

山口県立美術館ニュース

天花

第5号

TENGE

昭和55年10月1日
発行山口県立美術館



表紙作品解説

永地 秀太

1873 (明治6) ~1942 (昭和17)

し ぼ り

油彩 キャンバス 91.0×65.0cm

黒田清輝が、滯欧作「朝妝」(一八九三・焼失)を一八九四(明治二七)年の明治美術会第六回展及び翌年の第四回内国勸業博覧会に出品し、このことから裸体問題が大きくとり上げられたことはよく知られている。裸体表現が公的な場ではとりあげられなかった日本の状況に、いわば土足で踏み込むような大胆さで出品されたこの作品は、作品そのものとしても黒田の自信作であり、またその質の高さがR・コランやシャヴァンヌに認められたにもかかわらず、本格的な絵画表現の移入を目指した黒田の意図からすれば、本質的でないところの議論にすりかわって毀誉褒貶を受けることになった。これは黒田も予期した事態であつただろうが、彼はその予想をはるかに越えた騒々しさに驚きを隠せず居直りともみえる態度をとり、それは別の意味でまた面白い。やや唐突な書き出しになったが、裸体表現について考えるときにまず思いあたるのは、はたして問題はこの地平から深化されただろうか、というごく素朴な疑問である。確かに裸体表現は時代とともに一般化し、それを受けとめる人々の感覚

も変化してきた。しかし、見慣れてきたことと表現としてこなれてきたこととは、表裏一体の関係のようでいて微妙なところですれ違つていて、この違いを無視する議論が現在でも続いていることからすれば、この問題は未解決のままといわざるを得ない。

さて、永地秀太のこの作品は、藤島武二の「うつつ」などとともに第七回文展(大正二)で三等賞を受けた作品で、脂の乗りきつた年代の彼の代表作である。窓辺の藤椅子に寛いでいる若い女性は、いかにも日盛りという感じの明るい光のあふれた部屋の中から気怠さに包まれている。絵具を少し盛り上げて筆使いのあとを画面効果として残していることが、この場合は光のキラキラしたイメージと重なりあつて成功しているし、印象派の技法をそのまま援用しているのではない点も、技法としては曖昧ながらかえつて蒸暑さのような日本的なもの表現となつて生きている。いいかえれば、脂派の中で育つてきた作家の体質は、新しい表現法をとりながらもかなりの部分を残し、そのことが洒脱さの半歩手前で作家

を踏みとどまらせたため、かえつて親しみのある表現が生まれたといえるようである。いい意味で大衆的な感覚があり、黒田でいうならば「朝妝」と「舞妓」との差(風俗として親しみがあるかどうかとは別にしても)であろう。

ここで先の問題にたち返るわけであるが、この女性が胸を露わにしていることは、この作品においてどういう意味があるのかいさか疑問に思われるのである。逆説的になるが、湯浅一郎の「画室」(一九〇三)は発表時に裸体であつたのに、のち薄衣が描き加えられて表現意図が曖昧になったのと同じように、この女性像は胸をはだけることによって、かえつて焦点のボケた人間像になつていないかという危惧である。永地はこうした女性像をいくつか描いているが、彼の中でこうした女性像が趣味的な情感でしかとらえられていないように思われるのは、時代的にいえば当然のこととはいえ、考え直してみることがあることであろう。

(当館学芸員 高田美規雄)

近代洋画の 人間像

芸術表現が人間だけのものであるとすれば、広い意味ではすべての芸術表現が人間像を追求しているといえよう。人間の姿かたちということではない。人間像の追求とは、人間の存在の本質に対する永遠の問いかけなのである。

ということであれば、絵画表現に限定して人物画を取り上げることは何ら積極的な意義はないと考えられるが、あらゆる対象に拡散する絵画表現をその一面で切り取ることで、少なくともそこに典型的な表現形式を分類することができるだろうし、

そこに歴史的な様式の展開や、何を描くべきかといった問題意識の変遷の一端を探る手掛りを見出すことは意義深い。つまり、人間の姿かたちの表現の変化を通観することによって、対象とされた人間のとらえられ方の跡をたどり、そこに姿かたちに託されたそれ以上のもの——即ち人間のあり方にかかわる本質的なものの表現を読みとろうというのである。あるいはこの方法には欠陥があるかも知れない。展覧会という現実的な地平に、そうしたとりとめもないテーマを持ち込むこともその一つである。しかし、風景画にしる静物画にしる、絵画表現の根底に人間の問題を含まないものはない。一つの風景画は決して現実の風景の断片ではなく、一つの静物画もリングがそこにあるというだけのことではない（仮にそうしたものととして描くのだという作家がいても、それは描くという人間の作業をぬきにしてはあり得ないのだから）のである。人物表現が人間像の表現であるというだけでは下手な洒落にもならないが、人物表現を通して遙かな遠方を見据えようというのである。

さて、前置はその位にして洋画の問題に目を転ずれば、洋画はその名の

の示す通りに移入文化形式であった。これに対する用語は日本画であり、洋画は油彩画（テンペラ画を含む）を意味するとともに、実質的には水彩画、素描（木炭、チョーク、鉛筆など）、版画の一部（銅版画、石版画など）を含んでいる。直接西欧人との交流がおこったのは十六世紀中頃。航海術の発達によってキリスト教の布教を口実に利権の拡大を求めたポルトガル人などが東漸し、さまざまの文物とともに日本に洋画をもたらしたのが初めである。室町後期には南蛮絵がもてはやされたが、江戸初期に鎖国令がしかれるにともない、南蛮絵に対する興味はそがれる格好となった。一部にはその影響が残されたが、ほとんど一般化するまでに至らなかつた洋画は、江戸中期に徳川吉宗が「洋書の禁」を緩和する政策をとることによって、徐々にではあつたが確実に人々の目を開いていくことになる。何に對してかといえば大雑把にいつて科学的精神に對してであり、洋画が洋学の一部として理解され、表現理念というようなこととよりまず第一に遠近法や陰影法として、即ち実学として展開してきたことは注目しなければならぬ。確かに一部の優れた作家の作品には実

学を越えたものもあるが、そうしたものも基本的には実学の延長線上にあつたと考えてよく、まして西欧のレベルと比較してその未熟さを論ずるべき筋合いのものではないことは明らかである。

さて幕末になると、これらの洋学（窓口がオランダであつたことから蘭学と呼ばれ、内容的には本草学から兵学まで多岐にわたり、あとから英、仏、独、露語ものが加わつて一層情報化された）も民間から公的機関に場所を移して研究が進められ、その一部として画学局が設置される。これは洋風の絵画表現が洋学として捉えられていたことの証拠で、具体的には図法や光学的な陰影理論をもとに、イラストレーションや見取図を描くことが正しい目的であつた。またフレスコや油彩絵具の研究も行なわれたが、これはいわば素材研究であり、この画学局が作家の養成機関ではなかつたことはほぼ確実である。しかし、いま「ほぼ」とわざとらしく規定した理由は、川上冬崖や高橋由一をはじめここで研究を進めた幾人かは明治以降の初期洋画家としての位置を得ており、先に「実学の延長線上にあつた」として退けた洋風画家たちとの差は微妙ながら、

彼らが画学局に育った作家たちといえるからである。高橋由一の精神的バックボーンは司馬江漢であった。しかし、由一は洋画に「皆眞ニ逼リタルガ上ニ一ノ趣味アルヲ發見シ」、絵画を「精神ノ爲ス業ナリ」(いづれも『履歴』)と考えていたのであって、単に写真によって人を驚かせることのみを喜んでいただけではなかった点は重要である。また由一は英人C・ワグマンに直接の指導を受けている。ワグマンが本格的な作家ではなかつたことは問題ではない。彼が西欧人であり、基本的な絵画に対する考え方(美学の段階にとどまらない絵画の世界)を無意識的にも身につけていたことが大切であり、正確な部分をつなぎあわせても全体は浮かびにくい、曖昧でもその全体像が与えられれば部分の理解が容易な

ように、ワグマンとの出会いは由一にとって貴重な体験であったといえよう。まして工部美術学校に招聘されたフォンタネージをや、である。さて少し時間を飛行すると明治中期には、黒田清輝がフランスから帰朝し、ここに新しい段階が生まれる。第一に、それまで国粹主義的勢力に圧倒されていた洋画家たちは明治美術会を結成して団結していたが、新しい表現性をもたらした黒田らによって画壇の活性化がおこった。第二に、黒田らが東京美術学校西洋画科設置にもなつて教授陣に加えられ、洋画に社会的地位が与えられた。好奇の眼差しにさらされていた洋画もすでに芸術として一人歩きを始めた

というのである。明治美術会は理念においても共通のものを持つていたのではなく、いわば日本画勢力に

対抗するための大同団結の組織であったので、こうしたところからは芸術論争が育つはずもなく、そこには多様な作家、多様な表現性が雑居していた。そうした状況に外光主義の影響を受けた黒田・久米が飛び込んできたのである。黒田は官設展(文展)の設置にも力を発揮しているが、「紫派・脂派」といわれるほどに画壇に活力を与えた功績——内部から突き動かしていく原動力を与えた意味は大きいだろう。そうでなければ、上から洋画が引き上げられたところで、明治初期の画期的な状況は生まれなかつたと思われるし、それほど急展開をみせるはずもなかつたと考えられるからである。ただ実質的には、黒田には門閥を利用して日本画の勢力に食い込んだようなところもあつたし、また「朝妝」の裸体画問題におけるように、ストレートに自分の表現性を發揮して事なしとできる環境を持ちあわせていたことは、黒田個人にとつても画壇にとつても幸いだつた。結局はこの状況がバネとなり、大正に入つて二科が生まれ、個性派抬頭の素地が形成されたし、「白樺」が後期印象派に注目して横

からのゆさぶりをかけるようになつた(ちなみに「白樺」の紹介した

先を示したように、美術は芸術の一つとして究極的には人間像を追求するものである。したがつて良かれ悪かれ描かれた作品には人間像の仮象があるといえる。しかし近代を同時代として生きた人々が、一様に近代的な人間像を打ちたてたかどうかは別問題なのである。自画像以下、肖像、婦人像、裸婦、風俗、子供、構想画から新しいイメージへ、と題して分類されたそれぞれの領域には、時代とともに変化した様式の展開と人間に対する意識の変遷が見られ、その中の何を切り捨て何を見詰めていったかを探ることは、現在に生きる私たちにとつても大きな問題を投げかけているようである。

(当館学芸員 高田美規雄)

対抗する



▲百武兼行「マンドリンを持つ少女」



▲万鉄五郎「寝ている人」(北九州市美蔵)

山口県現代美術選抜展

山口県内に在住する美術作家の近作を集め、山口県の美術の現況を展望するための山口県現代美術選抜展は八月二日から一七日まで山口県立美術館で開催され、会期中三、五〇人の観客を集めた。

この展覧会は、中村脩（日本画）、友近琢男（洋画）、田中米吉（彫塑）、吉賀大肩（工芸）、田中江舟（書）、三堀英夫（写真）、服部碩天（デザイン）の各部門を代表する七作家に、三好正直（山口県立美術館顧問）田口克己（県展運営委員会副会長）足立明男（山口県立美術館学芸課長）の三氏を加えた一〇名の選考委員会で、昭和五三年度県展招待作家を中心に現在県内で活躍中の八〇名の美術作家を選出、出品を委嘱したもので、このうち五〇歳以下の三五作家の中から、濱野邦昭（二九）山口市の彫塑「WIND OF GRAY」が特別奨励賞。奨励賞には、船本寛（三七）徳山市の洋画「閉ざされた領域―死―」、藤重墨舟（四八）宇部市の書「杜少陵の詩」、柴田議一郎（四七）萩市の写真「オムニバ

スインブルー」の三点が選ばれた。賞の選考は乾由明京都大学教授を中心に、河野良輔山口県立美術館長及び足立明男館学芸課長があつた。特別奨励賞を受けた濱野は下関市出身で東京芸術大学彫刻科を卒業後一〇年間東京での会社勤務の後帰郷、県立聾学校の美術教師となり、昨年度山口県美術展覧会でも最優秀賞を

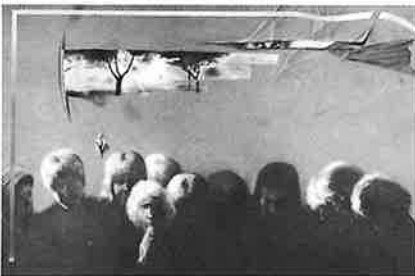
受賞した。

受賞作「WIND OF GRAY」は「難しいポーズだが、必然性を失わず、彫刻というものをしっかりとつかんでいる」という乾教授の選評のごとく、诗情を内に秘めた女性像を確かな技法で制作しており、将来が期待できる新人である。洋画、写真で奨励賞を受賞した船本、柴田も昨年度の山口県美術展覧会で受賞しており、選拔展全体からも若干の意欲作が人目をひいた。

山口県では昨年度美術館の開館を

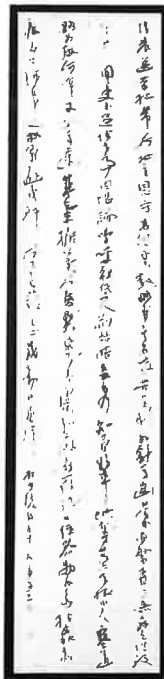
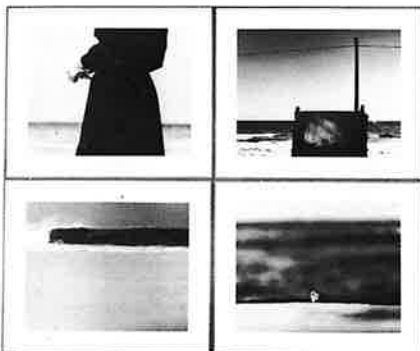


▲「WIND OF GRAY」濱野邦昭



▲「閉ざされた領域―死―」船本 寛

▼「オムニバスインプル」柴田議一郎



▲「杜少陵の詩」藤重墨舟

契機に三〇有余年の伝統をもつ山口県美術展覧会を抜本的に改革しており、この時期、山口県美術の現況を概観する当展の開催は今後の山口の美術の方向を考えるうえで多くの示唆を与えた。

来年度以降は総花的に現況を概観するだけでなく、テーマを変え、企画性を強めて、山口県の美術を育てていく新しい展覧会にする。

（当館普及課主任 木本信昭）

シリーズ

山口画人伝

(4)

高島北海

1850(嘉永3)～1931(昭和6)

安井雄一郎

ド・ヴォーグは、「一人の日本人をナンシーに生れさせた運命女神の気紛れに称讃をおくろうではないか」(万国博所感)と述べ、かれの成功をたたえているが、この所感は勝因としての新機軸が、ガレを日本人と見誤らさせるほどに消化徹底された日本美術的要素だったことを明りように物語っている。

ところで、この勝利の蔭に、ガレの長期にわたる日本をはじめとするいわゆるオリエント美術研究のそしやく吸収の過程があったことは、作品によつて裏づけられるところである。が、ガレにおける日本趣味のいっそうの深化を促した直接の原因に、一八八〇年代にナンシーに住んだ日本人留学生高島得三(号北海)の名が注目されはじめたのは、S・T・マドセンのオール・ヌーヴォ研究(一九五六年オスロ)が現われて以降である。日本では、高階秀爾氏が自著の脚注でマドセンの指摘にふれられたのを最初の言及とすれば、それより七年おくれた一九六三年が、北海に関心をもたれた最初の年といえよう。世紀末芸術の紀伊國屋新書^{P.111}

出身地山口県で開かれた一九六一年の顕彰展をのぞけば、国内では後三〇余年のあいだ殆ど無名の存在

に近かつた日本画家が、第二次大戦後欧米にはじまり一〇数年後には日本にも波及したオール・ヌーヴォ研究熱の只中から再びクロウズアツプされた、その再発見のありかたが、美術史における北海の特異の位置をまず物語っているだろう。

異色といえ、北海の画歴もまた異色である。

高島北海は、一八五〇(嘉永三)年幕末の萩毛利藩医高島良台の次男として生まれ、一九三一(昭和六)年、八二歳で東京に歿したが、そのうち画家としての本格的な活動期間は、五〇歳以降の三〇年にすぎない。いわばその道の修業にとつて重要な青年期から四〇歳までを、植物学、鉱山学、森林学をおさめた技師官吏として明治政府に仕え、工務省、内務省、農商務省をへて、福岡大区署長で依願免官となつたのが、一八九九(明治三二)年、北海五〇歳の折だつた。そうした画家としての遅い出発から北海にはこれといった師弟関係もなく、また特定の画壇・画派にも属していない。このことは、恐らく北海芸術にとつて決定的な意義をもつたであらう。

もつとも、絵画に対する情熱は、すでに早くから顕われる。のちにも

それは公務という地表の底を暗渠となつて流れつづけ、五〇代以降の画家としての再出発につながつてゆく。すなわち、幼少期には父良台が江戸御用のおり買い求めた渡辺華山、椿椿山など江戸南画系の絵がまとまつた量で家蔵されていたといわれ、それはかれの絵ごころを養つたであらうし、一三歳の年には、和亭の号で「蓮季」を描いたことが知られている。

一八七二(明治五)年二三歳で上京すると、工務省鉱山寮に出仕、但馬国生野銀山に赴任し、ここで幕末に薩摩藩に招かれ維新後明治新政府に雇用されたF・コアニエに就いて仏語と地質学を学んだ。この年が技師官吏の出発の年だが、新政府の殖産興業の旗じるしのもとに西洋の新知見をまなびとる傍、一八八二(明治一五)年には、第一回国絵画共進会に「南宗派 號安處 高島得三」の名で、山水と蓮を出品している。

それらの作品がどのようなものだったか知られていないが、例えば一八七八(明治一一)年の「富士登山記」の挿画に使われた一二枚の北海自筆の水彩スケッチには、すでに西洋的遠近法を学んだ跡がはっきりう



花卉圖（一九二六）

かがわれることから、「南宗派」から出品しているにせよ純然たる南画であつたとは思われない。

その後、公の展覧会出品は、辞官後の一九〇八（明治四一）年までとだえる。

一八八四（明治一七）年農商務省所属となった北海は、同年スコットランドのエンジンバラで開かれた万国森林博覧会に、山林局長武井守正の随行として渡欧、閉会後北フランスのナンシー森林高等学校に三年の留学が命じられる。一八八五年から一八八八年までのこの留学が、のちに美術における北海の名を蘇らせることになる。では、北海がガレに与えた影響とはどのようなものだったのだろうか。

一九七六年にガレの評伝を上梓したPh・ガーナーは、ガレの作風にみられる優雅な線、対象の本質への忠実さを留めながら抽象化や様式化

を進める巧みさ、シルエットの効果的な利用、気紛れで大胆な非相称などを日本美術からの影響とみとめ、

次のように述べている。

「ガレが、いつごろこのタイプの美術と接するようになったのか確かではない。これはずっと以前から示唆されてきたことだが、その仲介者はタカシマ某であるという説がある。

一八八二年から一八八五年までナンシー森林学校で学んだ日本人留学生で、かれのデッサンは、ガレ、ユージーヌの二人に称讃され、またかれがこれらナンシー子と多くのアイデアを交換しあつたことは疑う余地がない。しかし、これが最初の生真面目な（日本美術との）出会いだつたとは思われない。」

こう述べ、ガーナーはその関心の胚芽を一八七一年のロンドン遊学までさかのぼって考えている。

このときガレは、サウスケンシントン美術館で日本のガラス工芸に接したことが知られている。これは、一八六二年のロンドン万国工芸博に

出品されたのち、同館に移管されていたものである。また、一八五六年ごろパリの版画家ブラックモンにはじまるといわれる日本趣味は、ホイッスラーを介し大西洋を渡り、一八六〇年代後半のイギリスには、すでにロゼッティ、ウイリアム・モリス、オスカー・ワイルドなどの間にいわば歓迎すべき美術様式として浸透していた。

ガーナーは、こうした事実をふまえたうえで、時代に敏感なガレが如上の新しい動向に気付かなかつたはずはないとしている。

一方、北海の女婿河村幸次郎氏は、一九七五年に渡仏した際、ガレの作品から高島の絵をそっくり使ったものを5点発見している（某書簡）。

シムツラー（一九六二）によればガレの作品は、かれがデザイナーとして父の工房にも関わった関係から、その編年的整理は難しいとされている。したがって、一八八〇年代後半に、かれの作風に何らの著しい変化が顕われるのかどうかといった問題は、今すこし検討を要する。さらに、美術上の影響は、単なる形態の転写から本質的な変化まで多様でデリケートな問題を内包しており、いずれ厳密な様式分析と状況資料の

検討にまたねばならない。今後、彼の資料の照合などを通して考究すべき課題であろう。

官を辞し画家として立つた晩年の三〇年間、北海は制作の傍、文展の審査員や画論の執筆などにも活躍した。師弟関係からも特定画壇からも自由だったかれは、「山岳画」という従来の山水とは趣を異にする独特のジャンルをひらき、また南画特有の観念的・表現主義的な要素を排し、俗に「北海風」とよばれる写生風の穏やかな画風を創始した。

経歴にみられる自然科学者の検証分析の眼と、対象全体をヴィジョンとして直観する画家の眼の統合された世界が、北海芸術の特色といえようが、若い時代のE・ガレとの交友ひいては滞欧期の西洋世紀末芸術との接触は、のちの北海芸術に全くといっていい程、影響していない。このことは、明治一年の西洋画研究の事実とてらしあわせて興味ぶかい問題であろう。このあたりにも、トータルな北海研究が待たれる以所があると思われる。（当館研究員）

注 Garner, H. in "The Galle", (1976, London). P. 58
高島のナンシー滞在期がここでは一八八二—一八八五年となっているが、これは一八八五—一八八八年が正しく、ガーナーの事実誤認。

伝統の構造

硯のはなし(3)

堀尾卓司

『和漢研譜』巻一(統)

紫金石(赤間関硯) 前述

この石材は輝緑凝灰石である。これは中世紀の白亜紀層であり、学者によって白亜紀上中下の各層の説にわかれ定説がなく、関門層群とよばれている。赤紫は酸化鉄の色である。紫金石は山口県厚狭郡森廣で採石されていたが今はどうなっているか、硯は今でも見かけののだが、だれが彫っているのか知らない。

この石は紫雲石にくらべると大分硬い。この石には青い縞がある。五

色とはこの紫金石、紫雲石、紫玉色、紫青石、紫石をいう。石層は五層あり、一ばん上の層を上げん又は上だんといひ、紫石という。ロー分があつて普通の小刀でけずれる位やわらかい。二層目は中ばん、中ばんといつて、上げんよりロー分が少なく幾分かたくなる。三層を本ばんといひ、紫雲石、紫玉石、紫青石皆この層にある。次は下ばん、その下を底ばんといひ、共にかたすぎて使わない。

紫雲石が只今この石ばかり使用されているようだ。この石に石眼(目のように丸く緑色の紋がある)のあるものを紫玉石、紫青石は青色のかたまりとなつて出てくる。青材を最高とかかれていた本もあるが、良材が多いことはたしかである。紫玉も紫青も紫雲石と同質である。

石はだは大小いづれのわれかたをしても皿状になるのがこの石の特質で、板状には破れない。木口と柾目のかたさが変らないし、ねばりがあつて、細工にたえるので、自由な図案が育っている。

日本全国の硯材をしらべてきたが、工人の足跡不明や、調査不能には、みれんがのこるのも私が工人だからかも知れない。

現代の硯作家群を記しておこう。

国が戦後伝統工芸に力をつくされ、文化財保護法により、重要無形文化財、無形文化財の制度が出来たが、硯には重要無形文化財はいない。

無形文化財に山梨の雨宮静軒氏がおられたが、亡くなられてからは誰れ一人いない。

展覧会に関心をもつもの、全国的といつていいほど。硯の作家が日本工芸会の伝統工芸展にあつまり、技の研鑽にはげんでいる。

長崎県対馬の山代象二郎、山口県赤間関の堀尾信夫、愛知県宝来寺山の名倉鳳山、岡山県高田石の中島石真、四国徳島の橋本耕雲の各氏が、正会員になつて活躍している。この会は審査がきびしく、正会員といえどもどしどし落選させるところなど、変つてゐる。以上の各氏につづく雨宮弥兵衛(この人は日展八回の入選歴有り)は山梨県甲州の硯の名家である。同地の深沢瑞軒、深沢嘉造の二人、対馬岩坂治人、赤間関下井唯石、宮崎県延岡紅溪石相馬羊堂の各氏が続いている。

『研譜』二つこ

『和漢研譜』本論である図録の解説に入る。

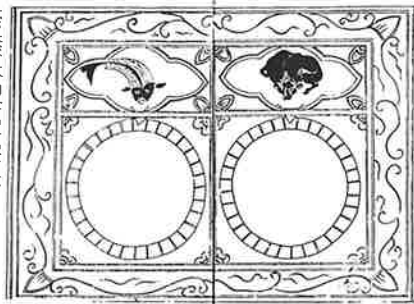
一卷に四六、二巻八一、三巻四一

合計一六八図、和紙に引かれた黒線の硯は、いろいろと話しかけてくれる。その中のいくつかをとりあげて、硯の世界をのぞくことにする。

(一)紫式部の硯

第一巻のはじめのあたりに紫式部が源氏物語を書くのに用いたという硯が出てくる。これは琵琶湖畔石山寺の宝物である。『硯墨新語』に見聞記が出ている。それは昭和九年一月東京銀座の松屋百貨店で開かれた、源氏物語展の出品であつた。

硯は竪六寸二分横八寸四分高一寸三分で、縁を幅広くとり、唐草様の紋があり、丸い硯を二つ横に並べた作品である。その硯材は変質石灰岩ではないかと思つた。『和漢研譜』には紫石硯と書いている。対馬の『若田石式部研』(石山寺)



▲紫式部研

由来記』には、この硯は若田石だと記されている。黝石（若田石）でもなく、輝緑凝灰岩（赤間石）でもない。将来研究を要すると、見た人は言っている。その作柄にも、時代的な疑問をもっている。見たことのない私にはわからない。

思い出されるのは『本邦古硯考』の中で、平安初期に出された『和名類聚鈔』という本に「須美須利（墨研）」と呼ばれていたものが、『源氏物語』や『枕草子』では「すずり」となっている。それ以前は史料がないのでわからない。この時期が「須美須利」から「すずり」にかわる転換期であったろうと書かれている。

註 『和名類聚鈔』一分類体漢和辞典二〇

壬生忠岑研

幽池研 麒麟抄



▲幽地研 壬生忠岑研

巻源順撰 わが国最古のもの

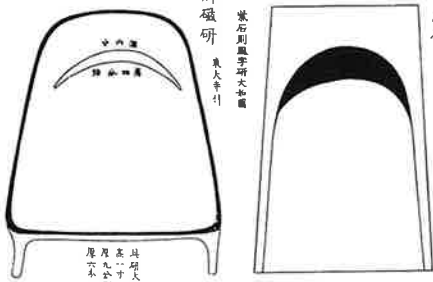
(二) 壬生忠岑硯

この硯は京都中京区四条坊城南にある壬生寺の寺宝である。この寺は一二〇〇余年前、過海大師が聖武天皇の勅を奉じて、創建された。

『硯墨新語』によれば慶長一五年二月、寺域の壬生忠岑屋敷跡から発掘されたもので、硯の左側面に忠岑の二字があり、形がかわっていたので忠岑硯と呼んで、寺宝になったという。『研譜』には紫石長さ四寸一分半、潤さ七分、上隅は一寸一分を欠き、下面隅は各六分を欠くと書かれている。潤さ七分は三寸七分の間違いだとは私に思う。図を計ってきめた。欠くとは切り落すことをいう。墨堂

僧空海研 真書引

良辨磁研 真書引



▲良辨磁研 僧空海研

（墨をする部分、陸）はゆるい斜面をもつて唐風のおもかげをしのばせる。多分奈良朝時代、渡来の紫色硯であろうと、かかれていた。

私がこの硯に心をひかれたのは、この『研譜』中唯一のアンバランスの海（墨汁をためるところ）をもつていることだ。硯の真中に縦の線を引くと、海の位置が左にかたよって膨らんでいる。左右相称がきまりのようなこの時代に、型変りの自由さを、見ることが出来る。

(三) 幽地硯

円を半分にして、切った面を上にして半円に縁らしいものが画かれている形の硯である。これには海（墨汁をためるところ）がないので硯板（海のない板状の硯）であろう。幽池の意味もわからないが、麒麟抄とだけ書かれていて、何の説明もない。大きさがかいてないので、大きさによってもあつかい方が違ってくると思われるのだが、手ごころの大きさなら、どう置くかも問題になる。

私なら切ったところを、右か左にしてたてに置くだらう。墨の動きが楽だからだ。切った直線の部分にはフチがかかっている。この『研譜』三冊の中で唯一の研板である。

研板の歴史は知らないが、中国で

初めて硯に石材が使用せられたのは薄い石の板であった。漢代末の墓から出土した石片の硯が、数年前日本で展観された。硯箱入りであった。

(四) 僧空海硯

紫石、風字研で大よそ図のようである。長方硯で手前より向うが少し幅がせばまり、向ぶちを幅広くとり、海を半円形に作り、両わきの線をふちどりに、直線にすそひろがりにして風字にしている。

風字硯とは風の字をかたどった硯の呼び方である。出土品として陶器のこの硯型が、九世紀頃から見られるという。

この僧空海研には手前のフチがない。

(五) 良辨磁硯

東大寺の什器である。良辨僧正所用の足付陶硯で延喜時代（九〇一—九二二）の標準型といえらる『硯墨新語』にかかれている。この硯は手前に足が付いているので、海の方へ坂のようになっている。そして陸と海の、さかいのあたりに土手が作られている。現在の海の形はなく、向ぶちがあるだけである。この硯は風字硯に類す」といわれている。この硯も、手前のフチはない。

（二二ページへつづく）

古田織部小論(一)

織部と織部焼

影山純夫

はじめに

織部焼は漸新な器形と色彩によつてよく知られ、現在の私達の日常生活の中にも入り込んでゐる。私自身も織部焼と初めて接した時、桃山時代にこのようなモダンな焼物が焼かれてゐることに驚きを感じ、この織部焼は桃山時代の茶人古田織部により創始されたという説から、織部に對する興味を持ち始めた。今日では織部がその焼成に何らかの關係を持つたにしても、織部の強力なリーダーシップの下に織部焼が創始されたという説は、ほとんど支持されていない。しかし織部焼と名付けられたのは織部の名に因んでであり、もう一度織部と織部焼の關係について、さらに織部の芸術について考えることも意義があるかもしれない。

古田織部について

織部の研究は、現在のところあま

り進んだものといえない。我が国の文化史上見逃すことのできない人物であるにもかかわらず、研究書・研究論文の数は数える位しか見出し得ない。しかしここでは、この少ないながらもこの先人の研究を手懸りに織部の簡単な紹介をおこないたい。

織部は、一五四三(天文一二)年美濃国に生まれ、左介、景安と稱し、のち重然と改めた。父は勘阿弥といひ秀吉の同朋衆を勤めたが、選俗して重定と稱し三〇〇石を与えられたという。織部は織田信長に仕え、山城国の代官などを勤めた。また摂津茨木城主中川清秀の妹を娶るとともに中川清秀と行動をともにすることが多く、一五八二(天正一〇)年の山崎合戦でも清秀とともに軍功をたてた。その後も諸戦役に加わり、その功により一五八五(天正一三)年、従五位下織部正に任じられ、山

城国西カ岡三万五千石を与えられたというが明確ではない。

茶人織部の姿が現われるのは、一五八三(天正一一)年十月の秀吉主催の茶会においてである。『今井宗久茶湯日記抜書』によれば、今井宗久・津田宗及・千利休の三茶匠によつておこなわれたこの茶会に、今井宗薫や高山右近・芝山監物らとともに招かれてゐる。織部の父重定も茶をよくしたと伝えられるところから考え、織部もまず父に茶湯を学び、のち利休について本格的な修業に入つたものだらう。利休と織部の關係は、天正一〇年八月二七日付の利休自筆の妙喜庵主あて書状にうかがわれる。しかし一五八三年の公的な茶会に列してゐることから考えて、もう少し早い時期に師弟關係に入つたかと思われる。

利休と織部の親密な關係を示すのは、利休追放時における出来事である。一五九一(天正一九)年二月三日、利久は秀吉の不興を買ひ、京を追われ堺へ蟄居した。その時、利休の多くの弟子達が秀吉の怒りを恐れ見送りを憚つたにもかかわらず、細川三斎と織部の二人だけが淀まで見送りに出たのである。その状況を利休自筆の書状は、「富左殿、柘左殿

御両所為御使、堺迄可罷下之旨、御錠候条、俄昨夜罷下候。仍、淀迄羽与様、古織様御送候て、舟本二て見付申、驚存候。黍由、頼存候」と伝えてゐる。あくまで利休の茶法を守り続けた細川三斎と、利休の茶湯の創意を受け継ぎ新たな茶を創り出した織田織部、この二人のみがこの見送りに来たことはまことに興味深いといわざるを得ない。ちなみに利休の有力な弟子七人を一般に利休七哲と呼び、三斎・織部の他、蒲生氏郷・高山右近・芝山監物・瀬田掃部・牧村兵部をいう。時に織部を除き織田有楽が荒木村重を加えるが、織部が除かれる所に重要な問題を含んでゐる。

利休生存中は、この大巨匠の陰に隠れ織部の評価は高いものではなかつたが、利休没後秀吉から利休の後継者としてとり上げられ、名人と呼ばれるまでになつていく。『多聞院日記』慶長四年三月二二日の条には、「伏見より織部ト云茶湯名人來候」とありこの時名人として南都奈良まで織部の名が聞こえていたことがわかる。織部の茶人としての地位は、將軍徳川秀忠の師となり極まつた。『慶長見聞録案紙』慶長一五年九月の条に、「此比数寄者之随一古田織部、



古田織部像(『茶湯六宗匠伝記』)

古田織部重能之像

駿府江戸へ参加、將軍様御茶之湯御稽古被遊」とあり「数寄者之随一」として織部は名声をほしいままにしていたのである。

しかし織部の晩年も、師利休と同様に悲劇的なものであった。一六一五(元和元)年の大坂夏の陣での大坂城落城後間もなく、大坂方との内通を理由に切腹を命ぜられたのである。『茶道四祖伝書』によれば、「権現様為上意伏見御下屋敷、古田織部切腹ナリ。息小平次殿、親子三人切腹ナリ。御奉行 千石兵部殿 内藤右衛門殿(兩人) 慶長廿年(乙)卯六月十一日 七十五歳」という。

織部と織部焼

先にも記したように、織部と織部焼の関係を明確にする資料は少なく

織部の指導のもと

と織部焼が創始されたことを証することはできない。しかし織部焼に織部の名が与えられた理由をいくつかができる。その(一)は、織部が美濃の出身と伝えられる

こと。その(二)は、織部茶碗に織部の花押を持つものがあること。その(三)は、茶道文献の記載から織部が織部焼の使用を積極的におこなったと考え得ることである。

まず(一)については、『断家譜』は織部の本国を美濃とし、『古田家譜』は美濃の土岐氏に属していたとする点から考えて、織部を美濃の出身とすることは許されるであろう。また織部焼も現在の土岐市の元屋敷窯を中心に焼かれたものであり、織部焼と織部が結びつく素地はできていた。

(二)について私自身の調査はおこなえていないが、小田栄一氏の論文『織部焼の成立とその種類』(『茶道雑誌』第四三巻第五号)によれば、織部茶碗に織部在判のものが二つある

という。一つは杓形の赤で曆紋の絵付けを持ち現在大和文華館の所蔵にかかる。一つは、同じく杓形の黒で、山形などの絵付けを持つ。どちらも花押は釉薬で記されている点から、後書ではない。こういった作品が残っている限り、織部と織部焼の関係はかなり密接であったとすることができる。

(三)織部が自身の茶会に瀬戸茶碗を度々使ったことは、当時の茶会記から知ることができる。管見によれば一五八五(天正一三)年二月一三日の『松屋会記』に現われるのが最初であろう。織部の茶湯の活躍は、大體この時期以後であり、織部が早くから瀬戸茶碗を用いていた事実に注意する必要がある。ここでいう瀬戸茶碗とは、志野・織部焼などの美濃焼を含めた呼称であることが陶磁史研究者によつて認められており、当時多くの陶工が瀬戸から美濃へ移っていることから、この茶碗も美濃で焼成された志野焼である可能性は大きい。また茶会記に記された「焼茶碗」¹³⁾「焼きそこない茶碗」「黒茶碗」などは、すでに慶長初年頃から焼かれることができる。しかしその茶碗達と織部焼とどこまで結びつけることが

できるのだろうか。

これを考えるための重要な資料がある。一つは「草人木」中の織部使用の茶碗についての記載「茶碗は年に瀬戸よりのほりたる今焼のひつミたる也」であり、一つは『宗湛日記』慶長四年二月二十八日の条「一ウス茶ノ時ハ、セト茶碗 ヒツミ候也、ヘウケモノ也」である。この二つの資料は、織部の使用した瀬戸茶碗が形の整ったものではなく、いびつなもの、形の変った面白いものであったことを示し、これが織部杓茶碗をさすものと一般に考えられている。「焼そこない」も織部茶碗にみられるデフォルメに結び付けて考えるのもあながち間違いとも思われない。このように考えてくると、織部と織部焼もかなりの結びつきを持ち、織部の花押を持つ作品の存在とあいまって、織部焼における織部好の反映も多大であったという論も、認め得る地点に近づいた。(当館学芸員)

美術館から

山口県美術展覧会

第三四回山口県美術展覧会を、九月六日から九月二十一日まで開催しました。

展示合計	無審査	入賞	入選	出品	部門
21	2	3	16	84	日本画
56	5	7	44	283	洋画
12	0	4	8	28	彫塑
67	2	8	57	271	工芸
89	2	8	79	451	書
15	2	3	10	41	デザイン
25	3	5	17	97	写真
285	16	38	231	1255	計

●受賞者

最優秀賞

「ドロイニング新聞No.13（一万部）」

花卉のフォルム1



ドロイニング新聞No.13

吉村芳生（彫塑）

「花卉のフォルム1」石村正彦

（工芸）

優秀賞

「像」習作」大野光史（日本画）

「LANDSCAPE」兼安和子（洋画）

「Oさん」堀尾昇平（彫塑）

「神話（律）」中村真一（工芸）

「夜聴妓賦得烏啼劉孝綽詩」小田

龍山（書）

「街角の女」兵頭治雄（写真）

「絵本『びんのふね』No.1 No.2」

弘中順一（デザイン）

奨励賞

「木かげ」元井元子（日本画）

「地の息吹きⅡ」山崎真由三（洋

画）

「若い女」松原茂（彫塑）

「白萩窠変花瓶」波多野善蔵（工芸）

「夕さむぎ」藤江玉萌（書）

「海の虹」堀田俊秀（写真）

「自然の詩」稲田恭子（デザイン）

●審査員

日本画 中原佑介、中村脩

洋画 画 中原佑介、尾崎正章、

富永恒光、秋山泉、赤崎若美

彫塑 中原佑介、川口政宏、

三輪龍作

工芸 中村光哉、大和保男、

吉賀将夫

書 今井凌雪、宇山栖霞、広

実泉城、三河隆明、道岡香雲

写真 真 緑川洋一、角川政治、

浜本栄

デザイン 佐口七朗、下尾周男、

齋藤武男

（九ページよりつづく）

出土品から古代の硯をさぐってみると、日本の硯は足付の陶器の円面硯に始まる。円面硯から風字硯、それが長方硯に変わってゆく。その間に蓋の裏を利用した転用硯（代用品）の普及も、見のがせない。

陶硯は七世紀後半から出はじめ、一〇世紀頃まで全盛の時代はつづくのである。石硯は平安末期から、鎌倉時代の初期にかけて、一般化されてくる（『本邦硯考』という。出土硯の年代は地方によって異なっている。説明がたりないが、次の機会にゆずる。）

近代洋画の人間像

昭和五五年一〇月一八日

十一月三〇日

休館日 十一月三日・二四日

を除く月曜日

観覧料 一般六〇〇円

高大生四〇〇円

小中生三〇〇円

編集後記

今回は、当館の企画展「近代洋画の人間像」の紹介を中心に編集しました。展覧会の準備も順調に進み、カタログ作成も大詰めをむかえています。

この展覧会は、自画像のほか六つの表現の中で、近代洋画史上の代表的作家たちの動向をおさえながら、その人物表現をとおして、彼らの絵画理念に裏打ちされた人間像について考えてみようとするものです。御来館をお待ちしています。

山口県立美術館ニュース

「天花」 第五号

昭和五十五年十月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市龜山三十一

☎（完）一五一一七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社