

■ 三重の美術風土を探る①

序章にかえて —三重の戦後美術と「県展」—

原 舞子

周知のように、三重県は近世以前の伊勢国、伊賀国、志摩国および紀伊国の中から成る。現在の行政上の区分では、東海地方、中部圏あるいは東海三県のひとつなどと呼び習わされており、ときには近畿圏内に入れられることもある。また、伊賀市と名張市の属する伊賀地域を大阪圏（近畿地方）、それ以外の地域を名古屋圏（中部地方）と分けて語られる場合もある。歴史的背景、地理的条件、経済的・社会的関係など様々な要因により、都度分類されているのである。以上のように、ひとくちに三重県といってもその区分は時と場合により変化し、ひとつの像を結びにくいのが実態である。

美術という文化領域に目を移したときにも、常にこの問題がつきまと。 「三重らしい」、「三重ならでは」の美術とはいってい何なのであろうか。 「三重の美術」とはどこに存在しているのだろうか。

さて、当館は今年開館36周年を迎えた。県内唯一の公立美術館として、開館準備室時代から三重県ゆかりの美術作家や美術資料の調査研究活動を行い、作品収集方針のひとつにも江戸時代以降の三重出身ないし三重にゆかりの深い作家の作品の収集を掲げてきた。こうした調査研究活動や作品収集活動の成果の一部は、展覧会というかたちを通して発信している。例えば、近年評価の高まっている江戸時代の絵師、曾我蕭白(1730-1781)は伊勢地方を訪れて多くの作品を残しているた

め、開館以来、作品資料の収集と調査研究を継続しており、1987年の「開館5周年 曽我蕭白展」から2012年の「蕭白ショック!! 曽我蕭白と京の画家たち展」まで、過去何度か展覧会を開催してきた。あるいは、現在の伊賀市出身の元永定正(1922-2011)は関西の前衛美術グ

は絵本作家としても多数の作品を発表したことが知られているが、当館では1991年と2009年に元永定正展を開催し、初期から晩年までのまとった数の作品を収蔵している。また、鈴鹿市出身で2014年に生誕100年の節目を迎えた浅野弥衛(1914-1996)も機会があるごとに取り上げてきた作家のひとりといえる。

このように、ある種定点観測的に作品資料収集と調査研究を継続してきた三重ゆかりの作家がいる反面、まだまだ未開拓な部分は山のように存在している。限られた人員、予算、時間の中で、ひとつでもその空白を埋めていく努力を続けていくことで、次世代に「三重の美術」の見取図を受け渡すことができないだろうか—（無論、その見取図は常に書き換えられていくべきものだろう。）

本稿のタイトルに掲げた「三重の美術風土を探る」は、かつて当館で開催された3つの展覧会に由来している。これらの展覧会は、三重の風土と歴史をたどるものとして企画され、1986年に古代・中世の宗教と造形物を展示、92年には近世絵画に焦点をあてた二部構成の展覧会として開催された¹。92年の第二部展は先に挙げた曾我蕭白に関係したもので、87年の蕭白展からの5年の間に継続されてきた調査研究により新たに知られるようになった作品を中心に展示した。86年の展覧会図録には初代館長が文章を寄せており、その冒頭で、「『三重の美術風土』を主題とし、継続してこの主題を追及していく最初の試みとして」²、当時この展覧会が企画されたことが明記されている。92年以降はこのタイトルが引き継がれた展覧会は開催されていないが、「継続してこの主題を追及していく」という姿勢は当館が今後も成長し続けていくために最も重要なことであると再認識し、本稿は展覧会というかたちでこそないが、浅学寡聞の身ながらその衣鉢を継ごうとするものである。かつての展覧会では古代・中世～近世までを取り上げているので、今

後は近代以降を中心に取り上げてゆきたい。具体的には、近代から現代にかけて、三重県内の各地域の美術に関するトピックスを拾い上げていこうと思う。小さな事柄であっても積み上げていけばそれが層を成して、三重県における美術のアイデンティティを探ることへつながると考えるからである。

まず手始めに今回は、いわゆる県展について触れたい。県展（県美展）は現在も全国各地で開催されている全県的な規模の公募展であり、すでに戦前から成立している県も多い。最も早い例としては、1911年に「全国で初めて民間による総合美術団体」³東海美術協会が愛知県において設立され、同年より毎年1回の大規模な公募展「東海美術協会展」が開催された。このほか、中国地方の広島（広島美術協会、1916年）、北陸地方の金沢（金城画壇、1924年）、九州地方の熊本（九州美術会、1914年頃）、少し遅れて東北地方の仙台（東北美術協会、1930年）といった地方の中心的都市において公募展が開催されはじめる。また、明治維新を推進した「薩長土肥」のうち、山口県（長州）をのぞく鹿児島県、高知県、佐賀県は明治・大正期に全県的な美術団体および展覧会が設立されている。「中央」とのつながりの深さ—当時の政治勢力の構図やインフラ整備の迅速さなど—が各地の美術界にも強く影響をおよぼしているといえるだろう。

こののち、大正期から昭和初期にかけて各地において全県的なまとまりが生まれ、「県展」が開催されていくが、三重県では戦前に県展は開催されなかった。三重県において県展設立の機運が盛り上るのは戦後のことである。

終戦後、各地にヤミ市ができ、食料や生活用品を求める人々が集まつた。松阪駅前にもヤミ市が立ち並び、人々が押し寄せる中、乗降客の気分が少しでも和らぐようにと当時の国鉄松阪駅長、深田新吉は市内の画家たちから絵を借りて待合室に展示した。この「駅展」に目を留めたのが、のちに熊野市長となる洋画家の小林清栄(1894-1987)である。小林は南牟婁郡神川村(現・熊野市神川町)に生まれ、従兄弟にあたる文化学院の創立者、西村伊作(1884-1963、現・和歌山県新宮市出身)に油絵を習ったという。鹿子木孟郎(1874-1941)、藤島武二(1867-1943)といったかつて津の尋常中学校に図画教諭として赴任していた経験のある中央の洋画家に師事していた時期もあり、1924年には絵画学習のためフランスへ留学している。戦中は海軍の従軍画家となり、戦争画の制作や第7回海洋美術展に出品していることが確認できる。1944年に郷里に疎開し、1946年に神川村長に就任。以後は政治家として活躍し、1965年以降は東京に転居して亡くなるまでを過ごした。

小林が松阪駅での「駅展」に遭遇したのは、1947年12月、津市への出張の途中のことであったといい、そこで駅長の深田から松阪において活動を始めていた日本画家たちのグループ「放芽社」のことを聞く。前年7月に愛知県内において組織された「中部日本美術協会」が5月に中部日本新聞社(現・中日新聞社)との共催で第1回展を開催したことを受け、放芽社と中部日本新聞社との間で三重県内にひとつの美術協会を設立する話が当時持ち上がっていた。一方の小林もまた、三重県社会教育課との間で各市町に美術家の調査を依頼して名簿を作り、県展企画することを提案しており、ここで両者の思いが一致した。中部日本新聞社三重支局長の坪井淳美を介して、三重県内各地の美術家たちに声がかかり、1948年1月20日、津市内で初めての会合が開かれた。出席者は30余名にのぼり、美術文化論に花を咲かせ、わずか数時間のうちに三重県美術協会の設立と三重県総合美術展覧会の開催が決定

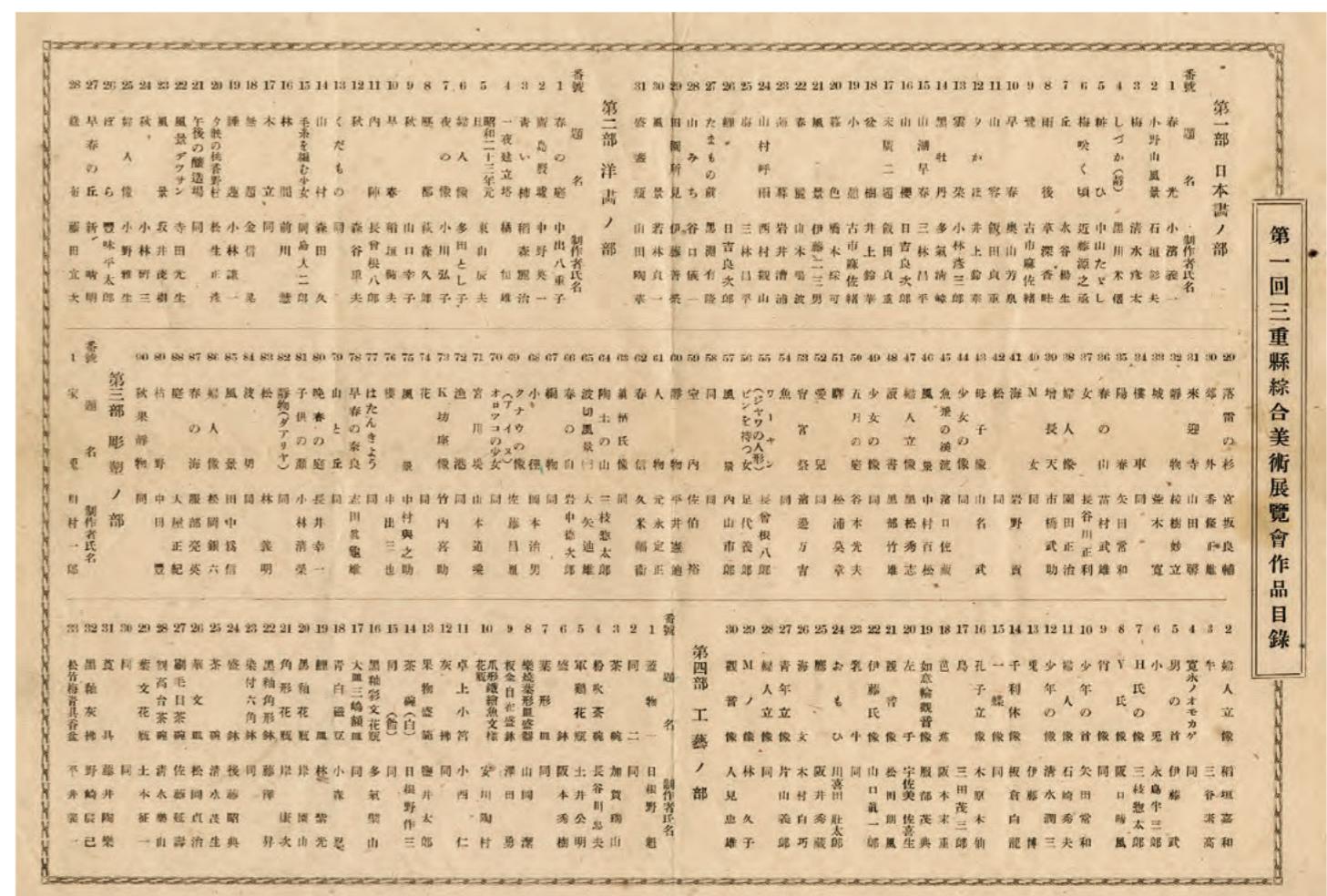
したという。その後、2月20日に委員会を開き、第1回県展を4月15日より各々5日間、津、松阪、上野、四日市において開催することが確定。作品は全部鑑査し陳列、陳列作品は審査して授賞することになった。

第1回目の「三重県総合美術展覧会」は日本画、洋画、工芸、彫塑の4部門で、作品目録によると出品数は184点となっている。会期と会場はそれぞれ、4月15日から19日までが津の三重県会議事堂、4月21日から25日までが松阪の松阪市役所、4月29日から5月3日までが上野の阿山高等女学校、5月6日から9日までが四日市の富田小学校で、4会場いずれも作家自らが釘や金槌を持参して会場を急ごしらえして展示を行ったと語り継がれている。ちなみに、当時、津市栄町の県会議事堂は連合軍三重軍政府として接収されており、仮議事堂として津市桜橋の旧在郷軍人会館が使用されていた。4月16日付け『伊勢新聞』では津で開幕したばかりの県展の様子が詳細に伝えられており、「終戦後第一回の大きな美術展としては充分な成功で、数も質も相当なもの」と書かれている。松阪駅での出会いからわずか半年足らずで全県的な展覧会の開催へとこぎつけた関係者の努力とそのエネルギーにはただ圧倒される。そこには、活動地域も会派も超えた団結があった。

県展は早くも同年11月に第2回展が開催され、その後は年に一度を目標に会場や名称を変えながら開催されてきた。第4回展からは写真部門が、第6回展からは書部門が新設され、出品数も急速に増えていく。県展は現在も継続しており、今年は第69回みえ県展が三重県総合文化センターにおいて開催され、熊野市での移動展示も行われた。

当館も開館翌年の1983(昭和58)年から数年の間、県展の会場として使用されていた歴史がある。さらに言えば、県展が美術館の建設運動の舞台となったことさえある。第14回県展においては美術館建設基金のため、作家が県展作品を持ち寄り、四日市近鉄百貨店で即売会を開催しており、第24回県展の折には会場前で三重アンデパンダン展実行委員会による美術館建設署名運動が行われた。署名運動の際に配布された文書には次のように書かれている。「私たちは、三重県の文化的水準を高め、より豊かな郷土の文化を発展させるためにも、三重県に立派な美術館ならびに各種展示会場の建設を県当局に要求したいと思います。」

人々の団結が実を結び、当館が開館を迎えるのは、この署名運動から十数年後のことである。



第一回三重県総合美術展覧会作品目録、1948年、個人蔵

- （主要参考文献）

田中修二「戦前の県展—展覧会の中央と地方—」『昭和期美術展覧会の研究 戰前編』東京文化財研究所、2009年、31-46頁。

三重県／編集『三重県史 資料編 現代3 社会・文化』三重県、2001年。

田畠美穂／編・著『三重県文化史キーワード年表』伊勢の国・松坂十楽、1998年。

岡田久春「戦後三重の美術 県展黎明の歌」「ひる・ういんど」第5号、三重県立美術館、1984年1月発行。

1. 「三重の美術風土を探る～古代・中世の宗教と造型～」1986年10月12日-11月16日。
「三重の美術風土を探る2 第1部 近世の絵画」1992年9月26日-10月18日。
「三重の美術風土を探る2 第2部 その後の蕭白と周辺」1992年10月20日-11月8日。

2. 隅里鉄郎「[「三重の美術風土を探る」展について]、『三重の美術風土を探る～古代・中世の宗教と造型～』図録、三重県立美術館、1986年。

3. 深山孝彰「近代愛知の美術」『20世紀 愛知の美術』図録、愛知県美術館、1993年。



図1



図2



図3

スマートフォンで写真を撮影し、手軽に加工、共有できるSNSの「インスタグラム」。同SNS上で広く共感が得られるような事物や風景が「インスタ映え」と評され、流行語ともなったのは記憶に新しい。本稿は、インスタグラムが象徴する高度情報化社会のイメージ消費と、過去の自然観照法や風景画の美学との類似・相違を比較検討することで、現代の風景表象の意義や可能性について考察を深めることを目的とする。具体的には、18世紀のイギリスの視覚装置「クロード・グラス」、そして、印象派からモダニズム絵画をめぐる言説に見られる「統一性の美学」と、インスタグラムの機能や効果を比較する。

インスタ・フィルターとクロード・グラス

2010年に発表された当初、スマートフォンのカメラ機能は今ほど発達しておらず、画像を手軽に加工できる「フィルター」が人気となってインスタグラムは急速に広まった。例えば、「Clarendon」を使えば、画像にやや青みがかった色調を加えながら、彩度を上げ、ハイライトや陰影部分を強調することができる。「Slumber」は、彩度を下げて、黄色味がかった調子を加えることで、レトロな雰囲気を演出する(図1)。これらフィルター越しの風景を加工前の画像と比較すれば、いかに生の視覚経験とそれらがかけ離れているか明白だ。

しかし、このようにフィルターで美化されたイメージを通して場所や対象を消費する態度は、決して現代に限った現象ではない。風景を加工して楽しむための過去の視覚装置には、イギリスで流行したクロード・グラスが挙げられる。

18世紀後半、イギリス貴族のあいだでは、「ピクチャレスク」、すなわち絵画のような風景を求めて旅することが流行っていた。このとき理想的な風景として想起されたのが、17世紀のローマで活躍したフランス人画家クロード・ロランが描き出したものであった(図2)。そのクロードの絵画のごとく風景を変容させる装置として旅行者やアマチュア画家が携行したのが、手のひらサイズの黒い凸面鏡クロード・グラスである(図3)¹。

ピクチャレスク概念を定義した人物として知られるウィリアム・ギルpinは、この鏡のもたらす様々な効果についても著作に記した。なかでも、色彩の変化について述べた「よく調和のとれた自然のままの色でありながらも、凝縮されているだけにいっそう輝いて見える」といったくだりを読めば、クロード・グラスが、まさに18世紀のインスタ・フィルターとも呼べる装置だったことが想像できよう。

ギルpinはクロード・グラスの効果について次のように記している。

この凸面鏡に小さく映し出されることで(風景の)構図や形状、色彩がぐっと間近に引き寄せられる。そして、対象の形や事物の美しさ、全体的な効果を一つの複合的な視野の下で観察することができるのだ。

つまり、自然を直接観察する場合には、事物のかたちや色彩、そして全体的な効果を別個に認識するしかないが、小さな黒い凸面鏡を通してなら、それらすべてを同時に知覚することが可能となる。なるほど、クロード・ロランが高く評価された理由として、異なる時刻や天候における光の特徴を観察し、その光で画面全体を覆うことで、風景の表象に統一性を与えたことがしばしば指摘されている²。クロードが自然の丁寧な観察を繰り返し、成し遂げた統一的なヴィジョンが、風景を小さな画面に閉じ込めることによって叶う。それが、この黒い鏡がクロード・グラスと呼ばれた理由に他ならない。

この風景を包み込むような光の効果と、その結果達成される画面の統一性は、近代以降の風景画にとって、そして、絵画そのものにとっても、やがて欠くべからざる資質として語られるようになる。例えば、ケネス・クラークは、モネら印象派の風景画を真実な視覚的印象の表出と評価する一方で、イギリスの風景画家B・W・リーダーを以下のように批判している。

白黒写真は実物以上によく見せているが、複製図版で見るだけでも雰囲気の統一性をまったく欠いていることが知られよう。しかもクロードの用語を借りるなら、自然主義の精髓たる、あの全体を包む光の被膜がみられない。加えてそこにはどんな種類の統一性もない。自然は全体として把握されず、部分部分として描写されている³。

ここでいう「被膜」は、フィルターというよりも「全体を包み込むもの(envelope)」を意味する。1890年、《積みわら》連作を制作中のモネもその重要性を自ら書簡に記している。

描き進めるにしたがって、私が求めているもの—「瞬間性」、とりわけ周囲を包むもの、いたるところに輝く均一な光を表現するためには、もっと努力せねばならないことがわかるのです⁴。

こうして均一な光によって全体が覆われた絵画では、そこに表現された「気分」や「印象」が、まずは瞬時に知覚され得る。そのような絵画に見出せる「統一性」ないし「無時間性」は、モダニズムの芸術理論において、音楽や彫刻のように時間をかけて鑑賞される芸術媒体と絵画とを弁別する特徴と見なされ、絵画の自律性を担保する質として、「平面性」と並び重視されるようになる。そして、図と地の区別を排したオールオーバーな(まさに全面を覆う)抽象絵画へと接続されていく。

この極めて純粹主義的な特質が、印象派絵画が現在においても広く好まれる要因とも繋がっている点を指摘して、インスタグラムをめぐる考察へと戻っていきたい。

長谷川祐子は、作品体験においてノイズとなる要素—作品が背景とする文化や展示環境など—が最も介入しにくいアートがヨーロッパ印象派絵画であるとして、「そこには容易くデコードできる意味と色の美しい饗宴が同時存在し、共時的な「印象」という誰でも共有できる大まかな入口がある」と、評している。ここでいう「印象」とは、モネの言う「全体を包み込むもの」が(画面の統一性にも下支えされて)巧みに表現された結果、鑑賞者が感受するものである。

メディア理論家のレフ・マノヴィッチは、インスタグラム上の1500万枚もの画像を分類し、そこに表れている美学について理論的な分析を加えた。ここではその詳細には立ち入らないが、かわりに、同メディアの特性を深く理解し、多くのフォロワーを集める“プロ”的インスタグラマーたちが採用しているというルールに着目したい。それは、インスタグラム上の画像シークエンスが与える視覚的効果につねに気を配ることである⁵。

モバイルデバイス上で選択できるインスタグラムの表示・閲覧方法のうち、正方形の画像9枚が3×3のグリッド上に配置される「ギャラリービュー」は、あるユーザーをフォローするかどうか検討する際に参照されやすいものだ。ネット上には、このギャラリービューの見た目(フィード)を美しく保ち、多くのフォロワーを集めためのハウツー記事が多数掲載されている⁶。そのルールとは、「投稿する写真に一貫したテーマを設けること」や、「使用する色調や彩度をあらかじめ決めておくこと」、そして「投稿する全ての写真に同じフィルターや画像加工設定を使用すること」などである。つまりは、フィード全体を統一された美学で充満させることが重要となる。

そうしたアカウントが人気を集めるとの理由には、先に確認した印象派の普遍的人気の背景をそのまま当てはめれば事足りるだろう。整えられたフィードは、ユーザーがコミュニケーションしたい「印象」や「気分」、あるいは「趣味」を一望のもとに伝達する。別のユーザーは、一瞥してそれに共感可能かの情緒的判断を下し、フォローを決めるのである。

駆け足で見てきた通り、いまや10億人以上が利用する極めて現代的なメディアであるインスタグラムにも、過去の視覚装置や芸術との類似や、共通する美学が見出せる。私たちは、インスタグラム以前から、現実に対してフィルターをかけることによって風景を享受してきたし、おそらく、そのようにしか風景を見ることはできない。オギュスタン・ベルクは言う。

図1 左:フィルターなし | 中央:Clarendonを使用 | 右:Slumberを使用 いずれも iPhone SE iOS11.4で撮影、インスタグラムはVersion 59(2018年8月20日更新)。

図2 クロード・ロラン《船出するシバの女王のいる風景》1648年 148×194 cm／油彩・キャンバス／ロンドン・ナショナル・ギャラリー 古色を帯びたロマンチックな雰囲気は、どこか「Slumber」フィルター風にも見えてくる。

図3 1775-80年頃に制作されたクロード・グラス © Victoria and Albert Museum, London

われわれは自身の属する文化に促されて、風景を肯定的にも否定的にも鑑賞・評価するし、またそればかりではなく、風景の側面のいくつかを知覚したり、あるいはしなかったりもする。文化はわれわれの感覚の生理学的な能力とは独立に、意識と事物の間にある種のフィルターをいくつか介在させ、それが情報を通したり、通さなかったりするのである⁷。

ならば、これまでのイメージ消費とインスタグラムとの最大の相違とはなんだろうか。それはおそらく、インターネットによる共有を目的としている点であろう。インスタグラマーたちは、フィードの統一的な美学を乱す画像であれば、いかに心搖さぶる体験の記録であろうと発信すべきでないと考える。現実がいかに落胆させるものであろうと、画面上で見栄えがすれば「良い体験」としてシェアできる。

このようなイメージ消費が標準化した未来において、ベルクの言う各々の文化を背景とした風景の鑑賞・評価は可能だろうか。そのような危惧を抱きながら、「Para-Landscape “風景”をめぐる想像力の現在」展(2019年1月4日[金]~3月24日[日]開催／東海閣を中心とした作家5名による現代アートのグループ展)を準備している。

1. この装置については、風景に背を向けて鏡に映ったイメージを楽しんだとする説と、携帯用の色ガラスをまさにフィルターのように視野にかざして使用したとする説がある。岩井俊昭「クロード・グラスに映る『ピクチャレスク』の深層」『近畿大学教養・外国語教育センター紀要、外国語編』第2巻第1号、2011年、97-111頁。

2. William Gilpin, *Remarks on forest scenery, and other woodland views (relative chiefly to picturesque beauty) illustrated by the scenes of New-Forest in Hampshire*, London: R. Blamire, 1794, pp.224-225.

3. 例えば、ワシントンのナショナル・ギャラリーによる概説的な記述では、クロードは以下のように評されている。“Claude's work was distinguished by his ability to render the specific character of light at different times and conditions and to use light to bring pictorial unity to a scene.”[\(2018年8月25日閲覧\)](https://www.nga.gov/collection/artist-info.1145.html) 但し、クロード自身の制作実践においては、自然の部分や断片の習作を重ねた丹念な研究が繰り返されていたことに留意せねばならない。小針由紀隆「クロード・ロラン 十七世紀ローマと理想風景画」論創社、2018年を参照。

4. ケネス・クラーク 佐々木英也(訳)『風景画論』ちくま学芸文庫、2007年、238頁。

5. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné, III(1888-1898)*, p.258(L1076).

6. 長谷川祐子「キュレーション 知と感性をゆさぶる力」集英社新書、2013年、17頁。

7. レフ・マノヴィッチ、久保田晃弘・きりとりめぐる(共訳・編著)『インスタグラムと現代視覚文化カルチャーランナップ』アナリティクスをめぐって』ビー・エヌ・エヌ新社、2018年、145-155頁。

8. 例えば以下のような記事。[\(2018年8月25日閲覧\)](https://www.pagecloud.com/blog/instagram-aesthetics)

9. オギュスタン・ベルク、篠田勝英(訳)『日本の風景・西欧の景観 そして造形の時代』講談社現代新書、1990年、44頁。

コレクション展 備忘録—「どこをみる？どうみる？日本画＊大研究」展にちなんで—

道田 美貴

三重県立美術館では、1982年の開館以来、常設展示以外にも様々ななかたちでコレクションを紹介している。1984年には、「収蔵品展—新収品及び寄託品を含む—」、86年から92年までは新収蔵品展を毎年開催¹。94年には、こどもを対象とした所蔵品展を試みる。96年にスタートした「こども美術館」シリーズは、2012年開催の第8弾、「かわいいってなんだろう？」まで続いた。キャラクターが登場し、平易な語り口で鑑賞者を奥深い美術の世界に誘うこのシリーズ²は大人からも好評を得たが、美術館活動の多様化にともない、学校、地元住民、アーティスト等と協働し、展覧会に限定することなく、コレクションを含む美術館資源をより効率的に活用する方向に進む。上記以外にも、折に触れ、テーマを設けてのコレクション展を開催してきた。



コレクションは美術館の顔ともいわれるが、コレクション展の変遷を辿るだけでも、時々の美術館の在り方を垣間見ることができ、興味深い。2012年の「受贈記念 榊莫山展」以降、新収蔵品展が開催できていないという状況は、作品収集が滞っていることを端的に示す³。また、開館30、35周年のコレクション展は、美術館にとって厳しい時代であるからこそ、設立を記念すべき年に、美術館の使命、所蔵品の重要性を問いつてみたかった。

さて、今年度開催の「日本画＊大研究」展は、当館所蔵の日本画作品を中心に構成する展覧会⁴。当館の日本画は、三重出身の伊藤小坡と宇田荻邨、この地を遊歴し多くの作品を遺した江戸時代の絵師・曾我蕭白、伊勢古市の寂照寺住職をつとめた画僧・月懺、伊勢長島藩主・増山雪齋等の作品が中心であり、特徴あるコレクションを形成している。しかしながら、当館コレクションの主軸である日本近代洋画のように、その流れを概観するには至らない。2006年、第1回目となる日本画コレクション展、「日本画の魅力にせまる」では、生誕110年を迎

えた松阪市出身の宇田荻邨を中心に据え、1室：宇田荻邨、2室：横山操の《瀟湘八景》、3室：三重の近世絵画、4室：曾我蕭白と4部構成し、主要な日本画作品を紹介した⁵。

第2回目の日本画展はどのような内容とするか。日本画愛好家は少なくないものの、難しい、堅苦しく感じる、どこをみればいいのかわからない、など日本画作品についてネガティブな声が寄せられることも多い。確かに、伝統的な日本の絵画は、掛軸、巻子、屏風など、現在の生活にはなじみのない画面の形式が用いられ、日本画を描いた経験のない人にとっては用途さえわからない素材や道具もある。鑑賞のヒントとなるはずの作品タイトルも難解である。どこをみれば、どうみれば、日本画はもっと楽しめるのか。今回は、画面形式、素材、制作工程、技法、画題などについて、解説パネルなどを用いながら、わかりやすくみどころを伝えることを目指すこととした。

例えば、伊藤小坡《ふたば》では、本画と大下絵を並べての展示を試みる。両者を比べてみると、小坡のこだわり、思考の跡を見つけることができるかもしれない。今回はさらに、《ふたば》の部分模写も展示する⁶。日本画制作のプロセス、紙本と絹本の違いやそれぞれの特色などを具体的にみていく機会となるだろう。表装をしない状態で、裏面から作品を見る機会も多くのない。岩絵具の用い方など技法から見えてくるものもあるにちがいない⁷。

今回採り上げる作品数は約40点。紹介できる作品や素材、技法、画題は限ら

れているが、今後、日本画をみる際のヒントをみつけていただけるのではないかと思う。本展が、日本画に対する興味を拡大し、コレクションに目を向けていただく契機となるならば、担当者としてこれに勝る喜びはない。

1. 以降、新収蔵品展は、1996年、2000年、2001年、2006年に開催。
2. こどもを対象としたコレクション展は、94年の所蔵品による「わくわく美術・たんけんツアーオ△□をさがそう！」に始まる。初回の「こども美術館」は、「わくわく美術たんけんツアーオ△□をさがそう！」の流れを汲み、2-8回とは趣が異なる。
3. 購入作品による新収蔵品展は、2006年1月以降開催していない。
4. 2018年9月11日-10月14日開催。本稿執筆時点ではまだ展覧会は準備段階、本紙発行は閉幕後となる。江戸時代以前の作品も採り上げるが、便宜上、日本画ということばを用いる。
5. 1925年の帝展で特選を得た後、行方知れずとなっていた宇田荻邨《山村》の所在が判明し収蔵することが叶ったため、「宇田荻邨《山村》、80年ぶりの公開へ」というサブタイトルをつけ、そのお披露目も兼ねた。さらに、2004年から6ヵ年計画で修復を進めていた旧永島家模擬のうち、2005年度修復分の《松鷹図》5面、《竹林七賢図》8面の完成披露も行い、話題性に富んだコレクション展となった。
6. 部分模写は、愛知県立芸術大学大学院美術科の伊東佐智代氏にご担当いただいた。
7. 素材や技法については、愛知県立芸術大学日本画専攻准教授・文化財保存修復研究所の坂野智啓氏に監修を依頼した。

柳原義達と陶芸①—作陶について—

太田 智子

彫刻家柳原義達が一時期、陶芸との関わりを持っていたことはあまり知られていない。過去の研究でも、多くは語られてこなかった。そこで今回は、柳原と陶芸のつながりについて、少しばかり紹介したい。

今年度の柳原義達の特集展示を準備するため、柳原氏より寄贈された書籍を改めて調査していたところ、一冊の雑誌に目がとまった。現代陶芸が特集された『淡交増刊』だ¹。彫刻関連の資料が中心の柳原文庫では、異彩を放った選書である。手元に置かれた理由を探るべく、本を開いた。

目次に見ていると、堀口捨己などが優れたセミ・アマチュアの陶芸作家を推選するコーナーで、なんと柳原が選ばれていた。絵柄のない外面の縁に切れ目が入った、シンプルながらにじみ出る動きを感じる作品だ。推選者の山崎隆夫曰く、「火の芸術の会」で見かけた柳原義達氏の（中略）花器が、フォルテの全合奏を聞くような騒然とした会場の中で、含み笑いのような物静かな存在を見ていたのが、妙に印象的だった（中略）。

この「火の芸術の会」展は、1959年3月に日本橋高島屋で開催された。約一年前、土方定一らが世話人となり、「陶器の新しい実験」のために彫刻家が作陶し、画家が絵付をする同名の団体を結成²。柳原は当時親交の深かった向井良吉もいるこのグループに参加していたのである。しかし、彫刻家と画家の合作が多い中、柳原は一人で制作したようだ。陶芸を通して、自らと向き合い、新たなる彫刻表現に迫ろうとしていたのかもしれない。

柳原の作陶については、この他に確認できていないため、今後も調査していきたい。



『淡交増刊 現代やきもの読本』第4号(1959年7月発行)



柳原義達作の陶芸作品
(『淡交増刊 現代やきもの読本』第4号、104頁より転載)

表紙解説「川端康成と横光利一」展より

速水 豊

横光利一の死の約2年後、川端康成は「天の象徴」という横光についてのエッセイを書いている。このロダンの作品は、川端によるとその文章を書き出す日に借りてきたものであった。

ロダンの手から川端は横光の手を思い出したという。「おぼろげな記憶だが、横光君の手は均齊のいい形ではなかつた。円みのある姿ではなかつた。指は細長い方だつたと思ふが、すんなりと伸びてゐなかつた。少し節立つて、いくらか曲つてゐた。美しい精神的な手であつた。涼しい愛情の手であつた」(「天の象徴」1950年)。

手だけの彫刻がそれ自体象徴的な表現であると指摘する川端は、横光の文学が何よりも象徴性を重んじていたことへと思いを巡らせ、この亡き親友の作品を論じていく。「ロダンの女の手を見ながら私は、横光君が純粹の生命をなほ象徴に高める道にあつたことを思ふのである」(同前)。川端はこの彫刻を購入し、以後、彼が亡くなる時も書斎机に置かれてあった。



オーギュスト・ロダン《女の手》
ブロンズ/高さ12.1cm/公益財團法人川端康成記念会蔵