

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第21号

昭和59年10月11日
発行山口県立美術館



荒木高子 砂の聖書

表紙作品解説

荒木高子

1921 (大正10) ~

砂の聖書

44.0×61.5×11.8 1980(昭和55)

耐火レンガを細かく砕き、荒い砂状にしたものを用いて形成された台の上に、開かれた状態で書物が置かれている。その形は風化していくかのごとく崩壊し、もはやその半分近くは砂の中に埋没している。書物の文字は、ところどころ消えかけているが、わずかに残る文字によって、その書物が実は聖書であることがわかる。「砂の聖書」である。

作家が聖書を題材とする作品、いわゆる「聖書シリーズ」の制作に着手したのは、一九七八年頃であった。それ以前は、「プレーイングボールス」などの黒陶製法による作品、あるいは人間の肉体を型取りした石膏の作品、素焼の球体の表面をシルクスクリーンで印刷した作品など、さまざまな性格の仕事に手を染めていたらしい。しかしそれら多様な仕事の中で蓄積された思索と陶芸技法が、やがて「砂の譜」を経た後に、「聖書シリーズ」となつて結実する。

「聖書シリーズ」は、おおむね、本の形をした聖書、石の聖書、砂の聖書の三群にわけられるが、とりわけ「砂の聖書」は、砂という素材のもつ特徴、あるいは素材そのものか

らうけるイメージの解釈が明確に打ち出された作品である。

「砂」ということばには、つねにふたつのイメージがつきまといつていく。ひとつは「砂上樓閣」、あるいは「風紋」などのことばから連想されるような、もろさ、はかなさであり、もうひとつは、形あるすべてのものが帰結していく、いわば物体の究極的な姿としての安定感である。

またこのイメージは、われわれの意識の中にあつては、時間というものに置きかえられていたりもする。砂によつて形づくられるものは、つねに一瞬の産物にすぎないという時間的な制約と、素材としての砂自体のもつ悠久なる時の流れである。「砂の聖書」は、これら不安と安定、一瞬と永遠という、素材のもつなかなば宿命的ともいえるイメージの上に成立しているのである。いままさに風化せんとする物体に対する、えもいわれぬ不安と、その物体がそこにいたるまでの過程、果てしない時間の暗示による安堵感。「砂の聖書」の内包するものは、砂それ自体の特質である。

作家は、「砂の聖書」以後、「石の

聖書」「水たまりの聖書」など、聖書の崩壊度をいっそうつよめた作品を制作していたが、最近では、砂の台の上にガラスを置き、焼いた作品「水と濁き」によつて、聖書の姿を完全に消し去ってしまった。もちろんこの作品を「聖書シリーズ」の中で扱うことはできないが、作家の意識の中では、おそらく「砂の聖書」の究極の姿として「水と濁き」をみているのではなからうか。「釉薬も、土も、形づくられる前の姿にもどして考え直してみたかった」という作家のことばをまつまでもなく、これらの作品は素材自体の重要性を雄弁に語りかけているのである。

(当館学芸員 山本英男)

いま、大きなやきものに なにが見えるか



辻 晋堂 作品

この展覧会は、昭和五七年四月に行われた「現代の陶芸Ⅰ いま、土と火でなにが可能か」をうけて企画されたものである。Ⅰは、土と火という陶芸の基本要素について、その存在自体を問うコンセプトアルな作品が制作された。それは、陶芸と

いうものを、その原点にたちかえつてとらえなおそうとする試みであり、そこから新たな可能性をさぐろうという試みとなった。この第一回展は、ある程度広めのスペースを提供し、おもいきった仕事をしていただくという館側の意図に、作家が熱意をこめて応えてくれた結果であり、美術館にとってはまことに得がたい経験となった。

これをふまえ、「現代の陶芸Ⅱ」は、「いま、大きなやきものになんが見えるか」というテーマを設定した。もちろん、Ⅰの「いま、土と火でなにが可能か」というテーマも生きているというのが、その前提にある。

展覧会の構成も前回に準じている。可能なかぎり広いスペースを一人一人の作家に提供するために、出品作家の数は少ない。今回の作家は、辻晋堂（一九一〇〜八二）、ピーター・ポーコス（一九二四〜）、佐藤敏（一九三六〜）、西村陽平（一九四七〜）、中村康平（一九四八〜）、杉浦康益（一九四九〜）、三輪和彦（一九五一〜）、井澤乙也（一九五九〜）の各氏であり、それに千葉県立千葉盲学校の生徒作品が特別出品されるという構成になっている。



ピーター・ボークス 作品

辻、ボークス、千葉盲学校作品は、今回のテーマについて、美術館が設定した座標軸である。テーマをひとくちでいえば、土の造形性の問題である。土にカタチをあたえて、火で焼くという陶芸の基本要素を考えるとき、個の表現活動の主体性をもっとも問われるのは、そのカタチにあるのではなからうか。もちろん、土という素材を選ぶという行為、熱や炎や煙としてあらわれる火を制御する方法、それらのなかにも個としての主体性を確保しうる場はあるが、カタチをなござりにした、カタチをいくらけんめいに焼いたところで、意味があるとはおもわれない。盲学校の生徒の作品は、そのことをもよく語っている。そして、彼らの作品のゆたかさは、手をふくめた人間のからだ全体と土とのあいだに成立するコミュニケーションの可能性のゆたかさを示すものであり、見ることによって、自らの可能性をやせ細らせていくものへの警告でもある。生徒たちの作品は、見るものを不思議な世界に誘う魅力をもっているが、もしこれらが、ある作家の作品であるとして見たらどうなるのかという問題も考えておきたい。「現代美術はむずかしい」という声のなかに、日

常見なれないカタチに対して、見るものが、その意味などをさがしすぎ、考えすぎるといふこともあるのではなからうか。「目の不自由な子どもたち」がつくったものということによって、見なれないカタチをすなおに受けいられるとしたら、その気持をもって現代美術なるものを見ることも可能なのではあるまいか。今回、生徒たちの作品は六四点を出品した。それらは見るものにさまざまに語りかけるカタチをもっている。

辻菅堂の作品は七点出品した。その構成は、一九五五年前後の作品ばかりで、ベネチア・ビエンナーレ出品作が中心である。辻の作品が、イサム・ノグチの作品とともに、走泥社同人など、戦後陶芸の世界で先駆的な仕事をした人たちに大きな影響をあたえたことはよく知られているが、彫塑とか陶芸とかというジャンルの問題ではなく、土による造形という観点から、再度、辻の作品をみなおす必要があるのではなからうか。土による仕事としての存在感に対して、陶芸の側に立つものをつきつめ方が弱すぎるのを、これらの作品に対する時に痛切に感じるのである。この作品を歴史的存在としてしまうのは、まだ早いではなからうか。



盲学校生徒 作品

ピーター・ポーコスは、アメリカにおける、土の造形作家としての先駆的存在である。今回出品した、スタック、プレート、アイス・パケットは、この展覧会場において、もともと日本的なるものを発散していると同時に、いわゆる日本的なるものに決定的に不足しているものがないかということをも雄弁に語りかけてくる。字義どおりの力強い造形、そこにほどこされた線や化粧土、それらが一体となってつくりあげる存在感を見る時、作品から一〇メートルはなれてなお見るにあたいる日本の陶芸作品がいくつあるのかを考えさせられる。

座標軸である三つの作品群によって、今回のテーマは語りつくされたようにおもう。いま、はなやかに見える陶芸の世界にあふれる細部の不必要なまでの精密さ、カタチからうきあがった装飾、希薄な存在感、それらはおのおの別な問題なのではなく、同一の根から出ているようにおもえてならない。「大きなやきもの」というテーマも、大きければいいということではないのは自明である。大きいがゆえに見えてくるものに期待し、土による造形のゆたかさを、ひとつの断面から模索したいという

思いが、この展覧会の基本テーマである。

(当館学芸課主任 榎本 徹)

現代の陶芸Ⅱ 出品目録

辻 晋堂 沈黙

山の人(山の男)

牡牛(牛)

寒山

拾得

馬と人

巡礼者(寒拾)

ピーター・ポーコス

スタック

プレート

アイス・パケット 二点

佐藤 敏 陶酔記

西村陽平 燃えない木

中村康平 草上の昼食⁸⁴

杉浦康益 陶による石の群

三輪和彦 デッドエンド

井澤乙也 体癖

千葉県立盲学校生徒

六四点

会期 五九年一月一三日(土)

二月一〇日(日)

(休館日・月曜日)

観覧料

〇一 般 七〇〇円

〇高・大生 五〇〇円

〇小・中生 三〇〇円

前売・二〇名以上の団体は

各一〇〇円引

香月泰男の「祈る人」 と ミレー

も、多くの小品のなかで描いている。ここでは、香月泰男の一連の「祈る人」の成立経緯の問題を考え、ついで着想源の由来、ミレーとの関連などについて述べてみたい。

香月泰男の作品で、祈る人のポーズを描く小品は、かなりある。試みに分類すれば、つぎのようである。

I 合掌する単独像

II 合掌する部分像の群像

III 枠組のなかにおさめられた合掌のポーズをとる部分像

これらの作品のうち大作を除く小品については、ほとんど制作年が付されていない。付されている小品についても、作品を取り扱った画廊関係者が、かなりのちになって当時の記憶をもとに制作年を記入した場合が多く、したがって、それほど大きな誤差はないにしても、制作年として確実な座標軸をそこに設定するのはむずかしい。

香月泰男の作品に「祈り」という画題を追っていくと、このタイトルが出てくるのは、一九五八年が最初のようにある。しかし、ここでは「祈り」は、合掌する人としてではなく、骸骨として構想されている。この骸骨のモチーフは、のち「シベリア・シリーズ」の「凍土」(一九

六六) などの大作に発展するが、作者のことばによると、そこにみられる、キャタピラに踏みつぶされた無数の骸骨は、作者の第一回渡欧(一九五六―五七)のおり、バルセロナの寺院でみた敷石のレリーフにヒントを得たものである(「みづゑ」一九六六年七月号)。したがって、この絵の淵源にあたる一九五八年の骸骨の小品は、バルセロナでの印象に直接つながるものと考えられる。

「祈り」を骸骨(II死)としてイメージ化したことについては、同じ年の大作「告別」が、作者の師、梅原龍三郎の子息の死去を悼んで描かれていることを考え合わせると、この小品もその文脈で構想されたものと思われる。

そののち、「祈り」のテーマのもとで、骸骨にかわって現われるのが、合掌する人物モチーフである。年記のはっきりしている作品では、一九六〇年の「涅槃」とその習作的な作品「礼拝」がもっとも早い。さきの分類では、IIのタイプである。このうち、大作「涅槃」は、香月泰男が父とも敬慕していた福島繁太郎の死を追悼するために描かれたものである。ここで、骸骨が、合掌する人物モチーフに置きかえられているのは、

福島繁太郎の死が、作者にとって、いわば西洋の死のイメージにつながる骸骨では包含できないほどに切実で深刻な体験だったことを物語るものだろう。たとえば、同じ身近な人の死が制作の契機となっているといえ、一九五八年の「告別」では、ふたりの人物の背後に、天使をシルエット風に描き込むなど、パタ臭い作為性が目につくが、これが、一九六〇年の「涅槃」では内面性において格段に深さを増している。いずれにせよ、ここに初めて合掌する人のモチーフが現われる。

しかし、厳密にいうと、ここで初出するのは、合掌する人物モチーフのうち、合掌のモチーフだけで、顔のモチーフは、すでに一九五九年の「北へ西へ」に、その原型ともいえるべきものがみられる。この特徴のある顔の表現は、間接的には、一九五七年の「左官」ごろから構想されはじめ、翌年の「告別」、「奇術」を経て、「北へ西へ」で作者自身、確信のいくイメージにまともり、以降、一種の「型」として六〇年代の「シベリア・シリーズ」にゆたかなバリエーションをもって展開していくものである。

こうしてみると、IIのタイプは、

「晩鐘」「羊飼いの少女」など、ミレーの代表作のなかには、祈る人をテーマにしたものがある。農村の生活を描いたこの画家にとって、そこに住む人々の戸外での一日の労働をしめくくるこの祈りの光景は、それこそ毎日のように目にしたものであったに違いなく、しかも、事物のすべての輪郭が、迫りよる闇のなかに少しずつ溶けこんでいく夕暮れの風景は、明暗法を抒情的に使いこなすことの得意だったミレーにとって、画家としても関心をひく魅力的なテーマだったと考えられる。

その祈る人のテーマを、香月泰男

一九五九年の「北へ西へ」に初出の独特の顔貌表現と、翌年の「礼拝」あたりから始まる合掌のポーズの結合によって成立したものとわかってい

では、Ⅲのタイプはどうか。ⅡとⅢでは、ⅡがⅢを並置しパターン化している点、また後者に一種の格子枠のようなものが新出する点に違いがある。この格子モチーフは、内と外を分断する「壁」あるいは「窓」をイメージ化したもので、原型をたどると「北へ西へ」に、車窓のモチーフとしてすでに現われている。したがって、問題は、この格子モチーフがいつ合掌する人物モチーフと結合したかである。このふたつが結合した作品がある。「祈り」である。ここに付された制作年、一九五九年が確かであれば、その結合は一九五九年には成立している。だとすれば、タイプの成立順では、Ⅲのタイプがもっとも早く、ついでⅡのタイプの順となる。

つぎに、タイプⅠはどうか。このタイプは、制作年のはっきりした大いに類例がないため、これといったはっきりした年代特定ができない。したがって、手がかりは、これらの作品が最初に発表された年の個展の

出品目録だが、大作の個展と異なり、追跡調査はむずかしい。

問題は、タイプⅠが、Ⅱ・Ⅲのタイプに先行するかどうかである。

ⅠとⅡ・Ⅲの違いは、後者が部分像もしくはその反復と並置によるパターンであるのに対し、前者が全身像であることである。この全身像という点では、タイプⅠは、一九五八年ごろに始まる小品による一連の「人シリーズ」の枠内で考えることができる。つぎに、ⅠとⅡ・Ⅲの共通点は、合掌のポーズと特徴のある顔の表現である。この合掌のポーズが、福島繁太郎の死と密接に関連することは先述した。

こうしたことをもとに、Ⅰのタイプの成立を、つぎのように推測したい。まず、「人シリーズ」で一九五八年ごろ単独像としての型が成立し、この型に、一九六〇年の福島繁太郎の死を契機に「礼拝」「祈り」といった新しい合掌の要素が加えられた。だとすれば、このタイプは、Ⅱ・Ⅲと同時期、あるいは少し遅れて成立したことになる。以上をまとめると、つぎのようになる。①「祈る人」の図像は主に三つに分類でき、それらはそれぞれ異なる造形上の源泉から生まれている。②しかし、合

掌のモチーフは、福島繁太郎の死と深い関連があり、したがって、三つのタイプはいずれも、その出来事よりのちに成立した。

以上のようになると、香月泰男の祈りは、いわゆるキリスト教的色彩のつよいミレーのそれとは、性格的に大いに異なり、①にみえるように、最愛の死者への追悼といった個人的発意から生まれていることがわかる。しかし、①の造形的源泉とミレーとの関わりについてはどうだろうか。

この点では、「祈る人」以外の、人物を描いた香月の小品には、「働く人」「運ぶ人」「親子」など、ミレーと似通う図像がかなりあるが、しかし、これは発想の借用というより、むしろ、このふたりの画家がともに田舎に住み、そこに制作の全モチーフを求めている、自ら選んだ境遇の類似性によるものと思われる。ふたりは、画家としての関心が、身近な人々の生活に向けられていること、そしてともにそれぞれの職業や現実を背負ってそこに生きる人間を、タイプとして描きわけ、一種の典型へと昇華している点で、注目すべき類似性が認められる。しかし、この典型ということばは、ミレーと香月泰

男では対照的な使い分けをしなければならぬ。というのも、人物のとりえかたには著しい対極性がみられるからである。ミレーの人物表現は、いつてみれば日常眼にしている生活者の姿から、最大公約数的なイメージを抽出したところに生まれ、いっぽう、香月の人物像は、人間の多様で流動持続する動きのなから、彼らが背負うそれぞれの生活環境に規定された特定のしぐさ、あるいはその人物の性格を端的に反映した一瞬の姿を鋭く選びとり、絵画化したところに生まれている。ミレーと香月泰男、前者を静観的・画家的眼の人というならば、後者は直観的・彫刻家的眼の人ということも可能と思われる。

(当館研究員 安井雄一郎)

会期 五九年一月二日(木)～
二月三日(日)
(休館日・月曜日)

観覧料

- 一般 九〇〇円(七〇〇円)
 - 高・大生 六〇〇円(四〇〇円)
 - 小・中生 四〇〇円(三〇〇円)
- ()内は前売・二〇名以上の団体

山口県美術展覧会のあゆみ

I

足立明男

本年度の第三八回山口県美術展覧会が終了した。県美展も改革後六回展を重ねたことになる。この草創期の改革に伴う動きや課題に対して自由にヨコ糸を通してみることも必要なことだが、長い県美展の歴史をタテ糸を通すように俯瞰して、ふりかえってみることも意味はあることであろう。

山口県美術展覧会（県美展）は、戦後いち早く、昭和二十一年の秋、三好正直（県立美術館顧問）、松田正平（国画会会員）、尾崎正章（一水

会委員）らが山口県美術文化連絡会を結成し、戦前から活躍していた美術関係者に呼びかけ、翌年、山口市の現中村女子高校の旧講堂で、アンパンダン形式の展覧会を開催したのに始まる。

荒廃の中、手製のカンバスに手持ちの絵具での制作、手弁当での展示作業、お互いの作品を前にして創作の再興を確かめ合う展覧会を実現させたのである。

山口市で旗揚げした県美展も第四回は、下関市と下松市で開催している。基本的には周防部、長門部二会場を設定することを目標に、その都度地元と交渉しながらの会場の決定であった。以降県内各地で順次開催されることになり、この地元開催は年次を追って同志の輪を広げることになった。第五回展からは県も共催に加わり、部門も日本画、洋画、彫刻、工芸に書道、写真が加わった（デザイン部門の加入は第一六回から）。出品点数の増加の結果、必然的に公募展へと移行した。審査方式をとり入れることになったのは第六回展の岩国市会場からである。第七回展には、早くも審査会場で、中心的審査員であった香月泰男らが郷土美術界の大先輩の作品をわれわれが

審査することはできないという発案で、桂節郎、水沼兼男が無鑑査作家に推挙され、招待制度の発足となった。

第八回展の審査員は

日本画 吹田宏二、松岡敏行

洋画 富田一夫、香月泰男、尾崎正章、山本新蔵、三好

正直

彫刻 吉賀大盾、国光与、田中

郭雲

工芸 堀尾卓司

書道 田中育馬、井上桂園

写真 浅田石腸

など県内在住の作家で構成されている。第一〇回展の頃から本県出身で県外で活躍中の先輩作家、松林桂月、小林和作などを加えての審査が行われている。しかし、第一四回展について、故岩城次郎（当時宇部図書館長、美術評論家）は次のような注目すべき感想を述べている。

1、作品に個人趣味的な傾向が強い。
2、創作の発想（イメージ）の底が浅い。

3、創作意欲の強烈な盛り上がりには乏しい。

4、招待出品作に一般入選作との優劣はつけにくい。

5、美術も国際的視野から見られる

今日、先進県のように県展出品者の中から国際選手が出ていいはずだ。

6、美術行政の上からみても、県展は単なる地方的性格から脱皮すべきときってきている。各部門交代でもよいから、中央の第一線に立つ実力者を招き、審査にフレッシュないぶきをふき込んでほしい。と列挙して課題を指摘している。

確かに、この指摘は、当時九州・

山口各県展等の受賞作品を一堂に会して開催された西日本洋画新人秀作展の審査評で、嘉門安雄、河北倫明、今泉篤男らが、第一五回県美展から選抜された作品について「ばらばらで、まとまったグループの動きが感じられない。県全体の空気がまだ軌道にのっていないのではあるまいか」と評し、第一七回県美展について「こぢんまりして突き破る力がない。若い人らしく大胆な作品を発表してほしい」と評しているのと一致している。

こうした状況下にあつて、第一八回を迎えて、山口県芸術祭に組み込まれることになり、運営全般についての組織化が進み、体制づくりが一応整って、県美展も会場問題を除いて軌道に乗ることになる。第一八回



昭和52年会場風景

展の開催要項をみると、出品規格は

日本画 屏風、額仕立又は化粧枠

付二メートル平方以内

洋画 油絵、水彩、版画等を含

む額縁付一〇号以上

彫刻 重量一〇〇キログラム以

内

工芸 二メートル立方以内

書道 屏風、幞帳、類、額、一

メートル×二・二メートル

写真

モノクローム、カラーと

も四つ切り以上全紙まで

でいずれもわく張りのこ

と

となっており、会場とのかかわりで、

増加の一端をたどる出品数に対して、

規格制限が次第に強化されていくの

であるが、体制が整った県美展は、

次への飛躍をみることになる。

前述の西日本洋画新人秀作展の評

も、第一九回展の結果について、

「技巧的にも発想的にも、新人展全

体のレベルにやっと追いついた感じ

がある。今年はこのびのびした発想の

萌芽も見受けられた。この芽を大切

にしてほしい」、第二〇回展評「進

歩顕著で殻を破ろうとしている意欲

がみられる」、第二一回展評「二、

三年前にくらべて向上が目立つ、皆

よく絵を理解している」といった評

価がなされて活性化をみるのである。

この期の県美展に新風を吹き込んだ

作家の中に、山本文彦（洋画）、田

中米吉（彫刻）、らの存在がみえる。

昭和四二年に県立山口博物館が改

築され、第二一回県美展から会場は

固定されることになる。運営委員会

では、開催要項の決定、審査員の選

出とともに招待出品者の選考と決定

が中心議題となった。

会場が博物館時代に移ってからの

四〇年代は出品者数が急増すると

もに、招待作家、準招待作家の無鑑

査者は、展示スペースとのかかわり

で、自粛し号数制限をする状況が出

現し、入選作品は二段掛け、三段掛

けの展示を行わざるを得ない結果を

	昭和42年	昭和49年
出品者数	550	755
内訳 公募者数	467	651
無鑑査者数	83	104
出品点数	835	988
展示点数	367	464

みるようになってきた。

こうした出品者の増大に伴う招待

制度の問題とともに、新鋭作家の県

美展離れの傾向は、五〇年代に入る

と運営委員会での中心的な協議事項

となり、当時準備段階にあった県立

美術館へ托す基本的な要望として、

現状改善への声が高まってきた。

この期の県美展運営委員は次のと

おりである。

日本画 中村脩、村上景介

洋画 友近琢男、椿義則

彫塑 田中米吉

工芸 吉賀大眉

書 宇山栖霞、田中江舟

写真 角川政治、三堀英夫

デザイン 服部碩夫

総括 三好正直

「表記の多様性をみる現在、出品

規格の制限をゆるめるべきだ」「招

待制度そのものを研究してみてもは

「広い視野に立った純粋審査に改め

る時期に来ている」「若手作家に魅

力をいだけさせる県美展像を描く必要

がある」等々の意見が大半をしめる

ようになり、昭和五三年度の運営委

員会では、事務局に県美展そのもの

に対する根本的なおしの課題が課

せられた。

(当館副館長)

シリーズ 山口美術家伝

(13)

—十四代坂倉新兵衛—

1917(大正6)~1975(昭和50)

河野良輔

生い立ちと環境

坂倉新兵衛窯は長門市の湯本温泉を指呼の間に望む三ノ瀬の溪谷のいちばん奥にある。

この三ノ瀬の溪谷は、明暦三(一六五七)年に萩藩松本の御用窯から分窯した「三之瀬焼物所」が創設された窯里で、江戸末期には一二軒の窯元がひしめき、年額銀三八貫目の生産を記録した萩焼のふる里である。坂倉家はこの三之瀬焼物所開窯以来の由緒ある陶家で、十四代新兵衛は大正六年二月二十八日、萩焼中興の

祖と仰がれる十二代坂倉新兵衛(本名平吉)の三男として生まれ、本名を治平とつけた。

三男坊であった新兵衛は長じて萩商業学校に入学する。山陰線と美祿線がようやく開通した頃で昭和四年のことであった。その頃往復三時間の汽車通学はかなりつらいことであつたが、一級上に坂田泥華がおり、坂田家とは溪流をはさんで向い隣の親族同士でもあり、ふたりの少年は肩を並べて通学した。

その当時三ノ瀬の窯元は、明治維新後衰退してわずかに四軒(田原陶兵衛、新庄寒山、坂田泥華、坂倉新兵衛)に減少しており、この四軒の間には男の子が生まれると、その誕生にあまり年月のへだたりにない場合、たとえば坂倉窯の長男光太郎に対して田原窯の長男忠太郎、坂倉窯の次男信雄と同時期の新庄窯の長男俊雄、坂田窯の長男一平(現泥華)に対して坂倉窯の三男治平(十四代新兵衛)、坂田窯の次男嘉甫(たけし)と新庄窯の次男忠相(十三代寒山)というふうな面白い名前をつけ方をしているが、これは旧藩御用窯の系譜をひく四軒の、窯元共同体的な意識にもとづく親和の表徴とみることができよう。ところでその当時のふたりの少年

には、後年萩焼を代表するよきライバルとなる運命が待ち受けているなど、治平少年が三男であつたからおさらのこと、まったく予想だにできなかったことであるが、奇しくもふたりは後年萩焼作家として、あい前後してまったくと言ってよいほどの同じ軌跡を描いているのである。

新兵衛襲名

十四代新兵衛の五八年の生涯をふりかえってみると、長兄光太郎(十三代新兵衛)の戦死によつて、遅まきながら二九歳でサラリーマンから萩焼の陶工に転進してその終焉まで、萩焼作家として活躍した期間はちょうど三〇年である。その三〇年は、十四代襲名を境にその前半を基礎修練期、後半を作家活動期と区分することができよう。

そして十四代を襲名した四四歳の昭和三六年の秋には、第八回日本伝統工芸展に茶碗が初入選してその首途を飾り、一月には襲名記念の個展を大阪高島屋で開催した。

新兵衛襲名後の一五年間は、世は経済の高度成長期で、おりしも陶芸界の活況はめざましく、萩焼もまたみぞうともいふべき繁栄をもたらした時期でもあつた。そうした中で萩

の作家たちはそれぞれ中央で個展活動を展開したが、新兵衛のそれは圧倒的に群を抜き、萩の人気作家の観を呈していた。

昭和三七年には東京高島屋に進出し、以来昭和五〇年の終焉まで三八回の個展、さらに中里太郎右衛門、藤原建、今井政之らとの三人展、あるいは藤原啓、金重素山、三輪休和・休雪、中里無庵らとの陶酔会展、また香月泰男、小野具定、川崎小虎ら画家との二人展その他一五回、その活躍ぶりに感嘆させられるが、「食事をすませるともう轆轤に座り、子供や家族とゆつくりくつろぐというようなことはほとんどありませんでした」と、往時を述懐する千代宜夫人である。

この間昭和四一年には日本工芸会正会員となり、翌四二年には山口県芸術文化振興奨励賞、四四年第一六回日本伝統工芸展入選の「茶碗」を文化庁買上げ、四六年中国文化賞、四七年山口県指定無形文化財萩焼保持者認定、四九年山口県選奨、そして五〇年には「八角菊紋食籠」を東京国立近代美術館から買上げられている。

幅広い作風



新兵衛は茶陶三〇〇年の萩の伝統作家ではあったが、その姿勢には、現代に生きる作家として、広く見聞を生かした現代の感覚を加味した作品をつねに心がけていた。

そして新兵衛は芯の強い反面、情に厚く、しかも粹好み、新しいもの好きな近代的ダンディでもあった。それは母堂の進取開明的な血をひいたものと思われるが、萩焼窯元の中ではいち早くゴルフをこなし、晩年にはジーパン姿で轆轤を挽いていたし、新しいものをすぐ身につける能力をそなえていた。何でも見てやろうという探究心も旺盛で、外遊や名器探

賞の旅行も積極的にしたし、その都度何かを得て、またそれをすぐに実行にうつしてもいた。

昭和三九年最初の外遊で、カイロ博物館の「イラン把手付壺」の印象が忘れられなかったとみえ、ちょうど幸いにそのころ加藤土師萌がスケッチして帰った白地に黒釉のその壺のデッサンを頂戴した新兵衛は、さっそくそれを模して「白釉取手付鶴首花入」として制作しているし、四六年の小山富士夫に同伴した種子島探訪では、中里隆の陶房で茶碗を挽き、四七年の佐藤千寿と同伴の韓国再訪でも、広州の安東五窯で茶碗

を挽き、その胎土のさく、いのに閉口したといっていた。また四八年の田原陶兵衛との東南アジア旅行から帰ると、タイ国チェンマイの原始的土器焼成に関心をよせ、その成形技法をまねてたたき用の小板を作って「叩き壺」を作成しており、現地で一三世紀の魚紋の鉢を手に入れて帰るときさっそくその写しを制作するというふうに、貪欲なまでの旺盛な意欲をもっていた。そして「蠟抜葛文水指」にしても新兵衛の斬新性を示す作品であろう。

茶碗は萩の作家として、当然高麗茶碗の風趣を本命とするが、新兵衛は枇杷色や粉引の鉄鉢形、斗々屋写しなどの平茶碗、蕎麦、御本手、三島手などを比較的得意とし、時に豪快な井戸茶碗もみられるが、その端正な作行きと独特の釉調が、優雅端正な「新兵衛茶陶」として茶界に名声を博したのである。

凄まじい作家魂

新兵衛は、「萩焼の新兵衛さん」として茶界に親しまれ、世の衆望を担って、さていよいよ技術的にも人間的にも円熟の境に踏み込もうとしていた矢先、陶芸家としてはいまだ若い五八歳を一期として癌にたおれ

てしまった。

新兵衛が晩年、親友であった香月泰男画伯を四九年三月に見送ったとき、すでに自身が病魔に冒されていたのである。香月の密葬をすませた翌日、慶応病院で手術を受けてより五〇年四月一七日の終焉までの約一年二か月の間、新兵衛が萩焼陶工としてみせた凄まじいまでの作陶への意欲と執念、そして死の数日前、おりから東京芸大修士課程をおえた嗣子正治（現十五代）の初めての窯焼きの指導、一子相伝の世襲の伝統窯において、親であり師匠でもある新兵衛が、後嗣のわが子の初窯に、その生命の燃え尽きんとする寸前を、病院のベッドから手押車に乗せられて窯に駆けつけたその心情は哀しくも尊い。

萩の陶工新兵衛の作家魂ともいえるべきその超人的な精神力と、それを支えた夫人をはじめ家族の精神力とに驚嘆と讃嘆の念をいままなお禁じえない。

萩の陶工十四代新兵衛の、目くるめく陶作活動と、誰からも愛されたその生涯はまことに幸せであったというべきであろう。

（当館館長）

美術館から

県美展

秋を彩る県民美術の祭典、第三八回山口県美術展覧会が、さる九月一日から三〇日まで開催されました。審査員および応募、入選、入賞点数はつぎのとおりです。

()内は昨年度

部門	審査員	出品	入選	入賞	展示合計	展示率
日本画	三木 多門	59 (57)	9 (9)	5 (4)	14 (13)	24% (23%)
洋画	中原 佑介	232 (234)	40 (41)	8 (9)	48 (50)	21% (21%)
彫刻	乾 由明	16 (18)	1 (1)	3 (3)	4 (4)	25% (22%)
工芸	鈴木 健二	153 (153)	32 (29)	7 (6)	39 (35)	25% (23%)
デザイン	服部 碩夫	21 (28)	1 (4)	3 (2)	4 (6)	19% (21%)
書	今井 凌雪 今関 脩竹	162 (200)	37 (37)	9 (9)	46 (46)	28% (23%)
写真	林 忠彦	151 (148)	26 (22)	8 (8)	34 (30)	23% (20%)
計		794 (838)	146 (143)	43 (41)	189 (184)	24% (22%)

常設展示案内

◎第一常設展示室

●絵画展示室（香月泰男）

香月中期作品

心象性の強い中期様式の時期と、シベリア・シリーズへの過渡期的な時期とを含む、一九四〇～五〇年代にかけての作品を展示します。（～一月四日）

シベリア・シリーズ

出征から復員まで、かれの従軍体

験を描いた同シリーズは、戦争絵画で美術的に成功した数少ないもののひとつです。（～一月六日～一月三日）

●絵画展示室（小林和作）

小林和作のコレクション

自分の審美眼を唯一のよりどころとするコレクションは、かれの人間の魅力をいっそうよくみせてくれます。（～一月四日）

小林和作の水彩画

日本画を学んだ経験が、かれの水彩画に大きな影響を与え、ひいては油彩そのものの性格を決定づけたと考えることができます。（～一月六日～一月三日）

●郷土工芸室

現代の陶芸

新しい表現を求めするために土と火という素材を選んだともいえる作家たちの作品によって、その造形するところの意味を考えます。（～一月二五日）

萩焼——古萩と現代——

萩焼は、江戸時代初期に、李朝陶工によって開窯されたといわれています。近代、衰退をみせた時期もありましたが、戦後の陶芸ブームのな

かであらたな道を見つけられました。（～一月二七日～二月一七日）

◎第二常設展示室

芳崖と寛齋

狩野芳崖と森寛齋は、明治以降の近代日本画の黎明期に、それぞれ東京と京都にあつて中心的存在として活躍しました。（～一月一六日～二月九日）

松田正平展

その無造作に塗られた色彩や描線の動きに、われわれはかけがえのない価値をもった絵画空間をみえます。（～一月一六日～二月九日）

山口県立美術館 ニュース

「天花」

第二号

昭和五九年一〇月一日発行
発行 山口県立美術館
〒753 山口市亀山三十一
☎〇五五—二五—七七七八
印刷 瞬報社写真印刷株式会社