

|         |   |
|---------|---|
| 氏名      | 杉本 奈奈重 (スギモト ナナエ)   |
| 学位の種類   | 博士 (芸術)   |
| 報告番号    | 甲第 37 号   |
| 学位授与の日付 | 2023 年 3 月 21 日   |
| 学位授与の要件 | 学位規則第 4 条第 1 項該当  |
| 学位論文題目  | 清宮質文研究<br>-摺りと制作姿勢を通して見る作品の独自性-   |
| 論文審査委員  | 主査 准教授 鯖江 秀樹<br>副査 教授 岡田 温司<br>副査 教授 池垣 禎彦<br>副査 教授 北野 裕之<br>副査 桐生大学短期大学部 准教授 佐野 広章 |

## 内容の要旨

### 全体概略

戦後日本で活動した木版画家、清宮質文(せいみやなおぶみ) (1917-1991) の作品の独自性を生み出しているものに、その特異な摺りがあることは多くの論者によってたびたび指摘されている。凹

凸両版を使用すること、エディションにより摺り方が変化することも含め、何より「刷毛目」や「ごま摺り」といった特徴的な摺りが清宮の独自性を生み出していたことは間違いない。しかし、先行研究では、筆者が作品全体を観察して気づいた摺りの「変化」を指摘したものはほとんどなかった。また、そうした特徴的な摺りがどのような意図で採用されたのか、その意味を彼の制作歴の「変遷」の中に位置付けているものは見つからなかった。さらに、比較という観点からの清宮の評価は進んでいない。

本論文は、清宮の木版作品に見られる摺りを仔細に検討することを通して、「その変化を彼の制作史の中に位置付けること、その変化をもたらした要因を作品のモチーフや当時の彼自身の境遇と結び合わせて考察すること、さらに、同時代の版画作品の動向の中で清宮の作品の独自性を明らかにすること」を目的とする。

第 1 章では、自身画家であった清宮の父、清宮彬(ひとし) (1886-1969) と、清宮質文自身が

生きた時代背景を振り返る。その上で、清宮の木版作品全体を仔細に見ていく。ここで取り上げた特徴的摺りは、清宮の作品全般に一樣に見られるわけではない。摺りの大きな変

化は1965年と83年に顕著にあらわれる。

第2章では、1965年の摺りの特徴を浮かび上がらせるため、初期作品から1966年に至る作品をより詳細に観察する。また、その当時主流とされていた版画作品との比較を通して清宮の特異性を探る。

清宮の初期木版作品においては特徴的な摺りが画中の特定部分にのみ見られるのに対し、1965-66年の作品には、画面全体にムラのある「ごま摺り」があらわれる。こうした摺りの採用は、避けがたく摺りの段階に「不確定な要素」を持ち込む。清宮は、自身が理想とする作品は、「無意識」の状態になって描く対象と同化してこそ描くことができると考えていた。清宮の言葉で言うなら「意識的無意識」である。そうした状態を導くための手法として、摺りに「不確定要素」のある摺りをあえて取り入れたのだと考えられる。

第3章では1967年以降の摺りの変遷を観察し、1983年の摺りの変化を検証する。また、70年代以降の日本版画の主流との比較を試み、清宮の独自性を明らかにする。

「特徴的な摺り」に注目してきたが、1970年代の清宮の作品では、むしろ均質な摺りが多くなる。清宮における「摺り」は決して一方向的に変化したのではない。逆にこのことは、清宮作品の「摺り」が、その時々彼の作品モチーフや制作姿勢と結びついていたことを示している。当時清宮は、「闇」や「暗さ」を意識していた。摺りを均質にすることで、そうした「暗さ」を作り出そうとしたに違いない。

1983年の作品では、画面全体に横方向の「刷毛目」があらわれ、作品図像がかすれて和紙の地色部分が増える。刷毛目やかすれは素早い摺り方によってあらわれる。作品を「即興的」に作るため、清宮は敢えて「刷毛目」や「かすれ」を取り入れた。摺りに予測できない形を取り込むことで、意識的な理性を離れて作品を作り出すことを目指していた。

戦後版画の主流を離れ、清宮は「自分自身になり切る」ことを通して独自の表現を追求した。そしてそれを、すでにある木版技法の中に見出した。それは、失敗とも見なされかねない手法だった。当時様々な新手法が取り入れられて変化した版画の動向に逆らうかのように、新技法ではなく、木版特有の表現を「版そのもののもつ面白さ」として発見した点に、清宮の独自性、独創性を見いだすことができる。

## 序論

清宮質文は1950年代半ばから90年代にかけて東京を中心に活動した木版画家である。父である清宮彬は洋画家で木版作品も制作し、日本版画近代化運動の時代に活動した。清宮が木版作品を発表し始めた1950年代は、国内外で日本版画が脚光を浴び始め、作品内容が大きく変化した時期だった。欧米のポップ・アートなどが日本版画にも影響を与え、思想面でも欧米の現代美術の考えが積極的に取り入れられ、既存の版画概念を揺さぶる作品が主流となっていた。そのような状況の中で、清宮は作品スタイルを大きく変化させることなく、自己の内面と向き合いながら独自の表現を追求した。

筆者自身、木版作品を制作しており、版画技法を表現手段に選んだ理由の一つは、ブラ

シ跡などのマチエールをはじめとする手跡をなるべく消したいという思いからだった。清宮質文は、筆者がもっとも尊敬する木版画家であり、作品の色や登場するモチーフに惹かれた。そして、多くの清宮の作品を見ていくうち、その摺りにはしばしばムラがあることに気がついた。筆者自身は、ムラのない木版摺りを心がけ、制作にあたっては均質な摺りを目指していた。それにもかかわらず清宮の作品に惹かれたことが自分自身不思議だった。清宮はなぜあえて「失敗」とも見なされかねない摺りを作品に取り入れたのだろうか。他の木版作家にも同じような摺りを取り入れた人物はいたのだろうか。これらの疑問が、筆者を本研究に向かわせた背景の一つになっている。

摺りの観点から清宮の先行研究を検討し、何より筆者が気になったのは、筆者が気づいたそうした「特徴的摺り」の「変化」に言及したものがほとんどないことだった。そうした「変化」を時間的に捉え、それが清宮の作品において占めている意味を考察し、彼の制作歴の「変遷」の中に位置付けているものは見られなかった。その変遷は、清宮の作品を考えていく上で極めて重要な意味をもっているように思われる。作者としての清宮自身の変遷と深く関わっていると考えるからである。

清宮作品の独自性は、「摺り」の変遷との関わりなしに考えることはできない。その点を探ることこそが、本論文の主要な課題である。「摺り」の変化とは具体的にどのようなものか。そうした「変化」をもたらした要因は何か。清宮作品を彼自身の版画制作の流れの中に置いて考察してみたい。

また、清宮作品の独自性は、同時代の木版作品との比較においてこそ一層明らかになるだろう。その点で、摺りに注目した同時代の木版作品との比較研究はまだ進んでいないのが現状である。その点でも、本論では、清宮と同時代の版画作家の作品を取り上げ、比較の観点からも清宮作品の独自性を明らかにしていきたい。

本論文の目的は「清宮の木版作品に見られる摺りを仔細に検討することを通して、その変化を彼の制作史の中に位置付けること、その変化をもたらした要因を作品のモチーフや当時の彼自身の境遇と結び合わせて考察すること、さらに、同時代の版画作品の動向のなかで清宮の作品の独自性を明らかにすること」である。結論を先取りして言うなら、清宮作品を通覧してみると、1965年と1983年に大きな摺りの変化を認めることができる。論文では、特にその時期に注目し、具体的変化とそれをもたらした経緯を明らかにしていく。

## 第1章

清宮質文という人物について知るため、清宮の父、彬の活動とその時代背景を振り返り、次に清宮質文自身が生きた時代背景、生い立ち、各時代の木版作品を振り返っていく。清宮の父、清宮彬は洋画家・版画家・装幀家など多岐にわたって活動した。木版作品も制作・研究しており、質文はその関係で木版摺り師、彫り師の技巧に身近に接する環境で育った。質文は、父が収集した西洋絵画をはじめとする画集を見ていた時に、「無限

感」という、生涯をかけて追求するテーマを発見して画家を志すことになった。清宮自身それを「実在感」と同じであると述べている。

この時期に日本で起こっていた版画近代化運動、創作版画運動は1931年「日本版画協会」の発足に繋がり、彬はこの協会の創立会員として参加した。清宮質文が活動した戦後日本もまた、版画が大きく変化した時期だった。特に1957年から開催された東京国際版画ビエンナーレ展を舞台として、版画の人気はますます高まるとともに、その表現が大きく変化していった。商業デザインを積極的に引用したポップ・アートの影響もあり、印刷物の要素を意図的に取り入れた作品が作られ、コンセプチュアル・アートの動きに連動するように、版画概念を揺さぶる作品が同展に多数出品された。また、戦後高度経済成長の影響で版画市場が活気づいていた。

清宮質文は、東京美術学校で油彩画を学び、在学中に戦争が勃発したため繰り上げ卒業している。この戦争で多くの友人を失うと共に、画家であった父彬は実家被災のショックで何もできない状況に陥った。こうした経験は、経済的に苦しい生活を送ってでも良い作品を作ろうとした清宮の生半可でない姿勢や、作品の中で「悲しみ」を追求したことをはじめ、清宮作品の根底で影響を与え続けたと思われる。

清宮は卒業後画家を志したが、油彩画では作品を完成させることができなかった。その後取り組みはじめたのが、木版画だった。所属した春陽会と南天子画廊において、木版をはじめ、ガラス絵、モノタイプ、水彩作品を発表した。清宮が約40年間の作家生涯で残した木版作品は129種と言われており、他の版画家と比べると寡作である。

清宮の生涯の作品をつぶさに観察すると、その様式変化の境界線は明確とはいいがたいが、取り入れられるモチーフや摺りが少しずつ変化していることに気がつく。清宮作品の場合、このような微妙な変化のうちにこそ、大きな意味がありそうだ。その変化を大きく四つの段階に分け、清宮作品の摺りの特徴を「摺りムラ」、「木目」、「刷毛目」、「バレン跡」、「ごま摺り」の五つの観点から観察していく。

清宮作品においては、凹凸両版を使用すること、エディションにより摺り方が変化する、何より「刷毛目」や「ごま摺り」といった特徴的な摺りがある特異性を生み出していたことは間違いない。とは言え、そうした特徴的摺りは、清宮の作品全般に一様にあらわれているわけではない。そこには、時代を追った変遷を見いだすことができる。清宮の生涯の作品を観察してみると、その作品が清宮の思想や周辺状況の変化に伴って微細に変遷していたことに気がつく。筆者は、摺りの特徴が1965年と83年に顕著にあらわれていたことを指摘したい。その変化を具体的に記述し、変化を生み出した経緯を探ることが、本論全体の課題となる。

## 第2章

本章ではまず1965年の摺りの特徴を明確に浮かび上がらせるため、初期作品から1966年までの作品をより詳細に振り返っていく。初期木版作品を観察すると、すでにこの時期

から特徴的摺りが取り入れられているが、作品の画中に描かれる空の一部分や、ガラスの器の部分といった特定部分にのみ見られる。第二期の作品を見ると、ここにも特徴的摺りが作品の一部分に見られるが、その度合は少なくなり、ムラのない均質な摺りが多くなる。その摺りに目立った変化が起きたのが、1965年に作られた《水のうた》(1965)で、画面全体にムラのある「ごま摺り」があらわれる。同様の特徴は、翌年の作品《眠り》(1966)にも見られる。

筆者は、こうした摺り方を全面に取り入れることにより、摺りの段階に避けがたく「不確定な要素」が持ち込まれることに注目する。1966年、清宮は、イメージありきではなく、「版そのもののもつ面白さ」を活かして版画作品を作ろうという文章を残していた。1965-66年の作品画面全体にあらわれた特徴的摺りは、そのような試みの結果として取り入れられたものだと考えられる。

1960年代半ばに書かれた文章では、「人間の郷愁」というキーワードが繰り返し述べられている。清宮にとっての「人間の郷愁」は、「普遍的なもの」、「普遍的な記憶」と言い換えることができるだろう。「無限感」、「郷愁」など、その時々で使う言葉が変わることはあったが、本質的には同じこと、つまり清宮は「普遍性」のある作品を実現することを生涯をかけて目指していた。

また、当時清宮が書いた手紙から、清宮が理想とした「画家」と「描く対象」の関係を知ることができる。清宮は、描く対象に引きずられてそれをただなぞるだけでは失敗で、「自分のものとしてつかまえておかなければならない」と考えていた。そしてそのためには「無意識」の状態になって描く対象と同化し、それを自分のものとして捉えなおして描かなければならないと述べている。筆者は、この無意識になるための一つの手法として、清宮は敢えて「不確定要素」のある特徴的摺りを意図的に取り入れたのだと考える。

比較を念頭に戦後版画の主流を振り返ると、当時の木版画家の多くは、油性インクを用いて強い色彩を用いたり、木版プレス機を開発して作品を大型化させたりすることを積極的に試みていた。一方清宮の木版作品は、水彩絵具を用い、小作品が中心だった。戦後版画家の多くは日本版画協会に所属し、積極的に国内外の公募展に出品して知名度を高めていたのに対し、清宮は公募展にほとんど出品せず、唯一所属したのは春陽会のみだった。その違いの出発点に、「油彩画に劣らない表現を目指したかどうか」という意識の違いがあったと思われる。戦後の日本において、版画作品は油彩画に比べて低く見られる状況にあり、多くの版画家は「油彩画に劣らない」版画を作ろうと新たな技法の開発を試みた。その中で清宮は、油彩画に対抗するのではなく、「自分自身になり切る」ことを通して独自性を追求しようとした。その先に辿り着いたのが、すでにある、しかしこれまでは失敗とも見なされかねなかった「摺り」だった。新技法ではなく、木版が生み出す表現を「版そのもののもつ面白さ」と捉え敢えて取り入れた点に、清宮の同時代作家との大きな差異、彼の独自性を見いだすことができる。

### 第3章

1983年の摺りの変化に焦点を移し、1967年以降の作品を詳細に観察して、摺りの変遷を考察する。「特徴的な摺り」に注目してきたが、1970年代の清宮の作品では、むしろ均質な摺りが多くなる。清宮における「摺り」は、決して一方向的に変化したのではない。逆にこのことから、その時々彼の作品の「摺り」が、作品のモチーフや制作姿勢と深く結びついていたことがわかる。当時清宮は、「闇」や「暗さ」を意識していた。当時の清宮の周辺状況を辿ると、父や親友の死、自身の心身の不調といった出来事があり、これらが、70年代の清宮作品の「暗さ」と関連していただろう。摺りを均質にすることで、暗い画面を作ったと考えることができる。

その摺りが再び変化したのが、1983年の作品《小塚と夕日》においてである。画面全体に横方向の「刷毛目」が強くあらわれて作品図像がかすれ、これまでの清宮作品には見られないほど和紙の地色部分が多く見える。

80年代以降の作品を見ると、使用される版数が減り、エディションが一、二枚に限定されるなど、プロセスに簡略化の傾向が窺われる。住田常生（高崎市美術館）は、清宮が短期間にモノタイプ作品を多数制作し、そうした即興的な作り方が木版においても版数、エディションを減らす制作方法に繋がったと指摘している。

同じように画面全体に刷毛目を取り入れられた作品《初秋の風》（1985）は、清宮が完成度にある程度満足した数少ない作品であった。本作の描き方にも「即興性」を見出すことができる。刷毛目は素早い摺り方によってあらわれる。晩年の作品に「刷毛目」、「かすれ」が多く登場し、エディションがほとんど制作されなかったのは、「描く対象と同化し、自分のものとして描くこと」を実現させる手法として、一瞬の出来事を瞬時に作品化する「即興性」を取り入れた結果だったと考えられる。前章で見た特徴的摺りとは異なるが、どちらにおいても共に清宮が追求していたのは「無限感」や「人間の郷愁」であり、それを表現するため「描く対象と同化し、自分のものとして描くこと」だった。そこには、「無意識」の状態になって作るという共通した目的があった。

70年代以降の版画界の動向を辿ると、「作者の手跡を残さない均質な摺り」、「感情を抑制した冷静な表現」が主流となり、清宮作品とは大きな違いがある。清宮は、版画の複数性にのみ注目が集まっていた状況に批判的で、「版そのものの持つ面白さ」を追求する版画が少なくなっていることは「発展性がない」と考えていた。70年代以降の日本版画の状況が、清宮をさらに「版そのものの面白さ」の追求に向かわせたと考えられる。80年代に入り、版の特性を活かした版画が再び注目を集めた。その時期に活動し、清宮と関係が深い木版作家、山中現の作品を見ると、清宮作品と共通する点が多く見出せる。しかしなお、1965-66年と83-85年の清宮作品のような、画面全体に特徴的摺りが及ぶ作品はなかった。このような変化を生んだ根本には、清宮が「版そのものの持つ」面白さを追求し続けた姿勢がある。しかもその面白さを、従来なら失敗ともみなされてきた表現の中に見出した点にこそ、清宮作品を独自のものにした要因がある点は評価されるべきだろう。

## 終論

本論では、清宮の作品を時代を追って仔細に観察していくことを通して、1965年と1983年に顕著に特徴的摺りがあらわれていることを確かめ、それを「変遷」の中に位置づけること、それが「制作主題」、「制作に向かう姿勢」との深い結びつきから生まれたものであることを論証することを目指した。

清宮自身の中で、1965年以降、摺りと制作姿勢の関係がより強く意識されるようになってきたと考えられる。本論の中で詳しく述べたように、1965-66年の清宮作品にあらわれるムラのある「ごま摺り」は、本来摺りの結果がどのようになるか予測できない「偶発性」、「不確定性」という側面を持っている。その面で、「無意識」を捉えようとした彼の狙いにかなっていた。また、1983-85年に多く見られる「刷毛目」は素早い摺りによって生まれる表現で、その面で「即興性」の狙いにかなっていた。二つの時期における摺りの変化の裏に、明らかに明確な意図があったことは疑いない。

これとは逆に、1970年代は「暗さ」や「闇」が強く意識され、その分、特徴的な摺りが減り、均質的な摺り方が取り入れられたと考えられる。清宮の「特徴的な摺り」は全生涯に一貫してあらわれるわけではなく、あくまで彼自身の生涯にわたる思想や周辺状況の「変遷」に則して位置付けられなければならない。「変遷」の中に位置付けて初めて、清宮作品における「摺り」の意味を捉えることが可能になる。

清宮の作品における摺りと制作主題の関わりを「変遷」の中で見て行くと、逆に、両方の摺りに一貫して流れていた意図にも気がつく。どちらの場合にも、それは描く対象と同化し、自分自身の線、自分自身の形を描こうとする目的のためだった。そのことによって、常に「無限感」や「郷愁」という言葉で表された普遍的感觉を作品の中に実現することが目指されていた。

制作のプロセスに「不確定要素」や「無意識」を取り込むことは自分自身を手放すことであり、清宮自身、同時に両極のことを実現しようとしていたことは「意識的無意識」といった言葉を造語したことからもうかがえる。このように両極のことを同時に追求していたことは、清宮を寡作家にさせた原因だったのかもしれない。

本論において取り組んだもう一つの問いは、同時代の版画作品の動向の中で清宮作品の独自性を明らかにすることだった。さまざまな新手法が取り入れられていた木版画の世界の動向に逆らうかのように「自刻」・「自摺」にこだわった清宮が、新技法ではなく、これまでもあった、時には失敗とも見えるため避けられる傾向にあった摺りを「版そのものの面白さ」と捉えたところこそ、清宮の取り組みの独自性を見出すことができると筆者は考える。その点はさらに評価されていいのではないだろうか。

清宮は、普遍性を得る為に、「自分自身になり切ること」が肝心であると考えており、またその為には描く対象に引きずられてはいけないと考えていた。そして、引きずられないようにするには「意識的無意識」の状態になることが必要だと考えていた。そのような

困難なことを実現するための手法こそが「特徴的摺り」だった。この点こそ、清宮の「特徴的な摺り」を検討して行くことを通して筆者が得た最も大きな知見であった。またそのことは、実際に制作に携わる者にとっての主題と手法との繋がりを改めて考えさせてくれる大きなきっかけになったと思う。

## **Abstract**

Naobumi Seimiya (1917-1991) was a woodblock print artist active in Tokyo during Japan's postwar era. It has been indicated by many scholars and critics that the originality in Seimiya's art is in his unique printing techniques. There is no doubt that his distinctive ways of printing (the use of both letterpress plates and engraved plates, his various ways of rubbing in each edition, and especially his use of such printing techniques as "hakeme" and "gomazuri") created what is characteristic of his art work. Previous research on Seimiya rarely refers to the "change" of his use of techniques, something that I noticed after inspecting his whole body of work. Also, his intentions and the meaning of these shifts are not being connected to the themes of his work or the approach he took toward his art. In addition, there are very few evaluations of Seimiya's art from the perspective of comparison.

This study, through a careful appraisal of Naobumi Seimiya's work from era to era, has these objectives: to examine the techniques that he used in creating his woodblock prints; to place the shifts in technique within the continuum of his artistic career; to consider the factors that brought about those shifts, in light of the motifs of those works as they related to the circumstances of his life; and to elucidate the originality of Seimiya's work within the world of woodblock printmaking at that time.

The first chapter takes a look first at his father, who was also an artist, and then Naobumi Seimiya himself against the background of the times they both lived in, with an overview of woodblock printing during both historical periods. Then, through a detailed observation of the whole body of his work over his entire lifetime, the shifts in his expression are traced. His characteristic ways of printing were not necessarily observed generally and evenly throughout his life. The major shifts in printing occurred in 1965 and 1983.

The second chapter is a detailed observation of his work from the beginning up to 1965, in order to illuminate the change in Seimiya's printing technique in 1965. The uniqueness of Seimiya's work is then probed through a comparison with the main-stream art work of the day.

The gomazuri technique emerged on the whole surface of his prints in between 1965



and 66. The adoption of gomazuri unavoidably brings uncertainty into the process of printing. Seimiya believed he could create an ideal work by unifying himself with the objection in a state of unconsciousness. He described this as "conscious unconscious-ness". One can postulate that the artist adopted the use of gomazuri, an unpredictable printing technique that produced irregular results, for this reason.

Chapter Three examines Seimiya's printing from 1966 on, noting the strong appearance of hakeme in the work done in 1983. His work is again compared with the art work of the day.

Much of the work Seimiya did in the 70's shows rather homogeneous printing. The change in his printing was not a one-way transformation, which shows that his "printing" was thus deeply related to the motifs in the work and to his approach toward his art. At that time he was conscious of "darkness" related to the situation around him. That homogeneous surface must have been intended to create that "darkness".

In 1983, the horizontal brush marks (hakeme) emerge strongly on the entire surface of the work. Hakeme appears when printing with speed and brings in improvisational factors in the process. Seimiya consciously chose to use hakeme in order to make prints in an unscripted way. The object of making prints in an unscripted fashion is to work in a state that bypasses conscious reason.

Seimiya felt it was essential to become more completely himself and to search for his own expression away from the mainstream. And he found it in already existing and familiar techniques which were viewed by some as failed and imperfect. Instead of adopting a new technique, Seimiya's uniqueness and originality was in finding the peculiar effects of the woodblock as a merit of the woodblock itself.

### 審査結果の要旨

本論文は、清宮質文に関するモノグラフであり、これまでにない独特の視点から作家の木版画作品を考察したものである。以下では、各章を概述し要点を示しつつ、本論文の独自性、口頭試験の結果、審査会の結果の3点について報告する。

「はじめに」では先行研究を整理したあと、本論文の考察内容や観点が定められている。これまでの清宮研究は、回顧展を契機とした学芸員による一次資料調査を軸に進められてきた。それらはすなわち、『制作控』や『雑感録』など、作家のプライベートなドキュメントの解説に依拠した研究である。それに対して本論文では、清宮作品の「画面」を一覧化したうえで、ひとつひとつの作品を丹念に観察し、その成果を戦後版画史の文脈に位置づける、という方法が採られた。これらはある意味で、美術史学のもっともオーソド

ックスな方法であるが、従来の清宮研究に鑑みればむしろ新鮮なアプローチであった。そのことは高く評価できるものである。筆者はまた、かすれやムラ、木目を残した画面を「特徴的な摺り」と定義し、それに議論を絞ったことが、論点を明確にしていた。

第1章では、清宮の生涯を辿り直しつつ、画面の視覚的特徴の時代ごとの変遷を明示しながら、あえて1965年と1983年、それぞれの時期の前後に見られる「特徴的な摺り」に着眼する根拠が論じられた。その論の運びは一定の説得力をもち、特定の時期に考察を焦点化することの必要性が的確に述べられていた。

第2章では、1965年の前後に訪れた摺りの変化が、清宮の制作姿勢とともに分析された。前半では制作メモや手紙などを参考にしつつ、特徴的な摺りが作家の意図を越えて画面に導入されていく制作の実践法や態度が明らかにされた。例えば、版面にニスを塗布し、かつ顔料をあえて完全に拭き取らないでおくという手法により、ガラスの質感を生み出したという筆者の見解は白眉であろう。また、そうした「偶然性」をあえて取り込み、1点1点描くように摺っていたという姿勢の真意を、筆者は「自分自身になること」や「意識的無意識」など、作家の言葉と結びつけて導き出すことに成功している。章の後半では、こうした独自の技法と姿勢に根差した清宮作品の歴史的な意義が、同時代の代表的な版画家たちと比較検討された。例えば斎藤清のごま摺りは、清宮のそれとは質的に大きく異なる。かねてから戦後の日本版画のメインストリームから距離を取ろうとしていた清宮だが、それははたしてどのような意味での距離なのか、代表作品の比較を通して明らかにされた。

第3章では、ふたたび画面の「特徴的な摺り」に着目して、1985年前後に制作された作品分析がなされた。この時期に顕著な画面の暗さや夜のイメージを、盟友や近親者の「死」や作家自身の「病」に近づけて理解するのみならず、清宮がかねてより希求した「版そのものの面白さ」を追い求めた成果であると筆者は主張している。つまり、刷毛目やかすれは即興性の現われであり、それは前章で論及された清宮の制作姿勢の新たな展開だという。後半では、そのことの時代的な価値が前章と同様、同時代の版画状況に即して検討された。存命作家である山中現と多くの共通点があるものの、総じて当時の版画ブームには批判的であった清宮が、あえて従来技法をより徹底するかたちで独自の表現に達していたことの意義が現代版画史の検討によって浮かび上がっていた。

職人的な気質の清宮は、それにそぐわない偶然性や即興性に果敢に取り組んでいた。本論では、そのことの歴史的意義が、特徴的摺りの分析と戦後版画史との照合によって明らかにされた。その質の高さに見合う評価に恵まれなかった作家について、今後もいっそう再評価が進むであろう。そのなかで摺りに焦点を絞りで考察を進めた本論文は、先駆的な価値を担うはずである。

2023年1月27日、本論文について学位審査会が実施された。論文の概要発表後の口頭試験では、ややたどたどしさはあったものの、論文の意義や意図について筆者は一定の説得力をもって回答した。このことから、筆者は当該研究領域について十分な知見を有する

と判定された。また、主査 1 名、副査 3 名による審議では、全員一致で本論文を合格とした。美学や精神分析にまつわる概念理解の甘さや誤解を呼ぶような表現について懸念が述べられたものの、最終提出までに十分修正可能であると判断された。

以上の理由より、本論文は「博士（芸術）」に値すると判定された。