

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第9号

昭和56年12月1日
発行山口県立美術館



(部分)



森寛斎「葡萄とりす図」

表紙作品解説

森 寛 齋

1814(文化11)~1894(明治27)

葡萄とりす図

絹本墨画、軸 144.1×55.0

1882(明治15)年

江戸末期および明治前期の円山派を代表する秋出身の画家森寛齋は、洗練された描写力と造形感覚に特徴をもち、一方ではきわめて応挙に近い様式性を獲得すると同時に、非応挙的要素である南画的要素や、脱応挙的要素ともいえる時代的新しきをも追求した作家であった。

この作品は、その中でも最も近代的な空間性と叙情性を示すものといえ、後期の代表的な作品の一つに数えあげることができるだろう。

その理由は、まず適度の写実性と装飾性をあわせもった葡萄の蔓の描写にある。伸びやかな蔓の動きとにげない葉の動きが静かなリズム感を生み出し、全体として大きな弧を描きながら麗な三日月へと視線を誘う。月は、その柔らかな光によっていくぶん湿り気をおびた周囲の空気を暗示し、人は葡萄の蔓と月とを結ぶ視線の角度がいかにも日常的な自然さに従っているのに気づく。つまり、この作品に集約された綿密な技巧は、結果的にはほとんどそれとはわからないほどに自然になっているが、逆に単なる写生ではない意図的な構想に完全に結びついているので

ある。

別ないい方をすれば、花鳥画としてわりきったような道具立てによらずに、数少ないモチーフが全体として示そうとする空間とその特質ともいえる叙情性こそ、あるいは、抑制のきいた線と墨色の絶妙な調和こそ寛齋の描きたかったものであろう。その意味でいままでの花鳥画を一步進めた新しさがあるといえる。

ところで、この作品には興味深いエピソードがある。この年、寛齋は東京で開かれた第一回内国絵画共進会にこの作品を含む二点を出品し、最高賞銀印を受賞(同席は寛齋を含め四人)。すでに買手がついたところへ皇室と金刀比羅宮の双方から是

非にと懇願され、更に同じ図様の作品二点を制作したという。現に金刀比羅宮にはその作品が残っており、この作品は皇室からの御下賜品として世に出たものと伝えられ、細部に多少の違いはあるものの、両者は同じ作品といっていざばえである。「今より後はいづこよりのものとめあらんとも敢てせざらんことを心に誓う」という妙な誓紙も残っているが、

その後の作品においても、ここに示された調和感覚と同じ方向性をもつ作品が描かれなかったことは、過渡期の画家森寛齋の宿命ともいえるべく、多様な表現性を試み、円山派の殻にとじこもらなかった寛齋の姿を象徴するものである。(高田美規雄学芸員)



左「葡萄とりす図」(金刀比羅宮の分)
明治15年

右「瓢栗鼠図」(所在不明)
明治15年より前

展览会特集

円山派と森寛齋

—応挙から寛齋へ—

明治以降の近代日本画の流れにおいて、東京における日本美術院などを中心とした急激な美術革新運動に對して、また別個の展開と足跡をたどったのが、京都の日本画であった。交通機関などの発達により、著しく時間的にも距離的にも近くなった現代においてもまだ、両者に微妙な感覚のちがいがあことは、その京都の日本画のもつ伝統性の根強さを示しているといえるであろう。

森寛齋は明治初期にあって、幸野楳嶺、岸竹堂などと並び称せられ、近代京都画壇のいしずえを築いた人

物のひとりとして有名であるが、その画業や画風については、体系的に検討されたことはなかったようである。近代京都画壇の祖たる存在と、勤皇画家としてのイメージの両者があり、戦前においてはどちらかといえば後者の印象を強調されすぎていた観がある。

寛齋は衆知のごとく、円山応挙の系譜をひく円山派の画人であるが、その作品を検討してみると、かなり多様な画風をもっていたようである。しかしその多様性も応挙以来の円山派の画風が基礎となつた上に成り立つたものであることが、その多くの応挙画の模本などで明らかである。

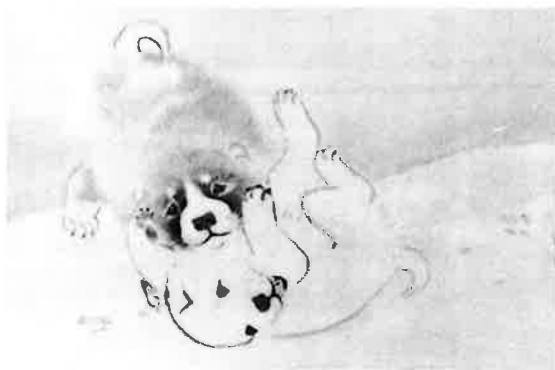
今回の展覽会は、応挙をはじめとした円山派の画人とその円山派と密接な関わりがあり、寛齋の師森徹山の本家でもある森派の画人を加え、それらと寛齋の作品とをあわせて展示し、その画風の受容のされ方をみるとともに、寛齋とそれら円山派（森派）画家とのちがいをみることによつて寛齋が円山派（特に応挙）の土台の上に、さらになにを追求したかを考えてみたい。特に今回は作品の比較検討のしやすさという観点から人物画の四つのジャンルに分け、そ

れぞれの分野における応挙と寛齋を両極とした画風の変遷および差異についてみたい。

今回とりあげた画家は、円山派では、応挙をはじめとしてその長男の応瑞、その後見役であった源琦、応震のあとを継いだ応震、早逝した応震のあと円山派を支えた中島来章など、森派では周峰・狙仙の兄弟と、周峰の子である徹山、徹山のあと森派を継いだ一鳳などである。寛齋の弟子筋では、寛齋の後嗣森雄山、塩川文麟の亡くなったのち寛齋に師事した野文筆、のちに京都画壇の重鎮となつた山元春挙、早逝したが非凡な才能を示した巖島虹石などである。

〈走獣画〉

応挙には、明和年間に描かれた一連の写生画があるが、草花・鳥類にまじり、猿なども描かれている。淡墨を地に掃き、その上に中墨で細かい「毛描き」をおこない、写実的に写生された猿は、応挙の実作品へそのまま描かれ、円山派の典型となつた。走獣画に関しては、森派の最も得意とする分野であった。特に森狙仙は、猿の表情豊かな生態描写については抜群の力量を示し、「猿書き狙



1 円山応挙 狗子図 (部分) (1783)

仙」の異名をとつた。寛齋もその迫真性では狙仙には及ばないが、繊細な筆法を駆使したことから、刷毛描きによる大胆な筆によるものまで、多彩な「毛描き」を用いて猿を描いている。この「毛描き」は鹿・栗鼠・狸といった動物にも用いられた。また森派の徹山は、走獣を囲む雰囲気描写に意を注ぎ、情趣性に富む画風をつくりあげ、この感覚は寛齋にもうけつがれた。

〈花鳥画〉

前述したように、応挙には多くの写生画が残されているが、寛齋もや



3 円山応挙 孔雀牡丹図 (1771)



2 森寛齋 春秋花鳥図屏風 (6曲1双のうち) (不詳)

はり同様に、幕末ころを中心になされた多くの写生類がある。この両者を比較した場合、描かれる草花や鳥類は、ほぼ似ており、その描き方も体の各部の拡大を描いたり、季節ごとに分け、その描いた月日を記入してあったりし、寛齋が応挙の写生方法を常に念頭に置いていたことが想像される。しかし寛齋も、実際の鳥の羽毛や昆虫の羽を紙上に貼りつけたり、墨をつけた葉を紙面に押しつけるというふうには、その質感などを自分なりに工夫して研究している。これら写生で写しとられたものが、そのまま組みこまれ実際の作品となっているのである。

技法の面では、応挙は付立(筆の墨のつけ方、運びのちがいで、一筆で物の立体感を把えようとする描法)や外隈(雪を表現する際、枝の外側に墨を施し積雪を表現する描法)を多用したが、やはり寛齋もこれになり、細い枝などを表現する際は付立雪景描写などには外隈を使用し、写実的效果をたかめている。

寛齋の花鳥画を全体としてみた時、たしかに応挙画との密接な関連は指摘できるものの、個々の関連をまとめて画面とした時は、応挙画にくらべてさらに瀟洒な側面を強く感ずる

ことができる。(写真2)

応挙は、大津円満院に「孔雀牡丹図」(写真3)を残しているが、こういった壮麗華美な画面は、円山派の画人に受けつがれていく。しかし管見のかぎりでは寛齋にこうした作品がみられないことなどから、寛齋は花鳥を描く際もより淡泊で瀟洒な画面を好んだのではないだろうか。

〈山水画〉

寛齋は、南画的な描法を加味して独特の画風をもつようになったといわれている。文献等によって、師徹山没後しばらくして、三宅西浦という野呂介石に師事した南画家に学んだことが伝えられていたが、このことが具体的に今まで論証されたことはなかった。ところが今回当館に寛齋の孫の森公挙氏より寄贈された森寛齋資料の中にこの西浦の「山水画卷」が見出された。特に注目されたのは巻末にちかい一連の山塊表現であり、そこに描かれる岩皴とほぼ同様の縦への帯状の岩皴表現が、安政ごろからの寛齋の山水画にみられると同時に、より南画的な雰囲気をもつ作品には、特にこのように縦へ帯状に太筆をひき、岩肌を表現したものが多くいようである。

応挙の岩皴は、淡墨の刷毛描きの濃い濃墨の刷毛あるいは筆によって、緻密に描きこみ、景感的な表現となっている。寛齋の初期の作品にも、そうした応挙の筆法にならった量感的なものもあるが、前述したように南画的な描法を導入後は、縦への帯状のイメージを持ったより軽快な岩皴表現となっている。

寛齋はしばしば四国琴平の金刀比羅宮を訪れているが、そこに残る瀑布図をはじめとした応挙画を見て、その模写を残している。明治以降の寛齋の一連の瀑布図もやはりその影響を強く感ずることができ。しかしながら「松間瀑布図」(写真4)など、緻密な描きこみと迫真的な描写においてはまさに寛齋の代表作であるが、応挙の余白を巧みに利用した空間表現の観点から見ると、応挙と寛齋ではその空間感覚に対する意識の差を感ぜざるをえない。

〈人物画〉

寛齋の人物画において特徴的なことは二点あげることができる。最初は、応挙の人物描写を基礎としながら、南画風の洒脱で飄逸な表現を加味して、描かれる対象の個性の表出をめざしたことである。応挙

の人物画は、外形上の写実性は備えるものの、総じてみた場合、その描かれる人物の個性を強く感じさせるものでなく、一定の類型的な印象さえも抱かせる。一方寛齋の人物画も応挙の画風をそのまま受けついでと思われる人物画もあるが、より柔かい筆致の作品になるほど、描かれる人物の表情は豊かになり、その個性の表出に重きが置かれていく。特に「三十六俳仙図」などでは蕪村の筆法にない機智に富んだ生きいきとした人物を描いている。

寛齋の人物画のもうひとつの特徴は、大和絵的描写の習得によって温雅で気品高い顔貌表現をめざしたことである。当館の寛齋による模本類の中には、有職故実を詳細に研究し

たものや、土佐家に伝わる粉本を模写したものがあつた。こうした研究は大和絵的画題の作品の中ではそのまま生かされている。こうした気品の高さも、飄逸を好む一方で寛齋が追求したものであろう。

寛齋は、最初は萩において大田龍という画家について学んだことが知られている。この大田龍については明確な記録を欠くために、その経歴は明らかではないが、萩に残る若干の作品からやはり写生画派の画家であつたことが推測される。

したがって寛齋はその最初の絵画修業の段階においてすでに写生画風を学んだのであろう。この大田龍に就いていた頃の作品は見出せないが、



4 森寛齋 松間瀑布図 (1890)

天保年間ころの寛齋の初期の作品(二十代)などをみても、すでに円山派の描法を学んだあとが十分にうかがえる。

先にジャンル別にみたように、寛齋はすべての画題にわたって応挙の描法を基本としており、そのことはあらゆる画題における応挙画の模本によつてもうかがい知ることができよう。こうした応挙を中心とした円山派系の画人の作風を土台として、さらに南宗画描法を摂取し、また特に人物画においては、大和絵描法を研究した。それらを総合した形で、寛齋の画風が成り立ったといつてよいであらう。

こうした作風の幅の広さは、江戸末期、流派の細分化の中で、逆にそれぞれが互いに微妙な影響を受けあうという状況にあつて、けつして寛齋にかぎつたことではない。しかしその時代において積極的に他派の作品も研究しようとした寛齋の姿勢を理解しておく必要があるだろう。

寛齋は南宗画の洒脱性、大和絵の温雅な表現を加味しながら、それらから総合的に生まれる情趣性を強く求めたのではないだろうか。その感覚は師徹山から受けついでものをさらに発展させたものともいえるだろう。

たとえば「葡萄とりす図」(表紙)などは、その先行すると思われる作品「瓢栗鼠図」(2頁右)とは情趣性の表出という側面からは格段の相異がある。このように、写實的に描かれた作品に淡泊な味わいと気品を付加することによつて得られる情趣性を寛齋は追求したのではないだろうか。(勝津吉生学芸員)

●会期 82年1月8日～2月11日

月曜休館(堀開館)

●観覧料 一般 六〇〇円

高校生 四〇〇円

小中生 三〇〇円

(団体) 20人以上各100円引

●主な出品作

森寛齋 「古柏猴鹿図」(宮内庁)

「秋景遊鹿図屏風」(金刀比羅宮)

円山応挙 重文「七難七福図巻」

(円満院) 重文「波濤図」(金剛寺)

森徹山 「雪中松鴛鴦図」(穎川美術館)

その他、円山派、森派の画家をはじめ多数出品。

休和翁追想

河野良輔

出会い

休和翁と私との出会いは昭和四一年、文化財保護委員会による「三輪休雪(後に休和)の技術記録の作成」の委嘱を受けたことによるものであった。

萩焼のいま一つのふる里深川(ふかがわ)・三ノ瀬窯の所在する長門市に住む私は、萩焼は小さい時から日常身近の道具として馴染んだものであり、またその歴史的な究明については深い関心をもってはいたものの、萩焼(三輪休和)を文化財の立場で、それも休和先生の技術を記録するとなると、皆目手が付けられず、そのため先生から逆に手をとるよう教えて貰ったものである。

一週間位三輪邸に日参し、休和先生が口述されるのを私がノートするのである。

私が試験勉強の徹夜勉強よろしく、前日に、先生が著述された淡交新社の『日本のやきもの4款』を俄勉強

して、それを叩き台にして記録を進めていく。ある時、「熊川茶碗」を

「くまがい茶碗」と言ったりして、絶えず傍に従っていて何かと先生の用を便せられる奥さんが、「あれはのんた、こもがいといひますよ」と訂正して下さり、三人が大笑いしたが、その後折にふれての三人だけの語り草になっていたほどである。

私が休和さんを知ったのはこの時からで、温和謹直なお人柄とお茶に関する博識、陶芸への倦くことなき探究心に心を打たれながら、爾来亡くなられるまで、すがすがしい先生の生活態度、真摯な作陶への情熱、芸における該博な知識に敬愛の念いをますます深めさせられて来たのである。

私にとって休和さんとの出会いはまた奥さんとの出会いでもあった。奥さんは休和さんの分身、影のごとく寄りそっておられ、出過ぎず邪魔にならず、記録作成は先生、夫人、

私の三者合作で完成したものであった。

鉋

休和さんは、私が訪ねると、きまつて近作の茶碗や水指等を奥から出して来られ、「これはどうかの」と言つて差し出されていた。自分の会心作を極く親しい者にだけは誇示したかったのである。

そして、この種なだれの景色がどうの、三日月高台がどうの、竹節高台の出来が実に自然だのといった茶碗談議がはじまるのである。

「高台はその人の顔を見るが如し」とよく言われ、茶碗の出来は高台で決まるとも言われていた。個展などに出品するショー的な作、茶を飲む茶碗としての作など、実に楽しげに話して下さる時、うつつを抜かして遊ぶという、何も彼も忘れてその事に興ずるといふ、そんな姿であったかと憶う。

或る時、休和さんは一本の鉋を私の目の前に黙って差し出された。それは、五寸釘位の大きさの狭い帯状のはがねを三分の一位の長さから凸形に折り曲げた、ほぼ直角に曲げられた刃の部分だけが光った、高台削りに使われる泥さびた削り鉋に過ぎなかつたが、私には休和さんの意図

を読みとることが出来ず、黙って休和さんの顔を見つめる他なかつた。

すると、やおらして休和さんは、「先生、これでごすよ、これ、これが高台を作るんですが。私が作るんじやない」といって笑い、さらに、「この鉋の角度が秘訣でごす」と続けて答えられたものである。

私はハッと目が覚めた思いで、はつはあー、と腹の中でうなずき、名人芸の極意を目のあたりに見た想いがしたものである。

後日、私は休和さんが最も信頼されていた業界の向井氏にこの話をしただ。すると向井氏もそのことを知つておられ、その鉋は、休和先生が昔



萩井戸形茶碗

散歩の途上路端に落ちていたはがねを拾われ、それを曲げて鉋にして使われて来たもので、もう四、五十年にもなるそうですよといつて笑っていられた。

世に素晴らしい休雪盃は、とくにその高台削りに何ともいえない味合いが滲んでいいる。その秘訣を聴かされて以来、私は萩の作家の陶房を訪ねると、必ずその作家の使う鉋に目を向ける癖がついてしまったほどである。

休和陶

萩は茶陶である。茶陶をつくる休和さんは当然のごとく祖父の八代雪山老の勧めで、一六歳の時から吉田松陰の実兄杉民治翁の高弟で初代長崎三菱造船所長を退官していた渡辺高蔵に師事させられて、江戸千家流



萩獅子置物

を修業している。

この茶道修業とともに同時に始めた趣味としての宝生流謡曲が、休和さんの生涯を通じて休和さんの血となり肉となり、人格形成の上に絶大な要素となり、広く深い教養ともなつたと考えられるが、とくに休和さんの茶陶制作には茶の湯の素養がその基盤となり、茶席空間に位置する茶陶として、全体の中の一つの道具という観念が根底にあつたと思われる。

だから茶人に言わせると、休和さんの茶碗には茶味があるという。休和さんはよく、「自分はやきものを作る際、茶碗は茶碗、水指は水指、茶人は茶入というふうに、道具つっただけを考えて作るんじゃなくて、茶席の道具の取り合わせ、いろんな道具との取り合わせをつねに念頭においてものをつくっている。だから茶碗を作るときには、この茶碗は茶入に負けないように、またなつめに負けてはいけない。また水指をつくる時には、水指はお釜に負けてはいけないというように、つねに総合的な観点で一つの道具を考えて作っている」といわれていた。

だから一段と高い次元で、広く客観的に茶碗以外のなつめだとか、茶

杓だとか、花入だとか要するに茶席で一緒に使用されるものとの関連とすることをいつも考えていられたのである。

或る時も、私はだんだん歳をとるにつれて書でも作品でも、すべて丸く丸くと、丸味を持たせることをつねに心がけている、といわれていたが、それといま一つ、無駄は省くべし、といわれていたことである。このような休和さんの作陶理念があの温かく和らかな休和陶を生み出したのであろう。

美術館

休和さんが最晩年を山口仁保で静かな療養に過ごされていた時、春と秋の二度にわたって、出発したばかりの美術館に、それこそ忽然と姿を見せられたことは、私にとっては青天の霹靂のごとき想いがしたものである。二度とも手押車で萩焼展示室を案内した私は、

この気力も体力も衰弱し切つた先生が、執念といおうか、萩焼の展示を見、私を励まそうとお気持ちだど解釈し、最早口の利けない老陶工の作家魂に私は戦慄を覚えると同時に畏敬の念を禁じ得なかつた。

休和先生の最後は、恰もニルヴァーナを想わせるほどの静寂そのものの境地であられたが、なおその意識の底に萩焼が蠢いていたと思われるのである。先生は静かな微笑を湛えてごつと萩焼を見守つていられるに違いない。

雨

休和翁の雨嫌いは昔から萩の茶人土の間では有名な語り草になっているほどである。

それが、逝去の日も、密葬の日もまたとない程の秋晴れで、私は休和さんとその素晴らしいお天気のことばかり話していた。そして萩市葬の日も、さらに三十五日の法事の日も、翁の遺徳か、雨は一度も降らなかつた。

(当館館長)

萩伊賀写花生



三輪休和 年譜

明治二十八年 一八九五 0歳
四月二十日、山口県萩市に旧萩藩御用窯三輪家九代雪堂の二男として生まれる。本名を邦廣、十代休雪を号し、隠居して休和と号す。

明治四十三年 一九一〇 15歳
三月、祖父八代雪山の勲獎により萩中学校二年修業で退学し、家業に従事する。

大正 十年 一九二一 26歳
二月、上海在住の長兄工介の招待を受け、上海、蘇州、杭州、広州を旅行して中国陶磁を見学する。

大正 十二年 一九二三 28歳
この年、大正天皇銀婚式奉祝に山口県知事献上品萩焼「郭子儀置物」を謹作する。

昭和 二年 一九二七 32歳
二月、父九代雪堂（録郎）六十歳にて隠居のため三輪察十代を継承して、休雪と号す。

昭和 九年 一九三四 39歳
十月、商工省主催の輸出品展に「萩焼菓子器」を出品入選。東京、大阪で展示され、さらに翌年パリ展に出陳される。

昭和 十年 一九三五 40歳
十月、名古屋松坂屋主催の全国十二名工作品展に、三十点の作品を出品展不する。

昭和 十一年 一九三七 42歳
六月、大阪阪急百貨店の萩焼名匠展に出品する。この頃宝生流の謡曲の上達著しいも

のがあった。
昭和十五年 一九四〇 45歳
この年より半切の揮毫を始める。この頃より萩市出身大阪財界の杉道助氏、小野虎助氏および骨重屋福住の後援を受ける。

昭和十六年 一九四一 46歳
五月、表千家左橋宗完師を案内して旧藩御用達熊谷家の高麗茶碗、古萩を鑑賞。七月、川喜田半泥子三輪窯を来訪「茶碗」「水指」等を製作する。

昭和十七年 一九四二 47歳
二月、三重県津市川喜田半泥子宅で、荒川豊蔵、金重陶陽、三輪休和の三陶工で「からひね会」を結成。

昭和十八年 一九四三 48歳
一月、技術保存法指定作品山口県認定委員を命ぜられ、同月技術保存法による指定を受ける。

昭和十九年 一九四四 49歳
この年、杉道助氏、小野虎助氏等の発起により、大阪美術倶楽部で初めての個展を開く。

昭和二十三年 一九四八 53歳
この年、芸術陶磁認定委員に任命される。三月、萩焼美術陶芸協会副会長に推戴される。

昭和二十八年 一九五三 58歳
五月、裏千家淡々齋宗匠来訪。十一月、父九代雪堂（録郎）八十六歳にて没。

昭和二十九年 一九五四 59歳
三月、表千家同門会山口県支部が結成され、理事に推挙される。

昭和三十年 一九五五 60歳
九月、全日本産業工芸展に「抹茶碗」が入選し、会長賞を受ける。

昭和三十一年 一九五六 61歳
八月、山口県指定無形文化財萩焼保持者に認定される。九月、第三回日本伝統工芸展に「平茶碗」を初出品し入選。以後、ほとんど毎回出品入選する。

昭和三十三年 一九五七 62歳
三月、文化財保護委員会より、記録作成等の措置を講ずべき無形文化財として選択を受ける。五月、日本工芸会正会員に推挙される。

昭和三十二年 一九五八 63歳
四月、日大芸術学部映画科学生によるテレビ映画萩焼に出演し、この映画は文化使節として渡欧した佐藤大寛画伯によりフランス等へ紹介される。

昭和三十四年 一九五九 64歳
三月、文化財保護委員会より「水指」の買



萩長寿楽置物

上げを受ける。五月、吉田松陰百年祭献茶会長を奉任する。同月、国立近代美術館の現代日本の陶芸展に「水指」を招待出品。十一月、山口県美術展の審査委員。山口県陶磁協会が萩焼陶芸協会に改組され、その会長に推戴される。

昭和三十六年 一九六一 66歳
二月、萩焼陶芸協会が萩焼陶芸作家協会に改組され、会長に推戴される。十月、大阪商工会議所の委嘱によりマックアーサー元帥に贈呈の「花瓶」を製作。十一月、中国新聞社より中国文化賞を受ける。

昭和三十八年 一九六三 68歳
八月、山口国体の開催に際し山口県知事より天皇陛下に献上の「花瓶」を謹作する。

昭和三十九年 一九六四 69歳
十一月、文化功労者として山口県選定規定により表彰される。

昭和四十年 一九六五 70歳
九月、東京赤坂のホテルオークラで「休雪古種の会」が開催される。淡交新社「日本のやきもの萩」を執筆。

昭和四十一年 一九六六 71歳
一月、参議院の委嘱により朝永振一郎博士ノベル賞受賞祝賀贈呈の「花瓶」を製作する。



昭和6年の窯日誌

昭和四十二年 一九六七 72歳
三月、文化財保護委員会により三輪休雪の技術記録を作成され「茶碗」と「水指」買上げられる。五月隠居して休和と号し、十一代休雪を弟節夫(休)が襲名する。十一月、紫綬褒章を授けられる。

昭和四十三年 一九六八 73歳
八月、参議院の委嘱により川端康成ノーベル賞祝賀贈呈の「獅子置物」を製作する。

昭和四十四年 一九六九 74歳
十月、山口放送KKの第一回山口県善行者表彰を受ける。

昭和四十五年 一九七〇 75歳
四月、重要無形文化財秋焼保持者として認定される。毎日新聞社の人間国宝新作展に「井戸茶碗」を出品する(以後連続)。この年より三輪休和奨学金の育英資金を秋市に寄付する。

昭和四十六年 一九七一 76歳
十月、京都国立近代美術館の現代陶芸展「カナダ・メキシコ・アメリカと日本」に「茶碗」招待出品。



窯たきを終えて 昭和42年

昭和四十七年 一九七二 77歳
四月、大阪高島屋で喜寿記念・三輪休和作陶展を開催。七月、秋市名誉市民に推挙される。

昭和四十八年 一九七三 78歳
四月、勲四等に叙せられ、旭日小綬章を授けられる。

昭和四十九年 一九七四 79歳
四月、宮内庁・赤坂御苑園遊会に招待を受けるも健康不調のため欠席する。

昭和五十年 一九七五 80歳
三月、京都高島屋にて「一楽二萩三唐津展(楽吉左衛門・三輪休和・中里無庵)」開催される。

昭和五十一年 一九七六 81歳
五月、日本経済新聞社とドイツ民主共和国ドレスデン国立美術館・シヴヴェリン国立美術館主催の日本陶磁名品展に「白秋釉水指」を出品する。

昭和五十二年 一九七七 82歳
十月、岡山天満屋にて開催の「からひね会展(金重陶陽・荒川豊蔵・三輪休和)」に出品する。山口県立美術館(開設準備中)に茶碗等五点を寄贈する。

昭和五十三年 一九七八 83歳
四月、東京・松坂屋「人間国宝展」出品。
六月、荒川豊蔵氏来訪。

昭和五十四年 一九七九 84歳
五月、山口市仁保病院に入院。

昭和五十五年 一九八〇 85歳
三月、入院先より山口市立美術館を訪ね、秋焼常設展示を指導する。十月、再度山口市立美術館を訪ね、手押車にて秋焼常設展示を観賞。

昭和五十六年 一九八一 86歳
五月、同病院を退院、帰宅。六月、秋市河村病院に再入院。十月二十四日、老衰のため死去。十月三十日、秋市民会館において秋市葬が執行される。

関連資料

主な自筆文献

「茶会ご、路覚」―大正七年より

(写本)

「窯日誌」―昭和二年より(写本)

「茶の湯会記」―昭和一三年より

(写本)

「けさの卓話」―昭和三六年四月

(防長新聞)

「日本のやきもの4・萩」―昭和

四〇年(共著。淡交新社)

主な文献

三輪休和―吉田耕三 昭和四六年

(講談社「現代の陶芸」第七巻)

三輪休和―岡田 譲 昭和五三年

(講談社「人間国宝シリーズ」4)

三輪休和―河野良輔 昭和五三年

(講談社「日本のやきもの 現代

の巨匠」9)



萩編笠水指 (館蔵品)



夫人と松陰神社を散策する 昭和53年

シリーズ
山口画人伝
(8)

中野四郎

1901(明治34)~1968(昭和43)

安井雄一郎

中野四郎は、明治三四(一九〇二)年東京に生れた。父は下関市出身の漢学者で、十人兄弟の三男。プロテスタントの家庭だったらしく、幼児洗礼をうけ、学校もプロテスタント系の立教中学から青山師範へと進んでいる。それが作家志望に転じ、東京美術学校彫刻科木彫部に入学したのは、大正一二(一九二二)年、中野二二歳のときである。青山師範で既に教員の免状をとっていた中野がなぜこの歳になって木彫家のみちを選んだのか理由は知られていない。しかしかなり歳をとっての進学はよほどの覚悟にうらうちされていたに

違いない。入学の翌年には早くも特待生に推され、その後昭和三(一九二八)年、二七歳で美校を卒業するまで高村光雲のもとで本格的な木彫技法の習得につとめている。

だが、かれは一つの技法だけに固執したり満足する作家志願生ではなかった。美校研究生のころになると、北村西望に就いて彫塑(ブロンズ)も学んでいる。こうした意欲的な姿勢に、彫刻家としてすべてをマスターしようとする若い野心をよみとることは容易だが、そこに認めるべきもつと重要なことは、表現を技法の上位におき、表現のためには特定の技法に固執しない、大らかな自由人の精神ではないだろうか。この精神は、のちの作品展開を理解するうえで大切なポイントのように思われる。

ところで卒業制作となった「春陽」は、一児童女ともみえる裸婦の木彫小品である。もつと正確に言えば、豊満な女性の肉体を幼女のようなプロポーションで彫りだした作品だが、ここには肉の官能性より内にこもる精神性の表出を身上とする中野彫刻の萌芽がすでにみられ、この特徴はのち一部をのぞく中・壮年代のすべての作品を貫いている。

昭和十年あたりを境に、かれの表

現手段は本彫からしだいに塑像に変わっていく。ブロンズ作家に転じさせた技術的前提が、すでに美校時代に準備されていたことは先にみたとおりだが、これはあくまで前提であつて契機ではない。その原因に考えられるのは、一種のレアリズム志向ではあるまいか。そのことを強く感じさせるのは「くずやの首」「農婦」といった昭和九年の作品である。この二作はいずれもそれまでの作品傾向からみてかなり異例であり、ブロンズでは最初期のものである。したがって移行の節目にあたる作例としてここに転機の原因を求めることはできよう。

話は前に戻すが、美校時代の中野は、木彫で裸婦を扱うことではしばしば同門の彫像を買っていたという。江戸仏師の系譜をひく師高村光雲の教室では、神聖な木彫のテーマは仏像であり裸の女性はタブーだった。にも拘らずそれを無視してのこの試みは、中野の内部に精神性にかたむくもう一方の極に、それと相反する現実志向があつたことを示すものかもしれない。したがって、先のレアリズム志向もその延長上にとらえられなくもない。ではブロンズへの転向は、木彫によるレアリズム追究

のゆきづまりによるものだろうか。

そもそも木彫は、觀念のイメージに照応するものを手の記憶ともいふべき刀技で、木から彫りだす営みであり、修正のきかぬ一回性の技法である。そこに生まれるフォームは、多様な可能性を彫りすてた結果としての、いわば《類》、《偏異》(ヴァリエーション)に対する《類》である。この《類》はもともと現実には存在しない。現実には在るのは、その《偏異》としての雑多な形である。そこで試みに木彫を特徴づけて《偏異》を《類》にまで昂る表現行為とよぶならば、すでにそこには、いわゆるレアリズム表現とあいれない図式が成りたつ。なぜならば、西洋近代の意味でのレアリズムとは、《偏異》を《類》に還元せず―古典主義―、《偏異》を《偏異》のまま、いいかえれば現実を多様な相において再現しようとする表現意志だからである。近代において、テンペラに代つて油絵が、彫刻に代つて彫塑が技法の主流を占めるに至つたことも、理由をさぐれば或いは前者より後者の方がこの意志をより満足させたという一事に起因するのかもしれない。だとすれば、この彫刻家においてもはるかに縮尺された形で、その種の展開が

起こったとしても不自然ではない。つまり、木彫がブロンズにとりかえられたのは、かれのレアリズム志向の線上で必然的な結果だったとも理解できるのである。

しかし、この志向は少なくとも作品のうえでは一回性のものだったらしく、この後しばらくは木彫の扱え方のどこことなく残る裸婦が続いている。

ブロンズにおいてレアリズム追究の成果が現われるのは、昭和一七年あたりからのものである。たとえば、「芯」(昭一七)とそれにつづく作品は表面処理に自由なタッチをのこし、形の扱え方も大まかであり距離を置いてはじめて全体像が結ばれる、いわゆる印象派的作風を示して、木彫の残影を完全に払拭している。

つぎのエポックを代表するのは「トルソ」(昭二二)である。「トルソ」はすべてが程よいバランスのもとにまとめられ、もつとも安定した作風を



春陽 昭和3年



トルソ 昭和26年



泉 昭和42年

示すとともに、その後昭和三三年あたりまでの作品展開の基調ともなっているように思われる。つまり、この傾向にフォルムの単純化と静かさが加味されたものに「踊り子」(昭二八)、「或るポーズ」(昭三〇)などが、さらにその延長に豊かさが加味されたものとして「澗」(昭三二)、「座せる女」(昭三三)といった作品がある。

ポーズに動きが表われるのは「髪」(昭三三)あたりからである。扱え方は大胆となり、タッチも変則的で指あとを残すほどにあらう。この変化は晩年におけるセメント造形の先ぶれである。

中野彫刻の最後のエポックを飾るとともに色々な意味で注意をひくのは、このセメントによる裸婦シリーズである。これは昭和三〇年ごろにはじまり、歿年の昭和四三年までつづくことになったが、それまでと打って変った作風の変化は、それが同一作家に起り得ると仮定できるものを遙かにこえている。不均質であらうタッチ、大胆で屈曲のある把握、異常にもりあがる量塊。そこから得られる印象はみるからに鈍重な肉塊そのものの運動であり、たくましく開きなおった女性の生命力の实在感である。この変化は何に由来するのか。

一般に戦後彫刻を特色づけるのは多彩な素材利用と作品の野外化といわれる。中野四郎のセメント造形もその時代性ぬきには考えられない。そこで問題となるのが素材の変化である。しかし、素材の選択は制作における模索の結果であり、原因ではない。したがって素材が作風の変化に決定的影響を与えたとはいえない。結局その答えは造形に対する作者の基本発想の中に求めるべきではないだろうか。「新しい」ということと題した昭和一四年の随筆がある。「作家が其の宿命的な生活なり性格や精神に徹する時、井戸掘が地下水に達した時清水が噴出する如く、その作家の魂から流れ出るものは常に新鮮さがある。／＼そして此の内から流れる力によって素材や形式は必然的に決定せられるのである。(後略)。(同人誌「九元」一号)

伝統の構造

デュッセルドルフ通信(2)

—若い作家の声—

嶋田 日出夫

今日、美術界は非常なる多様化を呈し、様々な方向において作家活動が展開されています。この現在の状況に至る過程を、ヴェストクンストの展示会場を参考にしつつ、現代美術の流れをたどってみたいと思います。

ヴェストクンストでは一九三九年からの美術の流れを展示していますが、この時点がとりあげられたのは次のような企画者の捉え方によるものです。第二次世界大戦勃発の影響で、たとえばドイツの作家達は戦火を逃れてフランス・スイス等へ亡命



左からK・マックコネル「ベスト・ヴェンシェ(1979)」、
「衛星(1981)」、R・カシナー「ライヴァル同士(1978)」

しました。その後ヨーロッパ全土に及ぶ戦争拡大の不安は、さらに彼地の作家達をしてアメリカへと亡命させる要因となりました。このため、それまでヨーロッパ各地で展開されていた美術活動の民族移動的傾向をもたらしただけのこと。そしてこのことが、その後のアメリカでの活発な美術活動および戦後ヨーロッパでの新しい美術の動向に多大な影響を及ぼしたということ。これらのことにより、この時点が美術活動の変換期における縫い目の役目を果たしているのではないかとの解釈から、今日にいたる現代美術の流れの歴史的節目に相当すると捉えたがためです。それまでヨーロッパでは、印象主

義以降パリを中心とするキユビズム、フォヴィスム、ミラノにおける未来派、ミューンヒエンの表現主義、モスクワでの構成主義といった動向がありました。後、チューリッヒ、パリ、ケルン、ベルリンと各地で起こったダダの運動からシュルレアリスムへと続く動向とともに、ドイツでは構成主義、表現主義等の影響のもとにパウハウスの運動がみられ、三〇年代へと続いていきました。

ここに至り大戦勃発のそれとともに、先に述べたように作家達の亡命が続々と始まるのです。この間戦争拡大の暗雲は、作家たちを、戦争に対する告発、不安、自由を求める表現へと向かわせました。ピカソの「猫と鳥」、ココシユカの「赤い卵」、シャガールの「白い十字架」、ヘンリー・ムーアの「地下壕の風景」(地下鉄構内に横たわる人々)などの作品には、当時の状況と作家達の表現目的的確に表わされています。また、この亡命中において、クレイ、カンディンスキーは彼らの後期の仕事を完成させていきました。

さて、アメリカに渡ったシュル



J. ポロフスキー「インスタラティオン(1981)」

レアリストのデュシャン、エルンスト、マッタ、ゴークーやモンドリアン、マティスといった作家たちはこの地において彼等の表現を展開、発展させ、後のアメリカ美術へ多大な影響を与えることになりました。五〇年代に入ると、アクション・ペインティングのポロックをはじめとして、フランシス、マザウエル、デ・クーニング、ニューマン等の新しい絵画、いわゆる「アメリカの絵画」の登場をみます。マティスが切り絵・絵画の制作をはじめたのもこの時期です。

一方、ヨーロッパにおいては、デュービュッフェ、フォートリエ、ヴォルストラのアンフォルメル絵画、ジャコメッティ、フォンタナ、グルーブ「コブラ」の登場。戦後再び自由をとりもどした彼らは、表現における新しい自由もまた勝ちとろうとしました。



J.ポロフスキー「インスタレーション(1981)」

この時期には「国際言語としての抽象」とセクシオンタイトルにあるように、世界各地に抽象の波が広がっていきまされた。しかし同じ抽象といっても作家それぞれに問題意識は異なり、個々が自分の抽象表現をめぐって作品を展開することになります。たとえば、同じように動きのある筆触で画面をダイナミックに作り上げていくデ・クーニングとクラインにして異なりますから、まして色彩を構成するケリーや、または静かな色彩表現のロスコとでは全く作家の問題意識は異なることになります。このあたりで、すでに現在の多様な性の素地はいくらかできあがっていると思えます。これはひとつには物

を対象として描くことから、表現行為そのものの重視、あるいは自分の使用する色、素材の表現手段からの離脱、絵画目的化へと作家の意識が移行していったことにより、それらの意味が作家の意識のもち方次第でそれぞれの方向へ展開していったためではないかと思われます。その後、ラウシエンバーグやジャスパール・ジョーンズによる絵画のオブジェ化。これは絵画そのものを全く異なる方向へと導いていきます。立体作品がそれまでの彫刻から性質が変わるものもこれに拠るところがかなりあると言えるでしょう。その他、ティンゲリーに代表されるキネティック・アート、ウォールホル、リクテンシュタイン等のポップアートの出現、音楽から舞台芸術まで美術と結びつけることとなるハプニングやフルクサスの運動、と多様化の一端をたどり、ミニマル・アート、コンセプト・アート等の登場をみます。ここにおいて現在の状況はほぼ出揃ったことになります。

今や国別による傾向の把握は困難なこととなり、そもそもそのように捉えようとするにすら無意味なものとなりまされた。また、芸術表現そのものの捉え方が非常に拡大されまされたから、芸術の存在、出現の可能性もそれに伴い増大し、かえって芸術という言葉そのものの意味が拡がるとともに曖昧になり、芸術の意味するところが人間にとって、あるいは作家自身にとつてどこに在り、それにどう関わっていくのかを作家自身が制作することにより明確化しなくてはならなくなりました。非芸術という概念をも含めた新しい「芸術」の中で、現在作家達は模索を続けています。

ヴェストクンストでは、この状況の中から新しい傾向として若手作家の作品を「今日」という場に持ち込みました。何に対して新しいのかという問題もありますが、簡単に私感を述べれば、これまで現代美術の中では、人間と物質、あるいは自然との関わりにおいて表現され、また自分の表現しようとするものを明確にするために余分なものを切り捨てて作品化し、作家の表現目的に添う素材であればいかなるものも作品化が可能であることから、立体的なもの、空間的なものが多数をしめていました。これに対して、表現欲求の全体表出、吐露といった感のある作品化。そしてまた描写の領域の復活により平面作品が会場の大半をしめています。しかしここにおいて、描写技術は全くといっていいほど問題にされておらず、無価値化しています。

この代表的な例としてイタリヤの作家クッキ、キア、クレメンテ達、ダニエル、シュナーベルらの絵画があります。また、アメリカの作家マックコネルやカシナーの作品は、布地の上に直接描いたもので、装飾的平面的であり、あつげらんとした色彩の明るさ、軽さがあり、後期マティスの影響をそこにみることもできます。部屋いっぱいを使ったポロフスキーの作品では、落書の如き絵が壁から天井へと描かれており、中央には卓球台。そこらじゅうに散乱した紙片の類。彼の作品には必ず登場し、今やシンボルと化した横を向きながら走っている人物像は、あるいは彼自身なのかもしれません。

これらの作品からは、確かにこれまでとは異なった何かを感じとることができます。

(現在デュッセルドルフ在住)

美術エッセイ 中国の博物館周遊

—その(一) 北京—
勝 津 吉 生

中国の博物館をわりに効率的に十日ほどの日程で見てもまれる旅行があると聞いたのは去年の暮れであった。旅費も高く、団体旅行ではあったがこの機をのがしてはと思いきって参加することにした。

成田を発ち、上海上空から北上して、北京へと到着した。空から眺めた最初の北京の印象は、まさに砂塵の荒野に忽然とあらわれた都市という感であり、実際に市街へ入ってもどこか埃っぽい感じがした。これもやはり黄砂の影響なのかと考えたが、とにかく市中のあちこちで古い灰黒色の土壁がくずされ、新しい住

居が建設されており、そういった光景が埃っぽいイメージを私にいだかせたのかもしれない。

最初の訪問先は中国歴史博物館であった。天安門広場をはさんで人民大会堂と相対して建てられ、国旗の五つの星を象徴した高さ五メートル、幅二六・五メートルの彫刻を支える巨大な方柱の門を持つ雄大な建物である(写真1)。内部も簡素ながらもスペースをゆつたりとつた、四千年の悠久の歴史を語るにふさわしい荘重さを漂わせている。

展示の方法は「原始社会」より始まり、「奴隸制社会」「封建制社会」「半植民地及び半封建制社会」の四つの部門に分けられ、いわゆる「労働人民」を中心にした社会発達史を基本とした展示である。

こういった展示形式は、旅を続けていくにしたがいわかったが、中国国内の主要博物館のほとんどでおこなわれており、このような史観に慣れていない私などの眼からは、どうしても画一的で若干興味をそがれる思いをした。しかしその量、質はさすがにすばらしく特に解放後の出土物は見事なものであった。

展示の内容も豊富な考古美術資料を中心に年表、図表、地図、復原模

型、想像図、文献資料などもあわせて展示し、観覧者にとつては極めて懇切なものとなっている。またこれら多くのパネルの中に特に雪舟を説明したものがあり、「唐土勝景図巻」の写真や徐蓮の「送行詩」などを一緒に展示し、中国で学んだこの偉大な日本の画家を紹介していた(写真2)。ただひとつ気になったのは、恒温、防湿の設備は充分整っていると見学前に説明されたのにもかかわらず、展示ケース内の温度が一三度、湿度が三二パーセントであったことである。早朝であり、それらの設備が作動しはじめていなかったのかもしれないが、改めて北京の乾燥した気候とその中で保存されている文物のことを考えさせられた。

故宮博物院では全く不運なことに一方的に旅程が変更されたため、わずかに三時間ほどの見学であった。故宮の南端の天安門とは逆の北端の神武門から入り、内廷にあたる乾清宮、交泰殿、坤寧宮を見学した後、嬪妃たちが生活した西六宮をみることができた。

黄の瑠璃瓦を葺いた朱塗りの柱や岱赭の壁、大理石の欄干などは簡素な木造建築を見慣れた私にはあまりにも強烈すぎたが、そのまばゆいば



写真3 故宮博物院の絵画館



写真2 雪舟に関するパネル



写真1 中国歴史博物館

かりの華麗な色彩と精緻な装飾美にはただ啞然とするばかりであった。しかししゆつくりこれらの建物を觀賞する余裕もなく、なかばかけ足で、美術工芸品の展示してある東宮の方へ急いだ。

明清の工芸品を集めた鐘粹宮や景陽宮、また陶磁器を展示した承乾宮や永和宮、さらに清朝宮廷内に伝えられた金銀器、玉器、装身具、祭祀用具などの宝器を陳列した珍宝館を時間に追われながら見学したが、とにかくその展示の多岐なことに驚き、かつ団体旅行による時間の制約をうらめしく思いつつ、絵画館(皇極殿・寧寿宮)(写真3・4)へと足を運んだ。あわよくば「洛神賦図」「瀟湘図(董源)」「清明上河図卷(張昉端)」といった唐宋の名画を実際に見ることができると期待したが、やはりそれらは展示されておらず、いささか落胆した。

展示スペースも皇極殿の回廊部分に展示ケースを設けただけであり、台湾の故宮博物院なみの展示スペースを想像していただけに、その規模にもがっかりさせられた。しかしちようど「明清の仕女画」(宮廷の女官たちを描いたもの)の特別展示が開催されており、戴進や呉偉をはじめ

とする浙派あるいは沈周や文徵明といった呉派、さらに仕女画では欠かすことのできない仇英、陳洪綬、崔子忠の作品などがならび、清代の改琦や余集や費丹旭の作品なども含め、約七〇〜八〇点の展示であった。展示スペースはともかくも、展示の内容はさすがに充実したものであり、見物の人々も、それらの美術品をくい入るように熱心に見つめていた。

(当館学芸員)



写真4 絵画館の内部

〔新収蔵品紹介〕

雪舟筆紙本淡彩「牧牛図」 二幅
重要文化財

三〇・二×三二・四センチ
(牧童)



三〇・〇×三〇・五センチ
(渡河)



雪舟が中国大家の作品を模写した團扇形構成の作品は、狩野家の模本等で知られる限り一二幅あったものと思われる(うち六幅が現存)。

この二作品も中国宋代画院の画家である李唐の作品にならったものだが、そこにみられる雪舟独自の力強い筆線と画面の堅固な構築力にはなほだ興味をそそられる。つまり模写という、没個性となりがちな手段をとりながらもそれに流されることなく自らの個性(様式)により作画している点に本作品の意義を見出すことができる。

このようにさまざまな画家の様式を学びとろうとする雪舟の作画態度は、かえって雪舟画の編年を困難なものとしており、本作品の制作年代についてもいまだ定説をみない。しかし雪舟帰朝後まもない頃に描かれたものであるとするのが現在有力である。

美術館から

イヴ・ブレイエル展

現代フランス画壇の重鎮、イヴ・ブレイエルの回顧展。一二月九日から二四日まで。

常設展示案内

◎第一常設展示室

●郷土工芸

現代の萩焼展 来春一月三一日まで。

●絵画展示室（香月泰男）

シベリア・シリーズとその前史(3) 今回寄託をうけた作品の初公開をかね、そこから選ばれた作品及びシベリア・シリーズによって中期から後期（シベリア・シリーズ）への作風展開を跡づける。来春三月一四日まで。

●絵画展示室

山口県の近代美術 来春一月三一日まで。絵画展示室（小林和作）と資料展示室を共用し、明治から現代に至る山口県近代美術の系譜をたどる。

編集後記

今回は、来春一月の企画展「円山派と森寛齋―応挙から寛齋へ」を中心に編集しました。森寛齋は狩野芳崖と時代・出自をほぼ同じくし、江戸から明治への転世期を生きた画家の一人です。しかし、その名を聞いただけで即座に作品のイメージを結べる人は少ないかもしれません。それだけ縁遠い画家になっているのです。これは寛齋その人の評価によるだけのものではないかもしれません。

我が国の近代美術史は洋画は黒田清輝、日本画は早くて芳崖、普通橋本雅邦からはじまり、春草、観山、大観と語りつぐ方法がほぼ定型となつていきます。それが「近代」欧化主義の成果」ととらえる史観によるのか、近代美術史の体系化を急ぐ余りの便宜的尺度によるものかはともかく、その結果何か全く新しいものは黒田以降、雅邦以降にはじまるといった印象が何とはなしに定着した観があります。この辺にも寛齋が遠くなつた理由があるのかもしれませんが。しかし、寛齋が取りあげられなければならないゆえんはまたそこにあります。

日本の近代化はたしかに欧化思想の洗礼によって始まり、その意味で

は明治はヨーロッパと密接に交渉をもつ反面、自国の先行時代とは一線を画します。しかし欧化主義受容を可能とした基盤が、実は一線を画したはずの近世の遺産に負うところ大であったということは近年つとに認識されてきています。この問題の検討は美術史にとつても無縁ではないと思われまふ。受容を可能とした基盤そのものの歴史的検討は、欧化主義の受容と展開過程の検証ほどにはなされていまいかに見うけられるからです。転世期の画家に目を向ける意義もそこにあると考えられ、これはその一人である寛齋をみる場合の視点、みどころにもなるでしょう。寛齋の代表作六〇点に、重文をふくむ円山応挙作品約一五点を加え計一〇二点の作品を展示紹介します。

「伝統の構造」は、先号につづいて嶋田さんの「デュッセルドルフ通信」(2)です。今回はヴェストクンストの紹介に全紙面が割かれています。郵送されてきた作品写真(掲載)はすべて後半に言及されている同展の「今日」に属する作家のものですが、タイトルで直訳しても意の通じないものは、原題をかたかな表記するにとどめました。ポロフスキーの走る

人を描いた天井画、卓球台の前にしたパネル画、いずれもタイトルは「Installation」。辞書の通り「据えつけ」と訳しても何のことやら。現代美術の場合図像学からの類推の利かぬところが泣きどころ。それでもこうした紙焼きの方が雑誌でみるよりよほど親密感がわくのは不思議です。

なお先号では筆者名が「島田」となっていました。これは「嶋田」が正しくお詫びして訂正させて頂きます。

「美術エッセイ」は、勝津吉生学芸員の「中国の博物館周遊」、二回連載の予定です。

最後に、今号ではその一部を、先般死去された萩焼宗家の長老で人間国宝三輪休和氏の追悼に献じています。同氏のご冥福を心より祈ります。(Y生)

山口県立美術館ニユース

「天花」

第九号

昭和五十六年十一月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山三十一

☎〇六三—二五—七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社