

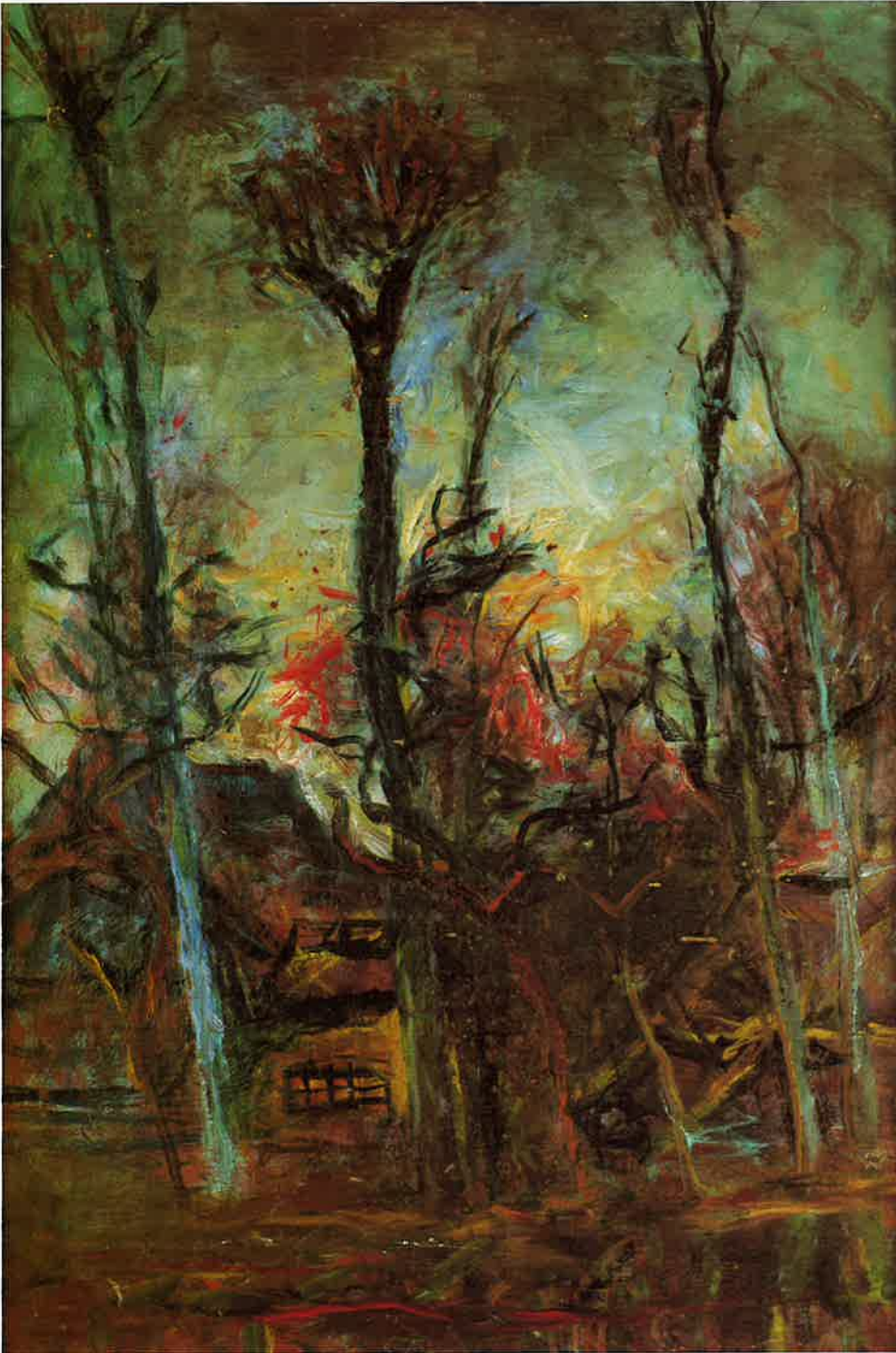
山口県立美術館ニュース

天花

第76号

TENGE

平成11年3月1日
発行山口県立美術館



松田正平「上白根風景」

表紙作品解説

松田正平

1913(大正2)年～

上白根風景

1943(昭和18)年

油彩・カンヴァス 80.5×53.2cm

1944年第19回国画会出品

東京美術学校を卒業した昭和一二年からあしかけ三年をパリに留学した松田正平は、第二次大戦の勃発で日本に帰ってくると、郷里山口県の師範学校に教師として一年ほどつとめた。その後、師範をやめ、戦中期の昭和一八年、パリ時代に知り合った吉川精子と結婚。横浜市港北区に豪農の家を借りて新居をかまえた。

この絵が制作されたのは、その横浜時代である。昭和一六年に国画会初入選、一七年には国画奨学賞を受賞し、画家としてのスタートをきった洋行帰りの彼が、美術教師との両立を断念し、画作一本で生きることを決めた直後の作品である。

画面は、数本の樹木が生き物のように揺れており、背景には、夕焼けだろうが、何かが燃えているような異様な明るさが広がっている。樹木の、神経質な線のからみあいも異様といえは異様である。そのなかに埋もれるように人家がみえる。

師範時代の教え子で、ふたりが住む横浜の家を当時たずねた直野進氏の証言によると、その家は畑や林や大きな竹藪などにかこまれた片田舎の一軒家で、裏庭には二〇メートルほどの柿の木や杉の太木がみられたという。あるいは画中の人家がその家にあたるのかも知れない。

それはともかく、この絵は、画面全体が不安におびえる心情をそのまま投影しているかのようなパセティックな雰囲気のみたされておき、帰国後から戦中戦後にいたる数少ない現存作のなかでも一種特異な作風を示している。こうした絵を描かせたのは、時局だったのだろうか。

たしかに戦時下の時局を反映した彼自身の不安定な生活もこの絵の背景には

あっただろう。一つ年上の親友、香月泰男はこの年の四月に出征。新婚とはいえ、戦争にかりだされぬ保証はない。ざわつく林のなかに息をひそめるようにたずむ人家は、徴兵におびえる彼自身の心象といえなくもない。

しかし、もつと別な要因もはたらいていたのではないかと思われる節もあり、それは福島繁太郎の存在である。

昭和一八年五月、すでに応召して旧満州国ハイラルにいた香月あてに福島が書いた手紙がある。そこに同年の国画会展に言及したつぎのような文がみられる。

「今度の国画会には庫田、久保など一寸足ぶみの形で、物足りなかった。大川はたき火を扱って面白かったが十分の成功とは行かなかつた。松田もどうもあまり進境がない。総じて若手不振の観を免れなかつた事は残念である……」

ここからみると、香月、庫田、久保、大川、松田の面々が、国画会で福島が注目していた若手作家の中核にいたことが推測できるが、この年、松田正平が国展に出品したのは《窓》と《家》。福島が「進境がない」と評したのは、この二作が、前年までの出品作とくらべて展開がないという意味だろう。仮にそうした評言を耳にしていただとすれば、彼はつぎの作品に新機軸を期して制作にうちこんだにちがいない。まさにその二作につづいてその翌年、昭和一九年の国展に出品されたのがこの《上白根風景》だった。福島の存在に作風の変化の一因をみてみたいのはそのうした背景があつたことである。

しかも、彼はあるとき福島からスーチン研究を勧められたことがあつたという

(松田正平展図録収録の直野氏の回想文、昭和六二年)。その「あるとき」とは、昭和一八年の国展以後のことではなかつただろうか。《上白根風景》には、画面全体にスーチンを意識した跡が明瞭にうかがわれるからである。

大正一二年から昭和八年にかけてパリに住んだ福島は、スーチンらエコール・ド・パリの画家たちと交わったかわら、彼らの作品を収集した。昭和八年に八〇余点のコレクションをたずさえて帰国。この年、滞仏中に知り合った梅原龍三郎の依頼をうけ、国画会の理事をひきうける。以降、福島は、国展審査にも関与し、新人発掘に情熱をもやした。

福島の絵をみる目は、パリ時代に親交した画家たちによつて形づくられていったと思われ。そのなかで、表現の質とそれを生む作家自身の資質との関係についても、何らかの直感めいた定式が彼のなかにできていったことは想像される。

たとえば、香月泰男のなかに彼はピカソと通じあう造形資質をみていたと思われる節がある。松田正平にスーチン研究をすすめたのは、彼の絵のなかにスーチンの造形資質をみていたのだろうか。

とはいえ彼の作品でスーチン調がうかがえるのは、現存作ではこの一点のみであり、しかもスーチンを意識しての制作であつたとしても、そこには一九五〇年代の様式確立につながっていく表現要素の萌芽もみられるという意味では、この絵が戦中戦後の長い試行錯誤期のなかにおいてひとつの節目を画する重要な作品であることにはまちがいない。

(安井雄一郎 当館普及課長)

山口県立美術館開館 20 周年記念

来日450周年 その生涯と南蛮文化の遺宝

大ザビエル展

St. Francis Xavier - His Life and Times

ザビエルの故郷、スペイン北部のナバラ州では、男の子が産まれるとフランシスコイグナシオと名付けるのだそうだ（もちろん洗礼名だろうが）。パンプローナ市を案内してくれた神父さんがそう教えてくれた。フランシスコは言うまでもなく、ザビエルの名前。イグナシオはザビエルの盟友ロヨラの名前である。

ザビエルは、一五四九（以後よく）年キリスト教を初めて日本に伝えた人として、日本の歴史の教科書の常連さんだ。ザビエルの記事の所には必ず肖像画の図版が載っていた。

それは、大阪府茨木市の山奥で発見され、今は神戸市立博物館にあるザビエルの肖像画だった（山口会場にはレプリカが展示される）。黒い髭に少し縮れた黒い髪、頭のとっぺんを剃った、空を見上げる目がとても印象的な顔つきの絵だ。この

一目みれば忘れない顔と覚えやすい年号とがセットになって、ザビエルは私の脳に刻み込まれたのだった。

「私の脳」と書いたが、私だけではないはずだ。なにしろ義務教育の教科書に出ているのだから。それ位、ザビエルは日本人に親しまれているといつてよい。しかも顔のイメージをとまなび。しかし、である。ザビエルと言われて、それ以外に何を思い出すだろうか。イエズス会（フランシスコ・ザビエルなのになん

で「フランシスコ会」じゃないんだと思えて、覚えにくかった」という修道会の名前や、山口の方々ならザビエル記念聖堂を思い出すかもしれない。それから？；案外思い浮かばない。とくに、映像的なものは神戸市立博物館の作品しか出てこない。



図1 マヌエル・エンリケス「聖フランシスコ・ザビエル」
コインブラ司教区(ポルトガル)

ザビエルは日本人だけのものではない。

ザビエルは一五〇六年、ナバラ王国の貴族の家に産まれた。幼少時にスペインとフランスとの戦争に巻き込まれ、ナバラ王国はスペインに併合されてしまう。父を失いザビエル家も没落してゆく。そんな中でザビエルはパリに留学し、哲学を修めるうちにロヨラに出会う。一五三四年、ロヨラ、ザビエルら七人がパリ郊外モンマルトルの聖堂で三つ

の誓願を立て、これが五年後のイエズス会設立に発展する。プロテスタントによる宗教改革の嵐が吹き荒れていた時代。機動性に富む都市型修道会のイエズス会は、カトリックの対抗宗教改革の旗手であった。

イエズス会士として教皇の命ずるままに、それがたとえインドであっても赴くことを誓っていたザビエルは一五四一年、リスボンを出発しインドへ向かう。東方布教の責任者としてゴアを拠点に苦

労を重ねながらインド、東南アジアを布教してまわる中、日本の噂を耳する。それとほぼ同時に日本人アンジローに出会い、日本での布教を決心する。ジャンク船に乗って日本上陸を果たすのが一五四九年八月十五日。五年たったんゴアに帰り、中国宣教を目指す。翌年十二月三日、中国上陸を果たすことなく広東沖のサンシヤン島で病没。同島に仮埋葬された後、マラッカをへて一五五四年に遺体がゴアに帰着。この間、遺体は腐敗しなかったという。東方布教を報告したザビエルの書簡がヨーロッパ中で大反響を呼ぶ中、遺体が腐らないという話が報告され、これは聖人に違いないということになる。一六一四年にはその証拠として右手がローマへ送られている。そういつた審査をへて、ザビエルは一六一九年には福者に、一六二三年には聖人に列せられるのである。

図2 アンドレ・レイノーズ工房
「日本の大名に説教する
聖フランシスコ・ザビエル」
リスボン、サン・ロケ教会博物館



図3 マヌエル・エンリケス
「日本の大名に説教する
聖フランシスコ・ザビエル」
コインブラ司教区(ポルトガル)

ごく大雑把にザビエルの生涯をたどって見たが、四十六年の生涯の中で日本にいたのはわずか二年あまりの間である。当然、日本だけでなく、故郷スペイン、東方布教の後ろ盾だったポルトガル、カトリック世界の中心ローマ、現在も遺骸の眠るインドなどでも、ザビエルは人々の心の中で生き続けてきたと考えなければならぬ。しかも、彼我の間にある、ザビエルへの親近感の深みの差は明らかだ。片や子どもにフランシスコと名付け、片や教科書で見知っているだけなのだ。

「ザビエル」にはこれまで私たちがあまり気にしてこなかった、時間と地域の「厚み」がある。そんなザビエルにあらためて出会う、またはそんなザビエルが初来日から四五〇年たつて再来日する、それがこの展覧会なのである。

会場には、ザビエルがそれこそずらりと並んでいる。それらは決して「きれいな」ものばかりではない。ひとこと言えば「渋い」かもしれない。それは、たとえ本展覧会では拝借できなかつたウイーンにあるルーベンスの作品やルーブルにあるブッサンの四メートルもある巨大な作品があつたとしても基本的には変わらないだろう。それはなぜか？ たぶん、それはこれらの作品が「ザビエルを象ること」を第一目的につくられているからなのではないだろうか。近現代美術ではあたり前になつている「画家の個性」とか「表現の新しさ」とか「純粋な造形としての美しさ」とか、そういうものはここでは二次的なことにすぎない。

ザビエルがどんな人で、何をしているところなのか、作者はそれを表現せざるを

得ないし、見る方もそれなしでは済まされ
ない。平たく言えば、ザビエルの方が
画家や鑑賞者より偉いのだ。出来不出来
は確かにある。けれど、どの作品もいま
で遣されてきたということは、今までそ
れなりに機能してきたのだ。今回の展覧
会では、そういう作品と作品を取りまく
人々との息づかいを、少しなりとも感じ
たいと思う。そうしてザビエルが日本人
だけのものではないことを実感できるだ
けでも、ザビエルと「再会」した意義は
あるというものだ。

ごたくを並べていては読者にそっぽを
向かれるので、いくつか出品作品を紹介
しよう。まずは「日本の大名に説教する
聖フランシスコ・ザビエル」(図2)から。
ザビエルは鹿児島から平戸、博多、山口、
堺をへて都に行く。この時は急いでいた

のと、盗賊を恐れたのとで、粗末な格好
で旅した。しかし荒れ果てた都での布教
をあきらめ、ザビエルはいつたん平戸に
戻る。そして一四五年四月頃、インド
総督の使節としての身支度を整えた上
で、最も宣教に可能性を感じた山口を再
度訪れ、大内義隆に謁見して贈り物を捧
げる。義隆はお札に金銀を与えようとし
たがザビエルは受けず、かわりに山口で
のキリスト教の布教許可を願う。義隆は
快諾し、ザビエルのために一字の寺院を
提供する。そこで一日二回説教をしたと
ころ、それを聴きに人々が大勢集まつて
きた。それを快く思わない仏僧たちが乗
り込んできてザビエルたちと宗教論争を
闘わせる。その様子をザビエルはゴアに
帰ってから日本布教の全貌を報告した書
簡の中で、詳しく書く。その書簡が出版
されてヨーロッパ中にこの山口での宗論

が知られるようになった。この絵は「日
本の大名に説教する」となっている
が、実は大名は描かれていない。大勢の
Bono (坊主僧侶) たちに取り囲まれ
たザビエルが鳩(精霊の象徴)を指さし、
一堂がざわめく。山口の一寺院での宗論
の場面と見てまず間違いない。

この絵はリスボンのサン・ロケ教会の
二十点からなる連作のひとつである。一
六二二年の列聖とともに、ザビエルを
扱った造形作品も急増するのだが、サ
ン・ロケの連作は一六一九年頃からのザ
ビエルを聖人にとり熱気の中で計画・
制作された。ブームを先取りする形で制
作されたこの連作は以後、ポルトガルの
勢力圏内で規範とされた記念碑的作例で
ある。

コインブラの司教座新聖堂(セ・ノー
ヴァ。旧イエズス会コレジオ) 聖具室の

連作はサン・ロケの連作より十数年後の
作例である。その内のいくつかが本展覧
会にも出品されているが、山口での宗論
の場面は消え、大内義隆または大友義鎮
(宗麟) に謁見する場面が選ばれている
(図3)。ザビエルの生涯からこの場面が
新たに抽出されたことには、その頃中国
宣教で問題になった典札問題をにら
んで、布教を成功させるためには権力者へ
の接近を厭うべきではないというイエズ
ス会のメッセージが込められていたのだ
という。

ポスターにもなっているザビエル像
(図1)はコインブラの連作に付属するも
のである。苦勞人ザビエルは質素な服装
に描かれるのが通例だが、本図では衣服
が金糸の刺繍できらびやかに飾られてい
る。教会に飾る大きな彫刻の作例(図4)
では、教会内部の装飾の一環として、黒



図4 「聖フランシスコ・ザビエル」
ブラーガ大司教区(ポルトガル) 教皇ピオ十二世博物館



図5 「聖フランシスコ・ザビエル」
アンガラ・ド・エロイズモ司教区(ポルトガル)



図7 「百合の花を持つ聖フランシスコ・ザビエル」
ナバーラ(スペイン)ザビエル城



図6 ムリーリョ派「聖フランシスコ・ザビエルの死」ナバーラ(スペイン)ザビエル城

い服が金彩で豪華に飾られることがあ
る。本図の豪華な衣
服もその辺りとのイ
メージ的なつながり
が感じられる。
豪華な服といえ
ば、インド製と思わ
れる「聖フランシス
コ・ザビエル」(図5)
は本展出品のザビエ
ル像の中で異彩を
放っている。平板な
衣服に、奇妙な触感
のある肌、そしてつ
ぶらな瞳が、なぜか
圧倒的な存在感を
もって迫ってくる。
だが、太陽(キリス
トの象徴)をつま
んでいた、服が金の
装飾文で埋め尽くさ
れていたりと、コイ
ンブラの作品と道具
立ては同じである。
またよく見ると左手
で服の胸のところを
開いている。これは
ザビエルの篤き信仰
心を示すポーズで、
同様の例は展覧会場
にもいくつも見られ
る。それにしても、
なんとというザビエ
ルなのだろうか。イン
ド製品ではこのほか

に小さな象牙彫刻が数点出品される。それらは総じてヨーロッパのザビエルよりも表情が明るくという傾向があるが、それでもここまで突き抜けてはいない。
このほかにもローマ、セヴィーリヤ、ナバーラ美術館や、ザビエル城から拝借したもの(図6・7)、プラド美術館からの美しい「花綱の中の聖フランシスコ・ザビエル」二点など、言及すべきものは多いが、紙面の都合で紹介は割愛させていただきます。
ところで、会場には「聖遺物」なるものが並んでいる。これは「ザビエルの歯」「自筆書翰」(文中に「日本に脱出します」とある!)「ザビエルが使用したとされる何々」「ザビエルの遺骸に触れたもの」など、要するに聖人の形見となるようなもののこと。ザビエルの場合、最大の聖遺物がゴアにある遺骸の本体、次がローマにある右手、その次がマカオの右腕上腕骨ということになる。ちなみに聖遺物を入れておく容器が「聖遺物入れ」である。聖人というのはより神に近い存在であって、その形見である聖遺物に向かって祈ることで、聖人に神への取りなしをお願いするのがさうだ。聖遺物をほしが
る信者は数多いけれども、形見の数は限られているので、少しずつわけることになる。その証拠に、書翰は一部切り取られているし、ストラ(ストール)はちよつと短すぎるし、ブーツ(図8)は切り刻まれてサンダルのようになってしまっている。
「そうはいつでも、これって本物なの?」と思われる方は多いだろう。聖遺

物というのはそれが「本物」かどうかということよりも、それが聖遺物として今ここにあってこそが大事なんだというものは、ブーツを保管しているコインブラのイエズス会の神父さんのお話。つまり聖遺物は、ザビエルが人々の心の中に生き続けてきた、そして、まだ生き続けている証拠なのである。ブーツの「そこまでやるか」というほどに切り刻まれた痕をみると、ザビエルに対する人々の執念のようなものを感じてしまう。
このように尊敬され続けるザビエルなのだが、彼の東方布教自体は結局、失敗だったと言われている。ザビエル来日から四十年と経たないうちに日本での宣教に暗雲が漂い始める。やがて、激しいキリスト教の弾圧の中、宣教師や信者の殉教が相次ぐようになる。大規模なものでは、一五九七年と一六二二年の大殉教が知られている。後者を、おそらく事件を身近に体験した日本人が描いたのが「長崎大殉教図」(ローマ、ジェズ教会会寄託、図録番号一三三)。故あってここには図版を掲載できない)である。凄惨な場面をかなり具体的に描きつつ、女性の衣



図8 「長靴の部分」コインブラ(ポルトガル)イエズス会

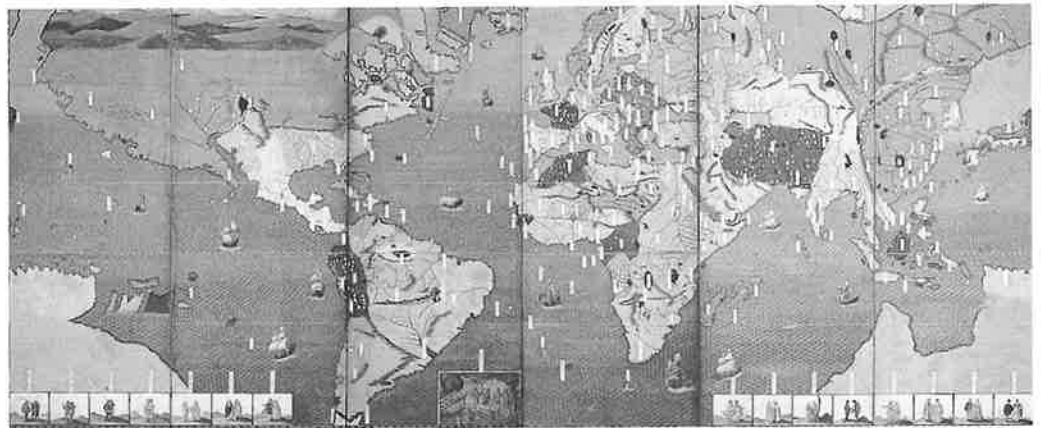
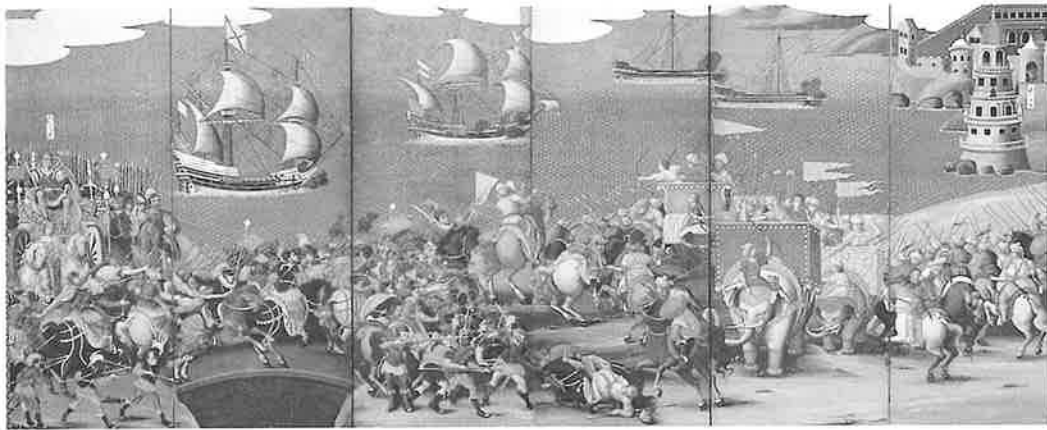


図9
「レバント戦闘図・世界地図屏風」
重要文化財、神戸、香雪美術館

裳の文様を執拗に描くなど、画面には現実感と非現実感とが入り交った不思議な美しさが漂う。聖人の殉教を理想化して描くヨーロッパの殉教図とは趣を異にしているが、これはこれで見るものにある種の感銘を与えずにはおかない。東洋布教の絶望的状况を伝えることによって、逆に宣教師たちの士気を高めるといふ、殉教図としての役割を見事に果たしている絵だといえる。なお、この作品は本展覧会出品にあたって修理が施され、修理後の初公開となる。

ザビエルらによる宣教は決して成功したとは言えなかったが、一方で大航海時代にはヨーロッパから日本までを巻き込んだ壮大な異文化交流が行われ、そちらの方は豊饒な実りをもたらした。ヨーロッパ、インド、日本などがそれぞれ別個なものとして愛されたというのではなく、出自の違う様々な要素が渾然一体となりつつ、なおかつ、その国ならではのものが生み出されたというところがおもしろい。たとえば、インドでは「インドIIポルトガル美術」とよばれるものが生まれたし、日本では「南蛮美術」が形成された。会場にはその優品も展示されており、展覧会の見所のひとつとなっているが、紙面が尽きた。とくに「レバント戦闘図・世界地図屏風」(重要文化財、神戸、香雪美術館蔵、展示期間四月六日～十八日、図9)と「泰西王侯騎馬図屏風」(重要文化財、神戸市立博物館蔵、展示期間四月二十日～五月十六日)は、絶対にお見逃しなきようにだけ付記しておく。

(綿田稔 当館学芸員)

◎記念講演会

●四月十一日(日)
「日本美術の中の南蛮」
講師II井溪 明(堺市博物館主査)

●五月二日(日)
「フランシスコ・ザビエルの生涯」
講師II高祖敏明(上智大学教授・
キリシタン文庫所長)

於当館講座室、午後一時三十分から

来日四五〇周年大ザビエル展

～その生涯と南蛮文化の遺宝

四月六日(火)～五月三十日(日)
月曜休館(ただし五月三日は開館)

開館時間 午前九時～午後五時

(入館は午後四時三十分まで)

料金 一般 一〇〇〇(八〇〇)円

学生 八〇〇(五〇〇)円

(内は前売と二十名以上の団体料金)

*十八歳以下と七十歳以上の方は

無料

主催 山口県立美術館、朝日新聞社、NHK

山口放送局、NHKちゅうごくソフト

プラン、ザビエル展実行委員会

*会期中一部展示替えがあります。

展覧会報告

ベルギー・ゲント美術館名品展

平成10年12月18日〜平成11年1月31日

「ゲント(英語読み)ってどこ?」という質問が少なからずあったように、ベルギー自体も私たちにとってよく知られている国とは言い難いところがある。十七世紀の代表的な画家ルーベンスの国といっても、当時のアルベルト大公治世下の当地の状況はハプスブルグ家を後ろ楯とするインターナショナルな雰囲気が高く、地域的な顔はかえって見えにくいかもしれない。普通美術の上でこの地域をさしてフランドルという古い地方名を使うのは、十四世紀末(当時はブルゴーニュ公領)からの政治的経済的隆盛によってこの地域の文化が活性化し、ブルージュ、ゲント、ブリュッセル(厳密にはブラバント)といった都市が栄えて注目すべき活動が展開したことによるものだが、これも一般に浸透している呼び名とまではいえないようだ。フランドルについては『フランダースの犬』のフランダースですよ」というと、「ああそうか」と頷く人もあるが、美術史上では非常に名高いファン・アイク兄弟の『神秘の小羊』(聖バヴォン聖堂)の祭壇画がある街がゲントだといっても、はたして十人のうち何人が「ああそうか」と頷くだろうか。それはともかく、イタリアのルネッサンスに対比されて、いわゆる北方ルネッサンスを形成したのが現在のベルギーに相当するフランドル地方であり、ゲントはその中の代表的な都市である。

いま不用意に北方ルネッサンスといっってしまったが、これについても多少の説明がいるだろう。ルネッサンスを古代復興ととらえると、イタリアでのように具体的な手がかりとしての古代文化がこの地域にあつたわけではない。にもかかわらずそのように言い習わされるのは、この時期フランドルの美術に人間的な感覚を土台に自然と向き合う姿勢が広く醸成されたからであり(自然主義)、いわば結果として両者の方向が人間主義(ヒューマニズム)的な意味において近似したもとなつたということである。とはいえもともと伝統を異にしている二地域なので、その人間中心主義はかなり違う内容をもつ。あえて図式的にいえば、聖俗の現実的な(政治的な)抗争の中で人間的な感情を高めてきたようなイタリアに対して、ゴシック末期の自然主義的傾向をそのまま徹底させたようなフランドル、というようなかさだろうか。この時期の作品は保存上の問題があるので今回の展覧会には含まれなかったが、出品作において十七世紀から二十世紀初頭のベルギー美術を通過してみると、対象を静かに見つめる眼差しが一貫して感じられ、そうしたところにその伝統の深さがあるように思われるのである。

例えばルーベンスは、豊かな色彩感覚とダイナミックな空間構成を達成したことで十七世紀を代表する画家とされる。彼は時代の要請で大画面形式の宗教画、歴史画を多く制作したわけだが、人間を描くということだけに注目してみると、やや誇張も交えた(ひとつの理想化でもある)堂々とした人体の細部に繊細とも

いふべき感覚が満ちていて、それがルーベンスらしさの最大の特徴だといえるだろう。バロック期の絵画は主題表現を明確にするため、登場人物の姿勢はおおむね誇張されているし、その舞台ともいえる空間の理に適った広さや深さのなかで、いやむしろ遠近法という原理を最大限利用しての広がりななかで、人間表現の可能性が徹底して追究されたのである。

さらにルーベンスは、大画面の仕事も多くこなすためにシステムティックな工房経営に成功したといわれる。この合理的な方法においても、ただ全体を管理するマスターということではなく、部分全体に関わり、全体が部分に関与するといったダイナミズムを踏まえてそれが行われるとき、作品は力をもつものとなるだろう。ルーベンスの弟子のヴァン・ダイクやヨルダーンスなどがそれぞれの仕事においても優れた成果を発揮しえたのは、あるいは動物画や風景画の専門家が育つていったのは、部分から始めて全体へといういわばヒエラルキー的な考え方が(技術修養の階梯としてはあつたとしても)彼らには薄かったからかも知れない。もちろんそこには、宗教画や歴史画の大テーマではなく、もつと身近なところで絵画を楽しむという受容者側の意識の変化も見なければならぬ。たとえ教訓的な言葉が隠されているにしても、犬が犬らしく、花が花らしく描かれていることへの率直な感動は、日常に対するかれらの興味の増大を示すものだからだ。いわば物語の中に真実を見出すという姿勢ではなく、自分たちの周辺そのものに現実的な意味を発見しようとする

姿勢は、絵画がもともつていた観念的な性質を大きく転換させる原動力でもあつたわけである。

しかしこのことも、隣国オランダの肖像画や風景画の展開ほど急速には進まない。それはおそらくオランダが新教国として現実主義的な方向を明確にしたのに対して、ベルギーが旧教国に留まつたことの影響であり、あくまでも絵画は注文制作であつたので、画家と注文主の理想が一致したところの変化は、つまり絵画を成立させる大義名分の現実化はそれほどすぐには訪れなかった、ということだろう。しかし興味深いことに、解説によれば、ベルギーにおいては十七世紀には自然の正確な描写と架空の要素とが組み合わされた風景画が成立しているということである。それはタビズリーのテーマに転用され、ベルギーの毛織物の伝統に活かされていくのだが、想像力を駆使した理念的な風景画が現実の自然そのものに添っていくひとつの例としてはこれはむしろ早い部類に入るし、生活の場で活用されたことも注目すべきことである。

話を飛躍させれば、十九世紀において印象派の影響を強く受けたのちも、ベルギーでは一気に感覚的な表現が広まるということとはなかった。むしろ特徴的なものは、穏やかな自然主義を背景に自分たちの生活感情を滲ませるといった作品群であり、ベルギーの印象主義を代表するエミール・クロースやファン・レイセルベルヘにしてもその受容は穏やかである。そうした画家を取り巻く自然とのパランス感覚は、彼らの場合生涯維持されていたといつていいだろうし、その良質



左上/アンソニー・ヴァン・ダイク 「ユピテルとアンティオペ」 1617/18年頃
 右上/ピーテル・パウル・ルーベンス 「聖痕を受ける聖フランチェスコ」 1633年頃
 左下/ジェームズ・アンソール 「仮面に囲まれた老婦人」 1889年
 右下/フェルナン・クノッフ 「褐色の腫と一輪の青い花」 1905年

な部分が今回展観されたことは、通り一遍の美術史ではまず紹介されることもないという意味で有意義なことだった。そしていわゆる表現主義的な姿勢を明確にするのは次の世代ということになるが、表現の基盤がもっぱら個人の体験や想像力に依存するというスタンスの取り方は、それまでの表現が伝統的に現実なしいし自然との調和をとともかくも計ってきたことに対する反動と読むことができる。そして一方にクノッフのような神秘主義的な画家が、そして他方にアンソールのような表現主義的な画家が出るのも、自然の統一的な外観ではなく、その奥底の汲み尽くせないエネルギーに精神的に共感した結果であり、方向は全く異なる（主体の内面に向かうか、超越的なものに向かうか）とはいえ、両者には共通する（その緒（自然主義）があるともいえるのではないだろうか。つまり、人間の出来事を描写することが基本的な絵画の役割であり、彼らにとっては人間の存在を際立たせるものとしての自然という認識が深くあって、それと静かに向き合うことによって自分たちの真実が解き明かされる、というふうなことだ。クノッフの神秘主義も高踏的な難解さは感じられず、アンソールの不思議さも、哄笑のうちに親しんでしまうようなところがある。今回は含まれなかったが、デルボーやマグリットといった超現実主義者を、つまり現実の中に現実を超えるものを見ようとした画家たちをベルギーが輩出していることも同じ文脈で考えられるし、忘れられないことではあろう。

（高田美規雄 当館学芸課長）

「近代」の周辺

新世紀を迎えつつある現在、二十世紀を回顧したり、それを例えばモダニズムと呼ぶならば、その文脈を再検討するといった傾向は往々にしてある。なにもものごととは百年単位で動いているわけではないので、急いで「まとめ」に入る必要もないのだが、歴史に常に揺さぶりをかけてみるということは大切なことだと考えれば、あえて異を唱えることもないだろう。それほど大げさでなくとも、私たちがふだん何気なく使っている言葉が話の中で何となくびつたりこなかつたり、あいまいだったりすることはよくあるので、ときにはそうしたことの確認作業がある、ということではある。

例えとしてはいささか問題が大きすぎるが、美術の「近代」について多少考えてみたいと思う。

ふつう美術の近代というと、時期的には十九世紀後半の印象主義に始まり、今世紀に入って加速度的に展開したさまざまな運動や傾向を包括する時代区分で、特に第二次大戦後は現代として区分されたりするが、そこで何が始まったのかという「近代」の捉え方には、実はさまざまな問題がある。比較的明解なのは、美

術が美術の純粹性を目指すようになった過程だとする考え方で、これを広くとるにせよ、厳密にとるにせよ、ほぼそうした側面があつたことは否定できないだろう。簡単にいえば、かつて宗教の衣をかぶっていた美術が、あるいは文学的内容と共同していた美術が、自らの純粹性を極めるといふ方向を押し進めたのが「近代」だというわけだ。しかしその前提が西欧中心主義であることは明らかである。印象主義において色彩の平面的効果の採用が日本の浮世絵などの影響とされるときも、それまでの色彩の用い方に対して斬新さがあつたというのはいわば向うの意味付けであり、西欧に新しい価値観を生んだからといって日本の浮世絵が変わつたわけではない。あるいはピカソがアフリカ彫刻の力強い表現性を学んだといつても、本家の民族彫刻が西欧の近代と共感したことにはならない。したがって例えば日本の場合、日本の近代にそのことを、つまり形式的な純粹化がその内容だとする考えを単純に当てはめるわけにはいかないことは当然過ぎることなのである。

また美術の純粹化が否定できない方向だったとしても、文学的という誤解を

招くかも知れないが、ある種の物語性を美術が喚起させたり、説明的要素をもつていたりすることが全く否定すべきことかというところ（もちろんそういう立場もあり得るが）、必ずしもそうではないように思われる。エコール・ド・パリと呼ばれる作家たちや超現実主義の評価が別れるのはこのことによるが、それらを単なる反動で片付けてしまふ議論はあまりに粗雑すぎるだろうし、逆にそうした絵画（彫刻でもよい）が私たちの感覚に響きやすいからといって、むやみに称揚する態度もいただけない。

ところで、日本ではそもそも印象主義の理解が、どうか西欧に起こつた近代主義的な動向に対する理解が、形式に關わる分析や用語の正確な把握という側面に対してはあいまいなまま、いわば個人の解放というような方向から語られることが多かつたことが問題だった、という指摘は古い。

「近代的自我の確立」という表現がある。主に社会的な有形無形の制度との軋轢の中で自分という存在を打ち立てることといふほどの意味だろう。美術もひとつの制度であれば、既存の制度に則るにせよ、反旗を翻すにせよ、自己の存在を見つめるという行為に人間の本質的な意味をもたせようとするのが「近代」だったというわけだ。したがってこの考え方にたてば、レオナルド・ダ・ヴィンチの思考に科学的な視点を見出せば（合理的な解釈に自分の判断を一致させるということに自己実現を見出し出したとして）、彼は時代を超えて近代の父ともなるし、ユトリロのように、アカデミックな教育

がなくとも、自己の生を慰撫してくれる何でもない街角を描きつづけることによって自分の存在を確認しようとするれば、彼は典型的な近代画家となる。

しかし印象主義の中にさまざまな造形的要素が見取れるように、あるいは一人の画家の中にいくつもの時期が区分されるように、問題点はもつと細かく明らかにされなければならないだろう。例えばダ・ヴィンチには科学的思考があつたにせよ、美術の上で具体的にそのことが反映されたとは言い難いし、ユトリロの風景の空間はいわゆる「白の時代」（一九〇七年頃―一四年頃）の、絵はがきを絵画化する過程で構成的要素が浮上した一部の作品以外はとりたてて「近代」を担うものではない。ましてやその時期の作品とて均一には語れないし、ユトリロの人間的な問題と作品の展開は、あくまで別けて見ていかなければならないのである。

しかしながら、日本において特に自己実現としての美術という側面が強く称揚されてきたことは、それはそれで把握しておく必要がある。というのは、美術は単なる形の問題ではなく精神活動だといふスタンスが伝統的であり、そのことが具体的な問題を丹念に扱つてこなかつたという欠点に繋がるからだ。もちろん時代の急展開の中での困難を抱え込まなければならなかつたといふことはあるが、例えば明治後期の『明星』や『白樺』の影響の元に西欧の新しい美術が紹介されるに及んで、自然主義から後期印象主義までを一気に駆け抜けたため、実際にはあれこれとゆれ動きながら自らを切り開いてきただろうそれぞれの画家や動向

については、むしろ一貫する個性という
ようなことで割り切られてきている。

具体的にいえば、写真という考え方を
定着させたと言われる高橋由一の仕事は、
同時代的な写真資料が多く発見されてき
た現在でも同じ意味をもちうるのだらう
か、日本的印象主義の立役者である黒田
清輝の歴史画家(『昔語り』)から表現主
義者(『久米桂一郎肖像』)、象徴主義者
(『智・感・情』)へのゆれをどう考えるの
か、岸田劉生の写真主義からデフォルメ
された表現への変化は、個人の美意識の
変化ということのほかにもどんな意味が読
み取られるのか、というように、まだま
だ考えるべき問題は山積しているといえ
るだろう。

もっと個人的な関心に則していえば、
一応のアヴァンギャルド体験を経た後の
一九三〇年代は、いわゆる「秩序復活の
時代」ないし急進主義に対する「反動の
時代」として、日本においても具象傾向
の中で日本の油絵という意識が再燃した
とされる(例えば梅原、安井らの活動)
が、これまではさまざまな画家の実績と
いう枠の中で限定的に考えてきたこうし
たことを、もっと広く表現というような
レベルでとらえ返すことも必要だろう。
つまり彼らの多くが人体や風景を介して
行う表現ということが、いつてみれば絵
とはそういうものという観念との関わり
で何をなしえ、何をなしえなかったか、
ということを考えてみたいのだ。

ここでひとつの憶測を示せば、高橋由一
から大正の個性派を経てアヴァンギャル
ドに突き進んだ日本の洋画史は、絵画の
純粋性や自我の確立といったさまざまな

側面を抱き込みながら、むしろ美術制度
としてはある種の安定を達成し、世界史
における周辺国家の文化としてのあいま
いさや複雑さを中心的なものとして展開
させてきたといえるし、そして三〇年代
の日本回帰に表れた質は、形式的なもの
に随伴する感覚的感情的なもののひとつ
の成果とみなすことができる(せい弱な
要素も含めて)、ということである。一般
には大正期に既に世界同時的状況を迎え
たとも考えられる中で、アヴァンギャル
ドが時代の政治的試練を受けた後こそ、
すなわち社会の中で美術が一定の揺れ戻
しを受けた後こそ、その社会の許容量が
示されているだろう。そしてこのとき以
来、外面的には絵画は落ち着きをえたか
に思われるとすれば、それはいいかえれ
ば、都会的な生活を切り取るにせよ、造
形的な新たな文法を模索するにせよ、表
現の枠としての絵画を無意識にも前提し
ての活動があったというはかはない。い
まの私たちがあれば、平面の上になんか
表されているその何かのあり方につい
て、はるかに多い情報をもっている。だ
から風景が描かれているからといって、
そのような現実を想定して私たちの感興
がそそられるかどうか、ということだけ
をそこに見るのでは満足できないのだ
が、当時の思考をそのままに明らかにす
ることは重要だろう。

これは、同じように近代化の波を受け
てきたアジアの美術と比較すればはつき
りとするところかもしれない。大雑把にい
えば、個人差や多少の感覚的な違いを無
視すれば、近代化のひとつの方向はまぎ
れもなく国際化であり、ナショナルな独

自性の追究とは基本的に矛盾する。具象
においてはモチーフの取り扱いや装飾性
の位置付けにローカルな感覚が伺われる
にしても、巨視的に見ればどの国も同
じような歩みを展開してきているよう
だ。それに対して伝統的な形式自体の近
代化の問題がある。日本でもいわゆる日
本画が現在もなお描き続けられているよ
うに、歴史的に何度もその革新が唱われ
ながら、伝統的なものの厚みの中にその
意義が希薄化されることも多かったこと
は、よく知られるとおりである。

だとすれば、基本的はそれぞれの表現
の場何が明らかにされるかがいちはん
重要だということである。新しい技術に
どれだけ習熟したかではなく、それに
よって、あるいは伝統的な技術とのバラ
ンスにおいてどのようなことをそこに開
き示すことができたかが問われなけれ
ばならない。はつきりいってしまえば、
技術は技術として評価されるべき別のこ
とであって、その先に芸術の問題がある
というのではないのである。明治初
年、洋画技術の導入はまずもって合理的
な空間解釈であったし、もともとはその
ようなものは情緒的なものの正反対のと
ころに位置していたにもかかわらず、そ
こに世界との新しい交感が生まれ、さら
には客観的な世界に曝し出された個人を
浮き彫りにするようになった。しかし
ながらその中の個人ないし自己は、よ
くよく環境や伝統に左右されていること
に自覚的になり、無闇に発散的に振舞う
のではなく、画面そのものと向き合う形
で感覚や意識の問題を掘り下げざるをえ
ないということにまでいたった、と

概略してもいいだろう。そうした流れの
中で、作品として何が実現されているの
か。スタイルの分類ではなく、そのよう
な視点から作品を見つめていかなけれ
ば、遅れてきた「近代」を乗り越えるこ
とさえできないだろう。

目の前にある作品がある。形式的には
平面であるから、それはふつう絵画と呼
ばれる種類のものである、としよう。す
ると私たちは、物理的な絵具という素材
(その他のものが使用されている場合も
多い)そのものではなく、それらによ
って作り上げられているものへと感覚
を開こうとする。この「それらによつて」
という部分は抑圧されるため、私たちは
全体を何ごとかとして把握するようにな
るだろう。しかしそれが風景だとか静物
だとかいう判断は、習慣的な認識に属す
ることであって、そうした判断は私たち
が作品を見ることの入り口にあることを
示すに過ぎず、場合によっては余計なも
のであることさえある。そしてともかく
もある全体がひとつの映像として捉えら
れたとき、すなわち部分について断片化
していた感覚が統合されたとき、作品は
自分が何であるかを明らかにするだろ
う。とはいえ私たちは、意識的にも感覚
的にもまっさらな状態でそれと対面して
いるのではないことはいままでもない。
具象であることが必ずしも説明的では
ないのと同じく、抽象がすべての人に単
純に感覚されるものだという保証もない
だろう。「近代」ということの意味もひと
ことで割り切れないとすれば、その都度
の確認を積み重ねる必要がある。

(高田美規雄 当館学芸課長)

平成十年度の新収蔵品

作品名	作者	制作年	材質・技法	寸法(cm)
ギリシアの浮彫	永地秀太	1937	油彩・キャンヴァス・額	73×91
萩茶碗	三輪休和	1967	陶器	口径12.4、底径5.0、高9.0
接合二段箱「草叢」	山本晃	1997	金属	13.3×13.3×15.0
間中	菅木志雄	1998	石	663×517×116
第一次ハガキ絵画発信	松澤宥	1967～68	ハガキ・額	24.0×167.2
浜辺で笑うパウエル、ポジターノ、イタリア、1996	ナン・ゴールディン	1996	チバクローム	70.5×104
噴煙の中のブルース、ソルフェタラ、ポッツオーリ、イタリア、1995	ナン・ゴールディン	1995	チバクローム	70.5×104
雪の中のシモン、クリスマスの夜明け、ウーメオ、1997	ナン・ゴールディン	1996	チバクローム	104×70.5
デイヴィッド、私のベッドにて、ヴォルフスブルク、ドイツ、1997	ナン・ゴールディン	1997	チバクローム	104×70.5
(以上、購入分。計9点)				
萩割高台茶碗	三輪休和	1967頃	陶器	口径15.4、底径5.8、高9.1
萩割高台茶碗	三輪休和	1974	陶器	口径14.6、底径6.0、高8.8
萩茶碗	三輪休和	1974	陶器	口径12.8、底径6.1、高10.1
萩茶碗	三輪休和	1971頃	陶器	口径14.2、底径6.0、高9.0
萩茶碗	三輪休和	1975頃	陶器	口径14.1、底径5.7、高8.0
萩茶碗	三輪休和	1976	陶器	口径15.1、底径5.0、高7.8
萩茶碗	三輪休和	1976頃	陶器	口径14.3、底径5.0、高8.1
萩大海茶入	三輪休和	1968頃	陶器	口径5.8、底径4.1、高6.4
萩灰被花入	三輪休和	1959	陶器	口径4.8、底径12.0、高16.0
萩花入	三輪休和	1975	陶器	口径7.0、底径7.0、高12.7
萩徳利	三輪休和	1967	陶器	口径4.2、底径5.0、高12.9
萩徳利	三輪休和	1968	陶器	口径4.0、底径5.7、高13.5
萩丸香合	三輪休和	1969	陶器	5.5×6.5×5.0
萩松笠香合	三輪休和	1971	陶器	4.6×8.8×4.3
萩四方香合	三輪休和	1975頃	陶器	4.7×6.3×5.8
萩はじき香合	三輪休和	1975頃	陶器	5.5×5.3×4.9
萩茶碗	坂田泥華	1979	陶器	口径16.6、底径5.7、高6.7
萩灰被盒	新庄貞嗣	1996	陶器	口径34.2、底径19.7、高28.5
長方研	堀尾信夫	1998	石	19.6×10.3×3.3
瓜硯	堀尾信夫	1985	石	12.8×15.6×2.7
山水図	雲谷派(等益様式)	17世紀	紙本墨画淡彩・二曲屏風一隻	155.8×133.2
(以上、寄贈分。計21点)				

常設展

美術館から

● 絵画展示室(香月泰男室)
シベリア・シリーズ(4)

十二月二十二日～三月二十八日

● 絵画展示室(小林和作室)
小林和作展

十二月二十二日～三月二十八日

● 郷土工芸室
植木茂展

十二月二十二日～三月二十八日

● 資料展示室
ウイン・パロックの写真

十二月二十三日～三月二十八日

● 第二常設展示室
新収蔵の現代美術

一月二十六日～三月十四日

松林桂月展

二月二十三日～三月十四日

* 臨時休館のお知らせ

平成十一年三月二十九日から四月五日まで企画展準備のため臨時休館します。

山口県立美術館ニュース

「天花」 第七十六号

発行 山口県立美術館
〒753-0089 山口市亀山町三、一

TEL 0839-257788
FAX 0839-257790

印刷 瞬報社写真印刷株式会社