

山口県立美術館ニュース

# 天花

## TENGE

### 第56号

平成5年7月1日  
発行山口県立美術館



香月泰男  
「点呼（左・右）」

# 表紙作品解説

香月泰男

1911 (明治44) ~ 1974 (昭和49)

## 点呼 (左・右)

1971 (昭和46)

油彩・カンヴァス 各73.0×117.0cm

画面上部に左から右画面につづいて帯状にロシア文字で「17・5・47 ヤスコ・カヅキ/スコラ・トーキョウ・ダモイ(一九四七年五月一七日/すみやかに東京に帰国)」の語が、またその下には二幅にわたって長蛇の列が描かれている。「シベリア・シリーズ」の中の一点である。

一九四七(昭和二二)年四月、シベリアからの帰国が決まった作者らは、抑留地チェルノゴルスクをあとにしてナホトカまで運ばれ、同地で最終点呼がおこなわれたのち、復員船恵山丸で舞鶴港に帰着。出征らしい四年目にふたたび故国の地を踏んだ。この作品は、そのナホトカでの最終点呼の模様を描いたものである。この作品で特徴的なのは、一つのテーマが二幅構成で描かれていることである。日本画には通例だが、洋画には珍しい形式で、同シリーズではその前年に描かれた『奉天(左・右)』がおなじ形式で描かれている。『奉天』『点呼』が例外的に二幅形式になったのは、この両作品に描かれた出来事なり場所が、シリーズ作品のモチーフ構成においてシベリア抑留の始まり(『奉天』)と終わり(『点呼』)に位置することによるのだろう。この二つを特別に二幅方式で設定すると、抑留時代の体験を描いた作品群がその中心に位置し、それをさむようにそれぞれ出征からハイラル駐屯までの戦中と抑留後帰国までの戦後がつづくとともに、シ

リーズ名の由来の「シベリア」が、全体のなかで明確に区別できる。要するに、全体としてより構成的になるのである。二幅形式は、一つは連作としてかなりの点数になった作品全体への目配りから考えだされたものと思われるのである。

二幅仕立てという作者独自の試みには、いま一つねらいがある。

作者がここで描きたかったのは、点呼前の不安が点呼後の安堵に交替するまでに作者ら日本人捕虜集団が経験した無限にながい心理的時間だったと思われる。ようやくにして手にした帰国のチャンスを目前にした点呼。名前がよばれるかどうかで帰国か残留かが決定するいわば運命の岐路に立たされ、その確認を待つ人間集団の心理の内側にながれた時間の長さである。

ここで画面をみると、作者は、右画面には長蛇の列を描き、これは黒く塗りつぶされている。また左画面では、その塊からちようど細胞が分裂するように個々の人間が切りはなされ、点呼をへた二人は足よりも軽く左手に歩み去ろうとしている。こう描き分けることで、作者は、右画面では、いまだ捕虜番号で呼ばれる人間性を剝奪された匿名集団を、左では、ようやく個を回復した人間を表現し、不安や悲観が点呼という運命の関門をへて確信と喜びへといたるその間のながい待ち時間を、何も描かれていない両画面のあいだの壁面に暗示する方法をとったのである。

このねらいは成功している。描きたい事柄や事物を画面の中心に置き、具体的写実的に描くことは、見る側の想像力に一定のわくをはめることになる。逆に、その「周辺」を描くことで、「中心」を暗示し、見る側の想像力で、「中心」を想像させることのほうが、画面には奥行きも深さも出る。おそらく作者にはこうした造形計算があつたにちがいない。では、そうした発想はどこからきたのだろうか。

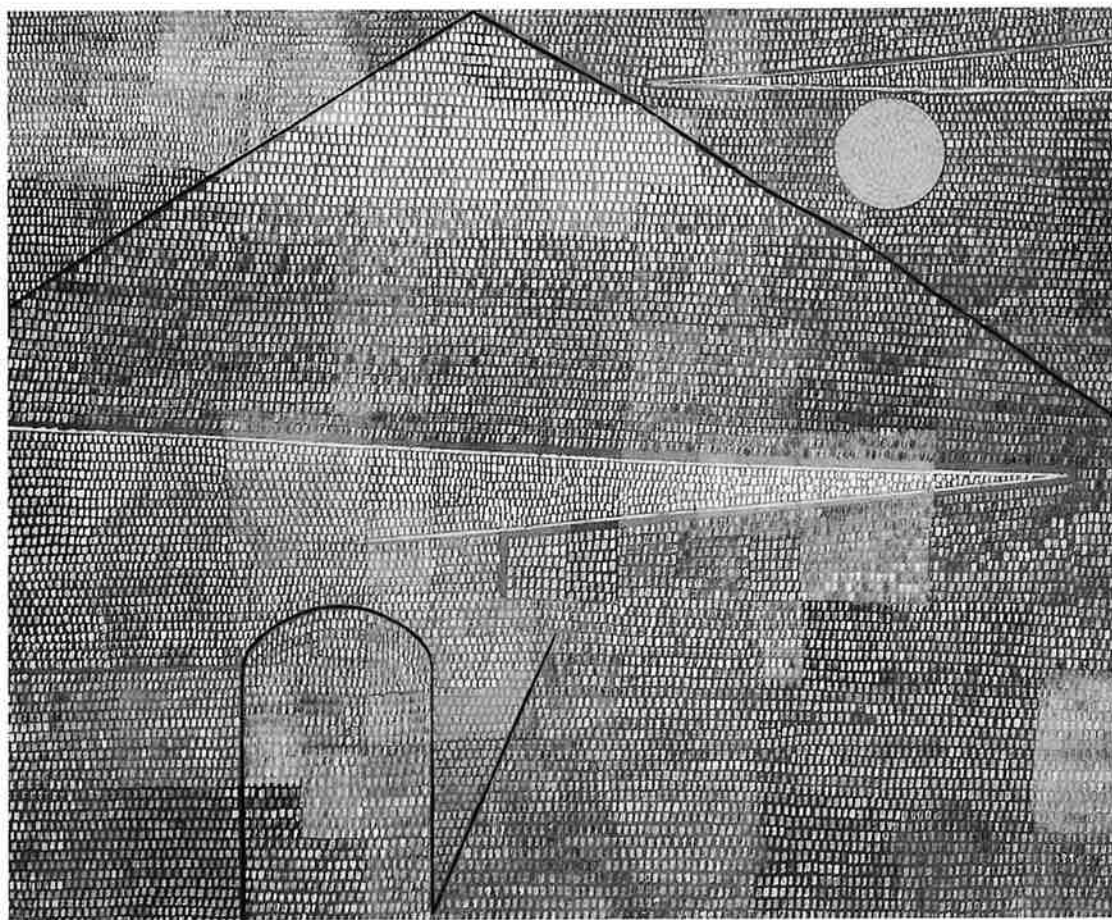
部分をもって全体を暗示する一、この発想は、西洋では、唯一、彫刻でトルソに類似した表現例があるのに対して、日本には古くからある。「余白」表現である。

余白表現への作者の関心は、画面作りではすでに戦前からその発想の実験例がみられ、これは、行き着くところは、油彩画に日本画の発想なり伝統をとりこむやり方で西洋のものまねではない日本人の油絵を創造しようという試みた彼や彼の先輩世代の問題意識に帰着するものと思われる。しかし、そうした多くの試みのなかにあつて、作者ほどこれを構造面から理解して創造的に応用した例は少ないのではないだろうか。言ってみれば、ここにはヨーロッパにおけるジャポニスム絵画の創造メカニズムを逆に行った日本油彩画創造の試みの実験成果がみられるのである。『点呼』を香月洋画の集大成の一つと呼びたいゆえんがそこにある。

(安井雄一郎学芸課主任)

# パウル・クレーの芸術

## PAUL KLEE RETROSPECTIVE



パルナッソスへ 1932

今回の展覧会は、過去日本で開催されたあらゆるクレーの回顧展の規模を、質・量ともに凌駕する世界最大級の展覧会である。当美術館で展示される初期から最晩年にいたるまでの作品は、全部で二六九点を数える。

クレーの画業の全貌を見きわめ、彼の芸術の本質的な部分を探ろうとすることは、決して容易なことではない。その理由として考えられることは、彼が生涯に制作した作品は九〇〇〇点以上にもものぼるといふ物理的な量の問題以上に、あえて誤解を恐れずにいえば、彼が代表作のない作家といわざるをえないと思うからである。

私たちは、クレーの残した夥しい手記・ノート・日記・手紙などを読むことによって、クレーが画家として目指していたものをかなり明確につかむことができる。クレーが目指していたもの、それはたんなる造形的・技術的な進歩・発展といったものではなかった。また、究極の一枚ともいふべき、会心の作品を作り上げることもなかった。むしろ完成というひとつの静的な状態を望まず、つねに何かが生まれる過程の中に身を置いて、その何かを發展させ続け



ることを目指したのである。それは、「フォルムではなくて、形づくること、フォルミングが、すなわち最後に姿をあらわすフォルムではなくて、生成しつつかあるフォルム、生成、ゲネシスとしてのフォルムが大切なのである」(『無限の造形』、新潮社)というクレーの言葉からもうかがうことができるだろう。クレーは自らの制作行為を神の宇宙創造になぞらえていた。彼はたった一枚の小さな画布の上で、此岸と彼岸との総合・調和といった、自分の存在そのものをも問いただすような宇宙論的な問題を造形的に展開することを追求せんとしたのである。

もしこのような宇宙論的問題の造形的追求をクレーの芸術の核心に見ることができるとすれば、彼の作品が具象画であろうと抽象画であろうと、あるいはそれが油彩であろうと素描やエッチングであろうと、作品の形状・技法に関する形式的な分類・区別は、彼の芸術の本質的なものを見るにあたってあまり意味のない問題だと考えられる。というのも、世界の創造に比された造形活動においては、画布や紙の上に展開された造形的な世界がいかに小さく単純なものであったとしても、それがひと

つのコスモスとして生起するか否かということこそ最も重要なことだからである。

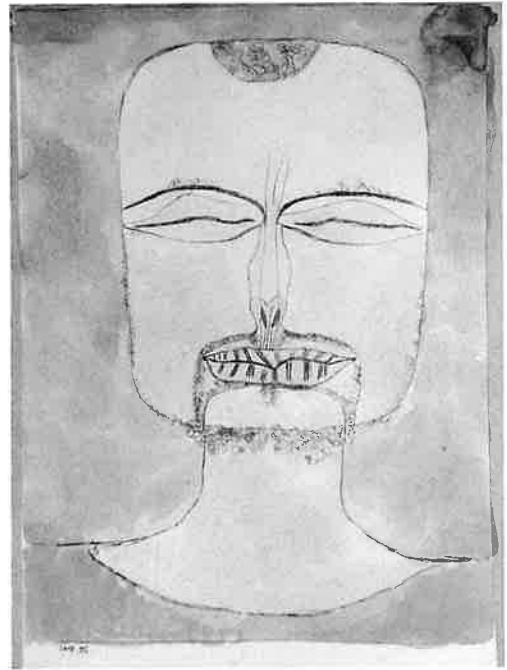
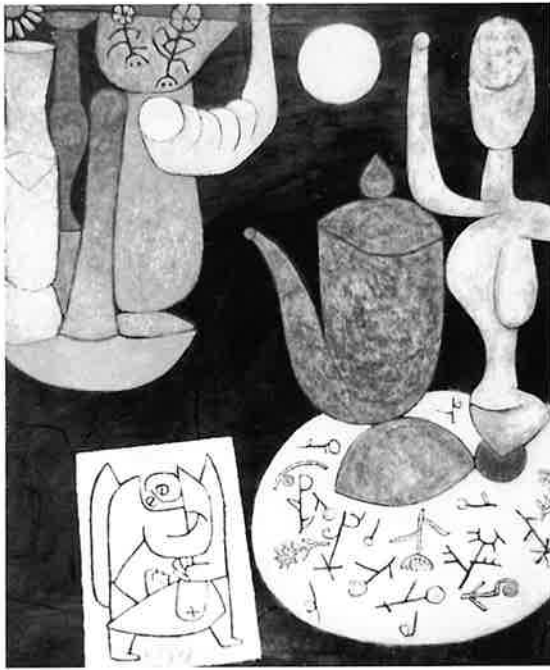
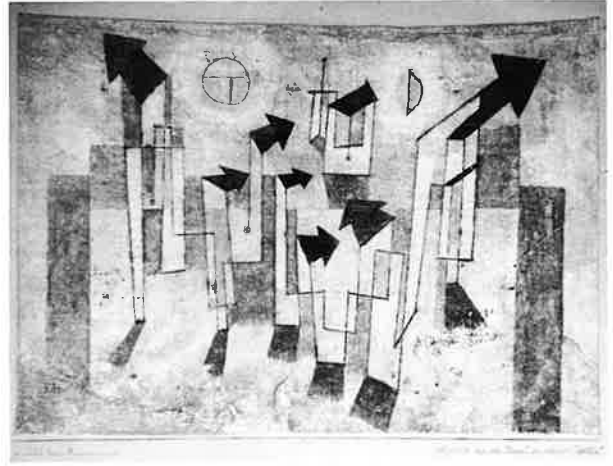
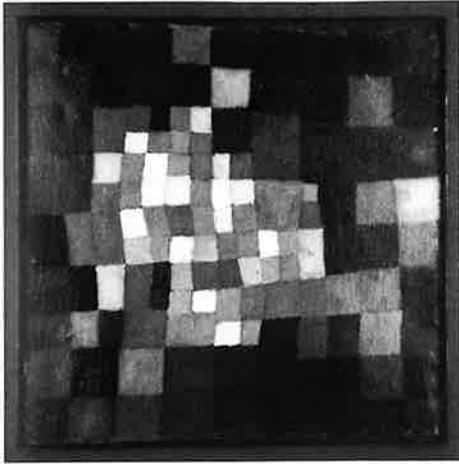
だからこそ、クレーは自分の目指した造形的な問題の解決のためには、必ずしも大きな画面を必要としなかったのである。小さなものであってもきわめて密度が高く感じられるクレーの作品の不思議は、それがいわば過不足無く成立している点にある。すなわち、それがたとえちっぽけであつてもひとつのコスモスとして生み出された作品である点にある。そしてこのことはとりもなおさず、私たちがクレー芸術を代表する作品を簡単に選び出すことができない理由でもある。布の切れ端のようなものに描かれた作品でさえ、ひとつの宇宙として成立しているとすれば、私たちは例えば一番の大作を指して、これこそクレーの代表作であると簡単に言い切ることはできなくなるだろう。

作品が作られたつつかある生成の過程こそ重要視されるべきであるとするならば、おそらく作家はただひたすらに制作を繰り返すばかりではないだろう。クレーの残した膨大な作品の数もこのことを如実に語っているはずである。繰り返すばかりではないとい

う造形的な活動を繰り返す……この徒勞にも思えるような単純な作業の果て、クレーは宇宙創造の神秘へと向かっていったどこまで進むことができたのだろうか。私たちは、クレーの繰り返した造形活動の結果である作品をひとつひとつ見ていくことで、クレーのいわゆる「代表作」といえるものを自分の目で発見していかなくてはならないのではないだろうか。

世界的なクレー・コレクションから作品を集めて構成することができた今回のような大規模なクレー展は、さまざまな問題を考慮すると、今後再び開催することがきわめて困難であるといわざるをえない。このまたとない機会に紹介されている作品のひとつひとつを丁寧にしながら、その全貌とその本質的な部分を探るのが難しかったクレー芸術の核心に、少しでも、わずかでも触れることができたと思う。(斎藤郁夫 芸員)

会期	6月1日(火)〜7月25日(日)
休館日	月曜日
入場料	一般 1,100円(900円)
	高生 800円(600円)
	中学生 500円(300円)
( ) 内は20人以上の団体料金	



右頁

右 乙女（夢をみて） 1903

左 石切り場にて 1913

左頁

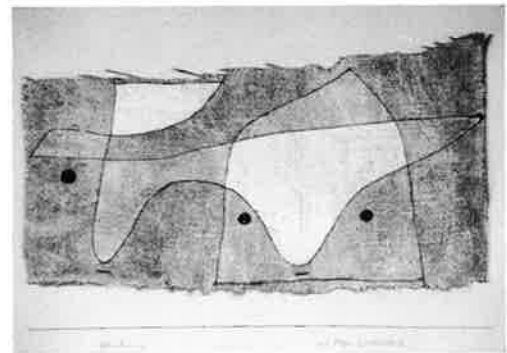
上右 〱あちらへ〱と憧れる寺院の壁画 1922

上左 花ひらいた木に関する抽象 1925

中右 無題（沈潜） 1919

中左 無題（静物） 1940

下 わずかばかりの友情 1932



# クレーの自然観

荒瀬 景敏

## 修業時代の日記から

つりがね草のひとつもが、  
土からもえ出して

春に先がけ、いちはやく  
かわいい花を咲かせてた。

そこへ小さなみつばちが来て、  
さくもみつをぬすみ吸った。

ふたりはほんとに  
似合った同士に違いない。

Goethe

クレーの遺した日記には、造形上の問題として頻繁に登場する「自然」という言葉が堂々巡りのようになされている時期がある。ここではとくに一九〇二年から〇九年を中心に取り取ってみたい。

ある時は自己と対する「自然」として、同時に彼の内面の反映として書き記されているが、のちにまとめられる「自然研究の方法」への萌芽といったものはすでに感じとれる。(1) — はじまりにすべてが隠されている —

そもそもクレーには線描の才能があった。

詩的心情を表現する道具としての

線は、彼に具った天からの贈り物だった。

しかし、自己表現の即興描写という程度のもので、彼自身、イタリア旅行で建築に出会って以来、空間には有機的構造があることに気付く。

まだ「自然」から全体の法則を抽象して形成していく方法が掴めないでいたので、「浮彫り様式」を使って、エッチングによる諷刺画などを描いていた。これらは、建築学的絵画と繊細な抒情詩をなんとか調和させる為の自我の発露だったのかもしれない。(2)

当時彼には「自然」が独立した対象物ではなく、「私」と結び付いているという実感があつたので、「純粋な」造形が芸術家の教義ドクトリンのように簡単にはいけなさと考えていた。そして、われわれの裡にひそむ精神と魂が完全な被造物とは異なつた次元にあそびあることもみとめている。

—— オスカー・ワイルド《ありとある芸術は、たんなる上面にすぎないと同時にまた象徴である》——(3)

〇五年頃の日記にも「自然」と手

を切ることが意外に困難な様子が見える。

クレーの自然観は微妙な立場だったようだ。

それは、「自然」——現象をその時々造形力に直接翻訳しようとする反面、現象——「自然」と光学的な繋りを求めようとしてしまい、造形力を自由に発揮できないでいたからだ。

そこで彼は、「自然」——現象の見かけの描写は捨てなければならぬことは気付いたが、同時に現象——「自然」の心理描写という内容を盛り込み過ぎては、絵画的様式を損ねるという矛盾を抱えてしまった。

どうしても「自然」の研究をやり直さなければならなかつた。(4) クレーの探究はここから出発していると言つてもよいと思う。

わたしたちに興味を抱かせるのは、〇五年に銅版画からガラスを使った仕事に関心を向けているが、黒い線と白い地を逆転して使用することで、白い線が、下地の光ならざる夜を示す黒を背景にエネルギーとして浮ぶ様子を、「自然の理にかなう」とし、黒白を自然現象の奥深い地点（天と地の連帯をなす地点）で見ていることである。(5)

また〇六年『ローマから持ってきたベルガモットを、庭に植えた。』

——元気のいい枝は、土に埋めると一本の新しい木になっていく——』とも記している。(挿図)

彼はここで毛細管現象の実験を通じて、植物の生長過程における運動方向の転換を受け取っている。

こうした事例は「自然」を光学的現象と自我の反映との二方向に分裂させたままの状態から、発展する運動、ベクトルをもつ運動として捉えている好例と思われる。

さらにアトリエが台所であつた〇八年、バルコニーのカーブした格子越しに外を見下したガラス画を描いているが、彼は、「偶然的なるもの、言葉をかえれば「自然」から自己をとき放つことに成功した。

素描でもトナリテでも、自然を離れて自由自在に振舞えるようになったのだ。』と、探究を決心して以来続けてきた地道なトーン研究や、価値の不調和という均衡の構成研究が実を結んできたことを記している。

同じ日記に『私はひたすら「ティピカル」なものだけを、考え抜いた無駄のない形態で表現する。』とも書いている。(6)

進歩はしてきたが、まだ彼は揺れ

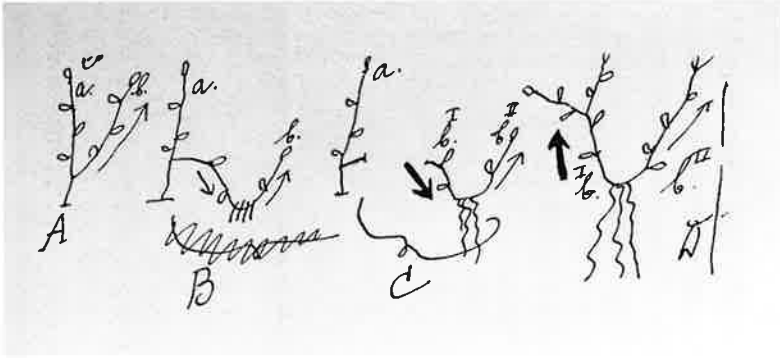
ている。

無味乾燥な自然画のトーン研究と、彼の内面の幻想のあいだを――(7)

〇七年から〇八年にかけてまだ課題が残っている。

彼と『分かち難く一体となつてしま込んでいた』線も捨てなければならなくなつた。

『しかし、どうしたら意のままに



内から外へ橋がかけられるだろうか？(8)

まず彼は「自然」を対象化すると単純なものに「還元」しなければいけないと思う。

だが自然現象は光を伴っているし、それは錯覚による多くのものを語り過ぎていたので、悟性的なフォルムと対決している点もあると考える。

そこで画を人間と同じように、ひとつの骨格として捉えたらどうだろう。

そして『裸体』を描くときには、人間解剖学的に描くのでなく、絵画解剖学的に描かれるべきだ」と悟る。

明暗の階調の勉強も継続していた。『目を細めて観察し、自然現象を数学的に濃淡の度合いとして測定してみる』のだった。(9)

このような『厳密に科学的な自然主義的絵画』の研究によって彼が当初考えていた「自然」対象は変化してきた。ようやく彼の線の「販路」がひらける。さらに力強い表現を得る為には自然主義的絵画をも超えた、独立した線を使わなければならない。

我慢してきた彼の『魂の即興画』という本来の仕事がここで蘇る。

『自然』に振り廻されなくてもよくなつたからだ。

『自然』の構造と心の線が調和をみせる時がやってきた。

作品として完成しなくとも、『前人未踏の創造の道があることに、私はまえから気づいていた』(10)

こうして「自然」と明確な関係をもつことができるようになった彼は、

セザンヌという先人もみつめて、「自然の浪費」を意志をもって秩序づけようと決意する。

また真の意味で「素朴」を目指す為には、芸術家は無駄を省き、わずかな段階に還元しようとする「規律」を作らなくてはいけないとした。

『これこそ専門家が達し得る究極の認識である。したがって、ふつうの意味での素朴とは正反対なのだ』(11)

芸術家が「自然」を見いだすには技術的修練を通じて多くの困難を克服しなければならないが、修業時代の日記からクレールが考えていた問題とその後の彼の成功を思うに、彼は

「自然」を対象化するにはあまりにナイーブであった故に今世紀の科学的表証主義者のような無意義なイラストレーションの世界に落ち込まず、内容のある絵画を生み出すことに成功した。

同時にそれは文学的な諸々の感情をできるだけ切り詰めて絵画形式を体系化しようとする真摯に行動した恩恵として偉大な画家になつたのだ。

冒頭、ゲーテの詩をひいたが、「自然」を巡る二方向は、じつはぐるり回ってひとつの世界だつたのではないか。

『自然』の「外的観察」と「内的省察」は総合へ導かれ、直観し観察することに長じてひとつの世界観に達する。

クレールは『新しい自然性、作品の自然性に到達する』(12)

しかも彼はそれを行なうにあたって、決して大声を上げなかつた。ゆつくりと、静かに成したのだ。『パトスのない冷たいロマンチズム』として。(13)

(美術作家)

注 (1) 『自然研究の方法』『造形思考』、ユルグ・シュビラー編、土方・菊盛・坂崎訳、新潮社、五三年、101-112頁。  
(2) 『クレールの日記』、南原実訳、新潮社、二六五年、no. 51。  
(3) 『クレールの日記』、no. 51。  
(4) 『クレールの日記』、no. 51。  
(5) 『クレールの日記』、no. 51。  
(6) 『クレールの日記』、no. 51。  
(7) 『クレールの日記』、no. 51。  
(8) 『クレールの日記』、no. 51。  
(9) 『クレールの日記』、no. 51。  
(10) 『クレールの日記』、no. 51。  
(11) 『クレールの日記』、no. 51。  
(12) 『クレールの日記』、no. 51。  
(13) 『クレールの日記』、no. 51。

## 成層美術研究集団と新壁画協会

菊屋吉生

昭和一〇年以降の日本画界は、帝展の松田改組で大きく揺れ、そのゴタゴタは尾を引いたまま一二年からの新文展の発足へとつながっていった。

院展をも巻き込んだこの騒動は、たしかに当時の既成の大きな美術団体にとってはその存亡に関わる問題であったかもしれない。しかしその一方で、そうした画壇勢力の綱引きとは関わりのないところで、ちょうどこの頃から新しい日本画を模索しようという日本画の研究グループや小団体が次々と誕生していった。

新美術人協会、歷程美術協会、明朗美術連盟、新興美術院、大日美術院、瓊爽画社……。それらはまさに当時の二〇、三〇代の若き日本画家たちを中心とした活動であり、昭和の新しい時代相を反映した日本画を制作しようという気概にあふれた集まりであった。これから紹介する成層美術研究集団と新壁画協会も、戦前昭

和期のこうした動きのなかであって、特異な制作活動をめざした日本画研究グループといえるのである。

この両方のグループの理論的指導者は、小林源太郎という日本画家である。小林は、明治三八年に東京美術学校日本画選科に入学し、四一年に卒業、さらにその後一時東京大学医科の図工などを経た後、大正元年に水島爾保布、小泉勝爾ら同志とともに行樹社という日本画の研究団体を結成し、当時にあつてはきわめて新奇な感覚にあふれた日本画を追求した。そして大正一一年には青樹社、

高原会、蒼空邦画会、行樹社、赤人社の五つの急進的な日本画小団体が結集した第一作家同盟の結成に参画したが、内部分裂のためたちまちこの団体は崩壊してしまった。しかし大正中期頃より社会主義への傾斜を深め、すでに労働者を主題とする作品を描き続けていた小林は、大正一

五年には日本プロレタリア芸術連盟の美術部（RA）へ参加し、大正末から昭和初期のプロレタリア芸術運動の渦中へと入っていった。その後は、厳しい思想弾圧の受難時代を経験しながらも、昭和二年頃より伊東深水の画塾である朗峯画塾と関わりをもつようになり、そこで日本美術史の講義を受けもつようになった。

すでに大正期からしばしば桃山美術に関する論考を、『中央美術』誌上に発表していた彼は、この頃より唯物史観に立った壮大な日本美術史論の構築をめざして積極的に資料を蒐集しはじめたのであった。また昭和一〇年頃から自宅のアトリエを開放して、主に東京美術学校日本画科の学生たちを相手に、日本絵画史の講義もはじめていた。この東京美術学校在校生との研究がもととなって、成層美術研究集団が生まれたのであった。

成層美術研究集団の結成は、昭和三年の六月であった。そしてその第一回展は、同年の九月一七日から二二日までの五日間、銀座の紀伊国屋画廊で開催された。第一回展の趣意書には、「この集りが既成画壇に対する革新の動きとして、新時代における文化的創造への寄与と、作家

の自覚が常にこの現実の歴史の自覚とあらねばならぬ」と述べられたという。ここには同人として小林の他、池澤賢、石田一郎、猪飼俊一、神田禎之、黒田哲二、中川幸永、服部幸太郎らの名前が記されている。石田神田、黒田は東京美術学校日本画科の同級（昭和一三年卒業）であり、池澤、猪飼は、その一級下であった。やがてこの研究会に、さらに新しいメンバーが加入してきた。有田秀夫、河邊實、込山俊男、高柳博也、森截一、山崎穰、渡邊修らであるが、なかでも込山、高柳、渡邊らが最も若く、まだかれらは東京美術学校の在學生であった。また、最も年長であった森は、すでに大正中期に曇天社やつちくれ社といった当時の若手日本画家のグループでの活動経験をもつ画家であった。

この研究会には、小林の交友関係から柳瀬正夢、松山文雄、須山計一などが、頻繁に出入りし絵画の指導を行っていたという。こうして成層は、翌四年の十一月一〇日から一五日までのまでの六日間、池澤の経営する青山の玳軌画廊（せき）でその第二回展を開催した。しかし残念ながらこの二回にわたる成層展の出品作については、現在のところ全く資料が



なく、どのような作品が並べられたかを正確に知ることはできない。ただ、その機関誌が発行されていて（一三年から一四年に三号まで）、それらの記述のなかにかれらの方向性の一端が示されているようで興味深い。

その第二号誌に、会員たちの座談会の記事があり、そこでかれらは日本画の概念の限界を知り、それを越えたところでの制作をめざすことを強く主張している。また会員の猪飼は、「現代の課題」と題して、日本画における前衛主義の安易な導入が、単なる装飾に陥る危険性を指摘すると同時に、その一方にある伝統主義が、狭隘な国粹主義へ通じてしまう現状を批判し、この両者の克服が真の東洋文化建設へとつながるものであると説いている。ここには前衛主

義と伝統主義の相克という、昭和初期に新日本画をめざした諸団体が共通して直面せざるをえなかった宿命的ともいえる命題が示されている。

この成層は、会員たちの相次ぐ入営のため、昭和一四年以降は展覧会活動は休止状態となったが、昭和一七年に新壁画協会の名称のもとに、再び活動を開始した。

第一回の新壁画協会展は、昭和一七年一月二日から二四日までの四日間、銀座の菊屋画廊で、池澤、高柳、森、有田、河邊、山崎の旧成層メンバーに新たに小宮田誠を加えた総勢七名の作品と、かれらの共同制作も含めた大作九点により開催された。すでに前年の一月二日に太平洋戦争の火ぶたは切って落とされており、作品の画題もそうした時局を意識してか国家建設に従事する少年

たちの姿を描いたものが多く出品されたが、それらの作風としては、新時代に即応した新壁画の創造を提唱する小林の意を体した、一貫として明快な色彩とともに、構造的で堅牢な画面構成をもったものが多く、明らかに当時の日本画としては斬新な感覚をもった作品群といえる。そのような中で、とくに異色なのが池澤の「昆虫図譜」と題した作品で、明らかにシュール・レアリスムの影響の濃いもので、このことからこのグループが当時の先鋭な美術思潮をもその視野に入れていたことがわかる。

新壁画協会は、翌一八年の一〇月には兵役から残った会員たちで武蔵

野母子寮附属幼稚園の壁画を共同制作したが、展覧会としては結局一回かぎり、かれらはそれぞれ戦地へと散り散りとなり、戦後再び結集することはなかった。

成層美術研究集団、そして新壁画協会は、小林源太郎の主宰であったものの、その構成メンバーは二〇、三〇代の若手日本画家であり、明らかに昭和戦前期の新しい時代相を自らの作品のなかに率直に反映させる世代が中心であった。また猪飼、神田は、成層のメンバーでありながら新美術人協会の会員でもあり、池澤、高柳も新美術人展に出品をしていた。こうしたことからこの成層と新壁画協会というふたつのグループは、たしかにきわめて小人数の研究会であったものの、明らかに昭和初期における新日本画創造の動きに連動した集まりであったということができ、近代日本画史を語る上でも決して見逃してはならない存在と思えるのである。

(当館学芸員)

※この稿を成すにあたり、小林責氏ならびに高柳博也氏に多くのご教示と資料のご提供を受けました。ここに記して深く感謝いたします。



池澤賢 昆虫図譜 昭和17  
第1回新壁画協会展



武蔵野母子寮附属幼稚園の壁画を制作する新壁画協会のメンバーたち 昭和18

## 絵画という場所

高田美規雄

抽象絵画はわかりにくいという常識がまかりとおるのは、なんとも困ったことだ。いや、それが簡単なものだというつもりはないのだが、具象絵画がわかりやすいということは決してないし、そもそも絵空事である絵画は、それが何であるかを常に問われるべき性質のものであるから、具象抽象に関わらず、それと向き合う体験はかなりの困難さをいつも伴うはずのものである。

抽象絵画に比べて具象絵画がわかりやすいというのは、あらかじめ絵画に対する態度が決定されている場合が多い。つまり、絵画は人物とか風景とか、何か現実のものを描写するものだと。今日では学校教育の中でもシュルレアリスムくらいまでの歴史は学んでいるので、描かれたものがそのままで現実存在するとは

誰も考えないだろう。例えば、鼻が顔の横についているようなピカソの人物像を見て、そういう人が実際にいるとは考えないだろうし、その一方でそれが鼻であり、顔であり、人物表現だということを知ってとりあえず人は安心するし、ダリの作品の奇妙なものたち、これも現実にはありえない光景ではあるが、それらはイマジネーションで組み立てられたものとして理解することはできる。

しかしさまざまなレベルの描写も、広い意味での表現の一つ形であるに過ぎないとすれば、また同じような再現性を示す作品も、そこにどのような意味が与えられているかはまったく別の問題であるとすれば、そこでできごとを読む行為は、作品に接すれば誰にでも経験的に理解される、ということではないだろう。つまり、何がどう表されているかという根本的な問題に対しては、具象か抽象かは一つの手がかりに過ぎないとさえいいうるのである。

さて、近代以降のさまざまな試みの末、絵画において確認されたことは、その基盤が平面だというごくあたりまえのことだった。歴史的な陰影法や遠近法といった画面内の秩序付けは、それを媒介して表される何

ものかの提示であり、そのような画面外の理念の反映であることを止めようとしたとき、キャンヴァスは必然的にそれ自体で特定な場となったのである。

例えば、理想的な空間を構成したルネサンス期の絵画は、様式的な画面処理を基本とする江戸の狩野派のそれよりも、私たちにとって現実感を感じさせるといことがあっても、それぞれの画面の各モチーフは絵画を成り立たせる全体と切り離して考えることができないので、どちらが優れているというわけにはいかない。いつてみれば、西洋の遠近法はわが国の遠近法より合理的であるが、そのことは実現のレベルでは一つのあり方だということである。従ってルネサンスの調和的世界観が崩壊すると、マニエリスムといわれる特異な様式が現われるし、一方狩野派も、制度としては長く維持されながら、どんどん内容を変化させ、ある意味では形骸化も引き起こしたのであった。そうした歴史を踏まえれば、どのような立場に立つにしろ、平面上に何かを表すということがそもそも何なのか、といった基本的な問題に気づかされるだろう。そして、その帰結が現代だというわけである。

つまり、そこに紙があるから手が動くという素朴さの背後に立ち入ってみなければ、その痕跡がどのような役目を果たしているかが分からないのである。

私たちはイメージという言葉をよく使う。辞書的にいえばこれはある像のことであり、その像が表現されているかアイデアに留まっているのかはともかく、これは具体性もっている。だから私たちは、その具体的なものを素材に「イメージが良い」とか「悪い」とか、「合っている」とか「違う」とかいうわけだが、少なくとも絵画は実現された具体物であるので、それによって何かが示されていると考えるのは当然かもしれない。とはいえイメージによって表されるもの、その何かを限定的に考えることに私たちがなれ過ぎていくところ、つまり私たちが、絵画とこれこれのものだという前提なしに絵画と向き合うことはまずなく、経験的に学んだ枠組みの中でそれがどのようなものかを知ろうとし、枠組み自体を怪しむことはほとんどない。いまイメージを素材に、と簡単に述べたが、ある形をもった対象物が何かであることを疑ったとき、普

通の風景画や人物画さえ不思議なものに見えだした体験をもつ人も少なくないだろうし、イメージとそれによって表されるものとの結び付きは、いうまでもなくきわめて文化的制度的なものである。

ところで、抽象画が理解しにくいとされるもう一つの背景に、私たちの技術偏重の美術観があるように思われる。つまり誰にもなし得ない技術の洗練を尊ぶ傾向である。こうした考えにおいては、誰にでも描けるような作品は、その内容はともかく、そのこと自体で見る人の判断を吊りにしてしまうのかもしれない。しかしたびたび繰り返される素朴主義（プリミティヴィズム）の主張に限らず、作品の内容と形式は容易には区別できないものであり、技術的な要素も全体の中で考えなければならぬことは明らかだろう。極端な例では、概念芸術といわれた作品群に見られたように、美術家が作品の実現にほとんど手を貸さないような場合もあり、そこでは技術主義が完全に否定されているわけだが、作品の制作が通常考えられるようなレベルでは行なわれないにせよ、制作そのものがないわけではなかった。つまり、作品の示す技術に立ち止まって

しまう人にいわせれば、誰にでもできることのごとくに意味があるのかという疑問がつきまとうわけであり、これについてはそれぞれの場合でいろいろな回答が用意できるが、簡単にいえば、真似することは誰にでもできるにしろ、それを創り出すことは難しいということにつきよう。

抽象画を巡ってさまざまなことを言いつらねるのは、パウルクレーの作品の変化をどうとらえるか、ということと関わっている。クレールについては別稿で紹介があとおりだが、表現主義的なものから幾何学的な抽象にいたる多様さをクレールの作品が示すとはいえ、結局それらは、平面の上で語られる何かとしか言いようのないものの展開としてむしろ一貫していると思われるのではないだろうか。とはいえクレールは、一般には、客観的な存在物を通して何か表現できると考えていた人が、やがて主観性に比重を移して抽象表現をとるようになっていったというように考えられているかもしれない。その変化の契機として、音楽的な素養、ドイツの世紀末的環境、線描から開始され色彩の階調へと展開する実験的な試み、中国の詩文への興味、チュニジア旅行での体験などさまざま

な要素が指摘され、また影響や関わり深い人物としてゴヤやビアズレー、モネやセザンヌ、マツケやカンジンスキー、ドローネーなどがあげられるのが常である。それはそれとしても、クレールは、外側の世界を画面に定着することから、やがて詩的なものや音楽的なものを使って内面性を絵画化したのではなく、絵画の方法を突き詰めることを当初からまさに画面の中の問題として考えていたのではないか、というのである。

よく引用されるクレールの言葉、「芸術は見えるものを再現するのではなく、（見えぬものを）見えるようにするのである」という『創造的信条告白』（一九〇二年）がクレールの抽象観を端的に示すというとき、この時点で彼は自分の仕事を明確に意識したとされるわけだが、初期の作品の表現主義的な取組みを全面的に否定したと考えるより、そのような取組みにおいては漠然と考えられていたことが明らかに言説化されたに過ぎないと考えられるからである。なぜなら、初期のモチーフの扱ひも象徴的であり、具体的なもの、例えば人間とか植物などを指示する形象も晩年まで使われているからである。

また、カリカチュアにおいては社

会風刺を、抽象画においては形象のハイモニーを目指したというのではなく、手の痕跡が何かを意味せざるを得ないことを十分に踏まえながら、それを限定させずに次々と可能性を広げようとした結果がクレールの表現の多様性だとすれば、私たちが彼の作品を目の前にしてまず当惑するのは当然であり、これはこういう作品だといった概念を逃れるようにクレールの作品は出来上がっているのかもしれない。であれば私たちは、作品がどのように成り立っているかを少しずつ読み解くべきであろう。いや、それは作品などではなく単なる戯れ描きかもしれないのであるから、自分にとりあえず何が見えるのかを少しずつ確認していく作業がなによりも欠かせないのである。

絵画を見るということは、おそらくその作業の繰り返しである。私たちはしばしばその作業を省略して、見えるはずのものによって絵画に接近しようとし、一度得た感覚が次の機会には繰り返されないこともありうるという疑いをあまりもたない。抽象画の難しさは、見ない人には何も見えないといういわば原点に私たちを立ち返らせる厳しさに由来するのである。

（普及課長）

# 美術館から

## 本年度の特別展

パウル・クレーの芸術

6月1日～7月25日

第32回日本現代工芸美術展

7月29日～8月1日

詩人のための建築展

8月6日～9月5日

第47回山口県美術展覧会

9月21日～10月11日

室町時代の雪舟流

10月22日～11月21日

山口県学校美術展覧会

11月25日～11月28日

西瀬戸近代美術展

12月3日～12月19日

アイルランド国立美術館展

1月5日～2月20日

山口大学卒業制作展

2月24日～2月27日

山口芸術短期大学卒業制作展

3月3日～3月6日

没後20年

香月泰男〈シベリア・シリーズ〉展

3月9日～3月27日

## 9月までの常設展

室	月	4	5	6	7	8	9
第1常設展示室	郷土工芸	4	6	13	15	29	31
	香月泰男	シベリア・シリーズⅣ			シベリア・シリーズⅠ		シベリア・シリーズⅡ
	小林和作	中本達也の世界			小林和作の世界		藤田隆治の世界
	資料展示	福田勝治の写真		9	11	本庄光郎の写真	
第2常設展示室		11	13	休室			3
						8	休室
						松林桂月展 安井賞 受賞作家展	

※展示壁面等の都合で、展示期間が多少変わる場合があります。

### 常設展観覧料

(一)内は20名以上の団体料金

一般 一九〇(一六〇)円

高大生 一二〇(一〇〇)円

小中生 八〇(六〇)円

## 上級実技講座のお知らせ

平成五年度の美術館上級実技講座を左記にしたがって、開講します。県内の学校教育や社会教育の現場で働いておられる美術指導者のかたがたの参加をお待ちしております。

官製の往復ハガキに、住所・氏名・年齢・職業・電話番号(昼間の連絡先)・希望講座・希望期間(洋画の場合)をご記入のうえ、美術館普及課までご応募ください。応募締切は七月八日消印まで。申込多数の場合は抽選で受講者が決定されます。

・洋画(裸婦デッサンと油彩画)  
講師 富永恒光(山口芸短大教授)  
前期 七月二〇日～二二日  
後期 七月二三日～二五日  
・日本画  
講師 近藤浩一(日本画家)  
期間 七月二七日～二九日  
・写真  
講師 下瀬信雄(写真家)  
期間 八月一日～三日

## 山口県美術展覧会のお知らせ

本年度の第47回山口県美術展覧会は左記にしたがって開催されます。多くのかたがたのご出品をお待ちしております。

即富永恒光(山口芸短大教授)  
なお出品規定など詳しいことは、

まもなく配布予定の開催要項をご参照下さい。最寄りの市町村教育委員会や画材店などで入手できます。

会期 九月二一日～一〇月一一日  
作品搬入 九月一〇日～一二日  
作品搬出 一〇月一五日～一七日

## 詩人のための建築展のお知らせ

当館の自主企画展として初めて建築をテーマとする展覧会に取組んでいます。この展覧会は、平成四年度に山口市の主催で実施された中原中也記念館設計コンペへの応募作を素材に、建築家の発想の原点と今日的な課題を探ろうとするものです。詳しくは本誌次号で展覧会特集としてお知らせします。

会期 八月六日～九月五日  
料金 一般 七二〇(七一〇)円  
高大生 五一〇(四一〇)円  
小中生 三〇〇(二〇〇)円

## 山口県立美術館ニュース

### 「天花」

平成五年七月一日発行  
発行 山口県立美術館  
〒753 山口市亀山町三一  
☎〇八元一五―七七七八  
FAX ☎〇八元一五―七九〇

印刷 瞬報社写真印刷株式会社