

## **A Study of Naobumi Seimiya (2) His Expression in Woodblock Prints up to 1965**

SUGIMOTO Nanae

---

This paper is a continued examination of the subject of a previous paper published in the 2021 Journal of Seika University, Issue No. 55, under Research Notes. The study was entitled, “A Study of Naobumi Seimiya: The Characteristic of his Woodblock Prints.” Naobumi Seimiya (1917-1991) was a woodblock print artist active during Japan’s postwar era in Tokyo. The previous paper focused on a technique often seen in Seimiya’s woodblock prints known as *kasure* (scratch effect, or dry-brush effect). The question that newly arose after examining the characteristics of his prints by era was about the intentionality of the use of the technique in Seimiya’s art.

The previous research also pointed out how *kasure* was often seen and therefore recognized as a particular characteristic of Seimiya’s prints, yet no subsequent studies examined his intent in further detail. This paper is limited to an examination of the artist’s works up to the year 1965 when the above-mentioned characteristic most notably began to appear. To better demonstrate the intent behind the printing method, the events in Seimiya’s life at the time he created his prints are traced with reference also to his own words. The woodblock prints of Japanese artists in the mainstream during the same period are also compared to clarify the distinctive character of Seimiya’s works.

## 清宮質文研究(2)

### —1965年までの版表現—

杉本 奈奈重 SUGIMOTO Nanae

#### 0. はじめに

本稿は、『京都精華大学紀要』第55号の「研究ノート」に投稿した、「清宮質文研究—木版作品の摺りの特徴について—」の続編である。前稿で筆者は、木版画家、清宮質文の作品に見られる摺りの特徴に注目した。自身も木版作品を制作する筆者が避けてきた絵具のかすれたような摺りが、清宮作品で頻出することに興味を抱いたことがきっかけだった。その特徴を年代順に観察した上で新たに浮かんだのは、清宮がいかなる意図を持ってその摺りを取り入れたのか、という問いであった。

もともと大学で油絵を学んだ清宮が版を用いて作品を作ることにどのような目的があったのだろうか。清宮が生前残した文章には次のような一節がある。

これまでの私の版画をふりかえてみると、あるイメージに出来得る限り近づけようと版の操作をしていたといえると思う（このイメージは版ということを考えない）。これからは「版」そのものの持つ面白さの上にイメージを組み立ててみることを試みてもいいだろう。<sup>(1)</sup>

ここで清宮は、イメージありきで版を作っていくのではなく、版そのものが本来有している面白さを生かすことによって作品を組み立てていこうという意思を表明している。したがって筆者は、この文章が書かれた時期の作品では特に「版の持つ面白さ」を生かそうとした痕跡が残っているのではないかと考えた。そこで清宮の全生涯の作品を改めて見ると、初期では画面内に部分的にしか見られなかった「かすれ」が、1965年に全体に広がり、晩年にあたる1983年にはさらに激しくなっていたことに気づい

た。このことから清宮の言う「版の持つ面白さ」と「かすれ」には何らかの関係があるのではないかと考えた。

これまでの先行研究でも、清宮作品に「かすれ」や「木目」が頻出することが指摘されてきた。高崎市美術館学芸員で清宮研究者である住田常生は、清宮の生涯と作品、その評価を詳細に分析した論文を著した<sup>(2)</sup>。そこでは清宮作品に見られる「かすれ」や「木目」について繰り返し指摘されている。また、鹿沼市立川上澄生美術館学芸員の相澤美貴は、清宮作品における「版木の木目」や「絵具を版木に刷毛で載せた跡である刷毛目」<sup>(3)</sup>に注目し、評論家や清宮自身が述べた作品の「透明感」とそれらとの関係を指摘した。これらの先行研究では、かすれの視覚的効果が議論の焦点となっていた。

前号論文で筆者は、清宮が理想の摺りのために、きわめてストイックな制作態度を有しているながらも、偶発的要素の強いかすれを取り入れていることの矛盾を指摘した。本稿では視点を変え、この「偶発性」に注目し、清宮が「かすれ」を積極的に取り入れた理由を探りたい。

この論文では、1965年の清宮作品の変化を考察する。第1章では清宮の初期作品と65年の作品を取り上げ、それぞれの摺り方を観察することで、この時期に摺り方に変化があった事を明らかにする。また、同時期の清宮の身辺状況や言説をたどることで、それぞれの時期の作品主題を探る。第2章では、戦後から65年頃までの日本版画の代表的作家と比較を試みた。

#### 1. 清宮版画の分析

##### 1-1. 初期作品の特徴

清宮の初期作品から見ていこう<sup>(4)</sup>。1958年の作

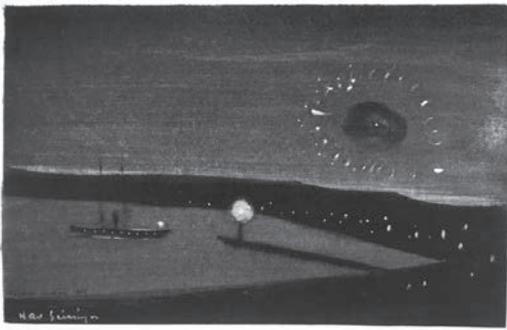


図1《帰郷》  
21.6×33.7cm、木版画、和紙、1958年  
(出典『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年、16頁)

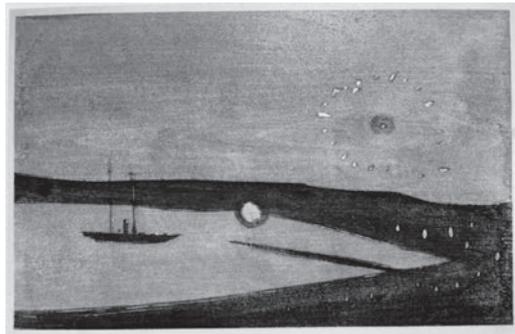


図2《帰郷》(試作)  
(出典『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年、148頁)

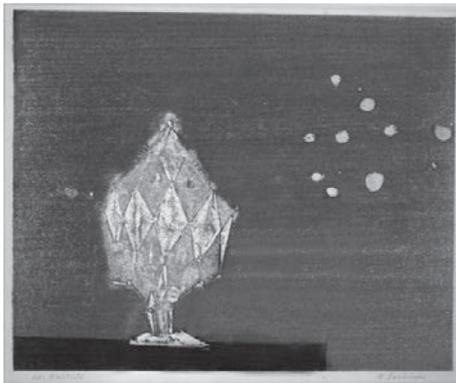


図3《キリコ》  
22.2×27.4cm、木版画、和紙、1959年  
(出典：岸本真臣コレクション、筆者撮影)

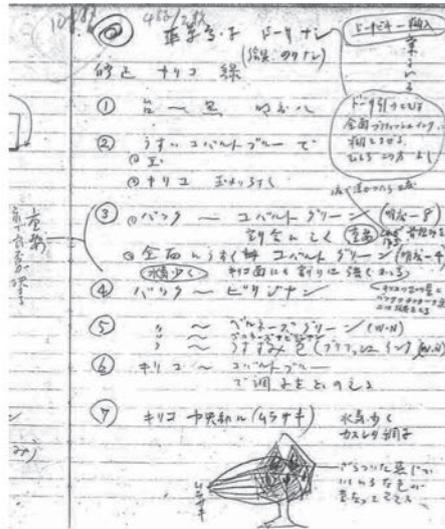


図4《キリコ》制作控  
(出典：佐野広章「清宮質文の木版画における摺りの表現効果について-作品《キリコ》と《蝶》の再現実験による技法考察-」『芸術学論集2』2021年、34頁)

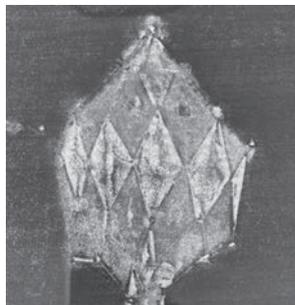


図5《キリコ》部分

品《帰郷》(図1)は、清宮が本格的に木版制作を開始してから5年目の成果である。夜の港町に花火が上がる様子が描かれている。タイトルは《帰郷》だが、清宮の生家は新宿区で港町ではなかった。ただし、清宮家の先祖は常陸国を有した守山藩の藩士であり、1941年に東京に本籍を移すまでは、現在の茨城県大洗町に本籍があったようだ。少年時代は祖父母に会いに自転車で水戸まで行き、泳ぎを教わったりしていたという<sup>(5)</sup>。《帰郷》にはおそらく、その当時に見た水戸の風景が描かれているのだろう。

さて、本作をよく観察すると、清宮作品の特徴である「かすれ」が部分的にしか見られないことに気

づく。本稿ではこの「かすれ」の変遷を見ていくことを目的としている。まずは、筆者が意図する「かすれ」の定義をしておこう。

「かすれ」とは、色面が消え消えになり、和紙の地色が所々に見えている状態を指す。地色を完全に消すような色の摺り方(ベタ摺り)とは対照的である。木版の場合、かすれが現れる原因は版木に載せた絵具が足りないか、摺る力が弱いかのいずれかだろう。

《帰郷》では空と山の稜線の間に、わずかな「かすれ」がみえる。そこにはまた、横方向のブラシ跡もある。空の端に少しだけ残った太陽光を表現するためか、あるいは山の稜線を際立たせるためにこの部分を明るくしたと思われるが、かすれが意図的なものかどうかは定かでない。初期作品であるため、意図せずかすれてしまったという可能性もある。試作

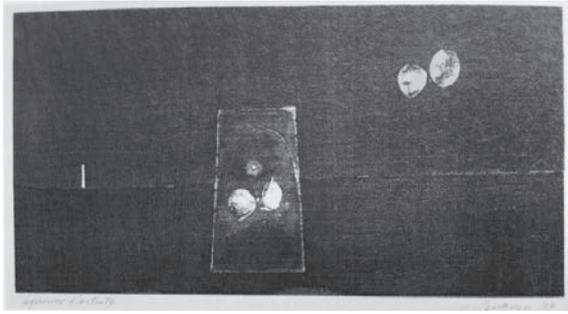


図6《コップの中の蝶》  
12.9×24.9cm、木版画、和紙、1962年  
(出典：『清宮質文全版画集』 玲風書房、2010年、21頁)

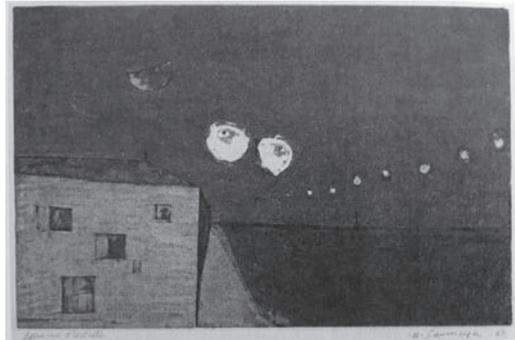


図7《さまよう蝶(何処へ—夢の中)》  
16.2×25.0cm、木版画、和紙、1963年  
(出典：『清宮質文全版画集』 玲風書房、2010年、23頁)

段階（図2）ではより広範囲にかすれが入っていることから、偶然出てしまったかすれに何らかの効果を見出し、本番のエディションで残したということも考えられる。

同時期の他の作品も見てみよう。清宮作品にしばしば登場する切り子細工の器をモチーフとした《キリコ》（1959）（図3）では、ガラスの器部分にかすれが見られるが、背景は和紙の色が殆ど見えないベタ摺りである。木版作家の佐野広章は、清宮が摺り方を記録したノート「制作控」（図4）を参照して本作の再現実験を行った<sup>6)</sup>。それによると清宮は、版木の器部分にニス塗りで撥水効果を作り、そこだけ絵具が載らないようにしていたという。その版を用いて、背景に8色もの異なる色を重ねることで青緑色の背景色を作り出していた。

佐野は制作控の注意書きに「キリコの面をふきとる」という記載があることを指摘している。版にニスを塗って撥水効果を与えただけでは絵具を完全にはじくことはできないため、版面の絵具をその都度拭き取っていたのではないかと彼は考えている。また、器の部分をよく見ると、紫や青、緑などさまざまな色がかすれた調子で摺られていることがわかる（図5）。おそらく、拭き取りの際に少しだけ色を残して摺ることで、8色の重なりを切り子の器の一部に用いたのだろう。実際に「制作控え」右下部分を見ると、キリコの図を指して「ざらついた感じでいろいろな色が重なって見える」というメモが書かれている（図4）。「ざらついた感じで」というのは「絵具をかすれさせて」といことだろう。だとすると、本作におけるかすれはモチーフの質感を表現するというねらいがあったと考えられる。

他の作品はどうだろうか。《コップの中の蝶》（1962）（図6）と《さまよう蝶（何処へ—夢の中）》（1963）（図7）は、清宮作品の代表的モチーフである

蝶が登場する作品である。ちなみに蝶は62年から64年にかけての作品に集中的に出てくる。

この時期の清宮の日記を読むと、困窮した生活の苦しみや創作の不安などが綴られており、蝶というモチーフから、弱さや儂さが連想させられる。この日記は夫婦共同で書かれており、清宮の妻、亮子は「殆ど一文無しの毎日が、今年に入ってもずっと続いている。つらいつらい生活。早く抜け出したい。神さま、どうぞ私たちを守って下さい。苦しい」<sup>7)</sup>と悲痛な叫びを吐露している。同じ日記帳に清宮自身は、「仕事にも自信がなくなりそうな気がする。力もないのに、あえて、もの凄い巨人達に稽古をつけて貰っているみたいな気がする。身の程知らずなのか」と書いている。さらに《さまよう蝶》には、以下のような詩が付されていた。

「深夜の蝶」(部分)  
ふるさとを求めて  
さまよいつづける  
かなしい蝶  
夜の街に  
野の果てに  
あてもなく<sup>8)</sup>

この詩には、「ふるさと」や「かなしみ」、「夜」といった、後の清宮世界に関わるキーワードが登場している。さらに以下の文章は《コップの中の蝶》についての清宮のコメントで、ここでもふるさとを思う「郷愁」という語が登場する。

（中略）私がこの画面に最も望んだことは、これらのものをありのままのものとして存在させ、遙かなるものへの郷愁、「人間」に対する郷愁を湛えた深い空間を創り出したいということでした<sup>9)</sup>。

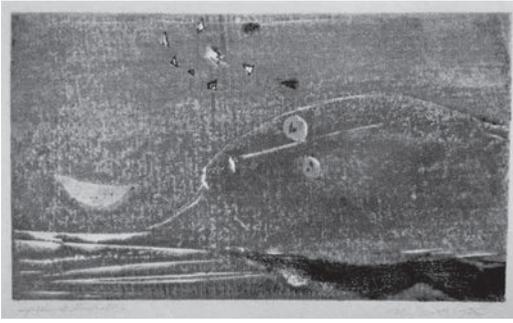


図8《水のうた》  
15.5×24.0cm、木版画、和紙、1965年  
(出典：『清宮質文全版画集』2010年、31頁)

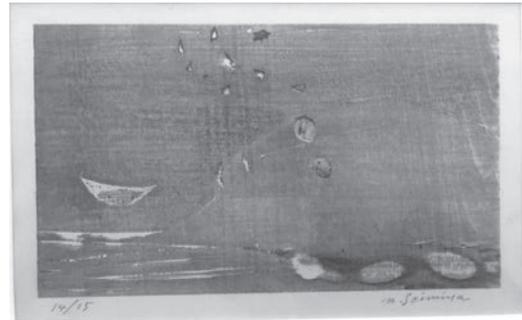


図9《水のうた》  
出典：岸本員臣コレクション、筆者撮影

住田は、この「郷愁」というキーワードを、清宮が生涯追求した「無限感」、「実在感」というものを理解する鍵概念と捉え、分析している<sup>(10)</sup>。本稿では深く立ち入らないが、注目したいのは、清宮の探求が常に自身や人間の内面に向かっていることだ。その指向は、「版の面白さ」をその内側に、つまり既存の版画技法を徹底して深める姿勢に繋がると考えられるからである。

両作品でかすれはどのように取り入れられているだろうか。《コップの中の蝶》ではコップの部分にかすれが見られる。《キリコ》と同じように本作でもガラスの質感を表現するという意図があるのかもしれない。他方、《さまよう蝶(何処へ—夢の中)》は、画面中に和紙の地色が見えるようなかすれは見られない。本作が制作された1963年から65年までは、10回前後もの回数を摺り重ねて作品が作られており、かすれがある作品は相対的に減少傾向にあった。

## 1-2. 1965年の摺りの変化

このような摺り方に大きな変化が起こったのが1965年であった。同年に制作された《水のうた》(図8)はその典型である。全体がセルリアンブルーで摺られており、色の中に溶け込むように、うっすらと人物の頭部が横たわっている。頭部の下には白い横線や楕円、藍色の波形模様などがある。頭部の左側には船を思わせる形態が、そして顔の上には花火のようなモチーフがそれぞれ浮かんでいる。不思議な印象を受ける本作は「ハムレット」オフィーリアの入水を原案とするようだ<sup>(11)</sup>。本作ではこれまで部分的にしか見られなかったかすれが画面全体に広がっている。

前章でも、清宮作品はエディションによって違いがあることを指摘したが、ここでもその点に注意すべきである。(図8)の方がかすれによる絵具の斑

点が粗く、(図9)ではそれが細くなって、うっすらと木目が見られている。本作のかすれは、おそらく「ごま摺り」によるものと思われる。絵具を通常より多く、あるいは少なくして摺ることで、あえて荒い仕上がりにするやり方である。ごま摺りはコントロールが難しく、まったく同一に摺ることは不可能である。

他方、彫り方はどうだろうか。清宮の版の彫りは浅いことが知られているが<sup>(12)</sup>、本作もかなり浅く彫られているようだ。本作で清宮はもっとも一般的な木版技法である凸版摺りを用いている。彫った部分が白くなり、彫っていない部分に絵具がのる手法だ。それゆえに同じような質を保ちたければ、ある程度深く彫って、絵具ののる場所とのらない場所をはっきり区別する必要がある。しかし本作では彫りが浅すぎるために摺り具合がその都度変わってしまっている箇所がある。例えば、画面中央にある顔をあらわす線に注目しよう。(図8)ではうっすらとではあるが、頭部の輪郭、鼻筋などが白い線で表現されていることがわかる。しかし(図9)を見ると、その線はほとんど消えてしまっている。彫りが浅すぎるため、線が埋もれてしまったのだろう。

このように、かすれを全面に取り入れることや浅く彫ることはいずれも、作品完成図を曖昧にさせることになる。実際、それらが原因でエディション間の差が生じていた。このことに関して、横須賀美術館学芸員の沓沢耕介は、清宮が、版作りを「作曲」に、摺りを「演奏」に喩えていることに注目し、清宮にとって摺りは「無意識の世界を解放する役割」を担っていたのではないかと指摘している<sup>(13)</sup>。この仮説に基づくと、65年にかすれを全面に取り入れるようになったのは、摺りに即興的要素を取り入れることによって、作者の意図では制御しきれない無意識を作品内部に解放する試みだったといえるのではないだろうか。

時代は遡るが、版画のプロセスが無意識の解放を促すと考えた芸術家は過去にも存在した。パリの版画工房「アトリエ17」を構えていたスタンリー・ウィリアム・ヘイターである。ヘイターは1930年代、ジョアン・ミロ、マックス・エルンスト、イヴ・タンギーといったシュルレアリスト達に銅版画を教えた。「銅版を彫るビュランの動きやその線は、無意識下にある想像力を捉えるのに最も有効な方法である」<sup>(14)</sup>と主張し、製版工程にオートマティスムの手法を取り入れた。例を挙げるならば、一方の手で版を彫り、もう一方の手で版を動かすといったものがあつた。

ヘイターが「彫り」に、清宮が「摺り」のプロセスに注目したという点に違いはあるものの、「版」という間接媒体を用いて自我を解放させようとした点で両者は共通している。ヘイターの作品は1959年の東京国際版画ビエンナーレ展に出品されており、清宮がその作品を実見した可能性はあるだろう。また清宮の友人、駒井哲郎はシュルレアリスム思想に精通していた。清宮がヘイターの作品から直接影響を受けたかどうかは定かではないが、シュルレアリスム思想から何らかの影響を受けた可能性は否定できないだろう。このような同時代の動向の影響や、他の木版作品との繋がりを探るため、次節では戦後日本の版画の状況を振り返っていききたい。

## 2. 戦後日本版画の状況と清宮作品の繋がり

### 2-1. 同時代の動向に対する清宮の意見

生前の清宮は「学生時代から公募展というものには嫌悪感を持っていた」<sup>(15)</sup>と洩らしていた。それと矛盾することだが、主要公募団体の趣意書の写し書きを手元に残していたことを住田は調査で明らかにしている。このことから清宮には、美術団体に対する嫌悪感と憧れの相反する思いがあつたことを窺わせる。清宮は、同時代のほとんどの版画家が所属した日本版画協会に所属しなかった。そこには権威や主流の動向に流されまいとする反抗的精神が現れているように思われる。以下は1954年10月21日の日付の入った雑記帖の走り書きで、清宮の社会に対する厳しい批判精神を見ることができる。

近代性もヘチマもあるものか 舶来の喰ひ物を喰って、日本の喰ひ物を喰ってヒリ出した糞を(御苦勞様に)たんねんに選り分け(て)、舶来らしいもの、近代性と称するやつをバタバタゴテゴテキャンバスになすりつけ、近代感覚で御座居たあ

きいてあきれら

その喰ひ物で動いている手前の生身は一体どうしたんだ

何にイ? 流行おくれのツブシにもならねえ代物でお恥しくて人前に出せねえんだと? どおせ考へるこたあそんなところだ 手前達の腹ア痛めた可愛い糞だらうが 残念乍ら そいつあもう人間様の喰ひ物にはならねえんだ<sup>(16)</sup>。

もはや痛快でさえある、清宮の意外な一面を表す文章だ。ここで清宮は「生身」の自分自身に向き合わず、西洋由来のものを安易に作品に取り入れることに怒りをあらわにしている。神奈川県立近代美術館学芸員の橋秀文は、このような「怒りを伴った正義感が、エネルギーとなって、版画制作への情熱を掻き立たせてくれたとも考えられないことはない」と述べたが<sup>(17)</sup>、その意見が正しいとすれば、同時代の主流作品をここで振り返っておくこともまた、清宮作品を理解する一助となるはずだ。

### 2-2. 戦後木版画家と清宮の作品比較

ここでは戦後日本版画の流れについての記述は最低限にとどめ<sup>(18)</sup>、清宮に影響を与えた可能性の高い作家を軸に取り上げていく。

まず、戦前、戦後版画の中心人物であつた恩地孝四郎(1891-1955)<sup>(19)</sup>の取り組みに注目したい。48年頃から始まる「版を彫らない版画」という試みで、型紙や布地、紐、葉、木片などをそのまま版として用いる。その第一作が《フォルム No.5 不定形への愛情》(1948)(図10)である。画面左に作者のものと思しき手形があり、そのまわりに茶色のうねうねと湾曲した線、薄灰色の半円が上下にわかれて配置

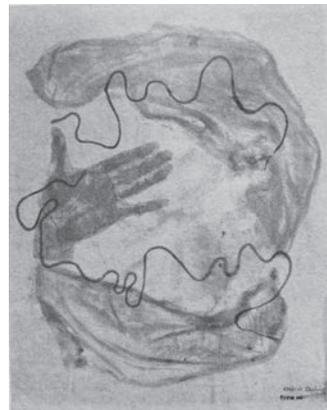


図10《フォルムNo.5不定形への愛情》  
44.8×56cm、マルチブロック、紙、1948年  
(出典:『恩地孝四郎展』東京国立近代美術館、和歌山県立近代美術館、2016年、179頁)



図11《石の花(赤)》  
87.2×58.3cm、木版、1960年  
(出典：『日本現代版画 萩原英雄』 玲風書房、1992年、19頁)

されている。

恩地による「制作ノート」によれば、茶色の線は紙紐に「茶を浸して形づけて」刷ったもの、上下の半円は布に「薄い藍鼠をしまして形をつくり」刷ったものである<sup>(20)</sup>。東京国立近代美術館副館長の松本透は、この技法の「偶然性(不確定性)」に注目している。松本は、これは「『自画・自刻・自摺』という創作版画の基本が自壊しかねない」ものであり、「芸術家による形の決定、色の決定を越え出ようとする動機が、つまり、「不定形への愛情」が強く働いていたと思われる」と述べている。清宮作品の「かすれ」が持つ「偶然性」の源流には、恩地による実験的な試みの影響があったのかもしれない。

この「マルチブロック・プリント」とも呼ばれる恩地独自の技法は、当時多くの若い版画家達を刺激した。雑誌『版画芸術』編集長、松山龍雄は、恩地を継承し、木版作品を制作した代表的な作家として斎藤清、山口源らを挙げている。彼らは精力的に木版の新たな表現を探り、戦前に主流だった水彩絵具だけでなく油絵具を使用したり木版画専用のプレス機を開発したりすることで小作品が中心だった木版の大型化を実現した<sup>(21)</sup>。

これらの試みは、下位に押しやられていた版画の地位向上を目指して、油絵に劣らない色彩の強さと作品の大きさを追求した結果だった。また、50年代半ば以降、国内で抽象表現が主流となり、具象的な主題を描いているだけで時代遅れと見られるような風潮があった<sup>(22)</sup>。そして抽象的なイメージの版

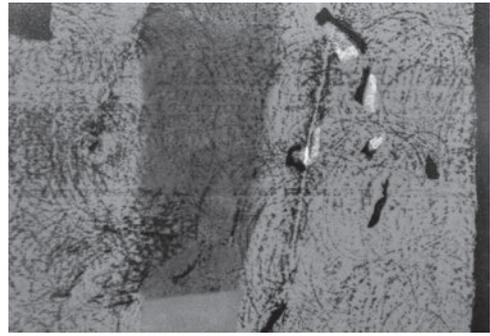


図12《石の花(赤)》部分

画作品が多くを占めるようになっていった。清宮はこれらの動向にあえて目を背け、水彩絵具を用いて具象の小作品を中心に作っていた。つまり、50年代半ば以降あたりから、清宮と当時の版画家は、思想的にも制作面でもまったく異なっていたのである。

50年代半ば以降に日本を代表する木版画家となる萩原英雄(1913-2007)は、恩地との直接の交流はなかったようだが、建築資材の端材などを鋸で切断しコラージュするなど、マルチブロック・プリントに似た手法を用いて木版作品を制作した。彼は1933年に東京美術学校油絵科に入学し、版画も制作した洋画家、南薫造から指導を受けた。大学卒業後は浮世絵の複製を手がける高見沢木版社に勤め、伝統的な木版技法を学んだ<sup>(23)</sup>。

萩原は、清宮も作品に取り入れていた木版凹版技法の開発や、和紙の裏面から摺って表面にあらわれる滲みを取り入れる「裏摺り」などの新技法を次々編み出した。東京国際版画ビエンナーレ展では、両面摺りを取り入れた《石の花》シリーズを出品し(図11)、神奈川県立近代美術館賞を受賞した。

その萩原について興味深いエピソードが残っている。1977年、美術評論家の三木多聞と清宮の対談で萩原の作品が話題に上がった。清宮は「あの方も摺りのときに、バレンの跡を出したり、いろいろやっておられますが、あれも描くのと同じともいえますね」<sup>(24)</sup>と述べている。ここで清宮は萩原の裏摺りについて述べていると推察できる。先に挙げた作品の細部(図12)を見ると背景にぐるぐると円を描いたような、かすれた黒い線が確認できる。これが裏刷りによって表現されたものだ。バレンの動いた跡がこのように線として表面に滲み出て来ており、清宮はそれを「描くのと同じ」と評した。

清宮もまた、彫りを曖昧にしたり、かすれさせたりすることで摺りに描く時と同じような感覚を導入していた。また萩原の作品は、裏刷りという偶然性

の強い要素を取り入れていたので1点1点が異なる「モノグラフ」作品だった。清宮の場合はエディションを作っていたが実際は1点1点異なり、これもモノグラフ作品と呼んでも良いだろう。これらの点に両者の共通点があるといえる。

違いがあるとすれば、版表現の面白さを「外」に見出すか、「内」に見出すか、という点にあるといえるのではないだろうか。この点について、萩原は以下のような言葉を残している。「私は油絵出身なので、その意識が、いつも版画作成の根底にある。それで、版画の世界でも(中略)画面の空間の深さを求めようとするのである」<sup>(25)</sup>。萩原が積極的に新しい技法を開発した背景には、油絵に負けない表現力を作り出そうとしたという経緯があったようだ。つまりこれまでの版表現になかったものを、その「外」に探ったのが萩原だったと言えるのではないか。それに対して清宮の場合、自身の内面を追求したように、版表現の可能性についても、「版がもともと持っている面白さ」という「内側」に眠る可能性、つまり既存の版画技法を徹底して深めていくことに目を向けていた。この点に清宮の取り組みの独自性が見出せるのではないだろうか。

### 2-3. 駒井と清宮の影響関係

木版以外の作家で、清宮ともっとも関わりの深かった駒井哲郎(1920-1976)の作品を検討しよう。銅版画家として知られる駒井は、詩人との共同制作による詩画集も数多く残しており、文学的要素の強い版画家として知られている。52年に出版された初の詩画集『マルドロオルの歌』では、フランスのシュルレアリストから支持されたロートレアモンの詩の挿画を提供している。翻訳を担当した青柳瑞穂、フランス文学者の佐藤朔に推薦されてこの詩を読んだ駒井は、「しばらくの間はマルドロオルの毒気にあてられ仕事も手につかない有様でした」と述べるほど、その詩に魅了されたという<sup>(26)</sup>。

横浜美術館主任学芸員の方多祐子は、駒井作品と親和性の高い西洋画家としてレンブラント、クレー、ルドンの他、ミロやエルンストの名も挙げている。このように駒井が影響を受けた画家にシュルレアリスム系作家が多いことは、日本へのシュルレアリスム紹介の第一人者であった瀧口修造(1903-1979)との出会いに由来する。52年に雑誌『みづゑ』に掲載された座談会「現代版画の問題」で瀧口は、駒井の『マルドロオルの歌』を読んだ上で、日本ではこれまで詩画集が作られてこなかったと指摘し、版画の発展

を促すためには文学による繋がりを持つ必要があると述べている。方多は、このような瀧口の期待が、後に詩人と共同で詩画集をつくる駒井の活動の布石のひとつになったと述べている<sup>(27)</sup>。

瀧口は、自身がリーダー格を務める総合芸術グループ「実験工房」<sup>(28)</sup>のメンバーに駒井を推薦した。ここで駒井は立体オブジェ制作、作曲家との共同制作、舞台美術の製作など、多岐にわたって活動した。このような経験の中で得た知見は、他者との接点を持たない清宮にとって大きな拠り所となつたのではないだろうか。事実、文学性とのつながり、ルドン、クレーといった西洋画家やシュルレアリスム思想の影響など、両者には多くの共通点があった。

### おわりに

本稿では清宮作品に類出する「かすれ」の目的を、「偶発性」に注目して検討した。初期作品の画面内に部分的にしか見られなかったかすれが、65年に画面全体に広がっていたことを明らかにし、初期のかすれの目的はモチーフの質感をあらわすためだった可能性を指摘した。65年以降の画面全体のかすれの目的は、即興的要素を取り入れる事で無意識の解放を目指したとする先行研究に基づき、かすれの「偶発性」を積極的に取り入れることで無意識の解放を目指した可能性がある点を指摘した。

同時代の木版作品を見てみると、恩地孝四郎の「マルチブロック」手法に共通点が見出せたが、清宮はそれ以降の版画家の思想から距離を取ろうとしていたと考えられた。当時の版画家は、油絵に劣らない色彩の深さや作品の大きさを目指し、新たな技法を次々開発していたが、清宮は版が本来的に有していた魅力を最大限に引き出そうと務めていた。

こうした姿勢を清宮に取らせた要因のひとつと考えられるのは駒井哲郎との影響関係である。駒井は実験工房という領域横断的な芸術団体に所属し、様々な分野の人との交流があった。詩画集の共同制作や参照する西洋画家、思想などで清宮と共通するものが多く、強い影響関係で結ばれていた。

晩年、清宮作品のかすれはさらに激しくなる。そこにはどのような主題、思想の変化があったのだろうか。機を改めて66年以降の木版作品を取り上げ、その摺り方や主題を明らかにし、同時期の版画作品との影響関係も引き続き探っていきたい。

註

- (1) 清宮質文「雑記帳から1966年2月19日」『清宮質文日本現代版画』玲風書房、1992年、76頁。
- (2) 住田常生「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝清宮質文」『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年、73-144頁。
- (3) 相澤美貴「清宮質文の透明感—色彩表現の観点から—」『静謐の画家 清宮質文すみわたる詩情の世界』鹿沼市立川上澄生美術館、2019年、16頁。
- (4) 本章で紹介する作品は、注記のない場合は全て『清宮質文全版画集』（注2）に掲載されている写真を使用した。
- (5) 井野功一「清宮質文は水戸っぽだったか」『生誕100年 清宮質文 あの夕日の彼方へ』高崎市美術館・茨城県近代美術館、美術出版社、2017年、11頁。
- (6) 佐野広章「清宮質文の木版画における摺りの表現効果について - 作品《キリコ》と《蝶》の再現実験による技法考察—」『芸術学論集2』2021年、31-40頁。
- (7) 住田前掲論文、(2010年)、101頁。
- (8) 同上。
- (9) 清宮質文「コップの中の蝶」『朝日ジャーナル』朝日新聞社、1962年7月29日、2頁。
- (10) 住田「清宮質文の「実在感」」『美学美術史論集』第19号、2011年、358頁。
- (11) 住田前掲論文、(2010年)、106頁。
- (12) 以下の文献において、木版画家山中現が清宮作品の彫りの浅さを指摘している。山中現「木版画家・山中現が探る清宮版画の秘密」『版画芸術』178号、2017年、48-55頁。
- (13) 杏沢耕介「清宮質文—理性との相克」『清宮質文展 生誕90年木版画の詩人』横須賀美術館、2007年、11頁。
- (14) 杉野秀樹、高木幸枝「現代—〈巨匠〉の時代+工房の発展」『世界版画史』美術出版、2001年、161頁。
- (15) 住田前掲論文、(2010年)、91頁。
- (16) 橋秀文「悲しみの詩学—清宮質文の版画」『コレクションによるもうひとつの現代』神奈川県立近代美術館、2003年、184-185頁。
- (17) 同上、185頁。
- (18) 戦後日本版画の動向は以下の資料に詳しい『もうひとつの日本美術史 - 近現代版画の名作2020』福島県立美術館、和歌山県立近代美術館編、2020年。青木繁監修『世界版画史』美術出版社、2001年。
- (19) 日本の木版画家。創作版画の開拓者のひとりであり、日本における抽象表現の父とも呼ばれる。
- (20) 『恩地孝四郎展』東京国立近代美術館、和歌山県立近代美術館、2016年。178-179頁。
- (21) 松山龍雄『版画、「あいだ」の美術』阿部出版株式会社、2017年、188-189頁。
- (22) 「関野準一郎」「青森県立美術館コレクション」<https://www.aomori-museum.jp/collection/sekino/> (2022年9月15日最終閲覧)
- (23) 「萩原英雄 日本美術年鑑所載物故者記事」(東京文化財研究所) <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28406.html> (2022年9月14日最終閲覧)
- (24) 清宮質文・三木多聞「清宮質文と語る - 精神的空間をめざして」『みづゑ』870号、1977年、84頁。
- (25) 萩原英雄「鎧える人 (No.20) の技法について」『日本現代版画 萩原英雄』玲風書房、1992年、76頁。
- (26) 『駒井哲郎 煌めく紙上の宇宙』横浜美術館、2018年、75頁。
- (27) 方多祐子「東西の美術・文学・音楽の交差点としての駒井哲郎」『駒井哲郎 煌めく紙上の宇宙』横浜美術館、2018年、21頁。
- (28) 実験工房は、美術評論家、詩人の瀧口修造を精神的リーダーとし、領域を超えた芸術の在り方を目指した団体。