

採  
Siren  
蓮

第二  
号

No.2

目次

Contents

採蓮のいわれ 4  
The implication of "Siren" 5

「木曾義仲合戦図屏風」をめぐる 松尾知子 7  
*Screens of the Battles of Kiso Yoshinaka* Matsuo Tomoko 26

ジョゼフ・コヌースとアド・ラインハート 水沼啓和 27  
一九六〇年代後期におけるロンセブチュアル・アートと絵画に関する一考察  
Joseph Kosuth and Ad Reinhardt: A Study of Conceptual Art and Painting in the Late 1960s Mizunuma Hirokazu 46

講演記録「チベットの仏教美術」 Buddhist Art of Tibet 講師＝マリリン・M・リー 47  
Buddhist Art of Tibet Summary of a Transcription of a Lecture by Marilyn M. Rhee 58

講演記録「奇想の画家 国芳」 講師＝鈴木重三 59  
The Fantastic Painter Kuniyoshi Transcription of a Lecture by Suzuki Juzo 95

シンポジウム「表面と構造」 司会進行＝谷新 97  
Symposium, "Surface and Construction" Chair: Tani Arata 126

## 採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画は多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はずいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する「isjoko」は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精という。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

## The implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has the same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beautiaes of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a Siren.

Chiba City Museum of Art



# 「木曾義仲合戦図屏風」をめぐる

松尾知子

はじめに

千葉市美術館蔵「木曾義仲合戦図屏風」(図1、註1)は、『平家物語』の中から、木曾義仲の特に合戦にまつわるエピソードを描いた屏風である。本図には、例えば制作事情を示すような文字史料は見つかっておらず、また、後述するように図様にあまり類例がないものであり、しかも筆者の系統などについても明らかにしがたい面がある。景観や風俗などを描いたものでない、特に「物語絵」でこのような条件にある作品の場合、孤立した作としてそこで検討が終わってしまうことが多い。本稿では、まず描かれた内容の分析として、ストーリーの把握というだけでなく、そのストーリーの何がどのように描かれているのかということ詳しく見てゆく。そして本作品自体が、それを享受する側の状況を示す内容を持っていることがあるのではという予測を立て、平家語りととの関係について考察を加えてみたものである。

## 「二」 「木曾義仲合戦図屏風」の概要

「木曾義仲合戦図屏風」(以下、館蔵本と称す)に描かれた物語は、屏風の向かって右隻右上より、頼朝との和睦のため義仲の十一歳の嫡子を人質に差し出す「清水冠者」(巻七)(註2)、琵琶の名手平経正が戦勝祈願に神前で秘曲を奏でる「竹生島詣」(巻七)、右隻右下へ進んで、義仲勢の火打城を内通を得て平家軍が攻め込む「火打合戦」(巻七)、義仲の文官覚明が戦勝祈願の願文を書く「願書」(巻七)、義仲軍が大勝利をおさめる「俱利伽羅落」(巻七)、合戦後の首実検で平実盛の白髪染めを落として一同涙する「真盛」(巻七)、左隻右上から左方へ、義仲軍による法皇の法性寺殿の焼き討ち、逃げる法皇方の兵士が味方に誤って石打ちされるところ、頼資が逃げる途上で衣服をはがれ笑い者になるところの三場面を描いた「鼓判官」(巻八)、義仲追討の途上、佐々木四郎高綱が梶原景季を出し抜き先陣の功を得る「宇治川先陣」(巻九)、そして左隻の下半分を大きく占めて「木曾最期」(巻九)



図1 右隻



図1 左隻



である。右より、義仲とその乳母子で義仲四天王といわれた今井兼平との再会、主従五騎になるまでの戦い、義仲に別れを告げられた巴御前の最期の奮闘、兼平が義仲に自害を即するところ、防戦する兼平、そして深田にはまったところを射られた義仲の死、兼平が太刀の先を口に含んで馬より落ちる自害の場面となっている。

金地金雲が交錯し、重層的な空間が作られているのがまず目に飛び込んでくる。この金雲と土坡や木々によって巧みに場を仕切り、そこへ各場面がゆつたりと配置されている。地面と転化しながらならかに画面を横切る金雲に、視線が次々に導かれ、義仲の一代記を無理なくたどっていくことができる。「木曾願書」から「俱利伽羅落」に至る場面転換の自然な流れ、同様に「鼓判官」や「木曾最期」のような一連の話の展開をつかず離れずにはめ込む手腕はなかなかのものである。そうした画面構成から、例えば谷底を見下ろす義仲勢の勝者としての雰囲気、巴が最後の奮闘をして義仲から離れておちてゆく方向性、状況が一刻一刻進みついに死に至ってしまう展開、等等、伝わってくることは多い。「竹生島詣」が上方に金雲をのぞき込むようにして描かれ、人物が非常に小さいのも、義仲勢の動きから一段別の位置にある場面であることを感じさせる。竹生島は、まぎろ右の方に全体像が二つの盛り上がりのある岩山の形で示され、

そして海から切り立った岸壁のある島に小舟に到着したという風情が描かれる。金も多用され、一種神々しいような雰囲気表現されている。

近世の合戦図にはしばしば「平治物語絵巻」が参照され、組討つ侍の姿が名もない脇役の武士にも繰り返し利用されているのが見うけられる(註3)。しかし館蔵本には確実にそれと判明するような型はみられない。本図の合戦の場面はみな、侍たちが集団で押し寄せたり逃げまどったりしており、左隻下中央の場面で、巴が恩田八郎の首をねじ切ろうとつかみ、兼平が太刀で甲に斬りつけているところ以外、目立った戦闘の形はなく、組み合つて争う姿や首を掻いたり血が流れたりという生々しい戦いをあらわさないのは特徴の一つである。

合戦場面の軍勢がなだれ込んでいく勢いのある部分と、合戦前後のエピソードの部分の緩急取り合わせのバランスもよく、全体としても見応えのある巧みな大画面の構成を示している。

このような館蔵本には、残念ながら絵の筆者や制作年代を確定的にできる有効な材料はない。近世初期の無名の「町絵師」作といわれる作品群を模式的に類似するものをグループ化し、「工屋」の輪郭を明らかにしていることとする試みは、主に、洛中洛外図、江戸図、邸内遊楽図、四条河原遊楽園などの画題別に行われはじめている。合戦図においてこれまで指摘

された例としては、桃山時代の「保元平治物語図屏風」(メトロポリタン美術館蔵)の工房(註4)、江戸初期の「一の谷・屋島合戦図屏風」(贅願寺蔵)や「一の谷屋島・壇ノ浦合戦図屏風」(出光美術館蔵)を手がけた工房(註5)、「戦国合戦図屏風」(富山県、個人蔵)の工房(註7)、金平本の挿絵によく似た寛文期の「源平合戦図屏風」(大英博物館蔵)の工房などがあるが、館蔵本は明らかにそのいずれとも異なる様式を持っている。

しかし、平家絵(特に「一の谷・屋島合戦図屏風」)の初期的な図様を持つ屏風絵の作例と比較してみると、ならば、館蔵本の松などの木や(図2)炎の表現、人物のプロポーションや手を反り返らせて走る姿などのポーズ(図3)、金雲の形や金地と交錯しながら走る全体的な構成、軍勢の大きさなどエピソードの取り扱い方等々、埼玉県立博物館蔵「一の谷・屋島合戦図屏風」の中にその基本形のようなものが認められ、最も作風を似通わせるものと思われる。埼玉県博本は、岩組や「枝を左右に振ったひょうろ長い松樹」の表現に狩野光信系の影響が指摘され、狩野派による元和年間(一六一五—一三頃)の作とされる(註8)、館蔵本と比較すると人物表現などより精彩度かなり手がよいことが改めて確認できる。館蔵本の人物には鼻が正面に持ち上がった滑稽な顔貌や、唇に朱が入った者も描かれること、上脛を曲線で濃く引き脛が厚ばった

い点などに独特の特徴があるものの、時期的にも関係としてもそう遠く離れないものではないかと思われる。

以上のような検討や画面全体の調子などから、江戸時代初期、寛永年間(一六二四—一四四頃)の、合戦図及び合戦風俗図を得意とする絵師(註9)による作ではないかと推測しておきたい。

## 二 木曾義仲を主題とする絵画

では、館蔵本は、現存する平家物語関連や木曾義仲を主題とする絵画の中で、どのような位置を占めているのだろうか。

【平家物語】の絵画といえば、屏風絵が多い(註10)。それらは、

(一) 源平合戦の諸相を大観的に描いた屏風、

(二) 物語の各巻から一場面ずつというように任意の数場面により構成する屏風、

(三) 「那須野」や「宇治川先陣」などのように一、二場面を取り上げ大きく描く屏風、

のように分類できる。屏風絵以外には、

四 物語の全体を描く絵巻、扇面画、絵本や絵入版本など、

があるが、現存する完本の作品に江戸時代初期以前に遡るものはない(註11)。



図2 埼玉県博本(左)、館蔵本(右)



館蔵本



埼玉県博本



図3

この中ではまず、(一)のうち一の谷・屋島合戦を描いたものが多数派を占める。それに次いで(二)(三)であるが、こうした中で、義仲関連の話が描かれた江戸時代前半までの絵画として現在までに知り得た作例は、

「平家物語図押絵貼屏風」 六曲一雙 神奈川県立歴史博物館蔵、室町時代後期

「平家物語図屏風」 八曲一雙 個人蔵 江戸時代前期(註12)

「平家物語 宇治川先陣・木曾最期」(巴御前)図屏風 六曲一雙 サンフランシスコ・アジア美術館蔵 江戸時代十七世紀後期(註13)

長谷川信秋筆「平家物語 木曾顯書・実盛最期」図屏風 六曲一雙 個人蔵 江戸時代前期(註14)

住吉如慶筆「木曾物語絵巻」 三巻 出光美術館蔵 江戸時代初期(註15)

古浄瑠璃正本「きそ物かたり」 版本一冊 天理図書館蔵 明暦初年頃(註16)

であり(註17)、そのほかに鯛の作例の中にも数場面がふくまれる。義仲主題の作品は、江戸時代中期以降になると浮世絵にしばしば登場する(註18)ものの、それ以前では、平家絵全体からみればこのようにけし多いとは言えないのである。

前二者の、神奈川県立歴史博物館蔵本と、個人蔵本は(四)、(二)に該当する作例で、いずれも「俱利伽羅落」を取り上げている。しかし、前者は主に合戦場面

を取り上げた作品、後者は物語の十二巻の各巻から一図ずつを選び二幅ずつ上下に配置した作品で、他の場面との内容上の脈絡は現在のところ特に見いだせない。

後二者の屏風は(三)に該当する作例で、いずれも館蔵本に含まれる段を取り上げているが、図様は異なる。サンフランシスコ・アジア美術館蔵本には義仲の姿は登場しないが、片隻には「木曾最期」の段の、義仲に別れを告げられた巴御前が義仲に最後の勇姿を見せようと戦うところが描かれ、左に粟津が原の松と上方に薄水の張った深田を描いて、そこで最期を遂げた義仲のことが暗示されている。義仲追討の途上の有名なエピソードで絵画化の例が非常に多い「宇治川合戦」の図であるが、本図のような両隻の取り合わせによって、それが義仲にまつわるということが示されている例は他にない。巴御前は恩田八郎をつかんで引き落とし鞍の前輪に押しつけて首をねじ切るうとするところであるが、館蔵本ではその前段階、馬を押し並べて馬上で組み合う局面が描かれている。もう片隻の「宇治川先陣」は、館蔵本と同じく梶原が腹帯を締め直す場面であり、他にも同じ局面を描く例は多い(註19)。しかし館蔵本ではその梶原がすでに川に入っているところが珍しい。「平家物語」のテクストにははつきりと触れられていないにも拘わらず、他の作例と異なる解釈が示されている。長谷川信秋

筆の屏風も、「木曾顯書」の段では覚明が願書を読み

上げるところを、「実盛最期」の段では実盛が首を斬られるところも描くなど、内容も館蔵本とは少し違う局面を描き、エピソードの中心人物以外の侍たちも主役と同じ調子でにぎやかに描かれる。ちなみに、両段とも謡曲化もされている有名な場面である。

住吉如慶筆の絵巻と古浄瑠璃正本の「きそ物かたり」は内容はそれぞれ別のものだが、後述するようにいずれも義仲の入洛以後の展開を描き、「平家物語」をもとに成立した新しいテクストで注目される。

以上のようにみてくると、館蔵本は義仲の合戦にまつわる場面を意識的に集めた構成となっており、全体で一貫したストーリーが語られている珍しい作例であることが確認できる。義仲が主題という点のみならず、このように数場面を大観的に描き、その集積で一つのテーマを示す平家絵の大画面の作例は、(一)のうち一の谷・屋島合戦図の初期的な図様の屏風や「安徳天皇縁起絵(赤間神宮蔵)などに限られている。

「平家物語」の本文では確かに、義仲は巻七から巻九における主役級の存在であるが、そこには様々な人物について句が立てられ次々に語られており、義仲のみが取り上げられているわけではない。では、館蔵本がこのような構成をとるのは何に依拠しているのだろうか。その検討にはまず「平家物語」の本文とどのように関係した内容となっているかを探ってみ

たい。

### 〔三〕 館蔵本の描写内容についての検討

周知のように「平家物語」には多くの異本が伝わり、それぞれの内容や表現の特質を持っており、その諸本論は、国文学にはあつち研究蓄積がある。また、江戸初期に至るまでに多くの平家物の芸能も生まれている。これまで一口に「平家絵」と言われているが、画家が参照したのは平家物語の何だったのだろうか。そこに画題を求める絵画においては、それは制作の現場に関わる問題となるはずである。

諸本は大きく、読み本系(あるいは広本系、非当道系)とも、四部合戦本、「源平闘諍録」、南都本、延慶本、長門本、「源平盛衰記」などと語り系(あるいは略本系、当道系)とも、一方流の寛一本、葉子十行本、近世の版本に発した流布本などと、八坂系の屋代本、百二十句本、版本の中院本などに二分されている。描かれた内容を総合すると、結論から述べれば、館蔵本は語り系の一方流諸本、すなわち、南北朝の一方流の琵琶法師寛一が定めた底本をもととする諸本との関係が深いと言える(註20)。

例えば、右隻上部に描かれている「竹生島詣」の段は、本来別個の独立した説話から語り物の一句として作られた部分と考えられており、読み本系の延慶



図4



本、長門本、四部合戦本にはみられない話である。語り本の中でも、八坂系の屋代本や平松家本では別紙扱いとし、百二十句本の中には義仲の合戦とは別の部分に挿入されている本もある。

描かれた動作や細かい描写にも、諸本の記述の違いが反映されているとみてよいように思われる。

「木曾最期」の部分を取れば、館蔵本に描かれたように、義仲と兼平が馬から降りて手を取り合つて再会を喜び(図5)、主君の弱音を聞いて兼平が馬を飛び降りて義仲を励まして自害を即し、義仲が馬もろとも深田にめり込み、馬の頭も見えなくなった、という要素をみたとす記述するのは、語り系の一方流諸本に限られるのである(註2)。この時の義仲が、大將軍にのみ許された最も晴れがましい装束であったことは、物語中ではいずれも最も理想的な定型表現をとって語られている(註3)。この場面で義仲をどのように凶中に捜すかといえば、羆毛の馬、赤地の直垂、楯形の甲、いかものつくりの太刀の特に虎皮の尻鞆であり、それらは館蔵本において義仲の目印となる大切な要素である。これについて諸本の記述を比較すると、『源平盛衰記』は最も簡単な記述で太刀や甲、弓、馬については触れず、延慶本は甲を白星ノ甲とし、八坂系の百二十句本は甲に触れていない中で、一方系諸本のみがそのすべてを記述しているのである(註3)。さらに、同じく装束について語られ

る「願書」の覚明についてもみてみれば、一方流諸本では甲を脱いで高紐にかけて(背中)に背負つて(願書を書いたとしており、館蔵本にはそのように描かれている(図6)。ところが、読み本系諸本は首丁頭巾をかぶっていたとするし、八坂系諸本ではそれに触れていないものが多い。また、「鼓判官」の段に衣服をはぎ取られた頼資に性意法師が衣を脱いで打ちかけてやるが両者の姿が惨めで笑われるという場面があり、館蔵本には合戦場面の中にあつて一種異様な雰囲気を感じ出しながらその絵が挿入されているが、八坂系の屋代本にはその叙述自体を欠き、百二十句本では頼資が「裸」だったとの語は出ず、一方流の覚一本や「真株」とまで強調された流布本でのこの部分の叙述と比べると、短くあっさりとした語が終つている。読み本系の延慶本や「源平盛衰記」では、烏帽子さえ失つたと述べられており(四部合戦本は欠巻)、絵はこれに矛盾する。

読み本系の中でも、記述が事細かくて長く、語り系諸本にもない話や注釈・考証的な記事も多数含まれている『源平盛衰記』は、近世・近代によく読まれ、近世初期に刊行もされた、江戸時代の絵画との関係も深いテキストである。実際、平家絵の中にも『源平盛衰記』に取材していることがわかる作品もある。例えば、前出の神奈川県立歴史博物館蔵「平家物語図押絵貼屏風」の「俱利伽羅落」の場面では(図7)、『源平盛



図5



図6

衰記』第二十九「新波山合戦の事」にのみ記されていて有名な火牛攻め(牛の角に松明をつける)の描写がみられる。ちなみに浮世絵には圧倒的にこの火牛を描くものも多く、現在の俱利伽羅巻にも松明をつけた牛の像が設置されている。しかし館蔵本にはこれを描かない。詞書が流布本系統であることが判明する林原美術館蔵絵巻とベルリン東洋美術館蔵画面にはやはり描かれていない(註4)。これは明らかに画家が参照した資料の違いによる現象であろう(註5)。

他にも、兼平との再会の場面で(図5)旗を巻いているのは戦意がないことを示す大切な要素であるし、そのとき巴もそこに伴っていたということや、義仲が兼平の手を取つたり、兼平が馬から降りて義仲を励ますなどという感動的で印象深い仕草、兼平が太刀を抜いて斬つて廻つて主君が自害を遂げるために防戦することなど(図6)、館蔵本の筆者が特に取り上げて描き出したその要素がことごとく『源平盛衰記』には触れられていないのである(註6)。巴について一段立てて長い記述をするのと比べると概して簡単な表現に終わっており、館蔵本で「木曾最期」の頼末が大きなスペースをとって念入りに描かれたのとは、異なる態度だといえよう。成立期をほぼ同じくし、ちょうど同じ時期に版本が刊行され、最も流布した二本である一方系『源平盛衰記』であるが、館蔵本が後者に依拠していないことは明らかである。

もちろん、絵がただ一つのテキストに対応していなければならぬというわけではないし、絵は時に文脈まで超えても先行する絵から生成されてゆくものである。しかし例えば既述のように先行作品が多い「宇治川先陣」で、腹帯を締め直すポーズをして黒色の馬に摺墨に乗る景季とみられる武者が、すでに川の中に入っているという、先行図様の利用のみでは生まれ得ない要素が含まれる。そしてもちろん、例えば文中にはないが兼平が松原の方を指さす仕草など、絵ならではの表現もある。先行図様自体が少なくとも現存作品中にはほとんど確認できないことから、依拠したものから新たに慎重に図様を生み出していった作品だといえるのではないだろうか(註7)。

以上のように、館蔵本の絵は、絵の描き方からすればやや意外に思われるほど、内容的にはかなり細かい部分までテキストに忠実といえる。そして、それは語り系、なかでも一方系諸本のものであるといえるのである(註8)。絵の筆者が話の内容のどの部分にどこまで注目し、どんな動作を画中人物にとらせているのかをみていくと、そのテキストへの依拠ぶりは、手元に資料として本があったにしても、内容を熟知した人物によるよほど細かい絵様の指示があつたにちがいないと確信させるものである。したがつてこのように一方系の内容に接近しているということは制作の現場に関わることであり、依頼主もし



図8



くは仲介者、あるいは画家の周りにあった人的、物的系統を指し示していると考えてよいと思われる。

館蔵本の内容が依拠しているテクストは明らかになつたとして、しかしながら前述のように、そのテクストの該当部分は義仲のみを扱っているわけではなく、様々な登場人物についてのドラマが次々に記されている。では、江戸時代初期当時、このように、物語の中から義仲に焦点を絞って抜き出す視点があったのだろうか。

江戸時代初期までに盛行した平家物の文学、諸芸能の中には、謡曲の「木曾願書」、幸若舞曲の「木曾願書」もあるが(註29)、そのように物語の一段からではなく全体から義仲の話を多く抜き出した作品として注目されるのが、住吉如慶筆「木曾物語絵巻三巻」(出光美術館蔵)と古浄瑠璃の「きそ物かたり」である。

絵巻は、義仲の入洛後から最期までを描いたもので、詞書の本文は『平家物語』の流布本を基本に編集されたものである(註30)。詞書筆者や作成者、制作の事情などについては不明だが、下巻に「住吉内記筆」の署名と各巻に「土左「広通」の印があり、絵は、住吉如慶が寛文元年(二六六一)に剃髪して如慶の号を賜り法橋に叙される以前の作とみてよさそうである。岡様に直接的な関連性はみられないが、「鼓判官」の法性寺殿攻め、石打ち(函)、頼資、「木曾最期」の兼

#### [四] 語りと絵

このような義仲をクローズアップする視点は、一方系語り本とはどのように関係するのだろうか。その視点はどのようにして生まれ、絵画化に至ったと推測できるのだろうか。

語り系諸本に描かれている義仲像は明るく、天真爛漫な野人の像が作り出されている(註31)。他本では他の侍の活躍として描くところをそれは義仲の指図によるとするなどつとめて義仲を前面に押し出し、合戦を義仲のみに焦点をしばって報道的にでなく具体的に再現してみせ、「義仲のクローズアップ」と英雄性の強調が「いちじるしい」というのである。そのような新しい英雄像は、語り系諸本の中でも叙事的な厚代本より覚一本のほうがさらに明確なものに育っているという。そして一方系の覚一本と流布本を比べれば、流布本の方がさらに名調子で饒舌である。

これまで比較してきた語り系の諸本というのは、「語り系」といっても、その通りそらんじた語りの台本のようなものと言うよりは、語る際の典拠とされたもので、実際の語りはもっと生成的でダイナミックな流動をしており、聴衆や場にに応じていくつもの演唱ヴァージョンがあったのだろうかと考えられてきている(註32)。中世には全巻または任意の巻の通し語り

平との再会から義仲の最期までの各部分が、館蔵本と同じ場面を描いている。本図には下絵が残っており、如慶の基準作としても興味深い作品であるが、その詳細については別稿といたく、ここで注目するのは、館蔵本とおそらくあまり違わない時期に義仲を主題として創造された作品だということである。

一方、古浄瑠璃の「きそ物かたり」は、『平家物語』や『源平盛衰記』などが参照されたもので(註33)、両者にはでてこない鈴木三郎と亀井六郎の活躍を軸にしている新たな趣向の作品だが、義仲都入り(義仲勢の洛中狼藉)から義仲の死までを描い、その点は絵巻とほぼ共通する。正本は明暦(一六五五―一六五七)初年頃の江戸版ではないかとされる。この古浄瑠璃についても作者などは不明だが、一般に古浄瑠璃はすでに存在していた語りを利用して舞台化されたといわれる。そして正本が刊行される前からすでに上演されていたと考えるのが妥当であろう。

つまり、館蔵本も如慶の絵巻も、古浄瑠璃の前段階としてあったと想定される語り物も、ほとんど同じ時期に誕生した、義仲を主題としてその死までを描いた作品ということになる。この時期何らかの理由で義仲がクローズアップされるようになっていたらしい。そして一方系の流布本が刊行されはじめたのも、その少し前のことであった。



図9

(「一部平家」または「巻平家」という)も盛んに行われたが、そのような享受のあり方は、聴くことではなく版本の読むことよって行われるようになり、近世には行われなくなっていく。演唱には、聞き手に応じ、そして演奏者により、もっと様々な構成をとるものがあつたと想像される(註34)。平家物語に多くを取材し、この頃までに平曲に替わって全盛期を迎えていた幸若舞曲の編集姿勢を参考としてみれば、源氏びいきの当時の時代相もあるが、源氏を中心に据える志向があり、「聴衆にとつては平曲を通じて既知の『平家物語』の内容を、源氏中心の作品に再構成することで、新しさを強調した」とい、「平家物語」とは違う路線を目標そうという舞曲の姿勢は、いかなる伝本により、またどのように撰取しているかということにも密接に関わっている」と指摘される(註35)。そのような動向、聴衆の期待が、平家語りや平曲の演唱においても新たな構成のニューヴァージョンを生み、その一例として、古浄瑠璃「きそ物かたり」が存在を暗示する、そのもととなつたような語りが想定できるのではないだろうか。義仲をクローズアップし英雄性を強調した根本テクストを持つ一方系の琵琶法師であればこそ、義仲に焦点をあてて句を構成するオリジナルな語りを現場では生み出していたとも推測できるかもしれない。また、そのような一方系のテクストの刊行による義仲像の流布に加

え、ここで仮定したようなオリジナルな語りの享受が、義仲びいきの立場の聴衆を育てたこともあっただろう。きわめて漠然とした言い方ではあるが、館蔵本に琵琶法師と関わりの深い「竹生鳥語」の段がわざわざ描かれ、神々しいような雰囲気表現がとられたのも、そのような語りの存在が制作の基本にあったからこそのないだろうか。あるいは琵琶法師かそれに関わりの深い人物の存在が制作の背景に想定できまいか。また、館蔵本の絵解きの行為を誘い出すかのような連絡と話が連なる構成は、そうした新しい語りの内容を想像してみたくなるものである。

琵琶法師の二大流派である一方と八坂は、近世初期に相次いで開板するに至って、平家語りを語り物というよりむしろ音曲へと大きく性格を変質させ、同時に、流派意識が高揚したと想定されている註35。それは、江戸初期の幕府の体制に対応して確立させたものでもあった。流派や諸本によって異なる部分を確かめ、疑問を正したりしていた様子や、別の系統の琵琶法師のそれぞれの語りを楽しんでいた様子などが伝わる記録もあり(註37)、享受者の側もそれに意識的である。開板で物語の内容の把握は読むことによるのが定着し、時代の嗜好にもあわなくなってきたといえ、平曲の享受は歴代將軍が式楽に採用したのをはじめ、大名や門閥富商、茶人・文人の古雅な教養として残った。表芸として平曲を語りつづ

けたのは権力に保護された高官の盲人たちである註38。館蔵本を求めような義仲びいきの傾向を示す享受者は、そんな環境の中に存在し、一方系の内容を絵様に選んだのである。

古浄瑠璃の成立や、出光本絵巻や館蔵本の注文書が登場する背景には、同様に絵画の成立に軍記物語と能、幸若舞、古浄瑠璃との関係が絡んでくる。「義経記」や義経伝説に関連する絵画や(註39)、屏風絵の作例の多い「曾我物語」の絵画の成立と展開(註40)も参考になるものと思われる。

そもそも「平家物語」における義仲像は、ある部分は戦術に長けた英雄として理想的な表現でたたえられているかと思えば、田舎者としてこきおろされるほど、語る主体についての論がいくつもなされるほどその描き方に二面性がある(註41)。それを思いあわせてみると、館蔵本を構想する目が一貫していることが際だってくる。選ばれた場面は、挙兵の時から死に至るまでの合戦にまつわる、特に合戦を崇高なものとするエピソードである。それはさらに義仲へのあたたかい賞賛の視線に満ち、とりわけ忠臣との切なくも麗しい関係に共感を得ることができる内容であり、同時に敵方のぶざまな場面、出し抜きのエピソード、内通による勝利の場面であった。それを支えているのが、画家の表現力である。「俱利伽羅落

の場面で一列になって谷を見下ろす義仲勢の誇らしげなことは、この場面を描いた絵巻や絵本の作例の多くが戦場全体の混乱状態を描いているのと比べてみても明らかである。屏風の中央に「願書」の八幡社を描いてその戦勝を導く神の加護をも伝え、白旗が堂々と翻っている。「願書」や「真盛」や「木曾最期」の兼平との再会の場面では、周囲を取り囲むように侍たちを跪かせ、義仲という主役に否応なくスポットが当たるような演出を施す。意味もなくよそ見をする者も描かず、また、「木曾願書」で覚明が義仲の方を向いていることの効果も、やはり他例で双方が鳥居の方を向いているように描かれているのと比べると明らかになってくる。義仲に取材した作品には、巴や四天王といわれた忠臣たちを前面に出したのも多く、浮世絵における彼らの描かれ方をみても、必ずしも義仲が実質的な主役とも言えない状況、そしてさらに近年に至る義仲の低い評価と関心(註42)を知る現代の目から見ると、これは義仲への舐め度がかなり高い立場にある作品と言える。ただ、これが、一方系の語りや本の享受や人脈に加えて注文主の置かれた何か限定的な特定の立場に結びつくかということまで考察を進めるには、もう少し他の手がかりが必要である。

ところで、出光本は館蔵本と同じく一方流の内容を持つ作品であったが、義仲を扱う態度は若干異なる

る。入洛後、田舎武士としてあきれられる(猫間)の段に始まり(註43)、あとは死までやむにやまれぬ運命に流されていくばかりで、俱利伽羅客の大勝利など彼の人生が登り調子である挙兵からのエピソードを取り上げていない。その過程には、河原合戦にあたり六条高倉の女房と名残を惜しんで出てこないのが家臣が切腹して奮い立たせるなどという場面も織り込み、飽きさせない。絵巻という形式も物語の筋の通り順を追って悲運をたどるのに適した選択であった。その判官鼻息的な視点や、都での田舎者扱いの場面から取り上げていくという方法などが、その後の義仲人気(註44)の性格を先駆けているようなこの視線は、きわめて江戸的なものであるように思われもするのであるが、後考したい。

おわりに

これまで、平家絵について、依拠されているものの詳細が検討されたことはなかった。「平家物語」の絵画化と一言でいうと、誰にとっても共通の「平家物語」という一つの実体が存在したかのように錯覚してしまいが、たとえ刊本を読むという享受をしている場合の状況でも、それは物語のあり方のごく一端であり、当の享受者もそれに意識的であったということには注意しておくべきだろう。平家物語は様々な語り口

や構成をもつて享受の場の数だけ存在したのである  
うから、特に初期的な図様の特色を示す絵画作品に  
おいて、依拠している「平家」はどういうものだった  
のか検討することが絵の内容と性格の理解には必要  
だと思われる。

また、物語や語りについて考えるとき、例えば琵琶  
法師の演唱の様子が描かれているといったこと(註  
45)以外に絵が参照されたことはなかったようだ。一  
方系の内容を持つていることが明らかとなった館蔵  
本をめぐっては、その成立について考察することに  
より、絵の方から語りや物語の享受のあり方につい  
て見通せることがあるのではないかと思われるので  
ある。

註

(1) 紙本地着色色六曲一双 各巻縦一五・二四 横三六・五・八  
紙幅三四・五 箔一〇 〇

掲載文献は左記の通り。

SOTHEBY'S New York, October 1991

「肉筆浮世絵大観 十 千葉市美術館」講談社 一九九五年

「千葉市美術館所蔵作品選」千葉市美術館 一九九五年

表面には、鶴と葦の簡単な絵がある(「イリュストラクション」カテゴリーに図  
版掲載)。

(2) 以下、巻数と巻名は寛一本の東京大学国語研究室蔵本(高  
野本)を底本とした岩波書店の「新日本古典文学体系 平家物語」  
に従う。

(3) 平家物語絵に関しては「平治物語絵巻 六波羅合戦巻からの  
引用について、旧麻布美術工芸館寄託本、天真寺本、大英博物

館本の「一の谷・屋島合戦図屏風」の例が指摘されている。

「秘蔵日本美術大観 一 大英博物館」講談社 一九九二年

(4) 大和絵系の絵師の作とされ、その柔軟な表現が共通すると  
指摘される作品に、大英博物館本「一の谷・屋島合戦図屏風」や  
新出の「源平合戦図屏風」がある。

(5) 辻惟雄「源平合戦図屏風」(「国華」二二六号 一九九八年  
九七九年)

前掲註3 田沢論文

(6) 前掲註3 田沢論文

(7) 川本桂子氏は、天真寺本と大英博物館本の「両者の違いは  
他の作品との差異の大きさに比べればきわめて微細であり、同  
一流派中の同一工房の制作でなかったかと思わせる」とされ  
る(「平家物語」に取材した合戦屏風の諸相とその成立について」  
「日本屏風絵集成 第五巻 大和絵系人物」講談社 一  
九七九年)。

(8) 前掲註7 川本論文

(9) 大坂の陣の頃に活躍した「武者絵かき」として「遠碧軒記」に  
記される狩野三甫の名が知られ、狩野派の傾向を示す作品の解  
説に合戦図の専門絵描きとしてその名前が挙げられることも少  
なくないが、しばしば言及されるように「専門」ということがあ  
りえたのかなど、実態は不明である。埼玉県博本には、図様を  
ほとんど同じとする作例が複数存在し、今後、それらとの関連  
についても検討を加えてゆく必要がある。

(10) 前掲註7 川本論文、前掲註3 田沢論文参照。

(11) 中世に遡る作例として、伝土佐光信筆「白描平家物語絵巻」

(12) 「アメリカが愛した日本」展図録「日本経済新聞社 一九九五  
年 榊原悟氏解説」による。

(13) 「時代屏風集 続編」しこうしや図書販売 一九九三年 第  
一一一四

(14) 「江戸のやまと絵」展図録「サントリー美術館 一九八五年  
刊」八木書店 一九七九年

(15) 影印「天理図書館善本叢書 和書之部 第五十巻 古浄瑠璃  
綴集」八木書店 一九七九年

複製「古浄瑠璃正集」二 角川書店 一九六四年  
挿絵が全一六頁(両面見開き六、片面四)ある。影印本の角田  
一郎氏の解説によれば、明暦一、二年頃の江戸版かという。当  
時の浄瑠璃としては長編で詞章が「平家物語」によつて、いろこ  
ろが多いので読み物用との説もあるが(若月保治「古浄瑠璃の  
研究」桜井書店 一九四三年)、角田氏は上演されたものとすべ  
きであると述べられ、上演の様を推測されている。なお、貞享  
三年九月四日からの和歌山新堀における文藝出演浄瑠璃の興行  
で、「木曾物語(巴歌冬香気物語)」が上演されているが本曲との  
関係は不明である(阪口弘之「元禄期淡路縁芝居の地方興行」  
「芝居根元記」をめぐって) 人形舞台史研究会編「人形浄瑠璃  
舞台史」一九九一年 八木書店)。

(16) このほかに、江戸時代中期(十八世紀後半から十九世紀初  
期)の作例として、鹿浦野義明胡光筆「平家物語図屏風」(六曲一  
隻 ウィーン国立工芸美術館蔵)が、義仲と巴の出陣の図として  
紹介されている。(「秘蔵日本美術大観 一」講談社 一九九四  
年)

また、「古画備考」の「贈朝鮮屏風」には、天和二年(一六八二)  
に狩野探信筆「兼平初期」の谷鶴絵図、狩野洞雲筆「大曾願  
書・河原兄弟図」(正徳元年(一七一))に、狩野探雪筆「伊利伽  
羅洛図」、狩野兼朴「巴渡津軍」(越後板額女図)という画題がみら  
れる。現存は確認されないが、これらも巴に該当するような屏  
風であったと想像される。江戸の狩野派の作として(巴)のような  
屏風には、近年静岡県立美術館の所蔵となった狩野探淵筆「一  
の谷合戦 二度之戀図屏風」(六曲一隻)があり、参考となるだろ  
う。

(17) それらには義仲四天王や巴御前らの活躍が常に描かれ、ま

三巻があるが、安産、類案、少将帰洛の巻のみ残る本本である。  
現存しないが、嘉永年間に住吉弘貴が土佐光信筆と鑑定した白  
描平家物語絵巻八巻は、この三巻を含んでおり、同じ系統の絵  
巻かと推測されている。また、調巻を杉原伯耆守が書いたとさ  
れる「考古圖譜」巻十に記された絵巻は、やはりこの弘貴鑑定の  
白描八巻と似たものと注記されている。  
梅津次郎「伝光信筆平家物語絵巻」『美術史』三十五 一九六〇  
年  
武田恒夫「平家絵」『図説日本の古典 9 平家物語』集英社 一  
九七九年

記録では、宮中にあった「平家絵十巻」(「香聞御記」永享十年  
六月十三日条)や、「八嶋合戦絵三巻」(大乗院寺社雑事記)延  
徳三年九月廿九日条、「源平両家合戦巻」(「枕詞日記」永  
正五年五月十二日条)、「平家物語八嶋絵詞」(実隆公記)永正  
六年閏八月十二日条、「絵平家一巻」(「言経御記」慶長二年)、「  
平家物語絵」(平家絵五巻)「時慶御記」(資勝御記)寛永五年十  
一月、寛永九年六月など、多くの絵巻物が作られていたことが  
同われるが、現存する完本は、江戸時代中期の土佐互助堂平  
家物語絵巻(三十六巻)林原美術館蔵のみが知られている。ま  
た、完成品の存在は確認されないが、住吉家の下絵(東京芸術  
大学資料館蔵)と土佐派の稿本(京都市立芸術大学蔵)が残され  
ている。

扇面画の揃いとしては、ゼマ・コレクション(シートル)と大倉

集古館の貼交屏風、根津美術館、ベルリン東洋美術館の扇面貼  
付兩帖がある。絵本の完全としては、神奈川県立博物館、長野  
市、真田家、熊本大学付属図書館北回文庫のものがある。また、  
「源平盛衰記」の豪華絵本の揃いが土倉盛美美術宝物館に。版  
本としては、「平家物語」流布本のうち明暦二年版以降の製本版  
と、「源平盛衰記」の寛文五年版以降の製本版に挿絵がある。  
櫻井裕子「林原美術館蔵「平家物語絵巻」についての考察」詞章  
の底本の確定と絵巻の成立」『富士フェニックス論叢』一一  
一九九二年  
「国文学研究資料館蔵平家物語関係マイクログラフ資料解題」村上  
學編「平家物語と語り」三弥井書店 一九九二年  
(18) 「平家物語」美への旅展図録 NHK、NHKプロモーション  
一九九二年 第一図



六、歌舞伎を主題としたものも多い。

浮世絵にみる義仲像については、次の文献を参照。  
 『原色浮世絵大百科事典 第四巻 題詞—説話伝説—戯曲—』  
 大修館書店 一九八一年  
 『木曾義仲 江戸浮世絵武者絵に見る義仲像』ライブラリー信州  
 一九九七年  
 『源平物語絵セクション—神戸市立博物館—』神戸市立博  
 物館編 財団法人神戸市スポーツ教育公社発行 一九九七年  
 (9) 前掲註7 川本論文参照。

(20) テクストの検討に用いた諸本は次の通り。  
 寛一本—新日本古典文学大系『平家物語』岩波書店  
 流布本—『平家物語』改訂版 桜楓社 底本 早稲田大学図書館  
 蔵 元和七年刊・片仮名交じり製版本  
 葉十行本—『平家物語』全注 角川書店  
 百二十句本—新潮日本古典文学集成『平家物語』新潮社  
 四部合戦本—『四部合戦本平家物語』有精堂  
 厚代本—『厚代本高野村参照平家物語』新興社  
 中院本—『平家物語』中院本の研究 未刊国文資料刊行会 慶  
 長古活字版 底本不明  
 延慶本—『延慶本平家物語 本文編』勉誠社  
 源平盛衰記—『新定源平盛衰記』新人物往來社

(21) 諸本の記述の内容をまとめた表1の通りとなる。なお、厚代本は巻九は欠巻である。  
 (22) 寛一本の高野本より引用すれば、「木曾左馬頭、其日の装束には、赤地の錦の直垂に、唐綾をどしめの鍔着、蹴形ウツたる甲の袴、いかもつくりのおほ太刀は、石うらの矢、其日のいくさにて射て少々残つたるをかしらだかに負ひなし、しげどつと写しつて、聞ゆる木曾の鬼薙毛といふ馬の、きはめてふとうたたくしひに、黄輪の鞍置にてそのッたりける」とある。この表現が「平家物語」全体の中で持つ意味などについては、左記を参照。  
 源平書局「平家物語」の武装表現「幸若舞曲研究」第七巻 三弥井書店 一九九二年  
 (23) 前掲論文の表の方法にならって諸本の武装表現の比較を

(24) 天眞寺蔵「二の谷・尾合戦図屏風」において、景季の戦いの場面に描かれた部寄の人数が先作作品の図像を変更して増えているのは、天眞寺本が人数をより大勢とする「源平盛衰記」によるものかとはならないかと指摘がすである(前掲註3 田沢論文)。同じく大英博物館本に描かれた土屋兄弟と業盛の組討の場面において井戸を描いていることも、参照したテクストの違いによるものと推測されているが、これは具体的に、読み本系の三本と四部合戦本には欠けるモチーフで、寛一本にはみられないものである。つまり、大英博物館本は一方流のテクストによつていない作例ということになる。

(25) 註21の表を参照。  
 (26) もちろん、註11に述べたような室町時代以降存在していたことがわかる大部な平家絵の図像によつた可能性はある。しかし現実のところそれがどのようなものであったかを推測する手がかりとしては、前述の四の諸例しかない。絵本や林原美術館の絵巻は、間に版本挿絵を介してみると共通するといえるような図像がみられることから、今後は版本挿絵も、過去の図像を想像する手がかりのひとつとして整理されるべきだろう。

(27) 一方流系統にも、寛一本から、一方流の検校の校訂により元和期に刊行され底本化した「流布本」まで諸本があるが、それらの差は少なくとも本図にある場面において文字単位の微妙さが多く、絵だけではこれ以上の特定はできない。蓋然性が高いのは流布本であろうが、流布本の刊行に至る一方流内部の状況やその経緯、刊行後間もない時期の享受の様相については、不明な点が多い。

(28) また、義仲周辺の人物が主役だが、謡曲に「木曾最期」を題材とした「兼平」や「巴」、「実盛最期」を題材とした「実盛」、御伽草子に「木曾義高物語(清水冠者物語)」「唐草紙」がある。  
 (29) 例えば上巻の調寄第一の冒頭三行は、「征夷大将軍院宣」の冒頭三行の抜粋であるが、頼朝の武勇のめいよ長し給へるによつては、一方系の寛一本(高野本)や、寛一本から流布本に至る過渡的本文を持つ葉十行本や下村時房刊本(慶長中期刊古活字本)にはみられない。流布本のみに加つた詞である。また、同じく第一の「篇間」の「木曾」にもみずあしかりけり。みめは好男にてありけれとも、高野本にはみられない。流布本の

(表1)

| 館蔵本                              | 寛一本<br>「二内は<br>流布本の<br>増補」           | 百二十<br>句本             | 中院本             | 延慶本                                 | 源平盛<br>衰記              |
|----------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|-----------------|-------------------------------------|------------------------|
| 義仲と兼平、馬から下りて、手を取り合う。             | 曾殿、今井の手を取つて言う。                       | 木曾殿、今井の馬に打並べ、手を取つて言う。 | 木曾殿、今井の手を取つて言う。 | 櫓を並べ、両者手を取り組んで悦ぶ。                   | 馬を打並べて言う。              |
| (再会の場面)                          | 今井勢、旗を巻いて都へ向かう途中、義仲勢と会う。             | 右に同じ)                 | (右に同じ)          | (右に同じ)                              | (旗について記述なし)            |
| 巴、主従七騎の中にいて今井勢と再会。その後、最後の奮闘。     | 七騎の内まで討たれず木曾勢に残り、今井と再会。五騎まで残り最後の奮闘。  | (右に同じ)                | (右に同じ)          | 七騎の内に残り、二人の武者の首をねじ切る。(このことを再会の前に置く) | (再会の前の段に「巴東下向の争を別に立てる) |
| 今井、馬を降り、義仲の馬の口に取り付き、松原の方を指さしている。 | 今井、馬より飛び降り、主の馬の口に取り付き、涙をばらばらと流して「言う。 | (右に同じ)                | (右に同じ)          | 今井、馬より降り、木曾殿のみづつきについて言う。            | (馬について記述なし)            |
| 今井、太刀を抜いて防戦。                     | 打物抜いて、あれこれに馳せあい、きつてまわる。              | 打物の鞘を、し、新つて廻る。        | 太刀を抜いて、をぬいて駆ける。 | 太刀を抜いて、をぬいて駆ける。                     | 太刀について記述なし)            |
| 義仲の馬、深田にはまつて頭も沈む。                | 馬の頭も見えない。                            | (馬の頭について記述なし)         | (馬の頭について記述なし)   | (馬の頭も埋まるほどの深田                       | (馬の頭について記述なし)          |

まとめた表2の通りとなる。

(24) ベルリン東洋美術館の扉面貼付画帖には、詞書を記した六十十面を伴うが、この本文は流布本からの抜粋であろう。例えば、「くりからおとし」の詞書で、本扉面に記されたように、「瀬尾太郎兼盛が聞(●)つはもにて有けれど、うんやつきにけん」との詞が入るのは流布本である(「秘蔵日本美術大観」ベルリン東洋美術館「講談社 一九九二年」第四十図に掲載)。

(表2)

| 寛一本<br>「二内は<br>流布本の<br>増補」 | 百二十<br>句本 | 中院本     | 延慶本     | 源平盛<br>衰記 |
|----------------------------|-----------|---------|---------|-----------|
| 赤地錦                        | 赤地錦       | 赤地錦     | 赤地錦     | 赤地錦       |
| 唐綾威                        | 唐綾威       | 唐綾威     | 唐綾威     | 唐綾威       |
| 蹴形                         | 蹴形        | 蹴形      | 蹴形      | 蹴形        |
| 太刀                         | 太刀        | 太刀      | 太刀      | 太刀        |
| いかものづくり                    | いかものづくり   | いかものづくり | いかものづくり | いかものづくり   |
| 打                          | 打         | 打       | 打       | 打         |
| 滋藤                         | 滋藤        | 滋藤      | 滋藤      | 滋藤        |
| 本曾の鬼薙毛                     | 本曾の鬼薙毛    | 本曾の鬼薙毛  | 本曾の鬼薙毛  | 本曾の鬼薙毛    |
| 黄纒輪                        | 黄纒輪       | 黄纒輪     | 黄纒輪     | 黄纒輪       |

ことばで、しかしこの本文では木曾が「色巴」という部分が省略されている。など。「篇間」で半岡いを結局殺害してしまうくだりの本文を割愛したり、「木曾最期」では本文に記した兼平の自害の場面を絵には描かないなど、その編集方針も興味深い点があり検討を要するが、別の機会に譲りたい。

(21) 前掲註16 若月論文では出處として「源平盛衰記」「吾妻鏡」お伽草子「木曾物語」などをとし、謡曲「巴」「兼平」も参照されている、とされる。

(22) 山下宏明「平家物語における義仲像」「軍記物語と語り物文芸」瑞書房 昭和四十七年

(23) 当道の正本としての寛一本は、琵琶法師の古本のようなものではなく、権威的な規範として作成・伝授されたもので、誰でももいつでも参照できるようなのではなかったと考えられている。語りとの関連としては、様々なテクストの異同は、演唱ブバージョンによるといえるかとも想定されている。

兵藤裕巳「座頭琵琶の語り物伝承についての研究」『埼玉大学紀要 教養学部』二十六、二八—一九九一年

(24) 当日聞き手の前で場当たり的に演唱の段・句が決められてい

た、或いは演奏者の方から提案するということもあったと推測されている。前掲註33 琵琶論文参照。

(5) 三澤裕子「物語の受容と表現—幸若舞曲の場合—」『あなたが読む平家物語』4「平家物語—受容と変容—」有精堂出版一九九三年

(6) 文字テキストが固定化されない中世においては、語り流の流儀、芸風の違いとしては認識されておらず、流派とは、琵琶法師の圧倒的人数増大に伴ったむしろ家意識に近いもので、「近世平曲の演目スタイルが確立する過程で、流派・流儀の起源が中世までさかのぼって幻想されたところに、語りの流派としての一方流・八坂流は発生する」という(兵藤裕司)「八坂流の発生—平家—語り」とテキストにおける中世と近世—『論集 中世の文学 散文論』明治書院 一九九四年。

元和年間一方系流布本の開板に反対し、八坂系では「書井の本」を開板し八坂系の原本と称したし、一方系上当道拾遺「録」当道要抄においてわざわざ、だからこれは八坂の平家とは違うのだと宣言しているところに、流派意識の高揚があらわれ

(7) 諸本について、「慶長見聞集」には、頼朝の伊豆の目代を何と語るか、ある座頭がやすぎ判官と語ったことについて、「源平盛衰記」と「平家物語」を比較し確認したという記事がみられる。また、林羅山の「徒然草野説」元和七年十月二十五日条には、兼室時長が平家物語の作者だと公卿補任にあるが、それは源平盛衰記のことだと述べたり、およびこの物語に数本あつて往々にして同じでないとするなどの記事が見られる。一方横校が吟味した流布本を刊行したのは元和七年であったが、このようにそれ以前の段階から諸本の違いについて意識的であった。

語りについては、しばしば引用される記録に、横校が語った三句が以前に横校が語ったところと同じもので、それぞれ殊勝であったとする記事(吾聞御記)応永二十一年(四月二十三日条)がある。これについて、「両派の語り口の相違は問題となっていた」とされる(高倉徳次郎)室町時代の平曲—「平家物語講座」第二巻が、たまたま一致した可能性もあり、演奏者の方から演奏句を決めて申し入れるのかどうかの記事には横校に読むべきとする指摘もある(信太周)新版絵入平家物語 延宝五年

版」解説。

「貞徳文集」には、「都方(いちかた)、城方、横校衆、勾当衆、烈(つらなり)平家聽聞申帳」といって、それぞれの殊勝であると述べる書状がある。また、「備後記」には、多くの平家座頭との交流が記されるが、例えば寛永二十一年には、城作座頭が琵琶を弾いて平家を語るのを聴き、その三カ月後には招かれた立花興行で會一座頭の「平家三句」を聴き、数日後に城秀座頭の弾く「当流」の三味線を聴いた、と記しているように、亂林のような寺の住持が諸流の演目を耳にする環境にあることがわかる。

(8) 加藤康昭「日本盲人社会史研究」未來社 一九七四年  
西岡陽子「平家座頭の動向—亂林の周辺—」『寛永文化のネットワーク』「備後記の世界」思文閣出版 一九九八年

(9) 尾形竹井川昌文「義経絵巻と「義経記」—文学」第三十七巻七号 一九六九年

そのほかの作例として、東京芸術大学資料館蔵の住吉家の資料に「義経記絵巻下画」があり、住吉如慶筆「堀河後討絵巻」(東京国立博物館蔵)とともに、「木曾物語絵巻」の関連については後考とした。

(10) 井澤英里子「曾我物語図の系譜における芸能との関連性」『鹿島美術財団年報』一九九八年

井澤英里子「曾我物語図考—双屏風の成立について—」『日本美術叢稿』明徳出版社 一九九九年

(11) 鈴木則郎「平家物語」における木曾義仲の人物像—「文芸研究」五十三集

(12) 鈴木則郎「平家物語」における木曾義仲の人物像—「文芸研究」五十三集

水原一「義仲説話の形成」『平家物語の形成』加藤中道館 一九七一年

梶原正昭「軍備といくさ物語—太夫房覚明の生涯—」角川繁貴古典「平家物語」角川書店 一九七五年

水原一「義仲説話の考察」『延慶本平家物語論考』加藤中道館 一九七九年

金井清光「木曾義仲説話と善光寺聖時衆」『文学』一九八〇年九月

(13) 義仲に対する二大マイナス評価は、法皇を攻撃するにまで至る行動と田舎武士で物權を知らないという点である。こうし

た評価に対し、現在義仲にゆかりのある土地の有志が結成した「義仲復権の会」という組織もある。

(14) 三行ほど「征夷大将軍院宣」の段からの技粋が冒頭に記されストーリーを補足して導入とする。

(15) 松尾芭蕉は義仲の墓の隣に水眠したいと遺言し、新井白石は『読史余論』で註記のような評価の義仲を擁護した。歌舞伎や浮世絵では、義仲の忠臣たちや、特に巴の存在が大きく取り上げられ、主従愛、男女愛のエピソードに豊富な人物としても受け入れられたことがわかる。江戸時代における義仲あるいは「木曾物」の人氣が何に始まり何を基盤にしているのかについては、さらに考察を要する。

(16) 石井正巳「琵琶法師と犬—琵琶法師の図像学(1)—」『琵琶法師の演目—琵琶法師の図像学(2)—』「絵と語りから物語を讀む」大修館書店 一九九七年

付記

作品の調査にあたっては、出光美術館の黒田泰三氏、埼玉県立博物館の兼子順氏、新井浩氏に大変お世話になりました。また、写真の掲載にご協力いただきました所蔵者の方々に記して感謝いたします。

phrase “Heike painting” has been employed until now, but to which *Tale of the Heike* were painters referring? The various texts can be generally divided into two types: reading books (*yomihon*) and recitation books (*katarihon*). When the subject matter depicted in the Chiba Museum screens is pieced together, there is a definite connection to the Ichikata School category of recitation books, which are based on a text established in the Northern-Southern courts period by the *biwa hoshi* or reciter Kakuichi of the Ichikata line. Only a limited number of texts incorporate the “Trip to Chikubushima” scene into the story of Yoshinaka’s battle, and in tracing the detailed descriptions of the scenes represented in the Chiba Museum screens, I came to the conclusion that the subject matter could only be fully accounted for by using a text of the Ichikata School. When compared with works like the Kanagawa Museum painting (Plate 7) which is known to be based on the *Account of the Rise and Fall of the Minamoto and Taira (Genpei seisui ki)*, which was also popular as the popular edition of the Ichikata School text published at the same time, it becomes clear that the Chiba Museum screens do not depend upon this book.

The Chiba Museum screens are quite faithful to the text even down to small details. Even if the painter had direct access to a book, there is no question that he or she was following very detailed painting style directions from someone who had a thorough knowledge of the subject matter. The fact that the screens come close to the content of the Ichikata School text indicates that the person who commissioned them acted as an intermediary or that there was someone or something connected with this lineage in the painter’s milieu.

Furthermore, with regard to the idea of singling out and narrowing the focus on Yoshinaka from the story, in looking at Sumiyoshi Jokei’s *Tale of Kiso* (set of 3 handscrolls, Idemitsu Museum of Art) and the *jourvi* text *Tale of Kiso*, it can be confirmed that the Chiba Museum screens, the handscrolls by Jokei, as well as the tale assumed to be an early period *jourvi*, all appeared at roughly the same time.

#### 4. Recitation and Painting

The idea of focusing on Yoshinaka seems to be related to the conspicuous characteristic of Ichikata School books to emphasize a closeup of Yoshinaka and his bravery. Ichikata School *biwa* reciters possessed this script which gave birth to an original narrative composed of passages focusing on Yoshinaka, and audiences with a fondness for Yoshinaka were nurtured. Since the depiction of the “Trip to Chikubushima” episode in the Chiba Museum screens has a strong connection with *biwa* reciters, it is conceivable that someone closely connected with that kind of narrative or a *biwa* reciter himself was involved in the circumstances of its creation. I would like to suggest that the compositional organization of the story in the Chiba Museum screens represents that kind of novel narrative subject matter.

Since the two main lines of *biwa* reciters - Ichikata and Yasaka - published books in succession in the early Edo period, one can imagine that consciousness of the two schools was heightened, and that the listeners were also conscious of the differences. The enjoyment of Heike music began as an elegant form of cultivation, i.e. the ceremonial music adopted by successive *shoguns*, and high-ranking blind persons patronized by the authorities continued to recite Heike music as their principal artistic accomplishment. The audience for the Chiba Museum screens

was from this kind of environment and elected to have the subject matter of the Ichikata School made into a painting.

The scenes selected for the Chiba Museum screens, especially the episodes glorifying battles, are suffused with a feeling of warm admiration toward Yoshinaka. This conception is consistent throughout. The artist’s expressive power supports this vision through the numerous representations spotlighting the leading character Yoshinaka.

#### Conclusion

The details concerning the sources for Heike paintings have not been previously investigated. The *Tale of the Heike* is represented by diversity of narratives and compositions, and since it probably only existed in numbers from the standpoint of enjoyment, to understand the content and character of paintings showing the special features of the early style it is necessary to investigate what kind of thing was the “Heike” they depended upon. In addition, paintings have not been consulted when thinking about stories and recitations. By focusing on the Chiba Museum screens which clearly have Ichikata School content, the enjoyment of recitations and stories can be studied from the viewpoint of painting.

(Translated by Patricia Fister)



# Screens of the Battles of Kiso Yoshinaka

Matsuo Tomoko

The *Screens of the Battles of Kiso Yoshinaka* in the collection of the Chiba City Museum of Art (Plate 1) are a unique and unusual pair of folding screens depicting episodes from the *Tale of the Heike*, centering particularly on the battles of Kiso Yoshinaka. This article investigates in detail how the story was depicted and what this reveals about the circumstances of its appreciation.

## 1. A Synopsis of the Screens of the Battles of Kiso Yoshinaka

The story is depicted on the pair of screens in the following order: Upper right of right screen - "The Youth Shimizu" (Chapter 7) and "Trip to Chikubushima" (Chapter 7); Bottom right of right screen - "Battle at Hiuchi" (Chapter 7), "Prayer" (Chapter 7), "Downfall at Kurikara" (Chapter 7), and "Sanemori" (Chapter 7); Upper right of left screen - scenes of "The Burning of the Hoshoji Cloistered Palace," "Stoning," and "Yorisuke" from "Captain Tsuzumi" (Chapter 8) and "Vanguard at the Uji River" (Chapter 9); Lower half of left screen - "The Death of Kiso" (Chapter 9).

Within the multiple layers of space interplaying with the gold ground and gold clouds, the scenes are divided by gold clouds, slopes, and trees so that one can follow Yoshinaka's biography without difficulty. The composition is also skillfully arranged in an overall sense. There is no firm documentation concerning the artist or date of execution, but when the Chiba Museum screens are compared to other screens with early images from the *Tale of the Heike*, in the gold clouds, pines (Plate 2), and proportions and poses of the figures (Plate 3) one can see that the Chiba Museum screens have the same basic forms as the *Screens of Battles at Ichinotani and Yashima* in the Saitama Prefectural Museum. While the expressions of the figures are more vivid and skillfully depicted in the Saitama Museum screens, and the figures in the Chiba Museum screens display unique characteristics, the relationship between them is not so distant. It is likely that the Chiba Museum screens were painted by a professional painter active in the early Edo period (possibly the Kan'ei era, 1624-44), who specialized in historical battle paintings as well as more contemporary battle and genre paintings.

## 2. Paintings with Kiso Yoshinaka as the Subject

Other presently known (to the author) paintings related to the tale of Kiso Yoshinaka dating to the first half of the Edo period or earlier are: a screen in the Kanagawa Prefectural Museum; a pair of 8-panel screens in a private collection; a pair of screens in the Asian Art Museum, San Francisco; a screen by Hasegawa Shinshu; the *Tale of Kiso* (set of three handscrolls) by Sumiyoshi Jokei in the Idemitsu Museum of Art; and an old *yoruri* text titled *Tale of Kiso (Kiso monogatari)*. In the context of all Heike paintings, there are only a few works with Yoshinaka as the subject. In comparison with the paintings listed above, the Chiba Museum screens were composed by consciously assembling scenes of Yoshinaka's battles. The screens are unusual in that the story is told from beginning to end. Large-scale works like the Chiba Museum screens that depict a number of scenes in a broad sense and integrate them into one theme are limited in number.

## 3. A Study of the Depiction and Content of the Chiba Museum Screens

There are many different book versions of the *Tale of the Heike*, as well as many plays. The

# ジョゼフ・コースとアド・ラインハート 一九六〇年代後期におけるコンセプチュアル・アートと絵画に関する一考察

水沼啓和

ジョゼフ・コース (Joseph Kosuth, 1945-) は、アメリカのコンセプチュアル・アート(概念芸術の自己参照的傾向を代表する作家の一人である。一九六〇年代中頃、絵画から出発して、コンセプチュアル・アートの先駆的作品の制作を開始した。それら初期作品及び同時期の言説の随所に、絵画的思考からの脱却の痕跡を見ることが出来る。例を挙げるなら、マルセル・デュシャンに始まりドナルド・ジャッドが「特殊な物体」のなかで強調した「絵画でも彫刻でもない芸術」の重要性を主張したり、当時強い影響力があった批評家クレメント・グリーンバーグを非難しつつも、一方でその自己定義の概念を自身の芸術論に取り入れたりした。

さらに、アド・ラインハート (Ad Reinhardt, 1913-1968) に深く心酔し、その作品と言説から影響を受けたことは、彼の絵画的思考からの脱却に関する問題を考察するうえで極めて重要である。六〇年代のコースの著作の随所にラインハートの文章からの引用が点在するのみならず、一部の作品のなかに

えその痕跡を見いだすことができるからである。にもかかわらず現在のところ、コースとラインハートの関係を体系的に論じた本格的な著作はほとんど存在しない。これまで両者のつながりに関しては、《タイトルド》(図1)と《ブラック・ペインティング》(図2) シリーズの形式的類似や、「概念としての概念としての芸術」(Art as Idea as Idea)と「芸術としての芸術」(Art as Art)の影響関係など、限られた問題について断片的に語られるのみだった。

本論は、言説や作品におけるラインハートからの影響を年代を追って検証し、コースが、「この「最後の画家」の痕跡を少しずつ消し去ることを通じて、コンセプチュアル・アートという絵画でも彫刻でもない反伝統的な芸術形式を完成させた経緯を明らかにする。これは単に二人の芸術家の影響関係に関する問題にとどまらず、六〇年代という特殊な状況下において、絵画という伝統的メディアとそれに付随した思考が解体していく過程を示す事例として興味深いものと言えるだろう。



図1

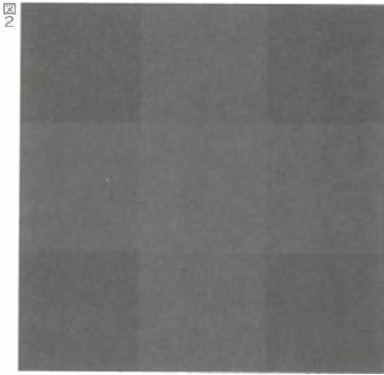


図2

一九五九年、ニューヨーク近代美術館でドロー・ミラーが企画した「十六人のアメリカ人」に、当時まだ無名だった若い画家フランク・ステラの「ブラック・ペインティング」が四点出品され、話題を呼んだ。エナメル塗料をペンキ用ブラシで単純なストライプ模様（塗り付けたモノクロームのカンヴァスは、通常よりも厚みのある枠に張られていたこともあり、絵画でありながらオブジェ的性質も兼ね備えていた。このオブジェ的性質は、翌年のレオ・キャスター画廊における個展で発表された「アルミニウム・ペインティング」において、描かれたストライプ模様にあわせた形のシェイプド・カンヴァスが採用されたことにより、一層強められる。

アメリカの若い画家たちの一部にとって、これらの作品は、ある種絵画の限界を示しているように見えた。彼ら（ドナルド・ジャッド、ソルルウィット、ダン・フレイヴィン）らは、これ以上絵画制作を続けることに困難を感じ、六〇年代に入るとすぐに、絵画でも彫刻でもない立体作品に活路を見いだした。例えばジャッドは、ステラの初期作品を絵画と呼ぶことを慎重に避け、「特殊な物体」の範疇にとりこもうとした（註1）。そして彫刻よりむしろ絵画から派生した「立体」(three-dimensional)作品を擁護して、

半世紀前にマルセル・デュシャンによってその可能性が示された、絵画でも彫刻でもない総称的 (General) な芸術という概念を再び提唱したのであった（註2）。

ステラが一躍注目を浴び始めた一九六〇年頃、十代半ばのコスースは、生まれ故郷オハイオのトレド美術館デザイン学校に通うかたわら、ベルギー人画家ライン・ブルーム・ドレイバーのもとで絵画を学んでいた。程なくしてステラの存在を知り、短期間その影響を受けたが、彼がその後も絵画にこだわり続けたことに失望し、次第にジャッドとラインハートを重視するようになる（註3）。

コスースは、ジャッドの作品というよりはむしろ、その言説から強い影響を受けている。とりわけ一九六五年に発表されたジャッドのエッセイ「特殊な物体」が、「哲学以後の芸術」を頂点とする初期の芸術論の形成において重要な役割を果たしたことは間違いない。事実、「哲学以後の芸術」のなかでジャッドの言葉は五回も引用されており、その一つが前述の絵画でも彫刻でもない総称的な芸術についての一節である。

「過去数年間の、最良の新しい作品のうち半分もしくはそれ以上は絵画でも彫刻でもなかった」（註4）。

この「特殊な物体」冒頭の有名な一節は、コスースの芸術論にほぼ完全なかたちで取り入れられた。

「現在芸術家であることは、芸術の本質を探求する

なかで、コスースは当時を次のように回顧している。

「ラインハートは、絵画と芸術という語を互いに取り違えて使うことができる立場にあった。しかし六〇年代中頃までに、そうすることは一少なくとも私にとっては——もはや不可能となった。そして実際、そのとき私が制作した作品は、この見解の反映だった」（註5）。

コスースが絵画でも彫刻でもない芸術についてその言説の中で明確に語り始めるのは一九六八年頃であるが（註6）、遅くともクリーヴランド・アート・インスティテュート在学中（一九六三年・六四年）にはラインハートの存在を知っていた。そしてそのブラック・ペインティングがステラの作品以上に絵画の極限に近いと考えたのである。ラインハートは、一般に五〇年代には冷遇されていたが、六〇年代にはすでに若い作家たちの一部から注目を浴びるようになっていた。コスースはニューヨークのスクール・オブ・ビジュアル・アーツに通い始めた一九六五年にはすでに絵画制作を放棄していたが、不思議なことにラインハートは、その「最後の画家」としての役割をこえて、絵画でも彫刻でもない作品（コンセプチュアル・アート）の制作をはじめた後のコスースにまで影響を与え続けたのだ。そしてルーシー・リップバードが言うように、コスースは六〇年代においてラインハートの遺産を受け継いだ若い芸術家の代表的格となった（註9）。

ことを意味する。もし絵画の本質を探求するならば、芸術の本質は探求できないだろう。芸術家が絵画（あるいは彫刻）を受け入れるとしたら、彼はそれに適合する伝統を受け入れようとしているのである。芸術という語は一般的で (general)、絵画という語は特殊 (specific) なのはこのためである。絵画は芸術の一つの種類だ。もし絵画を制作するならば、すでに芸術の本質を探求しようとするのではなくて（受け入れようとしているのだ。そのときヨーロッパの絵画—彫刻の二分法の伝統という芸術の本質を受け入れようとしているのだ。しかし近年、最良の新しい作品は絵画でも彫刻でもなかった。そして絵画でも彫刻でもない芸術を制作する若い芸術家の数は増えてきている」（註8）。

細部が異なるとはいえ、引用したジャッドの言葉がほぼ同内容のまま「哲学以後の芸術」に先行するこの対談のなかで繰り返されている。そして「絵画でも彫刻でもない芸術を制作する若い芸術家」のなかに、コスース自身も含まれることは言うまでもない。彼にとって絵画はすでに過去のものであり、それに代わる新しい方向を模索しなければならなかった。

絵画が失効し、絵画でも彫刻でもない芸術の時代が到来するという歴史観のなかで、ステラの代わり「最後の画家」として位置づけられたのはラインハートだった（註9）。九〇年代になって書かれた文章の

ベンジャミン・ブックローは、この一見奇妙な現象について次のように論評している。

「アド・ラインハートの(彼がその公式「芸術としての芸術」に凝縮した)経験論的アメリカン・フォーマリズムとデュシヤンの視覚性の批判(例えば、「裸体以前の時期の私の全ての作品は、視覚的な絵画であった。次に観念に到達した……」という有名な言葉において表明されている)は、六〇年代半ばに、両者を統合しようとするコーススの試みという歴史的に起こりえない融合のなかに現れる。それは一九六六年以降用いられてきた彼自身の公式(訳註『概念としての概念としての芸術』へと導かれた)〔註10〕。

さらにブックローは、この「歴史的にありえない融合」の矛盾をコーススの作品のなかにも見いだそうと試みる。

「逆説的に、六〇年代半ば以降のコーススの作品さへ——絵画の伝統的なオブジェとしての地位と視覚的・形式的意匠からの逸脱を強調しておきながら——大きく黒いカンヴァスの正方形上に言葉の定義を提示し続けたのである〔註11〕。

ここでブックローは、コンセプチュアル・アート研究の第一人者らしからぬ誤りをおかしている。コースス自身直ちに抗議したように〔註12〕、このファースト・インヴェステーションと呼ばれる(タイトル

ド(Three D)のシリーズは、辞書の項目をそのまま写真撮影して、反転し大きく引き延ばしたフォトスタックである。しかしこれは単に記述の不正確さに関する問題であって、ここではそれほど重視する必要はない。むしろ重要なのは「大きく黒いカンヴァスの正方形上に言葉の定義を提示したこと」(絵画の伝統的なオブジェとしての地位と視覚的・形式的意匠からの逸脱を強調)したことのあいだに横たわる矛盾である。それこそ、コーススのラインハート受容を語るうえで、避けて通れない問題なのである。

一九六〇年代後半、他のコンセプチュアル・アーティストたちと同じく、コーススは極めて短期間のうちに作品のプレゼンテーション形式を劇的に変貌させているが、これは伝統的な作品形態(絵画)からの逸脱の過程に他ならない。作品ほどではないにしろ、彼の言説も短期間に大きく変貌しているが、両者の変化の足並みは必ずしも揃っているわけではない。この理論と実践の微妙なずれは最前衛を進む芸術家にとってしばしば起こりうるものと言えようが、コーススの場合、ブックローが指摘するように、この矛盾のなかにラインハートの存在が見え隠れするのである。これ以後しばらく、六〇年代後半のコーススの作品と言説を年代順に整理しながら論を進めていきたい。

ている。

これに対し、セス・シーゲロブが企画した一九六九年のジャンヌ・アリー・ショウにコーススとともに参加したロバート・バリーとローレンス・ウェイナーは、コーススがフォトスタックを本格的に使い始めた一九六六年にさえ、未だ絵画制作から抜け出せないでいた。また当時コーススと交流のあった河原温も、いち早く文字を用いたコンセプチュアル・アートの先駆的作品に到達したが、やはり一九六六年の時点では、アクリル絵具で(テイト・ペインティング)を描いていた。いずれの作家たちも、絵画からコンセプチュアル・アートへ至る過程のなかで、ジャッドが絵画から立体(three-dimensional)作品に至る過程で何点か制作した両者の中間に位置するレリーフ作品のような、折衷的な過渡期的作品を制作している。

コーススの(タイトルド)〔図1〕も、このような過渡期的作品の一種とみなすことが可能だろう。絵画の手法こそ完全に放棄しているが、正方形パネルというそのプレゼンテーション形式は、のちに展開されるラディカルなコンセプチュアル・アートのそれと比べれば、はるかに伝統的メディアに近い。しかし、絵筆を捨てたのみならず、「レディメイドの言語」を用いた作品を公に展示したことは、当時の彼にとって非常に大きな前進であったことは間違いない。

(タイトルド)は、コーススの実質的なデビューに

「二つの黒い正方形」

(タイトルド)と(ブラック・ペインティング)

コーススは、一九六五年、二十歳でスクール・オブ・ビジュアル・アーツに通い始めた頃には、のちにプロト・インヴェステーションと呼ばれることになるコンセプチュアル・アートの先駆的作品を制作していたので〔註13〕、絵画制作はその修行時代に限られる〔註14〕。しかしこれまで述べてきたように、六〇年代中頃当時、彼の問題意識の源に絵画があったことは間違いない〔註15〕。

一般的に、伝統的メディアに縛られず一気にコンセプチュアル・アートに到達した作家たちに比べ、絵画からコンセプチュアル・アートに移行した作家たちの道のりはより険しいものだったと言えるだろう。例えばロバート・モリスは、早くからデュシヤンの影響によりレディメイド・オブジェを制作に取り入っていたので、日々の出来事等を四十四枚のカードにタイプして壁掛けファイルに綴じた(カード・ファイル)を、早くも一九六二年に完成することができた。またギヤラリストとして経歴を開始したダン・グレアムも、最初の作品がすでにコンセプチュアル・アートと呼ぶうるもので、一九六六年にはアメリカにおける初期コンセプチュアル・アートの記念碑的作品(ホームズ・フォール・アメリカ)を「アーツ・マガジン」誌上に掲載し



あたる「四人の若い芸術家による非擬人形の芸術」展（一九六七年、ラニス・ギャラリー）（註15）と翌年ロス・アンジェルス・ギャラリー669で行われた最初の個展にも出品され、コンセプチュアル・アートの先駆者としてのコーススの名を広めるきっかけとなったシリーズである。彼が使っていた辞書の一項目を写真に撮り反転、拡大したこの作品は、辞書の見出し語としてすでに表題が付されている（title）ことから《タイトルド》と名付けられた。作家本人は、この作品が生み出された経緯を、次のように語っている。

「……その形、色のない性質のために、私は水に興味をもった。想像しうるあらゆるやり方——水のプロック、スチーム暖房機、システムで使われた水の領域の地図、大量の水が写った絵はがきのコレクションなど、水という語の辞書の定義によるフォトスタットを制作した一九六六年まで水を使った。それは当時の私にとって、まさに水の概念を提示する方法だった。……その最初の水の定義にはじまる作品の全てに、『概念としての概念としての芸術』という副題を付けた。私は常にフォトスタットを作品のプレゼンテーション形式あるいはメディア（と考えたが、フォトスタットを芸術作品として提示したとは考えてもらいたくなかった。そういう理由でこの区別をし、それらにサブ・タイトルを与えたのだった。辞書の作品は水のような）

である（註16）。

コーススの「最初の関心は抽象」、それも彼以前の抽象芸術が追求した形態論的抽象ではなく、形やイメージでは伝えることが困難な抽象的概念をそのまま言語として提示する「完全な抽象」である。

そして「抽象」という言葉から出発したことこそ、彼の起源の一つが伝統的なメディア（絵画）にあり、ラインハートにあることの何よりの証となる。ラインハートは自らの著作のなかで、抽象絵画の優位性、絶対性を繰り返し表明しており（註17）、コーススも「哲学以後の芸術」の第二部の冒頭でその一つを引用しているからだ。

「抽象芸術と非絵画的（non-pictorial）芸術は、今世紀初頭に誕生し、それ以前の芸術より専門化したにもかかわらず、より純粹で完全である。そして全ての近代的思考や知識のように、その関係を理解するのにより大きな苦勞を強いる」（註18）。

ラインハート同様コーススも「抽象」に活路を見いだそうとしたが、彼の場合絵画的方法によらずに完全な抽象を達成しようとした。すなわち、形態論的な意味ではなく、言語学的意味での抽象を目指したのである。

しかし、のちにウィトゲンシュタインをはじめとする言語哲学に傾倒することになるコーススも、辞書の定義を使い始めた時点では未だそれらに興味を

物の抽象から、（意味のような）抽象の抽象へと進出した。私は辞書のシリーズを一九六八年にやめた（註19）。

フォトスタットではなく概念自体が作品であることを明確にするために、「概念としての概念としての芸術」（Art as Idea as Idea）という副題が付けられたが、これはラインハートが主張した「芸術としての芸術」（Art as Art）から影響を受けたものである。ことを、コースス自身も認めている。単に「概念としての芸術」とすることもできたが、伝統的な絵画や彫刻にも「概念としての芸術」としての側面があることを考慮し、概念のみ扱うことを明確にするためにその部分を二重に重ねた（註18）。

引用の最後で、素材（water, ice）の抽象から、色（black, white, red）や抽象概念（precise, specific, meaning）の抽象へと進んだことが述べられているが、この「抽象」という言葉は、《タイトルド》を理解するうえで非常に重要なキーワードとなる。一九六九年、シーゲロープ、バリー、ダグラス・ヒューブラー、ウェイナーらとともに参加したシンポジウムにおいて、コーススのめざす「抽象」は次のように語られた。

「私自身の芸術、私自身の試みは、私にとって現実的なやり方で抽象を扱うことだ。隠喩的な種類の抽象や、伝統的な芸術から形態論的に生まれたものではなく、抽象が本当に意味するところの抽象

示していなかった。言語哲学を読み始めたのも、「言語との関係において芸術を考え始めた」のも、《タイトルド》に行き詰まったあとのことである。最初はあくまで、ラインハートが絶対視した「抽象」をめぐる模索のなかから、言語を用いることを思いついたのだった（註20）。

同様に、一九六六年六月から六七年二月にかけて書きためられた「コンセプチュアル・アートとモデルの覚え書」に見られるように、「概念としての概念としての芸術」の理念も《タイトルド》を最初に制作した時点ではそれほど鮮明なものではなく、その制作期間中に少しずつ明確にかたちづくられていったものと考えられる（註21）。従って第一章末尾に引用した「絵画の伝統的なオブジェとしての地位と視覚的・形式的意匠からの逸脱を強調していながら、大きく黒いカンヴァスの正方形上に言葉の定義を提示し続けた」というブックローの認識は必ずしも射した物ではない。コーススが芸術の本体は概念であると明確に宣言したときには、《タイトルド》の制作はほぼ終了していたからである。

しかしながら一方で、《タイトルド》が、正方形のフォーマット、黒い地といった絵画的要素を依然として残していたことは、ブックローの指摘を待つまでもなく当時から明らかであり、結局このファースト・インヴェステイションとも呼ばれるシリーズ

を終わらせる直接の原因となった。

「辞書の定義の作品で、私がフォトスタットはフォトスタット、そして芸術は概念であることを明確にしようにと常に試みてきたにもかかわらず、そのブレゼンテーション形式(フォトスタット)が度々絵画とみなされていることを知った。そのシリーズのあと、私は明白な(Obvious)メディア(新聞、雑誌、広告看板、バスと電車の広告、テレビ)をブレゼンテーション形式として用い始めた」(註24)。

芸術は概念であることを明白にするために、コーススは、続くセカンド・インヴェステイション(「シリーズ」においてブレゼンテーション形式を劇的に変化させ、伝統的な芸術作品の場と形態から完全に逸脱する必要性に迫られた。今度は辞書の定義の代わりに、ロジェのシソーラス(英米で権威のある類語辞典の一種)の見出し項目(Synopsis of Categories)を、一九六九年から七〇年にかけて、主に広告メディア上にランダムに掲出していったのである(註25)(図3、4)。

結局のところ、コーススのラインハートへの傾倒ぶりを知るなら、二つの正方形のあいだに何らかの形態的類似を見ることは、むしろ避けられぬことかもしれない。しかしトーマスクロウも指摘しているように、「……完全な視覚経験への観者の欲望は、言葉による抽象、言語によって与えられたさらさらに進ん

だ抽象の集合が確定した代用品によって否定される。

従って知覚に基づく痕跡への要求は超越されるのである」(註26)。黒い正方形は、観者により優先的に認識される言語の地にすぎないため、何らの絵画的イリュージョンも喚起することはない。言語はあくまで視覚経験によらない非形態論的なレベルの抽象概念のみと関わるのであり、従ってこの黒い正方形はラインハートのそれとは似て非なるものとなっている。黒い地は、シーゲロープの言葉を借りるなら、作品を「視覚的に壮観でよくデザインされたオブジェ」に仕立てるのに役立つ要素にすぎない(註27)。

しかし二つの黒い正方形の類似は、果たして単に形式的かつ表層的な影響関係なのだろうか。(「タイトルド」)と(「ブラック・ペインティング」)の問題を論じてきたこの章の最後で、両者の類似が、言説を通してもたらされた可能性があることを指摘したい。

コーススは、ラインハートの著作のなかで、「芸術としての芸術」とならび、「新しいアカデミーのための十二のルール」(一九五七年)を特に重視していた(註28)。実際のこのエッセイは、六〇年代当時、ラインハートの著作のなかでは「芸術としての芸術」とともに比較的有名で、広く読まれていた。その内容は、反商業主義、フライン・アートの絶対性、芸術の自律性、芸術アカデミーの重要性と、絵画を学ぼうとする者の心得の事細かな列挙からなる。その後半の「十二の

技術的ルール」(The Twelve Technical Rules)の部分の要旨を引用しよう。

- (一) テクスチャーはいけない。テクスチャーは自然主義的、機械的で、粗野な特質である。……
- (二) タッチや筆跡はいけない。手書き、手仕事、手の動きは個人的で貧しい趣味に属する。……「タッチはそれとわかるべきではない」……
- (三) スケッチやドローイングはいけない。あらゆること、どこから始まりどこで終わるかは前もって頭をなかで練り上げるべきだ。……
- (四) 形態はいけない。「最も完成されたものは形をもたない」……
- (五) デザインはいけない。「デザインはあらゆるところに存在する」。
- (六) 色彩はいけない。……「色彩は外観であり表層的な側面にすぎない」……「白はいけない」「白はひとつの色彩であり、あらゆる色彩である」……
- (七) 光はいけない。ハイビームや直接の光を絵のなかや全体にあててはいけない。
- (八) 空間はいけない。……「絵画はフレームのうしろに存在すべきである」……
- (九) 時間はいけない。「時計の時間や人間の時間は取るに足らない」……
- (十) 大きさや規模はいけない。芸術における思考や感覚の幅や奥行きは、物理的な大きさとは無関係であ

る。

(二) 動きはいけない。「他のあらゆるものは動いている。芸術は静止すべきだ」。

■ 対象はいけない、主題はいけない、内容はいけない。シンボル、イメージ、記号はいけない。(註29)

否定によって事物を定義するこのような論法は、ラインハートが好んで用いるやり方で、この文章以外にも頻繁に用いられている。しかしここでは、絵画を学ぼうとする者へのアドバイスという体裁にもかかわらず、彼自身の絵画以外の絵画への道をほぼ完全に閉ざす内容となっている。

このエッセイが発表された一九五七年は、ラインハートが本格的に(「ブラック・ペインティング」)を描き始めた時期とほぼ重なる。これ以後死去する一九六七年まで、彼は(「ブラック・ペインティング」)のみを繰り返し描き、まさにここで自ら示した道以外の道を閉ざしたのであった。実際六三年に書かれた(「ブラック・ペインティング」)のマニフェストとも言うべき「ブラックスクウェア・ペインティング」の内容は、この「十二の技術的ルール」とかなりの部分重複している(註30)。

ラインハートを最後の画家として位置づけ自らの出発点としたコーススにとつて、この「新しいアカデミー」のための十二のルール」が大きな力となったことは想像に難くない。絵画制作を厳密に定義しようと



図 4

Miss Judy a Catherine bridesmaid was flower Hayden was

EVERETT HIGH SCHOOL, THE HOME GYMNASIUM OF CENTRAL CATHOLIC HIGH SCHOOL HE IS SERVING IN THE U.S. ARMY STATIONED AT FORT DEWITT. THE COUPLE IS RESIDING 11 46 Springfield St.

**KAYE SMITH**  
2301 Ferry Road, E27  
Jackson, Mississippi 39204

II. Rektion  
A. Absolute Relation  
9. Reflexion  
10. Irritation  
11. Blood Relation  
12. Affinity  
13. Correspondence  
14. Identity  
15. Contrariety  
16. Influence  
17. Uniformity  
18. Unusual equality  
19. Multidiversity

social effort change to resource or exact.

**a swim.hut**

図 3

した「十二の技術的ルール」は、皮肉なことに絵画に残された可能性が極めて少ないことを彼に示したからである。そしてコーススの《タイトルド》は、この十二の項目のほとんどに矛盾しないばかりか、むしろ従っているようにさえ見える。とくに六の「色彩の否定」と「白の否定」の項目は、これまで論じてきた黒地の問題を考えるうえで、注目に値すると言えよう。のちにコーススは「ラインハートの唯一の色彩との関係は、色彩の否定」であると述べたが(註31)、辞書の写真をあえて反転させ黒地にした理由を、この白の否定に求めることはできないだろうか。

いずれにせよ、現段階ではこれ以上の資料がないため、ここではラインハートとコーススの作品の形式的な類似が、必ずしも形態的な模倣によるものではなく、言説を經由したものである可能性の存在を示唆するにとどめたい。

### 「三」 芸術の自律性をめぐる問題

一九六八年から制作を開始した《セカンド・インヴェステイゲーション》において、コーススは伝統的な芸術メディアから完全に逸脱することにより、作品のプレゼンテーション形式と芸術概念をより明確に分離しようと試みた。このシリーズからはもはやラインハートの影を直接感じ取ることはできないが、同

時期の言説中には依然として彼の名は登場し続けるのである。

《セカンド・インヴェステイゲーション》の大半をすでに制作し終えた一九六九年中頃、コーススは一日の行動を機械的に記録したラベルの集積である《フォース・インヴェステイゲーション》に着手し始めた。ちょうどその頃、彼は三部からなるエッセイ「哲学以後の芸術」を執筆し、そこでラインハートの言葉を三カ所引用している。そのうち「コンセプチュアル・アートと近年の芸術」と題された第二部冒頭の二カ所の引用は、六〇年代末の芸術動向についての注釈であるのに対し、第一部にある次の一節は、コースス自身の芸術論に直結する点でより重要である。

「芸術について言うべき唯一のことは、それが唯一のことだということだ。芸術は、芸術としての芸術であり、他の全てのもは、他の全てのものである。芸術としての芸術は芸術にすぎない。芸術は芸術でないものではない」(註32)。

この一節は、ラインハートによる「芸術としての芸術」の冒頭の段落をそのまま引用したものである。コーススが自ら設立したラニス・ギャラリーの壁に掲げるほど重視した理念が、高らかに宣言されている。

「芸術としての芸術」は、芸術の自律性(芸術としての芸術)、ファイン・アートの絶対的優位、純粹抽象の重要性、絵画に関する諸処の細かい問題等が論じ

られたエッセイだが、とりわけ冒頭の芸術の自律性の問題に大きな字数が割かれている。その一部を引用しよう。

「この百年、モダン・アートの唯一の主題は、芸術それ自体を認識することだった。それ自身のプロセスと方法、それ自身のアイデンティティと区分に没頭する芸術、それ自身の独自の声明に関わる芸術、それ自身の自由、それ自身の尊敬、それ自身の本質、それ自身の理性、それ自身のモラルそしてそれ自身の良心に対して、それ自身の発展と歴史と運命を自覚する芸術を認識することであった。

……芸術としての芸術の継続、芸術のための芸術の信念、不変の芸術精神と抽象的な視点がなければ、芸術は理解不可能で、「唯一のこと」は完全に秘されたままだろう」(註33)。

「芸術は芸術。生活は生活」というように、芸術は芸術のみを対象とすべきことを主張するラインハート芸術論の集大成と言うべき内容がここに展開されている。

ラインハートの世代のアメリカは、十九世紀の唯美主義とは異なった意味で、「芸術の自律性」が盛んに主張された時期であった。クレメント・グリーンバークにおいて成熟期を迎えたアメリカン・フォーマリズムの後押しを受け、芸術外的要素が極力排除された

抽象絵画が数多く生み出された。彼らいわゆるニューヨーク・スクールの画家たちのなかでも、ラインハートほど徹底して芸術の自律性、純粹性を唱え続けた作家は存在しない。左翼系新聞に著作や政治漫画を掲載するという一面もあったとはいえ、作品からは非芸術的要素を完全に追放することを主張し、実際にそうしてきた。

コーススも、ラインハートの「芸術としての芸術」の段落全てを、あえて自らの芸術論を語る章の冒頭に掲げることで、彼自身も芸術の自律性を重視する姿勢を表明したと言えるだろう(註34)。実際、この章の末尾で、コーススは次のような言葉を発している。

「芸術の唯一の主張は芸術に対してのものである。芸術は芸術の定義である」(註35)。

ここでコーススは、芸術の役割を芸術の定義とした。芸術の自己定義という概念自体は、「新しいアカデミーのための十二のルール」、「芸術としての芸術」といったラインハートの芸術論と矛盾するものではない。確かにラインハートの自己定義の理論はそれほど体系的とは言えないが、「それ自身のプロセスと方法、それ自身のアイデンティティと区分に没頭する芸術」といった発言から、「芸術は芸術の定義」という命題を導き出すことは可能であろう。しかし、芸術の自己定義という概念は、多くの人々にとって、むしろクレメント・グリーンバークの芸術論を想起させる



ものに違いない。

けれどもコスースは、「哲学以後の芸術」を執筆した頃、絵画―彫刻の伝統的二文法をかたくなに守ろうとしていたグリーンバークを、「フォーマリズ」として激しく非難し続けた。「哲学以後の芸術」の第一章の論旨のひとつは「美学と芸術の分離の必要性」であるが、ここで芸術としての美学の推進者として、フォーマリズム(美術、批評)が激しく批判されている(註35)。「フォーマリズム美術(絵画、彫刻)は装飾の前衛である」、「それは芸術では全くなく、純粋に美学的な當為だ」、「クレメント・グリーンバークは趣味の批評家だ」といった言葉ののち、コスースは次のような認識を表明している。

「フォーマリズム批評は、たまたま形態論的コンテクスト上に存在する特定の対象の物理的屬性の分析にすぎない。しかしこれは芸術の機能や本質に対する我々の理解に何の知識(や事実)も加えない。

フォーマリズムの批評家と芸術家は、ともに芸術の本質を問題にしない。しかし私がどこかで言ったように、「現在芸術家であることは、芸術の本質(nature of art)を探索することを意味する。もし絵画の本質を探索するならば、芸術の本質は探求できないだろう……」。

コスースはグリーンバーク批評の形態論的側面を殊

更に強調したが、グリーンバークの形態論が行おうとしたことは、「絵画の本質を探求することである。

「各々の芸術の権限にとって独特で特有の領域は、そのメデイウムの本質(the nature of its medium)に独自のものと一致することがすぐさま明らかになった。別の芸術のメデイウムから借用されていると思われる、または別の芸術メデイウムが借用していると思われるあらゆる効果を、各々の芸術の効果から除去することが自己―批判の仕事となった。それによって各々の芸術は『純粋』になり、その『純粋さ』のなかに、その自律の保証と同じく、その質の基準の保証が見いだされる……」。

「リアリズムの、イリュージニズム芸術は、技術を隠すために技術を用いて、メデイウムを隠してきた。モダニズムは芸術に注意をうながすために芸術を用いた。絵画メデイウムを構成している制限―平面的な表面、支持体のかたち、顔料の特性―は、過去の巨匠たちによって潜在的、間接的にのみ認識されうる消極的な要素として扱われた。モダニズムの絵画は、同じこれらの制限を、公然と認識すべき積極的な要素とみなすようになっていった(註37)。

絵画を通して平面性をはじめとする絵画メデイウムの本質を追求することがグリーンバークの主張だと

うどころか、多くの点において近似しているときさえ言える。コスース自身も、六〇年代末当時から、この事実を明瞭に認識していた。

「彼(グリーンバーク)の理論を考慮すると、……フラック・ステラ、アド・ラインハート、その他彼の歴史観にあう人々への無関心を、どのように説明すればよいのだろうか。……彼らの作品は彼の趣味に適合しないのだろうか(註39)。

このコスースの認識を「決して間違ではない」と評価したイヴァラン・ボワは、一九五〇年代末のグリーンバークとラインハートの関係を、次のように分析する。

「一九五八年にグリーンバークが突如自己修正する必要に迫られたとき、ラインハートは触発者としての役割を果たしたのかもしれないが、この役割は過大評価されるべきではない。(しかし)……有名な『新しいアカデミーのための十二のルール』が一九五七年に『アート・ニュース』に掲載され、当時それがグリーンバークの還元(reduction)、自己純化(self-purification)、自己定義(auto-definition)としてのモダニズム観のひとつのカリカチュアとして読みえたことは事実である(註40)。

コスースも大きな影響を受けた『新しいアカデミーのための十二のルール』のなかに、グリーンバーク理論の特徴である「還元、自己純化、自己定義」が戯画的

するなら、「現在芸術家であることは、芸術の本質(the nature of art)を探索することの意味する」と述べたコスースは、フォーマリズムの自己参照的當為を、形態論を骨抜きにしてヴァージョン・アップさせたことになる。実際これまで何人かの批評家たちが、コスースの理論がグリーンバークのそれに由来することを指摘してきた(註38)。むしろコスースの自己定義が形態論を放棄している点を過小評価すべきでないが、いずれにせよ彼の理論はフォーマリズムと真つ向から敵対するものというよりは、フォーマリズムを否定しつつもその延長線上に位置するものと考えるのが妥当であろう。

以上のように、六〇年代末期のコスースは、ラインハートを敬愛しグリーンバークを非難したにもかかわらず、その両者からの影響が明らかであり、特定の問題がどちらか一方に由来するか断定することは難しい。これまで論じてきたように、芸術の自律性はラインハートに、自己定義の概念はどちらかというところグリーンバークにより多くを負っていると考えるのが妥当であるが、先に述べたように、グリーンバークも自律的芸術を前提とし、ラインハートも自己定義に類する主張を行っていたという事実が問題を複雑にしている。

ラインハートとグリーンバークは決して互いを認め合うことはなかったが、その理論は相互に矛盾しあ

に見いだせるというのである。このボワの指摘は、コーススの自己定義の概念を、グリーンバーグのみに帰すことが困難なことの証明と言えらる。自己定義する(自律的な)芸術という概念は、従来コーススの理論がグリーンバーグのモダニズムの系譜上にあることの根拠として挙げられてきたが、同時にラインハートにもその源を求めることが可能なのである。

両者からの影響を明確に区別することが難しいという事実は、グリーンバーグの用語や論法を流用していることにコースス自身気づいたのとはほぼ同時期に、ラインハートの名前までもが突如その著述中から消えるという興味深い現象によって強調される。コーススは一九七〇年の対談のなかで、「私はフォーマリズムから逃れようと試みたが、それ自体の用語内で試みていた」と述べたように、遅くとも一九七〇年の中頃には、自らがフォーマリズムの用語や論法を流用していることに気づき始めていた(註41)。それとは同時に(発表されたものとしては一九七〇年のエッセイ「インフォーメーション」あたりを最後に(註42)ラインハートの名前までもがその言説から突然消えてしまうのである。

七〇年代に入りしばらくすると、コーススと同世代の若いコンセプチュアル・アーティストたちのなかで、高級芸術の自律性といった狭い枠に縛られ、自己参照的傾向の作品を制作するものは、極めて少なくなってしまうのである。

「芸術は自律したものではない。それは非歴史的、超越論的範疇ではない。……芸術は人生経験よりも高くも低くもなく、人生経験との関連において固定的ではなく、単にその一部である。……芸術は社会的に位置づけられ、より正確には、世界に結びついている」(註43)。

ここに述べられているのはまさに、ラインハートが「芸術としての芸術」で主張したこととは正反対の認識だ。もはやラインハート影は完全に消し去られてしまった。

以上のように、コンセプチュアル・アートの先駆的作品の制作を開始した一九六五年以前から、その芸術論の一つの区切りである「哲学以後の芸術」を発表した直後まで、ラインハートはコーススにとって最も重視すべき芸術家の一人であった。コーススはむしろ必ずしもラインハートの忠実な弟子ではなかったが、彼独自の視点に基づきこの画家の芸術論から多くを得た。言い換えるなら、ラインハートからの影響を少しづつ払拭することを通して、彼のコンセプチュアル・アートはラディカルに進展していったとさえ言えよう。

七〇年代になって、「自律的」芸術の枠内で自己定義を行う芸術を放棄したとき、ラインハートの名前はいったんその言説から消えるが、現在でもコース

くなつた。彼らのなかからは、フェミニスト・アートやポリティカル・アートの先駆者が何人も生まれていった。コースス自身この傾向に完全に染まることはなかったが、(とりわけその言説において)完全に無縁であり続けることは難しかった。事実コーススがアラ・チャールズワースらと一九七五年から翌年にかけて三号だけ発行した『フォックス』は、このような傾向を如実に反映した、芸術と政治に関する雑誌であった。第二号のなかで彼は、フォックスの役割について次のように述べている。

「私が常に主張してきたように(もし芸術がコンテクストに従属しているのであれば、芸術は意味の社会政治的コンテクストから逃れることはできない。……このために、(何らかの方法で)個人の政治学を明確にする必要がある。そして、文化的活動が意味を求めて錨を下ろす個々人の社会・政治的コンテクストをつくりだすことを目指して努力する必要がある。『フォックス』が政治的雑誌なのは、この意味においてである。芸術と芸術家の生活を社会哲学との関連で考えることが望まれる」(註44)。

彼の認識が「フォックス」を転機に劇的に変化したことは、《テクスト/コンテクスト》シリーズの発表時に行われた対談のなかでさらに端的に示されている。

「ほとんどの全ての絵画は、何らかの仕方において空間的である……非空間的なものはほとんどないと言いたい。主にステラの作品がそう(非空間的)のせいで」 Donald Judd, "Specific Objects," *Artforum* 8, 1965. Reprinted in *Complete Writings 1959-1976*, Hatjix: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1976, p.182.

(2) ティエリー・ドゥ・デュエは、絵画・彫刻を特殊な(specific)芸術、ジャッドの言うような絵画でも彫刻でもない芸術を総称的な(generic)芸術と呼び対比させて論じている。「この対比を最初に指摘したのは、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp)の『Dive, Kant after Duchamp』(Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1966), pp.145-191.

(3) 「フランク・ステラは興味深い事例だ。私が芸術を始めたとき、私にとって彼は最も重要な人物の一人で、非常に急進的だった。しかしあたかも一つの方向へ進んでいるようでもあった。一つの方向は、その急進性と関係があり、すなわち彼が本常に何か最も興味深い問題に対する答えを知っているかのようだった(注45)である。しかし同時に、絵画を縁げ伝統に同化された(注46)が、むしろ彼の弱さだった。ジャッドと他の人々(私に比べて)は主にジャッド(は同じ方向で)制作していたが、はるかに急進的だった」 Joseph Kosuth, "Art as Idea as Idea" (interview with Shig Brogger and Erik Thygesen), *Danish Radio*, 1970. Published in *Joseph Kosuth Interviews*, Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1989, pp.23-24.

(4) Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," *Studio International*

(London) 178, nos 915-917, 1968. Reprinted in Gabriele Greuter ed. *Art after Philosophy and After Coloured Writing, 1966-1990* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), p.15. ナンベロ・ド・モノ・ナルは「前掲註1」(p.18)。

(5) Arthur R. Rose. "Four Interviews with Barry, Huxbler, Kosuth, Wiener." *A realization in* (New York) 43, no.1 (February 1969), p.23. 引用部分の前半をロースはみずから「哲学以後の芸術」に引用して(註4、前掲註4 (p.18))。

(6) 「それはナンベロ・ド・モノの言うあの絵画としての芸術の伝統である。十年以上にわたり、絵画を超えするためにそれを否定してあげられなくなかったあの作品(ブラック・ナンベロ・ド・モノを指して)その終焉は達成され、確認された。」Joseph Kosuth, "On Ad Reinhardt," *Cover* (New York) Spring/Summer 1980. Reprinted in *Art after Philosophy and after*, p.182.

(7) Joseph Kosuth, "Eye of Limits: Seeing and Reading." Ad Reinhardt, *A Reinhardt / Kosuth / F. Gonzalez Torres: Symptoms of Interference, Conditions of Possibility. Art & Design Magazine* (London), 1994, p.46.

(8) 一九六八年当時未発表のノートが、その早い例である。Joseph Kosuth, "Note on Specific and General." *Art after Philosophy and after*, p.11.

(9) Lucy R. Lipard, *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams, 1981, p.170.

(10) Benjamin H. D. Buchlin, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique: 'L'art conceptuel, une perspective.' Exh. cat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p.81. ブックローはこの引用の直後、( )のありえない註(前例として)「ステラのブラック・ナンベロ・ド・モノ、ラウシェンバークのモノクローム・ナンベロ・ド・モノ」などを挙げて(註6)。

(11) 前掲註10 (note 8)。

(12) 「この註28において、……彼は私のファースト・インヴェンション・ステイションを話の途中で絵画として引用している。著書からとった記述文であるこれらの作品は、マウンティングされた写真

や(註6) Joseph Kosuth and Seth Siegelhaub, "Reply to Benjamin Buchlin on Conceptual Art." *Klobner* 57 (Summer 1991), MIT Press (Cambridge, Massachusetts), p.154.

これに対しブックローは、次のように反論している。「私は、ロースのプロト・インヴェンションを断じて絵画とは言っていない。大きく広いカンヴァスの正方形上にある言葉の定義と言ったのだ。もちろん私はプロト・インヴェンションが描かれたものではなく、フォト・スタットであることを知っている。しかしそれが厚紙上にマウントされているのが正しいのに、貴重なホスターを展示の際の損傷から守るためにするよすがに、これら紙のフォト・スタットもカンヴァス上にマウンティングされているものと誤解したことは認めなければならない。」なお、「タイトル」はプロト・インヴェンションには含まれない。ロース自身が言っているように「ファースト・インヴェンション」が正しい。 Benjamin Buchlin, "Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelhaub," *October* 57, p.159.

(13) 七〇年代半ばまで、ロースはシリーズという言葉の代わりに「インヴェンション」という表現を用いている。一九六六年に「タイトル」のシリーズをファースト・インヴェンションと命名して以来、一九七五年の「インヴェンション」として七六年の「スベシャル・インヴェンション」までこの言葉が使われ続けた。一九七三年の「展覧会カタログ」において、ファースト・インヴェンション以前の初期作品(ガラスを用いた作品、ネオン管による自己参照的な作品、「ワンハンド・スリー」のシリーズなどが「プロト・インヴェンション」にひと括り)された。 Joseph Kosuth, *Art Investigations and Performances since 1965*. Swiss Exh. cat. Kunstmuseum Luzern, 1978.

一九八九年、バリー市立近代美術館で開催された「コセプチュアル・アート」展の論文の中で、ベンジャミン・ブックローは次のような疑問を呈した。「……これらプロト・インヴェンション作品が、(当時二十歳で)未だニューヨークのスクール・オブ・ビジュアル・アーツの学生だった一九六五年もしくは六六年に、実際に制作された物理的に存在したというロースの主張の信頼性を裏付ける明確な根拠や資料を、私は(同一)発見できない。またロースも、これらの主張を証明するものな

んらかの資料も提供できていない。対照的に、私がインタビュ

ーした当時ロースを知っていた作家全てが、これらの主張に異議を唱えている。一九六七年二月にロース・ギョッパラー・ジョセフ・ロースによって組織された「四人の若い芸術家による非擬人形の芸術」展以前に、プロト・インヴェンションを見た( )とを述べているものはいなかった。私がインタビュ

ーした作家は、「ロバート・ハリー、メル・ホックナー、ダグ・グレンツマン、ル・ル・ウィット、ローレンス・ウニナイターである」[前掲註10 (p.46, note 18)]。

これに対しロースは、次のように反論している。「一九六七年までに私はファースト・インヴェンションを制作しており、プロト・インヴェンションは「二人、ギョッパラー」では一度も出品していない。……当時これらの作品はノートやドローイングのカタチでのみ存在していて、少しあとの作品の利益によって私が資金を得た後に制作された。……その年齢では単に作品をつくるための資金がなく、率直に言いつ、当時それらを展示できる見込みもなかった……」[前掲註10 (p.60)]。

これはプロト・インヴェンションが展覧会に出品されるのは、私が調べた限りでは、一九六九年の「ジャン・ユリイ・シヨウ」以後であり、また言説内に登場するのは一九六九年の「哲学以後の芸術」が最初である(前掲註4 (p.30))。

(14) 九枚のカンヴァスにリキテックスで文字を描いた(九つのター

ン)に塗られた正方形のカンヴァス上に白く文字で記された芸術概念)という作品が、一九六六年の年記で、一九六九年の「ジャン・ユリイ・シヨウ」に出た記録がある。 Lucy R. Lipard ed. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: Univ. of California Press, 1973, p.72.

(15) 「私の上記の( )は絵画と彫刻のある側面の論理的発展である。私の上記の( )を他の方向から見ることは難しい」[前掲註10 (p.28)]。

(16) これ以前にもロネティ・カットのスタンフォード大学とルー

チャールズ・センターで一九六六年に開かれた「新しい才能展」に参加した記録がある。

(17) 前掲註4 (p.30)「なおこの水のヴァリエーションは、一九七〇年に十五枚のモノクロ印刷のシートからなるマルチタイプ

として出版された。」 Joseph Kosuth, *Midpoint on Water*, 1965-66. New York, 1970.

(18) Jeanne Siegel, "Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea." *WBAL-FM*. New York, April 7, 1970. Published in *Artforum: Discourse on the 60s and 70s*. Michigan: Ann Arbor: UMI Research Press, p.221. ナンベロ・ド・モノ「芸術」の「ロース」の概念としての概念としての芸術は、形式的には類似しているが、並列すべき概念ではなく、それぞれ別の次元の問題を扱っている。「芸術」としての芸術は、芸術の自律性、純粋性という大枠の問題を主張したものである。これに対し、「概念としての芸術」は、概念芸術という新しい芸術のあり方を述べたものである。文章を参照してもらえば分かると思うが、後者は前者の存在を前提として(註6)。

(19) Seth Siegelhaub, moderator, "Art without Space." *New York: WBAL-FM*, 1969. Published in *Six Years*, p.130.

(20) 代表的なものとして「芸術としての芸術」のなかの次の一節を引用したい。「現在やして永遠に、唯の問題を単一の偉大で原初的な問題となる可能性があるほど抽象的で純粋な唯一の芸術は純粋抽象絵画である。抽象絵画は、まさに流派や動向や様式ではなく、最初の真に気取らない、束縛されない、混乱していない、様式を欠いた、普遍的な絵画である。」 Ad Reinhardt, "Art as Art." *Art International* (Luzern), December 1962, p.37.

(21) 前掲註4 (p.25)。

(22) 前掲註10 (p.38)。

(23) Joseph Kosuth, "Not a Conceptual Art and Models." *Art after Philosophy and after*, pp.3-5.

(24) Joseph Kosuth, "Prospect 69." *Exh. cat. Dissected: Städtische Kunsthalle*, 1969. Reprinted in *Joseph Kosuth Interviews*, p.18. 342. 同書の記述は「哲学以後の芸術」(p.10)頁に(註6)。

(25) 雑誌広告を用いたという点ではクレーナムに選ばれるが、パブリック・スペースの看板を用いた点では「エラン」並びに初期の作例と言える。ロースとセシリア・ギリスのコンセプト・アート



アートの雑誌「アート・ランページ」の編集に関わっていたイアン・バーンが、プレゼンテーションは形式となるのでニュートラルなフォーマットを用いたほうがよいと述べたように、伝統的なメディアから逃れるためには、一般に非芸術的とみなされる芸術的にニュートラルなプレゼンテーション形式を用いるのが効果的であった。一九七〇年頃、コースのみならず、その「ロケーション・オブ・アート」アーティストたちが、この方法を採用した。Lucy R. Lipard, "Escape Attempts," Ann Goldstein and Anne Romner eds. *Rethinking the Object of Art: 1965-1975*. Exh. cat. MOCA and MIT Press, 1995, p.35.

82) Thomas Crow, *The Rise of the Sticker: American and European Art in the Era of the Sixties*. New York: Harry N. Abrams, 1996, p.158.

83) Seth Sieglaub, "Some Remarks on So-Called Conceptual Art: Extracts from Unpublished Interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Ginzburg (1989)," *Text conceptual, une perspective*, p.92.

84) 「インハートの美術教師」政治漫画の作者、講師「靴し」アカデミーのための「ルール」使用の「宣言」は、ネルソン・スキャクションやベニターネとして彼を重要な知識人としての同様の催しの頻繁な参加者としての活動を、その「芸術家としての活動の意味の形成において、特殊な芸術命題である「ラック・ペインティング」を同じく重要なものである」前掲註①(p.46)。

85) Ad Reinhardt, "Twelve Rules for New Academy," *Art News* (New York) May 1957. Reprinted in Barbara Rose ed. *Art as Art*. Berkeley: Univ. of California Press, 1991, pp.203-204.

86) この文章中において「大きなな、小さなな、大々々と欠いた」「形態を欠いた」「暗い明かりのない」「色彩を欠いた」「筆致を取り除く」「テクスチャーを欠いた」「時間を欠いた」空間を欠いた等の表現を用いて「ラック・ペインティング」を定義している。Ad Reinhardt, "The Black Square Painting," *First Time* (Paris), 1967. Reprinted in *Art as Art*, pp.202-203.

87) 前掲註①(p.44)。  
88) 前掲註④(p.15)。  
89) 前掲註②(p.37)。

一九六三—六四  
コース、クリーヴランド・アート・インスティテュートに通う。在学中に、同校でラインハートが講演を行う(講演録は現存せず)。

一九六六  
クリスチエヌ・コズロフとともに「アド・ラインハート」暗黒への発展—非形式的形式主義者の芸術—否定性、純粋性、そして明確な多義性—(スクール・オブ・ビジュアル・アーツのための発表のタイプ原稿)を執筆。

一月、百二十一点の絵画からなるラインハートの回顧展がジュウイッシュ・ミュージアムで開催される。コースもこの展覧会を観覧する。

一九六七  
二月、イースト・ウイレッジにラニス・ギャラリー(のちミュージアム・オブ・ノーマル・アートと改称)を設立。入口の壁にラインハートの「アート・アズ・アート」のドグマ掲げる。

「アーツ・マガジン」夏号のために「アド・ラインハート、ダンクルステンセン、桑山忠明、ラルフ・ブレイク・ロック」展のレビューを執筆。

夏、ラニス・ギャラリー(ミュージアム・オブ・ノーマル・アート)で十五人が進呈するお気に入りの本展を企画する。ラインハートより贈られたジュリア・B・デ・フォレストの「美術小史」を出す。

八月、ラインハート死去。

一九六九

十月十二月、「哲学以後の芸術」を発表し、ラインハートの言葉を二カ所引用する。

84) 彼は「哲学以後の芸術」が書かれた年に行われた対談のなかで、次のように述べている。「もし哲学(と宗教)が死滅したとき、芸術の生存能力は純粋な自己意識の営みとして存在する力とわりうるだろう。……もし芸術が自己意識的なままで、芸術の問題とのみ関わるなら、芸術は生存しうるだろう。……前掲註⑤(p.14)。

85) 前掲註④(p.24)。  
86) 以下全て前掲註④(p.17-19)。

87) Clement Greenberg, "Modernist Painting," *Art & Literature*, no.4, Spring 1965. Reprinted in John Ulan ed. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol. I, Modernism with a Vengeance, 1957-1965*. London: The Univ. of Chicago Press, 1993, p.86.

88) 前掲註⑤(p.46) (「マッコ」) Art Press, Dec. 1981 (「マッコ・マッコ」) 巻を参照。  
89) 前掲註④(p.17)。

90) Yves Alain Bois, "The Limit of Almost," MOCA & MOMA eds. *Ad Reinhardt*. New York: Rizzoli, 1991, P.15.

91) 前掲註⑧(p.221)。p.221—1981年の対談では次のように述べている。「……初期作品は私が思った完全に対立するフォーリスムに依存している。……むしろ言語への依存は「フォーリスムへの転換点」として立てた。」Joseph Kosuth (with Kris Linders), "Three Questions and One Answer," *GEWAD* (Gene), vol. 2, no.1, 1981. Reprinted in *Joseph Kosuth Interviews*, pp.23-24.

92) 「インフォーマション」の直後に書かれた未発表のノート「クレーンのためのノート」及び「影響」との「まじり」の間の違い(いずれも一九七〇年)でラインハートに言及している。いずれも *Art after Philosophy and After* 所収。

93) Joseph Kosuth, "1978," *The Fort* (New York), No.2, 1978, p.95.

94) Joseph Kosuth (with Stehane Deligonssi), "Profession Artistique Conceptuelle," 1978. Translated from French by Frances Le Vine. In *Joseph Kosuth Interviews*, p.56.

一九八〇

「カバ」春夏号のために「アド・ラインハートについて」を執筆。

一九九四

「アーツ&デザイン」誌第三十四号のために「目の限界—アド・ラインハートを見る(に)て読む(に)て」を執筆。ニューヨーク近代美術館のラインハート回顧展のカタログに掲載されたイヴ・アランの「ボワ」論文を批判する。

# Joseph Kosuth and Ad Reinhardt: A Study of Conceptual Art and Painting in the Late 1960s

Mizunuma Hirokazu

Joseph Kosuth began to create innovative works of conceptual art in the mid 1960s. In his artworks and comments from this early period one can see the process of his breaking away from painterly thinking. The New York School painter Ad Reinhardt's artworks and statements were very influential on Kosuth's work at this time.

Kosuth agreed with Donald Judd who claimed that the European painting-sculpture dichotomy tradition had weakened and art that was neither painting nor sculpture was becoming mainstream. Reinhardt's *Black Painting* works were regarded at the farthest limits of painting, and consequently he was designated as the "last painter" However, Reinhardt went beyond his role as the last painter, for he continued to have an influence later on Kosuth when he renounced painting and began to produce works that were neither paintings nor sculptures.

For example, it has been pointed out that Kosuth's early period *Titled* is similar to Reinhardt's works (*Black Painting*) from the 1960s. This series, which inversely photographs and elongates dictionary definitions, can be viewed as a transition from painting to conceptual art. He fully achieves what Reinhardt absolutely regarded as "abstraction" without relying on painterly methods. In other words, Kosuth was striving for abstraction in the linguistic sense, not morphological abstraction. (His interest in linguistic philosophy began after he reached a deadend in the creation of *Titled*.) It is true that *Titled* is in the square format as his previous works, and Kosuth left the painterly element of the black ground. This morphological distinguishing characteristic recalls Reinhardt's *Black Painting*, but the square black shape is nothing but a linguistic ground that is perceived first by viewers and does not give rise to any painterly illusion. For that reason, the two artists' works are alike only in appearance.

Kosuth himself acknowledges being influenced by Reinhardt's book *Twelve Rules for a New Academy*, and it is possible that the resemblance of *Titled* and *Black Painting* was brought about via Reinhardt's writings.

Reinhardt's influence disappears from Kosuth's artwork after *Second Investigation*, but his name still continues to appear for a while in Kosuth's statements. In his essay *Art after Philosophy* written in 1969, Kosuth includes a quote by Reinhardt centering on the concept of *Art as Art*, and we can infer that Kosuth above all inherited an understanding of the autonomy of art. However, while Kosuth's making the role of art the definition of art does not contradict Reinhardt's theory, it further strongly recalls the art theory of Clement Greenberg whom Kosuth was opposed to at this time. In reality, while Kosuth's theory denies formalism it is appropriate to place it above the extended line.

The theories of Reinhardt and Greenberg are far from contradicting each other and they are close on many points. Kosuth's concept of self-definition is traceable not only to Greenberg, but it is also possible to find its origins in Reinhardt. Concerning the fact that it is difficult to distinguish influences from the two, it is pointed out that at the time Kosuth himself became aware that he was appropriating Greenberg's terminology and theoretical methods, Reinhardt's name suddenly disappeared from his comments.

Upon entering the 1970s, most of the conceptual artists surrounding Kosuth took on a political orientation, and he himself followed that trend. Unconsciously, Reinhardt's name disappeared from his statements for a time, but as evidenced in his essays published in 1980 and 1994 championing this painter, Kosuth has continued to hold Reinhardt in high esteem as an artist even in the present day.

(Translated by Patricia Fister)

## 講演記録(抄録) 「チベットの仏教美術 Buddhist Art of Tibet」

講師 マリリン・M・リー

雪の王国として知られるチベットは、アジアの中心にあり、様々な時代にわたって周辺地域と交流しながら影響も受けつつ、彼等独特のチベット文化を形成してきました。その文化は、今度は逆に国境を越え、外に向かって西欧にまで影響を与えています。

チベットは、西ヨーロッパ全体ほどの非常に大きな国です。北部の乾燥した砂漠から、南東の緑豊かな森林、そして南側の雪に覆われたヒマラヤの頂など息をのむような見事な景観が広がっています。黄河、揚子江、メコン川、ブラマプトラ川、そしてインダス川など、アジア地域の主な河川の源流も、チベットにあります。

チベットの古代神話によれば、チベット人は猿と岩の羅刹女から生まれたといわれています。チベット人の人種的なルーツはあまりはつきりしておらず、言語も独特なものです。一説にはビルマ語族に最も近いのではといわれています。

チベットの歴史では、初期の王たちは、空より梯子を伝って降りてきた尊王を祖先とし、その尊王

たちは命がつきると再び梯子を上って天に帰っていくといわれていました。南チベットのヤルン溪谷からその名前をとったヤルン王家の系統は、紀元前を数世紀ほどさかのぼります。現在も残るこれらの王の墓は、この王たちが没して数世紀のちになって埋葬されました。この初期の時代の宗教は、一般的にボン教と呼ばれているもので、柔和尊も忿怒尊とともに信仰したシャーマニズム的な宗教でした。

七世紀前半の統治者、チベットの第三十三代ヤルン王ソンツェン・ガンポは、チベット中の異なる氏族を統一し、唐時代の初頭には中国をも脅かすほどの巨大な帝国へとチベットを拡大していきました。ソンツェン・ガンポ王は、中国とネパールより王妃を迎え入れます。外国人であるこの二人の王妃は、チベットに仏教をもたらす上で非常に大きな役割を果たしたといえます。ガンポ王は、現在もチベットの首都である中央チベットのラサを首都とし、宮殿ポタ

ラ宮を建て(図1)、二人の王妃が持参した仏像を奉安する寺院も建設しました。これは「解四〇頁挿図

\*一九九七年七月五日(土) 於千葉市美術館講堂  
この講演会は七月一日から八月三十一日まで開催された展覧会「天空の秘宝—チベット密教美術」(共催「朝日新聞社」)にともなうて企画された。

講師のリー博士は、現在スミス・カレッジの教授を勤められ、チベット美術に関する世界的な権威として知られている。本展覧会開催に際しては、ロバート・A・F・サーマン氏(コロンビア大学教授)とともに監修の労を執られた。この講演はリー博士のこれまでの研究成果の概要的な部分を示されたものである。記録中に言及されている作品の多くの写真は展覧会カタログに収められている。掲載頁及び図版番号を付したので併せて参考にされたい。図録解説編挿図は「頁数 挿図番号」の順、図録編掲載図版については「頁数 図版番号」の順に注記した。講演は英語で行われ、通訳、および本記録への翻訳は迫村知子氏による。更に本館学芸員松尾知子が要約を行った。  
尚、博士のその後の研究成果「最近『An Early Tibetan Tantra of Amitayus』(Orientations, Vol.19, No.3, Oct.-Dec., 1998)が発表されてこ。

3「九世紀頃の制作と考えられている、ソントゥエン・ガンボ王の等身大の彫像で、粘土に着色、金をかぶせたものです。中国人王妃を伴います。王は編んだ髪にターバン、シルクの服に巾の広いベルトを締めブーツを履くという、中央アジア式の服装をしています。写実的なプロポーションと、流れるようでありながらも体にびったりついた衣服を身につけたこの見事な彫像のペアは、初期チベット美術でも特に優れた作品だといえます。その生きているような姿は、中国唐初期の最も優れた彫刻を思い起こさせます。腕や足の力の入り具合の微妙なバランス、着衣の襷のバラエティに富んだ表現や、絹のスカーフや腰帯の軽やかさも非常に巧みで、まさに生きているかのような自然な感じが二体ともよくでており、アジア美術全体を見回しても、初期の王室の肖像としては非常に稀な遺品となっています。」

ジョカン(大昭寺)は、ソントゥエン・ガンボが六四〇年代に建てたもので、チベットで最も神聖な寺とされています(図2)。この建物の入口には、鹿野園での仏陀の最初の教えの様子や仏教の隆盛を表す太鼓などのシンボルで装飾され、吹き放たれた柱状の廊下であるボルチコを通り抜けますと、回廊や鮮明に彩られた柱や壁画に囲まれた中庭に出ます。この寺には現在、中国人王妃の文成公主が持参した釈迦牟尼仏陀の彫像を奉っています(解三九頁 挿図2)(写真

は一九六〇年代の中国の文化大革命でこの像が部分的に破損する前に撮られたもの)。この像はチベットでも最も神聖な仏像として奉られています。彫像より後の時代に描かれた壁画には、王妃がこの像を伴ってチベットへ旅をしてきた様子が描かれています。そして、後の世には、これらの彫像を覆うような尖頂、龍頭のついた雨樋、そして何百もの仏教尊の姿や、神聖なサンスクリット文字で装飾されている様子は、チベット仏教寺院の独特の建築様式です(解三九頁 挿図1)。

八世紀後半になると、ティソン・テツェン王のものでチベットは再び大きな勢力となり、中央アジアの大部分を征服するまでになり、唐時代には中国北部の敦煌までも領地になっていました。敦煌莫高窟第一五九窟にある壁画に、側近らとともに描かれているチベット服をまとったこの人物がテツェン王ではないかと考えられています。七世紀に仏教がチベットに伝わって以来、もともとあったボン教の派閥が大きな抵抗を続けていたのですが、テツェン王は、優れた仏教僧をチベットに招き仏教の伝播に務めました。このときにチベットに来た重要な仏教僧の一人が、有名な密教行者のパドマサンバヴァです。チベットの偉大な聖者であるこのパドマサンバヴァは、通常彼の出身地だとされる現在の北バキスタンのウ

ディアーナというところの高貴な法衣をまとい、特徴ある帽子をかぶっていることや、怒り、愛欲、無知という三毒を象徴する三つの頭がついた錫杖、サンスクリット語ではスンヤといひ、仏教でいうところの空の智慧によって、自我中心的な誤った概念を打ちまかす力を象徴する鬘髻杯、それからヴァジュラというもので、慈悲を象徴します。このようなシンボルは日本においても不動明王の持物である剣と索などでお馴染みのように、鑑賞者に尊格の意味を伝えるものとして、チベット美術でも頻りに利用されます。これらのシンボルは仏教の教えをさらに深い次元で伝達することができ、そのおかげで、仏教の概念や、私たち人間自身の性質の理解に手助けを施す様々な仏の役割などもさらに深く理解することができます。パドマサンバヴァとティソン・テツェン王はともに、七七五年頃、ラサの南にチベットで最初の僧院であるサムイェー寺を建てました。サムイェー寺は聖なる宮殿として、仏陀の浄土を図解した曼陀羅のように何重もの壁が取り囲んでいます。まさにここで最初の二十五人の弟子が教えを受け、仏教経典の初期的な翻訳が制作されました。

九世紀半になると、ランダルマ王の廃仏政策のため、僧侶たちは俗人に戻されたり、チベットの東西の奥地に隠遁することを余儀なくされ、チベット仏教はほとんど排除されてしまいます。ランダルマ

王は八四二年に暗殺されますが、仏教の復興にはその後何十年もかかってしまい、十世紀後半によく仏教は復興し、これが仏教の第二次伝播と呼ばれています。これ以降は仏教経典の翻訳、論、注釈などといったものを積極的に作り、仏教美術も数多く制作されました。サキヤの僧院や、スラスのミラレパ塔のような建築物がたくさん建立され、ついにチベットは世界でも随一の仏教国となっていくわけです。十二世紀から十四世紀にかけては、テンギユルやカンギェルとして知られる仏教経典や律、注釈などの完全な翻訳作業が行われましたが、これは漢訳大蔵経をはるかにしのぐ数になっています。十五世紀には多くのチベット寺院で何千人もの僧侶が、インド式の伝統や教義に従った厳格な修行を行っていました。そのうち、ニンマ派、サキヤ派、カギユ派、そしてゲルク派という四つの主な宗派が発生しますが、今回の展覧会では四宗派とも主なるラマ、修行の本尊とともに紹介されています。チベット仏教がチベット以外に知られるようになったのは、中国の文化大革命による被害以後のことであり、まだまだ多くの人々にとって未知のものだといえます。では実際に代表的な絵画や彫刻を見ながら、チベット仏教美術の性格と意味を探りたいと思います。

西チベットでは、ヤルルン王国の支流がグゲ王国と



図1



図2



して存続しましたが、十世紀後半の国王は仏教を支持し、僧侶リンチェン・サンポとともに寺院を創建していきました。トリン寺〔解五七頁挿図23〕は九七八年頃に建立されたと考えられている最も古い寺院で、中央堂の設計は曼陀羅のようになっていました。現在はインド領になっていますが同じ西チベットにある僧院タポには、十一世紀半ばのすばらしい壁画〔解四二頁挿図5〕が残っています。仏陀や菩薩は力強く明瞭に描かれており、はっきりりとモデリングされています。この丸い顔の形は、中国の唐の様式に似ています。また、西チベット美術に多くのインスピレーションを与え画家の拠りどころとなった、カシミールの美術にも非常に似ています。しっかりととした力強い作品ですが、菩薩の装飾品は複雑で繊細に描かれています。ラダックの有名なアルチ寺の三層堂には、観音菩薩、弥勒菩薩、そして文殊菩薩の巨大な立像があります。これらは身、口、意の淨化を表現していると銘文に書かれています。廊下の壁画は十二世紀後半のもですが、さらに活気が加わり綿密なものとなっているのが見て取れるでしょう。その様式は、緑ターラー菩薩に見られるように、体つきは幾何学的に彫作られ、非常に細い腰を持つもので、すばらしくモデリングされています。顔立ちは活気に満ち、鋭く、あまりにも鋭いために、右の目は飛び出てしまっているほどです。あでやかに

彫られた衣のパターンなどにも特徴があります。緑ターラー菩薩は、アウアロキテーシユヴァラ、日本でいうところの観音、すなわち慈悲の菩薩の女性の形の一つです。インドやチベット仏教では、菩薩は往々にして様々な姿に表現されます。また、ターラー自身も様々な形を持ち、例えば、緑ターラー菩薩は人々の要求にすばやく反応し衆生を苦しみから救いますが、白ターラー菩薩は長寿をもたらすとされています。東アジアの仏教美術ではあまり見られない現象ですが、チベット仏教では菩薩や時には仏や如来も女性尊として表され、特にチベット、そしてこのアルチ寺などでは、女性尊は特に人気があります。

東チベットに避難していた僧侶たちが中央チベットに戻ってきた十一世紀頃、偉大なるインド人学僧聖アティシャが現れ、また、この時代には新築の多くの僧院で大きな彫刻作品も制作されました。イェマルにある塑像はその例です。この菩薩は等身大以上で、コートのような着衣、ベルト、ブーツ、いくつも首にかけた装飾品などは、中央アジアの様式に強く影響を受けています。衣が折り重なり、その襞がすばらしく線のなパターンを織りなす様子は、十世紀頃に制作されたと思われる中央アジアのトルファン、ベゼクリク千仏堂第二〇窟の壁画に描かれた仏陀の着衣の複雑な輪郭線〔図3〕と似ています。十一



世紀後半のグナン寺にある壁画も、ベゼクリク千仏堂の壁画に似た、明瞭な時には角張って鋭く固い線で描かれ、顔の表情が力強く描かれています。このような強くしつかりした線や、モデリングの強さはチベット絵画に一般的に見られる特徴だといえるでしょう。その特徴は、同じ時期の日本の平安時代に制作された仏画の繊細な筆使いや色使い〔例えば「十二天像のうち水天」(京都国立博物館蔵)〔図4〕〕とは非常に対照的なものです。中国絵画の描線はもつとやわらかく、かつ微妙ですが、それに対してチベット絵画の描線は例えば十三世紀に描かれた阿羅漢像のように、概して強くエネルギーが豊富です。これは優秀をつけるためではなく、チベット絵画の特徴をよりよく理解していただくための比較ですが、チベット絵画はこのように独特の美意識を持っています。内面からの力の表現に重点を置いており、描かれているもののエネルギーが非常に強く感じられるようにするためです。また、二次元的な色のパターンで描かれるという傾向があり、モデリングによって力強く写実的なものとなっています。

金銅仏の幾例かは、インド美術の主要な様式との強いつながり、例えば出品作である仏陀像〔二頁図4〕は、筋肉質な体つきとシンプルな衣の表現に、サールナート、グプタ様式や、パール様式の特徴を見て取ることができると思います。しかしチベット彫

刻ではもつと緊張感があつて、左肩に掛かっている衣の縁にも見られるように、非常に曲線が強調されています。十三世紀になると、このアクションブヤ、宇宙仏、阿しゅく仏〔二〇六頁 図152〕のすらっとした体つき、堅い襟巻の線、そして著しく背の高い冠などに見られるように、一層神秘的なオーラがこうした仏像から発せられるようになります。この阿しゅく仏は、日本の大日如来と同じように悟りに達した仏でありながら、菩薩のような装いになっています。憎しみや怒りの克服を手伝う役割を担っていますが、チベット仏教の修行の中でもきわめて人気の高い五仏の一人です。五仏はそれぞれが方向性、色、また我々が背負っている否定的な観念の転換と結びつき、怒り、どん欲、高慢、愛欲、無知の煩惱を超越する手助けをしてくれます。

中央チベットのダタンカ〔図5〕は十二世紀後期のもので、日本の真言密教では大日如来といわれるヴァイローチャナです。タンカは東アジアの掛軸に非常によく似ていますが、絹や紙ではなく(時には絹に描かれることもある)、綿のカンヴァスに描かれています。表装も同様に布で施されますが、後には中国から輸入されるプロケード(金襴織)が用いられるのが通例となりました。水彩の不透明な鉱物性の顔料が用いられ、時代を経てもあせす美しく豊かな色を出しています。アメリカのクリーヴランド美術館所蔵



図4

このタンカは、中央の大日如来ヴァイローチャナが絵画全体をしめるほど大きく描かれ、このおかげで鑑賞者はイメージに共感しやすくなり、そのため、瞑想の修行などでは修行者にとって無知を克服する助けとなるのです。脇侍の菩薩立像の背の高くすらったした体つきは、この時代の特徴です。中央のグループが実物より大きく描かれ、絵画全体の表面に最も近いために、鑑賞者は何の障害もなくこの図像と交流をもつことができます。このため空間的な設定がないにもかかわらず、イメージが直接的に私たちの世界に存在しているかのように感じられます。すべての像が二次元的に、別々の場所にいるように見えます。中心仏の上の列には小さな礼拝菩薩、最上列にはカギユ派の高僧たちが描かれ、下の方には仏教を守る護法尊たちが描かれています。タンカというのは複雑のように見えるかもしれませんが、一般的に、一つの宗派の法脈、つまり代々の高僧たち、そして仏教の守り仏である護法尊、個人や寺院の守り仏である守護尊という、三つのグループから成り立っており、だいたい一定した図式に従っています。初期の作品ではこういった人物たちは、中心像の回りに小さなパネルのようにして描写されています。そして通常後ろの方にはマントラ(真言)と梵字が黒いインクで描かれます。タンカは聖なるものとして扱われ、清められ、非常に大事にされるものです。チ

ベットのタンカに作者名が記入されるのはきわめて稀なのですが、最も著名な絵師たちについては、歴史書や文献などから知ることが出来ます。絵師の中には絵画の流派の創始者となった人や、名前がそのまま絵画様式となった人物もいます。

チベット仏教には仏、如来や菩薩のそれぞれについて、何千かの異なる姿、変化があります。非常に柔和で平穏な姿をしているものもあれば、忿怒の形をしているものもあります。修行の目的に応じてこのように分かれたということが多いようです。忿怒形の女性尊ヴァジュラヴァーヒー[二四九頁 図109]は、仏陀の女性の形であるとされています。これは通常の仏陀の表現方法ではないので、理解に苦しまれるかもしれませんが、仏陀は我々が悟るために最も助けになる姿で現れると考えられています。ヴァジュラヴァーヒーは、女性行者で、独立した非常に力強い尊格です。現在は内モンゴルである中央アジア東部のハラホトで、このタンカは作られました。赤い体で大きく舞い踊り、足の下に踏みつけにしているのは自我中心的な概念の象徴で、それが彼女のコントロールのもとにあるということを表しています。手には斧と鬪鬪杯と三叉戟という杖を持っており、繊細に彫られた骨の装飾品を身につけています。眼は赤く縁取られ大きく見開かれ、すさまじい表情です。頭の五鬪鬪冠は、五智へと転換する貪



109  
Count Radha Varman and Anvesh, Central Tibet, 2nd half of 12th century.  
Copper and gold on canvas, 11 x 16 cm. © The Cleveland Museum of Art, Jim M. and Mrs. William H. Marshart, Fund, 1988, 104

瞋癡慢疑(怒り、どん欲、高慢、愛欲、無知)という五つの根本煩惱を表現しています。首にかけている生首の束は、自我中心的な概念の五十三の神妙な形を超越したことを示しています。このような忿怒形はより高度な修行のときに特別に効果的であるとされています。不動明王のような忿怒尊は、瞑想の修行の対象として、こういった忿怒尊の力と同一化することで、恐れや先入観といったものを征服するときに非常に有効に働くようです。二鑑のようにヴァジュラヴァーヒーは、自分自身の小さな変化の形に取り囲まれています。下の方には正統からはずれた密教修法を行って悟りをめざす、野蠻で一風変わった姿で描かれることの多い大行者たちと、並んで踊る飛天が描かれています。ロシアのエルミタージュ美術館所蔵のこのタンカは、今世紀初頭にロシアの探検家コズロフ大佐によって発見されたものです。十二世紀後半の西夏時代に、西夏王がチベットのラマたちを招聘した頃に制作されたタンカと考えられ、つまりチンギス汗が西夏とハラホトをも滅した一二二七年以前のもので、本展ではハラホトの作品が何点か展示されていますが、十二世紀後半にこの地域でチベット仏教に関する関心が非常に高かったことがわかれると思います。

ヴァジュラヴァーヒーは、独立した尊格だけでなく、ヤプユム、あるいは父母仏と呼ばれる絵画

で、男性の尊格であるパラマスツカ・チャクラサンヴァラとともに登場します。これはタントラや密教で非常に高いレベルの修法で、女性を智慧、男性を慈悲の具現したものと扱い、悟りそのもの、そしてその反映として象徴した修法です。このような描写は秘教的で強力かつ高等な修法であることから、悟りそのものを象徴していると考えられています。この変相は、修行者の内的純粹存在からの原型に基づくものですが、高度な瞑想においては実際にこのポーズをとるものとされています。正確なる観想念仏の方はタントラの教義の中にあるのですが、非常に深い哲学的なトレーニング、そして禅定トレーニングと経験を積んだ上で、さらに正しい先生の指導のもとに行わなければならないとされています。このタンカ[二四六頁 図107]では巨大で力強い尊格が絵画の中心を占めています。十二本の腕のある青い男性尊と、二本腕の赤い女性尊は、各々に否定的な観念を征服したことを象徴する道具の数々を手を持っています。一例として、神になりたいという観念の征服は、ここでは男性尊がインドの想像神ブラフマーの切り落とされた頭を持っているということによって象徴されています。中心の二体を囲むパネルには、チャクラサンヴァラ王国の曼陀羅で勝樂の輪というものが描かれていますが、観想プロセスで現れる尊格がすべて描かれています。

仏国土では、菩薩やそのほかの尊格は、曼陀羅として図示されます。四つの曼陀羅が描かれるこのタシカ〔一五頁 図83〕はそのような例ですが、ここでは病を克服し長寿や富をもたらす女性尊を表現しています。各曼陀羅の外側についている輪は守護の輪と呼ばれるもので、その中には尊格の城や浄土が四つの大きな門と脇侍などとともに描かれています。曼陀羅とは、浄土の宝石のような性質と清らかさを表現するために、多くの場合、尊格やそのほかのものが非常に入り組みながら、かつ鮮明でまばゆい色彩で描かれています。

チベット仏教美術の興味深く重要な主題に、肖像画があり、特に僧侶、しかも高僧の肖像が非常に大切にされています。カギユ派のタクルン支派の高僧を描いたこの十三世紀の肖像画〔一三三頁 図96〕のように、ラマは赤と黄色の僧衣との上にさらに寒いときに身につけるケープのような衣を身につけ、蓮の台座に說法印を結んで座っており、祖師や主な守護尊が彼を取り囲んでいます。これはつまり彼の肖像のまわりに仏教の歴史の本質が描かれているということとなります。本図はこの時期に好んで用いられた、鮮明で生き生きとした色彩で描かれています。表装はもとのものですが、シンプルな濃く青い布とというのが初期のこの頃に一般的に用いられていた表装でした。彫刻についても並外れてすばらしい作品

作品でふんだんに使われている金や青といった顔料は当時非常に高いものでしたから、この作品に莫大な費用がかかっているということがわかります。

十四世紀後半から十五世紀初頭、高僧ツォンカバの登場とともに、チベット仏教は新たな局面を迎えます。この偉大な人物によってチベット仏教の教義は整理され、彼はゲルク派の創始者となりました。ゲルク派はライラマの系統とともに、チベットを統治するようになります。展示されているツォンカバの等身大の彫刻〔一五二頁 図111〕は、彼特有の僧衣を身につけ、黄色い賢者の帽子をかぶっています。手には二本の蓮を持っていますが、それらにはツォンカバが対話したという智慧の菩薩、文殊菩薩を象徴する経巻と剣がのっています。この彫刻は一七〇〇年頃の作と考えられており、十六世紀の後半からチベット仏教の統治を受け入っていた内モンゴルで作られたもので、日本でも中央アジアの探検などで知られているスウェーデンの探検家スヴェン・ヘーディンが、今世紀の初頭にストックホルムに持ち帰ったものです。十五世紀になると、シガツェのタシルンポ寺のように、チベットでも最も大きく偉大な僧院が、ゲルク派によって次々と建設されました。十五世紀中葉に建設されたタシルンポ寺には、二七メートル以上の高さを持つ巨大なブロンズの弥勒仏が奉られています。

が数多く残っていますが、ブロンズ像が多数を占めています。この十四世紀の作品〔二三八頁 図99〕は、象嵌の青い目と特徴的な顔の作りから、カルマ派一世を作った初期の作品ではないかと考えられています。重ね着された衣の線は、堅い表面と不規則な装のおもしろく巧みな組み合わせとなっていて、非常に洗練された象嵌のテクニクで、金銀のデザインがその上にさらに施されています。

十三、十四世紀頃になると、阿羅漢と護法神の組み合わせが登場しますが、これは中国絵画の影響かと考えられています。モンゴルの元時代の頃中国与チベットは非常に密な関係にあったわけですが、その頃中国ではすでにこのような主題の伝統形式のようなものが完成していました。阿羅漢を描いた作品では、青い目のまゆげが長く小さなひげを生やした愉快な羅漢像のような一風変わった姿の肖像もあります〔三三頁 図11〕。風景画の要素も少しずつ現れていますが、非常に簡単にふれているだけで、また空想的に描かれているにすぎません。

チベットにおいて富の守護尊であるヴァイシュラヴァナ(毘沙門天)は人気が高い尊格です。十五世紀初頭の作品〔六七頁 図47〕では、青色の雪獅子にまたがっており、色とりどりの甲冑と冠を身につけ、様式化された非常に大きな顔をしています。きつく抱えているのは宝石を吐き出すマングースです。この

同じ地域内で、一四二五年頃には、当時の土地の支配者によってクムブムといわれる大きなストゥーパ寺院が、ギャンツェに建立されました。クムブムとは千の廊下という意味です。ストゥーパと寺院とを組み合わせたこの類稀なる建物は、アジアのほかの地域でもいっさい見られないものです。各階には個別の廊下がいくつもあり、それぞれに彫刻があり、壁も絵画で埋め尽くされています。これは修行者がストゥーパを上っていくことに、修行のレベルが高まっていくわけで、わざとこのようなデザインにしています。如来と菩薩は下の階に、忿怒形やヤブユムは最上階近くにありま

す。十六世紀からはチベット絵画に風景画が主な要素として登場します。特に東チベットのカルマ・ゲディ派の絵画は中国、特に明朝の仏教絵画、あるいは青緑山水の手法を取り入れています。アメリカカのブルックリン美術館の所蔵のこの阿羅漢図(図5)は十五世紀初頭の永楽帝の時代の作ですが、このような中国絵画が、チベットの阿羅漢絵画〔二七頁 図15〕のお手本となったのではないかと考えられます。非常に美しく着飾った阿羅漢の背景として、二図ともいろいろとりどりの岩や、大きく豪華な木々が何重にも描かれています。のちのチベット絵画においても、風景はジャータカ(本生譚)で効果的に用いられますが、通常は様々な場面の背景として描かれます。ここでは



図5  
Lohan (tentatively identified as Yanzuozou) (The Brooklyn Museum, 1998, anonymous loan, L1997.49/lot). © The Brooklyn Museum.



中心となる仏陀の回りに、猿だった時代の過去の仏陀の姿が描かれています。非常に注目すべき点は、この中心の仏陀が、初期チベット絵画のように大きく前面に描かれず、後ろの空間に移動してしまっているということでしょう。ミラレバのような非常に有名なチベット聖人の生涯なども、先ほどの作品と似たような形で、セットで描かれています。ストックホルムのもの〔二二九頁 図93、一三〇頁 図94、二三七頁 図175〕は、ミラレバの生涯における重要な出来事が十九箇のタンカに描かれています。このタンカが描かれた十八世紀後半から十九世紀前半には、風景画は、何重にも重ねられた四錐形の山々が、エメラルドグリーンでやわらかく描かれ、金の縁取りによつて幻想的な効果を醸し出す若とも描かれるようになり、これは一つの形式として成立していきます。十一世紀に活動したミラレバは、カギユ派の創設者であり、一生の内に悟りを得たという、チベットでも非常に人気の高い聖人であり詩人です。ヒマラヤ山脈の洞窟で、どんなに寒い冬も白い綿の衣のみで禪定したという逸話などが伝わっています。この作品では瞑想の最初の頃に、洞窟の外に生えていたイラクサという薬草のみを食べていたという様子が描かれています。

特に十八世紀半ば過ぎから始まった、僧侶であり画家であったタイ・スイトウによる様式の展開も手伝

あてやかに彩られ、金をかぶせた廊下などがあって、グライラマの大きなストウパを奉っています。この時代の美術になると、ベクツェやラモなどという護法尊が非常にドラマチックな写実性と動きで表されるようになり〔二七九頁 図134〕、この二尊格はゲルク派の主な守護尊となります。この頃黒タンカが発展のピークに達します。黒タンカとは、超越的な深い空間から浮かび上がり、ヤプユムの姿で描かれた神秘的なビジョンを表したもので、驚異的に洗練された流れるような描線とパステルカラーで描かれています。ヤマ神というのは主要な護法尊であり、死の恐怖に打ち勝ち、征服する修行で特に重要な尊格です。しかし死についていえば、さらに重要なのはこの護法尊ヤマシタカでしょう〔一六七頁 図122〕。ヤマシタカとは、智慧の菩薩、文殊菩薩の忿怒の形です。水牛である死神ヤマの頭を含んだ九つの頭と、十六本の足、三十四本の腕を持っていますが、ここでは死神ヤマを死ぬほど痛かしています。修行者はヤマシタカの力を思い描くことで、私たちの内に深く根ざす死や全滅などに対する恐怖を征服するための修行を前進させることができるのです。彫刻においては、柔和尊である緑ターラー菩薩〔二七頁 図21〕などは非常に豊かで魅力的な写実性があり、これに対して忿怒相は、千の頭と腕と足を持った女性尊で、世界中の支配者や政治家といった人々を足の

つて、東チベットの絵画派の風景画は、三次元的で緊張感のあるものとなりました。それらの作品では、鑑賞者は絵画の世界へ引き込まれ、尊格の世界と私たちの世界が同時に存在しているかのように感じることができるようではないかと思えます。一つの平面上で展開していく非常に緊張感のある三次元的な風景というのは、後期チベット絵画の主要な発展形式の一つです。女尊サラスヴァティー、弁才天を描いている作品でも尊格の世界に私たち鑑賞者はたやすく導かれていきます。画家は、人間の世界と、尊格や仏陀や如来の世界の二つが同時に存在していることを見事に表現しているといえます。それらの絵画で表現しようとしていることは、悟りの世界ニルヴァーナと、私たちの輪廻世界サンサーラの間に区別はないという、仏教の根本概念です。仏教の根本概念というのが、この風景と尊格を描いた絵画では見事に表現されているといえます。

十七世紀後半になってゲルク派がチベットの世俗的、宗教的な統治者となり、グライラマ五世によつてラサにポタラ宮殿が建てられました。チベットの特別尊であるアウアロキテージュアラ、観音の住居の名前からとられたこのポタラ宮殿は、初代チベット仏教王ソンツェン・ガンポの宮殿跡である紅の山の斜面に建てられた巨大な建築物です。大きな階段と何百もの廊下、何千もの窓があり、内装はすべて

下で押さえつけ統治しているウシュニーシャシタタパトラ〔一八五頁 図139〕のように、生き生きとした活気に満ちた姿で表されます。

チベット仏教美術は、数多い尊格やいろいろな変相の姿を、いつの時代でも力強く強烈で見事なディテールで表現してきました。絵画では巧みな描線とあややかな色彩にあふれ、彫刻は緻密にしまった強固な体と、流れるような衣、そして繊細に細工された装飾品との見事な組み合わせとなっています。チベット美術は、生気にあふれ、日常を越えた命が吹き込まれています。そして内側に込められた世界を示唆することによつて、世界中のいかなる優れた美術にも匹敵する美術を作り出しています。一般的に私たちが鑑賞するだけでも、自分なりの感じ方で興味深く、それぞれに励まされるでしょう。瞑想などの修行の場では、修行者にとつて悟りへのものもとても困難な障害の征服を、この仏教美術が助けてくれます。このようにチベット仏教美術は、仏教美術のもつとも崇高な目的である究極の悟りと解放とを実現するために、大きな貢献をこれからもしていくのだといえるでしょう。

## Buddhist Art of Tibet

Summary of a Transcription of a Lecture by  
Marylin M. Rhie

July 5, 1997  
Chiba City Museum of Art

Part I briefly introduces the land, regions, people and early history of Tibet, with focus on the earliest Buddhist monuments in Tibet from the period of the Religious Kings (7th - 9th century A.D.) in the Yarlung Dynasty. Those include the first temple, the Jokhang, built in Lhasa ca. 642 by King Songzen Gampo, and Samye monastery, the first teaching monastery founded around 775 by King Trisron Detsen and the great Indian yogic master Padmasambhava. Some wall paintings and silk banner paintings from Dunhuang of the first half of the 9th century during the period of Tibetan occupation show Tibetan figures, and the life-size clay statues of King Songzen Gampo and his two foreign queens are rare royal portrait statues, probably dating from this same period.

Part II presents some common themes in Tibetan Buddhist art from the period of the Second Transmission (ca. 978) chronologically up to the 18th century. These are discussed in terms of religious meaning, function, stylistic sources and aesthetics. Paintings from Western Tibet and those from the central regions during the 11th - 12th century are contrasted, showing their respective links with Kashmir and Pala dynasty art. Early 11th century monumental clay sculpture at Yemar reveals Central Asian affinities. Various icons are introduced, particularly the "archetype" deities used in advanced religious practice. Often represented as fierce forms of the Buddhas and Bodhisattvas or as the Father-Mother (yab-yum) tantric forms, these archetype deities are the embodiment of wisdom and compassion utilized in the religious practice to overcome obstructions to attaining enlightenment. Portraits of lamas are a major theme throughout Tibetan art; some of the finest have come from the 13th century Taglung order. From the 14th - 15th century the genre of Arhat painting appears with its stylistic tradition clearly based on Chinese prototypes. The development of landscape in Tibetan painting increases in the 15th century under the impetus of Ming Dynasty painting and the rise of famous Tibetan painting masters, later known as the Menri and Khyenri schools, arise at this time. In the second half of the 16th and into the 17th century the Karma Gardri school of Eastern Tibet develops the blue-green landscape style, which, by the 18th century evolves into ethereal, translucent paintings of landscape as a setting for deities and narratives. During the period of the Fifth Dalai Lama in the second half of the 17th century a flourishing of the New Menri school produces powerfully energetic paintings packed with rich detail and naturalistic figural depictions. These two schools dominate the 18th - early 19th centuries in Tibetan painting, which throughout is geared to representing both as symbolic meaning and as stylistic representation the fusion of elements representing the wisdom and compassion of enlightenment. (Summarized by Marilyn M. Rhie)

講演記録

### 「奇想の画家 国芳」

このごろ、国芳にいろいろな見方があって、特にその奇抜な発想ぶりから奇想の画家と名付けられ、それが売り物にもなっております。確かに、彼は浮世絵の通念ではとらえ切れない絵を描くことがしばしばあります。それは彼の天分、もちろん才能があつてのことに起因するものですが、しかし、彼をそうせしめるある動機もあつたし、環境もあつたと、私には思われます。したがって、奇想は奇想でもやむにやまれぬ制作意欲の発露で、自主的に描くというよりは他動的な要因もあつて、奇想の絵を描く技量を非常に研鑽し、努力していた、それに力を注いでいた画家ということが、これから私がお話しすることでおわかりいただけると思います。

彼の奇想を発揮せしめる、ないし触発させるいろいろな文化現象が、彼の周辺にはありました。そのひとつに、いわゆる周りの環境が考えられます。その環境の中でのいろいろな友だちづき合いには、たとえばパトロンもいたでしょう、あるいは知恵を貸してくれ、かつ、評価も与えるグループもあつたで

しょう。なかには魚河岸なんかの兄いもいたようです。さらに、この周りには、これは私の持論ですが、才気の触発作用に寄与する類縁文化というものがあります。絵だけではなく、文芸も、戯作その他もあつて、こういったものが非常に関与しているということとを申し上げたいと思います。特に、文芸も小説とか演劇も歌舞伎だけではなく、大衆芸能ですね、なかには見世物もあれば、あるいは歌場、講釈、奇席(きせき)そいうものが彼の活躍した両国のあたりにはよくありました。このような条件を頭の中に入れて下さると、彼の絵はこんな風にして出来たのではないかと想像がついてくるのです。

ところで、国芳はどんな人物かという点、彼は江戸末期に活躍した浮世絵師でありまして、歌川派という流派に属しております。当時の浮世絵界は大きく分けて二派ありました。一つは巨峰ともいふべき、あの葛飾北斎が率いる北斎派。これは固い筆法で、非常に鋭利な線を駆使した、知識的な、合理主義的な絵です。したがって、読本の挿絵とか、肉筆とか、摺

鈴木重三

\*一九九七年二月九日(日) 於千葉市美術館講堂

この講演録は、平成九(一九九七)年二月九日、千葉市美術館で開催中の「歌川国芳展」に伴って行われた講演録に補筆したものである。  
図版の掲載をお許しいただいた各所蔵機関の皆様、他、感徳、佐藤悟、高島匡夫、中右珠、向井のり子、渡辺真理子の各氏のご協力をいただいた。記して謝意を表したい。

物とか、やや高路的、知的な分野で活躍しております。

この知性派に対して、情に訴える、感性的な、下世話に言えば庶民大衆の好みにアピールする役者絵——現在でも人気役者や、映画スターがもてはやされるような、そういう役者絵、それから、美人画——といっても吉原のおいらんが多いですけれども、その他、岡場所の妓女やミス何なにと観察される、そういう類の美人の描写を歌川派は本領としました。

歌川派の元祖は歌川豊春という人で、宇田川町にいたのでそういう姓を使い、流派名としたのですが、この豊春の弟子に歌川豊国という役者絵と美人画の名人、それから豊広という兄弟弟子がおりました。その豊国の弟子で最も流行した絵師が歌川国貞で、後に三代豊国になります。その国貞にだいたい遅れをとって、なかなかうだつが上がりません、あとから頭角を現して一線上に並ぶのが国芳です。そして、豊広の方は、主流派からは離れますが、その弟子としてかの歌川広重が出ます。そしてこの三人が幕末期、肩を並べて浮世絵界に活躍するわけです。

当時の国芳はどんなポジションにいたか、そのへんから話を進めたいと思います。ここでスライドを多く用いてご説明いたします。

まずお見せするのは国芳の晩年、安政二年(一八五五)刊の作品で、美人画の團扇絵です(図1)。美人

画にしては妙におきやんで、格好もなんとなく派手です。後ろに松の木があり、枇杷の実の房を振りながら、おどけたようにペロリと突き出した舌先を指さしています。これは舞踊の三番叟の見立なのです。特に舌を出す「舌出し三番」になぞらえています。持っている枇杷の房は、三番叟が振る鈴です。松はしたがって松羽目を意味し、こういう見立なので「見立三番叟」と題しています。

次にこの図と並ぶ二枚をお見せします。真ん中が三代豊国、つまり以前の国貞の絵(図2)で、これは翁に見立てています。羽織が「翁狩衣」の形になっています。いちばん右端は千歳見立ての広重(図3)。豊国、国芳、広重が、お互いに自分の大体のポジションを意識しながら描いていて、おもしろいものです。普通三番叟で位の高いのは真ん中の翁です。それから、千歳は最初に面箱を持つて出る露払いの役で、この場合広重は面箱になぞらえて螢籠をかかっています。きりつとした広重らしい顔です。二人のバックも、ともに松羽目を意味する松をあしらっています。

この三番叟見立の位付けが当時のこの三人のポジションを端的に表しています。つまり、上から豊国、国芳、広重の順位だったのです。そして国芳の場合、見立てられた「三番叟」という役は他の静的な二人に比しジャンプをさかんにする派手な役なのです。能では狂言方が演じますが、芝居では一層華やかなし

ぐさを行い、いかにも国芳の奇才ぶりを彼自身も自覚して描いたと思われる作品です。

こう並べると国芳は他の二人と比べて生氣潑潑(せいけいせきせき)オ気煥発(おきくわんぱつ)という画家であった面目がこの絵でよくうかがえます。こういう発展ぶりを、どうやって国芳は得ていったのか、話をそこへ移します。

彼はいつごろから画壇に登場したのか。図4の「作者画工相撲見立番付」といわれるものをくらん下さい。右側が戯作者、左側が絵描きたち、それを相撲になぞらえてランクづけしたもので、文化十年(一八一三)ごろ式亭三馬が持っていた由の記載があります。この中で行司が曲亭馬琴で、脇行司が北斎と豊広、立川馬馬が勘進元。当時は横綱はありませんから大関がいちばん上で戯作者の方の大関が山東京伝、関脇が三馬、以下一九・種彦と並びます。左の絵師の方は大関が豊国で関脇に国貞が来ている。国貞はこういう昇進ぶりです。けれども、国芳の方はまだ下から数えたほうが早い、前頭の二十八番目。広重にいたってはまだ形も見えませんが。

ただ、この資料に国芳の名前があるところを見ると、それ以前に彼の作品は何かあったと思われる。まだ見つかっていませんが、彼はほぼこの文化十年ごろから出てきたとは想像されます。

ところで、普通浮世絵師というものはまず挿絵、それから役者絵を描いて、やがて美人画、とだんだん

ジャンルを発展させていく。しかも挿絵初筆の折には、その本の序の丁で、師匠が鼻筋筋に弟子引立ての口上を述べてくれることがほぼ通例ですが、国芳作品には師の豊国のそういう紹介の例が見当たりません。おそらく入門時に何か師とトラブルがあったのではないかと想像されます。

ともあれ、この文化末年のもので、彼の挿絵本作品の上限作は、次に掲げる文化十一年刊の合巻、竹塚東子作の「御無事忠臣蔵」となっております(図5)。この本の人物を見ると、腕の形が何となく反り気味になっています。これは彼の兄弟子の歌川国貞、国芳を居候させたという伝説がある人ですが、その形を真似たもので、さらに北斎風の奇抜さもちよつと見えております。

また、この本には役者の似顔絵も用い、後に三代目菊五郎になる尾上松助と、沢村田之助を特徴強く描き、彼はこういう挿絵本から出発しようです。

関連してほぼ同時に、役者を描きだした古い作品をご紹介します。『頼朝時代きやうげんづくし』という墨摺りの資料(図6)です。だれが何画、かれが何画という給金づけ、早くいえば役者似顔で示す年間収入リストです。ただしランクづけがあり、いちばん最初に花形、その次に大物がくる、いちばん最後に最大物が来る、ほぼそんな風に並べたものです。

国貞と違っていくつ、こつ顔の作品で、これ



図1 国芳見立三番叟「舌出し三番」東京国立博物館蔵



図2 豊国見立三番叟「翁」日本浮世絵博物館蔵



図3 広重見立三番叟「千歳」日本浮世絵博物館蔵



図4 「作者画工相撲見立番付」此花より



にははつきり亥年とあって文化十二年ということがわかり、これまで役者を描いた最上限とされていたのですが、最近これを一年上回る類似資料が見当たりました。

「日本名高き川づくし見立」(図7)というもので、上が切れていてちよつとわかりにくいのですが、内容から確かに一年前ということがわかるものです。それは、さっきの三代目菊五郎と似た顔の役者が、この新出資料で尾上松助となっている。ところが、こちら亥年(文化十二)のほうの同じ顔が、尾上梅幸になつています。この役者は松助の名を文化十一年の暮まで用い、ついで梅幸になって、そのあと菊五郎を襲名します。したがって、一年しか梅幸を名乗っていません。その以前の資料で、よく見ると戌の字の少し切れた部分が見え、文化十一年刊と判明します。この新資料は私の発見ではなく、都立中央図書館の中村恵美さんからの御提供によるものであることを申し添えておきます。

このあと、彼はどのように発展していったか。その勉強ぶりを見てみましょう。

これは彼の挿絵に成る読本『萬浦亭標五月雨』(文化十二年刊)(図8)です。人物や調度類の描き方などさっきの合巻と似ています。全体がホキホキとだれかの形に似ており、これはもともとがあると私はみました。対比して出した図は葛飾北斎の有名な、『三七全伝南柯

夢』(文化五年刊)(図9)、人間のポーズが服飾こそ違えよく似ております。それから構図の調子も似ていて、いちばん明瞭なのは障子の影です。北斎作品は、ほんぼりがあるからこう棧の一部を略したのですが、国芳の方はそういう燈火がないのに描き方がよく似ている。あきらかに図様を取っています。このことは模倣と同時に、彼の努力目標は歌川派にながら北斎を目指していたことを思わせませう。それが師匠の豊国の、あるいは氣に入らなかつたところなのかもしれないと思われませう。

このように、彼にはそのころから北斎志向というものがあるが芽生えておりました。しかし、彼は彼なりに自分の境地を開拓していくようにとめます。たぶん、このころから一年代がはつきりしなくて少し危ないですが、いわる武者絵というものを試みだします。

次例(図10)がそれで落款は、探芳舎国芳と、一勇斎を名乗る前の珍しい号を使います。中でもちよつと珍しい、まだどこかこなれぬが、彼らしいおもしろさを發揮しているのが、源頼光が土蜘蛛を斬る絵です。頼光ははつきり妖怪の足を切り落とし、やられた土蜘蛛のほうは、何とニョキッと人間の手を出して人と妖怪の混交を見せています。坊主に化した妖怪蜘蛛が千筋の糸を繰り出して頼光をかめめる時、頼光が切り払った瞬間を描いたものです。当時、土蜘蛛



図5 国芳「御無事忠臣蔵」表紙 名古屋市蓬左文庫蔵



図7 国芳「日本名高き川づくし見立」 東京都立中央図書館蔵



図8 国芳「萬浦亭標五月雨」より 国立国会図書館蔵



図6 国芳「頼朝時代きやうけんづくし」



図10 国芳「源頼光土蜘蛛の妖怪を斬る図」



図9 北斎「三七全伝南柯夢」より



図11 中和「前太平記図会」より

蜘蛛の絵を描くというパターンではなく、大体次にいう例のようなパターンが多い。たとえば国長といてむしろ滑稽じみたいろいろな化物を出すのです。大入道、三つ目小僧、一つ目小僧等々です。そして、頼光が首領格の土蜘蛛の足だけを切り落とすのが通例です。国長はそのパターンによつていますが、いささかコミカルに描きすぎ、逆に国芳はリアルです。小姓が自然の姿で転倒し、何よりもいちばん印象深いのは蜘蛛の巣の洋風的な陰影です。こういう新工夫がそろそろ入って来るのが注目されます。ただし、図様は彼のアイデアだけではないようです。つまり、『前太平記図会』(西村中和画、享和三一年(一八〇三)刊)(図11)あたりが参考にされ、同書で、頼光の居間に袈裟を着た僧が来、病床の頼光に糸を投げかけると頼光はこれを切り、逃げる僧がニューッと手を出す形など錦絵と何か関係が考えられそうです。こういった武者絵ばかりでは続けられず、やっぱり、諸題材を描かないといけません。そこで他のジャンルにもしだいに筆を染めます。

ここまでの国芳はうだつが上がらなかったのですが、やっと日の目を見る機会が来ます。文政の初めといわれていますが、時代はわからず、彼は二様の作品で少しく名を挙げます。同じ版元東屋大助から出しておりますが、片方が「大山石尊良弁滝之図」(図



じていろんな大山参り連中が滝に打たれている絵。もう一つは「平知盛亡霊の図」(図13)。これらを描いて名声を上げたことが「浮世絵類考」に書いてあります。この知盛の絵ははしくも、のちに生まれる国芳らしい武者絵の端緒にもなり、大山図はこれまた風俗画、風景画への分岐点になる。そういう記念すべきものということで両方御覧に入れました。

国芳はついで美人画も描くようになります。この美人画「あふみや紋彦」(図14)は、珍しくふつうの美人画の図様に月光の放射と投影を入れています。陰影、投影は葛飾北斎が以前に彼の洋風風景画で試みておりませんが、国芳のここまで斬新な投影はちょっと少ないと思います。衣裳も異国の更紗模様で、何か新奇を出しています。懐紙を持ち、前がはだけるなど、少々思わせぶりも見えます。燭光が消えて月光がさし込んだというところですね。

おもしろいのは、ここにあるコマ絵のデザインです。鏡のようですが、実は当時舶来品を売りさばく店(唐物屋)といいますが)にあったオランダあたりからくる油絵みたいなもののフレームをもつてきていると思われれます。というのは、これと同じシリーズがもう一つあり、同じデザインのコマ絵を設け、こういうシリーズでまとめようとしたように思います。他の一図は雪降りの図(図15)です。これは投影はないけれども、何か写実的に描いています。こっちは月

でこつちが雪。もしかしたら花もあるのではないかと想像しております。まだ見当てておりません。初期国芳の、固いけれども、若さと野心の見える作品だと思います。

次に役者絵にも技術を見せます。図は文政中期過ぎごろ(筆者補注)の横濱後、近年、これと対を成すと思われる役者二人半身錦絵が新出し、この図は菊五郎と菊之丞の組み合わせとなっており、三優同座した文政七年(二八)四と特定された。の作品で二世関三十郎と三世尾上菊五郎を描いたもの(図16)。似顔がだんだんきつく個性的になっています。両方の目線がキツカリ合ったよい進境を見せております。ただし彼は、儼華の知名度には、まだ及ばず低迷を脱しません、やがてこのあとに、武者絵に突っ走る契機を得ます。

まず、ものを出してしましましょう。有名な「通俗水滸伝豪傑百八人之老人」(四)シリーズです。水滸伝がなぜ出たか、普通いわれているのは、このころ(文政八年頃)草双紙の制作に曲亭馬琴が乗り込んできて、以前は歌舞伎趣向や情話種が多かったのが中国の「水滸伝」を入れた「傾城水滸伝」、女性に見立てた、パロディを敢行出版し、これが大いに受けます。この流行にかこつけて国芳は彼一流の本筋の水滸伝画像シリーズを出したと思われる。特に両国の版元(出版社)で出している。このころ両国には紙場というものがありませんから、そういう「水滸伝」の講釈もあった



図12 国芳 大山石尊良并滝之図



図13 国芳 平知盛亡霊の図



図14 国芳 あふみや紋彦



図15 国芳 雪見する垣縫の美人



図17 国芳 通俗水滸伝豪傑百八人之老人 短命次郎玩小吉



図18 国芳 本朝水滸伝剛勇八百人一個 土家大四郎



図19 「古今奇談草双紙」より

のでしょう。何しろ中国のものですから、あんまり規制を受けないで描けますから、十分に腕をふるった。特に、俱梨伽羅紋の入れ墨を好む、俠気のあるちゃん連には大いに受けたらしいです。この作品で彼は、「水滸伝の国芳」といわれるようになり、一躍浮上いたします。武者絵の国芳とも呼ばれ、「水滸伝」的な勇壮もののシリーズをたくさん出します。

その一つが「本朝水滸伝剛勇八百人一個」。日本の「水滸伝」です。向こうが百八人だとこっちは八百人とずいぶん欲張った題になっております。その中の一つにおもしろいものがあります(図18)。妙な絵ですね。鑑武者と仁王と取っ組んでいます。後ろに阿弥陀様がいて、何とふところから骸骨たちが飛び出して空中を遊歩しています。下にはヘビがのたうっている。これは昔からどういいう題材なのかわからなかつたのですが、これも先程の中村さんが見つけてきてくれました。「古今奇談草双紙」(寛政八年(一七九六))図19という説本がありますが、これではな

いかと。これはストーリーを申し上げる必要があります。蒲生貞秀という武将が甲州の猪鼻峠というところに陣をとりまします。すると、夜中に山のてっぺんから大きな石が降ってきたり、ワッと笑い声がする。貞秀はこれこそ天狗の仕業に違いない、聞くところによると山頂に魔王がいて、その昔空海が閉じ込めた

いう、だれか行つてその正体を確かめてこい、と家臣に命じます。そこで、一の家のものといわれた土喜大四郎が命じられ、鎧兜に身を固め、薙刀を持って山上に出かけます。邪魔する化け物を一人ばかり切つて、山頂の魔王堂というところに行きます。そこに仁王門がある。その仁王が中から戸を破つて立ちほだかり、「おい、おれと相撲を取ろう」という。言うにや及ぶとばかりむんずと組んで取り始める。そして大四郎の力が勝つて仁王を叩きつけ、仁王は首を残して粉々になってしまう。すると、山頂から大きな声を出して鬼婆が現れ、彼女は手にへびを五、六匹もってムシャムシャ食べながら、仁王に向かって「お前、だめじゃないか」という。仁王は相手を見くびつて失敗した。もう一回やりたいけれども体が粉々でできないからちよつとつないでくれ、そこで婆はよきたと体をつなぐ。手足がつながったところにやつと仁王は、自分で自分の首をポコンとはめて、さあ来い、と構える。大四郎は組むのは面倒と薙刀でスパッと首を切つてしまった。そうしたら、これはいけないと、首は釜底に飛び込み、婆と胴中だけの仁王はすたこら山の上へ逃げた。口ほどでもないと思つておくと、次はメリメリと肉陣を破つて大きな阿弥陀仏が出てきて、おれは衆生済度のためにこの地に来たけれど、だれもお参りに来ないのでお腹が減つて仕方がない、魔王に勧められて人間

を食ふことを習つたら人間が食いたくて仕方がない、ちよつといいからお前を食ふよう、と迫る。大四郎はそうされては困るので阿弥陀仏を蹴飛ばすと胸に穴が開いて中からゾロゾロ骸骨が出てきた。その骸骨が出てくるととたんに蝶々になって、脇の下に入つたりしてくすくすする。

『紫双紙』を読むとおもしろい結末になるのですが、絵のほうはここまでです。そういう絵をもとにして、この仁王と角力の絵を国芳は作つたわけです。この図様が案外おもしろかったのか、国芳の弟子にまで伝わります。それを例示してみます。

このごろ取り沙汰される弟子の月岡芳年です(図20)。「和漢百物語」といつて慶応元年(一八六五)のころの作品です。これに登喜大四郎が、今度は仁王と組んでころびお互い物言いがつきそうな勝負になつていきます。さらに、芳年はよほどこれが気に入つたと見えて、彼の最後作「新形三十六怪撰」明治二十三年(一八九〇)「図21」にもまた使います。この作品がいまいちばん普及して、シリーズ中のこの話の典拠がわからないままになつていたのですが、ルーツは上掲の作品までたどることができました。

猪鼻山で仁王を投げ飛ばす。この芳年の絵では、以前の同題材作品と異なり、画中にたくさんの蝶が飛んでおります。これを見ると、芳年はあるいは国芳からでも聞かされていたのか『紫双紙』を読んでいた

らしいです。これまでの絵には蝶々はなかったのです。このように絵で話の脈絡がつかえる。こんなおもしろい現象もありますので、国芳の武者絵の系譜の一端をごらんにいれました。

国芳にはまた童心をさぐる気持ち、子ども志向とでもいいたい一面があつて、同じ武者絵でも次のようなものもあります(図22)。余太郎が鯉を掴んでいる。余太郎の絵というのは、子どもの幸を願うのでしょうか、清長も歌麿も描いていますが、国芳の作品のように余太郎の鯉掴みという説話はないようで、おそらく五月にどこかで鯉つかみ趣向にドッキングさせたんでしょければ、ルーツはわかりません。いかにもかわいいう余太郎の絵で、武者絵でも、国芳の童心志向とでもいみましょうか、そういうものもあります。

おもしろいのはこの波しぶき。非常に印象的ですが、アムステルダム国立美術館に、この絵の校合摺、早くいえばゲラ刷りが残っています(図23)。黒線だけ彫つたものですが、その波しぶきの多数の球粒状のところは黒くしている。いわゆる「むだ彫り」です。これは色板を作るときこのしぶきの部分を白く抜けばいいわけです。そういうプロセス、やり方がわかるのでおもしろい。それから、右下方に版元印他を入れるべき部分を長方形で黒く残しています。印刷過程がわかつておもしろいのではないかと思つて、ち

よつと横道にそれましたけれども、お目にかけておきます。

こうして国芳は自分で地歩を築きます。そうなる、自分で描きたいものが描けるようになったのかもしれません。彼は風景画に手を染めます。図例は国芳作品の中でも知られている「東都名所 新吉原」(図22)です。全体に水平線を低くとして、爽やかな空気を感ぜさせる手法をとっています。そして、洋風の陰影を際立てて入れております。さらにリアルな視覚で、月が傘をかぶつている状態を描いています。いまにも雨気を催してくるのではないかと感じもいたします。投節でも歌っているのか、喉を聞かしている地回り、そんな点景があつて、犬が寝そべっている、いかにもおもしろい風物詩的な絵になつている。特に、この中心の月の輪郭にさつき述べたむだ彫が残っています。そして後の版ではこの線を削除しますが、これがある早い版の方がやはり爽やかな色調になっています。

そして、この絵には、両隣に所蔵者の印が二つあります。こちらに林忠正の印があり、もう一方に林忠正のもの主だった若井をやちこと若井兼三郎、よほどこの二画商が気に入つて、調子のとつた作品と思われま

この時代にはいろいろ彼らしい絵を作りますので紹介いたしましょう。これは同じ東都名所シリーズ



図20 芳年「和漢百物語」登喜大四郎「町田市立国際版画美術館蔵」



図21 芳年「新形三十六怪撰」蒲生貞秀・田主崎元貞・甲州猪鼻山魔王投節圖



図22 国五「坂田怪童丸」神倉川泉立歴史博物館蔵



図23 国芳「坂田怪童丸」校合摺アムステルダム国立美術館蔵 Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam (Rt-1971-44)



図24 国五「東都名所 新吉原」スマリントンフィールド美術館蔵 Museum of Fine Arts, Springfield, MA, Raymond A. Bidwell Collection 66 D05-154



「するがだひ」(図25)の虹。川下の方から見たんでしようけれども、夕日があかあかと照りつけている感じで、空に引いた虹が一本清涼感を与えています。「あれを見なさい」といった感じでみんな見ている、小僧は傘をくるくる廻している。いかにもスナップを感じさせる園芳らしきで、雨雲も向こうに遠ざかっている。広重は叙情的に描きますけれども、園芳はあ

一抹の空気を描いているように思います。そういう目を彼はこのころ持ち出したように思います。次の絵は同じ図の後掲版です(モノクロ版では色調効果の差が不明瞭のためこの図版省略)。やつぱり、ある程度流行ったんでしようね。ただ、園芳の意図が入っていたかどうか問題です。先の作品は夕立が上がった感じですが、後掲品はまだ一雨降りそうな、そういう感じがないでもない。彼の洋風表現はこのような効果差の問題もはらみませう。

さらに強い洋風例の「東都何々の図」で、これは首尾の松(図26)。非常にアングルの厳しい不思議な絵です。首尾の松というのは、吉原に行くときに首尾を願う松で、川下に向かって右側にあります。だがこの絵では松なんか遠方に小さく扱い、近景に底にあつた大きな石が、潮の引いたあとに出た姿を見せています。しかも、蟹がニョコニョコと出ている。さらに石上に船虫がいる。その向こうに船虫と同じくらいの大きさで人間を配しています。はるかかなた

風景は完全な洋風で、人間だけが浮世絵風という、おもしろいミスマッチとでもいった作品です。

さらに、構図が考えてあつて、馬と人と綱が巧みに二等辺三角形を形造っています。そんな構図法も考えて作つたおもしろい絵だと思えます。

彼はいつも水平線が非常に低い。そして、不思議な雲をたくさん描く。これが彼の特徴だと思えます。一時期非常に描くのですけれども、だんだん別の様式になってまいります。

次の例図には「二十四孝童子鑑 郭巨」(図27)。やや後の作品になります。筆が細かくなっている。描法も何となく銅版画風になってきます。これは孝行な貧乏夫婦が年老いた母親を養うために自分たちの子どもを埋めようとしたら黄金の釜を掘り当てたという話です。このややエキゾチックな景色に、実はもとがありました。亜欧堂田善という銅版画家がエッチングで隅田川の上流の真崎稲荷の景を描いた絵(図28)です。その木をそのまま頂き、大体の構図も頂いたのですが、ついでにもう一つ頂いたものがあります。遙か彼方の峰が二つある山です。田善の原画で、江戸で隅田川の北に峰が二つある山という筑波山です。中国の話の画中に筑波山を描いてしまつたのです。つい知らずに入れたらしいです。

園芳はよく西洋の新聞挿絵を持っていたと書いた本がありますが、こういう日本製銅版画風を持つて

に水代橋を小さく見せてもいます。早く言えば、秋田蘭画に似ています。佐竹曙山、小田野直武などがはやらせた、洋風を非常に取り入れた絵です。そういうものを何かで見たのか、いずれにしてもおもしろいアングルで描くという奇抜な発想もこのころ発揮し出します。

次。これは「忠臣蔵の討ち入り」(図29)といってもなかなかピンとこないでしょう。どこかの大使公邸にでも行きそうな感じですね。なおおもしろいのは、みんな影が映っているんです。はしこにも影が映っている。ただ、この絵はどこに光源があるのかおかしく思われます。月だったらこつちになります。他方面からの光源も考えられます。けれども全体のバランスは崩さない。そういうところに彼の苦心があつたと思います。先輩の北斎だつて光源があちこちにある作品が多いです。明治の小林清親に至つてやつと一方光源になるのです。それまでは、ただ光と影がついていれればいいという洋風解釈があつたようです。

なお、こういう洋風と人間とが変なマッチをする絵があります。次(図28)。川柳で有名な「片仮名のキの字お金の足駄跡」を連想させる絵です。飛んでいく馬の綱を勇婦お金足駄が押さえる。残つたあとは二の字の下駄の跡に綱の跡が通つてキの字になる。「古今奇聞集」にある有名な怪力女性の話です。その馬と



図25 東都名所 するがだひ



図26 園芳「東都首尾の松」図「スプリングファイールド美術館蔵 Museum of Fine Arts, Springfield, MA. Raymond A. Rowland Collection. 1915-1916」



図27 園芳「忠臣蔵十段目後討之図」神戸市立博物館蔵



図28 園芳「近江の因の勇婦於兼」



図29 園芳「二十四孝童子鑑 郭巨」神戸市立博物館蔵

いたのと間違えているのではないのでしょうか。

彼は挿絵本にも洋風画を取り入れます。「七ツ組入子枕」(嘉永四年(一八五二))という笠亭仙果の合巻です。その三編の表紙(図30)が、前面は普通の浮世絵式の人物、うしろに枠を設けているいろいろな人間や景色を洋風に描いています。何となく上野の不忍池みたいな見えますが、これももともとありました。亜欧堂田善の赤坂の溜池の図(図31)です。合巻の挿絵と同じ形の人間、同じ家が描かれています。このように、彼は特に亜欧堂田善の銅版には興味をもっていたらし



図30 田善「真洲先稲荷隅田川眺望」千葉市美術館蔵

くて、まだまだ模倣しております。彼の洋風ルーツの主要源であったように思われます。

彼にはもう一つ別のルーツもあったことを紹介しておきます。これは同じ「七ツ組入子枕」六編(嘉永六年)の中にある挿絵(図31)ですが、大きな顔仕立ての看板に「舶来奇品」とある。さらに下げ看板におもしろいものがあります。この看板を大きくしてみますと、彼の描いた「唐土廿四孝」(図32)という嘉永六年の洋風的な絵の人物がここにいます。こういう看板を飾っている店は、はやく言えば舶来品屋です。唐物屋とも呼ばれました。これは大坂や堺など他誌図会類には図様を見ますが、江戸ではあまり画材に取り上げたものを見ません。だけど、江戸にもあったと考えられます。

右の合巻にはなお、七編(安政元年(一八五四))にこの唐物屋で遠眼鏡を買うという場面があります。この図(図35)です。いまでは何でもなければ、遠眼鏡は昔は高級品でした。なおこの図中の通帳に「紅毛館」と書いてあり、また壁際には大きな枠で、洋風画らしいものがある。これは玉板画だと思ふのです。さつきいいた油絵、むしろガラス絵です。そういうものを売っていたかと思われまふ。ですから、国芳のルーツは単なる洋風挿絵本とか銅版画だけではなく、そういう舶来品店に行き来して得たものではないでしょうか。したがって、商品が今残るものは少ない。

ただし、こういう商品がオランダ直伝かどうか知りませんが、まがい品を長崎あたりでこしらえていたのかもしれない。それにしてもこういう場所と連絡をとっていたとしたら、彼はとにかく、進歩的な絵描きには違いありませんでした。

さらに、これこそどうも玉板画らしい作品を国芳は第四編の表紙(嘉永四年)図(図33)に描きます。ものすごく高い、ソフトクリームみたいな頭髪をした女性がおりますが、もう一方には何とかがケーキみたいな帽子をかぶって、笛を吹いている女がいます。この笛が気がついたのですが、何でもないうで、よく見ると顔の左で吹いています。横笛を左で吹けるかどうか、むずかしいと思ひます。そこでこの絵は、裏から見たガラス絵と推測しました。

ガラス絵というのは裏から描くものです。油絵の具を塗り重ねて仕上げます。国芳はその裏側を見て描いてしまったのではないのでしょうか。そして、殺生なことに国芳の弟子が後代またこの形のまま応用します。いずれにしても、このような絵を描くところを見ると、当時こういう品物が江戸にあったと見られ、そして、彼の芸術の発展によき参考になっていったと思ひます。

やがて国芳は風景画制作から離れます。何か契機があったように思われます。というのは、次のような新画号披露の資料(図34)が残っております。これは



図31 国芳「七ツ組入子枕」三編表紙



図32 田舎模倣留池之原、須賀川市立博物館蔵



図33 国芳「七ツ組入子枕」六編より



図35 国芳「七ツ組入子枕」七編より



図36 国芳「七ツ組入子枕」四編表紙

報条しやうじょうといって、なにかの披露をした時に配るものです。書画会という一種のパーティーで、文人を呼んで一席設けて会費の上がりを自分のものにするわけですが、この書画会の報条の出所がおもしろい。持っていたのが東条琴台、天保あたりからの有名な儒学者です。この人の兄は花笠文京はなかさふみきやうといって三流戯作者、四流に近い三流です。ただし、国芳とは仲がいい。東条琴台の方はいま三團神社の境内にある国芳の十三回忌に建てた顕彰碑の文を作っています。簡略な「国芳伝」ですが好資料です。ついでながらこの東条琴台は実践女子大を創った下田歌子さんのおじいさんに当たる人です。

この琴台の持っていた書画会の報条類中に、一勇斎国芳が会主になって八月二十四日、両国の大のし楼上で別号披露を催す旨のものがあります。多分この改名で発展をはかりたいとしたのでしょう。これまでは採芳舎を除いて一勇斎が通り名だったので、一勇斎から新しい号の朝桜楼あさざくらを使いたすわけです。このあたりから彼の芸術に、特に武者絵にある変化が起こってくるように私には見受けられます。

次例が朝桜楼国芳号の作で「武勇百伝、桃太郎」(図38)を選びました。先ほどの荒々しいタッチの、力の表現であった武者絵に比べると、何か緻密ちみつというか細かくなつてきて、アイデアが入ってきます。図は一見、桃太郎が、擬人化されたイヌ、サル、キジ



図34 国芳「唐土廿四孝」張孝張札、町田市立国際版画美術館蔵

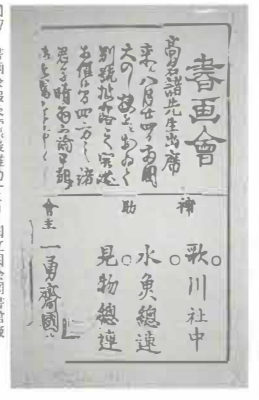


図37 書画会報条一紙後難助より、国立国会図書館蔵



図38 国芳「武勇百伝 桃太郎」山口県立萩美術館、浦上記念館蔵



を連れて鬼ヶ島の楼門を破つていると見られます。しかし、よく見ると馬標の桃は桃でも合わさって瓢箪に見える。タイトル枠のデザインも瓢箪で作っている。そして、旗指物には「サル、サル、サル」とある。ここまで申し上げればおわかりでしょう。猿の異名を取る木下藤吉郎秀吉が稲葉山の要塞を背後から攻め、蜂須賀小六たちを連れて奇襲をかける。そのときに、計画が成功したら瓢箪の印を見せるという有名な「太閤記」の話です。それが千成瓢箪の始まりでもあります。「武勇百伝」はみんな「太閤記」まがいのシリーズです。

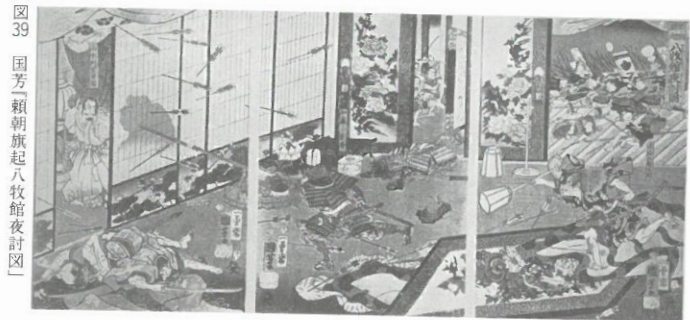


図39 国芳「頼朝旗起八牧館夜討図」

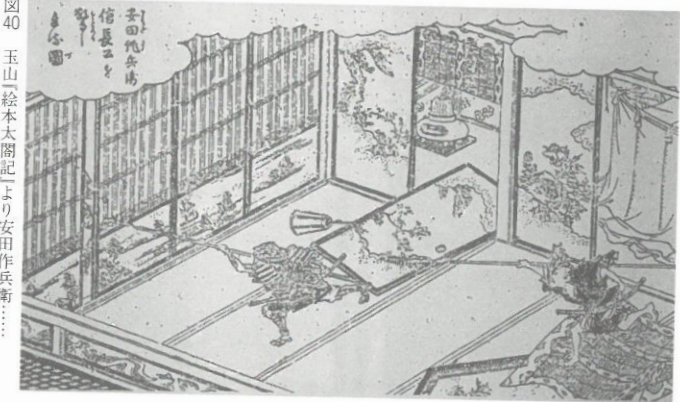


図40 玉山「繪本太閤記」より安田作兵衛……

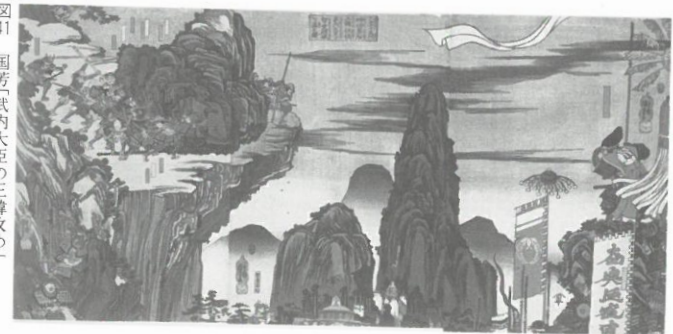


図41 国芳「武内大臣の三韓攻め」

ご存じのように、天正以来の武将、太閤のことなど書いてはいけないという触れがありますから、真柴久吉とか、武智光秀などと戯曲では逃げているわけです。そしてここではきれいに桃太郎で逃げました。もしかするとイヌは前田千代かもしれませぬ。こういうふうには、一種の頭脳プレーを入れ出します。この類でもっと露骨なのは、次。「頼朝旗起八牧館夜討図」〔安政元年（一八五四）〕〔図39〕です。伊豆で旗揚げした頼朝は、まず八牧判官の館に夜討ちをかけます。しかしその取材によるこの絵をよく見ると、『繪本太閤記』三編〔寛政十年（一七九八）〕にある「本能寺の乱」〔図40〕です。安田作兵衛が頼朝に槍を突きつける、そのうしろから追いかけていくのが森蘭丸。その図様をそっくり取っています。つまり、本能寺と

題すると当局から怒られます。そこで、代わりに八牧判官の館の絵にした。こういう「太閤記」見立が非常にはやって来ます。国芳はこうやってどんどんと画域をのばしていきます。

次にもっと顕著な例があります。神功皇后の時、武内宿禰が三韓討伐をする話の図〔図41〕です。上から大きな石を落とす。指揮者の陣羽織や旗指物の紋をよ

く見ると、何となく蛇の目に見えます。字も「南無妙法蓮華経」の髭題目に見える。そして、主人公は烏帽子を被り長い槍を持っている。どう見ても加藤清正です。『繪本太閤記』六編〔享和元年（一八〇一）〕で清正が蔚山城で山の上から大きな石を落として城を微塵に砕くという話の挿絵〔図42〕をそっくり頂いたので。ですから、この絵の人物の名標にはみんな名前が削られています。何かトラブルを起こしたのでしよう。こうやって、国芳の武者絵は「太閤記」的解釈が多分になってきます。

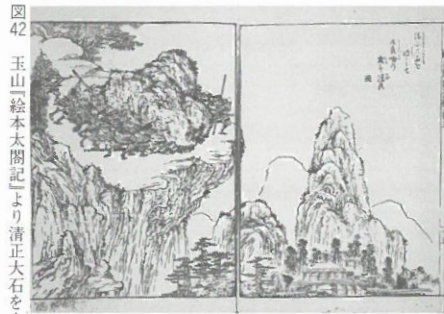


図42 玉山「繪本太閤記」より清正大石を……

国芳の見立のもう少しスマートなものをご覧にいらしましょう。少し時代は後になります。「武勇擬源氏」で、『源氏物語』の巻名を武勇軍談になぞらえたものです。これは紅葉の賀の巻〔図43〕。紅葉の縁で、謡曲の「紅葉狩」になぞらえています。平惟茂が戸隠山で美女に会う。それが正体は鬼でこれを退治するという謡曲があります。この話は早くから浮世絵版画の題材に扱われています。国芳の絵はおもしろいことに酒杯に映る女性の顔が鬼になっています。なかなかアイデアがいいなと思うのですが、この画題は浮世絵では趣向の発展過程に伝承と変転の経緯がおもしろく辿れます。



図43 国芳「武勇擬源氏 紅葉賀平惟茂」

まず、鈴木春信の「風流うたひ八景」の紅葉狩〔図44〕。寝入っている若衆を鬼ではない美女が、しとやかに見込んでいる。これは単なるポーズだけの見立です。



図44 春信「風流うたひ八景 紅葉狩夕照」 太田記念美術館蔵

ところが、同じ国芳の次の本、『昔田在多土佐』〔天保九年（一八三八）〕〔図45〕という妙な名前前の武者絵本で惟茂が寝ていて美女がかがいが、酒杯に映るその顔が、鬼に見え、惟茂は切りかろうとしていた。このポーズをもう一回この「擬源氏」で生かしたわけ

さらに、国芳の弟子の芳年が「新形三十六怪撰」という三十六枚のお化けの絵を描いた時、その中にこの図を取り入れます〔明治三十三年（一八九〇）〕〔図46〕。ヘアスタイルは古くしていますがよく見ると、ほとんど同じ構図です。そして、発想、アイデア、ともに完全に同じです。ただ、おもしろいのは惟茂の格好が有職故実に即している。このころ九代目団十郎あたりに活歴といった演出がはやり、有職故実に則るべきという風潮があったその影響です。

このように画題のパターンというものは調べていくとおもしろく、こういうものも注目すべき一つと思われま。しかし、国芳の国芳らしきは大画面の効果的使用という点です。

これは有名な「八犬伝」の犬塚信乃と犬飼見八の芳流閣の決闘の場面です〔図47〕。馬琴の力の籠った文章、なく波瀾に似て、下には大河滔々たるこ生死の海に朝。潮洞は名に負ふ坂東太郎云々、この雄大な文章に引かれて大画面をここに現出させます。しか



も遠近法も適度に取り入れた力作です。

それよりも、彼らしくワイド画面を生かしてみようという気が何か伝わります。そしてこの絵は天保十一年(一八四〇)の作ということがはっきりわかるものです。馬琴は、親友の小津桂窓宛に、息子の嫁のお路の代筆ですが、この絵にふれた手紙を送っています。近頃和泉屋市兵衛は国芳の絵で芳流閣を出して非常に評判になっている。だけど相当高い。さらに色板が多いから非常に時間がかかるなどと述べ、もつとおもしろいのは和泉屋は芝で遠方なので、近所の、伝馬町の絵草紙屋で買わせたら一枚三十八文したと、小売りの値段まで分かる内容です。

ただ、惜しいことに、この絵の出来についての馬琴の批評は、この手紙には、自分は目を患って衰眼なのでよくわからない、としか書かれていません。ともあれ、こういういわくつきの絵であることをご紹介しておきます。そしてかれのこのワイドスクリーン型は、さらに発展して行きます。

次。今度は蝦蟇の吹く妖気の図(図48)。これは、今度は山東京伝の『善知安方忠義伝』「文化三年(一八〇六)」という読本をさらに草双紙になおした文化七年(一八一〇)刊の『親敵うとふの佛』(図49)という作品に拠っています。将門の遺子の平太郎良門が蝦蟇仙人に妖術を授けられ、仙人は美女を吹き出して、源頼光の弟頼信をたぶらかすよう派遣する図で、これは

初代豊国の絵です。それを国芳は彼らしく取り直しました。蝦蟇は変わりませんが、周囲の岩も蝦蟇にします。しかも、仙人の着衣には洋風の陰影を施す。蝦蟇そのものにもどこか洋風味を加えるという彼らしい特色を見せています。

この後の巨大画でぬきんでいるものは「相馬の古内裏」(図50)でしょう。これはさきの相馬良門の姉の滝夜叉姫を女主人公にした『善知安方忠義伝』により、その一場面から奪胎したものです。猿島の相馬内裏が崩れ落ち、そこに妖怪が出る。大宅太郎光国が行くと、骸骨たちが戦闘している有様をみる。その骸骨が、沢山いたのを一人に代表させたわけです。ニューと暗黒から出した効果、こういうところに彼の奇想ぶりが発揮されるわけですが、この骸骨が非常にリアルに描かれています。模型でもあったかと思われませんが、実はこのころ柳川一蝶齋という、紙切れを蝶々のように煽ぎ飛ばす手品師がいて、彼が名前を豊後大掾と変えるとき浅草で興行していて手品を使います。小幡小平次の蒸籠抜けという演目ですが、いろいろな化け物を使って最後に骸骨を出します。どうもそれと関係あるのではないかと、このアイディアは想像されます。

ただし、国芳の骸骨は解剖学的に非常に正確に出来ているようです。顎の斑点は汚れとかシミではなく、ここには骨にちゃんと穴があり、ここに神経が



図45 国芳「昔旧在多土佐」より



図46 芳年「新形三十六怪撰 平維茂戸隠山に悪鬼を退治す図」



図47 国芳「八大伝之内芳流閣」山口県立萩美術館・浦上記念館蔵



図48 国芳「蝦蟇仙人と相馬太郎良門」

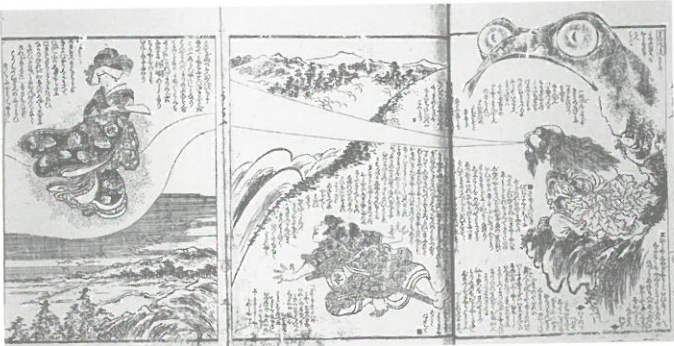


図49 豊国「親敵うとふの佛」より

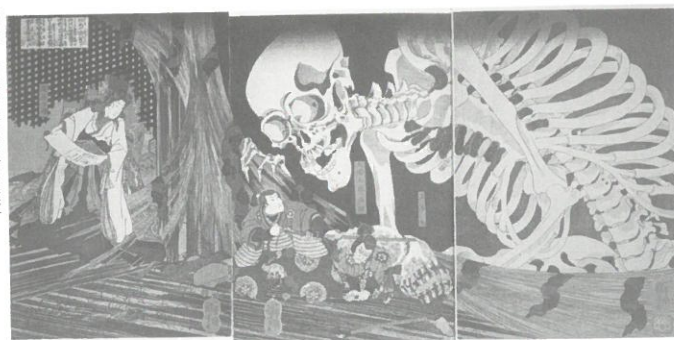


図50 国芳「相馬の古内裏」



図51 国芳「讃岐院昏風をして為朝をすくふ図」

集まる旨を歯科医から聞きました。肋骨の本数も全部間違いないと出来ているとのこと。よほどしっかりとした解剖学書を見たのでしょうか。したがって、これらの人物と少々そぐわぬところがありますが、これはこれなりに彼の試みの作としておもしろい。それと、この骸骨の形はどちらかというと、葛飾北斎の「百物語」こはだ小平二、あの蚊帳の上からニュー



ツと見下ろす、あの発想もあつたのではないかと思つています。このように彼の芸術はだんだんと発展が見られます。

次は大鰐鯨の図(図51)。これは鎮西八郎為朝が清盛討伐の軍を挙げるが、台風にあつて船が沈没しかかる。それを天狗たちが助けるわけですが、鰐鯨がモティーフになって非常に大きく描かれる。為朝は小さくここにいる。為朝の一子を供奉した従者・紀平次も溺れるところをこの怪魚に助けられ、主従とも、為朝が天狗にみちびかれて琉球に行くのですが、この鰐鯨にはやはりルーツがあつたように思います。

この作品の、構図制作の過程の例を一応出してみます。まず、北斎の描いた『弓張月』のこの条の挿絵「文化五年(一八〇八)」(図52)です。この人物のところだけまず前面に持つてくる。そして、このあとにもう一つ八丁礮の紀平次が若君を抱いて海を漂い鰐に吞まれようとしたとき忠義な家来の魂が鰐に乗りうつり、二人を助けて琉球に赴く(図53)。その北斎の絵の発想を後方に持つてきています。しかし、北斎と国芳は、この鰐の描法が全然違います。この鰐は、別にこういう科学的な鰐の絵が実はあつたのです。蘭方医桂川甫周という人の弟で森島中良、非常な天才だつたようですが、この人のオランダ紹介書『紅毛雑話』「天明七年(二七八七)」の中に鱗を被つた鰐の絵を入れてある。それを左右逆さまにして採り入れたたわ

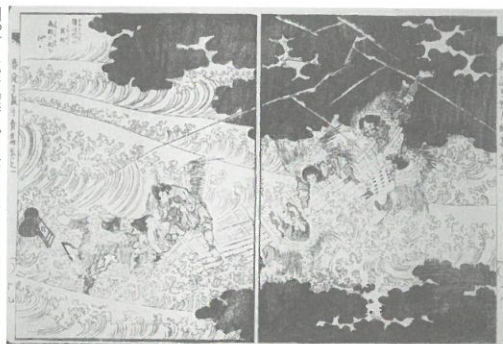


図52 北斎「権説弓張月」より 為朝と天狗



図53 北斎「権説弓張月」より 紀平次と鰐鯨

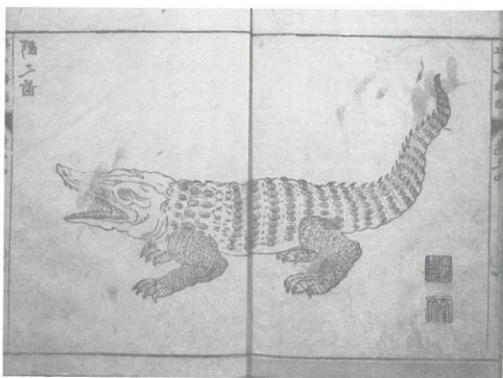


図54 「紅毛雑話」より「逆版」

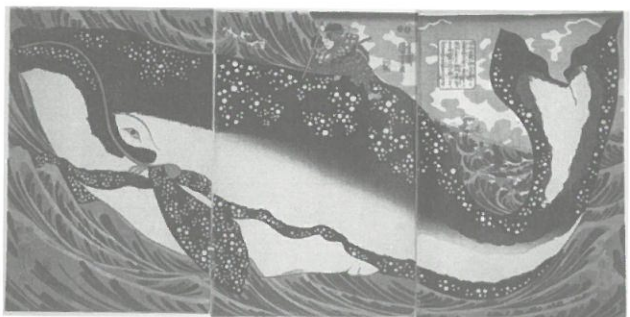


図55 国芳「宮本武蔵と巨鯨」



図56 国芳「真勇姫 平知盛」

けです(図54)。鱗の渦巻きなどみなこの図に入っています。足の格好などよく似ています。こういう新知識書まで国芳は目をさらしていたと思われれます。こういう発想が凝り固まると、彼の制作の最頂点に大鯨の絵が出て来ます(図55)。非常にダイナミックな、しかも夾雑物をほとんど排している。それでいながらカッティングも見事ですけれども、ここに宮本武蔵を入れてさらに動感をダイナミックに増幅させている。サインの位置もちゃんとわかまえてる。

さらに気づいていただきたいのは、いままでは骸骨にしても鰐鯨にしても、どちらかという半身で全身は出してない。しかし、ここにきて猛烈に全身を描写している。そこまで描き尽くさなければという気があつたように思います。特に、ざらざらにほかすのは、水を使わないで木賊か何かで版の要部を擦りへらす。板ぼかしといいますが、その手法でクジラの皮質を出している。また白い斑点は多少、模様が化しているけれども、牡蠣殻がくつついているのを、彼らしくデザイン化しててなかなかおもしろい効果をあげています。そういう意義のある作品だと思えます。もちろん、波は北斎の「富嶽三十六景・神奈川沖浪裏」にヒントを得たものだと思いますが、完全にそれを脱皮した形だと思えます。

次の例は、今度は縦長画面をうまく使つたものです。これは平知盛が碇を抱いて沈み、義経への怨魂

が竜を従えて復讐を計るところでしょう(図56)。波の動感もさりながら魚二匹をふつと入れて逆上らせていく自然感と現実味、そういうことによつて絵全体に非常に動きを出している。さらに、薙刀や碇という長大品で全体のバランスがとれている点など注目され、そういう意味で紹介しました。

次はかわいい、鬼若丸の鯉退治(図57)。これも鯨図や知盛図同様水は後ろにある。でも、何か水の中で行動しているような効果を表している。鯨図以下どれも同工の扱いです。

先に進みます。彼が他絵師と合筆した張交絵で、短冊形画面を甚だ有効に使つた作例です。これは版元のアイデアでしょうけれども、広重と国芳、それと英一疋とありますが、これは歌川国貞のこと、三代豊国になってからで、この三人、豊国、国芳、広重の三巨頭の合わせ描きを三分の一ずつのスペースのローテーションで作つたものです。だから、描画場所を変えて三枚あるのですが、中でこの国芳の芳流閣がいちばんすぐれています(図58)。これに、昔使つたあのワイド画面の「八犬伝」の一部を用いおり、その上さらにアングルを下から見上げた形にとり、広



図57 国芳「西塔鬼若丸」

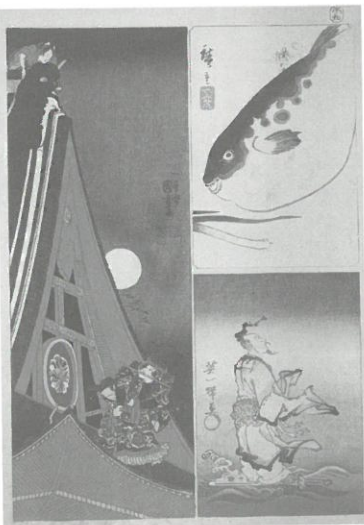


図58 広重「ふぐに根深・国貞「上利剣」・国芳「八犬伝芳流閣」

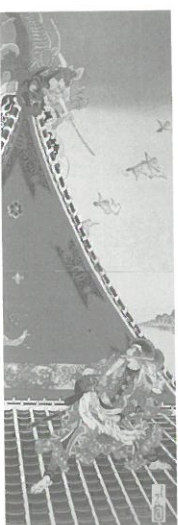


図59 芳年「芳流閣両雄動」

とところが、彼の弟子の芳年は明治十八年(一八八五)に、二枚継ぎで国芳のこの図を敷衍します(図59)。国芳のものは四分の一ですが、大きく見え、優に芳



年の二枚継ぎに拮抗します。ともあれ、影響力の大きい絵であったように思われます。

これまで挙げた豊国、国芳、広重の三人は当時の評判記に次に示す図のようにランクされます。『江戸参那古細撰記』(図60)という本で「吉原細見」に見立てたいろいろな職業人連中の紹介です。文人もあれば食い物屋や小間物屋もある。その中の「浮世屋画工郎」のところに、最初は「豊国にかは」、ついで「国芳むしや」それから「広重めいしよ」。つまり、三人はこうランクづけられています。広重は風景、風景といわれていられるけれども、当時の人たちは風景の美というより名所を考えているんですね。いずれにしても、三人の、いまは逆転したけれども当時には当時なりのランクづけがあつて、だからこそ先程の扇絵に見た順位も出てくるのでしよう。

さてこういう国芳についていろいろな噂が広まっています。特に、彼の有名な逸話として、彼のパトロンの狂歌師梅屋鶴子が料理茶屋河内屋半二郎で催した書画会席上で、その時豊三十畳敷の紙に「水滸伝」の豪傑を描いたことがあげられます。その時の仔細が記録の『市中取締類集』嘉永六年(一八五三)六月二十四日の条に載っています。まさにエンターテインナーで、席上、大きな紙に「水滸伝」の人物、九紋龍史進らしいのですが、大きく描いて、それに隈取をつけるのです。なかなかちががあかないので丸

になって、浴衣に墨をつけて隈を施した、という有名な話です。この行動がうそでないことが、先掲「市中取締類集」に隠密通り同心の聞き書きがあつて、「みご筆にて大画を描き」(図61)という風に書いてある。この記事は「みご」筆にて水滸伝の人物大画を描きたり」と読んで引用文もありです。

この資料の翻刻本は資料編纂所で刊行し、翻読しているのですけれども、この「筆」の件がどうもピンとこない。豊三十畳というそんな大きな絵を描くのはどんな筆を使つてもむずかしいのではないかと、思つて、国立国会図書館にある原文を見てみました。すると、「国芳義同所へ参り、豊三十畳敷程の紙中え、水滸伝之人物壹人みご筆二而大図二認」(○印引用者付与)とありますが、よく見ると筆ではなくて筆と読めそうに思えるのです。みご筆、みごというのには筆をたくさん集めたものです。これなら大画が描ける。当時、こういうことがないわけではないのです。みごはばきとかみごはきという用例がちゃんとあるのです(図62、63)。

私はこれを見ご筆と見て、そういう道具の使用例がなかったかどうか考えました。ピンと思いつくのは、彼の先輩の北斎です。北斎は名古屋に行き西掛院で大達磨を描くのですが、そのときに筆を使つている。しゅる筆を使つたと書いてあります。文化十四年(一八一七)の有名な話です。大きな達磨を百畳



図60 『江戸参那古細撰記』

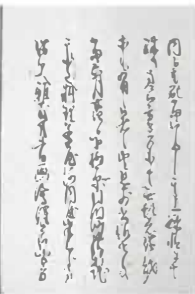


図61 『市中取締類集』より 国立国会図書館蔵



図62 「筆」筆字体



図63 「筆」筆字体



図64 猿猴庵「北斎大画即書細」より 名古屋市博物館蔵

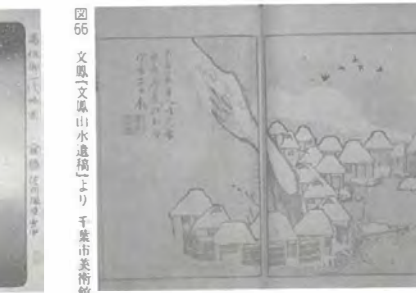


図66 文鳳「文鳳山水遺稿」より 千葉市美術館蔵



図67 国芳「高祖御一代略図」 佐州塚原雪中」 神奈川県立歴史博物館蔵

敷くらしいに描くエンターテインメントをやっています。その達磨を描いて、彩色したスライドをお目にかけてみます(図64)。門人がそろって隈取をやっています。当時、高力猿猴庵という人が名古屋にいて、こういうドキュメントを書いて現在残り、名古屋博物館の所蔵になっています。こういう前例があるので、国芳も帯をやつたのではないかと見ました。彼らしくておもしろいのではないかと思ひ、エピソードの一種の訂正版として申し上げておきます。

いままでは武者絵でしたが、今度は歴史画、説話画とでも申しましょうか、そういうものにも手を染めます。中でもおもしろいと思われるのが日蓮上人の一代記を描いた「高祖御一代略図」、特に佐渡の雪景は有名です(図65)。この人物を日蓮、あるいは弟子の日朗という人もいますが、日蓮と見て、雪の中を難行して上っていく。非常に霏々(ひひ)と降る雪景ですけれども、これは実はルーツがあつたことは早くから知られています。

『文鳳山水遺稿』(文政七年(一八二四))といひまして、河村文鳳という四流派の絵描きを描いた一図の構図をそっくりもつています(図66)。いずれにしても、家並みがずっと並んでくるおもしろい絵です。それよりも一つおもしろいのは、この国芳の錦絵は水平線があるものと、ないもの(図67)とあります。どうしてか。雪の中で水平線が見えるわけではないから



削った。逆に、これでは弱いから水平線を入れた。諸説紛々としていたわけで、ある有名な大家は無水平線が先で有水平線が後、と言いつ張っておられたことがあります。私は、佐渡の北海あたりの景状として水平線のある方がいいように思います。それにしてもどっちが先でどっちが後かくらいは決着をつけておきたいと思います。

というのは、私はその大家の説に対して水平線のある方が先だと申し上げたものだから、恨まれたことがあるのです。そこでそれならばということで、その方がお持ちの作品をゼロックスでとってみました。すると、多少濃淡がはっきりする。そうして、無水平線のところに水平線らしい無色の痕が見えて来たのです。このように痕跡が残るということは、ここで空の色板と海の色板を作ったわけですね。もし、ほかすのならこんな不経済なことをしないで一枚ですむわけです。ところでこの凹みは下から摺り上げるときはつかないけれども上から下に摺ると必ず跡がつきます。したがって水平線付きが先のわけです。国芳の意図はまず有水平線のあった方ではなからうかと思えます。不自然なことは事実です。けれど、広重でも日本橋の雪の中に遠方に富士山を描いていますし、北斎にいたっては『富嶽百景』のなかで雪が降っているのに富士山の頂上まで描いているのがある。いわゆる虚構の真とでも申しましようか、

後に漢の高祖を助けて大将になります。こういう教育的なものが必要になってきた時勢でしょうね、そこでこの図柄を描いたんですが、実はこれは最初はバックが藍漬し（あざ）のものがありません。これは非常に少ないものです。後摺りは黄漬しに茶の一字はかして天保末期的な絵ですが、このやり方は水野の改革があつてあまり派手な色を使わないようにさせられる、そのころに作つたかと思われまますモノクロ版で比較困難なため複製し版の方を紹介。

それにしても、こういう発想をどこから得たか。これもやっぱりもつとありました。これは深川の八幡宮、あそこに絵馬額があつたのです。京都の絵描きが描いたもので、韓信の股くぐりの図です。ところが、この額はいつ焼けたか、江戸の大火か、震災か、なくなつて現存しません。しかし、さいわい斎藤月岑が嘉永五年（一八五二）に写した略スケッチがありました。この人は『江戸名所図会』を父祖三代にわたつて編纂した江戸の町名主です。彼が自分の記憶のために描いておいたものです。このスケッチのものと顔を国芳は見たと思います。その前に窪俊満も摺物にはしてありますけれども、国芳は江戸にいましたから、深川に行つてみることもくらいあつたでしょう。月岑のスケッチも現在不明ですが、稀書複製会が写真を撮つてあつて複製会本で紹介があり、貴重な資料になっております（図71）。懸け額までとは国芳

そういう鑑賞上の許容があつてもいいのではないかと思います。

次にだんだん教育的になつてきまして百人一首。このころ『百人一首一夕斬』という本も出るし、水野越前守もそろそろ老中になつて天保の改革も間近いころです。大分描画対象がお固くなつてきますが、光孝天皇の「君がため春の野に出てて若菜摘むわが衣手に雪は降りつつ」をお見せします（図68）。これは貴人が雪中を歩（あ）きで歩いてくる、供たちはかわいそうに裸足で歩いてくる、そういう絵ですが、実はこれもルートツがありました。

『大和名所図会』寛政三年（一七九一）です（図69）。名所図会というのは寛政以後はやりません。この中に、場所はどこかわかりませんが、京都か奈良かの御垣原へ貴人が歩いて行く。この図をそっくりいただいています。しかし、ここにあるのは百人一首ではなく、藤原定家の歌なのです。「白妙の袖かと思ふ若菜摘むみかきが原の梅の初花」、梅を詠んでいたんですね。その梅がどこかにいって山になっている。そのほかいろいろこういう模倣作がありますが、飛ばしてさらに先に進みましょう。

今度は中国故事、有名な韓信の股くぐりです（図70）。韓信が剣を持っている、悪連隊の連中がおまえ強いんならひとつ切つてみる。いやならおれの股をくぐれ」。韓信は堪忍して股をくぐつてこなきを得る。



図70 国芳「韓信將湯之足」足立区立郷土博物館蔵



図71 「武江編韻集」より

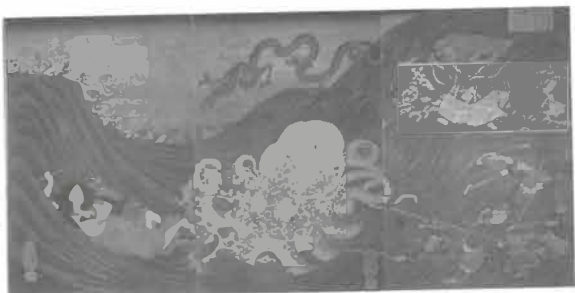


図72 国五「玉取り」海女と大蛇

の行動範囲はなかなか広いと思います。今度は日本の伝説から有名な玉取りの話です（図72）。国際結婚をして向こうから藤原鎌足の娘でしたか、相手国の女王になって、お父さんへのお土産に「面頬背の玉」という名玉を使者に託して送る。その玉を龍王が欲しがって途中で奪つてしまふ。そこで鎌足の



図68 国五「百人一首之内」光孝天皇」神奈川県立歴史博物館蔵



図69 「大和名所図会」より

息子・不比等が志度の海女に命じて玉を取り戻そうと討る。その代わりおまえと契りを交わすといつて子までもうける。その海女が龍宮城へ入って玉を奪い返す。それを龍王はじめ眷属たちが追っかける(図73)。謡曲の「海人」で有名ですね。それから「大織冠」、御草紙、奈良絵本、あるいは幸若舞等にも見え、いま四国の志度の浦に残る伝説として有名です。これを国芳は題材にしている。

おもしろいのは、ふつうは龍を大きく描く、そして蛸が小さくなるんですが、この絵は蛸が大変大きい。蛸は古い絵で前掲のようなものがあります。このへんで龍が追っかけてますね、蛸はまだこのくらい大きいです。もっとも蛸は足が八本あるものだから、弓を引いたり刀を持ったりして追いかけてます。

ところで、蛸を大きく扱った国芳の絵は、さつきふれた柳川豊後大掾が龍宮の見せものを出したのにちなんだと思われのです。大掾自身が浦島太郎をやって乙姫に自分の息子を使って手品をやるのですが、蛸が玉手箱を持つてくるというのがあるのです。あるいは、竹沢藤次という独楽の名人がいて、やっぱり浦島太郎をやったらしいのです。蛸が大きいというのはそこへ接着しているのではないかと思えます。

それはそれとして、この絵で国芳には気の毒ですが、この海女の格好がちよっと気にかかります。こ

れより少し前に国芳は勇壮な絵を描いています。龍が海女を追いかけている、「美女と怪獣」とでもいえるような絵です(図74)。この一枚のみの絵なら、海女が防いでいるといえるけれども、大蛸を防ぐ三枚続の方の海女は短刀の位置が違すぎる。そこで、悪さをして、この龍と海女の絵の海女の姿を逆版にして九十度回転させると、対大蛸の海女の姿と大ききともどもほぼ一致します(図75)。つまり裏返した姿を利用したわけです。たくさん描いているとこういう便法をやるんですね。国芳のためになりませんから、この絵の吟味はこれくらいにしておきましょう。ただし、こういうことは国芳に限ったことではなく、江戸の浮世絵師にありがたの現象です。

次に役者絵。市川海老蔵が、天保八年(一八三七)に長崎に行つてばつてんことばを覚え、「博多小女郎波枕」の毛刺九右衛門の台詞の中へこれを応用して現在までその台詞回しが残っているようです。その海老蔵が、密貿易の技荷買いですから、それまで大どてらか何か着た姿だったのを、海老蔵は唐人服にした演出の姿に変えた天保十一年(一八四〇)の上演のものです(図76)。この扮装は現在まで伝わっています。明治の芳年はこれが非常に気に入ったとみて、彼の大判三枚続の雪月花の組みもの中、月の毛刺「明治二十三年(一八九〇)で、当図を参考にした形跡がみえます(図77)。



図73 益恒「玉取り(龍宮のてい)」神戸市立博物館蔵



図74 国芳「玉取り(大龍)」



図75 国芳「玉取り(逆版)」



図76 国芳「五代目市川海老蔵の毛刺九右衛門」



図79 国芳「清月の月」



図77 芳年「雪月花の内月」毛刺九右衛門「千重市美術館蔵」



図78 国芳「夕霞」日本浮世絵博物館蔵

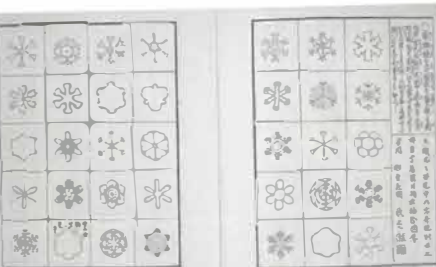


図80 鈴木枚之監「北越雪譜」より

今度は美人画で「夕霞(天保七年)(図78)。非常に国芳らしい、号も朝桜楼で、このころから柔らかい顔立ちになっていきます。鬢のほつれ、残照に絵の奥から涼風がすーっとくる感じですが、国芳の絵はいつも空気のそよぎを描くように思いますので例示しました。そして、美人画にもこういうおどろおどろしい夕雲を描いたりしています。

さらに、彼は次のようなおもしろいものも描いています。十二月月描いたうちの清月の月(図79)。八月の十五夜の月です。海は品川かどこかでしようけれども、座敷内にはみんな月による投影を描いておられます。しかし、もっと注目したいのは、浴衣のデザインです。よく見ると雪の結晶です。この雪の結晶は彼独自の発想ではありません。典拠があります。有名な鈴木枚之の「北越雪譜」(天保七年(図80)です。これの巻初部分に枚之自身ではなく、古河の殿様の土井利位が自費で「雪華図説」(天保三年)という小型の本を著します。このなかにあつたものを枚之が扱うわけです。こういうような、先端をいくデザインも当時はやっていたようです。国芳だけではなく国貞も英泉も描いておられます。一種の流行模様だったように思われるのでさりげなく採り入れ、しかもそういう進歩的なところに国芳の近代的な才能が見られます。

次に、さらに国芳らしい美人画を紹介しましょう。



「江戸じまん名物くらべ 亀井戸のふぢ」(図81)です。顔立ちが丸味を帯びています。だんだんこういう風に変わるのです。当時の女形役者にこういうかわいい顔をしたのがいて、それが念頭にあったのかもしれない。ただし、この絵の構図は典拠がはっきり分かります。有名な歌麿の「台所美人」(図82)です。しかし、国芳のこの図には何か生活感があります。特に、歌麿の火吹き竹には節があるけれども、国芳の火吹き竹にはない。ある人に聞いたんですけれども、なるべく息が詰まらないように節のないのがはやったそうです。いかにもブーツと吹いている、そんなかわい顔で歌麿のものと甲乙つけがたいくらい佳い図様なので出しました。

それからもう一つ、これは国芳らしい洒落が入っています。「大願成就有ヶ滝編」、滝編のモードが盛行したとき、おそらく注文で作ったのでしよう。これは必ず滝の編と、滝の場所を示すコマ絵を描きます。例図は「摂州布引の滝」(図83)ということ、コマ絵中に覗み上げているのは平清盛です。同題材のものに国芳の早い時期の武者絵があります。大判三枚続きの「布引の滝」です(図84)。中央上部に悪源太義平の亡霊がいます。そして、左の一枚に清盛がいる。話は、平治の乱で敗れて捕えられた悪源太義平が難波次郎に切られる際、おれは必ず雷になって仇を返す、とその男に言っただけに処刑される。その後ある時、清盛

が布引の滝にその男を連れて誹語(ひご)にいくと、一天にわかにかき曇って稲光が散乱し、電光中に悪源太が雷神になって現れて、仇の股ぐらに二つに割いて復讐を果たす。平治物語のあたりから承を引くこの話が昔から知られているわけですが、それを趣向に入れたものです。

というのは、この美人画中、上部からぶら下げたおもしろい生活用品があります。螺旋状で雷干(かみぞう)というのです。キュウリとかシロウリを螺旋形にくるくるつむいて、そして干す。一種の副食です。雷の時期に多いし、雷の太鼓に似ているというので雷干しという。それをさっきの話の滝の水に見立て雷の趣きもきかせたわけです。ですから、「夕立に雷ほしの滝つ瀬に背中の汗を拭ふ布引」、布を引いているから布引きというのですが、もう一ついえば布引の滝は二段になっている、それも考えているのではなからうかと思えます。深読みかもしれませんが。

ただ、清盛がいまいちやないかといわれるかもしれませんが、いるのです。揚羽の蝶、平家のシンボルの模様帯のデザインにある。これで清盛を暗示しようという、そこまで考えているのです。こういうことが見立のおもしろさと思って選びました。

次に行きます。頭を節めるために彼のリアルな目を紹介します。お魚の絵が十枚あります。今度の展覧会で初めて十枚揃いました。今まで十枚すべてを

展示したことはありません。特に、中にはアンカット作品があり、どういう風に制作するかわかりますね(図85)。こちらは鯉、こちらは鮎です。この図をよく上り鮎という人がいますが間違いですね。萩があるので落ち鮎です。ところで国芳は対象を非常に立体的に描きます。広重に限らず、ふつう魚類を描くと水族館で横から見たみたいに、真横から描くのですが、国芳は上から描いたり、下から腹を見せたり、そんなふうにして描いている。当シリーズは珍品とされるもので、国芳はこういう腕の持ち主です。それから、彼は光というものを非常に考えています。この鮎の図などさざ波に映り揺れ動く陽光を感じさせます。そういう作品として感嘆しております。

次に行きます。空想の絵です。鳳凰と海老(図86)、海老は写実ですけれど、この取り合わせ、何だと思いかもしませんが、有名な寓話があるのです。「一休話」(寛文八年(一六六八))といって一休さんが教える寓話をもとにしています(図87)。威張り過ぎると、大きなものにはもっと大きなものがあるのだという例えの話。大鵬という大きな鳥がいて、南極を目指して飛んだ。くたびれたから木の枝に止まったら、木の枝ではなくて大きな海老の角だった。海老は、「おまえ、何で止まるんだ」と聞いた。「くたびれたから」というと、「おまえじゃだめだ。おれがかわりに南極に行つてやる」といって海老が南極を目指した。けれ



図84 国芳 清盛入道布引滝遊覧 悪源太義平討難波次郎



図83 国芳 大願成就有ヶ滝編 布引の滝 東京国立博物館蔵



図81 国芳 江戸じまん名物くらべ 亀井戸のふぢ



図82 歌麿 台所美人 東京国立博物館蔵



図85 国芳 魚つぐし 藤下持理 森に鮎 日本浮世絵博物館蔵



図86 国芳 禽獸図全 大鵬と海老 山口県立萩美術館・浦上記念館蔵



図87 一休 咄より



ども、海老も途中でくたびれて洞窟の中に入った。そうしたら、「だれだ、おれの耳の穴に入るのは」という声がした。大亀の耳だつた。これこれしかじかだというとおまえなんかにできるものか、おれが代わりについてやる、帰れ、帰れ、と。それで大亀が泳ぎだして行つた。で、一体さんはさらにつけ加えます、「行つたけれども、いままでにその亀が帰つてきたという報告を聞かない」と。私も聞いておりません。そういう寓話を絵にしたものです。

これは同時にそのころの子どもの本、それから国貞の錦絵の遊女の打ち掛けなどに使われているので、わりに知られていたのではないかと思われます。そういうものを描いており、こういうところにまで目配りが感じられます。

次に、いよいよ園芳本願の、戯画にいけます。これはとっておきの題材です。園芳は茶目つ気が多くて、そのせいか私の選択も茶目つ気が少しございませす。まず「写し絵を見る美人」天保三年（一八三二）（図88）。写し絵といってもピンとこない方が多いかも知れません。要するに、幻灯です。幻灯は幻灯でも動く幻灯です。原理だけ説明しますと、ガラスの種板に絵を描いて二つ作っておき、ある操作によつて動くような錯覚を与えるのです。

ここに三筋に蠅蠅。つまり、市川團十郎のひいきの人などが見に来ている。そんな情景も見えます。い

ずれにしても、暗黒のバックの枠内で、配された対象物がだんだん動きを見せている、そんなおもしろい手法として出しました。

この戯画はもつと発展して行きます。今度は同じ影でも影絵。はめ絵と申しましょうか、ある輪郭中にうまくはめるのです。弁慶が三井寺の釣鐘をかついで谷底に転がし込むという話がありますけれども、それが影絵にすると太鼓持ちになります（図89）。この取り合わせについて、別に園芳に聞いたわけではなく想像ですけれども、弁慶というのは、西鶴には例があつて、上方では太鼓持ちのことをいうのです。ただし、園芳がそこまで考へたとはいいいにくく、そういう説だけ紹介しておきます。とにかくこれはなかなか傑作だと思ひこ紹介しました。

今度は猫（図90）。猫が擬人化されて踊っている。なかなか表情がよくておもしろい感じがするのですが、よく見るとおもしろいことが起こるのです。この絵が作られた当時、ある踊りがはやって、それを芝居にとり入れて四代目中村歌右衛門と三代目市川九蔵、それから十二代目市村羽左衛門、の三人が、天保十二年閏正月の市村座の「舞奏いろの種蒔」という芝居で、踊りまわります。扮装が大黒様みたいなにみえますね。大黒舞といつて下賤な大道芸だったんです。三蔵、音吉、音松といった芸人が、当時浅草で大道芸をやつて大評判をとつたのです。香具師



図88 園芳「写し絵を見る美人と子供」スプリングフィールド美術館蔵  
Museum, Arts, Springfield, MA, Raymond A. Bivens Collection, 60-095.176



図89 園芳「其面影能写絵 弁けいといこら」東京国立博物館蔵

といひますか。それを取り入れて歌右衛門らの歌舞伎役者が踊りまわります。当時は、歌舞伎の俳優ともあろうものが何事だという文句も出たそうだけれども、見物には大受けて、その中に「ヤトントン・トロック」という囃子こぼが入るのです。それをうまく画中に入れていきます。右の猫の扇の絵に矢があたりませす。魚があります。そして「ん」の字。それから中央猫の扇は「と」の字と白で餅をつけてませすね。ですから、ヤ、トト、ン、トロ、ック。左の猫の扇は、左から「や」と砥石、戸を叩いているからトントン。ヤトントン・トロック・ヤトントンとなるのです。

これをほんとに芝居でやつた錦絵をお見せします（図91）。右が九蔵。この役者の羽織の裾のデザインが「丸の字」の図案になつている。中央が中村歌右衛門、いちばんの踊り手。先掲の絵の中央の猫と同じような扇を持つている。左が羽左衛門、猫の格好をしていますね。そして、コマ絵それぞれがさつきいった三番、九蔵が猫から、羽左衛門が千蔵から、歌右衛門が三番叟から引き抜いて踊りの姿となる。だから、三番叟役の歌右衛門がいちばんの踊り手なのです。猫見立の絵は三人皆躍動的に描かれている。擬似的な作品で、おもしろい図様ですが、右にいったような裏付けがわかるとなおもしろくなります。

そして、少々細かいようですが、画中の扇の編模様様が三本、四本、五本とあります。三は三筋で市川。



図90 園芳「猫のおどり」

四は芝居です。五は五重の渦巻きがあつて羽左衛門の替え紋亀蔵小紋です。天保十二年の作品です。戯画としてただ単におもしろいということもありませす。裏がわかるとおもしろさが倍増する。この顔を猫にどう似させたかという興味もおもしろいと思ひます。確かによく似ています。歌右衛門の紋所、祇園守もちゃんと入れている。ここに五重の紋を入れているでしょう、市村座の。本来は橋ですが、替紋にあるのです。これが九蔵の紋です。

次いでは園芳のいかにも茶目つ気が多い、いちばんおもしろい絵で「金魚づくし」を出します。八枚ま



図91 園芳「舞奏いろの種蒔」国立劇場蔵

でわかっているのですが、そのなかで私が一番気に入った「にはかあめんぼう」(図92)をお見せします。ミズスマシではありません。アメンボウの形を驟雨に見立てています。金魚もかわいいのですが、オタマジャクシの逃げ方なんか、「ぼうや早く行け」といわれているようでなかなかいい。いま出陣しているのはトリミンクの非常に大きなもので、フィラデルフィアのもので、スライドで見せましたのはベルギーのブリュッセルにありまして、七枚までそろっています。八枚目が私が二十年前にフィラデルフィアで発見したものです(図93)。これは穂薙ほたぎといって絹糸草を群生させ、そこへ陶製の鱗、へき板で作った筏などを按配します。すれちがう同士が向こうに「おい、景気はどうだい」といっているようなのかな気分が出ています。こういうのが国芳の骨頂だと思います。彼の作にはどぎついものもありますが、概して非常に包養力というか、振幅の大きな絵描きだったと思います。

さて、次にまいります。いよいよ天保の改革が起こります。水野越前守忠邦が天保十二年(一八四一)に行つたもので、歌舞伎役者の市川海老蔵はパージになりますし、豆腐の寸法は決められるし、みんながそれを恨む。ここに見せました妖怪画(天保十四年)(図94)は、その風刺画とされています。けれども、本来風刺画というものは具体的な描画対象はわかつて

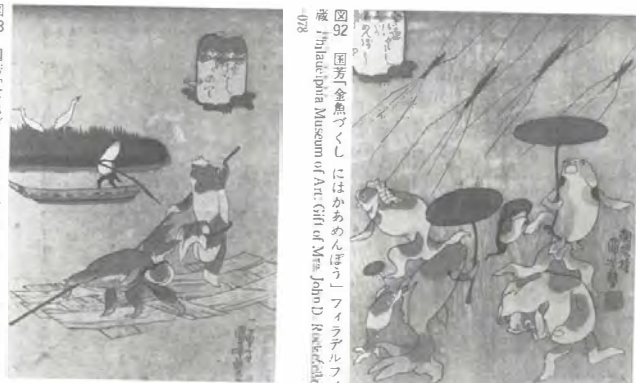


図92 国芳「金魚づくしにはかあめんぼう」フィラデルフィア美術館蔵 Philadelphia Museum of Art, Gift of Mrs. John D. Rockefeller, Inc. 1901-1902



図94 国芳「源頼光公館上物作妖怪」

図93 国芳「金魚づくし」かだのフィラデルフィア美術館蔵 Philadelphia Museum of Art, Gift of Mrs. John D. Rockefeller, Inc. 1901-1902

いるようでわからないのです。またこのころ国芳は版元からいろいろ注文もつけられたらしいのです。頼光は十二代の家慶。ここに兎の置物があつて、天保の卯年を示します。卜部季武の紋が逆沢瀉さかざくろで老中の

水野越前守忠邦の紋と一致。このように何か意味ありげなものも入っているのですが、多くは噂が噂を生んでどんどん増幅される、げに恐るべきもの、という解釈がいちばんいいのではないかと思います。とにかく、寓意がはっきりわかたら国芳は生きていられません。呼び出しは受けたけれども、罰は受けないですんだらしいです。叱りおくというくらいで、そういう有名な絵なので紹介しました。

次に見せますのは改革のころだろうと思うのですが、けれども、だんだん危なくなってきたころの「似たか金魚」(図95)。役者に似てるかという意味と「めだかアきんぎょ」の売り声とをかけます。丸の字のデザインが背中にあるものが市川九蔵。よく見ると、真ん中に歌右衛門の似顔があるのですが、ここに鐵が四つあり、合わせて四鐵で、中村芝翫、つまり歌右衛門の俳号です。杜若の斑点を背につけた金魚は、家紋で象徴した岩井紫若、のちの八代目半四郎です。こういう風にシンボライズしてマークはしているんですが、もうちょっと時世が変わると次のようになります。

「魚の心」(図96)。歌右衛門に似ているけれどもシンボルマークがありません。もう一つ、九蔵ですけれども、これもマークは逃げています。要するに、こちらは今までは何とかかわしていたのですけれども、だんだん締めつけが激しくなって遠慮し出したわけで

す。国芳の戯画は反体制的にやつたと思われがちですが、こややつてうまく逃けている。その逃げ方ぶりの方がおもしろいと思います。

そして、水野忠邦が失脚すると、図様はまた変わってきます。次にあげるのは水野は失脚するけれども、まだ少し余波が残っているころ。役者の似顔絵を描くのはむずかしい。だから、「荷宝蔵壁のむだ書」(図97)、子どもがむだ書きしたのだと逃げよつていいる。その実、歌右衛門が「義経千本桜」の忠信をやっている。それから、羽左衛門が月本因幡之助、化猫の芝居に出る役です。菊五郎が化猫をやるため、ニヤロメみたいな猫を描いて、これで菊五郎を代表していると思います。

よりおもしろいのが「青やぎすゞり」と書いた下のおちよほ口の女形です。青柳硯というと「小野道風青柳硯」が思い浮かびます。右下には「義経千本桜」。この方は上演しているけれども青柳硯は当時五、六年はやっていない、私はこれは市川新車という、ちょっとかわいい女形がいるのですが、それだろうと顔から判断していましたが、それ以上にふと思いだることがありました。かれは両国にある「青柳」という会席料理の料亭の養子なのです。「青柳」は広重の絵に出ます(図98)。この料亭との縁故を暗示するため青柳硯の青柳をもってきたのだと思うのです。

なお確実な証拠は、「三十六家撰」(図99)という当時



図95 国芳「似たか金魚」スプリングフィールド美術館蔵 Museum of Fine Arts, Springfield, MA, Raymond A. Bidwell Collection, 60 Dms-191



図96 国芳「魚の心」日本浮世絵博物館蔵



図97 国芳「荷宝蔵壁のむだ書」武蔵野



の闇出版があるのですが、市川新車のところに「仇名を青柳呼るは、実家の旧称なり」とある。まさに、この「青柳」で新車を表している。お咎めを食ったら、これは「青柳祝」を描いたのです。といって逃げようという太い魂胆があつたようです。知能犯ともいえます。それくらいまだ逃げよう逃げようという気があつたようです。

今度風俗。ここに出す奸婦の腹を裂くこととする絵を見ると、国芳はこんな残酷な絵を描いたのかとすぐサイケデリック性を思うのですが、実は当時深川八幡宮で催した生人形の見世物の写生なのです〔安政三年（一八五二）（図98）。大江忠兵衛という名人がいて、それがこういうような人形をたくさん作りま。その時のパンフレットも紹介しておきます（図99）。したがって錦絵は催し主の注文かPRで出したんでしょうね。だから、人物の動き全体が何か人形的にできているわけです。国芳はあとで中風にもなりませんが、だんだん筆が固くなり人形的な人物を描くようにもなります。

国芳の肉筆について申しませんでした。肉筆はいろいろと問題がありまして、あとからこしらえたものもありますし、必ずしも画家の力量を発揮していないものもあります。が、こと錦絵とかそういうものになりますと一生懸命描きますので、その種の版下絵といつて版にする前の絵には力感があり、例と

して、田原藤太の百足退治をお見せします（図100）。版下絵は版にすると、隠滅してしまいますから、この絵は何か事情があつて残つたのだと思います。というのは、画中の適宜の個所に「子四」すなわち嘉永五年（一八五二）四月の改印、出版許可の時点を示す印があるのです。ただし、版元印はまだありません。内容は英雄田原藤太が、龍宮城の龍女に、彼女が迫害される三上山の大むかでを退治してくれと請われて引き受け、龍宮城の門前―瀬田の唐橋ともいわれていますけれども―で敵の来襲を待つ。すると、三上山を七巻半ばかりしたむかでが下りてくる。これに対して弓を射る。当たるが、固くて矢が跳ね返つてしまふ。一の矢、二の矢と跳ね返り、矢は三本までしかない。そのとき頭に閃いたのが、むかでは人間の唾が嫌いだからと最後の一本の矢じりに唾を塗つて、これで仕留めま。その一歩手前の場面で、なかなか形がよくできています。

おもしろいのは、むかでに対抗する魚たち。ワアイとでもいいそうに防御陣を張つて擬人化している。武者絵であり、戯画でもあり、妖怪画でもある。よく見ると藤太の背後に、薄く朱で龍宮城の門が描いておくと、彫るわけではないのですが、描いておくと、彫る方がその気持ちで作業するようです。こういう添加を普通「祝儀」といっています。

それから、中央部下には波の動きを描いてからそ



図98 広島（江戸高女全亭）面図



図99 「役者二十六家撰」より「市川新車」



図100 国芳「安達原一ツ家之圖」名古屋博物館蔵



図101 深川生人形見世物



図102 国芳「田原藤太秀頼むかで退治」版下絵

の上にサインの紙を貼っている。筆勢というものを大事にしたんでしょうね、忘れたわけではないでしょう。それから、妖怪の足もとでしぶきをあげる波頭、これがみんなむかでになっています。これなど注意が肝要です。妖怪の後ろは胴長になって水中にかくれています。これだけ見ても相当な筆致で描いていて、彼の力量がわかると思つて紹介いたしました。

いよいよ最後です。安政六年（一八五九）に横浜港が開港します。国芳はまだ生きていて、中風にかかっていたかもしれませんが、万延元年（一八六〇）に横浜の市街を描きます（図100）。おそらく横浜までは行けなかったであろうから、芳員という横浜出の弟子がいましたのでこれに描かせ、サインだけは自分で入れたのかもしれません。ただ、横浜の風景はしっかりと描かれています。右手遠方に港崎の遊郭があつて、五カ国の旗も見られる。並んだ店舗中に「三三」の字があるのは三井八郎右衛門、生糸を扱うので積荷がある。ここに弁髪中国人、また大きな犬が一匹いる。当時「カム、カム」と呼んだので、「カメ、カメ」といい慣わし犬の俗称にもなったという語源説があります。

この絵が最後作になって、国芳は文久元年（一八六一）三月四日の夕方にじくなりま。揭示したような弟子の芳幾が描いた死絵（図101）が出され、もう一つ、芳富の筆で猫の緒（こ）をつけた煙草入れを持っている絵姿もあります（図102）。進歩性に富んだ国芳は、これか



図103 国芳「横浜本町之図」



understands the hidden meaning in *giga*, they become doubly interesting. Examples with a playful, impish quality are his prints from the *Collection of Goldfish* series.

A well known example of Kuniyoshi's caricature or satire prints (*hishiga*) is *Minamoto Yoritomo Haunted by the Earth Spider and His Demons*, which I think was intentionally made vague so as not to be easily understood.

Prints such as *Look-alike Goldfish*, *Fish with Minds*, and *Scribbles on a Storehouse Wall* take the Tempo Reforms in reverse, in other words show likenesses of actors who have succeeded in escaping. In his last years Kuniyoshi also did *misemono-e* depicting lifelike dolls.

I would like to introduce some powerful and interesting sketches for woodblock illustrations (*hanshita-e*) - *Tawara no Tota Hidesato Killing a Centipede* and *Main Street in Yokohama* - which were issued in 1860, the year before Kuniyoshi died. The print of the open port of Yokohama is brimming with enterprising spirit and thus fitting for Kuniyoshi's final work,

(Translated by Patricia Fister)

ら明けて行く日本を眺めながら亡くなつていったわけです。進取の気性に富むかれにふさわしい最後作といつてよいでしょう。



図104 芳翁「国芳死後（坐像）」



図105 芳翁「国芳及び芳勝死後」

# The Fantastic Painter Kuniyoshi

Transcription of a Lecture by  
Suzuki Juzo

February 9, 1997  
Chiba City Museum of Art

There are many ways of looking at Kuniyoshi; in particular he is often called a fantastic painter because of his novel conceptions. Of course these originated from his natural gifts and talent, but I think that Kuniyoshi was also inspired by his incentive and environment. To put it concretely, friends and associates, including patrons, as well as related cultural forms – for example popular literature (*gesaku*), *kabuki* drama, storytelling, *misemono* shows, etc. – all contributed to triggering Kuniyoshi's talent. Hereafter, I will discuss Kuniyoshi and his works while showing a number of slides.

First is an *uchiwa-e* (round fan print) titled *Mitate of a Sanbaso Dance*. Toyokuni III depicted an old man, Kuniyoshi a *Sanbaso* dancer, and Hiroshige the old man *Senzai*; this is indicative of the positions of the three artists at that time. We can infer from the picture that in comparison with the other two, Kuniyoshi had a lively spirit and brilliant wit. Since Kuniyoshi's name appears in a subordinate position in a ranked listing of writers and artists published around 1813 which is a *mitate* of a *sumo banzuke*, he must have done works prior to that time; however, I have not yet been able to locate them.

The earliest example of Kuniyoshi's illustrated books is the *gokan* (popular illustrated story) *Gobuji Chushingura* published in 1814. In 1814 he did a print depicting actors done only in black ink (*sumizuri*), titled *Collection of Kyogen of Yoritomo's Era*, and recently I discovered a similar work dated one year earlier with the title *Mitate of a Collection of Famous Japanese Rivers*.

Next comes the storybook *Asamegusa no kinosamidare* (1815), which is patterned after Hokusai's *Sanshichi zenden nanka no yume* (1808). From that time on, Kuniyoshi's interest in Hokusai was budding.

In his early warrior prints *Minamoto Yoritomo Killing the Earth Spider Monster* and *The Ghost of Taira Tomomori*, as well as in his *fuzokuga* (genre picture) *The Roben Waterfall at Ooyama Sekison Shrine* and *bijinga* (pictures of beautiful women) *The Courtesan Moushiko of Omiya*, one can see new techniques such as Western shading.

The series which made Kuniyoshi famous was his *Popular Version of the 108 Heroes of the Water Margin* (*Suikoden*). I think the popularity of the *Suikoden* was influenced by storytelling at places in Edo at that time. Because of these works he became known as "Suikoden no Kuniyoshi." He did lots of series with *Suikoden*-like heroes, one of which is the *Japanese Version of the 800 Heroes of the Water Margin*. An interesting print from that series is *Doki Taishiro Motosada*. Not long ago Nakamura Emi discovered that the subject matter of this print is from the *Kokon kidan murasaki soshi*. This subject was also taken over and continued by Kuniyoshi's pupil Yoshitoshi.

A *kyogozuri* (proof sheet) for *Sakata Kaidomaru* is in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. It is interesting to compare this with the final version of the print as one can get an understanding of the printing process.

Examples of typical Kuniyoshi *fukeiga* (landscape prints) are *Shin Yoshiwara* and *Sunigudai* from the *Famous Views of Edo* series, "Pine of Success" from the *Toto* (Edo) series, *Act 11 of Chushingura: Night Attack*, and *The Heroine Okane of Omi Province*. In these prints one can see

his unique and daring Western-style interpretations.

One can surmise that *Kakkyo* (Ch: Guoju) from the series *Mirror of the Twenty-four Paragons of Filial Piety* was influenced by the copperplate engravings of Aodo Denzen. An illustrated *gokan* incorporating a Western style of painting is the *Nanatsugumi ireko makura*. In addition to Denzen's influence, I think that this book also shows that Kuniyoshi was frequenting shops selling Chinese goods.

I would like to mention in passing that Kuniyoshi's new artistic name was introduced in an advertisement for a painting and calligraphy exhibition of works from the collection of Tojo Kindai, a Confucian scholar who associated with Kuniyoshi.

*One Hundred Stories of Military Valor* is a series like the *Taikoki* series. Other similar works are *Yoritomo's Night Attack on the Palace of Yamaki* and *Japanese Troops Led by Takenouchi no Daijin Attacking a Korean City*. *Taikoki*-like interpretations became indispensable for his warrior prints.

Stylish examples of Kuniyoshi's *mitate-e* can be found in his series *Famous Warriors Paired with Chapters from the Tale of Genji*. Let me show some examples of typical Kuniyoshi prints that effectively use the large picture format. *Horyukaku* from the series *Hakkenden* (we know that this was done in 1840 from a letter of Bakin's); *The Immortal Gama and Soma Taro Yoshikado: The Old Soma Palace; Tametomo Rescued by Tengu Sent by Sanuki-in, Miyamoto Musashi and the Great Whale*, etc. are all masterpieces in which Kuniyoshi's novel designs can be seen. An example which skillfully employs a long vertical format is *Comparison of Brave Men: Taiva no Tomomori*. *Horyukaku* from the *Hakkenden* is by Kuniyoshi, but this series includes many joint works done by Toyokuni, Kunisada, Hiroshige.

As for *rikishiga* (historical pictures) and *setsuwaga* (illustrations of legendary tales), there is the series *Illustrated Abridged Biography of Koso (Nichiren)*. The composition for *Exhiled Priest Nichiren in the Snow at Tsukahara Sado* from that series was borrowed from an illustration in the woodblock book *Bunpo sansui iko*. There are versions of Kuniyoshi's print with and without the horizon line, and the ones with it are from an earlier edition.

I would also like to discuss the roots or sources for *Emperor Koko* from the series *One Hundred Poems by One Hundred Poets* and *Kanshin Humbles Himself and Crawls between the Legs of the Rogues to Gain Self Control*. Within Japanese folklore, Kuniyoshi depicted a diversity of episodes from the famous *Tale of Tamatori*.

I would like to introduce a print of 1840, *Ichikawa Ebizo V as Kezori Kuemon* as an example of Kuniyoshi's *yakusha-e* (actor prints).

There are many interesting examples of *bijinga*, such as *Evening Mist (uchiwa-e)*, *The Clear Moon in the Eighth Month (oban)*, *The Wisteria of Kameido* from the series *Various Specialties of the Districts in Edo (chuban)*, and *Nimobiki Waterfall* from the series *Waterfall-striped Materials in Answer to Earnest Prayers (oban)*.

As for Kuniyoshi's speciality-*giga* (comic pictures) – first of all I would like to call attention to *Woman Looking at an Utsushi-e (uchiwa-e)*. *Utsushi-e* developed into *hame-e*. In his *Cat Dance (uchiwa-e)* showing cats personifying humans and dancing, the facial expressions are quite marvelous. This print has incorporated a kind of street performance (*daidoge*) called *Daikoku Dancing*, which was also made into a *kabuki* play in 1841, and Kuniyoshi painted it as well. If one



## シンポジウム 「表面と構造」

—今日は掛値なしに遠路のところをお集まりいただきまして、本当にありがとうございます。ただいま、当館で開催しております「超克するかたち—彫刻と立体」に出品しておられる先生方のうち、四人の先生方をパネラーにお迎えして、「表面と構造」というテーマのもとにお話をうかがおうとするものです。

「表面と構造」という言葉はひとつの符牒みたいなものでございまして、こういう言葉を提案することによって、おそらくパネラーの先生方にはピンと来るものがあるのではないかと考えまして、本展覧会図録の執筆とシンポジウムの司会をお願いした谷新先生と相談してこのようなテーマでシンポジウムを開催することにいたしました。

それでは谷先生、お願いします。

谷 今日には特に今回の展覧会に関してのシンポジウムですから、出品されている作品のお話をうかがう、というかたちになるわけですけども、明確な方向性をもって話を仕切りたい、という意図はありません。先生方の制作意図と言いましうか、作品を生

むようになった背景のようなもの、それを生のかたちでお話いただければと思います。くわしくお知りになりたい方は、今日この後懇親会のようなところでお話を聞かれてもよろしいと思いますし、カタログなどお読みになっていただいてもいいかと思えます。

まず、先生方のご紹介をしたいと思います。だいたい作家の方は非常に能弁な方もいらつしやいますけれど、あまり喋らないほうが作家というものの真実味があるというような方もいらつしやいます。今日、どの程度お話いただけるかわかりませんが、まずそれぞれの先生方のご紹介をしまして、それからお話いただければと思っております。

最初に、土谷武さん。

土谷さんは「新制作」という団体に所属しておりますが、どうも先生のお話をいつも聞いておられます。あまり徒党を組んでものを考えたり行動することがお嫌いなようにお見受けしておりますが、会なかでは彫刻の重鎮として、今日お越しいただいた

谷新(司会進行)

土谷武

村岡三郎

福嶋敬恭

小清水漸

\*一九九七年三月二十九日(土)

於千葉市美術館十一階講堂

本シンポジウムは当美術館の展覧会「超克するかたち—彫刻と立体」(一九九七年三月十九日—四月二十四日)にあわせて開催された。出品作家のうち、土谷武・村岡三郎・福嶋敬恭・小清水漸の四氏をパネラーに迎え、展覧会図録に論考「造形主義を超えて—彫刻/立体の新しい空間」(六一—五頁)の執筆をお願いした谷新氏(美術評論家・宇都宮美術館館長)に司会進行を引き受けていただいた。

本誌掲載にあたって、筆耕ならびに註記は本館学芸員の葦科英也が行い、出席された各氏にご確認をお願いした。

方のなかでは一番彫刻の伝統と言いましょか、真髓・本質を究めようとするところからスタートしていると思います。一例を挙げれば萩原守衛とか高村光太郎、あるいは新制作の重鎮であります柳原義達やその前の清水多嘉示などとの関係、さらには彼らの淵源を成すロダンをかブルデル、マイヨールといった近代彫刻を学んで日本は百年ぐらい経っているわけですが、そういった彫刻の真髓を学びつつ、そこから脱却をされてきた作家であるが私自身は受け止めています。おそらく、この展覧会の作品をこちらになった多くのみなさんが感じられたかも知れませんが、土谷さんは近代彫刻に基を置きながら、どうやらそこに違和を覚えて独自の道を切り拓いてこられたんじゃないか、という印象です。

次は、村岡三郎さん。

村岡さんの作品については、なかなか言葉に還元できないような内容を持ちながら、高度にポエティックな側面というのが村岡さんの作品にあるのかな、という感じなんですね。物質が高いポイントで昇華すると言いましょか、ある別のものに変容すると言いましょか、そんな側面も感じます。また、質量を持った物質を扱いながら、物質とは全く違った、文学的に言えばメタフォリカルな観点というものをどうやら持っているようで、そのへんに私は関心を持ってます。よくよく見ると、例えば「貯蔵」という

ますけれど。

近年は、ここにも展示されていますが、もつと別な何か——これは私自身の感じ、受け止め方なんです。本人がどのようにお考えなのか今日ちよつと訊いてみたいと思ふんですが——「表面」の問題、つまりあらゆる彫刻や立体というものはひとつの質料、立体的なヴォリュームとかフォルムを持っていますが、そのようなものに還元されない何かが見られるようになってる。「表層性」とでも言い換えてもよい。非常に表面的／視覚的なものだけれどもそこに高いポイントを置いて表現を試みるようになってきています。それが顔料に由来する場合もありますし、ステンレスなどの金属の表面である場合もあります。それから工業的に作られているガラスが光を浴びて変わってくるものもあります。あらゆるポイントが表面に還元されている。表面で何か訴えたいものがあるか本人のなかにあるんじゃないか、というようなイメージで受け止めています。

それから最後になりましたが、清水水漸さんです。

清水水さんはご存じの方も多いかとは思いますが、一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけて「もの派」と呼ばれるようになる動向がありますが、その時代からスタートしています。これは日本の戦後美術のなかで吉原治良がオルガナイザーだった「具体（具体美術協会）」と同等に海外で知られている動向です。小

ふうなことが問題となったり、「墓」に見られるような生死が問題になっていた。あるいは何らかのものが別な「何か」に変容してゆくプロセス。展示室に展示されておりすけれども、蠅の生態をモチーフにした作品があったり。無機質的な、とつつきにくいかたちとか物質を扱いながら、そこに人間存在の根源的な体験にもづく問いや、人間存在を突き放す。他なるものとの境界領域の問題が込められているんじゃないかというような感じもしております。

その次が福嶋敬恭さんです。

福嶋さんは、美術史的な動向で言いますと一九六〇年代後半からのミニマリズム。これはイリュージョン・イズム、イメージを払拭していくような傾向のアーートを指していますが、それに当初は与した作家というふうな受け止めております。

表現というものは、何らかのイメージをさまざまな表現の媒体を使って表すわけですが、その過程においてモチーフとか対象性とか従来の美術で言うイメージの問題を否定した動向がミニマリズムです。福嶋さんは非常に単純な形態（プライマリーなカタチ）で——そういう傾向のものをプライマリー・ストラクチャーと言いますが——同一の、ミニマルな形態を繰り返すというふうな作品を作られてきた。ただし、一九七〇年代末からしばらくアメリカに行かれて、新しい表現主義的な絵画も試みられておられ

清水水さんはその動向のなかから育ってこられたことが、清水水さんの場合は当初は鉄とか土とかを使っていましたけれど、今は木を使った作品に特徴があるんですね。それに、パラフィンのような熱変化を起こす物質や陶器など。それまでの彫刻というところとプロンズとか、絵画というところとタペストリーに何か油彩やアクリルで絵を描くというふうな、いわば近代主義のなかで当然と思われていたような方法論・媒材・素材をみごとに払拭して独自の美術観・作品観を作ってきたと受け止めています。

いろんなカタチでこの三十年、四十年近くの動向を歩んでこられ、国際的にも国内的にもよく知られた作家のみなさん方ですけど、これから少しずつみなさんにお話をお願いしたいと思います。

さて、前提として先ほどいろいろお話しましたように、近代の彫刻観のようなもの、あるいは作法のようなものを払拭されて今日の作品が生まれてきている、という言い方で申し上げましたけれども、今回の展覧会では比較的新しい時代に制作された作品——一九八〇年代以降のものが中心だと思えますが——それらは「彫刻」と言えは彫刻であるし、「立体」と言われれば立体であるし、あるいは仮設的な展示という意味でインスタレーションと言えはそうであるかも知れない。それらはさまざまな呼称の仕方がありますけれども、実際にこのようなメンバーや空間



図1 シンポジウム会場



で作品を設置する作業を通じて率直にどのような感じをお持ちになられたか、ちょっとみなさんにお話をうかがいたいと思うんですが。

そのへん土谷さん、まずいかがでしょうか。

土谷 土谷です。私が今度の展覧会の何人かに選ばれたんですけど、人選は美術館の方がやられた。私は村岡さんをはじめみなさん全部存じておりますけれど、作品と一緒に展示することは初めてでした。

私は一九九〇年以降の作品を展示しています。一点だけサンパウロのビエンナーレに出しました八三年の作品があります。

運送屋さんとか、いろんな都合がありまして結局三月十六日の日曜日に私がひとりだけ先に展示したんです。後から菅木志雄さんが同じ展示室で並べて下さった。会場その他につきましては私は何の不満もありませんし、このような会場に自分を並べるということが非常に気恥ずかしい気がするんですけど。まあ、それはそれとして、もう一度この会場で自分を見つめ直す、自分の作品をとっくりと見たことがない、いったん外に出してみないと自分の作品なんて分からないものだ、というわけで、もう一度自分を見直すというような意味で今日参りました。谷 同じような質問で村岡さんいかがでしょうか。村岡 私は、今回の展覧会の作品の選定はこの美術館の意向に沿って出品しました。自分の作品を並べ

どいと言いますか、そういうものはいまだに埋まっていないところがある。今の心境です。

ただ、どの作家も個人個人の主張をするわけですからその差異があつて当然なんで、展示がいいとか悪いとかという判断はつきにくい。村岡さんが先ほど言われたように、並べてみて個人個人の違いというものはかなりはつきりしてきましたが、ではそれはどのようなものなのか、ということになりますと後で整理をしてみないといけないような、そのような心境です。

いずれ言うことにはなると思いますが、今出品している多くのおおむねの原点は……一九六六年、六七年くらいに十六ミリの映画を作ったんですね。それは風景を新幹線で大阪と京都の間をずっとそのまま撮った何でもない映像だったんです。その内容は必然的・視覚的に「見えるもの」「目に入ってくるもの」と、意識的にも「見る」ということはどういふことか、ということが出発点にあります。それで結局、「認識をすること」とそれから「知覚をすること」とは、どういふことか、というようにその原点になっています。

あれから三十年ちかくなっていますが、何にも変わっていないんじゃないかという感じはしますが、自分のなかではいくらでもすることがありまして、いまだにそのところをやっているわけです。今回の

で、今回もう一度見ているわけですけれど。ほとんど一九七〇年代あるいは八〇年代前半ですね。現在のもも並べていますが。その一連を自分なりにちょっと見て、他の作家の方々のいわゆる「彫刻」という確執から考えるとかなりずれているなき、そんな実感があります。

「彫刻」というある種の美術の、日本の現代美術を含めまして、動的な解釈から言いますと、かなり成立しにくいというのを感じています。しかし——あまり自分のことを言いますとだんだん言い訳になつてしまふんですが——私がこういうことをやりだした頃の社会的背景ものの考え方というところに多分に私自身の今の作品の成立する原点もあったように思います。そういう意味で、「彫刻」という確執から少しずれましたものですが、これはまあ、致し方ないんじゃないか、自分ではそう感じています。

谷 福嶋さんはいかがでしょう。福嶋 ぼくは個展を中心をやっていたものですが、こういうかたて他の作家の人と同時に数点ずつの作品を並べるといった機会はほとんどの場合はあまり多くないのですが、今回のように数点並べますと、実はどういふようなことになるのか、というような感じは持っていました。作品をセットすることなどは学芸員の方にお任せして、昨日からここ（千葉）に来ていたんですが、やはり差と言いますか、とま



図2 土谷武作品(超克するかたち)展会場



図3 村岡三郎作品(超克するかたち)展会場



図4 (手前から)小清水漸・福嶋敬泰・(奥)八木正作品(超克するかたち)展会場



図5 (右)小清水漸(左)福嶋敬泰作品(超克するかたち)展会場



図6 菅木志雄作品(超克するかたち)展会場



図10 土谷武・菅木志雄作品(超克するかたち)展会場  
(手前)土谷武・虫の領域(一九九五年、九六年)  
(奥)菅木志雄(一九九一年)

最新作品のなかでもそのようなことを基本的に置いています。「知覚する」ということはいろんな知覚の仕方があるのですが、それをどのようにかたちに還元するのかということを主体的にやっていますから、どちらかと言いますと「彫刻」とか「立体」というものよりもむしろ作品のおかれている状況のなかで、自然のうちに知覚するとか認識する、そのような問題をうまく引き出してもらえたらたぶんそんなことがわかるんじゃないかな、という感じがしています。

谷 小清水さん、お願いします。

小清水 何を言っているのかよく分からないんですが、私はこういうグループ展というものは何度も経験があつて。グループ展は自分の思い通りには作品が並べられない。つまり、空間のなかで自分の作品が生きてこないという体験はいつもしています。そのことは覚悟していつも展覧会に臨んでいるんです。ただグループ展をやると、とてもありがたいことに自分の作品のことはよく分からないんですが、一緒に並べているそれぞれの他の作家の作品がよく見えてくる、それぞれが分かる、というようなことを毎回体験します。今回も私自身はそれぞれの先生方の作品をこれまで以上に理解することができたと思っています。

私の出品作品に関しては、一点だけを除いては全部こちらの学芸の方で選ばれています。唯一新作だけあります。実際、今回展覧会に与してみても、ご自身の彫刻観というか作品観がすでに近代彫刻をベースとしたコンテキストからずれているんだ、という意味にも受け止められますし、ヴィヴィッドに、このような展覧会の企画が組まれてみなさんの目に映ずるように提供された時に生まれてくるイメージが従来の彫刻的な認識というものとかかなり異なってきたいるんだ、というような指摘のように受け止められますが、それは、福岡さんあるいは小清水さんのお話からも共通にうかがえることだったと思うんです。

それと、いずれのみなさんもご自身の作品が例えばブロンズならブロンズといったひとつの素材とでまき上がったもののイメージが一体化する、言ってみれば純一性、シンプリシティというものとちよつと異なつたところに置いているということがあるのではないかと思ひます。ご自身の作品もそんな性格を持つているという認識を持ちながら発言されていると思うのですが、このような展覧会という共通の場に置かれる他の作家の作品というものをやはりよくごらんになつていてという感じがします。一種の複合的な場として今回の展覧会の意味を感じていると思ひます。

最初の問題ですが、村岡さんから提言がありました「彫刻」というもの、その確執からのズレという問

は私が今回これを出そうと思つて作つたものです。それは、かなりサービスピース精神があつて(笑)。他の出品作品をすつと見ていくと、レリーフ状のものであつたり表面にこたわつているものが顕著に見える作品であつたり……そのなかに一点だけ立体的な「デウカリオン」の机」という机状のものが含まれている。その両者、あいだを繋ぐような作品を新しく作るということでも出品してみようという意図で新作を作りました。

彫刻というものに対して自分自身がどのように臨んでいるかというようなことは、おいおいそれぞれ先生方の話の連続のなかで出てくるかとは思ひますが……実は、私、このなかで一番年下でありまして、土谷先生は私の大学時代の恩師でもありますし、他にこの会場には同じように建畠(覚造)先生とか恩師の方がおられますから、非常にしゃべりにくい立場で……ただ、不思議だと思ひますのはこんな白髪になつて髪の毛も薄くなつてきているのに、いまだに一番若年であるということがとても不思議な気がしております(笑)。

谷 ありがとうございます。

お話のなかで、いくつか重要な問題がすでに出てくるというように思ひます。例えば、「彫刻」という問題、あるいは「彫刻」という確執からすでに(自分はずれているんだ、という指摘が村岡さんから出て

題。私は、これが実は非常に根深い問題だと考へるんですが。それが近代彫刻観であつても、あるいは近代彫刻を見てそれを語るコンテキストであつてもいいのでしょうか、それらとの距離感のようなものについて体験を交えながら、伝統的なもの、これまでに一般に認識されている彫刻観との距離のような問題について、ご自身のひとつの転機になつたようなこと、あるいは制作上でのお話をうかがいたいです。

このような問題について一番ドラスティックなあらわれ方をしていますのは……ちよつと話題がずれるんですが、今は「彫刻家」として彫刻をやられている方と画家でありながら彫刻あるいは立体作品を作られているという方がここに現存しているかということです。どちらが今日の意味を持つているかという点、これは難しい問題です。彫刻に出自を持つ作家が非常に今日の意味であるかという点必ずしもそういうわけではない。そのところに現在の立体や彫刻の難しさというものがあつるわけです。

土谷さんはバリに行つてドラスティックな展開、簡単に言えば具象のブロンズ彫刻を学んでおられましたが、あれでもバリで根底的に考え方を覆されるという事態に至つたように聞いておりますけれども、そのへんをお話いただけますでしょうか。

土谷 私がバリに行ったのは、一九六三年の暮だつ



たわけです。私はそれまで割合に素直というか、普通の学生でありまして、東京の美術学校に戦争中に入りしました。その東京の美術学校はどういうところであつたか今考えてみると、とほうもないような自由があつた。誰も彼も芸術家であるように思わせるような雰囲気があつて、実際の實力は何もなかった。そんななかで育ちまして、戦後教授が代わつたりいろいろ厳しい条件が出てきました。

戦争が終わりしばらくすると、日本のモダニズムが始まった。その時にヨーロッパの作家の仕事がどんどん入つてきた。それをいち早く理解する、そのマニエールを自分のものにするというようなことが彫刻家になる近道であるという状態の時が何年か続きました。私はそのようななかで時代に流されながら育つてきたわけです。そういう状態がずっと続いて、自分でもこれでもいいのかしらという大変強い疑問を持った。それで、どこかへ出かけた。別にフランスじゃなくてもどこでも良かったんですが、私はあまりアメリカのことは知りませんでしたからフランスへ行つたわけです。

そうしますと、もはや私が考えていたようなフランスではなくて——実存主義とかいろんな影響があつたと思いますが——他人のことはほとんど意識しないという学生の風潮がありました。私が行つてびっくりしたのは、私たちが金科玉条のように思つていた

となく得体の知れないものができ上がった。それは木彫でもなく塑像でもなく……木はいつばいあるわけですからほとんどくつつけて、削り落としていった。また新しくつけ加えたり。そんなことで鳥居のようなかたちになつたんですね。それは極めて自然発生的なものだつたと思います。四本の木と、その太さと、それが胎む空間と。その程度の非常に単純なことで仕事を始めて、鳥居のようなかたちになつた。それは、ただ単に美術学校でちょっと長く仕事をするためにそんなものを作り出したのですが、始めてみるとそちらの方が面白くなつてしまつた。それまで具象の仕事をずっとしていたけれどもそれにとらわれて、そこから外に出られなくなつた。それが私が抽象を始めた最初です。

だからあまり大きさにどうのこうのとか、世界の芸術運動とかそういうことじゃなくて、全く個人的なこと。つまり、どんなにうまく作つたり大したこととをやつても、それはあまり良いことではない。少なくとも自分の眼で見ても、感じて、作れど。それがどんなに始めなことであろうと、それがお前なんだと。そこから始めない限りは何もできないんじゃないか。そんなことを痛烈に思い知つたというようにことが動機です。

谷 ありがとうございます。大変明快にお話いただきましたけれども、土谷さんが話された四本の木

ロダンであるとかマイヨール、ブールデル、マリ二、ヘンリー・ムアのことを口に出す学生がひとりもいなかった。私だけがそんなものに対して大変なこだわりを持つていた。それで、私がグラント・ショームエールの研究所でデッサンをしていたら……これは恥ずかしいことで何回か書いたこともあるんですが……隣の学生が私のところへ来て私のデッサンに「ヘンリー・ムア」とサインをして、「君はこういうことをしては駄目なんじゃないか。何をやってるんだ」と厳しく問い詰めてきました。初めは「彼は遅れているんだ」というぐらいのことを思つていたんですが、そうではなくて実際は、私が日本のある状況のなかにとつぷり浸かつて、他のことは何も分からなくなつていた。かつてはパリもそうであつたかも知れない。ところが私の行つた一九六〇年代の初め頃にはどんどん変わつていた。その変わり方が私が全く意識しないで飛び込んだ。そのためにいろんな矛盾が出てきた。一体私は何をやってたんだらうということをも痛烈に思い知らされてほとんど彫刻が手につかないような状況がありました。

ある時、パリの建物を壊したためにたくさん残る廃材をもらいました。それで何かものを作り出した。四本の木ですから、今までやってきたようなヨーロッパ人風の具象彫刻を作るわけにはいかなかった。それを見よう見まねで組み合わせをしているうちに何

(松)、そのような複数性によってひとつの抽象が生まれる転機になつた。この作品自体はパリで制作しておられるので現存していませんが、組み合わせるということ(複合)に加えてカーヴィングの要素が入っていることも「表面と構造」という問題を考えるうえで重要ではないかと考えます。

次いで、村岡さんにかがいたんですが、一九五〇年代からの長きにわたる活動で当初から鉄を使われているということがありますが、今、東京国立近代美術館に所蔵されている作品は熔断の生々しさはうかがえますが、反面コンストラクティヴなものですね(註)。熔断によって荒く切られた造形と言つてもよい。ヨーロッパに戦前からあるコンストラクティヴィズムの影響があるのかも私には見えません。

つまり、「構成」と「物質」の境界領域にあるように見える。しかし同時代の他の人の作品と比較すると圧倒的に村岡さんの視点は「物質」へと傾いている。それもシンプリシティではなく、複合的な「物体」なり「構造」として。加えてこれは土谷さんもおっしゃつていたんですが実存主義とか、レジスタンス運動に直結するヌーヴェル・レアリテのようなパリの動向を思わせもする。徳島県立近代美術館が現在所蔵している「背中」などはとても実存的なんですけどコンストラクティヴな造形要因によって成立している。

そのような経緯、モダニズム(ある意味ではアヴァ

ンギアルディズム)を自分で咀嚼しながら、少し飛びますが、一九七〇年代初頭の 当時「もの」派が隆盛の頃でしたが—蠅の生態を扱った作品に至る。これは言ってみれば五〇年代の作品と非連続にも見えますが、同時に七〇年代におけるオブジェクティヴィティあるいは「もの」や「空間」というような同時代の他のコンテキストで切ってしまうては具合が悪い観点も内包していたのではないかと認識しているのですが。

村岡 少し、前に遡っていいですか。

私が彫刻を始めたのは、全く偶然なんです。で、若い時に彫刻をやろうと思って勉強するよさなことはしなかったんですね。と、言いますのは終戦直後ですけれども、とにかく「絵を描きたい」という願望があった。彫刻という世界はほとんど知りませんでした。大阪の研究所—そんなことが勉強できるシステムがあるんですが—に行きましたら、洋画をやっている部屋がほとんど満員だったんですね。入れない、困ったなというところに「彫刻の部屋なら空いてるよ」ということで全く偶然に彫刻の部屋に入った。

そこで昔の石膏デッサンをやっていたんですが、たまたまそこにおりました教官が「絵をやるにしてもとりあえず立体というものを少し手がけてみてはどうか、石膏デッサンの時に役に立つよ」というようなことを言われて。それで、ちょうどデッサンをや

ちようどその時に……これははっきりしているんですが……作品を作りますと、粘土は乾燥するものですが、次の日に制作を続けるために布切れに水をしみ込ませてぐるぐる巻きにするんですね。ピニールなどありませんから、ほとんど端切れ。そうすると、すぐに乾燥してしまわぬです。で、私の粘土で作っている裸婦の基礎になる骨組みが悪かったのかどうか知りませんが、ほぼほぼ上がっていたんですが明くる日に行ってみますと、背中の下半部から臀部のあたりにかけて粘土が床にドーンと落ちていたんです。

びっくりしたんですが、私は粘土の落ちた状態というものを非常に新鮮に感じた。それは落ちる時に彫塑台の角に粘土が当たっているんですね。粘土で作られた人体の無残な状態が落ちていたんですけれども、ものに当たったかたち—角に当たった、床に落ちてピシヤッとひしゃげたようなかたち—これは、私自身は衝撃的だった。これがひとつ、重要な私自身の「もの」を作る要因になったと解釈しています。その研究所では人体を作るしかありませんので、その後私は家に粘土を持って帰って二階でかけらを柱の角に当ててみたり(笑)、床にぶつけてみたりして、その小片をつなぎ合わせてかたちを作っていたんです。それが自分では何をやっているのかよく分からないんだけど、自分にとっては非常に新鮮な……

っている私の後ろでみなさんが裸体のモデルを挟んで制作していたところに紛れ込んで顔をひとつ、作ったんです。そうすると「なかなかいいじゃないか」と教官がおだててくれた。自分じゃそうは思っていないかったんですが、その時に、初めて粘土で三次元に取っかかったわけですけど、大変違った興味を持つたんです。それが転機になりました—まだいろいろありましたが—彫刻をやってみようかと思ひなさんと同じように裸婦を前にした。当時、勉強のシステムはみんなそうです。抽象を勝手にするということはほとんどなかったわけ。ほくも知りませんのでそんな裸婦彫刻を作っていたんですが、ただ、モデルを前にして作品を作る、教師が「人体美」ということを盛んに言うんですが—私ははっきり言いますけれど—決してそれは美しいと私は思わなかったですね。もつと違う、生態的な要素としてしか捉えなかった。美術、裸体彫刻というひとつの神格化された意識にないなかつた。私がやっていたことを後から考えてみますと、人間の体をした「模型」を作っているわけです。あくまでそうとしか思えなかつた。で、しかしそうかと言って割り切れるわけではなくて、そのような過去の彫刻、裸体に帰せられた言語的な意味も理解しつつ(制作を)やっていたんですけれど、何ともなじみず、憂鬱になってきていた時期がありました。

いわゆる、粘土という素材、物質。そのようなものとの関係が私には強い印象として上ってきた。

次に、角に当たった固いもの。具体的に言いますと、粘土より固いもの。そのようなものの痕跡を作っていたんですが、今度は「固いもの」というものをもう一度作ってみたい思いがありました。雌型ではなくて、逆に実体として「固いもの」がどこかで要求されている。そのために粘土で自分の顔をもう一度作って、それを固くするにはどうしたらいいか?—抽象的と言うんですか—何か鉄兜を横にしたようなものが付いてきたりということになった。それを石膏に取って……それでも、納得がいかない。そこに鉄色の油絵具を使って着色して、かたちが固く硬質のものとして見えるようにしたんです。けれども、それはやっぱり贗物です。しょうがないんで……ひよつとしたら鉄にしたらいいのではないかと。プロセスという方法もあるわけですが私はそこであえて鉄にした。ある工場に行って「これを鉄鑄物にできないか」と相談したところ、できんことはないがこの工場ではできないと。しかし、当時すこい値段です。技術的にも困難で。困ったところその工場のおじさんが「わざわざ鉄鑄物にするんだったら、ここに鉄があるからこれで作ればどうだ」と。思いもかけない誘いだった。それで、それから毎日その工場へ通



って鉄を使った。

だからひとつは、粘土が床に落ちて硬質なものに当たって粘土の持つ視覚的物性に興味を持った。で、次は鉄屋に行ってそこで「かたち」を作る予定だった。ところがそれを作するためには熔接ないし熔断という技術が必要だった。それで初めて熔接を試みた時に非常に面白かった。どういうところが面白かったと言うと、例えば鉄の棒があります。これは四角い鉄の板を一点で持たせることができるんですね。粘土とか他のものだったら不可能です。支え棒が要りません。だけど一点を熔接すると、それが空間に自立するわけです。私はそういうことにびつくりした。まず熔接ということ。それは、鉄と鉄が糊でくっつくのではなく、一三八〇度以上の融点を使って分子が融合し合うことです。もうひとつは熔断ですね。鉄を切るためにものすごい熱をかけます。これも融点近く。そして高圧酸素とアセチンを使って熱を出して、鉄が赤く熔ける状態にまでしてその瞬間に高圧酸素を出す。するとそれによって鉄が切れていくわけです。硬質である鉄と、それを裸にしていた熱との関係、それを熔断していくこと。そのことに私は心惹かれたわけです。ノコギリで木を伐る場合だとじかに触覚がありますが、鉄の熔断では切断機はほとんど鉄に触れません。熱と、酸素だけです。鉄との物質の関係。それを自分の身体性で確認しながら

ら切っていく作業だった。

それが果して芸術云々の問題とどれほど関係があるのか？ 私自身も問いかけましたけれど。ただ、今でも思うんですが、私がやりたいことは、いわゆる「『もの』を作る」ということ。素朴な言い方をすると、物質を通しての未知の体験ですね。それをもう一度体験化したい。そういうことがおそらくものを作らせる自分の動機になってきた。

そのような経過があって、ふたつの転機が現在につながってくるひとつのきっかけになった……そう、理解してもらえばいいのではないか。その他にいろいろありますけれど。

谷、非常に興味深いお話で、寡言にして今まで知りませんでした。

物書きはすぐに外部のコンテクストによって切ってしまうようなところがあって申し訳ないんですが、素材あるいは対象となる物質の発見(その偶然性と必然性)と、それを扱っている過程で生まれる身体的なさまざまな知覚を含めての体験が重要だとも聞きます。また、そこから生まれる知覚/認識が「抽出」という言葉を使いたいほどコンセプチュアルですね。

福嶋さん、同じような言い方になってしまってますまないのですが、村岡さんの発言ですと対象となる素材は先験的に選ばれているのではなくて、次第に獲得されていった物質のようなイメージがあります

ね。ひとつの制御できない対象であるにもかかわらず、そこに何か血脈と言うか血や村岡さんの言われる観念のようなものが充填されたような物質としてだんだん変わっていくようなイメージとして受け止められますけれど。福嶋さんの場合にはどうなんでしょう。福嶋さんは樹脂のような物質や新しい塗料なども初期から使っていたわけですが。充填的あるいは求心的に物質との関係を積み重ねるような、いわば村岡さんタイプのアートとちよつと違ったところに存在する。言い換えれば福嶋さんは村岡さんとは物質的なものと逆に距離を持ってしまった視覚還元的な要素の強いところで立体と言いますか彫刻を考えていたように私には感じられるのですが。

福嶋 堀内正和先生がこの会場に来られているんですが、私の大学時代の四年間と専攻科での二年間、先生に教わりました。

その当時のことを振り返りますと、私はいきなり今のような彫刻を作っていたのではなくて、やはり鉄を用いて熔接したり、切断したりとか重い彫刻、力のある仕事、そういうものをやっていたんです。それは時代的な背景もあるんですが、土谷さんも村岡さんも言われたと思いますけれど、やはりわれわれの若い時期に日本の美術教育というものが……マリー・マーリーニとかヘンリー・ムアだとかヨーロッパ系の彫刻家、半抽象彫刻がだんだんに着いてきて、そ

れがやつと本格的に日本に入りはじめた。そんな時代に堀内先生がそういう状況を目に、ものすごく抽象的なこと、物・物事の構造とは何かということを中心に置いて……それはすべてを基本としてのかたちに還元するようなものですね。例えば立体であれば四角柱とか、平面、線。そういう基本的なものの本質的なことを抽出してやっておられた。学生たちも片方でそのようなことを習っていた。

ただ、いつでも堀内先生が言われていたことは——これは一番肝心で、一番単純なことなんですが——「人の真似をするな」と言うことが基本にあつたんですね。そのことを堀内先生は自分の教え子に一所懸命教えられるんですが、学生が少し頭をひねって同じようなものを作ると点が良いんですね。これが教えることと結果が相反している妙なのですが、人と同じようなことをするなということも教えられました。しかし、そのジレンマみたいなものがずっとあつたんです。

大学の四年間はかつての彫刻のような、ウォリアームがあつて空間があり力強い彫刻、そのようなものをやっていたんですけど、専攻科の時にアメリカのコレクターに、ニューヨークに来ないかと誘いを受けまして。いきなりそのような話が飛び込んできたものですから、アメリカが実際にはどのような方向に進んでいるのか、よく分かりませんでした。と

言うのは、私たちの時代はみんなバリ、バリと言ってそちらに行っていました。美術の勉強はフランスに行かないとできないんじゃないかというようなことだったんです。アメリカに行つて初めのうちは……その当時はラウシェンパークとかジャスパー・ジョーンズとかウォーホルなんかはまだ駆け出しだった頃です。初めのうちは、堀内先生に習つた「われわれの彫刻」がすこいものだと思つていましたから、アメリカ人のばかげた絵画・彫刻と思つて。受ける感じが何か薄っぺらでペラペラしているんですね。それを見ながら過ごしていたんですが、だんだん自分の方が妙だなということに気付きはじめ……。と言いますのは、われわれがやっていたことをよく考えてみれば、堀内先生などが作られた日本ででき上がった抽象彫刻というものをそのまま受け継いで、それが美術の真髄じゃないかというふうな感じでやっていたわけですが、ニューヨークでじかに画廊とか作家に触れてみますと、人と同じようなことをするというのはまあ物真似と言いますが、してはいけないことだと。それが基本にあるわけです。ですからかたちが似ているのはもちろんのこと、考え方も似ているということ自体が駄目だと。そのあたりがその当時のわれわれは「みんなで渡れば怖くない」というような、何でもが迎合主義と言ふか、そんな傾向にあった。ひとりりで独立した個人主義的なものはなかなか

いとか悪いとかではなくて、それがはっきり感じるわけです。それが何かと言いますと、今頃よく言われます「リアリティ」の問題とありますが、自分が何をしたいのか、それがなおかつ、その文化や社会とかと密着している——それと自分が密着した状態にあるのが本当は一番良いわけですが——それがはっきり感じられた。

結局何が(自分に)足りないのか……「人と同じことをするな」ということ、それから自分自身のものを作るということ、要するにリアリティの問題が一番足りなかった。それが根本問題だと思ひました。そのようなことが基本にありますから、自分の作品を作っている過程でも——ですから私はあまりシリーズで同じようなものを作らないのですが——極端に言えば、一作前のものでも過去のものになります。少しは前作を参照しますけれど参考にしてもしょうがないということですね。新しい別の仕事をする、ということを通じているわけです。過去のものがすべて悪いのではないのですが、何か新しいものを作ろうとした時には過去のものを捨て去るというような意識をずっと持ち続けています。

彫刻の話に戻りますと、空間のあるいろいろな彫刻を作っていたのですが……まず彫刻が鑑賞に耐えるもので台座があるのはおかしい、「見るものである」ということ自体が変じゃないかと考えたのです。そ

見つけられない。それは今でもきほど変わらないと思いますね。その意味から言いますと、やはりアメリカで見た最初の印象は、自分のものは自分で作るということが基本的にあつたと思います。堀内先生や私の先生の辻督堂先生などには「(他人と)同じことをするな」と言われ続けていましたけれど、本当の意味で実際にそれを目の当たりにすることはなかったわけです。自分自身、ニューヨークに行く前は少しづつでも変わつていけば、何かずいぶん違ったことをしているんじゃないかと自分に言い聞かせたんですが、よく考えてみれば同じような器のなかに入つて同じようなことをしているようなものじゃないかということに気がついたので、それはやはりアメリカに行つたこと、ニューヨークで体験したこと。その現場に行つて、初めて分かつたのです。

人間はやはり具体的な動物ですから、雑誌で見たりとか、話を聞いたりとか、そんなことでは本当のことは何も掴めない。現場で見、体験することが一番確かなことだ。そんなふうに感じたのです。それと同時に、自分の作品を照らし合わせてみると、「なぜこんなものを作っていたんだろうか」という感じがよいよして。かたちからかたちをただ作つていて。自分の「美術」だと思ひ込んで作つていたので、ニューヨークでは有名・無名であつても全体を見ると当然のこと、自分の作品は自分の考えて作つている。良

の基本には先ほど言つた「他人よりも違つたことをする」ということがあり、そこをまず批判的に考えることから始めました。また、特に日本人は良い意味ではものに対する感受性が鋭いと言いますが、イメージをどんなかたちで作り出すのも上手だし、感じるのもうまいと思ふんです。それで、イメージの世界にすぐにのめり込んでいってしまう。ほとんどの日本人が同じようなところ、私もそのなかに入り込んでしまふんじゃないか、というような危惧があるのです。そこで日本的な、ものに対するイメージだとかいろいろな他に依存するものをはぎ取ろう、ということから始めたわけです。それと同時に、先に述べた形式的にも彫刻はこういうものであつては駄目だということ彫刻の持つ側面の物質性をはぎ取つたり、だんだんともこのことを除去していった。それでもなおかつ、「もの」で作れば空間が存在したり物と物との関係が存在したりしますね。そういうものだけを残して、何もかも外してしまつてなおかつそこに残るのは「何か」と言つたら思想だとか観念が残るかも知れませんが、そういうものを、どのようにしたら表せるのか、ということをやつと考へてきたわけです。

その結果、最少の「かたち」は作り、必要な素材は使うのですが、その材料だとか「かたち」に託すものは、いろいろなイメージをあまり湧さない、抱くこ



とができないようなものにもっていく。それは、イメージを抱くということは物語だと解釈されたかを、第三者が誰でも付け加えられますので、そういうものをできるだけはぎ取ったなかでもなおかつ残っているものは「何か」ということを常に探していくわけです。その考えをおし進めますと、結局は「かたち」でもなくて何でもなくて……視覚する、ものを見て感じるだけでもいいんじゃないか、ということになり何かのイメージを湧すようなものとはできるだけはぎ取った方が純粹に視覚的なものとか認識することとかにつながっていくんじゃないかということ。その意味から言いますと、彫刻というものは絵画に比べ「物質として存在している」ということだけで、視覚のみならず五感に作用しなせか納得し、安心してしまいます。そういうものも、できるだけ最小限に止めておいて、なおかつ、何か意識のようなものが残らないかと思っっています。

「極力、物質性やイメージを除く」と言いますけれど、実際には空間にもものが存在したり、かたちを作ると視覚的に見えるものが出てきますから、それを全く無視するわけにはいきません。ただ、そのことは最大限・最小限に利用はするのですけれども、そのことは一見表面上は表現の武器にはなっていない。自分のなかでは純粹視覚的にかたちを作ることだけはあるのですが、それは第三者的になって、誰でもが

かたちや触覚性に依存できないようなものになるべく持っていく。持っていくながらなおかつそのところどこかを、自然のうちに感じさせるものに引きつけていこう、というようなことをやっているわけです。それがうまく出ているかどうかはちょっと分かりませんが、その点から言いますと一九六六年ぐらいに「見えること／見ること」、視覚と認識という問題になるのですが。

先ほど言いましたように、電車に乗って、窓の風景を映像としてただ撮るわけですね。実際には眼球を通して風景が網膜に映っているのですが、意識しない限りは何も感じたり分かったりしません。また逆に、意識した時には物を意識で見ているんだけど、実際にはただ網膜に映っている状態であること。その状態のなかで無意識化のなかに、自然に知覚のなかに入っていく何物かがあるのではないかと、いうようなことがあったんです。その点では、三十年ぐらい同じことを考えていると言っても過言ではないぐらいなものの作り方をしています。

今回出品している作品で、中央に穴があいて縁が額縁のようになった作品が一番新しい作品なのですが、少し、作品について話しますと、縁が額縁のようなかたちをしていますから、概念的に言えば絵のようなものとして成り立ちます。中央がへこんでいるということとは空間性を持っていますから立体的に

も見えます。材料もありますから彫刻なのですが、少し意識を変えて見ると額縁のような縁が浮いてきて、額縁で捉えられた絵画的な平面のようなものが知らず知らずのうちにたち現れてくると思います。立体と平面の間のような、それから空気のようなものが何かのかたちにならないものかというようなことを考えたもので、タイトルは「宙間色」、色は着いていませんが色を感じさせるような空気のようなものが中央の空虚な空間のなかに知覚できないかと。そういう考え方に今一番魅力を感じています。ああいうかたちで表すこと自体が私の今のリアリティだと思ひ、そのような意識でものを作っています。リアリティの問題というのは私にとって一番肝心な問題で、彫刻だとか平面だとかいろいろ言われますが、出発点にただ彫刻があったということ、そのようなこと(彫刻・立体・平面、等々)は意識しないような仕事をしているつもりです。

谷 今のお話で、例えばこれを欧米の作家——キリスト教やユダヤ教の信者であったり、あるいはイスラムの信者であったり——ある意味で完全にビュリスムと言いましょか一神教的なところですべてが還元をされていくような、あるアイデンティティのかたちを持つことができる作家であれば、例えばバーネット・ニューマンのようになったりマーク・ロスコのようになったりする。あるいはイディッシュのよう

なところにアイデンティティを持ったシャガールのようなある精神的な背景が強固にある場合はどういう表象をしてもそこに完全に還元されていく。では、そのような民族のアイデンティティ、共同体のようなもの、そのようなものが日本の場合にはあり得るのかと言うと、このへんが希薄なるが故に純粹の抽象というものが表象というかたちをとった場合、今例に出した作家のようなかたちで十分に定義できるのかどうか。つまり、欧米の作家のような水準で日本に求めてもウィークポイントになっってしまう、という認識がそこで出てくると思います。反対側から言えば、先の作家のような、精神的なものも含めての共同体的な志向からのズレを福嶋さんは意識してきたようにも思う。

その時に例えば——これがどのよきなかたちをとるか分かりませんが——福嶋さんがおっしゃっていた観点は実は大事なことを言っているような感じがする。意識できるか、意識できないか、そういうポジティブに作品が出てくるかどうかは掴みづらい、あるいは表象化・表現化しづらいような観点かも知れませんが、ひょっとしたらこの日本のような何でもが宗教で同時にそうでないような曖昧模範とした精神的・宗教的背景のなかでは純知覚的なレヴェル——意識できるか意識できない方に還元されてしまっか非常に難しいんですが——そのボーダーをたどるよう

なところ、それがある表象のかたちをとった時の現れ方の問題のようなことです。

横道にそれましたが、福嶋さんが言った彫刻というものから台座を取り払って、構造とオリジナリティと言うか独自の考え方・志向性——ちょうど吉原治良が言ったような、「絶対に他人の真似をするな」という——を今日まで貫いてきたということ。それは先ほどの土谷さんや村岡さんとは作品へのアプローチが少し異なっています。言い換えればそれは、もう少し世代が若返った時に彫刻とそこからの脱却の道筋というものがもっと外的なさまざまな社会的あるいは思潮・理念の変換によって、造形のジャンルの内実から変わってくるものとは異なったかたちで一九六〇年代後期あるいは七〇年代における美術の事情が生まれてきたようにも思われます。

その点で小清水さんは活動の最初期からドラスティックに社会の変化や芸術の場においてモグニズム批判が起こってくる時代に遭遇して、一九七一年に発表された木に規則的なカービングを施した表面から表面へ——この作品は早期の業績と言っていると思います——をはじめとして今日に至るまでさまざまな活躍をしています。小清水さんに一九六〇年代末から七〇年代初頭の話がかがたいのですが、小清水 一九六〇年代末と言いますと、まだ私が大学で学んでいた後半です。大学では、土谷先生や建

れ皆絵画を学んでやっていた人たちだったんですね。私自身は彫刻というものを学んで、その筋道で教育を受けていた。そのなかで、分析的に教えられる彫刻観みたいなものに対する反発がまず最初にあつたろうと思うんです。もちろん裸婦を作る、女性の裸体を見てそれと同じようにモデリングする、そのこと自体は楽しいにしても、ではそのことと自分が生きていくこととどれだけの関係・密着性があるのかというような疑問も含め、それまでの彫刻とは違うものを自分のなかで探し出せないかということをや六〇年代後半にはやっております。

ところが、谷さんが言われた「表面から表面へ」という仕事は、発表したのが一九七一年の正月ですから作っていたのは七〇年頃からですね。その時には、私は逆に「彫刻に戻ろう」と思ったんです。と言いますのは今、「立体」「彫刻」「インスタレーション」と三つの言葉が使われていますけれど、当時「立体作家」とか「彫刻家」という呼び方が躊躇されていた。誰を「立体作家」、誰を「彫刻家」と呼ぶか躊躇するよくな風潮。私はそんな風潮にもある反発があつて、時代の流れとは逆行するようになつたで「いえ、私は『彫刻家』です」と自己主張をした。ではなぜ彫刻なのかということの説明しますと……私自身がやりたいと思つていること、私自身が面白いと思つていること、これからやろうと思つていること、それらがま

島先生をはじめとして優れた先生方がいわゆる戦後の美術教育における彫刻教育の基本みたいなものを作られて、それに則つて教育をしておられた。基本的には、まず模刻をする、その後で手を作る、手を作つたら顔を作る、頭を作る。それからトルソを作る全身像を作る、というような過程を経たうえでさらにかたちというものを点や線や面に置き換える、あるいはマッスやムーヴマンといったものを要素として捉える。そのように伝統的でありながらなおかつ分析的なカリキュラムでやられてきたわけですが……。

私は先生方にお訊きするまでもなく、大学ではほとんど顔を覚えてもらつていないくらい不まじめな学生でありまして。そういうことをまじめにやつてこなかったんですね。なぜまじめにやつてこなかったかと言いますと、やること自体は楽しくて、粘土を触ることや何かかたちを作ることも楽しいわけですが、実はでもそれが自分のやりたいことと直接結びついてこないというもどかしさがあつて。

それで大学の教室には出ないで自分の仕事の方向を一所懸命に考えようことをやっていた。一九六〇年代の後半、谷さんが言われているその年代のこの部分では……例えば「もの派」とかいうような言葉で括られてしまう作家群のことも念頭にあるのかも知れませんが、たまたま今日は出席していませんが菅にしても関根伸夫や吉田克朗にしてもそれぞ

ずあります。では私以前に、私が面白いと思う、認められると思う、いいと思うものとして何があるのか。逆に溯るわけです。そうするとちょうど一九七一年の時には、私の気持ちのなかでは自分から後ろに溯つていった時に流れているものが何かしら実感として感じとれたんです。では、それは今まで何という言葉で呼ばれていた世界なのか考えますと、それはもう「彫刻」としか言いようがないではないか、という気持ちがあつて。で、「私は『彫刻家』です。『立体作家』ではありません」と言つて始めた仕事が七一年からの仕事だったんです。私の敬愛する先生方——ここには大学の先生も含めていらっしゃるんですが——その先生方に直接教えていただいた時には最初に彫刻の勉強をしなければならぬ、卒業して後初めて彫刻というものがようやく自分のなかで見えてきたような不まじめな勉強の仕方をしてきたわけで。

谷さんの質問に直接かかわるような話ができませんが……私個人のことを言いますと、もう一回大きく彫刻に対する考え方が変わる時があります。それは、「表面から表面へ」というシリーズの仕事を止めた時点なんです。先ほど福嶋さんが「リアリティ」という言葉でおっしゃいましたけれども、やはり同じようなことを感じたんだと思うんです。私は「リアリティ」という言葉ではなくて、日本人として現代に



作品を作りながら何かしら自分が自身自身の表現、根  
つからの自分自身の表現になり得ていないのではな  
いかという疑問から発したことで美術の「土着性」と  
いうことが大事なことではないかということを感じ  
て自分の仕事を考え直した時期があります。それは  
要するに自分の表現が、自分の生まれ育った歴史性・  
歴史的背景や社会的必然性など全部踏まえたくら  
出てきたものであるのか、どうかということ。その  
表現になり得ていないものであればいくらやっても  
意味がないではないかということ強く考えた時が  
あります。それは、一九七一年の後半ぐらいからで  
すけれど、はつきり自覚したのは七三年ぐらいだと  
自分では思っています。その頃から私の彫刻は少し  
ずつ変わっていききました。

時間がありませんから「表面から表面へ」に託した  
思いとか、それ以後の転換した思いとかについては  
省かせていただいて、「彫刻」というものを私がやり  
続けていて一番面白い部分についてだけ申し上げますと  
——これはすべての彫刻家に通じることだと思ってい  
ます——例えば私は木も使いますし石や鉄、何でも使  
います。それらのあらゆるものは全部世の中にある  
物質なんです。水であろうと空気であろうとそう  
です。それらの物質は私たちが生きている日常性の  
なかにもいくらかでもあるわけです。例えば木の枝が一  
本ある。木の枝は削られて人間の生活の道具になっ

すね。「立体作家」とか。「彫刻家」という言葉を脱却  
してそれらの言われ方をしていたと思うんですが、今  
日それらが全部死語になってほしい。「彫刻家」とい  
う名称で語られることが多いですね。その意味では、  
そういう志向性をすでに「表面から表面へ」という  
自分の作品のなかである種の時代の思潮、イリュエ  
ーションを廃棄したり、ミニマリスティックな作  
品を作る過程において少し過去に戻って脈絡を掴ん  
でみたいということですね。たしか、西武美術館で  
の「木との対話」展のなかで小清水さんはそんなこと  
を語られていたんじゃないかと思えます(註3)。木彫  
と言いますか——仏像もそうとう見られているはずで  
すが——そんなところから日本の近世から近代に至る、  
木に基を置くような伝統的な日本の彫刻も考えられ  
たのではないか、それが小清水さんの話にあった「土  
着性」などに通じたり、あるいは福嶋さん流に言うの  
ならば「リアリティ」の問題として制作、作品が困っ  
て立つ脈絡のようなものを求められてきたものではな  
いでしょうか。

小清水さんが最後に提起された話……時間が短い  
のですが……このあたりの話を皆さんにうかがって  
終わりしたいと思います。

絵画なら絵画の醍醐味・面白さはもちろんあるでし  
ょうけれども、小清水さんがおっしゃった路傍にあ  
るような石がある見方によっては彫刻的なものにな

たり、あるいは単なる木の枝のままあったり、火を  
焚く薪であったり……そんなかたちで人間の生活に  
密着して素材というものは常にあるわけです。やは  
り同じ素材・物質を彫刻家として使うわけです。とこ  
ろが、あえて「彫刻」というものに物質を作り換えて  
いくその境目と言いますか、道端に転がっている石  
ころが「彫刻」というものに変わっていくその変わり  
目の面白さ。そこにやはり彫刻家がいつも一番惹か  
れているんじゃないかいつも私は思っています。例  
えば絵画であるならば、あらかじめ許された世界、あ  
らかじめ認められた世界——カンヴァスという世界で  
あり、平面空間という許された世界——がある。彫刻  
の場合には、そういうあらかじめ準備され、許され  
た表現世界がない。要するに三次元の実際の生活の  
なかで、同じ次元で物質とわたりあわなければいけ  
ない。それでなおかつ彫刻として成立させなければ  
いけないという、一方の見方をすれば非常に困難な  
方法のように見えますが、私は彫刻に関してそこ  
が一番楽しいところなのではないかと思っています。  
すみません。質問からはずれたかも知れませんが、  
谷 いえ、あえて解説をする必要もないでしょう  
が、私の認識をはるかに超えてフォローしていただ  
いてありがとうございます。

「表面から表面へ」の問題を考えておられた頃に……  
当時は、「造形作家」なんて言葉もあったと思うんで  
るという、日常の環境・境界のなかにある素材——「素  
材」と呼んでいいのか、どうか——このようなところ  
について今日出席していない皆さんが今回のカタロ  
グに「周囲に沿って、モノは渡る」という大変充実し  
たテキストを寄せています。今回特に新しい見解を  
述べた、というよりもこれまでの考え方を纏められ  
たような感じがします。例えば、そのなかに次のよ  
うな発言があります。

「……ひとつの存在物における必要でないものや部  
分について見た場合、土中の石ならば、石面に附  
着した土や砂は、石のまわりにある。別ないい方  
をすれば、まわりとは(周囲)である。だから、土  
や砂は、石の(周囲)を形成しているといっている。  
となると、土中にある無数の石には、その数だけ  
のまわり、いわば(周囲)が形成されており、その  
(周囲)が密着した状態になって、ひとつの全体的  
な様相をつくりあげているときれなくない。この  
ような観点を、地上や水中や空中やありとあらゆる  
空間にあるものにあてはめてみても、まちがいは  
ないように思われる(註3)。

つまり、単純な対象物としてそれがどのようなも  
のであっても、それには「周囲」というものが存在し  
ていて、全体というものはそのような「周囲」が連続  
して全体を形成するという観点に立っているんで  
すね。

このような観点は非常に大事なものだとは私は思っているんですけども、例えば土谷さんにすれば作品のモチーフになったりしているものは自宅周辺の「植物空間」シリーズであれば公園の枯れ葉であったり、「虫の領域」という作品は昆虫がモチーフだったたり——最近なところで選択されている。村岡さんのこれまでの作業も、遠隔地に出かける場合もあるでしょうけれど、比較的単近なところできざまな作品のヒントを得ている。福嶋さんは多少ニュアンスは違うかも知れませんが、ある単一性でものを見せつつ複合的な空間性というものを根拠にして作品を提示しているし、工業製品のようなニュートラルな素材もよく使われる。小清水さんについては先ほどもお話があったように、さまざまな素材を使われているけれども、日常的なものなかに作品のヒントや根拠を見出しているということがある。

ちよつと菅さんの文章で代表して纏めてみましたけれど、時間内に土谷さんから順番に一言だけ、お話しただけませんか。

土谷 私は一九九〇年前後から植物に大変関心を持つようになりました。その植物の成り立ちと、私が今まで植物と考えていた、中身の詰まった、重い厚はつたもの……そういうものに対して植物は成り立ちから見ますと空気を胎んでいる。空気と言いうのが空間と言うのか、そういうものを同時に私たちの

なかに表現しなければならぬ、ということを感じてきたんです。一番最初は植物の成り立ちであつたんですが、それからどんどん派生して水であるとか空気であるとか土、そして自然現象、そのような方向に私は多少とも移りつつあるわけです。

私は「見たもの」しか作つたことがないわけです。見ないものを観念的に考えるということは極めて苦手でして。見たものがすぐさまかたちになるわけではなく、それは何年か経つて、ある時また私のところに戻ってくるというようなことなんですけれども、ほとんどその、「見ないもの」を作るということは私の中にはなかった。だから繰り返すようですが、私が考えていることは、植物から始まって空気や水、自然現象などが主題になっている。それはそのまま直接作ることではなく、その間にかなり素材の問題が入ってきます。素材と私の「見たもの」の間にかなりの距離がある。その距離をあまり埋めないで、そのまま表現できたら、と思つています。どちらかの側に付いてしまうと——さつきから何遍も話に出ていますけれども——「リアリティ」というものが失われてしまう。ニュートラルな状態のなかでものを作りたい。そういうふうな考えています。

谷 続いて村岡さん。

村岡 先ほど動機のことを話しましたがけれど、彫刻を捉えている物質感というものは具体的に言いま

すと木・鉄・土などの視覚において捉えられる固体物質が重点的になりますが、私はそれに対して例えば熱だとか音の振動あるいは生態の変容していくエネルギーなども直接、ものを作る物質概念として捉えています。そのために非常にうさん臭い状況が起こるんですが、それは覚悟しています。「物質感」と言いますが、それは通常の彫刻的なそれではなくて、そういうものを直接素材にしてしまう。私にとつての物質感とは全部含めているということです。

谷 福嶋さん、お願いします。

福嶋 先ほど言い忘れていたんですが、今回の菅さんの作品を見たり文章を読んで、私の作品を見た時に、私は両者が随分近いところにいるという感じを受けました。確かに彼は自然にあるものを選んでいろいろなことをして、ある意味で言えば見え方は日本的であり感覚的に選んでいるようなものがありますが、彼も最小限のところまでもものを選んであんなかで作り出していると思うんですね。私はああいうかたちではやりませんが、一本の線、ひとつの面でもギリギリまで、かたちを作りながら選んでいるわけです。その点では、シビアなところで選んでいる、なおかつかたちが成り立っている。先ほどの、ものがリアルに感じられる、ということはその部分が成り立っているからではないかと思ひます。

(両者の作品を見る)と随分違うんじゃないか、と

いう印象があるかも知れません。私は菅さんと作品を同時に並べたことは今回が初めてで、長い文章を読んだことも初めてなんです。形態ではなく考え方から見れば近いところにいるのではないかと、というような印象を受けました。

谷 最後に、小清水さん。

小清水 福嶋さんが今回、空気を感じさせるような作品を作られた。土谷先生も空気とか風とかそういうものを作品のなかに取り込まれたり、植物に興味を持ってもらえる……。私はつい数週間前に短い原稿を書かなければならなくて、そのなかで「植物のような生き方はできないものだろうか」ということを書いたんです。例えば植物はこんなシンボジウムに参加しなくてもいいんですけれど生きていますね。だけど、非常に熾烈な生存競争があつて、そのなかで生きのびている。だけど時が来れば花も咲かせるし実も結ぶ。その実を小動物に食べさせて自分の子孫もばらまく。それを繰り返し繰り返し生きていく。そういう生き方が美術をやりながらとてもうらやましく見えてきて。植物的存在が妬ましい気持ちにもなっている。そんなことを書いたんです。またもう一方で、ある地方新聞のインタヴューを受けて、いろいろなインタヴューの最後に「次にどのような素材を使いたいですか？」と訊かれて、「空気を使いたいです」と言つたんですが、今日来ましたなら、



土谷先生も福嶋さんも私が考えているようなこととは  
とくに考えている。また今、福嶋さんが菅君と表  
面的には全く違う世界を目指しているかのように見  
えるけれども、もともとの考えているところは非常  
に近いんだ、というようなことをおっしゃる。

実は福嶋さんとは同じ大学の同じ研究室で教えて  
いるんですけど、そこに長澤英俊というミラノに  
いる彫刻家を二カ月ほど呼んでレクチュアをしても  
らいました。その時に親しく酒を呑みながら話をす  
る機会というのは二十五年ぶりぐらいだったんです  
が、その二十五年間、お互い彫刻家として生きてい  
ながらよく似たことを考えながらやっていたんだな  
というところをつくづく感じました。皆それぞれ違う  
表現を自分の骨身を削って探しているわけですが、と  
ころが共通するある一点がある。それが言葉にして  
しまうと嘘っぽくなってしまいますけれども、魅力  
を感じる共通するものがあるから同じ職業であるの  
ではないか。今日も改めて強く感じました。

谷 ありがとうございます。久方ぶりに皆さんか  
らきつちりお話いただいたように思います。残念な  
がら時間が充分でないものですから、これからお訊  
ねしたいこともありませんが、それは割愛させていた  
だきます。

ある。

廣松渉が『表情』生体反応と共感』のなかで、生体  
が振動系であり、振動的伝達体―振動的反応体であ  
ると同時に、それは内部的機構だけではなく対外的  
な刺激受容、反応場面にあつてもやはり共振的であ  
ると言っているが、私は熱という固有の振動は有機  
無機の物質性に関係なく、また科学的、芸術的とし  
て社会性といった人知の境界線をもなんなく貫通し  
ていくものとしての妄想を、私はきわどい高熱のな  
かで改めて確認した。

しかしそれは同時にそれではそれとうらはらに、固  
有の熱の停止とは何なのかという、この暗闇への飛  
躍の問いに、すつかり元気になった今もさいなまれ  
続けている。

### リアルな瞬間

福嶋敬泰

直径一メートル大の地球儀に眼をグッと近づけてみ  
よう。

球面より二八ミリ離れたところでゆつくりとこの  
球体を回転させながら、面にそって上下、左右と端  
にむかって眼をずらしてみる。地平線や水平線が想

### 近況

村岡二郎

去年の夏、中国内陸西安、洛陽を中心に久し振りに  
汽車で旅らしい旅をしたが、その疲れもあつてか九  
月半ばに急に発熱し、風邪薬をのんでも一向に熱が  
下がる気配がないので近くの病院で診察してもらっ  
たら、いきなり点滴を打たれ、急性肺炎ということ  
でそのまま入院ということになった。私は四〇  
度近い高熱が数日間続くといった経験がないので何  
ともすさまじい一日一日であった。このまま死ぬと  
は思わなかったが、やはりきわどいという実感は充  
分味わった。その時見舞いに来た知人が「この君のど  
まが去年の東京国立近代美術館での個展の時だつた  
ら、あの体温を送る作品『送られた熱(体温)』には  
特別に顕著な変化が現れておもしろかったのにと笑  
いながら言ったが、私は冗談ではないと思いつつも  
ふと熱の移換々ということに改めて思いを馳せてみ  
た。

一 生体の振動(体温)が、私の自宅から五〇〇キロ  
離れた東京近美に展示された直径八センチの銅柱に  
同時に移換されるというシステムそのものは、初め  
てのこととはいえ技術的には今日可能なことではあ  
るが、ただ私には固有の熱そのものが空間移動する  
ということに奇妙な楽しさと好奇心にかられるので

像できる。直径一〇メートル大の地球儀だと球面よ  
り二八センチ眼を離れたところで、それを眺めれば  
よい。また、想像してみる。屋外の運動場で二八メ  
ートル離れた位置に直径一〇メートルの球体を頭  
の中に創ってみる。それをゆつくりと回転させれば  
よい。球体の外側はそのまま、そっくり、すべて宇  
宙の空間。何となく実感のようなものがわいてくる  
はずである。宇宙空間の自分自身の存在とその空間  
からの地球の眺望が少しずつリアルなものになって  
ゆく。昨秋よりはじまった宇宙でのプロジェクト、国  
際宇宙ステーションの建設はこの地上より四〇〇キ  
ロメートル上空の宇宙空間にある。

「それはまるで布地のようだった。手を伸ばせば、  
さわれそうな気がした。それほど濃密な暗黒だつ  
た。」

「私は息をのんだ。しかし、なにかが欠けている。  
途方もない壮大な眺めだ。しかし、ここには音が  
ない。荘嚴な音楽の伴奏がない。意気揚々として  
勝利を奏でるソナタもなければ、シンホニーもな  
い。私たちは、めいめい自分で、この天体の音楽  
を作りあげなければならぬのである。」

これまで、地球を離れ宇宙に行った飛行士はゆうに  
二百名を越えるが、それぞれに宇宙空間での体験を  
通して、興味深い言葉を残している。この中で私に



図7 村岡二郎送られた熱(体温) (一九九七年)  
写真提供=KENJI TAKI GALLERY



図8 「送られた熱(体温)」に体温を送る中の作家  
写真提供=KENJI TAKI GALLERY



図9 福嶋敬泰「詩(高宮マリパーク)のための野外形  
刻」(一九九八年)

とって今、現在でも気になっている二人のアメリカ人飛行士の貴重で具体的体験にもとづいた生の発言をとりあげたものである。

人類初の人工衛星、スプートニクが夜明けの東空を走った時、一九六九年、人類が初めて月の上に降り立った時、マースパスファインダーが火星に着陸した時、それぞれに驚き、興奮し、それなりにリアルな出来事のように感じられたものだが、とはいえずそのリアリティにはなぜか白々しくパーチャルな気分がついてまわっている。人類(すべて)の体験は、情報として、知識としての記憶に組込まれ、即座に個性としての私自身の中にもある種のリアリティを生み出すすが、本当に手づかみできるほどの真のリアリティはない事に又気付く。

「手を伸ばせば、さわれそうな布地の感触をもった暗黒の空間」手づかみ出来る程の濃密な空間そのものの「黒色(空間)が触れられる質をもって、そこに在る」観念が、概念的なものであるとして手づかみ出来る程に存在する事になる。

今、なぜか、上述の飛行士の言葉は新鮮な響きとなって真にリアルなものとして私の中に感じられる。

近年、ある機関から委嘱を受け、グループで「宇宙に於ける芸術」を考えている。その時点より、時を重ね、調査しているうち、「宇宙」そのものがより近くなりリアルに、又より遠い存在にもなっている。何より

え方を検証する企画の有力なきっかけのひとつになっている。実際、昨年(一九九七年)から今年にかけての日本の作家の展覧会は、こうした企画に取り上げられた作家たちによって回転したし、これらに「河口龍夫展」(千葉市美術館、水戸芸術館、いわき市立美術館)を加えれば、現代日本の美術の関心事がどこにあるかがわかるだろう。

これらの企画の特徴は、\*回顧という形式を脱却していることがひとつの特徴となっている。いちばんその性格が強い「土谷武展」の場合も、過去を振り返りつつ、作家が真に提示したいと思っているのは新作であり現代の自身の表現であるように思われる。「村岡三郎展」も作家がもっとも関心を寄せている現時点での作品系列によって構成されているし、「菅木志雄展」は、各館の場の条件や学芸員とのコミュニケーションの積み重ねによって、巡回展ながら独立した個展のおもむきを提していた。「河口龍夫展」は千葉は別として、水戸といわきで期間が重なったようにまったく独立し、新作を軸に構成されていた。

\*回顧は、日本というひとつの「共同体」における認知のシステムである。実際、美術館というのはそうした認知の場を形成し、場合によっては認知そのものを仕組む政治的な場でもある。したがって、美術館での多くの回顧展の場合、「共同体」の内なる価値基準やランクという、本来その作家の作品や思考／

もまず「芸術の存立」そのものについて考えざるを得なくなっている。「芸術とはいったい何なのか? 芸術の意味」「芸術表現の本来の意味は? 創造とは本来何なのか?」「自分自身を通しての、人間の存立」の意味とは?」「このような命題が次々におこって来ている。そのようなことにあらためてリアリティをもって対している現在である。

このような中で、表現における一つの手がかりとして「宙間色」という命題において、「空間」という概念を具体的なものとして把える試みをしている。

一九九九年二月二〇日 京都、瑠璃深アトリエ

「制作」をめぐる言葉から——  
コンセプトと作品をつなぐ境界領域

谷新

この企画(超克するかたち)展は、それ以後の各地の美術館での企画、たとえば「村岡三郎展」、「土谷武展」(以上東京国立近代美術館ほか巡回)、「菅木志雄展」(広島市現代美術館ほか巡回)、山口県立美術館で個展)、「アート／生態系」展(宇都宮美術館)など、主に日本の戦後から現代にかけての「彫刻」の展開、考

志向とは別な判断基準によって左右されることが多く、そのことをあえて問題にしない気風が暗黙の内にてきあがっている。これまでの回顧展と基本的に変わってきたと思うのは、以上のような企画がもたらした現存作家の現在における意志と志向が明確に反映されるようになったということ、美術館そのものが企画を通して、共同体的還元ではない方向を模索しはじめたということである。作家ばかりではない、学芸員の視点も、回顧という枠組みから脱却しつつあるのだ。そのため、そのこと自体が新しい権力を生みつつあることはしばしば指摘されてきたことであるし、実際、現在の日本では、ある企画の是非についての、メタ言語／メタ批評は形成されておらず、本来そうした機能の一翼を担うべきジャーナリズムも、すべてであると断定はできないが、ある種の共同体内言語によって形成されがちであることはいなめない。

シンポジウムの原稿をあらためて読みなおしてみると、私がいちばん感じたのは、これらの作家の制作に関しての「出自」を問うくんだり、ある時点から「彫刻」とのズレを感じはじめたということである。「出自」という問いかけそのものがすでに固有の先在的領域を指しているということ近代であるとすれば、パネリストの作家たちはそれを見ごとにかわし、ある複合化された関係律に突然のように、あるいは偶



然性にゆだねられるように訪れた。あるきつかけ。その作品制作の淵源とされていることである。その淵源は、シンポジウム中ユダヤ美術に関してコメントしたような抽象的でコンセプチュアルな還元性ではなく、むしろ身体的／直観的なものである。たとえば土谷武にとつての四本の古木の松「門」(一九六三年)は、予期せぬものとしてある日突然のよきに到来する。村岡三郎の「背中」(一九五七年)に通じる物質的／実存的表象の到来は、木組みからズレ落ちた粘土の持つ物質としての存在感である。福嶋敬恭は逆に物質的存在感とは対極にある視覚身体的な感覚そのものを抽出しようとしているが、実はそれが物質の表面化された構造から生まれることを裏づけている。さらにその淵源をたどれば、列車という自分の意志とは無関係に走る物体と、やはり自分の意志とは無関係に飛び込んでくる窓外の風景を撮影しつづけた経験「UNTITLED (36km)」(一九六九年)がベースになっている。小清水漸は「表面から表面」(一九七一年)という作品を契機に、逆に「彫刻」を意識化する。この作品はモダニズム批判から非芸術／無芸術であるいは美術行為の風化にいたる状況との関係性があり、えて「彫刻」という発語をうながす。つまりは福嶋までの共同体としての「彫刻」からの出方と方向は逆である。やはり一九六八年からこの作品が生まれる一九七〇年代初頭までの時代を詳らかにする必要がと

うしてもあるのだ。簡単にいえばそこで共同体(モダニズム)をめぐる出入りの構造が逆転し、七〇年代に接続される。

方向は逆でも、ここに登場する作家は共通してこの時代に「切断面」をもっていることを考えあわせると、小清水漸や菅木志雄などに代代的に特殊化できることもない。つまり構造の変化がこの時代には露出してきたといつてよい。したがってこの時代をみるときに特定のエコールや作家に限定してみることは危険である。制作的特長が切断面そのものであったといつてもよい作家もあわせて考えないかぎり時代は浮かんではこないからである。その作家として私は高松次郎を第一に挙げる。その十年後にこの種の作家を挙げるとすれば八木正も入ってくるだろう。これまでだれしもこのようには高松次郎を取り上げようとしなかった影の作家、逆遠近法の作家というモダニズム末期のイメージの変質に組み入れてしまったし、八木正に関しては取り上げられることすらなかった。つまり、共同体が認知したエコールなりイメージ以外には表現は浮上しようもない本質隠蔽の回転構造がずっと続いてきたといつてもよい。いまは予感にすぎないが、こうしたことが問われる時代に入っていることは事実で、この時代を経過した現存作家の口調は鮮やかに切断面を自覚した時代のことをよみがえらす。さらにいえば、シンポジウ



図11 八木正作品「超克する私たち」(展会場)



図12 八木正作品「超克する私たち」(展会場)

ム中は発言がなかったが、切断面の先達がいたこともあわせて考えなければならぬだろう。斎藤義重である。これらの作家はすでに「超克する私たち」展図録で検証している。

註  
(1) 村岡三郎「一九五四年七月(一九五四年、東京国立近代美術館蔵)

(2) この問題について、小清水漸は一九七九年頃の八木正の作品について言及した文章の中で次のように述べている。「その頃の八木正はミニマルに心を引かれていたようでした。僕も学生時代にミニマルに心を引かれて居ましたから、気分は良く判るのです。でも、欧米のモダニズムが行き着いたミニマルと、僕達日本人がミニマルに見付け出した所は、行つて遠る程の違いがあります。結局と始まりの違ひと言つても良いでしょう。ミニマルは僕達にとっては日常の感覚だったのです。日本の文化に生きる者なら誰にも備わった感覚なのです。それを発見した時、僕は挑戦を叫びたくなりました。これで、一八六八年以来の呪縛から開放されるのだと思ひました。」

小清水漸「八木正の新作」『八木正 一九七八—一九八二』私家版 一九八五年一月十八日 図版掲載なし

(3) 菅木志雄「周囲に沿って、モノは渡る」「超克する私たち」彫刻と立体「千葉市美術館 一九九七年 一六—二二頁引用箇所(二頁)

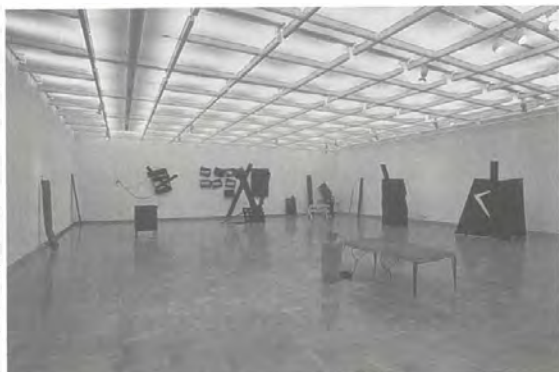


図13 斎藤義重(右)奥の壁、村岡三郎作品「超克する私たち」(展会場)

# Symposium, "Surface and Construction"

Panelists: Tsuchitani Takeshi  
Muraoka Saburo  
Fukushima Noriyasu  
Koshimizu Susumu  
Chair: Tani Arata

March 29, 1997  
Chiba City Museum of Art

Modern sculpture in Japan began in the 1900s with the introduction of post-Rodin European (especially French) sculpture. This symposium attempted to reexamine the acceptance of Japanese modern sculpture since 1945, as well as up until that time. Moving beyond reproductive expression, artists' concern with how to express the "existence" embodied in the works themselves as a result of materials and construction, became more acute. This new awareness is reflected in works dating from the late 1960s to the present.

Four artists who are pioneers in this kind of contemporary Japanese sculpture were invited to serve as panelists for the symposium, which was chaired by Tani Arata (art critic and director of the Utsunomiya Museum of Art). The panelists were Tsuchitani Takeshi (1926- ), Muraoka Saburo (1928- ), Fukushima Noriyasu (1940- ), and Koshimizu Susumu (1944- ).

In the course of the symposium, the panelists talked about their respective personal experiences with regard to their intentions in creating sculptures. They had in common the fact that while attending art colleges or receiving a similar kind of education, they harbored doubts about the realization of modern sculpture in Japan, which deepened and stimulated them to start creating works. For example, the catalyst for Tsuchitani and Fukushima was their respective study abroad experiences. Koshimizu was influenced by his studies at an art college in the late 1960s - an age of student dissent. Muraoka's experience was unique, and he spoke to the audience for the first time about how his process of existential thinking was fostered amid cities that were bombed during the Second World War.

The symposium was held in conjunction with the museum's exhibition "Beyond Formalism: Deduction/Induction." In addition to the artists participating in the symposium, works by three more artists were exhibited - Saito Ghiju (1904- ), Suga Kishio (1944- ), Yagi Tadashi (1956-1983). The sculptural expressions of these three differed from the above-mentioned panelists, who employed a deductive approach assuming "existence." In contrast the latter three artists experienced with methods of inductive expression.

(Translated by Patricia Fister)



千葉市美術館研究紀要  
採蓮 第二号

一九九九年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市美術振興財団

千葉市美術館

二六〇・八七三三 | 千葉市中央区中央三十一・八

電話 〇四三・二二二二・二二二二(代)

編集担当 | 半田滋男

制作 | アイメックス・ファインアート

Bulletin of Chiba City Museum of Art  
Siren No.2

March 31, 1999

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Produced by

Imex Fine Art Inc.

ISSN 1343-148X