

氏名	大矢 雅章 (オヤ マサキ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	甲第 65 号		
学位授与日	平成 28 年 3 月 23 日		
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当		
論文題目	日本における銅版画の「メティエ」 -1960 年以降の日本現代銅版画表現のひろがりからの考察-		
審査委員	主査	教授	小川 敦生
	副査	教授	中村 隆夫
	副査	東京藝術大学名誉教授・銅版画家	中林 忠良
	指導教員	教授	渡辺 達正

## 内容の要旨

日本における現代銅版画史は、明治末期に始まった創作版画の流れの中で、個々の作家達が手探りで西洋銅版画を研究した結果、1950 年代以降世界に認められる表現を多々生み出し、現在に続いている。日本の銅版画作品が世界の国々で評価されたのは、ヨーロッパの伝統に裏打ちされた表現とは異なる、オリジナリティーが見られるからである。戦後まもなく、1951 年サンパウロ・ビエンナーレで駒井哲郎の《東の間の幻影》が日本人賞を、また 1956 年ルガノ国際版画ビエンナーレでは浜田知明の《初年兵哀歌 (歩哨)》が 8 人賞を受賞。日本で開催された東京国際版画ビエンナーレに出品された、池田満寿夫、加納光於、浜口陽三などの作品にはヨーロッパの伝統にない表現が見て取れる。深沢幸雄は独学でありながら幅広い技法を生み出し、後の銅版画に多大な影響を与えている。

これらの作家は、日本における現代銅版画の第一世代と呼ばれ、日本の銅版画表現を大きく牽引し、他に類を見ない魅力的なマチエールに支えられている作品を生み出した。個性的な作品が続々と登場した背景には、銅版画技術の習得を独学で行った作家が多かったことが理由のひとつであると推察される。そのためヨーロッパのような伝統に裏打ちされた表現とは異なったものが生み出されたのだらう。銅版画は作家のもつイメージを、腐蝕などを使った技術を用いて再現することで、独特の質感の表現を可能にする技法である。魅力あるマチエールを出すには、頭の中のイメージを忠実に再現できる高い技術力を持っていなければならない。絵画全般において、このような表現の土台となる専門技術の習得をフランス語で「メティエ」(métier)という。「メティエ」は一般的には「職業」、また美術用語では「習熟すべき技術」となっている。600 年近い銅版画の歴史を持っているヨーロッパでは、銅版画の「メティエ」は培われた技術と捉えることが出来る。

しかし、このようなヨーロッパの場合と異なり、日本における銅版画制作の技術とは、作家の思考や感情を形にするために試行錯誤の上習得された、いわば作家独自の方法論だったと推察する。このような作家の内面を形にするために、習得された「メティエ」は作家そのものを表すような「マチエール」を早くから生み出すことに繋がり、結果的に、作家ならではの表現として、世界で高く評価されることになったのではないだろうか。

本論では以上の推察に基づき、日本における銅版画表現のオリジナリティーはどこに、いかなる形で見出されるのかについて、具体的に駒井哲郎、加納光於、深沢幸雄の実例をも挙げながら見ていくこととする。各作家による銅版画の表現が、その作家ならではのもの、即ちオリ

ジナルのものであるためには、それがその表現の土台となる唯一無二の「メティエ」を有していることが不可欠の条件であると言えるだろう。その論証をするために、3人の作家による作品のオリジナリティーを検証しながら、同時に自己の作品についても見ていく。筆者の制作の根幹となる“内なる思い”「生々流転」について、その概念の意味するところを客観的かつ哲学的に確かめつつ、自作に現れる「メティエ」を導きだし、結果として自作のオリジナリティーとはいかなるものなのかについてその具体化を試みる。

## 審査結果の要旨

すでに銅版画家として第一線で活躍している大矢雅章さんが博士号の取得に臨んだのはなぜだろうか、と、博士後期課程に入ってきた当初は少し不思議だった。3年間、論文のやり取りをしているうちに、理由が見えてきた。とにかく熱心に執筆し、見てほしいと連絡をしてくる。最初は、書ける部分から書いてくる。生い立ちや銅版画家としての生き方など自分の経験したことについては、確かにある程度は書きやすいかもしれない。だが、論文にふさわしい客観性を持たせるのは意外と難しいものだ。

逆に、あえて文章にするからこそ見えてくる経験や思いもあるようだった。論文執筆はその確認になるのだ。しかも、先達の一流の版画家たちに教えるこうした経験は、大矢さんならではのものである。その経験をもとに、さらに新たな分析をし、さらには追体験のための制作などをすることで、日本の銅版画のあり方がかなり詳細に見えてくる。これはただ作品制作の実践を経験するだけでは分からない。論文にするからこそくつきりと見えてくる部分が少なからずあるのである。

日本は「版画王国」と言われることがある。江戸時代の錦絵に代表されるように、版画で独自の表現の世界を作り上げ、明治に入って西洋文化偏重の影響でいったん下火になりながらも、大正時代の創作版画の勃興から現代につながり、今でも多くの版画専門の作家が活躍しているからだ。論文でも丁寧に検証しているが、西洋では油彩画などの複製のための技法として利用されることが多く、いわゆる版画家がオリジナリティーのあふれる作品を盛んに生み出すといった状況はあまりない。日本の中で生まれた極めて特殊な歴史なのである。

しかも、版画の中でも銅版画は西洋から輸入した技法である。にもかかわらず、日本では西洋とはまったく違った独創性のあふれる表現が展開したことは、もっと注目されてもいい。大矢さんが論文で取り上げた駒井哲郎、加納光於、深沢幸雄らの独創性は、根強いファンの間では当然のように知覚されていた。ただ、本当に独創的であるかどうかを論文で論じるためには、少なくとも西洋の銅版画のあり方をきちんととらえたうえで、日本近代の銅版画を見直す必要があった。

大矢さんはこの論文で、世界における日本の銅版画の特殊性と独創性を明らかにするために、丹念な文献調査や作品の実見調査を積み重ねている。銅版画はもともと西洋の技法ゆえ、歴史を一通り追うだけでも骨が折れるし、歴史を俯瞰する中で日本の銅版画の特異性を見極めるには、ただの印象を超えた客観的な観察と推論、そして検証が必要になる。大矢さんは、とにかくそうした大変な作業をひたすら真摯に行った。大著ともなったこの論文が、その証しである。

さて、この論文の最終的な目的は、近代日本の銅版画の特殊性を明らかにすることによってその流れにある現代日本の銅版画の意義を改めて見つめ直し、自作の位置づけを問うことである。それは、必ずや版画家としての明日の生き方を探るヒントにもなるはずだ。特に着目すべきは、論文が形成される過程において、駒井哲郎、加納光於、深沢幸雄ら近代日本の銅版画史を華やかに彩る作家の画業の深層に迫り、それぞれの独創の理由を明らかにしたことだ。素材や技法の側面からのアプローチが徹底しているので、視覚的あるいは印象による判断とは別の視点での分析を可能にしている。

また、一つ慧眼的な部分があったとすれば、駒井ら先達の版画家たちが銅版画の技術を身に着けたのがみな独学だったことを、最初から肯定的に捉えていたことだろう。結果的には、そのために彼らは西洋の思想に振り回されることなく、銅版画の世界に日本独自の世界が展開するからである。

しかも、筆者が同じ銅版画家であることの利が、この論文では特に生かされている。素材や道具、刷り方などについて極めて具体的に検証、記述されている。先達の作家と同じ手法を追体験することによって見えてくることもある。技術的なことに関するこうしたことの記録は、今後の版画界にとっても貴重な資料になるはずだ。

一方で、この論文のもう一つの主張として、日本の版画界で使われてきた言葉の運用の問題に対する指摘についても挙げておくべきだろう。具体的には、「メティエ」と「マティエール」の使い分けについて、これまではしばしば混同されてきたことを指摘したうえで再定義したことだ。一般に、論文においては、言葉の問題は大きい。あやふやな定義のまま論ずれば、論文自体も曖昧なものになってしまいかねないからだ。大矢さんは最終的に日本の銅版画の「メティエ」について言及し、結論としている。言葉の問題をはっきりしたからこそ、言及する意義があったということが出来る。

全体のボリュームの中では、技術に関する記述の割合が著しく多い。しかし、実は大矢さんの本来の目的はそこにあったわけではない。近代日本の銅版画たちがそれぞれ持っていた「内なる思い」と、彼らがそれぞれ独自に追求した技術との関係をできるかぎり明らかにすることによって、両者が切り離せないものであることを論理的に証明し、作家それぞれの「メティエ」が生まれてきたことを詳らかにすることだったのである。

ところで、この論文ができるまでの中途の段階で、各教員から何度も指摘されたことがある。論文で「内なる思い」と表現しているのは、いったい何なのかということだった。美術家も人間である以上、心の内にさまざまな思いを抱いている。哲学といえるような深さを持つ理知的な思考であることもあれば、時代の空気を反映したり逆にそれにあらがったりして生まれた思想であることもあるだろう。社会あるいは個人の周囲で起きたできごと起因した感情もその中には含めることができよう。作家ゆえに、物と向き合った時に生じる特殊な感覚に起因する思いなどもその一つである。

一方、生き立ち、環境、出会った人々、経験、資質がみなそれぞれ違うので、「内なる思い」が異なる作家の間で同じになることはありえない。ただ、一つある程度正しいことと推論できるのは、作家の「内なる思い」が他の作家の既存の表現に迎合することなく作品の成果として表れた時にはしばしば、個性が輝いた魅力的な表現ができるということだ。大矢さんは特に日本近代の銅版画の歴史の中でその現象が際立っていることに気づき、この論文でできる限りの具体性をもってそれを実証することを試みた。それゆえ、「内面」「思想」などの既存の単語では、それぞれがある一面を言い当ててはいるものの作家が心の内に秘めたものを十分に表現することができず、やはり「内なる思い」は「内なる思い」であるということになった。

振り返ってみれば、論文で取り上げた作家の「内なる思い」がそれぞれ具体的に何だったのかを探ることが、最も難しいことでもあったようだ。たとえば駒井哲郎が独自の表現技法を切り開き、得難い魅力を発するためにサンドペーパーを使ったように、技術については、素材や道具、その使い方やあしらい方を検証できれば、物理的にはっきりするので、論文上の言葉にはしやすい。しかし、「内なる思い」はそもそもが作家の心の中にあるものだし、流動的で曖昧模糊とした場合も少なからずあるので、言葉にしていく作業が難しいのである。しかし、それがはっきりしない限りは、論文の筋が通らない。大矢さんはかなり最後の方の時期まで、それぞれの作家の「内なる思い」が何であるかを探り続け、言葉にする努力をした。

最後に極めて大切なことを一つ。「内なる思い」と各作家が開発した独自の技術は、一方通行ではないことを、この論文で論証していることだ。両者は不可分な関係にあり技術のほうから作家に問いかけをすることもある。大矢さんがしばしば「対話」という言葉を使っているの

はそのためだろう。近代日本の銅版画に特有の技術と表現の独創性を緻密に検証したこの論文は、日本近代の銅版画界においてもきちんとした資料と位置づけられるような一定の成果を上げていると考えられる。

(小川敦生)