

作家研究レポート

水 船 六 洲

— 呉市出身の彫刻家・版画家 —

呉市立美術館 2021年9月

<https://www.kure-bi.jp/?cn=100512>

(呉市立美術館ホームページ/刊行物紹介/調査研究)

目次

口絵	…	p 2
はじめに	…	p 3
1 生い立ち 彫刻家・版画家への道	…	p 3
2 彫刻家としての水船六洲	…	p 4
(1) 塑像時代 (1936 年～1953 年)	…	p 4
(2) 多様な素材・表現様式の探求時代 (1954 年～1966 年)	…	p 6
(3) 水船彫刻の完成期 (1967 年～1974 年)	…	p 7
3 版画家としての水船六洲	…	p 12
(1) 活動歴	…	p 12
(2) 作風・モチーフ	…	p 15
(3) 制作年と作風の変遷	…	p 16
4 彫刻と版画	…	p 17
終わりに	…	p 18
謝辞	…	p 19
略年譜	…	p 20
呉市立美術館所蔵リスト	…	p 22
パブリックコレクション	…	p 23
呉市立美術館所蔵作品 図版	…	p 24
主要参考文献	…	p 28
脚注	…	p 29- p 31

【口絵】 水船六洲《光あれ》(第6回日展特選、1950年、270cm×210cm、コンクリート)、学校法人関東学院所蔵
(関東学院中学校高等学校(神奈川県横浜市南区三春台4)内、中学校新館に設置) 画像提供：関東学院



作家研究レポート 水船六洲 -呉市出身の彫刻家・版画家-

宮本 真希子

はじめに

呉市立美術館では 2020 (令和 2) 年 12 月 12 日から 2021 (令和 3) 年 2 月 28 日にかけて令和 2 年度コレクション展Ⅲとして「[呉の美術] 没後 40 年 水船六洲 -木彫と木版 木に刻む詩 -」を開催した。

呉市出身の水船六洲 (1912-1980) は彫刻家と版画家、二つの領域で活動した芸術家である。彫刻家としてはアカデミズムの正道とされる戦前の官展・戦後の日展の主要作家でありながら、異端とも評される前衛的探求を推し進め、その末に到達した孤高の彩色木彫で注目を集めた。また、版画家としては近代版画に革新をもたらした創作版画の流れをくみ、半抽象の画面構成の中に日本的情趣「ものの哀れ」を感じさせる木版画により国際的に高く評価された。

展覧会では、当館が所蔵する水船六洲の初期から晩年に至る木版画 28 点、銅版画 8 点、木版カレンダー 2 組、及び木彫作品 4 点 (所蔵リスト p22-23) を一堂に展示することにより、その創作の軌跡をたどるとともに、作家紹介リーフレット「水船六洲ものがたり」(A4 判 8 ページ) を作成して、展覧会場で配布した。本稿はこのリーフレットの内容をもとに、この機会に水船六洲の事績をまとめるべく加筆してレポート形式に書き改めたものである。なお、本稿は、筆者の力不足や展覧会準備の時間的制約に加え、コロナ禍により対面・移動による調査が憚れる中、未調査の部分を多く残した、途中経過報告であることを始めにお断りし、今後の研究の進展を祈念するものである。



水船六洲

1 生い立ち、彫刻家・版画家への道

水船六洲は、1912 (明治 45) 年 3 月 26 日に、小学校の書道教師であった水船一夫の三男 (末子) として呉市草里町 (現・東中央 2 丁目) で生まれ、岩方小学校から呉第二中学校 (現・広島県立宮原高等学校) に進学し、川端画学校を経て 1931 (昭和 6) 年東京美術学校彫刻科に入学した¹。

彫刻を選んだのは中学時代に読んだ『ロダンの言葉』(翻訳・高村光太郎) に感動したことと、東京美術学校西洋画科を卒業した優秀な兄・水船三洋 (1903-1945) と同じ道を行くことを「絵は兄のあとをついていくのがかなわんと思って」² 避けたためだった。また、中学時代の美術 (一説に英語) 教師からムンクの画集を譲り受け、ムンクの木版画に惹かれ、傘の骨を尖らせて (下駄を版木に) 自ら版画を試作したと伝えられ³、東京美術学校入学と同時に版画部「椎の木社」に入部し、1935 (昭和 10) 年に同校に臨時版画教室が開設されてからは同教室で木版画を兼修した。1936 年に同校を卒業後は、彫刻家・版画家として活動するとともに、関東学院 (横浜市) 中等部の美術教師となり、1963 (昭和 38) 年からは 1977 (昭和 52) 年に退職するまで同学院小学部校長を務めた⁴。

「六洲」は本名では「むつくに」、作家としては「ろくしゅう」と読む。

2 彫刻家としての水船六洲

※作品画像のうち、『日展史』（企画・編集：日展史編纂委員会、発行：社団法人日展）から転載したものはその巻号と発行年を記載した。掲載については公益社団法人日展から許可を得ている。展覧会絵葉書は当館所蔵の資料。作品サイズの記載はないが、人物像に関しては概ね等身大と推定される。

（1）塑像時代（1936年～1953年）

① 官展・日展への出品状況

当時の東京美術学校彫刻科には木彫部と塑像部があり、水船は後者に所属し、朝倉文夫・建島大夢・北村西望から指導を受けた。同期生19名の中には柳原義達（1910-2004）がいた。水船の在学時代は指導者を固定する教室制ではなく三名の教官が曜日ごとに輪番で偏することのないよう指導したという⁵。西洋由来のアカデミックな写實的塑像を学び、卒業の年、1936(昭和11)年の文部省美術展覧会鑑査展にその成果が活かされた裸婦像《ウクレレを持つ女》(Fig.1)で初入選を果たした。また、同年の国会会展には《鏡》(卒業制作と同じ作品名)を出品している。

以下、水船が彫刻における主たる活動の場とした官展・日展への出品を辿っていく。

続いて《鏡を持つ女》(Fig.2、第1回新文展、1937年)、《矢》(第2回新文展、1938年)と裸婦像を出品するが、以後は着衣の人物像を出品するようになり、《従軍看護婦像》(Fig.3、第3回新文展、1939年)、《若き農婦の像》(Fig.4、紀元2600年奉祝展、1940年)と続き《江川太郎左衛門像》(p5 Fig.5、第4回新文展、1941年)で特選を受賞する。着衣像への移行は戦時下における表現統制という時代背景はあるものの、後日「裸体には興味がなく、コスチュームの方が好きですね。」⁶と語っているように水船自身の一貫した制作姿勢によるものと考えられる。

この後も着衣の人物像が続き、時局に応じた《学徒挺身》(p5 Fig.7、文部省戦時特別美術展、1944年)を経て、戦後の日展には長女をモデルとした《手套(手袋)》(p5 Fig.8、第2回日展、1946年)と翌年の《草の葉》(第3回日展、1947年)で特選を連続受賞する。

その後、《少年の唄》(第4回日展、1948年)を経て、イソップ寓話の『金の斧』に取材した《斧》(p24 図版1、第5回日展、1949年、現・呉市立美術館所蔵)、キリスト教に取材した《光あれ》(p2 口絵、第6回日展、1950年、特選、現・関東学院所蔵)、《マリア・マグダレナ》(p5 Fig.9、第7回日展、1951年)、《ヨブ記42章1-6》(p5 Fig.10、第8回日展、1952年)が続き、そして翌1953(昭和28)年第9回日展の《関東学院院長坂田祐先生》(Fig.11(左図)、現・関東学院所蔵)が塑像による写實的な作品の最後の出品となる。

この間、特選を4度受賞し、1951年には審査員を務めるなど、彫刻家としての地位を確立している。

② 水船彫刻の古典期

作風の変遷を見ていくと、女性裸体像では、《ウクレレを持つ女》(Fig.1)では実在するモデルを彷彿させる自然主義的表現だが、《鏡》(Fig.2)《矢》では持ち物に象徴性を持たせた観念的造形への移行が感じられる。《従軍看護婦像》(Fig.3)《若き農婦の像》(Fig.4)など着衣像では、モチーフとする人物の職業などを着衣により具体的に示しながら、実在の人物を個別に写實的に描写するというより、それらの人物の社会的立場に伴伴する責務や気

Fig.1
《ウクレレを持つ女》『日展史12改組編』1984年

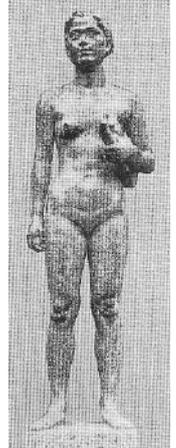


Fig.2
《鏡を持つ女》『日展史13新文展編1』1984年



Fig.3
《従軍看護婦像》『日展史13新文展編1』1984年



Fig.4
《若き農婦の像》展覧会絵葉書



Fig.11
《関東学院院長坂田祐先生像》
所蔵・画像提供 関東学院

概、倫理観といった内面性を想起させる、典型化し理想化した表現となっているように見受けられる。《江川太郎左衛門像》(Fig.5)に関しては、「大柄な太郎左衛門は十三巻の陣太刀でなければ」「タビはコハゼは明治のものだから紐で結ぶものでなければ」など着衣・持ち物の時代考証をのめり込むほどに徹底的に行ったと述べている⁷。こうして歴史的人物の時代感・存在感をリアルに示しながら、偉業を成し遂げた人物にふさわしい理想化された雄姿を表現している。戦後の《手套》(Fig.8)は「肖像は通り一遍で個性把握力に乏しい。肖像はむしろ困難なものだ。」⁸と評論されているが、自らの愛娘をモデルに制作しながら、むしろ、その牧歌的で幼気な佇まいには、平和と人間愛を象徴する普遍性が感じられる。テーマにより様式の往還はあるが、筆者はこのころまでを水船彫刻における「古典期」と呼んでいる。



Fig.5
《江川太郎左衛門像》『日展史 14 新文展編二』1984年



Fig.6
《神農像》『日展史 15 新文展編三』1985



Fig.7
《学徒挺身》『日展史 15 新文展編三』1985



Fig.8
《手套》
展覧会絵葉書



Fig.10
《ヨブ記 42 章 1-6》
出典不詳

ば」など着衣・持ち物の時代考証をのめり込むほどに徹底的に行ったと述べている⁷。こうして歴史的人物の時代感・存在感をリアルに示しながら、偉業を成し遂げた人物にふさわしい理想化された雄姿を表現している。戦後の《手套》(Fig.8)は「肖像は通り一遍で個性把握力に乏しい。肖像はむしろ困難なものだ。」⁸と評論されているが、自らの愛娘をモデルに制作しながら、むしろ、その牧歌的で幼気な佇まいには、平和と人間愛を象徴する普遍性が感じられる。テーマにより様式の往還はあるが、筆者はこのころまでを水船彫刻における「古典期」と呼んでいる。

③ 水船彫刻のマニエリスム期

ところで、水船は塑像を制作していた若き日の思い出を次のように語っている。「勤めてたから夏休みに彫ったんだ、あれ（江川太郎左衛門像）は。アトリエがなかったので、一坪ぐらいの地面にタル木を四本立てて上へ防水布を張り、はだかにつくった。雨が降ると布にたまった水を落としながら、カサをさしてやったもんだ。」「ぼくが初入選のとき思ったのは青空のアトリエはいいということ、屋根の布を外すと、降り注ぐ太陽を受けて陰影が強く出てとってもいいんだ。アトリエの光線なんかやわらかすぎてだめなんだ。」「ぼくは作品があまやかされてはいかんと思うようになった。どんな強烈なところへもっていっても存在を明確に主張するものでなくてはいかん。」⁹

確かに緩急あるモデリングの凹凸とそれに伴う陰影効果は水船の塑像作品の印象を強めており、《江川太郎左衛門像》(Fig.5)については「強い陰影が効果的に表れている。」¹⁰「衣紋少しく煩わしく」¹¹との相反する作品評があり、《江川太郎左衛門像》に続く《神農像》(Fig.6、第5回新文展、1942年)でその傾向が強められ、戦後の《斧》(p24 図版1)や《マリア・マグダレナ》(Fig.9)でこの特徴が最も効果的に生かされている。《マリア・マグダレナ》では「大きな面のみで構成していく手法は作者独自のもの。安定感深く動勢も豊かな佳作である。」¹²「水船は極度に皺や面を目立たせているが、それがこのドラマチックなマグダラのマリアを表徴している。」¹³と評されているように、両作品とも彫りの深い顔立ち、ウェーブする長い髪、翻る着衣の襞に強い陰影を生じ、対象となる人物の物語性や苦悩あるいは宗教的高揚感などの内面性を、観る者の心をゆさぶるように情動的に表現することに成功している。筆者はこうした傾向の作品を、水船の「マニエリスム期」と呼んでいる。

Fig.9
《マリア・マグダレナ》
『日展史 17 日展編二』1987年



だがこの間、水船は近現代を生きる彫刻家として、クラシシズムからマニエリスムへとといった一方向への図式には収まっていない。キリスト教を主題とする3作品のうち《マリア・マグダレナ》に先行する《光あれ》(p2 口絵)は「イタリールネッサンスの絵画『受胎告知』から示唆を得たような天使の姿を近代的な解釈で大まかに装飾化し、要約した肉付けをもって浮きぼられている。天使の指さすラテン文字 FIAT

LUX が題意を示す。新しい素材、コンクリートを壁面装飾に活用し、彫刻の新分野への進出を図った意欲ある作品。」¹⁴と評されるとおり、古典的題材を、シャープな面と稜線によるアールデコ調の近代的造形と新素材で表したもので、厳かな荘重さとともに、若々しい明るさに満ちたモニュメンタルな優作である。これに対して《マリア・マグダレナ》に続く《ヨブ記 42 章 1-6》(p5 Fig.10) では(画像が粗く詳細は不詳だが)水船には珍しく男性裸像で極端な瘦身に不釣り合いな大きな頭蓋、長い手足とデフォルメされた造形が行われている。写実の後の次なる展開への胎動が感じられる。

(2) 多様な素材・表現様式の探求時代 (1954年～1966年)

① 日展への出品状況

作風に顕著な変化が表れ始めたのは、1954(昭和29)年第10回日展に出品した《立っている人》(Fig.12) からで、「水船の抽象は要と簡を得て成功している。」¹⁵「細部をつとめて省略し、大きな構造軸をつかもうとしたものであろう。(中略)肉づけも荒い抑揚をもち、手の部分の力の抜き方なども構成的に処理されている。この作家は、もっと動きを内に含んだ作品で成功することが多く、それに反し、この作因(品)は静かである。」¹⁶とその変貌ぶりがコメントされている。

続く人体像でも《傘をさしている人》(Fig.13 第11回日展、1955年)、《輪廻しをする子》(Fig.14、第12回日展、1956年、石膏直付け)、《月の暈》(Fig.16、第1回新日展、1958年、塑像/布目)、《白夜》(p7 Fig.17、第2回新日展、1959年、木彫/彩色)、《僧衣》(p24 図版3、1966年、第9回新日展、木彫/彩色/鉄)と写実から遠ざかり、抽象化を進めている。同時に、《鳥》(Fig.15、第13回日展、1957年、木彫/彩色)、《蟲の王様》(p7 Fig.18、第3回新日展、1960年、鉄)、《天使の椅子》(p7 Fig.19、第5回新日展、1962年、木彫/彩色/鉄か)、《椅子の唄》(p24 図版2、第6回新日展、1963年、木彫/彩色)、《馬頭》(p7 Fig.20、第7回新日展、1964年、木彫/彩色)、《鎧魚》(p7 Fig.21、第8回新日展、1965年、木彫/彩色)と動物や椅子など人体以外にモチーフを取材し、技法・材質においても、既に塑像時代の《光あれ》で新素材のコンクリートを採り入れているが、木や金属、彩色などを手がけ、新たな表現領域を開拓していった。

② 作風の変遷

これらの探求を辿っていくと、《傘をさしている人》(Fig.13)では「傘の骨を出して面白い発想を見せ」¹⁷、続く、石膏の直付けによる《輪廻しをする子》(Fig.14)では「輝くような表面の処理にはもう用がありません。(中略)着色もできるだけ汚く燻し(中略)何人もの人に踏みならされた路辺の石くずのような美しさでも出ていたら有難いわけです。」¹⁸と水船自身が従前の美意識からの脱却を決断している。そして、彩色木彫を手がけ始め、《鳥》(Fig.15)では「鳥のイメージを独自の方法で抽象造形化し、所々に幾何学的な彩色模様をほどこし」¹⁹、《白夜》(p7 Fig.17)では「着衣の人体を半抽象化した独自のフォルムにまとめ、抑揚のある荒い刀痕をもって刻出している。白と黒のコントラストの強い彩色も効果的で題意を暗示さす幻想味豊かな作である。」²⁰と木の素材に応じた造形と彩色の効果が評価されている。次回作の《蟲の王様》(p7 Fig.18)では一転して鉄の棒を組み合わせた構成主義的造形を試み「(前略)鉄材による“かまきり”は概念的なフォルムにすぎた難はあるが、この会(日展)では稀な実験的作品で、種々の素材に果敢に立ち向かう作家の熱と意欲を買おう。」²¹と造形に課題を残すもその姿勢が好意的に受け取られている。

Fig.12 《立っている人》
『日展史 18 日展編三』
1987 年



Fig.13
《傘をさしている人》
展覧会絵葉書



Fig.14
《輪廻しをする子》
展覧会絵葉書



Fig.15 《鳥》『日展史
20 日展編五』1988 年



Fig.16 《月の暈》『日
展史 21 新日展編 1』
1992 年



1961(昭和 36)年の渡米(後述 p14-15)をはさみ、1962 年から 2 年連続で、「椅子」をモチーフとした木彫作品《天使の椅子》(Fig.19)《椅子の唄》(p24 図版 2)を出品。前者は画像によると要所に鉄片を取り付けて彩色した作品と見受けられ「六洲のオブジェは楽しい。ミロの立体化のようなところがある。」²²、後者は「椅子と人体(母子との見解も²³)のダブルイメージによるこの木彫作品は日展彫塑にはもとより、現代のわが彫塑にも一般に欠如しがちな想像力をめずらしく豊かにそなえた作品で、彫法にも固い栗材の素材感をたくみに生かし、全体の構築も要を得て堅固であり、黒みがかった着色の扱いにも神経が届き、幻想味に富んだ秀作である。」²⁴とそのシュールレアリスムの造形が絶賛された。

その後の《馬頭》(Fig.20)《鎧魚》(Fig.21)では、形状をデフォルメして幾何学的要素に分析し、彩色を施している。前者では「思い切った様式は写実を遠くこえて、しかも精悍な馬の表情はことごとく強調され、近代的であると同時に、漢時代か六朝時代の芸術の“怪異な異獣”をみるようである。そして着色も端的に、馬の首は生きているような魅力にあふれている。」²⁵と現代性とともな古代的印象が指摘されている。そして、素材・モチーフ・表現法の探求の掉尾を飾るのが、法衣をまとったキリスト教の僧侶を表わした《僧衣》(p24 図版 3)である。宗教的題材ながらロボットのような立ち姿は、様式的には《天使の椅子》(Fig.19)に似て、楠を素材に²⁶ところどころに鉄のパーツを取り付け、幾何学的なフォルムとパターンによる立体的な抽象画といった風情である。

③ 当時の彫刻界と水船の制作姿勢

戦後の彫刻界においては抽象彫刻が台頭して、素材・技法・主題・様式が多様化し、彫刻(立体造形)の内容や方向性が多角化していく中、日展の彫刻では、アカデミズムがマンネリ化した「日展調」と言われる外形的写実による類型的な等身大裸体像が林立する膠着状態に陥り、繰り返し批判され、刷新が求められていた。

水船のこうした果敢な探求姿勢は、「(日展彫刻展示場の)いつもながらの虚勢のポーズの裸像群の中に、こんな造形性のともなった新鮮な佳作に出会うとほっとする。」²⁷、日展きっての「進歩派」「前衛」「異彩」「異端」「花形」などと賞賛され、類型化を破る日展彫刻改革の「尖兵」として大いに期待された。

水船は「日展作家には女をやる人が多すぎるし、自分の道を作ろう、個性を個性をと思っていた(後略)」「女性の肉体もおもしろいとは思いますが、ぼくの仕事じゃない(後略)」²⁸「アカデミックな純然たる写生風な仕事というのは、やる人はもう他においでになる、という考えをいつも持っていましたから、私でなければならないという、そういう自分の言葉を持つと考えた(後略)」²⁹と後日その心境を語っている。

(3) 水船彫刻の完成期(1967年~1974年)

① 日展への出品状況

1966 年第 9 回新日展の《僧衣》(p24 図版 3)を最後に抽象的造型や素材、モチーフの探索に一応の区切りをつけ、水船は木彫に専念し、着衣の人物像に白と黒の彩色を施した、詩情と象徴性を湛える独自の木彫作品を創出する。その初作となる、水船彫刻の完成形《燭あかり明り》(p9 Fig.22、第 10 回新日展、1967 年、現・広島県立美術館所蔵)で内閣総理大臣賞を受賞し、《指人形》(p24 図版 4、第 11 回新日展、1968 年、現・呉市立美術館所蔵)、《鳥の季節》(p9 Fig.23、改組第 1 回日展、1969 年、文化庁買上、現・東京国立近代美術館所蔵)と続き、《紡ぎ唄》(p9 Fig.24、改組第 2 回日展、1970 年、文化庁買上)で翌年

Fig.17 《白夜》
展覧会絵葉書



Fig.18
《蟲の王様》
展覧会絵葉書



Fig.19 《天使の椅子》
『日展史 25 新日展編 5』
1994 年

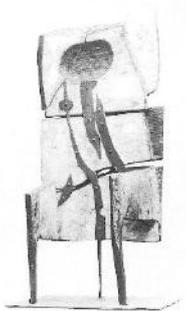


Fig.20 《馬頭》『日展史
27 新日展編 7』1995 年

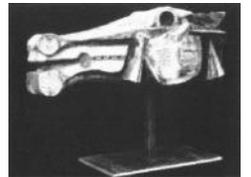
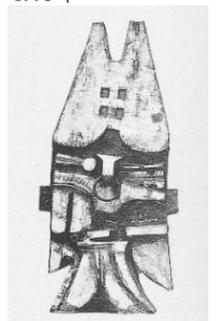


Fig.21 《鎧魚》
『日展史 28 新日展編 8』
1995 年



の芸術院賞を受賞した。さらに、《挽歌》(p9 Fig.25、改組第3回日展、1971年、現・彫刻の森美術館所蔵)、《はつ雁抄》(p10 Fig.26、改組第4回日展、1972年、現・広島県立美術館所蔵)、そして魚をモチーフとする《魚座》(p24 図版5、改組第5回日展、1973年、現・呉市立美術館所蔵)を挟み、《冬の旅》(p10 Fig.26、改組第6回日展、1974年)へとこの様式を追求し、水船ならではの彫刻世界を表現し続けた。

なお、《魚座》(p24 図版5)は、粗い鑿跡の上に黒と白がこすりつけられるように塗り重ねられ、漂流木のような寂びた質感となっており、黄や赤の色彩が所々に加えられている。彫刻の彩色は「もっぱら黒白」と語っているが(後掲)、人体以外の彫刻作品に関しては《鳥》(p6 Fig.25)や《馬頭》(p7 Fig.20)の評論からも推察されるように黒白以外の色味がわずかに加えられていたようだ(印刷物掲載のモノクロ写真では確認できない)。女性像のシリーズから魚をモチーフとした半抽象のオブジェの表現への回帰あるいは転向に、新たな展開を期待する声が寄せられたが³⁰、翌1974年の《冬の旅》(p10 Fig.27)が日展最後の出品となり、その行方を見ることはできなかった。

② 完成期における作風

i. 木彫と彩色に対する考え方

木彫に関して「技術的にも未熟ですし、一部の人たちのように切れ味を鋭く見せるなどという事はおよびもつかない。」³¹と言う水船は、木彫に対する自らの考え方を次のように語っている。「木彫の魅力というのは、自由にならない材質の抵抗がいいんですね。(中略)技術のうまいへたを越えて、何か味が木彫にありますね。むしろ技術がうまくなると木彫本来の味がなくなるような気がします。

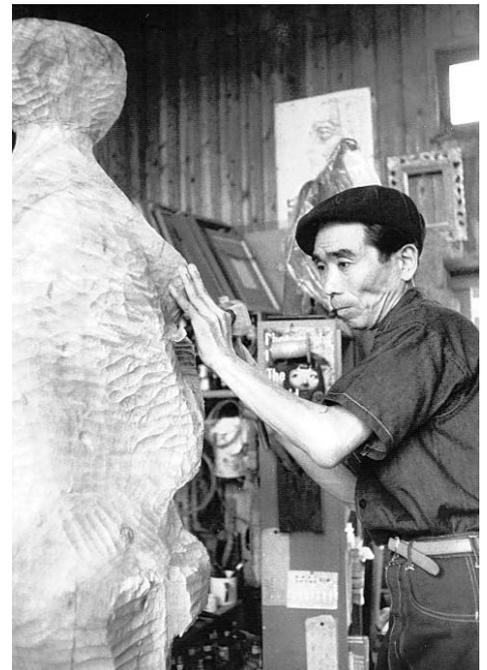
(中略)技術を抑えた仕事に魅力を感じますね。」³²「木でなければならぬもの、他の材質に求められないもので、一種の抵抗があり、それでいて適度な柔らかさがある。具体的なことばでいえば、「暖かい抵抗」とでもいうんでしょうか。」³³

そして、彩色に関しては次のように述べている。「わたくしは版画をやっているせい、彫刻にも色というものをどうしても無視で



新旧の作品が並ぶアトリエ

《白夜》を制作中の水船六洲



きません。しかし版画とちがって彫刻には彫刻のトーンがありますから版画の色と同じにはいきませんが。彫刻はもっぱら黒白でやってます。たしかに初めは強い調子を求めたことは事実ですが、わたしの彫刻作品に黒白がいちばんあうんです。あの色はラッカーです。色をつけてからバーナーで焼くんですが、そうすると色が落ちつくんです。ふつう彫刻ですと胡粉かなにかで渋くおちつかせるんですが、わたしは澤田(政廣)先生からわけていただいた逗子の粘土で調子をつけています。」³⁴「従来から(木彫への)色付けはありましたけど、この私のような無鉄砲な色付けはなかったんでしょうかね。(中略)木は木らしく木地を活かした彩色が良いと言われてますが、私はそうではなく木を活かすこともさることながら、それよりも彫刻性を活かすことを考えたので無鉄砲な色付けをやったんですね。私が根っからの木彫畑に育ったわけではないから、やり易かったのかもしれませんがね。」³⁵

ところで、第1回新日展（1958年）に際して開かれた審査員3名・一般出品作家3名による座談会「新しいものへの期待」で水船は司会を務め、「彫刻の基本の中にはその材質への理解が、はじめから入っていなければなりませんね。それを抜きにして考えると、問題があるわけです。」「彫刻の色についてどうですか。例えば木彫の着色というような問題について。」などと話題を投げかけているが、その後の取組の方向性が垣間見えて興味深い。ちなみに、前者について、当時、石膏の出品が大半を占め、石・木・ブロンズなど実材の作品が4分の1にすぎないのを惜しみ、特に「我国伝統的な特産素材である木彫」に対する期待を寄せる論評があり³⁶、また、後者の質問に対して審査員の清水多嘉示が「説明的な色はまずいし、結局純粋なフォルムを見せるというか、鑑賞するということが一番進んだ考え方ではないかね。」と答えている。³⁷

水船にとって、新たな表現世界を開拓するためには「材質」が重要であり、木という材質に出会い、楠や栗を主材に³⁸鑿跡を残し、抵抗感のある自由にならない素材から導きだされる造形性、量塊感、彫刻性に重きを置き、また、その表現効果を高めるための独自の賦彩に考察を巡らせたものだろう。

ii. 完成期の作風に対する評価

この期の作品・作風に対する論評を追ってみる。

《燭明り》（第10回新日展、1967年）Fig.22

「水船六洲の木彫《燭明り》は人体のプロポーションをだいたんに無視しながら、荒削りの仕上がりと同時に、非現実的な彩色が、この女性の持つ神秘的な生命をいきいきと表現している。」³⁹「水船六洲の《燭明り》も処理の簡潔に現代的な端的を持ちながら、一方では中世の話でも聞くような、親しい魅力を生み出している。」⁴⁰「極端に黒と白を対照にして、燭の火を受けている鬢で顔や胸の辺りを強調しようと企てられたんじゃないかと思います。それがまた簡明直截であり且つ大胆な作風ですね。（斎藤素巖）」⁴¹「技法は単純化しながらも、そこに中世的な重味のような味を出している。中世カテドラルでの所見か。これに内閣総理大臣賞が与えられたことは、日展彫塑の変貌を象徴して前進であろう。」⁴²

《指人形》（第11回新日展、1968年）p24 図版4

「よくキリスト教をテーマにあつかってますね。一見アンバランスに見せながら。やはり新しい雰囲気の出し方を心得ていますね。しぶい白黒でコントラストを見せているあたりなかなか達人なものです。（三坂耿一郎）」⁴³

《鳥の季節》（改組第1回日展、1969年）Fig.23

「古雅な趣をただよわせながら、独特の様式化を示す水船六洲の木彫《鳥の季節》が、私には群を抜くものとして印象に残った。」⁴⁴「水船六洲の《鳥の季節》もつよい性格を示している。この作家は日展には珍しくロマンティックな魅力をあらわすが、作品では女性が鳥を手をしている。そのとき髪と着衣を白色に、顔や肉体を漆黒において、一方には強く大きく制作する形態がたくましい魅力をうんでいる。そして作品は颯爽とした快さをたたえている。」⁴⁵

《紡ぎ唄》（改組第2回日展、1970年）Fig.24

「あざやかな作調を示すのが、水船六洲の《紡ぎ唄》である。衣褶（装）や頭髮の単純化した荒く強い形が、剛健な立ち姿に一層の強韌を加え、かつ白い服と黒い肉体との色彩対比も清新で、生気に富む快作である。」⁴⁶「水船六洲は、木彫で《紡ぎ唄》と題して、

Fig.22
《燭明り》
展覧会絵葉書



Fig.23
《鳥の季節》
展覧会絵葉書



Fig.24
《紡ぎ唄》
『日展史 33 新日展編 2』
1998年



Fig.25
《挽歌》
展覧会絵葉書



顔や手足は黒く、衣は銀灰色に塗ったこの人独特のもの。一風変わったこの彫刻は、ギリシアのアルカイック期のものを思わせる表情をしている。糸を紡いでいる少女であるが、なにか不思議な雰囲気を感じさせる。細部にはあまりこだわらず、ぐっと迫ってくるものがある、たいへんに異色である。」⁴⁷

Fig.26
《はつ雁抄》
展覧会絵葉書



《挽歌》(改組第3回日展、1971年) p9 Fig.25

「力感と動きの魅力をみせる。」⁴⁸「その作品には夢があり唄がある。」⁴⁹

《はつ雁抄》(改組第4回日展、1972年) Fig.26

「水船六洲《はつ雁抄》は白と黒の着彩に夢幻世界のロマンスを見せるシリーズもの、虚空を見つめるような大きく張った目が印象的である。」⁵⁰「六洲は白と黒の着彩によるシリーズ。目を大きく見開いて空を見やる。素朴さを見せながら独自の自由さにある。」⁵¹

ちなみに水船自身は、本作について「私はこの作品を手がけながら、何となく外からやってくるもの、私の内部へ入ってくるものの姿をとらえたいと念じていたのに実際には去っていくもの、外部へ出ていくもの感じになってしまった。」と語っている⁵²。

Fig.27 《冬の旅》
『日展史 37 改組日展編 6』
2000年



《冬の旅》(改組第6回日展、1974年) Fig.27

「澤田(政廣)のほか木彫でひかれたのは水船六洲の白と黒の《冬の旅》である。ことしはいささか小品であるが、多くの人がモデルの再現に終わっているのに、この人は自分の浪漫をフォルム化しようとしている。」⁵³「水船六洲の《冬の旅》は例によって木彫彩色の人物像。白い衣をまとった人物はよく計算されて少しの破綻もなく立っているが、相変わらずどこか土俗的なおいをもっており、それが形態の手ごたえと相まってこの像のあらがいがたい魅力となっている。」⁵⁴

上記のほか、

「水船六洲が展開している近代の造型解釈と前近代の呪術的なものの結合にも一つの魅力がある。日展彫塑の類型的仕事は、近代でも前近代でもない宙ぶらりんの性格を特色としている。水船には、たくましくして近代を超克する可能性が秘められている。」⁵⁵「日展の彫刻の会場で、水船六洲の彫刻に出会うことは、私にとって、一種のスリル体験に近いものです。(中略)日展彫刻の中では、和して同ぜず、という立場を終始もっている。(中略)日展の画一的な作品群の中で、彼が毎年その画一性を破ろうとしている試行の新鮮さに、私はいつも興味をいだいているわけです。(中略)そのどうしようもない日展調を斬り割いて、象徴性の高いモニュメンタリテを据えようとしている水船の方向に賛同している人は、意外に多いのではないか。」⁵⁶

などがあり、後日の評論では「この正面性と黒白の彩色、そして静かな表情はこの時期に一貫した特徴となっている。(中略)このことによって彫刻家が得ようとしているものは(中略)おそらく永遠性とか神秘性とかいったものであろう。」⁵⁷とまとめられている。

③ 孤高の作品世界への道程

戦後の彫刻界では抽象傾向が強まる反面、現実性・具体性を伴う写実表現にも時代意識を反映した表現が求められ、抽象彫刻に対応して写実を超えるという意味合いを込めて「具象彫刻」という概念で捉えられるようになり、古来から尽きせぬ表現対象であり続けた人体を通じた「新しい具象彫刻」の創出が強く求められるようになった。同時に、「何故彫刻を作るのか」「彫刻で何を表現するのか」といった根本的な問いかけが強くなされるようになった。水船は、「(前略)私自身、もう本当に鼻もちならない抽象的な仕事を手がけたりしたことも、やりたいときにやりたい仕事をという感じでやったりしたんですけど。具象

の中にも、まだまだ果たさなけりゃならない仕事もたくさんありますよね。抽象だけが新しい仕事だとはいえませんよね。大切なことは（表面的な外形描写ではなく）量塊を通して、私は一体何なのだという問題、人間とはなんだ、（中略）量塊を通してもう一つのものとかどうかわり合うかという事が、大切なんじゃないですかね。」⁵⁸と語っている。

この期の作品・作風は、前掲の各評論で述べられているように、形体を単純化して鑿跡を残した荒削りの仕上げが力強い存在感を示し、理想的なプロポーションを外して頭部をやや大きく造形し、正面性が強く動きの少ない、静謐でほぼ直立した姿は、古雅で素朴かつ清新な印象を醸し、白と黒の彩色（肉身を黒く、頭髪や衣装を白く）が施されることにより、神秘的な生命力を漂わせる人物像となっている。白は陰影明らかに物体のフォルムを最も明快に示す色であり、反対に黒は陰影を吸収して物体のフォルムを最も感知しにくくする色である。白黒の対比は明暗の対比のようでもあり、頭髪や衣服の明るく照らされた白とは対照的に、黒い顔は深い影の中にあるように面立ちが不鮮明になり、観る者の視線を吸い込み、その内面へといざなうかのようだ。当館所蔵の《指人形》（p24 図版4）では、怪異な老婆のような指人形に対峙する女性の顔貌は清らかで、目は杏仁形（アーモンド形）にぱっちりで見開かれ、口元にはアルカイックスマイルのようなかすかな微笑みを浮かべている。その造形や醸し出される情趣は現代的であると同時に原初的であり、彫刻という芸術形態に、流動し変貌する時代思潮や芸術思潮の中で変わらぬ何か、本質的なモニュメンタリティを求めているようだ。

彫刻制作のキャリアにおいて、技法的には西洋の客観的・合理的な写実表現の塑造から日本伝統の木彫へと軸足を移しつつ、様式的には美しく均整のとれた古典様式やマネエリスムから、構成主義・シュールレアリスム・抽象主義といった近現代美術思潮の洗礼を経て、アーケイズム（あるいはロマネスク）へと回帰するかのようになり、正面性の強い生硬で静謐なフォルムへと次第に変遷し、根源的な人間の心性を造形化する、水船ならではの表現の在り方を問い続けた。

こうした孤高の作品世界を築き上げていく水船の求道を支援し、力づけたのが、木彫の師・澤田政廣（1894-1988）や、多彩な素材や様式で制作した同郷（広島県御調町）の彫刻家・圓鏝勝三（1905-2003）との交流だった。戦後、水船は東横線沿線の住人同士という縁から澤田の知遇を得て木彫を手がけるようになり、「私を大変高く買ってくださいしたのは、澤田先生なものですから、理解者を得て勇気をもって仕事ができたとでも言うんでしょうかね。」⁵⁹と心を強くして、独自の木彫表現を追究するようになった。野心的な木彫大作を次々と生み出す澤田の姿に感服し、その淵源を、古今東西の考古遺物・古美術品・民芸品・現代美術などに関する該博な知識とエネルギーに好奇心で見いだし、「丁度それはセメントと骨材の関係のように（中略）先生の巨大なミキサーの中」で攪拌され、繋ぎ合わされるのだと語っている⁶⁰。木彫技法だけでなくその制作姿勢や生き様も水船の導きとなったことだろう。

また、圓鏝と水船とは同郷の同士（同じ彫刻家）として長年にわたり交友を深めた。1969（昭和44）年の対談の中で、水船が「女性裸体像は自分の仕事ではない」と述べたのに対し、圓鏝は「女性裸体を含め何にでも魅力を感じ、写実でもデフォルメでもやってみよう」と返し、水船は「ふたりがこんなにちがうから長くつきあえるのかもしれない。」と結んでいる⁶¹。作品の主題（古今東西、人体、夢、物語、宇宙など）、素材・技法（木、石、テラコッタ、ブロンズ、鉄など、或はその組み合わせ）、様式（写実、デフォルメ、半抽象、情景彫刻など）が極めて多彩で幅広く、圓鏝は一つ所に留まることなく旺盛な創作意欲が終生途切れることはなかった。戦後、水船が自らの作風を模索して様々な素材や抽象などの造形様式を試行した過程には圓鏝の影響を見て取ることができる。

3 版画家としての水船六洲

(1) 活動歴

① 戦前、若き日の活動

i. 東京美術学校校友会版画部「椎の木会」

日本には浮世絵という優れた木版画の伝統があるが、明治末期から大正初期にかけて、西洋の近代芸術思潮の影響を受けて個性や主観を創作の源泉とする創作版画が誕生した。浮世絵が絵師・彫師・摺師の三者分業で商業的に複製大量生産されることに反発して、創作版画家は「自画・自刻・自摺」により、そのすべての工程に表現力を注入し、絵画の複製ではない版画ならではの、個性に基づく芸術表現を追究した。

すでに少年時代にムンクの木版画に触発されて版画を試作していた水船は、清新な創作版画運動に共鳴していたのか、東京美術学校入学（1931年）と同時に版画部に入部する。版画部「椎の木会」は、1928（昭和3）年に東京美術学校の校友会文芸部臨時部の一つとして創部されたものだが、その背景には、山本鼎らにより1919（大正8）年に創立された日本創作版画協会（1931年に会長を岡田三郎助として日本版画協会に改組）が、東京美術学校に版画科を設置することを活動目標の一つに掲げるなど、版画興隆の機運があった。版画部では、和田季雄（教授、彫刻、文芸部副部長など）、鈴木信一（教授、絵画、生徒指導など）らの指導の下で毎学期1回の展覧会開催や、外部講師（創作版画の中心人物である石井鶴三らのほか摺師など版画技術の専門家）の招聘など活発な活動を展開していた。水船も、幹事として積極的に関わっていたようで、1932（昭和7）年7月16～17日に美術学校講堂前廊下で開催された第14回版画部展覧会では水船六洲ほか12名の部員による40数点の作品が展示されて恩地孝四郎から講評を受けたほか、前川千帆・織田一磨らの作品や和田季雄所蔵の版画作品及び原版が特別展示された。このことに関して水船は『東京美術学校校友会月報』第31巻第3号（1932年）に記事を寄せ「今後も部の発展の為特別番外の出品には幹事は十分尽力し出来るだけ広範囲に諸大家の作品を掲げたいと思っている。」と記している。またこの折に、水船は「33・34.鶯谷風景A・B、35.婦人胸像、36.U子の像、37.ベートーベン」の5点を出品し、恩地から「線彫りはなかなかうまく出ているが色が冷たく近くで見るとそうでもないが単調に見える。色はよくすれていて35の「婦人胸像」は少ない色数でよくあれだけの強さを出している。「U子の像」はあまりデッサンにこだわり過ぎ総じて絵画的な気持ちにおされ気味だ。」と講評された⁶²。

ii. 臨時版画教室

生徒がこのように積極的に情熱的だったのに対し、学校側は版画教育の開始に消極的だったようで、ようやく、1935（昭和10）年5月に臨時版画教室が開設されたが、陸奥廣吉伯爵を理事長とする雨潤会の資金援助により初めて実現したものだった⁶³。教室では、日本版画法（木版）と西洋版画法中最も普遍的なエッチングについて教授され、三学年以上で成績優秀者に限り、各20名程度の兼修が許されることになった。エッチング部は教授・田辺至（西洋画）が、木版画部では平塚運一（1898-1997）が囑託として起用され、指導した。水船は木版画を兼修して平塚運一の指導を受けた。『校友会会報』7号（東京美術学校校友会、1936年2月21日）には平塚運一、水船六洲ほか版画教室の版画作品8点が掲載されている

（Fig.28）。版画教室からは、水船六洲のほか、香月泰男、北岡文雄、浜田知明、駒井哲郎らを輩出したが、学徒動員で受講者が減少し、材料も入手困難になって1944（昭和19）年に廃止された。（戦後、東京藝術大学となり、1958年に集中講座、1966年に正式講座が設けられ、版画が正式に教授されるようになった。）⁶⁴

Fig.28 水船六洲《向日葵》
『校友会会報』7号1936年2月
画像提供：東京文化財研究所



iii. 新版画集団・造型版画協会

Fig.29 水船六洲《花》

『版画読本』(1942年双林社)挿絵
 「(挿絵解説より)…ここでは暗赤色の版を中心に、まづ大きな形をこの版できめ、朱や緑で細かな変化をつけたのですが、三箇の版がそれぞれ緊密に結びついてゆるみのない画面となっています。この版相互の連絡ということが多色版では最も重要なことで、絵が生きるも死ぬもこれ一つだと言ってよいのです。…要は、骨子の版が居るとは言っても、あまりそれにたよってはいは子供の塗り絵式の消極的なものになってしまうのを注意すべきです。その点版の組立に寸分のすきもないこの作品を充分に研究してください。」

画像提供：国立国会図書館



一方、学外では、水船六洲（彫刻科）は同じく東京美術学校の学生だった武藤六郎（日本画科）、佐伯留守雄（彫刻科）らとともに新版画集団に加わり、主力会員として精力的に活動した。新版画集団は1932（昭和7）年に小野忠重（1909-1990）の呼びかけで設立され、プロレタリア美術運動を背景に街頭展や地方巡回展、出版などにより「版面の大衆化」を目指した団体で、機関誌『新版画』は1932年6月の創刊以来1935年12月の第18号まで発行された。水船は第3号以降第5号を除く毎号に作品を掲載し、当館所蔵の《聖母病院》(p25 図版6)《お茶の水》(p25 図版7)は同誌への掲載(第4号「都市田園診断号」、第13号「東京風景特集号」)が確認され、新版画集団展には初回から第6回(1936年)まで第3回展を除き出品し、第2回展と第3回展のポスターを手がけるなどした⁶⁵。

新版画集団は1936年に解散し、翌年、小野忠重、水船六洲ら5人を創立会員とする造型版画協会に改組され、目的を大衆化から版画における絵画性の確立に変更し、戦争による中断をはさみ、1955年頃まで協会展、講習会、書籍の編集・発行など多彩な活動を行い版面の普及に取り組んだ。水船は協会展にほぼ毎回出品し、木版のほか型紙版やエッチングなどの作品を出品したようだ。出品目録に「型紙版」との注記はあるが、エッチングかどうかは注記がない。しかし、当館所蔵のエッチング作品《作品A》(p25 図版16、制作年不詳)《作

品B》(p25 図版17、制作年不詳)は1950年第9回造型版画協会展出品目録記載の題名と同じであり、また、1951年と1954年の同展に「コーヒー挽」と題する作品を出品しているが、当館所蔵の《コーヒーミル》(1954年、エッチング、p25 図版15)と制作時期やモチーフが共通しており、これらの出品作品はエッチングであったと推定できる⁶⁶。

水船は、1935年6月16日に西田武雄日本エッチング研究所で開催された新版画集団の銅版画講習会に参加しており⁶⁷、また、前掲《作品A》《作品B》の余白には「摺り松下」「摺り松下宅にて」「水船六洲はエッチングを作る時は必ず(ず)私の家に来て作品にした。」(Fig.30、Fig.31)とのメモがあり、「松下」は造型版画協会にエッチングを出品していた松下義雄と推定され、エッチングについては、新版画集団・造型版画集団での活動の中で習得し、制作したのではないかと推測できる。また、1942年には小野忠重が主宰する双林社(1941年設立)から出版された『版画読本』に「エッチングの理解」という技法解説を執筆し、「(エッチングは)所謂凹版である所に意味があり、絵画的には、他の版にない、繊細巧緻な表現ができるのが特徴です。」と記している。木版

Fig.30 水船六洲《作品A》の余白に記されたメモ。「水船作 摺り松下」

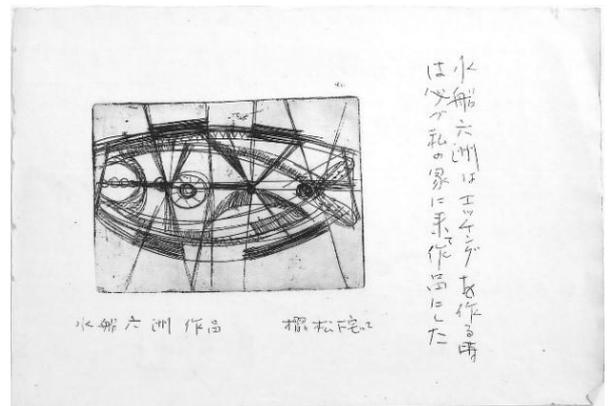
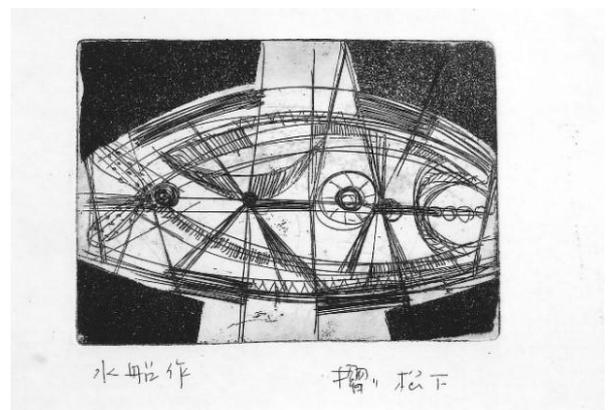


Fig.31 水船六洲《作品B》(作品の上下反転)の余白に記されたメモ。「水船六洲作品 摺り松下宅にて 水船六洲はエッチングを作る時は必ず私の家に来て作品にした」

画で名を成す水船だが、幅広く版画の素養を身に付けることに熱心であったことを知ることができる。

展覧会への発表は、彫刻のように官展・日展には出品せず、初期は新版画集団や造型版画協会のほか春陽会や国画会に出品し、戦後は日本版画協会が中心となった。また、1936（昭和11）年から1945年にかけて武井武雄が主宰する年賀状の交換会「榛の会」に参加していたことが確認されている⁶⁸。

② 戦後の活躍、渡米



アメリカ滞在時の水船六洲

近代的な個性や主観の自覚とともに誕生し、1927（昭和2）年から官展に出品が受け入れられるなど、着実に歩を進めてきた創作版画だが、美術界では主流となる絵画や彫刻に比して亜流的存在を脱することはできなかった。転機は終戦後、合衆国を中心とする連合軍の駐留とともに訪れる。浮世絵や、浮世絵の近代版である新版画（浮世絵の絵師・彫師・摺師の分業体制を引き継ぐ）は戦前からアメリカでよく知られ、故国へのお土産として占領軍で人気があったが、やがて、彼らの関心は創作版画へと移行する。占領軍のウィリアム・C・ハートネットやオリバー・スタットラー（1915-2002）による推奨が大きく作用し、その芸術性が高く評価され、占領軍だけでなく、国際的に高く評価されるようになった。1950年代後半から60年代前半にかけてピークを迎えた創作版画に対する国際的な熱狂的賞賛は近年に至るまで研究対象とされており、Alicia Volkによる“MADE IN JAPAN The Postwar Creative Print Movement”（2005 by the Milwaukee Art Museum）では次のように分析している（要約・翻訳/筆者）。

「日本伝統の木版画と西洋近代の美術思潮との出会いから誕生した創作版画は、日本の輝かしい文化遺産である浮世絵の継承者としての位置づけ、卓越した版画技術、木版画技法から導き出される抽象傾向の作風、国際的かつ日本的な多様な主題・様式、過去ではなく現代日本の表象であること、などの諸要素から、東洋と西洋、伝統と現代の融合としてアメリカ合衆国を始めとして熱狂的に賞賛された。

その背景には、第二次世界大戦の恐怖を記憶し、資本主義と共産主義が対立する東西冷戦時代において、国際間の相互理解が緊急の課題とされていた国際状況がある。多様性を包摂する日本の現代版画（創作版画）は、民主的・文化的な日本のイメージを再構築するとともに、国際融和のシンボルとなった。20世紀における最重要の文化交流、日本の戦後世界への最大の文化的貢献とも評されている。」

こうした時代思潮のもと、政府や支援団体により様々な交流事業が実施され、多くの日本の版画家たちは文化的な外交官としての役割を担い、アメリカに招聘され、大学や美術館などで講演や出版、展覧会、版画指導などの活動を行った。その中に、水船六洲の姿があった。既に作品は米国内で数度にわたり展覧されていたが、



アメリカのアトリエで制作中の水船六洲

1961（昭和36）年ヴァーモント州のマールボロ大学（Marlboro College）とパットニー高等学校（Putney（Preparatory） School）から招かれ渡米して1年間滞在し、版画指導と制作に従事してニューヨークなどアメリカ各地で作品発表を行った。水船はアメリカの大学や高校で教える実質的に最初の日本人と言われ、日本の版画技術を教えるに当たり、版木の朴ノ木や手漉き和紙など本格的な日本版木の画材を学生・生徒たちのために持参した⁶⁹。

国際的に水船六洲は創作版画運動の一角をなす重要作家の一人と位置づけられており、国内外における日本現代版画（創作版画）を紹介する展覧会や図録にはほぼ常に選ばれ、作品は海外の美術館にも多く収蔵されている（p23 パブリックコレクション参照）。また、版画家としての水船の作家論・作品論・技法論を生前のインタビュー等に基づき多くの外国人研究者・評論家が執筆しており、作家理解の上で貴重な記録となっている。以下それらを参照しながら、水船の作風や技法等について述べる。

（2）作風・技法

① モチーフ・デザイン・制作工程

水船は自らの版画について「背後には一種の諦観」があり、それは日本古来の心性と仏教思想を反映するものであり、主題を自然界に取材する中で「古く、さびれたことども」「こわれて見棄てられたものたち、不完全でよるべのないものたち」から靈感を受けると語る。作品には、存在や生命のはかなさ「諸行無常」に触れて醸し出される「ものの哀れ」と呼ばれ得る慈しみや優しさが表出されている。そして呉での少年時代に親み、深く心に刻み込まれた海辺の生物（海鳥や魚）、海の漂流物などが、しばしば作品の中に視覚的な詩として表現される⁷⁰。それらのモチーフは、次第に表出性と抽象化を深め、観る者の視線を色・形・線といった純粋な造形要素や抽象形態へといざない、より一層様々な情趣や解釈を生じさせるようでもある⁷¹。

また、書道教師を父に持つ水船自身、文字（漢字）に対する造詣が深く、もともと対象を表わす絵であった象形文字が次第に様式化されて抽象的になっていく様を、木版画と並んで対象を抽象化・二次元化する東洋人の才能と捉え、「凧」（p26 図版27《王様凧》）や「草」（p26 図版28《草刈唄》）、「門」（p27 図版31《朱門》）や「鳥」（p27 図版40《虹の鳥》ほか）などの文字を自らの作品の骨格として用いている。文字は、様式化され、時に鏡像のように反転されて、作品の中に埋め込まれ、判然としない場合がしばしばであるが⁷²。

作品の構想は煩雑な木版画の工程とともに考案・計画される必要がある。各色は別々の版から刷られなければならないので、描かれる形体を浮彫（陽刻）して他の版面は彫り下げなければならないので、デザインは構築的に単純化される傾向があるが、水船の作品は各色の版相互の連携が緊密で寸分の隙もないと評される（p13 Fig.29、挿図解説）。水船は構想の段階で描画・描線と色紙の型紙を用い、型紙の形や大きさ、位置を調整しながら色と形の相互作用を吟味し、緊張感のある構図を練り上げたと伝えられる⁷³。完成した原図は厚紙に描き、トレースして各色の版木に写した。版木は時に朴ノ木を用いるが主としてシナ・ベニアを用い、両面を使って各色の版を作った。各色の版は「見当」と呼ばれる目印で位置を整合させ、鳥の子紙に写し取られて、多色刷りの版画が完成する⁷⁴。

② 色彩

水船の作品を特徴づける一見油彩画かと思われ濃密でドラマティックな色彩は次のような工程で生み出される。始めに、刀を入れていないイメージサイズの四角い版木に書道に用いる墨をつけて斑のない真っ黒の画面を摺る。この黒を基礎として色版を刷っていくのだが、色ごとに異なる濃さと質感を得るために何度も摺り重ねられ（3回、あるいは4～5回）⁷⁵、色版の絵具はホルペインの水彩絵具に胡粉を混ぜて糊状にして不透明化し、明瞭な発色を得たと伝えられる⁷⁶。絵具が乾くまで次の版は刷れないし、日本木

版はバレンにより版から紙に転写するので（西洋ではプレス機）、かなりの手間と労力、時間を要したことだろう。多色摺りの画面は、初期作品の均質で平滑なマチエールから、版を刃物で荒らしてかすれさせたり、ドリッピングのような効果を生じさせたりして、次第に味わいを深めていった。地色の黒（墨）のしっとりとした滑らかな画肌と、その上に摺り重ねられた絵具の粒子を感じさせる厚みのあるマチエールとでは風合いが異なり、陰刻的な製版術も用いられ、黒い地色が活かされつつ色彩と形が重層し、見え隠れして味わい深い画面を創り上げている。初期作品では紙自体の色を地色として利用した賦彩をしていたが、黒を基調色として用いるようになったのは当館所蔵出品では1960年頃からである。新版画集団・造型版画協会と共に活動した小野忠重の、薄墨や墨を背景として色版を重ねる重厚で油絵的な色彩表現から影響を受けたとも考えられている⁷⁷。

秀逸な画面構成に加え、印象的で濃厚な色彩により、一目で水船の版画とわかる深い叙情を紡ぎ出す作品世界が構築された。

（3）制作年と作風の変遷

展覧会では制作年が記されている（又は設定されている）作品を基準として、作風の類似性から概ね以下の編年を行った。第1期：線描とパースペクティブによる単色から3色程度の建物・人物を表現した作品を東京美術学校在学時代の1934-5年頃（『新版画』への掲載年を根拠とするものもある。p22 作品リスト No.6～9、p25 図版6～9）、第2期：エッチングによる作品を1950年頃（p22 作品リスト No.10～17、p25 図版10～17）、第3期：静物をキュビズム的に色面分割して表現した作品群を1955年頃（p22 作品リスト No.18～22、p26 図版18～22。ただし、対象を色面分割して多色摺りで表現した作品は美校在学時代など戦前にも印刷物の図版によって確認できる（p12 Fig.28、p13 Fig.29 など）。No.18《西洋人形図》は戦前の作と推定される。）、第4期：黒を基調色とし、鳥や魚など水船に特徴的なモチーフが個性的に様式化されて多用され、漢字が組み込まれるなど、水船版画の熟成期と完成期を1960年以降（p22-23 作品リスト No.23～41、p26-27 図版23～41）。

1960年以降は特に様式の変化がほとんどなく、制作年が記入されない場合が多く、水船の版画作品の制作年を判定することは難しいと誰もが言う。水船は一度に3枚くらいしか刷らず、要望を受けてから刷り増し、しばしば長いインターバル（例えば10年）の後に再版することもあったと伝えられる⁷⁸。たとえば、ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』（講談社インタナショナル/1974年）に掲載の水船六洲の版画作品について、プティは、《草刈り唄》は1963年彫り・1972年摺り（当館所蔵品は5/30で1963年制作と設定）、《牧神》は1972年彫り・摺り（当館所蔵品は26/30で1972年制作と設定）、《春の鬼》は1964年彫り・1972年摺り、などと記録している⁷⁹。なぜ限定部数を一度に摺らないのかという質問に対しては、版画は根気と時間を要する仕事で一度に多くを刷ることは困難であるし、作品一枚一枚が個別で新鮮な芸術作品と考えるからだと答えている⁸⁰。エディション（限定部数）は通常30～50部としていたと伝えられるが、限定部数を摺り終えていない作品もあるかと推察される⁸¹。

Fig.32 水船六洲《虫籠を持つ少年》
“ASAHI EVENING NEWS”1957.9.13
上野松坂屋デパートでの個展に出品された作品。第3期の特徴を示す。



Fig.33 水船六洲《西洋人形図》の作品本紙を貼り付けた台紙下部左に押された落款。また、台紙上部左には「頒布番号」とのスタンプが押されている。

ちなみに、オリジナル・プリントの条件となる署名・限定番号・見本刷り等の習慣は、戦後になって日本に移入されたが、創作版画運動出身の版画家にとって一枚の版画を刷ることが創作行為であり、限定部数を掲げるのは当初は異例であり、日本にはなかなか



Fig.34 水船六洲（榛の会年賀状 1937年、イルフ童画館所蔵/画像提供）「迎春丁丑水船六洲」と記されている。図柄は青い目の人形（マリオネット）。



Fig.35 水船六洲（榛の会年賀状 1941年イルフ童画館所蔵/画像提供）「はびいにゆいあ昭和十六年新春水船六洲綺羅工房」と記され、左下には「洲」の白文方印



Fig.36 水船六洲（榛の会年賀状 1945年、イルフ童画館所蔵/画像提供）「賀昭和乙酉新春水船六洲」と記され、その左下に「綺」の朱文方印

浸透しなかったという。また、水船は作品に入れる年代は、版木が制作された年か、実際に刷り上がった年か、その基準がはっきりしないうちは略したと伝えられる⁸²。当館所蔵の水船作品では、作品本紙余白に署名・エディション・題名（和文・英文）が記入されるのは1960年代からで、制作年は《畑まつり》（1/30, 1966年）p26 図版29と《魚の窓》（1/30, 1966年）p26 図版30以外には記載されていない。上記2作品は最初の刷りに当たり例外的に記載したのかもしれない、その他の作品の制作年は版木の制作年に設定されていると考えられる。また、本紙余白の署名等のほか、1950年代後半から画中に「(R.) Mizufune」と版で刷られるようになり、それ以前は、「Mizuf」「Mizufune」（リトグラフ画中）、「」（木版画中-p25 図版9《女》・リトグラフ画中-p25 図版12《少女》）、「」（朱文方印・木版・台紙、p26 図版18《西洋人形図》、落款部分 p16 Fig. 33）の作者表記が見られ、制作年の画中之への刷り込みは散見されるが、余白へのエディション番号の記載はない。なお、落款については「榛の会」における1941及び42年の年賀状に白文方印の「」の使用が確認できる（Fig.35）。1939年からは画中に「綺羅工房」と記されるようになり（Fig.35）、1943から45年では、朱文又は白文方印の「」という落款が押されている（Fig.36）。ちなみに、p26 図版18《西洋人形図》と作風が類似する青い目の西洋人形が1937年の年賀状に描かれている（Fig.34）⁸³。

4 彫刻と版画



Fig.37 水船六洲《手燭》1933年『新版画』第10号（第三回展覧会開催記念号）より。所蔵・画像提供：和歌山県立近代美術館

水船は、日本では彫刻家として知られ、海外では版画家として著名である。「私はよく一版画が本職ですか、彫刻が本職ですか」という質問を受ける。その度にぎくりとして「二本立ての映画館です。あとの一本はサービスです。一と逃げるが、これは私自身にも答えられない難しい問題だ。第一あとのサービスが彫刻なのか版画なのかはにわかには判じがたい。」⁸⁴と冗談めかして語っている。

水船は「どの版画もどの彫刻も、私の心の中にひとつの詩として生まれてきます。」⁸⁵と語り、「彫刻と版画は次元の異なるものながら、いずれも作者自身のものであることに違いはない。」と創造の源泉は同根であることを前提としつつ、「彫刻に求められなかったものが版画にあり、版画に充たされなかったものが彫刻にある。」⁸⁶と続ける。彫刻（立体）と版

画（平面）は水船の芸術衝動を適宜に分散させ、二つの領域によって相補的に充足されるものであるようだ。彫刻は強い存在感を主調する永続的・記念碑的で社会性を持つ峻厳な芸術形態であり、版画は移ろいゆく存在や生命の一瞬を表現することのできる身近で親しみやすい私的な媒体でもある⁸⁷。人間存在の根源にせまるモニュメンタルな人物像はもっぱら彫刻として表現され続けた一方で、「漂白された流木、貝殻、鉄くずやガラスのかげら」「忘れ去られたような弱く陳腐なものたち」「不完全で頼りないもの」など移り変わる儂い存在から靈感を受けて版画を制作した。だが、例えば、《手套》（1946年、p5 Fig.8）とエッチングによる《少女B》《少女C》（1950年、p25 図版12・13）はともにフードをかぶった少女（長女）をモデルに表現したものであり、また、学生時代に『新版画』第10号に掲載した木版画《手燭》（p17 Fig.37、1933年）はテーマ、人物のポーズ、コスチュームが、長い年月を経て木彫作品《燭明り》（1967年、p9 Fig.22）につながる。また、後者について聖書の「十人の乙女」との関連性を指摘し「信仰の灯を守る」「（信仰に）向き合う人間の姿として表現されている。」⁸⁸との解釈があり、キリスト教は作者に通底するテーマの一つで、水船の作品の中に姿を変えながら表現され続けた（彫刻では既述の《光あれ》《マリア・マグダレナ》《ヨブ記》《僧衣》、版画では1941年4月の造型版画協会第5回展に《きりしとほろ上人絵伝》出品の記録がある）。また、鳥や魚といったモチーフも主として版画に表現されるが木彫にも作例があり、木彫の表面に施された抽象的なパターンと彩色は版画世界の彫刻世界への涌出といった印象を受ける（《朱門》p27 図版31と《魚座》p24 図版5など）。彩色に関しては、彫刻においても版画においても多く黒を基調色として彩色が施され（木彫人物像の場合は白で彩色）、水船作品の趣を深めている。このように二つの芸術ジャンルは両極を成すばかりでなく、同時に「互いに呼応し牽引しあう智慧の環」⁸⁹ととらえられており、作者の中で一つのものとして繋がり、共鳴しあい、当館所蔵作品を中心に知り得る範囲での所見ではあるが、共通点を見出すことができる。

終わりに

（1）教師としての水船六洲

ところで水船は芸術家であると同時に教育者でもあった。東京美術学校を卒業すると同時に、1936（昭和11）年4月関東学院（横浜市）中学部の美術教師となった。関東学院は横浜市に所在するキリスト教精神に基づく教育を実践する学校法人である。1952（昭和27）年に同校三春台校地に小学校分教室（翌1953年「関東学院小学校」となる）が開設された際に、水船は分教室の主事として開設・運営の一切を任された。戦後急造された木造教室を自ら金槌や鋸を持ち、ペンキを塗り替え、運動場周囲に木製の白い柵をめぐらせて、小学校に相応しい施設へと改造した。そして、朝の礼拝、夏休みの「緑の学校」、絵画・工芸作品の総合的展覧会、詩集『白い柵』の発行など児童一人一人の人格を尊び個性を育む特色ある教育活動を学校関係者の強力を得て初年度から企画・実践していったという。同校には水船がデザインした数々の記念メダル（Fig.38）や教科別ノートが残されている⁹⁰。そして、1963（昭和38）年から1977（昭和52）年に退職するまで、小学部の校長を務めた。キリスト教の牧師となった教え子の一人は、「その優れた人格と真摯な制作態度に深く心を寄せ続けている。」と水船への敬慕の念を語っている⁹¹。優しく誠実な教師像が目につくようだ。水船は「私は夜しか（制作）できませんので、又、（彫刻のほか）版画などもしておりますので、…（四六時中制作に没頭するというより）寧ろ、そのものから離れる心を効果的に使ってやろうと考え⁹²」、教師としての責務と創作を両立させ、東京の自宅から横浜の学校までの往復それぞれ1時間の通勤途上に作品の構想を練ったという。⁹³



Fig.38
関東学院創立35周年記念メダル
デザイン：水船六洲、1954年
（画像提供、関東学院）

(2) 心の中の故郷、呉

水船が美術学校に入学したころ、家族も呉を引き払って上京した。戦争を挟んで両親と二人の兄を相次いで失い、家族の中で一人取り残されてからは更に呉とは疎遠となり、戦後は呉に足を踏み入れることはなかった。同郷人から聞く呉の姿が記憶の中の呉と様変わりしているのに失望し、「故郷を見まいと思っちゃう。(中略)ぼくはいろんな意味で過去をすごく大切にしたいと思っているから。」⁹⁴と語っている。30年ぶりに旧交を復活した従弟への手紙では、「かるた取りに夜更かしした正月や影絵遊びに興じた夏の夜を今でもはっきり思い出すことができます。」「人づてに聞く生まれ故郷(呉)の変わりようなど、折角のイメージがこわれそうで、出かける気にもならないのです。」「時折り(自宅があった)草里町や(従弟が住んでいた)荒神町など夢に見ますが、そういうときの鮮明な印象には醒めた後、自分でも驚くほどです。」と書き送っており、水船の心の中の故郷・呉の姿を少しだけうかがい知ることができる。

1980(昭和55)年6月30日東京にて永眠、享年68歳だった。移り変わる時代の中、呉での思い出を宝物に、限られた時間を、教師として、彫刻家として、版画家として、真摯に捧げた人生だった。そして、少年時代に呉の海辺で心に刻んだ儂い生きものたちのイメージは、損なわれることなく水船の作品の中に永遠の生命を与えられて、郷愁を帯びた静寂と平和を表現し続け、そのメッセージは遠く海外まで伝えられた。

(みやもと まきこ/学芸課長)

謝辞

本稿執筆にあたり、呉市立美術館の横山勝彦館長はもとより、水船六洲の御遺族である田中資子様、学校法人関東学院学院史資料室の田中宏治室長、比治山大学短期大学部美術科の高木茂登名誉教授、京都国立近代美術館の福永治館長(前・広島市現代美術館館長)、和歌山県立近代美術館の井上芳子学芸課長、及び青木加苗主査学芸員、広島県立美術館の角田新主任学芸員、イルフ童画館の河西見佳学芸員、町田市立国際版画美術館の村瀬可奈学芸員、横浜美術館の日比野民蓉学芸員、公益社団法人日展、外務省大臣官房総務課、国立国会図書館、東京文化財研究所、東京国立近代美術館アートライブラリ、東京国立博物館資料館、呉市立図書館、ほかの皆さまから資料、画像、情報の御提供や御助言などの御協力をいただきました。心よりお礼を申し上げます(順不同で記載させていただきました)。

【略年譜】

※ 作家自筆履歴書、東文研アーカイブデータベース、p28 に記載の参考文献等を参考に作成した。

- 1912(明治 45)年 0 歳 3月 26日 呉市草里町(現・東中央2丁目)に生まれる。
- 1931(昭和 6)年 19 歳 4月 岩方小学校、呉二中(現・広島県立宮原高等学校)、川端画学校を経て東京美術学校彫刻科に入学。東京美術学校校友会文芸部臨時部の版画部(椎の木社)に入部。夏頃 小野忠重主宰の版画研究会に参加。
- 1932(昭和 7)年 20 歳 7月 東京美術学校版画部展覧会に作品 5 点(鶯谷風景 A・B、婦人胸像、U子の像、ベーターペン)を出品。
8月 『新版画』第 3 号に《女 習作》を発表。以後、第 5 号(1932 年 10 月)を除き、第 18 号(1935 年 12 月)まで毎号に作品を発表。
10月 同人として新版画集団展第 1 回展に《林檎を持つ少女と鳥》など 6 点を出品。
- 1933(昭和 8)年 21 歳 3月 新版画集団第 2 回展に出品。
9月 於巴里日本現代版画準備展覧会並第 3 回日本版画協会展に《町はずれ風景》が入選。
- 1934(昭和 9)年 22 歳 4月 第 12 回春陽会展に《病院裏》が入選。
4月 新版画集団小品展、6月 同集団 4 回展、6月 同集団主催第 1 回版画アンデパンダン展、7月 同集団主催江戸東京風景版画展に出品。
- 1935(昭和 10)年 23 歳 5月 東京美術学校に臨時版画研究室(木版画とエッチング)が開設され木版画を兼修。平塚運一に師事。
5月 新版画集団主催小品展、9月 同集団主催現代版画展、12月 同集団第 5 回展に出品。
10月 第 4 回日本版画協会展に《外房風景一》《外房風景二》が入選。
- 1936(昭和 11)年 24 歳 3月 東京美術学校を卒業、卒業制作は《鏡》。
4月 関東学院(横浜市)中等部教諭となる。
4月 第 11 回国画会展に彫刻《鏡》・版画《泉庭》が入選。
5月 第 5 回日本版画協会展に《卓上静物》《野菜図》《向日葵》を出品。
10月 新版画集団第 6 回展に出品。
10月 文展鑑査展に《ウクレレを持つ女》が初入選。
このころから 1955 年頃にかけて「榛の会」に参加。
- 1937(昭和 12)年 25 歳 3月 造型版画協会(旧新版画集団を改組)に創立メンバーとして参画。
4月 第 12 回国画会展に《女の首》(彫刻)が入選。
6月 第 1 回造型版画協会展に《禽》《獣》《虫》《魚》を発表。
10月 第 1 回新文展に《鏡を持つ女》が入選。
- 1938(昭和 13)年 26 歳 4月 第 2 回造型版画協会展に《ゆき》《つき》《はな》を出品。
10月 第 2 回新文展に《矢》が入選。
- 1939(昭和 14)年 27 歳 5月 第 3 回造型版画協会展に《冬(風雪)》《秋(月琴)》《夏(山溪)》《春(花鳥)》を出品。
10月 第 3 回新文展に《従軍看護婦像》が入選。
- 1940(昭和 15)年 28 歳 6月 第 4 回造型版画協会展に《樹》《樹》を出品。
10月 紀元 2600 年奉祝展に《若き農婦の像》が入選(外務省買上⁹⁵)。
- 1941(昭和 16)年 29 歳 4月 第 5 回造型版画協会展に《きりしとほろ上人絵伝》を出品。
10月 第 4 回新文展で《江川太郎左衛門像》が特選受賞。
- 1942(昭和 17)年 30 歳 4月 第 6 回造型版画協会展に《樹 1》《樹木 2》《人形図》《あぢさい》《草木虫魚図(型紙版)》を出品、12月造形版画展(浜松)に出品。
10月 第 5 回新文展に《神農像》が入選。
- 1943(昭和 18)年 31 歳 3月 陸軍美術展に《兵技兵》(彫刻)を出品。
4月 第 7 回造型版画協会展に《葛土抄(木版)》《四季 春(型紙)》《四季 夏(〃)》《四季 秋(〃)》《四季 冬(〃)》を出品。
5月 日本版画奉公会結成に参加。
9月 国民総力決戦美術展に《迫撃》(彫刻)を出品。
- 1944(昭和 19)年 32 歳 3月 陸軍美術展で《国民政府主席汪精衛氏像》(彫刻)が朝日新聞賞を受賞(会員)。
11月 文部省戦時特別美術展に《学徒挺身》(彫刻)を出品。
- 1945(昭和 20)年 33 歳 応召して広島・山口へ赴任。
- 1946(昭和 21)年 34 歳 10月 第 2 回日展で《手套》が特選受賞。
- 1947(昭和 22)年 35 歳 10月 第 3 回日展で《草の葉》が特選受賞(招待)。
- 1948(昭和 23)年 35 歳 10月 第 4 回日展に《少年の唄》を出品(招待)。
- 1949(昭和 24)年 37 歳 10月 第 5 回日展に《斧》を出品(委嘱、現・呉市立美術館蔵)。
12月 造形版画[第 8 回]展(再開展、同人展)に《静物》3 点《婦人像》2 点を出品。
- 1950(昭和 25)年 38 歳 7月 造形版画[第 9 回]展に《作品 A》《作品 B》《作品 C》《作品 D》《作品 E》を出品。

- 10月 第6回日展で《光あれ》が特選受賞。
 1951(昭和26)年 39歳 10月 第7回日展に《マリア・マグダレナ》を出品(審査員)。
 1952(昭和27)年 40歳 関東学院三春台校地の小学校分教室(翌年・関東学院小学校)開設に携わる。
 8月 造形版画第10回展に《桃・ぶどう》《おんな》《いか》《コップ》《こども》《梨・ぶどう》《ひらき魚》《コーヒー挽き》を出品。
 10月 第8回日展に《ヨブ記42章1-6》を出品(委嘱)。
 1953(昭和28)年 41歳 10月 第9回日展に《関東学院院長坂田祐先生》を出品(委嘱)。
 1954(昭和29)年 42歳 5月 造型版画協会第12回展に《コーヒーひき》《コップ》《魚》《カラジューム》《ランプ》《花のあるジョッキ》《鳥籠》を出品。
 10月 第10回日展に《立っている人》を出品(委嘱)。
 1955(昭和30)年 43歳 10月 第11回日展に《輪廻しをする子》を出品(委嘱)。
 1956(昭和31)年 44歳 10月 第12回日展に《傘をさしている人》を出品(委嘱)。
 1957(昭和32)年 45歳 6月 東京国際版画ビエンナーレに《枯れはな》を出品。(その後1960年第2回に《虹の樹》《緑の館》《楯》、1962年第3回に《茅舎》《草苑》を出品)
 9月 東京上野 松屋百貨店で初の個展(版画)を開催。
 11月 第13回日展に《鳥》を出品(委嘱)。
 1958(昭和33)年 46歳 日展会員となる。11月 第1回新日展に《月の暈》を出品(会員)。
 1959(昭和34)年 47歳 第27回日本版画協会展に出品(1980年第48回展まで)。
 合衆国における木版画巡回展で出品作家に選ばれる(34作家)。
 11月 第2回新日展に《白夜》を出品。
 1960(昭和35)年 48歳 銀座松屋デパートで個展(版画)を開催⁹⁶。
 1月 シカゴ美術館の日本現代版画展に出品。
 11月 第3回日展に《蟲の王様》を出品(審査員)。
 1961(昭和36)年 49歳 アメリカ・ヴァーモント州マールボロ大学バットニー高等学校の招聘を受けて渡米し、居住芸術家として1年間滞在。版画の指導・制作・展覧活動を行う。
 1962(昭和37)年 50歳 5月 Primitive and Modern Gallery, New York で個展(他ダートマスカレッジ、マサチューセッツ大学等で作品展覧)。
 日展評議員、日本版画協会会員となる。⁹⁷
 11月 第5回新日展に《天使の椅子》を出品。
 1963(昭和38)年 51歳 関東学院小学校校長に就任する(1977年の退職まで)。
 11月 第6回新日展に《椅子の唄》を出品(現・呉市立美術館蔵)。
 1964(昭和39)年 52歳 11月 第7回新日展に《馬頭》を出品。
 1966(昭和41)年 54歳 11月 東京 養清堂画廊で個展(版画)。
 11月 第9回新日展に《僧衣》を出品(審査員、現・呉市立美術館蔵)。
 1967(昭和42)年 55歳 8月 現代形象版画展(小作青史・加藤晴美・北岡文雄・駒井哲郎・関野準一郎・利根山光人・中山正・細田政義・水船六洲・長谷川潔)に出品。
 11月 第10回新日展で《燭明り》が内閣総理大臣賞受賞(現・広島県立美術館蔵)。
 1968(昭和43)年 56歳 11月 第11回新日展に《指人形》を出品(現・呉市立美術館蔵)。
 1969(昭和44)年 57歳 11月 第1回改組日展に《鳥の季節》を出品。
 1970(昭和45)年 58歳 9月 ミネアポリス デイトン百貨店でグループ展を開催。
 11月 第2回改組日展に《紡ぎ唄》を出品(審査員)し、翌年芸術院賞を受賞(文化庁買上)。
 東京CWAJ(College Women's Association of Japan)による版画展に出品(~78(昭和45)年)
 1971(昭和46)年 59歳 11月 第3回改組日展に《挽歌》を出品(彫刻の森美術館買上)。
 1972(昭和47)年 60歳 (1月)「日本の版画芸術 Art Prints Japan」展(札幌冬季オリンピック)に出品⁹⁸。
 2月 第1回平櫛田中賞選考委員を務める。
 11月 第4回改組日展に《はつ雁抄》を出品(現・広島県立美術館蔵)。
 1973(昭和48)年 61歳 11月 第5回改組日展に《魚座》を出品(審査員、現・呉市立美術館蔵)
 10月 第1回「現代彫刻20」展(東京セントラル美術館、池田宗弘/一色邦彦/江口週/掛井五郎/木内克/木村賢太郎/佐藤忠良/鈴木実/田中栄作/千野茂/土谷武/藤田昭子/舟越保武/堀内正和/水船六洲/宮脇愛子/最上寿之/保田春彦/柳原義達/若林奮)に《馬頭》を出品
 1974(昭和49)年 62歳 日展理事となる。11月 第6回改組日展に《冬の旅》を出品。
 1975(昭和50)年 63歳 9月 東京 養清堂画廊で個展。
 10月 第2回朴林会版画展(畦地梅太郎、北岡文雄、斉藤清、笹島喜平、関野準一郎、利根山光人、橋本興家、星襄一、馬淵聖、水船六洲)に出品。
 1980(昭和55)年 68歳 6月30日 脳出血のため死去。7月勲四等旭日小受章。

【呉市立美術館 水船六洲作品 所蔵リスト】

No.	作品名	制作年	技法・材質	法量 (版画はイメージサイズ)	備考
1	斧	1949(昭和 24)年	塑像・ブロンズ	195.0×48.4×62.1	第 5 回日展、1982 年鑄造 野外設置 (美術館通り)
2	椅子の唄	1963(昭和 38)年	木彫・彩色	171.9×67.5×74.2	第 6 回新日展
3	僧衣	1966(昭和 41)年	木彫・スチール	184.4×92.5×34.0	第 9 回新日展
4	指人形	1968 (昭和 43)年	木彫・彩色	196.0×68.0×68.0	第 11 回新日展
5	魚座	1973(昭和 48)年	木彫・彩色	39.2×136.8×27.0	第 5 回改組日展
6	聖母病院	1932(昭和 7)年	木版・紙	21.7 × 16.8	『新版画』4号「都市田園診断号」 金属凸版
7	お茶の水	1934 (昭和 9)年	木版・紙	13.0 × 17.9	『新版画』13号「東京風景特集号」
8	婦人像	1935 (昭和 10)年	木版・紙	18.0 × 12.8	
9	女	不詳	木版・紙	24.0 × 18.3	画中左下に朱で「®」
10	少年	1950 (昭和 25)年	エッチング・紙	16.2 × 15.4	画中右上に「May 1950 Mizuf」
11	人形	1950 (昭和 25)年	エッチング・紙	8.1 × 5.3	画中上部に「1950」(左)「Mizuf」 (右)
12	少女A	1950 (昭和 25)年	エッチング・紙	9.9 × 7.9	
13	少女B	1950 (昭和 25)年	エッチング・紙	9.9 × 9.9	画中左下に「1950 ®」
14	少女C	1950 (昭和 25)年	エッチング・紙	8.0 × 5.3	画中上部に「1950」(左)「Mizuf」 (右)
15	コーヒーミル	1954 (昭和 29)年	エッチング・紙	5.9 × 4.9	画中右上に「1954 Mizufne」
16	作品A	不詳	エッチング・紙	8.8 × 12.0	余白にメモ「水船作 摺り松下」
17	作品B	不詳	エッチング・紙	8.8 × 12.0	余白にメモ「水船六洲作品 摺り松 下宅にて 水船六洲はエッチングを 作るときは必ず私の家に来て作品に した」
18	西洋人形図	不詳	木版・紙	29.6 × 24.9	台紙に朱文方印「𠄎」
19	花瓶の花	1955 (昭和 30)年	木版・紙	39.5 × 22.3	
20	ぶどう	不詳	木版・紙	18.9 × 14.2	
21	卓上の静物	不詳	木版・紙	18.0 × 12.1	
22	静物	1957 (昭和 32)年	木版・紙	8.2 × 15.1	画中に白で「Mizufune」
23	冬心花	1960(昭和 35)年	木版・紙	55.1×37.4	画中に白で「Mizufune」
24	春の風花	1961(昭和 36)年	木版・紙	64.7×45.5	画中に黒で「Mizufune」 余白に「1/30 春の風花 Spring Snow R Mizufune」
25	夜の楯	1961(昭和 36)年	木版・紙	55.9×37.8	画中に黒で「Mizufune」 余白に「6/30 夜の盾 Night Shield R Mizufune」
26	海の宿	1963(昭和 38)年	木版・紙	53.5×39.1	画中に白で「Mizufune」 余白に「R Mizufune 海の宿 Pavilion AP」
27	王さま凧	1963(昭和 38)年	木版・紙	53.8×38.7	画中に黒で「Mizufune」 余白に「AP 王さま凧 King Kite R Mizufune」
28	草刈唄	1963(昭和 38)年	木版・紙	54.0×38.7	画中に黒で「Mizufune」 余白に「5/30 草刈唄 Weeding Song R Mizufune」

29	花のない苑	1965(昭和40)- 1970(昭和45)年	木版・紙	39.4×48.4	画中に白で「Mizufune」 余白に「9/30 花のない苑 Flowerless Garden R Mizufune」
30	畑まつり	1966(昭和41)年	木版・紙	45.2 × 67.7	画中に白で「Mizufune」 余白に「1/30 畑まつり Garden Festival 1966 R Mizufune 18 3/4 × 27 1/2」
31	魚の窓	1966(昭和41)年	木版・紙	45.4 × 67.8	画中に白で「Mizufune」 余白に「1/30 魚の窓 Fish Window 1960 R Mizufune / 18 3/4 × 27 3/4 Blue ①」
32	朱門	1966(昭和41)年	木版・紙	54.1×38.6	画中に白で「Mizufune」 余白に「1/30 朱門 Vermilion Gate R Mizufune」
33	双鳩	1966(昭和41)年	木版・紙	45.1×68.1	画中に白で「Mizufune」 余白に「R. Mizufune 双鳩 ACouple of dove 24/30」
34	魚室	1967(昭和42)年	木版・紙	45.3×68.1	画中に白で「Mizufune」 余白に「2/30 魚室 Fish Ice-room R. Mizufune」
35	気球	1967(昭和42)年	木版・紙	54.1×40.9	画中に白で「Mizufune」 余白に「13/30 気球 9/30 Baloon R. Mizufune」
36	牧神	1972(昭和47)年	木版・紙	53.8×40.5	画中に白で「Mizufune」 余白に「R. Mizufune 牧神 Pan 26/30」
37	虹の鳥	不詳	木版・紙	32.7 × 23.1	画中に白で「Mizufune」 余白に「AP R. Mizufune 虹の鳥 Rainbow Bird」
38	漂流	1975(昭和50)年頃	木版・紙	44.9×32.7	画中に白で「Mizufune」 余白に「R. Mizufune 漂流 Drifting AP」
39	朱い実	1972(昭和47)年頃	木版・紙	28.3×44.4	画中に白で「Mizufune」 余白に「R Mizufune 朱い実 Red Fruit 45/50」
40	夜の客	不詳	木版・紙	22.4 × 15.5	画中に白で「Mizufune」 余白に「R. Mizufune 夜の客 28/50」
41	海の凧	1972(昭和47)年頃	木版・紙	25.4×38.2	画中に白で「Mizufune」 余白に「4/50 海の凧 Sea Kite R. Mizufune」
42	カレンダー	1967(昭和42)年	木版・紙	12.2×22.2×12	図版なし
43	カレンダー	1968(昭和43)年	木版・紙	12.2×22.2×12	図版なし
44	カレンダー	1969(昭和44)年	木版・紙	12.2×22.2×12	図版なし

※令和2年度コレクション展Ⅲ「没後40年 水船六洲」展には1、43を除く作品を出陳。

【パブリックコレクション】

東京国立近代美術館

彫刻の森美術館

広島県立美術館

和歌山県立近代美術館

シカゴ美術館

ボストン美術館

サンフランシスコ美術館

国立美術館（ワシントンDC）

ニューサウスウェールズ美術館（シドニー）

東京芸術大学大学美術館

神奈川県立近代美術館

横浜美術館

呉市立美術館

シカゴ大学

ハーバード大学（ボストン）

ホノルル美術館

スミソニアン米国美術館（ワシントンDC）

大英博物館（ロンドン）

ほか

【図版】

1.水船六洲《斧》



2.水船六洲《椅子の唄》



上図は『日展美術』第34号（日展美術刊行会/1965年）に日展会員代表作として掲載された《椅子の唄》。1963年第6回新日展には黒く着彩されて出品されたがこの画像では白い着彩に見える。現状（左図）では黒の下層に白の色味が感じられ、接合部の内部は白の上を黒で彩色されている。多くの木彫作品では黒が基調色であるところ、本作の制作過程は未詳である。



3.水船六洲《僧衣》

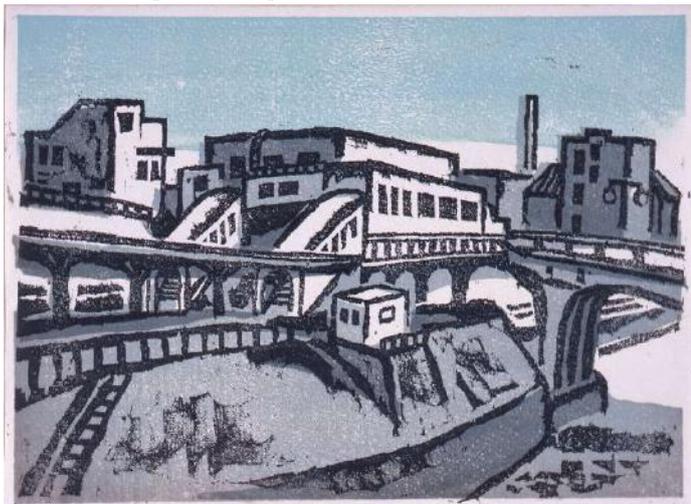


4.水船六洲《指人形》

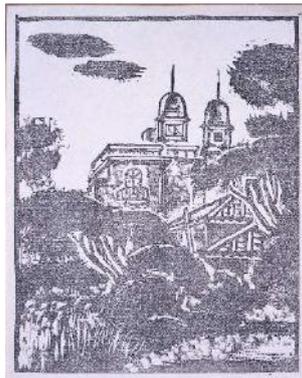


5.水船六洲《魚座》

7.水船六洲《お茶の水》



6.水船六洲《聖母病院》



8.水船六洲《婦人像》



12.水船六洲《少女B》



9.水船六洲《女》



10.水船六洲《人形》



13.水船六洲《少女C》



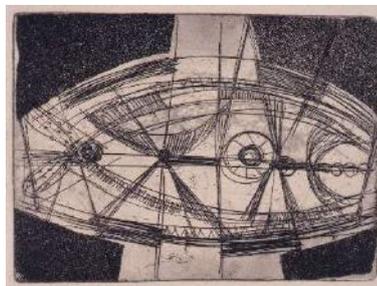
11.水船六洲《少女A》



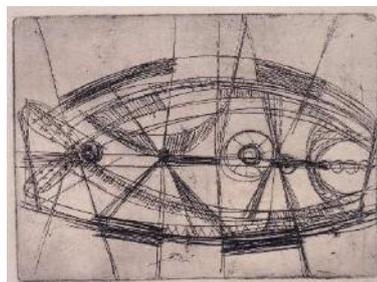
14.水船六洲《少年》



15.水船六洲《コーヒーミル》



16.水船六洲
《作品A》



17.水船六洲
《作品B》



18.水船六洲《西洋人形図》



19.水船六洲《桌上的静物》



20.水船六洲《ぶどう》



21.水船六洲《花瓶の花》



23.水船六洲《冬心花》



24.水船六洲《春の風花》



25.水船六洲《夜の盾》



22.水船六洲《静物》



26.水船六洲《海の宿》



27.水船六洲《王さま風》



28.水船六洲《草刈唄》



29.水船六洲《畑まつり》



30.水船六洲《魚の窓》



32.水船六洲《双鳩》



33.水船六洲《魚室》



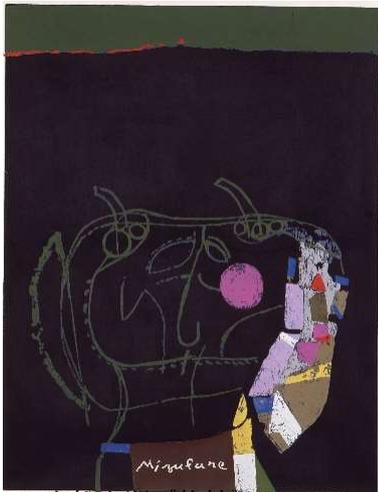
31.水船六洲《朱門》



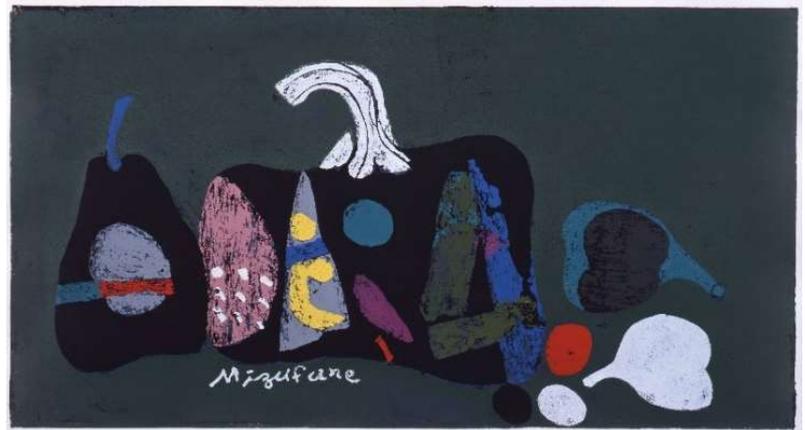
34.水船六洲《花のない苑》



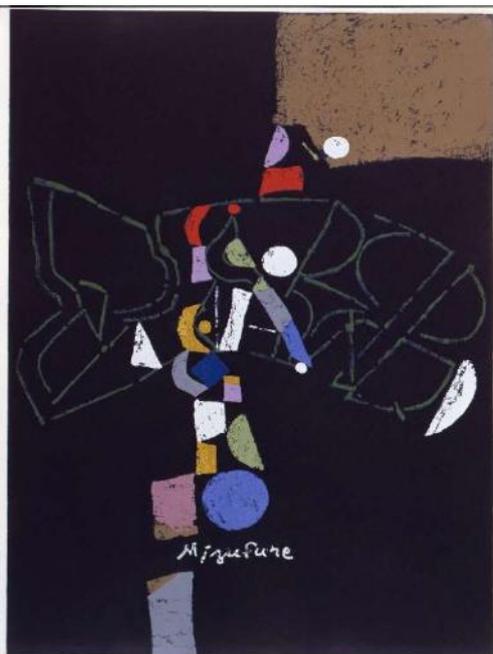
35.水船六洲《気球》



36.水船六洲《牧神》



37.水船六洲《朱い実》



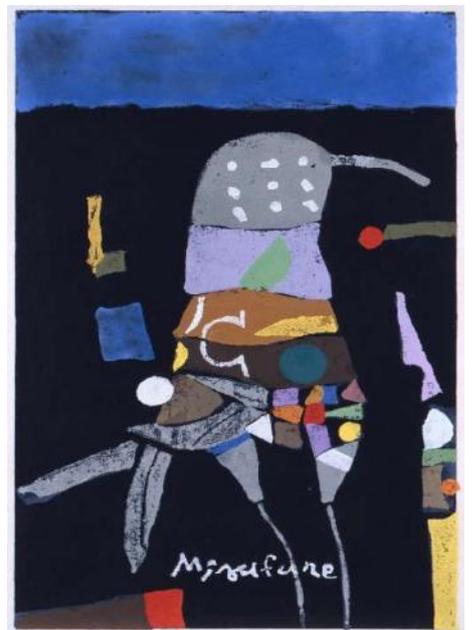
39.水船六洲《漂流》



38.水船六洲《海の風》



40.水船六洲《虹の鳥》



41.水船六洲《夜の客》

【主要参考文献】

▷彫刻について

『日展史 12 改組編』企画・編集 日展史編纂委員会、発行 社団法人日展（以下同じ）/1984 年
『日展史 13 新文展編 1』1984 年
『日展史 14 新文展編 2』1984 年
『日展史 15 新文展編 3』1985 年
『日展史 16 日展編一』1987 年
『日展史 17 日展編二』1987 年
『日展史 18 日展編三』1987 年
『日展史 19 日展編四』1987 年
『日展史 20 日展編五』1988 年
『日展史 21 新日展編 1』1992 年
『日展史 22 新日展編 2』1992 年
『日展史 23 新日展編 3』1993 年
『日展史 24 新日展編 4』1993 年
『日展史 25 新日展編 5』1994 年
『日展史 26 新日展編 6』1994 年
『日展史 27 新日展編 7』1995 年
『日展史 28 新日展編 8』1995 年
『日展史 29 新日展編 9』1995 年
『日展史 30 新日展編 10』1996 年
『日展史 31 新日展編 11』1997 年
『日展史 32 改組日展編 1』1997 年
『日展史 33 改組日展編 2』1998 年
『日展史 34 改組日展編 3』1998 年
『日展史 35 改組日展編 4』1998 年
『日展史 36 改組日展編 5』1999 年
『日展史 37 改組日展編 6』2000 年

『現代彫刻 20 展』図録 東京セントラル美術館/1970 年

『日本彫刻の近代』東京国立近代美術館・三重県立美術館・宮城県美術館/淡交社/2007 年

『抱きしめたい！近代日本の木彫展』広島県立美術館・碧南市藤井達吉美術館・高岡市美術館/近代日本の木彫展実行委員会/2011 年

中村伝三郎「日展の彫塑－水船六洲「椅子の唄」をめぐって－」『三彩』（168）1963 年 11 月

「同郷同業同士 「サンケイギャラリー 水船六洲《馬頭》」『週刊サンケイ』/1964 年頃

「秋の公募展から 日展 洋画・彫刻 洋画に乏しい創造意欲 神秘の魅力みせる水船の彫刻」『朝日新聞』1967 年 11 月 20 日

「空間と存在 彫刻家圓鏝勝三 彫刻家水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969 年

「日展の彫塑」『日展美術第 34 号』日展美術刊行会/1965 年

「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972 年 5 月 19 日

「この人と語る－水船六洲」『VISION4-10』1974 年 10 月

原田実「日展の彫塑をみる 若手に希薄な造形衝動」『日本美術新聞』1974 年 12 月 1 日

高木茂登「こぼれ落ちた詩の結晶 水船六洲「燭明り」（1967）」『けんみん文化』1986 年 12 月号

福永治「ひろしまが生んだ美術作家たち 日展彫刻の異色の存在 水船六洲」『美術ひろしま』広島市文化振興財団/1997 年

▷版画について

『版画読本』双林社/1942 年

ガストン・プティ『現代の版画（44 modern japanese print artists）』講談社インタナショナル/1974 年

Margaret K.Johnson & Dale K.Hilton “Japanese Prints Today, Tradition with Innovation”主婦の友社/1981

平塚運一『版画の国日本』阿部出版/1993 年

青木繁・酒井忠康監修『日本の近代美術 12 近代の版画』大月書店/1994 年

Lawrence Smith “Modern Japanese Prints 1912-1989” British Museum/1994

『東京藝術大学百年史 東京美術学校篇 第 3 巻』東京芸術大学百年史編集委員会/1997 年

Alicia Volk “Made in Japan The Postwar Creative Print Movement” Milwaukee Art Museum/2005

オリバー・スタットラー『よみがえった芸術－日本の現代版画』玲風書房/2009 年

『小野忠重展-昭和の自画像-展図録』町田市立国際版画美術館/2009 年

『日本近代の青春 創作版画の名品展図録』和歌山県立近代美術館/2010 年

『魅惑のニッポン木版画展図録』横浜美術館/2014 年

『もうひとつの日本美術史－近現代版画の名作 2020 展図録』福島県立美術館/和歌山県立近代美術館/2020 年

水船六洲ほか「版画部記事」『東京美術学校校友会月報 第 31 巻 3 号』1932 年

Oliver Statler “Sculptor Rokushu Mizufune Seen in Highly Successful Print Show” Asahi Evening News, Sep./13/1957

水船六洲「マリーニのリトグラフ」『日展美術 9』1960 年 4 月 25 日

“MIZUFUNE Artist from japan” Harmon Foundation, Inc/1962

オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNE の藝術」『版画芸術』1974 年 10 月号

桑原住雄「彫刻家水船六洲の版画」『版画芸術』1974 年 10 月号

寺口淳治「清水正博氏寄贈資料について」『和歌山県立美術館紀要第 4 号』1999 年

加治幸子ほか「版画堂 123 近代日本版画家名覧（1900－1945）み・前半」2019 年 3 月

▷その他

『関東学院学院史資料室ニューズレター』No.8、2006 年 8 月/関東学院

東京文化財研究所美術部『昭和期美術展覧会出品目録 戦前篇』2006 年/東京文化財研究所

【脚注】

- 1 「市立美術館所蔵作品の作家紹介 - その2 - ～水船六洲～」『呉市政だより』1983年4月
「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972年5月19日、ほか
- 2 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏝勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969年
- 3 オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNEの芸術」『版画芸術』1974年10月
ガストン・ブティ「水船六洲」『現代の版画 (44 modern japanese print artists)』講談社インタナショナル/1974年
p286-289
- 4 水船六洲自筆履歴書
- 5 「この人と語る-水船六洲」『VISION4-10』1974年10月
「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972年5月19日
- 6 「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972年5月19日
- 7 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏝勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969年
- 8 村田良作『朝日新聞』昭和21年10月20日（『日展史16日展編一』社団法人日展/1987年p427）
- 9 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏝勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969年
- 10 内山義郎『国民美術』1941年12月号（『日展史14新文展編二』社団法人日展/1984年p502）
- 11 大蔵雄夫『旬刊美術新報』1941年11月10日号（『日展史14新文展編二』社団法人日展/1984年p502）
- 12 中村傳三郎「第三科 彫塑」『第7回日展集』1961年11月（『日展史17日展編二』社団法人日展/1987年p573）
- 13 細野正信「総論（第7回日展の彫塑）」『日展史17日展編二』社団法人日展/1987年p685
- 14 中村傳三郎「第三科 日展」『第六回日展集』昭和25年11月（『日展史17日展編二』社団法人日展/1987年p552）
- 15 細野正信「総論（第10回日展の彫塑）」『日展史18日展編三』社団法人日展/1987年p702
- 16 今泉篤男（図版解説）『世界美術全集第28巻（日本第5（現代））』平凡社/1955年p284
- 17 本間正義「破格の心が必要」『東京新聞』昭和30年11月10日（『日展史18日展編三』社団法人日展/1987年p642）
- 18 「私の日展出品構想」『造形』昭和31年11月（『日展史19日展編四』社団法人日展/1987年p485）
- 19 中村傳三郎「第三科彫塑」『第3回日展特選集』昭和32年11月（『日展史20日展編五』社団法人日展/1988年p411）
- 20 中村傳三郎「彫塑（第三科）」『第2回日展集』昭和34年11月（『日展史22新日展編2』社団法人日展/1992年p366）
- 21 中村傳三郎「彫塑（第三科）」（第3回日展彫塑作品評）『日展史23新日展編3』社団法人日展/1993年p348
- 22 細野正信「総論」『日展史25新日展編5』社団法人日展/1994年p333
- 23 細野正信「総論」『日展史26新日展編6』（1994年、社団法人日展）p347
- 24 中村傳三郎「日展の彫塑 - 水船六洲「椅子の唄」をめぐる」『三彩』168号（1963年12月）
- 25 「サンケイギャラリー 水船六洲《馬頭》」『週刊サンケイ』（掲載巻号不詳、1964年頃）
- 26 1966年11月28日付け水船六洲から広島県府中市に住む従弟あて書簡
- 27 中村傳三郎「日展の彫塑 - 水船六洲「椅子の唄」をめぐる」『三彩』168号（1963年12月）
- 28 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏝勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969年
- 29 「この人と語る-水船六洲」『VISION4-10』1974年10月
- 30 海棠静男「彫塑（第三科）」『第5回日展集』昭和48年11月、細野正信「総論」（『日展史36改組日展編5』社団法人日展/1999年p326、p376）
- 31 「この人と語る-水船六洲」『VISION』（4-10）1974年10月
- 32 「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972年5月19日
- 33 「座談会 日展第三科を語る（佐々木大樹、水船六洲、長谷川昂）」『点描』昭和45年12月（『日展史33改組日展編2』社団法人日展/1998年p345～348）
- 34 「水船六洲氏・彫刻家 技術を抑えた仕事に魅力」『サンケイ新聞』1972年5月19日
- 35 「この人と語る-水船六洲」『VISION』（4-10）1974年10月
- 36 中村傳三郎「第三科 彫塑」『第11回日展集』昭和30年11月『日展史18日展編』社団法人日展/1987年p640 ほか
- 37 座談会「新しいものへの期待」（司会 水船六洲）『日展美術』1958年11月（『日展史21新日展編1』社団法人日展/1992年p456-458）
- 38 1970年5月19日『サンケイ新聞』「技術を抑えた仕事に魅力 水船六洲氏・彫刻家」
- 39 「秋の公募展から 日展・彫刻 洋画に乏しい創造意欲 神秘の魅力みせる水船の彫刻」『朝日新聞』1967年11月20日
- 40 田近憲三「第10回日展の彫刻 前進をはじめた彫刻」『国際写真情報』昭和43年1月（『日展史30新日展編10』社団法人

人日展/1996年 p431)

- 41 「第10回日展」(東山魁夷・有島生馬・斎藤素巖・鈴木翠軒・中村溪男・山崎覚太郎による座談会)『日本美術』昭和42年12月(『日展史30 新日展編10』社団法人日展/1996年 p473)
- 42 細野正信「総論」『日展史30 新日展編10』社団法人日展/1996年 p383
- 43 「座談会 第11回日展」(山崎覚太郎・橋本明治・田村和夫・三坂耿一郎・蓮田脩五郎・青山杉雨・鈴木進)『日本美術』昭和43年12月(『日展史31 新日展編11』社団法人日展/1997年 p458)
- 44 小川正隆(記者)「改組の「日展」を見て 是正への努力の跡 力作そろふ日本画部門」『朝日新聞』昭和44年11月20日(『日展史32 改組日展編1』社団法人日展/1997年 p377)
- 45 田近憲三「改組の日展を見る」『萌春』昭和44年12月(『日展史32 改組日展編1』社団法人日展/1997年 p384)
- 46 三宅正太郎「日展の日本画・洋画・彫刻」『三彩』昭和45年12月(『日展史33 新日展編2』社団法人日展/1998年 p376)
- 47 持田みつぎ「私はこのように見た 日展彫刻評」『点描』昭和46年1月(『日展史33 新日展編2』社団法人日展/1998年 p349 - 350)
- 48 田近憲三「日展 着実な歩み 彫刻 若々しい力 工芸」『日本経済新聞』昭和46年11月12日(『日展史34 改組日展編3』社団法人日展/1998年 p365)
- 49 海棠静男「彫塑(第三科)」『第三回日展集』昭和46年11月(『日展史34 改組日展編3』社団法人日展/1998年 p365)
- 50 海棠静男「彫塑(第三科)」『第四回日展集』昭和47年11月(『日展史35 改組日展編4』社団法人日展/1999年 p394)
- 51 細野正信「総論」『日展史35 改組日展編』社団法人日展/1999年 p314
- 52 水船六洲「はつ雁抄」『サンケイ新聞』1974年8月16日
- 53 日野耕之祐「日展の洋画と彫刻」『産経新聞』昭和49年11月15日(『日展史37 改組日展編6』社団法人日展/2000年 p394)
- 54 原田実「日展の彫塑をみる」『美術新聞』1974年12月1日
- 55 北村由雄(共同通信社文化部記者)「日展の彫塑」『日展美術』昭和42年10月(『日展史30 新日展編10』社団法人日展/1996年 p490)
- 56 桑原住雄「彫刻家・水船六洲の版画」『版画芸術』1974年10月
- 57 高木茂登「こぼれ落ちた詩の結晶 水船六洲「燭明り」」『県民文化』1986年12月
- 58 「この人と語る－水船六洲」『VISION』(4-10) 1974年10月
- 59 「この人と語る－水船六洲」『VISION』(4-10) 1974年10月
- 60 水船六洲「沢田先生・寸描」『造形同人会』1956年9月
- 61 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏗勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969年
- 62 「⑩日本版画協会設立と本校版画科設置運動」『東京芸術大学百年史』美術学校篇第3巻 p507-508
- 伊藤伸子「東京美術学校校友会版画部1928-1933」『日本近代の青春 創作版画の名品』(福島県立美術館・和歌山県立近代美術館/2010年)
- 「版画部記事」『東京美術学校校友会月報』第31巻第3号(1932年)
- 63 雨潤会の支援が実現したのは、平塚運一と交流のあった日本画家・木村碧攸が同会の美術部を担当しており、平塚の意を受けて陸奥宗光伯爵に相談したためで、平塚運一に木版画を担当させることが条件であったという。(平塚運一『版画の国日本』1993年/阿部出版)
- 64 「②臨時版画研究室(教室)開設」『東京芸術大学百年史』美術学校篇第3巻 p703-713
- 平塚運一「東京美術学校版画教室の創立」『版画の国日本』(阿部出版/1993年) p72-79
- 青木加苗「版画の「学び」方-美術学校への道のり」『もうひとつの日本美術史-近現代版画の名作2020』(和歌山県立近代美術館/2020年)
- 65 寺口淳治「清水正博氏寄贈資料について」『和歌山県立美術館紀要第4号』1999年
- 三木哲夫「日本創作版画関連年表」『日本近代の青春 創作版画の名品』(福島県立美術館・和歌山県立近代美術館/2010年)
- 加治幸子ほか「近代日本版画家名覧(1900-1945)戦前に版画を制作した作家たち23」『版画堂123』2019年3月 p78-79
- 66 加治幸子「造形版画協会の航跡」『生誕100年小野忠重展図録』(町田市立国際版画美術館/2009年)
- 67 『新版画集団銅版画集』1935年(山田書店美術部オンラインストア https://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item_id=41296)

- 68 イルフ童画館が所蔵する全 22 回の版画交換会を収録したアルバム等によると、水船六洲は第 2 回（1936・昭和 11 年）から第 11 回（1945 年）までの参加が確認される旨の情報を同館からいただいた。
- 69 “MIZUFUNE Artist from japan” 1962, Harmon Foundation, Inc
- 70 オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNE の芸術」『版画芸術』1974 年 10 月号
“MIZUFUNE Artist from japan” 1962, Harmon Foundation, Inc
ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 286 ほか
- 71 Margaret K. Johnson & Dale K. Hilton “ROKUSHU MIZUFUNE ‘JAPANESE PRINTS TODAY’ Tradition with Innovation” Shufunotomo Co., LTD March 1 1981
- 72 オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNE の芸術」『版画芸術』1974 年 10 月号
ブリティッシュミュージアム HP (<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=mizufune>) ほか
- 73 Margaret K. Johnson & Dale K. Hilton “ROKUSHU MIZUFUNE ‘JAPANESE PRINTS TODAY’ Tradition with Innovation” Shufunotomo Co., LTD March 1 1981
- 74 “MIZUFUNE Artist from japan” 1962, Harmon Foundation, Inc
- 75 “MIZUFUNE Artist from japan” 1962, Harmon Foundation, Inc
オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNE の芸術」『版画芸術』1974 年 10 月号 ほか
- 76 ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 286
ブリティッシュミュージアム HP (<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=mizufune>) ほか
- 77 Lawrence Smith “Modern Japanese Prints 1912-1989” (British Museum, 1994) p63-64 (Mizufune Rokushu/120 Rainbow Music 121 Rainbow Bird)
- 78 ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 286
- 79 ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 488
- 80 ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 286-289
- 81 ブリティッシュミュージアム HP (<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=mizufune>)
- 82 ガストン・プティ『現代の版画(44 modern japanese print artists)』p 455-456
- 83 また、作品本紙ではないが、額の裏面に貼られた紙に「水船六洲」（サンズイのない「州」）「Mizufune」のサインとともに「州」（サンズイのない「州」の朱文方印）、○の中に MiZ と記されたスタンプ（黒文丸印）が押された例もある（関東学院所蔵《虹の鳥》）。
- 84 水船六洲「彫刻家の版画」『版画芸術』1974 年 4 月阿部出版
- 85 オリヴァー・スタットラー「MIZUFUNE の芸術」
- 86 水船六洲「彫刻家の版画」『版画芸術』1974 年 4 月阿部出版
- 87 桑原住雄「彫刻家水船六洲の版画」『版画芸術』1974 年 10 月
- 88 高木茂登「こぼれ落ちた詩の結晶 水船六洲「燭明り」（1967）」『けんみん文化』1986 年 12 月号
- 89 水船六洲「彫刻家の版画」『版画芸術』1974 年 4 月阿部出版
- 90 関東学院小学校校長清水元「関東学院小学校のあゆみ」『関東学院学院史資料室ニューズレターNo.8』2006 年 6 月関東学院学院史資料室編
- 91 高木茂登「こぼれ落ちた詩の結晶 水船六洲「燭明り」（1967）」『けんみん文化』1986 年 12 月号
- 92 「座談会 日展第三科を語る（佐々木大樹、水船六洲、長谷川鼎）」『点描』昭和 45 年 12 月（『日展史 33 改組日展編 2』社団法人日展/1998 年 p346）
- 93 “MIZUFUNE Artist from japan” 1962, Harmon Foundation, Inc
- 94 「同郷同業同士 空間と存在 彫刻家 圓鏗勝三 彫刻家 水船六洲」『中国放送』大門テレビ局開局記念号/1969 年
- 95 水船六洲の自筆と思われる制作記録による。外務省に照会したが、作品受入の記録はなく、在外公館を含めて作品の所在は確認できないとのことであった。
- 96 “ROKUSHU MIZUFUNE ‘JAPANESE PRINTS TODAY’ Tradition with Innovation”による。
- 97 水船六洲自筆履歴書による。『近代日本版画家名覧（1900-1945）【み・前半】』版画堂/2019 年 p 78-79 では 1959 年。
- 98 “ROKUSHU MIZUFUNE ‘JAPANESE PRINTS TODAY’ Tradition with Innovation”による。1972 年に「浮世絵名作展—200 年の流れ—」が札幌オリンピック冬季大会芸術行事として北海道立美術館で開催されたが、展示内容は浮世絵に限られ、具体的な展覧会は特定できていない。