

大学版画学会

26

No.

The Committee of Univeraity of Art of Print Studies in Japan

大学版画学会 No.26

会長あいさつ	1
多摩美術大学 吹田文明	

木版画特集

1. 木版画の技法と表現について	3
萩原英雄	
2. 木版画をめぐって	5
創形美術学校 上野 道	
3. 木版基礎実習の現状	7
嵯峨美術短期大学 岸中延年	
4. 木版画シリーズの一貫として	9
河内成幸	
5. 木版画の現状	12
京都市立芸術大学 一圓達夫	
6. 木口木版画 一ごく私的な断想として一	14
多摩美術大学 小林敬生	
7. 版表現によるレリーフ作品 -LIFE MASK-	17
清野泰行	
8. スチプリント技法について	21
-スチレンボードによる凸版技法-	
多摩美術大学 三枝孝司	
9. 木版画の柔軟性と未来	24
高垣秀光	
10. 木版凹版の技法の展開	26
-特種紙を基底材とした水性凹版の技法-	
宮崎女子短期大学 唐下美輪	
11. 留学生と木版画の将来	28
京都精華大学 モヤ・ブライ	
12. 東秩父村和紙の里をたずねて	30
武蔵野美術学園 柳沢美奈子	

技法研究 版画と企業の出会い、ふれあい、響き	33
合い。-企業カレンダーにおける一つの試み-	
住友ゴム工業株式会社 山本龍彦	

版画一枚のボランティア	37
-「大学版画チャリティ」の意味-	
東京学芸大学 蓮尾 力	

彼方の森深く -清水昭八先生追悼-	40
武蔵野美術大学 池田良二	

会報・学会誌掲載内容一覧	42
(第1号～第25号目次総覧)	

大学版画学会研究論文の寄稿に関する規程
・専用原稿用紙・レイアウト用紙・割付見本

会長あいさつ

多摩美術大学

吹田文明

—創作から間接表現世界へ—

1919年（大正8）山本鼎が緒言として、「理論上、油絵に対する木炭画などと同じ意味に版画が美術上の創作として独立し得る事をもはや疑う人はあるまい……」と書き始めた文章では、油絵と同等とは言わないが、木炭画ぐらゐの美術作品と認めてくれても良いではないか、と言っている。版画の置かれた時代背景が見える気がする。

恩地考四郎は「版画とは制作の過程を芸術表現の手段として利用する芸術である」方法論の違いを言っている。

高村光太郎は「四角な板に黒を塗って、紙に刷ればまっくろな暗が出来る。しかしこの暗は紙面の表に「黒」と書かれた場合と同じ、ただの記号でしかあり得ない。深さのない、厚味のない、何も無い無感情の暗にすぎない。この板に1本の溝を彫る。美術家のある感情に支配された手によって選ばれた位置にである。まっくろな紙面の暗に一条の明るさが走る。もう紙面はただの記号ではない。

黒は墨ではなくて黒というあらわれである。暗はたちまち紙面を遊離して動き出し、何よりさきに紙面そのものを没却する」版の持っているドラマチックな表現とその喜び、それは間接法としての版の持つ魅力であると言っている。

「版画は版で作った絵画ではなく絵画を量産する手段でもない。直接表現の絵画に対する間接表現の版画でありその独自の表現世界を版画と呼ぶ」

要するに絵画の中の木炭ではなく、直接法の絵画とまったく異った間接法の表現領域だと言うことが作家活動や教育の中で1919より77年かかって分かったことである。今はこのことを疑う人はいないだろう。このことが明確になって初めて版画専攻又版画科が作られる。絵画と彫刻の間に版画科が存在しうるのである。

—木炭画のこと—

浮世絵も絵師の作品をそのまま絵画の量産をしたように思われているが、絵師の下絵はおおざっぱなもので彫り師によって大変精巧なものとなり、刷り師によって巧みに工夫された表現となっている。決して絵師の絵の量産ではなく版としての表

現世界であることが、現存する下絵、版木、完成作品を並べて見ると明解である。

している。

以前、恩地考四郎の作品「萩原朔太郎像を関野が刷った。それは関野準一郎の作品に見えた。水性・パレン刷りの木炭画は刷りでどうにでも変わる。そう言ったあいまいな所がこの版の持味でもある。その面白さで作品を作ったのが清宮質文で水と和紙による刷りの魔術師です。昭和30年、40年代木版画の注文をもらって、アメリカに送った。絵がそろってないとキャンセルされる人が時々居たほどである、西洋で生まれたエッチング・リトグラフは同じに刷れる正確さを求めた版であるが木版画は異なるものである。その時の絵具の多い少い、パレンの力の入れ様、紙の湿しの状態、そんな不確かなものを修練と技術で刷るのが東洋の考え方である。1枚、2枚を刷るのに紙を湿し板を湿し面倒と星裏一は油性絵具を石油やテレピンでといて、紙や板を湿らすことなく刷っていた。出来上がったものは水性刷りと同じであった。

吹田式木版プレスと版画用油性絵具の開発で大きな作品が楽しく刷れるようになり、マチエールが版表現に大きな要素となって現れた。

木版画の従来の考え方で「何版、何色と書いて下さい」などと言われてもパズル方式で版は何10枚にも分解されて、裏にNaが打ってあるのでそれを版と言うなら私の作品は25版20色ですと従来の考え方には入り得ない表現形態が多くなった。木版による凸版刷りは勿論、凹版刷り、木版リトなどと言う新技法まで現れて自由自在である。ニュージーランドから来た版画家がこれは私共の工房にも有りますと言っていた。

パリで市の若手版画家展を見に行ったら、明らかに木版プレスによる油性刷り作品が有り日本で勉強した作家のようであった。

高村光太郎が書くように何10枚も分解された版木が面を作って行く、ゼッソや接着されたマチエールが刷り取られる、板の傷を凹版に刷り取るその多様な表現が圧の変化によって表現される版を見ていると、単に形態を刷り取っている伝統木版では感じられない版による間接表現、版でしか出来ない世界を強く感じる、若い人達が増々その版としての独自の表現世界を広げ作り上ることを期待

木版画の技法と表現について

萩原英雄

どんな版種にあっても、その基本となる技法は存在する。

言う迄もなく、技法を学ばないで表現することは不可能である。そこで、先ず吾々は、その基本になる技法を習得しなければならない。

私は、木版の基本となる技法は、学校を出て就職した浮世絵複製で名を売った高見沢木版社に於てだった。浮世絵を制作する技法は、木版の技法の根幹をなすもので、板目木版の技術としては世界に冠たるものであることは言うをまたない。

私は、もともと木版をやろうと思って手を染めた訳ではなく、療養中たまたま手掛けたことがきっかけとなって、終に今日に至ってしまったのである。だから、私が始めた技法は、全く日本伝統のオーソドックスな木版の技法であった。

然し、私はもともと油画を目指していたので、何時も根底に油彩の表現と言う観念がつきまとうのは当然の事であった。私の木版技術上でのいろいろの模索はここからスタートした。最初はオーソドックスの技法を活用して洋画的なスタイルの制作をつづけたが、その中に木版の中に存在する制約に不満を持つようになった。木版は一枚の版木に彫刻刀を使って形を彫り上げて行くが、この場合版木上の木目の方向は一定の方向に流れていて、フォルムに応じてその方向を変更することは出来ない。油絵に於ては筆触の方向を自由に駆使することによって筆勢を希望する方向に変えることが可能である。そこで私は一枚の版木を彫ることをやめて、色々の形に切り取った板を、自分の望む方向に接着することによって、流れを変えることを試みた。この材料としては木箱の類や雨ざらしにして分離させたベニヤ板などを使用した。「コンポジション」のシリーズはこうして生まれた洋画的発想の作品群である。

次に私が目論見たのは、画面に深さを与える方法であった。浮世絵を知っている人なら、その裏面に浸透した色の美しさに見とれる。紙一枚を透して抜け出してきた色の深さ。何とか、この木版にしか許されない効果を現代に活かすことは出来ないかと、いろいろ試みた未発見の方法が、私の名付けた「両面刷」という、紙の裏側から表面に色を摺り出し、今度は表面からそれに色を加え

て仕上げる方法である。この為に、私は従来のパレンに代わる新しいパレンを工夫し、又顔料よりも粒子のこまかい染料の浸透性を利用することによって問題を解決した。この方法による作例が「石の花」シリーズや「幻想」のシリーズなどである。

木版は技術的には凸版を代表する版種である。この方法を忠実に使って制作したものに「ギリシャ神話」40点のシリーズがあるが、これを使った後で、凸版による線の制約に苦しめられた。もっと現代的な上下左右に自由に走らせる線は得られないものか。私はこの問題に挑戦して見ることにした。方法としては、銅版のドライポイントのように版面に凹線を刻み込んで行けば、金属と木材の違いはあっても自由な線が生まれる。問題は版面上の色の需理の問題である。私はあく迄も木版として、それを成功させたいので、水性絵具で、そしてパレンで摺ると言う方法は変えずに様々な実験を試みた。版の需理は版面に油性塗料を噴きつけておいて、その上に針や釘で凹版を作って行くことで解決した。勿論材質が木であるから銅版の道具がそのまま転用出来るわけではなかったが、原理は全く同じであるから版の形だけは比較的容易に出来た。しかし問題は、この凹部に入れる顔料に難しい点が残っていた。高い部分を拭き取って行くと、水性の絵具では凹部の絵具も一緒に拭き取られて、摺ったものは殆ど形をなさない。

方法は発見したが、作品は生れない。そこで気がついたのが絵具のことである。何とか高い部分を拭いても、そのまま残る水性の絵具はないか、私は失敗に失敗を重ねながら、あれやこれやと絵具の試作に励んだ。

今迄人のやったことのない事を実現することは、それがどんなちっぽけな事でも、長い時間と血のにじむような努力の必要なことも身をもって体験した。あらゆる失敗の末、もうこの方法で成功出来なければ、投げ出そうと思って最後の実験を試みた。諦めなくて良かった。最後の実験は成功した。どんな細かい線も、針先でついたような小さな点も真白い画面にその痕跡をとどめるようになった。これによって「イソップ絵断」50点が出来上った。私は、木版以外の技法も一応は勉強も

し絵具も全部所有している。それぞれの技法の理論で木版にも持ち込めることは、出来るかどうかは別問題として、表現の枠を拡げる意味で挑戦して見る。人の出来なかったことは、例え出来なかったとしても、もともとである。今は又リトの水と油の反発性を利用して、一版で同じ色を塗っても、色の濃淡を得られる方法を開発している。この方法によって、版数を少なく、複雑な効果をあげることが出来るようになり、まだまだ新しい技法の開拓は残されているようだ。版画は技法の枠との戦いである。

木版画をめぐるって

創形美術学校

上野 遼

木版画を制作し始めた頃の私は、写真的映像をコラージュする方法でエスキースを作り、それを油絵具でキャンバスに拡大して描くことを試みながら、もっと軽快な絵、自分の生理的なぬくもりを取り去った絵が描きたいという願望をつのらせていた。そういう考え方から始まった木版画だったから、当時の私の制作方法は木版画の良さに無理をして抵抗しているようなところがあった。彫刻刀で生き生きと描くように彫るということを意識的に避けたし、湿り気を感じさせる効果がいやで水性えのぐは使わず、油性刷りにこだわった。今思えば、私は描くことで自分の存在が証明されるような絵から逃げ出したかったのだ。版画の制作を始めてから作品が完成することの快感に出会うようになったこと、刷り上がった作品には別人のような距離が感じられ、浄化されたもう一人の自分を見るような気がしたこと等が大きな励ましとなって、私は木版画の制作を続けることになった。

絵についての考え方、表現の内容と空間の問題等、私の場合は木版画という素朴な版形式による制作を続けながら、版の中から学び考えて来たことが多い。手の作業が終始関わって完成に至る木版画の触覚的プロセスを選んだことで、私の絵は変わって来たとし、自分自身を見出すことができたと思っている。現在の私は水性刷りの木版画を制作しているが、私の方法を基軸に、木版画について思うことをまとめてみたい。

<版と絵>

自画、自刻、自刷り、という言葉は、版を通して絵を生み出すすべてのプロセスに画家自身が直接かかわることを示している。そのようにして生み出されない版画は芸術作品としての版画ではないという意味も含んでいる。絵画の概念や表現技法が多様な展開を示している現在、この古い言葉をどう受け止めるかは画家自身にとっての絵画の意味と表現方法によって、一様ではあり得ないだろう。私自身は自画、自刻、自刷りの方法を必要としている。版を制作するための原画を描くがその段階は私にとってエスキースに近い。エスキースから絵を育て上げて行くプロセスが彫りであり、

刷りである。彫って考える、刷って考える、その積み重ねで完成に至るのだから、他の人にやってもらわねば行かない。誠に時間のかかる方法ではある。木版画の制作と並行しながら、ペンや水彩でドローイングすることは、私にとって欠かせぬ感覚のトレーニングである。色彩もフォルムも無制限に変化して行けるドローイングの中で発見する絵の言葉には、版画では出会えないものが沢山あり、それは“気まぐれ”とでも言えそうな偶然の成り行きが見せる強さ、美しさなのだ。

多色木版画では一定の計画性が要求されるのでドローイングのように自由ではない。私が版画の制作に感じている一番の魅力はここにあるように思う。

〈彫ること〉

木版（凸版）で線や形体を直接描き出そうとすれば陰刻の方法ということになるが、私は陽刻が好きだ。求める線のためにそのまわりを彫り取って行く作業は、直接描画して行くこととは正反対の禁欲的な性格を持つ。それは必要な部分を彫り残すというよりは、むしろ求めるものを彫り出す作業と言った方がよい。イメージを彫り出す仕事は遺跡を発掘する作業に似ている。まわりを取り去って行って、版面に埋もれていた線や形体を発見して行くのである。どう彫るかを下絵の描線が決定している場合は、彫りは単なる作業でしかない。

版面の下絵はまだ未決定なあいまいさを多く含んでいる方がよいと思う。下絵を版面に直接描く場合は、墨や木炭でドローイングの自由さを生かして描く。彫る時の迷いのために。

〈刷ること〉

刷ることは制作の最終段階で、もう一つの出発点に立つことに近い。同一の版から刷り方のちがいで色々な絵が生まれて来る。刷って見て新たに発見するイメージがある。刷りで出会う偶然の発見の巾の広さは、水性刷りが一番ではないかと思う。和紙というすぐれた紙があって始めて可能な水性刷りでは、色料が紙の表面に着くのではなく、紙の繊維の奥深くまで浸透して美しい発色を生む。

手加減で圧を加えるバレンの働きも水性刷りでその真価を発揮する。水性刷りの効果は、和紙の種類や、紙の湿し具合、バレンの圧等で様々に変化するが、その表情を予想しながらバレンを動かして行く時の感触が私は好きである。

〈指導すること〉

技法について指導するのは気が楽で、つい知識と経験のあれこれを伝授したくもなるが、原理的な最小限の技法と知識を伝えることにとどまりたい。“正しい木版画技法”というものは無い。表現者は、自分の表現が必要とするものを開拓して行くべきである。そのために役立つ基本を教えればよい。私の勤務する学校では、単色から多色木版画までの実習を約3週間でやっている。この間は伝統的な水性刷りの基礎技法を実習する。次に多色木版画を再度実習するが、ここでは一版彫り進み法で制作する。彫り進み法では、彫り進みながらその都度、一定枚数を刷り上げて行く必要がある。彫ることと刷ることをくり返ししながら版を通して発想を広げて行くことになる。版によるドローイングとも言える実習だが、思いがけぬ作品にたどり着いて私を驚かす学生も居て、今のところ楽しい授業になっている。



鈴木吐志哉 1994
(創形美術学校2年次)

木版基礎実習の現状

嵯峨美術短期大学

岸中延年

現在私は、短期大学の版画科で木版と銅版を担当している。1年次で、36名が木版・銅版・シルクスクリーンの版画実習を各版種別に4週から5週行い、2年次に版種別の工房に分かれる。どの版種を選ぶかは学生自身の希望を重視するが、毎年、木版を選ぶ学生が少ないのである。木版を選ばない理由は色々あるが、制作する上で日本の伝統的な木版画技術の習得の難しさが一つ挙げられるのではないだろうか。

日本では、江戸時代に完成した浮世絵版画や、それ以後の自画、自刻、自摺の創作版画において技術的にも質的にも大変優れた木版画が多く作られている。木版は他の版種（銅版・石版・シルクスクリーン）と比べれば、大がかりな刷り機器もいらず、道具も材料も身近な所で手に入りやすい。誰でも一度は彫刻刀を持ち、木版画を作ったことがあるだろう。版木を彫刻刀で彫り、パレンで擦って紙に摺りとる。作った事の無い人にもでも制作プロセスが分かりやすく、日本では一般に版画と言えば木版画と言うふうにも、最もポピュラーで馴染み深い版種であろう。

エッチングは銅版の上に針で描き、リトグラフはジンク板の上に筆、クレヨンで描く。またシルクスクリーンはマットフィルムの上にオベークで描く、と言うようにどれも描く作業で作ることができるが、木版は彫刻刀で彫るのである。これは、彫刻刀を使い慣れていない学生にとっては大変な作業である。又、彫刻刀は切れなくなれば研がなければならない。今では彫刻刀専用の研ぎ機で素早く研げるようになっているが、これも慣れないと反対に切れなくしてしまう。三角刀等では初めての場合、非常に難しい。彫刻刀で自分の表現に合った版を彫ることができるようになるには時間が必要だ。木版を水性絵の具で摺る場合、紙にしみ止めのドーサ液を引くが、紙の種類によりドーサ液の強さや引く量を調節しなければならない。これが刷り上がりに大きくかわる。摺りには版を水で湿し、絵の具を適量版面に延ばし、湿した紙を置きパレンで摺る。パレンは日本の水性木版画の技術を高めた画期的な手摺りの道具である。しかし、良い効果の得られるパレンは高価で一つ数万円はする。安価な物のなかにはパレンのような形

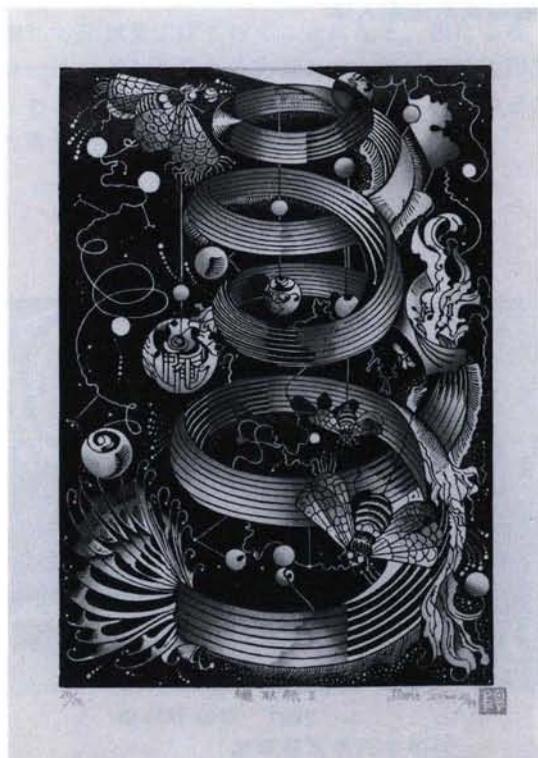
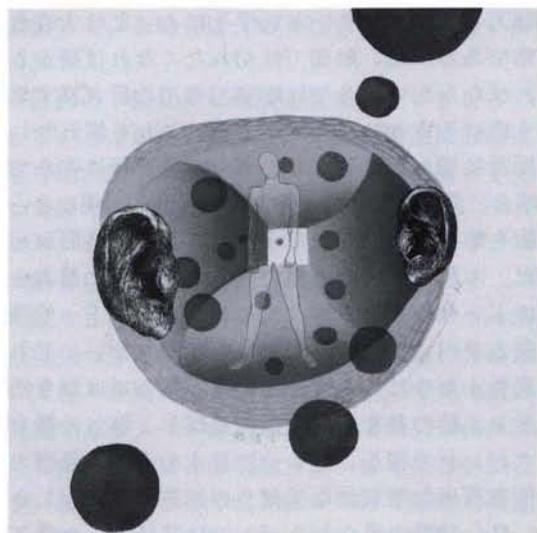
態はしているが、全く別物で、良い摺り効果を得られないものもある。これは使ってみるとよく判るのだが、雲泥の差である。そんな中で、学生には手頃な値段で出来るだけ良い摺り効果の得られる物を購入させている。

版に絵の具を付け、紙を置いてパレンで摺る。一見単純で簡単なようだが、紙の湿り具合、絵の具の量、パレンの使い方等、経験を重ねないとなかなか良い摺り上がりを得られない。慣れない手つきで時間をかけて版を彫り、紙が乾かないうちに効かないパレンでゴシゴシ擦る。最初の木版画制作はこうであろう。板が乾いて紙がくっつく、絵の具を付けすぎて細部が潰れる、湿し過ぎやドーサ引きが悪くて絵の具が滲む、湿しておいた紙同士がくっつく、黴が生える等色々なことが起こる。

このような初期の制作での技術的な難しさや失敗は、なにも木版だけに限ったことではないが、他の版種より分かりやすい版形態であるにも関わらず、実際には、ある程度の技術の習熟を要することから、そのギャップに多くの学生は戸惑い、

目新しさから他の版種を選ぶことも多いようだ。

近年の木版画においては、伝統的な技法だけでなく、木版での凹版刷りや平版刷り、又木版としてよりも、むしろ凸版としての版画やコラグラフ、又シルクスクリーンや写真凸版といった技術との併用を通して自己表現がなされた作品も多くある。木版の木という素材は、木版でしか表現できない可能性をまだまだ内包しているはずである。学生の木版に対する技術的な挫折や古臭さへの敬遠は、学生が木版の限られた部分しか知らず、木版本来の面白さや可能性に気づいていないからである。短期大学という短い時間のなかでは、その新旧に関わらず数多くある優れた木版画の本質を知ることが重要である。木版画の持つ可能性を、どう自身の作品に取り込んで制作していくかを考えさせる努力を続けていかなければならない。



学生作品

木版画シリーズの一環として

河内成幸

木版画における版画教育についての体験を記してみようと思い寄稿いたしました。

1981年、福岡教育大学美術学科の木版画集中講座の授業を引き受けてから、現在に至るまで16年に至っています。

例年の授業日程は6日間です。大学の学生達は、その期間ばかりは朝の9時から、夕方の5時迄を頑張って木版の制作をすることになります。

さて、私の最初の講座を振り返って見ますと、木版画制作工程として学生達に理解してもらおうと思ったことは—(1)原画を絵描く、(2)原画を版木に写す、(3)写した版木を彫刻刀で彫る、(4)パレンで和紙に作品を刷る—というものでした。しかし、何ととっても彼等達にしてみたら、版画のための原画を絵描くこと一つ挙げてみても、版という概念のない彼等には、かなり難しいことのように、原画を絵描くのに、2日間も考え込んで悩んでいる者もありました。木版画制作の一つ一つの作業が職人技を要求するようなところもあり、意外な時間が必要になりました。これらに関していかに指導したら良いのか……。どうしたら木版画制作の工程を理解してもらえらるだろうか……。と試行錯誤をくり返しました。

やがて数年後、自宅のアトリエであらかじめ版画の作品が完成するまでの工程を用意してみました。(○色○版の木版画とすると、○版の版木をその枚数彫り上げ、順番に並べます。そして○色の枚数を段階順に刷って並べます。)

講座の始めに、私の用意した—木版画の制作工程—を手で触ったり、近くで見たりしてもらい、木版画がどんな工程で完成していくかを全体のイメージで理解できるようにしました。それを理解した学生達は、版画制作の全体のイメージを脳裡に刻みつけ、以前に比べて意欲的に制作するようになりました。

そして、もう一つの方法も試みました。私が美大生の頃、木版画の教授の吹田文明氏考案の技法で、これを学生達の実習にしたらと思ったからです。

ラワン材油性刷り木版です。この技法により学生達は、版画のために原画を絵描くという難しさから解放され、思わぬ効果を発揮したのには



凸版白黒木版パレン刷り



ラワン材プレス油性刷り



木版画水性パレン・プレス凸凹版刷り

私自身驚きました。例えば、—3ミリの厚みのラワンベニヤを用意します。縦目、横目、斜目、逆斜目の同寸法のラワンを準備して、それぞれのラワンの板上に、無作意な穴を開けます。そして各々板目に添って、金ブラシで力強くブラッシングをして、余分な木屑を除きます。油性木版画インクをガラス板かプラスチック板の上に用意し、ゴムローラーでラワン材にインクを載せます。それをプレス機又はパレンで刷り上げます。縦目は黄色、横目は青色、斜目は赤色……。という具合に作業をくり返して完成します。その完成した作品は、それぞれの色彩が響き合い無数の色の変化が紙の上で舞っているようで、多くの学生達は目を輝かせて実習します。

大学版画学会研究論文の第20号に「小学校版画教育の現況」で伊藤弥四夫氏の寄稿では「版画を作った子供は、絵よりも興味を持つことが調査に表われている。版材に働きかける行為が、材料から物を創り出した人間の本能的な要求と共通しているからであろう。版を紙に写すと、予想しなかった絵が一瞬にして表われることも子供の関心事である。」と真に的を得たことであると関心させられます。

後日談になりますが、講座でラワン材油性刷りを実習した学生の一人が、中学校の教育実習で、この版画技法で実践した際の事です。版画作品が完成した瞬間、その場にいた中学生や教師が大歓声だったという話を私に報告してくれました。

教育現場でつくづく感じられることは、版画表現そのものに問題があるのではなく、いろいろな版画制作工程を通して、予想しなかった絵が一瞬にして現れてくる、版の持つ不可思議なこのマジックを、学生達自身の心に引火して、感動という機微の栄養剤になってくれればと切に願う次第であります。

木版画の現状

京都市立芸術大学

一圓達夫

木版は洋の東西を問わず印刷術として大変長い歴史があり、ふるくから多くの版画作品も生み出されてきた。日本でも木版は独自の発展を遂げ、様々な表現・技法を生み出すとともに、木版画に対する概念も時代によって変遷があった。

さらに近年、版による表現が版画という個別のジャンル内にとどまらず、広く現代の美術の問題として受け取られるようになり、モノプリント、ミックスドメディア、版画の大型化なども問題も含めて版画の概念も様々に論じられ、新しい試みがさかんに行われた。今日、版による表現は多様化している。木版もこうした版画一般の状況と無縁ではなく、現在では、現代美術における一つの手法としてその表現領域を拡大している。

従来、日本の近・現代の木版画は、浮世絵版画の伝統と明治末から大正にかけて興った創作版画運動の流れの中で捉えられてきた。近世に開花した浮世絵は、版元制（絵師・彫師・摺師の分業）のもと職工達の創意と工夫によって精巧な多色刷りの錦絵も生んだが、明治以降、社会の変化とともに活版印刷にはじまる印刷技術の発達に伴って、マスメディアとしての社会的機能を失い、徐々に衰退し、絵画の複製や工芸品の制作に移行する。それでも昭和の初め頃まではその高度に進んだ技術の中に新しい美意識を注入しようとして画家達もいたが、概ね創作版画の側から複製版画として否定され、その技術は伝統工芸として現在に命脈をつなぐことになる。一方創作版画運動は、「自画・自刻・自摺」の理念のもとヨーロッパの近代版画の運動に刺激され、個々の作家の独自の造形表現としての版画を多数生み出す。その流れを汲む作家の活躍と影響は戦後も永く続き、そして木版は多くの人々が手がける最も親しみ易い表現手段として広く一般に受け入れられるようになった。

日本の現代版画に与えた創作版画の意義の大きさは言うまでもないが、しかしこうした一般への広がりの中で、木版は安直でごく大まかな表現として類型化されたイメージで見られがちだった。そうでなければ錦絵の高度な彫りと摺りのテクニク、前時代に達成された手わざとして見られていた。いずれにせよおよそ現代美術とは結びつきそうにもない、ないしは結びつけるのが困難と受け

取られた時期があったと思う。'60年代から'70年代にかけての版画の隆盛期に、現代美術の分野で写真印刷技術と結びついてシルクスクリーンなどの活況に比べれば、先進的な木版作家の活躍はあったが、全般的に木版は停滞している印象があったし、'80年代にかけても、美術雑誌などでの木版に対する論評には、そうした停滞感を前提としたものが多かった。新しいメディアの台頭と日本の木版にまつわる既成イメージが木版に対する関心を薄めたと言える。

しかしこうした停滞感も既成イメージとともに現在ではほぼ払拭されてきていると思う。'60年代以降の現代美術の動向は、版による表現を多様化し新しいメディアを次々と登場させたが、しかしそうした中でかえって木版のような古典的な表現が見直され、その素材や技法が逆に新鮮に受け止められるようになった。欧米の現代美術の作家達がさかんに木版を手がけるようになったのもそうした表われと言える。また技術者と作家の共同制作というアメリカの版画工房のシステム、版画制作のあり方も、版画の素材や技法に対する見方を変える要因になったと考えられる。

こうして木版は特別なこだわりを持たずに、現代美術における一つの手法としてむしろ多様な受け取り方がされるようになってきている。新しい表現・技法が開発される一方で、伝統的な表現・技法も新たに捉え直されようとしている。そうした意味では、錦絵を中心として日本の伝統的な木版技法も、従来取り組まれることが少なかったと思われるだけに、もっと見直されてもいいだろう。さらに言えば日本の木版は、創作版画や浮世絵だけでなくその独自の長い歴史から考えれば、今日の表現としてより多様な取り組み方があるに違いない。

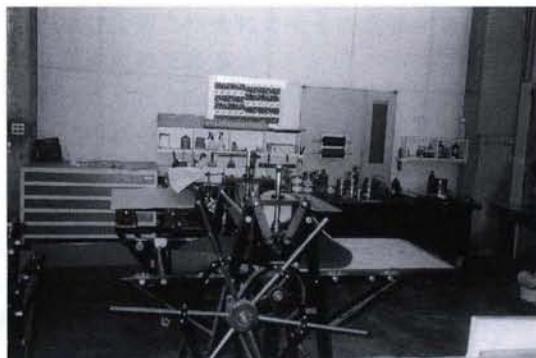
現在の木版の状況を反映して、美術大学でも木版に関心を持つ学生は多くなってきている。伝統的な技法だけでなく、木版凹版やコラグラフなど比較的新しい技法も広く手がけられているし、大型の作品やミックスドメディアもまた多く見られる。手摺りで水性顔料を使用する日本の木版の流れであれ、油性インクを使用しプレス機で刷る西欧の木版の流れであれ、木版に対するこだわりは

少なく、ひとつの表現手段として、率直にその素材や技法と取り組んでいるように見受けられる。木版で表現する以上、その特性や魅力について考えない訳にはいかないし、版で表現することの意味も問われる。またどれ程単純な技法であっても技術的な達成は要求される。しかしそれらはあらかじめ木版に求められるものではなく、それぞれの作品において見出されるものだろう。

木版は単なる技法でも素材でも一つの様式でもない。木版を一つの表現の場と考えれば、木や紙などの素材と技法がつかってきた感性や文化と向き合い、切り結ぶことが、木版のような伝統的な技法で表現することの最も興味深いところだろう。社会とのかかわりの中で、様々な解釈と取り組みが可能であるということが、表現メディアとしての木版の伝統ということであって、もし現在でも木版の伝統が生きているとすれば、表現の場としての木版は、そうした懐の深さと魅力を持っているに違いない。



大阪芸術大学 木版室



大阪芸術大学 銅版室

木口木版画

一ごく私的な断想として一

多摩美術大学

小林敬生

一ごく私的な断想として一

“版画”の歴史がそうであったように、木口木版技法もまた、18世紀末、英国人トマス・ビューイックによって誕生（正確には誕生とはいいがたい面もあるが）した時から、印刷・出版に寄り添って生きて来た。いふならば、印刷のための製版技術として、この技法は19世紀の出版文化を支え、彩った、ということになる。

ビューイック自身、14才の頃から彫版職人としての修業を積んでおり、1777年に設立した工房でも多くの徒弟を育成している。

19世紀ヨーロッパ、アドルフ・メンツェル、リチャード・ドイル、ギュスターヴ・ドレ、らのこの時代の著名な挿画本は全て、挿絵画家と彫版職人の分業によって世に送り出されたものであった。

このことは日本に於ける錦絵（浮世絵）の出版と軌を一にしている興味深い。19世紀末、合田清によって日本にもたらされた木口木版技法も、1889年の朝日新聞紙上を飾った「磐梯山噴火真図」

（画・山本芳翠、彫・合田清）に代表される如く、製版技術として光を浴びた。合田もまた、工房「生巧館」を設立して多くの職人を育てている。

今世紀に入り、印刷技術が写真技術の応用による製版技術の開発によって機械化が進むなか、人間の手になる製版技術としての木口木版技法は出版文化の担い手としての役割りを終え、その舞台を降りることとなる。

木口木版が姿をかえ、個人の芸術表現の手段としてふたたび息を吹きかえし、蘇えるまでには、長谷川潔、平塚運一、北川民次、北岡文雄らのいくつかの作例をへて、日和崎尊夫の出現までの時間を必要とした。しかし、ここで附記しておかななくてはならないことは、芸術表現としての技法は“かつて”の彫版師たちのそれとは全く意を異にするということである。

勿論、浮世絵に於ける、彫り師、摺り師の存在やヨーロッパの木口木版彫版職人たちの手ワザが生み出した香り高い出版文化を否定するものではない。むしろ、テクノロジーの進歩による印刷技術の機械化、及び大量生産方式が、かつて存在した精緻な名人芸ともいえる手ワザの冴えによって芸術的ともいえる程に昇華された“文化”を葬り

去ってしまったとすら思う。

しかし、某美術雑誌の木口木版特集の中で、「日本に於ける木口木版の代表作は合田清の“一日の終り”（注）である……」という美術史家の文章を眼にすると、“かつて”の彫版職人たちの木口木版のいみと、現代の版表現としての木口木版のいみを明確にしておかなくてはならないと思うのである。（注.“一日の終り”はエミール・アダンの絵を合田清が彫版したものである。）

木口木版に限らず、他の版画技法についても同様のことがいえると思うが、それぞれの技法の誕生から完成は、全て、印刷のため製版技法として必要ゆえであった。

現代、私達が武器として手にしているそれぞれの技法は、あくまで作家としての表現行為のためのものであって、“印刷・製版”という用のためではない。

十数年前になるが、ある画商が私達、木口木版作家の作品をロンドンで紹介しようと英国人の研究者に見せたところ「これは木口木版とはいえない」と一蹴されたということがあった。複数性と複製性を主要な要素とする出版という概念からするならば、プレスで洋紙にそれも大量に印刷出来なくてはならない。私達の如き、パレンで雁皮紙に摺り取れば良いという彫版は製版技法として成立しないと考えるも当然の事であろう。

19世紀にヨーロッパで出版された木口木版技法書に、“3cm角以上のベタはつくるな”とある。これも又、当時のプレスでは3cm角以上のベタは刷りにくいということであろう。雁皮紙にパレンで摺る私達にとって、いかなるベタも問題とはならない。

絵画するに必要なメチエとして、版表現に於ける技法を捉えるなら、それぞれの表現に必要な、あるいは適した必要最小限の技法があれば十分であると私は考えている。

木口木版に関して言うなら、彫版職人達の技法は合理的な一定の法則に従っていわば“なぞる”ものである。私達、作家が表現行為の手段としてビュランを手にするならば“自由に描く”如くあるべきと思う。

木口木版に限らず、全ての版種に於て、版表現という考え方を重視するならば、伝統的な技法に囚われる、あるいは拘わる必要はあるまい。

現代の版表現に於て、最も重要なことは、版の機能、あるいは構造（システム）をいかに昇華し、自己の表現として成立させうるかにある。

その意味でいえば、100人の作家あれば100の技法がある、といえる程に版表現にとって技法は表現の重要な要素となっている。

私達は技法や道具について何者にもとられることなく自由であるべきと思う。

一私にとっての木口木版画一

「掌の中に入る紙の宝石」「限られた版面に精緻な描写を特徴とする木口木版画はその細部を眼近にしてこそ意味がある」などという従来の木口木版画に対する認識以外にこの技法に生きる道はないのだろうか。

表現行為者としての存在のいみを「絵画」に求めて来た私は、“木口木版画本来の姿”を追い求めることよりも、版表現としての木口木版画の可能性を探る、ことの方が重要に思えた。

「木口木版画に大画面は必要ありません。自らが手を縛り、首を絞める如きこころみと申します」と私に応えたある評論家の手紙は「ならば大画面に挑戦してみよう」という決意を私に与えてくれた。

大画面を必要とするならば、木口木版である必要はない、その人の忠告の意味はそこにあったろうが、“彫って摺る”このもっとも原始的な技法で、「現代を切り取って」みよう、愚直に大地を耕す如くの単純な行為ゆえにこそその意味がある、私はそう考えたのである。

口幅ったく言うならば、制作行為そのものが現代に対しての私のメッセージである、と。

1986年から約2年をかけて、試行錯誤の中から、「蘇生の刻—S 62—8—」（90×120cm・版木12枚組）という作品が出来上がった。作品の良し悪しはともかく、この作品は木口木版画の従来の魅力以上の可能性を私に与えてくれたように思う。

木口木版画の宿命ともいえる“図像を読む”要素から逃れることは出来ないが、絵画共通の問題

である「画面空間」をどう構築するかという、従来の小画面では追いつかない新しい命題をこの作品は私に与えてくれた。

いま、私の興味は“徹底的に彫る”ことにある。木口木版はいわば引き算の技法である。彫ることによって暗闇の中に光をあてる如く図像を浮かび上らせる。黒と白、あるいは闇と光の中だけの表現である以上、彫り進める中での行為に到達点ともいべき限度がある。その限度を超えてなお彫り進めることによって、私の手による痕跡がどのように変貌していくのか、私の内なる痕跡はどのような姿を現してくれるのか、目下の興味はそこにある。

蘇生の刻—群舞94.10C—制作について



① 版木

版木は技法の性格と、版木の強度の点から、最大でも30×40cm程度が限度。この場合は英国製の寄せ木によるものを用意した。(30×40cm 4枚・30×30cm 1枚・30×25cm 5枚・15×30cm 2枚・材質はBox-Wood)

② 下絵

下絵は原寸大のものを用意する。細部は彫版の時ビュランで表現するので、全体の構図を中心とした構想程度

下絵を版木の大きさに分割する。(版木と版木は3～5m程度重なるように)

③ 彫版

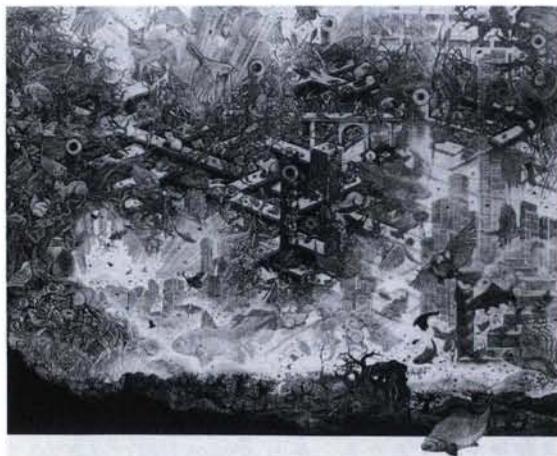
分割した部分それぞれの版木を彫版する。版木と版木の重なった部所は試し摺り後修正する。

④ 摺り

雁皮紙(この場合は60×90cmの純雁皮紙)に、彫版した順に摺る(インクはリトインク墨60%銅版インク、40%)。

⑤ ウラ打ち

摺り上ってインクが完全に乾燥したら、アルシユを水張りしたパネルに大和のりでウラ打ちする。



蘇生の刻 1994年 85.5×106.0cm

<参考資料>

平田家就著「ビューイックの木版画」研究社選書。小勝禮子、佐川美智子編「物語る絵19世紀の挿絵本」栃木県立美術館。町田市立国際版画美術館 柄澤齋著「私説木口木版画史・虚構と実証」版画芸術。

版表現によるレリーフ作品 —LIFE MASK—

清野泰行

以前は木版で光と闇の世界を描いてきたが、研修派遣でニューヨークに滞在（1992-1994）したのをきっかけに、3年程前から現実に存在するものを写し取りそれらを元にイメージを作っていく仕事をしている。モチーフとして選んだのは路上のテクスチャーである。それらの表情は木版や銅版の版のように凹凸に富んでいて、出来ればその現場をプレス機にのせて刷ってみたいくなるほど、私の目にはそれらが版として写ったのである。それは自分が版表現者であることを改めて意識した時でもあった。それゆえ、路上などの凹凸を版として扱うことをごく自然に受け入れることが出来たと思う。

作業は路上の凹凸を版に変換するところから始まり、そこから受けるイメージを色や形で版上に表現し、そこへ石膏を流し込んでレリーフ状の作品にしている。紙などの二次元に転写しなかったのは、そのレリーフの形態に時間の経過によって形成された化石や古代遺跡の石板のようなイメージがあり、4.5センチの厚みの中に路上の凹凸が辿ってきた時間や、一連の自分の行為と時間の流れも凝縮出来そうな形に写ったからである。

作品のタイトルである「ライフマスク」は現場の表面のことを指している。アスファルトやコンクリートに刻まれた都市の表情も、見方を変えれば地球の表面につけられた文明のマスクだからである。それは人の顔同様、時間の経過と共に姿形を変えながら、同時にオリジナルから派生した作品の別も空間で常にイメージを変えて変形していく「生きているマスク」なのである。

版制作のプロセス

実在する凹凸の版に置き換えるため場所選びからスタートするのだが、通常、歩道を取ることが多い。自然の作用によって（熱、風、水など）変化していきだけでなく、人がその上を行き来することで削られたり補修されたりといった人的な力が加わっているからである。それは都市生活が作り上げた痕跡であり、そこに接することで自分がそこに関わっていることをより意識できるのである。

型取りには人の往来の少ない時間帯を選び、短

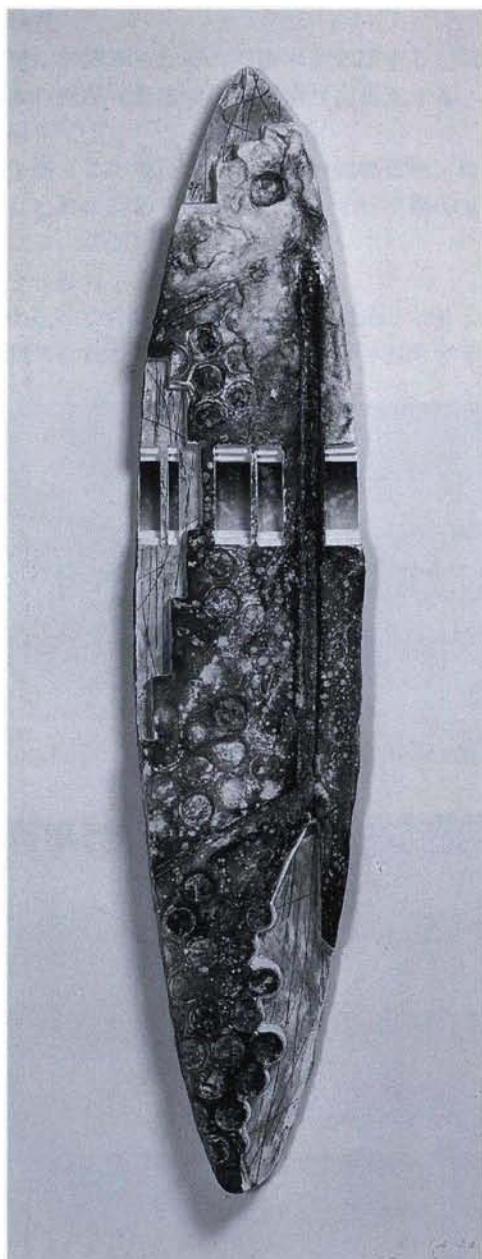


時間のうちに作業を終えなければいけない。そのため専用のフォームを使う（アルジフォームまたはコビック）。初めに型取りをする範囲を決め、板状の粘土で枠を作ってから凹凸の激しいところ、金属部分の離型を容易にするため、ワセリンなどの離型剤を表面に塗る。この後、粉末のフォームを水の中に少しずつ加えミキサーで攪拌して完全に溶かしてから流し込みに入る。最低でも1センチ以上の厚さになるようにして、表面はヘラで平らに整える。固まる時間は気温や厚みによって変わってくるが、夏場なら10~20分、冬場では1時間近くかかることもある。固まったら持ちやすい大きさにカットし、それらを重ねて仕事場まで運ぶ。

フォームは時間が経つにつれ水分がぬけて徐々に縮んでくるので、半日以内に元の形に並べ直して石膏を流し雄型を取る。石膏が固まってからフォームを取り去り乾燥させ、表面にラテックスゴムを塗り版となる雌型を作る。型取り素材としてシリコンゴムもあるが、版としての耐久性を考えると不向きだ。石膏型の離型剤を塗ってから刷毛塗りをし、補強のためにガーゼを入れ3.4ミリの厚みにする。凹凸の激しいものはゴムが完全に固まってから、その上に石膏（小品の場合）や樹脂を流し込んでゴム版の支えにする。中の石膏は砕いて取り除き、ゴム版の表面にラッカーを塗る。これはインクと流し込んだ石膏が版から離れやすくするためである。作品作りの中でこの版制作が一番時間が掛かるが、この時間の蓄積が、自分の行為の証としてオリジナルのテクスチャー、イメージを微妙に変えていくことに繋がっている。

流し込み

粘土で作品の形となる枠を版上に作ってから、銅版インクを版面に通常の銅版画と同じ要領でのせていく。インクはほとんど色インクを使い、版の凹凸を見ながら置いていき、部分的に寒冷紗で拭き取ったり、プリントクリーナーを散らしたりして自分のイメージを版上に描いていく。インクの乾き具合や硬さによっても石膏への写りかたが変わるので、短時間でこの作業を終えなければいけない。最も神経集中するところである。



LIFE MASK : 追想 III
1996年
プラスチック石膏、雁皮紙、油性インク
161×33×4.5cm



枠の中にフォームを流し込む



カットされたにフォームを元の形に並べる



固まったフォームを剥す



石膏を流し込み雄型を作る

版にインクをのせ終われば、樹脂石膏を用意し流し込みに入る。その際、重量を軽くするためと展示用の金具を取り付け易くするために、パネルを石膏の中に沈めている。樹脂石膏は約1時間ほどで硬化するが、インクの吸い込み状態を考え、大型作品の場合は6時間以上経ってから版型から外している。金属板と違いゴムという軟弱な素材を使い、さらにインクの厚みも一定していないため石膏へのインクの写り方は100%予想することは難しい。そのため、石膏を版型から外す時は陶芸家が窯出しする心境に似たものがある。

出来上がったものは、側面を削ったり彩色するくらいで、版によって写された部分にはほとんど手を入れない。形と色が同時に形成されることで、版に置き換えられた都市空間の一部と自己のイメー

ジの一体化を図りたいからである。作品はしばらく乾燥させ、余分な水分が抜ければ完成である。

この6月に文房堂ギャラリーで発表した新作では、雁皮紙や木版を使って記憶の断片のような景色をレリーフの中に加え、自分を多く語ろうと試みた。それはセルフタイマーを使い、自分と記録したいものをいっしょに写す記念写真のようなものでもある。なぜなら両者が同じ時間、同じ空間に位置することで、その場に自分がいたという証明を残そうとしているからである。私が既成のものに拘わりそれに関わりたがるのも、現実を体感することによって自分の存在を意識出来るからである。



LIFE MASK '96

文房堂ギャラリー

使用材料
フォーム

ALGIFORM SLOW-SET

PINK HOUSE USA

ラテックスゴム

PLIATEX MOLD RUBBER
PLIATEX PASTE MAKER

SCULPTURE HOUSE USA
SCULPTURE HOUSE USA

・ペースメーカーを2：3の割合でモールドラバーに混ぜ、ゴムに厚みをつける粉末剤

ART-TEX (造形用ラテックス)

市川ゴム制作所

樹脂石膏
(プラスチック石膏)

ハイストーンHLP型

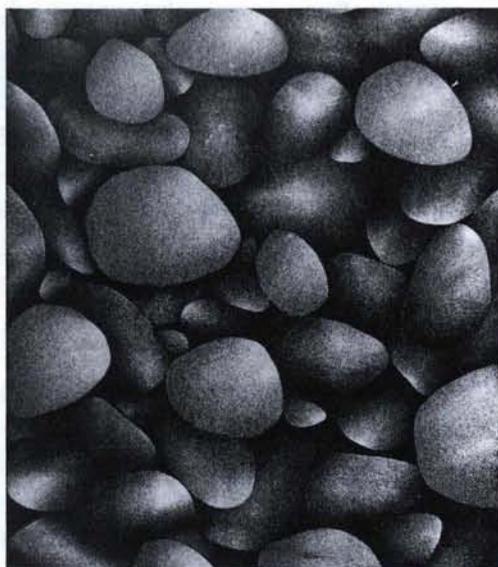
吉野石膏

・表面硬度が大きく耐熱性に優れた緻密で滑らかな型がえられる

スチプリント技法について —スチレンボードによる凸版技法—

多摩美術大学

三枝孝司



木版からの発展

私がこの技法になぜたどりついたか考えてみると、大学での木版画教育の導入方法によるところが大きいのと思う。私の木版画への導入は版木を刀で彫り、水性絵の具で刷る一般的な方法ではなく、版木に様々な物を貼りつけ、油性インクを使用し、プレス機で刷るところから始まった。これは多摩美術大学教授 吹田文明先生の指導方法によるものである。

この導入方法で木版画に接した学生は、刀による彫り等の技術的修練よりも、様々な物を貼りつけることによって生じるマチエールをプレス機で刷り、そこに現れる予測できなかった表現に驚き、興味を奪われる。私はこのマチエールによる木版画方法に多くの可能性を感じた。偶然出来上がったマチエールを研究し、意図的にマチエールを作り上げ、応用することにより個性的な画面を作り上げることができる。言わば木版技法の発明発見である。その結果、今までの木版画という固定概念に捕らわれることなく、新しい素材、マチエールに取り組み、オリジナルな表現に発展していくことになる。

技法解説

この技法は版材にスチレンボードを使用し、ラッカーシンナーで表面を溶かすことによって凸版を作る技法である。使用するスチレンボードは両面紙が貼ってある物の片面をはがして使用するが、スチレンペーパーが適しているようである。ボードの厚さは5mm程度のものが扱いやすいようである。スチレンボードを溶かす溶剤としては主にスプレー式クリヤラッカーとラッカーシンナーを使用している。スプレー式クリヤラッカーは調子を作るために使用し、ラッカーシンナーは白く抜く部分（深く溶かす部分）に使用する。スチレンボードは柔らかい素材であるが、シンナー等で溶かすことによって表面を硬くし、版として強度を増すことができる。しかし非常に薄い膜のため、強い圧力や鋭利なもので簡単に傷がついてしまうので、この版を刷る為に、弱い圧力を均一にかけて刷る必要がある。そのためパレン等による手刷りでは均一な圧力が難しく、傷もつきやすいので、プレス機による刷りをもっとも効果的である。

次に写真と合わせ技法を解説する。

版の制作

版材のスチレンボードが柔らかく、傷が付きやすいため、下絵を版に転写することが困難である。そのため下絵を写したマットフィルムをカッターで切り抜き、ラッカーシンナーやクリヤラッカーで溶かす部分に穴をあけ、他の部分はマットフィルムでマスキングするように制作する。1版画だけでは黒に深みがないため、黒の版を2版作る。1版目は石の中の調子を主にし、2版目は石の周りの調子を主にするようにする。

1. 下絵として石のアウトラインを描き、マットフィルムに写し取る。(図1)
2. アウトラインにそってマットフィルムをカッターで切り取る。(図2)
3. マットフィルムをスチレンボードの上のせ、スプレー式クリヤラッカーで切り抜いた部分を溶かす。このとき光の方向を決め、その方向からラッカーを吹きつけると調子が出来る。(図3)

4. 2版目の絵の中で一番上にある石（他の石と重なっていない石）は調子を明るくするため、筆にラッカーシンナーをつけ溶かしていく。

(図4)

5. マットフィルムの切り抜いた部分をもう1度セロハンテープで留め、次に他の部分を切り抜き、スプレー式クリヤラッカーで溶かす。ここからは2版目も1版目と同じようにスプレー式クリヤラッカーで溶かしていく。(図5)

刷り

刷りかたは普通の油性凸版版画と変わらないが、版材が柔らかいためプレス機の圧力には充分注意しなければならない。圧力を極端にかけすぎると版がつぶれ、反ってしまい使用できなくなる。プレス機の圧力は版の上にベニヤ板を置き、軽く回せる程度にし、圧力が足りないようであれば、少しずつ圧力を加えていく。

1. 油性インクをローラーでのせる。様々な方向からのせ、インクのむらをけしていく。(図6)
2. プレス機を使って刷る。弱い圧力を均一にかけるため版の上にベニヤ板を置く。(図7)
3. 2版を刷り重ね完成。(図8)

スチブリントの問題点について、次のような事が上げられる。

- ① 版が柔らかいためつぶれやすく、エディションは最大で100枚が限界である。
- ② 刷りの後、版上の油性インクを灯油等で洗うことができないため、版が多少あまくなる。(現状では作業後、新聞紙等の紙にインクを刷りとり保存している。)

以上であるが、スチブリントに関して、表現の可能性を深く追求するところまでは研究が進んでいないため、今後、徐々に問題点を改善し、完成した凸版表現になるよう研究を深めたい。

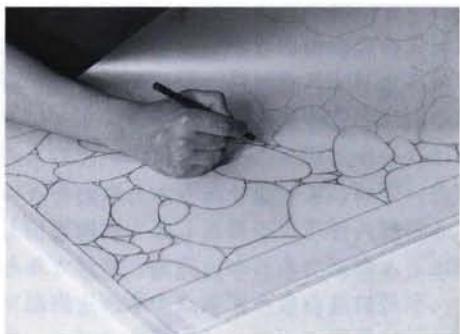


図 1

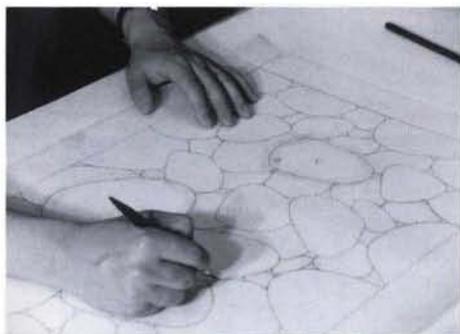


図 5

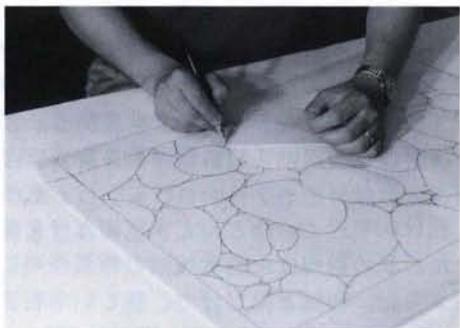


図 2



図 6



図 3



図 7

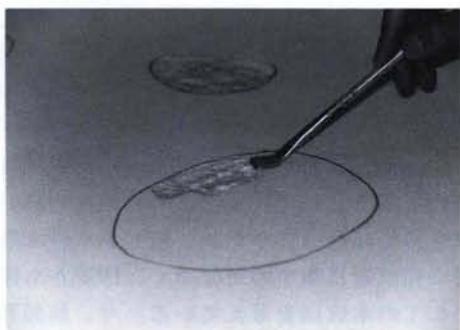


図 4



図 8

木版画の柔軟性と未来

高垣秀光

日本の版画は創作版画の創世記から、今、何世代目にあたるのか分からないが、次の世代の版画界のスーパースターは、野球のイチロー選手、将棋の羽生名人のようなオールランド・プレイヤーではないかと思う。その頃には、その人達は版画家とは呼ばれていないかもしれないが。

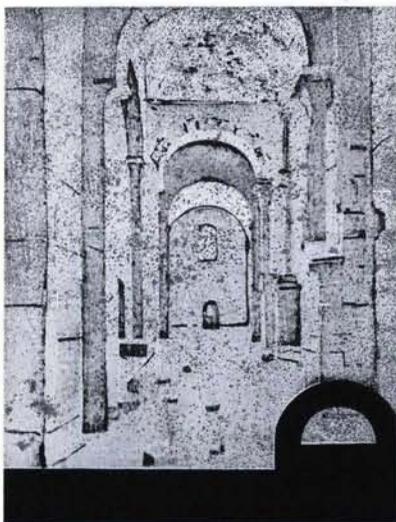
1年間スペインで暮らして、版画に関して興味深いことが二つあった。絵画、立体どちらの作家も、個展にはかならず数点の版画を出品すること、若い作家のドローイングやタブローに版画の手法が多く取り入れられている点である。このことは版画の有効性をよく現わしている。一つはどの所得層にも自分の作品を持たせるための手段、複数性の経済的利点である。もう一つは版画の持つマティエールのおもしろさだと思う。どうも若い作家の多くは、すでに筆で絵をかくことに興味がならしい。

私は20年近く、ほとんど木版画だけを制作してきた。私の版画は水性木版画の特異性の追求から始まった。和紙と墨だけで、新しい木版表現を作り出したかった。色も、色を作る空間もいらない。ひどくストイックな作品を作りたかった。強い一つの質があれば、すべてをのり越えられると考えていた。最初に評価された作品は、何もしない和紙の中央に、表から摺った黒い箱と、同じ黒で裏から摺った白い箱を並べて見せる作品だった。黒い箱にも白い箱にも、同じ場所に同じ形の染みがついている。埴谷雄高の小説「死霊」のプロログの一節「宇宙のかなたまで届く、研ぎ澄まされた単音…」といったイメージがあったと思う。“後期もの派”の影響もあった。現代美術という響きが、若者を魅了していた時代だった。今思えば、それはそれでおもしろかったのだが、こういったコンセプトも現代美術という響きも、私の中では色褪せたものになっていった。美術体験の蓄積もないままに、究極の形を求めるのは、やはり無理があったと思う。

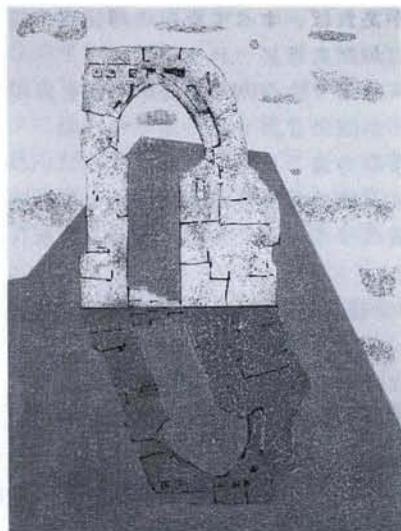
作品の衝撃力が弱まったといった批判は素直に受けとめるとして、今はより自由度の高い、多視点を持つ作品を作りたい。新しい水性木版画の技法の完成を目指すのではなく、印刷から遠い存在としての木版画を考えている。今、版画界を被う

閉塞感は、版画の技法が絵の内容や図柄までも規定してしまう点にあると思う。この問題を回避するためにも、柔軟性のある木版画、より多くのもとの組み合わせ可能な木版画ができないものかと考えている。

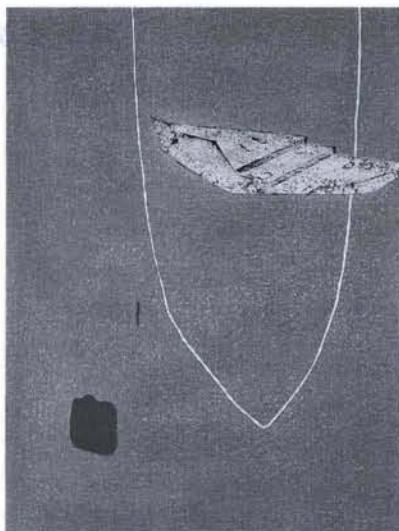
私が今なお版画にこだわり続けるのは、版画のシステムによって、フォルムや色の質の純化が得られるからだと思う。版画を作るには何らかの複数性以外の理由がある。そうでなければ、この面倒な作業に堪える意味がない。しかし、版画だけを制作していて、版画の深化や広がりが本当に得られるのか疑問を持つ。創作版画の時代の作家は、版画と油絵の仕事をどれぐらいの割合いでやっていたのだろうか。また彼らにとって油絵と版画はどのような関係があったのか興味のあるところだ。そして次世代の版画家は、版画とその他の仕事をどのように関連づけて行くのか、期待をこめて見て行きたいと思う。



Románico - 342 (27cm × 20cm)



水の道 - 338 (54cm × 38cm)



舟 - 337 (54cm × 38cm)

木版凹版の技法の展開

—特殊紙を基底材とした

水性凹版の技法—

宮崎女子短期大学

唐下美輪

本稿は特殊紙を基底材として水性凹版の技法を示すものである。

この技法は、木版凸版の技法を応用したもので、楯ベニア板の替りに、特殊紙（ウーベ）を使用する方法である。

木版凸版：楯ベニアを版とし、版上の白くしたい部分にニス塗りをし、ニードル等で線彫りする。版上に絵の具を塗布し、スキージでかき取る。ニスを塗らない部分、彫った溝に絵の具が残るがそれをプレス機を使って刷り取る方法。

ウーベ：特殊紙のひとつ、紙の製品名。ウーベは表面にナイロン繊維を薄く均一に付着させた紙で、ピロードのような質感がある。

水性凹版：水性絵の具を使用する凹版。絵の具は顔料を膠で溶いたものを使用している。ガッシュやアクリルガッシュ等も使用可能である。

1. 技法の特徴

- ① 金属凹版と異なり、水性絵の具を使うことが出来る。水性絵の具の特性を生かせる。
- ② アクアチントのような明暗の調子、諧調を得ることが出来る。
- ③ ニスを筆で塗るので、その筆跡を表現に生かすことが出来る。

2. 製版の方法

- ① ウーベ紙に画面サイズの枠、5cmの縁を持たせた版のサイズ、十字の見当（トンボ）の印をつける。
- ② ウーベ紙を版のサイズに切り、同サイズのラワンベニア板に接着する。
- ③ 日本画用のドーサ液を塗布する。
- ④ 水性ニス（無色）を塗布する。
- ⑤ 下絵を転写する。
- ⑥ 水性ニス（有色）を絵の具をつけずに白くしたい部分に塗る。

水性ニスを重ねて塗らない部分には絵の具は最も濃くつく。ニスを塗る回数によって中間調子が得られる。ニスを5回塗り重ねるとその部分に絵の具はつかずに白くなる。（写真5）

- ⑦ ニードルや彫刻刀で線彫りする。

⑧ 縁にフィルムテープを貼る。

3. 印刷の方法

木版凹版の方法と同様である。

① 版面に絵の具を刷毛で塗布する。(写真1)

② スキージ(ゴム製の軟らかいもの)を使って余分な絵の具をかき取る。(写真2)

③ 縁のよごれを拭く。(写真3)

④ エッチングプレス機を使って刷り取る。(写真4)

4. 解説

この技法は、木版凹版と同様な方法で印刷が可能となる基底材を得るために試行実験を繰り返した結果成立したものである。

基底材が水を含み得る素材、もしくは基底材の表面に凹凸が均一に分布し水分を保持できる素材であれば可能であると考え、特殊紙をそのひとつとして選んだ。

特殊紙のひとつであるウーベは、吸水性が大き過ぎて取り扱いが困難であったが、ドーサ引きをし、その上にニス塗ったものを版にすることで扱いやすいものとなった。

ニスを塗ることで、絵の具の着き方を調節するが、そのために面の表現がシャープさを欠いたものになりやすい。反面、ハーフトーンは容易に得られ筆のタッチは表現しやすい。

インクには水性の絵の具を使うので、色料は紙にしみ込んだ感じになる。重色によって中間色を得ることは容易で、絵の具の着きを調整することで、エアブラシを使ったような効果を得ることもできる。

筆者はこの技法を使って多色版画作品を制作し、1992年及び1994年の日本版画会展で発表した。

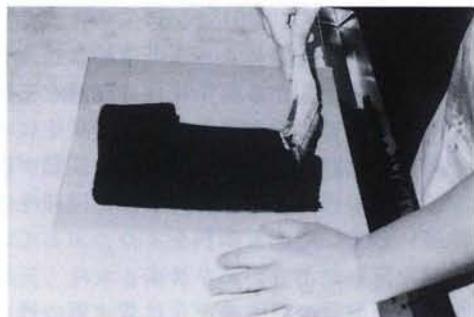


写真1

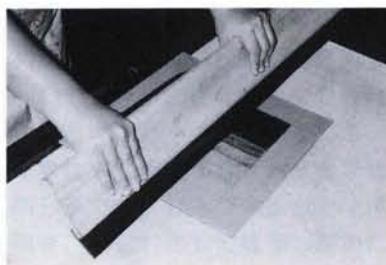


写真2

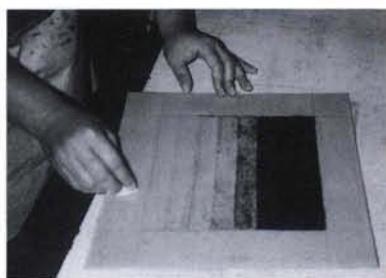


写真3

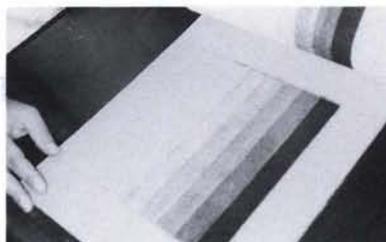


写真4



写真5

留学生と木版画の将来

京都精華大学

モヤ・プライ

1977年に文部省の奨学金をもらって、多摩美大で木版画を勉強することになりました。18年たった現在まだ木版を続けていますし、京都精華大学で木版画を教えています。

この18年間には、多くの留学生との出会いがあり、また色々な留学生に木版を教えたため、彼らの日本で木版を研究する経験について話し合う機会が何度もありました。驚くべきことは大勢の留学生が日本で木版画を学んだにもかかわらず帰国してから木版を続ける学生が非常に少ないということです。その理由を調べたら面白いと思いました。それと同時にどうして留学生が水性木版を勉強したいと思って多く日本に来るかも、調べてみたいと思いました。

木版画を勉強する目的で日本に来る留学生のほとんどは、東京芸大か多摩美大、あるいは京都精華大学で勉強することになります。大学によって重点を置くところは違います。多摩美大では学生が主に油性絵の具を使って新しい技法を生み出すことが中心であるのに対して、京都精華大学では伝統的な素材を研究することに重点が置かれています。一方では東京芸大の学生は木版と別の印刷技法を組み合わせる傾向があります。

留学生達はすでに自国の美術大学を卒業し、版画をすでに勉強したことのある人がほとんどです。日本での経験が帰国後も制作活動に役立つことを強く期待してやってきます。しかしながらそういった期待は少し現実とは違います。

カルチャーショックや、言葉の問題、さらに勉強する時間の限られていることによってストレスがたまります。それに教師側と学生側が思っている口に出さないことも多くあるので、お互いに誤解が生じやすいことがあります。

また、それぞれの大学では実演や、ワークショップ、工房・展覧会見学によって基本的な技術を勉強していきます。しかし留学生達は理論を実践しようとした時に、先生が不在だと他の学生に尋ねざるをえません。ここで、また言葉の問題が出てきます。一つの例としてある留学生が同級生の説明を勘違いして二時間も顔料をすりつぶしていたという話を聞いたことがあります。

私が話した先生や日本の学生は皆木版の技法を

マスターするのに少なくとも三年間はかかるという意見を持っています。木版を勉強する留学生はほとんど学部生ではなく研究生の形で入学します。研究生としては二年間しかいられないことになっているので技術を自分の物にする前に修了してしまいます。熱心な学生は勉強を続けるために改めて奨学金を探したり、または関係のある分野での仕事を探したりします。

一方、日本では木版といえば浮世絵というイメージが定着しているせいか、木版を嫌いもっとエキゾチックで西洋的な技法を学びたいと考える学生が多いように思います。明治以来、西欧からの影響をとりこもうとする傾向があるので、木版を専攻する学生よりリトグラフや銅版を選ぶ学生が多いのではないのでしょうか。『なぜ木版を選びましたか』という質問を日本人の学生にたずねると木版の簡素なところと直接伝えやすいところと素直なところなどの答えががえってきました。しかしおそらく留学生は木版の日本らしさに魅せられているのではないのでしょうか。私と話した留学生はよく木版画の歴史的な大切さと近代美術の発達で重要な役割を果たしたことについて話しました。それと、環境と安全性がさらに大事にされるようになった80年代から、強い薬品を必要としない木版は魅力のあるものになりました。それに、木版をするのに大がかりな道具は必要ではありません。木材、彫刻刀、ばれん、和紙があれば十分です。それなのにどうして帰国してから木版画を作り続ける人が非常に少ないのでしょうか。色々聞いてみると、やはり素材（特に木版に必要な和紙）がなかなか手に入らないことが大きいようです。また、それとうまく合う木材を見つけることもむずかしいようです。帰国したある留学生は、日本から木材などを送ってもらうことまでしています。しかし、もしかすると一番困難なことは、孤独な環境で木版画を作り続けることかもしれません。ヨーロッパでは、浮世絵ほど木版画は洗練された存在ではありませんし、水性木版画が理解されていないというより軽視されているようにも思えます。

最近、日本と海外で油性絵の具を使うことが流行になっているようですが、各地のビエンナーレ

や国際版画展ではモノタイプや実験的な版画がよく賞を取っています。技術の自由さや素材の大切さ、そして新しい柔軟性への変化が重要視されることは驚くべきことではありません。そして、その動きのなかで水性木版が重要な役割を果たし続けることは明らかです。日本で木版画を学ぶ外国人留学生の興味、熱意、そして彼等の参加により、日本人はこの芸術を再評価し、活性化を伴った新たな展開がされれば、日本の木版画の可能性に期待し、さらに多くのアーティストが日本に向かうきっかけとなるにちがいないと思います。

東秩父村和紙の里をたずねて

武蔵野美術学園

柳沢美奈子



東秩父村和紙の里は都心から65キロの位置にあります。交通は東京池袋より電車で75分で小川町駅に着き、そこからバスで20分です。

和紙の里の施設は、和紙製造所（和紙センター）、ギャラリー、文化財収蔵庫（和紙生産用具、民俗資料（重要民俗文化財）収蔵）、細川紙漉家屋伝習館、等です。美しい山々にかこまれた水と緑の里です。村の中央を南下する槻川沿いの比企郡小川町・東秩父村等の農家では約1300年の歴史ある手すき和紙が漉かれています。

この手漉和紙は細川紙の名で知られています。細川紙は武州小川地方（比企・秩父・男衾）に古来より生産されてきた手漉和紙の伝統を代表するものです。この名称は紀州高野山麓の細川村で漉かれた細川奉書に起因している。江戸市民用の紙として育てたといわれる。江戸商家の大福帳用紙、台帳等として重用されました。火事がおきると井戸に投げこまれ、おさまると水中から引き上げたが、貸し借りの文字は消えず、又帳面として使用できるほどの強さ、耐久性が尊ばれ、江戸からの大量需要に支えられて一大和紙の産地として栄えました。語り伝えられている「びっかり千両」という言葉は、天気さえよければ一日千両もうかるという意味で、その繁栄ぶりがうかがえます。

古代武蔵紙については、「正倉院文書」の宝亀5年（774）図書寮諸国未進紙並筆事の條に「武蔵国紙四百八十張筆五十管」とあるのが記録上の初見とされる。承和八年（841）には武蔵国男衾郡大領であった壬生吉志福正が、二人の我子の納める中男作物（十七歳から二十歳までの男女に賦課）として兄のため紙八十張、弟のために百六十張を前納したという記録がある（「類聚三代格」巻八）これは当時男衾郡に属していたとみられ小川地方の和紙に具体的に關わるもので、すでにこの地方が和紙の特産地であったことを示している。この吉志氏は六～七世紀にかけ近畿から移住してきた新羅系渡来人の有力氏族集団であり、このものたちによって紙漉技術がいち早くもたらされたものと推測されている。

しかし、明治に入り洋紙の進出で生産がのびるのにもない戦後の生活様式の変化に押され、新たな対応を迫られるようになった。その後幾多

の盛衰変遷がありました。昭和42年に細川紙技術保存会が組織され細川紙技術者協会が設立されました。昭和46年埼玉県教育委員会から無形文化財として指定され同時に20名の方が技術保持者として認定される。さらに昭和53年に重用無形文化財として細川紙が指定され、細川紙技術者協会が保持団体として認定された。

東秩父村御堂の文化財収蔵庫に収蔵されている、細川紙手漉用具165点は昭和50年に重要民俗資料に指定された。53年に収蔵庫が完成した。ここには東秩父和紙センター（東秩父村和紙の里）が併設されました。

細川紙の生産業者は男衾・比企・秩父の武州三郡20ヶ村に分布し、その漉家705戸をようする一大和紙の生産地であった。埼玉の最近における最盛期は明治27年頃までで漉家1,070戸あったといわれ、大正時代には580戸となり、戦後の昭和27年には240戸に減じている。現在の細川紙の漉家数は33戸である。

東京から近くにある紙郷で和紙の伝統を守る小川町・東秩父村の漉家さんへの体験学習や製紙工業試験場への見学等に私は学生の頃からよく研修にやっけてまいりました。

版画用紙では五所菊雄氏・河内成幸氏・宮下登喜雄先生方が和紙センターの鷹野禎三氏とセンタースタッフと共に版画家の要望を話し合い、この様にしてほしいとか、試行したりでこの数年、良い版画用紙ができ上がっています。又紙のサイズも現在紙サイズに合わせて、67センチ×99センチの和紙が漉けるようになりました。

各版画家の個性に応じて楮の種類、割合又ドウサの濃度等について等の意見を出してきました。最初の頃は、ドウサが濃すぎて紙の表面がピカピカと光って水性えのぐが入って行かずはじいてしまったものです。現在は改良されつつあります。

5年前高垣秀光氏と柳沢美奈子とがいろいろと話し合い柳沢紙という名の和紙名をつけ漉してもらっております。その和紙は少しクリーム色がかかった美しい和紙になりました。現在の柳沢紙は、日本の楮（ナスコウゾウ）80%、漂白しないパルプ20%で少しクリーム色の出来上りです。ドウサを引いて鉄板乾燥でローラをかけ紙の表面は均一

です。均一すぎて裏表がわかりにくいため現在マークを考案中です。この和紙は2枚重さねで厚味があり、水性絵の具とパレン摺りの多色木版画用にむいていると思います。

これは漉き手の高野禎三氏と吉野さん、センターのスタッフの方々、版画紙に取りくまれた先輩達のおかげだと思います。

参考文献

- ・「細川紙見本帳（第四号）」細川紙技術者協会・「和紙文化誌」久米康生





・住友ゴム全社カレンダーにおける一つの試み。

住友ゴムは1996年度の全社カレンダーにおいて新たな企画を試みた。企業メッセージを訴求する為に、当社の製品やその原材料である天然ゴムと社会との関わり合いをテーマに版画専攻の美術系学生に版画を競作してもらい、それを原画にカレンダーを構成するという試みであった。

この企画は京都精華大学の黒崎彰教授に依頼され、同教授の版画教室の学生6名が版画を制作した。具体的には西インド諸島におけるコロンブスと天然ゴムの出会いから、当社の主要製品であるタイヤやスポーツ用品、そして産業用ゴム資材や最も今日的な環境対策への取り組みに至る6つのテーマが選択され、黒崎教授の指導と監修の下に版画・カレンダーが制作されたのである。

種々の表現の中から我々が版画を選んだ理由は版画が様々な「版」と作者が対話を重ねる事によって造形されるチャンスオペレーショナルな表現であり、そこに現代的なイメージの可能性と多様性を確信した事にある。

また作者の意図と技法が「版」と弁証法的に出合う中で、さらに新たな発見の可能性を秘める版画こそ、カレンダーの全体のテーマである「出会い、ふれあい、響き合い」に相応しいメディアであると考えられたからなのである。

実作業は1995年の春から夏にかけて行われた。住友ゴムの担当者とデザイナーと学生たちは黒崎教授の指導の下にテーマと表現について検討を繰り返しながら制作を進めていった。

しかし我々は社会人と学生の視座の違い、作者の発想と実務者の考えとのギャップ、版画とデザインと印刷の技術的問題等に直面する事になった。

この予想以上に困難な場面を究極的に乗り越えたのは学生たちの熱意と、グラフィックアーツの世界をも熟知する黒崎教授の卓越した指導力と教育的配慮、そして多大な協力によっている。

結果として予想以上に優れた作品が得られ、カレンダーは内外に好評を博した。企業側の発想枠を超えたユニークな発想や学生ならではの奔放なイメージの拡がり、一つの技法にこだわる事なく様々な技法を画面上で駆使してくれた若い情熱と適切なる指導の賜物であったと考えられる。

版画と企業の出会い、 ふれあい、響き合い。

—企業カレンダーにおける一つの試み—

住友ゴム工業株式会社

山本龍彦

学生達はテーマと自己との葛藤、「版」との対峙はもとより、初体験であろう企業の実務者とのコミュニケーションを要求され、戸惑いながらも良く要求に応じて自己の世界を創造するという難事を成し遂げた。それは彼等の持つ表現を、さらに新たな地平へと切り拓く事に繋がったであろうと思われる。

ここに住友ゴムという企業が敢えて未知の学生達に期待した理由の一つが存在する。

この企画が成功し彼等の表現が好評であった事は、カレンダー配布後の原画(版画)プレゼントに如実に表れた。「日経アート」誌で版画の希望者を募集したところ、数日を経ずして36枚の版画プレゼントに対して実に200通以上もの希望者が殺到したのである。

またこの現象は如何に美しい印刷物であれ、もはや失われてしまった作者の手のぬくもりや息づかい、即ちアウラを希求する現代人の「美」に対する思いと考えられない事もない。

この試みにはささやかな企業のメセナと、若い学生達に発表の機会を設けて応援したいという意図が存在する。少なくとも数年以上は我々のこのプロジェクトを継続する予定であり、予想以上の効果に次年度以降は僅かでも規模を拡大して実施する方策を検討中である。

・全社カレンダー企画の背景。

ダンロップというブランドで知られる住友ゴムの主要製品は各種のタイヤ、ゴルフやテニス等のスポーツ用品、そして家庭用天然ゴム手袋から海洋土木用資材に至る産業品の分野に三大別される。

全社カレンダーには、このある種異質な三つの事業分野を統合したメッセージを訴求する事が要求されるのである。いわば企業理念を反映したメッセージを発信して顧客の好感を形成せしめる事が必要であり、この全社カレンダーにはそのツールとしての機能が要請されると言えるであろう。

そこで着目したのは天然ゴムが人類にもたらした恩恵であり、ダンロップ=住友ゴムの開発の歴史の中の興味深いエピソードであった。

1496年にコロンブスが西インド諸島ハイチにおいて原住民の遊んでいたゴムボールに注目しその

種子を持ち帰ったのが文明社会に天然ゴムが持ち込まれた嚆矢であるとされている。その後この優れた弾力性や水密性を持つ天然ゴムは、その特性を生かしてレインコートや医療具、そしてタイヤやスポーツ用品に応用・加工されて我々の生活に欠かせないものになった。

また空気入りタイヤの発明は1888年にアイルランドの獣医J. B. ダンロップが息子ジョニーの為に作ったのが始まりである。当時の自転車はソリッドタイヤであり、乗って走ってもスピードが出ない上にゴツゴツしてお尻の痛いものだった。そこでダンロップはゴムを塗ったキャンバスで空気入りタイヤを作ったところ乗り心地も良くスピードも出たのでこれを工業化したのである。

いわば息子への愛情が我々の暮らしに欠かせないタイヤの発明に繋がっている。この他にも潜水艦の甲板に天然ゴムと砂利を混ぜて塗装し、乗組員の安全の為に滑り止めにしたのが起源とされる工業用塗床の話など6つのストーリーを全社カレンダーのテーマとして選定した。

・学生起用の理由。そこで何故版画だったのか。

コンセプトを決定し、テーマ選定を終えた時点での問題は、如何にこれをヴィジュアルイズするかであった。既成のイラストレーターでは確かに依頼した最低限のものは確実に出来るであろう。しかし、それでは在り来たりの表現に墮する恐れが多分に存在する。むしろ我々はこの新しい企画に相応しいチャレンジと社会参加性をこの企画に盛り込み、独自の表現を確立したかったのである。

そこで着目したのが美術大学生達の若い感性だった。発表機会の少ない美術学生に、一つの発表の場所としてこのカレンダーを捉えてもらい、その才能を発揮してもらえれば、新しい表現の可能性を求める住友ゴムの企画意図とも合致するのである。

幸いな事に当時の広報部長が黒崎彰教授と旧知の間柄であったので、我々は早速同教授に相談を持ち込んだ。黒崎教授はこの企画に賛同され、快く協力を承諾された。教授には学生達への教育的効果や、表現力拡大の可能性を認められたが故にこの企画に協力して戴けたと我々は考えている。

つまり、日頃作品制作に於いて様々な「版」や技法とモチーフとの格闘を行っている学生達にさらに外部から与えられたテーマとの対話や、初体験であろう企業実務者やデザイナーと接触する事が、学生達の視野を広げ、表現域の拡張に繋がるであろうという期待感があったのである。

また、印刷技術と版画の表現性とのギャップ等を身を持って経験する機会は、学生達に新しい視点を与え、さらに住友ゴムとしても、その様な一面ハードな状況の共同体験するによって、新たな表現の可能性が現出するであろう事に期待を抱いたのである。

そこで何故版画なのかという問には、前述の様に版画こそ作者がモチーフと各種の「版」そして技法と対話を繰り返し、様々な表現の可能性を誘発する、極めて現代的な表現手段であり、チャンスオペレーショナルなメディアであったからと考えている。

黒崎教授の言葉を借りれば、版画は「精神と物質の出合い」を秘めた造形であり、「複数化を踏まえて普遍的な力を発揮する」表現手段である。

この精神と物質が出合い、複数化を通して普遍化する版画の構造こそ、我々の期待する表現を可能にする構造でもあったのである。

この様な版画を熟知した専攻生こそ我々と、その提示したテーマとの対話効果も高まるであろうし、また複数の人を対象として制作される版画の指向性に親しんでいれば、デザインに対する違和感も少ないであろうと我々が期待したのも事実である。

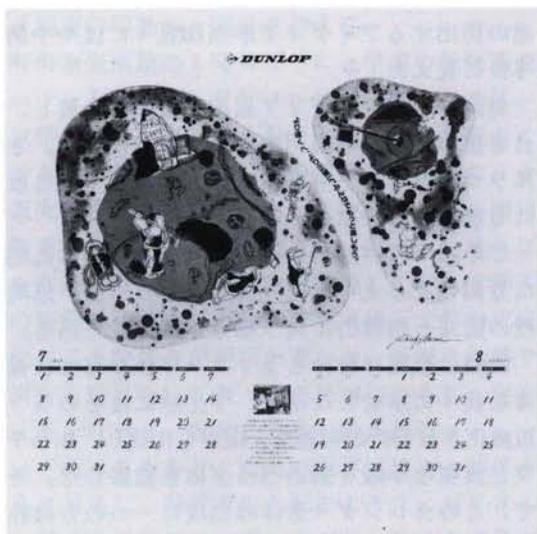
かくして企業と美術学生達の共同作業が黒崎教授の指導と監修の下にスタートしたのであった。

・全社カレンダー、その実作業。

あの神戸大震災からの復興と時期を同じくしてこの二人三脚は歩み始めた。そして秋風の吹く前に全作業が終了しカレンダーは全国に発送された。

しかし、その歩みは思った程に平坦ではなかった。何よりもお互いの発想と、版画の方法論の違いが我々の戸惑いであった。

本来、既成のプロや企業人では思いつかない発想やイメージを求めての企画ではあったが、学生



1—2月 (コロンブスとゴムの発見)
平井 恭子 木版・シルクスクリーン・コラージュ・手彩色
用紙/楮紙



7—8月 (宇宙のゴルフ)
髙 良昭 エッチング・アクアチント・スピットバイト
用紙/ハーネミュール



11—12月 (未来の車)
畑 晶子 シルクスクリーン 用紙/ケント紙

達の提出するアイデアが当初我々にはやや消化不良に見えた。

勿論、ラフアイデア以前から資料を渡し、会合を重ねて意図の説明を加えて来てはいた。さらにラフスケッチと実制作に距離の有りすぎる版画にも理由は多分にあった。

この我々の戸惑いを一掃し、チーム全体に明確な方向性を与えて作業を前進させた力は、黒崎教授の監修と指導力に負う部分が誠に大である。

教授は版画におけるラフスケッチの意味と捉え方を我々に示唆しながら、学生達にはそのラフの版画化された時の可能性と限界を指摘し、かつテーマと表現の乖離を縮めつつ全体を監修した。そして、このカレンダー全体の表現に一つの方向性を与えたのである。

また学生達もこの指導と期待に良く応え、全員が複数の技法とメディアを駆使して制作に当たった。中には用紙まで自作した学生もおり、それによって表現に多様性や個性が加わり、印刷というプロセスを経るにも拘わらず、カレンダーとしての魅力は一段と増したのである。

・住友ゴム全社カレンダーの試み、その反響。

この企画は見事に成功し、内外に好評を博した。当社の役員会は当然の事として、何よりも顧客から好評であった事が当初の目的＝即ち住友ゴムに対する好感度を高める結果に繋がったと言えよう。

ターゲットである顧客層からは、リビングルームに最適であり、子供にも絵が好評であるとの声が届いている。また当社の管理部門からは企業のイメージアップにも最適の表現で、リクルート用に非常に使いやすいと評価されている。さらに社内では女子社員を中心とした若年層に人気が高い。若い感性どうしが共鳴しあうのであろうか。

また前述のカレンダー配布後の版画プレゼントでは、医者・美術関係者・インテリア及び建築関係、そして主婦を中心に多数の応募があった。

この現象は美術（版画）愛好者の多いことを示すと共に、「大量複製（印刷）によるモノ化したイメージの残影（アウラ）を再び人間に取り戻す行為が切実に求められている」とも考えられる。

版画はその複数性で芸術の大衆化を実現するが

モノ化は望まない。あくまで、色彩とフォルムの象徴性によって作家の内的世界を表現しようと試みる。

これに対して印刷は、芸術の啓蒙という機能は果たすものの、究極目的は集団の自己表現でありそれを対象である顧客層に伝達する事であろう。

言い換えれば印刷は、状況の許す限り部数を増やして無限に増殖して、常にモノ化する危険性を孕む存在と言える。

印刷はモノ化され、鑑賞者からの距離を引き離し、版画は作者の「精神と物質の出会い」を色彩とフォルムに象徴化し、「刷るという行為」においてその距離を縮める可能性を持っている。

現代という時間帯の中であって版画は優れて精神と物質の適切な距離性を保っていると言えよう。一品制作のタブロー等ではこの距離があまりに近接し過ぎて、我々は息苦しさを感じてしまう。

逆に如何に優れた印刷物であっても、そこには最早、モノ化された精神の痕跡しか我々は見出し得ないのである。

ここにデザイン＝印刷の限界と芸術との違いが見られる。その距離を縮め得る橋渡しのメディアとして、版画はサブカルチャーを形成するアートであり、極めて今日的な表現かもしれない。

今回の試みで図らずもこのような構造が検証出来たとも言えるのである。

版画はその複雑性によって表現に普遍的な力を付与する。この普遍性がデザイン・印刷という過程を経ても、魅力を発揮し続ける所以である。

この複数性はまたカレンダーの原画プレゼントという付加価値を生み、当選者には印刷ではやはり味わえない、本物の版画の魅力で住友ゴムの好印象・好感度を高めてくれたと思われるのである。

・参考文献

複製技術時代の芸術 W. ベンヤミン 著作集 2 晶文社

70年代と色彩（木村光佑・松本晏・黒崎彰）

町田市立国際版画美術館編

・作者一覧（京都精華大学美術学部）

1—2月	平井恭子	7—8月	嵐 良昭
3—4月	黒木美希	9—10月	岡本京子
5—6月	辻本真弓	11—12月	畑 晶子

版画一枚のボランティア —「大学版画チャリティー」の意味—

蓮尾 力

◆「版画の即売」4回目を迎えて

町田市美術館の1階ロビーに、学生の版画即売コーナーを置きチャリティー活動を始めたのは、東京学芸大学が事務局を引き受けた平成5年のことである。公共施設でお金を扱うことだけに、その販売や事務処理の問題点が心配され、第1回目は慎重にその手続きと方法をクリアしなければならなかった。すでに学内で実践していた多摩美大の経験も参考にしながら、関東地区大学の代表学生による委員会が何回か開かれ、妥当な価格や確実な方法について様々な意見が交わされ、現在の「チャリティー販売」の基が敷かれた。

いざやってみると、販売の係学生はこのほか熱心に対処し、関係者の心配をよそに、おじさんやおばさん達を相手に楽しくやりとりする光景が見られた。中には「自分は即売に参加してないけど係は是非やらせて下さい」という学生もいた。

気掛かりな売れ行きも、回を重ねるごとに順調に伸びてきた。初日にお目当ての学生作品を買い占める人がいるかと思えば、10枚、20枚とまとめ買いをしてプレゼントに使う女性もいた。東北生活文化大の「はがきセット」や、多摩美大の「版画セット」に人気が集まって完売したこともある。「買った作品の学生を食事に誘いたい…」などの問い合わせもあった。こうして初回が約40万円、2回目が約80万円、3回目が約120万円と、倍増近くの実績を上げ、今年で4回目を迎える。

年毎の半額を、社会福祉協議会や市の福祉基金へ寄付してきた。こうしたかげには、美術館の方々の理解と支援があったことを忘れてはならない。



「子どもの福祉体験教室」町田市社会福祉協議会

◆なぜ「チャリティー」なのか？

版画家にとって「チャリティー展」は、決して快い響きではない。なぜなら、今日この種の催しが多く、手頃な版画がターゲットになりやすく、気軽に作品の放出を求められるからである。版画家の卵である学生にしても、この事情に大した違いはない。創作のための集中力や作品への愛着は、誰にとっても芸術することの心の支えであって、その結果である作品を軽く扱われるようなことは、できるだけ避けたいと思っている。

しかし一方において、我々が版画制作に専心できるのは、社会を構成する多くの人々のおかげであることも事実である。日常生活の些細なことからテーマとなる精神に関わることまで、レオナルド・ダ・ビンチの例を待たずとも、社会人としての課題を放棄して生きることはできない。現代社会は、個人にとって不都合なことや病んでいると思われることも多々あるが、むしろこれからの若者たちが、その新鮮な眼で社会と関わり、版画表現にそれを反映し、作品を媒体として社会参加を試みていくことが期待されている。

とかく芸術に関わる人は「社会に離反する自己中心的変人」に見られがちであるが、一時ゴッホが炭坑の人々に献身したように、むしろ人間性の基本に純真な感度を持ち合わせていると言えよう。社会参加の仕方は、個人レベルにおいて様々ではあるが、自主的な行動が優先されるべきものであり、その意思を尊重しなければならない。

「版画チャリティー」発足に当たっては、このような考え方に立った大学版画展の見直しがあったように思われる。同展はこれまで美術館からの市の補助金に負ってきたこと、福祉都市の町田にとっては今後全ての補助金を削減しなければならない事情のあること、美術館の他の企画に比して同展の観客数は決して多い方ではないこと、などが主な課題として克服しなければならなかった。

学生にしてみれば、「売れた売れない」は一喜一憂の関心事である。版画一枚でも買っていただくことは、新たな芸術コミュニケーションの始まりだけでなく、町田の福祉へ参加するボランティアの意義に真価がある。それが結集することにより、障害者や高齢者と共生する大きな力ともなる

う。

◆『福祉のまちづくり』町田の特色

日本は遅ればせながら、福祉国家への歩を少しずつ進めつつある。我々は国際版画美術館を知ってはいても、町田がいち早く『福祉のまちづくり』をめざし、進歩的に取り組んできた都市であることは余り知られないでいる。その原動力の一つは、木下勝正前市長であった。1970年より20年の在任中、「福祉環境整備要綱」を制定し障害者のための公共施設と環境づくりを推進してきた。その経緯は『車椅子で歩けるまちづくり』など、他4冊の著書に紹介されている。「やまゆり号」は日本で初めてのリフト付バスとして有名となったほか、車椅子用トイレやエレベーターの設置など、努力の象徴となっている。この福祉行政の特色は、児童・高齢者だけでなく、様々な障害のある人々への福祉に力を注いできた点にある。1971年制定の「社会福祉補助金要綱」は、障害者の生活支援・生活への自立・社会参加をめざして、エンゼルママさん（障害児福祉員）や手話通訳奉仕員など、多くの制度を誕生させてきた。

町田市は、市制発足1958年の6万人から、現在36万人へ人口は急増して振興都市である。『福祉のまちづくり』のもう一つの原動力は、この新しい町に寄ってきた市民の意識とパワーがあった。彼らはただ制度を待つのではなく、自ら動き連携し創り出してきたところに、この特色がある。たとえば、それを次の2点にまとめて紹介する。



「せりがや会館」生け花教室・社会福祉協議会

●市民参加の〔ボランティア活動〕

こぼと会（ダウン症児）・さるびあ会（精神障害者）・「町田ヒューマンネットワーク」など各障害の自立援護グループのある一方、「町田ボランティアの会」のように要綱策定に関わったもの、ボランティア活動そのものを支援する連絡会・センターなど数多くある。現在、25の福祉団体が運営されている。

●共同作業所・授産施設の開所拡大

生活の自立・社会参加をめざして、障害の種別や程度に合わせた様々な“進路先”が開所されている。市営・法人を含め全部で56所になるが、内私営（無認可施設）が33所と多いことに驚かされる。またその内容では、ゴミ処理の余熱による温室の「花の家」、観光タイプの「リス園」「ダリア園」、生産販売タイプの「名産品の店まちだ」「美術工芸館」、リサイクルの「はたらけバンク」など、その幅の広さには目を見張るものがある。美術館の喫茶店「けやき」は10年前に開店された心身障害者の授産施設であり、中央図書館内に2号店がある。中には蓮の茎から紙漉きをして“蓮紙”を作っている珍しい施設もあり、見学や交流を試みたくなる。

以上は「町田の福祉」のほんの一端に過ぎないが、この取材をとおして感じられることは、我々ももっと障害のある人々のことを知り、彼らの自立的な生き方を考え、そこから多くを学ばなければならないことであった。チャリティーのお金を寄付することで、それ以上何も考えないことは、健全人の恥ずかしさなのであり、ボランティアのあり方もまた問われなければならない。最後に社会福祉協議会の協力的な情報提供に感謝する。

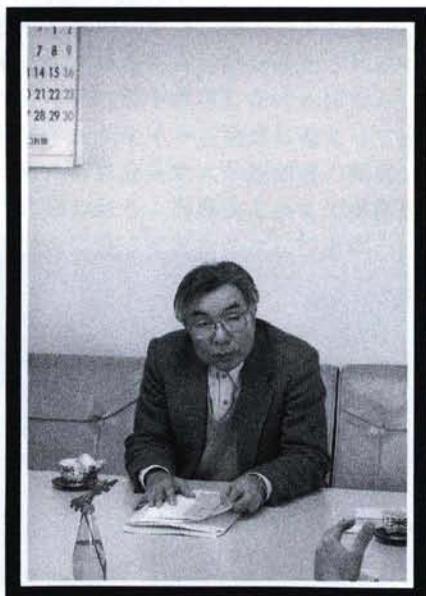


「シャロームの家」皮革工芸作業・社会福祉協議会

彼方の森深くへ —清水昭八先生追悼—

武蔵野美術大学

池田良二



1996年5月9日、武蔵野美術大学版画研究室・大学版画学会は清水昭八先生を失った。

1984年の大学版画研究会総会から2ヶ年間事務局長として、今日の大学版画学会の基盤と整備に貢献し、美術系大学における版画科設置を念頭に置き、大学版画教育の現状と今後のあり方について、模索と検討をした中心的な人物であった。

今日、武蔵野美術大学・大学院版画コースはその教育環境や工房設備において、世界でも屈指に位置づけられるが、それは、偏に、清水昭八先生の教育現場からの提案と思考による軌跡そのものである。

研究業績の一端として、平版・凹版・木版の多目的プレス機の開発と作成など、先進的な視野での取り組みから生まれた「昭八プレス機」や、人的交流の面でも、近年、特に多くなった海外から研究室を訪れる若いアーティストや研究者とその都度、積極的に意見を交わし、将来の版画教育に対する抱負を堪能な仏語、英語を用いて教示する教育者であった。

又ニューヨークから在外研究員を終えて、帰国後は、ご自分を鞭打する様子に、連日、休むことなく、定めた時間を制作に費やし、没頭されておられた。以前、美術講座で訪れた、北海道網走の森が好きで、樹木や森の散策や森林浴のお話をよくされていた。

網走市立美術館の企画により、6月、小生も含めて、現代作家シリーズ展の開催に合わせて、美術館を再訪するのを楽しみにしておられ、作品は勿論、額装から航空券の手配まで準備を終えられていた、先生であった。

死の前夜、定時刻で帰宅する先生が工房に居た私を訪ねられ、いつも通り「池田先生、お先に失礼、では」「先生さようなら」と言葉を交わした。それがお別れの言葉であった。

翌日は朝から土砂降りの雨だった。

清水昭八先生は心臓発作により突然に大学の個人研究室で倒れられた。そのまま二度と戻ることなく、彼方の森深くへ逝ってしまった。

森へ帰った先生、安らかにお眠り下さい。心から御冥福をお祈りします。

清水 昭八

昭和8年、和歌山県大地出身、武蔵野美術学校（現・武蔵野美術大学）卒業。パリ国立美術学校版画科修了。昭和43年より武蔵野美術大学で教鞭を取り、昭和57年より教授。平成7年から平成8年3月まで油絵学科主任教授。日本美術家連盟・版画部委員・モダンアート協会委員会員。



大学版画研究会会報 (No. 1~No.15)

大学版画学会誌 (No.16~No.25)

掲載内容一覧

No. 1 [1976.10]

- 会員名簿
- あいさつ 駒井哲郎
- 各大学の版画について
 - ・ 東京芸術大学
 - ・ 多摩美術大学
 - ・ 女子美術大学
 - ・ 武蔵野美術大学
 - ・ 各大学における現状調査表 (昭和51年1月現在)
- 大学版画研究会経過報告
- 大学版画研究会会則
- 大学版画研究会賛助会員

No. 2 [1977. 8]

- 追悼 駒井のこと
 - ・ 野見山曉治
- 祝辞 三橋文雄
- 大学版画研究会について 吹田文明
- 各大学版画研究室
 - ・ 東海大学 山野辺義雄
 - ・ 東京造形大学 馬場禱男
 - ・ 京都市立芸術大学 舞原克男
 - ・ 日本大学 樋口順治
- 実践的銅版画素材研究 中林忠良
 - ・ 腐蝕の科学 I
 - ・ 希硝酸腐蝕液、オランダ腐蝕液、塩化第二鉄腐蝕液
- 第1回展覧会報告 渡辺達正
- 経過報告 東谷武美
- カリキュラム分科会報告 田村文雄
 - ・ カリキュラム私案と女子美カリキュラム
- 大学版画研究会会則
- 会員名簿 ● 賛助会員名簿
- 編集後記 原 健

No. 3 [1978. 7]

- あいさつ 吹田文明

・版画の実習とカリキュラム 多摩美 黒田茂樹

・カリキュラムについて 芸大 梅沢和雄

●経過報告 梅津祐司

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 編集スタッフ一同

No. 6 [1980. 6]

●大学版画研究会の歴史的意味 吹田文明

●各大学版画研究室

・岩手大学 前川 直

・玉川大学 広畑正剛

・九州産業大学 酒井忠臣

・福岡教育大学 宮下登喜雄

●私の技法について 深沢幸雄, 原 健

●版画教育雑感 山野辺義雄

・視て描くことから視ないで創ることへ

●経過報告 梅津祐司

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 編集スタッフ一同

No. 7 [1980. 7]

●第2次カリキュラム試案への提案 吹田文明

●カリキュラム案、その後

・東京芸大における版画研究室改組拡充の問題点 中林忠良

・カリキュラム案と実際 田村文雄

・版画とタブローの課題 渡辺達正

●各大学版画研究室 坂田和之

・常葉短期大学

●中国の版画教育 北岡文雄

●吉野和良(漆漉の和紙) 小山松隆

●版画スクランブル

・シルクスクリーンのジアゾ感光乳剤と不完全ポジ 岡部徳三

・版画の保存に関して 小林基輝

・P o c k i n g 梅沢和雄

・版画スクランブルについて

●通信覧

・弘前大から金沢大へ 今井治男

・信州大から筑波大へ 白木俊之

・馬場 章氏

・新会員

●経過報告 梅津祐司

●大学版画研究会会則

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 編集スタッフ一同

No. 8 [1981. 8]

- 第1回大学版画国際交換展によせて 吹田文明
- 版画考—文化庁在外研修員報告—
 - ・版画について（ヨーロッパで思ったこと） 小作青史
 - ・スペインの版画工房について 相笠昌義
- 各大学版画研究室 朝比奈逸人
 - ・大阪教育大学
- 全国美術大学版画展 坂田和之
 - ・全国美術大学版画展開催について
- 版画考 山本富章
 - ・F. STELLA, "POLAR CO-ORDINATES FOR PONNIE PETERSON" 私的雑感
- 和紙研究シリーズ2 小山松隆
 - ・波佐民族資料館
- ヨーロッパ美術研修
 - ・ヨーロッパ一瞥の記 吉田 東
 - ・ウィーン美術学校記 梅沢和雄
 - ・ヨーロッパ美術研修旅行、雑感 梅津祐司
- 版画クスランプル
 - ・金太郎刷毛 小山松隆
 - ・版画保存について 小林基輝
- 第1回大学版画国際交流展
- 通信覧
 - ・多摩美術大学から松本短大へ 松川幸寛
 - ・高橋貴和氏
 - ・岡部徳三氏
 - ・名誉会員
 - ・新会員
- 経過報告 文責 梅津祐司
- 大学版画研究会会則
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●賛助会員名簿 ●編集後記 編集スタッフ一同

No. 9 [1982. 4] 銅版画編

- 国際版画交流展と会報によせて 吹田文明
- 研究
 - ・メゾチント原版製作機 深沢幸雄
 - ・チンタラ号訪問記 梅沢和雄
 - ・アクワチントボックス試作 久保卓治
 - ・アクワチントボックス 福岡奉彦
 - ・腐蝕室について（女子美版画コース） 加藤れい子
- 和紙研究シリーズ3 小山松隆
 - ・銅版画の紙
- 銅版画材料関係リスト
- 版画スクランプル
 - ・銅・亜鉛による写真製版 吉田克朗

- ・全国美術大学版画展を終えて 坂田和之
- 通信覧 萩原英雄
 - ・松田義之先生を悼む
- 第1回大学版画交流展の経過報告 梅津祐司
- 大学版画研究会会則
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●賛助会員名簿 ●編集後記 編集スタッフ

No. 10 [1982. 8] 石版編

- 美術の形式と中身 吹田文明
- 版画考—文化庁在外研修員報告— 吉原英雄
 - ・版についての雑感
- 研究
 - ・工房に木村希八さんを訪ねる 出原 司
 - ・「現代版画工房」訪問記 小沼隆一郎
 - ・プラット・グラフィック・センターでの体験から 森 俊夫
 - ・私の方法 橋本文良
- 見学 西村正幸
 - ・研磨工場見学記
- 各大学版画研究室
 - ・静岡大学 白井嘉尚
 - ・京都精華大学 田中 考
- 第1回国際交流展の成果 清水昭八
- 大学版画研究会会則
- 経過報告 伊東正悟
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●賛助会員名簿 ●編集後記 舞原 記

No. 11 [1983. 5] 孔版画編

- 孔版のこと 吹田文明
- 版画考—文化庁在外研修員報告—
 - ・孔版画についての雑感 青山光祐
 - ・座談会「シルクを巡って」 元永定正, 木村秀樹, 田中 考, 松本陽子, 吉原英雄
- 研究
 - ・孔版の技法について 天野純治
 - ・我々の孔版画 若山八十氏
 - ・合羽摺 森 義利 代筆 西岡文彦
- 私の方法 斎藤 智
 - ・「見るこの」のギッタンパソコン
- 見学 鎌谷伸一
 - ・岡部徳三氏に聞く
- 各大学版画研究室
 - ・滋賀大学 秋元幸茂
 - ・山口大学 武市 勝
- 経過報告 伊東正悟
- 大学版画研究会会則

●追悼 吉本 弘

・伊藤康先生と版画

●名誉会員名簿

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 舞原 記

No. 12 [1984. 8] 木版画編

●木版について 吹田文明

●版画考—油性木版について—

・私の技法 丸山浩司

・インタビュー「小野忠重先生を囲んで」 小野忠重, 吉本 弘, 山本富章, 設楽知昭,
加藤茂外次

●見学 アトリエ訪問 加藤茂外次, 設楽知昭

・磯見輝夫氏をたずねて

●各大学版画研究室

・成安女子短期大学 長宗我部友子

・名古屋造形短期大学 加藤茂外次

●第8回大学版画展 園山晴己

●第2回大学国際交流展 園山晴己

●経過報告 若生秀二, 伊東正悟, 池田良二

●名誉会員名簿

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 久保 記

No. 13 [1985. 4]

●版画科の設置 吹田文明

●モノタイプの可能性について 森野真弓

●版画考

・インタビュー「小野忠重先生を囲んで」PART. 2 小野忠重, 吉本 弘, 山本富章,
設楽知昭, 加藤茂外次

●研究 池田良二

・銅版腐蝕槽の研究

●訪問記 園山晴己

・特殊製紙株式会社見学記

●各大学版画研究室

・東洋美術学校 小林次男

・筑波大学 白木俊之

●第9回大学版画展 若月公平

●経過報告 池田良二

●会計報告 若月公平

●大学版画研究会会則

●名誉会員名簿

●会員名簿

●賛助会員名簿

●編集後記 園山 記

No. 14 [1985. 9]

●21世紀への版画教育 吹田文明

●女子美術大学版画科10年の軌跡 田村文雄

●大学版画教育現状調査 池田良二

・東京芸術大学, 京都市立芸術大学, 多摩美術大学, 女子美術大学, 愛知県立芸術大学,

武蔵野美術大学, 日本大学芸術学部, 東海大学教養学部, 東京造形大学, 三島学園女子大学,
愛知教育大学美術教室, 宇都宮大学教育学部, 常葉学園短期大学

- ・版画教育開設状況、受講生数
- ・版画施設状況
- ・教職員
- ・大学版画研究会 各大学住所

●見学 木村繁之

- ・多目的プレス機LXC型 清水昭八先生をたずねて

●各大学版画研究室

- ・札幌大谷短期大学 岡部昌生
- ・兵庫女子短大 柳楽節子

●経過報告 池田良二

●大学版画研究会会則

- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●一般会員名簿 ●賛助会員名簿

No. 15 [1986. 7]

●山本 鼎による版画協会へ理念提言 吹田文明

●バトンタッチ

- ・2年間の事務局をおえて 清水昭八
- ・事務局引継ぎにあたって 有地好登

●版画考 中林忠良

- ・インタビュー「女屋勘左衛門先生に聞く」

●研究 園山晴己

- ・インキの専門用語<その1>

●文化庁在外派遣研修員報告 黒田茂樹

- ・シアトルの事

●大学版画教育研究 前田守一

- ・ミネソタ大学版画カリキュラム

●各大学版画研究室

- ・徳島大学 津地威汎
- ・松本短期大学 松川幸寛

●経過報告 池田良二, 若月公平, 皆川孝一

●第10回大学版画展 若月公平

・大学版画研究会会則

- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●一般会員名簿 ●賛助会員名簿

●編集後記 園山 記

No. 16 [1987. 9]

●大学版画学会への名称変更について 吹田文明

●大学版画教育研究

- ・版画コース開設にあたっての諸問題雑感 清水昭八
- ・版画教育の在り方と今後の展望(計画)
- ・京都市立芸術大学の現状 舞原克典

- 研究
 - ・同版腐蝕の際の水の処理について 宮下登喜雄
 - ・インキの専門用語<その2> 園山晴己
- 各大学版画研究室
 - ・北海道女子短期大学 清水 敦
 - ・東海女子短期大学 若杉雅夫
- 経過報告 皆川孝一
- 第11回大学版画展 小川正明
- 会計報告 ●大学版画研究会会則
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●一般会員名簿 ●賛助会員名簿
- 編集後記 園山 記

No. 17 [1988. 9]

- 第12回大学版画展に 吹田文明
- ボールバレンの研究 由木 礼
 - ・バレン・プレス・ボールバレン
- 各世代にわたる木版作家からの意見
 - ・バレンの革命 北岡文雄
 - ・ボールバレンとの出会い 野村 博
 - ・ボールバレンについて 上野 遼
 - ・ボールバレンと本バレンの二刀流 木下泰嘉
- 石膏刷り (plaster-printing) の研究 設楽知昭
 - ・石膏刷り (plaster-printing) の原理と方法
 - ・石膏刷りの実際—凹版について
 - ・私にとっての石膏刷り
 - ・石膏刷りの可能性と問題点
- 各大学版画研究室だより
 - ・上越教育大学 福岡泰彦
 - ・東京芸術大学「版画廊オープン」 筆塚稔尚
- 第12回大学版画展 小川正明
- 大学版画研究会会則
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●一般会員名簿 ●賛助会員名簿
- 編集後記 筆塚稔尚

No. 18 [1988. 12]

- 第13回大学版画展によせて 吹田文明
- 第12回大学版画展研究発表会 為金義勝
- 第12回大学版画展研究発表
 - ・木の版によるリトグラフ 小作青史
 - ・メゾチント電動下地製版機の開発経過 (1) 鹿取武司
- 第13回大学版画展研究発表
 - ・銅版・木版併用技法について 宮下登喜雄
 - ・私の製作 吉田穂高
- 文化庁在外研修員報告 浜西勝則

- ・ペンシルバニア大学（アメリカ）での研修・思いのまま
- 各大学版画研究室だより
 - ・金沢大学教育学部 今井治男
 - ・京都文教短期大学 奥井章夫
- 大学版画研究会会則・会計報告
- 名誉会員名簿 ●会員名簿 ●一般会員名簿 ●賛助会員名簿
- 編集後記 小川正明

No. 19 [1989.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
 - ・第14回大学版画展によせて
- 第3回アジア美術展特別企画
 - ・版画のワークショップ 安永幸一
 - ・ワークショップの作品
 - ・アシスタントからの目 藤井新一, 石綿 薫, 斎藤千明, ドリーン・ナルト
- 中国版画の製作現状 池田正雄
- 新版画工房の外様 田村文雄
 - ・女子美術大学新校舎建設より
- 技法研究 鹿取武司
 - ・メゾチント電動下地製版機の開発経過(2)
- 公開セミナーについて
 - ・私の技法 吉原英雄
 - ・現代木版画: その多様性と制作 黒崎 彰
- 版画教育の現況
 - ・女子美術短期大学 松本 旻
 - ・名古屋造形芸術短期大学 加藤茂外次
 - ・九州芸術工科大学 吉田 東
 - ・金城学院大学 山村國晶
 - ・アルバータ大学 筆塚稔尚
- 編集後記 有地 記

No. 20 [1990.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
 - ・学会報20号発刊について
- 地方美術館における国際版画展開催の経過と将来 三木哲夫
- 紙の原料の変遷と紙の保存性 小宮英俊
- 神奈川国際版画アンデパンダン展 柳生不二雄
 - ・15年の歩みとこれからの展開
- 大型凹版画プレス機 IKD-INTAGLIO PRESS-130に関する研究 池田良二
- 海外研修報告 永井研治
 - ・デン・ハーグ、王立美術アカデミー点描
- プリンターからの目 木戸 均
 - ・現代アメリカ版画工房の事情
- 教員養成大学での版画指導の現状と問題 武市 勝

- 小・中学校版画教育の現状 伊藤弥四夫
- 版画教育の現況
 - ・岡山女子短期大学 斎藤俊徳
 - ・浪速短期大学 中山嘉一
 - ・琉球大学 永津禎三
 - ・大阪芸術大学 坪田政彦
 - ・アルバータ大学 二関恵美
- 大学版画学会研究論文の寄稿に関する規定
- 編集後記 鹿取 記

No. 21 [1991.12]

- 19世紀中期以降現代に至る画像表現技術に関する研究 石井健治
 - ・フォトグラビュール技法
- メゾチント原版製作台の整備 金沢一彦
- 刷り用具の研究
 - ・ディスクバレン製作について 旭 淳司
 - ・ボールバレン (ユキバレン) 由木 礼
 - ・本バレンのしくみとその制作工程 清水博文
 - ・リトグラフ (石版画) をバレンで 小作青史
- タイ現代版画とツルパコーン大学の版画教育 阿部一博
- 海外研修報告 鎌谷伸一
 - ・一年間のアメリカ生活
- 版画教育の現況
 - ・愛知県立芸術大学 倉地 久
 - ・京都精華大学 武蔵篤彦
- 新事務局からの報告 白木俊之
- 編集後記 有地 記

No. 22 [1992.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
 - ・版画科新設
- 版画教育の現状-1
 - ・東京芸術大学 中林忠良
 - ・京都市立芸術大学 舞原克典
 - ・多摩美術大学 小作青史
 - ・女子美術大学 馬場 章
 - ・嵯峨美術短期大学 木村秀樹
- 大学版画教育の現状に思う 吹田文明
- 中国浙江美術学院の版画教育概要 韓黎坤, 張遠帆
- 19世紀中期以降現代に至る画像表現技術に関する研究-5 石井健治
 - ・コロタイプ技法
- 大学紹介 浜本桂三
 - ・「学校の間としてのこんとん工房版画」比治山女子短期大学
- 編集後記 安藤真司

No. 23 [1993.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
- 版画の可能性
 - ・紙に何ができるか 黒崎 彰
 - ・私は「開」になりたい—アナログとデジタルの狭間で 鈴鹿芳康
 - ・版画とコンピュータ 橋本文良
 - ・CGの出力について 小田英之
 - ・健康を守る—水性インキによるシルクスクリーン 鎌谷伸一
- 愛知県立芸術大学大学院「美術研究科版画専攻開設について」 倉地 久
- 奈良芸術短期大学「版画カリキュラムについて」 岸中延年
- 工房訪問
 - ・佐藤木版画工房（京都） 山田道夫，坂本恭子
 - ・カナダ版画工房の現況 伊東繁特
- ベルソーの自作とメゾチント製作台 金沢一彦
- 会員名簿

No. 24 [1994.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
 - ・1993年第18回全国大学版画展について
- 関西版画の歩み 吉原英雄
- 版画の科学① 解説：町田誠之
 - ・紙について
- 版画の科学② 解説：佐野憲良，高橋 修，亀川 学
 - ・インクについて
- 木版画の版木に関する研究—合板について— 平木美鶴
- オックスフォード消息 小枝繁昭
- 学生座談会「版画について話し合う」 大西伸明，大畑敬子，北野裕之，田中栄子，名嘉間正，福田由紀子，古川道子，松浦孝之，池垣タダヒコ

No. 25 [1995.12]

- 会長あいさつ 吹田文明
- シルクスクリーンの存在と写真 上矢 津
- 水性インクの周辺と実際 山口純寛
 - ・教育現場における「現在のシルクスクリーン」
- シルクスクリーンのもつ「安易」と「非常」 松本 旻
- シルクスクリーンの歩み 木村秀樹
- 教育学部の版画教育事情 秋元幸茂
- 大学紹介 野沢博行
- 台湾における版画の現況 鐘 有輝
- 台湾メゾチント研修会報告 鹿取武司
- グランドの配合比率に関する研究 石山直司
- 木版画の版木に関する研究[2] 平木美鶴
 - ・ツキ板を使用した版木の可能性
- 海外研修報告 小山愛人

- S O H O 雑感 黒木重雄
 - ・文化庁芸術家在外研修報告
- 吉田穂高先生逝く 吹田文明, 宮下登喜雄, 松本 旻
- 大学版画学会研究論文の寄稿に関する規程

編集後記

11月に入り山々の紅葉を楽しむ間もなく、学会誌の編集作業を急ピッチで進める日々を迎えることになりました。

本号では、伝統の表現、技術の垣根を真っ先に超え、今最も面白い木版に焦点を当て、できる限り広範囲な記事を寄せていただく特集を組みました。

また、学会誌の歩みを振り返るべく、第1号より25号までの全ての目次を一覧にしました。今一度目を通して見ますと、今後の研究の参考になろうかと思えます。合わせて大学版画展の歴代受賞者の一覧掲載の企画もあったのですが、資料が不完全なため、今後にゆずりました。

最後にこの紙面を借りて、お忙しい中にもかかわらず、原稿依頼を心よくお引き受け下さった多くの先生方に対し編集委員一同心より厚く御礼申し上げます。
(鹿取 記)

大学版画学会 第26号

発行日	平成8年12月
編集・発行	大学版画学会 〒110 東京都台東区上野公園12-8 東京芸術大学 大学版画学会事務局 電話 03-5685-7574
編集スタッフ	有地 好登・遠藤 龍太・鹿取 武司 上矢 津・黒木 重雄・清水美三子 柳沢美奈子 (補助 秋山集子)
協力	新日本造形株式会社
印刷	森印刷株式会社

大学版画学会研究論文の寄稿に関する規程

大学版画学会の研究論文の寄稿は、次の要項によるものとする。

1. 寄稿者の資格

大学版画学会の会員（一般会員、賛助会員を含む）、及び大学版画学会学会誌編集委員会で依頼した者であることを原則とする。

2. 寄稿論文の内容

寄稿論文は、次の事項に関するもので、独自性をもった内容であること。

- ①版画教育に関するもの
- ②版画一般及専門に関するもの

3. 寄稿論文の登録及寄稿の期日

寄稿論文は、大学版画学会事務局に、毎年6月30日までに登録するものとする。受理された原稿については、専用原稿用紙、レイアウト用紙を用いて、9月10日（期日厳守）までに寄稿すること。

4. 寄稿論文は、下記の要領で作成するものとする。

1) 指定

- ①本文は学会誌専用原稿用紙〔22字×21行＝462字 横書き〕に書くこと。
- ②図・表・写真を含む場合は、レイアウト用紙に割付を記入し、本文に添えること。（見本参照）
- ③原稿は図・表・写真を含めて40枚（刷り上がり10頁）以内を原則とする。
やむをえず規定頁数を超過する場合は、編集委員会の審議を要する。

2) 注意事項

- ①本文は、指定の字詰、行数で原稿用紙に記するか、ワープロ印字するものとする。
- ②図・表・写真は、明瞭に作成、撮影されているものであること。それぞれに番号と説明を附し、表に半透明の紙をかけ、トリミング等の指示をすること。
- ③図や表は、版下の作成を要しない仕上がりのものである。但し、線、文字、図形等写真植字の可能な範囲内での指定があればこの限りではない。
- ④寄稿論文は、コピー1部を同封するものとする。
- ⑤寄稿規程に著しく外れていると認められた原稿については、返却し修正を求める場合もある。
- ⑥寄稿論文は原則として返却しない。

キ リ ト リ

大学版画学会研究論文寄稿申込書

氏 名		所属（大学名）	
論 文 標 題			
副 題			
原稿用紙枚数	枚	図・表・写真	合計 点

連絡先：〒

電話（ ）

* 6月30日までに学会事務局へ送付すること

論文題目

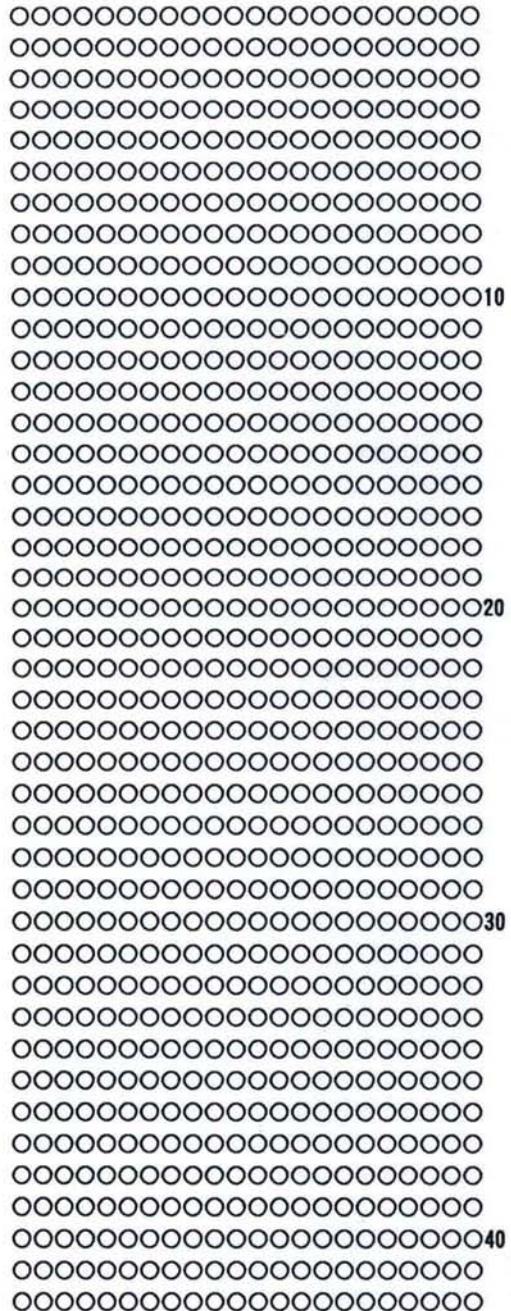
副題

大学

氏名

10

20



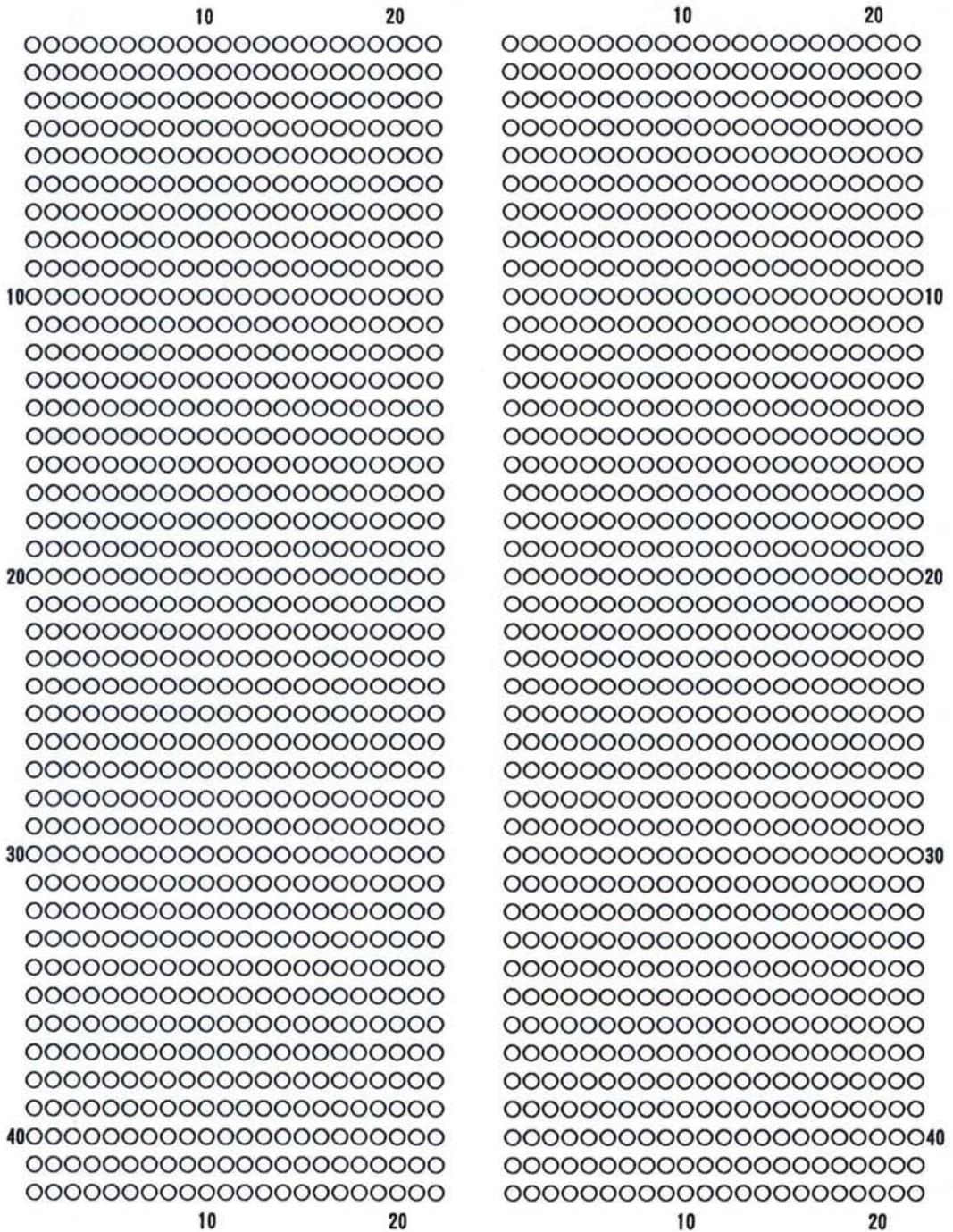
10

20

.....

.....

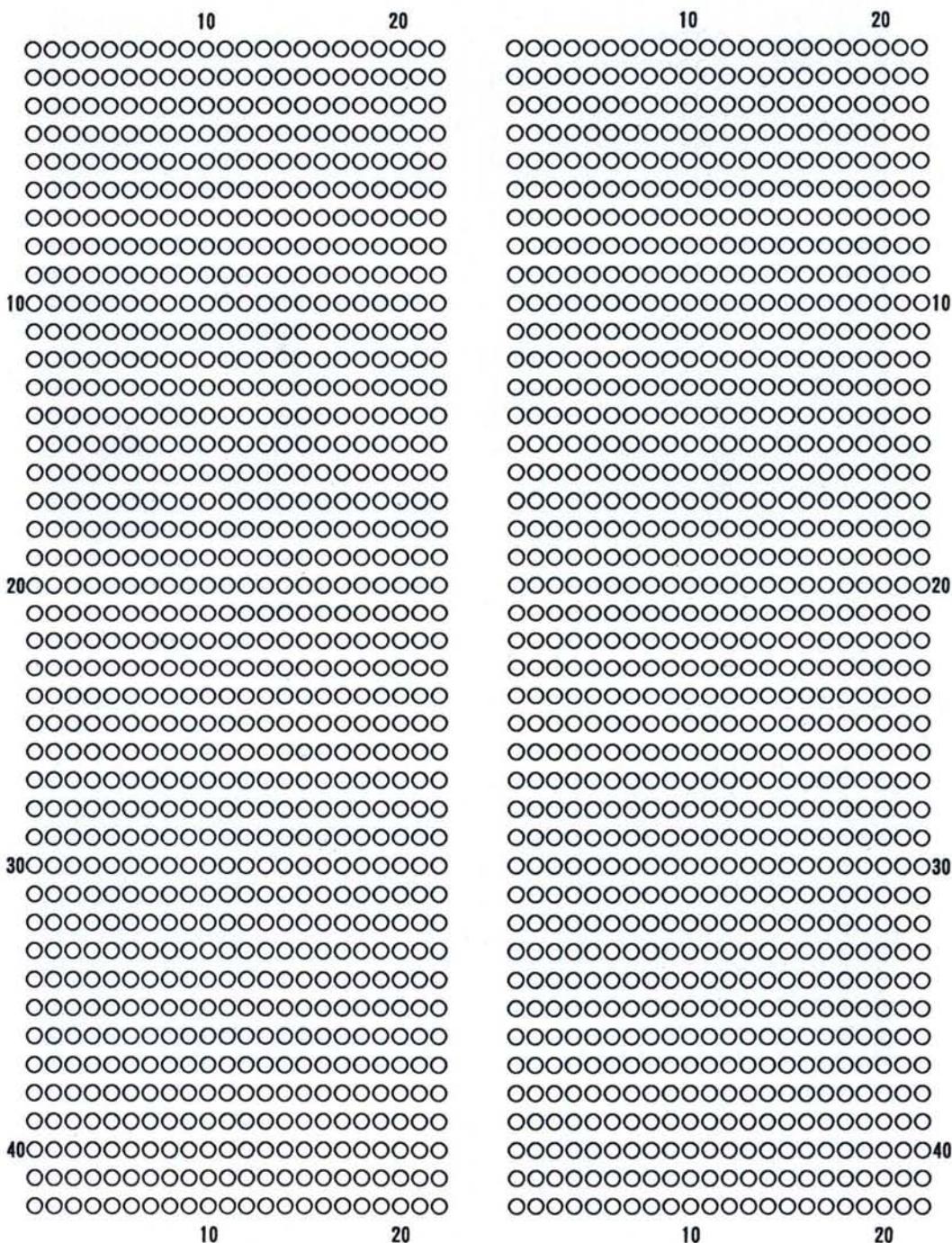
*この用紙は学会誌の仕上がり寸法(B5)の86%に縮小してあります。実寸で使用する場合は115%に拡大コピーして下さい。



.....

P.

.....



.....

P. _____

.....

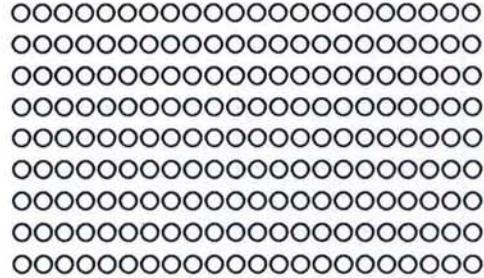
* この用紙は学会誌の仕上がり寸法 (B5) の86%に縮小してあります。実寸で使用する場合は115%に拡大コピーして下さい。

10

20

10

20



10

10



20

20



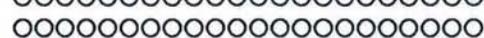
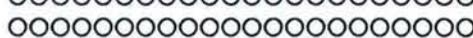
30

30



40

40



10

20

10

20

.....

P. _____

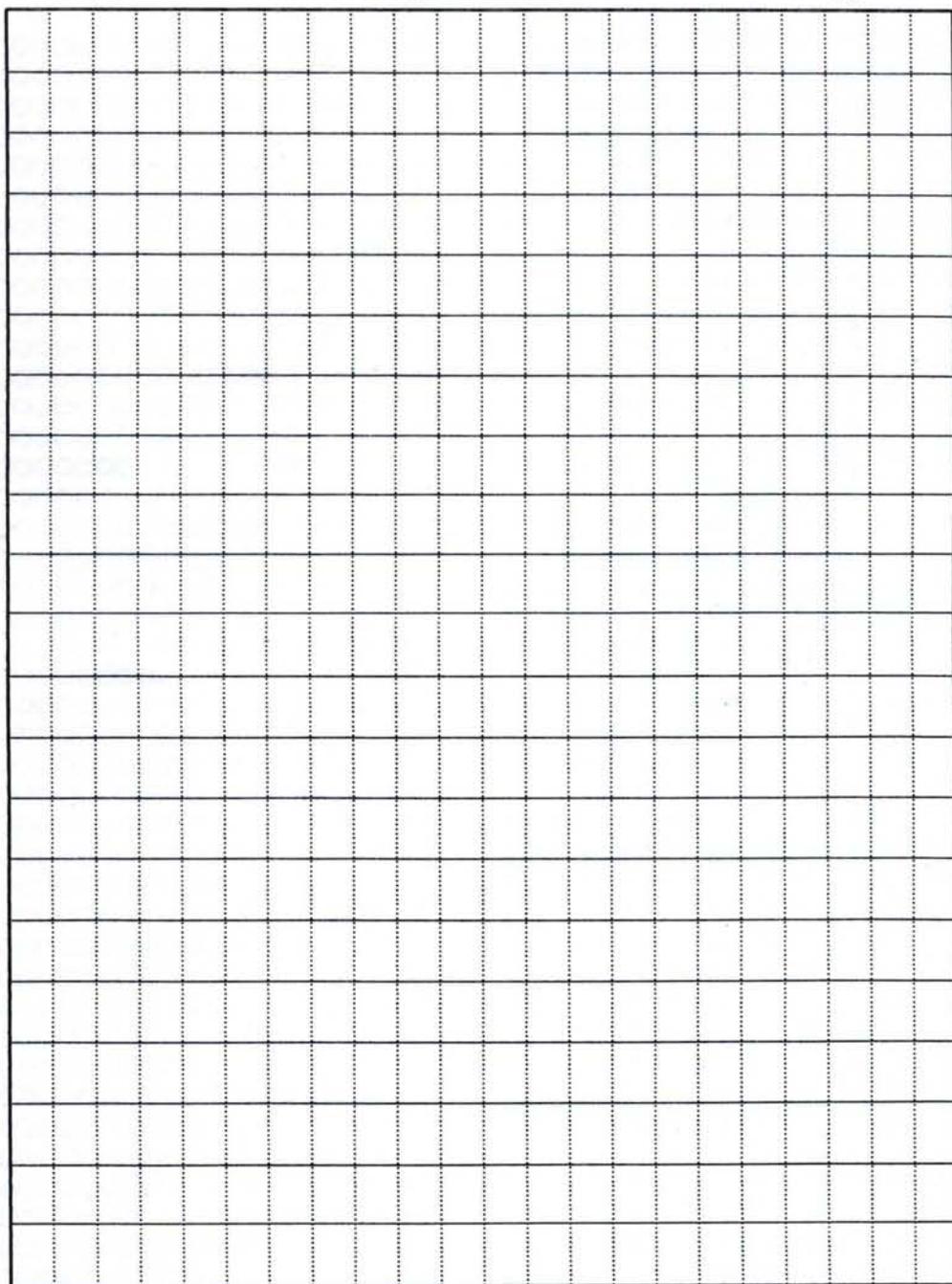
.....

10

20

10

20



22字×21行=462

P. _____

