

山口県立美術館ニュース

# 天花

第11号

TENGE

昭和57年4月1日  
発行山口県立美術館



三輪 龍作

予 感

## 表紙作品解説

三輪龍作

1940(昭和15)～

予感

陶 37.0×46.0cm

1977(昭和52)年

人間の心理の中に思いがけなくも入り込んでくる予感。抽象的な胸像の中にそれはみごとにとらえられている。胸像の頭部は、その苦悩に震撼するかのごとく天空を仰ぎ見ている。片方の目は、すでにえぐりとりられ何も見ることはできない。もう一方の目は、どこを見るでもなく空虚に開かれたままである。「へ」の字形に曲げ開かれたその口は、苦悩の大きさをあらわしており、あたかも声にならない叫びをあげているかのようである。胸に置かれた手は心の中に重くのしかかり、人間自身を蝕んでゆくようにみとれる。簡略化された顔面表現の中に、写実的に表現されたもの以上の迫真性が感じられる。心理の奥底からこみあげてくる不安、われわれが常に経験しているものを閉じ込め凝固せしめている。その表現は大胆ではあるが、そこから受ける印象は沈鬱で悲劇的なものであり、人間の内面の葛藤をうまくとらえている。

本作品には、萩焼特有の白釉が厚くかけられており(茶褐色の部分は鉄分を多量に含んだ見島土である)、その微妙な発色は人間のやわらかい

肌の色を想起させる。萩焼という長い伝統の中ではぐくまれてきた茶陶の白萩釉が、現代陶芸作品の中に効果的に使われていることは実に興味深いことに思われる。

三輪龍作は昭和十五年(一九四〇)九月五日、萩市に十一代休雪の長男として生れた。彼は自らの作品集の中で次のように語っている。

「子供の頃、父が晩飯のため、窯から離れて行った後わずかな間ではあるが、私一人残って窯の番をした。暗闇につつまれた中で、ただ炎だけがはたはたと一つの迫力をもって燃えていくさまをじっと見つめていた。

：(中略)：三所に塩を握り、碁をさし、御神酒を供え、柏手を打って点けた窯の火は、子供心にも炎自体が何か一つの精神性を秘めたある種の格調を示す不思議なものに思えた。」

このように彼は少年時代から「火」に対する特殊な感情をいだいてはいたが、意外にも彼の興味を中心は絵画

であった。東京芸術大学大学院陶芸科に籍を置いてはいたものの絵ばかり描いていたようである。その当時彼がもつとも興味を引かれた画家はムンク(一八六三～一九四四)であり、絵とは別に太宰治や谷崎潤一郎などにも傾倒していたらしい。これらの人々のもつ抑圧された感情の表出は、けっして後の彼の作家活動において無縁であったとは思われない。むしろ青年時代にうえつけられたこれらのものが、「予感」や「女(写真)」などの作品の中に込められているのではなからうか。

(山本英男学芸員)



女 (1976 館蔵品)

## 現代の陶芸 I

# いま、 土と火でなにが可能か

粘土にある形をあたえたものを火で焼いたもの、いわゆる土器から始まり、釉薬がつくられ、やがて磁器が完成されるというながい歴史を背後にもって、現代の陶芸はさまざまな様相をわれわれのまえに展開している。とくに日本においては、伝統という名のもとに、地域性を肥大化させ、それを軸に、公募団体集団やいわゆる民芸などがからみあい特殊な多様さを見せつつ近代から現代へと展開してきた。

第二次大戦後、現代美術の多様な展開に呼応するかのようには、いわゆ

る伝統の呪縛をたちきり、土と火の造形を用からきりはなし、純粹な表現活動としての素材としてとらえなおそうする作家たちがあらわれた。同じころ、アメリカにもこのような動きがあらわれ、急速にひろまっていた。とくに作家集団としての八木一夫を中心とした走泥社、公募展として前衛部門をもうけた日本陶芸展のはたした役割は、日本においてこの種の活動をめざした作家たちにとり、たいへん大きなものであったといえよう。とくに、日本陶芸展の前衛部門はいわゆる陶芸作家を審査員にしなかったため、他の分野（絵画や彫塑など）から出発し、やがて土を表現素材に選んだという作家たちの出品をうながし、新しい表現活動が会場をかざるということになった。

このような流れのなかで三〇年を経過しようとしているこの動きも、たとえば、「前衛」「オブジェ」といったことば自体にある古さを感じるように、活動それ自体も一つの転期にさしかかっているように思えてならない。それは、密接にかかわりのある現代美術のはなやかに多様な低調さのゆえなのか、京焼、萩焼のように、「前衛焼」「オブジェ焼」としてす

で「伝統」や「地域性」の枠組みの中にくみこまれようとしているゆえなのか、私には論じる資格さえない。しかし今回の展覧会に出品をおねがひした方がたは、固定化し、肥大化しつつあるそれらの枠組みにとりこまれることなく、自己の全てを

かけて土と火という素材にとりくみ、新しい表現をめざしている方がたであるということだけはいえる。しかし、私自身どのような作品が出品され、どのような会場になるのか、すべてを把握してはいない。かさねがさねの僭越さをかえりみずにいえば、今回の展覧会の野心はそこにあると思っているのである。これから紹介する七人の方がたに、あるスペースの中で、自己を主張していただくという試みなのである。ひとりについて三〇〜三五㎡のスペースを確保した。この広さは、画廊における個展ほどではないが、かなりの広さにはなると思われる。現代の立体造形は、作品とそれが置かれる周囲の環境とが密接にかかわっている。したがって一つの作品をつくるのが一つの空間をつくることと同義の場合がある。今回はそれもじゅうぶん考慮した。各作家に自由になる空間を用意したがって、作品がそこにあるので

はなく、ある空間すべてが作品となるという意味あいがつよく、さらにいえば展示場全体が七人の作家による一つの作品と化すことを期待しているのである。以下に七人の方がたをかんとんに紹介しよう。

荒木高子（一九二一年生れ）

兵庫県西宮市に生れる。父は華道未生流宗家。ガラス・オブジェの制作にはじまり、ニューヨークのアート・スチューデント・リーグでは彫刻を学び、帰国後陶芸を始める。黒陶にシルク・スクリーンで印刷した「プリンテッド・ボール」で注目され、最近の「聖書シリーズ」で独自の世界を形成している。今年ドイツをはじめ、ヨーロッパを巡回する個展などがあり、多忙ななかからの出品である。

伊藤公象（一九三二年生れ）

金沢市に生れる。木彫を主として二紀会で活躍するが一九六九年退会、笠間に移住。一九七二年桑土舎設立。今年はその一〇周年にあたり、夫人の伊藤知香氏とそれを記念した個展を東京で開く。染体・多軟面体シリーズや褶曲の仕事を通して、素材としての土を重視し、現代美術への積極的にかかわりをめざす。



里中 英人

ヨーロッパ文明の終焉などといわれるように、美術のジャンルにおいても「美の終焉」と終末の様相が叫ばれて既に久しい。私達をとりまく凡てのもの、もはや単純に割り切って眺めることは不可能だ。人類にとって幸福をもたらすべき科学技術の進歩も、結果的には人類の破滅へ追いやったといっても過言ではない。

美術の世界でも、私は今こそもう一度原初に返って大自然の摂理に耳を傾けねばならないと考えている。ここ二、三年土のもつ物質性、実在性の問題に直にぶつけてきたのもそのためである。そして極力人為的な作為を抑え、生な土の声を素直に聞こうとするところから私の制作は始まった。手で塗り込められた土の壁面、ハケで塗り込められた土の壁面、時間とともにどこからともなくクラック（ひび）が入り始める。静寂な空間が拡がる中で、土のめくれはより静寂な空間を意識させる。クラックの走りはとてつもないところへと進む。しかし木の幹、枝、梢と一つの木の一体感をなす構成美、つまり自然の美に思わず感歎するように、土面の中の様々なクラックの表情にも、それに似た美的秩序が見出され只々唸るばかりだ。そして、それらクラックのたった一本の走りにさえ、私達人間の生への予兆を感じずにはいられない。

星野暁（一九四五年生れ）  
新潟県見附市に生れる。一九七二年泥出版社展出品、七四年同人となる。



星野 暁

存在は我々に常にその一面しか表わさない。我々人間に感得できる在り方で……。

我々は世界をどれ程感知できているのだろうか？

天空、大地、海。私にとって土は大地の一部でもある。現われる部分はもろく、移ろい易い。しかしその表層は視る者をして深部、すなわち我々を支える不動の深層へといざない感得させてくれる。

表層と深層、表面と深さ、土にあっては表面のデリケートな層としての脆弱性と、深部の確固とした塊としての堅牢性として現われる。例えば砂漠にあっては様々な文様に移り変わる流砂のように、又海にあっては結んでは消える波のごとく。

様々な現象は我々そして実在へと…土に限らず、存在はそのような構造で常に我々の眼前にたち現われる。

里中英人（一九三二年生れ）  
名古屋市に生れる。宮之原謙、八木一夫に師事。公害問題を鋭く告発した「シリーズ・公害アレルギー」で第一回日本陶芸展前衛部門優秀作品賞・外務大臣賞受賞。素材の熱による変化を計算しつくした表現手法によって、文明の閉塞状況の病状の一つ公害などを告発する作品を制作してきたが、近年では土そのものの変化の諸相をとらえる試みの一つとして、画廊を土でぬりこめるという作品を発表している。



三島喜美代

やきものの印刷物をとおして私の現代観を表現したい。

土は仏界であり、炎は魔界である。  
三輪 龍作



鯉江良二（一九三八年生れ）  
常滑市に生れる。タイトルブロックを造る会社をへて、一九六二年常滑市立陶芸研究所入所。六六年退所。利根山光人氏との陶壁制作、大阪万博の倚子制作など意欲的な活動を展開する。常滑人としての鯉江氏の街中にある家の工房と、まわりに人家のない天笠の工房との対比は、たとえばイベントを主催したり、市長選挙に積極的にかかわっていく活動家鯉江と、陶を哲学すると評される「土にかえる」に代表される思索家鯉江の二にして一なるものを思わせる。



荒木 高子

砂の聖書が包含している問題は複雑で、一言で説明し難い。聖書をプリントして焼き締めたものだが、キリスト教をテーマにしたものではなく、あらゆる宗教、モラル、人間の英知のシンボルである——。地球上のどこかで絶えず起きる戦争、人類をおびやかす核兵器の存在、科学技術、物質文明のもたらす公害、エネルギー不足など、現実の危機・不安感を、砂という崩壊する素材で表明したかった。

殊更信仰心の厚い難民が世界各地に溢れている。反面宗教自身は、真実、人類の救済と幸福追求の使命を果しているのだろうか、真に神の存在は？、私はこれらの在り方に疑念を持つ。

人類の発生以来、持ちつづけている素朴な信仰心は純粋に尊く、英知は現実のもろもろの危機を救うのに役立つにちがいないと希望を抱く。

### 現代の陶芸 I

いま、土と火でなにが可能か

会期 '82年4月17日～5月9日

毎週月曜日、4月29日休館

観覧料 一般 600円

高大生 400円

小中生 300円

(団体) 20人以上各100円引



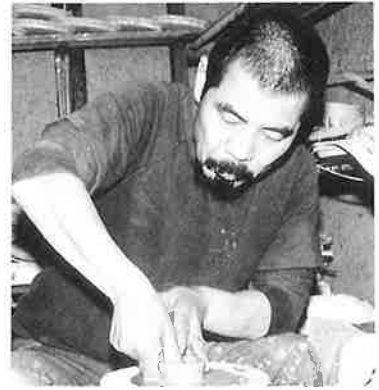
伊藤 公象

無機の世界から、有機的形体が発生する直前の形相といった、「ある未知なる自然」と比肩される「ある仮説としての自然」の空間を、もっとも作為的につくりだそうとしはじめたのが今回の仕事である。

有機性ということを考えるうえで、1972年から、軟らかな土の薄板を即興的に手で曲げやわらげる「多軟面体」のシリーズがはじまった。そして1979年からは、その対概念の無機ということを見ようとした、土の板と薄紙の相互作用に手をかすことで得られる起伏のある波状形「褶曲」のシリーズがある。

一旦、無機的な形跡を見たらうで、その形跡から起想された新作のシリーズでは、窯業化学の活用と、綿密な人工、人為が加えられる。

陶土を中心的な素材として、他に大谷石などの軟石、ガラス、木灰など多様な物質が使用される。また陶土でも、凍結による水分の結晶によって土が逆に結晶したような、自然の働きも素材とされる。そして、加熱ということが重要になっている。



鯉江 良二

小・中学校の夏、冬の休みは土管屋でアルバイト、高校は窯業科を卒業して常滑のタイルブロック（陶制ブロック）。タイルというよりレンガ工場で職工として働きながらというのが私の出発点（視点）である。

そこから俗にいう「陶芸」を透視した先に、スペースシャトルのタイルがありその付近の座標にはセラミックエンジン等のニューセラミック座があるのだ。さてこれ程に結晶化された「やきもの」という惑星の中で私の出来る事、私がしなければならないという事を見つけ出すのはそんなに難しくない。

ただ一握りの土を手の中でグニャグニャと握りつぶせば!!後はそれをどこに投げるかだ!!ただグニャグニャの土ではツルリと「ぬぐわれる」ので火に通して硬くする事。

出来ればグニャグニャの土の中にガラス破片とか便器の破片、又、八時十五分、十一時二分にセットした、時計も一緒に「仕掛け」たい。それが私の「土と火でなにが可能か?」という土俵での仕切です。

京都府も奈良にちかい相楽郡和束町の山あいの静かな集落木屋は、内面をつきつめずには表現におもむかないように見える星野氏には場を得ているように思える。表面に精緻な表現を見せるマツスを「完全な不完全燃焼」黒陶の技法で焼成した「表層・深層」シリーズの確かさとゆたかな内面性は氏の立場を物語ってあまりある。

三島喜美代（一九三二年生れ）

大阪市に生れる。一九五四年独立展に初出品、以後独立賞・須田賞を受賞するなど洋画で活躍、七〇年脱会。七一年日本陶芸展出品。以来一貫して印刷物をシルクスクリーンで陶の上に転写するという技法で制作。新聞紙、チラシ、ダンボール箱、紙袋、マンガ雑誌が氏の手によって焼きあげられていく。当館にも、それらの「ゴミの山」が出現するはずである。

三輪龍作（一九四〇年生れ）

萩市に生れる。父は十一代休雪、伯父は休和。ハイヒールで東京芸術大学大学院陶芸科修了。以後「優雅な欲望展」「愛液展」「人間シリーズ展」などで独自の作風を展開、「古代の人」で区切りをつけたかのように「茶陶」を制作し「伝統」をとりこんでみせる。

(榎本徹学芸員)

# 地方美術館として(二)

館長 河野 良輔

私はさきに美術館をめぐる二、三の現実をあげた。そこから二つの課題が浮かびあがる。一つは、大衆化社会を可能なかぎり包摂する美術館のあり方を考えること。二つは、大量の新設美術館のなかにあつてマニエリズムにながれぬ館としての独自性を維持すること。それらの課題に対応する一案として普及の哲学の必要性をのべた。普及の哲学と書くことが、要するに美術館における普及のあり方を根本的に考えなおしてみる必要があるはしまいか、ということを提言したかったのである。

そもそも私がそうした想いを抱くようになったのは、ほかでもない学芸員諸君との雑談がきっかけだった。その席で欧米の美術館では普及がかなり積極的なものとしてとらえられているということが話題となった。それが機縁で折りにふれ資料をあつめるようになったが、この作業で知りえた活動例は、閉塞状況となりつつある私どもの現実をかえりみるに余りある好材料であると思われた。

たとえばここに二つの企画展資料がある。以下考えさせられたことなどをまじえながら、この二つの活動例に即して話を進ませさせていただくことにする。

先にあげた二つの企画事例とは、一つは近年カタログ内容でも話題となったポンピドゥーセンターの一連の企画展であり、二つめは、いささか旧聞に属するが一九七七年に第一回ヨーロッパ美術展として西ベルリンで開かれた「二〇年展」である。

前者は、パリにおける近・現代美術の展開を、モスクワ、ベルリン、ニューヨークといった同時代の他都市の美術動向との動的相関性のもとに跡づける試み。これまでシリーズで開かれていた。また後者は、ワイマール体制成立の前後からナチによる世界支配までの二〇年間に試みられたさまざまな芸術上の革新を東・西欧、ソビエト、アメリカの各国からひろいあげ、それらをいくつかのテーマに即して検討することで同時代的な全貌を明らかにしようとしてい

る。いずれも現代美術の生成と展開さらにその背後にある歴史動因を検証する姿勢において共通し、その試みの方法にそれぞれ独自の視点と工夫がひかっている。だが私がとりわけ感心させられたのは、現代美術がかかえてきた諸問題を、今世紀同時代の問題として観客一般につきつけ、彼らを共通の問題意識のレベルに立たせてしまふ企画側の周到な配慮、あるいは演出の巧みさに対してである。

ここに、ポンピドゥーセンターのカタログがある。カタログは各種の論考をおさめてそれだけで圧巻である。加えて、そこには時代を象徴する記録写真を数多くおさめることで時代をあくまで視覚に訴えて蘇えさせる方法がとられている。これも配慮の一つである。一方、西ベルリンの二〇年展は、「二〇年間の芸術の諸傾向」を大テーマにかかげ、これに(1)構成主義から具体美術へ、(2)未来派の都市から機能都市へ、(3)ヨーロッパの都市設計と建築 1913〜1933、(4)新しい現実性—シエールレアリスムと新即物主義の四つの視点から検討をくわえている。この四つのテーマを分担したのは、ナシヨナルギャラリー新館、ベルリ

ン芸術アカデミー、シャルロットンブルク城の三つの文化施設だが、観客はこの総合展の会期中、通しの入館券で好きな時に見たい会場に出むくことができる。しかもこれはあくまで主要会場である。ほかにたとえばパウハウス文書館は「パウハウス—美術教育の革新1900〜1933」のテーマで貴重な館蔵資料の一般公開の場を設け、またブリュッケ(橋)美術館は、表現主義作家カール・シュミット・ロットルフの回顧展、クンスト・ハレはテーマ展「ワイマール共和国の美術と社会」を開くといった具合に、この企画の対象となった時代にテーマの焦点をあわせ催しものを開いた市内の施設は、画廊を除いても二〇の数に上っている。

こうして一般の観客は、設定された多層的多元的環境のなかのどこに出むいても、常に唯一一つのテーマに逢着することになるのだが、こうした環境を背景にもつ会場に足を踏み入れると、人は自ずと現にいま生きている現代の美術状況を想い、同時にテーマとされた時代と現代との連続性と断絶とを諒解することができるとは思えないだろうか。いずれにせよ、こうした周到な配慮から読みとれるのは、問題提起をなすにも、問

題の所在を明晰に自覚する一方、そのテーマを社会に対して訴えるプロセスのあり方にも十分に情熱をかためける企画側の努力である。普及とは、そのプロセスの積極的推進を担うものであろう。ここからも、館活動の広報機能、あるいは企画展のわかりやすい解説媒体としてとらえられる私どもの普及のあり方が反省されるのである。

また、注目したいのは、これらの企画展が美術作品に限らず建築、文学、音楽にまで対象の間口をひろげていることである。ポンピドゥーセンターのカタログは音楽や文学の問題を扱っている。一方西ベルリンの二〇〇年展の折りには、音楽はいうに及ばず、バレエ、オペラ、演劇、映画など当時を代表する革新的表現媒体から生まれた作品の殆んどが再上演されている。また一九二〇年代の文学、詩に関する朗読会やシンポジウムも開られ、まさに会期中の西ベルリンは「二〇〇年展」一色に塗りつぶされた観がある。だが、忘れてならないことは、これらがあくまで美術館を支柱にした美術の企画展だということである。多様な環境設定のなかでの、きまじめな美術の企画展。これをどう評価するか、それ

は各人の自由だが、私にはそうした企画がさながら美術の問題も、それを生みだした過去の文化統体の全文脈のなかに置きなおすことなしには、一般の人々共通の問題意識の上に活生しないのだ、と主張しているように思われてならない。いいかえれば、大衆化社会の現代においては、美術は文化の問題、さらに煎じつめれば時代の問題として扱うことによつてはじめて社会化される一面がある、という認識が、こうした企画を背後からささえているのではないだろうか。この認識は、即普及のあり方も方向づける。

このようにみてくると、美術史上の一つの問題意識を社会と共有するために美術館がいかに細かな配慮のもとにさまざまな工夫をこころみているかが理解されよう。くりかえすようだが、連関するほかの文化施設とタイアップすることで、私どもの眼にはまことに多種多様とうつる、心にくいまでの装置を設定するなどもある一つである。そうした事例をみるにつけ、私はこうした美術館の営為を裏でささえる普及についての確固たる理念というものに想いをいたさざるをえないのである。

ひるがえって、私どもの現実をかえ

りみる。自省をこめて申せば、多くの美術館は基本的には美術作品の審美的鑑賞の場としてのいわば静的社会機能に自足している。その機能をあわせもちながらさらにいま一つの動的機能、つまり文化的地平にたつて時代を問いなおす問題提起の場としての機能を自覚し活動している美術館はわずかにすぎない。いわんや、提示した問題意識を社会化するため、近隣の文化施設にはたらきかけ、横との連携のうえでたくみな環境設定をこころみた前例を、私は寡聞にして知らない。たしかにこうした試みは、日本のようなたて型社会の風土では成りたにくい一面もある。歴史や時代についての彼我の認識の違いということも考えられよう。発生するべくして発生した土壌には、発生の必然性をささえる形而上学がある。私どもの場合その持ちあわせがないということかもしれない。だが、こうした欧米の事例をそのまま私どもの現実に置きかえることは不可能としても、そこから何かを学びとることは可能であらう。少くとも私どもの形而上学を構築するうえで参考にはなるだろう。そう考えながら、普及を軸とした体制づくりに、私は想いをめぐらしている。

### 昭和五六年度 新収蔵品

- 雪舟 「牧牛図」二幅(团扇)  
紙本淡彩・軸 重要文化財  
作者不詳「傲芳崖四季山水図」屏風  
六曲一双・紙本墨淡彩  
一五・〇×三五・〇センチ  
小田海徳 「飲中八仙図」  
絹本墨淡彩・軸  
六・五×五・〇センチ  
山本文彦 「踏切」  
油彩 三七・三×二八・八センチ  
桂ゆき 「つぶされた」  
紙・油彩・板  
三・〇×三・〇センチ  
桑重儀一 「トレド風景」  
油彩  
高橋由一 「鴨図」  
油彩 罫七・七×六・八センチ  
宮崎進 デッサン九点  
鉛筆・紙 三六×四二センチ  
三輪龍作 陶器オブジェ  
LOVE  
雷童  
早春  
澄川喜一 木彫  
そりのあるかたち  
英 〇×二〇〇×三三・五センチ  
おうぎ  
罫 〇×五五・〇×三三・〇センチ  
坂高麗左衛門 陶器  
萩茶碗 萩茶入、萩茶碗  
三輪休雪 陶器  
萩水指  
作者不詳 古萩(江戸) 三三  
その他

# 伝統の構造

デュッセルドルフ通信(3)

—若い作家の声—

嶋田日出夫

若手作家の絵画における新しい領域。こちらではそのひとつの傾向を「ワイルトマーレイ」(Wild-Malei)つまり「激しい絵画」あるいは「放埒な絵画」と呼んでいます。描写技術の欠落した表現方法、また、身体の勢いと感覚の欲望にまかせた結果生ずる作品には、確かにそう呼ばれて不思議でない要素が多分にふくまれています。

今までになく粗雑な表現志向は、そのような作品が数を増して出現すればするほど、最初の新鮮さから遠のいて、オリジナリティーを失った

退屈なものに見えてきます。なぜならば、その大多数の作品の中に、作家個人の表現意識における**真実性**を見出すことができないからです。また、人間に内在する安易な追従性をそこに見ることができません。

ただ、この中に何らかの新しいさが見出されるとすれば、それは芸術表現そのものに対する作家自身の対処の仕方、表現方法とともに意識のち方の変化と行うことができるでしょう。さらには、彼らにとつてその解釈の仕方が変化していると考えることができません。いわゆる「芸術」の重みからの解放とそれなくもありません。芸術そのものもつ意味の変化は今に始まったものではありませんが、状況が言葉の規定するものであるならば、私達の生きている現代が芸術という言葉のもつ意味を変化させているともいえます。言葉そのものを観念をシンボル化したものと考えれば、言葉のもつ意味が変わるということは、観念そのものの変化に等しくなります。そこまで拡張なくとも、彼らの生活において、表現する事あるいは芸術そのものもつ役割、さらには価値の質が変化しているのではないかと思われ

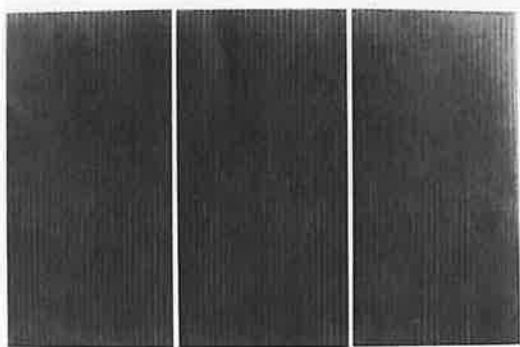
ます。しかしながら基本的には、この芸術のもつ意味を変化させ拡大させるということ自体、積極的に押し進める必要があると思います。

彼らにおいてなぜ描写技術が無価値化したのかということもここに関係してきます。描写技術は、もちろん作家それぞれの表現様式により異なっていますが、それが具象絵画の場合においても絶対的絵画要素とは言えなくなっているのです。たとえば、物を立派に描くということの中にはすでに何ら価値を見出すことができなくなっているのです。だからといって奔放に描いてかまわないという訳ではなく、この点、彼らの作品の中に真実性を見出すのが難しい理由があるのです。

芸術そのものに対する意味云々は限らない論議的になります。ここで重要なのは、作家自身が表現するという意味のもち方にいかに対峙しているかということ。作家と作品との制作上での関わりにおいて、表現する意味を作家自身がどのようにもちうるかということです。そして何を作品の中に含ませうるかということ。作家自身が自分の表現する場において確たる意識をもち得ないと、自分の表現欲求を具現化したものはすべて作品であると、結果

的に安易にとらえてしまうことになります。この限りにおいて現在の絵画には易きにつくところが多いのではないかと思うのです。表現行為者としての態度において、内面的向上志向、精神的高揚などが無いがしろにされてはいないか、と反省されます。作品をつくる上で悪い意味での気楽さが見えるのです。

しかしながら、同様の形式をもつてしても、眼に見える形式を超えて引きつける力のある作品とそうでない作品とは存在するものです。この形式を超えて作品に内在するものが何であるのかということが、作家にとつて追求されるべき大切なひとつのものと考えられます。同時に、そ

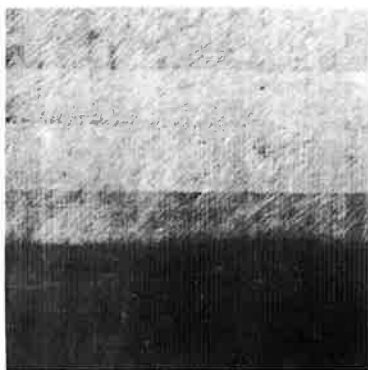


作品「無題」1979

FORUM JUNGER KUNST '79、出品



これは観る側の人間にとっても作品から得ることのできるひとつのものです。しかし残念なことにこれを一般



作品「無題」1980



ヴェスト・クンスト会場風景

言語化できないために、個々の人間の感覚に対する解釈にゆだねられるしか仕方ないありさまです。もしもこれらの解釈を統一できるのであれば、止揚することができるのであれば、人間にとっての芸術の必要性はつきりと認識できるのではないかと思います。逆説的にいえば、言語認識化できないものであるがゆえに必要性のあるもの、といえるかもしれません。

たとえば色彩の美しさであるとか、画面上の構成であるとかいった表現手法上のが本来問題になるべきものではなく、それらを超えて作品に内在するものが何であるのかというごとと、その問に対して作家自身がいかなる答を見つけたそうと欲し、色を使い筆を握っているのが問題となるのです。自分の使用する素材を、ただ単なる手段としてとらえることから、そのもの自体の内へと関心をもつことは、表現意識上で大変な革新をもたらしました。が、関心がその時点ですべてとどまってしまうと、一番大切であるはずの、素材・手法などを超えてあるべき何ものかを見失ってしまいます。つまり、色は美しさを生み出すという役割を担った手段としての存在から、色そのもの

のもつ全要素を含めた存在物としてとらえるとともに、そこにとどまるのではなく、その全存在が他とあわさり導いて行く行先を、作家自身の自覚とともに制作の目的としなくてはならないと思うのです。

作品化ということの意味には、自分の絶対的表現欲求の具現化とともに、その表現欲求を自らに呼び起こす何らかのものを観者と共有したいという願望が含まれますが、自分の表現したいものを漠とでもとらえることができた時、それをなるべく明確なものにしたいため、余分と思われるもの、あるいは邪魔になると考えられるものを、なるべく排除して制作しようと私自身は考えています。これは、どこに自分の関心を向けるかにより変わってきますが、自分の使用する素材に対する見方、つまり単なる手段としてとらえるのではなく、それ自体のもつ資質のすばらしさとともに、それらが合わさり、自分の行為がかわるることによって素材のそれぞれが互いに働きかけ醸し出す表情を大切にしたいと考えます。そして、自分の行為を顕わに表わすのではなく、素材をして語らしめる部分を大切にしたいと思うのです。しかし行為の最中はその中に没頭し、

自分自身のすべてを行為に集約させなくてはなりません。そうすることにより、自分の行為の限界を知ることができるようです。自分の意図と行為とを通じて表わされたものが、結果として自分の責任のもてる範囲を超えてそこに出現する。そこに存在する意図と結果との微妙な差異。明確な境界をもたないその偏差の中につくることの不思議さを感じるのです。また、この偏差こそが人間が物質を取り扱う場合に、自分の思いどおりにいかぬことの現実です。これは、物をつくるということがつくり手だけによるものでなく、彼が使用する素材との協同関係において出現することを示します。

第二次世界大戦後の美術は、経済の発展にともなう平和の温床の内に開化しました。現代社会が間違った方向に進んでいるのではないかという危惧と同様の危惧が、現代美術の流れの中にあるのではないかと思えます。それは人間至上主義的な考えに基づいて、社会も美術も進みつつあるのではないかと思われるからです。それに対する告発とまではいわずとも、そうでない世界を内に秘めた作品を期待するのです。

(現在デュッセルドルフ在住)

# 初期青花メモ(上)

## 榎本 徹

白磁の素地の上に、コバルト青料で絵付けし、その上に透明釉をほどこして焼きあげた磁器、青花(いわゆる染付)の成立・展開は、中国陶磁史研究において、重要なテーマの一つである。最近刊行された「世界陶磁全集 13 遼・金・元」においても、佐藤雅彦氏の「元の白磁と青花」のほかに、馮先銘氏「青花磁器の起源に関する諸問題」、マーガレット・メドレー氏「インドおよび中近

東向けの元代青花磁器」の論文が掲載されており、そのタイトルだけではなく、現時点において青花研究がどのような状況にあるかをうかがわせ興味ぶかい。

ここでは青花研究史をメ目的に追いつの陶磁器のスタイルの成立・展開

が明らかになるということだけでなく、元という時代の評価そのものでも変化させ、また景德鎮という窯業地の経済史的な側面の変遷の問題をうかがいあがらせるなど、興味ぶかい展開をみせ、現在もお進展中なのである。

青花研究に重要な役割をはたした作品は、現在ロンドン大学のデヴィッド財団所蔵の一对の瓶(写真)である。

象の耳をつけ、波濤上の雲間を飛ぶ龍を主文様に、器全体に文様をほどこされたこの作品は、首部にほどこされた銘文によって、元代の青花をとらえるうえでの重要な手がかりとなっている。道教の寺院に寄進されたこの瓶の年記が至正十一年(一三五二)四月と記されているのである。

この作品を最初に紹介したのは、

R・L・ポブソン氏で、この論文は、すぐに奥田誠一氏<sup>3)</sup>によって日本にも紹介されているが、一九二九(昭和四)年の時点ではそれ以上の展開をみなかった。

第二次大戦後、初期の青花をさぐる試みがなされはじめた。アメリカに

おいて、白江信三氏とW・E・コックス氏がデヴィッド瓶の文様を手がかりに、それに類似の作品をさがす作業を行い、いくつかの類品を見出した。両氏の見解はデヴィッド瓶を個人の様式とする見方がつよいということや、見出した作品の数が少ないことなどから、一つの時代様式の確立にまではいたっていない。

一九五二年、一九五六年と相ついで二冊の研究書が同一人物、ジョン・A・ポープ氏<sup>16)</sup>によって発表された。前者はトルコのトプカプ宮の、後者はイランのアルデビル廟の中国陶磁の中から、デヴィッド瓶を手がかりに、それに類似する作品を見出し、一つの様式として位置づけるとともに、それにつづく様式の確立にも力をそそいだ。

これは、単に元という時代につく



デヴィッド瓶

られた陶磁器のある一群が一つの様式として確立しただけでなく、元という時代そのものの見直しにもつながっていった。

一九八一年七月に発刊された「上海博物館館刊」第一期の「試論元代製瓷工芸在我國陶瓷發展史上地位」において、范冬青氏は、

在我學生時代記憶中、元代(公元一二七—一三六八年)社會生產凋蔽、人民生活艱難、這近百年似乎是中国歷史上的一段黑暗時代—後略—とその論文の冒頭に述べている。

この考え方は、中国だけでなく、我国でも以前は常識的なものであった。官窯の青磁を頂点とした宋代、華麗な五彩が展開する明代にはさまれた元という時代は不毛な時代とするのが通説であったのである。しかし、ポープ氏の業績は、多くの眼を

元という時代に向かせ、再評価への動きが活発になった。一九五六年にはジョン・エアーズ氏が元代の特徴をもつ陶磁を紹介し、その論文の中でとくに、「枢府タイプの白磁と青白磁から青花へ」の章に力を注いだ。一九六一年には、アーサー・レーン氏が、「ゲニエール・フォントヒル瓶——一三〇〇年頃の中国陶磁」を発表した。現在ダブリンにあるこの瓶は、ヨーロッパに伝世した中国陶磁としては大変めずらしいものであるが、それに付属する金工品から年代を追求し、一四世紀はじめにつくられたものとした。この作品は青花ではないが、ビーズ飾りの装飾をもつことから、青花の起源に重要な問題を提起した。

ある事物の起源をさぐることそれ自体はたいへん興味ぶかい問題であるが、枝葉にわたるようなささいな問題を追って袋小路にまよいこんだりしかねないこともあり、また技法だけの起源を追いすぎたりする危険もあることに注意する必要がある。とくに陶磁史研究にはそのおそれ強い面があり、美術史という立場に立てば、その時代の指導的様式的确立とその変遷の問題があくまで先行し、それと無関係の起源論はあまり意味があるとは思えないのである。たとえば青花についていえば、釉下にコバルトで絵付けをした作品が唐代にすでにあるという指摘がある。しかし、様式的には新しいものはないにせよ、それらの作品を技法だけの面からことさらに起源としてとらえることに大きな意味があるようにはおもえない。

メモが急に飛びすぎてしまったが、すこし前にもどし、ポーブ氏以後の展開をみてみよう。

ゲニエール・フォントヒル瓶のビーズ飾りに関連して、エアーズ氏はデヴィッド財団にある「青花紅釉貼花花卉文壺」に着目、それらのビーズ飾りと、陶磁製の仏像の瓔珞のビーズ飾りを関連づけ、デヴィッド財団の壺を一一二五年頃ではないかとした。青白磁から青花への展開の時期がこの前後ではないかとされたのである。デヴィッド財団の壺と同タイプのものは、中国の保定市で発掘された一対と、ヨーロッパで発見され、日本にもたらされたものの四点がある。

一九七三年、「文物」第七期に馮先銘氏は「我國陶器發展中的幾個問題——從中國出土文物展覽陶器展談話」で、青花の起源を、磁州窯——吉州窯——景德鎮という関連の上にとらえた。従来、青花の起源は、初期青花に使用されたコバルトが西アジア産のものであることなどから、外国からの影響面が重視されがちであったが、この仮説は中国における釉下彩絵の展開という問題を提起したものである。

初期青花の出土遺品に関しては、中国国内では保定など興味ぶかい報告が多いが、それだけでなく東南アジア、とくにフィリピンでの出土品が注目され、一九六八年にはマニラで貿易陶磁のセミナーが開かれた。フィリピンでの出土品で注目されるのは、ビーズ飾りを持ち、折枝花文をほどこされた小壺である。

一九七七年、韓国の新安沖海底に沈んだ船から多量の中国陶磁などが引きあげられ、その中の銅銭から一一三〇年を上限とするこの船の一万点以上にのぼる中国陶磁には青花が含まれてはいないことが注目された。青花の起源の問題として、この船に存在しないことが、一一三〇年を青花の存在の上限におくことができることにはもちろんならないが、元代の製陶の一面をうかがわせるには充分な遺物であり、今後とも論じられていかなければならないであろう。

(1) 註 三上次男編『世界陶磁全集』13 遼・金・元 小学館 昭五十六  
 (2) Hobson, R. L., "Blue and White before the Ming Dynasty: A Pair of Dated Yuan Vases," *Old Furniture* VI 1929.  
 (3) 次郎坊主人「ホーンスン氏の「元代染付陶器」について」『陶磁』一〇一〇 昭四  
 (4) Shiras, S. and Cox W. E., "The Earliest Blue and White Ware of China," *Far Eastern Ceramic Bulletin* No. 7, 9, 1949, 1950.  
 (5) Pope, J. A., *Fourteenth Century Blue and White: A Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Saray Muzesi, Istanbul*, Freer Gallery of Art, Washington, 1952.  
 (6) Pope, J. A., *Chinese Porcelains from the Ardabil Shrine*, Freer Gallery of Art, Washington, 1956.  
 (7) Ayers, J., "Some Characteristic Wares of the Yuan Dynasty," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* Vol. 29, 1954-55.  
 (8) Lane, A., "The Gaijites—Fonhill Vase: A Chinese Porcelain of about 1300" *The Burlington Magazine*, CIII April 1961.  
 (9) Ayers, J., "Buddhist Porcelain Figures of the Yuan Dynasty," *Victoria and Albert Museum Yearbook* 1969, Number one, Phaidon.  
 (10) 河北省博物館「保定市發現一世紀瓷器」『文物』一九六五一一  
 (11) 韓国国立中央博物館「新安海底文物」——新安海底文化財特別展図録——韓国国立中央博物館 一九七七

(次号につづく) (当館学芸員)

## 美術館から

鮮烈な色彩・フォーブの巨匠

### モリス・ド・ブラマンク展

ヨーロッパ近代美術の巨匠というばかりでなく、佐伯祐三など日本の洋画家にも深い影響をあたえた鬼才の全貌を、代表的油彩五〇点を中心にデッサンなど一〇〇余点の作品で紹介。遺族の協力をえて実現した我国はじめての本格的回顧展です。

フランドル出身の音楽教師を父としパリに生まれたブラマンクは、一六歳で自立、転轍をかきねたのち二四歳の頃から画家志望のアンドレ・ドラントとの親交を通して絵画の世界に目覚めていきます。特に、ファン・ゴッホを知ってから、原色を多用した荒いタッチの作品が描かれ、これらはマチスなどの作品とともにのちフォービズム(野獣主義)と称されます。またキュビズムが生まれる状況に一時立ちあつたものの、やがて自らはセザンヌへの傾倒をふかめ、さらに精神的な危機感をはらんだ個人的な作品群をえがくとともに、文筆においても優れた才能を示しました。五月一五日から六月二〇日まで。

## 常設展示案内

当館の常設展示室では、テーマを設定した館藏品展示をおこなっています。

### ◎第一常設展示室(一階)

#### ●絵画展示室(香月泰男)

##### 香月泰男の自然(一)水・雨・雪

シベリア・シリーズに代表される香月後期作品の特徴は、その乾いた深みのある黒と黄土のマチエルとともに、具象性を独自の仕方で抽象の寸前まで押し進めた絵画内容にある。それは永年にわたる自然観照が一つの絵画様式に熟成・転化したものであり、彼が達した最後の相における自然観を要約したものと見えよう。では、その自然観はどのような変化をたどって後期様式に反映されるものまで展開したのか。今回からシリーズで数回つづく予定の「香月泰男の自然」では、彼のこうした自然との関わり合いをテーマに、自然観の深化のプロセス、事象や事物にたいする関心の移り変わりの跡をたどる。今回取りあげられるのは「水」。六月六日まで。

### ●絵画展示室(小林和作)

小林和作の軌跡 油彩は小林家よりの寄託作品の風景画を中心に、水彩画九点、洋画制作の余技的性格を

もった日本画七点をあわせて展示し、小林芸術の軌跡をあとづける。六月六日まで。

### ●郷土工芸室

萩焼と赤間硯 館蔵の萩焼と赤間硯を、現存作家をふくめて体系的に展示する。四月四日まで。

### 坂高麗左衛門展

日本工芸会正会員であり、山口県指定無形文化財萩焼保持者であった十一代坂高麗左衛門氏は昭和五六年一月、六十八歳で死去されたが、使用美を強調した風情あふれるその作風は、現在も高く評価されている。茶碗、水指などを展示することによって、氏の萩焼に対する情熱をしる。四月六日から五月三〇日まで。

### ◎第二常設展示室(二階)

山口の近・現代彫刻 館蔵の彫刻作品を展示。五月三〇日まで。

山口県近代日本画の流れ 明治以降活躍した山口県出身日本画家の作品を、物語者に限定して展示する。明治初期の東京・京都それぞれの画壇の中心的存在であった狩野芳崖や森寛斎、そののち官展を中心に活躍した高島北海や松林桂月など。六月一日から九月二日まで。

洋画にみる人間像 永地秀太、森重義一、桂ゆき、小林和作、香月泰

## 編集後記

今年度最終号をお届けします。今回は四月の企画展「現代の陶芸―いま土と火でなにが可能か」を中心に編集しました。活況を呈しているかにみえる八〇年代美術もその実、さまざまな本質的問題をかかえています。先人の世界に「屋上屋」をかけ、そこにあやうい土俵を築いている一面はないか。出尽した基本発想にすぎりその巧みな応用のみの世界に自足している状況性はないか等々。今回は、特集解説にあるように第一線の招待作家による最新作が展覧される予定です。それらの作品が現代美術のどのような面を開示してくれるか。なお開会式には、招待作家を囲んでの座談会も予定されています。(Y生)

### 山口県立美術館ニュース

#### 「天花」

第二号

昭和五十七年四月一日発行  
発行 山口県立美術館

〒753 山口市龜山三十一  
☎〇三九一―五―一七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社