

2022 年度（令和 4 年度）

博 士 論 文

清宮質文研究

— 摺りと制作姿勢を通して見る作品の独自性 —

2023 年 3 月

京都精華大学大学院

芸術研究科芸術専攻

杉本 奈奈重

(京都精華大学博士論文)

清宮質文研究

—摺りと制作姿勢を通して見る作品の独自性—

2023年3月

杉本奈奈重

序論

- (1) 研究背景・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 3
- (2) 先行研究と研究目的・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 5
- (3) 研究方法・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 9
- (4) 各章の概要・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 10

第1章 清宮の生涯と作品

第1節 時代背景と清宮の生涯

- (1) 清宮彬の活動内容と時代背景・・・・・・・・・・ 13
- (2) 戦後日本版画の状況・・・・・・・・・・・・・・・・ 14
- (3) 清宮質文の生涯・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 15

第2節 清宮の木版作品・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 19

- (1) 第一期 1955年～1961年・・・・・・・・・・ 20
- (2) 第二期 1962年～1966年・・・・・・・・・・ 23
- (3) 第三期 1967年～1978年・・・・・・・・・・ 27
- (4) 第四期 1979年～1988年・・・・・・・・・・ 28

第2章 初期から1966年に至る摺りの変遷とその独自性

第1節 1966年に至る木版作品の分析

- (1) 初期木版作品の摺りの特徴・・・・・・・・・・ 32
- (2) 蝶のモチーフと作品主題「郷愁」・・・・・・・・ 35
- (3) 1965年の摺りの変化・・・・・・・・・・・・・・・・ 39
- (4) 特徴的摺りと無意識の関係・・・・・・・・・・ 41

第2節 戦後日本版画と清宮作品の繋がり・・・・・・・・ 44

- (1) 恩地孝四郎「マルチブロック・プリント」と清宮作品の共通点・・・・・・・・ 45
- (2) 斎藤清、萩原英雄の木版作品と清宮作品との比較・・・・・・・・ 47
- (3) 戦後版画家と清宮の意識の違い・・・・・・・・ 48
- (4) 清宮と油彩画の関係・・・・・・・・・・・・・・・・ 50

第3章 1967年から1985年に至る摺りの変遷とその独自性

第1節 1967年以降の作品の傾向

（１）特徴的摺りの変遷と作品主題の関係	53
（２）作品の「暗さ」と「特徴的摺り」の関係	55
（３）70年代以降の「かすれ」の表現と画面の「明るさ」	60
（４）1983年以降の摺りの変化	61
（５）作品《初秋の風》における即興性について	64
第2節 1970年代以降の日本版画と清宮作品の繋がり	
（１）版画の複数性議論と清宮の反応	66
（２）野田哲也、黒崎彰の作品と清宮作品の比較	67
（３）山中現と清宮作品の共通点と差異点	70
（４）1980年代以降の日本版画の傾向	72
終論	74
注	78
参考文献	90
図版出典	99

序論

(1) 研究背景

清宮質文^{せいみやなおぶみ} (1917-1991) 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^{せいみやひとし} (1886-1969) は、洋画家でありながら木版技法でも作品を制作しており、日本版画の近代化運動、創作版画運動があった大正期に活動した。清宮質文は、父彬が木版摺師と交流があった関係から、浮世絵の技術や道具の扱いに関する知識と身近に接していた。

清宮は生涯に、木版画の他、モノタイプ技法による版画作品、ガラス絵、水彩による作品も制作している。

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、特に1957年の東京国際版画ビエンナーレ展開催を境に作品内容が大きく変化した時期だった。欧米のポップ・アートやコンセプチュアル・アートが日本版画にも影響を与え、写真製版を取り入れたシルクスクリーン技法が版画作品の中心になった。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。

清宮の作品を評する言葉を辿ると、その作品画面を「静謐」¹、「静かな」²といった「静」の印象で述べたものが多かった。また、「詩情」³という言葉も多く使われていたが、これは、清宮自身が詩を愛した人物だったからだろう⁴。他には、「内省」⁵という言葉で表現されることも多く、目に見えない内面を掘り下げた清宮の試みを取り上げられることも多かった。一方技法面の評価を辿ると、「浮世絵の伝統木版画と同様の作品を創作する技巧の高さ」⁶や「職人技を想い起こさせる精緻な技術に裏づけられた木版画」⁷といったように、その技術は高く評価されていた。さらに態度に関して、清宮の「寡作ぶりはつとに有名」⁸と言われるほどで、「ストイックな姿勢」⁹で制作に向き合っていたことが寡作の理由として挙げられていた。

実際に清宮の作品を概観してみると、作品に同じモチーフが繰り返し登場することもあり、自身が追求する主題に何度も挑んでいたことをうかがわせる。作品の中で彼は生涯一貫して「無限感」、「悲しみ」、「郷愁」といった主題を追求していた¹⁰。また、清宮の木版作品では、同一エディション¹¹内で色や摺り方、さらには版そのものを変えている事例が多く確認されている¹²。国内で版画の複数性に注目が集まっていた時期、版画を複数量産することよりも、一点一点の完成度の高さを追求するなど、清宮は、独自の制作姿勢、表現方法で木版作品を制作していたようだ¹³。

筆者自身、木版技法で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。一方、それと矛盾するようだが、数種類ある版画技法の中で木版技法を選んだ理由は、版木や和紙などの自然素材の質感が誘発するコントロールを超えた出来事が起きてしまうことに魅力を感じていたからで、作品が生まれる過程での「偶然性」に惹かれる面があった。

そんな筆者がもっとも尊敬する木版画家が、清宮質文である。最初に関心を持った作品は、第1章で取り上げる作品《蝶》(1963)だった。背景の青と、蝶の下にあるコップの中の青や紫の微妙な色の変化が美しいと思ったとともに、蝶というモチーフにも惹かれたのがきっかけだった。そして、それ以降多くの清宮の作品を見ていくうち、作品の摺りにしばしばムラがあることに気がついた。筆者はそれまで、均質に色面を摺ることが「理想的な摺り」であると考えており、木版作品の制作にあたっては、ムラのない摺りを心がけていた。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。既に述べたように、清宮の木版技巧は高く評価されており、ストイックな姿勢で制作に挑んでいたことはよく知られている。それならば、清宮作品に見られる摺りムラも、あえて取り入れていたに違いない。清宮はなぜあえてこうした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。こうした問いは、筆者がそうした摺り方を避け、それらをタブーだと思い込んでしまったこと自体を振り返るきっかけともなった。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。

ここで、清宮作品を「摺り」に注目しながら見ていくにあたり、筆者が清宮の作品を通観して感じた「ムラ」という言葉を具体的摺りに則して定義・分類しておきたい。筆者はこれを、後に触れる先行研究で実際に指摘されていた摺りの名称を参考に、次の五つ、「木目」、「刷毛目」、「バレン跡」、「摺りムラ」、「ごま摺り」に分類した。

木版画に使用する版木にはそれぞれ「木目」があり、それが和紙に写し出されることがある。これはそのまま「木目」と呼ぶ。また、版上に置かれた絵具を版全体にムラなくのばすためには「刷毛」¹⁴と呼ばれる木版画専用の道具を使用する。絵具が粘質な状態だったり、刷毛を荒く動かしたりすると、刷毛で絵具を広げた跡が作品にブラシ跡のように出る。これは「刷毛目」と呼ぶ。「バレン」の圧力が強すぎると、バレンを動かした跡が作品に残る、これを「バレン跡」と呼ぶ。また版上で絵具を均質に広げないと、部分的に色の出方が薄かったり濃かったりとムラのある摺り方になってしまう。これは「摺りムラ」と呼ぶ。最後に、版上に乗せる絵具が多すぎたり、少なすぎたりすると斑点状のぶつぶつした跡が出る。これは「ごま摺り」¹⁵と呼ぶ。筆者の経験においては、こうした摺りは欠陥と見なされかねないものだった。しかしながら清宮はそうした摺り方を積極的に用いていた。これらの摺りに注目したことが本研究の出発点となった。本論文では、これらの五つの摺りを総称して清宮作品における「特徴的摺り」と呼ぶ。

その他「摺り」に関わる清宮の木版作品の特徴には、木版凹版技法の使用がある。浮世絵のような従来からある木版画は、着色したい部分以外の版を彫刻刀で彫り残っている「凸」部分に絵具をのせて和紙に写し取る、「凸版技法」に分類される。一方、凹版技法は、銅版画に見られるように、彫った部分に絵具を詰めて、凸部分についての絵具を拭き取った上で摺られる手法である。清宮の木版作品では凸版、凹版が両方用いられていて、それもその特徴の一つとなっている。

清宮作品の先行研究や作品評を辿ると、そうした摺りを清宮の「特徴的摺り」と捉え、それについて述べた論者は多い。また、そうした摺り方は清宮の技巧の高さを示していると、高く評価されていた。しかし、それらを印象記風に記したものが中心で、何よりその摺りを清宮が作品に取り入れた理由の分析はまだほとんどおこなわれていなかった。ま

た、筆者が作品を通覧して気づいた摺りの変化を指摘したのもほとんどなかった。さらに、同時代作家との比較という観点からの清宮の評価は進んでいないのが現状だった。では具体的にこれまでの清宮研究にはどのようなものがあったのか。次に先行研究をいくつか紹介した上で、本研究の目的を提示したい。

(2) 先行研究と研究目的

清宮質文の作品画集はこれまでに以下の四冊が出版されている。

- ・清宮質文『清宮質文作品集』南天子画廊、1986年。
- ・清宮質文『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年。
- ・清宮質文『清宮質文全版画集』、玲風書房、2010年。
- ・三浦誠監修『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年。

また、清宮の回顧展の展覧会図録には以下の七冊がある。

- ・『異色作家シリーズⅢ 清宮質文展—木精の魔術師—』神奈川県立近代美術館、1997年。
- ・『清宮質文展 内省する魂の版画家』小田急美術館、2000年。
- ・『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004年。
- ・『清宮質文 生誕90年 木版画の詩人』横須賀美術館、2007年。
- ・『清宮質文展 遠い日をおもうために』倉敷市立美術館、2010年。
- ・『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、2017年。
- ・『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。

これらを含め、さらに他の展覧会図録や美術雑誌などに掲載された清宮研究と批評史に関しては、昨年度清宮研究で博士号を取得した佐野広章が詳細に調べている¹⁶。それ以降発表されたものとしては、2022年6月に刊行された、清宮のガラス絵に焦点を当てた『清宮質文ガラス絵作品集』¹⁷と、佐野の論文があるのみである。本研究のために収集し参照した先行研究のリストは、本論文末尾にまとめて掲載する。

『清宮質文ガラス絵作品集』には、現在確認されている219点のガラス絵全作品がまとめられ、清宮の研究者やコレクター、学芸員など五名による六つの寄稿文と、日・英年譜が掲載されている。住田常生（高崎市美術館）の寄稿文「夏の雲と冬の日と」は、清宮の生涯の主なガラス絵作品を年代順に紹介しながら、清宮が自身のノートなどに残した言葉や妻亮子とともに記した日記の言葉を丹念にすくい上げ、清宮のガラス絵への意識の変化を探っている。川井遊木（京都アサヒビール大山崎山荘美術館）が書いた寄稿文「清宮質文—限りなく深い澄んだ空気」は、2019年に開催された同館での清宮の回顧展開催の経緯やその成果を振り返っている。2009年にNHKで放映された清宮に関するドキュメンタリーを企画した小西豊（NHKチーフディレクター）は、「なぜ清宮質文のガラス絵に人々は魅了されるのか」を寄稿し、そこには、同氏の亮子夫人へのインタビューが掲載されている。新井昭彦（コレクター）の寄稿文「冬の夕」は、始めて購入した清宮のガラス絵についてそのいきさつを振り返り、清宮作品を扱う「ミウラ・アーツ」でコレクションを増や

した経緯や、清宮の死後、ミウラ・アーツのオーナー達と清宮のアトリエを整理した思い出などを振り返っている。三浦誠（ミウラ・アーツ）は、清宮が書いたガラス絵についてのメモを紹介する文「清宮質文のガラス絵」と、画廊をオープンする事になってから始まった清宮との往復書簡を紹介する「画家と青年—画家の人となり—」を寄稿した。清宮研究では木版画に焦点が当てられることが多く、ガラス絵の業績を総覧できる試みはこれまでになかったものである。

次いで、何よりも、先述の佐野による博士論文を、清宮研究における技法研究の極めて優れた成果として挙げておかなければならない。自身も木版作家である佐野は、清宮が実際に使用した版木、道具、実物作品を実見し、清宮が制作時に摺り手順などを記していたノート『制作控』を調査した上で、自らの経験を活かして清宮作品の再現実験を行った。『制作控』はすでによく知られており、これまでの展覧会図録などでもしばしば取り上げられてきたが、それに基づいて実際に木版作品の手順を再現した研究は他になく、その経験から得られた考察は佐野でなければ導き出せない貴重な知見である。筆者自身、そこから多くのことを学んだ。本論の中でも、改めてその成果に言及したい。

この節では、佐野の論文をはじめ先行研究において先に挙げた清宮作品の「特徴的摺り」がどのように取り上げられてきたか、その点に絞って、主として摺りに言及した部分を引用する形でこれまでの研究成果を振り返っておく。

桑原住雄（美術評論家）は、1965年に執筆した「清宮質文論」で以下のように述べている。「版と版の微妙なズレと重なり工合から生れる色面のブレが、作者の顫動する心理の深層と孤独な憂愁を鮮明にあぶり出し、木目の扱いも装飾の域をはるかに超克している」¹⁸。このように桑原は清宮の木目の扱いを賞賛し、装飾としてではなく、清宮の深層心理を表出する存在として木目の印象を語っている。

藤井久栄（美術評論家）は、1977年執筆の清宮の個展評に以下のような文章を書いている。「彼の木版画は凹凸両版の併用で、水彩絵具を使用する。いくつもの彫刀を使いわけて木理を活かした版面をつくる。ハケで版面に色を塗る時も、ハケ目が紙にうまく出るような使い方を工夫する。幾種類ものバレンを用意し、圧す力の強弱でさまざまな調子を出す。こうして、浮世絵版画の特色あるデリケートな深みのある色の諧調をよく自分のものとしてこなし、伝統技法に独自の解釈を加えて独得の清宮版画を生み出したのである」¹⁹。藤井は木目を「木理」と呼び、木目と刷毛目があえて意図的に取り入れられていることを指摘しているが、特別その効果については述べられていない。

先にも挙げた住田は、2010年に玲風書房より刊行された『清宮質文全版画集』に寄稿した清宮の評伝²⁰の中で、特徴的摺りに何度か触れている。まず清宮の木版作品の特徴に触れた箇所で住田は、「木目をあらかじめ計算に入れて彫り、場合によっては版に水彩をのせる刷毛目と交差させる。こうして凹版の強い摺りと、凸版の軽やかな摺りの木目や刷毛目に、手漉き和紙（鳥の子）の白を含むように残す。摺りはやや乾いた感じに仕上げ、紙の白を殺すようなベタ摺りはしない。そうすることで、紙の白が生きる」と述べている²¹。ここで住田は、「木目」、「刷毛目」が敢えて取り入れられていることを指摘し、凹版の「強い摺り」に対して、それら特徴的摺りの印象を「軽やかな摺り」と表現している。ここで住田は「紙の白を殺すようなベタ摺りはしない」と述べているが、筆者が実際これまで見てきた作品には、紙の地色が見えないような作品も何点かあった。その点は、後の

議論とも関わるため、あらかじめ指摘しておきたい。

また他の作品に関して住田は、「水彩に混ぜる糊を少なくし、壇の背景部分にあえて摺りムラを作っている。作家はかつて対談の中でこれを職人が『ごま刷り』といて嫌うと語っているが（『深澤対談』）こうした職人技だけでない摺りのテクニックが、絵肌に独特のヴォリュームをもたせる。その一方で刷毛目を横に活かす背景の摺りには糊を多めに使いこなしている」と述べている²²。住田は、清宮作品における「摺りムラ」や「ごま摺り」は摺り職人が嫌うことを、清宮自身が知っていたことを振り返った上で、こうした「職人技だけでない摺りのテクニック」を清宮が敢えて取り入れたことを指摘している。そしてそれが「絵肌に独特のヴォリューム」を与えていると述べている。しかし、どのような摺りを、どのように取り入れることでヴォリューム、つまり立体感や量感が生まれるかということは必ずしも明確にされていない²³。

さらに他の作品に関して特徴的摺りに注目し、「凹版刷り、木目への気配り、刷毛目の摺りとりなど摺りのテクニックには見劣りするところがなく、通常の摺りが施されている」と述べている²⁴。このように住田は、清宮作品における「木目」、「刷毛目」、「摺りムラ」、「ごま摺り」に言及し、これらを使い分けている清宮の木版技術の高さを指摘している。

菅野晶（青森県立美術館）は先述の『清宮質文全版画集』に寄稿し、「筆の刷毛目や版木の木目を利用して風合いを作り、色彩を薄く重ねる作業から、清宮は作品ごとに異なる空気を作り出す」と述べ、特徴的摺りの効果について、「刷毛目」と「木目」が「風合い」や「空気」を生み出していると指摘しているが、それがどのようなものなのかは必ずしも明らかにされていない²⁵。

相澤美貴（鹿沼市立川上澄生美術館）は、2019年同館で開催の清宮の回顧展図録『静謐の画家 清宮質文 すみわたる詩情の世界』に論文を寄稿し、清宮作品に対して頻りに用いられる用語である「透明感」が何によって生み出されているかを探っている²⁶。その中で相澤は「木目」と「刷毛目」に注目し、結論部分で「清宮版画の『透明感』とは刷毛目・木目による色ムラも含めた色彩の配置の効果より、前景の物を通して後景の物を見るという遠近感の錯覚を生じさせることによって、発生していると指摘できる」と述べている²⁷。また、「木目・刷毛目は、清宮の版画作品にほぼ通底して現れている」とも指摘している。この点については後ほど言及したい。

次いで、先述の佐野の博士論文には、何より実作を通しての言及であるだけに極めて具体的に「摺り」が記述されている。特にここでは、その「特徴的摺り」の効果に関する記述とともに引用してみたい。

柔らかく滲んだごま摺りは、重色するごとに光が立体感を得るとともに、滲みの模様は和紙の質感を引き出している²⁸。

ここで佐野は、住田と同じく、ごま摺りの効果によって光が立体感を得ていること、さらに「和紙の質感」を引き出していることを指摘している。以下では「木目の効果」をさらに詳しく分析している。

凹版摺りで写し取られた絵具の木目が、画面全体の調子を整え、海辺の空気感を作っている。木目の隙間を表す白く微細な縦目は、上方から降り注ぐ光の線の動きを想像させている。また、素材の質感が作品の肌合いとなり、海辺の湿度や温冷の度合いを視覚化している。これは桂の木の正目の部分そのものの効果である²⁹。

ここで佐野は、木目の向きが光の動きを想像させ、桂の正目³⁰部分による素材の質感が、海辺の湿度や温度を視覚化していると指摘している。続きを読んでいく。

[……] 版木は、木目の縦目が長辺となる長方形であるが、その中に、上下に二つの版面がある。その版面は、版木に対して必ずしも垂直ではないことから、作品のイメージに合わせて木目を選び、版面の角度を変えていることがわかる。また、木目の視認性は低い。清宮は凹版技法で、微小の絵具を強い圧力をかけて摺り、きめ細かい桂の木目の凹部から、絵具を非常に薄く写し取っている。その効果として、海辺全体の空間が有する気体など、目に見えない様子が表現されている。清宮の作品は、背景を占める面積が広い。その背景は、主要なモチーフの視認性を高めるために単純化されている。単純化する方法として、極薄く写し取る木目により統一感を作り出している³¹。

ここでは、清宮が木版作品に使用した版木を佐野が実見した上で、清宮が作品に合わせて版面の角度を変えていたことから、清宮が作品のイメージに合わせて木目を選んでいることを明らかにした。またその効果として、気体といった目に見えない様子が表現されること、背景のイメージを単純化するにあたり統一感を作り出すことなどを挙げている。以下においても佐野は、特徴的摺りが目に見えない「気体」を視覚化していることを指摘している。

木目が光や気体の動きを視覚化し、和紙の繊維がモチーフの質感となり、版の形が作る絵具の物質感が抑揚になるなど、小作品であることを利点とした、素材と材質の質感を活かした効果は特徴的である³²。

後に述べるが、清宮作品は小作品制作が中心だった。その上で佐野は、特徴的摺りが、小作品であることを利点とした効果の一つであったことを指摘した。このように佐野は、清宮作品における「ごま摺り」、「木目」に極めて具体的に言及し、それらが和紙の質感を引き出し、「光」や「空気」を視覚化させたと述べている。

以上いずれの先行研究においても、特徴的摺りが清宮によって意図的に取り入れられていると考えられており、清宮の技術の高さをあらわす摺り方と認識されていることが分かる。それら特徴的摺りの効果としては、作品にヴォリュームを与えること、和紙の質感を引き出すこと、「光」や「空気」といった目に見えないものを表すことなどが指摘されてきている。その場合にも、そうした特徴的摺りから受ける印象をやや具体性に欠ける言辞で書かれることが多く、作者の意図と結びつけて考察したものはなかったうえ、そうした印象と摺りの効果を具体的に摺りに結びつけて分析しているのは相澤と佐野の研究のみであった。

摺りの観点からこうした先行研究を読んでいく中で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。例えば、前述したように相澤はそうした特徴的摺りが全生涯に「通底して現れている」と指摘しているが、清宮の作品を時間軸に沿って通覧してみると、微細ではあるが、そこには明らかに摺りの変遷を認めることができる。そしてその微妙な変遷こそ、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筆者には思われる。そうした変化が、作者としての清宮の技法や制作姿勢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、そうした「摺り」の変化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」の変化とはどのようなものなのか。そうした「変化」をもたらした要因は何なのか。清宮作品を彼自身の版画制作の流れの中に置いて考察する。

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。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いくつか取り上げ、それとの比較の点からも清宮作品の独自性を明らかにしていきたい。

以上、先行研究を踏まえ、本論文の目的を述べてきた。改めてまとめると、清宮の木版作品に見られる摺りを仔細に検討し、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つけて考察すること、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——以上が本論文の目的である。結論を先取りして述べるなら、清宮作品を概観してみると、1965年と1983年に、摺りの変化を認めることができるだろう。論文の中では、特にその時期の変化に注目し、具体的変化とそれをもたらした経緯を明らかにしていきたい。

(3) 研究方法

本研究では、次の四つの観点から考察を進めていく。第一に予備段階として、清宮の生涯の木版作品を一覧化し、時代ごとの作品の特徴を詳細に観察した³³。その上で、1965年と83年に摺りの変化があるという筆者の発見に基づき、考察を加えていく。二つ目に、清宮作品の実見及び図版による調査で、自身も木版作品を制作する筆者の視点から、清宮作品の摺り、彫りの特徴やその手法を探っていく。作品自体を詳細に観察することが何より本研究の方法論の基本であり、推論を進めて行く際の出発点になる。できる限り実物の木版作品を見ることを心がけ、実見調査にあたっては、瀬戸内市立美術館館長で清宮質文作品のコレクターである岸本員臣の協力で、コレクションされた清宮の作品を実見調査することができた。実見できなかった作品に関しては、主に『清宮質文全版画集』を参照した。三つ目に、文献調査を通して清宮の生活、思想の変化の調査をする。清宮は摺りの手順や色を記した『制作控』、個人的な雑感を記した『雑感録』、主に制作における抱負や苦悩を綴った『雑記帖』、亮子夫人と共に記した『日記』といった記録をこまめに残しており、先行研究においてもこれらの資料が紹介されてきた³⁴。本研究でもそれらの文献を通して、清宮の作品及びその摺り方の変遷と、彼の生活や思想の変遷との関連について考察

する。なお、清宮の生涯における出来事に関しては、住田によって詳細にまとめられた評伝「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」を参照する。四つ目は史実調査で、同時代の主流となる版画作品や思想を探り、その中での清宮作品の位置付けを試みる。この点では、青木茂（町田市立国際版画美術館元館長）監修の『世界版画史』、松山龍雄（版画芸術編集長）の著した『版画、「あいだ」の美術』、2010年に和歌山県立近代美術館と宇都宮美術館で開催された展覧会図録『日本近代の青春 創作版画の名品』、2020年に福島県立美術館と和歌山県立近代美術館で開催された展覧会図録『もうひとつの日本美術史—近現代版画の名作2020』などを参照して、明治末期から1980年代頃までの日本版画史を振り返る。また、清宮作品と比較する木版画家として、同時代に高く評価された版画家や、清宮作品との類似性が見出せる版画家である恩地孝四郎、斎藤清、萩原英雄、野田哲也、黒崎彰、山中現らを取り上げる。

（４）各章の概要

本論の構成は三つの章に分かれ、各テーマに二節ずつ配して全六節で構成される。第1章「清宮の生涯と作品」は、清宮の生涯と各時代の作品の特徴を詳述することが目的である。第1節「時代背景と清宮の生涯」ではまず、清宮質文の父清宮彬の生きた時代背景、清宮質文自身の生きた時代を振り返り、続いて、清宮の生い立ちを辿り、交流があった作家、影響を受けた作家を中心に振り返っていく。続く第2節「清宮の木版作品」では、清宮の作家生涯を大きく四つの段階に分け、それぞれの時期の清宮の周辺状況を振り返りながら、作品を観察する。

こうした段階を踏みながら、清宮作品の摺りの特徴を先に述べた「摺りムラ」、「木目」、「刷毛目」、「バレン跡」、「ごま摺り」の五つの観点から見えていくことになる。作品の完成度や技法のこだわりの強さにおいて折り紙付きであった清宮が、偶発的要素を含むこれらの摺り方を取り入れていたことは一見矛盾しているようにも思える。それにもかかわらず清宮は、あえてそうした摺りを採用した。そしてその特徴的摺りが1965年と83年の作品に特に強くあらわれていたことを指摘していきたい。

第2章「初期から1966年に至る摺りの変遷とその独自性」では、その1965年の摺りの変化に焦点が当てられる。第1節「1966年に至る木版作品の分析」では、最初期作品と65年作品の摺り方を詳細に観察することによって、初期には部分的にのみ見られた「特徴的摺り」が65年に画面全体に広がったことを明らかにしたい。こうした作品分析と同時に、当時の清宮の作品や制作についての考えを雑記帖や手紙などに書かれた言葉から辿り、「特徴的摺り」が画面全体にあらわれた理由を考察していきたい。制作に集中し始めた頃の清宮は妻亮子と経済的に苦しい生活を送りながら勤めに出ることはなく、不安定な精神状態にあった。そのような清宮の心理状況と清宮作品を代表する蝶のモチーフとは関連がある可能性がある。摺り方に変化があった65年の作品には、その重要なテーマとして「死」を読み取ることができる。このことと摺りの変化の経緯に何らかの関係があったことが推測される。また、この時期に清宮が書いた手紙を見ると、清宮は、自身が理想とする作品に近づくためには「無意識」の状態になることが必要だと考えていたことが分かった。この考えを特徴的摺りという「不確定性」を取り入れた理由の一側面として考えていきたい。

第2節「戦後日本版画と清宮作品の繋がり」では当時の日本版画の状況を概観し、清宮作品との比較を試みたい。例えば恩地孝四郎の「マルチブロック・プリント」の偶発的要素には清宮作品の特徴的摺りとの共通点を伺うことができる。また、斎藤清の「ごま摺り」、萩原英雄の「両面摺り」における「描くような摺り」にも清宮作品との共通点を見出すことができる。しかし、清宮には、時代の主流から距離を置こうとする姿勢があった。そのことから、清宮と他の作家たちとの「差異」にこそ清宮の独自性を考えるヒントがあると考えられる。同時代の他の木版作品に見られる「ごま摺り」が画面の一部分に取り入れられたり、摺り方にバリエーションを与えるためのひとつの「効果」として取り入れられているのに対し、清宮の場合、偶発性の強い「ごま摺り」や「摺りムラ」を取り入れるには制作に対する基本的な姿勢との繋がりがあった。作品作りに向かう清宮の姿勢に関しては、生涯それに関わり、しかも一作も作品を発表しなかった油彩画に対する考えも手がかりになるだろう。

第3章「1967年から1985年に至る摺りの変遷とその独自性」では1983年の摺りの変化に焦点が移される。第1節「1967年以降の作品の傾向」では、1967年以降の作品を詳細に観察し、摺りの変遷と、1983年に画面全体に刷毛目があらわれたことを指摘する。そしてそれが、清宮の身辺状況、思想の変化と関わりあっていた経緯を考えたい。60年代半ばから清宮自身や親しい人物に老いや死の徴候が現れ始め、作品ではそれらが作品主題となってくる。70年代頃から「闇」や「暗さ」が清宮作品の重要な要素となり、それに伴って、画面に和紙の白さを含む「かすれ」が一時期ほとんど見られなくなった。しかし、80年代頃から再び特徴的摺りが現れはじめた時、それは以前のものより激しくなっていた。この頃の版画は摺り重ねる版数やエディション数が少なくなっており、そのことは、より偶発性、即興性を重視した摺り方と関連しているだろう。そのような変化について、同じような観点から同時期に多数制作されたモノタイプとの関連性も先行研究において指摘されている。

本論で注目する清宮の特徴的摺りは何らかの形で生涯の作品に共通して見られると、一応は言えるかもしれない。しかし、年代によってはそれがほとんど見られない時期もあり、そこに大きな変化が現れたのが1965年と83年だった。すなわち、清宮にとって特徴的な摺りは時代を追って微妙に変化しており、それぞれの時期によって異なる意味合いを持っていた。清宮にとって「特徴的摺り」には複合的な意味が含まれている、その点を改めてこの節で論証していきたい。

第2節「1970年代以降の日本版画と清宮作品の繋がり」では、版画黄金期と呼ばれた日本版画の状況と、それに対する清宮の批判的意見を取り上げたい。そこでは70年代に世界的に活躍した木版画家、野田哲也と黒崎彰の作品を取り上げ、その作品との比較から、清宮の作品が当時の版画作品の主流から大きく離れたものであったことを確かめたい。70年代以降、シルクスクリーンや写真製版などの新技法が積極的に試みられ、清宮のように伝統的手法を守りながら木版作品を作っている作家は少なかった。その意味で、60-70年代になると清宮作品の特異性はさらに際立っていた。特に清宮は「自刻」、「自摺」にこだわり、さまざまな新技法ではなく、これまでもあった、時には摺り職人や作家が敬遠した「ごま摺り」、「刷毛目」などを取り入れていた。そして、それを「版そのものの面白さ」と捉えた。そこにこそ清宮の取り組みの独自性を見出すことができるのでは

ないか、本論ではそのことを強調していきたい。また、この節では80年代以降に活動した木版画家で、清宮との関連が深い山中現の作品を取り上げ、清宮作品との共通点と差異点を探ることでさらに清宮の独自性を浮かび上がらせたい。

終論では、全体を振り返り、多くの論者によって指摘されてきた清宮の特徴的摺り方の現れには時代を追った変化があること、その変化が作品のモチーフや彼自身がおかれた生活状況、制作課題と結びついていることを改めて確かめたい。「特徴的な摺り」の意味は、「変遷」の中に位置付けて初めて捉えることができる。その点を踏まえてこそ清宮作品の「独自性」を評価することができるだろう。「序論」で示した本論の課題がどれほど達成されたか、されなかったかを振り返りながら、「終論」では、筆者自身が研究を通して学んだこと、新しい知見と今後の課題についても触れることにする。

第1章 清宮の生涯と作品

第1節 時代背景と清宮の生涯

本章第1節では、清宮質文という人物や作品について理解するため、作品分析に先立ってその時代背景、作家の生い立ちを概観する。第2節では、年代を追って作品を辿り、それぞれの時期の作品モチーフや主題、注目すべき版画手法を考察していきたい。

(1) 清宮彬の活動内容と時代背景

まずは、父清宮彬の活動と、当時の時代状況から振り返っておこう。清宮質文の活動を考える時、父彬との繋がりを無視することはできない。その父彬が活動した時期は、日本版画史のはじまりと重なる重要なタイミングであった。

清宮の父、彬自身、洋画家・版画家・装幀家など多岐にわたって活動した作家である。慶應義塾幼稚舎や中等部の美術教師を勤め、熱心な版画の研究・教育者でもあった。清宮家には、研究にまつわる画集などの資料も豊富に揃っていたようだ。

清宮彬は中学校を卒業後白馬会葵橋洋画研究所に入り、黒田清輝に油絵を学んでおり、この研究所で岸田劉生（1891-1929）や岡本帰一（1888-1930）と出会った。彬は、かねてより交流があった柳宗悦宅に彼らを案内して「白樺」³⁵に導いたことでも主要な役割を果たしている。息子の清宮質文は父彬の交流関係を振り返り、「僕の親父はね、博識すぎる人だったんですね。[……] 岸田劉生と最初に知り合ったのも色か何かのことで話し出したのがきっかけみたい [……] 柳宗悦のお父さんとうちの親父の親父が知り合いだったことから縁ができた。で、高村光太郎さんとかいろんな方とも交流があったんですけど」と語っている³⁶。

清宮家のルーツは水戸藩の支藩にあたり、清宮の祖父は守山（現在の福島県郡山市）に生まれ大蔵省に務めた。その祖父の交流関係から、清宮家は当時活躍する文化人との縁が生まれたようだ。

劉生は五歳上の彬を兄のように慕い、共に版画専門誌『白刀』³⁷という版画同人誌の創立同人として参加するなど、両者共版画作品も積極的に制作した。彬は他にヒュウザン会や草土社の結成にも関わり、展覧会出品目録や、両会のポスターデザインを担当し、自らの木版作品を提供した³⁸（図1-1）。

彬は版画研究者としても有名で、江戸以来の彫版技術、摺り技術の研



図1-1 清宮彬《花》『フェウザン』

第4号表紙、1913年、木版、16.7×13cm、和歌山県立近代美術館所蔵

究や資料収集に務めた³⁹。さらに、中国の木版画技法も学び、その作品について「彫線と色感に中国木版の影響が色濃くみられる」と評価されている⁴⁰。質文の親友で、銅版画家の駒井哲郎（1920-1976）によれば、「その木版の刀の冴えにおいて、かつて山本鼎を驚嘆させたほど」であったという⁴¹。清宮質文について論文をまとめた佐野広章は、彬が作成した木版による蔵書表二点と年賀状一点、及びそれらの版木を実見調査した⁴²。彬の版木は摺り師が図像を指示通りに写し取ることができる加工がされており「手本のように整った形」だと評し、質文の「描くように摺る木版画」との差異点を示しながらも、清宮親子の技巧の高さに共通点が見出せると述べている⁴³。

明治末期から昭和初期にかけて起こった日本版画の芸術運動、創作版画運動は、1918年に「日本創作版画協会」発足に結びつき、さらに31年には、洋風版画会と合併し現在も存続する「日本版画協会」となった。彬は、この協会に創立会員として参加した。

日本版画協会が設定した目標のひとつに、東京美術学校への版画科設置があった。それは1935年に臨時版画研究室（教室）というかたちで実現する⁴⁴。銅版画を担当したのは同校教授の田辺至（1886-1968）、木版画の担当は平塚運一（1895-1997）だった。1937年に同校に入学した質文は、ここで銅版を学んでいる⁴⁵。彬が活動し、質文が幼少期を過ごした時期は、このように、「創作版画」という言葉が生まれ、その思想が人々に浸透していく時に重なっていた。その点を念頭においておきたい。

（2）戦後日本版画の状況

清宮自身は1954年に初めて木版作品を発表する。改めて、その当時から1980年代までの日本版画の状況を概観しておこう。

紺野朋子（福島県立美術館）は、敗戦後の版画の復興は、木版画家、恩地孝四郎（1891-1955）の周辺からはじまったと述べている⁴⁶。滝沢恭司（町田市立国際版画美術館）も、「敗戦直後の最も大きな版画の動きは、恩地を中心とするこの一木会に集まった[……]若手作家によって生み出されたといえる」と述べており、戦後に版画作家が活動していくにあたり、恩地の貢献が大きかったことは確かだろう⁴⁷。恩地は、版画の近代化運動の推進者として、また日本における抽象表現の先駆者のひとりとして知られる作家である⁴⁸。東京美術学校予備科在学中の1912年に和歌山出身の田中恭吉（1892-1915）と出会い、1914年に田中・藤森静雄（1891-1943）とともに、自画・自刻・自摺による版画と詩による作品集『月映』を発行した⁴⁹。『月映』に収められている作品は、この時期の自刻木版画の中でも特に高く評価されている。

恩地は、日本創作版画協会、日本版画協会において共に中心的に活動し、また恩地が主催した一木会には、駒井をはじめ後に戦後の版画界を代表する若手版画家が多数参加していた。彼らの活動は恩地と親交があったGHQ関係者から支援され、海外で恩地とその周辺作家の版画作品が収集されていく流れが生まれた⁵⁰。これが戦後版画家らの新しい試みの支えになるとともに、日本版画の海外進出へと繋がっていったとされる⁵¹。

1950年代頃からは、木版だけでなく銅版、石版技法を用いた版画作品が登場しはじめる⁵²。

そしてこの時期、上述の版画家が海外展で次々と賞を受賞することにより、国内でさらに版画に注目が集まり始める⁵³。これらの快挙から日本国内で版画ビエンナーレ展を開催

する気運が高まり、1957年東京国際版画ビエンナーレ展が開催されることになる。本展を舞台として、版画の制作者はますます増えるとともに、その表現が大きく変化していくことにも繋がった。

青木加苗（和歌山県立近代美術館）によれば、創作版画運動に始まる日本版画の動きは自らの出自である印刷物から独立することによってはじまったが、60年代に入り、その状況に一石が投げられたという⁵⁴。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横尾忠則（1936）をはじめとするデザイナーや版画家によって作られるようになった。それらの作品は上述のビエンナーレ展に出品され、版画概念を問う議論が活発化したと述べている⁵⁵。

70年代に入ると、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ビエンナーレ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も活気づき、国内で版画工房が次々に誕生する。当時の多くの版画作家はこれら工房刷り師に依頼して100枚単位のエディションを作成していた。こうした潮流の中で清宮は自身を「クラシックな作家という分類に入れられるかも知れない」と分析していた⁵⁶。これは、表舞台で脚光を浴びていた作品とは距離を置いていることを自分自身で確認する意味で述べられたものと言えるだろう。実際、この時期の動向に対する批判的な意見も書き残しており、こうした版画の主流と清宮作品との繋がりについては、第2章および第3章の第2節で詳しく考察していく。

（3）清宮質文の生涯

清宮質文自身の生涯については、序論でも触れた住田常生によって書かれた評伝に詳細に記されている⁵⁷。ここでは同論を参考にし、清宮の生い立ちを振り返っていき。清宮は1917年、四男一女の長男として東京府豊多摩郡（現在の新宿五丁目）で生まれた。清宮が幼い頃、岸田劉生が来訪し、「清宮によく似ている」とオルゴール付きのガラガラをプレゼントした話が残っているという⁵⁸。劉生の日記に「清宮の子供二人とも清宮の雛形のように似ているので可笑しかった」と記されている⁵⁹。

このように清宮は、父と交流のあった作家や美術家と幼い頃から身近に接していた。また、父の研究にまつわる画集などの貴重な資料に囲まれ、いつでも手にすることができる環境で育った。清宮が画家を目指そうとするきっかけとなったのも、これら父の収集した画集を見ていた時だった。1977年、三木多聞（美術評論家）との対談で、清宮は以下のように語っている。

[……] その中にレオナルド・ダ・ヴィンチのいい画集があったんです。ちょうどクッキーを見てたときなんですけど、その線の中に無限感を感じたんですよ。具体的に言いますと、例えば白い紙の中に一本線が引いてあるとしますね。これが地平線としますと、こう地平線上のあらゆるものを全部、その一本の線の中に含んでいるような感じがしたわけです。そしてその上が空になっていて、下が地面になっているわけです。

[……] それから一人で家にあった画集を片っぱしから引っ張り出して、並べてみましたね。大体後期印象派のセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンぐらいまででしたが、それに岸田劉生の画集もありました。古いところは、エジプト・ギリシャとか。それからジオッ

トぐらいになりますね。それらの絵や彫刻に全部あるわけなんですよ、無限感が。レンブラントにもなんでも⁶⁰。

画家を志す原体験の興奮がありありと思い出されている。清宮が影響を受けた可能性がある美術作品を伝える貴重な回想でもある。この後生涯をかけて清宮は、ここでも述べられている「無限感」、あるいは、清宮自身が同じものであると述べた「実在感」⁶¹というものを絵の中に追求していくことになる。

1935年に中学校を卒業後、小林萬吾^{まんご}（1870-1947）が主宰する同舟社^{かさぎみのる}絵画研究所に入所し、駒井、笠木實（1920-2018）と出会った。駒井は銅版画家としての先駆的活動だけでなく、戦後美術界においてマイナーな存在だった銅版画の普及に貢献したこと、東京藝術大学教授として版画技術の教育に尽力したことで知られている。また笠木は、日本銅版画の草分けの作家である⁶²。さらに、ひとつ下の後輩に現在も存命の洋画家野見山暁治（1920-）がいた。野見山は清宮の人柄を記す文章をいくつか残している。野見山によれば、清宮は、展覧会などで会うと「照れくさそうに声をかけ、なにか言いたいことがあるような仕草になる」という風に、内気で照れ屋な面があったようだ⁶³。

1937年、清宮は東京美術学校（現・東京藝術大学）に入学する。父のすすめで建築科を受験するが不合格となり、第二希望の油画科に合格した。藤島武二（1867-1943）教室で学んだ後、四年からは駒井と共に田辺至に学んだ。田辺は創作版画協会結成時のメンバーの一人であり、先述の臨時版画教室で銅版画を教えていた人物だ。

少し意外ではあるが、清宮は友人の勧めでラグビー部に所属していた。この時の友人のほとんどは戦死したようだが、当時の思い出をよく語っていたらしい⁶⁴。大学卒業後もワンダーフォーゲル部の部長を務めたりスポーツ自転車に乗ったりと、身体を動かす事を好んだという一面もあったようだ。

1941年、戦争勃発により12月に繰り上げ卒業となるころだったが、清宮は卒業制作が間に合わず、翌年3月に卒業した。先述の三木との対談で清宮は「むずかしいものを描きたかったんですよ」とその時のことを振り返っている⁶⁵。この頃から既に、作品を仕上げることへのこだわりの強さがあらわれていると言えそうだ。同年、長野県上田中学校（現・長野県上田高等学校）の美術教師、次いで東京三田の慶應義塾工業学校の美術教師となるが、44年6月に召集されて陸軍歩兵部隊に入隊した。

清宮と駒井は偶然同じ部隊に所属した。しかし駒井は身体虚弱によって、清宮は上官からの命令で幹部候補生の試験を受けたことによって、二人とも戦地に送られるのを免れた。彼らを除くほとんどの隊員は戦死したようだ。また、清宮の家族は全員無事だったものの、空襲による実家被災で父、彬が収集した資料や自身の作品が焼失し、彬はそのショックで作品を作れないどころか何もできない状態に陥った。清宮は、この時、劉生との書簡や素描、肖像もすべて焼失したことを残念がっていたようだ⁶⁶。

後に述べるように、清宮は、経済的に苦しい生活を送ったり、制作のせいで身体に不調をきたしたりと命を削るようにして作品を作った。戦争の実体験は想像を絶するものであろうし、清宮の思いは想像してみるしかないが、おそらく、画家になることを夢見ながらそれを叶えられなかった多くの知人達の手前、生半可な気持ちで作品を作ることはできな

かったのではないだろうか。清宮は声高に戦争と自身の作品との関連性について言及しなかった。しかし、清宮作品の重要なテーマである「悲しみ」の根底には、そうした戦争経験が深く関連していると考えられる。清宮作品と「悲しみ」との関連については本章第2節で取り上げたい。

戦後、清宮は制作に打ち込むため家族の疎開する福島県に行くのだが、父が放心状態だったことにより、弟妹の進学のため長男として清宮が仕事に戻った。それでも慶応義塾工業学校や商業デザインの制作に従事しながら、なお絵描きになる夢は持ち続けていた。50年代頃の清宮は、アブストラクトによる油彩画を描こうとしながら、なかなか完成に至らない時期を過ごしていたようだ⁶⁷。この時期、清宮自身によって書かれた文章は、清宮が同時代の版画家の中で独自性を確立していくことの理解の一助となるものであると筆者は考えている。詳しくは次章で取り上げたい。

弟妹の進学が落ち着いた1952年、清宮はすべての職を辞す。以降、勤めには出ずに生涯極貧の生活の中で作品を作っていくことになった。清宮が本格的に作品を発表し始めたのは1953年、36歳になってからのことで、東京美術学校の同級生によるグループ「ゲフ会」の結成に参加したのがきっかけだった。木版画の制作を始めたのもこの頃で、先述の1977年の三木との対談で、彼は当時を次のように振り返っている。

それまでは油絵を描いていたんです。けれども私の絵に対する考えが、どうも大変にむつかしいことを要求していたものですから、いつもまとまらなかったんですよ、絵が。[……] 版画の場合にはどうしても技法上の制約がありますね。初めから画面の構成を決めておいて、そしてそれは途中では変更できない。そしてまた、できるだけ単純にしなければならないという⁶⁸。

完成度をどこまでも追求して描こうとしてしまう清宮は、版画のように、はじめからある程度最終形態を想定しなければならない制約を経てはじめて完成に辿り着くことができるようになったという面があっただろう。しかし、清宮が油彩画で作品を残せなかった理由には、さらに複合的な理由もあったと思われる。このことについても次章で考えていきたい。

1954年、笠木の勧めで春陽会第31回展に木版作品を初出品、初入選し、当時の春陽会で指導的存在だった洋画家の岡鹿之助(1898-1978)から賞賛された。岡は、その後も清宮と会ったり手紙をかわしたりすることで苦しい生活を送る清宮を励ました⁶⁹。以降清宮は春陽会に所属し、1974年まで毎回出品を重ねている。清宮は生前、「駒井君がいるから春陽会にいるんだ」と述べていたようで、美術団体にほとんど所属しなかった清宮が春陽会には所属した理由の一端には駒井の存在も大きかったようだ⁷⁰。一方清宮は、父が創立会員だった日本版画協会には所属しなかった。これは当時の版画家としては非常に珍しいことであった。

同年、駒井はフランスへ行き銅版画の技法を学んでいる。清宮もヨーロッパ、特に北欧へ行く事を夢見ていたが実現することなく、生涯東京を拠点に作品を制作した⁷¹。

1958年、清宮は41歳で初個展を開催。翌年、同じく春陽会に出品していた松井亮子と結婚する。プロポーズの言葉は「一緒に餓死してくれる人がみつかった」だったという

72. 結婚後ふたりは一冊の日記帳とともに日記をつけており、お互いを「N（質文）」、「R（亮子）」と呼んで、制作の進行具合を書き留めたり、貧しい生活の苦しさを記したりしている。

1961年、清宮は、美術編集者太田三吉に推薦され、開設前の南天子画廊オーナー、青木一夫の訪問を受けている。同画廊のこけら落としは美術家・美術評論家の瀧口修造展で、続く第二回展が清宮の個展であった⁷³。以降、清宮は同画廊で新作の発表を続けることになる。岡が、後日青木に「画廊泣かせの男ですが、どうぞよろしく」と清宮を託したことを、清宮自身が振り返っている⁷⁴。

1968年、清宮は両親と同居することになり二階建ての新築を自ら設計した⁷⁵。両親との同居は、年をとった両親二人だけでの生活は大変だろうから、という思いもあったと清宮が語っている⁷⁶。しかし、実家を手放す処理をはじめその準備は清宮にとって苦勞の多いものでもあったようだ。住居の新築や土地の購入には実家の資金が使われたが、親弟妹の意見がなかなか一致せず、意見を聞いて回っていた清宮が苦勞した様子が当時の日記に綴られている⁷⁷。清宮自身が設計するにあたり、なるべく安く、丈夫にするよう工夫したと彼は述べている。この設計に強い意欲を示したようで、設計図を引くだけでは足りず建築模型まで作ったらしい。他にも制作机や制作道具のほとんども自作したようで、1975年の雑記帖において絵を描くより「『工作』の技術の方がすぐれていたと思う」と自己分析してもいる⁷⁸。父彬のためのアトリエも用意したが、結局使用されることなく、彬は家が完成した翌年に83歳で亡くなった。

同年、詩人・舞踏研究家の松本亮（1927-2017）からの依頼で泉鏡花の『高野聖』の舞台装置を引き受けた⁷⁹。基本的に共同制作をしない清宮が自分のアトリエから出て創作に挑んだ珍しい例である。松本に清宮を紹介したのは岡鹿之助であった。松本は岡の紹介により清宮の初個展に訪れ、作品を購入したことを振り返っている⁸⁰。

1976年、駒井が他界し、清宮は翌年に春陽会を退会した。清宮にとって駒井の死は大きな喪失だっただろう。後に、野見山から駒井の後任として東京芸術大学版画教室に招聘されるが、清宮はこれを固辞した。野見山はこの時の会話を思い出し、次のような清宮の言葉を書き記している。それによると、清宮は「このさき、二人とも、いつまで生きていられるか分かりませんが、ふつうに仕事ができる体力は、わずかしか残されていないはずだから、お互い大事にこれから生きてゆかなくては」という風なことをぼそぼそと語ったようだ⁸¹。清宮がこの話を受けていれば、苦しい生活から脱出でき、また清宮の名前はより多くの人に知られる事になったのかもしれない。しかし、それよりも作品を作る事を優先したことに、いかに清宮が人生を創作に捧げていたかがあらわれているように思う。

1986年には南天子画廊から『清宮質文作品集』が刊行されることになるが、清宮の母が足を骨折し、その世話で編集作業には存分に関われなかったようだ⁸²。介護生活の中で母との喧嘩が絶えず、さらに兄弟間の誤解も生まれ、精神的に苦しい時期を過ごしていたらしい。母は1989年に94歳で亡くなった。作品集のあとがきには、「この一冊の本は私にとって、つきつけられた、もうとり返しのつかない厳然たる過去の事実という思いである。希ったものには遥かに遠いこれらの作品を眺めて恥かしさと同時にそのときどきの悲しみ、点在するわずかばかりの喜びの思い出が通り過ぎる」と記されている⁸³。すでに最晩年の時期にありながらも自作に厳しい、清宮らしい回想であると思う。晩年には清宮の

回顧展を開催する話も持ち上がったが、清宮自身過去の作品に満足することが出来ないからという理由で断った。

1991年、清宮は摺りの精度を落とさないための日課である腕立て伏せをしていた時に不整脈の症状を自覚し、入院先の病院で心筋梗塞により74歳で亡くなった。病院に担ぎ込まれた後も作品を作ろうとして何度も起き上がろうとしたという。亮子夫人が最期の様子を次のように回想している。

「もう向こうに行って絵を描いている」って言ったんですけど、それから一眠りして目を覚ましたら「これじゃあ絵が描けないじゃないか」って怒って立ち上がったんです。それが最期...⁸⁴。

穏やかな人柄の中に時折垣間見える芯の強さが最期に噴き出したようなエピソードではないだろうか。まだまだ作品を追求していく意思是強く持っていただろう。現在、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⁸⁵、これは他の版画家と比べると寡作であるとされる。

生前、清宮の作品は一部のコレクターや版画家を除いてあまり知られていなかったが、死後少しずつ注目を集め始めた。1994年、横山勝彦（練馬区立美術館）により駒井と清宮の二人展が開催され、この時、多くの人が清宮の作品をはじめて目にするようになった。この展覧会図録は横山が編集、寄稿している。そして1997年には神奈川県立近代美術館で初の回顧展が開催され、さらに注目が集まった。この展覧会図録には、当時館長を務めていた酒井忠康と、学芸課長を務めていた山梨俊夫が寄稿した。現在も、日本全国の美術館で清宮質文の回顧展が開催されており、その再評価が進んでいる。

第2節 清宮の木版作品

序論で述べた清宮の生涯の作品一覧を概観してみると、その様式変化の境界線は明確とは言いがたい。しかしその一覧をつぶさに観察していると、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こそ、大きな意味がありそうだ。筆者は、作品一覧と、清宮の生涯に起こった出来事を踏まえ、その作家生涯を大きく四つの段階に分けた。この節では、その変遷に沿って各時代の作品の特徴を考察し、特に摺りの特徴に関して、既に述べた「摺りムラ」、「木目」、「刷毛目」、「バレン跡」、「ごま摺り」の五つの観点から把握していく⁸⁶。

作品を見ていく前に、清宮が木版作品の制作に使用した道具に触れておきたい。これについては佐野が詳細な調査をしている⁸⁷。それによると、版木には桂を使用し、彫りの道具としては彫刻刀や鑿のほかにビュランやニードルといった、普段木版作品には用いられない、銅版用の道具も使用していたという。清宮の作品は小品が中心であり、実際に見ると図版から想像するより小さい。そうした小さな作品内の微細なかたちや線を彫るためには、こういった道具が必要だったのだと思われる。絵具はWinsor & Newtonの水彩絵の具を主に用い、白色にはポスターカラーを使用していたようだ。和紙は現在廃盤になった

半草鳥の子紙（楮、パルプ）を主として用い、鳥の子三号紙（三桎、パルプ）も使用した。

さらに佐野は、清宮が目的に合わせて「ドーサ」の塗りを調整していたことを『制作控』の調査により明らかにした⁸⁸。ドーサとは、滲み止めの目的で和紙に塗布されるものである。佐野によれば清宮は、ドーサの材料である膠の種類や調合の方法、濃度、塗布する回数・タイミングなどを変えていたようだ。作品によってこういった細かな調整を行い、理想とする図像の実現のため手を抜くことがなかったことがうかがえる。それでは次に作品を取り上げていくことにしたい。

（1）第一期 1955年～1961年

最初期の作品の特徴の一つは、摺りの特徴に関して言えば、均質な摺りと特徴的摺りが一つの画面の中に両方あるということが挙げられる。また、人物が描かれることが多いという点もある。《夕やけ》（1956）（図 1-2）は清宮が発表した木版作品の中で、現存する最初の作品で、春陽会に出品された。「夕日」というテーマは晩年にも再びあらわれる主題だが、最初期作品に既に登場しているというのが興味深い。本作は版が壊れてしまったためエディションが作られず、残っているのは一点のみである。

画面を見てみよう。夕やけ空を背景に、画面やや左よりに黒一色に施された女性が立っている。腕を上げた女性のポーズはルドンの木炭作品《混沌・最初の意識》（1870年以降）と類似することが指摘されている⁸⁹。本作に限らず清宮の全作品を見ると、ルドンをはじめ、クレーやムンクからの影響が大きかったと考えられる。こうした西洋絵画からの影響の原点は、おそらく父彬が所蔵した画集を見て育まれたと思われる。

清宮作品に描かれる人物は性別の分からない描写が多いが、《夕やけ》の人物は女性の身体的特徴が強調されていて珍しい。地平線は画面下の方にあり、絵のほとんどが夕空の橙色である。画面上部はやや濃く摺られており、伝統的な浮世絵に見られる一文字ぼかし⁹⁰のようである。

人物の平坦な色面に比べ、空は部分的に濃い箇所と薄い箇所があり、「摺りムラ」があ



図 1-2 清宮質文《夕やけ》1956年、木版、和紙、25.7x24.1cm、個人蔵

る。ぶつぶつとした斑点状の跡「ごま摺り」のような摺り方も画面全体に見られる。地面付近には斜め方向に線のようなものがある。これは「バレン跡」だろう。このような摺り方は、場合によっては摺りの技術不足のように見られてしまいかねない。本作は最初期作品であり、ムラなく摺る技術がなかった可能性も否定できないが、同年に発表された《窓の壺》(図 1-3)の背景の橙色がムラなく摺られていることから、本作にある特徴的摺りはあえて取り入れたものと考えられる。少なくとも、清宮がよしと判断していたことは間違いない。そして、こうした摺りが見られるのは決して最初期の作品だけではないのである。

本作をはじめとする清宮の最初期の作品は、駒井が『美術批評』においていち早く紹介し、そこでは「清宮質文君の作品にはちょっと吃驚させられた。なぜなら彼の作品は木版画のもつ質の洗練された美しさを近代的にまで高めて、彼独自の内面的な抒情のうたを静かに人知れずうたっていたからである」と述べている。駒井は、同時代の版画が一樣に装飾的で、技法的にはマンネリ傾向に陥っていることを嘆き、一方清宮の作品が「地味に、静かに自己の内なる世界をほり下げること専心」しながら「伝統にそって少しもその流れから逸脱することなく」、その両方が実現されていることを賞賛していた⁹¹。

次に、「木版凹版」が使用された清宮の最初期の作品を取り上げたい。《ふるさとのうた》(1957)(図 1-4)がそれである。

本作における清宮作品の特徴は、凹凸両版を用いていることである。画中には横を向いていると思しき人物の上半身が描かれているが、その顔や体をふちどる黒い輪郭線が、凹



図 1-3 清宮質文《窓の壺》1956年、木版、和紙、12.1x17cm、個人蔵



図 1-4 清宮質文《ふるさとのうた》1957年、木版、和紙、24.2x21.1cm、個人蔵

版摺りによって表現されている。画家の佐々木豊は清宮のアトリエに赴き、清宮の凹版摺りの制作方法を取材している。それによると、清宮は、凹版で最初に線を摺り、それから凸版による色版を摺り、さらに最後にもう一度凹版を摺るという手間のかかる方法を取っていた。複雑な手順を踏んでそうした手法を取り入れる理由を佐々木が尋ねると、「ぼくの表現したいものが、版画の技法から、はみ出したものかもしれないのです」と答えている。木版作品を作りはじめた初期から、清宮には、主流の版画作品とは違うものを目指しているという自覚があったようだ。同じ佐々木の取材の中で清宮は、さらに「版画と違って、ぼくのは油絵を描くのと同じでも変わりませんよ。昔の画家が、セピアでデッサンをとるでしょう？色をその上に塗っていきますね。ぼくだって、凹版ではじめにデッサンをとるような気持で、刀をふるうし、次に、凸版で、色を塗るわけですからね」と語っている⁹²。清宮にとって凹版による線は、デッサンにおける輪郭線のような役割を果たしているという一面があったようだ。このように、清宮の木版作品の手法は、油彩画を描いていた経験が活かされていると考えられるものがいくつかある。このことについては第2章でも再考したい。

《むかしのはなし》(1958) (図 1-5) も、特徴的摺りが取り入れられた初期作品の一つだ。炎を中央にして向かい合うふたりの人物が描かれている。画面左の小さな人物は子供だろう。向かい合う人物のまわりには、黒く太い線が背景を幾本も横切っている。黒の横線の間の画面上部は灰色に、下から四分の三ほどは薄い紫色に摺られている。黒がはっきりと摺られているのに対し、灰色と薄紫色は「ごま摺り」が取り入れられている。このように、初期の作品には、はっきりと摺られた部分と特徴的摺りが取り入れられた部分が両方ある作品が多かった。

本作には、清宮作品に頻出するモチーフがいくつか登場する。「子供」⁹³、「火」⁹⁴、「オバケ」である。本作に登場する人物がオバケなのかどうかは定かではないが、本作を含め清宮の作品に登場する人物は幽霊のような印象を受けるものが多く、実際に清宮は、自身が描く絵を「オバケ」という言葉で表現することがあった。清宮は、1959年4月の『春陽帖』に「オバケと私」という文章を残している⁹⁵。この文章には清宮が生涯をかけて追求した絵画論、貫いた制作姿勢が書かれており興味深い。



図 1-5 清宮質文《むかしのはなし》1958年、木版、紙、8.1x16.7cm、個人蔵

[……]「人間の神経と云う物体」が外界の刺戟によって出現させる「ヘンナモノ」。つまり「オバケ」。そのオバケをこの世に引張り出して、皆に可愛がって貰いたいと思っているのが絵描き。[……]私のオバケは今の処、出現スタイルに一定の好みはないようです。時に応じて美人にもなってみたいし、グジャグジャにもなってみたいし、ドンブリバチにもなってみたい。只、私がそんな彼の希望をなかなか満たしてやれないだけのこと。

ここでの「オバケ」は、清宮を通して生み出された絵の中に描かれたものを指しているようだ。それは、時に美人になり、ドンブリバチにもなるという。ここで清宮は、オバケに託し、ユーモアを交えながら、自身が大切にしている絵画論を語っているようだ。続きを見ていこう。

私は、私のオバケに何時も云っています。出現スタイルの古いとか新しいとか云うことは一切問題にするな。とにかく「私」は、今、生きている物体。今、いろいろな刺戟を受けて生きている物体。その物体から生じたオバケに古いも新しいもあるものか。あるのは「今」。

今のお前の本当の姿で生れて来いって [……]。

ここに書かれているように、古いか新しいかということは問題ではなく、「今」を生きている自分から生じるものを本当の姿で生み出すということ、これが清宮の絵画論だった。これは作家生涯の初期に書かれた文章でありながら、のちに清宮が生涯をかけて貫く作家姿勢がすでに書かれている。後に紹介する「不易流行」の理念にも繋がる思想と言えるだろう。

(2) 第二期 1962年～1966年

既に述べたことだが、清宮の生活は経済的に苦しいものであり、この時期の日記では、「何しろ差押えに来た税務署の方が差押えるものがなくて大弱り、『人間悪い時ばかりじゃありませんよ』となくさめて下さった位です」と清宮自身振り返っている⁹⁶。しかしこの時期は、初個展や結婚を経て、清宮が最も意欲的に活動した時期とも言えそう。これまで数枚程度しか作られなかったエディションが20枚、30枚と多くなり、一つの作品に摺り重ねられる版の数も増え、技術が向上したことがうかがえる。そのためこの時期の作品は刷りムラの少ない作品が多い傾向にあった。しかしながらそういった摺り方が大きく変化したのがすでに述べてきたように1965年から66年であった。筆者が第二期と分類したのは、摺り技術の精度が上がり始めてから、その摺り方に変化が現れるまでの年代である。第二期の始まりを1962年に位置付けたのは、60年代以降の作品に多く登場する「蝶」が木版作品において初めて登場する年だからである。

この時期は代表的な作品が多く作られた時期であると同時に、住田によれば、文章でも代表作といえるものが意欲的に書かれた時期でもあるようだ⁹⁷。清宮自身の制作の主題、姿勢、描く対象との向き合い方について、雑誌帖や手紙で語ったもの、尊敬する作家について述べたものなどが書き残されている。これは次章で詳しく見ていきたい。



図 1-6 清宮質文《蝶》1963 年、木版、紙、
24.6x22.3cm、東京国立近代美術館所蔵

63年の作品《蝶》(1963)(図1-6)には、清宮作品を代表するモチーフであるガラスと蝶がふたつ同時に登場する。蝶のモチーフに関し桑原住雄(美術評論家)は、清宮と岡鹿之助を繋ぐものとしてそれを取り上げ、「岡鹿之助氏は清宮の蝶のとりこになったひとの一人である。[……]二人を結びつける媒介になっているのはオディロン・ルドンの世界であり、ルドンのミクロ・コスモスに深く沈潜することによってヴィジョンを結晶させた点において二人の血縁関係は濃い」と書いている⁹⁸。ルドンもまた、作品に蝶を何度も登場させていた。ここで桑原は、清宮の画業を支えた岡と清宮の関係の根源にあったものとしてルドンの世界観を挙げている。一方、両者の差異点も明示し、「ただ二人の間に、いささか色合いの違う点を求めるならば、一つある。それは清宮氏にはパウル・クレーへの共感も深いという点であろう」と述べ、「傷痕と呷吟と不安と焦燥、そして一種のおおいがたい挫折感のようなものをはらんでいる一方で、或る甘美な抒情がみずみずしく唄われている[……]」点にクレーとの類似性を指摘している⁹⁹。清宮自身の戦争体験による深い傷が、見る者にそのような印象を与えるのではないだろうか。桑原の指摘に加え、音楽、文学を愛し、それが作品に影響を与えたことにも、清宮とクレーには共通点が見出せそう¹⁰⁰。すでに清宮作品と西洋絵画との関連は指摘したが、実際このように、清宮の作品と西洋近代絵画との共通性は多くの論者によって指摘されている。清宮作品と蝶との関係については次章でも再考したい。

《蝶》の摺りに注目してみよう。清宮作品の特徴のひとつに、エディションごとに色や摺り方、さらに版までが変えられるということは序論で指摘した。佐野は、本作に関して全6種類ものヴァリエーションを確認している¹⁰¹。本来、エディション内では同じ品質を維持することが求められるが、清宮の場合は「清宮さんだからしかたない」と認められていたようだ。洋画家脇田和(1908-2005)は清宮の木版画について「清宮さんのは普通の版画とは違うんだ。版を使って一枚ずつ描く絵なんだ」と述べたという¹⁰²。



図1-7 清宮質文《火を運ぶ女》1963年、
木版、紙、6.5x5.5cm、岸本員臣所蔵

清宮の生涯の作品には、上記のようなエディション内のヴァージョン違いだけでなく、同名タイトルでほぼ同じ構図の作品を繰り返し制作した作例もある。《火を運ぶ女》（1963）（図1-7）もそのような作品の一つである。本作を含め清宮は同じタイトルでほぼ同じ構図の作品を、生涯に四度制作した。一点目の《火を運ぶ女》は1957年、二度目は60年、三度目が68年、最後が78年に作られている¹⁰³。このように、清宮は生涯で同じ構図やモチーフを繰り返すことがしばしばあった。これは、高い完成度を求めた清宮が同じ主題に何度も挑戦した結果だったとも言えるだろう。清宮の生涯の作品全体を概観していくなら、作品は年代を追って一方向に変化したというより、行きつ戻りつしながら少しずつ微妙な変化を重ねていったと言う方がふさわしい。《火を運ぶ女》が繰り返し制作されたのも、そうした例といえるだろう。

1968年の《火を運ぶ女》を実見すると、筆者はまずその小ささに驚かされた。額サイズは通常の小作品くらいだが、そのほとんどが余白で、中央にマッチ箱ほどの作品が収められていた。次章で詳しく述べるように、同時代の版画の主流は、作品の大型化を進めることであつた。その中で清宮が小さなサイズの作品を作り続けていたことは、同時代の版画作品との大きな差異点の一つである。清宮の作品やその言葉からは、彼の内気で優しい像が浮かんでくるが、美術作品やその動向に対しては自分自身の意見を強く抱いており、批判的な文章も残している。この点についても改めて次章以降で取り上げる。

本作は、一枚の版を十度摺り重ねる方法で制作されていて、版の上に直接絵具で描き、和紙に写し取る手法がとられている。佐野はこのような清宮の摺りの手法を、「一回の摺りごとに、版面の上に筆で描く方法次第で、絵の内容を変えることが可能な手法」と分析している¹⁰⁴。こうした感覚は特徴的摺りとも深く関連するので、次章で考察する。

本作に見られる特徴的な摺りを詳しく観察してみよう。画中には、青緑色の背景の前に

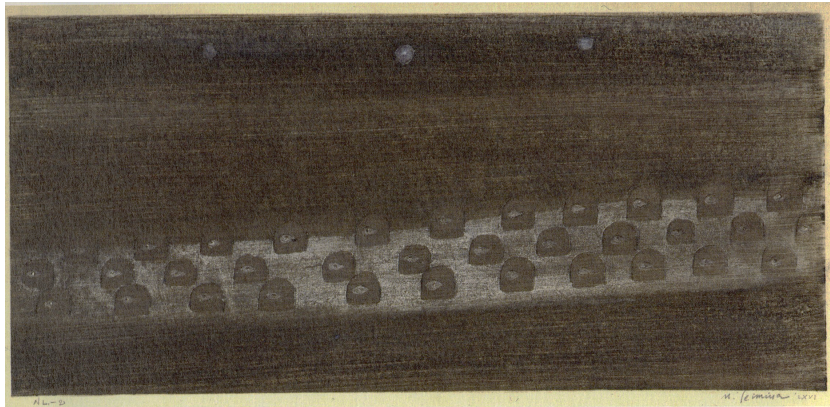


図 1-8 清宮質文《ながれ》1966年、木版、紙、18.8 x 40.4cm、個人蔵

火を見つめる人物がいる。画面左上には筆先につけた絵具をトントンと軽く叩き付けたようなかすれた調子の黒い影がある。人物の髪は黒や青緑色の斑点で表現され、首には同じく紫色の斑点で表現された首飾りが下がっている。人物の頭部から右上にかけて、背景をワントーン明るくした色の円形が四つほど浮かんでいる。こうした表現は、版を彫ることでかたちを決めているのではなく、先述のように版の上に直接絵具で描いて和紙に写し取られている。こういった手法にも清宮自身の油彩作品の制作経験が活かされているのかもしれない。本作にはこのような「描くような摺り」が試みられ、その表現の豊さに驚かされる。伝統的な浮世絵技法を用いながらも、特殊な摺り方を積極的に取り入れている点で清宮の木版作品の特徴がよくあらわれている作品だと思う。

次に、筆者が注目している年代1965-66年に制作された作品の例にも触れておきたい。筆者がこの時期に着目しているのは、この年に、集中的に特徴的摺りが画面全体にあらわれたからである。それについては次章で詳しく議論することとして、本章では、この時期に作られた作品《ながれ》(1966)(図 1-8)を取り上げたい。本作については、清宮自身や、他の作家、他の評論家による言葉、批評文が多く残されており、この時期の清宮の制作に関する関心を理解する上で助けになる。本作は《火を運ぶ女》(1963)とは対称的に、清宮の作品の中で長辺が最大サイズのものである。この作品には、60年代半ばから70年代まで何度か登場する「水」というモチーフが登場する。

まずは、本作に関する清宮の記述を見ていこう。彼は、「私にはこの何千年、何万年の間、人間は本質的に少しも変化しているようには思われたいのです。人々は同じように悲しみ、喜び、流されてゆく大きな河のように思われます」と述べている¹⁰⁵。この作品を制作していた時期、清宮は、何千年、何万年という大きな視点から人間という存在について考えていたようだ。別のところでも「ながれ—何処からきて何処へながれてゆくのでしょうか、ひとびとは。その一人としてこれらのいとおいしいひとびとの哀歓を私は描きたいのです」と語っている¹⁰⁶。次章で詳しく述べるが、清宮が彼の作品に求めたことの一つは、時代や人種を超えた普遍性だった。本作の大きな視点は、そのような制作姿勢のあらわれであるように思える。

本作には、ゴーギャンの最晩年作品の影響もあった。清宮のアトリエにある作業机には、武者小路実篤(1885-1976)から父彬に贈られたゴーギャンの素描がかかっていたら

しい¹⁰⁷。ゴーギャンの作品との関連については清宮自身、書簡に記しており、そこでは「[……] ゴーガンのタヒチでの最後の有名な大作の左上にフランス語で書かれた『我々は何処から来るや 我々は何であるか 我々は何処に行くのか』は共感をもって見ていましたが、これは、タヒチ人の発想であったことを知りました。[……] ゴーガンのは、現在の姿を描いて、その不思議さを感じているわけですが、私の《ながれ》は、図式的に示したということなのでしょう。この流れに首だけ出している人達は有色人種も白色人種も大人も小人も含まれているつもりです [……]」と語られている¹⁰⁸。本作において大きな歴史観を表現しようとした背景にゴーギャンの作品からの影響がうかがえるように、この時期の清宮作品には西洋の絵画や思想からの影響が見られるものが多い。

次に、この作品について清宮以外の人物が述べた文章を見てみよう。野見山は本作について、「[……] 妙な絵を見た。顔だけを水面に出して、人間が流れてゆく。大きな目玉の顔で、これが一人や二人ではない。ぞろぞろ、ぞろぞろ、列をなして流れてゆく。いったいどこに行くのだろう。いったいどこから来たのか。どこまで行っても流れはつきそうにない。ぼくは子供のころ、大人たちに連れられて行った精霊流しを思い出した」と述べている¹⁰⁹。この作品に描かれた大量の「目」を精霊流しのように見たのは、野見山だけではなかった。岡田隆彦（詩人・美術評論家）もまた、「このめずらしく横長の作品は、川のような流れに、西洋の墓石のようなかたちに眼が一つあるものが無数に浮かんでいるところを描いている。眼を小さな灯のごとく感じるためだろう、わたしは、お盆の末日の灯籠流しを連想するのだが、見る者のほとんどに、少なくとも死者たちの蘇えりを連想させるのではあるまいか」と述べている¹¹⁰。次章で見ていく同時期の作品二点も「死」がテーマとなっていることから、この当時清宮が強く「死」を意識していたことがうかがわれる。

清宮は亮子夫人に、《ながれ》の画面上の三つの小さな円形を指し「これは希望の意味だよ」と伝えたそうである。このような浮遊する光のような円のモチーフは、清宮の他の作品にも見られる。住田は、この円形やダイヤモンド状の光は「予感やインスピレーションのように『訪れ、宿るもの』」として表現されることが多いと指摘している¹¹¹。

（3）第三期 1967年～1978年

この時期の清宮作品において重要な出来事の一つは、清宮にとって最初で最後となる木版画集『暗い夕日』が発表されたことだった。1970年代前後から、清宮自身や周りの知人の病気や死といった出来事が多くなってくる。それと連動するように、作品には「老い」や「死」を想起させるものがさらに増えてくる。また清宮の生活にも変化があり、前節で触れたように両親の同居による実家売却の手続きに奮闘し、家族間の取りまとめを行うなどの雑務に追われ、制作に集中できない日々が続いた時期でもあった。中でも、1969年に清宮の作家生涯に最も影響を与えたと言っても良い、父彬が亡くなったことは、清宮にとって重大な出来事だっただろう。詳しくは第2章で取り上げるが、第二期の終わりに摺り方が変化してから、その摺り方がその後の全ての作品に取り入れられたわけではなかった。むしろこの時期は暗い画面の作品が多くなり、それに伴って特徴的摺りが少ない傾向にあった。筆者はそうした傾向が続いた期間を、第三期に分類した。

「死」という主題が意識されたこの時期の作品を見てみよう。《希望のマスク》

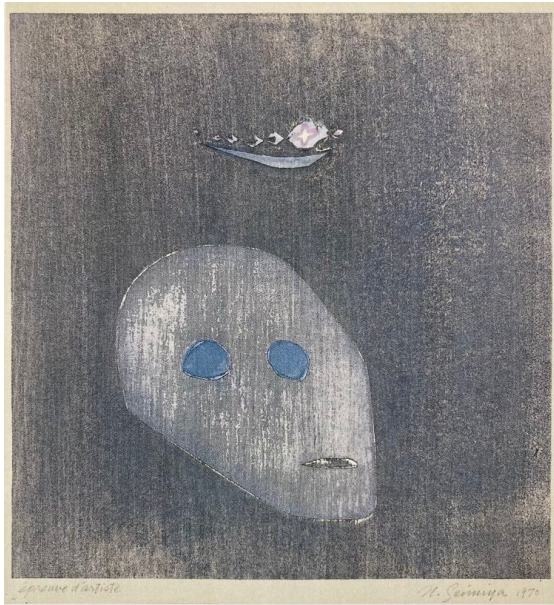


図 1-9 清宮質文《希望のマスク》1970年、木版、紙、25x23.7cm、神奈川県立近代美術館蔵 望月富防コレクション

(1970) (図 1-9) は、沖縄で戦没者の遺骨が発見された記事を清宮が読み、「その人たちも最後まで希望を失わなかったであろう」という思いから制作された作品であるようだ¹¹²。紺色の背景の画面中央に骸骨の頭部が描かれ、その上には浮遊する舟形とダイヤモンド状の光のようなものがある。画面全体に縦方向の「刷毛目」があり、それは骸骨にも見られる。背景色はムラのある摺り方で、所々に和紙の地色が透けて見えている。縦方向の刷毛目の意図ははっきり分らないが、筆者にはこれが涙のように見え、無表情な骸骨の感情を表現しているように見える。

本作のように直接的に戦争というテーマを示した作品は珍しく、清宮作品の重要なテーマである「悲しみ」が強く感じられる作品である。先に述べたように、「悲しみ」というキーワードは清宮作品にとって重要な要素であり、1974年、清宮は以下のような言葉を残している。「人間がかつて何百万年か以前に始めて自らの心（感情）を意識したときそれは「悲しみ」ではなかったろうか」¹¹³。清宮がこのような考えに辿り着いた根底には、これまで述べてきたように、戦争によって親しい友人を失った経験や、画家である父の喪失といった体験があっただろう。このように戦争体験と清宮作品の関連は無視できないものに違いない。この時期に制作された重要な木版画集『暗い夕日』に収められた作品については、第3章で詳しく取り上げたい。

(4) 第四期 1979年～1988年

清宮 63歳となる80年代頃からは、一方ではエディションが一部しか摺られない作品が多くなったり、他方、100部といった大部数のエディションも制作されるようにもなった。たくさんの部数が摺られたのはギャラリーなどから依頼があったからで、清宮の作品が評価されていたことを示している。これは80年代以降の日本で、「版」の特質と向き合って制作していた清宮のような作家が再び評価されるようになったこととも関連があると思われる。その前後の日本版画の動向については第3章第2節で詳しく振り返りたい。しかしながら清宮は、この頃からさらに体調を崩しがちで、作品を発表できない期間が多く



図 1-10 清宮質文《黒夜の鳥》1982年、木版、紙、14x17.5cm、茨城県近代美術館所蔵

なってくる。1980年の日記で亮子夫人は、「Nは今年1年を経て一つも作品が出来上がらなかったのだ。10月から11月にかけて一文無しでひどい苦しい生活だった」¹¹⁴と記している。この日記から、清宮夫妻が晩年に至ってもなお苦しい貧困の中にいたことが分かる。第三期の作品では、「老い」や「死」が作品の主題に関連していたことから暗い色調の作品が作られた。そうした摺り方に変化の兆しが現れたのが、第四期のはじめに分類した1979年からだった。作品には特徴的摺りによる「かすれ」が多くあらわれはじめ、和紙の地色が見える作品が増えてくる。それが特に強くあらわれたのが、第3章で詳しく見ていく1983年からの晩年の作品だった。

しかしながら、この第四期のはじめ頃には暗い色調の作品もいくつか作られていた。《黒夜の鳥》(1982)(図 1-10)は、画面全体が「黒夜」と呼ぶにふさわしい黒色で摺られ、背景とほぼ同色の黒い鳥が画面右に向かって口をあけ、そこからダイヤモンド状のものを出している。紫や青で摺られた鳥の羽にはガラスのような透明感がある。既に指摘したように、本作は特徴的摺りがほとんど見られず、かなり均質な摺りの精度が保たれた作品である。横方向の刷毛目、あるいは木目が背景にうっすらと確認できるが、基本的にはムラのない摺りが保持されている。

本作は、日本版画商協同組合の依頼により1982年11月18日から翌年1月12日にかけて70部のエディションが作られ、さらに1年間をかけて38部のアーティスト・プルーフが作られた。筆者自身の経験からするなら、本作のようにかすれのない暗い背景を木版で作るのは労力と時間がかかることであり、それを100部以上も摺ったというのだから、晩年の清宮にとっては大変な負担を伴う仕事であったに違いない。

本作は旧約聖書詩編との関連が指摘されている。清宮はクリスチャンではないが聖書を愛読していた。1944年に徴兵された時、万葉集と聖書、そして岩波『セザンヌ』を携えていたと亮子夫人は語っている¹¹⁵。現存する清宮のアトリエには、付箋がはさまれたり線が引かれたりした聖書が今も残っているらしい。聖書の中でも「詩編」は、特に清宮の作品に影響を与えていた。

本作ではどのように詩編が取り入れられているだろうか。鳥が立っている四角い台座の

部分には「HEAR MY PRAYER, O LOAD, AND LET MY CRY COME UNTO THEE. PS. 102」という文字が書かれている。と言っても、この字は、筆者が実見した岸本コレクションの作品ではうっすらと見えたが、エディションによってはほとんど見えないものもあるらしい¹¹⁶。

清宮ははじめ、これとは別の詩編を書こうとしていたようだが、亮子夫人の言葉によりこの詩編に変更されたようだ。このことから、清宮の制作活動にとって亮子夫人の存在は大きかったことがうかがえる。亮子夫人の1982年10月4日の日記には、「この作品にかかってから丁度15日になる。ここまで大変辛かった。黑夜の鳥というのだけれどNが正しいものには闇の中にも光があらわれるという詩編の言葉を鳥の下のおさえにかくと云っていたのだけれど、それよりも第102の苦しみになえ果てて神の前に嘆く不幸な者の祈り [……] わが祈りここにあり 私の叫びをききとどかせ給え、という言葉の方がいいと思った。今のNの気持ちと全く同じだから」と記されている¹¹⁷。

清宮は生前、様々な詩を愛読し、自身についても画家と呼ぶより詩人と呼ぶ方がしっくり来ると思っていたようだ¹¹⁸。本研究では多くを取り上げることはできないが、清宮の作品は愛読した詩から受けた影響も大きかったに違いない。特に愛読したのは松尾芭蕉で、1977年の三木との対談では以下のような事を語っている。「ここ6、7年ぐらい前から芭蕉を読み始めたんですが、特に去来抄とか三冊子などの芸術論が非常におもしろいですね。芭蕉ははじめは普通の常識人だったのですね。それが理性によってあそこまで持っていたということが、興味のあるところですね。あの芸術論、人生論を絵に置き換えてみたい気が非常にしますね」¹¹⁹。橋秀文（神奈川県立近代美術館）によれば、ここで清宮が「絵に置き換えたい」と願った芸術論とは、「不易流行」という、芭蕉の弟子達が師の教えとして世に広めた理論だった¹²⁰。

不易流行の辞書的な意味は「新しみを求めてたえず変化する流行性にこそ、永遠に変わることのない不易の本質があり、不易と流行とは根元において一つであるとし、それは風雅の誠に根ざすものだとする説」であるとされる¹²¹。

しかしながら清宮にとっての「流行」には、「新しみ」といった意味とは若干違った意味合いがあったようである。そのことに関連し、橋は、亮子夫人から送られた2003年9月5日付けの手紙を紹介している。そこで亮子夫人は、「[……] この場合の〈流行〉とは自分の今生きている時代、その感覚も作品に反映されることで〈不易〉と同じに大切なことなのだとしたことでした。そして〈不易流行〉は自分の目指しているものであったようです」と述べている¹²²。「今」を生きる清宮から生まれるものを作品に反映させるというのは、本章25頁で紹介した「オバケと私」で清宮が述べていたことにも繋がっている。このように清宮は、作家生涯のはじめに言っていたことを晩年にも貫いていた。「不易流行」と清宮作品との関連は第3章でも取り上げたい。また、上の対談で清宮は、常識人であった芭蕉が「理性によってあそこまで持っていたということが、興味のあるとこ



図 1-11 清宮質文《夕日のとり》1985年、木版、紙、8x16cm、個人蔵

ろですね」と述べているが、このように「理性」というものに注目していたことは、次章で取り上げる「意識的無意識」という、清宮自身が理想とした制作の境地にも繋がるのかもしれない。

最後に1983年からあらわれた特徴的摺りが顕著に見える《夕日のとり》(1985)(図1-11)を取り上げる。この作品も8x16センチという小さなサイズの作品で、画面中央に、右方向を見据える鳥が立っている。地面は画面の下すれすれに描かれ、鳥の足下には今にも地平線に沈みそうな夕日がある。この夕日は、アーティスト・プルーフ一点のみ橙色に摺られ、他のエディションでは青色で摺られている。

本作に顕著にあらわれている特徴的摺りは画面全体にある横方向の「刷毛目」と、それによる作品図像の「かすれ」である。この摺りは画面右においてかすれが強くなっており、その部分は和紙の地色が現れている。このように、この時期にかすれた横方向の「刷毛目」が頻繁に登場するようになり、和紙の地色が作中を占める割合が多くなっていった。この摺りの特徴について第3章で詳しく考察していきたい。

本章ではまず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、次に清宮質文が生きた時代背景、生い立ち、各時代の木版作品を取り上げながら、摺り方や主題の特徴を辿った。

多くの論者が指摘するように、「特徴的摺り」が清宮作品の独自なものであることは疑いない。しかし、そうした特徴は、清宮の作品全般に一様にあらわれているわけではない。この微妙な変化の内にこそ大きな意味がありそうだ。そこには時代を追った変化があり、筆者はそうした微細な変遷にこそ注目したい。何より変遷を辿ることこそが本論文の主題となっている。次章では1965-66年に強くあらわれたムラのある「ごま摺り」、第3章では1983-85年の「刷毛目」、「かすれ」が見られる作品の観察を通してその時期の変化に焦点を当て、実際の摺り自体の変化とそれが彼の制作の中でもつ意味について考察する。

第2章

初期から1966年に至る摺りの変遷とその独自性

前章では、清宮の生涯の作品を振り返り1965年と83年に摺りの特徴が顕著にあらわれていたことを指摘した。本章では、1965年の摺りの変化に焦点を当て、改めて初期から66年までの作品を通観してその摺りの「変化」を浮かび上がらせたい。第1節では摺りの変遷を子細に観察し、同時期の清宮の身辺状況や思想を辿って、そうした摺りが作品のモチーフやテーマとどのように結びついてきたかを考察する。その上で、その作品がいかに特異であったかを知るため、第2節では同時代作家の作品を紹介し、比較を試みる。

第1節 1966年に至る木版作品の分析

(1) 初期木版作品の摺りの特徴

摺りに大きな変化が現れる1965年の作品との比較を明確にするため、改めて清宮の初期作品の摺りの特徴を詳細に観察していくことにする。

1958年の作品《帰郷》(図2-1)は、清宮が本格的に木版制作を開始してから5年目に作られた作品である。画中には、夜の港町に花火が上がる様子が描かれている。清宮の生家は東京新宿区で港町ではなかったが、なぜ港町を描いた作品に「帰郷」と名付けたのか。清宮家の先祖は常陸国を有した守山藩の藩士で、1941年に東京に本籍を移すまで現在の茨城県大洗町に本籍があったようだ。少年時代、清宮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¹²³。

《帰郷》には、おそらく、その時に見た水戸の風景が描かれているのだろう。清宮作品には「水」がよく登場するが、その原体験として幼少期の水戸での記憶があったのかもしれない。

本作をよく観察すると、これまで指摘してきた特徴的な摺りがほとんど見つからない。



図2-1 清宮質文《帰郷》1958年、木版、和紙、21.6×33.7cm、個人蔵

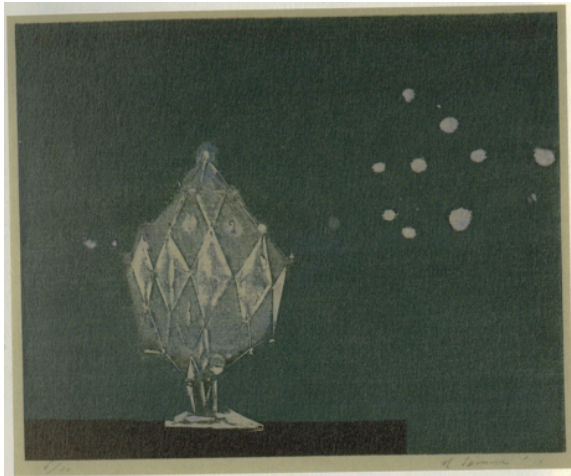


図 2-2 清宮質文《キリコ》1959年、木版、和紙、22.2×27.4cm、個人蔵

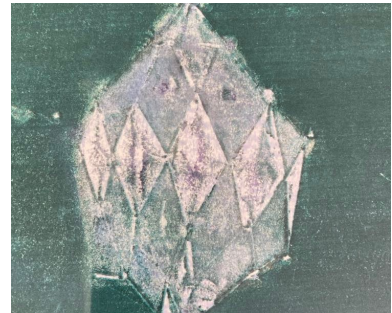


図 2-3 《キリコ》部分、岸本員臣所蔵

空と山の稜線の間がかすかに明るくなっており、そこに横方向の「刷毛目」がわずかにあるのみである。この部分を明るくしたのは、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と思われるが、刷毛目を出した明確な意図は定かではない。この場合もそうだが、初期作品においては、特徴的な摺りは画面の一部にのみ取り入れられることが多い。また、そうした摺りを取り入れた意図が、明確には分からないことが多い。初期の作品に限らず、特徴的な摺りを取り入れる直接的な意図が必ずしも明確ではないことは、清宮の生涯の全作品に共通して言えることである。

とはいえ、特徴的な摺りを取り入れた理由がはっきり見出せるものもある。同時期の作品《キリコ》(1959)(図2-2)がそれである。本作には、清宮作品の代表的モチーフである切り子細工の器が登場する。岸本員臣のコレクションを実見したところ、その器の部分は、薄紫や青がかすれた調子で摺られていた(図2-3)。この部分のかすれた「摺りムラ」は、ガラスの透明感を表現するため取り入れているのだろう。

佐野広章の博士論文でも本作が取り上げられている。佐野は、作品の『制作控』(図2-4)の検証を踏まえ、本作の再現実験を行った¹²⁴。佐野によるとこの作品は、同一エディション内で

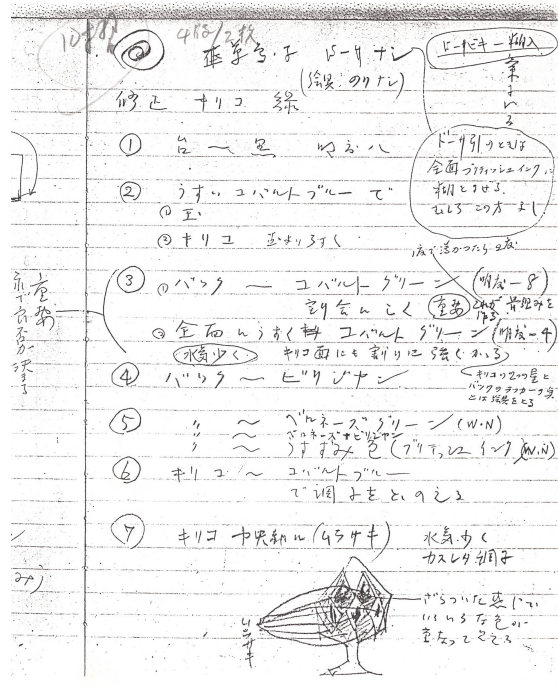


図 2-4 制作控《キリコ》の頁、ミウラアーツ所蔵



図 2-5 個人蔵

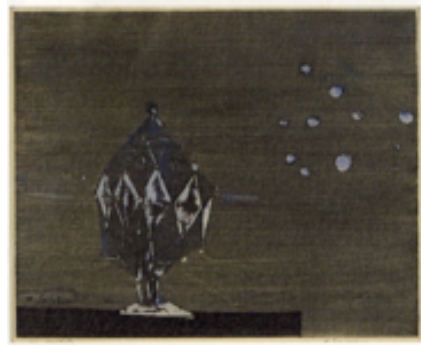


図 2-6 個人蔵



図 2-7 個人蔵



図 2-8 個人蔵

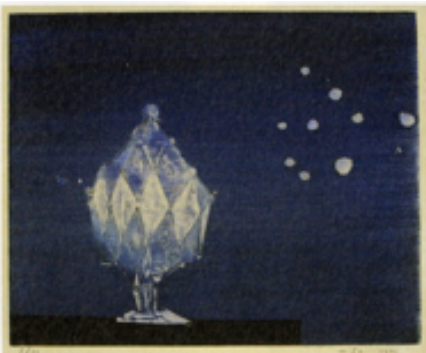


図 2-9 個人蔵



図 2-10 個人蔵

さまざまな色のヴァリエーションが作られた、初めての作品であるという。筆者が取材した作品では背景が青緑色だったが、佐野はその他に6種類以上ものエディションを確認したという。『清宮質文全版画集』に掲載されている6種の作品を見ると、背景色がそれぞれ異なり、また、器の色や濃淡が変化していることがわかる(図2-5~2-10)。

前章でも作品《蝶》の摺り方がエディションによって大きく変化していたことを取り上げたが、清宮作品ではなぜこれほど摺り方が変わるのだろうか。佐野の論文を読むと、何よ

り同じように摺るのが難しかったという側面があったことが分かる。本作の背景色を表現するため、清宮は、コバルトグリーン、ビリジャン、うすずみ色など、何色もの異なる色を、同じ版を用いて摺り重ねていた。つまり、この背景色は、何色ものレイヤーが重なることによって作られている。佐野も指摘するように、本作にとどまらず清宮作品の色使いにおいては、「色名を特定できない」という特徴がある¹²⁵。その大きな理由の一端は、こうした工程に起因するようだ。このように複雑な手順を取り入れるのは、油彩画を描いていた経験が木版作品においても活かされたのかもしれないが、明確な真意は分からない。少なくとも清宮がエディションを同じように摺ることを重要視してはいなかったということと言えるだろう。

ガラスの器のかすれた表現はどうやって摺られているのか。佐野の検証によれば、版にニス塗ることで撥水効果を作り、器の部分だけ絵具が載らないよう加工していたということだ。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¹²⁶。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ができないので、版面の絵具を拭き取っていたらしい。筆者が想像するに、拭き取りの際に少しだけ絵具を残すことで、摺った色数分のかすれた色の重なりを器の中に作り出したのではないだろうか。実際に『制作控』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 2-4）。

このように版木にニスを塗布するという手法も清宮作品に何度か取り入れられているものであり、ここにも油彩画の経験が活かされている可能性がある。前章でも指摘したように、清宮作品の特徴には油彩画を描いた経験との関連が見出せるものが多い。エディションを同じように摺ることを重要視しなかったのも、一点一点異なる作品として制作に取り組むという、油彩画を描くような感覚が強かったからなのかもしれない。

（2）蝶のモチーフと作品主題「郷愁」

次に《コップの中の蝶》（1962）（図 2-11）と《さまよう蝶（何処へー夢の中）》（1963）（図 2-12）を取り上げ、作品を詳細に観察しながら、前章で筆者が区分した清宮の作家生涯における第二期の作品に頻出するモチーフや主題について考察しておきたい。

まず両作品の摺りに注目してみよう。《コップの中の蝶》では、コップ部分の摺り方が特徴的である。「ごま摺り」や「摺りムラ」が取り入れられ、対照的に背景の紺色がムラなく摺られていて、それによってコップの透明感がより強調されて見える。《キリコ》におけるガラスの表現方法に似た摺りと言えそうだ。《さまよう蝶》は、左下にある建物の壁面に「摺りムラ」があるが、それ以外は全体的にムラなく摺られている。このように、1965年までの作品では、のちに顕著にあらわれる特徴的な摺りがほとんど見られないものもあり、取り入れられるとしても画面全体に見られることはない。

両作品に登場する蝶のモチーフは、1962年から64年にかけての作品に集中的に登場している。蝶のモチーフにはどんな意味があったのか。この点を考える一つのヒントとして、当時の清宮の生活状況を考えることができる。この時期の清宮夫妻の日記を読むと、困窮した生活の苦しみや創作への不安が吐露されている。まずは、清宮の妻、亮子

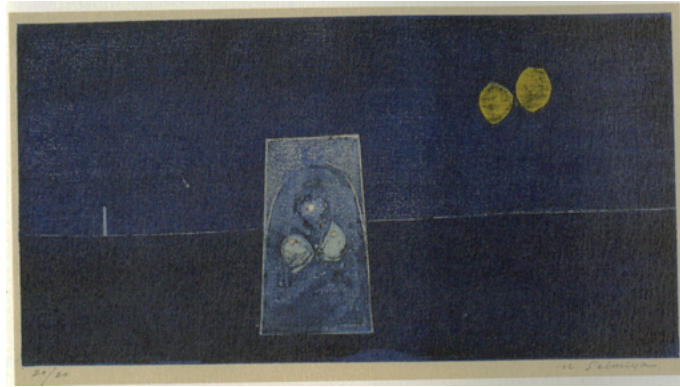


図 2-11 清宮質文《コップの中の蝶》1962年、木版、和紙、
12.9×24.9cm、東京国立近代美術館所蔵

夫人が1963年3月10日に綴ったものから見ていこう。「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。神様、どうぞ私たちを守って下さい。苦しい」。日々の暮らしがいかにも貧しいものであったかを想像させる悲痛な叫びである。同年3月15日に、清宮自身はこのように記している。「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」。貧しい生活の中でも、あくまで勤めには行かず、ひたすら制作に打ち込みながら苦悶していた様子が浮かんでくる。

このような当時の清宮自身の姿が、蝶というモチーフに託されていたように筆者には思われる。この点清宮自身は、見る人の自由な想像を期待したいと一方では望みながら、1962年に《コップの中の蝶》について書いた文章で次のように言っている。

これは、フト私の心に浮んだイメージです。初めからある物語とか、ある象徴とかを意図して考え出したものではありません。私の表現したいと思っている詩情の一つの構図として浮び上がったものなのです。

けれども、長時間の制作の過程にあってはこのような題材は、やはり文学的ともいえる連想を起しました。コップの中の蝶は、何かわれわれ自身のように思われてやりきれなくなりました。しかし、このような絵では題材についての説明はテレクサイことですし、不十分なことを書くとこの絵が何か限定されてしまいそうに思われますので、見る方の自由な想像を作者としては期待したいのです¹²⁷。

このように清宮は、この構図が何か特定の物語や象徴を表すものではなく、清宮自身が「表現したいと思っている詩情」だったのだと述べている¹²⁸。

この文章には続きがあり、それを読むと、当時の清宮が目指した重要な作品主題が浮かんでくる。それは「郷愁」というキーワードに表されている。これは清宮が生涯をかけて追求していく重要な主題に繋がるものだと考えられ、また、これから見ていく「特徴的摺り」を取り入れる理由にも深く関連するものだと筆者は考える。それがどのようなものであったのか、詳しく振り返っておきたい。

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。むずかしいことですが、今の私はそうしたものに一番意欲を感じています。

「郷愁」と共に、「ありのままのものとして存在させ」という言葉もまた、清宮が書く文章に頻繁に登場する。ここで「郷愁」が向かっているのは、「遙かなるもの」、あるいは、「人間」である。ではいったい、「遙かなるもの」とは何なのか。「何を」ありのままのものとして存在させるのか。後の議論とも関連して、筆者は、「遙かなるもの」とは人間が共通して持つ記憶、つまり「普遍的な記憶」と言い換えることができると考えている。そしてそれは、清宮が「自分自身になり切る」¹²⁹ことで存在させることができると感じていたのではないかと考えられる。

そのことを考察する前に、蝶が登場するもう一方の作品、《さまよう蝶》(図 2-12)に付された以下のような詩を見てみよう。

「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¹³⁰

「ふるさとを求めて」という言葉が使用されていることから、本作でも「郷愁」というテーマが追求されていたことがうかがわれる。

住田常生は、「郷愁」という言葉は清宮作品の核心に触れる言葉である、と述べていた¹³¹。住田は、論文「清宮質文の『実在感』」¹³²で「郷愁」について分析している。筆者も、この住田の論を参照しながら、それを手掛かりに考えを進めていく。

「郷愁」というキーワードは、清宮の言葉の中で特に 60 年代半ばに多く登場するよう

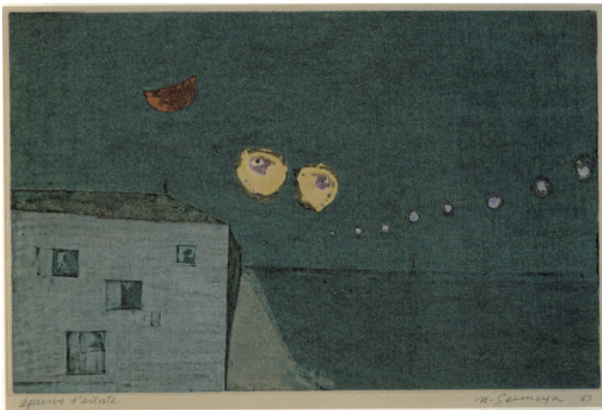


図 2-12 清宮質文《さまよう蝶(何処へ—夢の中)》1963年、木版、和紙、16.2×25cm、茨城県近代美術館

になる。それは、本論で取り上げる特徴的摺りが顕著にあらわれた時期と重なっている。その点は重要で、清宮の言葉を追いながら清宮が当時追求していたことを振り返っていきたい。以下の文章は、1965年に南天子画廊で開催された自身の個展の案内状に書かれたものである。

障碍にも苦にもならず、あきらめもせず、絵を作ろうと努力しつづける—これは一体、どういうことなのかと、ふと考えます。何かを表現したい—人間の表現本能、記録本能なのでしょうか。人間の歴史の中での一つの微細な点である私の心の記録。

ひとの作品に接するときにも、この自然の中にあつて悩み、喜び、悲しむ人間そのものになりきったものに心のやすらぎを覚えます。

私もそのような私自身の記録を残したい。いろいろな形態をかりてはいますが、その奥にいつも希っているのは“人間への郷愁”というような感情です¹³³。

前章でも述べたように清宮は、60年代半ば、「人間」や「自分自身」という存在を非常に大きな視点から捉えようとしていた。この文章でも、そのような視点から、人間が、自分自身が、絵を描き続ける理由を探っている。そして、「心の記憶」を残したいと望む「記録本能」が、絵を作ろうとするモチベーションになっているのだと自己分析している。その上で、「悩み、喜び、悲しむ人間そのものになりきった」状態の奥にあるものを「人間への郷愁」というキーワードであらわしている。そのことを念頭に住田の次の論を見てみよう。

清宮は「自分自身になりきる」ことが大事だと考えていた。目を瞑り、自分自身の心を澄ませて、心の底の深いところからイメージを掬ってくる。記憶の霞の中から選び出され、洗い出されたイメージはひとりの人間の記憶を超えて、誰の心の中にもある、はるかな記憶のイメージに近づく。心の底から探し出された、はるかな記憶のイメージを追う作品は、誰にとっても、どこか懐かしい絵になる。誰しもの心にある「はるかな懐かしさ」が実感されるだろう。その懐かしさを普遍的なものと考えれば、清宮の語る「人間への郷愁」ということばにたどりつく¹³⁴。

ここで住田は、清宮が「自分自身になり切る」ことを大事だと考えていたことを鍵概念に、清宮自身の心の底にある記憶が清宮ひとりの記憶を超えて「普遍的なもの」を実感させてくれるイメージに近づく、そのことから「人間への郷愁」という言葉に辿りつくと言っている。この指摘に基づくなら、先に述べた「遥かなるもの」とは、誰の心の中にもある「はるかな懐かしさ」、つまり「普遍的な懐かしさ」と言い換えることができるだろう。清宮が「ありのままに存在させ」ようとしたのは、そうした普遍性を持ったものであり、清宮は、「自分自身になり切る」ことで、そのような普遍性を実現できているのではないか。このように清宮は、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「普遍性」のある作品を生涯をかけて目指していたのだと筆者は考える。

ここまで1965年に至る清宮作品のモチーフや制作主題を見てきたが、先にも触れたよ

うに、これらの文章が書かれた時期に実際の作品においても摺りの変化が現れたことに重要な意味があったと思う。両者の関係について、具体的な作品に則してさらに考察を進めていくことにする。

(3) 1965年の摺りの変化

まず、摺り方に変化があった1965年の作品《水のうた》(図 2-13)に着目する。本作は画面全体がセルリアンブルーで摺られ、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、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』におけるオフィーリアの入水を原案とするようだ¹³⁵。

ここでは、これまで部分的にしか見られなかった特徴的摺りが画面全体に広がっていることに注目したい。本作には、「ごま摺り」のようなぶつぶつとした斑点状の摺りがまだら状に画面全体にわたって見られる。特徴的摺りが、《キリコ》や《コップの中の蝶》のように特定のモチーフにのみ現れているのではなく、画面全体に取り入れられているのである。

これまで見てきたように清宮はムラなく摺る技術も充分心得ていた。したがってここでも意図的にムラのある摺り方を取り入れられているのは確かだろう。序論で述べたように、「ごま摺り」は職人が嫌う摺り方だと清宮は知っていたはずだが、なぜそうした摺りを敢えて取り入れたのか。その点こそが、「変遷」を考える鍵になる。筆者の経験を踏まえながら、「特徴的な摺り」に込められたその意図について考えていきたい。

第一に、ムラのある摺り方を取り入れると、同一エディションを作成することは難しくなってくる。これまでも清宮作品ではエディションによって違いがあることを指摘してきたが、本作においてもその差は大きい。『清宮質文全版画集』¹³⁶に掲載されている図版(図 2-13)と筆者が取材したもの(図 2-14)を比べてみよう。撮影状況が異なるため色の違いを詳細に比較するのはむずかしいが、摺りの出方にはあきらかに違いがある。画集の図版(図 2-13)では「ごま摺り」のような絵具の斑点が粗く、一方(図 2-14)ではそ

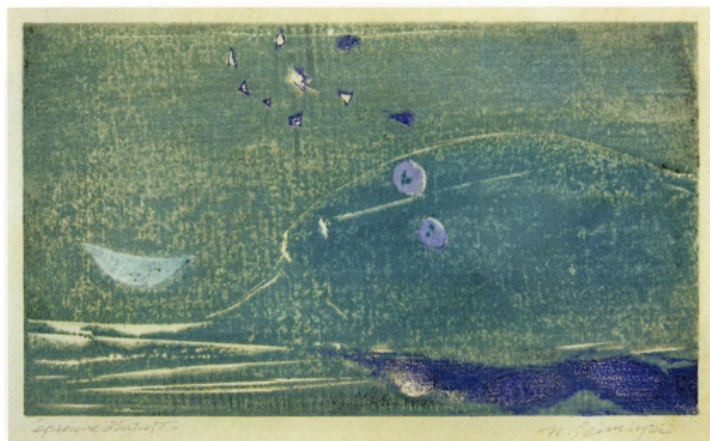


図 2-13 清宮質文《水のうた》1965年、木版、和紙、15.5×24.cm、個人蔵

れがより細くなり、うっすらと木目があらわれている。こうした摺りを清宮が意図的に取り入れていたとすれば、むしろ不確定であるからこそ、清宮はこの要素を取り入れたかったのではないだろうか。これが筆者の考えである。

第二に、彫り方に注目する。清宮作品の版は彫りが浅いことが知られており¹³⁷、本作品も浅く彫られていると思われる。というのも、彫りが浅すぎることが原因でエディションによって摺りが変わってしまっているようだからである。横たわる頭部をあらわす白い線に注目すると、画集の図版（図 2-13）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、筆者が取材したもの（図 2-14）を見ると、その線はほとんど消えてしまっている。彫りが浅すぎると、絵具の量や圧力のかけ方によって彫り跡が消えてしまうことがあるのだが、この部分もそのように彫りが浅すぎたために、彫った線が消えてしまったのだと思われる。

前章で取り上げた《火を運ぶ女》（1963）は、彫りによって作品図像を決めるのではなく、直接絵の具をのせることによって図像を浮かび上がらせる、「描くような摺り」をしていたが、彫りを浅くすることも「描くような摺り」に繋がる版の作り方と言えそうだ。佐野もまた、清宮が作った版の彫りが浅いことを指摘し、浅く彫られた版を使用した摺りの実験を行っている¹³⁸。その結果、浅い彫りの版を使用すると、摺り方を変えることによるイメージの変化がさらに大きくなっていった。その上で佐野は、「清宮は、摺り方で絵を変えられるように版を作っていた」と推測した。前章で筆者は、こういった「描くような」版の作り方、摺り方は、油彩画を描いていた経験が活かされているのではないかと指摘した。

ここでは、こういった版の作り方をした理由の別の側面に注目したい。浅い彫りでは、完成図像が想定しにくくなるはずだ。これは作者による作品図像のコントロールを難しくするものであり、これもまた大きな不確定要素と言える。このように、この作品にとっての「不確定性」ということが、清宮にとっては意味があったのだと筆者は思う。

彫りの浅さはこれまでの作品にも見られたが、摺りムラやごま摺りのような特徴的摺りが画面全体に現れたのは《水のうた》が初めてだった。これと同じような摺り方の作品に、翌年に制作された《眠り》（図 2-15）がある。本作は、清宮が開廊前から親しくして



図 2-14 清宮質文《水のうた》岸本員臣所蔵

いた南天子画廊のオーナー、青木一夫が亡くなった際に制作され、青木夫人に贈られた。清宮は制作当時を振り返り「葬儀の日、茅ヶ崎の青木家の庭で、多くの人達と出棺を待つ間、片隅にひっそりと咲いていた水仙をながめていたが、その時の気持が、追悼の作品“ねむり”になった」と述べている¹³⁹。《水のうた》も《眠り》も共に「死」をあらわした作品ということで、興味深い一致と言えよう。摺りムラやごま摺りのような摺り方によって図像がかすれがちになることや、先程挙げた「不確定性」を含み持つことは、「死」というテーマと関連があるのかもしれない。

（４）特徴的摺りと無意識の関係

次に挙げるのは《眠り》が制作された年、1966年2月19日に清宮が書き残した文章で、画面全体に摺りムラやごま摺りを取り入れた理由を理解するヒントとなるのではないだろうか。

これまでの私の版画をふりかえってみると、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¹⁴⁰。

ここで清宮は、「あるイメージに出来得る限り近づけ」ることを優先し、版をコントロールして作られたこれまでの作品図像は「版ということを考えない」ものであると述べている。つまり、そのようにして作ってきた作品の図像は「版そのものの持つ面白さ」が活かされていなかったことを反省的に振り返っているのだろう。その上で清宮は、これからは作者が描いた図像ありきで作品を作るのではなく、「版」そのものの持つ面白さを活かした上でイメージを作っていこうと意思表示している。では、ここで言う「版の面白さ」とは何か。筆者が考えるに、直接描く時には作り出せない木目やごま摺りなどの効果はもちろん、それに加え、それらが持つ予測不能性、不確定性のことを指していたのではないだろうか。

この、「版の面白さ」を追求するということは、1970年代以降の清宮の文章にも度々登場する。そしてそれは、次章で取り上げる1983年の摺りの変化にも関連してくる。この



図 2-15 清宮質文《眠り》1966年、木版、和紙、19.8×27.8cm、神奈川県立近代美術館蔵 望月富防コレクション

ことが清宮作品の特異性を形成していく過程において重要なものであったと筆者が考えていることを、ここであらかじめ指摘しておきたい。

それでは、清宮作品の特徴的摺りが「不確定性」を含みもつもののだとしたら、なぜ清宮はそうした「不確定要素」を作品に取り入れたかったのだろうか。この点こそが、先に述べた「普遍性」の実現を考える上で重要な鍵になると筆者は考える。あらかじめ答えを提示しておくなら、清宮は「不確定性」をあえて取り入れることで「無意識」の状態を作り出し、そのことで作品に「普遍性」を実現しようとしたのだと考える。

沓沢耕介（横須賀美術館）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¹⁴¹。この論に基づくと、自身の無意識を作品に取り組みするため、清宮は敢えて自分には想定できない要素を取り入れようとしたと言えるのではないだろうか。

作品に変化があった 1965 年、清宮はこの「無意識」に関して興味深い文章を残している。意外な感じがするが、それは大洋ホエールズの投手だった野球選手稲川誠への手紙に書かれたものだった。稲川は 1963-65 年までオールスターに三年連続出場した人気投手で、清宮と亮子夫人は、この投手の外見や動作、性格が清宮に似ているということで 64 年頃から注目していたという¹⁴²。清宮の芸術論が書かれている興味深い内容の手紙であるが、それを美術作家などではなく野球選手に送ろうとするところにも清宮らしさがあらわれていると筆者は思う。おそらく、言わんとしている内容を本当に理解してくれると思ったからこそ手紙を書こうとしたのだろう。「普遍性」の実現と「無意識」との繋がり、無意識の状態と「特徴的摺り」との関連について考察していくにあたり、この手紙の内容を確認していくことが助けとなりそうだ。1965 年 7 月 27 日の雑記帖に書かれた手紙の下書きには、次のようにある。

[……] あなたのピッチングに大へん身近なものを感じるのは「美」を追求してきた私の過程が大へん似ているように思われるからです。「美」というものは正面切つての理性ではなかなかつかめないものです。天才は易々と獲得していますが 天才でない私はこの理性にしか頼るものがありません。息苦しい程の気持ちで、ねらっている「美」に少しでも近づきたいと追求してきましたが なかなか獲得できませんでした。それが或るとき（丁度あなたと同じ位の年令でした）無意識に自分の手によって描かれたものの中に、この「美」を発見したのです。そこで これは一体、どうして出来たのだろうかと考えました。そしていろいろ試みているうちにそのような「状態」に「意識」で自分を持ってゆくことであると気がついたのです。このような状態を私は「意識的無意識」と名づけましたが、意識によってあやつられた無我の境地ともいえましょか¹⁴³。

『美』というものは正面切つての理性ではなかなかつかめないもの」であるけれど、「天才でない私はこの理性にしか頼るものがありません」と清宮は述べている。しかし、ある時清宮は、自分自身が無意識の状態を描いたものの中に、その「美」を見出した。そして、その「状態」に「意識」で自分を持っていくことを「意識的無意識」と呼

んでいる。これはどのようなことだろうか。続きを読んでいこう。

このような無我の状態での行動は総合的に調和がとれ破綻を生じないものです。理性で分解しているだけでは手に負えなくなります。総合的に掴んで、それを充実させてゆく—理性の裏づけのあるこの「無我の境地」は理性の追求によってより深められてゆくものと私は考えて居ります（勿論、現在の私も未完成、苦しい努力を続けているものですが）

ここで清宮は、一方では「理性で分解するだけでは必ず破綻が生じるものだと思います」と述べながら、一方では『無我の境地』は理性の追求によってより深められてゆくものであると述べている。このように一見すると矛盾するような二つの状態を同時に実現しようとしていたことは、「意識的無意識」という言葉にもあらわされており、清宮自身、両極端の性質を同時に追求していることの難しさを充分自覚していただろう。だからこそ「苦しい努力」を続けなければならなかった。このように両極の要素を同時に追求したことは、清宮を寡作家にさせた一つの理由であるのかもしれない。

さらに読み進めてみよう。

投手が打者に向う場合も、画家が一つの題材にぶつかる場合も同じだと思います。打者の性格を理性で分解するだけでは必ず破綻が生じるものだと思います。繪の場合も対象に引づられてそれをただなぞるだけでは失敗なのです。その対象を自分のものとしてつかまえないければなりません。投手も打者を別個の対象（人格）と考えず、あなたのもので一度頭の中でそのものの特質を消化、統一し単純化した上で処理しなければならないものと考えられるのですが、そしてこの処理も意識的無意識の状態、あなたの生命のリズムで行うべきだと考えます（うまく書けませんがこのところわかって頂きたいと希うのです）あなたの手を離れた球はあなたに操られた一個の球ではなく、あなた自身でなければならない。稲川誠自身でなければならないのです。投球に自信を持つことです。生きた球にする為に。画家の場合はタッチに、生きた絵にする為です。

ここで清宮は投手・打者の関係と、画家・描かれる対象との関係性を同様のものとして述べている。どちらの場合においても、その対象を他者として捉え「理性で分解しているだけでは手に負えなくなる。「対象に引づられてそれをただなぞるだけでは失敗」であり、「自分のものとしてつかまえないければならない」。そしてそれは「無意識」の中でのみ手に入れることができると考えていたようだ。

自分自身天才ではないと自覚する清宮にはそれが非常に難しい。自分たちはその「無意識」を努力して「意識的に」追い求めていかなければならないと清宮は考えていた。「天才でない私はこの理性にしか頼るものがありません」と清宮は述べていた。意識か無意識か分からない状態で投げられた球は生きた球に、画家の場合には、生きたタッチ・絵になるのだという。その生きたタッチによって、清宮のいう「美」を実現できるということなのだろう。つまり、清宮にとって理想的な画家と描かれる対象との関係と

は、無意識の状態を対象と向き合い、その対象を自分自身のものとして「特質を消化」し、自分自身のかたちや線で描くことだと考える。だからこそ清宮は、「無意識」という状態をなんとか目指そうと考えていたのだろう。そして、筆者は、その具体的な方法として清宮によって取り入れられたのが「特徴的摺り」などの版画の手法だったと考えている。

この手紙には特徴的摺りと「無意識」を関連させて述べる記述はない。しかし、清宮が理想とする絵を描くために、制作プロセスの段階で「無意識」の状態になることについてかなり時間をかけて考え続けていたことは確かであり、「無意識」について考えていた時期と、「特徴的摺り」が全面にあらわれた時期が重なっていたことに筆者は注目した。「特徴的摺り」に含まれる不確定要素は、そうした「無我の境地」を導く手法の一つだったに違いない。さらに同時期、清宮は、「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」と書いていたが、版のもつ面白さを活かすことは、「意識的無意識」の状態になるための一つの手法だったのではないだろうか。

これまで見てきたように、1965年になって清宮の作品にムラのあるごま摺りのような摺り方が画面全体にあらわれるようになった。その変化を筆者は清宮作品を考えていく重要な「変遷」の契機として捉えている。そして、そうした「特徴的な摺り」の目的は、清宮が理想とした作品の「美」を捉え、さらには、無意識であればこそ到達できるだろう「普遍性」を実現させるためであった。清宮は「無意識」の世界を解放させようとして、そのために「不確定要素」を作品の中に取り入れたのだと筆者は考える。こうして、清宮作品の独自性を生み出す一つの手法が誕生した。

また、清宮が「版の持つ面白さ」を掘り下げていった理由の一つに、同時代の版画の動きに対する批判的な思いがあったと考えられる。清宮作品の摺りの変遷と、同時代の版画の動きは、切り離すことができない密接な関係にあった。そうした経緯と彼の作品の独自性をさらに追求するため、次節では同時代作家の作品を取り上げ、それらと清宮との共通点や差異を考察したい。そのことを通して、清宮作品の摺りの変化の理由について理解を深め、その独自性を一層明らかにすることができるだろう。

第2節 戦後日本版画と清宮作品の繋がり

清宮は生前、特定の美術団体に所属することに交錯した思いを抱いていた。「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」と述べながら、主要公募団体の趣意書の写し書きを手元に残していたという¹⁴⁴。前章で述べた通り清宮は、同時代のほとんどの版画家が属した日本版画協会に所属しなかった。父彬が創立に関わった、その協会である。真意はわからないが、同時代の版画の主流に賛同できない思いが少なからずあったのだろう。清宮が残した文章には、美術や版画の動向に対する厳しい意見をいくつか見ることができる。以下は1954年10月21日の雑記帖に記された文章である。

近代性もへちまもあるものか

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

んに撰り分け (て)、舶来らしいもの、近代性と称するやつをベタベタゴテゴテ カン
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

その喰ひもので動いている手前の生身は一体どうしたんだ

何にィ? 流行おくれのツブシにもならねえ代物でお恥しくって人前に出せねえんだ
と? どおせ考へることあそんなところだ 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¹⁴⁵。

もはや痛快でさえある、清宮の意外な一面を表す文章ではないだろうか。ここで清宮は、西洋絵画の要素を安易に取り入れ、自分自身の表現を追求しない油彩画家に対して怒りをあらわにしている。ここで怒りの対象となっているのは、同時代の油彩画家か清宮自身か、あるいは両方を指している可能性も考えられる。前章でも述べた通り、この年は清宮が春陽会に木版作品を初出品した年で、それまでは油絵を描いていた。いずれにせよ、清宮が安易に同時代の主流に従うことに批判的意見を持っていたことが分かる。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」と述べている¹⁴⁶。そうした意見も念頭に、戦後日本の版画作品を改めて振り返りたい。そうすることは、清宮作品を理解する一助となるだろう。

(1) 恩地孝四郎「マルチブロック・プリント」と清宮作品の共通点

まず、清宮作品の独自性に光を当てるため、本節ではこの時期に活躍した木版作家、恩地孝四郎、斎藤清、萩原英雄の作品と清宮作品との繋がりについて考えていく¹⁴⁷。この三人は戦後を代表する木版作家であり、その作品には清宮作品とのある種の共通点が見出せる。しかも、根本的なところで清宮作品と違っている。

清宮が「無意識」を解放させるため「不確定要素」を取り入れたと先に指摘したことと関連して、それを意図的に作品に取り込んだ恩地孝四郎の戦後の作品を見ていくことにしよう。

恩地は、戦前から「リリック (抒情)」、「イマージュ (心象)」など複数のシリーズを連作方式で制作しており、戦後から晩年にかけて全7種類のシリーズに取り組んでいた¹⁴⁸。その中で筆者が特に注目したいのは「フォルム」シリーズ五番目の作品から取り入れられた「版を彫らない版画」という試みである。型紙や布地、紐、葉、木片などをそのまま版として用いる手法で、その第一作が《フォルム No.5 不定形への愛情》(1948) (図 2-16) だった。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湾曲した線がただよっている。手の上下位置に、薄灰色の半円がわかれて配置されている。恩地の「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「うすい藍鼠をしまして形をつくり」刷ったものだ¹⁴⁹。

松本透 (東京国立近代美術館副館長) は、本作が「不定形への愛情」と題されている点が「はなはだ興味深い」と述べている¹⁵⁰。なぜなら「この技法を推し進めると、下絵を描き、版を彫り、一定の色を摺るという段階的な決定のプロセスの中に偶然性 (不確定



図2-16 恩地孝四郎《フォルムNo.5 不定形への愛情》1948年、マルチブロック、紙、44.8×56cm、高福院所蔵

性)が入り込み、自画・自刻・自摺という創作版画の基本が自壊しかねないからだ」という。

松本はさらに「恩地がこの技法を編み出した裏には、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、「布切れや紙ひもを用いて摺られたモヤモヤとしたフォルムの中にひとつだけくつきりと手形が摺られている点も暗示的だ」と続けている。松本が指摘する通り、本作は版を彫る工程がないため当然「自刻」の工程がない。さらに「偶然性（不確定性）」が含まれることで「自画」の工程も手放しているといえる¹⁵¹。後者の点で、筆者が想定した清宮の制作手法に共通した面を持っている。

しかしなお清宮は、あくまで「自刻」、「自摺」にこだわっていた。彼にはおそらく、「創作版画の基本」を越え出ようとする意図はなかった。次章で紹介するが、1970年代からの日本版画は、現代美術の要素を取り入れさらに大きく変化していくことになる。そうした状況の中で清宮は、創作版画運動の理念に再び注意を促すような文章を残している¹⁵²。恩地と清宮作品の制作手法に見られる「不確定性」には共通点があっても、取り入れた目的には差異があったと筆者は考えている。

この恩地独自の技法は「マルチブロック・プリント」とも呼ばれ、一木会をはじめ多くの若い版画家達を刺激した。松山龍雄は、恩地を継承する代表的な木版作家として斎藤清らを挙げ、戦後、精力的に木版の新たな表現を探った作家の一人として紹介している¹⁵³。例えば斎藤は、油絵の具のように上から塗り重ねて行くマチエールを表現するため不透明水彩絵具を用いた。松山は、斎藤や同時代の木版画家らが、水彩絵具ではなく油彩絵具を使用したり、木版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画の大型化を実現させたと指摘している¹⁵⁴。いずれも、油彩画と比べて下位に追いやられていた版画の地位向上を目指した結果であった。それに対し清宮作品は、油彩画を描い

た経験が活かされていたものの、基本的には水彩絵具を使用し、小作品制作が中心だった。新たな版画の試みを時代の流れとして経験しながら、清宮は、同時代の主流とは逆ともいえる方向に向かっていったといえそうだ。この差異については、のちにもう一度取り上げる。

(2) 斎藤清、萩原英雄の木版作品と清宮作品との比較

次に、「ごま摺り」を積極的に取り入れた同時代の作家として斎藤清¹⁵⁵の木版作品に着目したい。

斎藤作品と清宮作品との大きな共通点は、木目やごま摺りが取り入れられていることである。前節で注目した 1965 年の清宮作品と比較するため、同年に制作された斎藤の作品《桂 京都 (0)》(図 2-17) を取り上げる。本作には庭園風景が描かれている。右下の石灯籠に積もる雪の白や、その隣にある木の黒、画面奥の建物の屋根・柱の焦げ茶色などがムラのない「ベタ摺り」で摺られているのに対し、地面部分や灯籠の石材部分のごま摺りの手法で摺られている。摺りの効果はざらざらとした質感を感じさせ、斎藤は、石の質感を表現するため、また、ムラのない色面と対比させるためごま摺りを取り入れたに違いない。

このように、斎藤作品における木目やごま摺りは、その目的や効果が一見して明解である。一方、同年に制作された清宮作品《水のうた》におけるムラのあるごま摺りの場合、その目的が一見してわからないものだった。清宮作品と斎藤作品には、共に特徴的な摺りが取り入れられていたが、それを取り入れた意図には大きな違いがあったと考えられる。だからこそそこに両者の差異が見出せるのではないだろうか。

次に、摺り工程に「描くような」感覚を取り入れようとした作家、萩原英雄の作品を取り上げたい¹⁵⁶。

萩原は、木版凹版技法や両面摺りなどの新技法を次々に編み出したことで知られている。通常、版木と和紙が接触した面を作品の「表面」とするが、その反対面に現れるにじみを作品面とする手法を「裏摺り」という。「裏摺り」と「表摺り」を両方取り入れた作品が「両面摺り」と呼ばれる。他にも萩原は、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も用いている。萩原は、東京国際版画ビエンナーレ展に両面摺りを取り入れた《石の花》シリーズを出品し(図 2-18)、神奈川

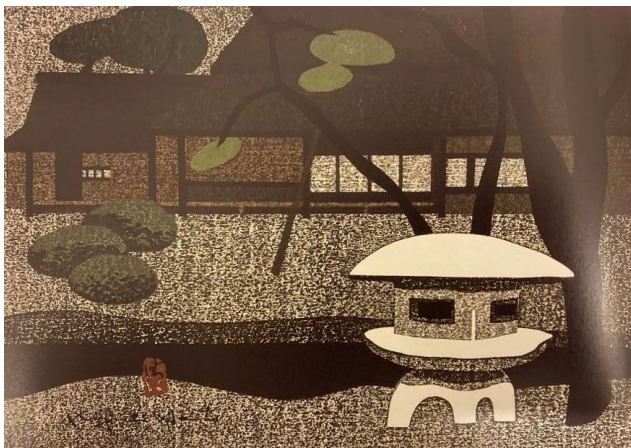


図 2-17 斎藤清《桂 京都 (0)》1965 年、木版、38×53cm、所蔵先不詳



図 2-18 萩原英雄《石の花（赤）》1960年、木版、
両面刷り、鳥の子紙、87.2×58.3cm、所蔵先不詳

県立近代美術館賞を受賞した。

萩原と清宮の関連について興味深いエピソードが残っている。1977年、三木多聞と清宮との対談で萩原の作品が話題に上がった。清宮が凹版について説明していた時、三木が、「萩原英雄さんも凹版の木版をやっていましたね」と尋ねたのである。それに対し清宮は「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」と答えている¹⁵⁷。「描くのと同じ」というのは、萩原の両面摺り技法のことを指していると考えられる。先に挙げた作品の細部を見ると、赤い背景の中に、ぐるぐると円を描いたような、かすれた黒い線がある。これは両面摺りによって表現されたもので、バレンの動いた跡が、描いた線のように表面に滲み出ている。清宮はこの表現を「描くのと同じ」ようだと思って見ていたのだろう。その意味で萩原の摺りには向かう姿勢に清宮と共通するところがある。

前節で見たように清宮は、摺りのプロセスに、描くような自由さが取り入れられるよう浅く彫る工夫をしていた。「描くような感覚」は、恩地が用いた「マルチブロック・プリント」にも含まれるものだろう。木版は、シルクスクリーンなど新たに開発された版画技法と比べると「描くように」表現することが難しい一面を持っている。その制約の中でいかに自由にイメージを作り上げるかという試みが、恩地、萩原、そして清宮の木版作品に共通して見られると考えてよい。

しかし、萩原が積極的に新しい技法を生み出していった人物だったのに対し、清宮が用いた特徴的摺りは新技法というわけではなく、むしろ摺り職人からは避けられる傾向にあるものだった。この違いこそが、清宮の独自性を考える重要な要素になると筆者には思われる。

(3) 戦後版画家と清宮の意識の違い

では、こうした恩地、斎藤、萩原らと清宮の差異を生み出した要因は何だろうか。筆者

は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考えている。恩地や萩原は、油彩作品と比べて引けをとらない色彩の強さ、サイズの大きさを持つ版画作品を目指し、これまでにない新たな技法を開発した。桑原規子（恩地研究者）は、恩地が「版を彫らない版画」を考案するに至った理由として、「1947年以降“現代美術”を対象とした新聞社主催の展覧会などへ、油絵と並んでも見劣りしない大型版画を出品する必要性が生じ」と述べている。また萩原も、自分の技法について説明する文章で「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 [……] 画面の空間の深さを求めようとするのである」と述べている¹⁵⁸。このように、恩地と萩原が積極的に新技法を開発した背景には、油絵と同等かそれ以上の表現を目指したという経緯があった。

それに対し清宮は、特に油彩画に対抗する版画を目指していたわけではないように思われる。これまで指摘してきたように、清宮の木版作品の作り方は、エディションによって摺り方を変える、版木に直接絵の具をのせて、あるいは浅く彫ることによって描くように摺る、版木にニスを塗るなど、油彩画を描いた経験が活かされたと考えられる手法がいくつか見出せた。それでもなお、油彩画との優劣を争う意識は、強くは持っていなかったと筆者は思う。なぜなら、同時代の動きに反し、清宮は小作品を中心に制作し、水彩絵の具を用いていたからである。

実際、清宮は「油絵に劣らない版画」を求める発言は管見の限り見つけることができず、1961年には以下のような発言をしている。「版画だって、油絵だって問題は絵でしょう。だから問題は油絵で描くか、版画にするかということが問題なんだけど、そのモチーフというか、表現したいものが油絵と版画では違っているところがあるんじゃないかな [……] 僕は油絵よりも、自分のアイデアが版画の方が表現しやすいと思えたので版画を始めたのが、大きな理由だろうと思っています。 [……] 僕の場合は木版でやっていることをそれをそのまま油絵で描くということは、ちょっと考えられないですね」¹⁵⁹。この発言を見ると、清宮は、版画が油彩に劣らないか、ということより、その「絵」の中身を重視していたと言えそうだ。その絵で表現したいことやモチーフによって、油彩画か、版画かを選択するにあたり、清宮の場合は、版画の方が、アイデアが表現しやすかったと述べている。「木版でやっていることをそのまま油絵で描くということは考えられないですね」と清宮は述べていたが、その逆もまた然りだろう。このことから、清宮が版画を作るにあたり、「油彩画に劣るか否か」ということは強く意識していなかったと筆者は考えるのである。

清宮が油彩画に対抗しようという意識を強く持っていなかったことは、清宮が日本版画協会に所属しなかったこととも関係があると思われる。創作版画協会とその後結成された日本版画協会が掲げた目標を振り返ってみると、創作版画運動の目標は三つあった。一つは版画の技法書を発行すること、二つは文部省美術展覧会（文展）に版画を受展させること、そして東京美術学校に版画科を設立させることである¹⁶⁰。創作版画運動に携わる版画家達の願いが、洋画と同等の扱いを受けていない版画の立場を改善させることになったことが分かる。これらのうち最初の二つの目標は達成されたが、三つ目はなかなか達成されなかった。日本版画協会の目標として東京美術学校での版画科設立という目標が再び掲げられ、それは、東京藝術大学がスタートする 1958 年にやっと達成されることにな

る。

版画を取り巻く状況がこのようなものだったため、戦前、戦後すぐに若い時期を過ごした多くの版画家はまず油彩画を学び、何らかのきっかけを経て版画を始めたという経歴が多い。恩地、萩原、斎藤、そして清宮もそうである。

このような経緯から、日本版画協会に所属した多くの版画家は「版画は油彩画と比べ不当な扱いを受けている」という思想を共有していたはずだ。その中で「油彩画に劣らない新たな版表現を」という意識は高まっただろう。恩地の場合は創作版画協会の発起に協力しており、この思想を広めた重要人物のひとりと言ってよい。

その中で清宮は、同協会に所属しなかったこともあり、当時多くの版画家たちが共有していた思想との関わりが薄かっただろう。理由が先か結果が先かは分からないが、清宮が日本版画協会に所属しなかったことが「油彩画を超える」という意識を強く抱かせなかったことと表裏一体になっているといえそうだ。

（４）清宮と油彩画の関係

恩地、斎藤、萩原らと清宮との違いを生み出した根本に油絵に関する姿勢の違いがあったのだろうと指摘した。とはいえ、清宮もまた、版画が油絵と比べて地位が低く見られることに不満を抱いていたらしい。先述の対談で三木が「やっぱり版画というのは、ちょっと絵よりも手軽だというか、社会的に低く見られがちなところはあったんでしょね」と質問したのに対し、清宮は「たしかにありますね。油絵作家は大学卒で、水彩画とか版画作家という、高校から中学卒ぐらいだと、そういう格をつけるような意識が多分にありますね」と答えている¹⁶¹。さらに三木が、そのような社会の気風があったからあえて版画を選んだのかと問うたのに対して、清宮はそれは否定している。版画への低い評価は「画を発表しはじめてからわかったのです。しかし、おかしいことだと思いましたね」と答えている。

前章で述べた通り、清宮が版画をはじめたきっかけは、油彩画がなかなか完成しなかった時に友人に勧められたことだった。「技法上の制約」がある版画技法だからこそ作品を完成することができたと、清宮自身が述べていた¹⁶²。では、そもそもなぜ清宮は油彩画を完成させることができなかつたのか。本章では最後に、この問いを考察していく。先に、「版画の方が、アイデアが表現しやすかった」といった清宮の発言を取り上げたが、清宮が版画を選んだ理由には、作品作りに向かう清宮の深い思いとのつながりがあると筆者は考える。そこに立ち返ることで、清宮が木版画家として独自の世界を確立することに至った根本的理由の一端も掴むことができると考える。まずは、油彩画が完成に至らず苦しんでいた 1950 年に戻りたい。同年 11 月 19 日に書かれた言葉からは、清宮の制作の根底と作品実現の難しさをうかがうことができる。

私は私の夢の創造者たり得ないのであらうか
私の形態の創造者たり得ないのであらうか
過去の形態を通して夢を作らうとする私を時々見出してはかなしくなる
過去の形態は過去に於ては何時も新らしき誕生であったことを忘れてはならない
私は創造者なのだ¹⁶³

清宮がまだ勤めに出ていた頃の『雑感録』に書かれた文章である¹⁶⁴。ここで清宮が言う「過去の形態」というのは、それまでのさまざまな絵画の形態やスタイル、具体的には、父彬の画集で見た西洋絵画の多くが含まれていたであろう。この時期の清宮は、当時の多くの画家がそうであったように、西洋絵画の影響から抜け出すことに苦しみながら作品が作れない時期を過ごしていたと見ることができそうだ。何よりも、清宮にしか表現できない新しい「形態」を模索している様子が窺える。だからこそ、西洋絵画の要素を安易に取り入れることに対してあれほど厳しい意見を持っていたのだろう。清宮が対抗していたのは、同時代の油彩画ではなく、清宮自身が影響を受けた過去の作品だったと言えそうだ。この2年後に会社勤務を辞めて画業に専念することになるが、作品を発表するにはそれからさらに1年の時間が必要だった。それも、油絵という形式ではなく、木版画に転向する必要があった。

木版作品を春陽会に初出品した1954年の雑記帖にも、次のような記述を見ることができる。

とにかく 自分自身になり切ることが一番肝心らしい。今迄の私、大半はよそ行きの自分。そしてわずかな暇をつくって自分自身になる仕事をしようとする。これで自分自身の仕事は充分なのだらうが、全部の自分を使ったってなかなか自分自身になり切れないのに、自分自身になってゐるつもりである私はすぐれた美術品に不意にぶつかってドキンとする。何て私は軽薄なんだと¹⁶⁵。

前節で取り上げた住田の論文¹⁶⁶においても、この「自分自身になり切る」ことが取り上げられており、住田は、清宮が自分自身になり切ることによって到達した普遍性が、清宮のいう「実在感」だったと述べていた¹⁶⁷。住田も指摘しているが、何よりもまず、清宮が理想とする作品を完成させるには、「自分自身になり切る」ことが必要だった。これが清宮の制作姿勢の根本にあるものだと言って良いだろう。それは「よそ行きの自分」を作らなければならない会社務めと両立できるものではなかった。さらに清宮はこう続けている。

常識的に云へばよそゆきの自分をつくることは 現実の世に生きてゆく為に仕方のないことだと云へる。しかしそのままでもうかうか過ごしていったら将来はどうなるのだろう。結局、今は苦しくても、無理でも強引に自分自身になり切ることが全ての幸をうる一番の早道なのではないだらうか？と云ふ気がする。

清宮は、父彬の画集を見て感じた「無限感」を自分の作品に実現させることを生涯追求した。しかし、その無限感を「過去の形態」を通してではなく、自分自身の形態として描くために「自分自身になり切る」ことが必要だった。これは、清宮が過去の形態を乗り越えるために必要な、制作における根本姿勢だった。さらに、住田も指摘したように、「自分自身になり切ること」は、心の底にある記憶が個人の記憶を超えて「普遍的なもの」を実感させるイメージに近づくことにもなる。それは清宮が作品で実現しようと

した「無限感」や「人間の郷愁」にも繋がる。「自分自身になり切る」ことは、清宮にとって、影響を受けた過去の形態ではなく、清宮自身の形態を描くことの実現に繋がると同時に、「無限感」や「実在感」、「普遍性」の実現にも繋がっていた。しかしながら稲川投手に送った手紙に書いたように、自身が天才ではないと自覚する清宮には、それが難しいことで、それを克服するために、「意識的無意識」の状態になることが目指された。無意識の世界を解放させるための方法、「特徴的摺り」は、このように清宮が独自性を追求する過程で辿り着いた一つの手法だったと筆者は考える。

本章では、1965年の摺りの特徴に注目するため、初期作品から1966年に至る作品をより詳細に観察した。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たのに対し、1965-66年の作品には、画面全体に広がっていた。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自分自身の線や形で描くことができると考えていた。清宮の言葉で言うなら、その状態が「意識的無意識」であり、それを導くための手法として、「不確定要素」をあえて取り入れることに「特徴的な摺り」の目的があったと、筆者は考察した。

戦後の多くの版画家は、油彩絵具を用いたり、プレス機を開発したりするなど、新たな技法を作り出すというアプローチで「油彩画に劣らない」版画を目指した。それに対し清宮の場合、同時代の油彩画には対抗しておらず、父彬の画集などで見た過去の西洋絵画などの影響から抜け出すために、技法に頼るのではなく、まず根本的に「自分自身になり切る」ことで独自の世界を探求しようとした。そして、油絵具ではどうしても表現できなかった清宮自身の独自性を追求した結果辿り着いたのが、木版技法による「特徴的な摺り」だった。それは、新技法ではなく、むしろこれまでもあったもので、摺り職人からは避けられる傾向にあった摺りだった。それらを「版そのもののもつ面白さ」と捉え敢えて取り入れた点に、清宮の取り組みの新しさ、特異さを見出すことができる。改めてその点を強調しておきたい。そしてそれはもっと評価されているのではないかと筆者は考えている。

次章では、1966年以降の清宮作品の摺りの変遷を追うとともに、二回目の変化を迎える1983年に焦点を当てる。それと共に70年代以降の版画の主流との比較を通して、さらに清宮作品の独自性を考えていくことにしたい。

第3章

1967年から1985年に至る摺りの変遷とその独自性

本章では、1983年の清宮の木版作品における摺りの変化に着目する。第1節では、1967年以降の作品の特徴を、改めて摺りの変遷に注目しながら振り返る。同時期の清宮の周辺状況や思想を辿ることを通して、そうした摺りの変遷が作品のモチーフやテーマとどのように結びついているかを辿る。その上で、1983年に顕著にあらわれた摺りの特徴に至った理由を考察したい。

第1節 1967年以降の作品の傾向

(1) 特徴的摺りの変遷と作品主題の関係

1965年に「特徴的な摺り」に変化が見られた後、そうした変化がそのまま全体の作品に及んでいたわけではなかった。1967年以降の清宮の木版作品には、特徴的摺りが取り入れられたものとそうではないものの両方が作られていた。逆にこのことから、清宮は「摺り」に明確な意図を込めていたと考えられる。それについて確かめるため、前章で取り上げた《水のうた》(1965)や《ながれ》(1966)と同じく「水」が登場している作品二点を比較して、摺りの違いに着目していこう。

1967年に作られた《暗きより暗きへ》(図3-1)は、画面中央やや左よりに空を見上げる横顔の頭部がある。この頭部の身体は描かれていないが、おそらく水中にあるのだろう。頭部のうしろには、それが流されたことを示す白い水の跡がある。第1章で紹介した《ながれ》も水に流される片目の顔面が描かれていたが、《ながれ》が大勢の人々が流されて行く様子を客観的視点から描いていたのに対し、本作ではその頭部のひとつに焦点を当て、その人物の感情や感覚を主観的視点で描いているように見える。

本作は和泉式部の句「暗きより暗き道にぞいりぬるべきはるかに照らせ山の端の月」に取材した作品であるとされる¹⁶⁸。この句では、暗い道から更に暗い道に迷い込んでしまい、山の稜線に出た月に救いを求める様子が歌われている。想像するに、本作で清宮は、



図3-1 清宮質文

《暗きより暗きへ》1967年、木版画、和紙、16×24cm、横須賀美術館所蔵

行き先も分からず流されているひとりの人物の頭部を自分自身に象徴させていたのではないだろうか。

本作の摺りの特徴を見てみると、そこには画面全体に横方向の「刷毛目」や「ごま摺り」があり、背景色である群青色には「摺りムラ」がある。前章で紹介した《水のうた》や《眠り》ほど強くあらわれてはいないが、特徴的摺りが画面全体に取り入れられている。特徴的摺りによって画面がかすれ、それによって画中で泳ぐ人物やその背景などが消え入りそうになっており、見る者の不安な気持ちがかき立てられるような印象を受ける。

《暗きより暗きへ》の2年後に作られた作品《泳ぐ人》(1969) (図 3-2) も、水中から顔を出す人物を描いた作品である。画面中央あたりに泳ぎながら息継ぎをしている人物がいる。本作では、視点が変わり、水中の身体と水上の頭部が同時に見える真横構図になっている。画面の下三分の二が水中、残りが空である。空と水の境界線は、空の色がだんだん明るくなる「ぼかし摺り」によって表現されている。

摺りに注目してみると、本作には《暗きより暗きへ》のように刷毛目やごま摺り、摺りムラといった「特徴的摺り」がほとんど見られない。画面右端にかすかに刷毛目が確認できるが、水中の紺色は均質に摺られており、空のぼかしの摺り方もほとんどムラがない。《暗きより暗きへ》と同じく不気味な印象の作品だが、特徴的摺りによる摺りムラなどがなく均質に摺られているため、こちらの作品には安定感や静寂さを感じられる。

本作は清宮の人生における大きな変化、父の死があった年に作られたものである。第1章でも触れたが、本作が作られる前年から、清宮は自宅を新築して両親との同居を始めていた。久しぶりに両親と暮らしたことで、水泳好きだった少年時代を回想し制作されたのだろうか。あるいは、《ながれ》や《暗きより暗きへ》の頭部のように、ただ水に流されるのではなく、自らの身体で水中を進んでいこうとする意思を表明しようとしたのかもしれない。その思いが、安定した摺りに繋がったとも考えられる。清宮の作家人生に最も大きな影響を与えたと言える父、彬の死を経験し、清宮は作家としての自立ということをさらに意識するようになったのではないだろうか。その姿勢が《泳ぐ人》にあらわされているのかもしれない。のちにも述べるが、この翌年以降、清宮作品では「老い」や「死」が作品の中心的な主題となってゆく。父の死はそういった主題に移行していくきっかけになったと考えていいだろう。

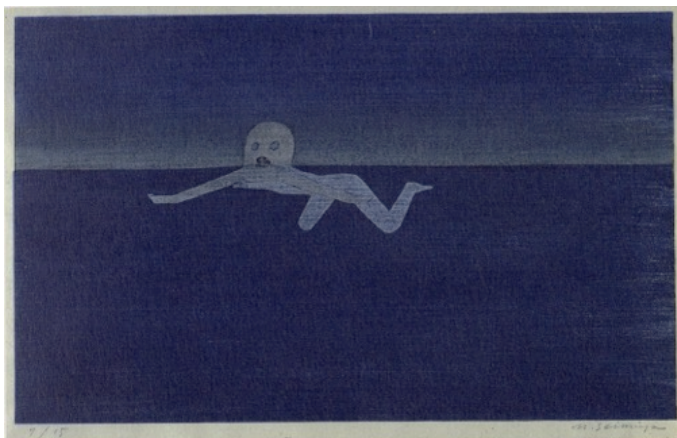


図 3-2 清宮質文《泳ぐ人》
1969年、木版画、和紙、
18.8×30.5cm、茨城県近代美術館所蔵

このように、特徴的な摺りに関して言うなら、先述したように、1966年以降は「特徴的摺り」が見られる作品とそうではない作品の両方が作られていた。その意味で、清宮作品の「特徴的摺り」を見ていく場合、それを全作品の変遷の中で捉えなければならないのと同じく、その変遷自体決して一方向に進むものではなく、作品の内容や主題、清宮を取り巻く状況などに対応しながらゆるやかに変化していた点に注意が払われなければならない。そういった微細な変化の内にこそ、大きな意味があったと考えられる。そのことに注意しながら、次に、特徴的摺りが少ない作品から取り上げていく。あらかじめ断っておくなら、本節では、特に、「刷毛目」や「ごま摺り」による作品図像の「かすれ」に注目していくことになるだろう。

(2) 作品の「暗さ」と「特徴的摺り」の関係

上記で挙げた作品以降で特徴的摺りによる「かすれ」がほとんど見られない作品は、他に《入日》(1972) (図 3-3)、《秋の夜》(1977) (図 3-4)、《行手の花火》(1981) (図 3-5) などがある。これらの作品の中に特徴的摺りが全くないわけではないが、《水のうた》、《眠り》、《暗きより暗きへ》と比べるとその度合は少ない。傾向としては、「闇」や「暗さ」に焦点を当てた作品には均質な摺りが取り入れられることが多いようだ。先にも触れたように、1970年代以降、清宮の作品には「老い」や「死」を彷彿とさせるモチーフが多く登場する。そしてそれは、この時期の摺り方の傾向に関係する重要な主題であったと筆者は考えている。その点について考えるため、作品主題が「夕日」に移行するきっかけとなった木版画集『暗い夕日』(1972)に着目していきたい。

《入日》(1972) (図 3-3) は、第1章で触れた木版画集『暗い夕日』に収められている中の一点である。画中を見ると、中央やや左よりに、人物が膝を抱えて座っている。画面右下には、夕日が地平線に消えて行きつつある。人物と地平線は黒く、空は何色とも形容しがたい、青や紫、緑などあらゆる色を含んだ暗い紺色といえいいだろうか。全体的に暗い画面の中で、人物の白い目と沈む夕日の橙色のみが際立って明るい。



図 3-3 清宮質文《入日》1972年、木版画、和紙、16.2×25.8cm、横須賀美術館所蔵



図 3-4 清宮質文《秋の夜》1977年、木版画、和紙、14×10.7cm、茨城県近代美術館所蔵



図 3-5 清宮質文《行手の花火》1981年、木版画、和紙、25.8×16.9cm、茨城県近代美術館所蔵

画面のほとんどの割合を占める空は右端が少しだけ明るくなっており、空全体に横方向の線、おそらく「木目跡」がうっすらと見られる。しかしながら、この木目による「かすれ」はなく、暗く均質な摺りによる画面が保たれている。暗い画面の中に木目があることで、作中に不穏な空気が漂っているかのような印象を受ける。

第1章で筆者は、『暗い夕日』が刊行された1972年を、清宮の作家生涯の第三期に分類した。この時期は「老い」や「死」を想起させる作品が増えてくると指摘したが、そういった主題と連動するかのように、この時期の作品には特徴的摺りが少なくなり、取り入れられる場合もその度合は少ない。それにより均質な色面が生まれ、暗い画面が多くなっていった。

この時期から、「夕日」が清宮作品の重要な主題となってくる。それに関連する、清宮の重要な意識の変化、「老い」や「死」に意識が向かったことについて振り返っていきたい。作品集『暗い夕日』の刊行は、清宮の作家生涯にとって「夕日」というキーワードに移行していくターニングポイントだったと考えられる。作品集刊行の話は、1971年に清宮が美術編集者太田三吉に相談したことから始まったようだ。そして、岡鹿之助の命名により「遊蝶華」と題することになった。しかし、このタイトルでの木版画集は結局完成に至らなかった。この時期、清宮の中で作品の主題が蝶から夕日に移行していたことを住田常生が指摘している¹⁶⁹。それが結実したのが、『暗い夕日』シリーズだった。

住田に従うなら、『暗い夕日』というタイトルは旧約聖書詩編から着想を得たものである。住田は、清宮の『画題控』の中で、何編かの詩編の写し¹⁷⁰が書かれた後に『暗い夕日』の画題構想が記されていることから、この木版画集全体が詩編を主題としていると指摘している¹⁷¹。

この時期「夕日」という主題がよく見られた理由の一つは、父の死とも関連し、この時期に清宮自身の意識が老いに向かったことがきっかけだったと考えてよいだろう。70年代から80年代の間、清宮自身も身体的、精神的に不調をきたしていた。不調の原因の一つは清宮の特殊な制作方法にあったようだ。清宮の木版画が凸版摺りと凹版摺りを併用していることは既に述べた。凹版摺りは、凸版摺りと比べてかなり強い圧力をかける必要があり、本来ならばプレス機の力を借りて摺られる。しかし、清宮はバレンを使って自身の力のみで摺ることにこだわった。それが、身体に相当の負荷をかけたと思われる。清宮の身体は、当時通っていた整体師に驚かれるほど硬化してしまっていたという¹⁷²。前章で述べたが、同時代の版画作品は強い色彩による大きな作品を作るのが主流であり、木版作品にも油彩絵具やプレス機が用いられるようになっていた。そんな状況にしながら、身体に不調をきたしてまでバレンを使い、暗い画面を作り出していた清宮の取り組みの特異さがうかがえる。

清宮が夕日というテーマを選んだ理由について、酒井忠康は、別の観点から考察している。この酒井の考察は、のちに詳しく見ていく1983年の摺りの変化にも関連するものだと考えられるため、ここで詳しく取り上げておきたい。酒井は、『『暗い夕日』のシリーズなどは20世紀初頭の自画・自刻・自摺による創作版画運動の精神的な継承のうちに、この洋の東西の美意識の違いを克服して、自分の独自の世界を形成することになった一例だといっている』と述べている¹⁷³。さらに酒井は、清宮が西洋絵画から影響を受けながら独自の世界を形成していこうとするにあたり「時の意識」に関心を寄せたことに着目し、「夕日」や「秋」など「現実と非現実の境界に位置する時空についての関心」（酒井）があったことに、東洋出身の清宮独自の世界の形成があったのではないかと述べている。この木版画集の後にも旧約聖書と関連する作品があることは指摘されており、西洋思想からの影響から清宮が脱したわけではないことは確かである。しかしなお筆者も、この時期に夕日という「時の意識」に関心が移ったことが1983年の摺りの変化に関連して詳しく見ていく「即興的」な作品の作り方に繋がる一つのきっかけとなったという点で重要だった



図 3-6 清宮質文《深夜の蠟燭》1974年、木版画、和紙、17.9×15cm、横浜美術館所蔵

と考えている。

画面の「暗さ」と「特徴的摺り」の関係についてさらに考察するため、『暗い夕日』の2年後に作られた作品《深夜の蠟燭》(図 3-6)を取り上げたい。本作の背景は、《入日》よりもさらに特徴的摺りが減り、より暗いトーンになっている。画面を見ると、中央やや右よりに火のともった蠟燭、その左下に欠けた月がある。背景は、まさに「深夜」と呼ぶにふさわしい深い紺色である。よく見ると、蠟燭の蠟が溶けて側面をつたっている様子が描かれている。その光の有限性を示そうとしたのだろうか。満ちては欠ける月が並置されることによって、本作からも命の有限性や循環といった「死」という主題が彷彿とさせられる。住田もまた、本作が「弔い」を主題とした作品であることを指摘している¹⁷⁴。

本作は、駒井哲郎の死の予感から制作された可能性が高いと言われている。駒井は本作の制作年、舌癌と診断されて切除手術を受け、その2年後に亡くなった¹⁷⁵。第1章で指摘したように、清宮は同一モチーフや同じ構図を間歇的に繰り返すことがあったが、本作も、同じモチーフを描いた作品が過去に二点制作されていた¹⁷⁶。そのうちの一点は、清宮の父彬が亡くなった翌年に作られたものであり、蠟燭の炎と月というモチーフが「死」というテーマと関連している可能性は高い。

《深夜の蠟燭》にも、その題材となる旧約聖書の詩があった。本作と、駒井の死後、彼へのオマージュ作品として作られた《われむかしの日いにしえの年をおもえり》(図 3-7)は、共に旧約聖書詩編第 77 篇を主題にしていると指摘されている¹⁷⁷。詩編第 77 篇は全 20 節の詩からなっており、それらは大きく二つの部分に分けて解釈されている。9 節までの前半部は「嘆きの歌」に近いとされ、神に忘れられたと思うほどの民衆の苦しみが叫ばれているという。それが後半部では転じて神の恵みを讃える「賛美の歌」に変化していくと分析されている¹⁷⁸。本作には「嘆きの歌」と呼ばれる前半部分の詩が書かれていることから、この作品で清宮は、人生に起こる抗いようのない苦痛や悲しみに向き合おうとしていたのかもしれない。

駒井の死後、形象社から『駒井哲郎ブックワーク』が刊行された。その特装版のため



図 3-7 清宮質文《われむかしの日いにしえの年をおもえり》1982 年、木版画、和紙、15.2×13cm、個人蔵

清宮は 85 部のエディション作品を依頼され、《われむかしの日いにしえの年をおもえり》を制作した¹⁷⁹。本作のタイトルは、《深夜の蠟燭》の主題となった詩のひとつ前、詩編第 77 編第 5 節が引用されている。こうした点から、《深夜の蠟燭》は駒井の病と関連があると指摘している¹⁸⁰。

摺りに注目してみると、《入日》や《深夜の蠟燭》の背景のような深い色は、筆者の経験からしてもバレンで一度摺っただけでは出すのが難しい。おそらく、強い力で何度も摺り重ねていくことが必要だっただろう。この時期、身体の不調があってもなお、「かすれ」のない濃い色の作品を多く残したことを考えると、当時の清宮が相当に強く「闇」の表現を意識していたと考えることができる。もし、これらの作品の摺りがかすれていて、和紙の白い色が見えたとしたら、作品は明るい印象になり、「夜」や「闇」は意識されにくいものになっていたはずだ。清宮はそれを避けるため、この時期の作品では図像がかすれないよう心がけていたと考えられる。かすれを避けた結果、作品からは「刷毛目」や「木目」、「ごま摺り」といった「特徴的摺り」が少なくなったと筆者は考えている。

これまで見てきたように、『暗い夕日』シリーズが刊行された 1970 年代前後は、「特徴的摺り」が見られる作品が少ない傾向にあった。そして、『暗い夕日』を発表した後の 5 年間、清宮は体調不良を理由に木版画展を中断した。

摺りに変化があらわれはじめ、「かすれ」が多く取り入れられた作品が増えてきたのは、その中断の後、特に 1979 年頃からだだった。

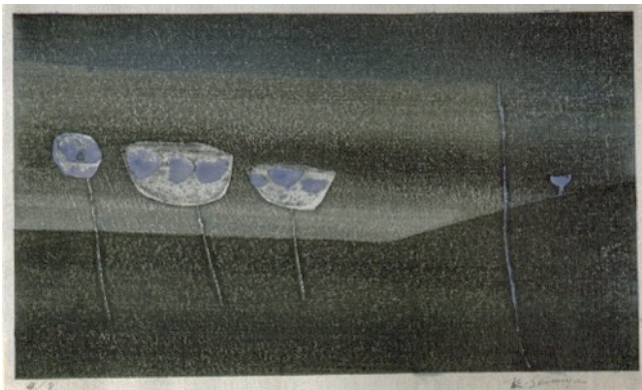


図 3-8 清宮質文《夜明け》
1970 年、木版画、和紙、
18.1×31.5cm、個人蔵



図 3-9 清宮質文《葬送の花
火》1973 年、木版画、和
紙、17×26.2cm、茨城県近代
美術館所蔵

(3) 70年代以降の「かすれ」の表現と画面の「明るさ」

それでは、画面に「特徴的摺り」による「かすれ」がある作品に着目していこう。それに該当するのは、《夜明け》(1970) (図3-8)、《葬送の花火》(1973) (図3-9)、《夕日と猫》(1979) (図3-10) などである。タイトルを見ると、これまで見てきた作品が「暗さ」や「闇」をテーマとしていたのに対して、「夜明け」や「夕日」など、ある種の「明るさ」や「光」を示唆する言葉が使用されていることに気がつく。このことから、清宮は「闇」や「光」を表現し分ける一つの方法として特徴的摺りにより「かすれ」を調整し、画面に和紙の白さを取り入れていた可能性を指摘することができる。

既に述べた通り、清宮作品の摺りの変遷は一方向に進むものではなく、作品の主題、清宮を取り巻く状況などに対応しながらゆるやかに変化していた。変化が一方向に進んだものではない証拠に、ここで挙げた作品のうち二点は1970年代前後に作られたものである。第三期の1970年代前後は「闇」や「暗さ」を表現するため均質な摺りが多い傾向にあったと指摘した。しかし少数ではあるが中には、これらの作品のように、特徴的摺りによるかすれが見られる作品もあったことを付言しておきたい。

ここでは、特徴的摺りによるかすれが強くあらわれはじめた頃の作品、《夕日と猫》に注目してみよう。本作は、第1章で筆者が第四期に分類した最初の年、1979年に作られた。なぜ第四期のはじまりを1979年に分類したかと言うと、本作から徐々にあらわれはじめた特徴的摺りが、1983年の大きな変化に繋がったと考えたからである。作品を見ていこう。画中左下には黒猫が佇んでおり、その顔の右側に橙色の球体、タイトルから想像するにおそらく夕日が浮かび、さらに猫の上には小さな白い球体が浮かんでいる。本作で注目したいのは、橙色の背景である。その全体に、横方向の黒い「刷毛目」がかすれた調子で取り入れられている。これまでの作品にも、本作のように「刷毛目」が出ていることはあったが、特に80年代以降からは、この作品のような「刷毛目」とそれによる画面の「かすれ」が顕著にあらわれ始める。このことに筆者は注目している。

本作は、1979年から80年にかけて100部のエディションが作られた。これは清宮のキャリアの中では最多級のエディション数である。南天子画廊20周年記念版画集に挿入されたもので、そのため多く摺る必要があったようだ。晩年の清宮にとってこの数は相当負



図3-10 清宮質文《夕日と猫》1979年、木版画、和紙、20×17.5cm、大阪府立江之子島文化芸術創造センター所蔵

担だったらしく、本作を100部制作した後にはまた1年間作品を作ることができなくなっていた¹⁸¹。70年代後半から清宮には、このように作品を作れない時期が徐々に増えてくる。とすれば、清宮の中で老いや死への意識はますます強くなっていたはずだ。それにもかかわらず画面の「暗さ」が次第にうすれ、先に述べたような、「かすれ」が出てくるのにはどのような理由があったのだろうか。すでに筆者は、濃い色面を摺るには、何度も摺り重ねる必要があることを指摘した。このことから考えると、この時期に暗さがうすれてきたことには、老いによる体力の問題もあったといえるのかもしれない。しかしそれだけではなく、前章で取り上げた「無意識」の追求を清宮が深めていった結果という側面もあったと筆者は考えるのである。

(4) 1983年以降の摺りの変化

1965年の変化に続き1983年にも大きな摺りの変化があったと述べてきたが、ここで、改めて1983年の摺りの変化について考察していきたい。まず、同年に作られた《小壘と夕日》(図3-11)に注目する。画面中央に、台に置かれた壘があり、壘の中には白いものが浮遊している。これまでの清宮作品にたびたび登場した蝶のようにも見えるが、はっきりとは確認できない。壘の口の上には白い球体が浮かび、タイトルから想像すると夕日だろうと思われる。台の色は青色で摺られ、画面下方向に向かってぼかし摺りされて次第に背景に同化している。

本作における特徴的摺りは、先に見たような横方向の「刷毛目」である。ここではそれによる「かすれ」がより激しくなり、和紙の地色が見える部分が増えている。これまでの作品には、本作ほど和紙の地色が多く見える作品は見当たらなかった。本作の「刷毛目」は画中に描かれている壘や台といった図像を干渉し、まるで画面全体を覆い隠す薄いベールがかかっているかのようなのである。これまで見てきた作品にも特徴的摺りによるかすれはあったが、本作ほど和紙の地色は見えていなかった。また画中に描かれているモチーフに干渉してもいなかった。先に見た《夕日と猫》におけるかすれ方の場合、和紙の地色が見



図3-11 清宮質文《小壘と夕日》1983年、木版画、和紙、16×14.3cm、個人蔵

えているのは右端部分のみであり、また猫のイメージに「刷毛目」は干渉していなかった。それが本作では、描かれている壇や台などの「図」が「地」とほとんど同化してしまうほどかすれているのである。そして、本作以降、このように画面全体に横方向の「刷毛目」があり、図像がかすれて和紙の地色が多く残る作品が多く作られるようになっていた。

本作における刷毛目は、おそらく凹版摺りによってあらわれたものだと考えられる。既に述べたように凹版摺りは、彫った溝の部分に溜まった絵の具を和紙に写し取って摺られる手法で、彫った部分以外に付着した絵の具は拭き取った上で摺られるのだが、完全に取り除くことは難しく、それがこのように刷毛目として残るのである。しかし、これまで振り返ってきたように、清宮は作品の完成度へのこだわりが強く、こういった刷毛目やかすれもあえて取り入れていたはずで、そこには意図があったに違いない。それを考察していきたい。

住田は本作に関し、「[……] 刷毛目を摺りとり、右端ではバレンの摺りあとを残すなど、紙の白地を含ませる摺りによって絵肌にヴォリュームを与える手法は、この作品も含め、最後まで貫かれた」と述べており、刷毛目について言及している¹⁸²。住田も、本作から晩年にかけてあらわれた「刷毛目」に注目しているが、筆者は、この刷毛目が「絵肌にヴォリュームを与える」という効果以外にも、別の目的があったと考えている。それは、「素早く」摺ること、そしてそれによって作品に「即興性」を取り入れることである。

筆者の経験を踏まえると、「刷毛目」や「かすれ」は、素早い摺りによって実現する摺り方の一つと言える。と言うより、素早く摺ると、どうしても刷毛目やかすれが残ってしまいやすい。通常それらは、何度も摺り重ねる事で消す事ができる。一般的には、刷毛目やかすれが残るのは、こういった手順が踏まれていない「荒い摺り」によるものだと捉えられることが多い。

そのような特色を持つ「刷毛目」や「かすれ」が晩年の作品に多く見られるようになったのは、そういった素早い摺りをあえて取り入れることで「即興的」に作品を作ることにあったのではないだろうか。

最晩年の変化として既に指摘されていることに、使用される版木の数やエディションが少なくなるという点もある。これまでの作品では、多ければ十版前後の版を用いて何度も摺り重ねることで作品が作られていた。しかし、本作以降、使用される版木の数は一、二版のみになるケースが多くなっていく。また、エディション数はこれまでも少なかったが、それでも数部から 30 部、晩年は依頼により 50 から 100 部ほど摺られていた。しかし、83 年からは、一、二部ほどのものが多くなる。このことから、この時期、作品作りのプロセスが簡略化し、即興的になっていたとすることができるだろう。住田は、版数・エディション数が減少した理由として、同年に連作したモノタイプ作品の即興的な作り方が呼び水となったのではないかと述べている¹⁸³。

1983 年 7 月 3 日から 9 月 25 日まで、朝日新聞日曜朝刊に掲載された竹西寛子の小説『時のかたみ』の挿画として、清宮のモノタイプ作品が掲載された。そのため、清宮は、この時期にモノタイプを連作している。連載では 13 週にわたって毎週新しい作品を発表していたのだから、清宮としては驚異的なスピードで作っていたといえる。

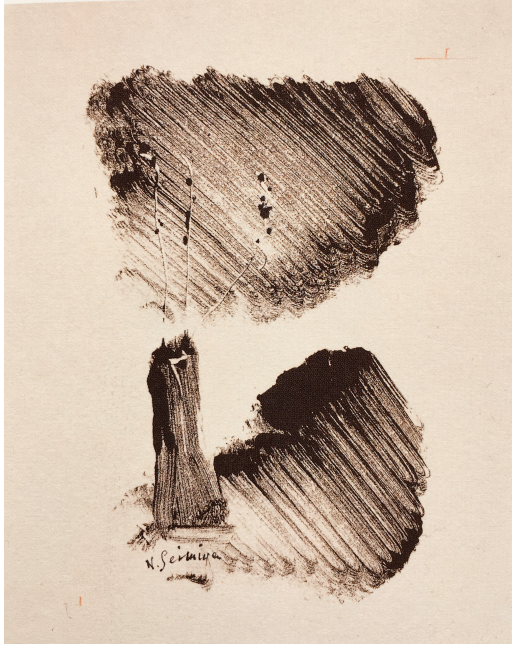


図 3-12 清宮質文《無題》1983 年、モノタイプ、16.8×12.6cm、個人蔵

掲載された作品の一つ、《無題》(図 3-12)を、その即興的な描き方に注目して観察してみたい。本作は、新聞掲載を前提としていたからかもしれないが、清宮作品としては珍しく黒一色で表現された作品である。一見抽象表現のようにも見えるが、よく見るとこれまでの作品にもあったようなモチーフが描かれていることがわかる。画面左側に立つ円柱状のものは花瓶ではないだろうか。そこには植物のようなものが活けられている。画面上には斜め方向のブラシ跡で逆三角形状のかたちが描かれている。左側の円柱が花瓶だとすると、これは空をあらわしているのだろうか。円柱の下には、同じく斜め方向のブラシ跡で、円柱の影のようなものが描かれている。使用する色の少なさ、ブラシ跡の残る仕上がりから想像すると、本作も一気呵成に素早く作られたのだろう。このようなモノタイプの連作が呼び水となり、「木版でも版や摺りをできるかぎり減らして」作るようになったと住田は指摘している¹⁸⁴。

これまでの木版作品では、何度も摺り直し、時には版を作り直して少しずつ完成に向かっていったが、これらのモノタイプの場合、完成させるスピードが全く違ったことは明らかだ。こうした変化に伴い、制作時の身体感覚はこれまでとまったく違ったことだろう。何色もの色を用いたり、何枚も版を重ねたりする手続きがなかった分、これまで考えなくてはならなかったさまざまなことから解放された面もあるはずだ。このように、モノタイプ作品を多数作ることで得られたこれまでとは異なる感覚が、木版でも活かして作られたのが 1983 年以降の木版作品だったという可能性は高いと筆者も考える。何が木版作品に活かされたのか、それは、早く仕上げることにより即興的に作品を作ることだったと考える。そしてその目的の一つは、前章でも述べたような「無意識」の状態になることだったのでないだろうか。前章で取り上げた特徴的摺りが含み持つ「不確定性」は、「無意識」の状態を導く一つの手法だったと指摘したが、この時期は、敢えて「即興的」に摺ることによって、「不確定性」をはじめとする「版の面白さ」を活かし、「無意識」の状態を導き出そうとした面もあったのではないだろうか。別の作品も取り上げながら、このこと

についてさらに考えていきたい。

(5) 作品《初秋の風》における即興性について

次に、「刷毛目」、「かすれ」を活かしきったといえそうな作品《初秋の風》(図 3-13) (1985) を取り上げたい。本作はエディションが作成されず、一部のみ摺って終えたという。木版作品というより木版モノタイプと分類したほうが良さそうな作品である。生前清宮は亮子夫人に、この作品にはある程度満足したと述べていたようだ¹⁸⁵。清宮にしては珍しく納得のいく作品だったらしく、晩年の清宮作品の一つの到達点と見ていいのではないだろうか。

本作は多くの学芸員、批評家によって取り上げられており、この作品が清宮自身だけでなく批評家からも評価されていることをうかがわせる。これらの評を読んでもと、多くの論者がこの作品のモチーフの捉え方に注目しており、清宮は、描き方においても「即興的」なプロセスを取り込もうとしていたとまとめることができそうだ。

山梨俊夫は、本作は「時間の凝縮を核にして生まれた」と表現した¹⁸⁶。《入日》に即して先に酒井が指摘したような「時の意識」が、本作ではさらに凝縮されたということだろうか。山梨は『『初秋の風』は [……] ほかのイメージに比して、一瞬の眼差しに映じたものをさりげなく捉えたという印象を与える。即物的な描写の体を取り、束の間の外景を表している点で、清宮質文の版画作品のうちで、ほんのすこしばかり異質なものを宿している」と述べている¹⁸⁷。このように山梨は、本作が一瞬の出来事を捉えた即物的な描写をしている点に注目し、その点からこれまでの清宮作品と異なることを指摘している。この山梨の指摘に基づくと、この時期清宮は、「刷毛目」、「かすれ」という摺りによってだけでなく、描く対象の捉え方によっても「即興性」を意識していたと考えられる。《小壘と夕日》においても既に同じような即物的描写がはじまっていたと考えることはできる。しかし、本作では、風が吹いた一瞬をとらえていることもあり、より「一瞬」を「即興的に」捉えたという印象が強いのは確かだと思われる。

橋秀文もまた本作を高く評価し、「晩年に制作されたこの作品には、まったく力みとい

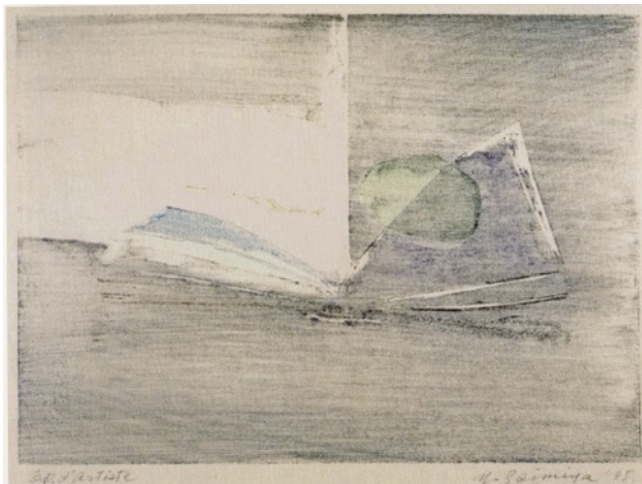


図 3-13 清宮質文《初秋の風》
1985年、木版画、和紙、
13.4×18.6cm、神奈川県立近代美術館所蔵

うものがない。本来、肩に力が入るような制作をしてきた人ではなかったが、特にこの《初秋の風》では、幽玄な雰囲気すら漂わせた気品の高い作品となっている」と述べている¹⁸⁸。さらに橋は、本や風といった、身近であるがゆえに「かえって時の流れに耐えられる」¹⁸⁹モチーフを選び、現代を生きる清宮の感覚を盛り込んだ本作に、「不易流行」の実践を見出している¹⁹⁰。第1章で述べたように、清宮にとって「不易流行」の「流行」の部分の意味とは、「今」を生きる清宮から生まれるものを作品に反映させることであった。

前章で見た 1965 年の摺りの変化の時期、清宮は大きな歴史の視点から自分自身や人間を捉えようとし、その存在を問う作品を制作していた。一方、1983 年以降の作品では、清宮自身の瞬間的な感覚へと視点が移行しているのは明らかだ。この視点の移行は大きい。しかしなお、どちらの時期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」だったことは疑いない¹⁹¹。それを表現するための根本姿勢である「自分自身になり切ることも変わらず追求していたはずだ。さらに、次節で詳しく取り上げるが、70 年代以降の日本版画の動向に対する清宮の批判的意見を振り返ると、そこで清宮は、「版の持つ面白さ」を活かすことについて再び言及している。前章で筆者は、「版の面白さ」とは、直接描く時には作り出せない木目やごま摺りなどの効果はもちろん、それに加え、それらが持つ予測不能性、不確定性のことを指していたのではないかと指摘した。そしてそれを敢えて取り入れるのは、「無意識」の状態になって「描く対象と同化し、自分のものとして描く」という目的のためではないかと指摘した。70 年代以降も清宮が「版の持つ面白さ」について度々言及していたことに鑑みると、晩年の作品に「刷毛目」と、それによる図像の「かすれ」が多く登場したことには、「版の持つ面白さ」を活かしたという側面もあったと考えられる。すなわち、「描く対象と同化し、自分のものとして描くこと」を実現させるため、清宮は、一瞬の出来事や感覚を瞬時に作品化する「即興性」を取り入れ、さらにそれによって「予測不能性」をはじめとする「版の面白さ」を引き出そうとしたのだと筆者は考える。

《初秋の風》が作られた年の後の 2 年間、清宮による年賀状以外の木版作品はほとんど

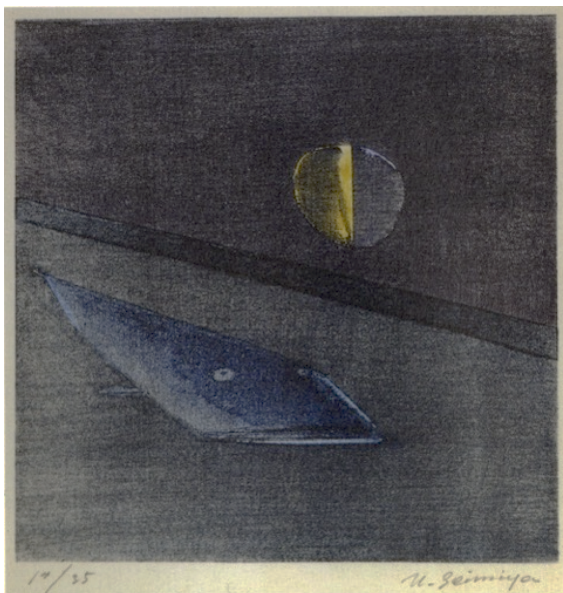


図 3-14 清宮質文《月と運河》1988 年、木版画、和紙、16.5×16.4cm、個人蔵

残っていない。しかし、1988年に作られた最後の木版作品《月と運河》(図3-14)では、興味深いことに版数、エディションが再び増え、十版もの版木を重ねて35枚のエディションが摺られていた。清宮は、同年に銅版画家深澤幸雄と対談し、「これからこそ何かやりたい」と語っている¹⁹²。即興性を取り入れることによる「刷毛目」は、清宮が辿りついた手法というより、一つの通過点であり、まだまだ新たな手法による「無限感」の表現を試み続けようとしていたに違いないことも、ここで指摘して起きたい。

第2節 1970年代以降の日本版画と清宮作品の繋がり

(1) 版画の複数性議論と清宮の反応

第2章の構成と同じく、この節では、清宮作品の摺りが変化した理由を別の側面から考えるため、また、その作品の独自性をうかがうため主に1970年代以降の日本版画の動きと清宮作品との関連を考えていきたい。第1章で述べたように、日本の版画は東京国際版画ビエンナーレ展をきっかけに、さらに大きな変貌を遂げることになった。この時期、ポップ・アートの影響で印刷の要素を取り入れた作品が多く登場し、「版画」と「デザイン」が近づくことになったとされる。1969年から73年にかけて、季刊、月刊を含めて4種の版画専門誌が続けて刊行され、これらの紙面で「版画とデザイン」をめぐる論争が繰り広げられた¹⁹³。

議論は版画家とデザイナーの発想や制作態度の違い、版画とポスターの差、摺り部数に対する意識の差などを巡って展開した。なかでも主な論点は版画の複数性を巡る議論だったとされる¹⁹⁴。こうした状況の中にいた清宮は、それらの議論そのものをナンセンスだと考えていたようだ。1971年頃の雑記帖に記された清宮の言葉を見てみよう。

「版画ブームに一言云いたいこと」

版であれば——版というものの複数性ということが主になってきている(?)が、忘れてならないのは、版画というものが一つのオリジナル芸術としてとり上げられたその動機となったものは、版というものの持つ独特の美しさ、面白さが、改めて認識されたからに他ならない。「創作版画運動」はここから出発しているのだ¹⁹⁵。

ここで清宮は、版画の複数性にばかり意識を向けるのではなく、「版の持つ独特の美しさ、面白さ」が認識された創作版画運動の基本的思想を「忘れてならない」と主張している。清宮は1966年に「版の持つ面白さ」を活かした作品を作ろうと書いていたが、その考えを変わず持ち続けていた。「版の面白さを生かすこと」は、70年代以降の清宮作品の独自性の形成に当たり、さらに大きな意味をもつようになったと筆者は考える。70年代の版表現の主流が印刷物に再び近づきはじめたこの時期、清宮は、創作版画の思想を継承する作家の一人として、版の特性を活かして作品を作ることの重要さをより強く意識するようになったのではないだろうか。

滝沢恭司は、70年代版画の視覚的な特徴として「自己の感情を抑制した冷静な表現」が増え、「作者の手跡を残さない」作品が隆盛したことを指摘している¹⁹⁶。一方、清宮作

品のように自己の感情を表出させたもの、作者の手跡の残るものは主流から退いていた。こうした理由から、1970年代以降の版画作品の主流には、清宮作品との共通性をほとんど見出せないものが多い。その中でここでは、木版作家として世界的に活躍した二名、野田哲也（1940-）、黒崎彰（1937-2019）を取り上げる。

（2）野田哲也、黒崎彰の作品と清宮作品の比較

まず、木版技法を取り入れながらも新たな表現を生み出したとして注目された野田の作品を取り上げたい。野田は1968年から現在なお、木版と謄写版¹⁹⁷を併用し、日常を記録した《日記》シリーズを続けている。自身で撮影した写真イメージを謄写版で刷り、背景色を木版で摺るという方法である。野田が28歳だった1968年、「日本の伝統的な木版画を利用しながらも、現代的な写真をシルクで表現し、両者を併用して独自の版画をつくった」ことが評価され、新人ながら東京国際版画ビエンナーレ展でグランプリを受賞した¹⁹⁸。

その賞を得たのが《日記 1968年8月22日》（図3-15）、《日記 1968年9月11日》（図3-16）であった。本作は二組の家族写真を一対として作品としている。前者は野田の家族、後者は野田の婚約者の家族を撮影したものである。作品内の人物、ペットなどの横には名前、生年月日、続柄などが記入されている。支持体である和紙の質感と写真の機械的なイメージの差や、日本と海外の家族の佇まいの差など、さまざまな対比が混在する作品である。

木版で摺られているのはソファの色の部分で、ぼかしや木目など、木版の特徴を示す摺りが取り入れられていないため、一見ただけではそれとわかりにくい。「特徴的摺り」を積極的に取り入れた清宮作品とは大きな差がある。また、モデルらはほとんど無表情で感情をあらわしておらず、タイトルは「日記」という言葉と日付だけ。野田と婚約者家族の婚前写真¹⁹⁹という、ある種ドラマチックな場面のはずだが、作品化するにあ



図 3-15 野田哲也《日記 1968年8月22日》1968年、木版、謄写ファックス、82×82cm、所蔵先不詳

図 3-16 《日記 1968年9月11日》

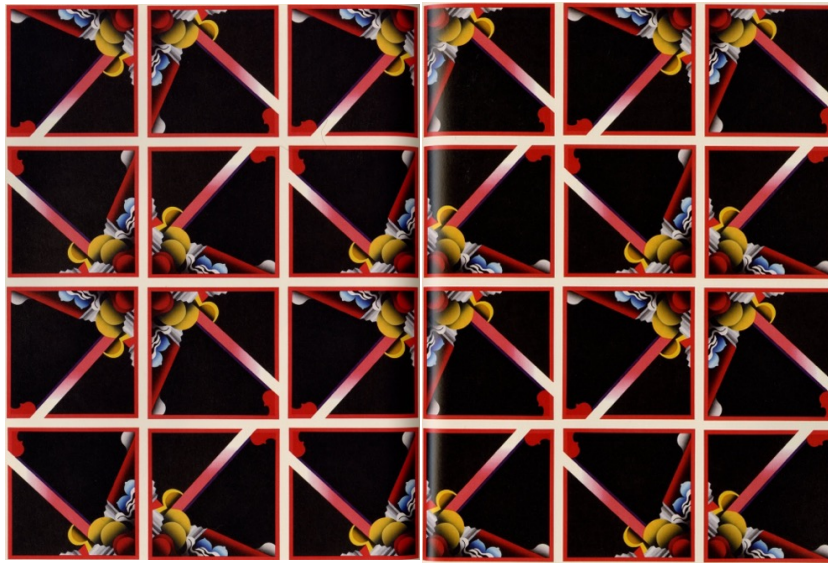


図 3-17 黒崎彰《万華鏡 C》1971 年、木版、越前鳥の子紙、120×180cm、所蔵先不詳

たって作者の姿勢は冷静さを貫き、清宮作品の「悲しみ」を主題とした作品などとは大きな差がある。このように野田と清宮の木版作品を比較してみると、その摺り方、感情の扱い方に差があった。

清宮作品は、エディションによって摺りが変化するほど版画の「複数性」をむしろ避けるような作り方をしていた。それに対し、その「複数性」を強く意識して作られた作品がある。幕末浮世絵から影響を受け、版画の印刷的側面を意識して制作した黒崎彰の作品《万華鏡 C》（1971）（図 3-17）のような例である。

黒崎は京都工芸繊維大学で意匠工芸を学んでいたが、欧米一辺倒な授業内容になじめず、京都の古本屋で幕末浮世絵を収集していた。摺り師、彫師を訪ねて浮世絵の技術を学んでいた黒崎は、一つの作品に七十から八十回を越す回数を摺り重ね、油絵に負けない重厚さ、濃厚な奥行きある作品を目指していた²⁰⁰。1970 年代以降も「油彩画に劣らない」版画であるということは一つの重要な要素であったようだ。1971 年からはプロの摺師と協力して作品を制作しはじめ、これまでの木版には見られなかったような黒と赤の強烈な色彩による「赤い闇」シリーズを発表するなど、「伝統的な浮世絵を現代に甦らせている」と高い評価を受けた²⁰¹。

《万華鏡 C》は、同年に制作された作品《不思議な夜 119》（1971）二十四点を組み合わせて作られたパネル作品である²⁰²。滝沢はこうした作品の作り方を「版の機能を作品化する」という発想を組み合わせた木版画」として、同時代的な流れが生み出した作品の一つと位置付けている²⁰³。同一エディション内でも一点一点摺り方が推移する清宮作品では、このような作り方は実現できないだろう。

清宮作品と黒崎作品との大きな違いは、野田の作品において見出された清宮との差異にも近い。黒崎の作品は、職人が摺りに協力しているということもあり、摺りムラや版のズレなどの一切ない、ある種機械のような正確さが際立っている。そこには木版ならではの質感や、作者の感情の表現は見られない。一方の清宮作品では、特徴的摺りが頻

出し、木版独特の風合いや清宮の手作業の痕跡が際立っていた。また、感情の表出が作品の重要な主題であった。黒崎、清宮は共に技法への強いこだわりを持っていたが、黒崎は幕末浮世絵が、清宮は創作版画の思想がその根本にあったことが両者の摺りの差を生んだという一面もあっただろう。

70年代に入ると、版画概念を問う状況はますます加速していく。デザイナーだけでなく高松次郎や、榎倉康二、李禹煥といった現代美術家も東京国際版画ビエンナーレ展に参加し、版画概念を押し広げるような作品を発表したことで、これまでに見たことのないような素材、大きさ、形式の作品が登場した²⁰⁴。

このような動きに対して清宮は、1974年、雑記帖に「版画というものは」と題して同時代の動きを論ずるような文章を書いている。

近年、版画が美術作品として改めて注目を集めてきたのは、

◎その複数性による為ではないのである。こここのところがどうも間違えられているようなのである。

◎どんな印刷物でもサインして「これは俺の作品だ」と云えば、それはたしかに彼の作品ではあるだろう。こういう人々にあってはかなわないのである。あまりにも子供じみていて話にならない。

◎版のもつ美術品としてのよさ、味わい、面白さなどわかっていないのだから話にならない。

版画のもつ一枚の絵としての面白さがわからずに、ただ沢山同じものができるからいいとこれだけを版のとりえとしている版画家が意外に多いのには驚く。これらの中には無意識ながらたまたま、版画として面白いものもできたりはするが、これでは発展性はない。

あなたはどのようにして版画を作るのか

○同じ絵が沢山できるからか

○版を用いた絵が面白いからか²⁰⁵

先に挙げた「版画ブームに一言云いたいこと」の3年後に書かれた文章である。「版のもつ美術品としてのよさ、味わい、面白さ」という風に言葉は少し変わっているが、ここで清宮は再び「版の持つ面白さ」について言及している。それに向き合わず「同じ絵が沢山できる」という理由でのみ版画が注目されている状況に清宮が不満を持っていたことは明らかだ。そのような同時代状況の中で、清宮にとって、版画作品が「版のもつ面白さ」を実現しているかということがより重要な問題になってきていたことがわかる。清宮は、版画の複数性にのみ注目しているだけでは「発展」がないと述べている。「版の持つ面白さ」を活かすことが、日本版画の「発展」にも繋がるとさえ考えていたと言えそうだ。この文章が書かれた1974年は、駒井の舌癌診断の年だった。創作版画運動の理念を引き継ぐ作家がどんどんいなくなっていく現実が、一層清宮を「版の持つ面白さ」に向かわせたという一面もあっただろうかもしれない。こうした同時代の状況が、清宮の摺りの変遷、そして、特徴的摺りを積極的に取り入れた理由にも大きく関わっていたと考えられる。また同時に、特徴的摺りが同時代の中でより特異になった経緯には、このような清宮の思想が背

景にあったとも言えるだろう。そういった経緯が 1983 年に顕著にあらわれた特徴的摺りに深く関連していたと、筆者は考える。

(3) 山中現と清宮作品の共通点と差異点

もちろん、当時すべての版画家が、ここまで述べてきたような主流と同じような作品に取り組んでいたのかというと、決してそうではなかった。ここでは、80 年代以降から活動し、木版作家として清宮と最も関係が深かったといえる山中現 (1954-) の作品を取り上げ、その共通性と共に差異について考えたい。それによって、清宮作品の独自性をさらに浮かび上がらせることができるだろう。山中は 1977 年から東京藝術大学で野田哲也に師事し、木版画を学んだ。山中は清宮の作品に憧れを抱き、影響を受けすぎてしまうことを避けてあえて距離を置いていたと述べている²⁰⁶。一方清宮も、東京藝術大学に特別講師として招かれた際、山中の作品を見て自身に近い精神性を感じた語っており、清宮の死後、亮子夫人の希望で、残された清宮の版木は山中に譲られたという²⁰⁷。このように、清宮と山中は、直接の交流はほとんどなかったものの関わりの深い作家だった。山中は 2017 年に、清宮の版木を用いてオマージュ作品《S 氏のために》(2017) (図 3-18) を制作している。

瀬木慎一 (美術評論家) は、山中の描く対象が、常に「遠すぎるし、またその広がりも広すぎる」と指摘し、山中が遠視のもの、不定形と無形のもの、「物理的な現実とは別の相」のものに惹かれていたと述べている²⁰⁸。瀬木は、そのような山中作品の「空間の相」を「空漠」と名付け、その特質を「物理的な現実とは別の相に心が誘い出される快感」と表現している²⁰⁹。山中においてそれは清宮が生涯追求した「無限感」にも近い概念だったといえそうであり、清宮や山中が両者ともに互いの作品に「近い精神性」を感じたことには、そのような共通性を感じとったためだと筆者には思われる。



図 3-18 山中現《S 氏のために》2017 年、木版画、土佐紙、19.3×11.5cm、所蔵先不詳

そのような清宮と山中との第一の共通点として、詩や文学を愛読したことが挙げられよう。山中は詩人の串田孫一との詩画集『星夜』を刊行したり、自身の詩による詩画集『星の国』を刊行したりしている。《星火3》(1986) (図 3-19) は、串田との詩画集『星夜』に収められている作品である。本作には「ごま摺り」が取り入れられていることもあり、その意味で清宮作品との比較は興味深い。

画中には室内風景が簡略化したかたちで描かれており、画面下には机のようなものがある。そこに円柱状の生き物らしきものが立っており、左上の窓から入ってくる光によって、机に影を落としている。窓の外の上半分は真っ暗な夜空とそこに浮かぶ白い星、下半分は真っ白な地面である。山中自身、「目で見たものをそのまま描くこと」に興味を持てなかったと述べており、その点において清宮の感覚に共鳴すると自分自身述べている²¹⁰。山中と清宮は詩や文学との繋がりという点で類似していたのと同じく、こうした描く対象に向かう姿勢に、両者の第二の類似性を見出すことができそうだ。

さらに、先に述べたように本作の壁や机には「ごま摺り」が取り入れられており、ここに両者の第三の、目に見える共通点が見出せる。しかし前章で見た清宮の《水のうた》や、前節で取り上げた《初秋の風》とは異なり、山中においては、そうした摺りが画面全体には取り入れられているわけではない。山中の作品では、窓の外の夜空(黒)と地面(白)はムラなく均質に摺られており、室内の壁や机のごま摺りは、それらと対比させるものとして取り入れられたと思われる。他の作品においても、山中作品におけるごま摺りは、均質な摺りと対比させるように画面の特定部分に取り入れられることが多かった。山中の作品と清宮の作品には共通点が多いことは確かであるが、1965-66、83-85年の清宮作品のように、画面全体に特徴的摺りを取り入れるという摺り方は、山中の作品にも見られなかった。まさにその点に、清宮作品の典型的な現れを見いだすことができるように感じられる。そのような清宮作品の独自性を作り出したのは、「版そのものの面白さ」を追求し続けたことが大きく関係しているに違いない。

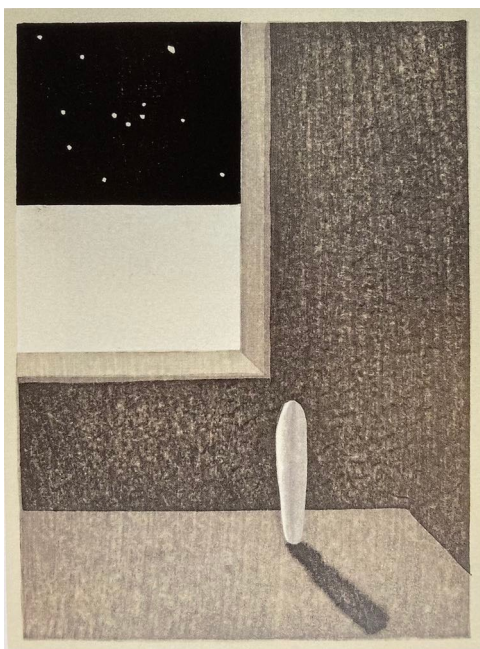


図 3-19 山中現《星火3》1986年、木版画、越前手漉紙、21.2×15.5cm、所蔵先不詳

(4) 1980年代以降の日本版画の傾向

山中作品にも清宮作品と多くの共通点を見出すことができたが、80年代以降、日本版画界では、清宮のように「版そのものの面白さ」に向き合った作品が再び注目されるようになっていたことを最後に述べておく必要があるだろう。

1979年、東京国際版画ビエンナーレ展の終了とともにそれまで主流とされたような傾向の作品制作はむしろ低迷したとされている。荒木康子（福島県立美術館）は『現代版画』は『現代美術』に包摂され消滅するかに見えたが、実際には版画の枠組みは崩壊しなかった」と述べ、表舞台の裏では「版に向き合い、自分のなかの深層に眠るイメージを写し取ろうとする作家」がいたことを指摘している²¹¹。2020年に福島県立美術館と和歌山県立近代美術館で開催された展覧会『もうひとつの日本美術史—近現代版画の名作2020』で、そのような作家のひとりとして清宮が紹介された。また、滝沢は「再考期から進展期へ1980年代の一傾向」²¹²と題し、版に向き合った作家たちを紹介している²¹³。このように、国内で版画作品への評価が変化したことが、清宮の死後、作品が再評価されていった流れに繋がっているのかもしれない。

清宮の晩年にあたる80年代、版に向き合い、その面白さを活かした作家が再び脚光を浴びることになった。しかし、それは、清宮の作家生涯においてはほんの少しの時期だけだった。それまでのほとんど、清宮は主流と距離を置き、独自の表現を追求し続けていたのである。そのように独自の表現を追求し続けた根底に、前章で見たように、清宮がその作家人生の初期から「自分自身になり切ることが肝心」と考えていたことがあっただろう。さらに、1970年代に入り創作版画の理念を引き継ぐ作家が少なくなっていったこともまた、清宮の意識をさらに「版そのものの持つ面白さ、美しさ」を活かす方向に導いたことだろう。それが、1983年に見た「刷毛目」、「かすれ」にも繋がったに違いない。

本章では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した。また、70年代以降の日本版画の主流との比較を試み、清宮作品の独自性を明らかにした。

これまで「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っており、清宮作品における「摺り」は決して一方向的に変化したわけではなかった。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」と、作品図像の「かすれ」が強くあらわれていた。刷毛目とかすれは素早い摺り方によって出る摺りの特徴である。作品を作る過程に「即興性」を取り入れた結果、「刷毛目」があらわれたと筆者は考えた。なおそこには、第2章でも述べた「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ことも指摘できる。

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、摺り職人や版画家達から避けられ、「荒さが残る摺り」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と筆者は考える。

終論

本研究の目的は、「清宮質文の木版作品に見られる摺りを子細に検討し、その変化を彼の制作史の中に位置づけること」、及び「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」、そして「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。この問いに取り組む中で、多くの論者によって指摘されてきた清宮作品の「特徴的な摺り」の特質を実際の摺りに即して確かめ、その意味を「変遷」の中に位置付けることを目指した。

本論文では、自分自身木版画の制作に関わる実作者の視点から、清宮作品の「摺り」を詳細に検討し、その意味を考察してきた。ここでは、本論の研究成果を振り返る前に、まずは筆者自身の個人的な関心に即して自分が清宮から学んだこと、そこから受け取った課題から記していきたい。

序論に書いたように、筆者が最初に惹かれた作品は第1章で取り上げた《蝶》(1963)で、その色使いと共にモチーフに惹かれたと述べたが、なぜ蝶というモチーフに惹かれたのかは未解明のままである。しかし、蝶にはこの世とあの世をさまようある種不気味な存在感がある、その儚さに惹かれたのかもしれない。さらに清宮作品を見ていくと、美しい色彩の作品も作りながら不気味な作品も作っている。そんな作品にも惹かれた。例えば第1章で取り上げた《ながれ》(1966)は、ひとつ目の頭部が大量に流されているという構図で、「美しさ」だけでは語りきれない性格を持っている。清宮についての研究を通して、清宮がそうした不気味さや暗さのある作品を多く作ったのには戦争を経験したことが深く関係していることを知った。また、清宮が「悲しみ」という感情に特に関心を寄せていたこととも関係があることが分かった。筆者には、作品の背後にあるものを知ることによって清宮の作品を一層深く理解することができるようになったとともに、自分自身の制作についても考えさせてくれるきっかけになった。

清宮は生前、多くの文章を書いており、その文章から、清宮が興味を持っていることをどのような絵として描きたいのかについて、生涯をかけて熱心に考えていることが伝わってきた。それも、どこかで見た言葉の安易な受け売りではなく、どれも清宮その人の言葉として語られているという印象があった。これを読み、筆者自身もそのように制作に向き合う作家になりたいと再確認した²¹⁴。清宮は、その真摯さ、真面目さ故に生涯貧しい暮らしを送り、心身を全て作品作りに捧げていた。それは、晩年の清宮の心身不調にも影響していたようにも思われる。そこまで清宮を追いつめた理由の一つにも、戦争体験で多くの画家志望の友人を失った経験があっただろう。

清宮は生涯油彩作品と版画作品の間を逡巡しながら木版作品を作り続け、なお油彩画を手放すことがなかった²¹⁵。それはなぜなのだろう。また、それでもなお、生涯木版画を選び続けた理由は何だったのだろうか。清宮が影響を受けた西洋絵画に関する自身の芸術論、「人生の詩人・ブラック」²¹⁶、「ルドンの黒と色彩—厳格そのものの造型」²¹⁷、「モジリアニへの愛」²¹⁸、「私の一点 叫び—無垢の革命 (ムンク展<特集>)」²¹⁹など、西洋画家に関する文を清宮は多く書き残していたが、これらの影響はどのように清宮自身の作品の中に流れ込んでいたのだろうか。こうした、版画作品自体だけではなく、清宮の制作活動全体に関わる研究課題は多い。

さらに、本論ではあまり触れることができなかつたが、忘れてはならないのは、亮子夫人の貢献である。このように清宮が独自の作品を追求することができたのも、彼女の存在なくしてなかつたことだろう。亮子夫人は、清宮が作品に高い理想を追求していることに理解を示し、時には絵画教室で教えてわずかな収入を得ながら貧しい生活を共に生きた²²⁰。住田常生の調査により、徹夜で清宮の制作に付き添ったり²²¹、作品ができずに悩む清宮に、過去の清宮の水彩を見せてインスピレーションを与えたり、作品に取り入れる旧約聖書の詩についてアドバイスをするなど²²²、その尽力は極めて大きかつたことが明らかにされてきている。自身も女性であり作品制作者である筆者としては、亮子夫人がその人生を清宮の制作に尽くしたという点にのみ光が当てられ、その面が賞賛されるだけではなく、清宮の作品がさらに評価されていくにあたり、彼女の創造性にも光が当てられることを願っている。

次に、改めて本論の狙いを振り返り、研究を通して得られた成果を振り返っていく。

既に述べた通り、筆者が清宮作品に惹かれたきっかけはその微妙な色の変化の美しさだった。しかし、それ以降多くの清宮の作品を見ていくうちに、作品の摺りにしばしばムラが取り入れられていることに気がついた。筆者自身木版作品の制作に携わり、ムラのない木版摺りを好んでいるとともに、制作にあたっては均質な摺りを心がけている。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。清宮はなぜ職人や当時の版画家から避けられる傾向にあった摺り方を作品に取り入れたのだろうか。それが、本論文に向かう問いの出発点となった。

研究を進めていく過程で、清宮は色に対して強いこだわりを持っており、そのこだわりが摺り方にも表れていることがわかってきた。例えば、本論でも述べたように、《キリコ》(1959)では、背景色を表現するため何色もの異なる色が重ね合わされていた。そうした清宮作品の特徴と見なされている摺りを仔細に検討していくことで、摺りと制作主題や制作に向かう姿勢の間に深い結びつきのあることがわかってきた。本論では、清宮の作品を時代を追って仔細に観察して行くことを通して、1965年と1983年に摺りの変化があることを確かめ、それを「変遷」の中に位置づけること、そして、それが摺りと制作主題や制作に向かう姿勢の間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。そして、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しようとした。

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な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なつてきた。また、1983-85年に多く見られる「刷毛目」や「かすれ」は素早い摺りによって生まれる表現で、その面で「即興性」の狙いになつてきた。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つたことは疑いない。

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。

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。本論でも指摘したように、清宮の「特徴的な摺り」も全生涯に一貫して現れるわけではなく、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。これまでも清宮の作品の特徴的な摺りについては多数の指摘がなされてきたが、多くは空気や光といった印象記風なものだった。しかし、本論の中で繰り返し述べてきたように、その摺りは、単に摺りのバリエーションを増やすためだけに取り入れられてきたものではなく、清宮の制作主題や姿勢、さらにはその当時の生活状況や心身の状態に結びついていた。

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変わらぬ意図にも気がつく。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。

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。清宮が、これまで振り返ってきたような「版の持つ面白さ」を掘り下げた理由の一つには、同時代の版画の動きに対する批判的な思いがあったと考えられる。このことから、清宮作品の摺りの変遷と、同時代の版画の動きは、切り離すことができない密接な関係にあると考える。そうした経緯と彼の作品の独自性は、清宮の作品を同時代の版画界の動向の中に置いて見ることで一層明らかになってくる。限られた範囲ではあったが、清宮と関わりの深い作家たちの作品を検討することを通して、彼らとの共通点と共に、その差異を、清宮の独自性として取り出すことができたと思う。

戦後版画家の多くは油彩画に劣らない版画を目指して作品の大型化を進めたり、新たな版画技法を開発したり、欧米の現代美術の要素を取り入れたりしたことに対し、清宮は、版画作品が油彩作品に劣るか否かということは強く意識していないと思われた。これが、同時代作家と清宮の作品の差異の出発点にあったと筆者は考えた。清宮はそれより、その「絵」の中身を重視していた。清宮が乗り越えようとしていたのは父彬の画集などで見て影響を受けた過去の作品であり、それらの形態を通してではなく、自分自身の描く形態によって「無限感」や「普遍性」を作品に実現させることを目指していた。それを実現させるための根本的な制作姿勢が「自分自身になり切ること」だった。さらに、「自分自身になり切ること」は、清宮が追求した「無限感・実在感」や「普遍性」の実現にも繋がっていた。

東京国際版画ビエンナーレ展が開催されて以降、国内の版画の動向はさらに変化した。「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、特徴的な摺りが頻出し、「悲しみ」といった感情が主題の清宮作品との差が大きくなり、清宮作品はさらに特異な位置を占めることになっていた。清宮は、版画の複数性に注目が集まっていた同時代の状況に批判的であり、「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を「発展性がない」と考えていた。このことから、同時代の日本版画の状況が、清宮をさらに「版の面白さ」の追求に向かわせたことだろう。

清宮は、作品が普遍性を得る為に、「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も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。

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、時には摺り職人や版画作家から避けられる傾向にあった摺りを「版そのものの面白さ」と捉えたところにこそ、清宮の取り組みの独自性を見出すことができるだろう。その点が、戦後木版画家の中での清宮独特の取り組みとして、さらに評価されていいのではないかと筆者は考える。

注

- 1 青木理「ごあいさつ」『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、3頁。
- 2 『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、2017年、3頁。
- 3 青木前掲書、3頁。
- 4 清宮と詩の関係については第1章で取り上げる。
- 5 『清宮質文展 内省する魂の版画家』小田急美術館、2000年、9頁。
- 6 佐野広章「清宮質文研究—再現実験から考察する木版画技法の表現効果—」筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻博士論文、2022年3月、1頁。
- 7 「ごあいさつ」『清宮質文展 遠い日をおもうために』倉敷市立美術館、2010年、3頁。
- 8 『清宮質文 あの夕日の彼方へ』展『版画芸術』第178号、2017年、57頁。
- 9 「清宮質文 名品55選 木版画・モノタイプ・ガラス絵（清宮質文：木版画の詩情）」『版画芸術』第178号、2017年、8頁。
- 10 これらの作品主題については次章以降詳細に見ていく。
- 11 作家が定める版画の「限定部数」。版画作品の価値を保持する事を目的として付けられ、一般には同一エディション内では同じ摺り方が保持される必要があるとされている。
- 12 佐野によれば、全129種の半分以上の作品において、エディションごとに摺り方が変えられていたという。佐野前掲論文、42頁。
- 13 日本で版画の複数性に注目が集まっていたこと、それに対する清宮の考えは、本論第3章第2節で詳述する。
- 14 靴ブラシのような形状の「丸刷毛」と柄のついた「手刷毛」がある。
- 15 ごまを撒いたようなぶつぶつとした斑点模様が出ることからこのような名前がついた。
- 16 佐野前掲論文、2022年3月、3-10頁。
- 17 三浦誠監修『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年。
- 18 桑原住雄「清宮質文論」『三彩』183号、1965年3月、48頁。
- 19 藤井久栄「消えさる火花—清宮質文の新作から（展覧会）」『美術手帖』第424号、1977年9月、159-160頁。
- 20 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。
- 21 同上、94頁。
- 22 同上、123頁。
- 23 住田は以下の文においても、「特徴的摺り」が「ヴォリューム」を生み出すと指摘している。「この作品も抽象表現に近く、やや平板な印象を与えるが、摺りで刷毛目とバレン跡を交差させ、明度の高い色版を、薄く紙の地に溶け込んでいくような摺りで仕上げ、絵肌全体から光を放つようなヴォリュームを生んでいる」（同上、135頁）。
- 24 同上、131頁。
- 25 菅野晶「無限の世界～清宮質文の贈り物～」『清宮質文全版画集』玲風書房、2010

年、234頁。

26 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、8-24頁。

27 同上、20頁。

28 佐野前掲論文、79頁。

29 同上、241頁。

30 正目は木目の一種。まっすぐな直線に近い「正目」に対し、曲線混じりの木目は「板目」と呼ばれる。このように違いが出るのは、木材の切り方が異なるため。正目の方が希少で、値段が高い。

31 佐野前掲論文、241頁。

32 同上、243-244頁。

33 作成した一覧表は、著作権の関係で掲載を控える。

34 以下の文献に詳しい。住田「われむかしの日にしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」73-144頁。清宮質文「雑記帳から」『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年、73-79頁。

35 1910年に創刊された文芸・美術雑誌『白樺』を中心に活動した美術家、作家の総称。西洋絵画、特にドイツ表現主義の版画などを紙面や展覧会で紹介し、日本の美術界に大きな影響を与えた。

36 住田「われむかしの日にしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」75頁。

37 1910年11月創刊の版画同人誌。白刀とは、木口木版画に使用される「ビュラン」という、細かい彫りに適した彫刻刀のこと。室伏哲郎『版画事典』東京書籍、1985年、358-259頁。

38 宮本久宣「作家解説 清宮彬」『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、257頁。

39 住田「われむかしの日にしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」76頁。

40 室伏前掲書、275頁。

41 駒井哲郎「清宮質文氏の作品」『美術批評』第62号、1957年2月、21頁。山本鼎（1882-1946）は日本の版画家で、日本創作版画協会設立者の一人。

42 佐野前掲論文、18-23頁。

43 質文の特異な版木の作り方と、それによって生まれる「描くような摺り」については次章でも取り上げる。

44 紺野朋子「社会のなかで—日本版画協会のころ」『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、113頁。

45 1977年の対談（三木多聞・清宮質文「清宮質文と語る—精神的空間をめざして」『みづゑ』第870号、1977年9月、83頁）で清宮は、「そのときはほんの面白半分に、友達と、小さなものを少しやりました」と振り返っている。

46 紺野朋子「版画の戦後—再生、そして世界へ」『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、139頁。

-
- 47 滝沢恭司「現代日本—戦後版画の展開」『世界版画史』美術出版社、2001年、58頁。
- 48 松本透「抽象への方途—恩地孝四郎の版画」『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、13頁。
- 49 青木加苗「作家解説 恩地孝四郎」『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、246頁。
- 50 恩地研究者の桑原規子は、特に注目すべき恩地の支援者として占領期の日本に駐留したアメリカ人ウィリアム・ハートネット（生没年不詳）とオリヴァー・スタットラー（1915-2002）を挙げている（桑原規子「恩地孝四郎：戦後抽象版画の展開」『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、23頁）。ハートネットはアメリカ陸軍教育センターに配属され、日本人作家による展覧会、演奏会の企画を立てるという仕事のため来日していた。「一木会」の存在を知ったハートネットが恩地に展覧会企画を申し入れた事が恩地とハートネットとの出会いのはじまりとなった。GHQの総理将校として来日したスタットラーは、ハートネットが企画した創作版画展を見たことで日本の版画紹介者になるきっかけとなったようだ。二人は「一木会」の作家らがいる恩地の家に頻繁に出入りしていたという。
- 51 紺野「版画の戦後—再生、そして世界へ」139頁。
- 52 関野準一郎（1914-1988）は自宅で銅版画研究所を開催し、そこで駒井をはじめ浜田知明（1917-2018）、加納光於（1933-）ら、日本を代表する銅版画家らが技法を研究していた。さらに1951年に大阪出身の瑛九（1911-1960）を中心人物として始まった「デモクラート美術家協会」（美術制度からの解放と表現の自由を基本姿勢とし、洋画家、デザイナー、写真家、バレリーナなど多様な表現者が参加した芸術団体）では、泉茂（1922-1955）、池田満寿夫（1934-1997）らが瑛九とともに銅版画を制作し、利根山光人（1921-1994）、吉原英雄（1931-2007）、磯辺行久（1935-）らが石版画による制作を試みた。彼らもまた、後に国内で新たな版表現をおこなう先駆的存在となっていったとされる（同上）。
- 53 1951年第1回サンパウロ・ビエンナーレ展で木版画家、斎藤清（1907-1997）と駒井の両者が受賞。同展第3回展（1955）で棟方志功（1903-1975）が最優秀賞を受賞する。棟方は翌年、ヴェネツィア・ビエンナーレ展で国際大賞を受賞した（同上）。
- 54 青木加苗「版への問い—版画の『現代』」『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、163頁。
- 55 版画概念を問う論争についての先行研究には以下のようなものがある。瀬尾典昭『版画とデザイン』論争とは何だったのか？『版画芸術』第97号、阿部出版、1997年9月、88-93頁。藤枝晃雄『版画概念の拡大』とは何を意味しているのか？—第8回東京国際版画ビエンナーレ展『みづゑ』815号、1973年、1月、86-92頁。松山龍雄『版画概念の拡大』とは何だったのか？『版画芸術』第97号、1997年9月、110-117頁。
- 56 橋秀文「悲しみの詩学—清宮質文の版画—」『葉山館開館記念 コレクションによるもうひとつの現代展』神奈川県立近代美術館、2003年、187頁。
- 57 住田「われむかしの日にしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」73-144頁。

-
- 58 相澤前掲論文、10 頁。
- 59 岸田劉生著、酒井忠康編『摘録 劉生日記』岩波書店、1998 年、54 頁。
- 60 清宮・三木前掲対談、89 頁。
- 61 同上。
- 62 住田「みじかい解説会 めざめとゆめ【笠木實と清宮質文】『生誕 100 年 笠木實と歿後 30 年 友人、清宮質文』（高崎市美術館展覧会案内) <https://www.city.takasaki.gunma.jp/docs/2021021700043/files/kaisetu4.pdf> (2022 年 9 月 13 日最終閲覧)。
- 63 野見山暁治「清宮さんと駒井」『駒井哲郎・清宮質文 二人展』練馬区立美術館、1994 年、7 頁
- 64 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」80 頁。
- 65 清宮・三木前掲対談、89 頁。
- 66 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」76 頁。
- 67 以下の文章は 1950 年に書かれた清宮のメモである。アブストラクトの絵を描こうとしていたこと、しかしその絵が完成しないことの苦しみが吐露されている。「私の感動のエッセンスであるアブストラクトの絵を作りえないと随分苦しみました。神経を酷使しました 苦しみをぬきました。しかし形をなさないのです。出来ないのです。私の頭の中を美しくモヤモヤと動いている私の夢はどうしても捉えることが出来ないのです。自然の形態の影響の如何に大きいか—如何に離れ難き力を持っているかを痛感しました。しかし出来ないでは困るのです。今年こそはどうあっても展覧会に出品しなければならない。さもなければ私の画家としての存在は認められないのですから。喰べてゆく上に甚だ困ります。第一描けない畫かきなんて面白くありません。それで思い切って一步ゆずりました。自然の形態に甘えたわけです。眼と眼の間に鼻があってその下に口がある。この約束で我慢しました。しかし未だアキラメ切れない私の感動を一つの無駄もない簡明で冴え切った画面として表したいという望みは」(住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」88 頁)。
- 68 清宮・三木前掲対談、83 頁。
- 69 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」97 頁。
- 70 駒井美子「清宮さんと初めてお会いした時」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002 年、36 頁。
- 71 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」86 頁。
- 72 同上、95 頁。
- 73 同上、97 頁。
- 74 清宮質文「あの頃のこと 南天子画廊 30 周年によせて」『南天子画廊 30 年 1960-1990』南天子画廊、1991 年、35 頁。
- 75 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」110 頁
- 76 同上、111 頁。
- 77 同上。
- 78 同上。

-
- 79 同上、112 頁。
- 80 松本亮「きらめく詩魂への追想—清宮さんと駒井さん—」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002 年、4 頁。
- 81 野見山暁治「塚の中のひと」『日本現代美術 清宮質文』玲風書房、1992 年、68 頁。
- 82 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」137 頁。
- 83 清宮質文『清宮質文作品集』南天子画廊、1986 年、95 頁。
- 84 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」141 頁。
- 85 清宮は、一つの作品であっても色や摺り方を変えた複数のバリエーションを残している場合が多い。ここではそのようなバリエーションを含んだ作品を 1「種」と数えている。ここに年賀状や蔵書表、試作、未発表作品は含まれない。
- 86 本研究で紹介する作品図版の典拠は本論文末尾に掲載する。
- 87 佐野前掲論文、47-49 頁。
- 88 同上、261 頁。
- 89 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」93 頁。
- 90 一文字ぼかしは浮世絵版画による摺り技法の 1 種。ぼかしとはグラデーション状に濃淡を付けることを指す。中でも一文字ぼかしは短い範囲に水平のぼかしを入れる事を指し、浮世絵における空の表現によく見られる。
- 91 駒井前掲論文、20-21 頁。
- 92 佐々木豊「凹版ずり木版の幻想」『清宮質文全版画集』玲風書房、2010 年、232 頁（『美術手帖』No.274、1966 年 11 月、98-108 頁より再録）。
- 93 「子供」というモチーフは、1963 年の作品《幼きもの》でも登場している。この作品では子供に待ち受ける苦難が主題となっていたという（「作品解説」『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、73 頁）。その他、清宮作品に描かれる人物の多くは子供のような顔、身体つきをしていることが多い。また、敢えてかたちを崩す描き方は、子供の絵のような印象を受けることがある。
- 94 「火」もまた頻繁に登場するモチーフである。住田は、火のモチーフは「死とともにある生のように『営まれ、消えゆくもの』として表現されることが多い」と述べている（住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」127 頁）。筆者は、清宮の実家が被災し、父の所蔵品や作品が被災したこと、また、東京大空襲を溝ノ口の演習場から目撃したこと（住田編「清宮質文年譜（主要）」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022 年、195 頁）が、「火」に対する原体験として清宮に強く残ったのではないかと考える。
- 95 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」96 頁。
- 96 同上、106 頁
- 97 同上、103 頁。
- 98 桑原住雄前掲論文、1965 年、48 頁。
- 99 同上。

100 清宮が残した言葉には、画材や制作プロセスを音楽に例えたものが多い。たとえば1950年8月27日の『雑感録』に清宮は、「[……] 油絵具、これは 例へて云へば音楽に於けるピアノだらう／ピアノでヴァイオリンの音は出せないのだ」と記している（住田「夏の雲と冬の日と」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、98頁）。また、1982年『別冊美術手帖』に掲載された清宮の寄稿文では、「画材というものは音楽で言えば楽器に相当するものでしょう。私にとって水彩とは、何かヴァイオリンという感じがします。ヴァイオリンにあった作曲をし、それを十分に鳴らし切ることができたら満足ですが、それはなかなかむずかしいことです」と述べ、油絵の具を「ピアノ」に、水彩を「ヴァイオリン」に例えている（「ヴァイオリンのようなもの」『別冊美術手帖』第1号、106-107頁）。さらに先述の佐々木の取材で清宮は、版画のプロセスそのものを音楽の過程に例えている。「ぼくはつくづく思うんですがね。版ができるまでが作曲で、摺るのは演奏にあたるのではないかとね。自動ピアノにかけてもいいようなものもできるんですよ。人に頼んで摺ってもいいような。だけど、難曲ばかりやっているもんだから…。エッチングなんか、摺師にまわす人もあるようですが、ぼくのは、摺師に頼んでも摺れないようなものが多いんですよ」（佐々木前掲論文、228頁）。そして実際に、清宮作品は音楽との関連が深い。佐野は、本論第3章で取り上げる清宮の作品《深夜の蠟燭》の『制作控』を調査し、詳細な色の摺り方の指示に加え、「シューマン バイオリンソナタ2番2短調」とメモ書きされていたことを明らかにしている（佐野前掲論文、54-56頁）。また、晩年のガラス絵作品《ディーム・リパッティに》（1981）、《ピアニスト》（1981）は、亮子夫人の義弟でピアニストの鈴木洋から、ディヌ・リパッティやウラディミール・ホロヴィッツのピアノ演奏のテープを貰ったことから生まれた作品だという（住田「夏の雲と冬の日と」106頁）。清宮作品と文学との関連は後に本論で考察する。

101 佐野前掲論文、74頁。

102 深澤幸雄・清宮質文「仙郷の詩人 清宮質文」『深澤幸雄の版面对談』阿部出版、2013年、47頁。

103 筆者は、拙論「清宮質文研究—木版作品の摺りの特徴について—」（『京都精華大学紀要』第55号、2021年、78-87頁）で、この四点の作品に見られる特徴的摺りを観察し、その変遷を辿った。

104 佐野前掲論文、43頁。

105 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」107頁。

106 同上。

107 住田常生「あなたのひかりによって、ひかりをみる。」『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004年、11頁。

108 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」107頁。

109 野見山「壘の中のひと」67-68頁。

110 岡田隆彦「暮れ残る光、その無限の放射—清宮質文の版画」『清宮質文作品集』南天子画廊、1986年、15頁。

111 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」127頁。

-
- 112 矢部登『清宮質文抄』イー・ディー・アイ、2005年 54頁。
- 113 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」126頁。
- 114 同上、130頁。
- 115 小西豊「なぜ清宮質文のガラス絵に人々は魅了されるのか」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、120頁。
- 116 「作品解説」『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、83頁。
- 117 住田「夏の雲と冬の日と」111頁。
- 118 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」108頁。
- 119 清宮・三木前掲対談、91頁。
- 120 橋前掲論文、189頁。
- 121 日本国語大辞典第二版編集委員会『日本国語大辞典』第二版第 11 巻、株式会社小学館、2009年、712頁。
- 122 橋前掲論文、2003年、191頁。
- 123 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」111-112頁。
- 124 佐野前掲論文、62-72頁。
- 125 同上、72頁。
- 126 同上、68頁。
- 127 清宮質文「コップの中の蝶（木版画）」『朝日ジャーナル』朝日新聞社、1962年7月29日、2頁。
- 128 住田によれば、清宮はこの文を書くのに六日間もかけ、それでも仕上がらず、さらに徹夜までして仕上げたという（住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」100頁）。前章において清宮が他の版画家と比べると寡作だったと指摘したが、それは、清宮が理想とする作品のために妥協をできない性格だったからだろう。このエピソードからも、何事にも手を抜かない清宮の性格を見ることができるとはのではないだろうか。
- 129 清宮自身が述べた言葉。詳しくは本章第2節で取り上げる。
- 130 住田「—われむかしの日をおもえり—評伝清宮質文」101頁。
- 131 同上、104頁。
- 132 住田「清宮質文の『実在感』」345-360頁。
- 133 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」103-104頁。
- 134 住田「清宮質文の『実在感』」358-359頁。
- 135 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」106頁。
- 136 清宮質文『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年。
- 137 木版画家山中現は、清宮が使用した版木を観察した上でその彫りの浅さを指摘している。「木版画家・山中現が探る清宮版画の秘密」『版画芸術』第178号、2017年、49頁。
- 138 佐野前掲論文、232-234頁。
- 139 清宮「あの頃のこと 南天子画廊30周年によせて」35頁。

-
- 140 清宮「雑記帳から」76頁。
- 141 沓沢耕介「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。
- 142 住田「—われむかしの日をおもえり—評伝清宮質文」105頁。
- 143 同上、105頁。
- 144 住田「—われむかしの日をいにしえの年をおもえり—評伝清宮質文」91頁。
- 145 橋前掲論文、184-185頁。
- 146 同上、185頁。
- 147 戦前、戦後にかけて活躍した世界的に有名な木版画家には棟方志功がいるが、本論は、清宮の木版作品の「摺り」の独自性を探るものであるため、棟方の作品は除外した。棟方の板画は基本的に白と黒で構成されており、摺りよりも彫りにその特徴がある作家といえる。色彩が施された作品の場合は、和紙の裏から手彩色で色を付ける「裏彩色」という手法が取り入れられており、摺りの手順は踏まれていない。そのため清宮作品の摺りとの比較が難しいと判断した。室伏前掲書、85-86頁。
- 148 松本前掲論文、163頁。
- 149 同上、178頁。
- 150 同上、179頁。
- 151 桑原規子も同様の指摘をしている（桑原前掲論文、26頁）。
- 152 詳しくは次章第2節で取り上げる。
- 153 松山龍雄『版画、「あいだ」の美術』阿部出版、2017年、188-189頁。
- 154 同上、189頁。
- 155 斎藤は 1907 年福島県に生まれ、31 年に上京して独自に油彩画を勉強した。安井曾太郎（1888-1955）の版画に触発されて木版作品を制作し始め、戦後日本にいた外国人から注目された。1949 年、在日外国外交官夫人らによって開催されたサロン・ド・プランタン展で一等賞を受賞、51 年にはサンパウロ・ビエンナーレ展でサンパウロ日本人賞を受賞している。斎藤は、京都、鎌倉、アメリカ、メキシコ、パリ、インドなど訪れた場所の風景や人物などを題材にした作品を主に制作した。紺野朋子「作家解説 斎藤清」『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、254頁。
- 156 萩原は 1913 年山梨県に生まれ、33 年に東京美術学校油絵科に入学。洋画家の南薫造（1883-1950）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会社に勤め、伝統的な木版技法を学んだ。「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 11 月 11 日最終閲覧）
- 157 清宮・三木前掲対談、84頁。
- 158 萩原英雄「鏝える人（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。
- 159 「春陽会版画座談会」『春陽帖』第1号、1961年4月（住田「夏の雲と冬の日と」98

頁を参照)。

160 井上芳子「日本創作版画協会の結成・1920年代を中心に」『日本近代の青春 創作版画の名品』和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館、2010年、79頁。

161 清宮・三木前掲対談、84頁。

162 同上、83頁。

163 住田「―われむかしの日をおもえり―評伝清宮質文」90頁。

164 当時清宮は、銀座の宣伝会社で新聞広告のレイアウトなどをして仕事を覚え、フリーとなって知り合いからデザインの仕事をもらっていたらしい。当時は徹夜続きで、制作に向かう時間はなかったようだ(同上、86頁)。

165 住田「―われむかしの日をおもえり―評伝清宮質文」92頁。

166 住田「清宮質文の『実在感』」。

167 同上、360頁。

168 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり―評伝 清宮質文」108頁。

169 同上、118頁。

170 具体的な写しの内容は以下の通り。「わがゆく状(さま)はゆふ日の影のごとく また 蝗のごとく吹きさらるゝなり(詩109)」、「われらがすべての年のつくるは一息のごとし われらが年のふる日は七十歳にすぎず あるひは壮やかにして八十歳にいたらん されど その誇るところはただ勤労とかなしみとのみ、その去りゆくこと速かにしてわれらもまた 飛去れり 神の人モーゼの祈禱 詩九〇―九一―一〇」、「苦しむものの望はとこしへに滅ぶるにあらず 詩九一―八」(同上、121頁)。

171 同上。

172 清宮「あの頃のこと 南天子画廊30周年によせて」35頁。

173 酒井忠康「木精の魔術師・清宮質文―あいさつにかえて」『異色作家シリーズ 清宮質文展―木精の魔術師―』神奈川県立近代美術館、1997年、7頁。

174 住田常生「暗い夕日に永遠と一瞬をみつめる。」『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、2017年、81頁。

175 「駒井哲郎・略年譜」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文二人展―ととやコレクション・新井コレクション他より―』大川美術館、2002年、43頁。

176 《夜》(1964)と、《一つの燈》(1970)である。

177 清宮作品のコレクター新井昭彦が所蔵する、清宮自身によって額装された《深夜の蠟燭》の画面左上には、白い文字で「PSALMS-77」(「詩編第77篇」の意)とあり、作品の枠外下側には「I call to remembrance my song in the night: PSALMS-77」と記されているという。また、額の裏面には、清宮の直筆で「われ夜わが歌をおもひいつ我わが心までふかくおもひ わが靈魂(たましひ)はねもころに尋ねもとむ 詩編77-6」とあるという(春原史寛「駒井哲郎と清宮質文」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文二人展―ととやコレクション・新井コレクション他より―』大川美術館、2002年、8-9頁)。

178 小林和夫『新聖書注解 旧約3』いのちのことば社、1975年、269頁。

179 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり―評伝 清宮質文」131頁。

-
- 180 同上、125 頁。
- 181 同上、130 頁。
- 182 同上、133 頁。
- 183 住田「そして、夕日の彼方へ。1991年まで」『生誕100年清宮質文 あの夕日の彼方へ』103 頁。
- 184 同上。
- 185 住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」135 頁。
- 186 山梨俊夫「透明なその奥へ—清宮質文の版画」『異色作家シリーズ 清宮質文展—木精の魔術師—』神奈川県立近代美術館、1997 年、10 頁。
- 187 同上、11 頁。
- 188 橋前掲論文、189 頁。
- 189 同上、190 頁。
- 190 同上、189 頁。
- 191 第 1 章で述べたように、清宮が対談で、はじめて「無限感」を感じた時のことについて語ったのは 1977 年のことで、晩年に近い時期だった（清宮・三木前掲対談 89 頁）。
- 192 深澤・清宮前掲対談、53 頁。
- 193 瀬尾典昭「状況と特質『版画の 1970 年代』について」『版画の 1970 年代』渋谷区立松濤美術館編、1996 年、6 頁。
- 194 「大量部数を原則とするデザイン」と、「限定したエディションを設定する版画」という区別そのものについて再考しようとする気運が高まっていたと瀬尾は指摘している。同上。
- 195 清宮「雑記帳から」78 頁。
- 196 滝沢はそのような事例として次に挙げる野田哲也の作品や、吉原英雄の作品《シーソーI》(1968) を挙げている。滝沢前掲論文、66 頁。
- 197 野田が用いているのは謄写ファックスと呼ばれる機械である。学校の試験問題などを印刷する事務的な機械で、野田が当時務めていた東京藝術大学にあったものを使ったという。このインクは油性ではなかったため、シルクスクリーンインクと違って和紙にしみ込む性質があり、その質感を気に入って使用するようになったようだ。松山龍夫「野田哲也日記の視線」『版画芸術』第 111 号、2001 年、86 頁。
- 198 川合昭三「作家訪問 グラン・プリを受賞した野田哲也」『季刊版画』第 2 号、1969 年、51-52 頁。
- 199 東野芳明「野田哲也—人と作品」『野田哲也全作品 1964-2016』阿部出版、2016 年、218 頁。
- 200 黒崎彰・三木哲夫「内なるかたちと色を描く、版画を研鑽した 40 年」『黒崎彰の全仕事』阿部出版、7 頁。
- 201 同上。
- 202 黒崎彰『黒崎彰の全仕事』阿部出版、2006 年、96 頁。
- 203 滝沢は、同じのような方法で版画の複数性を活かして作られた作品として、同時代の

-
- 横尾忠則（1936）や齋嘔（1931-）の作品を挙げている（滝沢前掲論文 67-68 頁）。
- 204 オフセット印刷した紙をファイル形式にまとめた高松の作品《THE STORY》（1972）をはじめ、石に新聞のイメージを摺った下谷千尋の《PRINTED ROCK》（1972）、シートに布団のイメージを実物で摺った島洲一の《シートとふとん》（1974）などが出品された。
- 205 清宮「雑記帳から」78-79 頁。
- 206 山中前掲論文、50 頁。
- 207 同上、48 頁。
- 208 瀬木慎一「山中現 展に寄せて」『山中現 全版画 星と夢 1975-2020』阿部出版、2020 年、199 頁。
- 209 同上。
- 210 山中前掲論文、50 頁。
- 211 荒木康子「版に託す-私、心、イメージ」『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、173 頁。
- 212 滝沢前掲論文、70 頁。
- 213 滝沢は、木口木版画家、柄澤齋（1950-）や、「銅版という版素材の特性を最大限に活かした版画を制作している」（同上）と評された池田良二（1947-）らを挙げている。
- 214 清宮が追求していた主題を考える上で、1965 年に「作家自身が関心を持っている問題」と題して書かれた以下の文章も興味深かった。数多くある清宮の文章の中で本論では紹介できなかったものである。ここで一部を抜粋したい。「芸術の作用、一人の人間の内面から生じた『あるもの』が別の人間の内面に働きかける。これは私には大へん興味のある問題なのです。過去の人々の残した数々の美術品。遠い過去に於てはそれらは純粹に作者の内面を表出する為ではなく、宗教、装飾、記念、その他種々の目的の為に作られたものであったのですが、これらのうちのあるものが、既にその目的を離れ、時代を超え、人種を超えて、今のわれわれを感動させる。これは何故でしょうか。恐らく、その目的とは別に、作者が欲した『或る種の欲求』が同じ人間の機能を持つわれわれに働きかけるのだと思われます。[……] この、時代を超え、人種を超え、何の説明もなく単独、冷酷に示されても、人間という同じ機能を持つものに働きかける『あるもの』の存在。一全く人間とは不思議な存在です。[……] その『あるもの』を、形を持った一つの現実として創り出したいのです」（清宮「雑記帳から」75-76 頁）。
- 215 住田によれば、亮子夫人の 1970 年 1 月 25 日の日記には、「N はこれから午前中は水彩（下絵）、午後は四時頃まで油彩。夜は版画、という風に時間を決めて仕事するというので嬉しい」と記されていたという（住田「夏の雲と冬の日と」96 頁）。昼といえば自然光が強く色の発色具合が見えやすくなるため、作品を作るに最もふさわしい時間帯ではないだろうか。その時間を油彩画に当てたということから、清宮にとっての油彩画の重要性を思わずにられない。
- 216 清宮「人生の詩人・ブラック」『芸術新潮』第 15 巻第 11 号、1964 年 11 月、85 頁。
- 217 清宮「ルドンの黒と色彩—厳格そのものの造型」『美術手帖』No.280、1967 年 3 月、

62-63 頁。

²¹⁸ 清宮「モジリアニへの愛」『芸術新潮』第 18 卷第 7 号、1967 年 7 月、36 頁。

²¹⁹ 清宮「私の一点 叫び—無垢の革命（ムンク展<特集>）」『芸術新潮』第 32 卷第 10 号、1981 年 10 月、52-53 頁。

²²⁰ 亮子夫人は、1962 年 5 月 26 日の日記に「朝方少し眠った時どうしても質ちゃんの版画出来るのが遅いのかわかった『永遠』というのを絵の中にすりこむからなのだと思夢の中で思った。毎晩徹夜でなかなか絵が出来ないので私も徹夜。本当に質ちゃんは大変だと思う」と記している。彼女の清宮への理解が伝わる。住田「われむかしの日いにしえの年をおもえり—評伝 清宮質文」98 頁。

²²¹ 住田常生「夏の雲と冬の日と」106 頁。

²²² 同上、111 頁。

参考文献

※参考文献は、著者名・「論文、記事名」・『書名（雑誌、新聞名）』巻号数・発行所名・刊行年・掲載頁数の順に記載した。

※文献は、1. 清宮質文関連文献、2. 関連文献（版画史・美術史）、3. 関連文献（その他）で構成した。それぞれ以下の項目順に記載する。

1. 清宮質文関連資料

清宮質文著述資料、談話筆記、個展批評・個展記事、論文、特集記事、作家論、画集、展覧会図録、単行書

2. 関連文献（版画史・美術史）

論文、特集記事、画集、展覧会図録、単行書、ウェブサイト記事

3. 関連資料（その他）

ー以上。

※本論文では時代順の記述を試みたため、それに準じて資料名を年代順に列記した。

※同一書籍に寄稿された複数の論文を記載する場合、頁数の順に列記した。

※ウェブサイト記事は最終閲覧日の年代順に列記した。

1. 清宮質文関連資料

■清宮質文著述資料

清宮質文「オバケと私」『春陽帖』第36号、1959年4月、54-55頁（『版画芸術』第73号、阿部出版、1991年7月、108-109頁に再録）。

清宮質文「イクジナシ」『春陽帖』第36号、1959年4月、61頁（『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年、75頁に再録）。

清宮質文「ごぞんじですか？日曜画家の日曜大工 せまい部屋での画架の工夫」『美術手帖』No.188、1961年5月、87-91頁。

清宮質文「コップの中の蝶（木版画）」『朝日ジャーナル』朝日新聞社、1962年7月29日、2頁。

清宮質文「人生の詩人・ブラック」『芸術新潮』第15巻第11号、1964年11月、85頁。

清宮質文「作家自身が関心を持っている問題」『春陽帖』第42号、1965年4月、49-51頁。（『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年、6-7頁に再録）。

清宮質文「夢のモニュマン」『芸術新潮』第16巻第4号、1965年4月、28頁。

清宮質文「わたしはどうして絵かきになったのでしょうか？」『春陽帖』第43号、1966年4月、52-53頁（『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年、76頁に再録）。

清宮質文「ルドンの黒と色彩—厳格そのものの造型」『美術手帖』No.280、1967年3月、62-63頁。

清宮質文「モジリアニへの愛」『芸術新潮』第18巻第7号、1967年7月、36頁。

清宮質文「現代日本画の印象（アンケート）」『三彩』第221号、1967年11月、106

頁。

清宮質文「点一つ売っても装飾」『芸術新潮』第19巻第10号、1968年、48頁。

清宮質文「芸術家の誕生」『春陽帖』第46号、1969年4月、45頁（『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年、76-77頁に再録）。

清宮質文「産褥」『芸術新潮』第24巻第3号、1973年3月、52頁。

清宮質文「手紙の紙雛」『芸術新潮』第27巻第3号、1976年3月、61頁。

清宮質文「製作意図」『現代版画アーティスト、テクニック、コレクション』講談社、1979年10月、28頁。

清宮質文「私の一点 叫び—無垢の革命（ムンク展<特集>）」『芸術新潮』第32巻第10号、1981年10月、52-53頁。

清宮質文「ヴァイオリンのようなもの」『別冊美術手帖』第1号、1982年6月、104-107頁。

清宮質文「和紙こそわがいのち」『版画藝術』第48号、1985年1月、160-161頁。

清宮質文「あの頃のこと 南天子画廊 30周年によせて」『南天子画廊 30年 1960-1990』南天子画廊、1991年、34-35頁。

清宮質文「雑記帳から」『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年、73-79頁。

■談話筆記

三木多聞・清宮質文「清宮質文と語る—精神的空間をめざして」『みづゑ』第870号、1977年9月、82-91頁。

深澤幸雄・清宮質文「仙郷の詩人 清宮質文」『深澤幸雄の版画対談』阿部出版、2013年、43-54頁。

■個展批評・個展記事

「清宮質文木版画個展」『美術手帖』No.297、1968年5月、231頁。

「清宮質文版画個展」『美術手帖』No.329、1970年7月、264頁。

「郷愁にも似た世界 清宮質文展」『朝日新聞』1970年7月1日夕刊、第7面美術。

「こちらは日本的哀調 清宮質文展」『読売新聞』1970年7月2日夕刊、第7面美術。

「画面にやさしさ 清宮質文」『朝日新聞』1977年7月9日夕刊、第5面美術。

松原淑「清宮質文展」『三彩』第361号、1977年9月、83頁。

「リリックな版画家 清宮の個展」『芸術新潮』第28巻9号、1977年9月、49頁。

「素朴で優しい世界創造 清宮質文」『朝日新聞』1979年3月7日夕刊、第5面美術。

「清宮質文の染まった「空気」」『芸術新潮』第30巻第4号、1979年4月、67頁。

「清宮質文の「光」」『芸術新潮』第32巻8号、1981年8月、10頁。

「清宮質文コレクション展」『版画藝術』第39号、1982年10月、236頁。

田中幸人「寡黙な黒・孤独な形 因藤寿展・清宮質文展」『毎日新聞』1983年5月17日夕刊、第5面美術。

「ほのぼのとした詩 清宮質文展」『朝日新聞』1983年5月18日夕刊、第5面美術。

「清宮質文の叙情の性質」『芸術新潮』第34巻第7号、1983年7月、33頁。

「清宮質文展」『毎日新聞』1985年9月26日夕刊、第5面展覧会。

「版の”こころ”の声」『読売新聞』1986年11月11日夕刊、第11面。

「繊細のうちにユーモア 清宮質文展」『朝日新聞』1986年11月15日夕刊、第5面美術。

「清宮質文作品集」『日本経済新聞』1987年1月25日、第13面。

「近代日本の木版画、半世紀の歩みを展示 (NEXT・WEEK)」『朝日新聞』1990年8月11日夕刊、第11面。

「『江戸の匂い』の木版画家逝く」『朝日新聞』1991年7月15日夕刊、第11面。

橋秀文「虜囚の窓 (木精の魔術師—清宮質文展：上)」『朝日新聞』神奈川、1997年11月26日朝刊、第0面。

橋秀文「孤独なけもの (木精の魔術師—清宮質文展：中)」『朝日新聞』神奈川、1997年11月27日朝刊、第0面。

橋秀文「入り日 静謐な雰囲気 (木精の魔術師—清宮質文展：下)」『朝日新聞』神奈川、1997年12月2日朝刊、第0面。

中田智則「清宮質文『葦』あふれる母の悲壮感と愛情 逸品一話」『朝日新聞』茨城全県、2008年6月19日朝刊、第28面。

岸野裕人「話題の展覧会より こころにしみる木版の詩 清宮質文-清宮質文-遠い日をおもうために」『版画芸術』第148号、2010年、104-111頁。

池上ちかこ「注目の展覧会から 展清宮質文展」『美術手帖』No.783、2000年2月、185-188頁。

小川雪「『面は祈り』清宮質文 心の旅路 生誕100年、木版画業を展示」『朝日新聞』東京本社、2017年3月14日夕刊、第4面。

雨宮徹「版画家・清宮質文 生誕100年企画展 瀬戸内市立美術館 来月23日まで」『朝日新聞』岡山全県、2017年6月16日朝刊、第26面。

栗本寛子「清宮質文 生誕100年」『版画芸術』第177号、2017年9月、122頁。

小川雪「(美の履歴書：543)『蝶』清宮質文 漂う粒、何を宿した」『朝日新聞』2018年3月27日。

雨宮徹「版画家・清宮質文、日常彩る小宇宙 瀬戸内市立美術館で回顧展/岡山県」『朝日新聞』2018年4月25日朝刊第2面地方。

■論文

内海信二「木版画における形象化-清宮質文の作品分析を通して-」宇都宮大学大学院教育研究科修士論文、2002年1月。

杓沢耕介「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、8-12頁。

住田常生「清宮質文の「実在感」」『美学美術史論集』第19号、2011年、345-360頁。

宮浦杏一「清宮質文論—かなしみと無限」『多摩美術大学研究紀要』第30号、2015年、165-173頁。

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』第2号、2021年。

佐野広章「清宮質文研究—制作控えと版木の考察—」『版画学会学会誌』第49号、2021

年3月。

佐野広章「清宮質文研究—再現実験から考察する木版画技法の表現効果—」筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻博士論文、2022年3月。

■特集記事

「追悼特集 清宮質文-果てなき空に眠る詩魂—」『版画芸術』第73号、阿部出版、1991年7月、95-138頁。

「清宮質文 名品55選 木版画・モノタイプ・ガラス絵（清宮質文：木版画の詩情）」『版画芸術』第178号、2017年、8-45頁。

■作家論

駒井哲郎「清宮質文氏の作品」『美術批評』第62号、1957年2月、19-21頁。

桑原住雄「清宮質文論」『三彩』第183号、1965年3月、44-48頁。

佐々木豊「技法発見（11）・清宮質文氏と凹版ずり木版の幻想」『美術手帖』No.274、1966年11月、98-108頁。

藤井久栄「消えさる火花—清宮質文の新作から（展覧会）」『美術手帖』第424号、1977年9月、154-169頁。

小川正隆「安堵のひとつとき 清宮質文・フレッシュ・ハイライト」『版画芸術』第19号、1977年10月、108頁。

小倉忠夫・三木多聞「清宮質文（三木多聞）」『日本の現代版画』講談社、1981年7月、130頁。

瀬木慎一「《小屋の中の動物》清宮質文」『週刊ポスト』第14巻第4号、1982年1月22日、240頁。

岡田隆彦「暮れ残る光、その無限の放射—清宮質文の版画」『清宮質文作品集』南天子画廊、1986年、10-18頁。

松本亮「仄明のトルソ 清宮質文幻想」『版画芸術』第15号、1987年4月、98-102頁。

岡田隆彦「「孤独な魂」としてのオバケ」『版画芸術』第73号、1991年7月、126-129頁。

松本亮「死の内側からの目」『版画芸術』第73号、1991年7月、134-135頁。

伊藤文夫「莎艸居の夢」『版画芸術』第73号、1991年7月、130-131頁。

深澤幸雄「清冽の画人の思い出」『版画芸術』第73号、1991年7月、132-133頁。

山中現「イメージの手触りのうちに」『版画芸術』第73号、1991年7月、136-137頁。

野見山暁治「塚の中のひと」『日本現代美術 清宮質文』玲風書房、1992年、67-69頁。

野見山暁治「清宮さんと駒井」『駒井哲郎・清宮質文 二人展』練馬区立美術館、1994年、6-8頁。

横山勝彦「「版画」の彼方へ」『駒井哲郎・清宮質文 二人展』練馬区立美術館、1994年、146-148頁。

三浦誠「眠りにつくとき」『駒井哲郎・清宮質文 二人展』練馬区立美術館、1994年、152-154頁。

横山勝彦「清宮質文」『資生堂ギャラリー七十五年史 1919-1994』、391 頁、1995 年。

酒井忠康「木精の魔術師・清宮質文—あいさつにかえて」『異色作家シリーズ 清宮質文展—木精の魔術師—』神奈川県立近代美術館、1997 年、7 頁。

山梨俊夫「透明なその奥へ—清宮質文の版画」『異色作家シリーズⅢ 清宮質文展—木精の魔術師—』神奈川県立近代美術館、1997 年、10-16 頁。

藤井久栄「清宮質文・人と作品」『内省する魂の版画家 清宮質文展』小田急美術館、2000 年、13-18 頁。

松本亮「きらめく詩魂への追想」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002 年、4-5 頁。

春原史寛「駒井哲郎と清宮質文」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002 年、6-10 頁。

駒井美子「清宮さんと初めてお会いした時」『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002 年、36 頁。

橋秀文「悲しみの詩学—清宮質文の版画—」『葉山館開館記念 コレクションによるもうひとつの現代展』神奈川県立近代美術館、2003 年、182-191 頁。

住田常生「あなたのひかりによって、ひかりをみる。」『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004 年、4-17 頁。

新井昭彦「澄んだ空気を求めて・・・」『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004 年、119-121 頁。

三浦誠「たまちゃんのお数珠」『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004 年、122-125 頁。

矢部登「清宮質文と古川龍生」『日本古書通信』第 921 号、2006 年 4 月、12-13 頁。

荒木扶佐子「照沼コレクションと清宮質文」『照沼コレクション展』茨城県近代美術館、2009 年、68-69 頁。

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。

菅野晶「無限の世界～清宮質文の贈り物」『清宮質文全版画集』玲風書房、2010 年、234-237 頁。

三浦誠「夢の器」『清宮質文全版画集』玲風書房、2010 年、238-243 頁。

住田常生「彼方へ開かれたページ」『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、2017 年、5-9 頁。

井野功一「清宮質文は水戸っぼだったか」『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、2017 年、10-15 頁。

住田常生「暗い夕日に永遠と一瞬をみつめる。」『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、2017 年、81 頁。

住田常生「夢が「オバケ」に変わるとき」『版画芸術』第 178 号、2017 年 12 月、46-47 頁。

山中現「木版画家・山中現が探る清宮版画の秘密」『版画芸術』第 178 号、2017 年 12 月、48-55 頁。

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、8-24頁。

住田常生「夏の雲と冬の日と」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、93-111頁。

川井遊木「清宮質文—限りなく深い澄んだ空気」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、112-117頁。

小西豊「なぜ清宮質文のガラス絵に人々は魅了されるのか」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、118-124頁。

新井昭彦「冬の夕」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、125-128頁。

三浦誠「清宮質文のガラス絵」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、129-134頁。

三浦誠「画家と青年—画家の人となり—」『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年、172-193頁。

■画集

清宮質文『清宮質文作品集』南天子画廊、1986年。

清宮質文『清宮質文 日本現代版画』玲風書房、1992年。

清宮質文『清宮質文全版画集』、玲風書房、2010年。

三浦誠監修『清宮質文ガラス絵作品集』玲風書房、2022年。

■展覧会図録

『駒井哲郎・清宮質文二人展』、練馬区立美術館編、1994年。

『異色作家シリーズⅢ 清宮質文展—木精の魔術師—』神奈川県立近代美術館、1997年。

『清宮質文展 内省する魂の版画家』小田急美術館、2000年。

『静謐の競演 駒井哲郎・清宮質文 二人展—ととやコレクション・新井コレクション他より—』大川美術館、2002年。

『清宮質文のまなざし』高崎市美術館、2004年。

『清宮質文 生誕90年 木版画の詩人』横須賀美術館、2007年。

『照沼コレクション展』茨城県近代美術館、2009年。

『清宮質文展 遠い日をおもうために』倉敷市立美術館、2010年。

『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、2017年。

『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。

■単行書

『南天子画廊 30年 1960-1990』南天子画廊、1991年。

中原中也詩、清宮質文画『また来ん春…』玲風書房、2002年。

矢部登『清宮質文抄』イー・ディー・アイ、2005年。

2. 関連文献 (版画史・美術史)

■論文

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。

瀬尾典昭「状況と特質「版画の1970年代」について」『版画の1970年代』渋谷区立松濤美術館編、1996年、6-7頁。

滝沢恭司「現代日本一戦後版画の展開」『世界版画史』美術出版社、2001年、58-72頁。

杉野秀樹・高木幸枝「現代一〈巨匠〉の時代+工房の発展」『世界版画史』美術出版社、2001年、148-168頁。

黒崎彰・三木哲夫「内なるかたちと色を描く、版画を研鑽した40年」『黒崎彰の全仕事』阿部出版、2006年、4-10頁。

井上芳子「日本創作版画協会の結成・1920年代を中心に」『日本近代の青春 創作版画の名品』和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館、2010年、79頁。

湯浅克俊「版画よさようなら」『大学版画学会』第41号、大学版画学会事務局、2012年4月、12-21頁。

桑原規子「恩地孝四郎：戦後抽象版画の展開」『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、22-29頁。

東野芳明「野田哲也一人と作品」『野田哲也全作品 1964-2016』阿部出版、2016年、218頁。

松本透「抽象への方途一恩地孝四郎の版画」『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、13-21頁。

瀬木慎一「山中現 展に寄せて」『山中現 全版画 星と夢 1975-2020』阿部出版、2020年、199頁。

紺野朋子「社会のなかで一日本版画協会のころ」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、113頁。

紺野朋子「版画の戦後一再生、そして世界へ」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、139頁。

青木加苗「版への問い一版画の『現代』」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、163頁。

青木加苗「作家解説 恩地孝四郎」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、246頁。

荒木康子「版に託す一私、心、イメージ」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、173頁。

紺野朋子「作家解説 斎藤清」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、254頁。

宮本久宜「作家解説 清宮彬」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、257頁。

宮本久宜「作家解説 山本鼎」『もうひとつの日本美術史一近現代版画の名作2020』福

島県立美術館・和歌山県立近代美術館編、2020年、274頁。

町村悠香『生活を、もっと生活を』戦後版画運動・教育版画運動から再考する戦後リズム美術の系譜『彫刻刀が刻む戦後日本 2つの民衆版画運動』町田市立国際版画美術館、2022年170-187頁。

■特集記事

瀧口修造・小野忠重・恩地孝四郎・駒井哲郎「現代版画の問題」『みづゑ』561号、1952年、3-17頁。

川合昭三「作家訪問 グラン・プリを受賞した野田哲也」『季刊版画』2号、美術出版社、51-52頁、1969年。

藤枝晃雄「版画概念の拡大」とは何を意味しているのか？-第8回東京国際版画ビエンナーレ展』『みづゑ』815号、1973年、1月、86-92頁。

瀬尾典昭『「版画とデザイン」論争とは何だったのか?』『版画芸術』第97号、1997年9月、88-93頁。

松山龍雄「「版画概念の拡大」とは何だったのか?」『版画芸術』第97号、1997年9月、110-117頁。

松山龍夫「野田哲也 日記の視線」『版画芸術』第111号、2001年、84-93頁。

■画集

萩原英雄『萩原英雄 日本現代版画』玲風書房、1992年。

黒崎彰『黒崎彰の全仕事』阿部出版、2006年。

斎藤清『斎藤清版画作品集』（新装版）阿部出版、2015年。

野田哲也『野田哲也全作品 1964-2016』阿部出版、2016年。

山中現『山中現 全版画 星と夢 1975-2020』阿部出版、2020年。

■展覧会図録

『版画の1970年代 特別展』渋谷区立松濤美術館、1996年。

『日本の近代版画 コレクション・ダイジェスト』和歌山県立近代美術館、1998年。

内田啓一編集、執筆『日本の木版画 1200年 奈良時代から平成まで、版画王国・ニッポン』町田市立国際版画美術館、1998年。

『創作版画の誕生』渋谷区立松濤美術館、1999年。

『瀧口修造 夢の漂流物』世田谷美術館・富山県立近代美術館、2005年。

柄沢齋編集『柄沢齋展 版画、オブジェ、水彩、本、1971-2006』栃木県立美術館・神奈川県立近代美術館、2006年。

井上佳子、寺口淳治編『日本近代の青春 創作版画の名品』和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館、2010年。

『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。

『駒井哲郎一煌めく紙上の宇宙』横浜美術館、2018年。

『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。

『彫刻刀が刻む戦後日本 2つの民衆版画運動』町田市立国際版画美術館、2022年。

■単行書

室伏哲郎『版画事典』東京書籍、1985年。
町田市立国際版画美術館『版画の技法と表現』町田市立国際版画美術館、1987年。
岸田劉生著、酒井忠康編『摘録 劉生日記』岩波書店、1998年。
青木茂監修『世界版画史』美術出版社、2001年。
黒崎彰『版画史解剖』阿部出版株式会社、2002年。
関西現代版画史編集委員会編集『関西現代版画史』美学出版、2007年。
松山龍雄『版画、「あいだ」の美術』阿部出版株式会社、2017年。
黒崎彰『世界版画全史』阿部出版株式会社、2018年。
山本浩貴『現代美術史』中公新書、2019年。
末永照和『20世紀の美術』（増補新装）美術出版社、2020年。

■ウェブサイト記事

友井伸一「日和崎尊夫 [KALPA-A] 『徳島県立近代美術館学芸員の解説』 https://art.bunmori.tokushima.jp/text/yomi/1130833_1.html（最終閲覧 2022年8月24日）。

住田常生「みじかい解説会 めざめとゆめ【笠木實と清宮質文】『生誕100年 笠木實と歿後30年 友人、清宮質文』（高崎市美術館展覧会案内） <https://www.city.takasaki.gunma.jp/docs/2021021700043/files/kaiset4.pdf>（2022年9月13日最終閲覧）。

著者不明「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）。

著者不明「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11月11日最終閲覧）。

岩佐徹「版木の縁から」 <https://www.iwasatoru.com/labo-contents/labo-contents-04.html>（最終閲覧 2022年11月12日）。

3. 関連文献（その他）

小林和夫『新聖書注解 旧約3』いのちのことば社、1975年。
旧約聖書翻訳委員会訳『旧約聖書XI 詩編』岩波書店、1998年。

図版出典

※図版出典は、引用した資料の『書名』発行所名・刊行年・掲載頁数の順に記載した。

※筆者が取材した図版は、撮影者、撮影日の順に記載した。

※本論文に掲載した清宮質文の作品画像は、全てミウラ・アーツに著作権許可を得たものである。

第1章

図 1-1 『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、51頁。

図 1-2 『清宮質文全版画集』玲風書房、2010年、11頁。

図 1-3 同上、146頁。

図 1-4 同上、13頁。

図 1-5 同上、17頁。

図 1-6 同上、25頁。

図 1-7 筆者撮影、2022年4月13日。

図 1-8 『清宮質文全版画集』32頁。

図 1-9 『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、2017年、62頁。

図 1-10 『清宮質文全版画集』64頁。

図 1-11 同上、67頁。

第2章

図 2-1 『清宮質文全版画集』16頁。

図 2-2 同上、20頁。

図 2-3 筆者撮影、2022年7月6日。

図 2-4 佐野広章「清宮質文研究—再現実験から考察する木版画技法の表現効果—」筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻博士論文、2022年3月、66頁。

図 2-5 『清宮質文全版画集』151頁。

図 2-6 同上。

図 2-7 同上。

図 2-8 同上。

図 2-9 同上。

図 2-10 同上。

図 2-11 同上、21頁。

図 2-12 同上、23頁。

図 2-13 同上、31頁。

図 2-14 筆者撮影、2022年4月13日。

図 2-15 『清宮質文全版画集』30頁。

図 2-16 『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 2-17 斎藤清『斎藤清版画作品集』（新装版）阿部出版、2015 年、88 頁。

図 2-18 萩原英雄『萩原英雄 日本現代版画』玲風書房、1992 年、19 頁。

第 3 章

図 3-1 『清宮質文全版画集』35 頁。

図 3-2 同上、40 頁。

図 3-3 同上、50 頁。

図 3-4 同上、59 頁。

図 3-5 同上、61 頁。

図 3-6 同上、54 頁。

図 3-7 同上、65 頁。

図 3-8 同上、41 頁。

図 3-9 同上、52 頁。

図 3-10 同上、62 頁。

図 3-11 『清宮質文展 内省する魂の版画家』小田急美術館、2000 年、115 頁。

図 3-12 『生誕 100 年清宮質文 あの夕日の彼方へ』110 頁。

図 3-13 『清宮質文全版画集』72 頁。

図 3-14 同上、71 頁。

図 3-15 野田哲也『野田哲也全作品 1964-2016』阿部出版、2016 年、24 頁。

図 3-16 同上、25 頁。

図 3-17 黒崎彰『黒崎彰の全仕事』阿部出版、2006 年、32-33 頁。

図 3-18 山中現『山中現 全版画 星と夢 1975-2020』阿部出版、2020 年、72 頁。

図 3-19 同上、86 頁。