

山口県立美術館ニユース

天花

第71号

TENGE

平成9年10月1日



表紙作品解説

中本 達也

1922(大正11)年~1973(昭和48)年

干 魚

1956(昭和31)年

油彩・カンヴァス 87.5×47.5

題名の通り、二匹の魚が干されている。左側のやや大きめの魚はいわゆる開きにされ、内臓を取り除かれて肉質を乾いた空気に曝しており、右側はカレイだろうが、幾何学的な形を保ったまま暗い色彩に沈んでいる。それらがどこに干されているのか、背景は壁のようでもあるが、支柱のような黒い線と右下の黒っぽい領域以外は、ほとんど説明的な要素はなく、色彩は抑制的で、やや厚塗りの色面に残された筆の動き、重ねに、作品全体の調子が統一されている。このスタイルはこの時期の中本に典型的なものである。

第二次大戦前に美術学校を卒業し、軍隊経験を経て敗戦を迎えた多くの画家たちにとって、時代の及ぼした影響がどれほど大きく、また深いものだったかは、容易に想像されるだろう。

「敗戦直後の混乱の中で、人びとは丸裸になって右往左往し、生きなくてはならないと躍起になった。あの瞬間が、私たちにあって『原点』である。」

〔呪われた美〕

戦後しばらくしてから再び上京し、舞台美術などの仕事をしながらの厳しい生活のかたわら、少しずつ油彩画を描く気力を取り戻すようになった中本にとって、「描くこと」が「生きること」の証しに違いなかったし、そこを離れての表現は考えられなかっただろう。したがってこの時期の作品には、重苦しさに包まれながらもいい知れない力が込み上げてくるような雰囲気があり、それはそのまま画家自身の存在証明である。その手ばかりは疲れきった人間であったり、鳥や動物であったりするが、それらは自らの

置かれた状況の中でただうちひしがれているのではなく、ある種のしたたかをもふまえて存在感をにじませるものとなっている。この作品でも、モチーフが現実には生きていないものではないとはいえず、簡略化されたかたちの中にその抑圧されたエネルギーは残り続けているといえようか。

ところで、美術の流れの上では、ちょうどこのころ具象―抽象の議論が盛んに行なわれていた。戦争を素通りしてきた美術を問い返しながりアリズム論争が戦後間もなくから闘わされてきた一方では、50年代半ばに日本にもたらされたいわゆるアンフォルメル運動が抽象傾向の作家たちに火をつける役割を果たし、さらにその動向がまた具象系の作家たちの考え方に影響を与えたからである。そうした中から「新具象」なることも飛び出し、中本もそうした方向で、つまり明らかさまなイデオロギー色は拒否しつつ、モチーフもそれとわかる程度には具象的な範囲で自己表現を目指すというような戦列に加わっていたのだ。これに対し、アンフォルメルにすばやく反応した抽象系の作家たちの活動は、例えば感情的な身振りの痕跡としての筆致というようなことでは中本らとの共通項があったにせよ、もっと直観的であったといえるかも知れない。今日から見ればそこにもさまざま要素があつて、とてもひと括りにはできないとはいえず、なにかのテーマが画面とは別のところにあつて、それが作品の上で説明されたり再現されるというのではなしに、そこに表されたかたちがそのまま作品の意味であるというよ

うな考え方も現れてきたのである。こうした傾向は60年代になると一層明確になり、その過程で具象―抽象論争は意味を失っていく。

作品に立ち戻って見よう。私たちがすぐそれとわかるのは、二匹の干物と画家の手跡の残る背景とである。そしてこの干物は、単純化されているために、画面において形式的な要素を強く打ち出している。私たちが見るのは、実物そっくりの干物ではなく、一方は細長い三角形に、他方は菱形に近いかたちに還元された物体であり、しかしそれが魚であることは辛うじて維持されている。とすれば、これらの魚は、その個性性において、つまりひとつとつがかけがえのないものとして描かれているのではなく、そこにあるそのような存在物として表されているのであり、それらは単なる三角形や菱形ではない。重厚な色彩によってある素材感が示され、まさにそれが生き物である(あつた)ことを表しているのである。

実際の干物ももっとツルンとしている、などと考えるのは意味がない。こうした表現方法に中本のみならず、同時代的なものの方が色濃く反映していることは指摘しておく必要があるだろう。

ある意味では、人間的な感情にこだわりの続けた中本らの表現は、重苦しいまま開放されず、あるいはその自虐性に弱さを忍びこませていたのかも知れないが、後に中本の作品は強力な色彩を獲得し、ほとんど壁面といってよい物質性を示して急成長した。その成果が59年の安井賞受賞である。

(高田美規雄・学芸課長)

高麗・李朝の 仏教美術展

「高麗・李朝の：展」というタイトルで展覧会が開かれる場合、とっさに思い浮かぶのは「陶磁」であろう。

朝鮮半島の高麗（九一八—一三九二）と李氏朝鮮（一三九二—一九一〇）時代の美術工芸では、やきものに対する関心が高く、それ以外の分野に対する関心は、非常に低かった。今回開催する仏教美術というジャンルについて考えてみると、韓国の仏教美術は、日本とも交流の深い、三国時代から、慶州吐含山の石窟庵の石仏に代表される統一新羅時代までが中心で、高麗時代への関心は決して高くはなかった。高麗仏画については、ある程度関心を持たれ、過去に展覧会も行われているが、李朝仏画や仏像に関しては、まとまって取り上げられることはなかった。高麗は、何度も中国や北方民族の侵入を受けたため、国難からの守護のため、仏教を守護・奨励した仏教国であった。慶尚南道にある海印寺に残る高麗版大藏經の版本は、モンゴル王朝の元の退散を祈願して一四年がかりで彫られたものである。

高麗の後の李氏朝鮮王朝は、一転して仏教を排撃し儒教を重んじる、排仏崇儒の政策をとった。このため、宗派の統合や僧侶の数の制限が行われ、寺院が多く廃寺になり、仏教は衰退した。しかし、高麗時代以来の厚い仏教信仰が消え去ったわけではなく、女性信者や民衆の間にも信仰が広まり、幅広い階層において仏画が発願され作られていたことが今日の遺品からわかる。

高麗末期から李朝前期にあたる時期は、日本では、南北朝から室町にあたる。こ

の時期、幕府や、守護大名など西日本を中心とする有力者たちは盛んに朝鮮に使者を送り、交易を求めようになる。この頃、西日本一帯を拠点として、倭寇が朝鮮半島の沿岸を荒らし回っており、朝鮮王朝は、倭寇の取り締まりを求めて積極的に日本との通行を受け入れていた。山口では、大内義弘が応永二年（一三九五）に朝鮮王朝に使者を送り修好を求めたのを初めとして、大内氏の時代に李朝との通交が続けて行われた。

このような地域性によるのだろう。山口県内には、高麗の仏像が五体あり、中国地方では、もともとも多い。さらに、九州の福岡県・佐賀県・長崎県や、老岐・対馬には、高麗仏が集中している。また、瀬戸内海沿岸地域には、多くの李朝仏画が散在している。いずれも朝鮮半島との交流の深かった地域である。

本展覧会では、西日本地域を中心として、各地に保存されてきた高麗・李朝の仏像・仏画・朝鮮鐘を一堂に会して、その豊かな造形を紹介するものである。

仏画

現在、高麗仏画は、現存作例で確認されているものでは全世界で約一五〇点ほどである。それらは、十三世紀から十四世紀に作られたものである。

高麗仏画の特徴は、精緻で華麗なことである。原色や金泥をふんだんに用いて描いている。尊像の衣には、金泥による文様が描きこまれ、装飾性ゆたかな造形を示す。描かれる尊像の種類としては、阿弥陀如来・阿弥陀八大菩薩、水月観音、地藏菩薩といった特定の尊像が多い。い

くつか、代表的な作品を例にとつて説明していこう。

阿弥陀如来は、無量光または無量寿といい、西方極楽浄土にあつて説法し、死者の臨終に際しては、来迎して浄土に導く仏である。日本でも、多く阿弥陀如来迎図が作られたが、韓国の阿弥陀信仰は、華嚴経信仰に基づいたものであることが特徴で、香川・萩原寺の阿弥陀如来像（図1）のように、極楽浄土に往生した人をさらに華嚴世界へと導く姿を描いている。『華嚴経』と関連した画題として水月観音菩薩図がある。また、阿弥陀如来が八人の菩薩と一緒にあらわされる阿弥陀八大菩薩図も高麗仏画によく描かれる主題である。

水月観音は、『華嚴経』入法界品に説かれる説話に基づくものである。これは、善財童子という童子が文殊菩薩の教えによって、南方の五十五カ所を巡礼する話で、その中で補陀落山で観音菩薩と対面する場面を描いたものである。高麗後期の水月観音は、愛知・養寿寺の水月観音（図2）のように斜めを向いて、足を半跏坐に組んで岩に腰掛けて、善財童子と向き合う形式に描かれるものが多い。高麗時代の仏画は、特定の主題のものではほぼ同一の図像で描かれるものが多く、一つの定型に統一されている感がある。

今回初めて展覧会に出品される個人蔵の水月観音（図3）のように、よりくつろいだ姿勢のものはずらしく、定型化される前のやや年代があがる貴重な作例である。

水月観音と並んで多く描かれた画題として、地藏菩薩がある。地藏菩薩は、釈



図3 水月観音菩薩像 高麗
絹本着色 91.5×43.5cm



図2 水月観音菩薩像 愛知・養寿寺
高麗 絹本着色 101.0×56.0cm



図1 阿弥陀如来像 香川・萩原寺
高麗 絹本着色 110.8×50.4cm

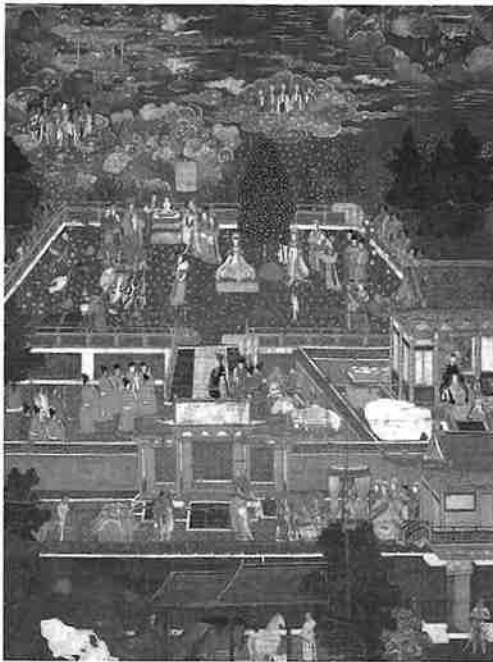


図6 釈迦誕生図 福岡・本岳寺 李朝 絹本着色
145.0×109.5cm



図5 五仏尊像(重要文化財) 兵庫・十輪寺
李朝 絹本着色 159.1×108.2cm



図4 地藏十王像(重要文化財) 岡山・日光寺
高麗 絹本着色 116.4×58.9cm

迦の入滅から、弥勒仏が出現するまでの間、衆生を救済することを釈迦から依頼された菩薩である。特に地獄に堕ちた衆生を救済する菩薩として信仰されている。

日本の地藏菩薩は、一般に僧形で円頂の姿で表されるが、高麗仏画には、頭部を頭巾で覆った被帽地藏と呼ばれるものが多くある。これは、中国では、敦煌や四川省に作例があり、高麗でも数多く作られ日本にもその図像が伝えられているが、日本では流行しなかった。地藏菩薩は単独で描かれるほかには、冥界で亡者を断罪する十人の王と組合わさった地藏十王像(図4 岡山・日光寺蔵)も高麗・李朝を通して描かれる重要な画題である。

李朝時代に入ると、国家としては仏教を排斥したが、王侯貴族の夫人など女性信者たちの厚い信仰によって宮廷画家の手による作例も多く残る。兵庫・十輪寺の五仏尊像(図5)は、十六世紀李朝仏画の中でもとくに優れた作風であるが、画面構成において人物が多く描き込まれる群像表現で、赤と緑の鮮やかな彩色が特徴的で、李朝仏画の典型といえる。

また、李朝時代には、現存する高麗仏画には見られない物語絵が多く見られる。福岡・本岳寺の釈迦誕生図(図6)は、釈迦の誕生を主題としたものだが、宮殿や人物の衣服に見られる赤色の配色が印象的である。

李朝仏画には、宮廷画家による絵画の他に民衆の発願による民衆様式ともいえるようなやや稚拙だがユーモラスな仏画も登場する。山口・国分寺の地藏十王像



図14 銅鐘(重要文化財) 志賀海神社 総高52.8cm



図13 銅鐘 甘木歴史資料館 総高100.9cm

同じような繊細さと優美さを備えており、高麗時代の仏像の中でもとくに優れた作風を示す。このような作風の仏像として、一三三〇年の年紀がある仏像が対馬にあり、このような像が十四世紀前半のものであることがわかる。これにややさかのぼるものとして、山口・国分寺の金銅毘盧舎那仏坐像(図10)があるが、こちらは頬の張りのある表現や厚みのあるプローションがみられる。一方、福岡・安昌院の銅造菩薩坐像(図11)は、頭部が大きくふくよかな頬の、かわいらしい造形を示す。さらに時代が下る李朝の仏像では、長崎・西山寺の木造如来坐像(図12)のように、頭でつかちのかわいらしい仏像があらわれる。

高麗から李朝にかけての仏像の様式展開は、威厳のある造形から、可愛らしい、親しみやすい造形へと展開を遂げている。ただ、このような展開から単純に一直線の様式展開を説明するのは難しい。まず、記年銘のある仏像自体が非常に少なく、仏像を作る鑄造技術のレベルから細部の特徴までそれぞれ個性的なため、編年は非常に困難である。

朝鮮鐘

日本と李氏朝鮮王朝との国交の間で日本側が朝鮮側に請求したもので記録にあらわれるのは、大蔵経と朝鮮鐘がほとんどである。朝鮮鐘は日本でも珍重され、筑前若屋の鑄物師によって模倣されたりしている。山口県内でも山口市の興隆寺には、朝鮮鐘の文様を模した和鐘があり、高麗李朝の仏教美術が、日本にも直接的な影響をあたえている一例である。

朝鮮鐘の特徴は、鐘の上部に旗挿はたさしとよばれる煙突状のものがあり、華麗な裝飾文を鐘の上下に帯状にあらわす点だが、高麗の十世紀から十二世紀頃の高麗前期様式ものと、十三世紀から十四世紀の高麗後期様式で大きく異なる。本展では、高麗前期の銅鐘四点と高麗後期の銅鐘一点を出品している。甘木歴史資料館の銅鐘(図13)は、鐘身が細長く、鐘をつり下げる部分の龍頭がU字形になっており、鐘身上部の縁に列弁文を表し、高麗前期十一世紀前半の様式があらわれている。

これに対し、福岡・志賀海神社の銅鐘(図14)は、上部の龍頭がS字にくっついており、鐘身の上部の縁は、あたかも王冠のように、立状帯とよばれる突起の裝飾がついている。このようなものは、高麗後期十三世紀以降の朝鮮鐘に見られ、朝鮮鐘の裝飾豊かな様式がみられる。本展覧会では、仏像・仏画・朝鮮鐘六四点が出品されている(会期中展示替えあり)が、そのバリエーションの豊かさと日本の仏教美術との異質性には、あらためて驚かされる。これまで日本でまともな機会が少なかった高麗・李朝の仏教美術を見ることによって、日本美術と韓国美術の相違点や隣国の文化を知るよい機会となるであろう。

(岩井共二 当館学芸員)

会期・平成九年一〇月一六日～十一月一六日

入館料 一般七二〇円 学生五一〇円

高校生以下ならびに七〇歳以上の方は、無料。また、教育文化週間(十一月一日～七日)の期間中は、すべての方が無料。

李朝時代・純金画の諸相

—銘文から見た李王朝の実像—

武田 和昭

約四五〇年間という永きに亘って続いた高麗王朝が滅び、一三九二年に李王朝が誕生した。高麗王朝では諸王の多くが仏教を擁護・信奉したのに対し、李王朝では仏教が排斥され儒教が崇拜（排仏崇儒）されたと一般的に考えられている。

しかし完全に排斥されたのは成宗・燕山君・中宗が治政した一四七〇年ころから一五四四年ころまでのおよそ七〇年間で、それ以外の時代は排斥・弾圧よりも仏教が抑圧された時代であった。こうした中であって、一六世紀中期から末期までのおよそ五〇年間は王朝においても、また庶民の間においても仏教が極めて盛んに信仰された時代である。この李朝仏教復興期ともいべき短い期間に、実に多くの仏像や仏画が制作され、現在残されている李朝時代前期の仏画の殆どがこの時期に集中している。

さて数多くの李朝仏画をみると高麗仏画の繊細で華麗な描写に対して、そのでき映えは確かに見劣りし、美術的な観点からは興味が見せるかもしれない。しかし画中に銘文を記す例が高麗仏画よりも格段に数多く、当時の王朝や庶民の信仰の形態、仏画制作の実態を知る貴重な情報を提供してくれることは極めて有益である。小稿では、およそ一〇〇点にのぼる李朝時代前期仏画のうち、純金画と称される一連の仏画の銘文を通して李王朝の実像を窺うこととしたい。

李王朝一三代明宗は、一二代の王・仁宗が在位八ヶ月で没したため、嘉靖二五年（一五四六）、わずか一二歳で王位を継承した。病弱でしかも年少のため、生

母・文定王后が代わって政務を執ることとなる。

まず和歌山・円通寺藏薬師曼荼羅（図1）をみてみよう。図の中央に薬師三尊を大きく描き、その左右に八菩薩と十二神将を配した図様である。画法は朱に染められた絹地に細金泥線で衣文線を丁寧に描き起こし、肉身部には金泥、頭髮部には群青を塗るだけの極めて単純な画法を示す。さて図の下部には金泥の銘文がみられる。

嘉靖四十年三月日／聖烈仁明大王大妃殿下／謹丹綜別為／主上殿下聖躬万歳／踰解惊治踵結繩年／月厄之哉消陰陽汾／之／頓克荷天麻／聖子神孫之不尽益承／中略／純金画成／東方満月世界薬師琉璃光如来会図五幀／真彩画成二幀并／七幀安全殿永奉香／火我／聖烈仁明大王大妃殿下為／上慈愛之念知幾何哉／非但令／・・・（／は改行を示す。）

とある。文意を明確に理解しづらい点もあるが、要約すれば、嘉靖四〇年（一五六一）に聖烈仁明大王大妃殿下（文定王后）が、わが子である主上殿下（時の王である明宗）の病氣平癒を祈って薬師曼荼羅の純金画を五幀、真彩画二幀を制作したということである。

明宗はすでに二七歳である。病氣の内容については何も語られていないが、薬師曼荼羅の丁寧な描写と厳格に記された銘文に、その深刻さを読み取ることが可能である。

なお純金画とは、円通寺本のような朱

地細金泥線画であり、真彩画とは彩色画のことを意味していることはいうまでもない。

つぎに徳川美術館藏薬師三尊図（図2）をみてみよう。この図は先述した円通寺本の中央部を抽出したような図様で、図の中央に薬師如来を大きく描き、その左右に日光・月光の両菩薩のみが表されている。画法は朱の絹地に細金泥線で描写したもので、先述の円通寺本と同様の画法を示している。図下部につきのような金泥文がみられる。

嘉靖乙丑年正月／日惟我／聖烈仁明大王／大妃殿下為／主上殿下聖躬萬／歳仁踰趾網／治踵氣結繩益羽／蠶々麟趾振々／王妃殿下頂娠生／知脇誕天縱恭損／帑宝壽／命良工釋迦弥勒藥／師弥陀皆補処俱各／金画五十彩画五十并四百幀莊嚴脩・・・

嘉靖乙丑年は嘉靖四四年（一五六五）にあたる。円通寺本と同じく、聖烈仁明大王大妃殿下つまり文定王后が明宗の病氣平癒と健康、さらに王妃の世嗣誕生を祈願して制作されたものである。円通寺本の制作から四年後のことであるが、明宗はいまだ病氣がちであった。そしてすでに明宗は仁順王后沈氏と結婚しており、母の文定王后は孫の誕生を待ち望んでいるのもほほえましく感じられるが、実はその二年前に第一子の順懐世子が没している。「頂娠生知脇誕……」の中に、一刻もはやく次子の誕生を願ったであろう気持ちをくみとりたい。

そして釈迦・薬師・弥勒・阿弥陀を祭



図2 案師三尊図 (徳川美術館蔵)



図1 薬師曼荼羅 (和歌山・円通寺蔵)

願したのである。円通寺本では七幀の制作であったが、その数が一挙に増大した背景には、病気がさらに深刻化したのであろうか。速やかな快復を願った母として、また李王朝を代表する人物としての切実な気持ちの表れとみてとれよう。

しかし残念ながら母・文定王后は四〇幀本を発願した三ヶ月後の同年四月に六五歳で薨じた。あるいは文定王后自身自らの死期を悟り最後の望みとして、この発願がなされたのであったのか。

現在、文定王后発願の四〇〇幀本は徳川美術館本以外に次のものが確認されている。

- 韓国国立中央博物館
- 薬師三尊像 (純金画)
- 高知・龍乗院
- 薬師三尊像 (彩色画)
- 広島・宝寿院
- 薬師三尊像 (彩色画・図3)
- アメリカ・メアリーアンドジャクソンパーク
- 釈迦三尊像 (彩色画)
- 兵庫・江善寺
- 釈迦三尊像 (彩色画)

いずれもほぼ同様の銘文が確認されるが、はたして文定王后の発願通り四〇〇幀が制作されたのであろうか。望みどおりとすれば、現存数が少なすぎるように感じられる。あるいは発願者である文定王后の死によって、この遠大な計画は中止されたのかもしれない。

一方、画法をみると円通寺本に比べてかなり簡略化が看取されるが、それは短期間に大量制作した結果であったと理解しておきたい。さて病気がちであった明

宗も、ついに隆慶元年(一五六七)に三歳という若さで没することとなる。

そして和歌山・如意輪寺の龍下会図(図4)の銘文には

維隆慶二年歲在戊辰／六月日恭懿王
大妃殿／下敬為／明宗恭憲大王仙駕
往生／極樂之願謹當小祥之辰／爰命
良工用金為□新／画成純金龍華会図
一／幀金□粧横点開運眠／安于淨処
永奉香火以／……

とあり、隆慶二年(一五六八)六月に恭懿王大妃殿下、つまり第一二代仁宗の妃(仁聖王后朴氏)が発願者となり、前年に没した明宗(恭憲大王)の一周忌に極樂往生を祈願して、この図が制作されたのである。絶大な力を持っていた文定王后の亡き後に、明宗の後生冥福を祈ったのは異母兄弟の妃、恭懿王大妃殿下であった。病弱であった明宗が何としても強い王となることを願っていた王家周辺の人々であったが、残念にも三十半ばで逝去した無念さが、弥勒下生という画題と文体から感じとることができよう。

◆
以上のように、現存する李朝仏画の銘文から当時の李王朝関係者の明宗に対する思いを細かく窺ってきた。

李朝時代は冒頭に記したように全体的に排仏・抑仏的であったが、一六世紀中期から末期までは極めて仏教が盛んであった。特に明宗が即位してからその傾向が著しいが、それは垂簾の政をしいた文定王后によるものと換言できよう。文定王后は早くから仏教信者であったが、さ



図4 龍下会図 (和歌山・如意輪寺蔵)

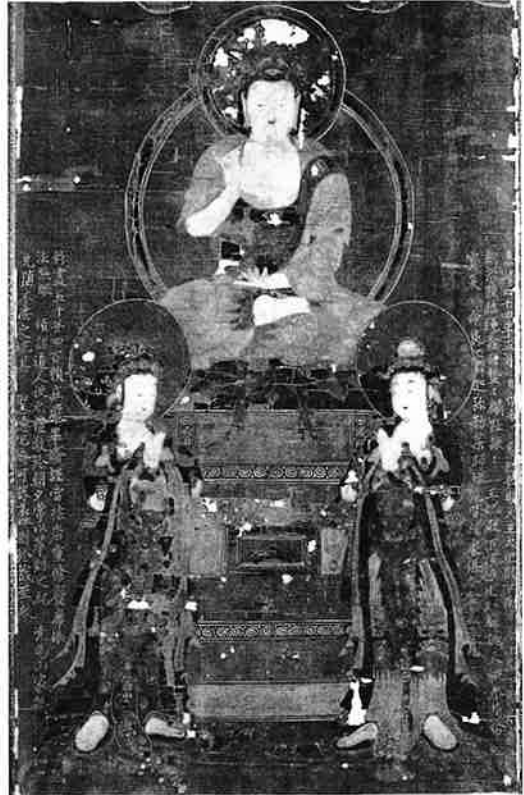


図3 薬師三尊図 (広島・宝寿院蔵)

らに仏教に傾倒したのには、わが子明宗が幼くして王位につき、病弱であったためにほかならない。つまり李王朝一三代の王の代役として王朝の安泰を維持したい皇太后としての気概、また母としてわが子の病氣平癒を薬師如来に祈るなど、ただひたすら仏に加護を求めたことが想像される。こうしたことは道徳的規範を宗とする儒教では心が満たされることなく、必然的に仏教の信奉者とならざるをえなかったのであろう。

そして王朝内で許容された仏教は、急速に庶民の間に広がりを見せたことは想像に難くない。現存する李朝仏画の多くが一六世紀後半であることは、それを如実に示している。

李朝仏教復興とは、悲劇の王明宗を必死に支えた母の文定王后を中心とする、李王家の仏教帰依の反映であったと換言できよう。

さて、この李朝仏教復興期の仏画の中で特徴的な朱地金泥線画、つまり純金画の存在に注目してみよう。高麗時代には写経の見返し絵を除けば本格的な作品は見いだされていない。ところが李朝時代になると一五世紀の福井・西福寺蔵楊柳観音図を筆頭に先に挙げた三例があり、さらに香川・来迎寺蔵阿弥陀浄土変相図が知られる。これらの発願者はいずれも李王朝に関係する女性であることは興味深い。そこには排(抑)仏崇儒を基本とする李王朝の仏教に対する複雑な事情と女性としての華やかな美意識とが混在した結果のように見受けられる。

なお明宗のあとを継いだ宣祖は特別な仏教信者でもなく、排仏的でもなかった

が、儒者の多くを信任するようになるとともに、儒教が台頭しやがて排仏思想に傾斜していった。それでもなお萬曆一九年(一五九一)には、三重・朝田寺の于蘭盆経変相図や大阪・延命寺の地藏曼荼羅図が制作されており、庶民の間では仏教は盛んに信仰されていた。しかし、それも一五九二年、豊臣秀吉の文祿の役(壬辰の倭乱)により、半世紀におよんだ李朝仏教復興の終焉を迎えることとなる。

(香川県・円明院住職)

(参考資料)

山本泰一「李朝時代文定王后所願の仏画について」『金鱗叢書』第二輯 昭和五〇年三月。

香月泰男—シベリア・シリーズと画稿展

安井雄一郎

当館がシベリア・シリーズの画稿調査に手をつけてすでに一〇余年がたつ。緩慢な歩みのゆえに調査はまだシリーズ全点にまでおよび得ておらず、その全体像を得るまでにはこれからなおかなりの時間がかかりそうだが、現時点においてもある程度のデータの集積をみてきたことは持続の賜である。

このたびの「シベリア・シリーズと画稿展」は、そうした成果の一端を中間報告的に紹介することを目的にしている。シリーズ作品が着想からどのような生成のプロセスをたどって完成までいったか、これをいくつかの作例を通して紹介することが、展覧会の主旨である。

ところで、当館が下図調査に着手するきっかけになったのは、一九八四年にギヤルリーユマニテで開催された『シベリヤ・シリーズの周辺』展だった。これはシリーズ作品の下図等をまとめた量で紹介する恐らく最初の展覧会だったと思われる。このときの出品作品はアルバムに記録され、その写真アルバムが同画廊の西岡務氏のご厚意で美術館あてに送られてきた。それが画稿のデータ収集のきっかけとなり、最初のデータともなった。かりにこのデータを名古屋系とよぶ。

以後、この『周辺展』にヒントを得て『香月泰男（シベリア・シリーズ）』全国巡回展では、シリーズ作品とともに下図等をまとめた点数で紹介した。これは一九八九年から九〇年にかけて全国六つの美術館を巡回したが、シベリア・シリーズが開館いらいはじめて常設室から館外にでた展覧会でもあった。このときの下図関連の出品資料は、一部をのぞくと

『周辺展』に出品された作品からえらばせていただいた。

ついでこの種の展覧会では、一九九四年に三隅町立香月美術館で『香月泰男・シベリヤ・シリーズへの原点展』が開催された。これは下図を中心とした本格的な「関連資料」展で、あらたに所在が確認された下図等が一堂に紹介された（したがって名古屋系とは出所を異にする）。同時にこのおりに作成された『原点展画集』には、同展出品作にくわえ、全国巡回展の出品作品も収録された（名古屋系の一部）。これは下図関連の資料集としては最初のまとまった刊行物となり、したがって大変ありがたい資料集とはなったが、ただ、この画集には名古屋系で全国巡回展のために出品をお願いした作品以外の作品は収録されていない。したがって『画集』収録の作品は、これまで知られてきた全資料ではなかった。

このことにくわえ、この種のこれまでのころろみに共通することとして、関連資料そのものの整理が十分にはなされていないことが、調査にあたってきた者として気になるところだった。

そのため、以上の反省をふまえてころろみたのが、「聞き取り 香月泰男―坂倉秀典氏にシベリア・シリーズについて聞く」の第二部である（山口県立美術館研究紀要 第一号 一九九七年三月）。香月美術館館長の坂倉秀典氏にご協力をいただき、ここでは名古屋系資料と『原点展』出品資料とのデータをつきあわせ、シリーズ作品との関連について、決して十全ではないがとりあえず大雑把な整理をころろみた。

以上が今日にいたるまでの下図関連調査の経緯である。その後（紀要刊行後）あらたな資料がでてきたこともあり、今後はこれらすべてを一定の方針をたてて総合的に分類、整理しながら、その意義づけ等を試みていかなければならない。しかし、こうした一連の下図データの収集作業のなかで痛感するのは、すでにのべたように、この種の資料の整理分類のむづかしさである。

そもそも完成した絵にはなんらかの下図があるのが普通だが、下図は人の目にふれることも少ないし、ひとつの絵を完成するのに草案的なものからエキスキ的なものまでふくめて画家がどのくらいの画稿をつくったかはその画家しか知らない極めて私的な領域に属するものである。それをずつとのちになって「復元」しようとするのだから、無謀といえれば無謀である。まだ完成した絵の整理のほうが容易である。

では具体的に何がむづかしいかといえ、ひとつは、分類そのものにかかるむづかしさであり、もうひとつはデータの整理にかかるむづかしさである。

前者のむづかしさは、資料のなかには、一見してただちに特定のシリーズ作品に分類帰属できる資料がある一方、それらが作られた当時の関係者の記憶に拠らなければ到底正確を期すことができそうにない資料もあることである。

油彩小品にしばっていても、たとえば運ぶ人のモチーフは《運ぶ人》が制作されたあとにかなりのヴァージョン（類作）があるし、一連の「太陽」を描いた連作も《黒い太陽》《朝陽》より後に描

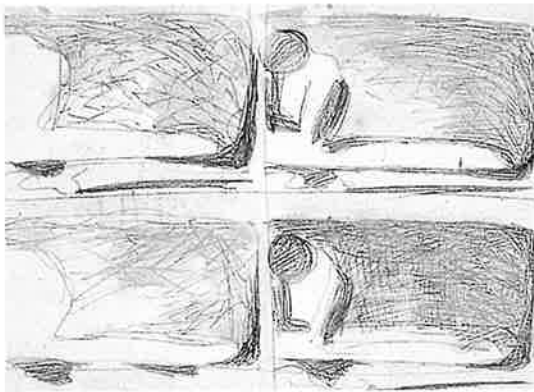


図3 埋葬画稿1

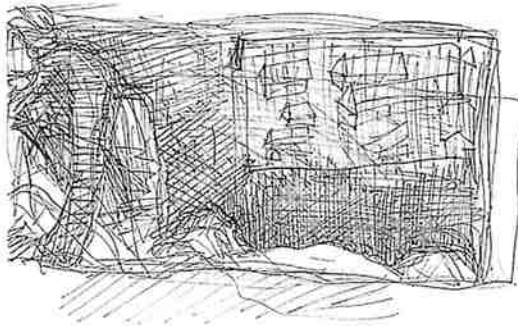


図4 埋葬画稿3

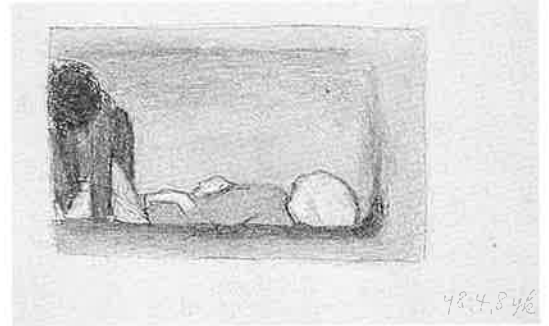


図1 埋葬画稿4

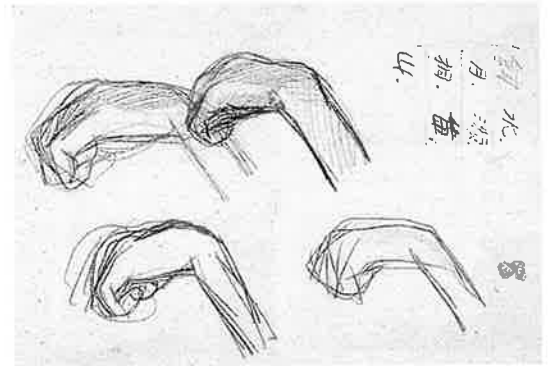
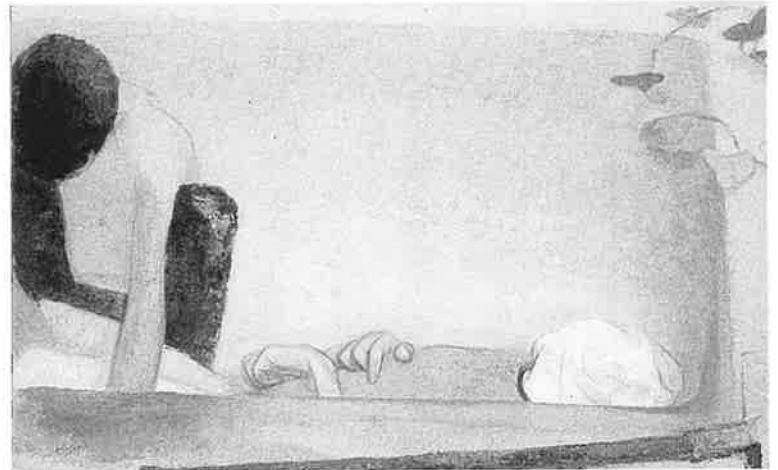


図2 埋葬画稿2 (画稿1の裏面)



埋葬 1948

かれたと思われるものが圧倒的に多い。そのどれがシリーズ作品より前でどれが後かといった問題、さらにシリーズ作品より前の小品ならば、そのどれまでをエスキスといひ得て、どれからをヴァージョンとみなすべきか。こうしたことは当時の関係者の記憶にたよるほかは整理の仕様がな。仕分けは、これが油彩小品のレベルから鉛筆やペン素描のレベルまでおりると、さらに複雑になってくる。このため、これまで収集してきたデータは、厳密にいえば、「画稿」というより、まだそれをふくむシベリア・シリーズの「関連作品」であり「関連資料」といふべき段階にとどまっている。「関連」をさらに下図、エスキス、ヴァージョン等々と仕分けするほど整理分類がすんではないのが現状といわざるを得ない。つぎに後者のむつかしさについていえば、これまで所在が確認されてきた「関連資料」は、大別してA系、「周辺展」出品作グループ（名古屋系）、B系、「原点展」出品作グループ（香月美術館系）、C系以上二つの展覧会以降にでてきたものの三つの系統がある。C系はこれからだが、A系、B系は当然なことにすでにそれぞれ主催者によってデータが付されている。このデータ、ことにタイトルと制作年推定がいかなる根拠によるものかはつきりしないものがかなり多く、したがってどのデータを採ってどのデータは訂正すべきか、その判断がむづかしいことである。

寸法、技法はほぼ客観的なデータがとれるが、タイトル（資料の呼称）と制作年については、何にもとづいて決定する

かその抛り所がないし、またおなじ資料に複数の異なるデータがある場合、そのいずれが妥当かを決定する必要にせまられても、これも、それを決定する抛り所がない。結局、ここでも当時を知る関係者の証言が必要になってくる。

そこで、現状ではデータを並記した状態にしており、ある時点になって総合的な判断をする時に、当時を知る関係者の方がたにもご協力をあおぎながらデータを整理することになるだろう。この点において、これまで収集したデータは、まだ「資料化」されたとは言えない段階にある。

以上のように、下図調査はいまようやく助走からつぎの段階へと移行しつつある状況にあるが、それでもその間には調査の余徳ともいべき発見があったりもする（そもそも下図調査はそれ自体が目的というより、シベリア・シリーズという「現象」の解明のための一アプローチなのだから、余徳というのは当たらないが）。

たとえば、シリーズ作品には、ひとつの絵が着想され完成されるまでにかなり長い構想期間が想定されるケースも数多くあり、またそれらが時期的に錯綜して進展している実態がうかがえることである。またシリーズにうかがえる独自の構図感覚や象徴的抽象的フォルムも、はじめは具体的で具象的なスケッチにはじまっていることも画稿を通して確認された成果だったといっている。

ひとつのモチーフがあつて、それをまづ説明的に描いてみる、ついでそこから

説明的な部分をきりすてていくなかで、写実的「記述」が「表現」へと変化していく。下図からみていくとその間の推敲のあとがたどれるばかりではなく、具象的描写が抽象化されていくなかでそれが完全な抽象の領域にいきつく直前のきわどい段階で推敲をとめる「てぎわ」というべきか「感覚」といふべきか、そのようなものすら確認できるのである（ちなみに、彼の文章表現にも初発的な原稿から最終稿にいたるまでをみると、絵の制作過程での推敲とパラレルな関係にあることが言えるようである）。

制作の「裏面」に属するこうしたことからについては、もつと多くの画稿が知られれば、もつと多くのことが分かってくるにちがいない。いずれにしても、下図からのアプローチはシリーズ研究にあつたな視点を提供することになるだろう。そのためにもより正確な「関連資料」の批判的整理が必要となってくる。

冒頭でのべたように、このたびの展覧会は、とりあえずはその最初の段階を終えての中間報告展であり、あらたに所在が確認された下図および関連資料をふくめたなかから出品資料をしばらく紹介する。

最後に、このたびの画稿展は香月家ならびに三隅町立香月美術館のご協力なしでは実現しなかつたことは言うまでもないが、そのほか藤田士朗氏（瞬生画廊）、西岡務氏（ギャルリーユマニテ）、坂倉秀典氏（香月美術館長）には、資料のご提供をはじめさまざまな面でご協力を得、また福岡市にお住まいの羽原孝章氏には、シベリア時代を回想して描いたスケッチ

の解説において懇切なご教示、ご指導を賜った。以上の皆様にはこの場をお借りして心からのお礼を申しあげます。
（安井雄一郎・普及課主査）

会期 二月二六日（火）～
平成一〇年二月一五日（日）
会場 第二常設展示室
料金 常設展示料金にあくまれの（小中高生は無料）。

美術館から

これからの特別展

高麗・李朝の仏教美術展

一〇月二六日～二月一六日

第五〇回山口県学校美術展

一二月四日～二月七日

山口大学卒業制作展

二月二日～二月一五日

山口芸術短期大学卒業制作展

二月一九日～二月二二日

管木志雄展

三月三日～三月二九日

これからの常設展

第一常設展示場

●絵画展示室（香月泰男室）

シベリア・シリーズⅡ

七月二九日～一月九日

シベリア・シリーズⅢ

一月一日～二月一五日

シベリア・シリーズⅣ 二月一七日～

●絵画展示室（小林和作室）

藤田隆治展 七月二九日～一月九日

小林和作展 一月一日～二月一五日

宮崎 進展 二月一七日～

●郷土工芸室

古萩展 七月二九日～一月九日

現代の萩焼 一月一日～二月一五日

現代の陶芸 二月一七日～

●資料展示室

風土をみつめて

九月一七日～一月九日

ルポルターージュとしての写真

一月一日～二月二一日

表現としての写真

二月三日～二月一五日

VIVOの6人 二月一七日～

第二常設展示場

特別展会場使用のため休館

四月一日～一〇月五日

風景―切りとられた自然

一〇月六日～二月一四日

山水画―雪舟と雲谷派

一〇月六日～二月一〇日

シベリア・シリーズと画稿

二月一六日～二月一五日

山口県立美術館ニュース

「天花」

平成九年一〇月一日発行

発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三―一

☎〇八三九二五―七七七八

FAX〇八三九二五―七七九〇

印刷 瞬報社写真印刷株式会社