

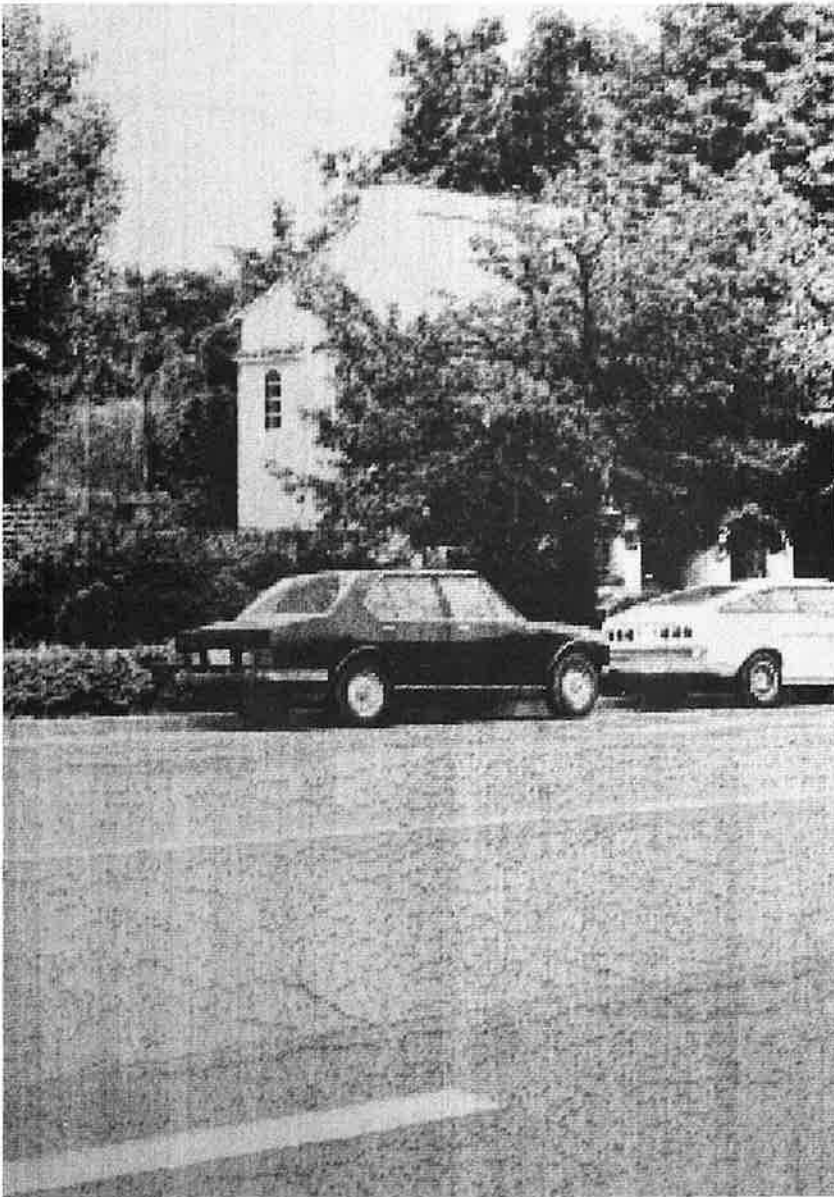
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第18号

昭和59年3月1日
発行山口県立美術館



吉村 芳生
A STREET SCENE No.21

表紙作品解説

吉村芳生

1950(昭和25)～

A STREET SCENE No.21

紙・ペン・インク 1978

この作品は、実際の日常的な風景を写真におさめ、その紙やきに小さな升目をおいて、それぞれの升目の濃淡をハッチングの数におきかえて別の紙に拡大したものである。そもそも写真は、感光剤を塗布したフィルムに光(映像)を定着させるということを、感光剤の粒子の化学反応の程度差として実現しているので、吉村の採用したシステムはその応用であり、かつきわめて素朴なものと考えられるが、実は、このような升目を使うにしろ使わないにしろ、彼の複製の根本的な姿勢は、複製一般とは違うものとなっている。

複製の一般は、まずオリジナルなものに何らかの価値があつて、そのものをより普遍するという意味がある。従つてオリジナルなものに近づくことが目標であつて、またそれを越えるということが原則にはない。しかし吉村の作品は、オリジナルな現実の写真そのものを再現し、そのものになりかわろうというのではないだろう。ひらき直つて絵画的現実を目指す歴史的な作品とも違って、複製的な手段には忠実でありながら、濃淡の数値化やハッチングの引き方

というところでのみ、無意識に近い感覚が作用し、結果的には写真という無名性をぎりぎりのところで個人の仕業に還元しているのである。たとえばこの作品では、写真のモチーフはごく日常的であり、中間項にある紙やき自体も芸術写真といわれるようなものではない。おそらく、彼と同じ手続きをふみ、労をおしまなければ、この作品とほぼ同質の作品は誰れにでもできるのであるが、彼は彼自身が閉された行為のなかで現実とかわかることを重視しているのであれば、そのような方法自体はひとつの規制にすぎないといえる。結局表わされた像は、そのような方法を明らかにしながら、現実や写真の複製であることにとどまらず、むしろ複製であることの本筋を逸脱してその行為自体を見つめさせる。それが「途方もない」といつて驚くのではない。ほとんど機械的に進められた作業が、オリジナルなものと同妙に違ったものを生み出していることを知るとき、単なる技術的な問題においてではなく、その差異において別な側面が現われたといえる。この升目をもつと小さなものにすれば

その差異も小さくなるわけだが、升目が準備されていないとしても結果は同じであろう。というのは、吉村にはこの作品以前に一連の新聞の作品があり、ここでも可能な限り私的な要素を排しながら、それらは新聞になりきれなかったからである。いや、先にも述べたとおり、目的は新聞の代替品を作ることではなかった。さまざまな情報を満載した新聞という映像を丁寧に複写する行為のなかにも、作家の日常的な時間が流れこんでいること、そしてそのほとんど機械的な仕事が機械のなしえない領域に踏みこんでいることなどが、新たな方向へ作品を動かすのである。とはいへ、これらはハイパーリアリズムの作品が作りだす現実の異化作用とも異なるだろう。というのは、吉村のこうした表現の基本概念がドローイングであり、具体的な方法では版画をも含めてそれらは、手の先に紡ぎ出されるモノクロームの糸の振幅という小さなメディアである。ことを失わないからである。

(高田美規雄専門学芸員)

没後一〇年常設特別展示

香月泰男展

二月二日～五月六日

のシベリヤ」

香月泰男（一九一〇—一九七四）の代表作シベリア・シリーズが、彼の戦争体験、特に戦後のシベリア抑留体験に深く根ざしたものであることは改めていうまでもない。しかし、作家が次のようにいう時、作家の思惑とは逆にこれらが単なる私小説的世界にとどまった絵画でないことも明らかとなる。

「私の『シベリア・シリーズ』は、純粹絵画の見地からは邪道といえるかもしれない。私はこれらの絵を単なるフォルムと色を表現手段とする芸術作品という視点から鑑賞されてほしくない。いかに写実からほど遠い作品であろうと、そこに描かれた一本一本の線、一つ一つの色面は、それぞれに現実にあつた情景がもたなつて生まれたものである」（『私

余談ながら、そもそも単なる戦争

記録画というものはありえないし、

いうところの「単なるフォルムと色

を表現手段とする芸術作品」もない。

あるのは、戦争を扱うにせよ扱わな

いにせよ、モチーフを芸術表現のレ

ベルにまで純粹化しえたかしえな

つたかの作品たちであり、単なるフ

ォルムや色を使うだけのようであり

ながら、それら自身によつて規定さ

れる空間が独自のものとなりえたか

なりえなかつたかの作品たちである。

おそらく作家は、戦争・虜囚体験

の生々しさを直接表現しようとは端

から考えていなかつた。作家ととも

に戦争を生きぬいてきた絵具箱には、

「葬・月・憩・葉・飛・風・道・

鋸・朝・陽・伐・雨」の十二の文字

が記されており、これが後のシベリ

ア・シリーズのモチーフとなつたとはいくわかれるが、こうした文字を横に結びあわせても直接的な戦争・虜囚のイメージは出てこない。とすれば、作品に表現された線や色は、香月のいうように現実に発したものであつても、作家の体験を説明するために用いられたものではないだろう。いいかえれば、自身の目に映じた映像そのものに何らかのテーマがあるのではなく、いろいろなプロセスを経て絵画化された作品にこそ、作家は現実に勝るとも劣らない何かを見出しているということになる。つまり、けつして再現的でないこれらの作品は、具体的な現実の特殊な一場面に重きをおくのではなく、記憶に深く刻まれた線や色彩によつてより普遍的な現実ともいふべきものを目差しているのである。

とはいえ、香月の作品のほとんどが、一方で作家のミクロコスモスと重なっていることは見落すことにはできない。「私の」地球」を例にひけば、大きな歴史的出来事としての戦争・虜囚体験も結局は自分の日常生活の外側にあり、好戦的にとか厭戦的にとかいう以前の段階のまま極限的な状況を通過した作家は、ここに等身大の自分を発見しているのであ

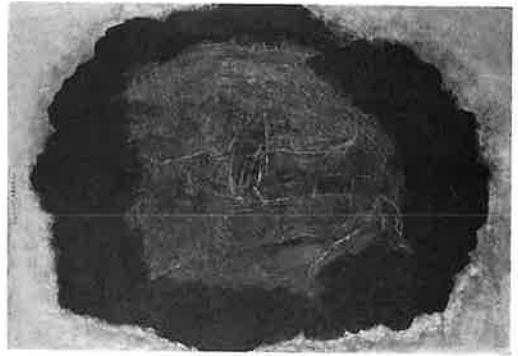
る。この感覚は、香月が数多く残した廢品によるオモチャや、「海拉爾通信」の行間にくみとることのできる作家の表情——率直で素朴な人間性に結びつくものであり、こうした感覚と、先に触れたいわば抽象的な造形性とが、作品の中で一体となつていて切りはなせない点が香月の場合重要なのである。

ところで、シベリア・シリーズとはいうものの、これは最初からある構想のもとに組みたてられたシリーズ作品ではなく、作家自身がいうように、終えよう終えようとしてついに作家の死にいたるまで続けられた作品群である。したがつて、先にも触れた絵具箱に残されたメモがその端初だとしても、作品としてはいくつか異なつたタイプのものが並存しており、シリーズ全体が意味するものと個々の作品のそれは微妙に違つてくると思われる。

たとえば、いわゆる香月スタイル——方解末と墨とを使った——が現われてくるのは一九五〇年代の後半からであり、その前の作品の「雨（牛）」や「埋葬」は、色彩や形において特異なものとなつている。また、それ以後についても、六〇年代の前半の作品と後半（六八年以降）



私の地球
風



の作品は大きく二分することができ、前半が様式性の強い作品であるとするならば、後半はより自由な表現性をもつものとなっているのである。

一九五〇年代後半に大きくスタイルを展開させた理由はいくつか考えられるが、結果的には五六〇七年にかけての欧州旅行が引き金のような役割となっているといえる。これによっていままで模索していた色や形の問題が一つの方向に向かって進み出したと考えられるし、一方、六〇年代後半の節目には画集シベリア・シリーズの発行と、それを記念した個展「戦争・虜囚・人間愛」(六七年)が考えられる。そして、このような節目を経ながら、作家のシベリア体験のイメージも時とともに少しずつ変っていったといえよう。

いまはシリーズ作品に含まれない「風」(一九四八)や「朝」(一九四九)も、実は満州時代の体験から描かれた作品であり、絵具箱にも記されたモチーフでもあれば、これらと「雨(牛)」などのシリーズ初期の作品は本来同じ性質のものであるので、あるいは当初はこのような作品も含んでのシベリア・シリーズであったかも知れない。また、モチーフは決して体験順に選ばれたのではな

く、むしろアトランダムに記憶の底から浮び上ってきたものであったが、六〇年代後半からのシリーズの補填状況をみると、シリーズとしての全体の構成のようなものが次第に意識されてきていることがわかる。特に、敗戦時の「奉天」(一対、一九七〇)と帰国時の「点呼」(一対、一九七一)という特殊な形式をもつ作品が虜囚生活の前後に位置するようになり、△召集▽から△帰国▽までが連続性のある展開となっている、などは構想の変化を物語るものといえよう。

さて、このようなシベリア・シリーズでもうひとつ考えなければならぬことは、戦後の美術状況との対比である。とはいえ香月の場合は、戦後一貫して「私の(地球)」(三隅町)に住み、いわゆる画壇的な動向とはおよそ無関係に自己の内面を凝視し続けた画家であり、したがって具体的な影響関係という意味では、それはほとんど考えなくてよいのかも知れない。しかし、多かれ少なかれ同時代の作家たちが戦争体験を抱えて活動してきたのであれば、シベリア・シリーズを作家の手元から離して考えてみる必要もあるだろう。

たとえば、戦後まもなく戦前から

の各種美術団体が復活するなかで、美術の民主化というようなことが盛んにいわれ、作品のテーマ性が議論されたとき、美術における人間の問題も大きくとりあつかわれるようになって、まさに戦後的な新しい美術状況が生まれたのである。阿部展也の「飢え」(一九四九)や鶴岡政男の「重い手」(同)に象徴されるような人間たちがすべてではないにしても、あるいはそのような視点から主体的な方向性が生まれえないとしても、これらが戦後美術の一道標となったことは事実であった。しかしこうした人間たちは、若い世代の抬頭によって、たとえば石井茂雄や河原温らによって、五〇年代中頃には「出口なし」の場に無感動に切りざざまってしまうのである。それは、はやくも戦後の人間像の解体現象であったともいえるが、香月のシベリア・シリーズの最初の転機もほぼ同じ時期であって、画壇がのちにアンフォルメルの直接的な表現性からアンチ・ヒューマンともいえる即物的表現へと向うのとは逆に、香月は六〇年代前半に自己の深層を探るようにして特異な様式を確立していくのである。

(高田美規雄専門学芸員)

伝統工芸30年の歩み展

— 日本伝統工芸展創設30周年記念 —

「伝統工芸は、単に古いものを模倣し、従来の技法を墨守することではありません。伝統こそ工芸の基礎になるもので、これをしっかりと把握し、父祖から受けついで優れた技術を一層練磨するとともに、今日の生活に即した新しいものを築き上げることが、我々に課せられた責務であると信じます。」第30回日本伝統工芸展の主旨の一節である。

昭和二十九年三月に「第一回無形文化財日本伝統工芸展」としてはじまった展覧会は、昭和五八年に30回をむかえた。その間、展覧会自体も性格を変えつつ、戦後の工芸の展開に大きな役割をはたした。本展は、この日本伝統工芸展の30年の歩みにおける受賞作品と重要無形文化財保持者（いわゆる人間国宝）の作品から

構成されており、陶磁、染織、漆工、金工、木竹工、人形、その他の工芸の七部門から約一五〇点が出品される。

日本伝統工芸展の成立

日本伝統工芸展は、無形文化財を紹介する展覧会としてはじまったが、法改正により、重要無形文化財があるため指定されると、彼らが中心となって日本工芸会が結成され、第二回以降は、日本工芸会によって運営されてきた。第三回から会員紹介の作家の作品が出品され、審査も行われた。一般公募制になったのは昭和五年の第七回からである。

この展覧会を考えるうえで重要な要素は二つある。「伝統工芸」という言葉と「重要無形文化財」の存在

とである。伝統工芸という言葉は日本工芸会がどうとらえているかは冒頭に引用した。とくに「伝統」と「工芸」という言葉の結びつきに注目しなければならぬ。また、いわゆる人間国宝という言葉で知られる、重要無形文化財という存在が、前者とはなれがたく結びついており、それ自体、無形文化財から重要無形文化財にかわる時点で、その意味が変化していることも注意しなければならない。

日本工芸会の主旨は、「伝統こそ工芸の基礎」としたが、「伝統」とはなにかについては、はじめに引用した文の前に、「我が国には、世界に卓絶する工芸の伝統があります。伝統は、生きて流れているもので、永遠にかわらない本質をもちながら、一瞬もとどまることのないのが本来の姿であります。」とうたいあげて

おり、これとはじめに引用した文とあわせて考えてみる必要がある。もちろん、伝統とはなにか、という問題を、このような短文を材料に議論することはできないが、すくなくとも、伝統とは、ある時点における過去からの伝承への価値判断を必要とし、それが権威づけられると、その共同体の成員は、共同体への帰属感

やそれへの信頼がでてくるのに対し、一方では、拘束感を感じさせるものであり、お国自慢の傾向を助長する面があることへの認識を必要としよう。また、工芸という世界においては、伝統の尊重イコール技術至上主義や、伝統イコールわび・さび精神主義におちいるといった面をつよくもっていることも指摘しておかねばならない。

つきに、重要無形文化財の問題がある。無形文化財から重要無形文化財への変化は、当時の文化財保護委員会事務局長からの通達にその主旨はあきらかであるが、要約すると、従来の無形文化財は、国が保護しなければ衰亡のおそれのあるものでない、価値は高くても指定できなかったが、改正により、価値の観点からのみ指定することとしたこと、指定されるものは、無形のわざそのものであり、それを具体化するため、指定に当たっては、保持者を認定することにしたことである。そして、その基準を、工芸技術関係では、(一)芸術上特に価値の高いもの、(二)工芸史上特に重要な地位を占めるもの、(三)芸術上価値が高く、又は工芸史上重要な地位を占め、かつ、地方的特色が顕著なもの と定めた。



庄村健 青白磁鉢



北村昭斎 秋津文蝶貝螺鈿手箱



羽田登喜男 上代紬友禅きもの(白夜)

これにそって昭和三〇年重要無形文化財が指定された。認定された保持者で目につくのはいわゆる作家であり、無形文化財に指定された名工とよばれる人の多くはのぞかれた。「価値の観点」からのみえらばれた結果であった。そして、保持者を中心に、京都在住の無形文化財に選定された人びとによって結成された日本工人社を発展解消する形で日本工芸会が発足したのである。

昭和三二年から三三年にかけての日展の改革は、工芸においては、日本工芸会に所属する作家の追い出しという事態となり、日展に残った工芸作家により、現代工芸美術家協会が結成された。ここに、「伝統工芸」と「現代工芸」の二つの団体が並立する状況を生み、第二次大戦後の工芸界の展開に大きな役割をはたすことになったのである。

日本工芸会の中核に日展系の作家がならんだこと、やがて日展内部での確執となり、二者並立という形になったことは、昭和二年の帝展への工芸の参加以後の動き、さらには、それ以前の美術工芸、産業工芸の展開にまでもどって、その動きを見なければならぬが、ここでは、団体の党派性の存在を指摘するにとどめ

る。

日本伝統工芸展のはたしたもの

日本伝統工芸展の特質は、「伝統工芸」という言葉と「重要無形文化財」の存在との関連にあることは先にのべた。したがってはたした役割もここから導きだされるといってよいのではなからうか。

主旨に述べられている「伝統工芸」の解釈は、「技術の練磨」と「今日の生活に即した新しいものを築き上げること」である。そして「重要無形文化財」の存在は、指定期間にあるように、「芸術上の価値、工芸史上の地位、地方的特色」が要求されているのである。これらを視座にすえて日本伝統工芸展を考えると、以下の点が指摘できる。

まず、技術、わざの評価である。江戸後期に開花したわざの工芸は、明治・大正・昭和の近代化、工場による大量生産のなかで滅亡寸前であった。とくに戦後の状況はこれらの存在意義そのものをうばおうとしていた。いわゆる職人芸は過去のものとなろうとしていたのであった。しかし、伝統工芸展はこの技術性を正面から評価したのである。社会的には存在意義を失おうとしていたもの



今西敏子 人形 (狂言以呂波)



安倍基士 山稜花籃



玉川宣夫 木目金花鉢

に光をあてたのである。具体的には、展覧会への出品という行動であり、そのためには、主旨にもあるように技術を生かして新しいものをつくるという刺激であった。このことは、たとえば職人を職人のまま評価するということではなく、職人に作家になることを示唆したといえるのであるまいか。それは次の問題にも関連する。

つぎに、「地方性」への評価である。先にふれたように、本来伝統という言葉には「地域性」がふくまれる。とくに日本の工芸は、江戸後期以来、地方性をその特色として工芸を育ててきた。しかし、近代化と中央集権化の進行のなかで、地方工芸はその存在意義を見失いつつあった。それに対して、技術的な面もふくめて積極的に評価したのが伝統工芸展であった。とくに名称に地域名が冠せられる陶芸は、おりからの旅行ブームとあいまって、ブームとよばれる現象をつくりだした。

注意しなければならないのは、これらのことは、文化財保護委員会(文化庁)を背景に、いわゆる作家(重要無形文化財保持者)の主導によって行われたこと、展覧会の会場として百貨店が選ばれたことであ

る。

技術の積極的評価と地方色の尊重とは密接にからみあいながら、日本伝統工芸展独特のカラーをつくりだし、新しい作家を生み出した。作家にとっては、権威づけ、生活の安定、後継者の成長などをもたらし、そのはたした役割は大きい。しかし、工芸もふくめて、美術における作家団体という日本の風土における作風の硬化、年功序列的ヒエラルキーの形成などの一般的課題と、工芸なるがゆえにもつ、技術至上主義やわび・さび精神主義というジャンルの問題など、三〇年の時間の流れが与えた課題も無視しえない。この歩みのあかしとしての作品群を見るには、現時点における伝統の真の意味を問う必要としよう。

(榎本徹専門学芸員)

会期 五九年三月一〇日(土)〜

四月一五日(日)

(休館日・月曜日)

観覧料

○一 般 八〇〇円

○高・大生 六〇〇円

○小・中生 四〇〇円

前売・二〇名以上の団体は

各二〇〇円引

開館五年次までの 自主企画展から 足立明男

開館記念展にはじまった本館の自主企画展も、「近・現代日本の彫刻」展でちょうど十本目になる。本館として草創期ともいえる五年次の歴史をもつことになるが、これを機に、開館以来の本館独自の自主企画展の足どりを簡単にたどってみることにした。

本館の自主企画展は、まだ館の建設準備中であった昭和五十二年年度に立案された第一次自主企画展年次計

画案（昭和五十四年度～五十九年度）にそって原則的には開催されている。展覧会の内容や規模については、担当スタッフの見識を尊重するという立場をとっているため、とり組み方によって変化はあるが、いずれも本県の美術文化と何らかのかかわりあいをもっているという点では共通基盤に立っている。開館当初の本館がまずとり組むべき課題として、本県の美術文化の特質を探り、館自らが知るところから出発したからである。

さて、これまで毎年二本の自主企画展を発表してきたが、数年次にわたる長期プログラムともなれば、ひとつひとつのメニューの存在感とともに配列の効果も見る側に立って考えなくてはならないことは勿論のことである。年次的にふり返ってみてみる。

開館年次である昭和五十四年度は、まず本館の性格は「美術史的美術館であると同時に、同時代的美術館である」ということの表明がしたいということであった。

第1回展（開館記念展）は、本県美術文化におけるシンボリックな存在である近代日本画家狩野芳崖に焦点をあてた「生誕百五十年狩野芳

崖」であった。初発の自主企画展へのとり組み方は、本館の企画展に対する姿勢にもつながるので、十分な準備期間をもって、全員でそのあり様について模索した。国内外に流出・分散している作品や資料を確認されるかぎり調査し、各種の評価から事実と伝承を分析・整理しながら、徹底した地元調査にもとづく新出資様の裏付けを行ない、できるだけ客観的に芳崖像を追った。展覧会では、こうした基本調査に立って、芳崖芸術における近代的要素について再検証する立場からの研究発表的性格の内容を打ち出した。重要文化財「悲母観音図」や海外流出の「江流百里図」などコレクターの特別なほからいで、地元への里帰りも実現でき、開館ブームもあって、予想をはるかに越える盛況のうちに極めて好調な滑り出しとなった。この展覧会にはじまった美術解説や作品案内等による各報道機関の全面的な協力は、県民一般の美術鑑賞への動機づけ、啓蒙につながる美術文化の一般化への大きな役割を果たしており、本館自主企画展が好評であることの最大の要因の一つとなっている。

つづく二回目の展覧会は、戦前の二科会・九室会や戦後の日本国際美

術展などをはじめ、国際舞台を含めて活躍し続けている桂ゆきの個人展であった。本館は、現役作家も積極的にとり上げ、現代美術を対象とする企画展を開催する同時代的性格をも併せもつという方針からも、初年度の自主企画展に現役作家のトップバッターとして登場願った。本県では接する機会が少ない本質的に前衛と呼ぶうる桂ゆきの回顧的意味あいを含んだ個人展であったが、本人の参加も得て、明るく楽しい雰囲気の中で、現代美術についての多くの問題を提起し、考えさせながら、鑑賞者と作品がしっかりとつながりを持ち、新しい心が開かれていく状況が現出して、当初描いていた目的を十分に達成した。

開館して半年間に開催されたこれら二つの自主企画展で、今後とり組む対象の時代幅を提示でき、本館の性格を強く打ち出すことができた。

二年次にあたる昭和五十五年度の自主企画展は、担当スタッフが主張する展覧会という性格を強めた。展覧会のテーマや展示効果といった内容の切り込みや提示の方法について工夫された意欲的な展覧会となった。開館して一年目に「近代洋画の人間像」展が開催された。

この展覧会は、近代洋画の変遷を概観するための序論的企画展ではない。この種の展覧は、一般に高橋由一以降の名品を総花的に眺めながら、洋画の史的展開を紹介するものが殆どであるが、本展は、各時代を生きぬいてきた作家たちが、どのような眼で対象（人間）に接してきたかという視点を据えながら、わが国の明治から昭和前期までの洋画の人物表現にあらわれた歴史をふり返ろうとするものであった。

つづいて開催された「香月泰男―その造形と抒情の軌跡」展は、郷里三隅町で、ライフワークとされる連

近・現代日本の彫刻展会場風景



作「シベリヤ・シリーズ」を描きつづけた香月泰男の歿後七周年を卜した回顧展であった。様式や主題による分類別展示、多様なジャンル別展示を相互に関連させながら、香月芸術の核と周辺とを明らかにしようとした試みであった。県民にとつて知名度の高い作家であるだけに、この分類展示は、香月芸術をより深く理解させるところとなり、身近な存在へと結びつけた。

三年次の「古萩―その源流と周辺」展は、伝統的な地場産業である萩焼について考察しようとする展覧会の第一段であった。従来萩焼を語る場合茶陶という立場から体系づけられることが多かったが、本展では県教委で調査が実施されている発掘遺品と伝世品によつて近世萩焼の様式の移り変わりを追うとともに、その源流である李朝前期の作品や同じ李朝系の九州諸窯の作品を比較展示して、その共通性と独自性をみようとすものであった。

その後の自主企画展は、本県の美術史上大きな役割を果たした物故作家である森寛斎、中本達也、三輪休和、松林桂月の個人展が続いた。しかしながら個人展とはいえ、それぞれの作家のとりあげ方は、スタッフの調

査結果から浮かびあがった研究課題にもとづく問題提起の形で展示内容が構成されているため多様である。

「円山派と森寛斎―応挙から寛斎へ」展では、応挙をはじめとする円山派の作家の作品と寛斎の師森徹山を系譜にみる森派の作家の作品を森寛斎の作品とあわせて展示し、その画風の受容のされ方をみることに、寛斎の特質を浮き彫りにすることに力点をおく内容であった。

「中本達也と戦後美術の一断面」展は、中本達也の初期から晩年までの代表的作品をとおして、その画業を回顧するとともに、同世代に位置する先後輩の典型的な作品を同時展観し、彼の画業の中心的部分をしめる一九五〇年代の美術状況の中に照らし合わせながら、急速な変貌をみた戦後美術で問いつけられたものは何であったのか、また中本達也はどのような問題として受けとめ、展開していったのかについて改めて考察する意欲的な企画となった。

「三輪休和」展は、当初昭和五十九年度に開催する予定であったが、氏の急逝により、昭和五十七年に一周忌を卜して開催された。昭和前期という、地方黨にとっては苦難の期に家業を継ぎ、意欲的な古陶磁の研

究と自己のスタイルの確立をめざした三輪休和の作品の展開をみながら、伝統と近代性の問題を考える機とするねらいをもった展覧会であった。

本年度開催された「松林桂月―その墨と色彩の妙」展では、桂月歿後二十年を記念して、明治・大正・昭和三代にわたつて、南画の中心的存在として活躍した画業の全貌を回顧するとともに、新たな視点からその芸術性をみつめなおしてみようという意図をもった内容となった。

こうした個人展をとりあげて紹介してみると、前述したように本県ゆかりの作家をまず知るための調査から出発しながらも、展覧会として構成するという前提に立つとき、各スタッフは、それぞれに提起したいテーマを内包して発表活動を展開している。この種の自主企画を積極的に推し進めることが、動的な館活動となり、美術と鑑賞者を強く結びつける役割を果たすことになると考える。また、館自体は、一つの現代の実験室であるという性格をもっているのかもしれない。大胆に提案する展覧会を開催することの中に、思いがけぬ新しい発見や新しい問題提起を生み出すのだから。

(当館学芸課長)

雲谷派画人メモ(二)

等顔雜考(下)

山本英男

雪舟の後継者

萩藩の公的文書である『萩藩譜録』によれば、等顔は文禄二年(一五九三)雪舟の大作「山水長巻」(防府毛利報公会蔵)を模写し、その出来映えを賞讃されて毛利輝元より雪舟の後継者に任じられたといふ。等顔を語るときに必ず引用される、あまりに有名な事柄である。これにより等顔は、長巻と雪舟の旧居雲谷庵を拝領し、毛利家の御用絵師となりえたのであるから、長巻模写のもつ意味ははなはだ大なるものがあつたといわねばならない。以後の雲谷派の隆盛も、これに端を発していると言えいえる。

しかし、この時点において等顔の雪舟正系としての地位は、いわば毛利家内々のもので、中央(京都)にまできこえるものでなかつたことは

容易に想像される。当時から(等顔の名は、雲谷庵拝領以後名のりはじめたもので、それ以前は本名の原治兵衛直治を名のっていたものと思われる)の名は、中央ではほとんど無名の存在であつたに違いない。

かかる状況にあつた等顔にとつて、竜光院の襖絵制作をはじめとする一連の大徳寺画事を行う機会をもちえたことは、まことに幸運なことであつたといわねばならない。ひのき舞台ともいえる大徳寺での画事は、等顔が名実ともに雪舟正系の地位を確立するためのいわば試金石であつた。

画師的伝宗派図

大徳寺における作画活動によつて等顔が雪舟の後継者と認められたことをうかがわせる資料が存在する。竜光院創建に力のあつた江月宗玩によつて書きのこされた雪舟画系

の系統図「画師的伝宗派図」(博多・崇福寺蔵)である。そこには、雪舟に直接教えをうけた三二名の弟子の名と、間接的に雪舟画法を継承した一一名の画人名が記され、その者たちの生国や職業にいたるまで細かい精察がなされている。注目すべきことに等顔は、この中で雪舟没後の雪谷庵に住したといわれる周徳(生没年不詳)のあとに列せられ、雪舟より数えて三代目の後継者に位置づけられているのである。筆者である江月は、前述したように春屋宗園の法を嗣いだ人物で、慶長一五年(一六一〇)には大徳寺の第一五六世住持となつている。かれは堺の豪商茶人津田宗及の子として生まれたことから、父の感化もあつて幼少より深く茶湯を嗜好し、それを通じて多くの大名や文化人たちと親交を結んだ。またかれは、当代一流の「目きき」としても知られ、かれのまわりには鑑定を求めて数多くの美術品の類が各方面からもちこまれていたという。このような江月の幅広い交友関係と美術品に対する目ききとしての絶大なる信頼度から考えて、かれの見解は大きく世評に反映するものであつたことは想像にかたくない。そのかれが、等顔を「雪舟三代」に



画師的伝宗派図

位置づけていることは、それが世間の一般的理解であったと考えてよい。本図が書かれた時期は、元和年間頃と推察されるが、少なくともその時期には等顔の雪舟正系の地位は不動のものとなっていたのである。

基盤の形成

前述した『宝山誌鈔』など江戸期に著わされた文献類をみると、等顔の後継者となった二男の等益（一五九一〜一六四四）による襖絵制作が、

碧玉庵衣鉢閣襖絵縮図



大徳寺の塔頭において行われていたことが知られる。しかもその規模たるや、大慈院・清泉寺・瑞源院・見性庵・碧玉庵・大源庵の六ヶ所にも及ぶ大事業であった。この事実等は等益が、大徳寺内において数多くの支持者を獲得していたことを示唆するものとして興味深い。等顔以後は、地方画派の意味あいの強いと思われる雲谷派が中央において意外なほどの活躍を示しているのである。

ところどころかかる塔頭の由来等を検討してゆくと、かれの寺内での画事はおおむね江月とその周辺を中心に行われていたことに気付く。すなわち江月を開祖とする瑞源院、玉室宗珀（一五七二〜一六四一）を開祖とする大源庵、そして、萬江宗程（一五四二〜一六一四）を開祖とする見性庵の三塔頭がそれである。開祖であったかれらは皆春屋宗園の法を嗣いだ人々であり、お互いにきわめて親しい間柄であったらしい。また茶湯においてもその名声は高く、茶を介しての結びつきが強かったことも指摘される。これは江月たちが大徳寺内における等益の有力な支持者であったことをうかがわせるもので、等益は、江月を中心とするグループに深く入り込んでいたことが

知られる。

しかしかかる支持者の獲得と、それにともなう作画の機会の提供が、単に等益の技量よってのみなされたものとは断じがたい。結論から先に述べると、大徳寺内における等益の活動は、むしろ等顔がすでに形成していたと思われる支持者層を等益が継承・発展させた結果ではなかったかと想像されるのである。

それをうかがわせる文献として、江月自身によつて書かれた『欠伸稿』^{（註1）}があげられる。かつて源豊宗氏は、この記事を引用して次のように述べておられる。^{（註2）}

「ある年の夏彼（等顔）は京都の旅館に滞在中、江月を招いて茶を點ててゐる。床には白い蓮が生けてあった。（略）江月は彼を雲谷等顔老人と親しげによんでゐる。彼も茶を解した風流人であつたらしい。」^{（註3）}

この記事には、両者の親密な交流がかなり具体的に示されている点で興味深い。残念なことに玉室、萬江と等顔との交流関係については、それをしるす文献はみあたらない。しかし江月と等顔の、茶を介するという交流のあたりから考えて、等顔が茶に堪能であつたかれらの知遇を得ていたことは容易に想像される。等顔

は、かれらとの交流によつて等益が大徳寺内において活動しうるだけの素地をすでに形成していたといえるのである。

竜光院の襖絵制作をはじめとする一連の画事は、等顔に雪舟の後継者としての地位をもたらしたばかりでなく、以後の雲谷派が中央において作画活動も行いうる場さえも確保するものであつた。換言すればそれは、周防・長門を基盤とする雲谷派が、狩野派などの中央画壇と互角にわたりあつたための大きな布石だったのである。^{（当館学芸員）}

（註1）雲谷等徴家傳書

原治兵衛直治後雲谷等顔

肥前國住原豊後守直家次

男

輝元公御代於藝州被召抱

御側被召仕候

治兵衛畫道逢候付 輝元

公雪舟之一軸ヲ御見世被成

寫候様

二被仰付候寫ノ事項上にて所宜敷

相調候通被遊 御意則右一

軸御預被成雪舟之流儀罷立

候様被仰付候其後判髮仕候

様その儀にて名を改雲谷等

顔且山口雪舟之旧地雲谷庵

を被下置代々所持候

（註2）尾崎真人氏「雲谷等益

筆シュレンカー氏本三幅対

の成立と背景を巡つて」

等顔様式から等益様式への

変遷―『古美術』第60号）

（註3）源豊宗氏「大徳寺」

美術館から

「近・現代日本の彫刻展」終わる

明治から現代までわが国の彫刻の流れをたどる「近・現代日本の彫刻展」を当館最初の彫刻展として、一月六日から二月十二日まで行った。

ちなみに、わが国が洋風彫刻を取り入れたのは明治九年、工部美術学校においてで、イタリヤから招へいされた彫刻家V・ラグーザは、ここで日本人学生を前にはじめて粘土による塑像と、大理石などを用いた彫像の技法を伝えた。このラグーザの

もともと二十人の卒業生が出た。わが国の近代彫刻史は、その時から始まったといえる。

そのうち彫刻は、一方ではヨーロッパからもたらされたこの洋風彫刻の、それまで知られていなかった素材、発想法、形態のとらえ方などをいかに日本の風土になじむ日本の造形に転化し得るか、他方では、江戸からひきつがれた伝統木彫に、いかに近代的要素をとり入れ、これを新時代に照応するものとして再生し得るか、という二つのテーマを含んで大正、昭和へと展開してきた。さらに戦後になると、彫刻は未知の空間や素材に対する新しい関係の仕方、作家の国際交流などによって新

局面をむかえ、今日見られるような多様な状況が生まれてきた。

今回の企画展は、こうしたわが国の近・現代彫刻の流れの一端を、木と金属（ブロンズを含む）の領域から選んだ、五十四点の作品を通して概観し、同時に立体作品の底を流れる日本の特性を考えようと試みたものである。

会場は「明治から戦前まで」「戦後Ⅰ・抽象の始まり、具象の変容」「戦後Ⅱ・彫刻から立体造形へ」の三部構成で、展示作品には、教科書や美術雑誌に載っている名作が多く好評だった。

本県ゆかりの作家としては、河内山賢祐、中野二郎、植木茂、田中米吉、川口政宏の作品が展示された。

常設展示案内

当館の常設展示室では、館蔵品を中心にして、テーマを設定した展示をおこなっている。

◎香月泰男展（香月室・小林室・第二常設展示室）

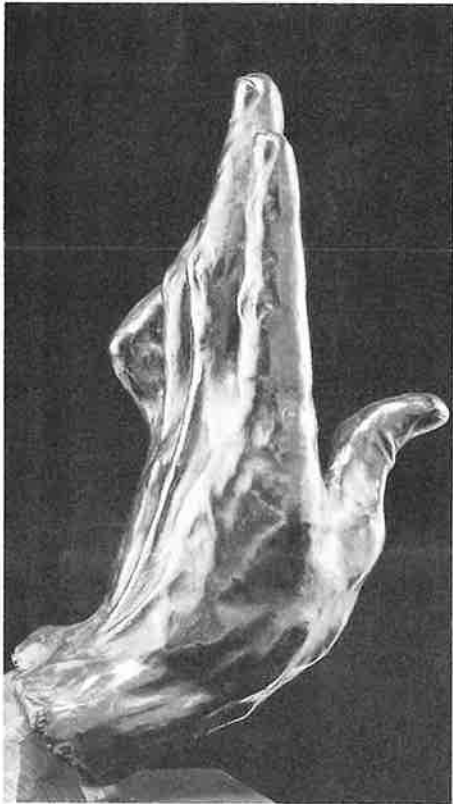
香月泰男没後一〇年をとり、当館蔵「シベリア・シリーズ」全点と、初期の作品十数点を一挙展示。

（二月二日～五月六日）

◎岩国の陶磁器（郷土芸芸室）

元禄一三年（一七〇〇）京都の陶工丹波屋安兵衛によって窯が開かれた多田焼をはじめとして、皿山焼、吉向焼、岩国山焼、錦屏山焼など、岩国地方で育かれた陶磁器を紹介する。

（二月二八日～五月一三日）



高村光太郎 手



向井良吉 ヴァイオリン・チェロ

山口県立美術館ニユース

「天花」

第一八号

昭和五九年三月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山三十一
☎〇八三―五―七七七八

印刷 隣報社写真印刷株式会社