

2018 年度学位論文（博士）

福井良之助研究—油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ

(A Study of Ryonosuke Fukui, his mimeographs and oilpaintings.)

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

新免泉

序論

1章 研究の背景 . . . . . p. 2-4

2章 研究の目的 . . . . . p. 5-6

3章 本論文の構成 . . . . . p. 7

I部 油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ

1章 福井良之助について . . . . . p. 9-14

1節 東京美術学校入学前後 . . . . . p. 9

2節 謄写版への道 . . . . . p. 10-14

2章 初期油彩画 . . . . . p. 15-19

1節 《自画像》(油彩、1939年、所蔵先不明) . . . . . p. 15-16

2節 《藤棚》(油彩、1940年、所蔵先不明) . . . . . p. 16

3節 《肌》(油彩、1942年、所蔵先不明) . . . . . p. 16-18

4節 《みちのくの冬》(油彩、1945年、岩手県立美術館蔵) . . . . . p. 18

5節 まとめ . . . . . p. 18-19

3章 油彩画から謄写版へ . . . . . p. 20-28

1節 《作品名不詳(昭和病院)》(謄写版、1951年頃、下図：福井良之助、刷り：千田二郎) . . . . . p. 20-21

2節 《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》(謄写版[冊子]、1950年代、和歌山県立近代美術館蔵)、《青山学院初等部宿題帖『ローマ字の勉強』》(謄写版[冊子]、1956年、和歌山県立近代美術館蔵) . . . . . p. 21-22

3節 《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》(謄写版[冊子]、

	1959年、和歌山県立近代美術館蔵)、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 2』(謄写版[冊子]、1959年、和歌山県立近代美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 22
4 節	《からすと花》(孔版、1956年、東京国立近代美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 22-23
5 節	《凝固した愛》(孔版、1964年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 23-25
6 節	《静物(くずのはとさかな)》(孔版、1962年東京国立近代美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 25-27
7 節	まとめ	・ ・ ・ ・ ・	p. 27-28
4 章	謄写版から油彩画へ	・ ・ ・ ・ ・	p. 29-34
1 節	《雪の教会》(油彩、1969年、所蔵先不明)	・ ・ ・ ・ ・	p. 30-31
2 節	《雪景色》(油彩、1972年、神奈川県立近代美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 31-33
	(1) 構図と色調について		
	(2) 絵具の量と層の厚みについて		
3 節	まとめ	・ ・ ・ ・ ・	p. 33-34
5 章	結	・ ・ ・ ・ ・	p. 35

## Ⅱ部 福井良之助と謄写版

1 章	版画集『福井良之助孔版画集第1』について	・ ・ ・ ・ ・	p. 37-55
1 節	福井良之助と若山八十氏	・ ・ ・ ・ ・	p. 38-41
2 節	若山が評価した7作品の検討	・ ・ ・ ・ ・	p. 41-50
	(1) 《小さな世界》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 41-43
	(2) 《愛(異性)》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 43-44
	(3) 《海の静物》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 44-45
	(4) 《小花の少女》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 45-46
	(5) 《ふうせんと子供》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 46
	(6) 《教会》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	・ ・ ・ ・ ・	p. 46-48

(7) 《母子》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	p. 48-49
(8) まとめ	p. 49-50
3節 若山が取り上げていない作品について	p. 50-54
(1) 《こわれた家(やせ果てた青春の思い出)》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	p. 50-53
(2) 《いちじく》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)	p. 53-54
4節 まとめ	p. 54-55
2章 福井の謄写版とリトグラフの比較	p. 56-60
1節 《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)	p. 56-58
2節 《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図58)	p. 58-59
3節 福井の謄写版とリトグラフに見られる違い	p. 59-60
3章 結	p. 61-62
結論	p. 64-68

謝辞

参考文献

図版一覧

図版

参考資料

# 序 論

## 1章 研究の背景

版画という名称が使われ始めたのは明治以後であるといわれる。明治末期には、伝統的木版である浮世絵の衰退を機に、それまで分業化されていた版下・彫り・摺りの全行程を一人の画家が行い、芸術表現として版画を制作する創作版画が作られるようになった。日本創作版画協会が結成されたのは1918年のことである。そして1928年に日本画を主体とする国画創作協会が解散し、その第2部であった洋画部門が独立して国画会となり、その中に版画部が設けられた。それまで国画創作協会の第1部である日本画部門に含まれていた版画は、1928年の国画会創設により第1部洋画部門に移行した。そして1929年の第4回国展<sup>1</sup>で国画会に平塚運一が版画専門家として会員となるに伴い、1931年の第6回国展の時、正式な版画部が設けられた<sup>2</sup>。日本の絵画主体の美術団体の中に、独立した版画部門が設けられたのは、これが初めてのことであった。

長谷川公之の『現代版画コレクター事典』によると、創作版画、つまりオリジナル版画は明治中期以降に流行した複製版画の否定から出発したと解説されている<sup>3</sup>。明治中期以降に流行した複製版画とは、おそらく幕末から1900年のパリ万国博覧会が開催された時期に流行した日本の木版画のことを指すと考えられる。その当時、江戸時代から続いた錦絵に対する色数や版数の制限がなくなり、職人は存分に技巧を凝らすことが可能になった。

長谷川は、創作版画運動が自刻自摺の原則に固執したことで、最終的に自らの首を絞める結果になったという。その理由について、次のように述べている<sup>4</sup>。

「今日、版画の技術は飛躍的に進歩していますから「製版」という点についても、もはや「自刻」が成立しない場合があります。そしてまた、以前とは比べものにならないほど需要も増大しているので、「自摺」で限定部数を揃えることは、作家の制作活動にとって必ずしも望ましい作業ではない場合もあります。」

長谷川が指摘したこの問題については、1927年9月6日の日本創作版画協会で決議された「創作版画の定義」にその可能性があると予め示されていた。以下、「創作版画の定義」の一部を引用する。

「自刻自摺を原則とすることは、種々異論が起りませう。斯くては、徳川期の立派な浮世絵版画をも『創作』と称し難くなり、又、彫版か刷版の技術を兼備せる版画家の極めて乏しい現在、斯道の社会的発展を渋難にする惧れがないではない。」

この「創作版画の定義」は、それまでの版画が分業制であったことを前提としている。しかし、この製版と印刷を委託せず制作を行うという原則とそれを遂行する難しさは、創作版画から現代版画への変遷においても重要な点であると言えるだろう。第二次世界大戦後、版画が美術として認知され、その需要や商業的価値が高まるにつれ、複製版画と贋作、そしてオリジナル版画とあと摺りの版画をどのように区別するのかという問題が持ち上がった。それにより、オリジナル版画と複製版画の相違について定義し、共通の了解事項とする必要に迫られたのである。

オリジナル版画と複製版画の相違については、1960年代から世界的に検討が行われた。1960年にウィーンで開催された第3回国際造形芸術会議では、彫刻の鑄造作品とオリジナル版画の条件に関して一連の原則を制定した。そこで定義されたオリジナル版画規定は『版画事典』から引用し、注釈にて示す<sup>5</sup>。

その後、ウィーン第3回国際造形芸術会議によるオリジナル版画規定の提案は、米国版画会議によって、1930年以降に制作された版画に限って適用されるという条件で修正され、その際、廃版（レイエ）に関する項目はなくなった。1965年には、フランスの全国版画委員会がオリジナル版画の定義として、「版形式のいかんや技法のいかんにかかわらず、作家自身によってオリジナルに考えられ、制作された摺刷物で、すべての機械製版または写真製版によるものは除外される」といった要旨の見解を発表した<sup>6</sup>。これら3種の定義付けは、どれも矛盾するものではないが、必ずしもオリジナル版画と複製版画の区別を明確に定義するものではない。

では、なぜこのような定義付けが盛んに行われたのか。それはこの時代に、印刷の一種に過ぎなかった版画がオリジナリティーを獲得し、芸術の一分野として確立していったからに他ならない。

それに伴い、版画に対する需要や価格も高騰し、投機の対象となったことで、1点もののタブローとは違ふ上記のような種々の定義が必要になったのであろうと思われる。印刷の一種に過ぎなかった版画がオリジナリティーを獲得し、芸術の一分野として確立した例として、謄写版による版画作品を挙げられる。

謄写版は、1950年代から1980年代にかけて、日本の企業や学校における文書や挿絵の作成及びその複製に

において力を発揮したり、三原色を用いた美術印刷などに用いられ、高いポテンシャルを持つ印刷技術として大いに普及していた。印刷史において、謄写版は画期的なものであった一方で、版画史から見ると、その技術による印刷物はあくまでも複写に過ぎないという認識がなされていた。謄写印刷を生業にしていた若山八十氏や清水武次郎らは、1940年代から謄写版による版画作品を手がけるようになった。

この謄写版を用いて版画作品を制作するムーブメントは、およそ1940年代から1960年代までであり、版画的ジャンルとしてはごく一時期のものであったものの、高いレベルの芸術作品が生み出された。にもかかわらず、版画史の通史の中で謄写版作家やその作品に触れられることは少なく、また謄写版という技法の概説のみである場合も多い。謄写版が過去の技法として衰退した直後である現在、それがどのような仕組みで、どのように版画制作に応用されたのかを考察する必要があると筆者は考える。

福井良之助（1923-1986年）の作品には油彩画や版画、立体作品などがある。特に謄写版の技法を用いた福井独自の版画作品は、1957年に東京の日本橋画廊にて行った初の個展をきっかけに、海外のコレクターから高い評価を受け、多くの作品が買い上げによってアメリカなどへ渡ったことが知られている。このことは、福井がまず版画作品によって評価されたこと、そして日本においてよりも、むしろ海外のコレクターが先んじて福井を高く評価したことを伝えている。

福井の謄写版による版画制作は、1955年頃から1965年頃までの約10年間という短い期間に集約されている。その後は、銅版画やリトグラフによる作品はあるものの、謄写版の制作に戻ることはなく、油彩画に専念していたといっても過言ではない。しかし、謄写版での版画制作は福井の油彩画に大きく影響を与え、謄写版制作の以前と以後では、色調や構図などに顕著な違いが見られる。また福井の謄写版作品は、彼が油彩画の修練を通して培ってきた絵画的要素が活かされ、簡易印刷の延長として認識されていた謄写版を、オリジナルの版画作品として成立させたと考えられるが、これについてもこれまで本格的に論証されたことはない。

福井芸術の中で謄写版と油彩画の相互に与えた影響と、彼の謄写版作品が日本の近代版画史においてどのような役割を果たしたのかについて、検討する必要があると筆者は考える。

ところで、技法名の表記については、本研究の中では謄写版で統一する<sup>7</sup>。図録や美術館の収蔵記録ごとに孔版もしくは謄写版と、異なる表記が用いられているので、参考図版のキャプションには出典と同じ技法名を使用する。



## 2章 研究の目的

さて、福井についての既往研究は、論文として発表されたものはなく、ほとんどが美術雑誌による特集記事である<sup>8</sup>。作家についての本格的な伝記はないが、1981年に出版された『福井良之助画集』や『福井良之助自選展』、1973年と1975年のフジキ画廊における図録2冊『福井良之助展』（同タイトル）、1986年のカマクラギャラリーにおける図録『福井良之助小品展』、2005年の岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高橋市立美術館における図録『福井良之助孔版画展』には略歴や伝記があり、それらを統合し、まとめたものをI部1章に記す。

福井研究の出発点となるのは、1987（昭和62）年に出版された私家本、『回想の福井良之助』（以下『回想』と記す。）である。同書は福井が逝去した翌年に、生前の福井と親交のあった59名が、福井の制作や日常などを回想して寄稿したもので、福井の生前のエピソードを今に伝えており、福井研究には欠かせない一書である。

第一の寄稿者である青木宏は番町画廊の社長であり、福井が初めて個展を開催した東京の日本橋画廊に勤めていた。青木は、日本橋画廊に在職中、福井の謄写版作品を持って月に2、3度セールスに行くのが重要な仕事であったという。青木のセールス先は立川市にあった米空軍病院で、同病院の院長は福井の作品の熱心なコレクターであった。院長が福井の作品を解説した時「品格がある、優しい、繊細だ、独創的だ、宇宙的な空間がある、ヨーロッパやアメリカのアーティストには絶対無い世界だ、ミスター福井の創造こそ日本である<sup>9</sup>」と青木に話したと、『回想』に綴られている。

「今は故人となったジャパンタイムスのミセス・グリリの評論は個展の度、熱っぽく長文で書かれた。宗達、光琳、雪舟が福井芸術のルーツだという見方であった。」<sup>10</sup>

青木の回想にて語られたミセス・グリリとは、1947年から日本に在住し、ジャパンタイムスの批評家であり、1947年から1969年まで日本で活動していたエリーゼ・グリリ<sup>11</sup>（1906-1969年）であると思われる<sup>12</sup>。上記の引用からすると、海外のコレクターや批評家から見た福井芸術のルーツは、伝統的な日本美術にあると見えていた。

加えて、福井が健在であった頃の批評には、福井の油彩画を肯定する意味で「日本画的」と述べているもの

も多い。例えば、桑原住雄は『福井良之助画集』の中で、安井會太郎、岡鹿之介、光琳を挙げて福井の作品を論じている。その中で桑原は、福井の風景作品と光琳の作品を関連づけて、以下のように論じている<sup>13</sup>。

「そして一九六九年の「雪の教会」、おなじ年描かれた「雪の湖畔」、一九七二年の「重なり合った家」は、いずれも音楽的な視覚リズムと格調の高い抒情の香りにつつまれた秀作である。ヨーロッパの連作に見られた気負いもなく、おだやかな情趣に身を任せてゆくゆとりがみられる。岡鹿之介の世界に似た音楽的リズムの展開である。と同時に、光琳の作品にみられる視覚的リズムが活かされている。」

このように、福井の作品は日本の伝統的な絵画表現の中でも、特に光琳と結びつけて語られてきたことが多いといえるだろう。その理由は恐らく、福井が黄土色を多用していたことと、透視図法を用いずに画面を構成していたことにあると思われる。福井は油彩でも謄写版でも、土性顔料の黄土色や茶系の油絵具を多用していた。グリリが福井と琳派の画家たちを関連づけて語るのは、この黄土の色調が画面の中で黄金のように見えるためであろうと筆者は考える。

福井はすでに作家として評価を受けているが、福井芸術の源流が日本美術にあるというのは偏向した見方なのではないか。福井の初期油彩画や謄写版作品には明らかに西洋美術を手本とする方向性が見て取れる。具体的には印象派やキュビズム、シュルレアリスムなどの影響が作品に表れているからである。よって、福井の謄写版作品については、検討すべき余地が十分に残されているといえるだろう。

福井は初め、謄写版の作品で注目されたが、福井自身は洋画家と自称し、実際、油彩画作品を多数制作している。よって、少なくとも福井自身の中では謄写版作品と油彩画他の平面作品は密接に結びついていたと考えられるが、この点についての考察はほとんどない。よって、福井の初期油彩画から謄写版作品、そして謄写版以後の油彩画と通して見る必要がある。

### 3章 本論文の構成

本論文は、本文をⅠ部とⅡ部の2部構成とし、Ⅰ部は5章、Ⅱ部は3章、そして結論から構成される。

Ⅰ部「油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ」では福井の油彩画から謄写版へ、そして油彩画へと続く変遷を各時代の作品を元に検討する。1章「福井良之助について」では、福井に関する各図録、および美術雑誌の特集記事に掲載されていた略歴や伝記を元に、その事跡を検証する。2章「初期油彩画」では、福井が謄写版を手がける以前の油彩画に着目し、初期油彩画にどのような色彩や構図が用いられているかを考察する。3章「油彩画から謄写版へ」では、最も初期の習作から円熟期である1960年代の謄写版作品を取り上げ、それぞれを考察するとともに初期油彩画からの影響を検討する。4章「謄写版から油彩画へ」では、謄写版制作を経た福井の油彩画にどのような変化が現れたか、《雪景色》(油彩、1972年、神奈川県立近代美術館蔵)の実見を中心に考察する。5章では結としてⅠ部のまとめを記す。

Ⅱ部「福井良之助と謄写版」では、福井にとっての謄写版とは何かを考察する。1章「版画集『福井良之助孔版画第1』について」では、同世代の謄写版作家である若山八十氏の批評をもとに『福井良之助孔版画集第1』を検討する。2章「福井のリトグラフ作品について」では、福井のオリジナルのリトグラフ作品である《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)、《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)をそれぞれ考察し、謄写版作品との相違を比較検討する。3章では結としてⅡ部のまとめを記す。

結論では、Ⅰ部とⅡ部の概括を記し、本論文のまとめとする。

## I 部

油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ

## 1章 福井良之助について

福井についての本格的な伝記がないことは既に序論において述べたとおりである。ここでは序論で取り上げた福井に関する各図録、および美術雑誌の特集記事に掲載されていた略歴や伝記を統合し、まとめたものを記す。1節では東京美術学校入学前後について、2節では謄写版との出会いについて記す。

### 1節 東京美術学校入学前後

福井良之助は、1923（大正12）年12月15日に東京の木綿問屋を営む家に生まれた<sup>14</sup>。福井は幼い頃から図画が好きで、よく写生に出かけていたという。1936（昭和11）年滝川聖学院中学校に入学し、図画教師・島野重之（風光会会員）の指導を受けた。1938（昭和13）年15歳の頃に画家を志し、近所に住んでいた井口勇（太平洋画会会員、太平洋美術学校の教師）にデッサンと油彩画を教わる。以上から、多種多様な創作をすることになる福井は油彩画から出発したと言える。

1940（昭和15）年、福井は17歳で中学校4学年を終了し、東京美術学校（現在の東京芸術大学）工芸科予科に入学する。手に職をつけよという周囲の勧めで工芸鑄金部に進むが、鑄金の実技に興味を持てず、しきりに油彩画を描いて過ごすようになった<sup>15</sup>。同学年の漆工科には、後に福井が初めての個展を開催することになる日本橋画廊の画廊主である児島徹郎、2年下の彫金部には銅版画家の深澤幸雄が在籍していた。深澤は、学生時代の福井を次のように振り返っている<sup>16</sup>。

「弊衣破帽のうす汚い美校生の中で際だってキチンとお洒落な人だった。コンニチワーと挨拶すると、いつも実に優しい微笑を浮かべ、少し照れながら低い声で何か答えて学帽のひさしに軽く手を触れる。この繊細な人柄が、後のあの福井芸術の根幹を作るものだったに違いない。」

深澤が述べている「後のあの福井芸術」とは、おそらく謄写版制作以後の作品に特徴的な、黄土や茶系を基調とした柔らかい色調のことを指しているのだろう。

1944（昭和19）年9月22日に東京美術学校を21歳で繰り上げ卒業する<sup>17</sup>。卒業制作は《向日葵灯籠》という作品であった<sup>18</sup>。疎開先である岩手県一関市では、農耕の手伝いをして過ごしていたという。

## 2 節 謄写版への道

終戦翌年の1946年（昭和21年）第41回太平洋画会展にて、《みちのくの冬》（油彩、1945年、岩手県立美術館蔵）（図7）が一等賞を受賞する。福井が最初期に太平洋画会<sup>19</sup>へ出品していたのは、教師である井口勇の影響があったと考えられる。同年、福井は親戚を頼って上京し、商業デザインの職に就く。1947年（昭和22年）再び一関に戻り、農耕生活を送りながら油彩画制作を続ける。

1948年（昭和23年）2月、福井は第44回太展<sup>20</sup>（東京都美術館）に出品した。1949（昭和24）年、福井は4年間にわたり一関中学校の図工科教員として勤めた。経緯は不明であるが、校長の配慮でアトリエ代わりの個室を与えられ、恵まれた環境で制作することができたようだ。

1951年（昭和26年）2月に、第4回アンデパンダン展に出品する。アンデパンダン展への出品は、年譜等で確認する限りこの1回のみである。太平洋画会展は1916年（大正5年）に開催された第13回展より会場を1部と2部に分け、1部は従来通り、2部は初めての試みとして、フランスのアンデパンダン展にならい自由出品室としている。

福井は2回にわたり太平洋画会展へ出品しているが、1948年の第44回展以降、略歴に太平洋画会の主催する展覧会への出品記録はない。また、福井の指導者である井口勇は1953年（昭和28年）2月11日に、太平洋画会代表であった多々羅義雄、総務・早川芳彦、斎藤武、北嶋吾二平らとともに太平洋画会を退会し、光陽会を創立している。

1951（昭和26）年6月、福井はひまわりダンス研究所というダンス教室でアルバイトしていた<sup>21</sup>。

福井が謄写版に興味を持ったきっかけは、福井が副担任をしていたクラスの担任、千田二郎という人物であった。千田は社会科の教師であったが、教師になる以前は謄写版の技術を習得し、仕事をしていたという腕前の持ち主だったという。

その縁で、千田は1951年6月に福井が関係していた「ひまわりダンス研究所」という社交ダンス教室の案内を謄写版で作ることになった<sup>22</sup>（図8）。出来上がった案内状には立体製版と呼ばれる技法が用いられていた。その装飾効果に、福井は「こんなこともできるのか」と興味を持ち、授業の合間に千田から謄写版の手ほどきを受けるようになったそうである。そうして千田の協力を得て謄写版の習作《作品名不詳（昭和病院）》（孔版、

1951年、千田二郎蔵）（図9）を制作する。この作品は一関市内の昭和病院を描いたものだが、製版は福井、刷りは千田による合作である。また福井の最初期の謄写版作品として《作品名不詳》（婦人）（孔版、1951年、千田二郎蔵）（図10）がある。また複雑な技法などは見られず、鉄筆の線描のみで、ベールを被って俯向く女性の横顔が書かれており、背景には試し書きのようなハッチングの線や模様が見える。

1952年の春頃、福井は仙台の大学で教鞭をとっていた次兄、隆之助を頼って何度か訪問し、一時同居していたという。そしてその年の6月頃、仙台の鈴木陶器店2階（仙台市東1番町）で福井良之助個展を開催し、油彩画を約20点出品した<sup>23</sup>。複数の年譜を確認する限り、この鈴木陶器店で開催した油彩画の展覧会が、福井にとって初の個展である。

1954年10月9日から27日まで、東京都美術館にて開催された第18回自由美術展に《窓》（油彩、1954年、岩手県立美術館蔵）（図16）を出品し、同作品は佳作賞を受賞している<sup>24</sup>。『福井良之助画集』の「福井良之助年譜」には、この年から孔版によるカット描きのアルバイトを始めたと記載されている<sup>25</sup>。だが、この頃にごのようなカットを手掛けていたのか、具体的な記述や図版等がないため詳細は不明である。その当時の様子を、福井の妻である福井恭子が『回想』の中で次のように振り返っている<sup>26</sup>。

「福井は、昼間絵を描き、夜は進駐軍の肖像のアルバイトをしていました。“絹こすり”などと言って絹地に描くのです。写真を幻灯器で十号位に拡大して、それを写していました。出来上がったのを届けるのが私の仕事で、桜上水の福井の友人の家まで持参しました。

このアルバイトで相当に収入があったと思いますが、手許に残ったという記憶もありません。福井はいつも誰かしらの面倒を見ていて、その方に消えていき、貧しさは相変わらずでした。

福井が孔版の仕事を始めたのは、それから間もなくで、孔版でカット描きのアルバイトをしたのがきっかけです。」

そしてこの頃、長兄一之助の未亡人である友恵は額賀保羅（ぬかがぼうろ）と結婚した。額賀は座間工房という謄写印刷業を営んでいた。そこで福井は額賀の工房を訪ね1日だけ謄写版を教わる。翌日には一緒に神田の林商店に行き、印刷機、ヤスリ、鉄筆を買い揃えた。本格的に道具を買い揃え、謄写版への道を歩み始めた

ことになる。

福井にとっての謄写版は文字を書くためではなく、初めから絵を書くためのものであったという<sup>27</sup>。額賀は福井に謄写印刷の仕事を紹介しており、福井の謄写版制作におけるキーマンである。実際に、1955年から謄写版による版画作品が多く残されている。しかし、福井の作家としての出発点は油彩画であるので、次の2章ではまず油彩画の作品を見ていこうと思う。

福井は1955（昭和30）年、32歳の時に美術孔版印刷の会社、美工社を池袋に設立する。その業務内容は画集、文集、詩集、カット、絵はがき、広告、ポスター、レットル、カレンダーその他であった。その後、美術孔版印刷の福井工房を池袋に設立した。その業務内容は画集、文集、詩集、ポスター、カレンダー、レットル、図案各種であった。ただし、福井は名刺の肩書きに洋画家と明記していた<sup>28</sup>。

洋画家とは、明治以降の日本の絵画が日本画と洋画という2つのジャンルに分かれてからの言葉である。『日本美術史事典』で「洋風画」の項目を引くと、次のように解説されている<sup>29</sup>。

「明治以前の日本で西洋画法に基づいて描かれた絵画。南蛮屏風や長崎版画のように、西洋の人物や商船を主題としても、在来の伝統的画法によるものはこのなかに含まれない。逆に東洋的主题や日本の風景、人物を扱い、材料として紙、絹や日本絵具を使っている、陰影法と透視遠近法のような西洋画の視点に基づく絵画は、西洋画といえる。また明治以後に、本格的な西洋画法によって描かれた日本絵画は、ふつう洋画と呼んで区別している」

つまり、洋画の本質的な意味は年代、主題や技法材料の種別ではなく、西洋的なものの見方に基づいているかどうか最も重要であると言える。また、洋画家という呼称は、日本人以外の画家に対しては用いない肩書きである。まず出自が日本であるという前提があり、その中で西洋的なものの見方で絵画を制作し、生業とするのが洋画家であると言えるだろう。

実際、油彩画を主体に個展で国内外に発表していくようになるまでは、謄写版による版画や印刷業が福井の生業であったと言える。しかし、画家を目指して油彩画の指導を受けたこと、また東京美術学校時代、実利のために鑄金を学ぶことには興味が持てなかったというエピソードを鑑みると、福井は当初から油彩画に自身の



アイデンティティーを見出して、生涯、洋画家でありたいと願っていたのかもしれない。その一方で、福井の作家としての面白さは謄写版にあり、また謄写版を通じてその影響が油彩画に反映されている点にあると考えられる。謄写版から油彩画への影響については、奥英了や桑原住雄が以下のように指摘している。

「その油絵の仕事は、下地にほとんど黄土色一色でトーンとマチエールをつくり、その上に褐色系のグレースをかけるという技法のもので、孔版の仕事と関係づけて論じたら面白いと思う。」<sup>30</sup>

「この第二期の油彩には、作者自身が述べているように、孔版作品からの逆影響がみられる。」<sup>31</sup>

2005年に発行された展覧会図録『福井良之助孔版画展』の中で、吉田尊子（たかこ）は

「この頃の福井はシュールレアリスム的な傾向やキュビズム的な形態の作風を模索していたようである。そうした中で、福井は謄写版に出会う」<sup>32</sup>

と、福井の作品にシュールレアリスムやキュビズム的傾向があることを指摘している。実際、福井は「シュール」という言葉を多用しており、インタビューなどで自身の制作手法について語る際のキーワードとなっている。

1959年から1963年にかけて、福井は謄写版作品を中心とした個展を継続的に行っている。福井は最初の個展で謄写版による版画作品を38点出品し、それらは在日アメリカ人コレクターが全て買い上げたという。当時の詳細について、妻である福井恭子は『回想』の中で次のように述べている<sup>33</sup>。

「いつと、はっきり覚えていませんが、福井の孔版の仕事を評価して下さる米国のアイ・エル・エフシーさんが現れました。今は高輪のマンションに隠棲していますが、当時はブンゲという商社の社長として貿易業を営み、高輪に屋敷を構え、活発に活動しておられました。（中略）この方が福井を後援し、在日米人の方々に吹聴して下さったので、福井の孔版が、そういう方々に求められました。孔版での最初の個展

は昭和三十四年で、東京美術学校時代の友人児島徹郎さんが開いた日本橋画廊で行いましたが、この時、作品はすべて米国の方に買われました。」

上記から、福井良之助の名前が日本の美術業界の中で広く知られるようになったことがわかる。このエフルシーというアメリカ人コレクターの紹介によって、福井はまず日本人ではなく在日アメリカ人コミュニティーにおいてファンを獲得した。エフルシーが紹介した画商を通じ、アメリカでも作品が販売され、アメリカ議会図書館にも作品が収められたという<sup>34</sup>。またエフルシーの尽力によりスイス、イタリア、フランスの大使館にも福井の作品が入ったと福井恭子は『回想』の中に書き記している<sup>35</sup>。

また、福井作品を収蔵している美術館については、1978年に発行された画集『<sup>まど</sup>窓く福井良之助ミニアチュウル画集』の巻末に一覧が掲載されている<sup>36</sup>。

## 2章 初期油彩画

福井が謄写版に出会う以前の、最も初期の制作は油彩画である。その代表的な作品として《自画像》(油彩、1939年、所蔵先不明)(図3)や《肌》(油彩、1942年、所蔵先不明)(図5)などがあり、ともに写実的な作品であるが、キャンバスという奥行きのない平面を三次元空間として捉えており、その中に人物や物が配置されていると認識することができる。

この章では、福井が謄写版を手がける以前の油彩画に着目する。福井の初期油彩画にどのような色彩や構図が用いられているかを考察することにより、謄写版制作を手がける前後で、福井の作品にどのような変化が生じたのか比較する。即ち、1節では《自画像》(油彩、1939年、所蔵先不明)(図3)、2節では《藤棚》(油彩、1940年、所蔵先不明)(図4)、3節では《肌》(油彩、1942年、所蔵先不明)(図5)、4節では《みちのくの冬》(1945年、油彩、岩手県立美術館蔵)(図7)について検討し、そして5節にこの章のまとめを記す。

### 1節 《自画像》(油彩、1939年、所蔵先不明)(図3)

《自画像》(油彩、1939年、所蔵先不明)(図3)は、あぐらをかいて座る福井自身を、真正面から描いた最初期の自画像である。この油彩画が制作された1939年、福井はまだ中学生で若干16歳であった。図3は『福井良之助画集』に掲載されていた単色図版であるため色彩は不明であるが、物体の形を正確に捉えており、高い描写力がすでに備わっていることがわかる。

この《自画像》には、あぐらをかいて座る少年の福井が、まっすぐ前を見据えながら膝に置いたクロッキー帳に鉛筆で描き込んでる様子が描かれている。鉛筆を持つ手が左手になっているが、実際に筆や鉄筆を持つ福井の写真<sup>37</sup>では右手でそれらを持っているため、この作品は鏡に映る自分の姿を、反転させずそのまま絵に写したようである。

この作品の中に描かれた福井は、丸刈りの頭にカッターシャツとブレザー、ズボンという出で立ちで、靴下として黒足袋を履いているように見える。福井が在学していた聖学院中学校(現・聖学院中学校高等学校)のデジタルアーカイブを確認すると、《1936年聖学院中学校創立30周年記念祭》(図51)の写真に、福井の《自画像》の服装と非常に似た制服姿の少年たちが写っている<sup>38</sup>。《自画像》ではネクタイがなく、ゆったりと開襟した姿で描かれている。《自画像》の服装は、当時の聖学院中学校の制服であると考えられるが、シャツの掛

け合わせが男物ではなく女物になっているのは、この自画像が鏡写しのままに描かれているためであろう。鏡写しではない肖像画としての自画像であれば、利き手やシャツの掛け合わせの矛盾は、描きながら反転させることも容易であると思われるが、この作品は見たままに描くということを重視しているようである。鏡写しで見える姿を忠実に描こうとしたということは、このころの福井は写実に対して非常に重きを置いていたとも言える。

## 2 節 《藤棚》（油彩、1940 年、所蔵先不明）（図 4）

同じ油彩画でも《藤棚》（油彩、1940 年、所蔵先不明）（図 4）は、大きく荒い筆使いで描かれており、まるで印象派絵画のような油彩画である。現在、図録等で確認した限りでは、この作品のように典型的な印象派風のタッチで描かれた作品は他に見当たらない。絵具の層を重ねるのではなく、生乾きの絵具に別の絵具を塗り重ね、画面の上で混色しながら描き進めると、このように生々しい筆触が残る。これは印象派の画家に特徴的な方法で、無彩色による陰影法や固有色といった表現上の約束事から離れ、戸外の太陽のもとで目に映る色彩を自由に、陰影法や固有色に変換せずそのまま描くための試みであった。しかし、福井は特別印象主義に興味があったわけではないようだ。

1951 年に描かれた油彩画である《海の家族》（油彩、1951 年、カマクラギャラリー蔵）（図 12）、《母と子》（油彩、1951 年、カマクラギャラリー蔵）（図 13）には、モチーフのフォルムにキュビズム的傾向が見られることを鑑みれば、福井は近代における西洋絵画の画風を時代順に試みていると言えるだろう。本作品は、そのための習作的意味合いもあったのではないかと考えられる。西洋美術のイコン的なものをこの修行時代に做っていたのではないだろうか。

## 3 節 《肌》（油彩、1942 年、所蔵先不明）（図 5）

《肌》（油彩、1942 年、所蔵先不明）（図 5）は、ベッドに腰掛ける女性を描いた人物画である。桑原住雄は、この作品が「安井曾太郎からの影響をしたたかに示す好作であり、「みちのくの冬」とは全く異質の世界である。」と指摘している<sup>39</sup>。

安井曾太郎はポール・セザンヌの影響を多分に受け、多くの人物画を残した画家である。桑原は安井作品と

の共通点を《肌》への賛辞に代えて、次のように述べている<sup>40</sup>。

「対象のマチエールと量感を同時につかもうとする研究的で、真摯な姿勢に私は打たれるが、作品の出来栄もなかなかのものである。横向きのシュミーズの女性、その脚部の大ぶりのマッスのつかみ方、ベッドの布のマチエールと画面のマチエールとの対応など、確かな技術に裏打ちされた、すぐれた作品である。」

桑原は文中で安井の具体的な作品を挙げていない。そのため筆者が調べたところ、安井は《裸婦》（油彩、1910年頃、三重県立美術館蔵）（図1）のように、ベッドに腰掛ける裸婦の油彩画を描いている。それに加え、福井は東京美術学校に在学中、偽名を使って油彩画を一水会展に搬入することもあったという<sup>41</sup>。一水会は1936年に有島生馬、石井柏亭、木下孝則、木下義謙、小山敬三、裕伊之助、安井曾太郎、山下新太郎の8名によって創立された、西洋絵画における写実を旨とする美術団体である。

安井の《裸婦》（図1）は、ベッドに腰掛ける女性モデルと同じ地面に立って、モデルを右側から見た構図で描かれている。対して福井の《肌》は、モデルや室内をかなり高い位置から見下ろしているような角度で描かれている。モデルの頭頂部や肩の頂点が一直線になるように描かれていることから、モデルを上から見て描いたことがわかる。そしてベッドのフレームにあたる線を収束させると、画面外のかかなり高い位置にあり、作品の上端が水平線になる。そして、床板の線やベッドの線はほぼ平行の関係になっているため、福井の《肌》に描かれたベッドは幅が実際より広く、そして人物よりも室内の景色の方が手前に傾いてそり立つように見えるのである。

この錯視的な構図に近いのは、安井の《婦人像》（油彩、1930年、京都国立近代美術館蔵）（図2）ではないだろうか。《婦人像》（図2）に描かれた室内は床と壁、そして壁と床の間の幅木、そして壁の突き合せに見える柱のみである。左側の幅木は奥まるに連れて微妙に狭まっているが、右側の幅木の上下線はほぼ平行である。そして左右の幅木の線を延長すると、2つの消失点が同じ高さにならないのである。

また、モデルの座っている椅子の脚と床が接している点をつなぐと、右側の幅木の線と平行になることがわかる。椅子の各部をつないだ線は幅木より手前にあるので、透視図法に則るなら奥の脚はより内側に描かれるはずである。しかし、モチーフと背景の重なりや陰影の描写によって、鑑賞者は前後関係や空間を意識せざる

をえないため、描写と構図が示す空間の把握に微妙な齟齬を感じるのである。このように、安井の《婦人像》は透視図法に則った上であえて線の収束をずらし、室内の風景がそり立つような錯視的效果を生んでいるのである。絵の内容は異なるが、この描写と構図による錯視的效果という点において、安井の《婦人像》と福井の《肌》は非常に近いものであると言えるだろう。

#### 4 節 《みちのくの冬》(1945 年、油彩、岩手県立美術館蔵) (図 7)

《みちのくの冬》(1945 年、油彩、岩手県立美術館蔵) (図 7) は 1946 年、第 41 回太平洋画展に出品し、一等を受賞した作品である。これは福井が公に発表した最初期の代表的な油彩画であり、終戦を迎え復員した翌年の作品である。

《みちのくの冬》は非常に写実的な風景画である。重く淀んだ灰色の雲が画面の上半分に広がっており、雪の積もっている里山が見える。また、空が描かれている画面上部には、画布を横に継いだ縫い目が確認できる(図 7-1)。前景には冬枯れした木立と、丸太を積んだ荷台と馬を引く老人らしき人物が描かれている。奥にはなだらかな谷間が続いており、画面中央には針葉樹の林が描かれている。灰色がかった雪が地面のほとんどを覆っており、その助間から小道や草むらがちらりと覗くのみであるため、全体的にのっぺりとした印象である。遠景・近景の描写に差が少なく、また自然の風景の中には明確な消失点が存在しないため、鑑賞者は山々の重なりで景色の前後関係を把握することになる。しかし、透視図法に当てはまらない風景であっても、山や草木の重なりや配置から、画面の中に広大な空間が設定されていることがわかる。

この作品には、後の謄写版作品や油彩画につながる萌芽がすでに見られる。福井は初め写実的で王道の油彩画を手がけていたが、謄写版との出会いによって大きく変わり、福井作品の特徴を大いに開花させていくことになる。

#### 5 節 まとめ

以上見てきたように、謄写版を本格的に開始する前の福井の初期油彩画には、実際の景色や空間を意識した写実的表現と、他の表現を踏襲しようとする研究的姿勢がよく表れていると言える。まず《自画像》(図 3)は、スケッチをする自身の姿を油彩画に起こしているのも、印象派の戸外制作のように観察した風景をそのま

まキャンバスに描くという意味ではないが、空想ではなく現実のモデルに基づいて描かれた作品であると言える。

《肌》(図5)は、安井曾太郎の油彩画に類似する点があり、内容的に近い《裸婦》(図1)の他、構図における工夫は《婦人像》(図2)にその特徴を見出すことができた。室内の描写やポーズをとるモデルが非常に細かく描き込まれており、色彩や人体の形状、布のシワなどのディテールは現実における見え方に準拠していることがわかる。背景となる室内は一見透視図法に則って描かれたように見えるが、線の収束を弱めることで風景が平面化し、写実的な描写と合わさって錯視のような視覚的効果を生んでいる。この構図に関する工夫は、後の福井作品における重要なテーマであり、《肌》はその先駆的作品であると言えるだろう。

《肌》で生まれた構図と描写における意識は、《みちのくの冬》(図7)においても同様に見られ、細密で写実的でありながら全体的には前後関係が均一なのっぺりとした描写が印象的である。いわゆるグレースとは異なるかもしれないが、絵具を何層も塗り重ねて描いている作品である。

これらのことから、福井の初期油彩画は写実に重きを置いており、また西洋美術の復習として様々な主義の模倣に取り組んでいたことがわかった。構図と描写の関係において着実に変化を迎えつつあり、その兆しは謄写版との出会いによって一層強化されることになる。

### 3章 油彩画から謄写版へ

『福井良之助孔版画展』によると、福井が謄写版に出会ったのは1951年のことである。1955年に道具を買い揃えた福井は、本格的な謄写版制作に乗り出す。福井が謄写版作品による個展を開催したのは、1959年のことである。期間は9月7日から16日で、場所は東京の日本橋画廊と大阪の日佛画廊であった。1955年ごろから制作していた謄写版作品を発表し、展示作品は在日アメリカ人コレクターを中心に買い取られ、完売となった<sup>42</sup>。

この章では、最も初期の習作から円熟期である1960年代の謄写版作品を取り上げ、それぞれを考察するとともに初期油彩画からの影響を検討する。すなわち1節では《作品名不詳（昭和病院）》（謄写版、1951年頃、下図：福井良之助、刷り：千田二郎）（図9）、2節では《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 1』》（謄写版[冊子]、1950年代、和歌山県立近代美術館蔵）（図11）、《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》（謄写版[冊子]、1956年、和歌山県立近代美術館蔵）（図19）、3節では《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 1』》（図35）、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 2』》（図36）、4節では《からすと花》（孔版、1956年、東京国立近代美術館蔵）（図20）、5節では《凝固した愛》（孔版、1964年、岩手県立美術館蔵）（図41）、6節では《静物（くずのはとさかな）》（孔版、1962年、東京国立近代美術館蔵）（図40）について検討し、そして7節にこの章のまとめを記す。

#### 1節 《作品名不詳（昭和病院）》（謄写版、1951年頃、下図：福井良之助、刷り：千田二郎）（図9）

《タイトル不明（昭和病院）》（謄写版、1951年頃、下図：福井良之助、刷り：千田二郎）（図9）は1951年に、謄写版の技法で制作された版画作品である。モチーフとなった昭和病院は、岩手県一関に1929年に開院し、2011年の新築移転を経て現在も開業している。この作品に描かれているのは、市内で最初にモルタルを用いて1925年に竣工された建物である（図50）。このモルタル様式の旧館は、2002年、老朽化に伴い解体されている。解体前の外観写真を見ると、作品に描かれた建物と外見的特徴が一致していることがわかる。

スケッチ風で街路と建物の描写は簡略化されているが、構図や風景が実際の見え方に準じていて、自然に奥行きを感じることができるパースである。

福井の謄写版作品に明確な透視図法が見られるのは、最も初期のこの合作のみであり、油彩画と比べると謄



写版作品の方がより速やかに平面的な構成へと結実しているようである。

透視図法などのパースペクティブは、三次元空間を二次元、つまり平面作品の中に擬似的に再現するためのテクニックである。その前提は、画面の中に奥行きを設定することで、実際は平面である紙やキャンバスを、奥行きのある箱と認識することである。

福井が謄写版制作において、色面の配置やパースペクティブではなく、下地のベタ面を基準とし始めた兆候が見られる作品として、《作品名不詳》（ふくろう）（孔版、1955年頃、所蔵先不明）（図17）、《からすと花》（孔版、1956年、東京国立近代美術館蔵）（図20）が挙げられる。

2節 《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（謄写版[冊子]、1950年代、和歌山県立近代美術館蔵）（図11）、《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》（謄写版[冊子]、1956年、和歌山県立近代美術館蔵）（図19）

1950年代から、福井は謄写版の仕事を手がけることになるが、その最も初期の仕事として《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（謄写版[冊子]、1950年代、和歌山県立近代美術館蔵）（図11）、《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》（謄写版[冊子]、1956年、和歌山県立近代美術館蔵）（図19）がある。これらは後の孔版作品のような油彩画的アプローチではなく、色面を個別に配置するオーソドックスな手法で刷られている。

額賀の元で謄写版によるカット描きのアルバイトを始め、青山学院初等部教材の表紙カットなどを担当したということなので、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（図11）の制作年はおよそ1955年以降と見ていいだろう。表紙カットは、森の中の切り株に男の子と女の子が腰かけ、赤い装丁の本を二人で読んでいるという図柄である。二人が抱えて読んでいる赤い本は、上半身をほとんど隠すほど大きく描かれており、その本の部分にこの教科書のタイトルである”American English Series”が配されている。色調については、差し色として赤が用いられている他は、ベタ面に薄い灰色と骨書きの線に黒色、そしてモチーフの彩色として茶系の色を2色用いているようである。

《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》（図19）の表紙カットは、背景にひまわりなどの花が描かれ、四隅に蟬、蝶、バッタ、てんとう虫がそれぞれアルファベットのA・B・C・Dを模して描かれている。ベタ面

には薄い水色が印刷されているが、これはモチーフの彩色と重ならないよう、背景のベタとして見える部分だけを製版している。そのため、ひまわりや他の花、画面左の蝶の羽は、紙の地の色がそのまま見えている状態である。福井は1955年頃から本格的な孔版画の制作を始め、1957年には自身にとって初の孔版画集『福井良之助孔版画第1』を刊行することになるわけだが、紙の地色を一部そのまま残す作品は彼の中では比較的珍しく、《作品名不詳》（ふくろう）（孔版、1955年頃、所蔵先不明）（図17）と《教会》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図32）に同様の表現を見出すことができる。

### 3 節 《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（図35）、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.2』》（図36）

《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（謄写版[冊子]、1959年、和歌山県立近代美術館蔵）（図35）《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.2』》（謄写版[冊子]、1959年、和歌山県立近代美術館蔵）（図36）は、これまでの青山学院初等部テキストの表紙絵とは異なっている。色をブロック分けして配色していく方法ではなく、下地や色同士の重なりを活かした奥行き表現がこのテキストの表紙絵から現れている。

《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（図35）は、表紙の中央に青の書体でタイトルが印刷されている。このタイトル文字は、先に挙げた《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（図11）と同じものであるように見える。これらのタイトル部分を合成してみると、筆者が展示中の作品をカメラで撮影した画像であるため多少の歪みはあるが、文字の位置がピッタリと重なることがわかった（図35-1）。おそらく、製版の見本となるレタリングがあり、それをロウ原紙へ直接写したものと考えられる。

### 4 節 《からすと花》（孔版、1956年、東京国立近代美術館蔵）（図20）

特に《からすと花》（孔版、1956年、東京国立近代美術館蔵）（図20）はほとんど色を使っておらず、下地のグレーを基調として明暗でフォルムを描いていることがわかる。この状態は、油彩画のグレージングで、まずグレーの画面から白と黒でモチーフの形を描く段階で止めた状態や、モノトーンで描かれる通常のデッサ

ンに近い。

図 20 は、マット装された状態の《からすと花》を正面から撮影した画像である。全体的にセピアと黒を用いたモノトーンの色調で統一されている。

描かれたモチーフはタイトルと一致しており、取手のある花瓶に花が活けられ、木製の台の上に置かれている。そして画面左上には、花の背面からからすの頭部のみ影絵のように配されており、胴体は描かれていない。また、花瓶に挿された3輪の小花のうち1輪が、からすの目にあたる部分に配されている。

エディションはE. P. A<sup>43</sup>と書かれており、限定部数以外の作家保存用であることがわかる。

図 20-1 は作品のイメージ部分を斜め方向から撮影した画像である。イメージ部分が切り取られ、台紙に貼り付けられていることがわかった。

## 5 節 《凝固した愛》（孔版、1964 年、岩手県立美術館蔵）（図 41）

福井は、1964 年に出版された美術手帖の中で、奥英了によるインタビューにてデッサンについて質問され、以下のように答えている<sup>44</sup>。これは謄写版の作品である《凝固した愛》にまつわるインタビューである。

《凝固した愛》（孔版、1964 年、岩手県立美術館蔵）（図 41）は 1964 年に制作された作品で、福井が 41 歳の時に制作した謄写版作品である。

1964 年、美術手帖の記者の奥英了は同雑誌に「アトリエでの対話」というインタビュー記事を 1 年間連載していた。同誌の 236 号に掲載された福井へのインタビューの中で、奥は《凝固した愛》について、福井に「中心にあるフォルムはさかなと枯葉のダブルイメージに見えるのですが」と質問した。その回答として、福井は中心にあるさかなのモチーフについて次のように述べている<sup>45</sup>。

「目に見える通り、ここに二匹の魚がいる。壁のような、石のようなもののなかにカチッと凝固してしまっている（中略）しかし題名にこだわる必要はない（中略）要するに、現実とは関係ない世界です。まわりにふちをとったのも、外界と遮断して、この世界を独立させるためです」

福井のこのコメントは、本来のシュルレアリスムの定義からは外れていると考えられる。作者である福井の

解説通り、「現実とは関係がない世界」を表現したのであれば、それはシュルレアリスムの定義ではなく、どちらかと言えば日本で使われる「シュール」という言葉の意味に近いと言える。しかし、この作品に現れる記号的なモチーフや細い線、一見するとそこが非現実の世界であるかのように思わせる無背景の画面といった要素は、いかにもシュルレアリスム絵画の様相を呈していると筆者には考えられる。

また福井は1964年頃に、深澤に次のように語ったという。

「僕はねえ、深澤君、本当は今のような絵がねらいではないんだ。僕はシュールの怪奇なものが描きたいんだ。今のようなものだけじゃない。」

巖谷國士の著作、『シュルレアリスムとは何か』には、芸術の諸領域にわたる「シュルレアリスム」という言葉と、日本で一般的に使われる「シュール」という言葉は、全く正反対の意味内容であると書かれている。巖谷は、著作の中で「シュール」という言葉について、以下のように訴えている<sup>46</sup>。

「新明解国語辞典でシュールと引くと、シュルレアリスムの略で、写実的な表現を否定し、作者の主観による自由な表象を超現実的に描こうとする芸術的方针、超現実主義。なんて書いてありますが、これではこまります」

日本の「シュール」という言葉は、この辞典の通り「奇怪な、非現実的な」という意味において使われていると言えるだろう。

福井作品の初期風景画に見られるパース、また、謄写版作品に見られる記号的なオブジェは、シュルレアリスムの思想を内包していると言える。福井本人の作品解説を紐解くと、作品の内容については「現実とは関係のない世界」「外界と遮断して」等、日本で使用される「シュール」という造語の意味内容そのものである時もある。

福井は「壁」や「石」の中に二匹の魚が固定されていると述べている。つまり、鑑賞者が見ているのは魚の化石標本のような、二匹の魚を取り囲んでいる岩石の断面のようなものであるということになる。

また、中央に配された魚が重なり合うイメージや、イメージ部分を囲むふちの存在は、《静物（くずのはとさかな）》（孔版、1962年、東京国立近代美術館蔵）（図40）にも見られる。

#### 6節 《静物（くずのはとさかな）》（孔版、1962年、東京国立近代美術館蔵）（図40）

《静物（くずのはとさかな）》（孔版、1962年、東京国立近代美術館蔵）（図40）では、魚の線がぶれて、震えているかのように刷り重ねられていた（図40-1）（図40-2）。しかし《凝固した愛》（図41）ではそれが見られない。中央の魚は、背景と同じテクスチャーを持つ色面によって画面に同化し、固定されている印象を受ける。

《凝固した愛》の下図では、主題となる魚のモチーフの他に、周囲の縁取りや記号のような模様、魚の中心に走る十字の線も細く描き込まれている。福井は製版に用いる原寸大の下図を「デッサン」と呼んでいた。福井は、自身の謄写版制作におけるデッサンの意義を以下のように述べている<sup>47</sup>。

「ぼくの場合、デッサンは決定的な意味を持っている。孔版という技法上の制約から、制作の過程で無計画な要素を入れていくことは、原則としてできないのです。一本の線、一つの点、すべて計画的でなければならない。その意味で、ぼくの仕事にとってデッサンは最初にして最後のものといえる。」

福井の作品には、ごく細い水平線や垂直線が数多く見られるが、上記の福井の言葉を借りれば、これらは「無計画な要素」ではなく「すべて計画的」に描かれたものである。

また、福井はスケッチについて、前述したインタビューで次のように述べている<sup>48</sup>。

「現実のモデルを写生することはほとんどない。折にふれ、スケッチブックなどにチョコチョコとメモしたものが基礎となる。ほとんど無意識の状態で描きためたスケッチの中からあるフォルムが生まれる。このフォルムの集積がぼくのデッサンです。」

福井にとってのデッサンとは、構想であると指摘できるだろう。版画制作においては下図と計画が非常に重

要になる。孔版における下図とは、完成予想図であり、プロセスを決定するための指標となる存在だからである。

福井のように多色刷りで版を複数使う場合は、版がずれないように見当をつける必要がある。見当とは、位置合わせのための印で、印刷用語ではトンボとも呼ばれる。版種によって見当のつけ方は異なるが、大抵は使用する版すべて、同じ位置に見当をつける。見当が版ごとに動いては、印刷位置がずれてしまうためである。そのため孔版では、下図を決定した段階で下図の中に見当の位置も記し、見当ごと複製して製版するのである。

このような理由から、福井のいう「デッサン」は版画における下図に値すると考えられる。下図は作品の起点と終点の指標となる存在であり、まさに最初にして最後のものと言える。

福井の制作における思考プロセスは、まず彼の頭の中に完成のイメージがあり、それを分解して手順と方向性を決めるというものであった。このことは前述したインタビューの中で、彼自身が端的に述べている<sup>49</sup>。

「実物を写生すると、自分の意図しない複雑な要素がたくさんでてくる。自分の発想にないものにわずらわされることは、本当に表現したいものの本質を見失う原因になる。折りにふれ、スケッチブックなどにチョコチョコとメモしたものが基礎となる。」

つまり、福井にとっての写生とは構想の第一歩であったと言える。福井は描き溜めた「メモ」の中から発想を得て、下図に至るまでの一連の構想を練っていたわけだが、彼が構想の段階で排除した「自分の意図しない複雑な要素」とは、固有の色とパースペクティブではないだろうか。

## 7 節 まとめ

以上見てきたように、福井の謄写版作品は《作品名不詳（昭和病院）》（図 9）のような風景のスケッチを原画にした主線のみ習作や、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》（図 11）、《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》（図 19）のように、商業用のイラストレーションから出発していたことがわかった。これらは単色か、各色が重ならないようブロックに分けて配置されている。

初めこそ単純明快な配色であったが、それらは次第に《からすと花》（図 20）に見られるようなベタ面の中

間色を基準に版を重ね、モノトーンのデッサンのように明暗でモチーフの形を描く方法や、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 1』》(図 35)、《青山学院初等部テキスト『American English Series vol. 2』》(図 36) のように、色を重ねることで部分的に混色し、画面に奥行きを持たせる表現へと変化していったと指摘できる。

I 部 2 章で見たように、《自画像》(図 3) や《肌》(図 5) はモチーフの固有色に則って綿密に描かれたことがわかるし、人物が奥行きのある箱型の空間に置かれていることがわかる。《みちのくの冬》(図 7) は透視図法による効果が主立って用いられているわけではないが、木々や山などモチーフの重なりによって手前から奥へと空間が続いている。

それが《からすと花》になると、色彩を抑えた明度による表現がなされているほか、花瓶の底は水平に描かれ、それを置く台は逆パースになっていることがわかる。逆パースとは、消失点に向かって収束していくはずの線が、平行もしくは開いていくように見える状態のことである。一点透視図法において、視線と平行な線は遠く離れた消失点に向かって収束していくように見える。二点透視図法では消失点に向かって収束していく平行線のグループが 2 組存在する。そして一点透視図法で収束線は視線と平行であったが、二点透視図法では視線と角度をなした収束線となる。この法則に従って描けば、鑑賞者は絵画に奥行きを感じることができる。《からすと花》に描かれた台は、手前側の脚部が見える状態で、天板は正方形になっている。天板が正方形に見えるのは、台を真上から見下ろした時だけである。つまり、この作品は一点透視図法で描かれているが、本来収束していくはずの台の線が平行になるよう操作されているのである。このパースの操作により、自然な奥行きが感じにくくなる。そして、水平と平行を強調することで、複数の視点から見た「面」がひとつに合成されて、立体のモチーフであるはずの台が平面に見えるのである。

このように、福井は謄写版作品において、平面である紙から出発し、そこに擬似的な三次元空間を設定した上で、逆パースの構成によって平面的な世界へと回帰していると言える。

《凝固した愛》でも、画面は奥行きのない面を想定して描かれており、モチーフは平らな面の重なりによって構成されている。これは頭の中の構想を、版という平らな面に置き換えていく作業にとってもよく似ている。

以上見てきたように、福井の初期は油彩画から始まり、第二期と言える 1950 年代後半からの謄写版制作において油彩の考え方を取り入れ、下地の色を基準に透明色を重ねる、色彩を抑えた明度による表現を確立した。

また、画面全体を奥行きのある箱ではなく面として捉える独自の視点は、謄写版制作のプロセスを踏襲することにより培われたと考えられる。

また、背景とモチーフの関係性や構図は《凝固した愛》(図 51)、《静物 (くずのはとさかな)》(図 49) のような奥行きを持たない面の世界へと結実していった。この謄写版制作で得た色調と逆パースによる平面的な世界観は、後の油彩画に引き継がれることになる。



#### 4章 謄写版から油彩画へ

本章では福井の謄写版制作が、以後の油彩画にどのような影響を与えたかについて検討する。すなわち、1節では《雪の教会》(油彩、1969年、所蔵先不明)(図43)、2節では《雪景色》(油彩、1972年、神奈川県立近代美術館蔵)(図46)について検討し、3節ではこの章のまとめを記す。

筆者は福井良之助の油彩画《雪景色》(図46)を実見するため、神奈川県立近代美術館を訪問した<sup>50</sup>。序論で述べた通り、福井は謄写版の作品にも油絵具を使用していた。しかし、2016年に和歌山県立近代美術館にて福井の謄写版作品を実見したところ、謄写版作品と油彩画作品の両者における画材の絵画的効果には、大きな差異があるように筆者には感じられた。

福井の謄写版作品には、メディウムに起因する透明感と艶があり、インクが塗膜のように何層も重なって、油彩技法における「グレース」のような効果を生み出していた。

福井のアトリエ写真には、パレットと小さな油壺、筆、チューブ入りの油絵具、市販品の溶き油と見られる瓶が数本写っているのみであった。このことから筆者は、福井の油彩画作品は、透明感や艶のないマチエールで絵具の層が厚いと予想した。

《雪景色》は、雪の降り積もったヨーロッパの街並みを描いた油彩画であり、建物の外壁はくすんだ茶色、緑色、黄土色で構成されている。屋根は全て同じ角度の三角屋根で、描かれた建物はほとんどが雪を載せた屋根の部分である。

屋根の軒を見ると、手前が低く奥がほんの少し高くなるように描かれているが、すべての軒が水平に描かれている。この絵の家を一つの立方体とすると、見る人の視線と直角に交わる軒の線が水平である時、立方体の側面は見るができない。これを踏まえて観察すると、すべての家が逆パースになるよう描かれていることがわかる。

地平線に近づくとつれて建物が小さく描かれているため、風景として遠近が表現されているように見える。しかし、この絵の遠近の描き方は現実の風景を迫真的に写実するというより、福井の構想によるところが大きいと言えるだろう。

水平を強調した逆パースを用いることで、福井は意図的に画面から奥行きを取り除き、平面的な世界を作り出している。この手法は、先の孔版の作品にすでに用いられており、謄写版制作で得た平面的な世界観を油彩

画へ応用したものと考えられる。

さらに初期油彩画との違いは、下地に黄色や茶色が用いられ、それが作品全体を統一する色調となっている点である。それは福井の油彩風景画の、空の彩色を見てみるとすぐにわかる。《雪景色》では全面に塗られたイエローオーカーが下地となり、それが空の色になっている。街並みは限られた色数で描き込まれており、画面全体が黄色の色調を帯びている。

これは《雪の教会》(油彩、1969年、所蔵先不明)(図43)や《残光》(油彩、1973年、所蔵先不明)(図47)など、福井が描いた他の油彩風景画にも言える。実際には、空の色が黄色や薄茶色になることはないが、福井は謄写版で黄色や茶色を多用しており、特に下地となるベタ面にそれらの色を用いていた。《なの花と海》(図45)や《凝固した愛》(図41)などの作品を見ると、まず黄色や薄い茶色を全体に刷り、その上に他の透明色を刷り重ねているので全体の色調は、最初に刷ったベタ面の色に影響されているのである。

このように、福井の謄写版制作以降の油彩画は、黄土や茶色を基準に色彩を抑えて描く手法が用いられている。それに加え、構図やパースに関しては、謄写版制作からの影響が認められると指摘できる。福井の初期油彩画では明確なグレースの技法は見られないが、絵具を層のように塗り重ねていた。謄写版では透明感のあるインクによる重層構造によってグレースに近い表現がなされている。では謄写版制作以降の油彩画ではどうか。

## 1 節 《雪の教会》(油彩、1969年、所蔵先不明)(図43)

《雪の教会》(油彩、1969年、所蔵先不明)(図43)は、雪の降り積もった石造りの町が描かれた風景画である。画面中央には尖った屋根を持つ細長い建物が描かれ、屋根と手前の窓には雪が積もっている。この建物の壁には手前と奥に窓があいており、塔内部に鐘は描かれていないが、ヨーロッパの教会の鐘楼のように見える。福井は1966年5月に初めて渡欧し、フランス、スペイン、イタリアを訪れ8月に帰国した。1967年に日本橋画廊で行われた個展では、《黄土の家》《赤い屋根》《修道の館》《黒い寺院》など、スペイン、フランスの旅から得た作品を発表したとされる<sup>51</sup>。この《雪の教会》は、1966年5月から8月の渡欧で取材した風景が題材であると推測される。

構図を観察すると、不自然なパースになっていることがわかる。この風景画は一見すると一点透視図法によって描かれているように見える。しかし実際には、このような見え方をすることはない。なぜなら、視線と直

角な線が水平であるとき、立方体の左右の側面はどちらも見ることはできないからである。立方体の側面が見える位置関係の場合、視線と直角な線は水平線から遠ざかるほど、傾斜していくのが本来の見え方である。

この点を解消できるのが一点透視図法である。これを用いれば、立方体のどちらかの側面を見ることができると。ただ、現実の風景の中で一点透視図法に当てはまる場面は稀である。《雪の教会》に見られる建造物の描き方は、透視図というよりもキャビネット図に近く、現実的な見え方ではないと言える。

## 2 節 《雪景色》(油彩、1972 年、神奈川県立近代美術館蔵) (図 46)

図 46 は、神奈川県立近代美術館より提供していただいた、額装されていない《雪景色》の画像である。

今回実見したのは額装済みの作品なので表面をガラスが覆っている状態であった(図 46-1)。しかし、明らかに絵具が不透明で艶がなく、パサパサと乾いた質感であることは画面全体から見て取ることができた。

絵の内容は、雪の降り積もったヨーロッパの街並みを描いたものであり、建物の外壁はレンガ色やくすんだ緑色、黄土色で構成されている。屋根は全て同じ角度の三角屋根で、描かれた建物はほとんどが雪を載せた屋根の部分であるため、印象としては非常に画一的である。

画面中央には鐘楼のある教会と思しき形状の、レンガ色の建物が見える。福井が2回目に欧州を訪れたのは1972年6月で、オランダ、ベルギー、フランス、スペインを訪れている。《雪景色》(図 46)は1972年6月の渡欧で取材した風景が題材であると考えられる。1966年から1971年まで雪の積もった欧州の風景画は《雪の教会》(図 43)、1971年の《雪の館》(油彩、1971年、所蔵先不明)(図 45)の2作品がある。1972年の渡欧以降は、雪の積もった欧州の町を題材にした風景画がより多く描かれている。渡欧した時期がいずれも春から初夏にかけてであるため、この雪は実際の景色ではなく、福井の想像によって描かれたと考えられる。

次に、画面のマチエールを観察していこう。筆あとは荒く、豚毛の筆を用いていると考えられるが、家々の間に並ぶ木立(図 46-2)(図 46-3)はアンバー系の油絵具をゆるく溶き、面相筆のような細く比較的柔らかな筆を用いて描いたようである。また、黄土色で描かれた空の部分に、繊維が一本付着していた(図 46-4)。繊維は絵具が付着しているが、白っぽく太いため、一般的に油彩で用いられる豚毛の筆である可能性が高い。

さらに、木立と右下に書かれた画家のサイン(図 46-5)は最前面にあり、モチーフの前後関係通りに木立の上に他の絵具が重なっている箇所は見られなかったため、これらは画面全体を描き終わってから最後に描き

入れられたものと考えられる。

木立とサイン以外の描画部は、先にも指摘した通り概して荒めのマチエールで描かれ、キャンバスの目や下層の白い地塗りが表面から見える状態であった（図 46-6）。絵具層は厚く、薄く溶いた絵具を塗り重ねた形跡は見られなかった。

### (1) 構図と色調について

色調は全体的に黄・茶色系であり、不透明感が強い。これは絵具の白を多用して調色しているためであろう。例えば、ある絵具の色を薄くする場合、方法は2通りある。ひとつは絵具自体を薄め、色を淡く見せる方法である。大まかには水彩なら水を加える、油彩なら油で薄め、より透明に見せるのである。もうひとつは、白色の絵具を加える方法である。この場合、絵具は明るい色となるが、不透明なパステルカラーとなる。フジ美術社長の平野義則は、『回想の福井良之助』の中で、福井良之助の長男である福井良佑が父の仕事について次ように語っていたと記している<sup>52</sup>。

「そういうことになると、オヤジは仕事の面ではケチ——。そうそう、油絵は薄塗りで絵具の量も少ない」

「絵具も値段は安い茶系だし」

上記の引用の通り、《雪景色》の調査を通じて筆者は福井良之助がオーカー（黄）やシェンナ・アンバー系（茶）などの土性顔料に由来する油絵具を多用していたことを確認した。この《雪景色》という作品には「絵具は茶系」という特徴がよく表れており、また白色絵具の混色による不透明な中間色が多用されている。

ただし、前景に描かれているレンガの塀や、木立、サインは、おそらく原色に近いアンバーが用いられていると思われる。これらの描画部は特に不透明感が少なく、目視ではほぼ単色に近い色調を呈しているためである。実際、市販のチューブ入り絵具はすでに体質顔料が混ぜられているため、全くの純色は珍しい上に、どのような混色がなされているかを見かけ上で判断するには限界がある。しかし、このアンバーによる描画部は、原色の黒が用いられていないこの作品においては最も明度の低く、また彩度が高い部分でもある。

## (2) 絵具の量と層の厚みについて

そして筆者は先に「絵具層が厚い」と記述したが、これは「画面に付着している絵具の量が多い」という意味ではないことを補足しておきたい。絵具の量の多少は、基準が定められているわけではないので、他の作家や同作家の他の作品と主観的に比較することになる。

図 46-6 のように、筆あとの隙間から下地やキャンバスの凹凸が見えている時点で「絵具の量が多い、厚塗りである」と形容することは不適當であると思われる。福井の《雪景色》は、絵具の使用量においては少なめであるため、薄塗りであると言えるだろう。

しかし、絵具を薄く何層にも重ねている謄写版作品と違い、この油彩画は少ない絵具を硬い筆で一気に塗り、画面に定着させたと言った方が適當であるように筆者には思われる。このような荒い筆跡を残すためには、おつゆ状の絵具は不適當である。おつゆとは、絵具を溶き油などで液状にしたものの事である。絵具に硬さがないので、たとえ硬い豚毛の筆で描いても、画面上でニス状に薄く伸びるからである。

筆あとが荒いマチエールを形成し、かつ地塗りが目視できる状態であることから、使用された絵具は画面上で滲まない硬さで厚みがあり、地塗りが完全に隠蔽されていないため絵具を何層にもわたって塗り重ねたとは考え難い。

また図 46-7 は図 46-6 とほぼ同じ箇所を、左側から照明で照らし撮影した写真である。これを見るとわかるように、筆跡は左から右へと、等間隔の波状に動いていることがわかる。

## 3 節 まとめ

《雪景色》(図 46) は、豚毛特有の荒いタッチが全体的に用いられ、ツヤがなくパサパサと乾燥した質感を帯びているということがわかった。また、絵具に透明感や多層感はなく全体的に絵具の層が厚い印象を受けた。グレージングなど薄く溶いた油絵具を重ねて描く技法は使用されていなかったと考えられる。色調はオーカーやアンバー系の絵具が多用されており、ほとんどの色に白が混色されているため、くすんだ中間色で色彩構成されている。この作品に関して言えば、黒で描かれた部分がなく、最も暗い色は前景のレンガ壁や木立、サインに用いられた原色に近いアンバーの描画部である。

福井の謄写版作品と油彩画作品における最も顕著な共通点は、オーカーやアンバー系の土性顔料に由来する

油絵具が多用されている点であろう。また、《雪の教会》(図 43)、《雪景色》(図 46) の構図には謄写版作品と同じく、水平を強調した逆パースによる表現が用いられていることがわかった。

油彩画である《雪景色》において特徴的であった厚塗りで荒いマチエールは、謄写版には全く見られない表現要素である。油彩の技法は多種多様である。絵具の透明感や塗膜感を強調すれば、油彩画による「謄写版らしい」表現も可能だろう。しかし、それは表現というよりも単なる版表現の再現であり、それを福井は意図しなかったと見るべきではないだろうか。

謄写版制作以後の油彩画の色調は、不透明で淡い黄土や茶系が多用されている。これはあらかじめ絵具を混色して白濁させ、それをそのまま画面に塗っているためであると考えられる。福井が謄写版で得た平面的な構図を油彩画に反映させていたことを考えると、謄写版以後の油彩画では、謄写版で最終的に見えてくる色調を意識していたのではないだろうか。すなわち、被覆力の弱い透明色のインクにケント紙の白色やベタ面の淡い中間色が透けて見える状態を、謄写版以後の油彩画では初めから混色によって調色し、より少ない手順で表現することを目指していると考えられる。

## 5章 結

I部「油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ」では、福井の初期油彩画から謄写版、そして謄写版制作以後の油彩画へ至る変遷を、時代と技法ごとに分類して検討した。

以上見てきたように、福井はまず油彩画から出発しているが、謄写版による制作を始めたことは彼の画業において非常に重要な転換点であったと言える。まず油彩の基本的な技法を謄写版制作に持ち込み、色をブロックに分けて刷る従来の印刷方法から、下地の中間色を基準に透明色を重ねていく手法を確立した。

また単にモチーフのパスを操作するだけでなく、下地を刷り重ねながら複雑なテクスチャーを作り出す彼独自の謄写版制作は、画面を奥行きのある箱ではなく面として捉える視覚効果の変化を生み出した。

謄写版制作で得られた色調や面的な世界観は、油彩画へと引き継がれていった。下地の黄色や茶色を基準とした、水平を強調した逆パスの風景画は、風景の遠近感を残しつつ画面全体を箱ではなく面として扱っており、彼の謄写版制作からの影響を深く感じさせるものである。

このように、福井芸術には油彩画から謄写版へ、そして油彩画へと至る流れがあり、中でも謄写版は彼にとって転機であり、その後の作品制作の根幹を形成した要素であると言える。

## Ⅱ部

福井良之助と謄写版



## 1章 版画集『福井良之助孔版画第1』について

日本において、複製や印刷物としての実用性から切り離れた「版画」という概念を伴った作品が登場したのは、明治30年代後半のことである。その契機となった作品が、『明星』辰歳第7号（1904年7月）に掲載された、山本鼎の版画《漁夫》（木版、1904年）である。そして、洋画家である石井柏亭が『明星』辰歳第7号の「パレット日記」の中で「友人山本鼎君木口木版と絵画の素養とをもって画家の木版をつくる。刀は乃ち筆なり」と解説した。この柏亭の言葉を受けて、山本鼎が美術文学雑誌『平坦』3号（1905年11月）、4号（1906年1月）に「西洋版画に就て」を連載して「版画」という用語を登場させ、創作版画の定義付けも行った<sup>53</sup>。そして、石井柏亭は1907年に美術文芸雑誌『方寸』を創刊した。これら草創期の美術文芸雑誌は、複製ではない版を用いた作品の発表の場として機能し、版画という新しい表現形式を根付かせていった。

山本鼎に端を発し、そして様々な美術文芸雑誌と共に広がった創作版画運動は、種々の社会現象に影響を受け変遷を遂げつつも、日中戦争や第二次世界大戦によって活動を抑圧され、停滞を迎えることとなった。敗戦を迎えた1945年から、再建の道を歩み始めた1950年代初頭は、創作版画運動の終焉期であり、また現代版画への転換期でもあったと言える。

創作版画運動において掲げられた最も重要なことは「自画自刻自刷」のシステムである。このことは今日の現代版画に引き継がれているわけだが、創作版画運動自体は1957年に始まった東京国際版画ビエンナーレの開催を契機に、一応の収束を迎えたと言っていいだろう。なぜならば、1950年代は日本の版画が海外において高い評価を得たことで、一種の版画ブームとも言える新しい展開を見せた時代であったからである。『世界版画史』では戦後の日本の版画について、次のように解説されている<sup>54</sup>。

「戦前に立ち上げながら戦争によって中断していた活動を再開させ、その上に新しい表現を見出してきた日本の版画は、1950年代初めになると国際舞台へと進出し高い評価を得ていった。そのはじまりは戦後に新設され1951年に第1回目を開催したサンパウロ・ビエンナーレでの駒井哲郎と斎藤清の日本人賞の受賞であった。（中略）この受賞は日本の美術界全体に反響をよび、この後の海外出品を勢いづけることになるが、そのなかでも版画の躍進は目ざましいものがあった。」

このような状況のただ中であって版画制作をしていた福井も例外ではなく、序論で述べたように彼の謄写版作品はまずアメリカ人コレクターによって見出され、その多くが買い上げによって海外に渡ることとなる。

若山八十氏や福井良之助は、それまでは単なる簡易印刷技術として認識されていた謄写版によって版画作品を制作していた作家である。二人はほぼ同時代の作家であるが、若山は福井よりも20年早く生まれ、筆耕士として腕を磨き、筆耕のための技法書も複数出版している、いわば謄写印刷業界出身の版画家である。謄写版及び謄写印刷について書かれた主な書籍は多数ある<sup>55</sup>。

また、若山は創作版画という言葉は何度も使用し、自身の制作における理念として掲げていた、創作版画運動の流れを十分に汲む作家である。福井は油彩画から出発し、謄写版も字を書くためではなく絵を描くために習得した<sup>56</sup>、版画家というよりはむしろ絵描きであったと言える。事実、福井の残した文章を見ると、自身の制作に対して創作版画という単語を用いることはなく、また彼自身は版画家と呼ばれるのは不本意であったという。

福井が謄写版に出会い、それをを用いて大いに活躍した1950年代後半は、日本の版画界のターニングポイントとなる時期であった。故に、福井が日本の版画史の中でどのような位置にあるのかについては、未だ検討の余地があると言える。この章では、福井が1957年に初出版した版画集『福井良之助孔版画第1』と、所収されている作品に対する若山の批評を元に、福井の謄写版作品がもつ独自性と時代との関わりについて考察していきたい。

## 1 節 福井良之助と若山八十氏

若山八十氏は1903年、北海道に生まれた。大正末期に謄写印刷のアルバイトを始め、謄写版による創作作品を多く残した作家である。福井にとって、若山は謄写版作家の先輩にあたる人物であった。1957年10月、福井は初めてのオリジナル孔版画集『福井良之助孔版画第1』(座間工房、150部限定、孔版画13点所収)(以後「版画集」と記載)を刊行した。これは複製印刷ではなく、作者が手刷りで制作したオリジナル版画を集めたものである。

刊行翌月の11月、昭和堂に自身の孔版画集を2部預けた後、若山八十氏宅を訪れ、同版画集を贈呈している<sup>57</sup>。福井の版画集を受け取った若山は、1957年に発行された『昭和堂月報』82号に「福井良之助孔版画集鑑

賞」と題した文章を寄稿している<sup>58</sup>。少し長いが引用する。

「(前略) 先ずかつての孔版画界には得られなかった版画そのものの迫力が、強く私を捉えてしまった。というのはこれ迄の創作孔版画は、作品に陶醉する前にどうも技法技術が、作品の上へのさばっていて、鑑賞の妨げとなったからである。即ち内容の貧弱さを、単なる孔版の駆使によってものをいわせるものが多かったからであろう。

さて作品が十三、現代版画とはいっても、いわゆるむずかしいものではなしに、暖かい具象の数々、恰ももぎたての果実のように親しめるものばかり、その一つ一つに込められた福井さんの詩が、いみじくも花咲いて、美しく謳っている近来美事なものである。特に「小さい世界」「母子」の構成、「愛」「小花の少女」「ふうせんと子供」「母子」のデッサン力「海の静物」「教会」の色彩その新鮮さと、内に秘められた強靱な火むらとを添えて、秘めやかに匂い出しているのである。しかも、初めから版画作品として練りに練った粒よりの制作であることがうかがわれ、手法上秒点をもおろそかにし得ない肌目の細かさに驚かされるが、これがわざわざして、表現技の上で私を少々不安にした点もないわけでない。それは特に表紙であるが、これは明かに自分の画の複製であることである。こうした鑑賞の仕方では逸品を損ないたくはなかったが、にもかかわらず敢て老婆心の苦衷を恕して頂きたい。とわいえ（原文ママ）稀に見る斯界の得た優秀収穫、同好の志の鑑賞をぜひお願い致します。」

若山が文中に記した「福井さんの詩」とは、13点の作品それぞれに添えられた福井自作の詩のことである。これらの詩の内容は、2005年に出版された『福井良之助孔版画展』<sup>59</sup>で各図版と併せて確認することができる。同図録に掲載された版画集の見開きページの写真を見る限り、詩も謄写版によって印刷されたものと考えられる。しかし見開きページの写真1点以外、図版になっているのは作品のイメージ部分であるため、筆者はすべての詩がどのような印刷状態か確認できない。

謄写版作品に自作の詩を添えるということは、若山も行なっていた。2016年に和歌山県立近代美術館にて開催された展覧会「謄写印刷工房から印刷と美術の間」には、一枚の紙の中に絵と詩が両方とも謄写版で印刷されている小作品が6点展示されていた。

若山の詩はカリグラフィーになっており、独特の書体で印刷されている。若山は筆耕の仕事を経て、謄写版による創作版画を制作してきた人物である。そのため、謄写版の技法書だけでなく、謄写文字教材集も出版している。謄写筆耕の仕事を経て、その技術を活かしてオリジナルの版画を創作するという若山に対し、福井は初めから絵を描く目的で謄写版を習ったという。

時代的に見て若山は、創作版画運動<sup>60</sup>のただ中であって謄写版による版画制作に専心していたし、福井はその流れに連なる作家であったと言える。若山と創作版画との関わりを示す例として、若山は1976年に出版した『孔版画のすべて』という技法書の中で、創作版画について以下のように述べている<sup>61</sup>。

「創作版画は自画、自刷りというのが原則ですが、その自画というところを間違えるととんだことになります。すなわち、自画といっても創作版画の場合は、その絵はあくまでもデッサンで、いかに色が施されていても、それは単なる心覚えであり、完成された絵ではないということを理解していただきたいと思います。

たとえば、その絵を、完成された水彩画や油絵のように、版画で仕上げても、それらはすべて各々の絵の真似で、創作版画とはいわないのです。」

このように、若山は創作版画における「自画」は「あくまでもデッサン」であり、それ自体が完成作品ではないと断言している。福井も版画の下図をデッサンと呼んでいたが、若山の「自画」と福井の「デッサン」は、どちらも版画の下図、つまり作品の構想を意味していると考えられる。

若山は「完成された水彩画や油絵のように版画で仕上げても、それらは各々の真似で、創作版画とはいわない」と述べている<sup>62</sup>。つまり、他の技法の表現が創作的に必要なために、版画の技術でもってそれを再現するのは、単なる複製であって創作ではないということである。

若山は「福井良之助孔版画集鑑賞」の中で「それは特に表紙であるが、これは明かに自分の画の複製である」と述べている。「自分の画」における「自分」とは何か。若山を指しているのか、それとも福井を指しているのか、2通りの解釈が可能であるが、若山が完成した絵の複製ではなく創作版画に意義を見出していたことは先述した通りであるため、文中の「複製」とは福井の他の技法による作品の複製という意味だと考えられる。

I 部で指摘したように、福井の謄写版作品には明らかな油彩からの影響が見て取れるし、若山に送った版画集の作品も例外ではない。しかし、若山は福井の謄写版作品を創作版画として高く評価し、かつての孔版画にはない「版画そのものの迫力」があるという。若山がいう「版画そのものの迫力」とは、謄写版の技術、ひいては版画そのものの技術の高さというより、むしろ構図やデッサン力、内容などの絵作りに対する評価であるように思われる。絵作りとは、つまり構想を練るということで、これは油彩や版画など技法に関係なく行われることである。

純粋に孔版の技術のみを研鑽してきた若山が、油彩からの影響を内在させた福井の版画集を、「表現技の上で私を少々不安にした」と述べ、「それは特に表紙であるが、これは明かに自分の画の複製である」と苦言を呈しつつも、なぜ謄写版の創作版画として高く評価したのだろうか。まずは版画集の作品から、若山が挙げた《小さな世界》<sup>63</sup>《母子》《愛》《小花の少女》《ふうせんと子供》《海の静物》《教会》の7点を取り上げ、詳しく見ていこう。

## 2 節 若山が評価した7作品の検討

この節では、版画集に所収されている13点のうち、若山が好評価を与えた《小さな世界》《母子》《愛》《小花の少女》《ふうせんと子供》《海の静物》《教会》の7点について検討する。これに加え、内容が共通する福井の他の謄写版作品を併せて考察していく。

福井は同じ下図やモチーフを油彩や謄写版で繰り返し作品化していた作家であり、版画集の作品にもその特徴がはっきりと表れている。若山が高く評価した版画集の作品は、同時期に制作された他の作品とも関連があり、対象になりうる作品を含めて分析することで、版画集の作品に対する考察と若山の評価の理由を検討し、福井の謄写版作品の特長を明らかにすることが目的である。

### (1) 《小さな世界》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図22)

《小さな世界》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図22)は、1957年に版画集の作品として制作された孔版作品である。画面全体が緑褐色と茶色のテクスチャーが用いられており、黒の骨書きでモチーフの形を明確に表している。描かれているのは、鳥かごと2羽の鳥である。しかし、この2羽はかなりデフォルメされて

おり、鳥かごを掴む足と頭部のみが強調されて胴体や羽らしいものは見当たらない。

左側の鳥は左足で鳥かごの檻を掴み、力を込めて捻じ曲げようとしている。そして頭部は上向きに描かれており、天井の網に食いつき、窮屈な鳥かごを破ろうとしているように見える。この鳥の頭部は非常に巨大で丸く描かれ、くちばしは2つ描かれているようである。そのため、描かれているのは鳥の頭部であるが、そのシルエットはザクロのようにも見える。

右側の鳥は足の爪が鳥かごの床と檻をしっかりと掴んでおり、頭部は左の鳥と同様に大きな球体のように描かれている。2羽の頭部は緑褐色と茶色で分割されているが、これは鳥かごや背景の色面分割と呼応しているようである。右の鳥は、鳥かごの床に見える白い三角形の色面と、檻の右側の垂直線に対応するように色面が分けられている。左の鳥は、画面右端に見える水平線と檻の奥に見える水平線に対応しており、その線は頭部の球体の中で三角形を描くように折れて、くちばしの斜めの線や檻の奥に見える斜めの太い線と呼応しているようである。

画面全体には、細かく短い線が点描のように描かれている。画面の上3分の1に水平線が引かれており、それによって背景は鳥かごが設置されている地面と、背後の空間に分割されている。その背後の空間の右側には黒の短い線で渦のような形が描かれている。左の空間には渦は描かれていないが、右と同じ短い線で放物線が描かれており、どちらも左側の鳥の口元に収束している。

背後の水平線は鳥かごを挟んで上下にずれており、また鳥かごの形そのものも純粋な矩形をなしていないため、画面全体が非常に歪んだ不安定な印象を受ける。背後の水平線と同じく、鳥かごの床部も、本来は同じ高さでつながっているはずの線が分断され、意図的にずらされている。また、鳥かご全体の形は逆パースであるため、立方体ではなく一枚の四角形のように見える。この意図的な線の分断と逆パースは、この版画集に一貫して見られる特徴的な要素である。

《小さな世界》と同一のイメージが用いられていると思われる作品は、4点確認している。2005年に出版された展覧会図録『福井良之助孔版画展』では、「油彩画との関係」と題された解説の中で、福井は興味を持ったモチーフについて、技法を変えて繰り返し描くことがあったようだと言及されている<sup>64</sup>。具体的な例として、《裏庭》(図38)と《うら庭》(図39)の2点、そして2羽の猛禽が描かれた《窓》(油彩、1954年、岩手県立美術館蔵)(図16)にまつわる作品群が取り上げられている。

《〔作品名不詳〕下絵》（ふくろう）（紙、木炭、1954年頃、番町画廊蔵）（図15）は、2羽の猛禽や鳥かごのモチーフから手前に伸びる影の形、背景の色面など、《窓》とほぼ同じ状況設定であることから、深い関連性を読み取ることができる。また《作品名不詳》（ふくろう）（孔版、1955年頃、所蔵先不明）（図17）も、《窓》と同じ下絵を元に制作された版画作品として同図録の中で紹介されている。

図録のサイズ表記には《〔作品名不詳〕下絵》（ふくろう）（図15）が322×270mm、《作品名不詳》（ふくろう）（図21）が308×256mm、《窓》（図17）が802×604mmとある。《〔作品名不詳〕下絵》（ふくろう）（図15）と比較すると、倍近く大きなキャンバスに描かれた《窓》（図17）よりも、ほぼ同じサイズの《作品名不詳》（ふくろう）（図17）の方が、モチーフの形、線の位置、背景の色面などを見る限り、より下絵に近い形で作品化されていることがわかる。下絵の上端を少しトリミングしているだけで、その他のバランスは下絵とほぼ変わらない。これは謄写版の製版方法に由来していると言えるだろう。謄写版の版となるロウ原紙は、パラフィンによってロウ引きされた雁皮紙である。非常に薄く、ロウ引きによって半透明になっているため、下図の上にロウ原紙を乗せ、上から鉄筆でなぞると透明なパラフィンが微細に碎けて白くなる。この方法によって、下図や文字の形を、そのまま版に転写することができるのである。このことから、《〔作品名不詳〕下絵》（ふくろう）（図15）と《作品名不詳》（ふくろう）（図17）がほぼ等倍の関係であることを鑑みると、《作品名不詳》（ふくろう）（図17）は《〔作品名不詳〕下絵》（ふくろう）（図15）から直接版を起こし、調整を加えた可能性が高いと言える。

また、《ふくろう》（図42）は、『福井良之助画集』に掲載されていた、1964年に描かれた油彩画である。《窓》（図16）と同じフクロウと鳥籠のモチーフを、デフォルメせずより写實的に描いている。この作品は『福井良之助孔版画展』の中では言及されていないが、筆者は関連する作品として加えるべきだと考える。

## (2) 《愛（異性）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図23）

《愛（異性）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図23）は、版画集に所収されている孔版の作品である。画面全体は灰色がかった褐色で、主に明暗と骨書きの線でモチーフが描き出されている。描かれているのは座って向かい合い、抱き合っている裸の男女である。

この作品と類似する作品として、1970年に描かれた油彩画《生と死の習作・愛》（油彩、1970年、所蔵先不

明) (図 44) がある。この油彩画も裸体の男女が描かれ、男性が足を三角に曲げて座り、二人は身を寄せ合っているが、油彩画の方が人物の描写が細かく、髪の毛や目鼻立ちがよくわかるし、色彩についても同様のことが言える。

《愛 (異性)》と《生と死の習作・愛》を見比べると、同じモチーフをそれぞれ反対方向から見て描いたようである。《愛 (異性)》は男性の体が最も手前に描かれているのに対し、《生と死の習作・愛》は女性の体を手前になるように描かれている。若山が指摘したデッサンという点で見ると、《愛 (異性)》の方が人体のフォルムが安定していて、人体の各部を円柱や球として捉えた時の、描かれていない部分への回り込みも感じられる。

男女というモチーフの一致に限定しなければ、同じく版画集に所収されている孔版作品である《母子》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図 33)とも比較することができるだろう。どちらも抱きしめ合う人が描かれているが、人体のフォルムについては《母子》の方がデフォルメの要素が強く、骨書きも太くまっすぐでブレがないように見える。

《愛 (異性)》と《母子》は、背景と人物で色彩を変えておらず、褐色のトーンで作られた背景色がモチーフと一体になっているという点が共通している。《母子》には黄色と緑褐色が使われており、《愛 (異性)》は1色がグレースケールで表現されているが、テクスチャーの作り方は全く同じである。そして、この褐色によるグレースケールを全面に用い、明暗の差でテクスチャーやモチーフの色を表現する方法は、この版画集に一貫して見られる特徴である。

### (3) 《海の静物》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図 24)

《海の静物》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図 24)は版画集に所収されている孔版の作品である。画面全体が緑褐色のトーンで統一されており、黒い骨書きの他に黄土色や赤茶色の色面が部分的に用いられている。幾つかのモチーフが木製の台の上に並べられており、その奥に床部と壁面が見える。

背景の壁面には黒の細い線で模様を描かれており、2本の線が道のようにS字状にカーブしている。画面左上の曲線部分は、形は完全に一致しないが類似したパターンが《ふうせんと子供》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図 31)の画面左上にも見られる。この曲線が具体的に何を表現しているのかは定かではないが、



共通するイメージがあることは確かである。

床部は黒の点描でノイズのような模様が描かれており、木製の台を挟んで壁面との接合部が上下にずれている。台の上には、奥から順にキャンパスの木枠、先の尖った釣竿のような棒、ランタンが置かれ、そして最も手前に巨大な口のハゼのような魚が描かれている。そしてそれらのモチーフが置かれている木製の台は、板や木目がモチーフごとに分断され、上下にずれていることに加え、木目の方向も 90 度回転している。台の中央に竿とランタンと魚によってできた三角形の隙間があるが、その中の木目が繋がっておらず、縦横が反転していることがわかる。そして台の手前に見える板の側面は、左側が柾目であったのに魚のヒレで分断されて、右側では小口が見えるようになっているのである。

I 部第 1 章で指摘したが、このような多視点の描画法は、セザンヌが風景画や静物画を描く際に用いていた。セザンヌは様々な角度から対象を見て、それを画面上で統合し再構成したと言われている。セザンヌのこのような姿勢はピカソらに受け継がれ、キュビズムとして完成することになるが、《藤棚》(図 4) や《海の静物》(図 24) を見る限り、福井が印象派からキュビズムに至る西洋絵画の表現様式を踏襲していたことは明らかである。

#### (4) 《小花の少女》(孔版、1957 年、岩手県立美術館蔵) (図 26)

《小花の少女》(孔版、1957 年、岩手県立美術館蔵) (図 26) は、版画集に所収されている孔版の作品である。画面全体はグレーがかった褐色のトーンと還元法によるテクスチャーで統一されており、モチーフの固有色を用いた色彩はなく、褐色を基調としたグレースケールでモチーフの明暗が描かれている。

タイトルにある通り、頭に花を挿した少女の頭部が描かれているが、少女の頭部は風船のように滑らかな丸で表され、また少女の肩と頭部をつなぐ首は円柱のようにまっすぐで、肩や顔と比べるとかなり長く描かれている。少女の顔には目と思しき黒い点がひとつ穿たれているだけで、他に顔立ちを表すパーツは描かれていない。画面左端に描かれた花飾りの中で、花卉のある一番大きな花の形は、《からすと花》(図 20) に描かれた花の形とよく似ている。

少女は髪を片側だけ三つ編みにし、もう片方は緩やかな曲線が顔の下半分から首にかけて引かれており、ところどころ点描のグラデーションが付いている。これは髪を結ばずに下ろしたままの状態を描いているようで

ある。三つ編みは三角形の組み合わせで描かれており、付け根の部分には黒っぽい矩形の角が見える。髪が結われているので顔の輪郭ははっきりと表出しているが、耳は描かれていない。

円柱のようにまっすぐに長く描かれた首のフォルムは、他の作品にも見られる。たとえば《長い髪》(油彩、1953年。所蔵先不明)(図14)は、髪の長い女性が描かれた油彩画である。《長い髪》の女性の首も《小花の少女》と同様に円筒形で、肩や顔と比べるとかなり長く引き伸ばされていることがわかる。また、顔と首に対して、肩幅が狭い点も共通している。

#### (5) 《ふうせんと子供》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図31)

《ふうせんと子供》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図31)は版画集に所収されている孔版の作品である。この作品も画面全体がグレーがかった褐色のトーンで統一されている。背景の下半分には歪な箱状のモチーフが積み上げられ、上半分は点描と細く短い線で霧がかかった状態で、画面左上には筒が半円状に描かれ、右側には渦状の破線を放つ太陽らしきモチーフが描かれている。

手前には風船を右手に持つ子供が大きく描かれているが、子供の顔は楕円形の輪郭と円柱状の首、右手と左肩が小さく描かれているのみで、耳や目鼻、髪の毛などは全く見当たらない。もし風船の紐を握る手が描かれていなければ、この楕円と円柱を組み合わせた無機質な形が、子供の頭部を示すものだと理解するのは難しいだろう。

#### (6) 《教会》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図32)

《教会》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図32)は、版画集に所収されている孔版作品である。これまで確認した限りでは、福井はこの教会をモチーフにした孔版画を4点残しており、すべて同じ構図が採られていることから、これらは1つのスケッチかメモを元に派生した作品群であると考えられる。

《教会》(図32)は線の調子が硬めで、窓の分割や建物の横線も均等に描かれており、他の作品と比べると庭の木と建物の線からは水平垂直を少し強調している向きがある。画面全体は緑褐色の色調を帯びており、それをベースとして窓や木の固有色と黒の骨書きが刷り重ねられている。ただし、教会の外壁にあたる部分は紙の色が白く残るようになっている。緑褐色の色面と白の色面は、掠れながら入り混じっているが、境界を観察

すると、白の色面の方が線としてつながっているように見える。この緑褐色の色面はイメージ部分全体を覆うベタ面として製版され、教会の外壁部分のぼかしは描圧還元法（びょうあつかんげんほう）が用いられたものと考えられる。

《教会の庭》（図 6）は『福井良之助画集』に掲載されていた、同じ教会をモチーフに 1942 年に描かれた油彩画である。建物の手前に小さな庭があり、細い木が生えている。その奥の建物には十字架の装飾の付いた、特徴的な格子状の窓があり、キリスト教の教会であることがわかる。

《作品名不詳》（教会）（孔版、1955 年頃、額賀家蔵）（図 18）は、『福井良之助孔版画展』に掲載されていた孔版の作品である<sup>65</sup>。画面左下に背の低い石柱が 2 本あり、庭に細い木が生えている。建造物との位置関係は《教会の庭》（図 6）、《教会》（図 32）と同一であると言える。

《作品名不詳》（教会）（孔版、1957 年、所蔵先不明）（図 34）も、これまで見てきた 2 作品と同様のモチーフと構図が採られている。この作品は同じ孔版の作品である《作品名不詳》（教会）（図 18）、《教会》（図 32）に比べ、筆でざっくりと太い線を引き、その隙間を絵具で塗りつぶした水彩スケッチのような孔版作品で、これまでの福井の孔版画作品と比べると、少し趣の異なる作品である。筆者は縮小された単色図版を確認しただけであるため、断定することはできないが、この作品にはロウ原紙だけでなくコロジオン原紙が用いられたと考えられる。コロジオン原紙は、ニトロセルロースをアルコールで溶解したものを薄葉紙に塗布したものである。元は習字の手本を複写するなどの目的に用いられていた孔版印刷の一種で、筆に希硫酸を含ませて描くことで製版するので、毛筆製版とも呼ばれる。

この作品の骨描きを見ると、明らかに毛筆で描かれたことを示す線の太りやかすれがある。もちろん、ロウ原紙に鉄筆とヤスリで、毛筆で書いたように製版することもある。しかしこの作品の線にはあまり詰まったような描き方は見られず、どちらかというとも 1 本の面相筆で一気に描いたような脱力感があり、線自体が少し太くなっているように見える。コロジオン原紙は、希硫酸の化学反応で塗膜を溶かしながら製版するため、ロウ原紙の製版のようにドットは無く、ベタ面がはっきりと均一に刷り上がるが、描いた部分が滲むため、細い線を製版するのには向いていない。

以上、《教会》（図 32）にまつわる作品を見てきたが、これらを年代順に並べると、時代が下るにつれてモチーフが簡略化されていることがわかった。もっとも古い作品である 1942 年の《教会の庭》（図 6）で画かれ

ている教会の窓の十字の装飾、複数の庭木、石柱に取り付けられたフェンスが、1955年頃の《作品名不詳》(教会) (図18) では省略されている。

逆に《作品名不詳》(教会) (図18) には《教会の庭》(図6) に描かれていなかった、画面右側が細かく描き加えられ、十字架のついた玄関ポーチや複数の窓、画面右端には屋根の低い別の棟が見える。しかし、1957年の《作品名不詳》(教会) (図34) では、建物の右側は大きくトリミングされている。庭木も枝葉を簡略化した1本だけになっている。

1957年の《教会》(図32) になると、《作品名不詳》(教会) (図34) でトリミングされていた建物の右側がまた描かれているが、屋根の高低差は1955年頃の《作品名不詳》(教会) (図18) よりも少なくなり、張り出した玄関部分も細長くすっきりとしている。そして玄関ポーチの十字架はなくなっている。

庭のフェンスは早い段階で描かれなくなったが、低い石柱は画面左下に必ず描かれている。《教会の庭》(図6) 以外は、どの作品でも石柱がはっきりと逆パースで描かれていることがわかる。教会の建物は、どの作品も奥行きが感じられるよう描かれているが、石柱と同じく逆パースで描かれている。その例として、《教会》(図32) は画面左側に建物の側壁が見えており、また画面左上に屋根が大きく描かれているが、これらは1942年の《教会の庭》(図6) には描かれていない部分なのである。それは、この構図では左側の側壁と屋根が現実的に見えない部分だからであると言えるだろう。

1942年の油彩画である《教会の庭》(図6) は、福井の最初期の作品のひとつである。この頃の福井は、まだ謄写版制作に着手しておらず、写実性の高い油彩画を描いていた時期である。よって《教会の庭》(図6) は福井の実際の見え方、見た景色にもっとも即した作品であると推察できる。そして、版画集に収められた《教会》(図32) に至るまでの過程で、ひとつのスケッチを繰り返し作品化することで、その構図は少しずつ変容し、福井の様式として洗練されていったと言えるだろう。

#### (7) 《母子》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵) (図33)

《母子》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵) (図33) は、版画集に所収されている孔版の作品である。この孔版作品とほぼ同じ構図を持つ作品として、《母と子》<sup>66</sup> (油彩、1951年、カマクラギャラリー蔵) (図13) がある。どちらも黄土色、薄い緑褐色を基調とした作品で、互いを抱きしめ合う母子の姿が描かれているが、

1951年の油彩画である《母と子》にはより多くのモチーフが描かれている。

まず、《母と子》(図 13)には母子の背後に木製の椅子と、手前に石や果物のようなものが入った器が描かれているが、《母子》(図 33)にはそれがない。また、母子の人体表現にも細部に違いが見られ、《母と子》では子供の右足が見えているし、母親と子供の頭部もそれぞれ独立して描かれているが、《母子》では子供の足は描かれず、また母子の頭部はより近づき、ひとつの丸として一体化しているように見える。

また、《母と子》に描かれた器と、ほぼ同じフォルムを有しているのが版画集の作品である《いちじく》(図 27)である。器の底部は水平に描かれ、形は角が丸い三角形である点や、いちじくの数や配置、その形も非常に似通っている。これも先述した、福井の「フォルムの集積」のひとつであろう。

## (8) まとめ

若山が評価した福井の作品7点を見てきた。先に引用した若山の批評にあるように構成、デッサン力、色彩の3つの観点を挙げて福井の版画集の作品を評価していたことがわかった。この3つの観点はどれも版画や謄写版に特有のスキルというわけではなく、平面作品全般を制作する際の基礎と言える要素である。

若山から見て、福井が版画製作の基礎的な力量において優れていると評価したのは、幼少の頃より素描や油彩の手ほどきを受け、修練を積んだためであると言えるだろう。

I部1章で述べたように、福井が初めに絵の指導を受けたのは、彼が中学校に入学した1936年で、当時の指導者は風光会会員の図画教師、島野重之であったという。その2年後の1938年には、15歳で画家を志し、太平洋画会会員で太平洋美術学校の教師であった井口勇にデッサンと油彩画を教わっている。その後は東京美術学校の鑄金部へ進学するも、鑄金の実技には興味を示さず、しきりに油彩画の制作をしていたと言われることから、福井は10代の半ばから絶え間なく素描と油彩の制作に取り組み、絵画の基礎を学んできたと言える。

要するに、版画制作における構想、下図、製版、印刷という一連の工程の中で、製版や印刷の技術だけを重んじるのではなく、構想を練るといふことの重要性を、福井は幼少期から積み重ねてきた油彩画の修練によって、よく理解していたのだろう。実際、1964年のインタビュー<sup>67</sup>の中で、福井はマチエールについて「油絵という絵具のつきということが、孔版でも非常に重要だと思う」と、油彩画制作におけるポイントを、孔版と並行にして語っている。

また、福井は1950年代以降、謄写版制作を手掛けてから同一のイメージやフォルムを繰り返し作品の中に登場させるようになる。彼自身は「フォルムの集積」という言葉を用いてこの現象を説明している。福井の油彩画を時代順に見ていくと、謄写版を手がけ始めた1950年代から、透視図法を用いた現実的な空間表現とは疎遠になり、徐々に平面的に、そして様々なフォルムが反復して用いられるようになっていく。それは福井独自の様式が成立していく過程でもある。この油彩画に見られる変化は、謄写版作品にも率先して現れているわけだが、この版画集はその成果のひとつであると言える。

このように、絵画的な基礎とフォルムの集積が、油彩と謄写版という技法の垣根を越え、福井の謄写版作品にも活かされた結果、若山のいう「版画そのものの迫力」に繋がったと言えるだろう。

### 3節 若山が取り上げなかった作品について

若山が『昭和堂月報』82号に寄稿した「福井良之助孔版画集鑑賞」の中で取り上げられなかった作品は6点ある。《こわれた家（やせ果てた青春の思い出）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図21）、《建設》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図25）、《いちじく》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図27）、《枯木》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図28）、《実（ヒマワリ）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図29）、《汽車の家》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図30）である。これらは、福井の作品を理解する上で重要であると考えられる。《こわれた家（やせ果てた青春の思い出）》（図21）、《いちじく》（図27）は、油彩と謄写版を分け隔てずに制作した福井の洋画家としての特徴を端的に表す作品である。若山は指摘しなかったが、すでに挙げた《教会》（図32）も、同じ意義を持つ作品である。

この2点を取り上げることにより、福井の謄写版と油彩画は、構想段階においてどちらも同じイメージの源泉を持ち、相互に影響を与えるものであったということが明らかになるだろう。

#### (1) 《こわれた家（やせ果てた青春の思い出）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図21）

《こわれた家（やせ果てた青春の思い出）》（孔版、1957年、岩手県立美術館蔵）（図21）は、版画集に所収されている孔版の作品である。画面全体は緑がかった褐色の色調でまとめられており、濃い褐色と背景に薄く灰色がかった緑の色面と、骨書きに用いられている黒の3ないしは4版程度で構成されているように見える。

画面の上半分はぼかしのかかった背景がほとんどを占めており、中央には大きく曲がりくねった木や柱のようなものと、それに巻きつく円環状の細いツタか針金のようなものが描かれている。画面の中央には屋根に穴の空いた家が描かれている。屋根の形が歪んでおり、中央がすぼまって屋根の左右が極端に広がっている。

一番手前の家全体の形を見てみると、右は屋根と壁面が一直線に重なっており側面は見えないが、家の左側は屋根が大きくせり出し、正面の壁も出入り口がある側面の壁も見えている。この屋根自体は穴や軒の亀裂があるものの、途切れなくひと続きに描かれているが、壁面は複雑に途切れて地面との接地面がずれているため、建造物としての整合性をこの作品に描かれた家に求めるのは難しい。

このように、片方が切り詰められ、反対の側壁が手前にせり出したような家のフォルムは、同じ版画集の作品である《汽車の家》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図30)にも用いられている。鑑賞者の視線と直角に交わる正面の壁面と、その正面の壁と直角に接しているはずの側壁が、視線と直角に交わるように描かれているのである。建物は箱形であるため、透視図法に則って描けば、視線と並行な面は物理的に見えず、また見える場合は線に角度がつく。しかし福井はその箱形を展開図のように切り開いて、三次元の物体の表面を平面の上に置いているのである。

さらに画面下を見ていくと、右に車輪が描かれている。筆者は、画面下に下半分が見切れるように描かれた車輪に既視感を覚えた。この車輪のモチーフと構図は、1959年の孔版作品《裏庭》(孔版、1959年、岩手県立美術館蔵)(図38)と、1960年の油彩画《うら庭》(油彩、1960年、所蔵先不明)(図39)に、非常に似た形で現れている。

《裏庭》(図38)は、題名に裏庭という具体的な風景への手がかりが示されている。画面の中にある具象物は左下にある車輪とその奥に描かれた細い梯子のみであり、他は色や大きさの異なる矩形が組み合わさって画面を構成している。

また、画面は黄味がかかった色調を帯びており、これは1版目に黄土色が用いられ、イメージ部分全体が広く塗りつぶされているためである。孔版画や木版画において、版の順番は色と面積によって決定される。作家が特定の効果を狙って、変則的な順序で印刷する場合もあるが、概ね基本となるのは薄い色から濃い色へ、そして広い面積から狭い面積へという順番である。この作品の場合、イメージ部分全体に黄土色が用いられていることが分かるし、版の順番を考慮すると1版目であると考えるのが妥当である。

また、画中の矩形はどれもエッジがはっきりとしており、際の直線に少しインクが溜まっているように見える。これは、おそらくロウ原紙をカップ版（ステンシル）のように切り抜き、そこに典具帖と呼ばれる極薄の和紙をあてて刷ったためである。福井は、月刊美術のインタビューでこの手法を実践しながら解説しており<sup>68</sup>、さらにこの典具帖がもたらす効果について、福井は次のように語っている<sup>69</sup>。

「—原紙をヤスリではなく、小刀でカップ版のように切って、穴をあけたいと思うときがあるんですが、この時、穴があいたままじゃ、インクがじかにベッタリ紙についてしまうんで、原紙に電気ゴテで繊維孔にする、極薄手の丈夫な和紙を貼り付けるわけです。

これは典具帳という紙が一番きれいに仕上がるんですが、この典具帳製版の時に、一種の速乾ニスである修整液をふりかけたり、流したり、あるいは描いたりして、何回も印刷すると、その液をかけた部分が典具帳の細孔をふさいで、絵具を通さなくなるんで、この操作を微妙におこなうと、むらむらした非常に複雑なトーンを生むことができます。」

このように、福井は独特のムラのあるトーンを作り出すため、典具帳を用いた切り抜き法に、修整液でテクスチャーを描き、それを何版も刷り重ねていたのである。1964年の『美術手帖』には、実際に切抜き法と修整液を用いて制作している写真が掲載されている<sup>70</sup>。

上記の引用文の中で、福井がインクと絵具という2つの単語を併用しているのも興味深い点のひとつである。インクは主に筆記や印刷の用語であり、絵具は絵画で色をつけるための材料を指す用語である。一般的な切り抜き法について話すときには「インク」を用い、テクスチャーの版を刷り重ねてトーンを作るという説明では「絵具」に変化している。この使い分けが意識的なものか、無意識によるものかは定かではない。しかし、インクを「絵具」と呼んでいることから、版を重ねて福井自身が望む「むらむらした」トーンを作り出す作業は、福井にとって油彩画に近い感覚だったのではないだろうか。

《うら庭》（図 39）は1960年に描かれた油彩画である。この図版は岩手県立美術館の図録『福井良之助孔版画展』に掲載されていたものであり、作品の所蔵先は不明である。細部に違いはあるが、孔版画の《裏庭》とほぼ同じ構成であることがわかる。ただ、図録の印刷を見る限り、油彩の《うら庭》の方は色調が緑がかっ



ており、車輪の縁も歪んでいることがわかる。そして画面中央右寄りの茶色の色面は、レンガと思しき格子状の描写が見られ、描かれた裏庭の全景、位置関係が孔版の作品より明確になっている。

画面右側には、正面に開口部を持つ建物が1つあり、左側手前には車輪と、車輪が立てかけられた白い立方体、その奥には小さな窓を持つ建物、そして窓がある建物の右側からは影が伸び、一番奥のレンガの壁に続いている。

## (2) 《いちじく》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵) (271)

《いちじく》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図27)は版画集に所収されている孔版の作品である。木製の台の上に、ボウルと葉、3つのいちじくが配されており、画面左上には白い紙がピンで壁に止められている。ボウルに入れられたいちじくには三角形の葉が付いており、画面下にも同様に三角形が4つ連なった茎の長い葉が水平に置かれている。通常、いちじくの葉は三角形ではなく、大型で3つか5つに裂けた手の平のような形をしている。

いちじくやボウルが載せられた台は、木目や板の境目が描き込まれている。台の橋を見ると、3枚の細長い板が天板になっているようだが、左のいちじくやボウルなどに遮られ、途中で板の境目が上下にずれている。また、左のいちじくとボウルの間では、一番奥に見える板が下にずれて整合性が取れない状態になっている。

この木製の台は、手前の水平線と奥の水平線の長さがほぼ同一であることから、逆パースになっていることがわかる。台の天板が真正面から逆パースで描かれることにより、ピンで留められた白紙との位置関係が曖昧になり、鑑賞者は台と壁面が直角であると認識しづらくなる。そして台がパースの付いていない平面的な長方形に描かれることで、単純化された幾何学模様として見ることができる。この《いちじく》という作品は、台のフォルムと、いちじくや葉のフォルムが基準となっており、長方形と三角形が拡大縮小、分割などの操作を加えられながら組み合わせられて出来ているのである。

このように逆パースによって画面を幾何学的に構成する手法は、他の孔版作品でも用いられているが、特に内容が近似している例として、1956年に制作された《からすと花》(図20)<sup>71</sup>と、同じ版画集の作品である《海の静物》(孔版、1957年、岩手県立美術館蔵)(図24)が挙げられるだろう。

《からすと花》は、1967年に制作された孔版の作品で、同年5月20日から6月18日まで東京国立近代美

術館において開催された展覧会「近代日本の版画」に出品された記録がある<sup>72</sup>。

この作品は、全体的にセピアと黒を用いたモノトーンの色調で統一されている。描かれたモチーフはタイトルと一致しており、取手のある花瓶に花が活けられ、木製の台の上に置かれている。そして画面左上には、花の背面からからすの頭部のみが影絵のように配されており、胴体は描かれていない。また、花瓶に挿された3輪の小花のうち1輪が、からすの目にあたる部分に配されている。

図 20-1 は作品のイメージ部分を斜め方向から撮影した画像である。イメージ部分が切り取られ、台紙に貼り付けられていた。

また、この《からすと花》の中に描かれている木製の台は、《いちじく》(図 27) に描かれているものと同じであるように筆者には見受けられる。どちらも天板は3枚の細い板を寄せて作られたもので、縦横の比率も似ている。《からすと花》の台も、逆パースによって天板の対角線の長さが等しい長方形として描かれることで、台そのものの立体感や、モチーフと背景の関係における立体感が薄らいでいる。

#### 4 節 まとめ

《こわれた家 (やせ果てた青春の思い出)》(図 21)、《いちじく》(図 27) を中心に関連する作品を検討した結果、福井の作品にはモチーフ・構図・フォルムの類似があり、制作年代を重ねるごとに、細部が変化していることがわかった。以上見てきた4点の作品に見られる、ごく部分的なモチーフの一致は、些細な事実である。しかし、これは福井芸術における「モチーフの反復」が、単に同じ下図や構図を繰り返し使用していたのではなく、福井の構想を示すために繰り返し現れるサインであると筆者は考える。福井は「ほとんど無意識の状態」で描きためたスケッチの中からあるフォルムが生まれる。このフォルムの集積がぼくのデッサンです。」と述べているが、《こわれた家 (やせ果てた青春の思い出)》に見られる車輪のフォルム<sup>73</sup>もそのひとつであると言えるだろう。

とりわけ、版画集の孔版作品においては、過去に用いたモチーフ・構図・フォルムのブラッシュアップが図られているようである。端的には、《教会》(図 32) とそれに関連する作品群である。この教会をモチーフとした一連の作品は、ひとつの構想を元に繰り返し細部の変更やトリミングが行われていたことがわかった。関連作品の中で一番古い作品である《教会の庭》(図 6) は写実的な要素が最も多く、福井の初期油彩画に見ら

れる特徴も有している。版画集の《教会》(図 32)に至るまでの過程に、風景を三次元的に描く写実絵画から離れ、福井の構想であるところの「フォルムの集積」によって画面が構成されていく変遷が現れていると言えるだろう。

そして福井作品の最大の特徴である、油彩と謄写版の双方向的な関係は、この「フォルムの集積」に由来していると考えられる。

## 2章 福井のリトグラフ作品について

この章では、福井の謄写版作品とリトグラフ作品を比較し、版種による表現の相違について論じていく。既往研究において、福井の版画作品を版種別に比較することはこれまで行われていない。よって、福井の謄写版作品における独自性を検討する上で、この版種による比較検討を行う必要があると考える。

福井は謄写版以外にも銅版やリトグラフの作品集を残している。1983年に出版した『鎌倉の道』という素描集には、限定発行部数50部のリトグラフ作品が所収されている。

1節では、《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図48)、2節では《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図49)の2作品を中心に、作品の内容と技法の両面から考察を図る。3節では、1節と2節の考察を元に、福井の謄写版とリトグラフに見られる相違について検討する。

一般的ナリトグラフの制作方法は脚注にて記し、福井の用いた方法について比較した<sup>74</sup>。

### 1節 《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図48)

《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図48)は、1983年に出版された『鎌倉の道』<sup>75</sup>という素描集に添付するリトグラフの作品である。筆者が購入した同素描集には、《妙本寺参道》と《建長寺(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図49)の2作品が付属していた。この『鎌倉の道』は限定発行部数50部のうちの第8部で、本文は夫婦箱に収納された無線綴じの図版36枚である。

《妙本寺参道》(図48)は、神奈川県鎌倉市大町に実在する日蓮宗の本山、妙本寺(山号・長興山)に取材したものである。福井は1960年に鎌倉市大町1242番地(現在の3丁目4番地3号)に転居している<sup>76</sup>。『回想』によると、福井は鎌倉の風景をスケッチして周り、それが『鎌倉の道』という作品集になったという。当時の様子を、息子である福井良佑、福井良宏は次のように回想している<sup>77</sup>。

「思えば五年前、この花冷えのころ私たちは父といっしょに鎌倉のありとあらゆる景色をスケッチしてまわったことがある。朝七時頃玄関を出て、父は自転車、私たちはジョギング、時々従兄の満之兄も加わって、父の緩やかなペースに合わせながら、その前と後を走った。(中略)ほのかに額に汗をにじませて、「葉桜もいいもんだね」と言い遠くを見ている表情はとても爽やかだった。何日となくこの早朝スケッチは続

き、そして<鎌倉の道>という展覧会と作品集として残った。」

『回想』が出版されたのは1987年、福井の没後翌年のことである。福井が鎌倉で早朝スケッチを行っていたのは、1982年頃であると推測される。「花冷えのころ」とは桜が咲く時期の一時的な冷え込みを指すので、3月下旬から4月上旬、そして「葉桜」という言葉から鑑みるに、少なくとも5月ごろまではこの早朝スケッチが続いたようである。

作品を見てみると、石畳の参道の脇には緑が生い茂っており、手前と奥に階段があり、先に二天門の一部と、その奥に祖師堂の屋根瓦が描かれている。筆者は2018年の7月に妙本寺へ赴き、この作品と同様の構図になる場所を特定することができた。それにより、この作品は参道の2箇所から見た景色をひとつの画面に合成したものであることがわかった。

図48-1は、《妙本寺参道》の画面上半分に整合したもの、つまり二天門の向こうに祖師堂の屋根瓦が見える構図で撮影した写真である。しかし、この構図になるのは2箇所の石段のちょうど真ん中あたりである。よって、図48-2のように作品の画面下半分に整合して、石段が2箇所と左端の木も収まる構図では、二天門は作品に描かれた構図よりも遠く奥まった場所に位置する上、祖師堂の屋根瓦も見ることができなくなるのである。

このように、2箇所から見た図像を合成した作品であるが、謄写版の作品と比べると、リトグラフの部分はスケッチ風の描写で刷られた黒の主線の1版のみで、水彩による手彩色であるため非常にあっさりとしている印象を受ける。また、謄写版作品に多用された平面的な構図や逆パースは用いられず、目で見たままの自然な奥行きになるよう描かれている。

リトグラフは他の版種に比べ、とりわけ鉛筆や水彩によるスケッチ風の表現が可能な点にその特徴がある。鉛筆風の線は、主に油性色鉛筆が製版に用いられる。福井のリトグラフ作品も、版で刷られているのはこの部分である。解墨を用いれば、水彩部分もリトグラフで刷ることができるが、この作品では手彩色になっている。意図は不明であるが、解墨で複数の版を作り仕上がり調整するよりも、主線だけリトグラフで印刷し、後は手で着彩する方が福井にとってはわかりやすかったのかも知れない。

リトグラフは様々な画家が副業的に取り組む版画でもあり、リトグラフでオリジナルの版画を創作する他にも、自身のスケッチやタブローの作品を複製、量産するためにも利用される。その場合、下図となる作品を作

家が用意し、リトグラフの工房に作業を委託する場合もあるので、どこまで作家が直接関わっているかは作品を見ただけでは判断しかねる場合が多い。福井は謄写版、銅版画、そして『鎌倉の道』に所収されているリトグラフに関してはオリジナルの版画作品を残している。だが、福井は芸艸堂という木版画の版元から1977年に《競艶》(彫・文嘉礼三、摺・梶本申次郎)という木版画を限定300部で出版している。この作品は籠に入った椿を水彩で描いた静物画を木版画したもので、《春花》(油彩、1977年、所蔵先不明)に全く同じモチーフと構図が見られることから、《春花》のエスキースを複製した版画であると考えられる。また、福井の他のリトグラフ作品には自身の油彩画やスケッチの複製という趣が強いものも多くみられ、福井の原画を元に工房で制作されたものである可能性が高い。そういった作品に関しては、実際の版画制作に作家本人が一貫して関わっているとは言い難く、オリジナル版画ではなく複製版画に近いものであろう。

福井の自宅には1961年に購入した銅版画用のプレス機があり、銅版画の制作を手掛けていたという<sup>78</sup>。銅版画用プレス機は基本的にジンク版やアルミ版のリトグラフと兼用であり、自宅で製版、印刷することが可能であるが、主版を福井自身が直接描写し、その後の製版と印刷を工房に委託して、刷り上がったものに福井が手彩色を施した可能性が高い。

## 2節 《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図49)

《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図49)は、素描集『鎌倉の道』に所収されているリトグラフの作品である。《建長寺(門)》(図49)の題材は、神奈川県鎌倉市山ノ内にある禅宗の寺院、建長寺(山号・巨福山[こくふさん]、寺号・建長寺興国禅寺)である。

筆者は実際に建長寺へ赴き、作品と同じ風景を探したが、残念ながら同定には至らなかった。建長寺敷地内には、たくさんの塔頭(たちゅう)が点在しており、その入り口の門に似ているように見える。しかし、作品のように塀や柵のない門だけが立っていて、手前に春日燈籠型の石塔が対になって置かれている門は、一般公開されている範囲では見つけることができなかった。

作品に描かれているのは、2本の門柱に切妻屋根を設けた、一般的には棟門と呼ばれる種類である。寺院や邸宅などで広く使われている形式であるが、門を支える柱が少ないため塀と連結させて設置されることが多い。建長寺内の塔頭の門も、ほとんどが塀と連結した棟門であった。

そして、門の屋根に注目して見てみると、瓦の重なりが左右逆になっていることがわかる。《建長寺内（門）》の屋根は、両端に掛け瓦と降棟があり、その間は一般的な棧瓦葺きである。棧瓦は断面が波型で、本瓦葺きの平瓦と丸瓦を1枚に省略したものである。棧瓦葺きは、軒側から正面に見ると瓦の左側が上に、右側が下に重なるように積まれていく。

しかし作品内の棧瓦は、明らかに正面から見て右側が上に、左側が下に重なるように描かれている。これは製版時に、スケッチの段階では見た通りに描かれていたが、下図を左右反転させずに版へ転写したか、あるいは転写せず版にスケッチと同じ要領で直接書き込んだためであると考えられる。

《妙本寺参道》では、作品と実際の風景の左右が逆転することなく、同じ向きになるように製版されていた。しかし《建長寺内（門）》は、シンメトリーの構図であり、門柱の看板の文字もはっきりと書かれていないため、瓦の向きが矛盾することについては深く気にかけていなかったようである。このような矛盾が生じる図像の反転は、それに慣れていない画家が手掛けた版画の作品にしばしば見られる。もちろん、福井は版画の中では特に謄写版で制作をしてきた作家である。謄写版の版は鏡像ではなく正面刷りであるため、図像の左右反転は気にせず、正面から見た通りに製版して印刷すれば良いのである。この点において、孔版などの正面刷り版画は絵画と同じ要領で画面を捉えることができる。故に、謄写版は油彩画制作の感覚を持ち込みやすく、福井にとって比較的取り組みやすい版種であったと思われる。

### 3節 福井の謄写版とリトグラフに見られる相違

福井のオリジナル作品が所収されている『鎌倉の道』は、鎌倉で描いた風景のスケッチを画集としてまとめたもので、福井のリトグラフ作品をまとめた画集は出版されていないのである。また、福井の銅版画だけをまとめた画集は、現在確認したところ1979年にフジ美術から発行された『福井良之助銅版画集'79』の1冊のみである。福井が謄写版制作に取り組んだ期間は、およそ10年と限られたものであるが、謄写版は彼が最も精力的に取り組んだ版種であると言えるだろう。

独自の版表現を追求してきた謄写版の作品群と比べると、リトグラフによる《妙本寺参道》(図48)、《建長寺（門）》(図49)の両作品は、スケッチの風合いをリトグラフの技術をもって複製するという点に重きが置かれているように筆者には見受けられる。また、リトグラフでは解き墨を用いることで水彩風の表現可能だが、

福井はそれを行わず手彩色を施している。その理由は何か。

2点考えられる。第1は、福井がリトグラフの専門ではなかったために、版数を増やして印刷の手順が煩雑になることを避けたという可能性を挙げられる。しかしながら、合計100部の作品に手彩色を施す手間を考えると、すべて版に置き換えて印刷しても、手間はそう変わらないように筆者には感じられる。もっと言えば、すべての工程をリトグラフで行うならば、福井は版下となるスケッチだけを描き、あとは専門の工房に作業を委託すればそれで良いのである。しかし、それはしていない。《妙本寺参道》、《建長寺（門）》は、福井がリトグラフによる複製版画にオリジナリティを付与するために、あえて肉筆を行ったと考えられるのではないか。

第2に、これらリトグラフという版による表現ではなく、肉筆による表現でもって版画作品としてのオリジナリティを保証させているということだ。この両作品は、絵画と版画の両方に取り組んできた福井ならではの発想が垣間見える作品である。

もし福井がすべての工程をリトグラフの専門家に委託すれば、完成した作品はオリジナル版画ではなく複製版画になる。原画における表面的な技巧や描写の再現を重視し、そのために主版と色版を専門の工房に委託するというのは、いたって絵描きらしい発想である。福井が《妙本寺参道》、《建長寺（門）》の着彩を肉筆で行ったのは、これらの版画作品が単なるスケッチの模写に終わることを避けたためであると考えられる。

創作版画を制作の旨としてきた若山から見れば、《妙本寺参道》、《建長寺（門）》は、「明らかに自分の画の複製」ということになるであろう。とはいえ、ひとつの構想を元に謄写版、油彩画など様々なメディアを通してそれを表現するのが福井の芸術の本分であった。その点では、福井のその考えは謄写版制作の時代から《妙本寺参道》、《建長寺（門）》に至るまで一貫していると言える。

謄写版とリトグラフの異なる点を挙げるとすれば、福井が謄写版に独特の表現を見出し、約10年の時間をかけて追求していたということであろう。福井の画業におけるこの謄写版制作の期間は、油彩画に比べると確かに短かったと言わざるをえないが、銅版画やリトグラフと比べると謄写版には長い研鑽の時間と集中力を要しているのである。

福井の謄写版作品もリトグラフ作品も、肉筆による絵画の要素と版画の融合という点では同じであるが、謄写版の方はより自然にふたつの要素が補強し合い、オリジナルの版画作品として自立しているように見える。



### 3章 結

Ⅱ部「福井良之助と謄写版」では、福井にとっての謄写版とはどのような意義があったのかを検討した。福井の謄写版作品9点について、用いた技法とその効果を考察した。そして同世代の謄写版作家である若山八十氏の批評をもとに『福井良之助孔版画集第1』を検討し、さらに福井のオリジナルのリトグラフ作品と謄写版作品を比較検討した。

以上のことから、福井の謄写版作品は絵画制作の要素が基礎となっていることがわかった。これは福井が幼い頃から取り組んでいた素描や油彩画の修練が、版画制作においても活かされているためであろう。そして謄写版では表面のなめらかなケント紙を常用していた。そこへ切抜き法で透明色を刷り重ねることで、油彩画におけるグレーズと似た光沢のある皮膜感、ごく薄いインクの層が刷り重なって生まれる色の深みや奥行きを福井は狙っていたと思われる。

福井は作品制作にあたり、油彩と謄写版の間を行き来していても自身の構想は一貫しており、技法ごとに全くスタイルを変えるということがなかった。その特徴は版画集『福井良之助孔版画集第1』によく表れている。同じモチーフや構図を、技法を変えて繰り返し描くという特徴があり、その点はこの版画集を評価した若山八十氏も「それは特に表紙であるが、これは明かに自分の画の複製であることである」と指摘している。しかし、福井の謄写版が版画作品としての自立を獲得した理由は、油彩画と謄写版の並列化にあると言える。確かに福井はモチーフや構図の反復を行っていたが、それは油彩画を原画として謄写版で複製するというのではなく、ひとつの構想を複数のメディアを通じて出力し、その表現をブラッシュアップしていくことが目的であったと考える。

1章で取り上げた《妙本寺参道》(図48)、《建長寺内(門)》(図49)は、主版の製版と印刷を工房に委託した可能性が高いと指摘した。製版や印刷に直接作家が手を下していない版画作品は、果たしてオリジナルと言えるのだろうか。この問題について、室伏哲郎は『版画事典』の中で次のように述べている<sup>79</sup>。

「しかし、ここで本末転倒してはならないのは、最も重要なのは原画における作家の“版画表現の意図”が、どこまで貫徹されているかというポイントなのである。換言すれば、作者が、版画技術者として全能であればともかく、自らの“版画表現の意図”実現のため、工房(技術者)との協力が必要なら、むしろ

すすんで緊密な交流・共同作業関係をもつべきであり、作者の“版画表現の意図”が各制作のプロセスで貫徹されたその果実は、オリジナル版画の誕生ということになる。」

《妙本寺参道》、《建長寺内（門）》については、福井が構想から版面への描画まで行い、手彩色を施している。そのため、色版制作以下の作業を工房に委託するケースよりも、制作のプロセスに多くの割合で関与しているといえる。

# 結 論

本論文では、自らを洋画家と称し油彩画と版画の両方に取り組み、特に謄写版作品によって1955年頃から1965年頃にかけて活躍した福井良之助に焦点を当て、版画史における欠を論じた。

I部「油彩画から謄写版へ、そして油彩画へ」では福井の油彩画から謄写版へ、そして油彩画へと続く変遷を各時代の作品を元に考察した結果、福井の謄写版と油彩画の相互関係が具体的にどのようなものであったのか明らかにした。

1章「福井良之助について」では、福井が写実的な油彩画から出発していること、そして本格的に謄写版制作を開始した経緯について考察した。額賀保羅とともに謄写印刷の仕事を手がけることで、福井は技術を磨き、福井の頭の中に芽生えている構想を謄写版によって具現化することが可能になったと考えられる。

2章「初期油彩画」では、福井が謄写版を手がける以前の油彩画を、初期油彩画と位置づけ、そこでの色彩や構図の特徴について考察した。福井の初期油彩画には実際の景色や空間を意識した写実的表現と、西洋美術の表現を模倣しようとする研究的姿勢が読み取れる。また、《肌》(図5)や、《みちのくの冬》(図7)の自然描写に見られるように、明暗で形を捉え、絵具を塗り重ねることでモチーフの固有色を表現している。福井が会得した油彩画の基礎は、謄写版という異種の技法と融合し、版画制作において大いに活かされたといえる。

3章「油彩画から謄写版へ」では、最も初期の習作から円熟期にあたる1960年代の謄写版作品を取り上げ、初期油彩画からの影響について検討した。福井は1951年に謄写版と出会った。それを契機に、千田二郎との合作《作品名不詳(昭和病院)》(図9)など、いくつかの習作を残している。1955年からは額賀に手ほどきを受け、さらに必要な道具を買い揃え、額賀とともに青山学院初等部のテキストなど謄写印刷を手がけた。本格的な道具が揃ったことや、謄写印刷によるカット描きなどの仕事をしていくことで、福井は謄写版で絵を描くことを繰り返し、経験を積んだのであろう。実際、福井は1955年頃から本格的に謄写版による版画作品の制作を始めている。

通覧していえることは、福井が謄写版で試みた色彩表現の方法を油彩画へ応用していたという点である。初めは色面を部分ごとに分割して固有色を刷る方法であったのが、《作品名不詳》(ふくろう)(図17)や《からすと花》(図20)などに見られるように、まずベタ面に中間色を置き、そこから版を重ね、明度の変化でマチエールやモチーフの形を描写する方法へと変化した。これはモノクロで描かれるデッサンや、初期油彩画に見られた色を薄く塗り重ねる方法に近いことが判明した。

謄写版では、初期油彩画で用いていた明確な透視図法や画面上に奥行きを設定せず、複数の面が重なって画面を作るレイヤー構造の様相を呈している。福井は透視図法的な整合性のある見方による表現を知った上で、あえて異なる視覚表現を試みたのである。平面的な構成にすることによって、鑑賞者には描かれたモチーフや空間そのものが逆パースに見えることが検討の結果わかった。

福井は実際の風景やモチーフをスケッチしていたが、見たものをそのまま作品に写すということはしていない。本人がいつているように、描き溜めた「メモ」の中から発想を得て、下図に至るまでの一連の構想を練っていた。福井は構想の段階で固有の色とパースペクティブを排除し、そして作品の最終的な仕上がりを予測していたのである。

福井のいう「デッサン」とは版画における下図を指していたことが明白になった。福井の制作における思考プロセスは、まず彼の頭の中に完成のイメージがあり、それを分解して手順と方向性を決めるというものであった。油彩画とは異なり、版画の場合には製版や印刷を始める前に、あらかじめ色や構図などを具体的に決め、プロセスを明確にしておかなければならない。下図は作品の起点と終点の指標となる存在であり、まさに最初にして最後のものと言える。

福井は謄写版制作において油彩の考え方を取り入れ、下地の色を基準に透明色を重ねる、色彩を抑えた明度による表現を確立した。また、画面全体を奥行きのある空間ではなく、レイヤー構造のような複数の面の重なりとして捉える独自の視点は、謄写版制作のプロセスを踏襲することにより培われたことを指摘した。

4章「謄写版から油彩画へ」では、謄写版制作を経た福井の油彩画にどのような変化が現れたのかについて、《雪の教会》(図43)、《雪景色》(図46)の2作品を取り上げて考察した。油彩画制作に専念して以降の福井の油彩画には、初期油彩画では見られなかった逆パースの構図が用いられ、また黄土や茶系を基調とした色彩に変化した。明らかに、謄写版制作の経験が油彩画制作にもたらした点である。

《雪景色》(図46)では雪に埋もれた街の屋根を描いている。降り積もった雪によって明確なパースが掴みにくくなっている点は《みちのくの冬》と近似している。しかし、《みちのくの冬》が明確な消失点を持たない風景をありのままに描いていることに比べ、《雪景色》はすべての屋根の棟や軒が水平に描かれ、正面と側面の壁が見えるように書かれていることから、パースを恣意的に操作していることがわかる。これらの変化は、謄写版作品において見られた特徴であり、それを謄写版以降の油彩画に応用したと考えられる。

また、初期油彩画とは違う点として絵具層の厚みを指摘できる。初期油彩画では、絵具を何度も塗り重ねて画面上で色を作っていたが、謄写版以後の油彩画では、塗り重ねの工程が短くなり、あらかじめ混色した絵具を画面に置いている。謄写版作品はインクの透明度が高く、透き通ったインクの重層構造が特徴である。福井は謄写版で広い面積を刷る際、切抜き法を好んで用いていたことがわかった。福井はこの切抜き部分に、典具帳というごく薄い和紙をロウ原紙に張り付けていた。切抜き部分の和紙に修正液を振りかけ、または筆で模様を描き、それを何回も印刷することで複雑なテクスチャーを作っていたことを明らかにした。ヤスリによる面の製版に比べ、切抜き法は一面にしっかりとインクが付き、より平滑で厚みのあるインクの層を形成するのである。福井はメディウムによって透明度の増した油絵具を用いていたので、切抜き法によって色版を重ねること、油彩技法のグレーズのような光沢と深みを謄写版で表現できたと考えられる。

これに対して、《雪の教会》(図 43) や《雪景色》(図 46) では、白と混色された不透明色が多用されている。謄写版以後の油彩画に不透明な黄土や茶系の配色がなされているのは、おそらく謄写版作品で見られる最終的な仕上がりの色を意識しているからではないだろうか。謄写版では透明色を何回も塗り重ねていたが、油彩画ではそれをできるだけ少ない手数で表現するため、あらかじめ調色して不透明な中間色を作り、それを画面に塗っていると思われる。

以上、福井の画業を時系列かつ技法ごとに分類して検討することで、謄写版と油彩が相互に影響を与え合っていたことがわかった。これまでの福井研究では指摘されてこなかった点である。

Ⅱ部「福井良之助と謄写版」では、同世代の謄写版作家である若山八十氏の批評をもとに『福井良之助孔版画集第1』を検討し、福井の用いた技法とその効果を考察した。さらに福井のオリジナルのリトグラフ作品と謄写版作品を比較検討し、「洋画家」福井にとっての謄写版がどのような意義を有していたのかを論じた。

1章「版画集『福井良之助孔版画第1』について」では、同世代の謄写版作家である若山八十氏の批評をもとに『福井良之助孔版画集第1』を検討した。これにより、福井の作品にはモチーフ・構図・フォルムの類似があり、制作年代を重ねるごとに、細部が変化していることがわかった。とりわけ、この版画集においては、過去に用いてきたモチーフ・構図・フォルムのブラッシュアップが図られていることを指摘した。それが端的に示されているのは、《教会》(図 32) とそれに関連する作品群である。この教会をモチーフとした一連の作品は、ひとつの構想を元に繰り返し細部の変更やトリミングが行われていたことがわかった。関連作品の中で

一番古い作品である《教会の庭》(図 6) は写実的な要素が最も多く、福井の初期油彩画に見られる特徴を有している。版画集の《教会》(図 32) に至るまでの過程に、風景を三次元的に描く写実絵画から離れ、福井の構想の源であり、本人が述べている「フォルムの集積」によって画面が構成されていく変遷が顕著に現れていると言えるだろう。

そして福井作品の最大の特徴である、油彩と謄写版の双方向的な関係は、この「フォルムの集積」に由来していると考えられる。

Ⅱ部 1 章で引用したように、若山は福井から贈られた『福井良之助孔版画集第 1』を鑑賞し、批評の中で「先づかつての孔版画界には得られなかった版画そのものの迫力が、強く私を捉えてしまった。」と福井の謄写版作品を肯定する言葉を述べた。福井は戦後に版画制作を始め、時代的には現代版画の草創期に活躍した作家である。そして、自画自刻自摺を旨とする創作版画の若山とは主義的に相反する部分もあった。しかし、福井の油彩と謄写版を行き来する制作スタイルとその結果である版画集は、若山に創作版画の発端を想起させるものであったと思われる。ここで創作版画の起こりについて、『版画事典』から引用する<sup>80</sup>。

「(前略) このような時期に、専門職人が原画を刀でなぞり彫版摺刷したような、複製的な版の面に反発していた若い芸術家・石井柏亭(明治三七年当時二二歳、東京美術学校西洋学科特科生)が、学友の山本鼎が自画・自刻した「漁夫」に「刀」を「筆」にした「画家的木版」を見出し、共感の言葉を述べたのも時代の必然といえるかもしれない。(攻略)」

若山は上記の引用と同じく、版画作品が複製的であることについては否定的であった。だが、謄写版の世界に身を置く若山自身が、「かつての孔版」が技法の披露の場に終始していたと述べていたのはⅡ部 2 章にて引用した通りである。技巧が先行することに対して憂いを感じていた若山が、福井の作品に対して技巧の可否ではなく構図・色彩・デッサンといった絵画的要素に着目し、そこに「版画そのものの迫力」があると評価したことは、創作版画から現代版画への移行という点を鑑みても、非常に意義のあることであったと言えよう。

2 章「福井のリトグラフ作品について」では、福井の謄写版作品とリトグラフ作品を比較し、版種による表現の相違について論じた。《妙本寺参道》(図 48)、《建長寺(門)》(図 49) の両作品は、アルミ版かジンク版

の版面に福井が直接描き、製版と印刷は専門の工房に委託した可能性が高い。その後、刷り上がった主版に福井が水彩で手彩色を施している。

福井が《妙本寺参道》、《建長寺（門）》の着彩を肉筆で行ったのは、これらの版画作品が単なるスケッチの複製に終わることを避けたためであると考えられる。つまりリトグラフという版による表現ではなく、肉筆による表現でもって版画作品としてのオリジナリティーを保証させているということになる。この両作品は、絵画と版画の両方に取り組んできた福井ならではの発想が垣間見える作品である。

創作版画を制作の旨としてきた若山から見れば、《妙本寺参道》、《建長寺（門）》は、「明らかに自分の画の複製」ということになるであろう。とはいえ、ひとつの構想を元に謄写版、油彩画など様々なメディアを通してそれを表現するのが福井の芸術の本分であった。その点では、福井のその考えは謄写版制作の時代から《妙本寺参道》、《建長寺（門）》に至るまで一貫していると言える。

リトグラフに比べ、謄写版は福井が構想から印刷に至るまで、すべての工程を作家である福井自身の手で行っていた。福井の画業におけるこの謄写版制作の期間は、油彩画に比べると確かに短かったと言わざるをえないが、銅版画やリトグラフと比べると謄写版には長い研鑽の時間と集中力を要している。作品数自体も謄写版の方が多く、より自然に絵画と版画の要素が補強し合い、オリジナルの版画作品として自立しているように見える。このようにリトグラフ作品と謄写版作品を比較すると、福井の専門性は謄写版にこそ現れているといえるだろう。

以上見てきたように、福井は油彩画と謄写版を並行して制作し、特に多くの優れた謄写版作品を残した。それらは福井芸術の変遷において中核をなす存在であり、また創作版画運動から現代版画への移行を象徴するものであったといえる。

福井が自身の肩書きを油彩画家や版画家と称したことはない。福井が自称していた洋画家という言葉も、創作版画と同じく、明治維新以降の西洋文化の流入によって生まれた概念である。福井が謄写版制作を始めた1950年代には、創作版画運動の普及によって画家がタブローのみならず版画も手がけるという土壌がすでにできあがっていた。油彩画と謄写版を並行して制作し、両者の特質を融合させた作品を継続して生み出した福井は、彼の自称する通り、まさしく洋画家であったと言えるだろう。



<sup>1</sup> 1929年の第4回国展は、国画創作協会に洋画部が設立された時から数えて4回目という意味で、国画会となつてからは第1回目にあたる。

<sup>2</sup> 国展「国画会版画部の歩み(抄)」 「国画会版画部歴史(詳細)」 <https://kokuten.com/engraving/page-9677> (2018年9月23日閲覧)

<sup>3</sup> 長谷川公之「オリジナル版画とは」『現代版画コレクター事典』叢文社、1982年、p.17

<sup>4</sup> 同上、p.17

<sup>5</sup> (1)種々の技法・彫版・石版、その他による版画作品の、それぞれの限定数を決定する権利は、版画家に専属する。(2)版画がオリジナルと認められるためには、各作品に作者の署名のみでなく、その版画の限定総数と一連番号が付けられなければならない。作者はまた、彼自身がプリンター(摺師)である場合、その旨を記しても良い。(3)エディションが完成したならば、金属版・石版・木版、その他版材のいかんを問わず、摺りに使用した版面は抹消するか、あるいはエディション完了を示す明確な標識を付けられなければならない。(4)右の原則は、オリジナルと認められる版画作品に適用される。版材が金属版・木版・石版、その他いかなる材料であるかを問わない。これらの条件を満たさない作品はリプロダクション(複製)とみなさなければならない。(5)複製については帰省は不可能である。しかし、複製画にはオリジナル版画と明確に区別さるべき表示が望ましい。複製がすぐれており、作者が、印刷者により制作された作品を承認し、それにサインすることにより正当化しようと望むものについては、特に複製である旨の表示が必要である。(室伏哲郎『版画事典』東京書籍株式会社、1985年、p.99)

<sup>6</sup> 室伏前掲書、p.395

<sup>7</sup> 謄写版の技法名の表記については明確な基準が存在しないため、本研究においての基準は以下のとおりである。筆者が用いる表現は「謄写版」で統一し、参考図版の引用元でキャプションに「孔版」と明記されている場合はそれに従う。また、印刷業の一形態としての謄写版には「謄写印刷」を用いる。

<sup>8</sup> 奥英了「福井良之助・「凝固した愛」完成まで—アトリエでの対話」『美術手帖』美術出版社、1964年、236号、p.21-29; 桑原住雄「画廊から」『みづゑ』美術出版社、1968年2月号757巻、pp.85-90; 「福井良之助」『アサヒグラフ別冊』朝日新聞社、1981年春号; 田沼武能撮影「ARTIST IN STUDIO-25-福井良之助」『芸術新潮』1984年2月号35巻、pp.87-90; 「展覧会 特別誌上頒布 福井良之助の水彩・素描—ヨーロッパにて」『月刊美術』サン・アート、2003年6月号29巻; 「[いまだから入手しておきたいクラシック&ヴィンテージコレクション]長谷川潔/斎藤清/浜口陽三/駒井哲郎/谷中安規/菅野陽/池田満寿夫/香月泰男/浜田知明/藤田嗣治/清宮賢文/有元利夫/加山又造/小磯良平/福井良之助/草間彌生/菅井汲(特集 版画NOW2004—新作&ヴィンテージ作品)」『月刊美術』サン・アート、2004年3月号30巻、pp.42-46; 深澤幸雄「第2特集 福井良之助—孔版画の世界」『版画芸術』阿部出版、2005年4月号33巻、pp.78-79; 「ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助—孔版画の世界)」『版画芸術』阿部出版、2005年4月号33巻、pp.82-87

<sup>9</sup> 青木宏「海外のコレクターに支持された福井良之助」『回想の福井良之助』サン・アート、1987年、p.43

<sup>10</sup> 青木宏前掲書、p.44

<sup>11</sup> エリーゼ・グリリのほか、エリーズ・グリリと表記されている場合もある。

<sup>12</sup> 桑原規子「恩地孝四郎の《萩原朔太郎像》をめぐる—占領期における欧米人コレクターと創作版画—」『日本近代版画の海外紹介とその国際的評価に関する研究—昭和初期から占領期まで』(課題番号17520089、平成17~19年度科学研究費補助金(基盤研究(C))研究成果報告書)

<sup>13</sup> 桑原規子前掲論文、p.215

<sup>14</sup> 福井良之助は父・福井元之助(もとのすけ)、母・寿満(すま)の三人兄弟の末子であった。父は家業の傍ら書画に親しみ、俳句を作る趣味人であった。母は一ノ関田村藩で代々家老を務めた谷口家の人で、一関に東北高等美容学校を創立するなど、女子教育に力を尽くした人物であった。

<sup>15</sup> 土屋悦郎編「福井良之助略年譜」『福井良之助自選展』日本経済新聞社、1981年、p.93; 中島理壽編「福井良之助年譜」『福井良之助画集』講談社、1981年、p.244

<sup>16</sup> 深澤幸雄「第2特集 福井良之助—孔版画の世界」『版画芸術』阿部出版、2005年4月号33巻、p.78

<sup>17</sup> 福井が繰り上げ卒業した1944年は、前年度と同様に、修業年限6ヶ月短縮による卒業証書授与式であった。ただし、新卒業生の75%は徴兵のため応召休学中で、卒業制作陳列会は提出作が少数であったため、陳列会は中止されたという。疎開先である岩手県一関市では、農耕の手伝いをして過ごしていたという。

<sup>18</sup> 東京藝術大学大学美術館へ問い合わせたところ、該当作品は収蔵されていないとの回答が得られた。

<sup>19</sup> 太平洋画会とは、1889年(明治22年)小山正太郎、浅井忠等によって創立された「明治美術会」を前身と

する洋画及び彫刻の美術団体である。「明治美術会」は1902年(明治35年)「太平洋画会」と改称する。1904年(明治37年)には谷中清水町(現在の台東区谷中町)に洋画研究所が開設され、1905年(明治38年)には同研究所を真島町(現在の台東区谷中町)に移設された。1929年(昭和4年)に洋画研究所を解散し、新たに太平洋美術学校と改称し開校する(太平洋美術会「沿革」<http://www.taiheiyobijutu.or.jp/history> 2018年9月20日閲覧)。

<sup>20</sup> 太展は、従来の太平洋画会展の名称を変更したものである。名称変更の理由は明らかになっていないが、組織内の分裂が影響したのではないかと考えられる。実際、第44回展の太展は分裂後最初の展覧会とあって、会員数も少なく1949年(昭和24年)から画会単独で展覧会を開くことが不可能になった。そのため、新構造社、創造美術会、朱葉会を合わせた4団体による「自主連立展」(第45回展覧会)を開催し、この連立展が1951年(昭和26年)まで続くことになった。

<sup>21</sup> 「ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助—孔版画の世界)」『版画芸術』2005年4月号33巻 p.82

<sup>22</sup> 同上 p.82

<sup>23</sup> 黒川公二「年譜」『福井良之助孔版画展』2005年、岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高崎市立美術館、p.152

<sup>24</sup> 同上、p.152

<sup>25</sup> 中島前掲年譜、p.245

<sup>26</sup> 福井恭子「過ぎた日々、そして恩人のエフルシーさん」『回想の福井良之助』サン・アート、1987年、p.207

<sup>27</sup> 黒川前掲年譜、p.152；「ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助—孔版画の世界)」『版画芸術』阿部出版、2005年、4月号33巻、p.83

<sup>28</sup> 同上 pp.82-87

<sup>29</sup> 『日本美術史事典』平凡社、1987年、p.960

<sup>30</sup> 奥前掲書、p.24

<sup>31</sup> 桑原住雄「福井良之助の芸術」『福井良之助画集』講談社、1981年、p.214

<sup>32</sup> 吉田尊子「福井良之助の孔版画の仕事」『福井良之助孔版画展』2005年、岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高崎市立美術館、p.12

<sup>33</sup> 福井恭子前掲書、p.207-208

<sup>34</sup> この作品は現在もアメリカ議会図書館に収蔵されている。作品名不詳のため[A boat on a beach]という仮題がつけられている。(孔版、1961年?、限定番号4/5) <https://www.loc.gov/item/2004665136/> (2018年10月21日閲覧)

<sup>35</sup> 福井恭子前掲書、p.208

<sup>36</sup> ニューヨーク近代美術館、シカゴ美術館、セントルイス市立美術館、ニューヨーク・パブリック・ライブラリー、フィラデルフィア美術館、アメリカ合衆国国会図書館、ノースカロライナ・ダヴィッドソン大学、スタンフォード大学美術館、カリフォルニア・サンタ・バーバラ美術館、セントルイス・マーチン・シュウィグ画廊、セントルイス・ノートン画廊、シカゴ・ギルマン画廊、サバースキー画廊、レイモンド・バー・コレクション、セントルイス・ワシントン大学国際会館、ニュージャージー・プリンストン大学、ケンタッキー・コーナー画廊、東京国立近代美術館、鎌倉近代美術館。以上は福井良之助「福井良之助作品収蔵美術館一覧」『窓く福井良之助ミアチュール画集』1978年、フジキ画廊を参照。確認は取れなかったが、アメリカなど多くの美術館に福井作品が収蔵されている。この研究では日本の収蔵品や日本の図版を使用している。

<sup>37</sup> 田沼武能撮影「ARTIST IN STUDIO-25-福井良之助」『芸術新潮』1984年2月号35巻、pp.87-90；奥英了「福井良之助・「凝固した愛」完成まで—アトリエでの対話」『美術手帖』美術出版社、1964年、236号、p.27-29

<sup>38</sup> 聖学院中学校高等学校図書館「お汁粉、みつ豆、お寿司、そば……80年前の記念祭」

<http://library.seig-boys.org/archives.html> (2018年7月27日閲覧)

<sup>39</sup> 桑原住雄「福井良之助の芸術」『福井良之助画集』1981年、講談社、p.212

<sup>40</sup> 同上

<sup>41</sup> 中島前掲年譜、p.244

<sup>42</sup> 黒川前掲年譜、p.152-153

<sup>43</sup> 作家保存用を示す番外部数的一种としてE.A.(仏:épreuve d'artist)とA.P.(英:artist proof)がある。E.P.A.(エー・ペー・アー)はE.A.と同じ意味である。

<sup>44</sup> 奥英了「福井良之助・「凝固した愛」完成まで—アトリエでの対話」『美術手帖』美術出版社、1964年、236

---

号, p. 22

<sup>45</sup> 奥前掲書, p. 22

<sup>46</sup> 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』ちくま学芸文庫, 2003年, p. 12

<sup>47</sup> 奥前掲書, p. 22

<sup>48</sup> 奥前掲書, p. 22

<sup>49</sup> 奥前掲書, p. 22

<sup>50</sup> 調査日: 第1回 2017年8月3日, 第2回 2017年12月5日, 訪問先: 神奈川県立近代美術館葉山館, 実見作品: 福井良之助《雪景色》(1972年)(北川原コレクション) 今回は額装した作品の表面と、額の裏板を外した状態の裏面を目視にて実見させていただいた。

<sup>51</sup> 「展覧会 特別誌上頒布 福井良之助の水彩・素描—ヨーロッパにて」『月刊美術』2003年, 29巻6月号, 167-170p.

<sup>52</sup> 平野義則「福井良之助の孔版」『回想の福井良之助』サン・アート, 「回想の福井良之助」編集委員会, 1987年,

<sup>53</sup> 滝沢恭司「現代日本—戦後版画の展開」『世界版画史』青木茂監修/青木茂, 内田啓一, 河野実, 小勝禮子, 佐川美智子, 杉野秀樹, 高木幸枝, 滝沢恭司執筆, 美術出版社, 2001年, p. 44

<sup>54</sup> 同上, p. 59-60

<sup>55</sup> 謄写版の歴史について書かれた書籍には、主に志村章子の『ガリ版文化を歩く』(新宿書房, 1995年)、『ガリ版ものがたり』(大修館書店, 2012年)、田村紀雄、志村章子共著の『ガリ版文化史』(新宿書房, 1981年)がある。また技法書は江塚昭典の『謄写技術 講習会テキスト』(ガリ版ネットワーク・新ガリ版ネットワーク, 1962年)、吉田穂高、駒井哲郎、利根山光人、福井良之助共著の『版画の技法』(美術出版社, 1964年)、本間吉郎の『和紙孔版画のすすめ—手技の温もりが生きる風景』(日貿出版社, 1998年)などがある。謄写版作品を主体にした展覧会は、2016年に和歌山県立近代美術館で開催された「謄写印刷工房から—印刷と美術のはざままで」がある。

<sup>56</sup> 「ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助—孔版画の世界)」『版画芸術』阿部出版, 2005年4月号33巻, p. 83 (額賀保羅『福井良之助と孔版(1)』からの引用文として)

<sup>57</sup> 同上 pp. 83-86

<sup>58</sup> 同上 p. 86

<sup>59</sup> 『福井良之助孔版画展』2005年, 岩手県立美術館, 佐倉市立美術館, 高橋市美術館発行, 学芸担当: 黒川公二(佐倉市立美術館), 柴田純江(高橋市美術館), 住田常生(高橋市美術館), 吉田尊子(岩手県立美術館)

<sup>60</sup> 創作版画運動という単語は掲載されていないが、「創作版画」を室伏哲郎の『版画事典』で引くと「明治30年代の終わり(二十世紀初め)から大正期にかけて、澎湃としておこり、さらに、第二次世界大戦直後あたりまでの約半世紀間、日本の版画会を風靡し、主流となったいわゆる自画・自刻・自刷りを骨子とする、クリエイティブなオリジナル版画を作ろうという創作版画運動、あるいはそのコンセプトのカテゴリーの中で制作された版画。(後略)」とある。

<sup>61</sup> 若山八十氏「版画というもの」『孔版画のすべて』ダヴィッド社, 1976年, pp. 10-11

<sup>62</sup> 同上, p. 11

<sup>63</sup> 『福井良之助孔版画展』の中で引用された若山の批評文では《小さい世界》と表記されているが、同図録のキャプションでは《小さな世界》と表記されていた。本稿では《小さな世界》の表記を採用している。『福井良之助孔版画展』2005年, 岩手県立美術館, 佐倉市立美術館, 高橋市美術館発行, 学芸担当: 黒川公二(佐倉市立美術館), 柴田純江(高橋市美術館), 住田常生(高橋市美術館), 吉田尊子(岩手県立美術館), p. 23, p. 83

<sup>64</sup> 「油彩画との関係」『福井良之助孔版画展』2005年, 岩手県立美術館, 佐倉市立美術館, 高崎市立美術館, p. 32

<sup>65</sup> 『福井良之助孔版画展』2005年, 岩手県立美術館, 佐倉市立美術館, 高橋市美術館発行, 学芸担当: 黒川公二(佐倉市立美術館), 柴田純江(高橋市美術館), 住田常生(高橋市美術館), 吉田尊子(岩手県立美術館), p. 107

<sup>66</sup> 1981年に刊行された『福井良之助画集』に掲載されているこの油彩画のタイトルは《母子》であるが、岩手県立美術館が2005年に発行した「福井良之助孔版画展油彩特別展示出品リスト」においては《母子》となっている。本稿では『福井良之助画集』の表記を採用する。

<sup>67</sup> 奥英了「福井良之助・「凝固した愛」完成まで—アトリエでの対話」『美術手帖』美術出版社, 1964年, 236号, p. 21-29

<sup>68</sup> 奥前掲書, pp. 25-29

<sup>69</sup> 朝日晃「福井良之助の孤空」『福井良之助画集』講談社、1981年、p. 230

<sup>70</sup> 奥前掲書、pp. 26-29

<sup>71</sup> 図 24-2 はマット装された状態で《からすと花》の裏面を撮影した画像である。本作品の現状は、マット裏面に角袋が取り付けられているが、四角にセロハンテープによるものと思われる粘着テープの痕跡が見られ、台紙裏面が黄変していた(図 24-3)。このような紙面の黄変は他の作品の裏面にもいくつか残っており、收藏される以前はセロハンテープを用いた額装か、それに準ずる状態で長期間保存されていた可能性が高いことを示唆している。セロハンテープは木を原料とするセロハンに、ゴム系の接着剤を用いた、安価な粘着テープである。セロハンは経年劣化で黄変し柔軟性を失う性質を持つ。また、紙面にセロハンテープを貼ると、時間とともに接着剤が紙へ浸透していく。そして経年によりテープと接着剤が分離し、染み込んだ接着剤が劣化することによって、紙面のテカリや黄変をもたらすのである。この作品は先に述べた通り、イメージ部分を切り抜いて台紙に貼り付けた状態なので、裏面にはインク成分による染みなどは見られない。

<sup>72</sup> 黒川公二「年譜」『福井良之助孔版画展』2005年、岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高橋市美術館発行、学芸担当：黒川公二(佐倉市立美術館)、柴田純江(高橋市美術館)、住田常生(高橋市美術館)、吉田尊子(岩手県立美術館) p. 156

<sup>73</sup> 福井が用いる「フォルム」という言葉について、『版画辞典』を参照すると以下のように解説されている。「もとは形式・かたち・型・形状・形態・様式・姿勢・形相(哲学用語)などの意。一般美術用語では、色や面などに対する言葉として広い意味に使い、芸術作品の基本的要素のひとつである造形・かたち・形式・構成などを指している。今日、普通に使われるフォルムは、芸術家の意識・感覚によって把握統一され、秩序づけられ、物質化されたかたちのことであり、それは内容(精神)の最大限の表現の追求を伴っている。したがって、作品のフォルムが弱いとか美しいとかいう言葉には、作家の形状を通じた表現内容(精神)の把握度や的確さに対する感想や批評が普通含まれている。また、単に一作品だけではなく、その作家の様式、スタイルという意味で、フォルムという言葉を使うこともある。」

<sup>74</sup> リトグラフは、水と油の反発する性質を利用して刷る版画である。石版画とも呼ばれ、版材に石灰石やジンク板(亜鉛板)、アルミ板などを用いる平版の一種である。

版の表面にクレヨンや解き墨など脂肪性の描画材料で描き、それ以外の部分はアラビアゴム液を施して、保水性を持つ部分を作る。解き墨とは、リトグラフ専用の描画材で、油性の固形墨である。こうして作った版面を水で湿して、油性インクをローラーで付けると水で濡れている部分はインクが反発して付かず、描画部分のみインクが付着する。

正面刷りで左右が反転しない孔版、例えばシルクスクリーンや謄写版、拓本などとは違い、平版であるリトグラフはプレス機を用いて版面のインクを紙に移すので、刷り上がりは左右が反転する。よって、文字や不均衡なモチーフを刷る場合、下図を初めから左右反転させて描くか、製版で下図を転写するときに反転させるなどの工夫をする必要がある。

本来、リトグラフは厚い板状の石灰石に製版し、印刷が終わったらその表面を磨いて削り落とし、次の版を作るというものであった。しかし現在、石灰石の入手は困難になっており、人造石灰石や表面を研磨して砂目をたてたジンク版やアルミ板を用いることが多い。福井のリトグラフ作品《妙本寺参道》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図 57)、《建長寺内(門)》(リトグラフ、手彩色、1983年、筆者蔵)(図 58)の余白部分を見てみると、銅版画のように紙が四角く凹んでいることがわかる。銅版画はある程度の厚みがある銅板を用いるため、プレスした時に紙が傷まないよう版の周囲を手作業で面取りする。この面取りはプレートマークと呼ばれ、作品のイメージ部分の外周にはおよそ 3mm から 4mm 幅の縁ができる。《妙本寺参道》(図 57)、《建長寺内(門)》(図 58)に見られる凹みにはプレートマークはなく、また凹み自体も浅くはっきりとした直線であるため、アルミ版かジンク版を用いたリトグラフ作品であると推測できる。ここでリトグラフの仕組みについて簡単に説明する。

リトグラフの製版には、図像を描画するための油性描画材の他に、それらを版として置き換えるための材料が必要である。必ず必要な材料として、描画部分を強い油脂膜に置き換えるエゲンラッカーとチンクター、余白に油性インクが付かないようにするアラビアゴム液もしくは SK 液、描画部の油脂分を引き締めるラズン(松脂粉)やストンパウダー(滑石粉)、水やアラビアゴム液を塗布するためのセルローススポンジ、印刷中の線の太り防止や汚れ取りのためのエッチ液(製版液)などである。製版に用いる油性のインクは油分が滲んで線が太る場合があるので、製版時にはアラビアゴムに硝酸を加えたものを使用する。SK 液とは、製品としてあらかじめそのように調整されたものである。エッチ液もこれと同様に、リン酸などの酸類を含む液体で、

---

湿し水に少量添加することで、印刷中に版面の余白部分の汚れを除去する役目がある。その他、版の修整や汚れ取りには浮石棒を用いる。これらは各工程に必ず必要なものであり、リトグラフの製版において製版の順序を守り、材料を正しく用いることは、最終的な印刷の仕上がりに直結する。

図像を描写するための材料は油性であれば幅広く用いることができ、代表的なものはクレヨン、ダーマトグラフ、色鉛筆、鉛筆（3B～6B）、油性ペン、解き墨、エゲンラッカー、チンクタールなどである。ダーマトグラフは代表的な油脂分の強い色鉛筆のひとつで、三菱鉛筆の登録商標である。

《妙本寺参道》、《建長寺内（門）》に用いられているリトグラフの描画材料は、ダーマトグラフによる線描のみである。ダーマトグラフはスケッチなどの鉛筆の風合いをリトグラフで再現することができる描画材料である。水彩による着色部分も、解き墨を用いれば版として起こすことができるが《妙本寺参道》、《建長寺内（門）》ではすべて手彩色となっている。もし解き墨を用いて色版を作った場合、複数ある版の位置を合わせるため見当をつけなければならない。石版石を使用した場合、針見当と呼ばれる方法が最も正確であるが、そのためには版の中に見当をつけ、針を版画紙に刺して位置を合わせるため、版の端まで描かず余白を設ける必要がある。先述したように、《妙本寺参道》、《建長寺内（門）》は紙の余白部分に版の縁の凹みがあり、その内側に針見当特有の針穴も見当たらない。おそらく版に見当をつけるのではなく、版を乗せるプレス機の金盤に版の位置と紙の位置を印したものと考えられる。実際、《妙本寺参道》、《建長寺内（門）》の紙裏には、上下の中央部分に鉛筆によって描かれたT字見当の痕跡が見られる。この金盤への見当は、版同士ではなく、版と紙の位置を合わせるためのものだといえる。

<sup>75</sup> 『鎌倉の道』日本経済新聞社、1983年、中里恒子文、福井良之助画

<sup>76</sup> 黒川前掲年譜 p. 153

<sup>77</sup> 福井良佑、福井良宏「花は散っても思い出は積るばかり」『回想の福井良之助』サン・アート、1987年、p. 211

<sup>78</sup> 中島前掲年譜、p. 246

<sup>79</sup> 室伏前掲書、p. 123

<sup>80</sup> 室伏前掲書、p. 285

## 謝辞

本論文は筆者が京都造形芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻博士過程に在籍中の研究成果をまとめたものである。同大学教授河上眞理先生には指導教官として論文執筆にあたって美術史的な調査・研究の方法を終始ご指導をいただいた。ここに深謝の意を表す。同大学教授であり版画家の清水博文先生には、本論文中の版画に関する専門用語について細部にわたりご指導をいただいた。ここに深謝の意を表す。審査にあたって頂いた上記二名の先生に加え、町田市立国際版画美術館の滝沢恭司先生、同大学教授であり画家の森本玄先生にも感謝の意を表す。本研究では岩手県立美術館濱淵真弓氏、神奈川県立近代美術館橋秀文氏、神奈川県立近代美術館荒木和氏、東京国立近代美術館三輪健仁氏、和歌山県立近代美術館植野比佐見氏に資料を提供していただくとともに有益なご助言をいただいた。ここに感謝の意を表す。

## 参 考 文 献

刊行年	月	刊行年月(和暦)	タイトル	著者・編集	収録媒体・単行書名	巻数・号数・頁	発行
1939	7	昭和14年7月	最新謄写版印刷技術	本山桂川			崇文堂
1954		昭和29年	版画の歴史	小野忠重			東峰書房
1955	12	昭和30年12月	新職業としての孔版・軽印刷技術全書	若山八十氏			鶴書房
1955	2	昭和30年2月	標準謄写印刷の仕方	菅野清人	実用百科選書		金園社
1962		昭和37年	謄写技術 講習会テキスト	江塚昭典			ガリ版ネットワーク・新ガリ版ネットワーク
1963	9	昭和38年9月	近代孔版技術講座 基礎科第二部 教科書1	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	7	昭和38年7月	近代孔版技術講座 基礎科第一部 教科書2	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	7	昭和38年7月	近代孔版技術講座 基礎科第一部 教科書3	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	7	昭和38年7月	近代孔版技術講座 基礎科第一部 学習指導書	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	7	昭和38年7月	近代孔版技術講座 基礎科第一部 教科書1	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	9	昭和38年10月	近代孔版技術講座 基礎科第二部 教科書2	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	9	昭和38年11月	近代孔版技術講座 基礎科第二部 教科書3	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1963	9	昭和38年9月	近代孔版技術講座 基礎科第二部 学習指導書	孔版技術教育部			財団法人実務教育研究所
1964		昭和39年	版画の技法	吉田穂高、駒井哲郎、利根山光人、福井良之助			美術出版社
1964	6	昭和39年6月	福井良之助・「凝固した愛」完成まで--アトリエでの対話	奥 英了	美術手帳	236号,21-29p.	美術出版社
1965		昭和40年	教育実践記録選集第5巻			5巻	新評論
1968	2	昭和43年2月	画廊から--中本達也展・近藤文雄展・福井良之助展	桑原 住雄	みづゑ	757号,85-90p.	美術出版社
1971		昭和46年	近代日本の版画	小野忠重			三彩社
1972		昭和47年	若山八十氏愛の蔵書票作品集				
1973		昭和48年	佐川義高(草間京平)遺稿集:年譜・追憶集				
1973		昭和48年	福井良之助作品集:1942-1973	福井良之助			求竜堂
1973		昭和48年	福井良之助展:わが心の画廊	福井良之助			フジキ画廊
1974		昭和49年	近代日本の版画(増補改定版)	小野忠重			三彩社
1974		昭和49年	福井良之助				ビジョン企画出版社
1974	1	昭和49年1月	版画藝術7 恩地孝四郎特輯			7	阿部出版
1975		昭和50年	福井良之助展				フジキ画廊
1976	4	昭和51年4月	孔版画のすべて	若山八十氏			ダヴィッド社
1977	5	昭和52年5月	近代日本美術史2 大正昭和	佐々木静一、編集:酒井忠康			有斐閣
1978		昭和53年	窓:福井良之助ミニチュール画集				フジキ画廊
1979		昭和54年	福井良之助銅版画集 79				フジ美術
1981		昭和56年	福井良之助画集:作品1939~1981	福井良之助			講談社
1981		昭和56年	福井良之助:美術特集		アサヒグラフ別冊 1981年春		朝日新聞社
1981		昭和56年	福井良之助新作展:京洛の詩舞妓を描く				日本橋三越美術部
1981		昭和56年	福井良之助自選展				日本経済新聞社
1981	3	昭和56年3月	ガリ版文化史	田村紀雄、志村章子			新宿書房
1982	3	昭和57年3月	現代版画コレクター事典	長谷川公之			叢文社
1983		昭和58年	昭和人物故人名録(昭和元年-54年)	日本アソシエーツ		p.224	日本アソシエーツ
1983		昭和58年	鎌倉の道	文:中里恒子、画:福井良之助			日本経済新聞社
1984	2	昭和59年2月	ARTIST IN STUDIO-25-福井良之助		芸術新潮	35(2),p87-10	新潮社
1984	9	昭和60年9月	版画事典	室伏哲郎			東京書籍株式会社
1986		昭和61年	福井良之助小品展:身辺の美を描く				カマクラギャラリー
1987	7	昭和62年7月	回想の福井良之助	「回想の福井良之助」編集委員会			
1987	5	昭和62年5月	日本美術史事典	編集:石田尚豊		p.960	平凡社
1989	10	平成1年10月	若山八十氏版画集:孔版画のバイオニアその生涯の展開	若山嘉四郎			若山嘉四郎
1989			昇華した生・燃焼した足跡 福井良之助回顧展	西武アート・フォーラム			西武アート・フォーラム
1995	1	平成7年1月	ガリ版文化を歩く	志村章子			新宿書房



1997	4	平成9年4月	印刷文化の底辺を飾った二人の男―草間京平と千田規之(1)	小針美男	日本古書通信	62(4),pp.4-6	
1997	5	平成9年5月	草間京平と千田規之(2)	小針美男	日本古書通信	62(5),pp.6-9	
1997	5	平成9年5月	東京芸術大学百年史	東京芸術大学百年史編集委員会	東京美術学校編	第3巻,pp.940-942	音楽之友社
1998	10	平成10年10月	福井良之助作品展 : 画家への助走				一関市博物館
1998	12	平成10年12月	和紙孔版画のすすめ-手技の温もりが生きる風景	本間吉郎			日貿出版社
1999		平成11年	草間京平(佐川義高)伝: 謄写印刷の天才・神様と称された男は里美村生まれだった				里美村教育委員会
2001	6	平成13年	岩手県立美術館所蔵作品選	岩手県立美術館			岩手県立美術館
2002	3	平成14年3月	シュルレアリスムとは何か	巖谷國士			筑摩書房
2002	9	平成14年9月	版画史解剖-正倉院からゴーギャンへ	黒崎彰			阿部出版
2003	6	平成15年6月	展覧会 特別誌上頒布 福井良之助の水彩・素描-ヨーロッパにて		月刊美術	29(6),167-170p.	サン・アート
2003	7	平成15年7月	若山八十氏展: 孔版画のバイオニア: なつかしのガリ版!	町田市立国際版画美術館			町田市立国際版画美術館
2004	3	平成16年3月	[いまだから入手しておきたいクラシック&ヴィンテージコレクション]長谷川潔/斎藤清/浜口陽三/駒井哲郎/谷中安規/菅野陽/池田満寿夫/香月泰男/浜田知明/藤田嗣治/清宮賢文/有元利夫/加山又造/小磯良平/福井良之助/草間彌生/菅井汲(特集 版画NOW2004-新作&ヴィンテージ作品)		月刊美術	30(3),42-46p.	サン・アート
2005	3	平成17年	福井良之助孔版画展	学芸担当: 黒川公二(佐倉市立美術館)、柴田純江(高崎市立美術館)、住田常生(高崎市立美術館)、吉田尊子(岩手県立美術館)			岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高崎市立美術館
2005	4	平成17年4月	ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助-孔版画の世界)		版画芸術	4月号33巻,82-87p.	阿部出版
2005	4	平成17年4月	第2特集 福井良之助-孔版画の世界		版画芸術	4月号33巻,82-87p.	阿部出版
2005		平成17年	歿後50年 安井曾太郎展	宮城県美術館、茨城県近代美術館、三重県立美術館、東京新聞			東京新聞
2006		平成18年	昭和期美術展覧会出品目録	東京文化財研究所、美術部		685p.689p.931p.	中央公論美術出版社
2008		平成20年	1941-1950:「日本の版画」とは何か	千葉市美術館		10p.89p.150p.	千葉市美術館
2009		平成21年	明治版画史	岩切信一郎			吉川弘文館
2012		平成24年	近代美術part 2/福井良之助コレクション/近代美術	シンワアートオークション株式会社編集			シンワアートオークション
2012	3	平成24年3月	ガリ版ものがたり	志村章子			大修館書店
2013		平成25年	1950年代における日米版画の人的交流 斎藤清・関野準一郎・棟方志功を中心に	桑原規子	近代画説	第22号, pp.12-38	明治美術学会
2014		平成26年	戦後の在日欧米人ネットワーク-エリーゼ・グリリを中心に	桑原規子	美術運動史研究会 ニュース	第142号, pp.1-8	美術運動史研究会
2016	9	平成28年9月	構図に活かす遠近法 建物&街角スケッチパース	マシュー・ブレイム、森屋利夫訳			マール社
2017	3	平成29年	岩手県立美術館所蔵品目録第4巻	編集: 盛本直美、濱淵真弓(岩手県立美術館)		第4巻	岩手県立美術館
			創作版画の海外進出-昭和戦前期における日本現代版画展覧会-	桑原規子		平成17~19年度科学研究費補助金(基盤研究(C))研究成果報告書「日本近代版画の海外紹介とその国際的評価に関する研究」	pp.1-13
			恩地孝四郎の《萩原朝太郎像》をめぐる-占領期における欧米人コレクターと創作版画-	桑原規子		平成17~20年度科学研究費補助金(基盤研究(C))研究成果報告書「日本近代版画の海外紹介とその国際的評価に関する研究」	pp.14-31

福井良之助文献目録(福井良之助画集[講談社]巻末より)

作品集

画集							
刊行年	月	刊行年月(和暦)	タイトル	著者・編集	収録媒体・単行書名	巻数・号数・頁	発行
1968	7	昭和43	福井良之助作品集1963~1967				美術出版社
			福井良之助の絵	河北倫明	福井良之助作品集1963~1967		美術出版社

			福井良之助の世界	桑原住雄	福井良之助作品集 1963～1967		美術出版社
1970	9	昭和45	福井良之助 パリ＝トレド スケッチ孔版画集Ⅰ・Ⅱ				フジ美術
			福井さんの画集に	團伊玖磨	福井良之助 パリ＝トレド スケッチ孔版画集Ⅰ・Ⅱ		フジ美術
			詩	福井良之助	福井良之助 パリ＝トレド スケッチ孔版画集Ⅰ・Ⅱ		フジ美術
1973	11	昭和48	福井良之助作品集1942～1973				求龍堂
			福井良之助の世界	小川正隆	福井良之助作品集 1942～1973		求龍堂
			年譜	小川正隆編	福井良之助作品集 1942～1973		求龍堂
1978	6	昭和53	福井良之助ミニアチュウル画集 窗				フジキ画廊
			〔ことば〕	井上靖	福井良之助ミニアチュウル画集 窗		フジキ画廊
1979	4	昭和54	福井良之助銅版画集'79				フジ美術

#### 個展カタログ

1963	12	昭和38	福井良之助〔個展リーフレット〕				日本橋画廊
			東洋と西洋の集合《福井良之助の個展によせて》	大久保泰	福井良之助〔個展リーフレット〕		日本橋画廊
1964	11	昭和39	福井良之助個展〔リーフレット〕				日本橋画廊
			日本古来の静けさ	テディス・ウイゲル	福井良之助個展〔リーフレット〕		日本橋画廊
1969	4	昭和44	福井良之助個展〔リーフレット〕				日本橋画廊
			福井君の個展によせて	児島徹郎	福井良之助個展〔リーフレット〕		日本橋画廊
1969	10	昭和44	福井良之助作品展〔カタログ〕				松坂屋本店
			〔ことば〕	福井良之助	福井良之助作品展〔カタログ〕		松坂屋本店
			福井良之助個展に寄せて	坂崎乙郎	福井良之助作品展〔カタログ〕		松坂屋本店
1970	6	昭和45	福井良之助展〔カタログ〕				日本橋画廊・フジキ画廊
			〔ことば〕	福井良之助	福井良之助展〔カタログ〕		日本橋画廊・フジキ画廊
			福井良之助個展に寄せて	坂崎乙郎	福井良之助展〔カタログ〕		日本橋画廊・フジキ画廊
1973	11	昭和48	福井良之助展〔カタログ〕				フジキ画廊
			福井良之助展－孤独の写実－	藤井一雄	福井良之助展〔カタログ〕		フジキ画廊
1975	12	昭和50	福井良之助展 舞妓〔カタログ〕				フジキ画廊
			〔ことば〕	朝井閑右衛門	福井良之助展 舞妓〔カタログ〕		フジキ画廊
			福井良之助 舞妓図讃	小川正隆	福井良之助展 舞妓〔カタログ〕		フジキ画廊
1976	10	昭和51	福井良之助素描展〔カタログ〕				大阪フジキ画廊
			福井良之助の素描	F	福井良之助素描展〔カタログ〕		大阪フジキ画廊
1978	6	昭和53	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕				フジキ画廊
			春の日に	朝井閑右衛門	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕		フジキ画廊
			魅惑的なイメージ・エキス福井良之助のミニアチュウルによせて	小川正隆	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕		フジキ画廊
			福井良之助の世界	河北倫明	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕		フジキ画廊
			小さな繪の大きさ	中里恒子	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕		フジキ画廊
			一枚の肖像画福井さんと「小林通女像」	脇村義太郎	福井良之助ミニアチュウル展〔カタログ〕		フジキ画廊
1981	6	昭和56	福井良之助自選展〔カタログ〕				日本経済新聞社
			福井良之助の絵	河北倫明	福井良之助新作展〔カタログ〕		日本経済新聞社
			ごあいさつ	福井良之助	福井良之助新作展〔カタログ〕		日本経済新聞社
			福井良之助略年譜	土屋悦郎編	福井良之助新作展〔カタログ〕		日本経済新聞社
1981	6	昭和56	福井良之助新作展〔カタログ〕				三越美術部

			月に浮かぶ夢	團伊玖磨	福井良之助新作展〔カタログ〕		三越美術部
逐次刊行物特集号							
1964	6		福井良之助・「凝固した愛」完成まで--アトリエでの対話	奥英了	美術手帳	(236),21-29p.	美術出版社
1968	2		画廊から--中本達也展・近藤文雄展・福井良之助展	桑原住雄	みづゑ	(757),85-90p.	美術出版社
1984	2		ARTIST IN STUDIO-25-福井良之助		芸術新潮	35(2),p87-10	新潮社
1973	7	昭和48	特集 福井良之助		アートトップ	第17号	芸術新聞社
			光る河(或る日の思考)	福井良之助	アートトップ	第17号	芸術新聞社
			福井良之助の世界	桑原住雄	アートトップ	第17号	芸術新聞社
1974	8	昭和49	特集 福井良之助		月刊ビジョン	第4巻第8号	
			表紙の言葉	福井良之助	月刊ビジョン	第4巻第8号	
			孤峰 福井良之助--そのネオリアリズムの世界を探る	福井良之助・編集部	月刊ビジョン	第4巻第8号	
			福井良之助の眼	桑原住雄	月刊ビジョン	第4巻第8号	
			友人福井良之助	児島徹郎	月刊ビジョン	第4巻第8号	
1975	8	昭和50	特集 ネオリアリズムの情念 福井良之助		月刊ビジョン	第5巻第7号	
			インタビュー-福井良之助と語る	福井良之助・福岡晟	月刊ビジョン	第5巻第7号	
			画家福井良之助君と私	児島徹郎	月刊ビジョン	第5巻第7号	
			福井君のこと	岡部冬彦	月刊ビジョン	第5巻第7号	
			福井良之助の世界	安井収蔵	月刊ビジョン	第5巻第7号	
1976	8	昭和51	現代日本の実力画家④		アートトップ	第35号	芸術新聞社
			福井良之助と語る	福井良之助・植村鷹千代	アートトップ	第35号	芸術新聞社
1977	11	昭和52	特集 福井良之助ミニアチュール展		月刊ビジョン	第7巻第9号	
			福井良之助の風景作品	植村鷹千代	月刊ビジョン	第7巻第9号	
1981	5	昭和56	美術特集 福井良之助		アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			沈黙のいぶき-福井良之助への讃歌-	嘉門安雄	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			福井良之助さんのこと	中里恒子	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			ゴルフ、酒、そして絵	西村龍介	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			「みちのくの冬」に寄せて	森本仁平	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			アルバムから 作品解説	米倉守	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
			福井良之助年譜	土屋悦郎編	アサヒグラフ別冊	第24号	朝日新聞社
1981	6	昭和56	洋画史を創る男たち4 福井良之助 生命の根源的叙情性を照射する魔術師		アートトップ	第63号	芸術新聞社
			見えない遠景を感じさせる画家	陰里鉄郎	アートトップ	第63号	芸術新聞社
1981	6	昭和56	特集 福井良之助自選展		アートビジョン	第11巻第5号	
			画家の素顔-自らの創造の秘密を語る	福井良之助(談)	アートビジョン	第11巻第5号	
2003	6	平成15	展覧会 特別誌上頒布 福井良之助の水彩・素描--ヨーロッパにて		月刊美術	29(6),167-170p.	サン・アート
2004	3	平成16	[いまだから入手しておきたいクラシック&ヴィンテージコレクション]長谷川潔/齋藤清/浜口陽三/駒井哲郎/谷中安規/菅野陽/池田満寿夫/香月泰男/浜田知明/藤田嗣治/清宮質文/有元利夫/加山又造/小磯良平/福井良之助/草間彌生/菅井汲(特集 版画NOW2004--新作&ヴィンテージ作品)		月刊美術	30(3),42-46p.	サン・アート
2005	4	平成17	ドキュメント 福井良之助と孔版画(第2特集 福井良之助--孔版画の世界)		版画芸術	33(4),82-87p.	阿部出版
2005	4	平成17	第2特集 福井良之助--孔版画の世界		版画芸術	33(4),78-87p.	阿部出版
著述							
1962	7	昭和37	孔版による版画・併用版による版画(凹孔版併用の重ね刷り)	福井良之助	美術手帖	第207号臨時増刊号	美術出版社
1963	1	昭和38	孔版による版画・併用版による版画(凹孔版併用の重ね刷り)	福井良之助	版画新技法読本		美術出版社
1964	6	昭和39	課題 オリンピックを描く 日と冠と	福井良之助	藝術新潮	第15巻第6号	新潮社
1964	11	昭和39	孔版による版画 合羽版 染版 謄写版 シルクスクリーンなど	福井良之助	版画の技法		美術出版社
1966	2	昭和41	作家の発言(インタヴュー-桑原住雄)	福井良之助(談)	みづゑ	第732号	美術出版社
1969	2	昭和44	異国の友人たち	福井良之助	藝術新潮	第20巻第11号	新潮社

1971	4	昭和46	人まかせの新築	福井良之助	藝術新潮	第22巻第4号	新潮社
1973	7	昭和48	時を告げる塔	福井良之助	求美	第16号	
1974	12	昭和49	カナレット《ベネチアの広場》正確無比な再現 美の美	福井良之助	日本経済新聞	昭和49年12月6日	日本経済新聞社
1974	1	昭和49	画家らしい画家	福井良之助	世界の巨匠シリーズ コロニー 月報	昭和49年1月31日刊	美術出版社
1975	1	昭和50	人形がひしめき合っている飾棚 び・い・ぶ・る	福井良之助	藝術新潮	第26巻第1号	新潮社
1975	1	昭和50	クールベ《セーヌ河畔の娘たち》美の美	福井良之助	日本経済新聞	昭和50年1月8日	日本経済新聞社
1976	5	昭和51	本との出会い『近代美術』	福井良之助	日本経済新聞	昭和51年5月23日	日本経済新聞社
1976	7	昭和51	随筆 独白(其の時々よりの抜粋)	福井良之助	月刊ビジョン	第6巻第5号	
1976	9	昭和51	デューラー《自画像》 実態に迫る科学性 美の美	福井良之助	日本経済新聞	昭和51年9月28日	日本経済新聞社
1976	2	昭和51	友人・芝田米三さん-出会いそしてその時々 の思い出	福井良之助	月刊ビジョン	第6巻第9号	
1978	2	昭和53	ミニアチュールと私	福井良之助(談)	アートトップ	第44号	芸術新聞社
1978	10	昭和53	西洋人物画十選①-⑩	福井良之助	日本経済新聞	昭和53年10月16日 ~2月3日	日本経済新聞社
1979	10	昭和54	[制作意図]	福井良之助	現代版画	昭和54年10月刊	講談社
1979	11	昭和54	友人、龍さんのこと	福井良之助	西村龍介画集		講談社

### 福井良之助について書かれた文献

1960	11	昭和35	福井良之助の版画	浜村順[小川正隆]	美術ジャーナル	第14号	
1960	12	昭和35	福井良之助 作者紹介・図版解説	河北倫明	日本版画美術全集	第8巻 現代版画 II	
1964	5	昭和39	アトリエでの対話「凝固した愛」完成まで	奥 英了	美術手帖	第236号	美術出版社
1966	2	昭和41	親密派・福井良之助の抒情	桑原住雄	みづゑ	第732号	美術出版社
1969	2	昭和44	新潮ギャラリー 具象畑の異色'69洋画商展 福井良之助の作品から		週刊新潮	昭和44年2月8日号	新潮社
1970	8	昭和45	サンケイ・ギャラリー 福井良之助《石段のある部落》	本間正義	週間サンケイ	昭和45年8月17日号	
1970	10	昭和45	情緒と郷愁とせつない愛着	小川正隆	求美	第5号	
1972	7	昭和47	表紙の画家 福井良之助	中野	求美	第12号	
1972	12	昭和47	新潮ギャラリー 《帽子の女》福井良之助		週刊新潮	昭和47年12月23日号	新潮社
1973	9	昭和48	人気作家アトリエ訪問(29) 福井良之助		新美術新聞	昭和48年9月1日号	美術年鑑社
1974	8	昭和49	サンデー美術館 油彩で舞妓を描く作家たち		サンデー毎日	昭和49年8月4日号	毎日新聞出版
1974	10	昭和49	セピアの実存哲学	室伏哲郎	版画藝術	第7号	阿部出版
1974	10	昭和49	福井良之助版画撰		版画藝術	第7号	阿部出版
1975	1	昭和50	岩手風景 福井良之助	三宅正太郎	アートトップ	第26号	芸術新聞社
1975	7	昭和50	これから 福井良之助氏		日本経済新聞	昭和50年7月4日号	日本経済新聞社
1975	12	昭和50	美しく、あでやかな”福井舞妓”	桑原住雄	月刊美術	第2号	実業之日本社
1977	6	昭和52	福井良之助	長谷川公之	現代版画図鑑		溪水社
1978	6	昭和53	現代日本の作家たち 福井良之助	秋山庄太郎	月刊美術	第32号	実業之日本社
1978	10	昭和53	福井良之助	林忠彦(写真)・嘉門安雄(文)	日本の画家108人 I		美術出版社
1979	1	昭和54	「福井良之助の素描」雑感	小川正隆	月刊ビジョン	第9巻第1号	
1979	3	昭和54	福井さんの、あの絵	朝日晃	三越美術ポリカ	第10号	
1980	10	昭和55	福井良之助	秋山庄太郎(写真・文)	画家の風貌と素描		サン・アート
1980	12	昭和55	アングル 福井良之助の原点-孔版画		季刊アート	冬号	
1981	6	昭和56	福井良之助の作品-あるいはマチエールの魅力-	村木明	新美術新聞	第265号 昭和56年 6月1日号	美術年鑑社
1981	6	昭和56	福井良之助自選展によせて	山本鋒次郎	三越美術ポリカ	第16号	
1981	6	昭和56	サンデー美術館 自選展を開く福井良之助《長い髪》		サンデー毎日	昭和56年6月7日号	毎日新聞出版

### 個展評

1960	9	昭和35	楽しい幻想感 駒井哲郎銅版画と福井良之助孔版画	船戸洪吉	毎日新聞	昭和35年9月2日	毎日新聞社
1960	9	昭和35	ふたつの版画展 駒井哲郎・キメの細かさ 福井良之助・閑雅な画境	小川正隆	朝日新聞	昭和35年9月4日	朝日新聞社
1960	9	昭和35	福井良之助新作版画展	桑原住雄	東京新聞	昭和35年9月4日夕刊	中日新聞東京本社
1960	10	昭和35	個展	針生一郎	藝術新潮	第11巻第10号	新潮社

1960	11	昭和35	福井良之助版画展	三宅正太郎	みづゑ	第667号	美術出版社
1960	12	昭和35	画廊から	江原順	みづゑ	第681号	美術出版社
1963	12	昭和38	清潔な叙情 福井良之助個展	桑原住雄	東京新聞	昭和38年12月12日号	中日新聞東京本社
1964	7	昭和39	内面への踏み込みが浅い 福井良之助油絵内示展	寺田千壑	東京新聞	昭和39年7月24日夕刊	中日新聞東京本社
1964	12	昭和39	精細な技法で詩をたたえる 福井良之助個展	寺田千壑	東京新聞	昭和39年12月3日夕刊	中日新聞東京本社
1964	12	昭和39	ひたむきな福井良之助	小川正隆	朝日新聞	昭和39年12月4日夕刊	朝日新聞社
1965	12	昭和40	自分の世界を広げる 福井良之助	小川正隆	朝日新聞	昭和40年12月14日夕刊	朝日新聞社
1966	12	昭和41	福井良之助個展	丈	読売新聞	昭和41年12月20日夕刊	読売新聞社
1967	2	昭和42	レビュー 個展評	三木多聞	みづゑ	第745号	美術出版社
1967	12	昭和42	静寂の世界 福井良之助		朝日新聞	昭和42年12月6日夕刊	朝日新聞社
1967	12	昭和42	現実に触発された心象風景 福井良之助個展	寺田千壑	東京新聞	昭和42年12月8日夕刊	中日新聞東京本社
1968	2	昭和43	画廊から 福井良之助展	桑原住雄	みづゑ	第757号	美術出版社
1969	4	昭和44	福井良之助と島田しづ個展		朝日新聞	昭和44年4月23日夕刊	朝日新聞社
1969	4	昭和44	日本間にピッタリあう油絵 福井良之助展		毎日新聞	昭和44年4月24日夕刊	毎日新聞社
1969	4	昭和44	日本画的油絵へ新しい実験 福井良之助個展	丈	読売新聞	昭和44年4月25日夕刊	読売新聞社
1969	4	昭和44	驚くべき展開みせる＝福井良之助個展＝	坂崎乙郎	東京新聞	昭和44年4月28日夕刊	中日新聞東京本社
1972	10	昭和47	福井良之助自選展		西日本新聞	昭和47年10月20日夕刊	西日本新聞社
1972	10	昭和47	バックの空間づくりにか 福井良之助自選展	源	朝日新聞(西部)	昭和47年10月21日	朝日新聞社
1973	11	昭和48	生と死のドラマ 異色の個展 福井良之助		朝日新聞	昭和48年11月24日夕刊	朝日新聞社
1973	11	昭和48	新旧作品を世に問う 福井良之助	木村明	読売新聞	昭和48年11月29日夕刊	読売新聞社
1973	11	昭和48	美術評	寺田千壑	東京新聞	昭和48年11月30日夕刊	中日新聞東京本社
1974	4	昭和49	福井良之助展	佐藤豊	ぼざある	第4号	
1976	2	昭和51	福井良之助の舞妓連作		藝術新潮	第27巻第2号	新潮社
1976	2	昭和51	展覧会月評	松原叔	三彩	第342号	

#### 関連記事

1980	1	昭和55	或るひととき 福井良之助		求美	第42号	
------	---	------	--------------	--	----	------	--

# 圖 版 一 覽

番号	作者名	タイトル	技法	年代	所蔵先	出典
図1	安井曾太郎	《裸婦》	油彩	1910年頃	三重県立美術館	安井曾太郎展
図2	安井曾太郎	《婦人像》	油彩	1930	京都国立近代美術館	安井曾太郎展
図3	福井良之助	《自画像》	油彩	1939	所蔵先不明	福井良之助画集(単色図版)
図4	福井良之助	《藤棚》	油彩	1940	所蔵先不明	福井良之助画集(単色図版)
図5	福井良之助	《肌》	油彩	1942	所蔵先不明	福井良之助画集
図6	福井良之助	《教会の庭》	油彩	1942	所蔵先不明	福井良之助画集(単色図版)
図7	福井良之助	《みちのくの冬》	油彩	1945	岩手県立美術館	岩手県立美術館
図8	千田二郎	《ひまわりダンス研究所の案内》	謄写版	1951年頃	千田二郎	福井良之助孔版画展(千田二郎作)
図9	製版・福井良之助・刷り・千田二郎	《作品名不詳(昭和病院)》	謄写版	1951年頃	千田二郎	福井良之助孔版画展
図10	福井良之助	《作品名不詳》(婦人)	孔版	1951年	千田二郎	福井良之助孔版画展
図11	福井良之助	《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》	謄写版(冊子)	1950年代	和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)	筆者撮影
図12	福井良之助	《海の家族》	油彩	1951	カマクラギャラリー	福井良之助画集(単色図版)
図13	福井良之助	《母と子》	油彩	1951	カマクラギャラリー	福井良之助孔版画展
図14	福井良之助	《長い髪》	油彩	1953	所蔵先不明	福井良之助自選展
図15	福井良之助	《(作品名不詳)下絵》(ふくろう)	紙、木炭	1954	番町画廊	福井良之助孔版画展
図16	福井良之助	《窓》	油彩	1954	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図17	福井良之助	《作品名不詳》(ふくろう)	孔版	1955年頃	所蔵先不明	福井良之助孔版画展
図18	福井良之助	《作品名不詳》(教会)	孔版	1955年頃	額賀家	福井良之助孔版画展(単色図版)
図19	福井良之助	《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》	謄写版(冊子)	1956年7月	和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)	筆者撮影
図20	福井良之助	《からすと花》	孔版	1956	東京国立近代美術館	筆者撮影
図21	福井良之助	《こわれた家(やせはてた青春の思い出)》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図22	福井良之助	《小さな世界》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図23	福井良之助	《愛(異性)》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図24	福井良之助	《海の生物》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図25	福井良之助	《建設》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図26	福井良之助	《小花の少女》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図27	福井良之助	《いちじく》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図28	福井良之助	《枯木》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図29	福井良之助	《実(ヒマワリ)》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図30	福井良之助	《汽車の家》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図31	福井良之助	《ふうせんと子供》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図32	福井良之助	《教会》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図33	福井良之助	《母子》	孔版(版画集)	1957	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図34	福井良之助	《作品名不詳》(教会)	孔版	1957	所蔵先不明	福井良之助孔版画展(単色図版)
図35	福井良之助	《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》	謄写版(冊子)	1959	和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)	筆者撮影
図36	福井良之助	《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.2』》	謄写版(冊子)	1959	和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)	筆者撮影
図37	福井良之助	《なの花と海》	孔版	1959	東京国立近代美術館	筆者撮影
図38	福井良之助	《裏庭》	孔版	1959	岩手県立美術館	福井良之助孔版画展
図39	福井良之助	《うら庭》	油彩	1960	所蔵先不明	福井良之助孔版画展
図40	福井良之助	《静物(くずのはとさかな)》	孔版	1962	東京国立近代美術館	筆者撮影
図41	福井良之助	《凝固した愛》	孔版	1964	岩手県立美術館	岩手県立美術館
図42	福井良之助	《ふくろう》	油彩	1964	所蔵先不明	福井良之助自選展(単色図版)
図43	福井良之助	《雪の教会》	油彩	1969	所蔵先不明	福井良之助画集
図44	福井良之助	《生と死の習作・愛》	油彩	1970	所蔵先不明	福井良之助画集
図45	福井良之助	《雪の館》	油彩	1971	所蔵先不明	福井良之助画集
図46	福井良之助	《雪景色》	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	神奈川県立近代美術館
図47	福井良之助	《残光》	油彩	1973	所蔵先不明	福井良之助画集
図48	福井良之助	《妙本寺参道》	リトグラフ、手彩色	1983	筆者蔵	鎌倉の道
図49	福井良之助	《建長寺内(門)》	リトグラフ、手彩色	1983	筆者蔵	鎌倉の道
図50		昭和病院旧館外観				医療法人社団 愛生会 昭和病院「病院のご案内」 <a href="https://aiseikai-shp.or.jp/about-us/">https://aiseikai-shp.or.jp/about-us/</a> (2018年3月29日閲覧)
図51		1936年聖学院中学校創立30周年記念祭				聖学院中学校高等学校図書館「お汁粉、みつ豆、お寿司、そば……80年前の記念祭」 <a href="http://library.seig-boys.org/archives.html">http://library.seig-boys.org/archives.html</a> (2018年7月27日閲覧)

部分写真						
図7-1	《みちのくの冬》画布を横に継いだ縫い目	油彩	1945	岩手県立美術館	筆者撮影	
図20-1	《からすと花》イメージ部分を斜め下から撮影	孔版	1956	東京国立近代美術館	筆者撮影	
図35-1	(図11)と(図35)のタイトル部分を重ねた画像	謄写版[冊子]	1950年代、 1959年	和歌山県立近代美術館(額賀 敦子氏寄贈)	筆者撮影	
図39-1	《うら庭》画面中央右寄り 茶色の色面	油彩	1960	所蔵先不明	福井良之助孔版画展	
図40-1	《静物(くずのはとさかな)》左上 部分写真	孔版	1962	東京国立近代美術館	筆者撮影	
図40-2	《静物(くずのはとさかな)》右下 部分写真	孔版	1963	東京国立近代美術館	筆者撮影	
図46-1	《雪景色》額装された状態	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-2	《雪景色》部分写真1	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-3	《雪景色》部分写真2	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-4	《雪景色》画面中央上部 背景の絵具に混入していた繊維の部分写真	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-5	《雪景色》画面左下 福井良之助のサイン	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-6	《雪景色》背景部分を正面から撮影	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図46-7	《雪景色》背景部分を左側面から照射して撮影	油彩	1972	神奈川県立近代美術館	筆者撮影	
図48-1	《妙本寺参道》二天門へ続く参道1				筆者撮影	
図48-2	《妙本寺参道》二天門へ続く参道2				筆者撮影	



# 图 版

図 1 安井曾太郎《裸婦》1910年頃、油彩、606×500mm、三重県立美術館蔵

(『歿後50年 安井曾太郎展』企画構成編集：宮城県立美術館、茨城県近代美術館、三重県立美術館、東京新聞, 発行：東京新聞, 2005年, p. 24, 図版番号9)

図 2 安井曾太郎《婦人像》1930年、油彩、1152×875mm、京都国立近代美術館蔵

(『歿後50年 安井曾太郎展』 p. 60, 図版番号47)

図 3 福井良之助《自画像》1939年、油彩、652×530mm、所蔵先不明 (単色図版)

(『福井良之助画集』講談社, 1981年, 図版番号71)

図 4 福井良之助《藤棚》1940年、油彩、220×333mm、所蔵先不明 (単色図版)

(『福井良之助画集』 図版番号72)

図 5 福井良之助《肌》1942年、油彩、1167×910mm、所蔵先不明

(『福井良之助画集』 図版番号69)

図 6 福井良之助《教会の庭》1942年、油彩、120×180mm、所蔵先不明 (単色図版)

(『福井良之助画集』 図版番号73)

図 7 福井良之助《みちのくの冬》1945年、油彩、1300×1620mm、岩手県立美術館蔵

(『福井良之助画集』 図版番号70)

図 7-1 《みちのくの冬》キャンバスの継ぎ目

図8 千田二郎《ひまわりダンス研究所の案内》1951年頃、謄写版、99×136mm、千田二郎蔵

(『福井良之助孔版画展』2005年、岩手県立美術館、佐倉市立美術館、高橋市美術館発行、学芸担当：黒川公二  
[佐倉市立美術館]、柴田純江[高橋市美術館]、住田常生[高橋市美術館]、吉田尊子[岩手県立美術館]、p.17、出  
品番号188)

図9 福井良之助(製版)、千田二郎(刷り)《作品名不詳[昭和病院]》1951年頃、謄写版、179×128mm、千田  
二郎蔵(単色図版)

(『福井良之助孔版画展』p.17、出品番号002)

図10 福井良之助《作品名不詳》(婦人)1951年、孔版、274×195mm、千田二郎蔵

(『福井良之助孔版画展』p.17、出品番号001)

図11 福井良之助《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》1950年代、謄写版(冊子)、  
235×158×8mm、和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)

図12 福井良之助《海の家族》1951年、油彩、1303×970mm、カマクラギャラリー蔵(単色図版)

(『福井良之助画集』図版番号76)

図13 福井良之助《母と子》1951年、油彩、1156×913mm、カマクラギャラリー蔵

(『福井良之助孔版画展油彩作品特別展示』発行：岩手県立美術館、2005年、p.3、出品番号3)

図14 福井良之助《長い髪》1953年、油彩、520×320mm、所蔵先不明)

(『福井良之助自選展』発行：日本経済新聞社、1981年、p.13、図版番号8)

図 15 福井良之助《[作品名不詳]下絵》(ふくろう) 1954 年頃、紙、木炭、322×270mm、番町画廊蔵  
(『福井良之助孔版画展』 p. 20, 出品番号 128)

図 16 福井良之助《窓》1954 年、油彩、802×604mm、岩手県立美術館蔵  
(『福井良之助孔版画展油彩作品特別展示』 p. 1, 出品番号 5)

図 17 福井良之助《作品名不詳》(ふくろう) 1955 年頃、孔版、308×256mm、所蔵先不明  
(『福井良之助孔版画展』 p. 20, 出品番号 008)

図 18 福井良之助《作品名不詳》(教会) 1955 年頃、孔版、251×247mm、額賀家蔵 (単色図版)  
(『福井良之助孔版画展』 p. 107, 目録番号 pr. 7)

図 19 福井良之助《青山学院初等部宿題帳『ローマ字の勉強』》1956 年 7 月、謄写版(冊子)、201×142×3mm、  
和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)

図 20 福井良之助《からすと花》1956 年、孔版、275×187mm、東京国立近代美術館蔵  
(<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=6512>)

図 20-1 《からすと花》イメージ部分を斜め下から撮影した

図 21 福井良之助《こわれた家(やせはてた青春の思い出)》1957 年、孔版、86×105mm、岩手県立美術館蔵  
(『福井良之助孔版画展』 p. 22, 出品番号 013)

図 22 福井良之助《小さな世界》1957 年、孔版、124×101mm、岩手県立美術館蔵  
(『福井良之助孔版画展』 p. 23, 出品番号 014)

図 23 福井良之助《愛（異性）》1957 年、孔版、119×119mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 23, 出品番号 015）

図 24 福井良之助《海の生物》1957 年、孔版、104×74mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 23, 出品番号 016）

図 25 福井良之助《建設》1957 年、孔版、116×122mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 23, 出品番号 017）

図 26 福井良之助《小花の少女》1957 年、孔版、154×93mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 24, 出品番号 018）

図 27 福井良之助《いちじく》1957 年、孔版、118×144mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 24, 出品番号 019）

図 28 福井良之助《枯木》1957 年、孔版、60×139mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 24, 出品番号 020）

図 29 福井良之助《実（ヒマワリ）》1957 年、孔版、118×99mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 24, 出品番号 021）

図 30 福井良之助《汽車の家》1957 年、孔版、75×116mm、岩手県立美術館蔵

（『福井良之助孔版画展』 p. 25, 出品番号 022）

図 31 福井良之助《ふうせんと子供》1957 年、孔版、118×79mm、岩手県立美術館蔵

(『福井良之助孔版画展』 p. 25, 出品番号 023)

図 32 福井良之助《教会》1957 年、孔版、93×109mm、岩手県立美術館蔵

(『福井良之助孔版画展』 p. 25, 出品番号 024)

図 33 福井良之助《母子》1957 年、孔版、134×104mm、岩手県立美術館蔵

(『福井良之助孔版画展』 p. 25, 出品番号 025)

図 34 福井良之助《作品名不詳》(教会) 1957 年、孔版、122×122mm、所蔵先不明 (単色図版)

(『福井良之助孔版画展』 p. 110, 目録番号 pr. 33)

図 35 福井良之助《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.1』》1959 年、謄写版(冊子)、  
210×150×7mm、和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)

図 35-1 (図 11) と (図 35) のタイトル部分を重ねた画像

図 36 福井良之助《青山学院初等部テキスト『American English Series vol.2』》1959 年、謄写版(冊子)、  
210×150×6mm、和歌山県立近代美術館(額賀敦子氏寄贈)

図 37 福井良之助《なの花と海》1959 年、孔版、181×358mm、東京国立近代美術館蔵

(<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=6514>)

図 38 福井良之助《裏庭》1959 年、孔版、372×531mm、岩手県立美術館蔵

(『福井良之助孔版画展』 p. 32, 出品番号 040)

図 39 《うら庭》1960 年、油彩、380×458mm、所蔵先不明

(『福井良之助孔版画展』 p. 33, 参考図版)

図 39-1 《うら庭》画面中央右寄りの茶色の色面

図 40 福井良之助《静物 (くずのはとさかな)》1962 年、孔版、213×379mm、東京国立近代美術館蔵

(<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=6516>)

図 40-1 《静物 (くずのはとさかな)》左上 部分写真

図 40-2 《静物 (くずのはとさかな)》右下 部分写真

図 41 福井良之助《凝固した愛》1964 年、孔版、300×456mm、岩手県立美術館

(『福井良之助孔版画展』 p. 75, 出品番号 087)

図 42 福井良之助《ふくろう》1964 年、油彩、500×650mm、所蔵先不明

(『福井良之助自選展』 p.41, 図版番号 14)

図 43 福井良之助《雪の教会》1969 年、油彩、727×606mm、所蔵先不明

(『福井良之助画集』 図版番号 54)

図 44 福井良之助《生と死の習作・愛》1970 年、油彩、910×1167mm、所蔵先不明

(『福井良之助画集』 図版番号 21)

図 45 福井良之助《雪の館》1971 年、油彩、333×530mm、所蔵先不明

(『福井良之助画集』図版番号 53)

図 46 福井良之助《雪景色》1972 年、油彩、333×530mm、神奈川県立近代美術館蔵

図 46-1 《雪景色》額装された状態

図 46-2 《雪景色》部分写真 1

図 46-3 《雪景色》部分写真 2

図 46-4 《雪景色》画面中央上部 背景の絵具に混入していた繊維の部分写真

図 46-5 《雪景色》画面左下 福井良之助のサイン

図 46-6 《雪景色》背景部分を正面から撮影

図 46-7 《雪景色》背景部分を左側から照射して撮影 筆致は左から右であることがわかる

図 47 福井良之助《残光》1973 年、油彩、1620×2273mm、所蔵先不明

(『福井良之助画集』図版番号 35)

図 48 福井良之助《妙本寺参道》1983 年、リトグラフ、手彩色、440×329mm、筆者蔵





図 48-1 《妙本寺参道》二天門へ続く参道 1



図 48-2 《妙本寺参道》二天門へ続く参道 2

図 49 福井良之助《建長寺内（門）》1983 年、リトグラフ、手彩色、438×328mm、筆者蔵

図 50 昭和病院旧館外観（医療法人社団愛生会昭和病院「病院のご案内」

<https://aiseikai-shp.or.jp/about-us/> [2018 年 3 月 29 日閲覧]

図 51 1936 年聖学院中学校創立 30 周年記念祭（聖学院中学校高等学校図書館「お汁粉、みつ豆、お寿司、そば……80 年前の記念祭」<http://library.seig-boys.org/archives.html> [2018 年 7 月 27 日閲覧]

## 參考資料

新免泉 ポートフォリオ

「人間の存在を問う」

筆者は、和紙孔版面を手がけた経験から謄写版に興味を持った。中でも、立体製版という技法に注目し、その再現に取り組んできた。筆者の制作は、人物と都市をモチーフに、何気ない日常のシーンから人間の存在を問うことをコンセプトとしている。

現在はシルクスクリーンの技法を用いて版画制作を行っている。シルクスクリーンは謄写版と同じ孔版の一種である。筆者は制作するにあたり、油絵具とメディウムを主体とする半透明な油性インクを用いている。それらはシルクの版を通して紙面に印刷すると、もったりとして厚みがあり、色面のエッジがソフトにぼやけ、まるで人間の皮膚のような質感の層を形成する。

1色ずつ版を印刷することで色面が積み重なり、画面上にレイヤー構造を作り出すという制作手法は、福井良之助の謄写版作品を研究して得た知見を通じて見出した。ただし、シルクスクリーンで使われるテトロンは、謄写版で版の材料として使われるロウ原紙よりも厚く、画面に付くインクの量が増し、印刷される表情も謄写版とは異なる。このシルクスクリーンによるインクの厚みは、作者の制作において重要な意味を持つ。インクの厚みと透明感は、印刷された図像を、単なる明快なイメージとしてではなく、有機的な構造を持つ絵画的肉体として成立させる為の因子なのである。

筆者は、版画を手がける以前は、岩絵具や油絵具などを併用したミクストメディアによる人物画をタブローで制作していた。絵画は絵筆で直接描き、徐々に完成へと近づいていく。それに対し、版画は版を用いた間接表現であり、構想から下図を起こした段階で完成に至るプロセスを構築しなければならない。筆者は絵画から版表現へ進み、それに伴って「客観的にモチーフを捉える」ということが重要な課題となった。

ここにある作品は、人間の姿を製版時にシルエットへ置き換えたものである。モチーフになっているのは、作者が普段生活する中で見かけた、全く日常の風景である。それは少女が横断歩道を渡る場面や、お店で何かを見つめている場面、親子が鴨川のベンチで休憩している場面であるのだが、このような特別ではない、ありふれたシーンに、唐突に既視感を覚えたり、胸をつくような懐かしさを感じ、心が動かされることが多々ある。それは、対象となるモチーフ、少女や母子の存在と、自分の境界が急速にあやふやになるような感覚である。このような、客体と主体の境界が曖昧になるという感覚は、一見すると特異なことようだが、実は人間の普遍的な心理なのではないかと筆者は考える。

対象をシルエットで描くことで、人物の匿名性が増し、描かれた個人を特定することはできなくなる。身近

な風景、あるいは他者や自己の存在に対する曖昧さや不安な感覚は、現代社会、特に都市生活において、もはや常態化しているといえる。身近な生活風景を切り取り、製版を通して画像が少しずつ劣化し曖昧になることで、版表現としてそのことを表現したいと考えている。

シルクスクリーンという技法が持つレイヤー構造、インクの厚みとマチエール、そしてそれらが「人間の存在を問う」というコンセプトと協調し、作品の意義を深めることを目指している。

《shilouette: a crosswalk》は謄写版による制作で感じたいいくつかの問題点を解消する為、技法をシルクスクリーンに変えて制作したものである。その問題点とは、謄写版はロウ原紙という薄い和紙でできた版を用いるので、非常に脆いということと、版の大きさが限られている為、大きなサイズの作品を作るには向いていないということである。

シルクスクリーンでも謄写版のようなインクの厚みとエッジの柔らかさを表現する為、ちぎった和紙やベンガラ粉を用いて製版し、謄写版と同じ配合のインクを使用した。その結果、インクの付きやたまり具合、エッジの柔らかさに、謄写版とも違った、シルクスクリーンならではの表現が見られた。その点に着目し、このシルクスクリーンによるソフトな図像表現をより追求しようと考えた。

《shilouette: 母子-1》《shilouette: 母子-2》《shilouette: 母子-3》の連作は、鴨川で見かけた親子の姿を映したものである。1と2は同じ構図だが、テクスチャーが異なっている。3は、母子にクローズアップしたものである。これらの作品では、インクや製版の材料によるテクスチャーの差や、モチーフをどのように図像化するか、どのような色彩を用いるべきか模索していた。筆者は写真を元に制作をしているので、下図となる写真をトリミングする必要がある。写真で撮った色を完全に再現したり、写っているものの形を克明に写実することが目的ではないので、まずベースとなる色調を決め、だいたい5版前後で収まるよう色数を絞り、その中で人物のシルエットや背景を描写する。

《shilouette: 母子-1》は、インクの弾きによって草むらの部分が水滴のようなテクスチャーになり、この作品のポイントになっている。しかし、インクに厚みがありエッジが柔らかくなる表現は、従来のシルクスクリーンにはなく、インクの配合や刷りに関しては独学の部分が多く、過去作品には変色や刷りムラが起きていた。それを解消するため、版表現としてさらに安定した方法を模索した。変色や刷りムラといった問題点は、

インクの種類と配合を変更することにより解消することができた。

また、写真を下図、そして版へ置き換えるプロセスも、これまでのシルクスクリーン作品から少し変化した。まずベタ面で中間調を作り、透明色のグレーを重ねて明度の変化で図柄を描写する手法をとっている。描写には手描きの版と写真製版を併用している。《shilouette: 母子-1》以降の作品では、写真による描写をぼかすようにグレーを重ね、人物の細かい描写は抑え、シルエットとして浮かび上がるように製版、印刷している。

また、版そのものは全て同じ位置に合わせているが、作品のイメージ部分の端にはあえて図像のズレを加えている。中間調やグレーによる版の刷り重ね、そして版ズレのような表現は、この図像がインクという物質の積み重ねによってできた多層構造であることを観賞者に伝えることを意図している。これらの作品において、色の重なりやズレは、コンセプトの説明において述べた、都市生活や人間関係における個々の交わりやそこで発生するズレを象徴している。



《silhouette : a crosswalk》

2017 年

イメージサイズ H 297/ W 700 mm

作品サイズ H 766/ W 1087 mm

シルクスクリーン





《silhouette : 影》

2017 年

イメージサイズ H 160/ W 225 mm

作品サイズ H 350/ W 350 mm

シルクスクリーン



《silhouette : 母子-1》

2018 年

イメージサイズ H 283/ W 725 mm

作品サイズ H 766/ W 1087 mm

シルクスクリーン



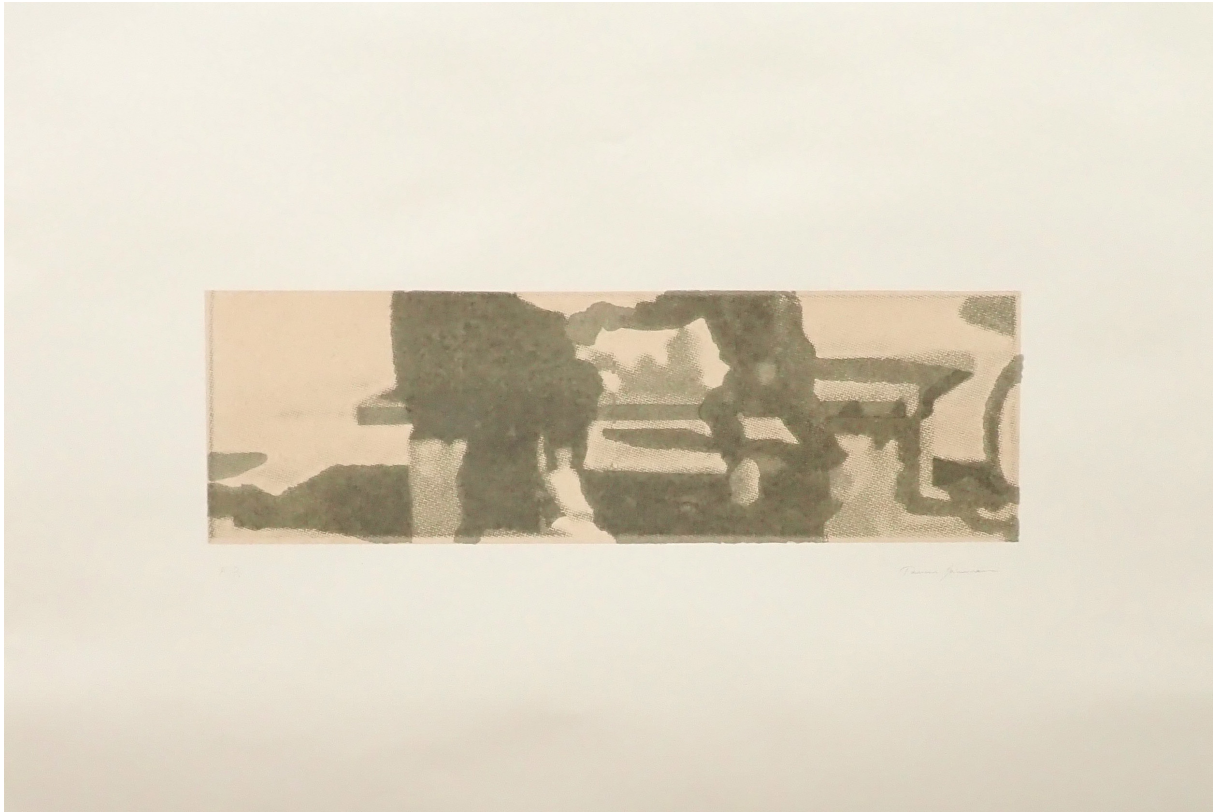
《silhouette : 母子-2》

2018 年

イメージサイズ H 283/ W 725 mm

作品サイズ H 595/ W 900 mm

シルクスクリーン



《silhouette : 母子-3》

2018 年

イメージサイズ H 220/ W 712 mm

作品サイズ H 766/ W 1087 mm

シルクスクリーン



《silhouette : a girl》

2018 年

イメージサイズ H 157/ W 195 mm

作品サイズ H 355/ W 395 mm

シルクスクリーン

# 謄写版研究

## 立体製版の製版と印刷について

## 1. 実験の目的

筆者は2014年5月に滋賀県東近江市にあるガリ版伝承館へ赴いた。ガリ版伝承館は、元は謄写版の発明者である堀井新治郎父子の自家屋敷であり、現在は謄写版技術を伝承する施設として開館している。そこで筆者は、立体製版と呼ばれる技法を用いて印刷された1枚の肖像画と出会った。

立体製版とは、謄写版による濃淡表現のひとつで、1932年（昭和7年）に草間京平によって発明された技法である。絵画ヤスリと呼ばれる目の粗いヤスリを用い、ロウ原紙を2枚から3枚重ねて階調ごとにつぶす（図1）。これにより原紙に開く孔の大きさを調節し、1枚の原紙と1色のインクでグラデーションのような濃淡を、繰り返し印刷することができる。この技法は、顔写真の印刷のために用いられていたようである。

今日では謄写版の衰退により、立体製版の技術も失われつつある。筆者が調査の過程で取材した謄写版作家の助田篤郎は、立体製版を作品制作に用いている唯一の作家である。しかし、その助田においても、3枚以上の原紙を使った立体製版は難しく、試したことがないという。製版の手順は『謄写技術 講習会テキスト』など複数の技法書に文章として残っているが、筆者がその通りに製版しても印刷に濃淡が反映されず、失敗の原因も不明であった。これまで謄写版の個々の技法についてそれを検証し、振り返るということはこれまで行われてこなかった。この実験では、印刷不良の原因を追求するとともに、この技法の詳細を記録することを目的とする。

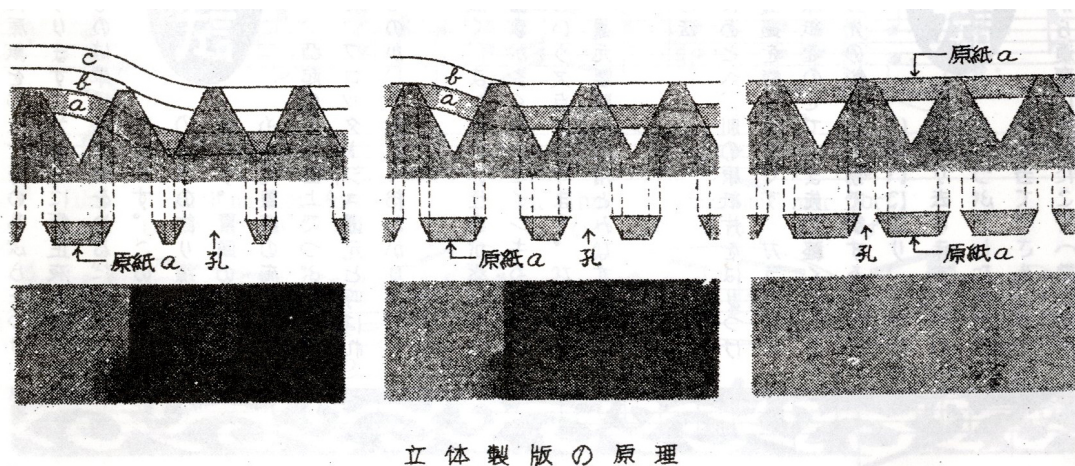


図1 「立体製版の原理」（『謄写技術 講習会テキスト』p.40より）

## 2. 製版の手順

---

立体製版の一般的な制作手順は以下の通りである<sup>2</sup>。

「(イ) 原紙三枚を重ねて原画の上へのせ、濃淡の階調別（三段階）に仕分けしながら、ていねいに敷き写しする。

(ロ) その一枚をとり、<sup>やすり</sup> 鉦台に固定して、製版予定面積の全面を一様につぶす。

(ハ) その上にもう一枚の原紙を正確に重ねてはり付け、最淡部分を除く他の部分をつぶす。境界部は適当に力を加減してぼかす。

(ニ) さらに残りの一枚を重ねてはり付け、最濃色部のみをつぶす。境界部は適当に力を加減してぼかす。

(ホ) 原紙を三枚一諸に持って、鉦の上目方向に細心の注意をもって（原紙が破れないように!!）静かにはずす。次に同様の要領で上の原紙から順に一枚ずつ離す。上の二枚は不要で捨版（すてばん）と称し、下の一枚を刷版（すりばん）と称してこれだけを印刷に用いる。

(ヘ) ハイライトを出したいときは還元製版を応用する。

(ト) 鉦をはずした鉦台に刷版原紙をピンとはりつけ、下からたばこの火を近づけて原紙塗剤を固定し、版を強くする」

謄写版における還元とは、製版で開けた孔をふさぐことを意味する。すなわち、やすりによって開けた孔を種々の方法で塞ぎ、インクを通さなくすることである。若山八十氏は『孔版画のすべて』のなかで、主な方法として次の4つを挙げている<sup>3</sup>。

### 塗布還元法（塗り還元）

全面的に面製版したしたものの上に、その孔を塞ぐ液（謄写版用の修正液〔ニス〕など）で描いて、黒刷りの場合に白抜き絵を作ること。

### 撫圧還元（なで還元）

全面的に面製版した原紙を、凹凸や模様のある扁平なものの上に乗せて、上から撫で擦り、孔を塞いで



白抜き絵を作る方法である。

#### **貼付還元（はり還元）**

切り抜いた新品の原紙などを、面製版した原紙の裏から貼り付ける方法である。

#### **描圧還元（描き還元）**

面製版した原紙の上に新品の原紙を重ね、ガラス板やプラスチック板などの上に置き、白抜きにしたいところを撫で擦る方法である。新品の原紙のロウが製版した原紙の孔を塞ぐため、描画した部分が白抜きになる。弱く擦ると白抜きも弱くなり、強く擦るとはっきりとした白抜きになるので、これを利用して白抜きの線描やぼかしを作ることができる。

### **3.使用する器具、材料**

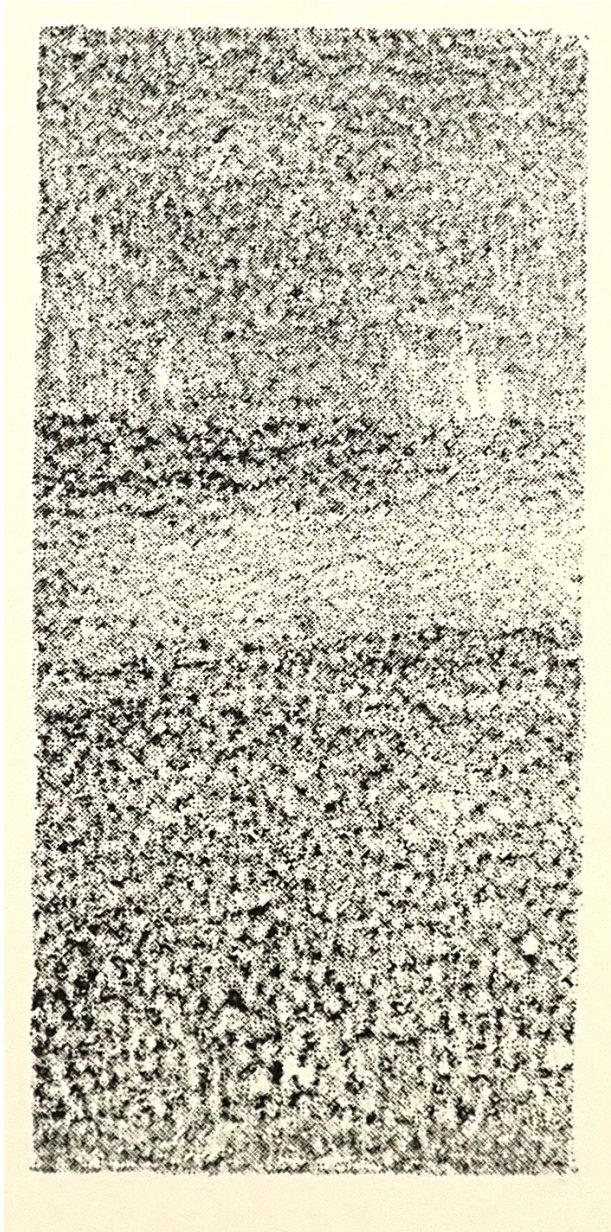
印刷器 1 台、軟質ゴムローラー 1 本、VANCO 製ヤスリ（絵画 AB）1 台、堀井製セットヤスリ 1 台、ロウ原紙、つぶし用鉄筆、マスキングテープ、ダイヤモンドスクリーン、修正液（シェラックニス）、マット OP ニス（オフセット印刷用のメディウム、東洋インキ製）、油絵具、ジェリーコンパウンド（粘度を下げるためのメディウム）、乾燥剤

ダイヤモンドスクリーンとは、塗料などが塗られていない不織布の製品で、通水性がありインクを通すため和紙孔版画では版の材料や版の保護材として用いられる。

### 3. 結果

---

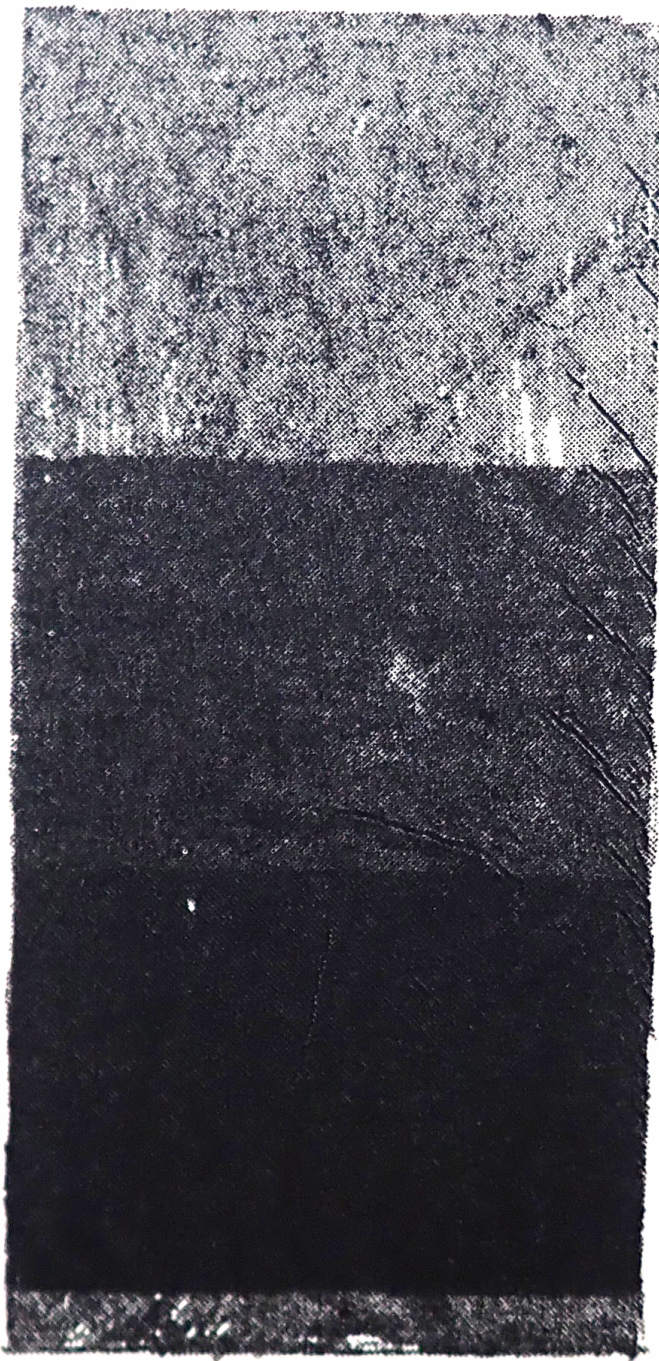
図 2



(2016 年 4 月)

図 2 は「2.製版の手順」において引用した製版方法を実践した結果である。VANCO 製の絵画ヤスリをベンジンで清掃し、ヤスリ面にベンジンで希釈したオリーブ油を塗布し、製版した。印刷はまだらになり、階調も不明瞭である。

図 3



(2016年5月3日)

図 3 は、VANCO 製の絵画ヤスリをベンジンで清掃し、ヤスリ面にベンジンで希釈したオリーブ油を塗布し、製版した。印刷の際、刷版を裏表逆にしたところ、明瞭な濃淡を表現することができた。

図 4

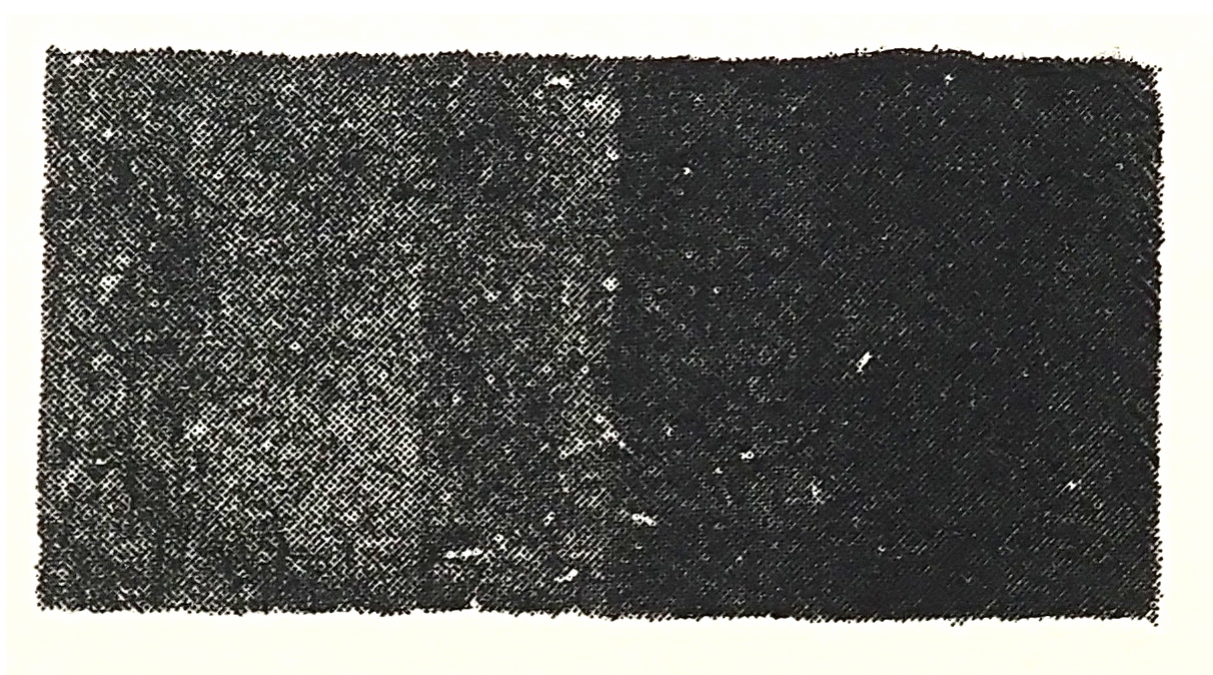
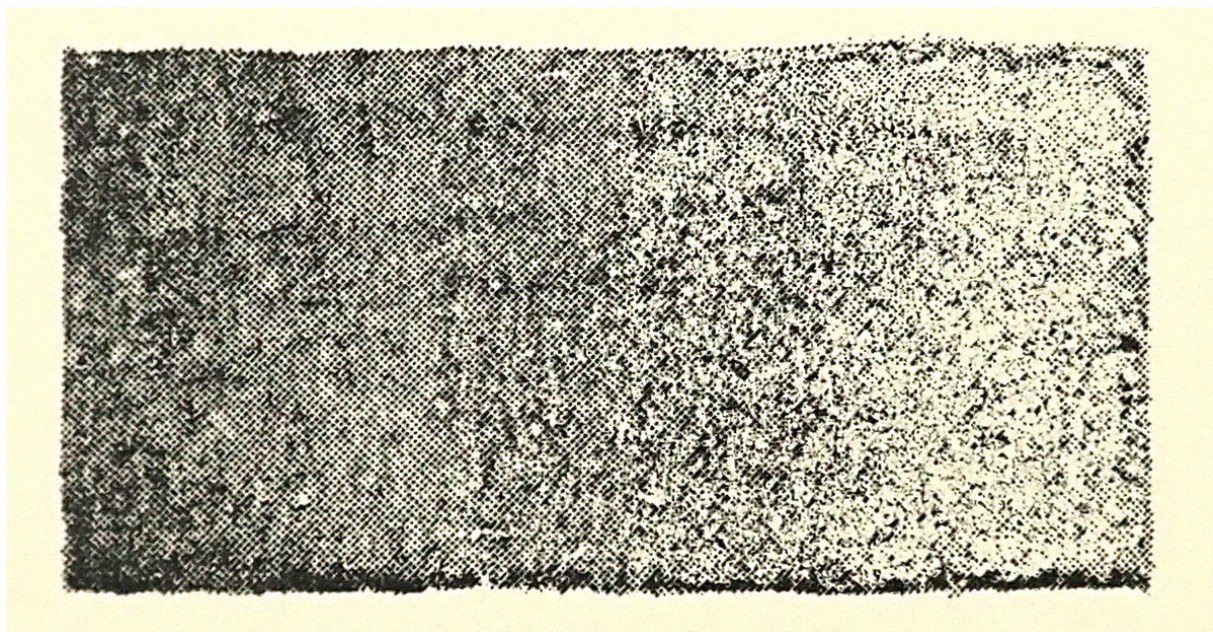


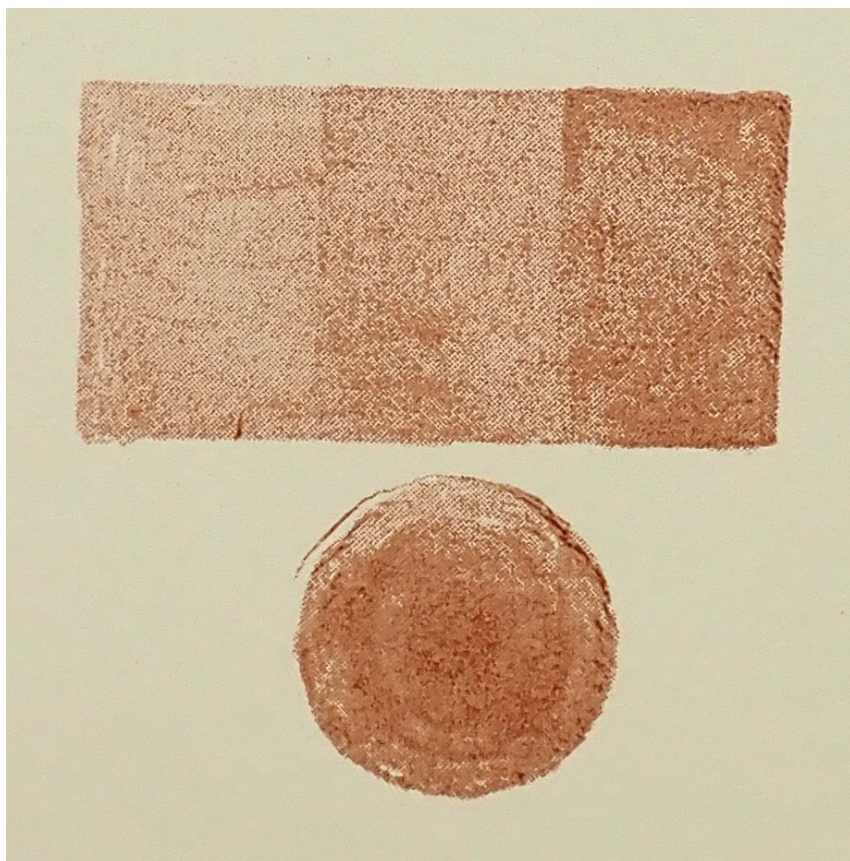
図 4-1



(2016年5月)

図 4 は立体製版で製版した刷版を、裏表逆にして印刷器に張り印刷したもの。グラデーションが表現されており、印刷状態も良好である。図 4-1 は刷版を裏返さず、そのまま印刷したもので、印刷はただらになり、ネガとポジが反転しているように見える。

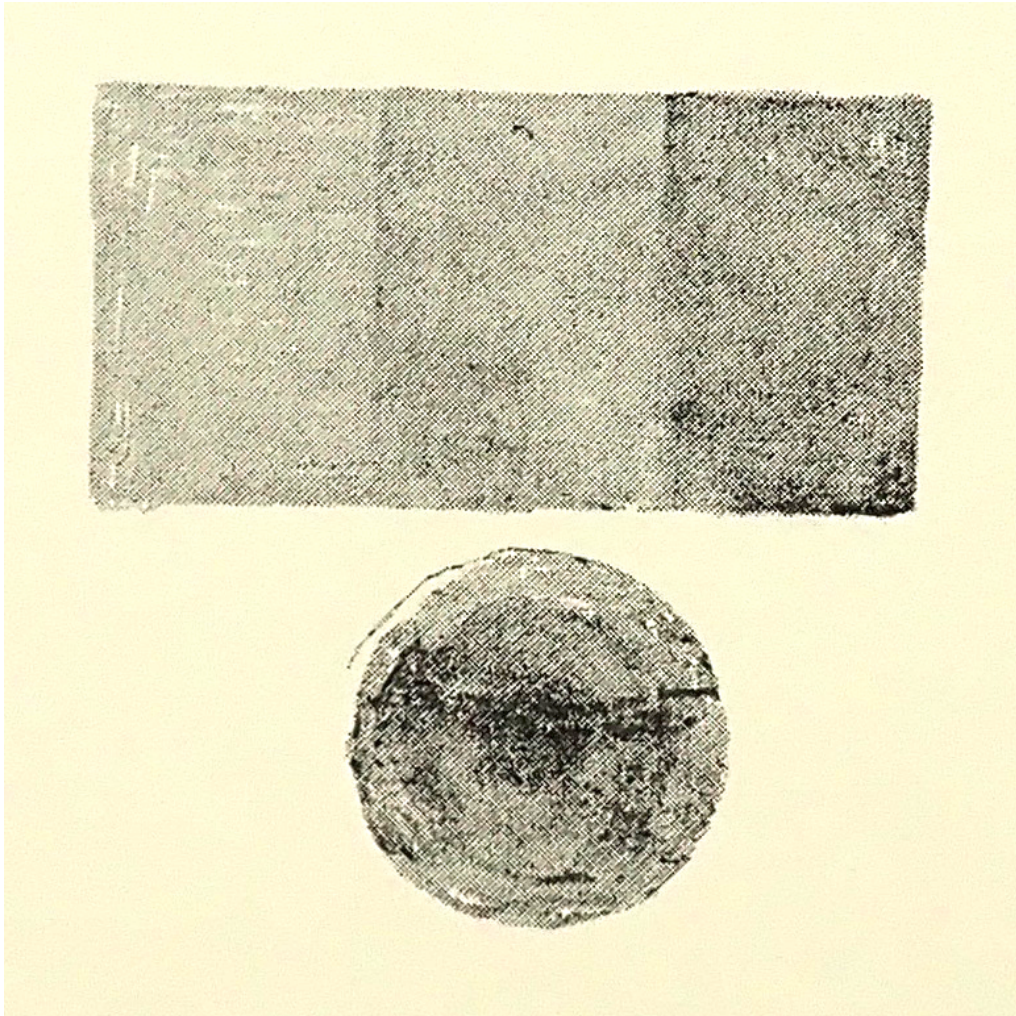
図 5



(2016年5月)

図5は、有彩色による立体製版の印刷である。外側の輪郭部分から内側に向かってつぶすと、つぶし残しやムラができることがわかった。

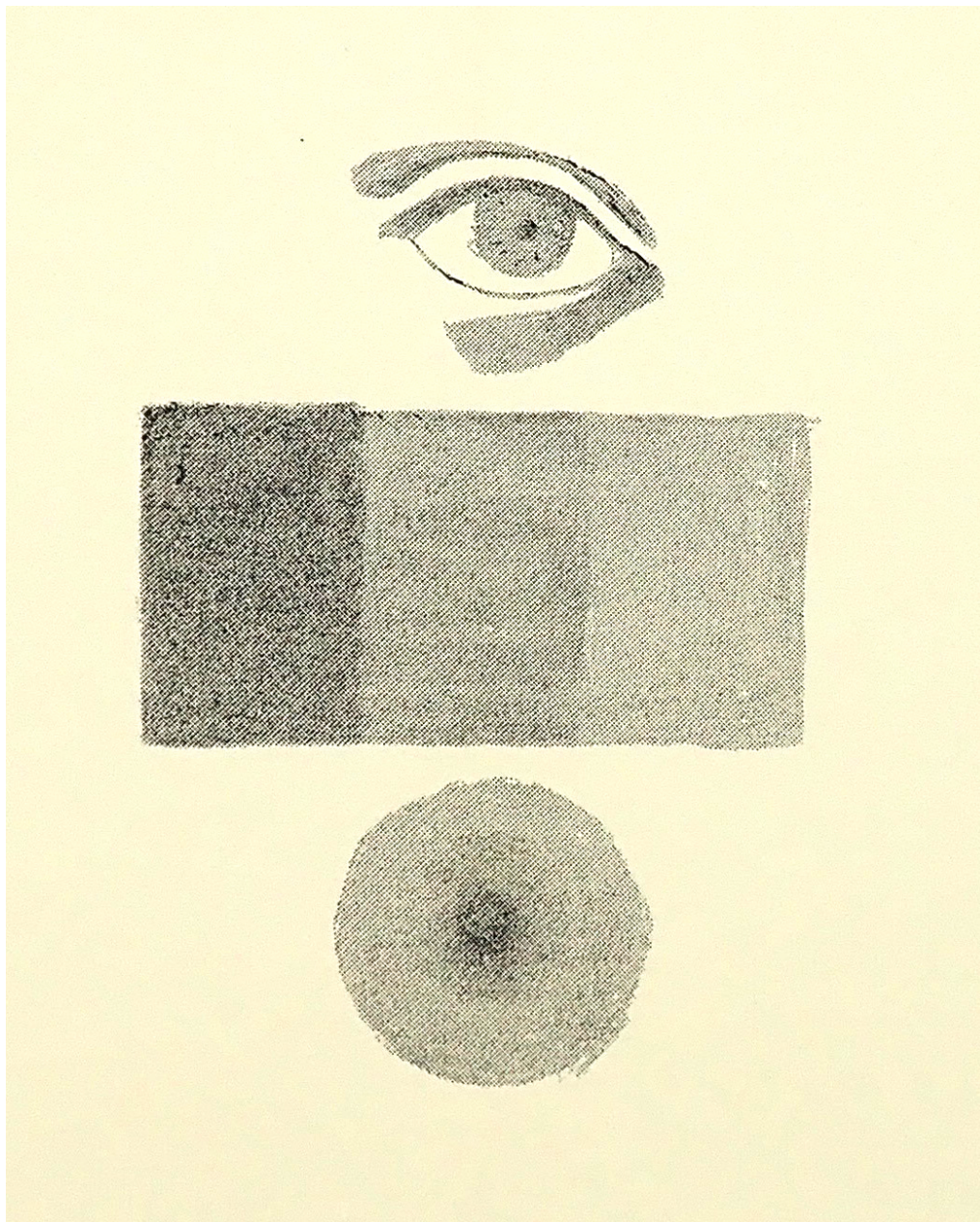
図6



(2016年5月23日)

図6は、VANCO製の絵画ヤスリを用い、立体製版した刷版を裏返して印刷したものである。インクはマットOPニスが多めに配合し、透明度を上げた。版の保護のためダイヤモンドスクリーンを重ねるが、版とダイヤモンドスクリーンの間にインクが溜まって、印刷にムラが出てしまった。

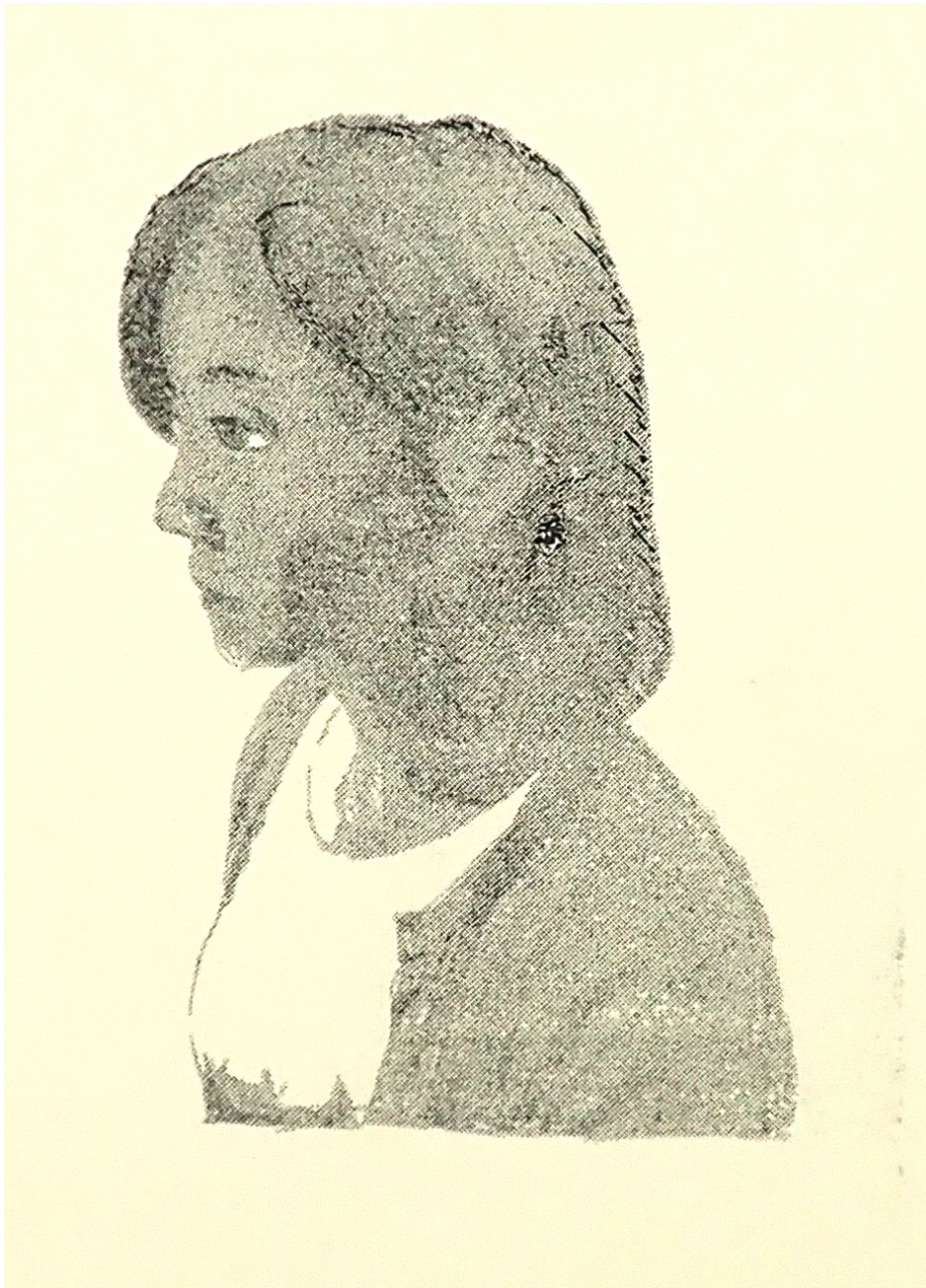
図 7



(2016年5月25日)

図7は、立体製版した刷版を裏返して印刷器に張り、ダイヤモンドスクリーンや典具帖紙などの保護材を用いず、透明度の高いインクで印刷したものである。印刷ムラも無く、濃淡も美しい。ただし、版の保護がないため痛みやすく、印刷に耐えられるのは10枚前後である。

図 8



(2016年5月28日)

図 8 は、立体製版した刷版を裏返して印刷したものである。



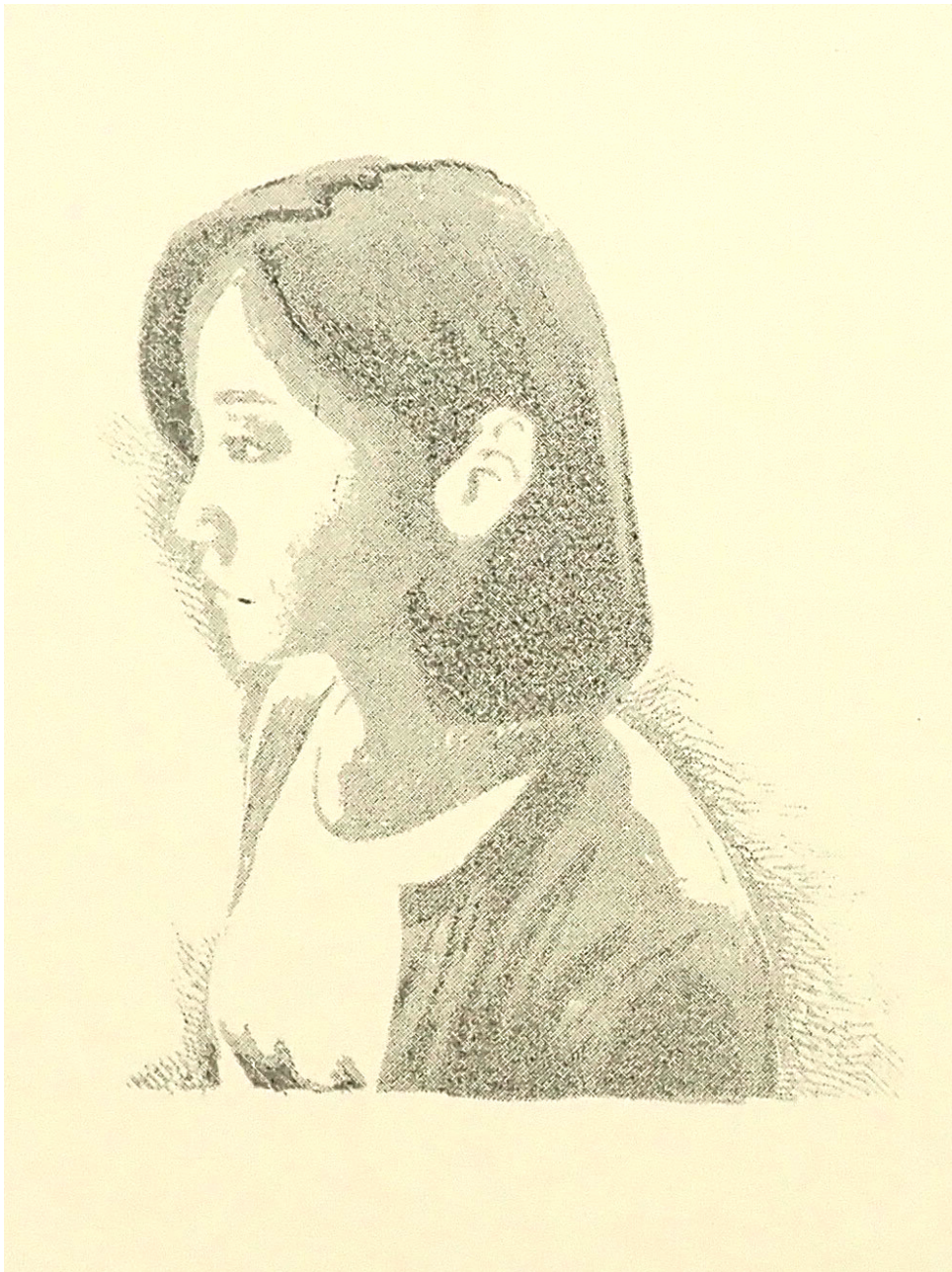
図 9



(2016年5月31日)

図9は、立体製版した刷版を裏返して印刷したものである。

図 10



(2016年6月3日)

図 10 は、立体製版した刷版を裏返して印刷したものである。製版にはロウ原紙 3 枚を使用し、内 2 枚は捨版である。イメージ部分のサイズはおよそ 80×90mm である。インクの配合は、マット OP ニス、油絵具をおおよそ 9:1 の割合で混ぜ、インクを柔らかくするためにジェリーコンパウンドをごく少量加え、垂らすと細く糸を引く程度に調整した。

図 10-1

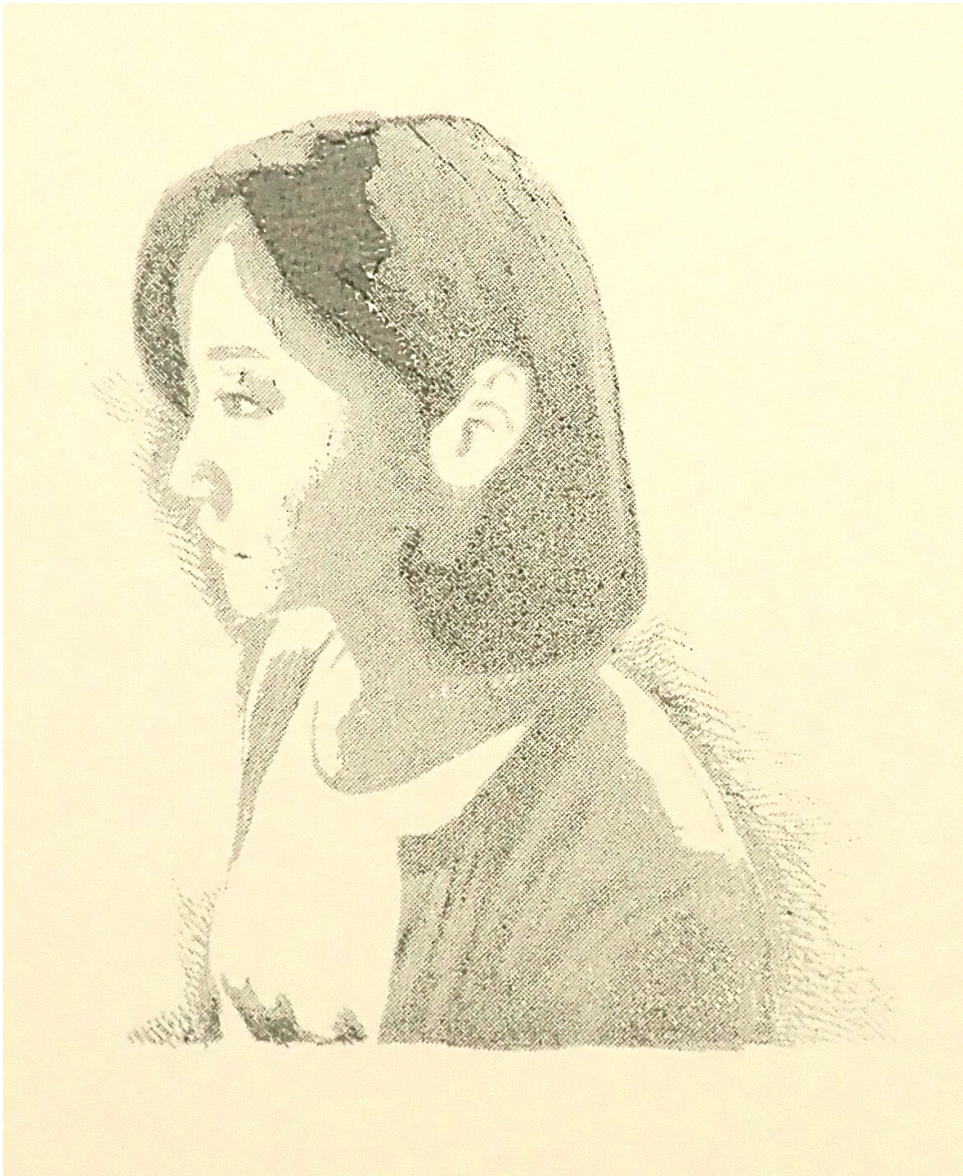


図 10-1 は、ダイヤモンドスクリーンや典具帳といった保護材なしで印刷したものである。少しずつ版に亀裂が生じ、およそ 10 枚を超えたあたりで大きく破れ、印刷不可能になった。

図 11



(2016年6月4日)

図 11 は、立体製版した刷版を裏返して印刷したもの。(ロウ原紙 3 枚、うち捨版 2 枚。) イメージ部分のサイズはおよそ 80×90mm である。製版後にバーニングし、つぶしを行った面が丈夫になった。バーニングとは、製版済みのロウ原紙を温め、孔の周囲に溜まった微細な塗料の粒を溶かし、孔の不要な突起を滑らかにするとともに、溶けたロウで版を強靱にするための処理である。

保護のためダイヤモンドスクリーンを重ねて印刷したが、バーニングで固まったロウ原紙との間に隙間ができ、気泡が入ってムラが出てしまった。

図 11-1



図 11-1 は、ダイヤモンドスクリーンを取り除いて印刷したもの。

図 11-2

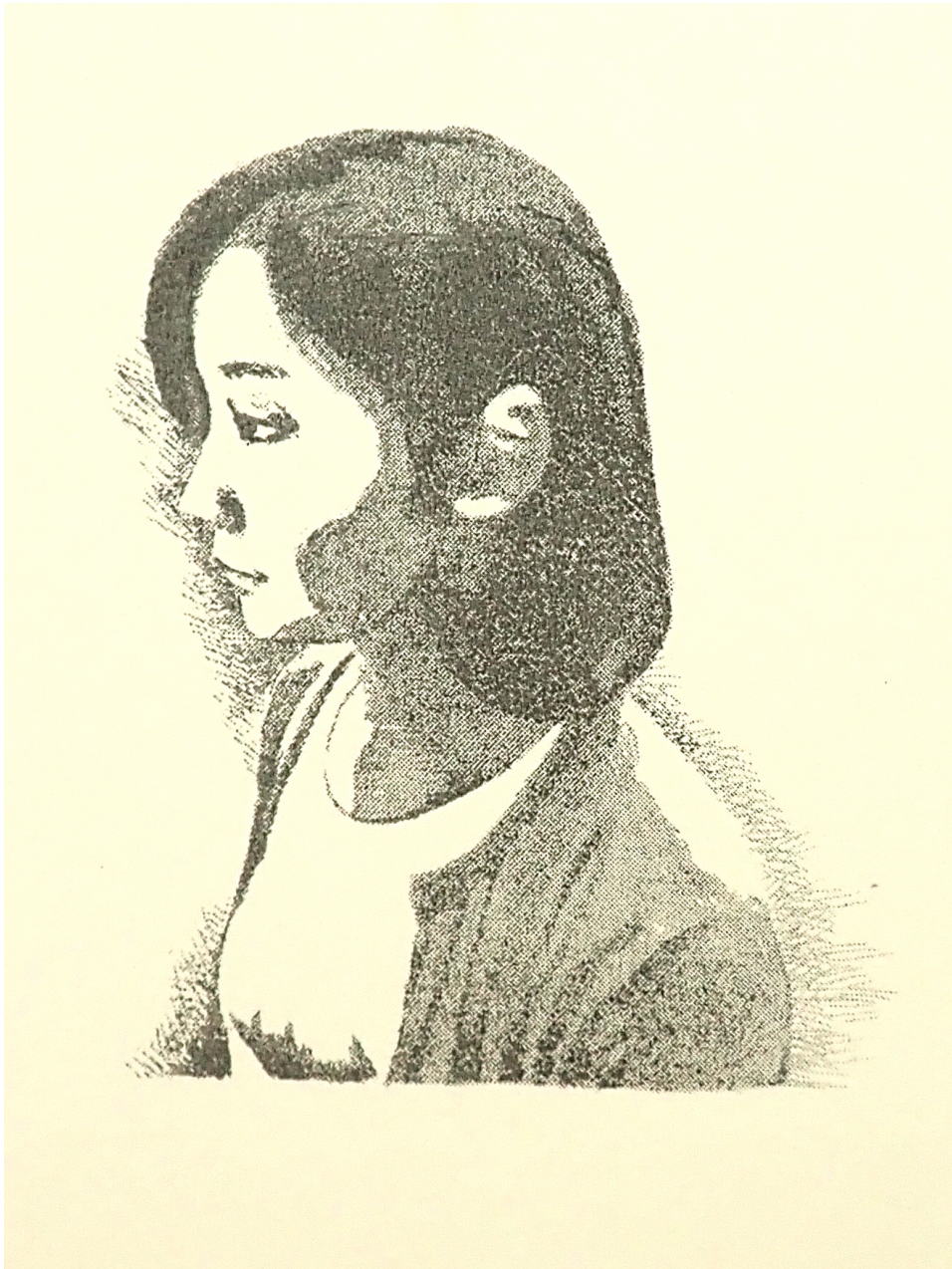


図 11-2 は、図 11-1 からさらに 10 枚ほど、保護なしで印刷したもの。版の孔が潰れ、シャープさがなくなっている。

图 12

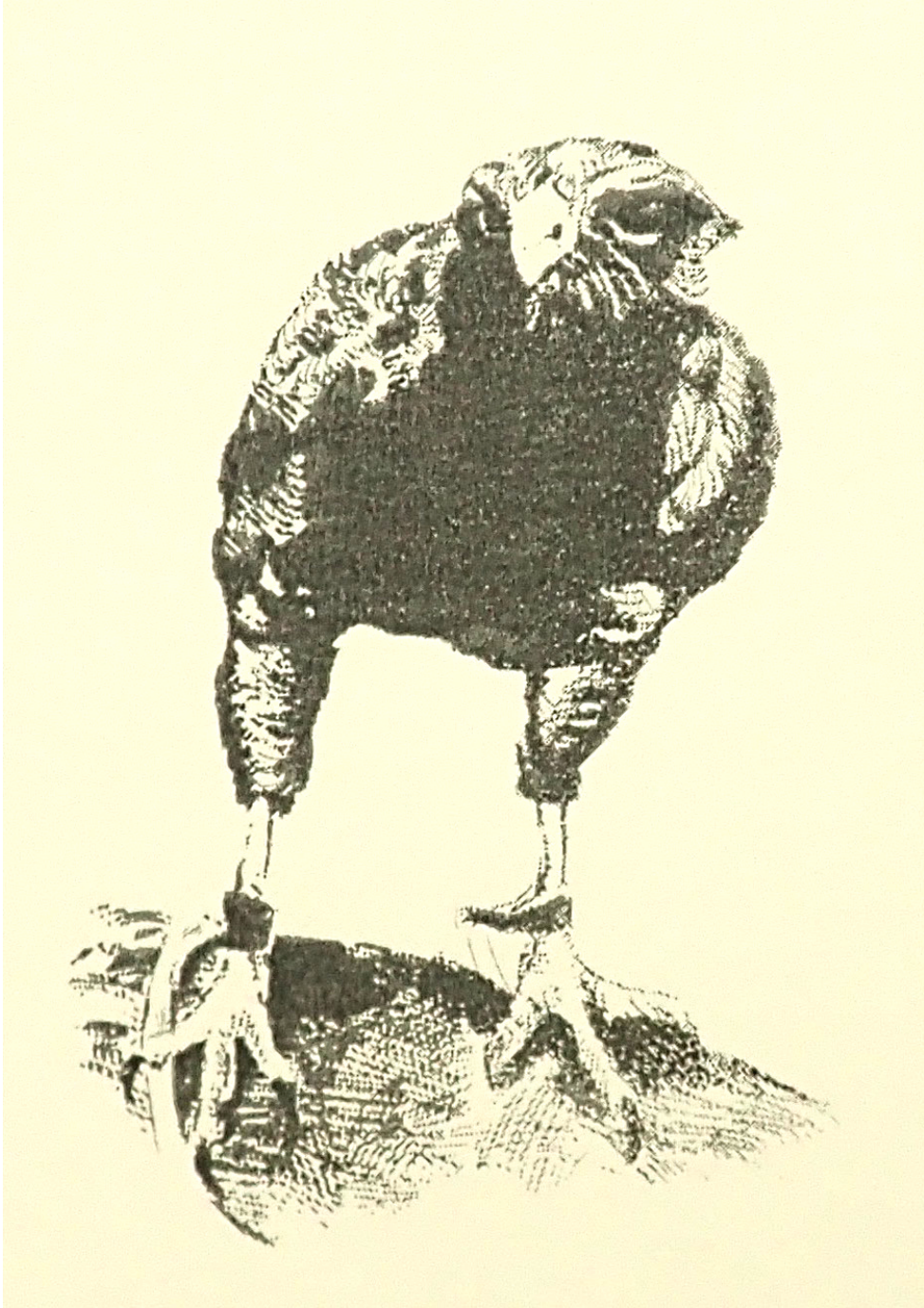
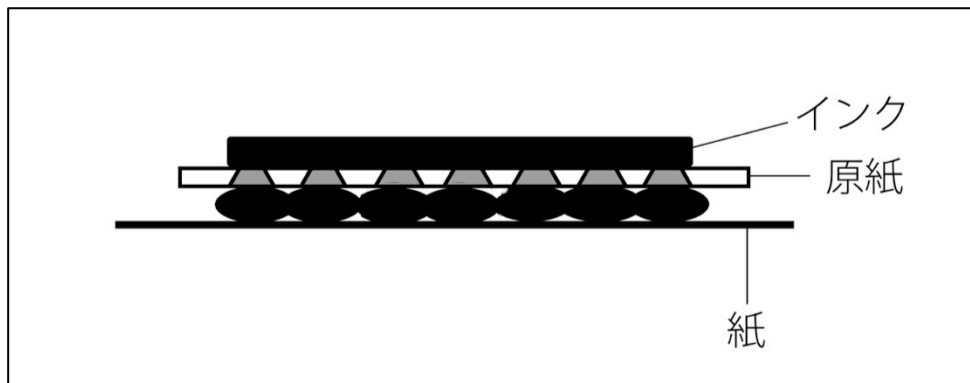


図 13



(2016年6月7日)

図 12 は立体製版した刷版を表のまま張り、印刷したものである。中間調子が潰れてしまっている。表のまま印刷すると、図 13 のように、ラッパ状の孔からインクが広がり、網点同士がくっついてしまうためであると考えられる。



图 14

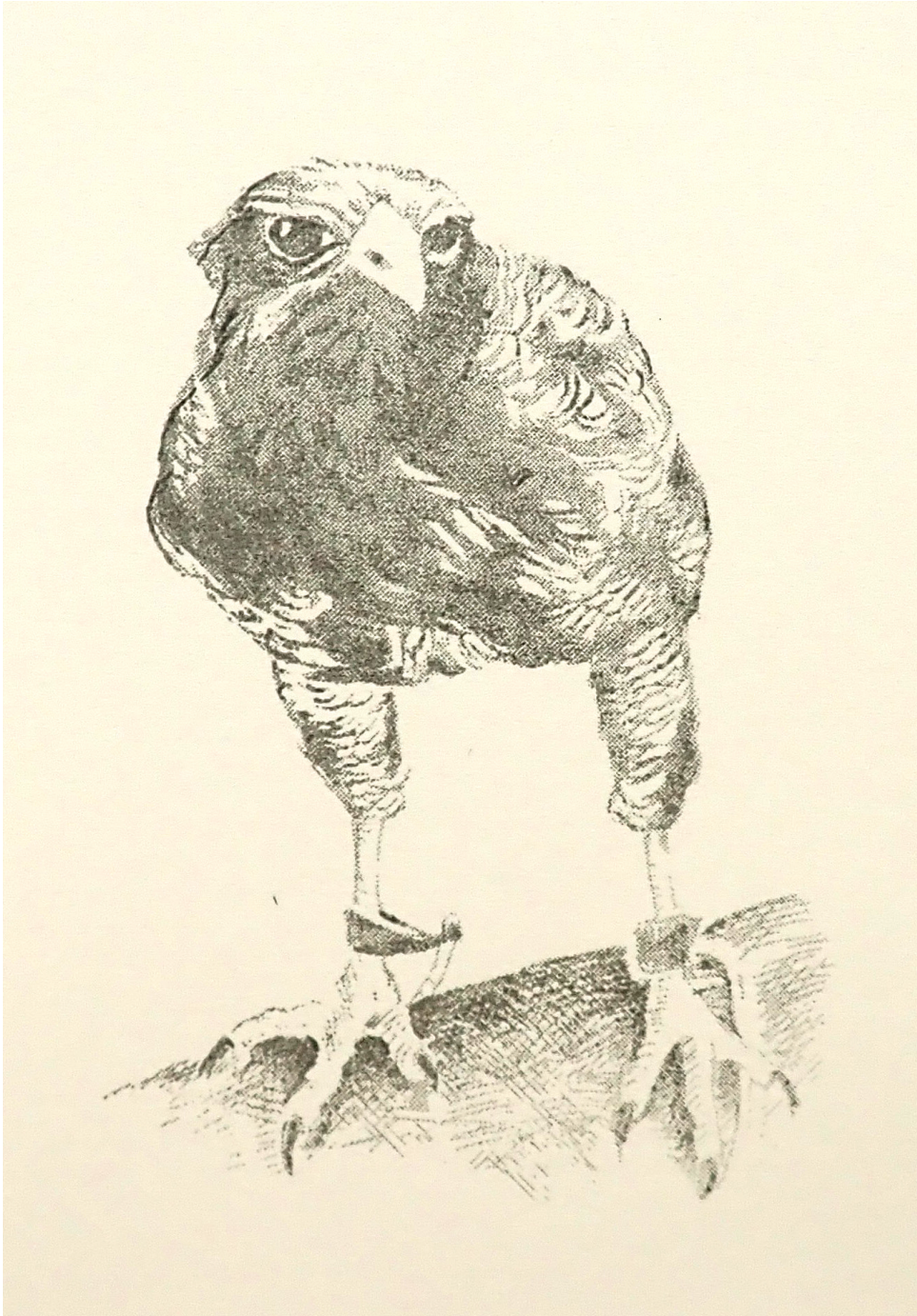
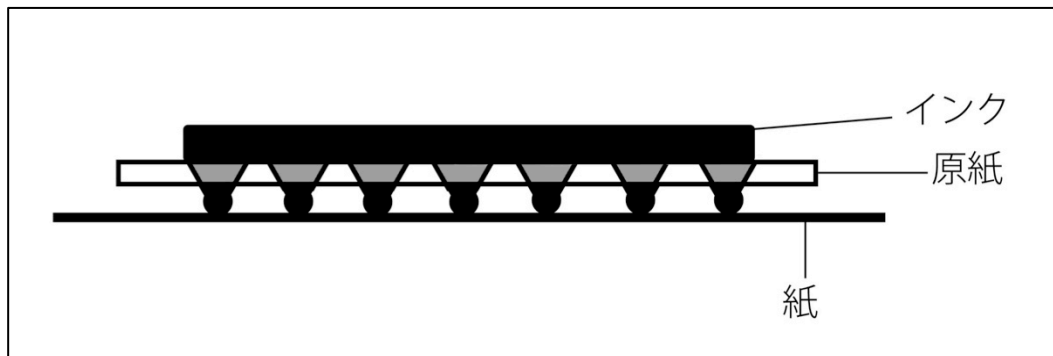


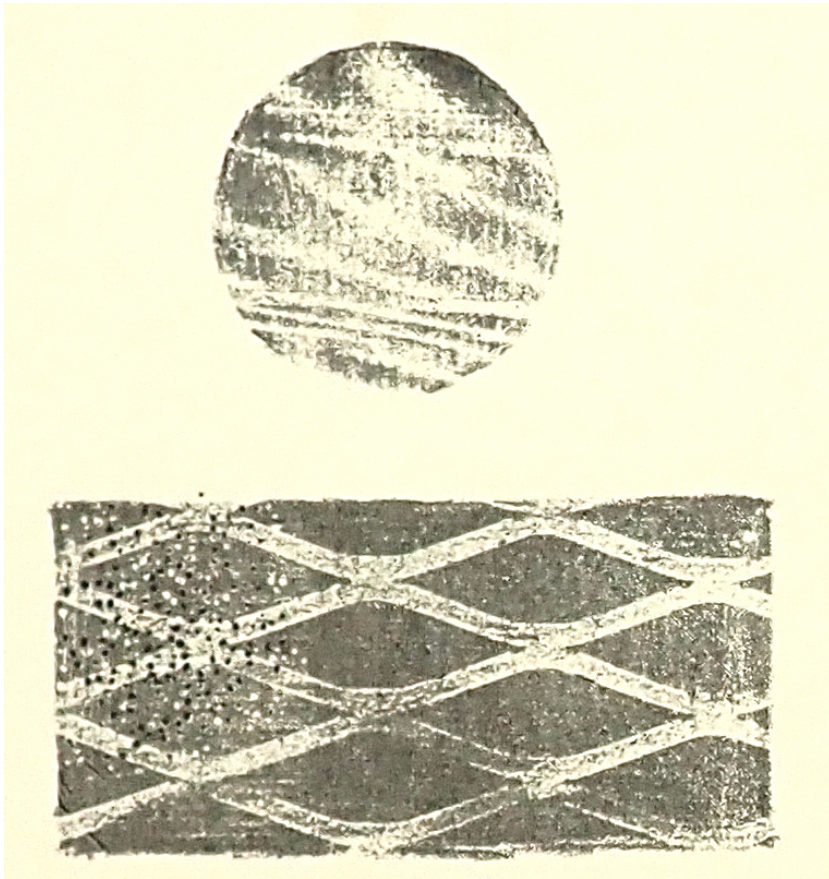
図 15



(2016年6月7日)

図 14 は立体製版した刷版を裏返して張り、印刷したもの。図 12 よりも中間調子が明確に表現できている。  
漏斗状にすぼまった孔から図 15 のようにインクが出ることで、網点が滲まず印刷されたと考えられる。

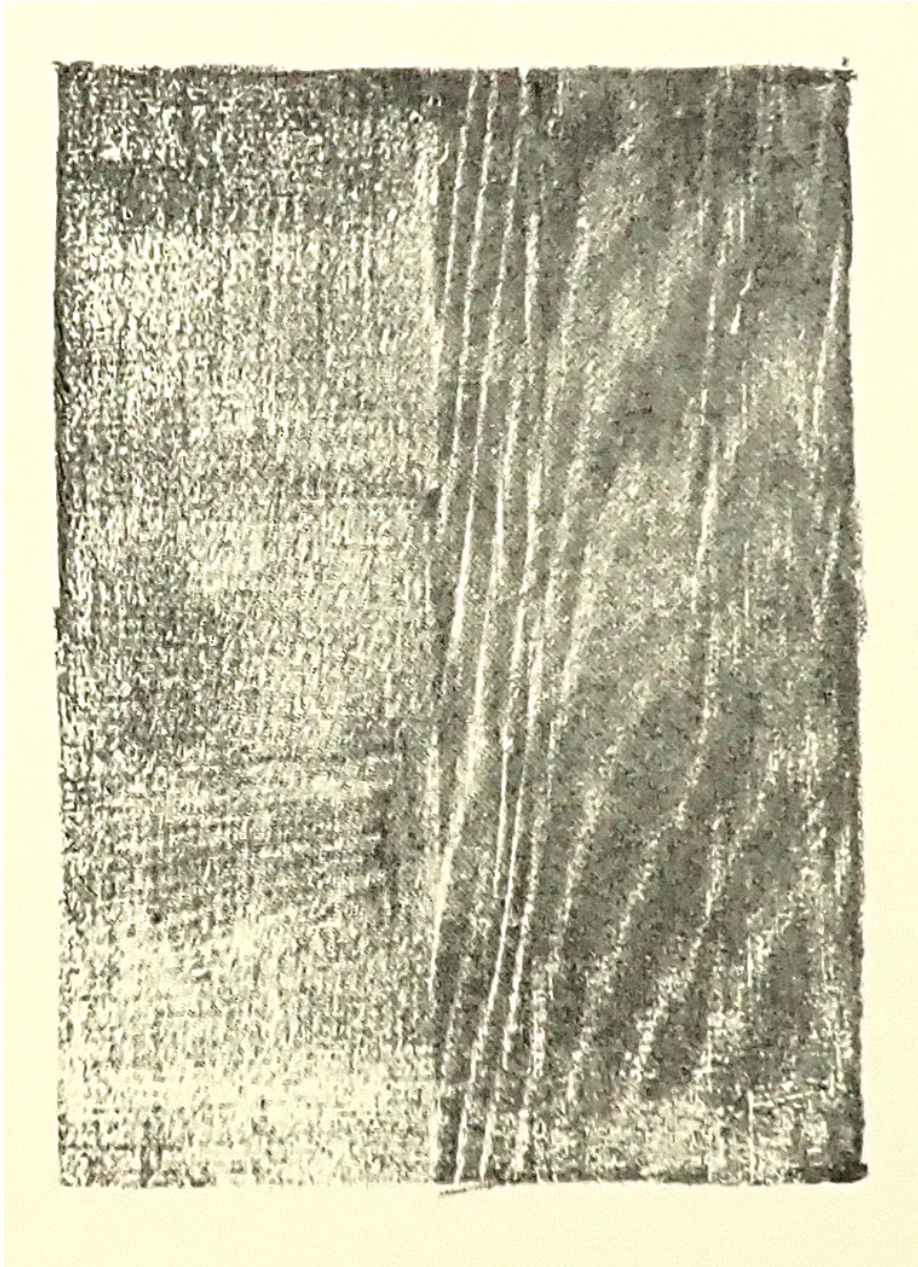
図 16



(2016年6月25日)

図 16 は撫圧還元による表現効果である。上は杉材を、下は金属製の網をそれぞれフロッタージュの要領で還元した。

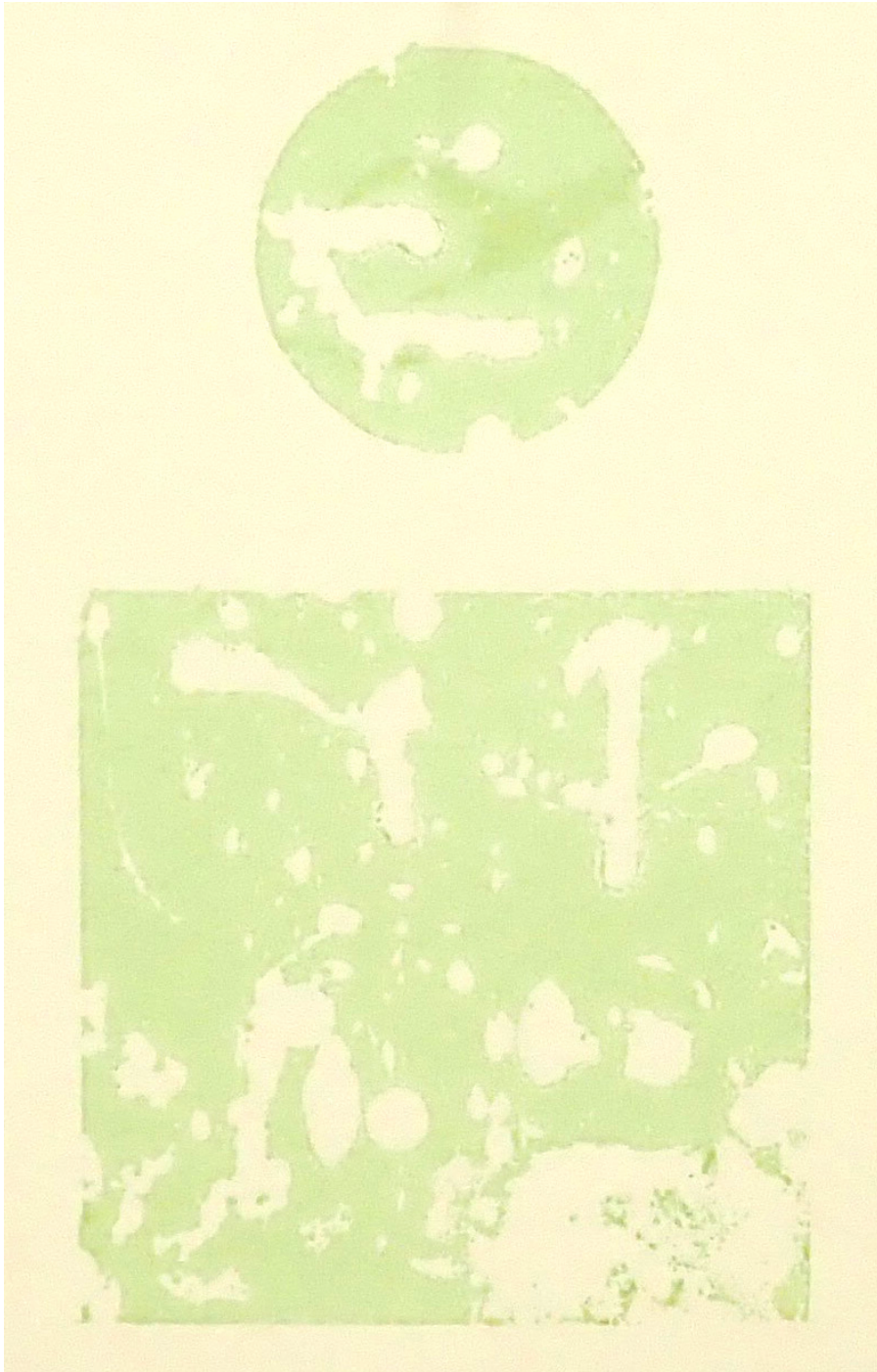
図 17



(2016年6月25日)

図 17 は撫圧還元による表現効果である。2 種類の木材の模様をフロッタージュの要領で還元したもの。ヤスリは堀井製の XA 面。江塚は版を温め補強するためにたばこの火を用いていたが、筆者はドライヤーの温風を用いた。

図 18



(2016年6月)

図 18 は修正液（シェラックニス）を用いた還元の表現効果である。ダイヤモンドスクリーンに修正液で直接描き、その部分を白抜きにする。

## 5. 考察

---

これまで既存の技法書にある方法で立体製版の製版と印刷を試みてきたが、製版時に描写した細かな諧調は印刷すると失われ、陰影が黒く潰れてしまっていた。実験の結果、立体製版した刷版を裏返して印刷することで、製版した通りの明瞭な濃淡表現が得られることがわかった。この原紙を裏返すという行為は、『謄写技術講習会テキスト』のみならず、若山八十氏の『孔版画のすべて』、小谷博貞の『謄写版の新技法』にも記されていなかった作業工程である<sup>4</sup>。図1で引用した『謄写技術講習会テキスト』の「立体製版の原理」の図解によると、刷版の孔は上が狭く下は広がっている。このことから、当時は立体製版の刷版を裏返さず印刷していたことが考えられる。印刷のときは普通の場合よりも固めのインクを使うよう説明していることから、ローラー圧によるインクの滲みを抑え、印刷されるドットの黒潰れを防いでいたと考えられる。粘りのある固いインクは版を壊しやすいため、刷版が丈夫でなくてはならず、また版を保護するスクリーンが必要になる。ローラーと刷版の間にスクリーンを挟むと、印刷にムラが生じ階調が不明瞭になることは図11で示した通りである。

立体製版に向いているロウ原紙は無地で薄手の丈夫なものであるが、そのような条件に合うロウ原紙はすでに生産されていない。また、謄写版専用のインク、立体製版に用いる絵画ヤスリも同様である。謄写印刷が現役であった当時の技法書通りの方法では、狙った通りの階調は表現できなかつたものと思われる。

『謄写版の新技法』には、版を裏返すことで孔が小さくなりトーンを明るくする「裏版（うらはん）」という技法が記されていたが、これは立体製版の手順とは直接関係なく、あくまで印刷の調子を変えるためのテクニックとして紹介されていた。今回、立体製版に裏版を応用することで、最適な印刷結果を得ることができた。これは、今回の謄写版研究を通して新しく得られた知見であると言える。

立体製版に用いるインクは切れと腰が弱く、透明度の高い配合が適していることがわかった。ロウ原紙は厚みの薄い順から、100番、200番、300番と分けられており、特にロウ原紙は無地で最も薄い100番が適しているといえる。罫線の入ったものは字書き用なので、薄いものでもヤスリ面にくっつきづらくなっており、広い面積のつぶし作業には向いていないことがわかった。

立体製版はつぶしの時に原紙をヤスリにしっかりと食い込ませ、捨て版を剥がし、最初につぶした1枚目の版で刷る技法なので、原紙自体の柔軟性と強度が重要である。しかし、現在唯一生産されている昭和紙工のロ

ウ原紙は、デッドストック品の無地 100 番手と比べるとかなり厚みがある。そのため 2 枚目以降の原紙を重ねた時に 100 番手のものよりヤスリに深く食い込み、製版に耐えられないことが多かった。これは原紙に開く孔の径が大きくなり、紙の繊維が傷みややすくなること、そしてヤスリと触れる面積が増え、原紙を剥がす時により大きな摩擦が生じるためであると考えられる。製版時に原紙がどれだけダメージを受けるかは、ロウ原紙の材料である塗剤や雁皮紙の質も大きく関わっていると考えられる。

また、ヤスリは原紙がよく食い付くことが重要だが、製版が終わったら原紙が剥がしやすい状態が理想である。そのため、ベンジンでこまめに詰まったロウやゴミを取り除き、ベンジンでごく薄く希釈した椿油やオリーブ油を塗布する。油分が乗りすぎると、つぶし作業の時に原紙が浮いて破れてしまうので、注意深く調整する必要がある。

今回、実践を通じてわかったことは、立体製版が写真網目版製版の一種であるということだ。網目版とは、網版や写真版とも呼ばれ、写真のような階調、濃淡のある画像（原図）を微細な点、つまり網点の集合に置き換えて、その粗密によって原図の階調、濃淡を表す印刷方法のことである。網目版は元来、銅版や亜鉛版を用いた凸版印刷の一種である。

日本で写真を網目版に製版する方法が研究されたのは、1884 年から 1885 年頃（明治 17～18 年頃）のことであると言われている<sup>5</sup>。草間は凸版印刷で行われていた網目版をヒントに、謄写版による立体製版を考案したと考えられる。

銅版や亜鉛版を用いた網目版は、腐食もしくは感光によって原図のネガを焼き付けるが、立体製版はそのような科学的処理ではなく、鉄筆を用いた描画によって原紙に原図のネガを描く。立体製版は描画によって陰影がアナログに網点分解されるため、陰影表現において描き手の自由度が高いといえる。

---

<sup>1</sup> 草間京平（1902-1971 年）、本名は佐川義高。謄写印刷の技法開発と器材開発を行い、謄写印刷技術の第一人者と言われた。

<sup>2</sup> 江塚昭典『謄写技術 講習会テキスト』1962 年、ガリ版ネットワーク・新ガリ版ネットワーク、p.40

<sup>3</sup> 若山八十氏『孔版画のすべて』1976 年、ダヴィッド社、pp.62-69

<sup>4</sup> 若山前掲書、pp.55-60；小谷博貞『謄写版の新技法』1952 年、紫生書院、pp.60-64

<sup>5</sup> 中根勝「写真網目凸版と写真凸版」『日本印刷技術史』1999 年、八木書店、p.243-244