

## **Takeo Takei “The Series of Birds”:** Focusing on a comparison of its rough sketch and the finished work

ITO Rin

---

Takeo Takei (1894-1983) was an artist active during Japan's pre-war and post-war era. His activities covered a wide range of fields, including printmaking, design, and bookmaking, but in this report, I focus on printmaking.

Many of Takei's woodblock prints were created in the 1950s and 1960s, and this paper deals with the only series of works among them, known as a representative work of woodblock prints, “The Series of Birds.”

Considering these to be the culmination of Takeo Takei's woodblock prints, I investigate them. By examining it, I consider how his expression has been influenced and explore the characteristics of his expression of print works.

Specifically, I compare and examine the work “The Series of Birds” which is scheduled to be featured in the first chapter of my doctoral dissertation, and its rough sketches, based on a survey I conducted on February 26 at the Ilf Museum in Okaya City, Nagano Prefecture.

In addition, I consider the production process, etc., referring to the notes that describes the color scheme and production time.

As a result of the research, I notice there are changes in some works. and it became clear that there are some commonalities and characteristics in the production process of the works.

# 武井武雄《鳥の連作》をめぐって

## 下絵と完成作の比較を中心に

伊 東 凜 ITO Rin

### はじめに

本研究では、《鳥の連作》シリーズを武井武雄の木版画作品の集大成であると考え、それらを中心とする調査によって、武井武雄の表現様式は何からどのような影響を受けて今のような作風になったのかについて、下絵と完成作との比較を通じ検討するものである。

武井武雄の版画の中でも《鳥の連作》シリーズを選んだのは、木版の創作版画を多く制作していた時期の代表的な作品であるため、木版画における表現や特徴が最もよく表現されているのではないかと考えたことと、武井武雄の娘である武井三春の『父の絵具箱』（六興出版、1989年）の中に、以下のように記載されており、武井武雄にとって鳥が重大なモチーフであることを知ったからである。

（略）父は、最後のころ、よく鳥をテーマにした。  
まるで自分が造物主になったごとく、好き勝手にあとからあとから  
いろいろな鳥を作り出すのである。

（中略）

姿、形や色の面白さ、飛び立つ前の生死の瞬間、そして大空を自由に飛びまわり、雄大な空想にひたる鳥は、どこをとっても父の心に適ったモチーフであったように思える。（武井三春 1989, p.232-234）

武井武雄（1894-1983）は、長野県岡谷市に生まれた。東京美術学校（現在の東京芸術大学）を1919年に卒業後、『子供之友』『コドモノクニ』等に子どものための絵を描き、自ら「童画」という言葉を編み出し童画家として活動する他、版画家、造本作家

など、多方面で活躍した。彼の死後、1998年に故郷の岡谷市にイルフ童画館が開館し、武井武雄作品を中心とした資料の収集と展示を行っている。

武井の先行研究の多くは武井の制作した139冊の刊本作品を中心としたものであり、刊本作家としての武井の研究が多い<sup>i</sup>。

本稿で説明する《鳥の連作》シリーズは版画家としての武井の作品であり、代表的な木版画作品としても知られている。これらは現在19作品確認されており、武井の作品として唯一の連作であり、全て長野県岡谷市のイルフ童画館に収められている。

2022年2月26日にイルフ童画館で行った調査において、学芸員の方にインタビューを行った結果、武井の版画についての研究は基本的に少なく、《鳥の連作》など木版画の作品シリーズをテーマにする研究は今までなかったことがわかった。

こうした現状を鑑み、本稿ではまずイルフ童画館に収蔵されている武井の《鳥の連作》の下絵デッサンに記されている情報を解読し、それらが完成作品にどのように反映されているのか比較検討する。

具体的には、《鳥の連作》シリーズの下絵デッサン16枚と完成作品の《鳥の連作》を比較し、図案作成時の構成と完成図との表現や色彩の違いを研究対象として考察した。また、その制作工程についても、下絵のメモなどを参考に考察していく。

本稿は次のような構成になる。まず、武井武雄の略歴を簡単に紹介し、次に、イルフ童画館での調査を踏まえて、下絵デッサンと完成作との比較を詳しく分析する。この比較を通じて、武井がいかなる制作工程を経て、その独自の版画の世界を切り開いていったかを明らかにする。

研究調査にあたっては、イルフ童画館の学芸員河西見佳氏に協力を得た。

## 1. 版画家武井武雄について

武井武雄と版画の出会い、東京美術学校の教授であった黒田清輝（1866-1924）から勧められ、銅版画を学んだことにはじまる。しかし《おもちゃ絵 諸国めぐり》のような伝承木版を除けば、自身で本格的に制作し始めるのは、銅版画の普及に努めていた版画家西田武雄（1894-1961）から銅版画用のプレス機をもらったことをきっかけとした1935年頃である。そのため初めは銅版画作品を中心に制作を始め、有名な《宇宙説》や《地上の祭》といった銅版画作品もこの頃制作される。特に《地上の祭》は、武井の版画制作の極致とも言えるほど、こだわり抜かれた作品であり、アオイ書房の志茂太郎氏と、摺りを担当する版画家関野純一郎（1914-1988）の協力を得て、3年半の年月をかけて作られている。また、1935年には武井の代名詞とも言える刊本作品の第一冊《十二支絵本》を作成し、版画家だけの年賀状交換会「版交の会」（後の「榛の会」）を作りあげるなど、武井にとって1935年は版画制作に積極的に関わっていく転換期でもある。

武井の初めての自刻自摺作品である《童語帳》は1939年に制作される。1938年、武井武雄は母と次男、三男を相次いで亡くしているが、この作品は失った子供を供養するような意味で作られたものであった。木版画の彫りという作業は手先に集中するため、少しでも気を紛らわせることが出来たのだろう。武井にとって初めての慣れない自刻自摺は、ある種の供養の儀式めいたものであったため、この時点で気を紛れさせるという目的を優先していたと思われる。

上記でも論じている版画家達<sup>ii</sup>の年賀状交換会である「榛の会」では、武井版画の変遷を見ることが出来る。1935年から1954年まで全部で20回にわたり続いた「榛の会」の年賀状で、武井は1935年から1940年までの6回分は銅版画を制作しているが、1942年の《宇宙説》の制作を境に、ほぼ銅版画の制作はしていない。おそらく恩地孝四郎（1891-1955）を始めとした木版画家達との交流によって、興味がそちらに傾いていったのだろう。41年には木版画での制作を一度試みているのも、そのようなことが原因だろう。それでも慣れなかったのか、42年から45年までは孔版による制作を進めている。46年以降は、54年に「榛の会」が解散するまで木版画の制作を続けた。46年は、文化団体「双燈社」

で木版画講師を始めた時期と重なるため、その技術を身に付け作風も本格的に木版画に傾けていったのだろうと推測できる。恩地孝四郎の推薦で、44年に日本版画協会の会員に入会したこともまた契機になっているのだろう。

本格的に木版画家として活躍し始める1950年頃、武井は50代後半であり、刊本作品を作りつつ、木版画の制作も行い、版画協会展に毎年のように作品を出展していた。主に版画では、幾何学模様や抽象的な表現を取り入れつつ、童画で培ったデザイン性を生かし作品を制作していく。

また、1960年代から《鳥の連作》のような、鳥をモチーフとした作品なども作り始める。これらを制作し始めた60年代という時期は、武井にとっては、日本童画協会を結成し、童画家、刊本作家、版画家として数多くの作品を制作した時期であり、そのデザイン性も洗練されたものが数多く見られるようになっていた。日本童画協会は、戦前と戦後のものがあるが、それぞれ別の団体で、ここでいうのは1962年に結成された、初山滋（1897-1973）、武井武雄、黒崎義介（1905-1984）、林義雄（1905-2010）、川上四郎（1889-1983）らからなる団体であり、その中で武井はタブロー画やミニアチュール等に力を入れており、それらの作品においても鳥らしきモチーフが見られる。

武井の木版画作品の代表的なものの多くはこの50年代、60年代に作られることとなる。《鳥の連作》はこの60年代を初めとし、亡くなる直前まで作品が作り続けられており、最終的な木版画の試みとして本稿では取り上げて論じた。ソ連歴訪の影響、今までに独自で編み出した Vari-type 技法を用いた制作、大型作品から小型作品への移り変わり等、《鳥の連作》を通してみることが出来る。鳥のモチーフはこの時期の、童画や木版画作品、刊本作品では特によく用いられるモチーフとなっている。長い年月を経て武井の中で鳥というモチーフは「大空に羽ばたく自由な姿」のイメージとして、自身の制作とは切っても切れないイメージになっていたのではないかと考える。このアイデアが版画制作にも反映された結果が《鳥の連作》なのだろう。

## 2. 《鳥の連作》について

本章では、武井が晩年に制作した作品《鳥の連作》シリーズの下描きに注目し、実際の完成作品と比較し、どのような経緯で制作されたかということを書き述べていく。字数の関係で、ここでは連作No.4から

No.7までを比較していく。

## 2-1 未発見の《鳥の連作No.1》《鳥の連作No.2》《鳥の連作No.3》について

《鳥の連作》シリーズのNo.1-3までの作品についての記述はこれまでのどの先行研究にも無い。学芸員へのインタビューによれば、これらの作品は発見されていないのではなく、それまでの鳥がテーマとされる作品のいずれかが連作中のNo.1-3に当てはまるということだ。この場合いくつかの候補があるが、従来のどの作品が連作のどのNo.と符合するのかが明確にわかっているわけではない。現時点では《鳥の連作No.4》が制作される前の1963年に制作されている【図1】の《鳥の構図》、【図2】の《雪》などが候補にあげられる。

版画《鳥の連作No.4》から《鳥の連作No.7》までの4作品の下絵から、元々は別のタイトルが付けられていたことがわかる。【図3】は《童画花と鳥》、【図4】は《金曜日の鳥》、【図5】は《玉乗》、【図6】は《早起鳥》、それぞれの下絵のタイトルにはそう書かれている。だが、【図7】以降は「鳥の連作」という共通タイトルのもとに作品番号を付与するという形式で統一されている。《鳥の連作No.12》と同年に刊行された『武井武雄作品集Ⅱ版画』（筑摩書房、1974年5月）の中での表記は、《鳥の連作No.4》、《鳥の連作No.5》、《鳥の連作No.6》になっていたので、この時点では既に4作品は、《鳥の連作》シリーズ

として認識されていたのだと推測できる。

以下では、それらの作品番号順に、まず下絵に付された比較的詳細なメモを検討し、完成作との比較を行う。

## 2-2 《鳥の連作No.4(童画花と鳥)》(1967年)【図3】 下絵の詳細

この作品は現存する《鳥の連作》と名付けられた作品の中では、最初のものである。下絵に書き込まれたメモ書きを元に完成された作品との差異から、制作の工程を考察する。写真はイルフ童画館の所蔵しているノートの1頁である。黒と赤のボールペンと鉛筆、一部色鉛筆で描かれている。版画63とあるのは、制作時の木版画が作られた順番を意味しており、EXPOSITION 35e HANGAKYOKAI というメモが見られることから、版画協会による第35回版画展のために作られた作品であることがうかがえ、1967という数字から制作年がわかる。「童画花と鳥」とあるのはタイトルであり、《鳥の連作No.4》とは違ったタイトルになっている。4/4と書かれたものが修正され、5/5と書き直されているがわかる。これはアーティストブルーフ<sup>iii</sup>の枚数だと推測される。Rawan とあるのはおそらくラワン合板を意味すると推測できる。これだけでは何がラワン合板を意味するのかわからないが、完成作品の表現から見たところ、背景の部分にラワン合板が用いられていると思われる。Trois は、円形の装飾の部分と

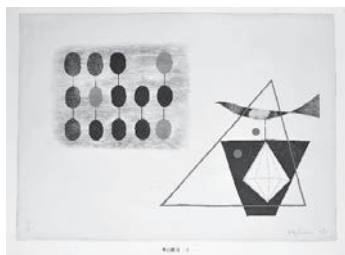


図1：《鳥の構図》1963



図2：《雪》1962



図3：《鳥の連作No.4》下絵1967

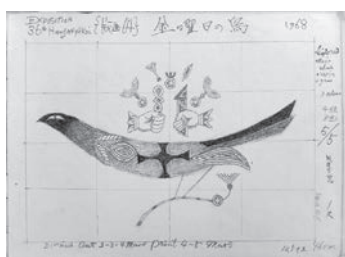


図4：《鳥の連作No.5》下絵1968

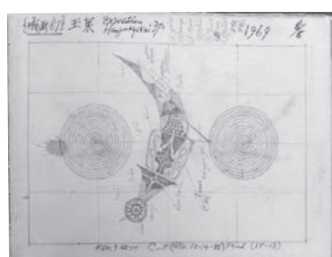


図5：《鳥の連作No.6》下絵1969

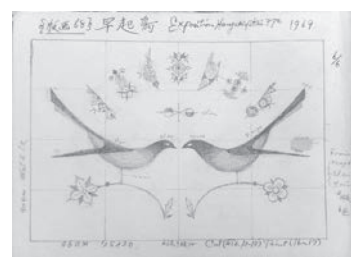


図6：《鳥の連作No.7》下絵1969



外側の部分に書かれている言葉である。フランス語で3を意味するが、これは対応する配色を見るに、おそらく3色混合を意味するものだと考えられる。該当の円形の箇所は ocre（黄土色）と類似した色ではあるが若干の色の違いを感じられる箇所もいくつか見受けられるため、ocre（黄土色）と torois（三色混合、色は不明だが赤黒青か）は使い分けて用いられていたのだと考えられる。

上述の Ocre と同じようにフランス語で Rouge（赤）、Noir（黒）、Blue（青）、Gris（Grise [灰色] のことと思われる）といった色に関するメモ書きが見られた。メモのうち「4枚」「版をつける」と書かれているが、これは《鳥の連作No.5》で4版8色というメモがあることから、4版という意味ではないかと考えられる。「8色摺」は色刷りの指定である。マット穴とは絵を飾る時に、絵の部分の外枠として設定されるものである。サイズについては、縦が1尺5寸2分で46cm、横が1尺で30cmとされ、完成作品のサイズ表記では315×475とされている。おそらくこれは余白を15cmとしているのだらうと考えられる。「D.Feb18・cut19-20-21・Print22-23」というメモは、「2月18日にデザイン、あるいはデッサン、2月19日から21日に彫り、2月22日から23日に印刷」という作業工程を示している。

### 完成作との細部の比較

下絵であるノートと完成予定図との細部の比較において、差異のポイントとなるところは大きさの違いである。ノートはあくまでイメージを書いたものであり、サイズや縦横の比率が変わってくることで、どうしても余白が生まれることがある。細部の違いが生まれるのは主にこれらが理由だと考えられる。

実際に【図3】と下画像の比較では主に鳥のモチーフの中に描かれている鳥の数が5羽から8羽に増えている。なお、その形状も下絵の物とは違ったものになっている。鳥のモチーフの中には3つの区切りが設けられている。その中に下絵では2羽、2羽、1羽の鳥が配置されているが、完成作では3羽、3羽、2羽の配置となっている。また、小さい鳥の尾の部分に形状の違いが見られる。下絵段階では細かく3つに分かれた尾が特徴的であったが、完成作の方では簡略化された尾と翼の表現に変化している。これは木版画において細かい彫りが難しい時に、そういった変更がなされることがあるため、それに該当するのではないかと考えられる。

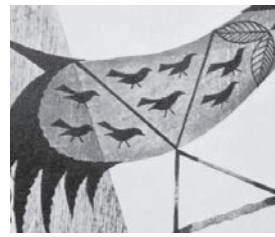


図7：《鳥の連作No.4》(部分)



図8：《鳥の連作No.4（童画花と鳥）》1967

### 2-3 《鳥の連作No.5(金曜日の鳥)》(1968年)【図4】

#### 下絵の詳細

メモの内容は黒と赤のボールペンと鉛筆、下絵部分は色鉛筆で詳細に描かれている。版画64とあるが、作られた順番を意味しているため、《鳥の連作No.4》の次に作られた作品であることがわかる。EXPOSITION 36e Hangakyokai というメモが見られることから、版画協会による第36回版画展のために作られていた作品であることがうかがえる。1968年に制作されたと思われるが、「金曜日の鳥」とあるのは作品のタイトルであり、《鳥の連作No.5》ではない。5/5と書かれているので、アーティストプルーフの枚数は5枚だと推測される。

色指定は英語とフランス語で Light red（明るい赤）、Noir（黒）、Blue（青）、Sepia（肌色）、Gris（先と同じく Grise [灰色] のことと思われる）3colour といったメモ書きがされていた。4版8色とメモにあるため、摺りの大まかな指定もされている。メモにある MAT 穴は「マット穴」と同じものだと思う。サイズは、縦が1尺（横に30cmと表記されている）、横が1尺5寸2（横に46cmと表記されている）、完成作品のサイズ表記でも30cm×46cmとなっている。「D1 mars Cut 2-3-4 Mars Print 4-5 Mars」と書かれているように読める。mars はフランス語で3月を意味するため「3月1日にデザイン、あるいはデッサン、3月2日から4日に彫り、3月4日から5日に印刷」という作業工程を示している。

#### 完成作との細部の比較

この作品では、鳥のモチーフの尾の下と胸周辺に樹葉状の重なりがあるが、その重なり数が下絵の数より多くなっている。こういった差はよくある違いだが、こうした細部についても、比較

対象として考察に値するだろう。具体的な違いとしては、尾の下の樹葉状の重なりは、下絵の時点で4、完成作では6である。胸の周辺の場合は、下絵の時点で5、完成作では7である。また、鳥のモチーフの上にある装飾部分においては、左右に線の重なりから成る半円状の装飾が見られるが、下絵の時点で5本、完成作では6本となっている。同じく装飾部分におけるラッパ状の線の重なりは、4本から5本に変化している。下の止まり木に相当する部分からも扇状の重なりが見られるが、これは、下絵が4本であるのに対し、完成作では10本と一気に本数が増えている。木版画の制作工程においては線と線との間は、広いものより狭いものの方が彫りやすい傾向があるため、こういった結果になるのだと思われる。

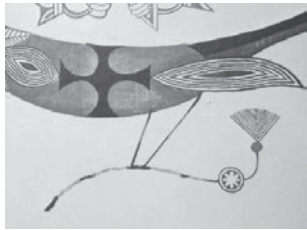


図9：《鳥の連作No5》(部分)



図10：《鳥の連作No5(金曜日の鳥)》1968

## 2-4 《鳥の連作No.6(玉乗)》(1969年)【図5】

### 下絵の詳細

メモの内容、そして下絵部分は黒と赤のボールペンと鉛筆で描かれている。版画67とあるので、《鳥の連作No.5》から3作品後に作られた木版画作品であることがわかる。Exposition Hangakyokai 37e というメモが見られることから、版画協会による第37回版画展のために作られていた作品であることがうかがえる。1969年に作られたと思われるが、「玉乗」とあるのは作品のタイトルであり、《鳥の連作No.6》ではない。図を見るに、5/5と書かれていた形跡が見られるが、6/6に書き直されているため、アーティストプルーフの枚数は6枚だと推測される。色に関するメモは、フランス語と英語で Gris

(Grise [灰色])、rouge (赤)、noir (黒)、blue (青)、trois (三色混合、色は不明だが赤黒青か) ocre (黄土色)、yellow といった色の指定がされていた。また、メモにある3版9色の3版は、色指定の場所に (A) gris (B) rouge (A) noir (B) blue (C) trois (C) ocre (B) yellow という表記があることから、(A) (B) (C) の版を指しているのだと考えられる。

摺りの詳細な指定もされており、大まかな色の他に下絵に直接色に関するメモが書き込まれている。サイズは下絵に表記はないが、完成作品のサイズ表記では300×460となっており、やはり1尺と1尺5寸2部が目安となっている。「Feb.9 版ツケ Cut. (Feb.13-14-15) Print (17-18)」は、「2月9日に版付け、2月13日から15日に彫り、2月17日から18日に印刷」という作業工程を示している。版付けは版画における作業の工程である。

### 完成作との細部の比較

この作品では、中央の小さい方の四角形の下に文字があるが、下絵時点ではそれは確認できず、アルファベットのようなものが確認されるのみであった。また、この四角形の中では、三角形の列が存在するが、6列から8列に増えている。後方の黒い丸が4つ並んでいる部分も、下絵段階では台形のような形であったのが三角形に変化している。上下にある点と円の重なりが円形を形作っているが、下絵段階ではそれぞれ下が13、上が14で、完成作では上下ともに16となっている。



図11：《鳥の連作No6》(部分)

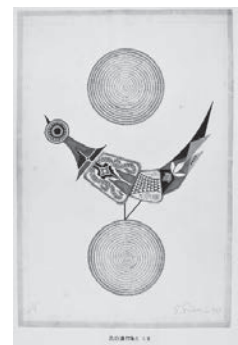


図12：《鳥の連作No6(玉乗)》1969

2-5 《鳥の連作No.7(早起鳥)》(1969年)【図6】

下絵の詳細

メモの内容は黒と青ボールペンと鉛筆、下絵部分は鉛筆で描かれている。版画68とあるが、作られた順番を意味しているため、《鳥の連作No.6》の次に作られた作品であることがわかる。Exposition Hangakyokai 37e というメモが見られることから、《鳥の連作No.6》と同様に版画協会による第37回版画展のために作られた作品であることがうかがえ、図の日付指定を見てみると、同時並行で制作していることがわかる。「早起鳥」とあるのは作品のタイトルであり、《鳥の連作No.6》ではない。6/6と書かれているので、アーティストプルーフの枚数は6枚だと推測される。フランス語で Gris (Grise [灰色] 以下同)、rouge (赤)、Blue (青)、Noir (黒) といった色のメモ書きがある。2版6色とメモにあるため、摺りの大まかな指定もされており、また下絵に直接色に関するメモが書き込まれている。メモにある MAT 穴は「マット穴」と同じものと思われる、内サイズは、縦が1尺 (横に30cmと表記されている)、横が1尺5寸2 (横に46cmと表記されている)、完成作品のサイズ表記では450×300とされているため、途中でサイズの変更をしたと考えられる。「Feb.9判ツケ Cut (Feb.12-13) Print (16-17)」は、「2月9日に版付け、2月12日から13日に彫り、2月16日から17日が印刷」という作業の段取りを示している。14日と15日が空いているが、その期間にちょうど《鳥の連作No.6(玉乗)》の彫りの作業があるため、こうした日程の配分になったと考えられる。

完成作との細部の比較

この作品では、大きな変化はないものの、装飾部分の細かい違いについては注目に値する。武井がいかにか細部の意匠に至るまで注意していたかの証拠でもある。装飾部分では小さい鳥のモチーフと装飾が交互に並んでいるが、まず一番左の鳥のモチーフでは尾が下絵の段階で4本であるが完成作では5本になっている。そして、右側左よりの鳥のモチーフだが、このモチーフの中で楕円の重なりが広がっており、その数が下絵の段階では5から4に減っている。また、その右隣にある装飾の下部分の飾りも6から5に減っている。装飾部分のような細かい彫りは時に難しいことがあるため、数を減らして彫りをしやすくすることがある。このことから装飾の部分においても武井が彫りの工程をいか

に考慮していたかがうかがえる。一番右に位置する鳥のモチーフの尾には三角形の目盛りが付いているが、これは下絵段階と比較すると、4から6に増えている。

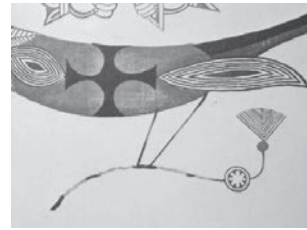


図13：《鳥の連作No.7》(部分)



図14：《鳥の連作No.7(早起鳥)》1969

図：No.8以下の比較図

下絵	完成作
<p>図15：《鳥の連作No.8》下絵 1970</p>	<p>図16：《鳥の連作No.8》1970</p>
<p>図17：《鳥の連作No.9》下絵 1970</p>	<p>図18：《鳥の連作No.9》1970</p>
<p>図19：《鳥の連作No.10》下絵 1971</p>	<p>図20：《鳥の連作No.10》1971</p>



下絵	完成作
	
図21：《鳥の連作No11》下絵 1973	図22：《鳥の連作No11》 1973
	
図23：《鳥の連作No12》下絵 1974	図24：《鳥の連作No12》 1974
	
図25：《鳥の連作No13》下絵 1975	図26：《鳥の連作No13》 1975
	
図27：《鳥の連作No14》下絵 1976	図28：《鳥の連作No14》 1976
	
図29：《鳥の連作No15》下絵 1977	図30：《鳥の連作No15》 1977

下絵	完成作
	
図31：《鳥の連作No17》下絵 1979	図32：《鳥の連作No17》 1979
	
図33：《鳥の連作No20》下絵 1981	図34：《鳥の連作No20》 1981
	
図35：《鳥の連作No21》下絵 1982	図36：《鳥の連作No21》 1982
	
図37：《鳥の連作No22》下絵 1983	図38：《鳥の連作No22》 1983

### おわりに

本稿では、武井が晩年に制作した《鳥の連作》シリーズの下描きに注目し、そこに付されたメモ書き等も参照しながら、様々な側面から、完成作との比較分析を試みた。その結果、それぞれの作品でいくつかの共通点を確認した。

まずは制作時期の問題だが、《鳥の連作No.20》以降の作品のような最晩年のものを除けば、主に2月



と3月(殆どが2月)を中心として制作されている。それぞれの下絵の表記から見るに、版画協会展の展示作品であるため、開催期間に合わせて制作の段取りを決めていたのだと思われる。

また、フランス語で書かれている色に関するメモを見るに、配色に使われる色が毎回同じ絵具であることが見て取れた。基本的に配色に使われるのは、noir(黒)、blue(青)、rouge(赤)、gris(灰色)、ocre(黄土色)の色指定が中心であり、これら基本色より少ないが、sepia(肌色)、blanc yellow(白っぽい黄色)、indigo blue(藍色)、vert(緑)などの色指定も見られる。特殊なものではおそらく三色混合を意味するtroisやラワン合板の版木を使うrawanなど、細かい指定も書かれている。

サイズに関しても、晩年の小型作品を除けば、1尺と1尺5寸2分か、それに近いものになっているなど、共通する点が見られた。その他、気付いたこととして以下のような点が挙げられる。下絵はあくまで構想デザインで、完成時にはいくつか変更があること。没年数年前のノートを見ると、視力の影響か字や絵などの線に少しブレがあること、大型作品では大体6枚、8枚近くと書かれていたのが、小作品に変わって53枚、60枚といった枚数が書かれていたことなどがある。

ただこれらは、鳥の連作だけに当てはまるものというよりは、制作ノートそのものの特徴に近いので、より多方面からの検討も必要であると考えている。

今回の調査によって、鳥の連作は全て連続した一連の作品と思われていたが、No.4から鳥のNo.7までの作品はそうではなく、当初独立した作品として制作されたことが判明した。下絵を見るかぎり、配色や制作時期、サイズなどに共通する点も見られたので、今後の検討の材料にしていきたい。これら新たな発見と未解決のことを含めて、今回の調査のまとめとして浮かび上がってきたことは、武井の総合芸術家としての意欲と能力である。

武井は造本作家としての原画制作から版画、印刷、製本までの製本作業を通してデザイナーとしての役割まで自身で担当しているが、全体のイメージを持つことと、全ての工程に関わっていくという方法を取ることで、より洗練された作品群が生まれてきたとも考えられる。

また、この連作を別の角度から俯瞰してみると、概括的に2つの側面(構図的側面と象徴的側面)から捉えることが出来るようにも思う。

全体としては装飾的複雑さを装いながらも、個々

の図案としては○と△という単純な記号や要素に還元され、それぞれの構図にも○や△の関係をを用いることで、リズムを生み出していることが分かる。例えば、胴体や目玉が表す親しみやすい○と、嘴や翼を示す△のフォルム、あるいは複数の鳥の距離感が生み出す緊張感のある△、睦まじい様子としての○、それらのイメージを装飾的に組み合わせることである種の調和が感じられる。また、それらはそのままイメージや概念的な側面にも波及をしているように思う。つまり、これらの一連の連作には、飛び立つ前の鳥(世界の静寂、緊張感)、飛び立つ鳥(自由、解放、想像力)、これらを統合したものとして「鳥」の象徴性が表出されており、この反復が武井武雄の晩年の世界観を織りなしているようにも考えられるのである。

最後に、調査の際には岡谷の街を歩いたが、鳥の連作のオブジェを街中でも見ることができ、代表的な作品として故郷の人達によく親しまれていることもわかった。今後は、武井が鳥を好んで絵を取り入れていることに焦点を置き、刊本作品や童画のような別の媒体における鳥をモチーフとした作品についても調査を進めたい。また今回の調査で、同時期の版画作品や童画、刊本などの影響がどこまであるのかという疑問も浮かんできており、当時の版画協会や交友関係など、まだはっきりと調べ切れていない点を新たに調査対象として検討し、研究を進めていきたい。

<sup>1</sup> 以下具体的な論文

田中乗「[豆本]の概念を覆す造本芸術 武井武雄刊本作品を買う」『Kotoba』第26号、集英社、2017年、96-99頁、15。  
永井路子「武井先生と刊本の会の思い出(巻頭特集 ハンガノクニ 武井武雄)」『版画芸術』第118号、阿部出版、2002年、46-50頁。

馬淵録太郎「木口木版伝来とその周辺-13完- 榛の会の武井武雄と豆本友の会」『三彩』第382号、三彩社、1979年7月、76-83頁。

<sup>2</sup> 恩地孝四郎、棟方志功、関野準一郎、平塚運一、駒井哲郎といった最初期の創作版画家から、初山滋、熊谷元一といった童画家の仲間、写真家や画家のような他分野で活動している者、学校の先生等、参加者は多岐にわたった。定員50名の会員となっていたが、厳しい審査や批評により、会員の入れ替わりも激しかったとされる。

<sup>3</sup> 限定部数を意味するエディションとは別枠で、作家の取り分、確保しておく一定数の作品を意味する。主に余白部分に「A.P.」、あるいは「E.A.」と記入され、エディショ

ンと区別される。本来は、仕上がりを確認するための試し刷り、「校正刷り」と同意であるが、現在は創作版画の用語として使われることが一般的である。

### 参考文献

斎藤正一『百三十九冊の不思議な本 武井武雄の刊本作品』、文化出版局、1984年。

武井武雄『武井武雄作品集 II 版画』、筑摩書房、1974年。

山岸吉郎・小口順道・河西見佳・齋藤正恵『イルフ童画館開館20年記念展 武井武雄クロニクル 図録』、イルフ童画館、2018年。

武井三春『父の絵具箱』、六興出版、1989年。

山岸吉郎「武井武雄 版画家としての生涯」、『版画芸術特集 武井武雄 版画の宝石』、第164号、阿部出版、2014年、58-59頁。