

久保貞次郎論

——小コレクター運動と版画収集をめぐる——

太田 將 勝*

(平成16年4月30日受付；平成16年7月1日受理)

要 旨

1930年代から第2次世界大戦の戦中戦後をはさみ、90年代末に至る約半世紀の間、広義のリベラリズムと美術教育の推進と指導を通し、その透徹した思想と主張を貫いた久保貞次郎の生涯は、まことに稀有なものであるといえよう。いわば普遍的な真・美の基準を持しつつ、公平・公正の精神に徹し、偽善・欺瞞の翳りのない言説や行為、運動に終始しえたことは、驚嘆に値する。

氏の没後4年有半を経過した今、久保佳世子夫人、久保・小此木両家、関係の方々の協力を得、現時点で抑えられる広汎な資料を収集しつつ、その思想と実践の意味を掘り下げ、氏の運動の意義を総合的に振り返ることは、おそらく時宜に叶ったことであろう。

本稿は、そうした構想・方向にもとづき、氏にかかわる伝記的事実を巨細にわたってながめながら、困難な時代を背景に所信を貫いたその生涯と思索の跡を永劫にとどめようとするものである。

KEY WORDS

a study on juvenile pictures and drawings 児童画研究 art education 美術教育

I

1955年(昭和30)頃から久保が始めた、いわゆる「小コレクター運動」は、いささか平易にすぎ、通俗に響き、誤解を招きやすいおそれはあるが、久保がそれまで進めた「創造美育」の活動を個人のレベルで実質化・現実化したものとはいえるにちがいない。久保は、この運動のさなか、実弟・小此木慎三郎の師であり知己でもあった羽仁五郎が、はじめて1枚の版画を購入した折に述べた感想を、運動展開への広報の導入部分に用いている⁽¹⁾。

「(版画を)1枚購入することによって、その人は自分の選択に責任をもつことになる」⁽²⁾

展覧会で作品を見るより、自ら財をなげうって買った作品は、持ち主になった自分自身の内に、よい意味で深い影を残すことになるという。この「生きた美の体験」を、多くの人に共有してもらい、美のムーヴメントに展開させようとしたのは、久保がひそかに企図したところであった。

久保は、版画を3点以上所有する人を、「小コレクター」と呼び、ある種の自立した意識を喚

* 芸術系教育講座

起するとともに、自他の作品や美術館や画廊の作品を見比べながら、鑑賞に係る基本的な眼識を高めさせようとした。角度を代えれば、才能に恵まれた未だ無名の作家たちの不遇の時代を、こうした草の根的で広汎な収集活動の展開によって、支え、作家育成を目論んだともいえる。

「小コレクター」たちは、無名時代のオノサト・トシノブ、鬚嘔、池田満寿夫、吉原英雄、磯部行久、木村利三郎らの作品——版画を中心に水彩、デッサン、油絵——を求め、鑑賞のさきがけとした。若年・無名の作家たちへのこうした経済的支援、精神的な激励は、きわめて有効にして、意味あるものとなった⁽³⁾。

久保が、版画収集によって、小コレクター運動を推進するに当たり、収集すべき版画の範疇を(近・現代の)「オリジナル版画」と定めている。久保の言葉を借りるなら、それは「創作版画」と同義であり、自画、自刻、自摺を原則とするものである。刷りに関し、専門の職人の手をかりても構わないが、作品には必ず作者自身の署名があり、限定番号が認められるものという原則を敷いた。これは、法に適ったことであろう⁽⁴⁾。

このように、署名、限定番号を欠くべからざるものと考えようになったのは、収集家の要求が高まった第一次世界大戦以降のことであり、それ以前に、制作された版画に関しては、署名、限定番号を欠いても、「オリジナル版画」と認めてよいものもあると久保は判断する⁽⁵⁾。

版画作品の質の査定や収集に係る合理的な考え方について、これまで正確な言葉でまとめられたものはなかったが、久保は、個人レベルにおける版画収集に特別の意味を与えるとともに、かつては「勘」と「呼吸」、不文律的なとりきめで進められた版画作品の評価や売買、取り引きについて、合理的な考えと言葉によりつつ、具体的な事例や場面を引きながら、状況を整理し、一読してわかりやすい論文・エッセイ等にまとめた。

以下は、久保が「小コレクター運動」に関連して発表した、版画や版画収集についての知見を、筆者が項目別に整理し、久保の考えや判断、引用資料について、筆者の立場から論じたものである。

II

近世・近代の画家・版画家と、版画作品の種別や生涯におけるおよその制作数について、久保はその著作のなかで、作家名と数値を挙げて以下の通り示した⁽⁶⁾。

(近世)

北斎 (1760～1849)	30000 (木版)
広重 (1797～1858)	10000 (木版)
ドーミエ (Daumier, H. 1807～79)	3955 (石版)

(ヨーロッパ, 近現代)

ピサロ (Pissarro, C. 1830～1903)	194
マネ (Manet, E. 1832～83)	93
ルノアール (Renoir, P. A. 1841～1919)	67
シスレー (Sisley, A. 1839～99)	6
セザンヌ (Cezanne, P. 1839～1906)	6

ゴーギャン (Gauguin, P. 1848~1903)	96
ゴッホ (Gogh, V. v. 1853~90)	10
ロートレック (Toulouse-Lautrec, H. 1864~1901)	368 (石版)
ヴィセール	67 (石版)
ボナール (Bonnard, P.)	98 (石版)
カンディンスキー (Kandinsky, W. 1866~1944)	
マティス (Matisse, H. 1869~1954)	300以上 (石版)
ルオー (Rouault, G. 1877~1958)	
『ミセレーレ』銅版画集 (ヴォラールの企画)	58 (石版)
ピカソ (Picasso, P. R. y. 1881~1973)	1099 (1956年4月以前)
	9 (木版)
	520 (銅版)
	570 (石版)
レジェ (Leger, F. 1881~1955)	『サーカス』挿絵 (石版)
ブラック (Braque, G. 1882~1963)	
シャガール (Chagall, M. 1889~198?)	500 (銅版)
ゴーゴリ『死せる魂』挿絵 (ヴォラールの企画)	96
『旧約聖書』挿絵 (ヴォラールの企画)	105
ラ・フォンテーヌ『寓話』挿絵 (ヴォラールの企画)	100
『パリ風景』(連作銅版)	
ミロ (Miro, J. 1893~198?)	
スゴンザック ヴェルギリウス『農耕の詩』2巻挿絵	100 (銅版)
若い頃, 木版・石版を多数制作	
ル・コルビジエ (Le Corbusier, 1887~1965)	
『直角の死』(多色石版の挿絵)	
ジャック・ヴィヨン (Villon, J)	(銅版)
クートー	(銅版)
ランボー『地獄の一季節』(1955)挿絵	
ロルジエ (石版)「パリの小市民」,「原始時代の諸相」	
クラウヴェ (石版) 121『ガルガンチュエ物語』	
ゴエルグ	(銅版)
グロンメール	(銅版)
エルンスト (Ernst, M. 1891~1976)	(石版)
アルプ (Arp, J. 1886~1966)	(石版)
マネシエ (Manessier, A. 1911~?)	
ビュッフエ (Buffet, B. 1928~?)	
エルニ	
カンピーリ	
マリニー (Marini, M. 1901~80)	
ムーア (Moore, H. 1898~1986)	

エシエル
ベン・シャーン
ボサダ

(日本近代)

アブノワ	(石版)
ルオー (Rouault, G. 1877~1958)	58『ミセレーレ』銅版画集 (ヴォラールの企画)
	(石版)
恩地孝四郎 (1891~1955)	(木版)
織田一麿 (1882~1956)	(石版)
バーナード・リーチ	(銅版)
田辺至	(銅版)
西田武雄	(銅版)
長谷川潔 (1891~1980)	(銅版)
浜口陽三 (1909~?)	(銅版)

(刷師……技術者)

石版…オーギュスト・クロウ (画商ヴォラール採用の版画技術者)
銅版…ルイ・フォルのちロージェ・ラリエール (画商ヴォラール採用の版画技術者)
木版…オーベルのちベルトラン兄弟 (画商ヴォラール採用の版画技術者)

(現代ヨーロッパの版画技術者)

石版…フェルナン・ムール兄弟 (ピカソ, マティス他の作品は殆ど全てムール兄弟が担当)
アンリ・ジョンクイエール
銅版…ジャックマン (銅版画家としても知られるが, 刷り師として)

以上は、各作家のカタログ・レゾネ (catalogue raisonne) 等を通して、久保が把握する、一定水準を満たす版画の制作者と発表作品数と考えられるが、久保は、ここで近世末から現代までの、版画に係るおおよその標準を示したものと思われる。これによって、久保が考える「版画」の範疇と意味とが明かになるが、他方、久保は、多くの才能ある無名の若い作家の存在とその育成・支援をいつも念頭に置いていた。したがって、収集対象の作家はセミプロ、アマチュアの域も含めて、相当数に昇ることとなる。筆者が、1975年 (昭和50) に調査した版画主体の日本在住作家は50人を下らなかったが、この数値を裏付ける画商・画廊の数も版画を扱うものを含めて600余と考えられた⁽⁷⁾。

III

久保はその著作において、署名・無署名の実例を多数挙げたが、筆者は過去に集積した資料や経験などで裏づけを取りながら、これらを整理し、次のとおりにとまとめた。とりあげた作家名、作品名は、久保の原著から引き、各項目のコメントの根拠には、筆者手持ちの資料によ

てただした。

a 無署名の場合。

オリジナル版画において、署名は欠くべからざるものと考えられるが、版画作品の右下余白に、鉛筆もしくはペンによる書き込みは、1920年頃以降行われてきた方法である。しかしながら1900年初頭には、無署名のものも多かった⁽⁸⁾。

初期のピカソ作品には無署名のものが多い。久保は、ピカソ23歳、1904年制作のエッチング「貧しき食事」を挙げて論じているが、当時サインあるものは、作者個人の贈呈の証として例外的にしたためたもののみである。サインや番号のないものの方が普通であった。筆者が、美術館時代に扱ったこの「貧しき食事」と同版の数点は、いずれも無署名である。これに続く、ピカソ1905年作「サルタンバンク」14枚セット、さらに1912年、画商ヴォラールによる250部再版のものも無論サインや限定番号はない⁽⁹⁾。

ピカソの次にいささか唐突ではあるが、谷中安規は、一切署名を入れることをしなかった。

b 特殊なサインや同一画面に複数のサインのある場合。

ダリは、作品毎に字体を変え、色彩リトグラフには3つものサインを残した。それぞれが装飾的で、作品の一部としての意味をもたせている。ビュッフェは、色彩リトグラフの画面上下2ヶ所にサインを残すことがあり、ヘンリー・ミラーは、オリジナル・シルクスクリーンの作品「ヒンズー教徒の結婚」のごとく、作品の多くには刷られた色彩の上にサインを残した。アンソールは、26歳から10数年間で、彼の生涯遺した銅版画132点のほとんどすべてを制作しているが、いずれもサインを残し、うち数点には紙裏全体に、独特な大きな判読困難な暗号様の署名を記している⁽¹⁰⁾。

緩嘔のシルクスクリーンは、用紙全体に色刷りされているので、サインは当然作品の上となる。

c ゴム印署名、印字署名、刷込み署名の場合。

ピカソは、前述のとおり1,100点近くの版画を残しているが、1925年以降はおおむね一枚毎にサインを入れ、オリジナルであることを示した。が、銅版「フランコの嘘と夢」2枚セット、890部作成時には、サインをあきらめ、ゴム印署名ですませている。

ホイスラー、マネ、シャガールは、銅版にサインを刻み、レジエの木版、石版、シルクスクリーンには「F. L」とサインを印刷している。レジエは複製版画が多く、オリジナルでないことが多い。

万鉄五郎の1924年の裸婦の木版画には、限定番号のみ黒インクで記し、署名の代わりに朱印及び刷り込み署名「テツ」が認められる。

1950年の梅原龍三郎、安井曾太郎の木版画には番号記入があり、それぞれ「龍」、「曾」字の黒印が認められる。恩地孝四郎の木版では、プレスマーク「onzi」を署名に代えたものも多く、棟方志功は「棟」字印を押し、ローマ字のカットを描くことも多い。

池田満寿夫は、1959年（昭和34）刊行200部限定の江戸川乱歩原作の絵本『屋根裏の散歩道』に挿み込まれた10枚セット、オリジナル・エッチング各葉に、「M. Ikeda」の黒印を押ししている。これは、2,000枚の銅版作品にサインすることの困難から、スタンプで代行、各葉がオリジナル

版画であることを示したものと考えられる。しかしながら、池田作絵本『サロメ』(1959)、『かるめん』(1960)にそれぞれ挿入された各70部、50部限定のオリジナル・エッチング版画には、インクで「m.」と記されている⁽¹¹⁾。

d 作者没後の遺作の扱い。

この他、「estate signature」といわれるものがある。ドガ没後、おびただしい無署名の遺作が見つかったが、遺産管理に係る委員会が、ドガの書体を模してスタンプ3種を作り、これをそれぞれの作品の形状にあわせ、版画には黒、他には朱色のスタンプを押印した。これらスタンプ押印済みの作品は、カタログ4冊に整理され、2年内外で収集家や好事家に売却された。作家死後、「estate signature」を付された作品を「アトリエ・ドガ」、「アトリエ・ルノワール」などと呼ばれるが、ルノワールの遺作も、同様の仕方で整理され、売却された。

ムンクの場合は、遺族はムンクの全作品をオスロ市へ寄贈したが、12,000枚の版画を含むこのコレクションが今日のムンク美術館の核を成している。しかしながら、12,000点には精粗まちまちの重複作品が含まれており、同館にない、稀少な作品が発見された折、重複作品との交換によって、今日のムンク・コレクションの充実が実現された。同美術館が、交換時に、海外に放出した旧蔵の版画には、「estate signature」なるスタンプが押されている⁽¹²⁾。

e その他。

ジャック・ヴィヨンは、1920年代40過ぎまで銅版の彫り師であったが、セザンヌ、ピカソ、ブラック、ボナール、マティス、ユトリロ、デュフィの油絵を多色銅版で複製。これに原作者たちに署名や限定番号を入れさせ、ヴィヨンの名を画面上小さく入れて売却した。この時期のうち、ヴィヨンは自らの銅版作品や油彩画を描いて自立した。

日本では、織田一麿の1920年代の石版に、ローマ字のサインが用いられた。木村茂は「k」と示す。小野忠重は、その木版作品画面上に、白のインクでローマ字のサインを入れる。画面裏には、和紙やハترون紙にタイトル、制作年、限定数、署名をしたためのものを、貼付している⁽¹³⁾。

以上述べたサインについての過去の事実や考え方は、版画を通して、近・現代における自我や自己主張のあり方の微妙な変化・推移を検証する手がかりにはなるだろう。久保が、こうした運動に托した思いはそのあたりにも関連があろう。他方、(久保は)多くの人々に、版画の美術界における位置と意味への理解を説き且つ求めつつ、人々が無名作家の廉価な新作版画を身近に置き、美術につながりと思い入れとをもってくれることが実質的な美術鑑賞であり、そうした状況を作り出していくことこそ意味あると久保は考えた。久保の「小コレクター運動」は、学校教育につながる社会教育の一つのかたちとして、大きな可能性をもっていたと思う。運動の成否は別にして、この時期にそうした着想をし、こうした動きに拡大した久保の構想は今日もなお、評価されるべきものを包含している⁽¹⁴⁾。

IV

久保は、エディション（版）や限定番号についても、アカデミックな視点から、平易な言葉で整理したが、こうしたことも、従来あまりに自然にすぎ、言及されることが無かった。

15～16世紀のヨーロッパでは、エディション（版）という観念はまだなかった。署名、限定番号の考えもなかった。17世紀以前の特定作家の生涯における版の新旧については、今日でも透かし、紙質等で間接的に判断する他ない。

初刷り、後刷りの区別を問題にするようになったのは、19世紀以降のことである。初版を一部改定して第2版、それをさらに改定して第3版と変化させ、それぞれに何枚刷り上がりがあったかを明示するようになるのは、20世紀、1920年以降日本でいえば大正末、昭和初めのことであった。初版にローマ数字、再販にアラビア数字で限定数を刷り分ける作家も出てきた⁽¹⁵⁾。

版画の限定番号を画面に記すケースには、3つの場合があるようである。すなわち、作者本人が自ら書き込む場合、刷り師が記録する場合、版元が示す場合である。木版、銅版は、自摺（自刷）であるから、作者が番号を記すことがあるが、石版の作家は、いわゆる大家の場合が多く、限定番号は刷り師、版元に委ねられる場合が多い⁽¹⁶⁾。

こうした限定番号は、多くの作家の場合、アトランダムに付すことが多く、必ずしも完成した順序や刷りの良し悪しの順番などではない。予定数を全て刷り終え、付番する場合。刷り上りの数と関係なく付番するケース。極く少数枚のみの刷り上りにもかかわらず、1/1,000などと記す場合や分母が100の場合50/100で終了し、その後51/100～100/100を刷らない場合もある⁽¹⁷⁾。

ピサロは、1880年代に限定番号を付しているが、1885年からは署名も入れた。セザンヌは、6点の版画を遺しているが、うち、色彩リトグラフ「水浴」はすぐれたものとして定評がある。画面右下には、100部刷った旨、石版で示されている。（この項、終了）

註

- (1) 久保貞次郎「版画コレクターのために」（『みずゑ』10月号、1967、p11）。久保の次弟小此木眞三郎の東大西洋史料在学中、羽仁五郎は同学科の助手であった。羽仁は当初から、久保の展開した美術教育活動に積極的に、絵画展の審査委員などとして、協力していた。
- (2) 久保貞次郎「版画収集」（『版画友の会ニュース NO. 3』P13・1970）
- (3) 同上誌、P13
- (4) 久保貞次郎『版画コレクションへの手引』P19（リーダーズダイジェスト社1981）
- (5) 同上書 P19
- (6) 同上書 P27
- (7) 和歌山県立近代美術館における調査。1975年度年報に集約。
- (8) 久保貞次郎『版画コレクションへの手引』P25
- (9) 同上書 P26、P28、P32。関連記事は、久保貞次郎「ピカソ版画の展望」（『美術手帳』7月号、P91、1957）、久保貞次郎「ピカソの石版画の技法」（『朝日新聞』9月13日、1957）にも見える。

- (10) 同上書 P29。久保貞次郎「ヘンリーミラーの版画」(『版画芸術』10月号, P50, 1973)
- (11) 同上書 P32。久保貞次郎『レジエ誌画集』(アオイ画廊, 1968, P181), 久保貞次郎「版画の巨匠シャガール」(『美術手帳』6月号, 1961)
- (12) 同上書 P37
- (13) 同上書 P30
- (14) 久保貞次郎「よい絵を安く公衆へ」(『世界』2月号, P328, 1956, 『世界』8月号, 1957)
久保貞次郎「小コレクター運動の意義」(『芸術新潮』6月号, P238, 1958)
- (15) 久保貞次郎「エディションと限定番号」(『美術の世界9』P38, 印象社, 1984)。
- (16) 久保貞次郎『版画コレクションへの手引』P39

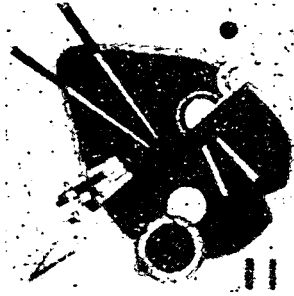
次ページ以下に、久保が収集した版画のうち、33点の図版を作者を付して掲出した。



① セザンヌー1



② セザンヌー2



③ カンディンスキー



④ ルオーー1



⑤ ルオーー2



⑥ ピカソー3



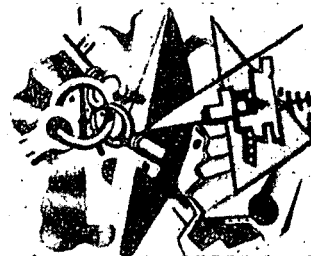
⑦ レジェー1



⑧ レジェー2



⑨ レジェー3



⑩ レジェー4



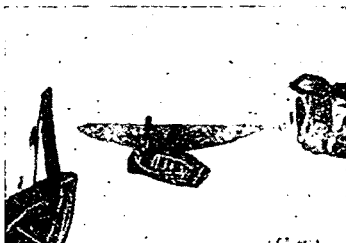
⑪ レジェー5



⑫ ブラックー1



⑬ ブラックー2



⑭ ブラックー3



⑮ ブラックー4



⑯ ブラックー5



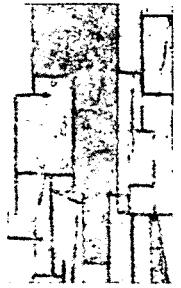
⑰ シャガール-1



⑱ シャガール-2



⑲ シャガール-3



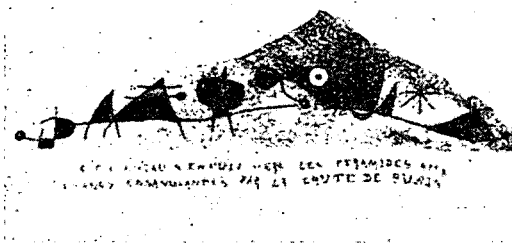
⑳ ジャコメティ



㉑ ミロ-1



㉒ ミロ-2



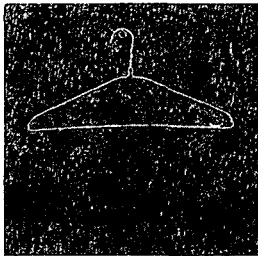
㉓ ミロ-3



㉔ ミロ-4



㉕ ミロ-5



㉖ ジャスパー・ジョーンズ



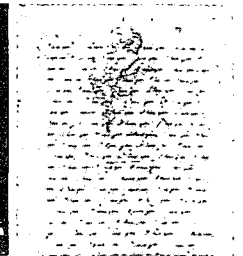
㉗ 安井曾太郎



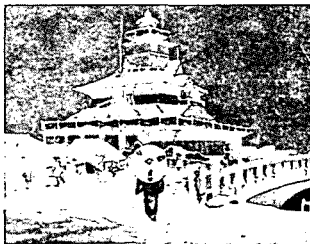
㉘ 梅原龍三郎



㉙ 木村利三郎



㉚ 駿嘔



⑳ 小林清親



㉑ 仏教版画 (平安時代)



㉒ 仏教版画 (平安時代)

A Study on Kubo Sadajiro

Masakatsu OTA*

Abstract

Kubo, sadajiro (1909~1997) was one of the famous art educators during World War II in Japan.

He believed that the most important thing is liberation from oppression. He thought he could see the freedom of children's feelings and thinking through their art works. He promoted the expressional power centered art education and denied the teaching policy of copying models of exemplary works.

He lead the great number of art educators and art teachers in the 1950s and 1980s in Japan. In this thesis the author would like to verify the meanings of Kubo's concepts and thoughts of art education.

* Division of Music and Arts: Department of Art and Design