

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第39号

平成元年3月1日
発行山口県立美術館



三輪 龍作
流砂の人

表紙作品解説

三輪 龍作

1940(昭和15)～

流砂の人

陶・1979(昭和54)年・112×32×25cm

どこまでも、どこまでも果しなく
続く砂の原に、風が吹く。風が吹き
吹き続け、砂が流れる。その砂の中
に眠り続け、朽ち続ける者。

ガンダーラ仏風の衣、僧形の頭部、
失なわれた両手、そして素足。とこ
ろどころ朽ちた部分は、木目が見え
かつて手があったところにはほぞ。
朽ち続ける者は、木の彫像、らしい。

三輪龍作の作陶はハイヒールに始
まる。大学院の卒業制作のために、
「仕方なく土を握って作った」この
作品は「結果的にその後の私の作品
の方向を大半決めてしまった」こと
になる。しかし、つぎの「ラブ・シ
リーズ」では「やつと自身を掴まえ
かけた」ということばが出てくる。
「絵描きになる以外生きる道はない
と一人思いつめていた」作家にとっ
て、原色をふんだんにつかった「ラ
ブ・シリーズ」は、土と炎の世界に
身をおく決心をさせたシリーズであ
るといっていい。一九七〇年という
この時点における、陶に対する原色
の使用は、アメリカにおける表現主
義的なクレイワークや、またポップ
アートなどの影響を認めながらも、
画期的であり、日本においても早い
例のひとつに入るだろう。

三輪龍作は、原色を使って表現領

域を思いきり広げたのである。しか
し、ほぼ同時に制作していた「人間
シリーズ」では、白と黒だけで人間
の情念、悪夢の表出に成功していた。
それから一〇年、「古代の人(王
墓・王妃墓)」によって、自らを葬
むるという、きわめてこの作家らし
い方法によって、それまでの作品に
区切りをつける。そして、「茶陶」
としての「初咲展」を開催する。

この作品は、「古代の人(王墓・
王妃墓)」とほぼ同じ時期につくら
れている。木彫に見せようとした作
家の意図は、「仏像」表現にあるか
に見えるが、おそらく仏像を作ろう
としたのではない。

作家は、一九八六年の「天・地・
人展」のカタログにおいて、「私を、
王子として生まれ落ちながらも、等
しく人間としての苦悩の末、宇宙的
真理への到達へ向ったガウタマ・シ
ツダールタに語ってもらったのが今
回のシリーズであり、故にこれ等の
作品は仏像ではなく私自身であると
云っても良い。」と書いている。

この作品も、おそらく作家自身と
考えていい。自身を王に擬し、その
墓を制作し、埋葬した作家は、同じ
頃、砂漠で朽ちていく彫像に自己を
たくした。王には金彩を使ったのに

対し、この作品は黒陶である。陶を
松葉などでいぶし、炭素を胎土に吸
収させて、独特の質感をつくりだす
黒陶は、八木一夫をはじめ、前衛的
な作家がよく試みる技法である。し
かし、三輪龍作が黒陶を試みたのは、
この時期だけで、この作品をふくめ
ほんのわずかにすぎない。その意味
でも、珍しい作例であるといえる。
モチーフとしての仏像的表現は、先
に述べた「天・地・人展」において、
七年後にふたたび現れる。しかし、
この作品との質的へだたりは大きい。
三輪龍作が人間像にとりくむ時は、
直接に自己が表現されていると見て
いい。しかし、この作品は、自身の
人間ではなく、木彫像という形をと
っており、作家自身ではあるが、
ワンクッションおいたものとなっ
ている。

黒陶というきわめて繊細な技法に
よって制作され、高い完成度をもつ
この作品は、その背後に広大な砂漠
をイメージさせるスケールをあわせ
もっており、そこにあるものは、自
己の転機を意識した作家が描きあげ
た静かなロマンそのものなのであ
う。

(榎本徹学芸主任)

怡雲賛白衣観音図



怡雲賛 紙本墨画白衣観音図 一幅

縦85・0 横33・3センチ

応永二四年(一四一七) 著賛

山口県豊浦町 飛来山三恵寺蔵

温泉町として知られる豊浦町川棚の三恵寺に、温泉開基で同寺中興開山と伝える怡雲和尚著賛の「白衣観音図」が伝存する。画面中央に左向きに座す観音を描き、左下に4行の賛文(別掲)が書かれている。紙はやけていたんでいるが、軽妙な運筆で描きあげたいかにも僧侶の余技という味わいは失われていない。

白衣観音は室町時代の水墨画にもっとも多い画題のひとつである。本図は水墨白衣観音図の典型的構成を踏襲して描かれているといえ、伝黙庵筆の東京藝術大学所蔵作品などは、蔓の垂れる懸崖の下、張り出した岩の上に端座する観音の姿を描いて、酷似した構成をとる。

本図の岩や懸崖の皴は立体感にとぼしく、室町時代初期までのいまだ水墨技法に習熟しない画家に特有の表現である。観音も白描風の素朴な描きかたで、応永年間頃の画僧明兆などとくらべて、技術的に遠くおよばない。むしろその職業画人とはかけはなれた素朴さに、本図の魅力を見いだすべきだろう。寺伝では、本図は自画自賛とする。著賛の丁酉年を室町時代初期応永二四年とみて、その頃怡雲そのひとによって描かれたとしても矛盾はないように思える。

京都神護寺所蔵の足利義持画像(重文)に、佛日山怡雲寂闇なる僧の賛があり、三恵寺白衣観音図の怡雲も「寂闇」と読める印章を押す。両者の筆跡は似かよい、白衣観音図の賛が書かれた年と、義持画像賛の応永二一年とは年代も近い。義持画像の賛者は、奈良帝室博物館「日本肖像画図録」が、『臥雲日件録』文安四年(1447)五月七日の記事で龍岡真圭が語る、戦死した防州伊藤新左衛門の弟で久しく東福寺にいた怡雲寂闇書記をその人とする。また佛日山を『東福寺誌』にみえる聖一派甲利撰津佛日山善住寺とみることもできようか。龍岡は怡雲が故里に適帰したと語っており、怡雲の三

恵寺中興はありうることである。

怡雲の法諱寂闇の寂字は、東福寺大慈門派の祖癡兀大慧の法系の系字である。大慈門派には、長門長福寺(現在の功山寺)の開山虚庵寂空(1252-1329)と、同寺2世でのち山口陶の正護寺開山となつた傑山寂雄(1357)がいる。

また応永年間当時防長を治めていた大内盛見は、仏事に力を注ぎ、維肖得巖ら五山禅僧とも交友が深かった。

憶測になるが、怡雲はこれらを背景に大内家臣伊藤家から東福寺大慈門派にはいることになったのではなからうか。東福寺といえば画僧吉山明兆の工房があつた寺である。三恵寺白衣観音図の成立の背景として、怡雲と明兆とが同時期に東福寺山内にいたらしい点を記憶しておきたい。

賛文(原文は左から右へ)

「圓圓圖」(白文方印)

「稽首八萬國圖之相示現三十二身之像圖一切佛同一切心下合一切生同一悲仰誠虛空普雅盡贊揚是故我今心念目想家間種月光明山中處、春風白華/巖上

丁酉春季 飛来怡雲杜多焚監拜題

「寂闇」(白文方印)「怡雲」(朱文方印)

(福島恒徳研究員)

サージエント展

サージエントはアメリカ人を両親にして一八五六年にフィレンツェに生まれた。父は医師、母親はフィアデルフィアの資産家の娘だった。二人は文化的伝統の浅いアメリカを去り渡欧、ゆたかな資産をバックにヨーロッパ各地のオペラ座、美術館、保養地をめぐり歩く、いはば高等遊民的な生活者だった。文化や伝統にたいするアメリカ人的尊敬、資産、教養、上流社会との社交、旅といった要素からなる家庭に生まれたサージエントは、家庭教師つきの少年時代をへて上質の知性と感性をもつ育ちのいいコスモポリタンに成長する。フィレンツェの美術学校でしばらく学んだ後、一八七四年にパリに出、カロリユス・デュランのもとで本格的な絵の研究をはじめた。彼は模索のなかで結果的には肖像画家として

の道をえらぶ。師のデュランが今ときめく流行の肖像画家だったこともあるが、肖像の需要層である上流社会とは子供のころから親しみがあつたし、コスモポリタンの家庭に育つた彼にとって社交界に必須の語学と洗練された会話はすでにたしなみとしてあつた。それに早熟の才能は肖像画家として必要な官学派的教養とそのテクニクを即座に吸収させた。一八七八年にサロン・デヴェュー。このころが肖像画家としての本格的出発点になった。

ところで、ヨーロッパの肖像画の伝統はすでに古代ギリシャのメダイオン（メダル）からはじまる。その目的は一族の永遠の顕彰（モニュメント）であり、歴代ローマ皇帝の騎馬像に代表されるラテン民族の記念碑好みの伝統のいわば絵画版が肖像画である。この伝統はルネサンス期に古代趣味の復活に乗じて蘇生する。側面からみた人物の上半身を円形のなかにおさめて描くという、古典古代式のきわめて幾何学的構成の肖像画が流行するのである。

肖像画は、この形式に加えて、顔を正面から四分の三ほど横むきに描く形式が成立してさらに豊かさを増す。この四分の三正面形式がうまれ

たのはラテンの伝統が希薄な北方で、自画像の成立とふかい関係がある。自画像は恐らく神秘主義など内省的な背景を負って生まれ、また形式的には祭壇画などに見られる奇進者像の伝統あたりに淵源があると考えられるが、鏡を見ながら描くのでどうしても四分の三正面にならざるを得ない。この形式はイタリアにもたらされ、さらに自画像のみならず肖像画全般に応用され伝統化されていく。それらを収斂したのは、イタリアに端を発して一七世紀をつうじて西欧世界に少しづつ根をおろしていったアカデミー（美術学校）であり、このアカデミーを拠点に肖像画の伝統は一九世紀の写真術の発明で少しづつその影を薄くするようになるまで三世紀余をつうじてヨーロッパ絵画の主流を占めた。

その輝かしい歴史につらなって、サージエントは、ヴァン・ダイク、ハルス、ヴェラスケスなど過去の肖像画の巨匠を今にうけつぐ画家と評価された。事実、彼は「ヴェラスケスの再来」と称賛され、ロダンは彼を「現代のヴァン・ダイク」と呼んだ。

肖像画家としてのキャリアを歩きはじめた彼は、サロン・デヴェュー

らい一連のいよいよ大胆さを加味した出品作をとおしてパリ美術界での地位をたかめていった。社交界に入する女性たちの肖像画には、手ごたひ官学派的写真のうえに上流階級好みの洗練されたファッション感覚とエレガンスが加わる。彼は新聞や会場で話題の人となっていく。

その一方、サージエントは、フランス・アヴァンギャルド絵画のあらゆる展開にたいしても敏感な反応をしめた。特に一八七六年のモネとの出会いとそれにつづく生涯の親交によるものか、印象派的手法は本能的には矛盾しあう彼の官学派的手法と独立並行しながらその作品展開のなかにしばしば垣間みられるようになる。『ジュディット・ゴーチエ』と『カザレット夫人と子供たち』を比較すれば両手法の独立並行ぶりが理解できるだろう。しかも、そのどちらにもまぎれもなくサージエント絵画の息づかいが聞きとれる。矛盾するものをどう調停するのか。その課題はずっとのちロンドン時代までひきつがれることになる。

一八八五年彼はロンドンに居を移す。サロンに出品した野心作『マダム・X』が思わぬスキヤンダルをまきおこしたのもその一因だった。モ



サザerland 公夫人（部分）

デルはパリの銀行家と結婚したアメリカ美人ヴィルジニー。その露出した肌、大胆なポーズが市民の激怒と嘲笑をかったのだという。

ロンドンではホイットスラーの家を引き継ぎ、肖像制作の注文をあつめる一方、ごく素朴な風景画の制作にも着手する。一八八五年の夏から八年にかけて田舎のウスターシアに数人のアメリカの画家たちと滞在したのが風景画を描ききっかけになったようだ。特にこの時期の即興的な風景画の習作にはモネ風の大胆なタッチが目立つのが特徴である。今回の出品作は、肖像画のジャンルもこのロンドンに転居後に制作されたものが多い。

パリ時代にみた官学派的肖像画と印象派的風景画との独立並行ぶりはそれぞれの作品によって一層顕著になってきているもの、逆に互いに歩みよる傾向のものもみえる。『ヴェルトハイマー姉妹』は後者の例で、筆跡を多少のこす処理、ほどよい世俗性の加味、形式ばらないポーズ、スナップショット風の場面設定などに官学派的手法の印象派的手法への歩みよりがうかがえる。

肖像画としての評価を確立したとされる一八九〇年、彼は友人の建築家チャールズ・マッキムの紹介でボストン市民図書館の壁面装飾を一括

して創作する委嘱をうける。今回そのボストンでの一連の仕事から習作三点が出てくるが、いずれも古典古代的の神話に取材したものである。明治期に日本でも活躍したフェノロサは長文を書き、その完成によってボストン図書館はフィレンツェのプランカッチ礼拝堂に比すべき将来アメリカ美術の記念すべき巡礼地になるだろうと表明した。この論文を読むと、彼がサージェントをアメリカ絵画史のバイオニアの一人として高く評価していたことが判る。

若いころお雇い外国人として来日した彼が日本美術に魅了され、日本画の復興と近代化に逸すべき人材として狩野芳崖に注目したことはよく知られているが、彼が芳崖に注目したのが創造力というこの画家の資質は勿論だが、彼が負っている狩野派という長いアカデミックな伝統、さらにその基盤となった漢画の伝統にフェノロサが厚い信頼を寄せていたという一面もあったとすれば、彼のサージェント評価はよく理解できる。フェノロサにとってサージェントは芳崖とは資質こそ異にしても、彼自身がそうであったように古典に通じた才能ある伝統主義者だったのである。

それはともかく、こうした期待にこたえて彼はこの大プロジェクトにその後三〇余年間をかけて没頭する。一方、一九〇〇年ごろになると肖像画の数がへつてくる。絵になった自己を大衆に露出して虚栄がみだされれば満足し失敗すれば自尊心が顔をだす身勝手なモデルをはじめ、なにかにつけつねに緊張を強いられるのが肖像画家の仕事である。そうしたことへの疲れもあったのか、描いた肖像画がほぼ四〇〇点に達した一九〇七年ごろには彼は世俗的肖像画の制作放棄を宣言するまでになった。それに代わって晩年の二五年間は驚くほど精力的に風景画、風俗画を制作している。この時期の風景画は、画家として精力を傾注したボストンので仕事とは好対照だが、ウィンスロー・ホームーに比すべき評価がなされている。

サージェント絵画の特質は簡単に言いつくせない。が鑑賞者はすくなくとも世俗を描いて俗っぽさの微塵もない透明な画境にまず心洗われるに違いない。深刻さや重さはないが見る者に心地よい境地を約束してくれる作品をのこして彼は一九二五年にロンドンで没した。

（安井雄一郎専門研究員）

古代ギリシア・ローマ展



古い文化に触れたときのロマンティックな感慨は、どこからやってくるのだろうか。それがどのような内容をもっているかはあらかじめ分からないにしても、そこに等身大の人間の生活があったことを思うだけで言い知れない懐かしさに捕らえられ、空間を越えて、生きるものとしての意志のようなものに出会うことができるからではないだろうか。ロマンティックとはいっても、そこに展開した現実がそうだという意味では決してない。むしろそれは、その実際を知らない無責任さゆえのものである。とはいえ、そのギャップを楽しむことができるのも私たちに与えられた特権といえるかもしれない。またその思いが現実の私たちを逆に照らし出すということも事実であろう。

古い文化に触れたときのロマンティックな感慨は、どこからやってくるのだろうか。それがどのような内容をもっているかはあらかじめ分からないにしても、そこに等身大の人間の生活があったことを思うだけで言い知れない懐かしさに捕らえられ、空間を越えて、生きるものとしての意志のようなものに出会うことができるからではないだろうか。ロマンティックとはいっても、そこに展開した現実がそうだという意味では決してない。むしろそれは、その実際を知らない無責任さゆえのものである。とはいえ、そのギャップを楽しむことができるのも私たちに与えられた特権といえるかもしれない。またその思いが現実の私たちを逆に照らし出すということも事実であろう。

たとえば、古代ギリシアの古典的な造形世界では、抽象的な神の存在を人間的なものとして具体化している。しかし、あくまでもそれは理想的なものとして表現されることが必要であり、その理想的なものということには、人体のプロポーションの数理的な調和（カノン）という概念が示すように、個別的な差異に注目するいわゆるリアリズムの対極に位置づけられる考え方が存在する。私たちは普通、古典的なギリシア彫刻を分かりにくいものとは考えない。しかし、目に見えない存在をこのように合理的に表現しようとする徹底した態度が私たちの歴史にほとんどなかったことを考えれば、感覚的に受け入れやすいこととはまったく別な、そのような理念の、矛盾を孕んだ深遠な存在の意味に到達することの困難さは、測りようもないほどだといわざるをえないだろう。いいかえれば、中世のキリスト教社会が生み出した美術の抽象的な表現の分かりにくさとは対象的に、ギリシア・ローマ期のその親しみやすさにも、それなりの分かりにくさがつきまとっているということをまず理解する必要がある。

とりあえず、超越的な存在である神が、なぜあのように奔放なのだろうかという疑問があるだろう。気ままに恋をし、怒り、嘆き、嫉むことさえある神が、その気取らない日常的な感情において私たちと同じ位置にいる。それは神ではないといえ、そうにちがいないが、そういうものとして神を考えたユニークさが根底になければ、いわゆる礼拝対象としての一般的な神像——抽象



前頁右 貴石象嵌の指環

前頁左 黒像式アンフォラ（ディオニソス）

右 カリカチュア風の男（テラコッタ）

中 赤像式キュリックス（音楽の練習）

左 人頭を象るブドウ酒用水差

下 女性頭髪用飾りボタン



的で部外者にはなじみにくい秘儀的な像しか作りえないのではないだろうか。つまり、彼らにとつての神がみの存在は、倫理的に完全であつたり、私たちの命運を決定するものとしてあるのではなく（その役割は否定しきれないが）、それ自身が万有の真理であるような客観性をもつものとして普遍的でなければならなかつたのである。そして、現世と彼岸とは、その意味で原理的に同じものでなければならず、したがつてイデア（理念）の純粹さは、その原理を成立させる基盤（現実）によつてこそ保証されると考えたのであろう。

科学的な知識の蓄積は、メソポタミアやエジプトのそれに勝るとも劣らないものをもつギリシア人たちが、彼らがそうした人びとと最も異なる点は、いうまでもなくそれを人間中心主義として生かそうとしたところにある。神殿はともかくとしても、アグラ（都市広場）、コロセウム（闘技場）、劇場などの公共建築に優れた成果が見られるのも、神像が人間的に造られたことと深く結びついていると考えなければならぬ。また、その成果を踏まえたローマ人が、自らの感性により現実的な造形に進んでいったことも、その延長上

で理解されるべきである。のみならず、そもそもヨーロッパの伝統ないし歴史が、観念的なものと現実的なものとの相克を常に際立たせながら展開してきたという意味において、ギリシアやローマの重要性が語られる必要があるといえるだろう。

それとともに重要なのは、ギリシアやローマは、時代情況のなかで国際的な関係を常に周辺諸国ともつていたこと、いかえれば、閉じられた形の文化ではなく、圧倒したり、受容したりという力学をバネとしている点である。遠く飛鳥・天平の時代にそれとの繋がりをもつということとは別にしても、私たちがその文化に限りない魅力を感じるのには、おそらくギリシア・ローマ文化がそうしたダイナミズムを抱えているからではないだろうか。

（高田美規雄普及主任）

会期	4月22日(土) ~ 5月28日(日)
休館日	月曜日
入館料	一般 九〇〇円(七〇〇) 高大生 七〇〇円(五〇〇) 小中生 五〇〇円(三〇〇)
（ ）は前売りまたは二〇人以上の団体料金	

肖像画と現代美術

浜田拓志

「このような表現が生まれたのだろう。いずれにせよ現代美術にたいする月並みな賛辞よりはよほどのを得た評言だと内心ひそかに感心しながら、それではどんな絵であればながくみていられますかと、わたしは聞きかえした。御婦人はしばらく思索したのち「肖像画とか風景画のような。」と答えた。

見る人に、ともすれば居心地の悪い、不安定な印象を与える現代美術と、安心して見ていられる風景画や肖像画。この両者はたしかに好対照をなしている。現代美術に批判的な人々が、19世紀以前の、われわれになじみの深い風景画や肖像画の素晴らしさをよく持ち出すのも、実際もつともなことだ。

ところで肖像画ということばでわれわれが思い浮かべるのは、たとえばベラスケスの宮廷画などにみられる、王侯や貴族の威厳あるそして華麗な肖像だろう。かれらは、自分とまわりの人々の栄華を、理想化され美しく描かれたその容姿と、人物の周囲に配されるさまざまな持ち物によって表わし、後世に伝えようとする。

近代市民社会の成立以降、このジャンルの中心を占めるようになるの

は、王侯や貴族にかわりそれ以降の時代を担うようになる新しい社会階層、つまり市民であるが、肖像画一般のこのような記念碑的な性格は両者に共通している。

しかしレンブラントの団体肖像画であれ、ゲーンズボロの婦人像であれ、およそ近代の注文肖像画には、それまでの古典的な肖像画にはなかったある雰囲気や漂っている。つまり近代市民社会が抱くさまざまな夢によせる人々の期待感や、この社会が掲げた諸々の理想を追い求めつづける市民たちの誇りから生まれる雰囲気や漂っているのである。そして個々の肖像作品の個別的な事例研究からしばし離れて、こういった幾多の理想や夢の基層をさぐるとき、そこにはあらゆる「近代」概念の原基ともいえるべきひとつのユートピアが見いだされるように思う。

ひとくちにいつてそれは、すべての人間が平等に連帯しながら、しかもあくまで自由であるような社会であり、またこのような社会を実現するために必要な科学や技術の進歩・発展であろう。ルネサンスをひとつの節目として、神々の支配から脱し自律した人間の知は、自然の猛威を治め、生産力を高め、社会的現実を

合理的に支配していくその主体となる。この知が、人々の置かれている状況をより快適にし、人々をより幸福にするたしかな力として信頼されていた時代を近代とよぶとき、このような信頼感は、近代的市民の肖像画にも、そして他の芸術ジャンルの作品にも同様に表現されている。「上昇の過程と着実な成長、迷いと誤りと苦悩を通しての人間の成長の道程、人間として完成しようとする明るい努力の実現」という、近代の肖像画にも通じる教養小説の人間観を支えているのは、やはりこの信頼感である。

しかし「近代」を「近代」から画するものは、まさにこの樂觀的な前提に対する深い疑念であろう。人々を幸福にするはずの科学的知は、いわば冷たい計算的思考と化して、広い意味の自然を破壊し、人間に対しては新しい抑圧と疎外を生み出す。近代合理主義はさまざまな非合理主義を生む土壌となってしまうどころか、その暴走を許しさえする。今世紀の二度の世界大戦がわれわれに示したのは、合理主義が、そのめざしていたユートピアとは逆のものに転落してしまうという事実であった。

美や写実、自然、構成の妙や創造

現代美術の展覧会に、はじめて足を運んだというある御婦人が、案内役のわたしに不満を隠そうともせずこう語った。「この展示室には5分といられませんか。いたたまれないわ。不調和というか、そう不協和音というのか。とにかく生まれてはじめて宇宙にほうり出されたような気持ちだわ。」

壁面に掛けられた作品以外に、個性的なインスタレーションの作品もあって、展示室全体がたしかに一風変わった雰囲気につつまれていたか



PORTRAIT DE GROUPE SUR UNE PERIOOE DE 30ANS

的個性といった近代芸術の構成要素は、現代美術においてことごとく否定され抑^{おさ}えられてきたが、その背景にあるのもこの状況に外ならない。そしてそこでは肖像画もまた、以前とは異なった見方によって捉えなおされることになる。

たとえば40枚のポートレートを組み合わせてある作品。20歳から37歳までの男性20人、女性20人の参加者は、それぞれ典型的な中流階級のフランス人を代表している。かれらは一九八六年に、今後30年にわたり毎年一回、まったく同じ条件で、つまり着衣もライティングも背景も同じにして写真を撮らせることに同意した。参加者たちは、まわりの環境から切り離されて撮影されるのであるから、かれらの人生がかれらの相貌に毎年新たに刻みこむ変化は、作品のなかで何かしら空虚に際立つことだろう。写真の配列は、参加者の姓のアルファベット順になっていて、かれらの結婚・離婚等による姓の変更によって入れ替わる。そして参加者たちが参加を望まなくなったとき、ないし死亡したときには、作品から肖像がひとつずつ姿を消していくことになる。

産業社会とも管理社会ともある

は高度情報化社会とも呼ばれている、この徹底的に合理化された新しい社会の問題性をいち早く認識していた社会学者マックス・ウェーバーは、ある著書の中でこう述べている。現代人は、「文化生活の次々に生み出すものうちのほんの僅かな部分だけを、それも根本的なものではなく一時的なものだけを、そのつどあわただしく捉えているにすぎず、したがって、かれらにとって死は全く無意味な出来事ではない。」

「死を想え^{メメント・モリ}」という芸術の昔からの主題は、この作品のなかでは宗教的なよりどころをうしななって、そのかわり、あますところなく合理化された世界が発する、不気味な不条理の光のもとにたちあらわれている。

いずれにせよ近代および現代の芸術が、近代のユートピアにさまざまな距離をとることによって合理主義の行方についてのヒントを与え続けるかぎり、近代市民社会における肖像画と現代美術にあらわれた肖像画を相互に無関係の、別個のものともみなすことはできないのである。

(1) 池田浩士「教養小説の崩壊」現代書館

一九七九年

(和歌山県立近代美術館学芸員)

日本近代美術雑感

私たちの視覚は、各人それぞれに多少の機能差があるとしても、光学的な装置としてはほぼ共通のものであることは疑いえない。にもかかわらず、実際のなざまざまな場面において、同じものについて語っていないが、話が通じなかったり、誤解が起こったりするということを考えてみると、見るといふこと、見たものについて語ることとは別問題であるとしても、そもそも見るという行為が純粹に成立するとは考えられないのではないだろうか、と思われてくる。この時、むしろ好むと好まざるとにかかわらず同じ物を見ていない、あるいは見ることができないのだから言い換えるべきだとすれば、私たちがどのような見方をしているかをそこで問うことは極めて重要となるだ

ろう。

「百聞は一見に如かず」とはよくいわれる。しかしその一見が、私たちの能力はさておいても、客観的な真実であるという保証はどこにもない。意識的にせよ無意識的にせよ、私たちは現実に生起するもののなかから常になにごとかを選択しながら日常を営む。見るといふ行為もその例に漏れず、ましてや価値や内容といった文脈のなかでは、無色透明なもの存在はむしろ意味を成さないとさえいえよう。私たちが何かを捉えた瞬間に、それは目眩く意味の網に掠め取られてしまうからであり、ある意味の体系に添うこと、あるいはその結果を受容することが、私たちの現実の肉体であると考えられるからである。さてとりあえず、いまここで確認しておきたいことは、私たちのものの見方がなんらかの形で制約を受けているとすれば、その問題はどのように現れ、どのように考えられるべきだろうか、という問いである。

いくつかの先駆的な例を踏まえても、三次元的な空間を遠近法や陰影法などによって合理的に表現することが、一つの価値として与えられたときのショック——即ち、かつての

人びとが初めて西洋画に接したときの驚きは、私たちの想像を絶するものがあるだろう。いま現在の私たちは、既に多くの知識を備えているのでそれを不思議とは思わないし、また別のメディア——日常的な写真やテレビなど——に取り囲まれているので、そのショックを実感することなどおそらく不可能に違いない。しかし、たかだか一世紀余の時間のなかでいわゆる近代化を推進してきた私たちの歴史は、一つ一つの問題に徹底的に取り組む余裕もなく、気がついてみれば先進国のなかでも重要な役割を担うまでに躍進していたというのが現況である。そのことをつきつめて考えてみると、私たちの直接の関心事は美術だとしても、それを取り巻いて、あるいはそれと連動してさまざまな場面が展開していることを、今日ほど強く意識させる時代も少ないのではないだろうか。

話を元に戻して具体的にいえば、こういうことである。

昨年当館は、日本のモダニズムをテーマとした「一九二〇年代・日本」展に共同企画館として参画することができた。いうまでもなくこの時代は、明治の開化期の動揺を乗り越えて日本の近代化が飛躍的に進展

した時であり、一方では都市化という国際的に同時多発的な状況を実現しながら、他方ではまさに日本的な矛盾を顕在化させていった激動期である。ちなみにこれを大正という呼称で括らずにいたのは、実際には明治末年の雑誌『白樺』に影響を受けた作家の作品から、昭和初期のプロレタリア・アートのそれまでを含むことが意図されたからであるが、それはそれとして、そのなかで考えられたモダン・アートは、西欧の影響を多大に受けながらも紛れもなく日本のそれであるということであった。それが余りにも模倣に終始しているようにみえるために、ともすれば日本の近代美術には見るべきものはないとされる。しかしそれを十分に認めたいうえでも、そのように考えることのなかにすでにある価値判断が働いていること、そしてそれに対して私たちが意外と無批判であることは注意すべきことではないか。言い換えれば、全くの国際派になってこれを否定的にとらえることは容易だが、にもかかわらず私たち自身「歴史の」体質的なメカニズムを無視することはできない。そうした点でかみ合った議論が少ないために、どうしようもなく奇妙な二重構造

——いわば疑似的国際派と保守的国内画壇という構造がそこから生まれ、その問題が今日まで先き送りになっており、それが、未だに未解決のままになおざりにされている不思議さがある。

例えばこの時代の未来派に影響を受けた作品にはカルラの、立体派のそれにはロートの、超現実主義のそれにはキリコの影などがはつきり読み取れる。しかし、どの主義主張をとつても本家を凌ぐ作家はついに現れなかつたとするのは、その本家がもっていたさまざまな文脈について、日本がまったくそれを欠いていたことに対する配慮がなさすぎるといわざるをえない。だから甘い点をあげるべきだというのではもちろんないが、そうではなく、もともとそういうものだと認識したうえで、しかもなおその位置づけが正確になされるべきなのである。

例えば、キュビズムからシュールレアリスムまでを駆け抜けたように思われる古賀春江は、それぞれの局面で彼に影響力を持った外国の作家を容易に想定できるとしても、日本の近代の作家としての重要さという点では、否定しえない質をもった画家であろう。それは、大正中期に彼

が二科会という団体の急進的な部分に属していたという、いわば画壇の政治的な側面に関わっていたからという事実的な理由からではなく、その作品において今日もなお評価に堪えるものを残しているからである。

『海』（一九二九）という作品を取つてみれば、この作品がA・ブルトンの提唱したシュールレアリスムという文脈で評価しうるか、あるいは否定されるかは、とりあえずここで問題ではない。優れて同時代的な表現として認められるかどうかというときに、その意義があると判断されるだろうということなのである。いまここで詳述する余裕はないが、さまざまなイメージを組み合わせたこの作品は、シュールレアリスム的ではあつても、その本来的な意味においてこの範疇で語られるべき作品ではないのかも知れない。なぜなら、選ばれたモチーフそれぞれに脈絡はないものの、その全体は、現実を越えながらある本質的なものを提出しているのではなく、イメージの寄せ集めによつて現実を描写するものとなつていくからである。そしてこの時代には、このような質の作品がほかになかつたとすれば、シュールレアリスムが正しく日本に（あるいは

古賀に）受容されたかどうかを切り離して考えることによつて、むしろこの作品の意味は理解されるのではないだろうか。

私たちは普通、かなりの部分で国際的に通用する考え方に立っていると思っている。しかし、いよいよ困難な問題に突き当たつた時には、いやおうなく文化の相異、あるいは歴史の問題を考えざるをえない。それはとかく、あれかこれかというふうを考えられがちだが、近代化の問題を一つとつても分かるように、フランスにはフランスの、アメリカにはアメリカの方法があつたように、そこには共通項とともにそれぞれの地域の特長があつたのであり、それが世界史的な意味においてリーダー的な役割を担つたかは別として、それぞれの問題は、個々の場においてなおざりにされてはならない複雑さを抱えているといえよう。

思い起こせば、明治中期の洋画界での脂派と紫派の相克も、当時の西洋の旧弊的なスタイルを学んだ前者と、印象主義がアカデミックな領域に影響を及ぼした折衷的なスタイルに学んだ後者との、どちらも本流から少しズレたもの同士の確執であつた。西欧中心主義からみれば、こう

した日本洋画の展開は、傍系の傍系という位置付けをもつて過ぎないために重要視されないのは当然ながら、繰り返して言えば、私たちにとつてそれがどういう意味をもつかということが重要なのであり、それはそれで議論を尽くす必要がある。むしろ問題なのは、例えば具体的には国内市場価格という点で、それがしばしばリーズナブルな範囲を逸脱することなどに端的にみられるように、議論が尽くされなまま実務面で極端な傾向が見られることである。

借り物という意味では、日本の近代化そのものがそうだったというべきかも知れず、また未だにそうだと見える状況がいたるところにあるかも知れない。しかしそうした借り物としての日本の近代化の性格は、繰り返して言えば、オリジナルなものとそのヴァージョンという関係だけでは捉らえ切れないものではないだろうか。端的に言えば、今日の私たちもその曖昧さに包まれている。その曖昧さを切り開くためには、他にもおもねるのでもなく、排他的でもない方法がいま求められているのである。

（高田美規雄 普及主任）

美術館から

3月11日(土)と25日(土)の二回にわたり、当館学芸員による美術教養講座が開催されます。会場は当館講座室、入場は無料です。

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室 (香月泰男)
シベリア・シリーズ(Ⅲ)

—シベリア抑留(餓、死)—

(3/14)

● 絵画展示室 (小林和作)
小林和作とそのコレクション

(3/4/12)

● 郷土工芸室
萩焼と赤間硯

(3/4/23)

〔第二常設展示室〕

植木茂と現代彫刻

(3/7)

北海道札幌市出身の植木茂(一九一三—八四)は、日本でいち早く抽象彫刻をてがけた作家で、わが国の抽象彫刻のパイオニアの一人とされています。彼は、戦後しばらく長門市と下関市に滞在したことで山口県ゆかりの作家となり、当館にも彼の代表作品が所蔵されていますが、これらの館藏品とともに、豊福知徳、澄川喜一、最上寿之などの作品を紹介します。

3月11日(土)

13:00~13:40

サージェント展案内

安井雄一郎専門研究員

13:50~14:30

「絵画」と「見ること」について

齋藤郁夫学芸員

14:40~15:20

絵画のモチーフとしての人物について
高田美規雄普及主任

3月25日(土)

13:00~13:40

唐物文化について

福島恒徳研究員

13:50~14:30

雪舟と雪舟流について

菊屋吉生専門学芸員

14:40~15:20

大内時全の工芸文化

榎本徹学芸主任

美術館の一年—展覧会

昭和63年4月—平成元年3月

● 自主企画展

一九二〇年代・日本

—都市と造形のモンタージュ—

7月15日~8月21日

ニュージャパニーズスタイルペインティング

—日本画材の可能性—

12月2日~12月25日

日本の写真は変えられたか

—11人の1965~75—

1月6日~2月12日

● 共催展

マグリット展 4月8日~5月15日

ハイテク・アート展

6月3日~6月26日

豊穰なるインド展

10月15日~11月20日

サージェント展 3月2日~4月2日

● 県美展

第42回山口県美術展覧会

9月8日~9月25日

● 貸館による展覧会

伝統工芸新作展 5月20日~5月29日

山口大学退官記念服部碩夫展

6月29日~7月3日

モダンアート展 10月4日~10月9日

第41回山口県学校美術展覧会

11月24日~11月27日

山口大学卒業制作展

2月16日~2月19日

山口芸術短期大学卒業制作展

2月23日~2月26日

■ 移動美術館

美—見えるもの、見えないもの

豊田町会場 11月2日~11月6日

美和町会場 11月12日~11月16日

山口県立美術館 ニュース

「天花」

第三十九号

平成元年三月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三十一

☎(083)251-7778

印刷 瞬報社写真印刷株式会社