

採蓮

Siren

第七号

No.7

目次
Contents

採蓮のいわれ 4
The Implication of "Siren" 5

華麗島の創作版画―一九二〇年代・台湾― 西山純子 7
『The *Sasaku Hanga* Creative Prints of Kareijima: 1920s, Taiwan』 Nishiyama Junko 20
シンポジウム「斎藤義重、その造形を求めて」 建島哲 峯村敏明 中原佑介 葵科英也 21
Symposium: Saitō Yoshinaga: Seeking his Creative Forms Tachida Akira, Minemura Toshiki, Nakahara Yusuke, Awarashina Hideya 41

所蔵品紹介 西川祐信「四季風俗図巻」について 田辺昌子 42
Introduction of a Work in the Collection: Regarding Nishikawa Sukenobu's Handscroll of *Four Seasons of Genre Scenes* 47

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。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（はすいけ）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。音通するはすきは美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシヤ神話の海の精である。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 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

華麗島の創作版画——一九三〇年代・台湾——

西山純子

はじめに

日本統治期の台湾美術については、近年洋画を中心に綿密な検証作業が進められているが、版画に関しては未だ着手されておらず、ささやかながら「創作版画運動」と呼ぶべき一連の出来事のあったこともこれまで言及されていない^{註1}。本稿では一九三〇年代の台湾における版画を、とりわけその中心にいた西川満（一九〇八—一九九）に光をあてながら観察し、明治期末に表現手段として再認識されて以来、次第に成熟しつつあった「内地」の版画が「外地」台湾で受容され、さらなる果実を生んだひとつの例を紹介したい。

西川満は「華麗島」^{註2}と台湾を熱烈に賛美した詩人であり、一時期の台湾文壇を支えた編集者であり、また贅を尽くした限定本を残した造本家でもあり、後年は宗教家として知られた人である。活動の多彩さに比してあまり語られないのは、その独善的な性格やエキゾシズムの域を出なかった台湾への眼差し、さらにはいわゆる皇民化政策への協力などが、戦後台湾と日本の双方で激しい非難の対象と

なったからであろう。しかしながら西川は、その独自の美意識で川上澄生や谷中安規、恩地孝四郎といった版画家を評価し、彼らと親交を結び、台湾の地に創作版画を呼び込もうとした人であった。それは忘れられるべきではないし、また西川の軌跡を追うことは、一九三〇年代の版画の重要な一面を照らすことにもなるだろう。

『媽祖』

一九三〇年代に台北で刊行されていた『媽祖』という雑誌がある（図1）。編輯兼発行人は西川満^{註3}、媽祖書房^{註4}より一九三四年一〇月に創刊され、三年三月に通巻一六冊で終刊となった詩誌である^{註5}。造本家としての西川を語る際には記念すべき最初の作品として必ず言及されるものだが、版画史のなかでふれられることはあまりない。けれども川上澄生や谷中安規、橘小夢、小林朝治といった作家たちが参加し、また立石鉄臣と宮田弥太郎というふたりの台湾在住者が大いに力をふるった、木版画を満載した貴重な資料である。まずはその概略を記

すことから始めたい。

タイトルの媽祖とは、主に中国南方の沿岸地域で崇拜されている女神の名である。もとは海上安全を司る神であったが、のちに人間生活のあらゆる場面を守護する存在となった。台湾では特に信仰が篤くあまたの廟があるというが、西川は生涯を通じて、つまり離台後も媽祖神を敬い、その信心をもとに後年天后会という宗教団体を組織することになる。宗教色が濃いのは名ばかりではない。誌上にも多くの神像版画があり、時には金紙が貼り込まれていて、それがこの雑誌に独特のムードを与えている（図2）。



(1) 『媽祖』一冊表紙 「媽祖廟より採集」
作者は宮田弥太郎



(2) 『媽祖』四冊表紙「龍山寺より採集」作者は宮田弥太郎

書誌的な事柄を述べておくと発行は年六回(のち四回)で限定三〇〇部、サイズは各冊約二三・〇×一七・〇cm、頁数は三〇〜四〇程度である。価格ははじめ二〇銭であったが、一巻三冊から三〇銭となり、三巻になると五〇銭、六〇銭と上がってゆき、終刊時には八〇銭であった。印刷所は台北市榮町にあった松浦屋印刷部。台湾時代に西川が手がけた限定本はすべてここで刷られている。造りはというと「全ページに和紙を用い、表紙やカットはすべて木版、口絵には祭典に用いる金紙の実物などを貼った」(註)との西川の言葉どおりで、かなり贅沢なものである。

版画に注意しながら内容を見てゆこう。木版はすでに創刊時から使われているが、誌面の諸所を埋めるようになるのは三五年二月の第三冊からである。第四冊で川上澄生のカットがはじめて現れ、そして

次の第五冊、三五年七月に発行された号はまさに「版画号」と題されている(図3)。作者は川上(図4)のほか立石鉄臣(図5)、宮田弥太郎、福井敬一、橘小夢(図6)の五名。立石、宮田、福井の作品はいずれも素人の域を出るものではないが、新たな技法を手にした頃特有の瑞々しさがある。いまひとつ注目



(3) 『媽祖』五冊(版画号)表紙 宮田弥太郎《花娘》



(4) 『媽祖』五冊より川上澄生の頁。左頁の作品は《後姿と前姿》



(5) 『媽祖』五冊より立石鉄臣の頁。左頁の作品は《女王牌》



(6) 『媽祖』五冊より橘小夢の頁。左頁の作品は《毒草》

したいのは、やはり「詩と版画」「百花春」という特別な題が付された三六年一月発行の二巻三冊(通巻七冊)である。まずは口絵として収められた別摺作品、谷中安規による《童子像》(図7)が妖しく目を引くが、本文の趣向はさらにユニークである。たとえば川上の詩「ふげれすいろは人物補遺」に宮田が挿画を捧げ(図8)、同じ川上による「岡蒸気の唄」に今度は立石がカットを寄せ(図9)、はたまた谷中の詩「哀歌」には立石が装画を添えている。つまりは誌上での「詩と版画」の競作が意図されているわけである。

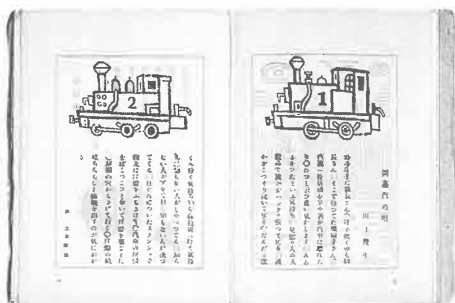
以後終刊に至るまで、多くの版画が『媽祖』を飾



(7) 『媽祖』二巻二冊口絵 谷中安規《童子像》



(8) 『媽祖』二巻二冊より川上澄生の詩「ふげれすいろは人物補遺 P stands for Postman」と宮田弥太郎による挿絵



(9) 『媽祖』二巻二冊より川上澄生の詩「岡蒸気の唄」と立石鉄臣によるカット



(10) 『媽祖』二巻三冊より 川上澄生によるカット



(11) 『媽祖』三巻二冊より 小林朝治《台湾人形》



(12) 『媽祖』三巻三冊口絵 谷中安規《童子図》



(13) 『媽祖』三巻四冊表紙 立石鉄臣《聖牛図》

ついている。立石と宮田の作が中心だが、川上によるカットも繰り返し現れ(図10)、また三巻二冊には小林朝治の《台湾人形》(図11)が、三巻三冊には谷中安規の傑作《童子図》(図12)が収録されている。そして三八年三月の三巻四冊(図13)をもって終刊を迎えるのだが、本号に掲載された西川の文章「日孝山房私版発願記」によれば、雑誌ではない、さらなる美本を作りたいがための休止であった。

このように『媽祖』はさまざまな作家の木版画を集め、丁寧に造られた美しい雑誌であった。同時代の版画と台湾の古版画が同居するという個性的な存在でもあった。しかしながらなぜ台湾の一詩誌がこれほど版画にこだわり、また川上澄生や谷中安規といった内地の創作版画家たちに声をかけたのかについては一切記されていない。その背景には実は、『媽祖』が刊行されていた頃の台北で、版画にまつわる複数の出来事が重なり合っていたという事情がある。

一九三〇年代台湾の創作版画

日本統治期に発行されていた邦字新聞のひとつに、台北の『台湾日日新報』(以下『台日』と省略)がある。同紙を見ると、『媽祖』の出版とちょうど同じ時期に、創作版画の普及をめざすいくつかの動きがあったことがわかる。そこで以下に主要な事柄

を並べ、記事を適宜引用してみたい^(註1)。後述するが、当時西川満は『台日』文芸部の編集者であった。しかもここで取りあげるイベントの多くは、彼自身が企画したものである。従ってそれらが現実にとこまでの広がりや深みを持つものであったかについては慎重を要する。ただし束の間の、小さなサークル内の出来事であったにせよ、版画熱とも言うべき気分は確かに共有されていたと思われる。

九三五年

二月 「台湾版画倶楽部 宮田弥太郎他数氏により設立、近く台北市大正町一ノ一四媽祖書房より『版画』を上梓の予定」(『台日』二月一〇日付朝刊)

月 「川上澄生氏の創作版画展 十九日より六日間公開」台湾でも近來版画熱が勃興し、版画中心の雑誌さえ生れる機運に達したので、台北ネ・ス・パ会では学校美術社の後援の下に『変なリードル』^(註2)を上げず・いろは人物」等で知られている川上澄生氏の創作版画展を三月十九日より六日間榮町明治製菓階上で開催することになった、(中略)台湾最初の創作版画展として、その公開は一般美術愛好者より深く喜ばれている」(『台日』三月一九日付朝刊)

出版種目は版画で装幀をした優秀本、版画を取入れた美装本及び版画製作の工程を示す実物版本等で参考品として現代創作版画家の小品をも陳列する由」(『台日』 月四日付朝刊)

いくつか補足しておこう。三五年二月の「台湾版画倶楽部」は、五月に発足する「創作版画会」の前身と思われるが、実際の活動については定かでない。出版されるはずだった『版画』はおそらく、『媽祖』に吸収されたのであろう。三月に川上澄生の個展を主催した「台北ネ・ス・パ会」についてはよくわからないが、台北にあった台湾コロンビア内に編集所を置いて『ネ・ス・パ』という雑誌を刊行していた集まりで、西川満も同人であった^(註3)。いずれにしても西川は『えげれすいろは』以来、わたしが賛辞をつらねて紹介し、また頼まれもせぬ版画展を率先台北で開催したのも、ひたすら澄生氏の版画に合掌したからに他ならない」と書いているから^(註4)、彼が関わっていたことは間違いない。

同年四月の「素描版画展」は、出品点数二、〇〇という大規模な展観で、台北で開催された後福岡に巡回している(呉でも予定されていたが中止)。旭によれば「帝展、二科、春陽会、国画会、独立、日本版画協会の会員中特に本社に好意を寄せられる作家に

四月 「素描版画展 六日から朝日小会館で 内外一流画家の粹を蒐めて」創作版画のため多年尽力している旭正秀氏が主宰するデッサン社では、大朝支局の後援の下に来る四月六日より八日まで三日間、市内榮町朝日小会館に於て『素描版画展』を開催することになった」(『台日』四月五日付夕刊)

五月 「版芸術目指して創作版画会生る 近く発会式举行」わが台湾でもさきに川上澄生氏版画展、デッサン社版画展等開催され、版画愛好熱が次第に勃興しつつあるが、この機運に乗じ、単なる趣味としてでなく、真面目に創作版画を研究製作普及し、以て台湾文化の向上を図るために『創作版画会』が設立された。現会員は立石鉄臣、古川義光、福井敬一、大瀬紗香慧、野村田鶴子、室谷早子、宮田弥太郎、西川満の八名で、近く発会式を举行、第一回版画展の開催等をなすことに決定している、且中央の版画団体とも密接な連絡をとるので折々は内地特別会友の版画の紹介も行う筈である。尚その発会を記念する意味で、従来東京以外では絶対に見ることのできなかった橋小夢氏の「優奇世絵展」を六月一、二日本社三階で開催することになった」(『台日』五月

お願いして、各方面の画風を網羅し一場に集め」たもので、欧州現代版画やセザンヌの素描、さらには浮世絵版画も含まれていた。そのうち創作版画は四二点、旭や恩地孝四郎、川西英、川上澄生、前川千帆、小泉葵巳男、平塚運一らの作が集められている^(註5)。成果としては「デッサンと版画の売上高、約七百円、入場者総数三ケ日で千五百名余」とい、またこの時旭は來台して西川や立石に会っている^(註6)。

三六年一月の「装幀美術展」は一見版画とは無関係だが、「台湾愛書会」の中心にいたのもやはり西川であり、記事の内容から推して本展には「版画趣味横溢の版画莊本」など版画を用いた装幀本が多数並んだと考えられる。また後述するように、台湾の創作版画は内地からの書籍の流入を抜きにしては語れないため、ここに引いておいた。そして最後にあげた三七年一月の「版画と本の展覧会」であるが、これもかなり大がかりなもので、台湾の貴重な古版画やケルムスコット・プレス本のほか、「我国一流版画家の版画と装本、百五十余点」が出品されたという^(註7)。

以上、一九三〇年代半ばの『台日』から版画に関する記事を拾ってみた。当時台北では内地の創作版画が展観され、創作版画のサークルも存在していた。さらに注目したいのは、それぞれの記事が見せ

三一日付朝刊) 六月 「橋小夢氏の優奇世絵展 一、二両日本社で」橋小夢氏の「優奇世絵展」が、創作版画会主催、本社文芸部、学校美術社後援の下に、六月、二両目午前九時から午後五時まで、本社二階で開かれる」(『台日』六月一日付夕刊)

同 「誌上版画展 創作版画会では会場芸術万能を打開する一つの試みとして誌上展覧会を催すこととなり、雑誌『媽祖』第五冊に新作を発表した。立石鉄臣、宮田弥太郎等会員の他内地より川上澄生、橋小夢の両氏が特別出品した」(『台日』六月二日付夕刊)

一九三六年

一月 「台湾愛書会の装幀美術展 十七、八、九二日間 本社樓上に於いて」読書週間の掉尾を飾るべく台湾愛書会では(中略)本社三階講堂に於いて「第一回装幀美術展覧会」を開催する」(『台日』 月一七日付朝刊)

九三七年

一月 「版画と本の展覧会 十六、十七両日本社樓上で」読書週間を意義あらしむるため創作版画会では本社学芸部後援の下に次の如く「版画と本の展覧会」を(中略)開催する

る言葉遣いである。川上澄生展は「台湾最初の創作版画展」であり、素描版画展は「各学校家庭に於ける版画熱とみに勃興する気運にある折から」^(註8)開かれ、創作版画会が生まれたのは「創作版画を研究製作普及」するためである——台湾の地に創作版画を呼び込むことが、はつきりと意識されているのである。

すなわち三四年の一〇月に創刊された『媽祖』は、「版画熱」の「勃興」とともに「版画中心の雑誌」として生まれ、その高まりを映しながら版の絵を増やし、新たに結成された創作版画会の「誌上展覧会」の場として機能した、ということになる。だからこそ多くの木版画を載せ、内地の作家を参加させたのである。それではこの版画熱は、具体的にどのようなにして台湾に伝染したのだろうか。それを探るにはやはり、西川満の動きを追わねばならない。

西川満について

西川は一九〇八年会津若松市に生まれた。満二歳で台湾の基隆に渡り、六歳の時台北に移り住む。一族は鉾山を経営していた。小学生にして早くも個人雑誌を作り始め、中学時代には本格的な詩や小説に取り組んでいる。当時のペンネームは「西条まさる」。詩人西条八十と画家加藤まさるに因むこの名

は、彼の抒情的な資質とともに、しばしば「絵画的」と評された表現傾向をも物語るものであろう。
・一九二八年に再び内地へ行き、早稲田大学第二高等学院を経て早大仏文科へ進む。数々の私版詩集をまとめるほか、『椎の木』や『文芸汎論』などにも寄稿している。

一九三三年に帰台した西川は『台湾日日新報』に入社、学芸欄を担当することになる。そして本稿にとって大変重要な仕事に着手した。書評である。なぜなら、はじめ「愛書遍歴」、まもなく「古今東西書物放浪」と改題されたその連載には、三〇年代に世に出た質の高い版画本が数多く扱われているからである。しかもそれらの顔ぶれは、すでに述べた『媽祖』や版画をめぐるイベントと大きく重なっている。そこで以下に西川が書評で取りあげた主な作品を並べてみたい^{〔註1〕}。なお橘小夢の作品は版画本ではなく版画集あるいは、枚絵であるが、西川は両者の間に明確な一線を引いておらず、またそれが彼の版画観の特徴でもあるのであけておく。

・一九二四年
五月二日／川上澄生／『ゑげれすいろは』／やばんな書房／一九三〇年十二月
六月二一日／谷中安規／『続百鬼園随筆』（内田百間）／三笠書房／一九三四年五月

文明開化の御代に住んでいる様な錯覚におち入る。(略)これは確かに川上澄生氏の魔術である。画集の表見返し桃色紙の上に藍色で刷った南蛮船図、同じく裏見返し機の関車運転之図など心嬉しい程の出来、巧みに文明開化の華を表象している。
谷中安規が装幀を手がけた『王様の背中』についてはこうである。

聞くところによると「本書の美しさには、百鬼園先生自身先ず驚嘆し、感激し安規画伯も自らの出来栄へのすばらしさに茫然とした」と云うことだが、さもありなんと思われる。これこそは東洋的な美本、わたしは寡聞にして未だかくの如き卓れた刀を持った画家を他に知らない。

引いたのはほんの一部であり、紙面の大半を占めるような長文も少なくない。書評をこれほどまでに充実させた理由について西川は、当時の台湾には内地の新刊本がわずかしからないから、「新聞に買えない書物の批評を書いたところではじまらない。そこでわたしは読物として、その内容を詳しく知らせる方法をとった」と語っている^{〔註2〕}。新聞人として独善的と言われてもしかたのない説明であるが、結果的にはこのやり方が、内地の作家との通路を開くことになった。西川は刷り上がった『台日』

七月二六日／谷中安規／『王様の背中』（内田百間）／楽浪書院／一九二四年五月
一二月一日／川上澄生／『変なりードル』／版画荘／一九二四年七月
一二月一日／九日／恩地孝四郎／『海の童話』／版画荘／一九三四年七月
一二月一三日／棟方志功／『ヴェニウス生誕』（堀口大學）／裳鳥会／一九二四年九月

・一九三五年
一月一七日／川西英／『カルメン』／版画荘／一九三四年十二月
二月二八日／恩地孝四郎／『飛行官能』／版画荘／一九三四年十二月
二月二日／橘小夢／『牡丹燈籠画譜』／夜華異相画房／一九三四年十二月
二月一六日／川上澄生／『ゑげれすいろは人物』／版画荘／一九三五年二月
五月二日／橘小夢／『橘小夢版画選』／夜華異相画房／一九三五年
七月二〇日／川上澄生／『猿と蟹の工場』（與田準一）／版画荘／一九三五年五月
・〇月一〇日／橘小夢／錦絵（弥生ひばり）／夜華異相画房／一九三五年
一月一六日／川上澄生／『猫町』（萩原朔太郎）／版

を出版人や作家に直接送った。そして書評を読んだうちの幾人かは、礼状とともに次なる新刊本や一枚絵の新作、時には版木を送って応えたのである。確かに当時、新聞や雑誌上で版画が扱われることは極めて少なく、版画本に西川ほどの熱烈な言葉を捧げる人が多くいたとは思えない。平生恵まれない出版人や作家たちが感激し、何かしたくなるのはもつともである。かくして西川は、「この欄（読書欄）のおかげで、川上澄生、川西英といったすぐれた版画家と知り合うことができ、(略)谷中安規ともまた、親交を結ぶに至る」のである^{〔註3〕}。台湾と内地との創作版画をめぐる交流は、このようにして始まった。

西川満と版画家たち

それでは西川が書評を手がける以前、創作版画をはじめて知ったのはいつ頃、どのような経緯からであろうか。そして書評活動を通じていかに作家たちと親交を深めたのだろうか。

創作版画との出会いについては、「大正十三年、中学四年のころ」版画誌『白と黒』を購入していたと回想する文章が残る^{〔註4〕}。しかしながら『白と黒』は言うまでもなく昭和に入ってから版画誌であり、本当のところは「鬼才・谷中安規」の次のくだりあたりに求められるだろう。

早稲田を卒業して、台湾へ帰った昭和八

画荘／一九三五年十一月
二月七日／川西英／『奇術魔術』／版画荘／一九三五年六月
六月二三日／恩地孝四郎／『季節標』／アオイ書房／一九三五年十二月
一二月一〇日／川上澄生／『全輯百間随筆』第二巻(内田百間)／版画荘／一九三六年十一月
・一九三七年
一月一五日／川上澄生／『少々昔噺』／版画荘／一九三六年九月
八月五日／川上澄生／『新約列子』（五十澤二郎訳）／版画荘／一九三七年五月
一九三八年
九月一六日／川上澄生／『りいどる絵本』／版画荘／一九三七年十二月

（記事掲載月日／版画作者／書名(著者)／出版社／刊行年月）
記事には判型や材質、頁数、価格などの情報が盛り込まれ、出版社とその連絡先が必ず記され、そのほとんどには一、二葉の写真が添えられている。西川による熱のこもった言葉の間には、本文からの引用も多く挿まれる。たとえば川上澄生の『ゑげれすいろは』は次のように評される。

詩を読み、この画を眺めていると、なんだか時空を超越して、いつしか身は明治時代

年、主宰者の料治熊太さんにはわるいが、三水社というゾッキ屋の月報で「版芸術」と「白と黒」の存在を知り、まとめて手に入ればじめて谷中安規という鬼才を知った^{〔註5〕}。

昭和八年（一九二三年）と言えば、『版芸術』と『白と黒』がそれぞれ川上澄生と谷中安規を特集した年である^{〔註6〕}。西川が最も高く評価し、また親しみ、『媽祖』にも招いたふたりの作家は、このようにして彼の知るところとなったのである。さらに言えば西川は三四年に『媽祖』を創刊するにあたり、画誌を雛形とした可能性がある。

さて、帰台してまもなく『白と黒』や『版芸術』を知り、おそらくは忘れがたい印象を受けたであろう西川に、ひょんなことから、冊の版画本が舞い込む。

昭和十年頃、栃木県下の郵便局に、萩原達という愛書家の青年がいました。わたくしの経営する媽祖書房の会員でもありませんでした。すでに絶版になったわたくしの本をぜひ見たいというので、貸してあげました。ところが一年たつても戻って来ないので、催促をしたら、無くしてしまつたお詫びに、わたしの一番大事にしているこの本を送ります。許してください、……といって、

横浜のやぼんな書房の刊出した『えげれすいろは』を送ってくれました^{〔註20〕}。

なくした貴重本のことも忘れて「狂喜」した西川は、前節でふれたように版画本としては初の書評を著し、やぼんな書房に送った。『えげれすいろは』の出版は三年半ほど前のことであり、やぼんな書房もすでになかったが、掲載紙は代表者であった五十澤二郎のもとへ届き、五十澤から宇都宮に住む川上澄生の手に渡る。西川の回想は続く。

忘れかけたある日、思いもかけず、宇都宮の川上さんから、直接、「今までこんな心のこもった書評を受けたことは無い」という長い長い感謝状がとどきました。それがきっかけで、新作が出るたびに、川上さんから本が送られて来ました。またお願いもしないのに、わたくしのための新作版本まで送って下さいました。

こうして川上澄生の版画本は世に出ることに台湾へ渡り、『台日』の読書欄をにぎわすことになった。三五年三月の個展にもあるいは出展されていたかもしれない。そして同じように海を越えた版本から摺り出された絵が、かの『媽祖』を飾ったのである。

西川は澄生を「版木より詩を彫り出す魔術師」^{〔註21〕}と呼び、「もし版画家川上澄生氏を存せぬ人があつたならそれはモグリの本読みである」^{〔註22〕}と

断言するほどに評価した。ふたりの文通は続き、澄生は西川とその幼い息子潤のために三種の蔵書票も手がけている。

谷中安規との場合も発端は本であった。一九三四年のことである。

さて、九月のある日、私は楽浪書院刊の特装版「王様の背中」を新高堂書店で手に入れる。内田百閒文、谷中安規画のお伽絵本。手ずりの版画が幾枚も入って、しびれるような感動だった。その夜、感情のたかぶるまま、暁まで筆を走らせて、そのよるこびを綴り「台湾日日」に発表。掲載紙は楽浪書院主、篠田太郎さんを通じて画家の手に入るのである^{〔註23〕}。

安規と西川との間にも文通は始まり、二冊の『媽祖』に《童子像》と《童子図》が掲載されるに至るのだが^{〔註24〕}、交流はそれだけでは終わらない。西川はさらに子供向けの読み物と版画を安規に依頼、安規の想像力は愉快なシリーズ「お伽絵ばなし」に結晶し、三七年から三九年にかけて五度に渡り『台日』を飾っている^{〔註25〕}。そしてふたりは三八年、佐藤春夫の家でついに対面する。春夫と西川が「風船画伯」(内田百閒がつけた安規の渾名)の噂をしていると、偶然ふわりと本人が現れたというのが、ふだんの奇行にそぐわぬ行儀の良さに西川が戸惑ううち、

場面は次のように展開する。

谷中さんが奥さんと話している間に、私の疑問を感じとった佐藤さんは「猫かぶってるんだ」と小さな声で言われた。すると谷中さんは、私の方を見て、すかさずいった。「西川さまのおつくりになられた「猫寺」はよかったですな。いつか、あの猫、使わせていただきます」^{〔註26〕}

「猫寺」とは、西川が宮田弥太郎と組んで三十六年に出版した版画本の名である。安規はこのなかの三味線を弾く和服姿の猫がいたく気に入り、宣言どおり翻案して作品とした。名付けて《三味線猫》^{〔註27〕}。まるで小説を読むようなエピソードであるが、内地の創作版画に想を得て生まれた「猫寺」が、逆に内地の作家を刺激した例として興味深い。また澄生と同様、安規も西川のために蔵書票を作っていることも付け加えておきたい。

澄生と安規以外にも、西川との交遊を確認できる作家は多い。彼の書評は内地で少なからぬ反響を呼び、さまざまな作品を集めるようになり、人の輪はますます広がったからである。たとえば橘小夢の場合は、『牡丹燈籠画譜』という画集が西川のもとへ突然送られてきたのが始まりだと言う。感激した西川が書評を著し、画家が返礼するのはすでに述べたのと同じ流れだが、この場合は個展の開催にまで発

展している(前々章を参照)。橘小夢は「創作」版画家ではないが、西川は「日本のビーズレー」と呼んで評価し、澄生や安規と同様、版芸術を支える作家のひとりで見なしていたようである^{〔註28〕}。

以上、西川と版画家たちとの交流のさまを観察してきたが、確認しておきたいのは、彼らのやりとりが決して一方的なものではなかったということである。西川は単なる書評家としてではなく創作版画の普及者として存在していたし、版画家たちも書評への謝意を表するのみならず『媽祖』や創作版画会といった西川の活動を支援し、時には西川の仕事にコメントを寄せることもあった^{〔註29〕}。そのような版画をめぐる有機的な輪のなかに川上澄生や谷中安規、橘小夢がおり、また恩地孝四郎や川西英もいたのである。

宮田弥太郎と立石鉄臣

ここまで見てきたとおり、九三〇年代台湾の創作版画はひとえに西川満が切り回していたと言つてよいが、彼を最も近くで支えていたのが宮田弥太郎と立石鉄臣という同年代のふたりの作家であった。彼らはそれぞれ日本画と洋画を本業としていたが、自らはほとんど彫刻刀を握ることのなかった西川の良き相棒として版本に向かい、『媽祖』や『愛書』、『文芸台湾』といった雑誌のほか、西川が精魂傾け

た限定本の数々にもしばしば登場している^{〔註30〕}。

宮田弥太郎(一九〇六―六八)は晴光あるいは青畝とも号した日本画家。東京に生まれ、翌年渡台した。中学時代に西川を知り、十代の頃からともに同人誌を発行して装幀挿画を手がけている。『媽祖』に参加して木版を始め、以来西川と組んで『媽祖祭』や『楚々公主』、『猫寺』、『亞片』、『絵本桃太郎』といった詩集や絵本に野趣あふれる刀をふるった^{〔註31〕}。西川が「わたしが彼を必要とするように、彼もまたわたしを必要とした。台湾時代のわたしたちの限定本の成功は、彼とわたしとの異体同心である」^{〔註32〕}と述べたように、宮田は西川が版画家として最も頼り、多く共作した友人であった。

一方の立石鉄臣(一九〇五―八〇)は台北の生まれ。七歳で内地へ渡り、はじめ日本画を、ついで油彩画を学び、岸田劉生や梅原龍三郎に師事した。三〇年代には内地と台湾を往復しながら国画会で活躍、また台陽美術協会に日本人でただひとり参加している。内地でムンクの版画に魅せられたと、言うが^{〔註33〕}、実際の制作は『媽祖』に始まる。以来西川とともに造本を手がけたことは宮田と同じで、『墳墓』や『幻塵集』(以上矢野峰人著)、『採蓮花歌』、『華麗島民話集』などに力強い版画を残している。内地へ引き揚げた後はシュールな造型あるいは細密画で知られた^{〔註34〕}。

ふたりが版画を始めたきつかけもやはり西川であった。彼は言う。

立石君は、国画会の油彩画家、梅原龍三郎系の実にゆたかな油絵をかくひと、宮田君は、日本画家で、美人画をよくする。それぞれが違った味の持ち主、この両君を創作版画の世界に誘いこんだのは、他ならぬわたし。日本から取り寄せた桜や桂の板を持ちこんで、やいのやいのと攻めた。大きな成果があがったことは、台湾にとつて、なによりこのよるこびであった^{〔註35〕}。

「やいのやいのと攻め」られて始めたにしても、彼らが版画に夢中になったことは『媽祖』五冊、あの「版画号」に明らかであろう。そこで宮田は自らの彫版作法を作家さながらに披露しているし、立石も今に閑戯ではすまなくなるかもしれない、と熱中ぶりを打ち明けている。西川はふたりの「版画家」を得て一九三四年に媽祖書房を立ち上げ、同時に『媽祖』を創刊した。そしてまもなく創作版画会を設立するのである。

台湾創作版画会を、わたしが台北に創立したのは、昭和十一年であった。立石鉄臣、宮田弥太郎、野村田鶴子、大瀬紗香慧などの諸君が会員で、台湾日日新報社の楼上で、月例的に会員の作品展やら、さては総

督府の方針で、日に日にほろびてゆく民俗版画を蒐集した、郷土版画展やらをおこなった^{〔註36〕}。

ただし、この文章は次のように続くのである。

また作品展ばかりでなく、媽祖書房（のち日孝山房と改称）を設立し、装本と挿絵に版画を用いた限定本をつぎつぎに上木することによって、台湾の郷土色を生かした創作版画の一つの行き方を展示することにもつとめた。

西川は、土地のモチーフを刻んだ限定版画こそが台湾の創作版画の「色」であつたと回想している。だがそれは、むしろ西川の「色」であつたというべきだろう。この文章は、台湾の創作版画が西川満という強烈な個性を軸に展開し、あくまでも「本」に始まり「本」に終わったことを図らずも告白しているように思える。そしてそれは、宮田弥太郎と立石鉄臣というふたりの作家のあり方にも関わる問題である。

一九三三年に帰台してからの西川は、『台日』で創作版画本を評しつつ、ただ観賞するだけでなく作り手と交渉を持ち、さらには在作家に版画を仕込んで造本を実践していた。彼に、枚摺という発想がどれほどあつたのか——つまり西川にとつて宮田と立石は版画家というよりはむしろ造本のパートナー

において、版画荘の本を台湾の地に取り次ぐ仕事もしていた^{〔註37〕}。共感を込めて彼は言う、「かかる限られた読者層だけを目当の良心的出版は、止暇断眠的努力なくしては到底完成するものではない。われわれは美しい書物を愛するが故に、この上とも版画荘の順調なる発展を翹望してやまないものである」^{〔註38〕}。

以上のような出来事からは、内地と台湾とにまたがる、版元間の何らかのネットワークが想定される。それについてはさらなる調査が必要であるが、いずれにしろ一九三〇年代、台湾に住む西川のもとには版画家との、また出版人とのつながりを通じて、良質な版画本の数々が流れ込んでいた。彼が紹介に励み、取次すら試みる一方で自らも造本を手がけるようになるのは、ひとえにそれらが放つ魅力ゆえであつた。西川の存在は局地的ながら、三〇年代の版画本が有する質の高さを鏡のように映すのである。

しかしながら西川の活動も版元たちの結びつきも、戦争の激化とともに絶たれることになる。果たして創作版画会はいつまで存続したのだろうか。九四〇年一月、山岸主計の「世界百景版画展」が『台日』社で開かれているが、その記事にはすでに「創作版画会」の名はない。『媽祖』が終刊となる八年頃にはもう解散していたのかもしれない。やが

てであり、彼はふたりを、たとえば内田百閒にとつての谷中安規に、あるいは萩原朔太郎にとつての川上澄生に見立てていたといえる。とすれば安規を喜ばせた『猫寺』——宮田と組んだ絵本のタイトルに、朔太郎と澄生による名作『猫町』の残響を聞くことも、あながち間違ではないかもしれない。

西川が戦前の台湾で手がけた出版物は、これまで内地の創作版画とは別に語られてきたが、両者はかような関係にあつたのであり、『媽祖』をはじめとするあまたの雑誌や限定本こそが台湾の創作版画最大の成果だったのである。本に終始した点に「文学者」西川の限界を指摘するのはたやすい。なるほど彼の資質と外地ゆえの状況は、台湾の創作版画のありようをせばめたといえよう。けれどもそこには、三〇年代に内地で上梓された版画本の、稀に見る質の高さが確かに反映している。

一九三〇年代の版画本をめぐって

三〇年代の創作版画が見せる特徴のひとつに、版画本の相次ぐ刊行がある。最も多作で冒険的だったのは西川も傾倒した版画荘だろうが^{〔註39〕}、ほかにアオイ書房や裳鳥会、書物展望社、改造社、青果堂、ナウカ、三笠書房といった版元がこの動きを支えていた。すでに紹介されているものが多いので詳細は省くが、作品の大部分はただ装幀挿画に版画を

ては宮田弥太郎も立石鉄臣も応召し、「華麗島の版画は根こそぎとなつた」^{〔註40〕}のである。それでも西川の年譜は、終戦の直前まで彼が原稿を書き、限定本を作り続けたことを教えてくれる。驚くべき造本への執念である。

おわりに

敗戦を迎えて四六年に西川満は帰国、引揚者の辛酸を味わうが、きびしい暮らしのなかで創作版画家たちとの交際を再開させている。本稿の主題からはそれが、少しだけふれておきたい。

四六年夏、帰国したばかりの西川は、谷中安規に手紙を書いて自著『西遊記』の装画を依頼した。そして紙とボスターカラーを土産に、彼を駒込に訪ねている。ふたりは互いの無事に涙し、将来の仕事に思いをめぐらせるが、まもなく安規は死ぬのである。西川は「風船画伯の死」を『東京新聞』に寄稿し、彼の死を世間に知らせた最初の人となった。安規に代わって『西遊記』を飾ったのは川西英である^{〔註41〕}。またやはり四六年のこと、西川は恩地孝四郎から富岳本社への参加を求められるが、実現せずに終わったという^{〔註42〕}。もしも安規が死なず、恩地の誘いを西川が受けていたなら、さらなる版画本が彼の手から生まれていたのかもしれない。

用いるだけでなく版画家の個性を強くアピールしており、愛書趣味の流行を背景に創作版画が新たな段階に入つたことを教えている。繰り返し述べてきたとおり、それらの一部が台湾に流れ込んでさらなる果実を生んだわけだが、当然ながら西川は、媽祖書房という版元の代表者としてもこの流れに絡んでいた

たとえば『媽祖』六冊（二五年九月）において西川は「諸家断墨」というコーナーを設け、自著『媽祖祭』に寄せられた感想文を集めている。手前味噌の感強いのだが、高名な作家にまじって幾人かの出版人、アオイ書房の志茂太郎や野田書房の野田誠三、版画荘の平井博、向日庵の寿岳文章らが顔を見せるのが興味深い。同じ頃の『愛書』四輯も、西川の版元としての顔をよく伝える資料である。本輯は「装幀特集号」と題され、巻頭ではやばんな書房や版画荘、楽浪書院の版画本を写真付きで紹介、本文でも裳鳥会の秋朱之介や寿岳文章らによる装本論を掲載している。また「一九三〇年代台湾の創作版画」の章で述べたように、西川が三六年と三七年の二回にわたり装幀本の展覧会を開催していることも付け加えておきたい。

そしてこうした彼の行動は、必ずしも一方通行ではなかった。というのも、媽祖書房の本は内地で展観されることもあつたし^{〔註43〕}、西川は創作版画会に

一九三〇年代、占領下の台湾で西川満が展開した創作版画運動は、主に「本」を舞台とし、彼の個人的な趣味に彩られた束の間の出来事であつた。西川満という人物については評価の分かれるところであろうし、本稿で取りあげた数々の動きにしてもどれだけの影響力を持ち、他者の目にどう映るものであつたのかは今後確認が必要であろう。けれども内地の版画壇から遠く離れた場所で作品が享受され、「自画自刻白摺」など問題としない、おおらかな木版画を満載した雑誌や限定本が作られたのは事実である。またそれが、あくまでも間接的な交流であつたことに注意したい。戦前の西川は谷中安規とは一度だけ会い、川上澄生とは一度も会っていない。つまりは容易に海を渡る版画（本）ならではの伝播の力たちなのである。発信者からさまたげられる版画家（本）を紹介して移動し、受信者へともたらされる版画（本）、その力の強さが理解されよう。思えば西川と、彼が記念すべき初の書評を捧げた川上澄生『葱げれすいろは』とを結びつけたのは、大事な本をなくしてしまった「郵便局員」の青年であつた。それは実に象徴的ではないだろうか。

〔註〕

（一） これまでわずかながら紹介されてきたものに数種の資料——『阿をきび』と『版芸術 台湾土俗玩具集』、そして本稿で扱う『媽祖』がある。『阿をきび』は十六

- 街の製糖工場内にあった青甘諸社から発行された版画と文芸の雑誌で、一九三二年・〇月に編まれた「巻三号」のみが確認されている（東京都現代美術館図書室蔵）。版画としては未熟なもので、作者はおそらく工員たちとその家族であろう。『版芸術 台湾土俗玩具集』は連刊版画集「版芸術」の五七号で、一九三六年・二月の刊行。台北在住の玩具研究家立花寿が手がけた原画を料治熊太が内地で木版に起こし、まとめたものである。以上のふたつはいずれも、本稿で述べる動きとは無関係と思われる。また二〇〇三年・く四月に町田市立国際版画美術館で「版画 大正から昭和へ―光と影のモダンズム―」と題する展覧会が開かれたが、その際発行された冊子のなかで、滝沢恭司氏が外地における版画について概観している。
- 華麗島とは、西川が早大を卒えて帰台する時に恩師吉江喬松より贈られた短詩「南方は光りの源／我々に秩序と／歓喜と／華麗とを与える」に由来する台湾の美称である。
- 各冊の奥付には編輯兼発行人として西川澄子、すなわち満の妻の名が記されているが、実質的な代表者は西川満である。当時彼は『台湾日日新報』に勤務しており、会社への遠慮から妻の名義にしたという。奥付に記載された媽祖書房の住所は「台北市大正町一ノ一四」。西川満の自宅である。
- 詩あるいは訳詩、散文を寄せた作家には吉江喬松、矢野峰人、山内義雄、西条八十、西脇順三郎、島田謹二、日夏耿之介、水蔭萍、伊良子清白らがいる。もちろん西川自身も多くの詩を発表している。
- 西川満「わたくしの木」、『季刊銀花』三三三三、文化出版局、一九三五年九月、一一頁
- 記事を拾うにあたっては、顔炳英編著『台湾近代美術大事年表』(雄獅圖書(台北)、一九九八年・〇月)に多くを負っている。
- 中島利郎編「中山侑著作年譜」(日本統治期台湾文学日本人作家作品集 第五巻(坂口禪子・中山侑・川合三良)、緑蔭書房、一九九八年、五九二頁)
- 9 西川満「書物放浪(五六)今輯白間隨筆第一回配本」(『台日』一九三六年・二月・〇日付朝刊、四頁)。「えげれすいらは」については次節以降を参照。
- 10 『美術雑誌デッサン』巻二二、一九三五年三月、「デッサン社リーフレット」より
- 11 『美術雑誌デッサン』巻五・六号、一九三五年六月、七四頁
- 12 列挙された作家は「恩地孝四郎、川上澄生、川西英、前川千帆、谷中安規、深沢素一、逸見亨、平塚運一、前田藤四郎、旭泰宏(正秀)、棟方志功、小林朝治、藤森静雄、バルバラ・ブブノワ、古川龍生、小川龍彦、梅原隆三郎、橋小夢、芹澤銈介、一九九名に及ぶ。
- 13 『台日』一九三五年四月七日付朝刊
- 14 記事を拾うにあたっては、中島利郎編「西川満著作年譜(戦前)」(日本統治期台湾文学 日本人作家作品集 第二巻(西川満二)、緑蔭書房、一九九八年)を参照した。また版画在本の刊行年月については、桑原規子「平井博と版画荘について」(『創作版画 専門画廊の誕生と一九三〇年代の版画』(『芸術学研究』第二号、筑波大学芸術学研究科、一九九八年)の「版画荘関連年表」に多くを負う。
- 15 西川満「慕情諸家筆跡」(『アンドロメダ』三三三三、一九三八年一月、二頁)
- 16 西川満「鬼才・谷中安規」(『アンドロメダ』三三三三、一九三八年五月、二頁)
- 17 西川満「川上澄生さんとの奇縁」(『猩々』秋号、一九三八年九月、五頁)
- 18 註(16)に同じ。
- 19 『版芸術』は八月の一七号で川上澄生を特集し、「白と黒」は一月の四・号で谷中安規を特集している。註(17)に同じ、四頁。昭和十年頃」とあるが、書評の発表時期から見ても正しくは昭和九年(一九三四年)である。なおやばんな書房については、岩切信一郎「五十澤二郎の「やばんな書房」―川上澄生「えげれすいらは」―、唐師西村熊吉のことなど」(『一寸』七号、二〇〇四年二月、七頁)に詳しい。
- 20 あり、「台湾大取次」として「媽祖書房内創作版画会」の名が記載されている。
- 40 西川満「古今東西書物放浪(六)海の章話」(『台日』一九三四年一月一日付朝刊、四頁)
- 41 註(35)に同じ。
- 42 この時のふたりのやりとりについては『アンドロメダ』三三三三(一九三二年五月)、四一(一九三二年一月)、二五二(一九九〇年八月)に収められた西川の文章に詳しい。なお安規から西川に宛てた最後の手紙は註(25)であげた文献に再録されている(八二―八四頁)。
- 43 西川満「人間の星」(六興出版、一九五九年、一四九頁)
- 21 西川満「古今東西書物放浪(五)変なリードル」(『台日』一九三四年一月一日付朝刊、六頁)
- 22 註(9)に同じ。
- 23 註(16)に同じ。ただし「王様の背中」の刊行は三四年五月、西川は七月末には書評を発表しているから、「九月」というのは記憶違いである。
- 24 谷中安規の場合は版本ではなく版画を送っている。たとえば『媽祖』二巻三冊について、西川は「鬼才谷中安規画伯が自刻自摺せる「童子図」は二度刷で、しかも和紙貼合せと云う贅沢なもの」(『媽祖便』七、一九三七年二月、二頁)と記している。
- 25 タイトルと掲載時期は以下のとおり。
- 「お伽絵ばなし 喜一の夢」(一九三七年一月・七日)
- 「お伽絵ばなし 猫の作文」(一九三七年二月・〇日)
- 「お伽絵ばなし コドモ会」(一九三八年六月・七日)
- 「お伽絵ばなし 蝸牛と薔薇(上)」(一九三九年二月三日)
- 「お伽絵ばなし 蝸牛と薔薇(下)」(一九三九年二月四日)
- なお「谷中安規の夢 シネマとカフェと怪奇のまぼろし」展図録(渋谷区立松涛美術館編、二〇〇三年)にこれらの全文が収録されている(四〇―四七頁)。
- 26 註(16)に同じ。
- 27 『版画蔵書』第八号(一九三八年五月)に掲載。
- 28 西川満と橋小夢との親交については以下の文献に詳しい。西川満「幻妖 橋小夢の世界」(『アンドロメダ』二八二二、一九九三年二月)、橋小夢展「耽美なる幻想」(『弥生美術館・橋小夢会、一九九三年四月)
- 29 たとえば『愛書』四輯(一九三五年九月)における装幀特集、あるいは『文芸台湾』七号(一九四一年二月)における「諸家芳信」など。
- 30 西川は「わたしは版画が大好きである。下手の横好きで、たまにはどうかすると、自分から板木を削ることもあるが、しかし生兵法は大怪我のもとと云うから、まあまあ鑑賞家の立場に安住している」(『版画と野球』、『台日』一九三五年一月一日付朝刊、七頁)と語っており、白らはほとんど制作をせず、手がけたとしても小さなカット程度であった。なお西川がふたりを評し

- た次のような言葉があるので引いておく。「待った俺等も宵越しの、金を費うは大嫌い、絵筆はもてど義理人情心得たりと見得切つて、快気に生きる日本画家宮田弥太郎君」(お江戸婦りの名人氣質、烟草の煙を吐くこと、板木一枚彫り上げる左ぎつちよで名も高い、油絵画家の立石鉄臣君)(西川満「保衛平安、文芸台湾」二巻四号、一九四一年七月・〇日、五七頁)
- 31 西川が戦前に台湾で出版した限定本とその装幀挿画者については、中島利郎編「西川満著作年譜(戦前)」(日本統治期台湾文学 日本人作家作品集 第二巻(西川満二)、緑蔭書房、一九九八年、四一―四八四頁)を参照。
- 32 西川満「弥太郎登場 追憶のアルバム」(『アンドロメダ』六七号、一九三五年三月、六一―七頁。なお宮田弥太郎については、同誌に掲載された宮田金弥「亡兄回想」にも詳しい(八頁)。
- 33 『媽祖』五冊(一九三五年七月)の自作に添えた文章のなかで、「昨年の三月、松方氏蒐集展で見たムンクの版画(木版、石版等)には、随分魅せられた(略)あの神秘感には、南欧人にも、日本人にも、あまり無いものらしいが、それが版のなかに美しく流れこんで、ひどく魅力ふかきものだった」と書いている。
- 34 立石鉄臣については、『立石鉄臣―台湾画冊』(台北県立文化中心、一九九六年)に詳しい。
- 35 西川満「創作版画の発祥と終焉―日本領時代の台湾」(『アンドロメダ』二七二七、一九九二年三月、〇頁)
- 36 註(35)に同じ。ただし「昭和十一年」は誤り。正しくは昭和・〇年(一九三五年)である。
- 37 版画荘の活動については、註(14)であげた桑原氏の論文に詳しい。
- 38 一九三七年八月に東京へ越えて開かれた「印刷と出版文化展覧会」に媽祖書房の限定本が数種展覧され、「華麗島色を発揮せる独自の豪華本として満都の注目をひいた」ことが内地の立石鉄臣からの報告として記されている(『亞片』広告、一九三七年二月)。
- 39 『愛書』四輯(一九三五年九月)の巻末に版画荘の広告が

The Sōsaku Hanga Creative Prints of Kareijima: 1930s Taiwan

Nishiyama Junko

Research on the arts of Taiwan under Japanese rule has recently advanced as part of the study of Japanese *yōga*, or western-style paintings, but these new studies have yet to cover the field of prints. Needless to say, such studies have yet to address the issues of the, albeit small, “creative print movement” in Taiwan under Japanese rule. This paper’s discussion of the prints of 1930s Taiwan will focus its observations on Nishikawa Mitsuru (1908-1999), who was both poet and publisher, as it considers how prints from the Japanese mainland were received by the prints from colonial Taiwan.

First this paper will provide an overview of the magazine *Maso*, published in Taipei during the 1930s. The first question to be considered is why printmakers such as Kawakami Sumio (1895-1972), Taninaka Yasunori (1897-1946), Tachibana Sayume (1892-1969), and Kobayashi Asaji (1898-1939) participated in the publication of the magazine. Next, this paper recounts several incidents related to prints on the island, such as the one-man shows of Kawakami Sumio and Tachibana Sayume, print exhibitions organized by *Dessin-sha*, exhibitions of books of prints, and the birth of the *Sōsaku Hanga-kai*. The overlapping and conjunction of these events raised island interest in prints, as seen in articles published in the newspaper *Taiwan Nichinichi Shinpō*. As part of the investigation of these events, a tracing of Nishikawa’s career reveals that his actions were closely related to his job as a book reviewer for the *Taiwan Nichinichi Shinpō*. Nishikawa’s column covered a number of high quality books of prints, including those published in the 1930s by such houses as *Hangasō*, *Aoi Shobo*, and *Rakurō Shoin*. These articles evoked reactions on the mainland, and as a result, Nishikawa was able to hold print exhibitions in Taiwan, and have personal interactions with the printmakers involved. Also, Nishikawa taught printmaking to Taiwan resident Japanese Artists. Miyata Yatarō and Tateishi Tetsuomi, while his own publishing company flourished, as seen in numerous print magazines such as *Maso*, and limited edition print books.

Nishikawa’s pre-war Taiwanese publications have been previously discussed separately from discussions of *Sōsaku hanga* in mainland, but, as seen in the facts noted above, they indeed were closely related phenomena. This paper ends with a note that we must pay attention to how prints, an easily distributable medium, were spread to Taiwan against this background of the network of publishers.

(Translated by Martha McClintock)

シンポジウム「斎藤義重、その造形を求めて」

建畠 哲(美術評論家・多摩美術大学教授)
峯村敏明(美術評論家・多摩美術大学教授)
中原佑介(美術評論家)
蘆科英也(司会進行／本館学芸員)

まず建畠さんから御自身と斎藤義重（一九〇四―二〇〇一）との関わりについてうかがいます。
建畠 ある意味で斎藤義重という作家は話にくい、捉えにくいところがある。それは、おふたりの先輩評論家とは違って私は一九七〇年代から現代美術の世界に携わるようになったんですが、その中で戦後美術史の文脈について考える機会が多かったです。

戦後美術史のメインストリーム、正史 これはスタンダードとしてのテキストが提示されているわけではないんで、何となく頭にあるメインストリーム——から身を離すようにして、大げさに言えば自分の歴史観のようなものを作っていかねばならな

った。その時にぼくの前に当面のスタンダードとしてあったのが、瀧口修造（一九〇三―一九七九）という美術評論家と作家の斎藤義重だったわけです。ごく大ざっぱな言い方をすると、瀧口は高名な詩人でもありますけれど、終戦直後から一九四〇年代、五〇年代にいわゆる現代美術の中枢に位置し続けていたカリスマ的な存在であった。ご存じのように斎藤義重が華々しく登場して来るのは、今回の展覧会にも出品されている五七年の《鬼》という作品によつてです。それ以降の六〇年代、七〇年代にも瀧口は誰かと交代するということなく活躍していますし、戦前すでに大きな業績を残していた斎藤もチャンピオンとして、その時代の美術のスタンダードとして私の前にあった。

これは私のテイストということがあるのかも知れませんが、そのメインストリームに対してそれまでマイナーと思われていたもの、あるいはエキセントリックないしディレッタント、趣味的なものに過ぎないと言われていた人々たちを何とか時代の正面に押し立てられないか。それが私にとっては関西に住ん

でいる村岡三郎（一九二八生）であり、パリにいた工藤哲巳（一九三五―一九〇）やその頃ニューヨークから帰国していた草間彌生（一九二九生）だった。彼らを戦後の日本の現代美術にとつても原点になる存在として考えた場合、斎藤義重は非常に論じにくい。もちろん、彼を否定するわけにはいかない。優れた作家であることは顕かであるんですが、位置付けにくい存在になってきた。

私は斎藤さんに個人的に私淑するというような世代の後に生まれています。展覧会のパーティーなどで遠くから「ああ、斎藤義重がいる」というような畏敬のまなざし、敬愛の念を常に抱いていたし、作品だけでなく、それとなく感じられる人となりについても尊敬してはいたのですが、何とか別の角度から捉え直して相対化することはできないか。まだ考え切ることではないんですが、今日はちよつとそんな立場から話をしてみたいと思います。

斎藤義重はよく言われることですけれども、「反Ⅱ絵画」という立場、これはほぼ一貫していたのではないかと思います。「反Ⅱ絵画」とは具体的

に言う、これはさまざまな人が論じていますし御本人の口からも述べられているようですが、絵画的イリュージョンを排除することだと思うんですね。

しかし、平面性自体を否定したわけではない。絵画的イリュージョンを排除した作品の中に、たとえば「面」というものが非常に重要なものとして息づいている。「面」は後に立体的な表現のなかの板へと展開しています。それから「色彩」、「線」も重要な要素としてあります。そうすると斎藤は、造形的な要素一般を否定したわけではなく、いわゆる絵画的性、絵画的イリュージョンを生み出すような空間の興行き——それを私は「絵画空間」と呼んでいまずを否定している。だから、『反Ⅱ絵画』的な「絵画」と言えるのではないかと思う。そのような仕事がかんりの時期にわたって継続されている。

それと、これは私が自覚的に作品を見た時の、こちらのバイアスもあったかも知れませんが、一種の観念主義的な傾向。それはいわゆるコンセプチュアル・アートとかミニマル・アートとは少し違うかも知れないけれども、同時代的に多少なりともシンクロするような芸術の観念的な傾向、それが先に私が言った造形的な要素自体を温存しながらも何か近代造形主義とは言い切れない不思議な性格を作品に宿らせているのではないか。だからと言ってコンセプト

チュアル・アートへと向かって行くモダニズムの極北的な指針を持っていたわけではない。その意味では非常に微妙な作品の位置付けがある。

この傾向は、〈反対称 Dissymetric〉という作品に極まるように思うのですが、それ以降〈複合体〉と呼ばれる、広い意味でのインスタレーションに向かう。そこで斎藤の中ではつきりしてきたのは、「反Ⅱ絵画」主義はともかくとして、彫刻とは全く違った造形理念ですね。マッスとかヴォリューム、あるいは彫刻にとって一番大事な求心的な量塊性などとは全く無縁の仕事をしている。それから、単体（それは全体と部分との関係が相互的であるような言い方がされてもいますけれど）として完結しないような、自己完結的ではない空間が展開されている。その時に斎藤は、〈正確な言葉は記憶していません〉最終に出来上がる作品が自己目的的に重要なのではなくて、プロセスが自分にとっては大きな意味を持つ、結果として作品が出来上がる。それがある意味では自己完結的ではない彼のインスタレーションのありようと呼応している、ひとつの制作に対する彼の態度とも呼応している。だけれども、プロセスが重要だと言った場合でも、たとえば建築におけるプロセス・プランニングとか、絵画におけるシステムック・ペインティングのようにプロセス自体が自己目的化して、結果として成立したものに對

する造形的な意識はそこほとんど関与しないということではなくて、最終的にかなりの完成度を持った作品がそこに成立している。

そうすると、プロセスも斎藤にとってどのような意味を持っていたのかと考えると、『反Ⅱ絵画』が結果的にはやっぱり「絵画」というものを受け皿にしていたように、最後の造形物が問題ではないプロセスが重要だということも、最終的には「作品」として成立したインスタレーションの中で、我々が造形的に受容をしてしまう要素があると思うんですね。

斎藤の近くにおいて、彼の思想的な影響を受けたとも言えるものの派の人たちの、回顧的な展覧会が開かれる場合には必ず再制作になる。作品は現実として後に残らない。残らないことを目的にしたのではないけれども、結果的には残らないような造形物が多かった。斎藤の場合は、今回の展覧会を見ても全ての作品が温存されて美術館や個人のコレクターに収蔵されていて、そこから借りて展示が可能であって再制作が必要なかった。もちろん分解された状態で、保存されている。再び会場で組み立てる時には、このように展示しないという厳密な指針があるわけではないので、「プロセスが重要だ」と言う彼の言葉を受けた学芸員が、過去の写真を参照しながら展示したのではないかと思いますが、それをど

のように現場で再現したのか、あるいは再現ではなくて現場で学芸員による斎藤の解釈も含めたひとつの表現であったか、それについては訊いてみたい。しかしいずれにしても、それは造形物として提示されて鑑賞されるものである。しかも、作品として造形的な完成度が非常に高い。確かに近代造形主義の典型である構成主義的な彫刻とは違った雰囲気を感じているけれども、作品としての完成度は非常に高い。そして、これは微妙な言葉ですが、『優れたデザイン感覚』と言うと悪い言葉になってしまうけれど、非常に洗練されたセンスというものも作品から感じることができる。

だから、斎藤の解釈というものは私にとつては位置付けにくいところにある。プロセスが重要だと言いながら、結果的には遺された作品が完成度の高いものであるし、また初期から見ていると『反Ⅱ絵画』の指向性がある程度一貫してひとつの思想を貫いた、というふうにも言える。

あと、今回の展覧会に関して再制作の必要がなかった、つまり温存可能な状態で制作されていたということがあるにしても、戦争で戦前の作品がほとんど破壊されたので一九七三年に〈トロウッド〉と今日では呼ばれているシリーズを再制作している。これは戦争で消滅しているわけですから、残っていれば再制作される必要がなかったわけで、もの派の再

制作とは全く意味が違うかも知れないけれども、三年の再制作というものをどのように位置付けたらよいのか？ これは、他の発言者の方々の御意見をうかがいながら私の意見を申し述べたいと思います。とりあえず、最初の話としてはこのようなことで止めておきたいと思います。

峯村 一番最初のところからして……私の個人的な斎藤さんとの接点、これは非常に象徴的な事柄として記憶に残っている、それからお話しします。

実は恥ずかしながら、私はちょうど五年半ほど前に自分で彫刻を作って展示をしたことがありますが、悲しいことに隣のお二人は見ていないんです。逆に都合がいいと言えはいいんですが、ものすごくたくさんの方が観に来て下さったんですが、私が忘れられないのはその中でも斎藤さんが来られた……斎藤さんという人は途方もない好奇心の持ち主ですから、べつに私のやっていることに期待があつて来たわけとは思えないんですけども、批評家が作品を作ったということはこういう事なのか、その程度の冷やかしか気分でもあったとは思いますが、とにかく来ていただいたんです。

それも初日の賑やかな時ではなくて、暇な時に来て下さって、窓際のちよつと腰かけられるところ

に、ぼつんと座っていらした。こちらはまあ恐縮して、と言うか、折角来て頂いたのにちゃんと対面しなければ失礼かと思つて恐る恐る傍に行きましたら、例の優しい語り口で印象を述べて下さった。それが、はなはだしい言葉を掛けて下さった。これは私にとってふたつの意味で重要なことです。

ひとつは、どうしても批評をやっていると、私は意地が悪くて、誉めない悪い癖があります。それで、作家というものは誉められるとやっぱり嬉しいもんだなあ、ということとその時つくづく実感しました。その後、なるべく誉めるようにはしておりますが、斎藤さんのように温かい言葉遣いはなかなかできないので、私が真似ができていないわけではないんですけれど。

その時、『いいですねえ、この『軽さ』。これは私たちものを作っている人間にとつては理想なんですけど、なかなかできないんですよ』とおっしゃった。私は作品つてのはやっぱりある意味で、『軽さ』というものが出ないとまずいとは思つていて、だけど自分の素人的な作り方でそんな境地はとも考えられませんが、そんなことは念頭にもなかつた。でも斎藤さんに言われて、おだてるのが上手な人だなあと思いました、その時はいいことをおっしゃる人だと……つまりこれは私の作品についての批評であるというだけではない、斎藤さんの中にやっぱり

そういう「軽さ」というものを重視する考えがあるのかということ、その初めて知ったんです。

このシンポジウムの準備をしている時に昔の資料を見ていました。一九八四年に上野公園にある東京都美術館で開催された大きな回顧展のカタログを読むと、その機会に斎藤さんを囲んで巡回展をする美術館の館長や学芸員たちが寄つてたかつて何だかんだと話をしているんです^{註20}。彼らの発言はほとんど皆め言葉で、斎藤さんのしゃべる部分が非常に少なく、その中に「ああ、これだったのか」と目に止まったところがあります。

それは、誰かが菅井汲（一九一九―一九六）の絵について語っていた箇所でした。初期には油彩を用いていた彼が、ある時期からアクリルを使うようになった、そうすると絵が軽いですね、と言っている。私は何故こんなことを斎藤さんに向かって言うのか怪訝だったのですが、すぐその後で斎藤さんが「実は『軽さ』ということは私も考えております」、大切に考えているということをフツと発言しているんですね。「もの」としての重量感、あるいは重さはあるんですが、表現として出て来た「軽さ」は大切にかんがえていると。そうすると、誰かがそれを引き取つて「そうするとメタファーですかね」と言う、と、斎藤さんは「うん、メタファーですね、そして

関係を示し、焦点を示している。それと踵を接している次の〈トロウッド〉は、交わらない。横に、ラテラルな方向に複数の板が接するように置かれている。それを中原さんは「離散」の構造と書いておられます。これは私はちよつと疑問があります。離散なら本当に離れてしまうんです。分散してしまうんですが、〈トロウッド〉の場合は（板同士が）接しているというところに重要な意味があつて、接しているが隙間がある。空隙。しかし、中原さんが捉えている視点は良く解ります。

その〈トロウッド〉の「離散」の構造の次には……余り積極的な要素でもないんですが、一九六〇年代の終わり頃に〈ベンチ〉とか〈クレーン〉、〈ハンガー〉とか奇妙なものがあります。あれは動くんだそうです。回転する構造になっているんだそうです。実際には動かなくても、支点をいつも求めておられますから、これは斎藤さんが昔から言っているやじろべえ的な考え方です。やじろべえは、あるひとつの支点でかろうじて均衡を保つ。けれどもかなり揺れているもので、〈ベンチ〉などはそんなところからきたんだろうと言われておりますが、それを中原さんは「回転」の構造と捉えています。時期が時期だけに、斎藤風のキネティック・アートと……キネティックと言われてもあれはあまり動かないので、概念的な「動き」かと思うんですが。

やつぱり記号だと思ひます」と発言しているんです。そこまで読んだところで私はガクンとして、こんなところでちよつと違うなあ、と……^{註21}。

「私は『軽さ』というものを非常に大切に考えている」これはたぶんこのシンポジウムの中でまた蒸し返されると思うのですが、しかし記号という方向に行つた時の「軽さ」というものは私にとつて全く想像がつかないと言うか、それは私にとつて非常に望ましくない方向です。斎藤さんが「記号ですね」とおっしゃつたので、私が何か感じていた斎藤さんの作品についての不満、その秘密をずばりと御自身の口から聞いたような（と、言つても活字を通してなんですが）印象がありました。

これからこの場でいろいろ他の方たちとお話しする中で、この問題についてまた話すことになると思いますが、本日の関心の在りかは、斎藤さんの全体のことと言うよりも一九七〇年代に入つてから、特に〈反対称〉のシリーズが始まつたあの辺からが善かれ悪しかれとても興味をそそられますので、私はそのところを語りたいと思つています。

この後、中原さんがお話しになる中で、中原さん御本人がたぶん話されることは嫌でしょうから、私の方から先回りしてちよつと御紹介しますと……この機会に斎藤さんについて書かれた文章をいくつか読んだ中で、中原さんの文章は非常に淡々と客観的

ともかく、私にとつて中原さんの文章が興味深かつたのは、「結合」という空間構造のあり方をひとつのパターンとして出して、それから「離散」の構造（私流に言えば、接する要素があるから「離接」でもいいんですが、「回転」……そのような、空間の関係の持ち方の構造、ものとか形態が空間の中である関係を持つ時の構造の違いを、斎藤さんがそれぞれ出している。その時点のひとつの予告みたいなことで、一九七三年にわずかに出て来た要素に「対構造」があつて、それについても中原さんは少し言及しておられます。これはなかなか鋭い指摘で、実際その後、七六年頃から私が先程申し上げました〈反対称〉やそれに類似したものが次々出てきます。出たり引つ込んだりしている〈四つの位置〉とか。これは、再制作のころから始まっていますが……

本日、私も話す時にはまず最初にそのようなところを押さえて話そうと思つていたところ、中原さんが既に書いておられた。しゃべらないわけにもいかないで、余計なことかも知れませんが、本人が話さないかも知れませんか私が先回りして、ベースを作らせていただきました。これから話す時には、一応ベースはベースとして、その上にまた何か別のことをお話しできたらと思ひます。

中原 中原です。一昨日、このシンポジウムの司会者と銀座で会いまして、この集まりがどのようなか

な記述、分析的な文章なんです。やつぱり一番基軸になる、どういうふうに語っているにせよ一応踏まえておいた方がいいな、という分析をしておられる。それが、一九七三年の東京画廊で開かれた再制作の展覧会の図録に寄せた文章です^{註22}。これも後で議論になると思いますが、その展覧会で斎藤さんが有名な一九三六年、七年ごろの戦前の作品の再制作、復元のようですけれども厳密な復元ではなくてまたもう一度作つた、また想を新たに作つたという感じがあるので「再制作」と言われています。それを初めて何点か発表した。その展覧会のしつかりした図録には、古い時期の作品もひっそるめて収録してあるんですけど、それに中原さんが文章を寄せています。

私の要約が間違つていたら後で訂正して欲しいんですが、その中の要点だけ申し上げますと、斎藤さんの仕事の本質として彼が絵画を批判し、絵画を捨てているということからも何かたち、意味のあるかたちを作るといことがない。むしろ、何らかのかたちというものが空間の中に、ある関係を持つて、あるいは関係を結ぶ時の空間構造の違い、これが彼の作品の展開と言えれば展開、違いを生み出しているということ、はつきりと中原さんは指摘されているんですね。それで、まず戦前の〈カラカラ〉というタイプ、あれは恐らく空間の「結合」という

たちで進行するの話をしました。最初に一人ずつ話す。「順番は？」と訊くと年齢の順とのことだったので、若い順にして欲しいと言ひました。それで、今日は建畠さんから始まつた。今になってみるとお二人とも言いいたいことをもう相当話されてしまつたんですが……。

これは特に触れたいと思うんですが、斎藤さんの作品における「面」の重要性という建畠さんの発言は、非常に重要な指摘だと思います。それから、結合云々その他の「構造」ということ、これは私も既に文章にしてしまつたので、必要となつたらまた峯村さんにもう少し詳しく話して貰つた方がいいかなあと思ひます。実は、今日は横が多摩美術大学教授連合で二人対一人なものですから、もし斎藤さんの作品をあんまり啓めるのであればよくが貶して、向こうが貶せば啓めようかなという姑息な心境で来たんですが、まともな話をしたいと思ひます。

斎藤義重の作品は、難しいと思へば非常に難しい作品なんですけれども、少し視点をずらせば本当に明快な仕事をずつとやつて来た。非常に明快な仕事です。その明快さにおいて非常にユニークだと思ひう。

どこがユニークか？ これは建畠さんの言つた「面」の重要性ということで、やつぱり斎藤義重は基本的に画家なんです。ところが一九六〇年代に

の基礎に置いていた。

いまジャッドなどを挙げましたけれど、一九七九年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で「平面」という展覧会をやった。これはどのような展覧会だったかと言うと、平面を基礎にした半立体（レリーフなんかそうです）、平面的次元で立体性を持つているけれども全く彫刻ではない作品が集められた。そして八〇年にチューリヒの美術館で「レリーフ」という展覧会が開かれた。これはジャッドの作品もありましたけれども、要するに画家が取り上げた立体的な作品で、なぜか不思議にみんな「面」というものを非常に大事にする。これを遡ると斎藤さんも関心をお持ちだったようですが、ロシア・アヴァンギャルド。例えばタトリン（一八八五―一九五〇）は画家で、〈反レリーフ〉というレリーフを作っていた。彼の作品は全部平面です。板であろうとブリキやボール紙であろうと。つまりそれらを組み合わせていた。

大きく言ってしまうえば斎藤さんは、二〇世紀の平面を基礎とした作品（これは絵画も含めてそうですが）けれども、立体的な作品も……「中身の詰まった」物質というものに対する関心をお持ちではなかった。多分それが峯村さんの言った「軽さ」だと思われるんですが、彫刻ではない。ほぼ同じ世代、多少若かったかとおもうけれども、堀内正和さんなんかはや

れを誤解すると物質から最も掛け離れた、あるいは物質を廃絶した時でなければ出てこないような観念といった感じを受けがちなんですけれども、芸術の場合には逆で――これはちよつと独断的な言い方になりますけれども――徹底的に物質を通過しないと芸術におけるアイデアというのは、意味のあるかたちでは開いてこない、という考えが私には強くあるんです。

斎藤さんは〈反対称〉というシリーズ、あるいはその前からも少しあるのかも知れませんが、大体一九七〇年代に入ってから、息急き切ったように宇宙的、あるいは我々の周りのどこにでもあるような事物の中から対称性を成しているもの、そしてその対称が破れている構造に目を向けている。それだけですと恐らく現代物理学の見出ししてきた事柄をそのまま祖述しても成り立つてしまうんですが、彼はなぜかプラトンの方へ行くわけです。明らかに、プラトンを相当好きで読んでいたような形跡がある。

斎藤さんはかなり襲の多い人で、難しく見ればすごく難しいところもあると中原さんが言ったけれども、私も実際そういうところを感じます。

プラトンの提示した有名な比喻で、「洞窟の比喻」というものがあります。初めての方には図示しないと解りにくいんですが、要するに簡単に言うとう、我々人間というのは一種の洞窟の奥に位置してい

い作品を作っている。

それからもう一人、これは斎藤さんとちよつと共通しているところがあるんですが、ドナルド・ジャッド（一九一八―一九四四）という絵描き。壁に掛かる作品、最後は床置きになりますけれど、ジャッドの作品の基本は全部、平面なんです。平面で箱を作る。ヴォリュームというものの、マッスというものが全くない。こういうひとつのタイプ、「面」というものを造形の基本にするということで、戦後日本では斎藤さんがやつぱり断突だと思う。他のどういう美術家も、斎藤さんのような「面」を重視して作品を展開した人は、いい。

高松次郎（一九三六―一九八）も木で組み合わせをやったじゃないかと思はしはいわれます。高松君も芸大で油絵をやって「影」の絵なんかから出発した人ですけれども、あの木の組み合わせをした時、彼は「どうやって平面性から逃げるか」ということで実に明快に作品のタイトルを〈柱と空間〉（一九八〇―八二）とした。「板と空間」じゃなくて、高松次郎は柱という言葉を使つて、角材を基本にした。だけど斎藤さんは角材が基本になった構成的な作品はほとんどありません。これがユニークなところで、だから彫刻ではない。基本的には絵画なんです。その点で斎藤義重という人は、いろんなことをやっているようですが、一貫して平面というものを自分の作品

なつて、例のドリルでベニヤ板に傷をつけた作品、色は塗ってありますがけれどもあれは絵ではない。筆を使つて何かを「描いた」というものではないわけです。その後、やはり板を使つた作品、晩年に近いほど黒い板を使っている。でも斎藤さんはどんなに「立体的」な作品を作つても、基本的には板です。板の組み合わせということで作品を作られたので彫刻ではない。斎藤さんは彫刻ということにおよそ縁の遠いアーティストだったと思います。ただひとつ、今回の展覧会で非常に不思議な、斎藤さんにしては珍しい作品があるのにお気付きになったかどうか……板ではなくて多分木のブロックのだったと思います。

平面というものを基礎にした組み合わせ、これは別に斎藤義重がただ一人そういうことをやつたのではなくて、二〇世紀前半からそうなんですが、後半になつて顕著なのは画家がある段階になるとレリーフ状の作品を作る。やがてそれは床に置く作品になる。けれども断片的であれ何であれ、基本は平面です。このようなプロセスを辿るひとつのタイプがある。多分、皆さんがよくご存知のアーティストを挙げると、アメリカのフランク・ステラ（一九三六生）がそうです。最初は絵です。やがて壁に掛かるレリーフ状の作品、更にそれから床置きになるんですが、しかし基本的にあの人は彫刻とは全然関係のな

つぱり彫刻家です。堀内さんには「面」の構成」という発想が全くない。斎藤さんの作品はユニークに見えるけれども、孤立して突然変異として生まれたのではない。「面」というものを基礎に置いた画家がいわゆる「絵画」ではない、二次元と二次元の間みたいですがけれども、壁に掛かつて出つぱりのある、あるいは凹凸のある作品を作り、一番最後には床置きの作品となる。でもやつぱり斎藤さんはずっと「絵画」を意識していたと思うのは、床に置いてある作品を真つ黒く塗るんですね。あれは、壁を前にすると絵のように見えます。斎藤さんは「立体」ということをそんなに意識してなくて、板をどう組み合わせるか……だからこれはバラバラにしてもいいんで、この展覧会の立ち上がり会場となつた岩手県立美術館で展示されていたものと今回の千葉市美術館では同じようには並んでいない。板を少し動かしたり離したり、それでいいわけです。つまり塊としての彫刻、立体作品という発想が斎藤さんにはなかった。それが非常にユニークなところですよ。

その文脈で行くとドリルを用いた作品だけが……線、あれはまあ半分オートマティックで、自分の考えた通り傷が付いていない。当時アンフォルメルという非具象絵画の影響をもちろん斎藤さんも受けられたと思いますが、筆を使つて絵具で「描く」ということをされなかった。板に傷を付ける、これは一

するようなものである、と。その洞窟は外からの光が

直接には入ってこない全くの暗がり、我々はそれ以外は見ることが出来ないように強制された囚人のようなもので、奥の壁を向いているわけです。その壁に何が写っているかと言うと、後ろの方から投影される「影」です。その「影」はどのようにして存在しているか。それは腰掛けている囚人の後ろに城壁みたいなところがあつて、その上に影絵芝居が……現実の模造みたいなものが動いている。この「影」は、更に後ろにある篝火の光を受け、それが洞窟の一番奥の壁に投じている。そうすると、後ろを振り返ることがない人間にはからくりが解らないから、目の前に展開している「影」の運行を見て「これこそが『現実』だ」と思う他はない。これは、我々人間が振り返って、実在の方向に向かつて行こうと努力しない限りは、「影」を見てそれを実在と思ひ込むような間違いをしているんだ、という比喩です。

斎藤さんの作品をずっと見てみると、そんな人間のものの見方の条件ということについて、あれこれ考えられていたのではないか。先程の、絵画からイリュージョンを外して平面性だけを取り出したということの中にも、私が今言つたような「影」というようなものに、斎藤さんは平面的な私たちの展開というものが該当するかも知れないと感じていらした

それでは、何の「影」か。四次元でしょうか。そうすると、斎藤さんはその頃よく口にされていたようにですけど、時間性です。時間性をどうやって自分の作品の中で捕捉しようか、というところから来ているのかなあ、と。

しかし何で(笑)、そんな「影」として出したいのか？　つまり私たちが時間の中で生息しているということであれば、そういうものは具体的な動き、実際にものが動く、中原さんが書いていたようなキネティックな要素を持った作品など、何か他の手段で出来る。私たちが生息している現実空間をベースにして、彼の好きなプラトンへのあこがれからすると、その先の次元を思わせることをやってもいいんですが、なぜか彼は「影」の方に身を引き下げる。そこに斎藤さんの不思議な力学と言うか、何か「身をやつす」と言うか、あえて自分を……彼は《あほんだらめ》(一九四八)とか《やじろべえ》(一九七三)だとか、我々の存在をかなり過小評価するということか、「どうせ大したものじゃないよ」「どうせ我々には本当にすごいことは見えつこないんだから」といった姿勢・眼差を感じるんです。真っ黒にして、あえて「影」しか出さないということは、我々にできることはそんなレヴェルのことであつて、それを「洞窟の比喩」のようにその「影」を「影」しか見ていなければそれは囚人でしかない。しかし、その

部分があるかと思う。それはなぜか。

斎藤さんは一九七八年に《プラトンの多面体》という作品を三点制作しています。この会場でも二点展示されています。他の作品とはちよつと変わつていて、中身はもちろんから普通の彫刻ではないんですけれども、立体、三次元的な作品です。「あれを作りたい」と思つたことが、何か私にはかなり唐突な感じがします。やつぱり斎藤さんに、人間がものを見る、あるいは芸術家が何か知覚するその条件として、ただ「影」を見ているというだけではなく、どのようにして実在の方向に目を向けて行くことができるかという一種のあこがれのような、あるいは光の方に向かいたい趨勢の一環としてあの作品が出てきたような気がする。すると、最後に黒で全部を塗り潰してしまつた板を組み合わせた立体は、普通のインスタレーションの特殊な例と思えば簡単にそうなんですが――やつぱり「影」だろうと私は思う。立体影。昔、斎藤さんの愛すべき後輩(弟子ではなかった)だつた高松次郎さんが「影」の絵を描いています。高松さんも、二次元的な「影」を描く時には三次元のもの、投影としての「影」ということももちろん考えていました。しかし、その「影」を落としているはずの元になつている三次元の物体は、ない。彼は人間の観念の中にしか宿らないものとして「影」を描いていました。

ことに気が付き、「いや、これは『影』ではないんだ。でも、もし自分が振り返つたならば後ろには『実在』があり、『篝火』があり、更に洞窟を出て行く」と『太陽』がある」ということを感じるか、感じないか。歩み出すか、どうか。それは見る側の自由だけれど、彼自身は自分が見えるような格好は出来ない。むしろ、自分が出来ることは、この「影」を提示するところまでではないか、という……何か独特の、「オレは芸術家で、これだけのことが出来る」と言い立てるより、逆に引き下がつてギリギリの「影」のレヴェルのところを押さえるという覚悟みたいなものがあつた人ではないか。

最後に私の不満は、逆説的に言うとな彼は「影」のところまで出すんだけど、できたらそれを物質のレヴェルまで引きずり下ろして、と言うか、もつと身をやつして物質のレヴェルから取り組んでもらつたら、と思うんですが。これはさつき中原さんが言つたことで、やつぱり画家としてはそれが出来なかつたのか。しかも、絵具という物質をこねくり回してイリュージョンというややこしいことに関わることを一度拒絶していると、ちよつとそこまでは戻れなかつたのか。

――そうすると、斎藤義重の作品は三次元の空間に展開した、ということではない。作品は現実の世界に展開しているかも知れないが、実は現実の空間で

斎藤さんは、パネルや板を黒く塗つて、非常に可变的なものです。立体物として。「シルエツトのようなものです」とご自分でおつしやつてますが、中原さんが言つたように、あれはほとんど絵と言つていいぐらいです。作品からちよつと離れて見てみると、壁にひつ付いている。作品を見る人は多分、皆そんな印象を持つんだらうと思います。あれを現実の空間の中に、現実の物質によつてしっかりと裏打ちされた「もの」を置いてみたい、というような願望はほとんど働いていない。三次元の「影」ということは、さつきの高松さんの「影」の場合よりひと桁上がつて、四次元のもの「影」ということになるわけです。

マルセル・デュシャン(一八八七―一九六八)も言つていますが、何らかの「影」はひとつ上の次元の投影されたものである、と。高松次郎は二次元の「影」を三次元のもの「影」として描いた。同じように、黒く塗つた三次元の物体を提示することは、四次元のもの「影」として出したいという、そういうことではないかと思う。それでないと……色彩とか何かを全部統一させると言つたら、アンソニー・カロ(一九二四生)のようなやり方もあるんですが、実在するものの感覚的な条件に興味があつたとは思えなくて、やつぱり「影」だろうと思う。

はなくてイリュージョニスティクな、絵画的な空間ではないかと？

峯村「絵画的」と言うか、幻なんじゃないの、と。それらは要するに断片が色々出ているんだ、ひとつひとつが完成しているわけではないんだ、ということ、よく今風の芸術観からして未完こそ良しとするということの表れだ、とも言われますが。それでもいいんですけど。ただ私は斎藤さんが全体というものに対する意識がまるでなかつたとは思えない。例えば「みんな断片を出されているんですね」という質問を受けて、「ええ、でもこの部屋全体でひとつの全体なんです」と言っている。自分が提示するものは、全体ではあり得ないということ、言っているんであつて、世界観・宇宙観として「全体というものはあり得ないんだ」とまでは言っていない。全体、あるいは全一性というものに對する何らかの微かな憧れのようなものはあつたのではないか。もしかすると、彼のプラトンに對する非常に強い関心と考へ併せて、「反対称」あたりからの彼のある種の仕事に、曰く言い難い観念性が感じられる、と建畠さんが指摘されたことは多分そういうことではないか。

建畠 峯村さんの「影」の話も厳密に物理的な話ではないけれども、何か非常に手掛かりとなるような言葉であるように思います。

その時に四次元というのは、 x 、 y 、 z 軸に時間軸が入るんでしょうか。それが斎藤さんの言っていた「プロセス」というものが私にとつて最も重要だ」ということにも関わってくる。もつと比喩的に言うと、頭の中にある時間軸も含んだような何らかのイメージ——斎藤さんは、イリュージョンは否定してもイメージ自体は否定していいわけですから——を投影する、というかたちで黒い〈複合体〉と呼ばれるインスタレーションがある。一見、構成主義的に構成されているけれども実体ではない。

ただ私はそこでつけ加えておきたいのは、さっき中原さんが言われた、そこにある構成要素が全て基本的には「面」である（たまに、それを円盤を貫くようなものがあつたにしても）、「板」である……これは、二次元的な要素ですよね？ もし、二次元の投影ということが直接あるのだつたら、湾曲した面とかがあつてもいいわけです。湾曲した面はどうしても「実の空間」「虚の空間」といった彫刻的概念を発生させてしまう。彫刻的なもの、資質を最も持つていない、あるいはそのような資質を忌避している斎藤さんとしては、「面」にせざるを得なかった。結果的に、「面」で構成されたものを我々が見る時、中原さんがさっき言つた白い壁や床に対してシルエットを成して「地」と「図」の関係が出来上がる。そうするとやつぱり我々には絵画的イメージとして

受容されてしまう。本当に 二次元ということほど「まで意識されていたのか 現実には三次元として展開されているけれども、しかしこれはやはり「面」による構成ではなかったか。次元に対する意識については疑問もなくなはない。

もうひとつはですね、中原さんのご意見に対する私なりの解釈ですが「『面』の作家であつた」ということは中原さんの言う通りだとして……ドリルの作品 これまで何回も見ていますし、今回纏めて見ても非常にアンフォルメル的なものを感じたんですが……画面のマティエールを非常に強くして、筆触を流動的にする。私は最初、アンフォルメルにおけるマティエールの強化として（斎藤の場合）ドリルがあるんだ、そう思っていた。アンフォルメルと共振している。これは確かにその通りなんです。アンフォルメル旋風がなければあいう作品は作られるわけもなかったし、ある意味では斎藤さんにとつて特殊な時期だったかも知れませんが、その時でもやはり中原さんのおっしゃっている「面」というものは維持されているのではないか。作品を見直してみても、そう思つたんです。「プロセスが大事」ということ、あそこではまさしくドリルを回す行為がそのプロセスで、アクションがそこに掲げられていると言つてもいいくらい激しいヴァイブレーションがある苦なのに、見ていると非常にスタイリッシュです。

なぜかと考えると、最初はマティエールが強いと思つていたけれど、そんなに強くないんですよ。技術的に言うと、削られたベニヤ板のささくれなどはきれいに取られていて、クラフト的にきれいに線が仕上げられたりしている。意外に騒然とした画面というような印象はあまり受けない。すつきりしてしまつていて。私は最初に見た印象を持つて、もう一度今回の会場で見ると、様式的にはアンフォルメルだけれど実はまったく違うのかと思ひました。するとそこには、絵画をテクスチュアで捉えるのではない「面」というものの……

峯村 実は、それは中原さんが提出した空間構造の違いで指摘されていて。

建昌 ああ、そうですね。

峯村 だからあのドリルの作品も、一見すると違ふようだけれども（トロウウッド）などの「離散」の構造が続いているのではないかと、中原さんは指摘していた。私もそうだと思います。私は少なくともアンフォルメルは物質のレヴェルに下りたものだと思いますが、おっしゃる通り、斎藤さんの作品はちょっとそれとは違ふかも知れませんか。

中原さんが書かれた古証文を持ち出して悪いけれど、ここでドリルの作品はそんなに重視して語ることもない、という感じがします。

中原 ははは（笑）。

峯村 私はできれば一九七〇年に入ってからの仕事に議論が向いた方が面白い。

中原 峯村さんが、斎藤さんの作品について四次元と言つた。単純に言えば影は三次元の物体を平面に投影することですが、四次元というものは我々の次元の感覚を超えており、そのために空間の感覚として四次元は掴めないところがある。もし、斎藤さんの観念としてそういうものがあつたとすれば、それは面白い。

似たようなことを考えた先駆者が一人います。ロシアIIアヴァンギャルドのマレーヴィッチ（一八七八—一九三五）がやはり四次元ということを言っている。ずつと絵画を制作していた彼は晩年、立体作品を作ります。斎藤さんと違って、真っ白い、白一色の立体を作るんですが、その時に彼は「四次元の物体の三次元への投影」という言い方をしている。実際はそうではないわけです。実際はただの三次元の立体物なんですが、彼の観念としてはそんなことを文章にしたりしている。斎藤さんも幾分それと似たようなことをお考えになつていたのか、どうか。そのへんは私が今ここで確信がないんですが、非常に面白い見方だと思ひます。

それで斎藤さんの一九七〇年代なんですけど、七三年に三〇年代の作品を再制作され、それ以降作品がずいぶん変わった。それは、ドリルの作品のように

曲線とか不規則な線がなくなつた。板ですから、直線や直角といった規則的なかたちや線が作品の基本的な要素になる。それと並べるとドリルの作品は何かちよつと斎藤さんの作品としては違うのではないか、以前そんなことを思つたこともあります。しかしさっき私が言つたように、斎藤さんは基本的に画家だった。

もうひとつ、さっき私はレリーフとか平面の次元ということを行いましたけれど、二〇世紀全体で建昌さんがおっしゃつた「反II絵画」に画家が向かう時に着目したのが——これはデュシャンが典型ですが——オブジェという物体です。デュシャンも油彩画家ですが、あの人はおよそ平面構造には関心がなくて物体の見方を少し変えてオブジェとした。マン・レイ（一八九〇—一九七六）などもそうですけれど、画家だつたあの人たちは「もの」というものに関心に向けて、しかし彫刻ではないためにオブジェという特別な名前を付けて今日の美術史で位置付けている。斎藤さんにはそれはありません。斎藤さんには「もの」というか、これは峯村さんもちよつと触れたと思いますが、物質とか「もの」というものにほとんど興味を持っていなかったと思うんです。だから私が先程、「空間構造」という言葉を使つたのはそのためであつて、ともかく板なら板が複数あつて、それらがどんな空間的関係を持つことができ

るかということをも、ずーつと亡くなるまで（次元としては三次元の作品ですけれど）作つていた。そうかと言つて、斎藤さんのような作品を他のアーティストたちがほとんど作つたかと言えば、いいんです。皆さんも比較的ご存知だと思ひけれど、最上壽之（一九三六生）の作品は角材が基本で、およそ「面」という意識がない。やつぱり彫刻（家）かなあと思ひます。斎藤さんの作品の特色は高松君とも違つていて、本当にプラナー・ディメンジョンなんです。平面構造、平面による立体構造と言えば良いのか。

私は斎藤さんとプラトンの関係について、峯村さんほど考えたことはないのによく解りません。ただ、「反対称」という発想は面白いですね。斎藤さんはずいぶんいろんな本を読まれて……対称よりも反対称の方が、そのものの情報量が多いわけです。対称は左右が同じかたちですけれども、反対称はズれるわけですから。そのズれる分だけ、より多くの情報を与える。だから（反対称）というタイトルで、実際に作品を見ると少し対称風に見えるけれども、ずらしてある。それが、あの作品から我々が受ける情報はかなり重要な要素です。ひよつとしたら斎藤さんは現代物理学の本か何か読んでいたかも知れない。『対称性の破れ』なんて本が結構出版されていますから（註5）、「美の根源は対称性の破れにあ

る」なんていうことを(笑)、あるいはお考えになったのか。これはこれで、まあ面白い発想だと思いますが。

——先程、最上さんの名前を出されましたけれども、例えば渡辺豊重(一九三一生)さんなどの立体とはどう違うのでしょうか。

中原 違うと言えませんが……どう違うのか。

——渡辺さんも画家ですよ。

中原 画家ですね。だから……

ちよつと渡辺君からずれるかも知れないけれども、私はもう随分前になりますが、今は閉館している池袋の西武美術館で「木との対話」という展覧会を企画しました。最上君と彦坂尚嘉(一九四六生)。彦坂君はその頃から、その後もずっと続けましたけれども、板に絵具を使って絵を描いていた。それでもう一人、小清水(漸)君(一九四四生)もずっと板を使った作品。三者三様で、やはり彦坂君というのは基本的に彫刻家ではないですね。だから彫刻として立体性、あるいは量塊性が非常にはつきりとした作品へ展開していかないわけで、むしろ写真とかイメージというものを最近もまたやっている。

けれど小清水と最上、両君は基本的にあるのは彫刻です。特に小清水君は、(こんな比喻はどうかと思いますが)巨大な洗濯板みたいなものを彫るんですけど、あれはやっぱり絵画の延長あるいは反

ことができるかと思っただけです。

中原さんが例に挙げられたジャッド。ジャッドの箱、箱は立体ではあるけれども彼の箱は面による組み合わせであって、そこでヴォリュームとかマッスなどというものは問題にされていない。その点で(斎藤さんと)近いところがある、それはその通りだと思うんですけども、ジャッドの場合にはステンレスとかコンクリート、あるいは合板や鉄などを使っている。ある意味では即物的な素材、戦後の典型的な工業素材です。我々がそれを見た時に「物質」「物体」という意識が非常に強く喚起される。その意味で斎藤さんはユニークで、さつき峯村さんがおっしゃったように、全てを真っ黒に塗装してしまつてシルエットと化してしまふ。だからミニマル・アーティスト達の平面性というもの、ある意味ではリタリズムとか物体の直接的な現前みたいなものの強さ——その力は、例えばさつき話に出ていたセラにもあると思う——を全部消してしまつて、峯村さんが「軽い」とおっしゃっていたメタファー、記号といった状態へと転身させてしまふ。それが斎藤さんの独自のところで……

ただ、さつき言つたように黒い「もの」が白い壁の前で「地」と「図」を成してしまい、しかも非常に美しい。一種の絵画的な受容を可能にさせてしまふということは考えられる。これは独断と臆測にな

絵画的な絵画ではない。この違いはなかなか明快に、こうだからこうだ、とは言いにくい。しかし大体は感じられると思います。

豊重さんなんかも、やつぱり「絵」ですよ。その点では斎藤さんと似ているけれど、あの人はちよつと漫画っぽいものが好きだからちよつと違うかな。色はよく使うし。まあ、そんなところじゃないですか。

もう一人、材木を使っている川俣正(一九五三生)は東京芸大の油絵出身です。彼が大学院生の頃には、油絵の科長が杉全(直)先生(一九四一—一九四四)でした。私がたまたま特別講義で芸大に行った時、先生が「院生のアトリエをひと廻りしませんか」と誘つて下さつた。芸大の大学院は二人一部屋でアトリエを使つていて、大体部屋の中の真ん中に衝立があつてイーゼルや描きかけのカンヴァスなんかが並んでいるんです。けれども、ただ一部屋、何にも置いてない。部屋の半分はイーゼルやカンヴァスがあるんですが、もう半分のこちら側には材木が五、六本ボンと置いてある。「この学生はどんな絵を描いているんですか」。「これが絵を描かないんです。ちよつと窓の外を覗いて下さい」と言うので覗いてみると、角材を一本、窓の外に縄で括つてぶら下げている。「これが『作品だ』と言っています」。油絵の大学院まで進んだ川俣君は、その頃から木をずっと使つて

りますが、そんなある意味では観念の世界の投影である仕事をしながら、しかも物質性を忌避しながらしかし最終的には「作品」として残る美しい「もの」が形成されていく。この現実の、三次元の世界の中で制作している限り、いかなる純粋なコンセプトチュアリズムもあり得ないから、その限界は誰にもあるんですけども、斎藤さんの場合はかなり造形的に鑑賞可能なものが「作品」として残る。しかし本人の観念的な問題意識では、物質性を忌避したい、絵画的イリュージョンを忌避したい。私はそこで一種の、何と云うんですかね、ニヒリズム……楽屋裏になりますが、中原さんが斎藤さんに「貴方はニヒリストですね」と訊いたら否定なさつたとおっしゃっていたけれど、その微妙に解決不可能な問題を抱え込みながら、かなりの量の作品を作り続けていく中に一種のニヒリズムがあつた。

「ゼロリスト」や、今回のカタログで田中幸人さんが書いている「プログレッシブ・アナキー」(註6)とか、斎藤さんは表面的にはニヒリストとかアナキストといった危険な匂いのする方ではなかった気がする。純粋なコンセプトチュアリストでも造形主義でもない。しかし、精神的な緊張を保ちながら作品を制作しているところに、問題を究極的に全て解決する手前のところで、しかもインテレクチュアルに制作を持続していくというニヒルな資質があつたの

いる。けれども、彼は斎藤さんとは違つて、およそ「面」というものを大事にしない人ですね。いつも、建築風のもの、建築が壊れている。「工事中」という言葉をひところよく使っていたんですが。

究極的に言つと、木を使おうと金属を使おうと、空間に関して三次元の作品は皆空間性というものを持つんです。けれども要素になるもの、これが塊と云うかある空間的な拡がりを持った物質として取り上げるか、いわば抽象的・幾何学的な意味で言う「面」、「面」がたまたま木材・板というかたちをとつたというようにしてそれを取り上げるかによつて、作品は随分違うと思う。

ただ、このような持論で私が「どつちかな」と悩むのは、アメリカのリチャード・セラ(一九二九生)です。彼がものすごく巨大な鉄板を曲げたりするんですが、あれも形態としては「面」です。およそ量塊性というものを持たないんですが、あれはやつぱり反り絵画的立体ではなくて、彫刻か……そのところは確信がないので(笑)、触れないことにします。

建畠 冒頭で私は、斎藤さんが位置付けにくい作家だと申し上げました。中原さんのご意見を聞いてみると、画家が画家としての資質をどこかで維持したまま、ある段階でレリーフを作り始めて床の上に展開する、確かに斎藤さんをそういう風に位置付ける

ではないか。そのように臆測はするんですが。これは、個人的にご本人とそれほど親しくなかった上での想像と言つか妄想ですから間違っているかも知れません。

中原 私は昔書いた自分の文章の中身を忘れて申し訳ないんですが、建畠さんの発言に関連して、ニヒリストについて少し。これは、「余計者のアンビバレンツ」という斎藤義重論を『みづゑ』に書いた時でした(註7)。どんな文脈だったかは忘れたのですが、「貴方はニヒリストですね」と言つた後に斎藤さんが「いや、ぼくはニヒリストじゃありません」と応えられ、ああそうですかと言つたことがあるんです。

斎藤さんが一九三〇年代、当時のロシア・アヴァンギャルドの情報に触れ、それに非常な影響を受けたことは、恐らく事実だと思います。三〇年代はロシア・アヴァンギャルドが終わる頃で、その後ソヴィエトの共産党が文化政策で抽象絵画も何もかも出米なくなつてしまつたわけですが、少なくとも二〇年代のロシアの新しい造形、新しい絵画あるいは「構成」という考え方を基にした作品を推進したアーティストは一種のユートピア、つまり美術作品というものは従来とは違つかたちで、社会もこれから良くなるんだと当初考えていたと思うんです。革命もあつたし、美術もそれに並行して従来のスタイル

ではなくて新しい抽象的な形式その他が……これが、挫折するわけです。ウラディミール・タトリンやアレクサンダー・ロドチェンコ（一八九一―一九五六）、皆挫折して三〇年代になると新しい仕事は出来なくなる。

しかし斎藤さんの一九三〇年代の作品には――現在我々が見ている作品は戦後の再制作ですが――造形というものの可能性、新しいかたち、形式・スタイルにおいて一種のユートピアと言うか夢をお持ちになって作っているとは到底感じられない。私はそんな意味でニヒリストと言ったわけではないけれど、本来ならば斎藤さんに造形に希望と夢があつて脱絵画、反絵画といった絵画から離脱するユニークと言つていい仕事をされたと思うのですが、それを基盤にして影響を受けて、より展開・発展させるといった作品は無かつたのではないかと思う。無かつた、と言うのは、斎藤さんは新しい美術の形式として更なる可能性を孕んでいるという意識を持たず、そんなに「アート」というものに夢はお持ちではなかつたという具合に私は見ております。いかがでしょう。

峯村 ニヒリスト、なのかな。

お二人に少し異を唱えた方が面白いと思うんで言うけれど、私は芸術家が本当にニヒリストだったら、まず制作は出来ないと思う。ただ、性格的にニ

ヒリストと言われても仕方がないような、自分の存在そのものに対する確信の持てなさとか。斎藤さんの場合そんなケースではないと思うけれども、もつと質が悪いのは最初に彼が絵画を見捨てたところに決定的な大問題があつて、今日ではそれを讀える言葉が多く出されるんですが、これは彼にとつては非常にやつかない選択をしてしまつている。自分の資質に基づいて絵画を捨てたと思うのですが、にもかかわらず社会全体のある情況が絵画のやり方を捨ててもなおかつ社会の一種の上昇機運のような、刺激を絶えず与えてくれるようなものがあれば作家もわりとやつて行くことができると思います。これは錯覚かも知れませんが。でも日本の場合これは極めて希薄だし、私は何度も言うんですが、氣質の点で言うとなんか彼には恐らく「物質」というドロドロしたものとか手で捏ねるか何かしないと始まらないようなものからスタートするセンスが根本的に欠けていたんではないか。

日本の一九六〇年代は上昇機運のかなり激しい時期で、仮に斎藤さんが物質のレヴェルから何かやつて行く氣質をお持ちであつたら、その時期に乗ることができたと思う。だけど実際にはああいうドリルを用いた作品を制作し、これはご自分でも最終的には氣質に適うものではないと見捨ててるわけ。もともと絵画以外の、彫刻のようなマッサからスタート

するというようなセンスを持っていないにもかかわらず、絵画を一度外した。後に残つたのは板の暗示する二次元性。これとどのようにとことんまで付き合うか、その可能性だけが残っていたのだろう。だから、そのところでは彼の氣質と芸術的可能性において、自分自身に対して不安感、非常に頼りのない思いをされていたのではないか。例えば、「やじろべえ」という言葉もそういった事柄を集約した言葉ではないかと思う。しかしそれだけだったら、彼がいくら何か賞を貰つたとはいっても己に鞭打つてやりたくもない仕事をずっと続けたとは思えない。芸術家は何か自分を引きずって行くものを感じている。その衝動がないと、まず「作る」ということはしないだろう。もちろん、食べるために金銭に目が眩んで仕方なく、ということはある。けれど、彼の作品を見るとそういうものとはとても思えません。やはり精神的に彼を鞭打つ、と言うよりもむしろ叶えられない何か見果てぬ夢のようなものが、どこかにあつたように思う。それが、私が指摘したい彼におけるプラトンのなるものへの憧れです。

これは中原さんの専門だけれど、ロジェ・カイヨワ（一九一三―七八）の『反対称』が日本で翻訳されたのは一九七五年ですね？ 斎藤さんはその翌年、『反対称』のシリーズを始める^{註5}。最初は違つたタイトルだつたけれど、同じ年の東京画廊の個展で

はこの名称を使っている。「反対称」という名称が

カイヨワの文章に由来することは間違いない。中原さんはちよつと仄めかしたけれど、反対称の問題は我々の目に届くようなところでも翻訳が出版され、七〇年代の初めにはマーティン・ガードナー（一九一四生）の『自然界における右と左』^{註6}があつた。私はガードナーの本を持っていましたけれど、持っていたことをすっかり忘れていた。カイヨワの本は読んでいませんでした。今度両方を読み比べてみたんですが、内容的にはガードナーが殆ど書き尽くしている。斎藤さんは勉強家でしたから、あれだけ売れたガードナーの本ですから、出版されてすぐに読んでいたと思う。それを自分の裡でどう発展させるかには時間がかりますけれど。

ガードナーの本の翻訳は、一九七一年には出版されていたように記憶しています。その後再制作を通して、板を自分の一番のツールにして反対称の問題をほじる決心がだんだんと高まつたと思う。そこにちよつと巧い具合に、ガードナーの本にエントロピーのことが少しつけ加えられたようなカイヨワの本が出版された。斎藤さんは、さつき中原さんが言った「対称性の破れ」とかを諳んじていたのではない。私は、彼がそれを自分の問題として引き受けたいと思つた理由には、自分のやつていた仕事にその原点があるということにハッと気付かれたのではな

いかと思う。それは何かと言うと、再制作された

（カラカラ）なんです。（トロウッド）は横に拡がりますから、初めから対称性を問題にしていない。（カラカラ）は振つています。全くの平行線ではありませんが、その線に結び付けられたステンレススチールの線を回転させると振れた線になります。つまり、あれは点対称で二つの線が関係付けられている。しかし戦前あの作品を制作した時、そんなことを良く考えて作られたとは思えない。七三年の再制作に先行して、六〇年代半ばにそれに類した作品をいくつか再制作した際、自分の中に平面の展開だけではなくて別の問題が開けるのではないかという

予感を持つて（カラカラ）に取り組んだのではないか。（カラカラ）によつて「面」あるいは「線」の鏡面構造や対称性の問題を扱える、と。ところが時代はまさに、宇宙の対称性が破れるという時期に当たつていて、斎藤さんはそこを突破するために何が必要だろうと考えた。恐らく自分の体質の中に、対称性そのものに対する強い関心と同時に、それを破る宇宙の生成に関わるような一種の力学みたいなものの関心もあつてカイヨワを読んだと私は思う。カイヨワの本にはプラトンの多面体の話がありますから、遅くともカイヨワを手引としてプラトンを読むようになったと思われし、実際の作品上でそれを表明したものが、七八年にプラトンの多面

体による三点の作品です。斎藤さんの一九七六年から七八年の間について考えてみると、私には思い当ることがある。個人的なことで申し訳ないけれど、直にはないけれど斎藤さんの話を聞いたことがあるんです。多摩美術大学で彼の教え子だつた人の結婚式の時で、私も招かれて行きました。その時に斎藤さんはプラトンの『饗宴』の中にある有名な話をした。

それは、太古に神が人間を創つた時、人間は完全な球体だつた、宇宙の完全性に似たようなものとして構想されたから球体であつたという話です。頭はその球体から出ていたのですが、けれども人間が傲慢になつたので、神が人間を懲らしめるために真つ二つに切つた。球体人間には当初、男―男原理、女―女原理、男―女原理の三種の組み合わせがあり、それを真つ二つに切ると片割れ、割符みたいなものがどうしても自分の半身を恋うるわけです。ガードナーも反対称の原理について記した際、一番最後に割符について触れており、註でプラトンがこの問題を扱つていると言及しています。その片割れが自分の半身を恋うるところからエロス、愛の働きが始まつているという、ホモセクシュアリティの原理の説明にもなっている面白い話です。

結婚式の祝辞ですから、斎藤さんは愛のいわれを話したんですが、よく考えてみると、完全だつた人

間が真つ二つにされてお互いを恋うるというだけではなく、そこに人間の危なっかしい局面が書き込まれている。この球体人間の話は、実はプラトン自身の言説ではなくてアリストパネスが語ったことになっており、彼は喜劇作家ですから話を面白く作っている。プラトンの重要な観念と、そこから外れたものも両方書き込まれている。しかし、斎藤さんがわざわざその話をしたということは、ちょうどこの問題に心を動かされていた時ではなかったか？ その結婚式は一体何時だったか苦労して調べてみました(笑)。まさに一九七六年だった。

中原 誰の結婚式？

峯村 田窪さん。田窪恭治(一九四九生)ですね。

一九七六年には、まず五月に名古屋の桜画廊で〈トリアイズ〉という変な名称だけれど実質的には〈反対称〉となる作品を発表している。「反対称」という作品名をはっきり打ち出したのはその秋、一〇月の東京画廊の個展です。田窪の結婚式はその中間、七月二六日のことで、その時に斎藤さんはこの話をしている。この過程で彼は恐らく問題を……プラトンの正多面体は完全な正多面体で、円球に限りなく近い。中心点から外接する円球に全て等距離である。これは自然界、物質的なレヴェルのことだから完全ではないという含みを持たせてプラトンは記述している。それが、斎藤さんが興味を持っている

対称性と反対称的なことの両面を叶えてくれる問題として、彼が面白く引き受けた理由ではないでしょうか。

斎藤さんはこの問題といきなり向き合わず、順序を踏んでいます。最初に関根伸夫が命名したという〈トリ アイズ〉。樹木の Tree と eye の目、「木目」を引つ掛けた作品名。板に節目みたいなものが入っていると、均質にはならない。作品に自然世界の乱構造が入る。その面白さでやっているから、気分としては反対称、対称性のある種の破れとしてこの名称を採用したと思います。これは中原さんに訊いてみたいのですが、「ニュートロン(中性子)」という言葉がありますね。一ユートロンよりも一つ小さいのが、今話題の「ニュートリノ」。その頃、ガードナーの本にも書かれていて、〈トリ アイズ〉はそれにも引つ掛けていたんでしうか。

中原 それはちよつと飛び過ぎだよ。

峯村 飛び過ぎですね、はい。

でも、斎藤さんは物理学の本などをたくさんお読みになっていた。それを基底しながら芸術活動としてものを作るモチベーションとしては「反対称」なんだけれど、それが持っている運動性を介してどうか対称性に対する憧れがあったと思う。対称性が破れた片割同士が合体して空間全体に散乱するように作品が生まれた時、人智の及ぶところではないけ

れど宇宙的な統一体に繋がる大きな眼差みたいなの働く。そのようなことがなければ ニヒルにただものを作るといことは、私には考えられない。

建畠 〈反対称〉は斎藤さんの中で、ある歴史的経緯があつて生まれた言葉であることは確かでしょう。今、峯村さんが言ったことが恐らく事実で「反対称」は対称の破れであり、物理学的に見ても宇宙は非対称的であるという世界観に結びついていて、それは斎藤さんにも興味深いことだったと思う。

ちよつと妙なことを考えました。時間軸の問題です。斎藤さんがプロセスの重要性について語っていたことは、先程の「次元から四次元までの話」にもありました。斎藤さんが現実のものとして行う空間表現に時間軸を持ち込み、それがプロセスということに繋がっていく。作品制作には時間が関わっていますから。その方が重要であるということは、どうということなのか。結果的に作品を提示する、そこで彼は無時間的なものではなくてある時間、時空を導入して鑑賞してくれと言う。

対称性はある空間が同時に一望されて成立するわけですね。対称性を時間軸から読むと、単なる繰り返しになります。対称性が対称性であるためには全体が同時に一望されていなければならぬ。対称性の破れを「読む」あるいは「見る」ということに

関して言えば、空間の一望性を破壊します。「読む／見る」ことは、ある種の時間軸をそこに孕んでしまう。無時間的なものとして成立する対称性に対して、時間軸を要請する非対称性(＝反対称)ということがひょつとしたら言えるのではないか？ 斎藤さんはそのことについて、世界観とか根源的な宇宙論とは別に、インスタレーションとしての体験空間の我々に対する提示の仕方の中にそのような意味合いを含ませたのではないかという気がしました。

——斎藤さんは晩年、「空間は時間の中にある」という、一度聞いただけではよく解らないことを繰り返しておつしやっていました。

建畠 その傍証になるかも知れません。

——二時から話を始めて、一度きりで結論が出るわけではありませんが、非常に……

中原 難しい話になったねえ(笑)。

峯村 物理学で押さえてくれなくちゃ。

中原 いやいや……今、思い出しましたが、私が昔書いた「余計者のアンビバレンツ」についてお話ししておきます。

斎藤さんは最初小説家になりたかったんですね。習作など書いたけれども、どうも自分には文才がない。そこはいいんですが、ではどうして絵画に興味を持つようになったのか、自分では余り説明されたことがない。画家の多くのタイプは絵が好きで、本

当に描くことが大好きなのでしようが、斎藤さんは絵に対してそういうのめり込み方をしていない。これが、絵から簡単に離れられるひとつの理由だった。私は絵画に対して斎藤さんが「余計者」として最初は関係して、絵に興味があるけれども一〇〇%好きになれないから、「アンビバレンツ」という言葉を使つたと思います。それとニヒリズムが、どうくつついていたのか余り憶えていませんが。

ところが先生はその後、峯村さんが縷々説明された科学だとかカイヨワ、それにプラトンなども読まれたと思うけれど、文学には全然関心がなくなつたみたいですね。そんな関心のありかと作品と……先程の正多面体の話もそうで、正多面体に興味を持つ美術家は数少ないです。正多面体には五種類しかありません。四面体、六面体、八面体、十二面体と二〇面体。それ以上の面を持つ正多面体は数学上存在しない。斎藤さんはそのうち八面体までしか制作していない。

峯村 もう二つ作れば良かったけど。考えていることを現実化するには面が多くなると苦勞しますからね。もうここらでいいだろうと。制作で雇つたアルバイト費も払わなければいけませんし。でも、カイヨワも書いているけれど無機物として存在する正多面体は最初の三つまでだから。斎藤さんはやつぱり生き物には興味なかったんだね。

——ここいらで冒頭的话题に戻りましょう。「余計者」が日本の現代美術のメインストリームになっているということになるわけですが、建畠さん、いかがですか。

建畠 最初に言つたように私自身に特殊な立場、モチベーションがある。ディレクタンティズムの中に、ある本質的なものがあるという風に読み替えようとするバイアスがありますから、斎藤さんの一貫性、持続性、コンセプチュアルでありながらの造形表現としての完成度の高さなどがどうしても捉えにくくなってしまう。私は斎藤さんが「余計者」だとは考えていないんです。ご自身にはそんな意識があったかも知れないけれど、むしろ問題なのは、斎藤さんのモラルを我々が戦後美術の良心として抱え込んでしまったことの方なのではないか。斎藤さん個人と言うよりも、彼を戦後美術の標準原器のようにして抱え込んでしまった受容のされ方に私は少し異を唱えたい。斎藤さんを貶める心算はないのです。

今回展覧会を見ても、私は畏敬の念を持ちましたが、斎藤さんはどこか本来の美術のありようからすると、必ずしも……どうなのでしょう。弁証法、と言うとまた西洋の考え方を持ち出すことになってしまいますが、弁証法的な運動とは違つたところに位置した優れた作家で、ユニークな人ですね。彼を戦後美術の良心として抱え込んでしまった時、「個性

の発現としての美術」というものが本流から外れて、ディレクタントにされてしまった。単純には言えないですけど。

——ありがとうございます。

最後に、現在展示されている作品の中からお一人一点ずつ挙げて下さい。

中原 斎藤さんで「この一点」と言うわけには行かないのではないかと。これは人さまさま、「ああ、あの作品」と言えるタイプのアーティストもいるけれど、斎藤さんの場合、どの時期のどんな傾向とは言えるけれど。

でも、〈反対称〉は議論するほど作品として良いか、という点は自信がないですね。

峯村 私は一言も、あれは優れていると言っていない筈です。全く中原さんの言う通りで、斎藤さんから「この一点」は取り出せない。はつきり言うとは、私は建畠さんとは違つて畏敬の念も覚ええないし、なかなかのものだとも思えない。芸術の強い神秘感というものが感じられない。芸術作品は作られている構造とか、あるいはその背景というものを離れて、どうにも説明出来ない神秘感というものを離せるところまで行つた時だけ人々の心を打つものになると私は思っている。そのようなところがないのですから、一応現代美術のスタンダードとしては成立するわけですが、それ以上ではない。

先程、峯村さんが〈複合体〉は白い壁に対して「影」ではないかとおつしやられました。それでは今回の展示、特に一階さや堂ホールの展示についてパネラーの方々のご意見を伺いたいのですが。あのような場所での展示より、白い壁の展示室の方がふさわしかったのではないのでしょうか。

峯村 あえて斎藤先生を擁護します。

私、先程「影」と言いました。だから、あれは壁に映る「影」ではないんです。もちろん物理的には高松次郎が描いた〈影〉と同じように白い壁＝平面を背景にした「影」は立体作品の場合でも付いて回ります。我々がものを見る時の習慣として。しかし、斎藤さんの場合、あれが、あのようにして在ることが「影」なんだという思いがあつたと思います。それを実際に見る時には周囲が白い方が「影」らしく感じてくれるだろう、と。だからどこに置いても「影」なんだと見るべきではないかと私は思います。

それから、これは中原さんにちよつと訊きたかつただけけれども、「木との対話展」について。あれは一九七八年の開催でしたね。アーティストというのは周辺から色んな影響ではなく、むしろそれを避けよう、という意識が出る。中原さんが企画されたあの展覧会がえらく評判になりましたし。

斎藤さんがラッカーで作品の表面を処理している

それでもさつきから私が話していることは、どんな芸術家でも何かに打ち込んで自分を知的にでも情熱の上でも引きずり込んでくるものに向かつて何かをやっている姿勢、それは非常に胸を打たれる。斎藤さんで言えば、再制作ということまでやつて昔の自分のやつていたことの中から、自分にとつて何がやるべきことであり、また語るべきことか、ということを探り出し、それを〈反対称〉というところまで強引に持つて行き、その時にプラトンと接触して自分の芸術の「仕組み」みたいなものを強くする、大きくする努力を懸命にやられたと思う。しかし、その大きくした「仕組み」というものが斎藤さん独特の謙虚さと言うか人柄の良さと言うか、「身をやつす」美学みたいなものがあつて、ポジティブではなくて「影」として何かを出すということが特色といえは特色だけでも。

斎藤さん自身が「これはみんな『断片』ですよ」とおつしやつた。これは嘘でも何でもなくて、私はその通りだと思います。斎藤さんが狙つたものは、ものすごく大きな射程と言うか時間の中で、人間の作つた「もの」は存在として適うものは無いのではないか、そんな感じを持つていらしたと思う。そうすると、どれか一つと言うと困つて、まあ全部と言う他ないと思います。

建畠 常識的になつて申し訳ないのですが 一九五

といつて、〈反対称〉の仕事は一応木理を見せていました。これだと、自分がやつている「影」としての存在、実は実在物は「影」なんだという気持は誤解されてしまう、そう考えてあの展覧会の後に黒でやつてみようとしたのではないかと。これはまあ、想像ですが。

——展示した者として、多少言い訳がましくなりますが、今回のポスターで用いた写真が〈複合体一〇一〉が初めて展示された際、東京都美術館での展示です。あの吹き抜けの展示室で背景は煉瓦で、白くなかったんです。今回の方がまだ白い壁の部分が多いのですけれども。

そうすると、妻有トリエンナーレなど野外で展示された場合はどうなんでしょう。今回の鼎談ではずっと斎藤義重の画家としての性格が強調されましたけれど。

峯村 妻有トリエンナーレを実際に拝見したんだけれども、悲惨でした。

高松次郎さんにもそのようなところがありましたけれども、斎藤さんには、種の思考実験みたいなところが強い。部屋の中でしたら壁が白くろうが黒くろうが、タイルであろうが……これは極端な言い方になりますが、私たち見る側もこれは試験管の中の為事だ、実験室の中で見ているんだという意識で作品を見ることが出来ます。ところが、最近の現代美

七年の《鬼》ということになる。これは考えようによつては、これまでお話ししていたように斎藤さんにとつて回り道の出発点になつてしまった作品かも知れないけれど、今回改めて見て、私は抽象絵画の傑作だと思いますね。

それから、申し訳ないけれどもう一点を挙げると、一九八〇年の《作品》。白い木のブロックの上に黒い幾何学的なかたちが乗せられている作品。

峯村 オブジェ。

建畠 ええ オブジェになつていますよ。

峯村 だから建畠さんはいいと思うんだけど。やつぱり斎藤さんは自らを裏切つたと思います。

建畠 その裏切つたような不思議な作品が一点あるというのが、私には興味深かつたですね。

——最後に、質問があれば。

質問者 斎藤先生の作品で、今でも非常に印象深い作品は、東京画廊で開かれた個展で発表された簀子の作品です。フレッシュな感じを受けました。あの時、作品に用いられていた材木、板ですね？ 板の扱いが、ほとんど板に見えない位の磨き方・切り方・鋸の打ち方、中にはステンレスと組み合わせたものもあります。簡単に言うとか主知主義ということになるのでしょうか、理性的に「もの」を構成する斎藤先生の非常に先鋭な側面が良く出た作品だつたと思います。

術界は画廊や美術館の中であれ、外の現実の空間と同じであるべきだという暴論がまかり通つている。それはちよつとおかしいんで、特定の場所で見える限りでは一種の実験室なんです。その限りでは斎藤さんの作品は、それなりの「何か」を感じさせるものがあります。あの野外、特に妻有はかなり開けた場所だつた。私は見て、つらい思いがした。あれはみじめ、あんなことをしてはいけない。斎藤さんご自身もあれはもう少しチェックされた方が良かったです。それと主催者があいう所にポコンと作品を出すのは良くなかつたのではないかと。

中原 私はちよつと峯村さんと考えが違つて、先程も話題になりましたけれど、この建物の一階に黒く大きな作品が陳んでいるわけですね。あれは、作品と壁の距離が非常に近い。しかも、壁は一樣な材質ではない。

ところが妻有に置いてある斎藤さんの作品の周囲には壁も何もない。ですから実際の作品の大きさに対して小さく見える。その事よりもあの野外に設置された作品は黒が基本になつていますが、野外彫刻ということで珍しく安定性が強過ぎる。下に引つ張る重力があつて、余りガタガタにならないような構造と言うか形態をしている。しかし、この展覧会場にある斎藤さんの立体作品は全てが安定性を強く感じさせない。

Symposium: Saitō Yoshishige, Seeking his Creative Forms

(Held on May 24, 2003, at Chiba City Museum of Art)

Panelists:

Tatehata Akira (Art critic and professor, Tama Arts University)

Minemura Toshiaki (Art critic and professor, Tama Arts University)

Nakahara Yūsuke (Art critic)

Warashina Hideya (Curator, Chiba City Museum of Art)

This symposium was held in conjunction with the Saitō Yoshishige exhibition held at the Chiba City Museum of Art.

Saitō Yoshishige (1904-2001) was one of the artists who was considered a pioneer in the field of Japanese contemporary art. This exhibition at the Chiba City Museum of Art was the first retrospective held after the artist's death. It displayed 131 works dated from his earliest period through his last works. Two of the works included were re-created after his death. As most of Saitō's pre-World War II works were destroyed in air raid attacks on Tokyo, only one of the displayed works dated from the pre-war era.

As a major theme selected from Saitō's long career, the symposium focused on a group of works from the late 1970s. That time period marked the junction upon which Saitō's works went beyond the stance of 'paintings as physical objects'. From that period onwards Saitō began to bring a consideration of the painting materials themselves into his works. Under discussion was the *Dissymmetry* series (1976-1980). General interpretation in the past has considered that it was through this series that Saitō was able to develop towards his *Complex* series of installations created at broken intervals from 1983 through 1996.

The panelists on this symposium are all leading art critics in Japan. There has yet to be a full-scale critique or examination of Saitō's works. As a result, it was confirmed that it is necessary to reconsider our general understanding of Saitō as an "artist who sought to shed his painterly aspect and create three dimensional forms." In other words, from either an aesthetics stand point or from the constructive proof of the works themselves, it can be suggested that Saitō's "three-dimensional" works are an extension of the two-dimensional characteristics found in his paintings.

(Translated by Martha McClintock)

建畠 斎藤さんの作品は、絵画の上俵の中での「反」絵画」。どこかでモダンイズム芸術の規範を免れたような……しばしば老荘を引用されたように、東洋的なところがあるようにも思われますが、最終的には今回の展覧会で判る通り美術館のホワイトキューブの中に回収され得る作品を制作されていたと思うんです。単純に作品が映えるのはホワイトキューブだという気がします。

*一〇〇三年五月二十四日(土)
於千葉市美術館 一階講堂

- 註
- 「室村敏明展 (DOUBLES)」ときわ画廊 一九九七年二月一日〜二六日
 - 斎藤義重、青木宏、朝日晃、大島清次、神原正明、熊谷伊佐子、中島徳博、中島理壽(座談会)「木の跡」斎藤義重と語る」『五館共同企画「斎藤義重展」図録』東京都美術館、栃木県立美術館、兵庫県立近代美術館、大原美術館、福井県立美術館 一九八四年二月九日 八〜七頁
 - 前掲座談会 四〜一五頁
 - 中原佑介「無題」『斎藤義重』東京画廊 一九七三年五月
 - たとえば、左記の文献などがある
イアン・スチュアート、マーティン・ゴルビッキ(著) 須田不二夫、三村和男(訳)『対称性の破れが世界を創る神は幾何学を愛したか』白揚社 一九九五年一月二〇日(原著 一九九二)

- 田中幸人「板切れは祭り気分につて」斎藤義重の「複合体」を解く『斎藤義重展図録』斎藤義重実行委員会 一〇〇三年一月五日 一〇〜一五頁
- 中原佑介「『現代作家論4』斎藤義重」『余計者の「アンビバレンツ」みづる』第六八五号 一九六二年四月 四八〜五七頁
- 一九七三年に原著が刊行されたカイヨワの『反対称右と左の弁証法』の邦訳(訳:塚崎幹夫 思案社刊)は七六年三月五日だった。斎藤が「反対称」の先駆となったヘトリ・アイズ」の連作を名古屋の桜画廊で発表したのは同年五月二二〜三一日に開催された個展においてである。
- 本シンポジウムは出席者である中原佑介氏によれば邦訳の刊行以前からカイヨワのこの著書は日本国内でも知られていたことなので、斎藤も邦訳刊行以前におおよその内容を知っていたと推測することは不可能ではない。ただし、単行本として刊行される以前、カイヨワの思索がどの程度紹介されていたかについて筆者は現在未調査。
- 現在は新版として左記の翻訳が入手しやすい。
マーティン・ガードナー(著) 坪井忠二、藤井昭彦、小島弘(訳)『新版 自然界における左と右』紀伊國屋書店 一九九二年五月二日(原著 一九九〇)
- 訳者のひとり藤井昭彦によれば、ガードナーの原著第一版は一九六四年。最初の翻訳は七一年に紀伊國屋書店から刊行され、二三刷を重ねたという。

本シンポジウムは当美術館の展覧会「斎藤義重展」(二〇〇三年五月一七日〜六月二九日)にあわせて開催された。

本誌掲載にあたって、筆耕ならびに註記は藁料が行い、出席された各氏にご確認をお願いした。

西川祐信《四季風俗図巻》について

田辺昌子

京都の浮世絵師西川祐信（一六七一一一七五〇）

は、初期上方浮世絵の第一人者として位置づけられ、肉筆画および膨大な作画量を誇る絵本の分野で活躍した。西川家は医者の家系で、その三男として生まれた祐信は、西園寺致季に仕えて右京の号を賜ったという地位もある絵師であった。画は狩野永納（二六三二—一九七）、また土佐光祐に師事したといわれ、正統的な作画技法を基礎にして、様々な当世風俗を描いて人気を得た。没後には絵本を通じて江戸でも人気が高まり、鈴木春信（一七二五？—一七〇）をはじめとする人気絵師たちがこぞって祐信絵本からの図柄を用いて作画したことが知られており、浮世絵美人画の図柄を多様化し、加えて江戸浮世絵を優美な画風へと導いた功績においても高く評価される。

昨年度当館で収集した《四季風俗図巻》は、祐信としては珍しい絵巻形式の優れた肉筆画作品であり、これまでに存在を知られていなかったことから、本号において紹介することとした。

作品の概要

紙本着色一巻の絵巻物で、サイズは三三・〇×六三七・五センチメートルである。巻頭に「文華堂」の白文長方印、巻末に「西川右京祐信筆」の署名と、「西川氏」の朱文方印および「祐信圖之」の白文方印が捺されている。江戸時代らしい古びのある本絵巻を取めた箱の表には「大和繪四季遊巻物 西川右京筆」と、祐信によく似た筆跡で墨書があるが、本人の筆であるかどうかについてはなお検討を要する。

祐信の肉筆画は少なくないが、絵巻物の作品については春画を除いて、近年確認されたボストン美術館に所蔵される《四季風俗図巻》の一点が知られるのみであり、大変希少な作品ということが出来る。画面に折れが目立つという欠点（平成一六年度修理予定）はあるものの、特に画面を修復した痕跡はなく、補筆も認められない。色の変色も少なく美しく、描かれた当初の様子をよく伝えているという点でも推奨される作品である。祐信には制作年の記される肉筆画作品はほとんどなく、出版年の明確な絵

本を含めても、享保（一七二六—一七三六）中期以降は画風も安定してあまり変化がなかったため、制作年代を絞り込むことは難しい。様式の定まったその画風から、現時点では活躍期の中心であった享保後期頃とだけしておきたい。

作品の主題

本絵巻は、春夏秋冬の大人の楽しみを展開させたもので、特に宴席に焦点を当てた主題傾向に特徴がある。特定の場所を示すようなものは描かれず、一般化された四季風俗主題と言えるが、川に床を出し



ての夏の納涼などの光景は、四条河原の夕涼みなどを彷彿とさせ、やはり京都の絵師らしい題材といえる。絵本の制作に長けた絵師らしく、細やかに風俗を描き出し、また構成・展開についても絵巻の特質をよく理解した巧みなもので、鑑賞者を飽きさせることがない。

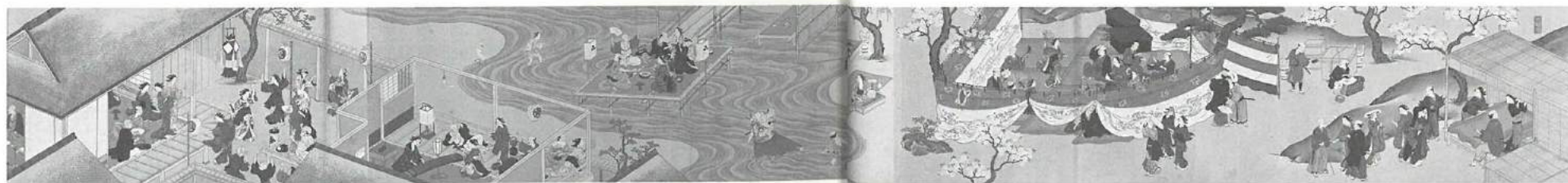
およそ十画面に分けられる内容と展開は以下のとおりである。

一、花見の支度

桜満開の春、巻頭は気の早い花見の武家の一行が、まだ準備の終わらぬ茶店に入ろうとする場面ではじまる。後方の桜樹の下では下男たちが花見の宴のために酒を温めようとしている様子である。しゃがんだ男性は、重箱や酒器を収納し、炭を入れて酒を温めることもできる行楽用の茶弁当を前にして、棚の準備をしている様子であり、傍らの酒樽を持って立つ男性の方に向いている。

二、花見の宴

幔幕をめぐらせた中は花見の宴で、隙間から覗く二人連れがいる。三味線や唄に合わせて舞が披露され、すでに酒のまわったような男性がこれに見とれている。盃を片手に話の弾む様子も描かれ、まさに宴もたけなわといったところである。後方には花見道具の箱と風呂敷包み、宴席の男達の刀が置かれている。幔幕をめくり上げて外を通りかかる娘たちを



見て興味津々の男性たちもいる。

三、魚捕り

柳が夏を告げ、場面は川に入って魚を捕る男性達の姿になる。二人が魚を追い、一人が網で待ち受ける。岸では糸を二本垂らした釣竿を持つ少年がいて、女性たちは収穫された魚を覗いている。右方には着物を少しはだけて暑さをしのぎながら魚を焼く女性がいる。柳の木の下に酒樽、縁台には酒器の用意があり、やがて魚は酒のつまみとして食されるものと理解される。同じ縁台には脱ぎ置かれた黒羽織と刀が二本置かれている。

四、納涼の宴

川に床を出した宴席では、拳をして遊んだり、女性に酒を強いる男性がいたり、酒もまわって賑やかな様子である。灯籠も立てられ、夜まで宴を楽しむのであろう。川を臨む座敷内での別の宴席が吹抜屋台法による構図で描き出されている。酩酊して寝そべる男、琴と三味線の音に耳をかたむけながら、川の景を眺める男女の姿、追加の酒を入れるためか席を立つ女性の姿などがある。短冊をなびかせる風鈴が、川面を渡る涼風を感じさせる。

五、盂蘭盆の踊り

旧暦の七月、秋の行事が盂蘭盆会である。切子灯籠が軒下に吊るされた屋敷の庭では、男女が輪になって盆踊りに興じている。座敷の方は盆踊りを見物



が調理をしている。まな板の上では鯛がさばかれ、右の男は鴨を洗っており、少し後ろの男は貝が盛られた器を傍らに置いている。後方の炬燵では黒い着物の客が裏座敷の使用人たちに加わったものか、お酒を温めているらしい娘はなにやら話しかけられて笑う様子である。

十、雪見の宴

雪景色を楽しみながらの宴席で、盃を持つ男性は女性に手をつかまれ耳をひっぱられているという状態。その盃に娘が酒を注ぐようとしている。追加の酒を手を叩いて頼む者もいて、酒の楽しみも最高潮と見える。縁側には雪で作った富士山を盆にのせて示



しながらの宴のようで、団扇を持った女性たちも靡越しにこれを眺めている。

六、月見

落雁の夕暮れ、山の上に乗った中秋の名月をめぐる人々。酒や肴が饗されるようであるが、ただの宴というわけではなく、各自に硯箱が置かれ、名月に寄せた歌を詠むべく思案中のようである。

七、紅葉狩の宴

幔幕を張り、紅葉の美しさを楽しみながらの宴である。よく知られた『和漢朗詠集』の「林間煖酒焼紅葉」のとおりで、紅葉を焚いて枝から吊る



九、宴会の支度

屋敷の外には白梅が咲いており、季節の変化を知る。吹抜屋台法で見通される台所には、三人の男性

した鉄瓶で酒を温めている。盃を持つ男性らの視線は、次の茸狩りの画面の女性の視線に呼応させ、画面の連続性を円滑なものにしている。

八、茸狩

すすき、萩といった秋草の茂る山間の谷間の斜面で、茸を採っている男女の一行を描く。二本差なので武士と見えるが、収穫した大きな茸を誇らしげに掲げて、平地で待つ娘たちに見せている。

している剃髪の男性がいる。この絵巻の最終部となる屋敷の庭では、大きく丸められた雪玉の前で娘たちが雪合戦に興じている。

ボストン美術館本との比較と本作品の特徴

先に挙げたもう一点の絵巻物作品、ボストン美術館ビゲロー・コレクション所蔵の《四季風俗図巻》(以下、ボストン美術館所蔵本をボストン本、当館所蔵本を千葉本という)は、千葉本より一メートルほど短く、三二・六×五四五・二センチメートルである。『ボストン美術館 肉筆浮世絵Ⅱ』(二〇〇〇年 講談社)のティモシー・クラーク氏の解説に詳しいが、内容は、一武家屋敷の正月風景、二花見の宴、三田園への行楽、四夕涼み、五七夕、六月見、七百物語、八雪の庭、という順で展開する。人物は千葉本より大きく描かれ、二番目の「花見の宴」の五人が一場面の最も多い登場人数で、千葉本より人物の数を絞ったボストン本は、女性を中心であることなど、構図や内容に理想化された部分も多く、美人画作品的な性格を備えた作品といえる。

それに対して千葉本はより現実に近い生活風俗描写に比重があり、ボストン本のように女性に片寄って描かれることもない。緻密に描き込まれた小道具など生活感あるモチーフも多く、それだけにボストン本より細部を鑑賞する楽しみが増されているよ

うでもある。

祐信は、活動の中心となった絵本の分野において、『絵本常盤草』(享保十五年・一七三〇)などの大本ではボストン本のような傾向を示す絵を、半紙本においては千葉本のような生活風俗的傾向を示す絵を描くことが多かったことも想起される。全体の作画面量の中では、後者のような傾向の絵が多いと言え、絵本の分野で膨大な場面数を数える生活風俗を手がけてきた祐信らしい描写が、特に魅力的に発揮されているのが千葉本と言えるであろう。

描法と彩色

千葉本の魅力を増しているのは、その緻密な描写と上質な絵具によると思われる彩色の美しさである。筆の勢いは穏やかで、繊細に線を引き、丁寧に彩色を施していく。伝統的な小画の描法に比較的忠実で、保守的で様式的に過ぎる感覚もあるが、巧みな描写力と構成、色彩の華やかさに惹きつけられる。特に金・銀泥の使用が目立ち、群青、緑青といった岩絵具を含めた色味のよい絵具の彩色は、豪華で鮮やかである。裕福な人物による注文に応じて制作するという、恵まれた環境のもとに制作されたことも想像される。

優れた祐信の肉筆画作品に共通する質感の表現へのこだわりも格別である。例えばほとんどの女性が

Introduction of a Work in the Collection

Regarding Nishikawa Sukenobu's *Handscroll of Four Seasons of Genre Scenes*

Tanabe Masako

Nishikawa Sukenobu (1671-1750) is considered the premier artist of the early period Kamigata *ukiyo-e* master, and he is known to have created *ukiyo-e* paintings along with a massive oeuvre of illustrated books. The *Handscroll of Four Seasons of Genre Scenes* was acquired by the Chiba City Museum of Art in fiscal year 2002, and is a rare example of Sukenobu working in the handscroll painting format. While there are many examples of paintings by Sukenobu, with the exception of *shunga* works, only one other handscroll painting by Sukenobu is known, namely the recently confirmed example in the Museum of Fine Arts, Boston, the *Handscroll of Four Seasons of Genre Scenes*.

The handscroll in the Chiba collection develops its imagery of adult pleasures across the four seasons of spring, summer, autumn, and winter, with the focal element being a banquet gathering. By contrast, the Boston handscroll focuses on a more *bijin-ga* element with its attention to the women in the scenes. Thus we can see that the Chiba painting is much more involved in the depiction of the genre aspects of everyday lives. The detailed depiction and the superior grade of painting materials used further increase the fascination of the beautiful colors used in the work, while the brushwork overall follows traditional styles. This paper introduces the development of the subject matter of the work while also considering Sukenobu's painting brushwork styles.

(Translated by Martha McClintock)

髪に挿している鬘甲の飾にもつやを出す処理が成されているし、肌には丁寧に赤みを入れて温かみと立体感を出したり、髪の手や着物物の模様にはしばしばつやを施して、つやのある質感や立体感を出している。箱や刀の鞘から酒器の蓋の取っ手に至るまで、実際の材質に黒漆が想定される所にも細かくつやを施している。

金銀泥は実際の物の色とは別に装飾的な使われ方をする。方で、金属の質感を出すために彩色されたり、その光を利用して木の幹などを立体的に見せるために用いられている。また伝統的な描き方の一つであるが、衣紋線と着物の輪郭線に陰をつけ、さらに金泥の線を重ねている。これほど丁寧に金泥線を施すことは、当時の江戸の肉筆画で頻繁に目にするのではない。豪華さを確認すると同時に狩野派・土佐派を通じて身につけた伝統技法に対する祐信の保守性にも気付く点である。

祐信が著した画論である「画法彩色法」(『絵本倭比事』第十巻 寛保二年・一七四二)は、形式的な理論も目立つものの、以上に挙げた千葉本のいくつかの特徴を裏付ける。「古法を守る事」では、物をよく写すとは言っても「生」にばかり片寄れば絵は俗なものになってしまうのであり、昔からの画法を考えて「生」に片寄って画法を乱すことはよくないことだと説く。生活風俗という主題を選び、また質感

にこだわりのながらも、生々しさを感じさせることを控え、古法にそった描写をすることで快い絵画が成立するというのが、基本的な祐信の作画姿勢であった。

また「大画小画差異之事」では、大きな絵では筆の勢いが第一であるが、小さい絵では筆法をやわらかくして軽く描くべきで、強く描くと「絵様」がいやしくなってしまう見飽きるものであるという。確かに祐信の肉筆画の中でも掛軸形式で一人立ちの女性を描いた作品では、墨線を殊更にはね上げたり、意識的に筆勢を表現している。千葉本のような絵巻物という小画面の中で、むしろ筆の肥瘦を避けた線を引いているのは、このような考えからであり、そうであればこそ愛玩されるべき作品となるのだと考えられているのである。

同書の中では絵具の質や伝統描法についても実質的に触れられているが、祐信の肉筆画制作について目指すところの高さは、浮世絵師としては異例なほどと思える。浮世絵は、当時の京都においてはまだ認識の新しい分野であったと言えるが、その新しい絵画の流れの筆頭にありながら、一方で伝統を重んじて画風に正当性を強く求めた祐信の気概が、本作品の中にも如実に反映されていると言えるであろう。



平成十五年度 千葉市美術館の活動

展覧会

(一) 企画展(六件)

- 四月八日―五月二日 「ホノルル美術館所蔵 浮世絵風景画名品展」
 五月二日―六月二日 「斎藤義重展」
 八月二日―九月二日 「大原美術館所蔵名品展」
 十月二日―十一月二日 「大原美術館所蔵名品展」
 十二月二日―二月二日 「大原美術館所蔵名品展」
 三月二日―三月二六日 「大原美術館所蔵名品展」

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展(六件)

- 四月五日―五月二日 「時をめぐる／時はめぐる アートの刻む時」
 七月八日―九月二日 「2003年アートの旅」
 七月八日―八月二日 「夢・深水と大正の女たち」
 九月二日―十一月二日 「千葉美術散歩 人・もの・自然」
 十二月二日―二月二日 「逝きし芸術家を偲んで―勅使河原宏、若林常をはじめとする十人の作家たち」
 三月二日―三月二六日 「新収蔵作品展―棟方志功ら近代版画の名作、肉筆浮世絵の稀少作など」

一、講演会等(九件)

四月二七日土 「浮世絵風景画の魅力」講師…小林忠(千葉市美術館館長)

五月二四日(土)

八月三〇日(土)

九月一三日(土)

一〇月一八日(土)

二月六日(土)

一月二五日(日)

二月一日(日)

三月二〇日(土)

長・学習院大学教授)

シンポジウム「斎藤義重、その造形を求めて」講師…中原佑介(美術評論家)、峯村敏明(美術評論家・多摩美術大学教授)、建品哲(美術評論家・多摩美術大学教授)

「伝説と革新―大原コレクションに見る西洋と日本」講師…高階秀爾(大原美術館館長)

「大原コレクションの魅力 個人的な回想から」講師…小林忠(千葉市美術館館長・学習院大学教授)

「天津市芸術博物館の絵画」講師…小川裕充(東京大学教授)

ダン・グレアム講演会 通訳…木幡和枝(東京芸術大学先端芸術表現科教授)

対談「ダン・グレアムとアンダーグラウンド音楽」佐々木敦(音楽評論家・HEADZ代表)、野々村文宏(和光大学専任講師)

対談「ダン・グレアム、パヴィリオン、〇世紀建築」五十嵐太郎(中部大学講師・建築評論家)、野々村文宏(和光大学専任講師)

千葉市民美術展覧会特別講演会「浮世絵の三形態―肉筆・版画・版本」講師…浅野秀剛(千葉市美術館学芸課長)

* 千葉市美術協会主催

二、さや堂コンサート

一〇月二五日(土) 琵琶演奏会「琵琶のコスモロジー」 出演 御室美佐子、横山聡子 (千葉市美術協会主催)

四、学芸員によるギャラリートーク

「ホノルル美術館所蔵 浮世絵風景画名品展」 五日 五回
「2003年アートの旅」 四日 四回
「夢二・深水と大正の女たち」 日 三回
「天津市芸術博物館展」 二日 二回

五、学校との連携事業

*学校側の希望に応じて、学芸員またはボランティアが対応
*特に遠隔校の来館を促すため、「小中学生鑑賞教育推進事業」を設け、美術館が無料送迎バスを用意

(一) 児童・生徒の団体鑑賞
「ホノルル美術館所蔵 浮世絵風景画名品展」 二校 一八三人
「斎藤義重展」 七校 七三人
「2003年アートの旅」 七校 一八二人
「2003年アートの旅」 一校 九人
「2003年アートの旅」 五校 四五三人
「千葉美術散歩」 五校 二六六人
「ダン・グレアムによるダン・グレアム」 四校 四七人
「逝きし芸術家を偲んで」 二校 九三人

葛城中学校・都賀中学校・幕張中学校の美術部 四五人

⑥八月二日(土) 「線をつくるーすいへい線ーまじわらない線ーみんなでつくる線」(美術館単独企画) 一般参加(小学生以下) 一二人

⑦七月二七日(日)ー九月一五日(月・祝)

①②⑥の成果展示(さや堂ホール・ポケットパーク)

(二) その他「千葉アートネットワーク・プロジェクト」関連事業

①コミュニティ・ダンス・プロジェクト 講師：南村千里(c.unioect主宰)
緑町小学校有志 一七人
②いずみプロジェクト 作家：小沢剛 (いずみ地区)
③蓮池プロジェクト 作家：問島領一 (蓮池地区)
④里山プロジェクト「アトリエを開こう！」
作家：辰野登恵子 (里山地区)

⑤七月二〇日(日) コミュニティ・ダンス公演&公開キックオフ・シンポジウム(講堂・さや堂ホール)

⑥一〇月二二日(日)ー一〇月一九日(日)
「Wi-CAN Week むすんでアートひらいてCHIBA」(さや堂ホール)
*「千葉アートネットワーク・プロジェクト」の活動報告展及び、作家によるサイト別プロジェクトの展開

⑦二月一七日(火)ー二月二二日(日)
里山プロジェクト「アトリエを開こう！」絵画展 さや堂ホール

七、ボランティア活動

*今年度四月、千葉市美術館ボランティアの会として発足 九人(女性：四、男性五)

(一) 教職員の団体鑑賞(研修、研究会による利用) 一三五人

(二) 職場体験学習 一校 一五人

(四) 町の探検学習 一校 四人

(五) 千葉市図工・美術担当教諭鑑賞教育事業(八月二〇日) 五二人

六、アウトリーチ・プログラム

*千葉大学や地域NPOとの連携事業である「千葉アートネットワーク・プロジェクト(通称Wi-CAN)」との共催事業
*学生メンバーと各サイト(美術館・NPO等)の協力により、サイトごとにプロジェクトを企画・展開

(一) 「2003年アートの旅」及び関連事業(Wi-CAN美術館サイト・プロジェクト)
①六月二四日(火) 「ダンボールカメラ・プロジェクト」
講師：佐藤時啓(作家) 花見川第一小学校六年生 五八人
②六月二九日(金)ー九月一八日(土)「葛城中学校ワークショップ2003」
講師：Phenone(フェロモン/作家グループ)／「中央区ふるさとまつり」(一〇月一九日(日))に参加 葛城中学校美術部有志 一六人
③七月七日(月)ー七月二二日(金) 「風の丘、風の詩」
講師：作問敏宏(作家) 桜木小学校五年 一五八人
④七月一〇日(木) 「花はどこへ行った」
講師：大巻伸嗣(作家) 都小学校六年 八五人
⑤六月二九日(日)ー九月一五日(日・祝) 「中学芸員奮闘中」

(一) ギャラリートーク

「ホノルル美術館所蔵 浮世絵風景画名品展」 一 一九回
「斎藤義重展」 二 八回
「夢二・深水と大正の女たち」 二〇日 二一回
「2003年アートの旅」 八日 一九回
「大原美術館所蔵名品展」 一 三一回
「千葉美術散歩」 一日 二一回
「天津市芸術博物館展」 一五回 一五回
「ダン・グレアムによるダン・グレアム」 一〇日 一回
「逝きし芸術家を偲んで」 一日 一回
「新収蔵作品展」 二日 一回

(二) 鑑賞リーダー

*児童・生徒の団体鑑賞(五―二)のためのガイド活動
「2003年アートの旅」 大原美術館所蔵名品展 一校 四人
「千葉美術散歩」 天津市芸術博物館展 四校 二二人
「ダン・グレアムによるダン・グレアム」 一校 二人
「逝きし芸術家を偲んで」 新収蔵作品展 二校 九人

(三) ワークショップ等の運営補助

「2003年アートの旅」関連ワークショップ「線をつくる」(八月二日) 五人

八、図録等の出版

(一) 図録の出版
「ホノルル美術館所蔵 浮世絵風景画名品展」

『斎藤義重展』
『大原美術館所蔵名品展』
『天津市芸術博物館展』
『ダン・グレームによるダン・グレーム』

(二) 鑑賞補助のための小冊子
「2003年アートの旅へのご案内」
「まんがダン・グレーム物語」

(三) 定期刊行物
美術館ニュース「Cin」 四回
千葉市美術館研究紀要『採蓮』 第七号

(四) その他
『Work in Chiba Art Network project』(千葉アートネットワーク・プロジェクト
実行委員会との共同発行

九、ホームページの公開
アクセス件数 二〇二一、五三五件(二月まで)

十、作品の収集
寄贈…一五件、寄託…六九件、移管…六件

十一、所蔵作品の修復・保存等
(一) 修復作品

十五、図書室の利用

二、四九八人(公開日数二七七日)

十六、映像コーナー
公開日数二六二日

十七、施設の利用(利用日数)

市民ギャラリー 二八六日(四二団体 四四、八九二人)
講堂 一二二日(一般三五日、市関係六一日、美術館二五日)
講座室 九二日(一般五九日、市関係一日、美術館三日)
さや堂ホール 一九二日(一般二三日、市関係二六日、市民展二〇日、
美術館一二二日)

十八、市民ギャラリーいなげ

(一) 展覧会
一月五日―二月六日「Chiba Art Flash 03」
三月二日―三月四日「無縁寺心澄くわが心の千葉風景」

(二) 施設の利用者数
展示室 四三団体 二、九八七人(二月まで)
制作室 のべ六一団体 三、四六五人(二月まで)

(三) 施設の公開(公開日数と二月までの見学者数)
「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」 二九五 六、〇九一人
「ゆかりの家・いなげ」 一七二 四、〇〇四人

今井俊満《東方の光》《人魚の洞窟》《ぼら色の春》
ジョセフ・コースス《FIVE WORDS IN FIVE COLORS》
国松伽耶《かそけき松風》《旧式機関車》
三宅策郎《静物(果物)》

(二) マット装
歌川国芳《八代目市川團十郎死絵》他 五五五点

(三) 写真撮影
遠藤健郎《買い出し列車》他 二二二点

十一、所蔵作品の特別利用
(一) 作品の貸し出し
二〇件 二二六件

(二) 写真貸し出し・撮影および掲載申請
四〇件 九〇点

十三、友の会
会員 三三五人(三月一日現在)

十四、博物館実習
期間八月一日―二十五日(二期に分けて実施
一四校一六人)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第七号

二〇〇四年三月二十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市教育振興財団

千葉市美術館

〒650-8471 千葉市中央区中央三丁目十八番地

電話 〇四三・二二・二二二二(代)

編集担当 | 田辺昌子

制作 | 印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.7

March 31, 2004

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
Insho-sha

ISSN 1343-148X