

山口県立美術館ニュース

天花

第3号

TENGE

昭和55年3月1日
発行山口県立美術館



桂 ゆき

「虎の威を借りた狐」

表紙作品解説

桂 ゆき

1913 (大正2) ~

虎の威を借りた狐

油彩 キャンバス 72.8cm×91.0cm

虎は百獣を恐れさせるが、自分の實力のほどを知らない。ある時、狐をつかまえて食らおうとすると、その狐が、「天帝（神様）が私を百獣に長ずるものとしておられるのに、おまえは私を食べようというのか」とたしなめる。「信用しないなら、私についてこい」と狐がいうので、虎は半信半疑で狐について歩いていくと、なるほど動物たちはみな遁走していく。虎は、自分を恐れて逃げていく動物たちを見ても、狐の力はスゴイものだと思ってしまうのである。中国の古典『戦国策』のうち、「楚策」に出てくる話が典故になっている故事で、「他の権勢をかさに着ていばる小人のたとえ」（広辞苑）とされる。しかしこれもよく読んでみると、昭奚恤という地方の豪族と江乙という楚王の家臣の覇権争いの中にとりあげられている話なので、虎としての楚王の影がともすれば薄い。考えようによつては、力があつても知恵のない虎が、小賢しい狐に翻弄されることのたとえとも読める。いずれにしても狐ばかりを非難できないような気がするのには、筆者ばかりではないであろう。イソッ

ブ童話の「ライオンの皮をかぶったロバ」とは、少しばかり内容が違つてように思われるのである。

さて、前置が少し長くなつたが、そもそもこの作品はそうした寓話のイラストレーションとして出発したのだから。

画面左半分を大きく占めて縄文様の虎の頭があり、黒い線描でつづの字にくくつただけの胴体には、ピンと突立つた長芋のような尻尾がついている。ヤジロペーの腕のような四脚、どうみても虎の威風を示す道具だてという感じではない。その背中には、狡猾そうなどというより、ユーモラスな可愛い狐がチョコンと腰をかけている。狐のヒゲから考えると、虎の顔を横切る三本の孤線も虎のヒゲであることがわかる。とすれば、その下の渦巻状の粗い縄目の部分は、あきれたといわんばかりの虎の口だろうか。白、グレー、ピンク、黄緑、赤、黒などに塗りわけられた画面は、特に何を意味するということでもないだろう。色の組合せの美しさを意図しているというより、よく見ればそれぞれの色面にはタッチの違いがあつて、いわば肌ざわりの異なる色

面のカラージュ（よせあつめ）的な色分割を試みているようであり、作家のハプティック（触覚的）な感性が、ここでも主要なモチーフとなつていことが知られる。

むしろ全画面の発想の原点は、虎の頭部にみだてられた縄文様ではないだろうか。ふと目にした荷造紐、あるいはそうした類の荒縄を見つめているうちに、その陰影のつくりだす形の面白さ、渦状に構成したときの質感といったものが、作者の想像力を喚起したのではないかと思われるのである。やがてそれは虎のイメージと結びつき、さらにふくらんだイメージが「虎の威を借りた狐」といった寓話的なものにまで発展していく。したがって、主題としての狐の狡猾さなどは重要ではなく、水面を平らな石がはねて飛ぶような自由な発想の展開と、結果的に映像化されたユーモラスな虎や狐の表情、そして、平面的な構成のなかの写実的な縄文様の唐突さ、対比の面白さなどが、作家の意図したと思われるこの作品の生命である。

（当館学芸員 高田美規雄）

桂ゆきの世界

いえば自己のアイデンティティの方がいつも切実な問題だった（「コラージュの両極から生まれる虚構の空間」『みづゑ』八九三号）と書いている。

たしかにこの言葉からは、彼女の謙虚さとともに、強い自負をさえ感じることができる。私は芸術家としてよりも、人間としてどうあり続けるかを問題としてきたのだと。

たとえば、一九五六年から足かけ六年間、彼女は欧米に滞在したが、それは絵画の制作のための養分を吸収するのが主たる目的ではなく、彼女の言葉を借りれば「未知の場から自分をおつけてみたい」（『女ひとり原始部落に入る』）がためだった。

この彼女の姿勢は、作品にも大きな関係をもつのであり、彼女の作品の特徴の一つとしていわれる風刺性もこれを無視して考えることはできない。

このような人間桂ゆきの創作活動の跡を、今回の展覧会への出品予定作をみながらたどってみたい。

一九一三（大正二）年、下関出身の高名な冶金学者を父として、彼女は東京に生れた。

幼い時から絵を描くのが好きで、初め両親の勧めで池上秀畝に日本画を学んだ。しかしすでに海岸で拾った大きな魚の頭蓋骨の質感にひかれる彼女であつてみれば、伝統的な日

本画の勉強や、この後師事する中村研一や岡田三郎助の古典的な洋画教育に満足がいくはずもなく、独自の歩みを始めることになる。

このころ物置きに捨ててあつた襖のぼろぼろに破れた部分だけを、一人たねんに写生する彼女の姿を想像する時、「わたしの師」掲載誌不明）一種異様な印象を受けるとともに、すでに彼女の特異な感性が育つていたことを知ることができる。彼女にとつての主題である質感や構成の追求は、すでに十代に始まつていたと言ふべきだろう。

今回展覧会に出品される作品中唯一の風景画である「帰り道」（一九三三）は、第二一回二科展に出品されたが東郷青児一人の反対で落選したといういわくつきの作品だが、個人的な作品とはいえまだこれ以後に展開される彼女の画業の特色を十分に示す作品とはいえない。

この具象的な作品の一方で、コラージュの作品が生み出されてきたことは重要である。彼女の試みが、コラージュと呼ばれる技法であることを彼女は海老原喜之助によって教えられたというが、質感の追求を主題とする彼女によって、我国においてほぼ最初にコラージュが生み出されたのも故無しとしない。このコラージュの一点が現存しているのは貴重

である。

またこのころ、屋根瓦やコルク屑によつて、「質感」「構成」についての激しい出会いを経験したが、彼女の特質の自己再確認であつたともいえる。この経験がいかに大きな意味を持ったかは、コルクによる「作品」（一九三三）が制作されキャンパスに写し取られ「日なた」（一九三八）、「おしゃれなゲジゲジ」（一九三八）、こころ二年再びコルクによる作品が復活したことによつても知ることができる。

彼女が身近な材料を頻繁に用いることは自身の皮膚感覚を大切にする態度をもつてすれば当然といえる。生家にあつた猿の腰掛は「手紙」（一九三六）・「作品」（一九三八）、「土」（一九三九）に、木の切株は「土」「積んだり」（一九五一）に、また紺緋は「日記」（一九三八）・「作品2」（一九四〇）・「さるかに合戦」（一九四八）などに描きこまれた。「手紙」や「日記」、「作品2」などの戦前の作品では、それらの材料が美しい色彩の中にコラージュ風にまとめられている。これらの作品は二科展に出品され、前衛的な作品を並べる東京府美術館第九室に展示されたことが、後日彼女が九室会創立会員となる理由になる。

九室会展に出品された作品は、第

「それにしても、私は自分を芸術家であるなどとはとても思えない」と、とかつて桂ゆきは書いたが、彼女について述べようとする時、この言葉は忘れることができない。

瀧口修造は、東京画廊での桂ゆき展カタログに、その絶筆である「時の余白に」という一文を寄せ、彼女のこの言葉を引用し、「これほど自然な真実が口をついて出るとは！」と書いた。針生一郎は同じこの言葉を解して、「彼女には芸術以前・絵画以前の人間としての自由と、当世風に

一回展の「冠」(一九三九)・一九七九(再制作)や、第二回展の「山と月と人」(人間Ⅰ・一九三八)・「人」(人間Ⅱ・一九三八)は、ともに風刺性をはらんだ作品である。同じ九室会の戦争協力的な姿勢を持つといわれる航空美術展示会に出品された「煙幕」も、(写真で知り得る限りだが)漫画的な飛行機が飛び回る、戦争風刺画とさえ見ることが出来る。

戦後再び制作を始めた彼女は、人びとが極限に追いつめられた社会状況と無関係に作られる芸術作品に抵抗を感じ、否芸術的な、わかりやすい表現を旨とした。結果として具象的な風刺画的な表現をとることになった。「さるかに合戦」(一九四八)・「ひまわりの咲く午後」(一九四八)・「おいをかこんで」(一九四九)は、その代表的作品である。



冠 1979(原作1939)

一九五〇年代に入った時期には、図形化された形態と、本物そっくりに写された縄や竹の皮、花などの不思議な組合せの作品が続けて制作された。「進め」(一九五二)・「人と魚」(一九五四)・「鬼と花」(一九五四)・「虎の威を借りた狐」(一九五五)などがその例である。

一九五八年からの滞米中に、彼女は和紙などの質感を生かした新しい作品を生み出した。これらを生み出すきっかけとなったものは、するめの額装だというが、彼女の追求する主題はここでも変わっていない。おぼけを思わせる「作品」(一九六一)から和紙の質感を特に感じさせる「作品」(一九六一)、色彩の美しさを特に感じさせる「作品」(一九六〇)、絵具の質感を生かした「作品」(一九六一)とさまざまだが、六二年以後



欲張り婆さん 1966

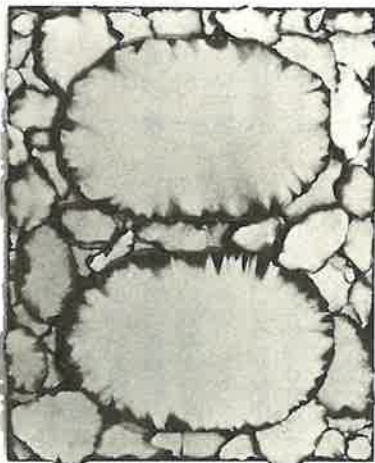
に制作される作品の基礎的な作業がこの時期におこなわれたといえる。

一九六二年以後の作品はかなり具象的な作品となるが、「けむし」(一九六五)のように、前の時期の作品に目を付けることにより、有機性を持たせた作品もある。「ラストスパート」(一九六四)はオリンピックにちなんだ作品であり、現代日本美術展で最優秀賞を得た「ゴンベとガラス」(一九六六)は風刺性を持った作品である。これらの作品は、紙を貼り、皺を出し、質感を強くねらった作品であることは言うまでもない。また、一九六五年以後の紙の貼り込みには、油彩で新聞紙が描き込まれることが多いが、かなり文句に説明的なものもある。

一九七八年以後彼女は再びコルクによる制作を始めた。彼女にとって

は戦前からの仕事の続きでもあるが、多くの人によって新鮮な感動をもって受け入れられた。このコルク作品の他に、卵の作品がこの一二年の間に制作されている。紙粘土からあふれ出た卵は、彼女の危機意識に基くものであり、風刺性をさらにつきつめた作品ということが出来る。このような作品の後、彼女はどんな作品を生み出すのか、これまでの作品をみながら想像するのは、我々に与えられた楽しい仕事の一つといえる。

(当館学芸員・影山純夫)



作品 1979

開館記念特別展

「生誕一五〇年狩野芳崖」をおえて

はじめに

狩野芳崖の調査をはじめた五年前下関市長府に「長府旧跡をたずねても知る人は少なく」「長府出身といえど乃木将軍だよ」「芳崖、教科書で習ったけれど長府の人ですか」「芳崖への認識はこの寿司屋の親子の答えに象徴されていた。

長府博物館の藤田武男館長や伊秩洋子さんの案内で地元資料の調査をはじめたが、乃木さんなど軍人や政治家の文献、資料は豊富だが芳崖の文献、資料は皆無に等しく、古老からの取材もできなかった。

芳崖は生涯の大部分を無名と貧困のうちで過ごし、まして生前地元では理解されなかったから資料不足はしかたがない。しかし四〇年前本格的な芳崖研究がされていたら今日の芳崖研究はちがったものになっていたであろう。

四年余の調査期間中数百におよぶ芳崖作品や、伝芳崖作品に接し、その中から百余点の出陳候補作を選ぶ作業をすめた。これまでの画集掲載作品や各種の展覧会出品作にも、真贋も含めて疑義のこのる作品があり、芳崖研究はこれからである。

「悲母観音図」あれこれ

悲母観音図の前はいつも人垣ができた。合掌する人びと、有名作品というだけでなくこの作品が観る人に与えた深い感銘は、「私のこれまでの生涯をささえてくれたのは悲母観音でした」と外地から引き揚げの時も複製を肌身離さず、ご主人と死

別して戦後三人の子育てに骨身を削った生涯をとつと語り、「つらい時、苦しい時、壁の悲母観音に祈ることで生かされて参りました。長男の結婚祝い」「この絵が母をささえてくれたのよ」と表装して渡しました」と語られる老婦人の姿に象徴される。

一人の人間の生涯の支えとなる美術品がどれだけあるだろうか。「芳崖は優れた画工だった。そして悲母観音によって芸術家となった」とも言えるだろうか。

昭和五二年茨城県の五浦を訪ねた。五浦は日本美術院の旧跡で、天心の娘米山こま子がこの地で芳崖の観音下図を所持されていたと聞き訪ねたのだが手がかりはなかった。

悲母観音図、同下図、同下図画稿などは東京芸術大学に保存されており、私は芸大以外の関連作を長年さがしていた。展覧会会期中名古屋在住の前田恵學氏の来訪をうけ、氏の祖母で芳崖の弟子だった前田錦楓旧蔵の「観音下絵」を拝見した。芳崖の遺品分けのとき錦楓に与えられたものという。

また悲母観音の原画と称される明画について、この明画の所蔵者である福岡県在住のK氏を訪ねて御教示を頂いた。この絵については脇本桑之軒が「芸術新潮」(昭和一九年七月)で「芳崖悲母観音の原画」という明画なるもの」とふれ、よし芳崖悲母観音が古画の構図を踏襲したものであったとしても、その芸術的価値は多くの影響を受けない。むしろ転写に転写を重ねた古画に新たな息吹を与えて、人をして転た畏敬の念を禁ぜざらしむる

大手腕を称へたい点に変わりない」と記述している。

K氏は四〇年前久留米の三谷家の売りとてでその観音図を手に入れたという。三谷有信は芳崖と同じ木挽町勝川院に学び、維新後は明善校の教師となり、のち衆議院議員となったという。

この有信旧蔵の観音図がフリー美術館蔵の観音図や悲母観音図制作のヒントになったというのがK氏の説明だった。この絵は伝昌道子の魚籃観音や楊柳観音よりはるかに芳崖の観音図にちかく、今後の研究課題のひとつだろう。

「四季山水図(山水長巻)模写」について

芳崖展会期中毛利報公会博物館の白杵華臣館長の好意で雪舟の山水長巻、雲谷等顔の同図模写、さらに木挽町狩野家五代榮川古信の模写本の三巻を同時に拝観できた。

芳崖模写の款記に「萬延二年辛酉歲春二月日於東都御画所御繪本約中宿図之勝海」とあり、万延元(一八六〇)年江戸城修復のため上江した芳崖が勝川院で文久初年この縮図を作ったことが知られる。

芳崖には幕末から明治初年ごろまでの雪舟研究の集大成とも呼べる「山水図屏風」があり、同図、右雙の款記の「維時慶應四年歲次戊辰夏嘉平日狩野芳崖畫」は雪舟を意識したものだ。芳崖一連の雪舟研究作品の中で、山水長巻「模写」がどう位置づけられるかは、研究課題のひとつだが、ここでは毛利報公会博物館蔵の古信模本について記しておく。

榮川古信模本および芳崖の模本の巻末に「此山水墨本傳曰、我雲谷師絶海之際所画也師嘗與四明徐連為方外交有等送別詩以附焉乃/大東長防二州太守萩侯為家藏之珍今茲享保乙巳冬十有二月奉教臨

写請/闕進之/狩野榮川藤原古信謹誌」とあり、芳崖は古信の模本より縮図をとった。

古信の模本は彼が三〇歳の時の制作で、芳崖の縮図は芳崖三四歳の作だ。古信の模本を雪舟の真筆と比較検討してみると技術はともかく原本から忠実に模写されており等顔模本が随所で等顔流にアレンジされているのと対照的だ。跋文の「闕進之」は常識的には「宮中へ献上」だろうが、「古畫備考」は「雪舟大幅山水図巻古信奉教臨写進之予時享保乙巳冬十二月御物」と記す。古信の長巻模写はこれとは別に東京国立博物館にもある。

毛利報公会博物館の古信本は大正五年久原房之助から献上されたもので、目録に「一、雪舟山水図 巻物一軸/右御新築御祝之印トシテ/献上仕候以上/大正五年十二月吉日 久原房之助」とある。古信本がいかなる伝存経緯をたどったか、雪舟、等顔本と共に毛利報公会博物館に保存されている不思議を思う。

芳崖の血液型

芳崖の遺髪やへその緒が保存されており山口県警科学捜査研究所に調査を依頼した結果、血液型はA型と判明した。これら遺髪はまだ検査中だが、東京芸大に遺されている藤田文蔵の手になる芳崖のデスマスクの調査等もすなわば彼の骨格や体格などもわかるだろう。

芳崖の生涯と画業をながめるとき、絶えず自己変革を求め突破を試みることにより新しい芸術を求め続けた未完の巨人の感を深くする。

フェノロサや、天心の側から語られる芳崖像でなく、疾風怒涛の時代に身を置き頑なまでに己の道を求めつづけた芳崖自身の生涯と画業は今一度検証され、再評価されてもよいのはないか。

芳崖研究ははじまったばかりだ。(当館普及課主任 木本信昭)

シリーズ

山口画人伝

(2)

森 寛齋

1814(文化11)~1894(明治27)

勝津吉生

明治維新以降の急激な社会混乱は、日本画史の上にも大きな変化をもたらした。江戸末期は全盛であった文人画が、明治一〇年代以降になると急速に衰退し、東京にあつては政府の欧化主義とはまた別個に、古美術再評価の風潮が高まった。東京大学のお備い外人教師フェノロサを中心とした鑑画会は五回で幕を閉じるが、やがてその流れが東京美術学校の創立へとつながっていく。一方京都にあつては、東京と同様の変革の波を受けながらも、実際の変化の度合は

東京におけるものよりは急激ではなかつたようである。しかし徐々にではあるが、確実に改革の歩みは進められ、その変革の中にあつて、大きな位置を占めたのが森寛齋であつた。寛齋は文化一(一八一四)年一月一日長州萩の雁島に、石田傳内道政の三男として生まれた。道政の長男であり、石田家を継いだ石田栄左衛門の給禄がわずか老石八斗であつたこと(金禄券根帳・公債掛)などを考えると、実のところ道政は士分とはいつてもほんの微禄の下級武士であつたようで、幼少の寛齋は、けつして経済的に恵まれた環境ではなかつたようだ。幼名は幸吉であつたが、長ずるに及んで諱を公肅、字を子容、また号として寛齋の他に桃蹊・晩山などを用いたこともある。

最近県立美術館に寄贈された森家文書の中に「寛齋身上物語之笈」という書面があり、それによると幼年期に大田龍という画人に学んだことが記されている。この大田龍については萩にいくつかその作品が残されてはいるようだが、今のところ逸伝不明の画家である。

天保二(一八三一)年寛齋が一八歳のとき、毛利藩士戸田九郎右衛門が大坂に上る際に随行し、その際森徹山の門を叩くこととなる。徹山は岡山忠挙の門下十哲の一人に数えられ、猿の画で名高い森狙仙の甥にあたり、のちに狙仙の養子となる人物である。しかし戸田氏が病氣となり、一時長州に帰国することとなり、寛齋もそれにしたがひ、実際に徹山のもとで研鑽を積めるようになるのは、天保六(一八三五)年二歳のころからであつた。

やがて画技も進み、徹山の信頼も篤くなつた寛齋は、忠挙没後はしだいに衰退の道をたどつていた京都円山派の復興を期すべく、徹山より森姓をあたえられ、京都で画塾を開くことを勧められる。

京都へ移つた寛齋は、堀川仏光寺坊に住していた徹山の長男であり、仏師であつた田中内蔵丞の宅に寓居することとなる。天保一二(一八四一)年徹山が没するが、ちょうどこのころは、原在中(天保八年)、佐伯岸駒(天保九年)、松村景文(天保一四年)、岡本豊彦(弘化二年)とつぎつぎに当時の巨匠が亡くなり、ひとつの大きな世代交替の時期であつたようだ。

その後寛齋は一時京都を離れて四国、中国を遊歴し、備中倉敷に数年滞在することとなる。いくつかの資料(森寛齋翁七周年薦事會展観録(明治三十三年)・『近世名匠談』(同年))は、のちの寛齋の画風に加味されていく南宗画法をこのころ修得したと伝えている。

嘉永年間以降になつてくるとしだいに政情は不安定となり、長州人たる寛齋もまたその渦中へと巻き込まれていく。しかし画家としての身分が幸いしてか、幕吏の眼をかわして自らの家を志士たちの密議の場所としていたらしい。このころさかんに往来した志士の中に、山縣有朋や品川弥二郎などがおり、特に品川氏とはその後永く親交が続いたようで、明治に入つてからも展覧会出品の自作品を贈つたり、あるいは品川氏がベルリン在留中に書き送つたものも含め、多くの品川氏から寛齋へあつた書簡が残っている。

安政年間から慶応年間にかけては、寛齋は京都の事情を長州へ伝える連絡役を果たした。この維新前の勲功に対して明治一七年三月一八日に宮内省から金五〇円を下賜されている。しかしこの間にあつても絵事に對する情熱は、けつして衰えているわけではない。森家から当館に寄贈された一連の写生類は、幕末から明治初期に描かれたものであり、また長州と京都の往復の途次に、しばしば立ち寄つた琴平(香川県)の金刀比羅宮で、そこに残る円山忠挙の襖絵を修理しており、またこのころ同地の旅館「虎屋」に、数多くの障屏画などを残していることなどは注目す

べきことであろう。

明治以降の京都における寛齋の活躍を考える上で、如雲社を抜きにして語ることはできない。この如雲社の前身は、今のところは寛政年間ごろまで遡ることができると考えられている。「新書畫展観」あるいは「東



肖像



写生帳



葡萄とりす

山春秋展観」とよばれる一種の品評会的性格をもった展覧会であつたらしい。この如雲社の創立については不明の点が多く、はたして創立の際にすでに寛齋が、参画したかどうかも今のところ明確ではない。

初期の如雲社の中心的存在は、塩川文麟であつたが、彼が明治一〇年の五月に病没すると、その運営については、寛齋が主導権を握ることとなる。如雲社はさきにも述べたように、画家の親睦を目的としたものであつたらしく、寛齋の指導方針も、来る者は拒まず、去る者は追わず」といった風であつたらしい。しかし結束力は希薄ではあつても、当時京都に存在した各流派を包含したこの団体は、相当な権威を持つて、けつして無視できるような存在ではなかつたと考えられる。さらに時代が下り、寛齋が最長老となるころには、この

団体は後素如雲社の名で呼ばれるようになる。そして寛齋の死によってさらに大きな転回をむかえ、大幅な機構改革がなされ、名称も後素協会となるとともに、その中心たる委員の中に、菊池芳文・竹内棲鳳・谷口香嶠・山元春挙など次代の京都画壇を担う青年画家が含まれるようになってゆく。

寛齋の各展覧会における実績を眺めてみると、明治一五（一八八二）年第一回内国絵画共進会に「赤壁図」と「葡萄とりす」を出品し、銀賞を受けている。このときの出品目録には寛齋の作品は見あたらないが、その事務報告の共進会褒賞授与人名に銀印受賞として京都ではただ一人寛齋の名がある。また森家文書の中に「葡萄とりす」に関する明治一六年に記された寛齋自筆の書面があり、それによると前年に内国絵画共進会で銀印を受けたこと、明治天皇の委嘱で同じ図柄の絵を描いて献上したこと、さらに金刀比羅宮から再三依頼されたために再び同図を描いて納めたことなどが述べられ、最後に二度と同じ図は描かないと宣言している。これは、おそらく寛齋が金刀比羅宮に差し出した書状の下書きと考えられるが、この中にある明治天皇献上作品は現在当館に、また金刀比羅宮に納めた作品は、今でも同社

で保管されている。

寛齋はこの他にも数々の展覧会に出品し、受賞を重ねた一方、後進の指導についても、なかなか尽力を惜しまなかったようである。たとえば明治一三（一八八〇）年には、京都画学校の設立にともない、その出仕となり、同一五年には実際に画学講義を担当している。さらに同一九年に京都青年絵画研究会が設立された際にはその会長となり、同研究会展が開催された際はその審査長を担当している。そして画壇における地位を不動のものとした寛齋は、明治二三（一八九〇）年帝室技芸員を拝命することとなる。

京都における日本画壇の大きな転換期を生き抜き、次代のその大きな発展のいしずえを築く一端を担った寛齋は、明治二七（一八九四）年八一年の生涯を閉じた。

さきにも述べたが、このたび京都の森家より大量の寛齋に関する資料が当館に寄贈された。まだその大部分が未整理のままであるが、やがてこれらを整理するにつれて、さらに寛齋および当時の画壇の状況に関する新しい事実が解明できるのではないかと期待している。（当館学芸員）

伝統の構造

硯のはなし(1)

堀尾卓司

はじめに

側に『和漢研譜』(以後『研譜』という)がある。和とじ濃紺の表紙で三冊一組である。これは日本・中国の名家が見つかった研や名石で作られたものを集めて図録にしたもので、日本で硯の図案集としてはじめてのものだといふ。硯の文献にとぼしかった徳川時代の貴重な文献である。寛政七年(一七九五)鳥羽希聰の著で自序がある。彼は京都の人で画人であったという。硯の工人ならよく持

っている本だと思っている。

私をはじめてこの本に出合ったときは二冊本だった。家にいた職人さんが持っていた。私はこの人に手ほどきを受けていた。硯ずきの老人がよく遊びに来て、この本をまねて作れと私にしきりといっていた。まだろくにのびがきかず、硯にならなかつたころだったが、まねるといわれるのが、しいられるようで、その言葉がきらいだった。しかし日本画を習ってみたら、先生の筆づかいをまねないことには、画にならないことがわかった。筆づかいの基本をしっかりと習うことが大切だった。『芥子園画伝』など大切なお手本だった。そういえば昭和十五年「渡辺華山百年祭」の記念展を見た。その時、台の上に二冊同じ図が、開けて並べて置かれていた。山水画で山岳の間に楼閣が見えて、手前に岩と林があったように思う。一冊は中国の画家の手になる画本で、いま一冊は華山の写したものである。密画で虫喰の穴まで、そっくりに描かれていた。漢学の先生におたずねしたら、四〇歳ごろの仕事だといわれた。

四〇歳といえど油のりきつた時代で、すでに画技は完成の域に達していたといわれている。あの時期に絵本をうつしている。それが勉強法だったのだ。こうした考えからする

と、老人のいった事は、まんざらまちがってはいなかったかも知れない。基本になる硯をさがして勉強すればよかつたのだ。職人さん、私の師匠であつたその人が、家を出てこの本は私の前から消えた。それから何年かして、知人から贈りものとして、三冊本となつてあらわれた。入手できたことはうれしかった。

師匠のつくつていた硯のいくつかが『研譜』のものであつたことを、なつかしく思い出す。この本をめぐって、考えたこと、見つけたこと、感じたことを書くことによつて、硯の世界を少しでも知つていただけたらと思う。

註(1)『硯墨新語』による。
『硯墨新語』飯島 茂著
昭和十八年発行
(2)中国の画譜

日本の硯材

『研譜』の第一巻のはじめに日本の硯材があげられている。日本の硯について書かれたものは少なく、研究書が出てくるのは、明治以後であるといわれている。

石の硯がさかんになるのは平安時代の後期で、それ以前は陶硯の世界といつても過言ではない。中国では秦(前二二一—二〇六)の時になつて瓦硯の製作が始まり、石硯があら

われるのは後漢(二五—二二〇)のころであるといわれているが、硯がいつごろ作られたか、くわしいことはわかつていない。この事は朝鮮でも同様である。日本では応神朝以前には、古文書はない。『日本書紀』などにより、硯の存在をたしかめる記録を追求して論じられているものもあるが確証はなく、不明というほかはない。

硯の文字がはじめてあらわれるのは、正倉院文書の『写疏所雑用帳』である。平安時代になつて菅原道真の「石硯の詩」があるので、石硯がつかわれていたことは想像にかたかない。

「空海上人が唐に渡るとき、京の寺をせめぐつて、石硯をあつめて土産にするという文があるが知っているか」と、門司の郷土史家の方から教えられた。『好古小録』には、平安時代の硯の産地を知らずとかかれていたという。空海上人の文の出所を聞きわすれ、亡き人にさぐりようもないのは残念である。

註(1)『硯墨新語』による。
(2)『本邦古硯考』内藤正恒著
昭和十九年発行

(3)『好古小録』藤井真幹著
寛政九年歿す。年六六。

諸国の全文から古書画迄考証批評したもので硯は其の雑考の部にあらる。日本産各硯石を論じる。

『研譜』に三八か所、『硯墨新語』六〇か所以上の硯石産地があげられている。これを『日本の硯』として昭和四八年まとめられた鷲尾正則氏の労作がある。これを参照させていただく。青森県から鹿児島にいたるまでいちおうたどってみよう。

『和漢研譜』巻一

記日本研材 『日本の硯』参照。

- 寒水石かんすいせき 青森県(陸奥)
- 豆斑石ずはんせき 青森県(陸奥)
- 琥珀石こはくせき 青森県(陸奥)
- 寒水石 奥州黒山
- 豆斑石 奥州
- 琥珀石 奥州南部

▼開いたところ



▲『和漢研譜』



寒水石、豆斑石、調査の手がかりなし。琥珀石、製作者も資料も不明。紫雲石しうんせき 岩手県 赤紫色

『硯石考』によると岩手県東磐井郡東山町の鶯森山から夏山地域に産するという。輝緑凝灰岩で、赤紫色、緑色もある。二軒の製硯業者があり古くより栄えた山も荒され、現在思うような良石は、出にくくなったという。

玄昌石げんしょうせき 宮城県(陸前) 黒色

六〇〇年前から硯石が彫られていたという。宮城県桃生郡雄勝町で現在宮城県製硯業組合工人約一五〇名いる。雄勝石は全国生産量の九〇%近くを占めて、日本一の産地である。玄昌石は雄勝石、仙台石とも呼ばれる。この石は古生代の黒色粘板岩である。この石で小ぶりの形ながら、すばらしく立派な太鼓胸の硯をみた。いい職人がいたのだらう。若い時にそれを見て、角物の上物を作るとき、いつも思いかけて手本にした。

古文書によると伊達封内には、横沢村(岩手県平泉貌鼻溪の近く)から産出の紫石、雄勝の玄昌石、小舟越(現在河北町大谷地天王橋向い山地付近)の三か所の硯石産地があったことが、記録されている。

研硯石げんせき 栃木県(下野)黒色
『研譜』研硯石 下野日光山黒色

白石しろいし 茨城県(常陸) 『研譜』白石常州

以上調査不能。
大子石だいごいし 茨城県(常陸)灰色
調査不能。

茨城県久慈郡大子町、地元では小久慈石ともいう。江戸時代水戸家のお止め石で、一般の採掘は禁じられていた。この石は玄昌石よりやや粗粒、黄鉄鉱を含むことが多い。

桜川石さくらがわいし 群馬県(上野)白地に黒、緑色の斑点 『研譜』桜川石上野沼田

俗に桜石という。沼田市郊外、川場村武尊山の麓に産出、うすいグリーンのはいた材質のやわらかい石である。約六〇年ぐらい前は硯石など細工をしていたようであるが、廃坑となり、先年の水石ブームに乗ったが、おとろえと共に山主が荒れをふせぐため、発掘を禁じたという。

雨畑石あまはたいし 山梨県(甲斐)黒石 赤紫色 『研譜』雨畑石甲州黒石

雨畑石は山梨県巨摩郡早川町硯島の雨畑川流域から産出、この硯は古く元禄年間から採掘、当時日本の硯として最も有名である。採石地が山奥のため、昔時は馬の背にのせて石材を運んだと聞く。古生層の黒色粘板岩。当時甲府市商工会議所に登録された製硯業者五軒(昭和四八年)。

青石あおいし 山梨県(甲斐) 『研譜』甲

州鳳凰岳に有り) 沼田市の円野町及び清哲町に産するようだが実用上の記録はない。木葉石このはいし 新潟県(越後) 白石しろいし 新潟県(越後)

『研譜』木葉石越後 石色藍青 白石 越後

詳細不明。

瑪瑙石めのういし 富山県(越中) 『研譜』瑪瑙石越中 雄神川) 硬くて硯には適しない。(以下次号に続く)

新収蔵品紹介

雪舟作「山水図巻」重要文化財

二三・二×一六七・三センチ (雪舟筆部分)

「山水長巻」に対して「小巻」とよばれ、文明六(一四七四)年に山口で制作されたと思われる、雪舟五五歳時の制作であることが自拔からわかる貴重な作品。

芳崖作「懸崖飛沫図」

三〇・四×三二・五センチ

先の「生誕一五〇年狩野芳崖」展に出品されたもので、小品ながら晩年の佳品。山口南ロータリークラブから当館に寄贈された。

レンブラントノート(一)

ザンドラルトのレンブラント伝(一)

初期評伝群から

安井雄一郎

一九七七年は、ルーベンス生誕四〇〇年にあたり、大がかりな記念行事を行う美術館ならずとも、訪ねた美術館はほとんどもうしあわせたように、館蔵のルーベンスコレクションを会場の目立った場所に展示していた。

その年の夏、ウイーンからアムステルダムまで聖地巡礼者をきどつて大陸横断の美術館めぐりを続けていた私は、その間中、このバロックの大巨匠の作品と、イタチごっこをくりかえす、といったあんばいだった。しかし、桃山金屏風に似た古色を帯びただけまでも救われるが、視覚の参入を拒絶するような生命力と動感にあふれたルーベンスの大画面は、ただ華やかなばかりで、絶対王制という権力構造に支えられたバロック絵画の世俗的健康さは得心させられても、私にとって威圧感と疲

れだけをのこした。要するに、壁面と見まがうばかりの大画面は、ヨーロッパのたくましさを強制的に納得させただけで、何一つ感銘をのこさなかったのである。

一方、館内には、必ず動きの少ない部屋があり、その静ひつな空間をつくりだす主要な作品が、レンブラントであったことは、私には驚きだった。そこは、饒舌な人のことばがのこすたしかな印象のかわりに、寡黙な人のたしかな言葉がのこす明晰な印象に似た、不思議な雰囲気に満たされていた。フランクフルトのメイン河畔にたつシュテューデル美術館の小室でみた「サムソンとデリラ」や、ミュンヘンのアルテピナコテークの「受難図」連作、そしてアムステルダムのライクスムゼーウムにある「夜警」など、それらは一七世紀からはるかさかのぼる中世の北方

絵画史をわずかばかり学んでいた私にも、ごく自然な心持ちで参入できる説得力をもっていた。そして、生意気な言い方を許してもらえらるならば、私ははじめて「天才」というものの存在を感得した。たしかに、それはきわめて粗雑な言い方に違いない。だが、活字と複製写真でつくりあげていた西洋中・近世美術史のイメージに対して、大げさにいえば、検証の旅をつづけていた私が、作家が美術史にのこるためには、非の打ちどころのない一点の代表作があればいい、とこれも乱暴な得心の仕方をしたわらで、あらゆる作品がうむを言わせぬ静かな説得力をもつた画家、いいかえればすべての作品がその画家の代表作であるような作家にはじめて接したとき、「天才」という言葉しか、その事実を諒解する言葉がなかったのである。

レンブラントに興味をもち、実像に近づくために伝記作家の資料を読みはじめたのは、そうした、きわめて個人的な経緯(いきさつ)からである。

レンブラント歿後六年を経た一六七五年にニユルンベルクから上梓された『ドイツアカデミー』上巻に、頁数にしてわずかだがアカデミズム陣営からなされた実に興味ぶかい『レンブラント評伝』が収録されている

ことを知ったのは、それからである。著者ザンドラルトは、一六世紀後半から一七世紀にかけて強健な骨格を形づくるヨーロッパ美術アカデミズムの信奉者で、事実その推進に力があったドイツ人画家だが、つぎに試訳として紹介する一文がそれである。

もちろん一七世紀ドイツ語原文の難澁な文体に抗し、訳としての完璧さを期すことは、少くとも私にとつて不可能に近く、この点については、後のご叱責ご指摘をおおぐことで、責を逃れることとして、にもかかわらずその紹介を思いついたのは、印象派やロマン派の出現、表現可能性や視覚世界のいちじるしい広がりを契機に、古典主義美術という形式的客観的美術批評の方法がかわり、質的主観的美術批評の方法があらわれる近代にいたって、ようやくレンブラントの真価が認められはじめたことは周知の事実だが、ザンドラルトのこの一文は、J・ブルクハルトあたりまで続く否定的なレンブラント像の原型が形づくられるうえで、時代的にみておそらく、ある程度の影響をもった評伝と推測されるからである。

揺籃期のアカデミズムがレンブラントの何を是とし、何を否としたか、そのことをこの一文は雄弁に物語っているように思われる。

なお底本としては、A・R・ベルツァーの編集復刻に於て『Die Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Künste Nürnberg 1675-79 -kommentierte Neuausgabe von A. R. Paltzer (München 1925)』s.202-203を利用した。

『ドイツアカデミー』のテキストクリティクについては、シユボンセルの『Sandrats Teutsche Academie, kritisch gesichtet(Jean Louis Sponcel Dresden 1896)』資料意義に「*ごつて*」シユロツサー『Die Kunstliteratur (Julius von Schlosser München 1924)』にそれぞれ詳しい。

ヨアキム・フォン・ザンドラルト略伝

一六〇六年、フランクフルトに生る。プラハのザートラー(E.Sadler)に版画を学んだのちユトレヒトのホントホルスト(Gerard van Honthorst)に就いて油彩を修める。その後、イギリス(一六二七-二八)、ローマ(一六二九-三三)、アムステルダム(一六三三-三四)、シユトツカウ、アウグスブルクなどに住み、主に肖像画家として、諸侯、高位聖職者の宮廷に出仕、名声を得る。一六七四年に、デューラーの故地ニュルンベルクに移り住み、一六八八年八二歳で同地に歿した。

ベルツァー版は、上記三巻本のうち史料価値をもつ部分だけを編集・復刻したもので、本来の構成と前後する個処がある。

レンブラント伝

卓抜したレンブラント・ファン・ラインは、低地地方の出身で、粉屋の息子だった。が、にもかかわらず、自然はかれを駆りたて高貴なる芸術の道へと進ませた。かようなしだいで、かれは芸術のかくも高い地位に到達したのである。これにはまことに驚嘆のほかはない。かれは、アムステルダムの著名なラースマンのも

画家としてよりむしろ美術関係の著述で名をのこした。とくに、当時の高名な美術家とのひろい交友をもとにして書かれた伝記は、一七世紀画家研究の貴重な資料とされている。これをふくみ、古典古代から同時代に至る画家の伝記と技法理論をまとめた『ドイツアカデミー』上巻(一六七五)、同下巻(一六七九)、縮尺ラテン語版(一六八三)の代表作のほか、『イコノロギア』(一六八〇)一卷の著作がある。ドイツにおける美術アカデミズムの推進者の一人で、まえにあげた一連の著作もその背景を負って成立したようである。

とで画家としてのスタートをきった。もともと性格にあつていたこともあるが、また倦むことのない努力、日日の勉学のかいあつて、たとえかれが古典古代や理論(Wissenschaft)の学べるイタリアその他の処地を訪れることはなかつたにせよ、しかも、ただネーデルランド語しか読めず、書物によつてもわずしか自己の手助けにはできなかったにせよ、何ものも彼のもとから離れ去つていくものはない。すなわち、かれは自分で身につけた作画習慣(Brauch)にあいも変らず留まり、たとえば解剖学、人体均衡といった我々の絵画規則、透視図法、古典彫刻の利用、さらにまたラファエロの素描技術、合理的な(美術―訳者)教育に対し、のみならず我々の職業にきわめて必要であるにもかかわらずアカデミー(美術学校―訳者)に対してさえも、論争を挑みかけ、これを否定するにやぶさかではなかつた。自然そのものに関わるべきこと、ほかのもろもろの規則は一切不要である―これがかれの主張だった。たとえば、制作の必要上、光と影あるいはあらゆる事物の輪郭といったものは、すでに一定規準(Horizont)に反しても、そうした方が効果的で作品を助けるものであれば、(無視して―訳者)いいと説いた。そうしただいで、すつ

きりした輪郭は、その場その場に即して工夫されるべきだとして、(実は―訳者)失敗を避けるために、普遍的調和との結びつき以外は何ものも求めぬといわんばかりに、その部分をすつぽり暗闇をもって満たしたのである。(ただ―訳者)この点(普遍的調和との結びつき―訳者)では、かれは卓抜な技倆を示したし、自然の簡素さ(Natur Ehrlich)を堂々と展開した。のみならず彩色における天性の力と強烈な明暗どりをもち、それを飾るすべさえも心得ていたのである。これは、とくに半身像あるいは老人の胸像にみられ、のみならず、むろん小品や(人物像の?―訳者)華美に飾られた衣裳や優雅な身のこなし(Artigkeit)にもうかがわれる。(以下次号へ続く)

訳略註

- (1) 一六〇六年七月二五日、ライデンで生る。
- (2) Pieter Lastman (ca.1583-1633)。修業期間は、一六二四―二五年、レンブラントは、これ以前に生地ライデンの歴史画家 Jacob van Swanenburg に師事している(一六二二―二四)。したがって正確な記述ではない。
- (3) ライデン大学の学籍簿に、一六二〇年五月二〇日の日付で「レンブラント・ハルマンスゾーン・フォン・ライデン、哲学部学生一四歳。両親に同居」とある。在学期間不詳。レンブラントが全くの無学であったとする記述には問題があり、この議論については、小冊子『ロロロ伝記叢書』『レンブラント』(Chr. Timpel Reinbek bei Hamburg 1977)にもややくわしく取り扱われている。

県民の美術の祭典 第三回 山口県美術展覧会

県民のすべてが参加して行う「美術の祭典」山口県美術展覧会は、今年で二三回目を迎えた。山口県立美術館にその会場が移されたのを機に種々改正が加えられた結果、今年は史上最高の応募点数があった。

改正の要点

その第一は招待作家の制度を廃止したことである。

第二は審査員を中央から招いたことである。

日本画 小野具定 (作家) 創画会会長
洋画 富山秀男 国立西洋美術館

学芸課長

彫塑 三木多聞 東京国立近代美術館

館 企画資料課長

写真 真林忠彦 (作家) 二科会会長

つきに審査には厳選主義で臨み、したがって前回の十種類におよんだ賞を、つぎの四種類とし、最高賞も二万円から十万円に増額した。

最優秀賞 十万円 二本 (知事)

議長名)

優秀賞 二万円 七本 (教育長

名)

奨励賞 一万円 七本 (〃)

佳作賞 賞状のみ 各部門平均 約三本

その他運営委員と審査員を原則的に分けたこと、運営委員に学識経験者を加えたことなどがあげられる。

○運営委員

美術作家 中村脩 (日本画)、友近 琢男 (洋画) (会長)、田中米吉 (彫塑)、吉賀大眉 (工芸)、田中 江舟 (書)、角川政治 (写真)、服部碩夫 (デザイン)

学識経験者 臼杵華臣、杉本春生、田口克己 (副会長)、福田百合子

県教育委員会

山本康雄 (文化課長)

○審査員

日本画 小野具定、村上景介、河本武士

洋画 富山秀男、尾崎正章、富永恒光、秋山泉、藤川章造

彫塑 三木多聞、川口政宏、田辺武



最優秀賞 (上)「RAINY DAY」演野邦昭
(下)「友の昇天」藤崎恒頼



工芸 坂田泥華、服部碩夫、兼田文男、三輪龍作、吉賀将夫

書 宇山栖霞、小倉国幹、広実泉城、松永翠舟、道岡香雲

写真 真林忠彦、角川政治、栗林和彦

デザイン 下尾周男、斉藤武男

史上最高の応募点数

搬入は、一月二三日から二六日までの四日間行われた。

部門	出品	入選	入賞	無審査	()内昨年度	
					展示合計	展示率
日本画	112 (62)	37 (35)	4 (2)	3 (6)	44 (41)	0.39 (0.66)
洋画	416 (347)	73 (81)	7 (6)	4 (40)	84 (121)	0.20 (0.34)
彫塑	35 (21)	8 (14)	4 (2)	2 (5)	14 (19)	0.40 (0.90)
工芸	368 (317)	81 (103)	6 (7)	4 (16)	91 (119)	0.24 (0.37)
書	513 (383)	188 (130)	8 (7)	4 (28)	200 (157)	0.38 (0.41)
デザイン	91 (52)	30 (24)	4 (3)	2 (5)	36 (29)	0.39 (0.55)
写真	195 (139)	30 (35)	6 (5)	2 (11)	38 (46)	0.19 (0.33)
計	1730 (1321)	447 (422)	39 (32)	21 (111)	507 (532)	0.29 (0.40)

応募点数は県美展はじまって以来

の一七三〇点にも達した。これは前回より約三〇%の増加となっており、喜ばしい結果といえる。

審査は一月二八日に行い、各審査員による慎重な審査の結果、三九人の入賞者と四四七人の入選者が決定した。

この数字が示すように、展示総数五〇七点のうち無審査作品は前回の一一一点にくらべて、招待作家制度の廃止により二一点に減った。その上審査の厳選による展示率は、全体で去年の四〇%に比べて二九%に減っている。しかし平均をはるかに上回る四部門についてはなお厳選が望まれる。

二月八日に開幕、二三日までの一五日間の入場者数は約九〇〇〇人だった。師走のなにかと忙がしい時期にもかかわらず、前回の八〇〇〇人を上回る入場者があったことは、応募点数の増加と共に県美展の大いなる前進ともいえる。

山口県立美術館 ニュース
「天花」 一卷二号
昭和五十五年三月一日発行
発行 山口県立美術館
〒753 山口市亀山三十一
TEL (0853) 517788
印刷 大村印刷株式会社