

アート・リサーチセンターオープン記念連続講演会

第3回 「心焉に在らざれば視れども見えず」

講師：木村重信（兵庫県立近代美術館館長）

住所：豊中市新千里北町2-18-3

1999年6月4日(金) 於：アート・リサーチセンター多目的ルーム

心焉に在らざれば視れども見えず、聴けども聞
こえず」といふ昔からの諺があります。私たちは健全
な目を持っていると何でも見えると思ってるんです
けど、実は決してそうではありません。心焉に在り
て見る、つまり見ることに意識を集中しなければ見
えないんです。例えば皆さんのお宅に時計がある
と思います。柱時計でも置き時計でもいいですが、
出勤のときに見る、家に帰れば見る、一日に最低2
回あるいは数回時計を見るわけですが、ではその
時計の数字がどういふ書体で書いてあるか、正確に
思い出せますか。お手元の紙に3・4・5・6ぐらいお
書きになって、お宅にお帰りになって対照すれば、
おそらく100%違っているはずですよ。この中に画家
とかデザイナーとかがいらっしゃいましたら、正確に
お書きになると思いますが。何故かと申しますと、
我々は時計を一日に幾度となく見るんですけど、
その数字を正確に意識して見ているわけではない
んですね。長針と短針がどういふ角度であるか、出
勤前だったら8時20分だからそろそろ出かけなくて
はいけないとか、そう思って見ておりまして、数字を
そんなに注意して見ることはありません。心焉に在
りて見るわけでありませんから、記憶に残らないと
いうことです。

ちょうど今、修学旅行シーズンでして、京都や奈
良に大勢の修学旅行生が来ています。奈良に行
けば必ず東大寺の大仏を見る。京都へ来れば三
十三間堂の千体仏を見るわけです。しかし、大部
分の生徒達にとって、奈良の大仏を見たら大きい
なあ、の印象しか持たないでしょう。そして三十三
間堂へ行けば沢山だなあという印象しか持ちませ
ん。これではなにも見たことにならないのです。

先生が横にいて、心焉に在りて見る、ちょっとしたヒ
ントを出せば、子どもは必ずちゃんと見ます。奈良
の大仏の場合なら、顔と身体を比較しなさいと、そ
れだけでいいんです。そうしますと、子ども達は顔と
首から下を比較します。首から下は奈良時代のも
のですから、非常にヴォリュームがあり、また衣紋も
流麗ですが、頭部はといいますと、非常に扁平な
顔をしておりまして、美しいというよりはむしろ醜悪
な顔をしています。ご承知のように、頭部は江戸時
代に作り直されたのですが、下手な仏師が作った
ものだから非常に醜悪な顔になった、そういうわけ
ですね。

奈良県に明日香村があります。国のまほろばと
いわれまして、あそこへ行くと何か歴史の香りみた
いなものが感じられますが、しかし、実際は日本の
田舎はどこでもあんな景色です。ところが明日香の
あたりに行きますと、色のない石も花に見えたりす
る。何故なのか。それはこちらが感情を移入するか
らです。だからして歌人であるならば、文学的な目
をもって野を行くから歌になり、画家ならば、美術
家的な目をもって自然を見るからそれが絵になると
いうように、普通の人が見落としがちな美を見出すの
です。

こういう事実があります。ここに白いスクリーンが
ありますが、これに赤い光と緑の光を同時に投射
すると、どういう色になるか。赤と緑が混じるんだか
ら、赤緑色になるように思われますが、黄色になり
ますね。皆さんの中に染色をなさる方がいらっしゃ
ると思いますが、赤の染料と緑の染料を混ぜると、
褐色になりますね。これは色彩学でいうところの加
算混色、減算混色ということですよ。私たちは富士山

が美しいとか、あのバラの赤は綺麗とかいいですけど、美しい富士や美しい赤いバラの花があって、それを人間の目が鏡のように写しとるのではけっしてないんです。色が見えるということは、混合興奮という生理的過程を経て、脳中枢の視領に伝えられる結果としてあらわれるのです。そのプロセスに欠陥があると色は見えません。それが赤緑色盲とか全色盲とかいわれるわけです。だから、色すらも、目の運動の協力がなければ見えない。昔から山梨県と静岡県の間境に富士山があります。無数の画家達があの富士山をモチーフに描いていますけれども、しかし一つとして同じ富士山の絵がないですね。つまり物理的存在としての富士山はあそこにある。その存在性を否定することはできませんが、富士山の美というのはどこにもない。横山大観が見た富士山、北斎が見た富士山、広重が見た富士山です。つまりここに人間がいて、ここに富士山がありますね、しかし美はどこにもないんです。富士山と北斎の間に生まれるのが美なんです。美は人間の目が見出すのです。我々の生活の身近に次のようなことがありますね。秋、黄色に輝く銀杏の並木道を歩いていて、その向こうに晴れた遠山を望見するとき、非常に美しいコバルト・ブルーを呈します。ところがその銀杏並木を通り過ぎると、遠山はとたんにグレーがかったブルーになってしまう。これは目の錯覚ですが、このような現象はわれわれの生活の身近にたくさんあります。

そこで、心焉に在りて視る方法ですが、そんなに難しい話ではないんです。物の見方に二つの方法があります。遠くから見るか、近くから見るかです。これはホッペマの風景画ですけど、ご覧のようにポプラ並木が近景・中景・遠景で構成されています。ちょうど汽車の線路が先細りするように、同じ幅の道ですけども手前は広く、中景ではせまく、ずっと向こうの方へいくと非常に細くなっています。人物もそうで、手前に大きな人物がいます。中景のところの人物は小さく、一番向こうの人物は豆粒のように小さくなっています。このように遠くから見ることによって成立する図像のことを遠像といいいます。ヨーロッパのルネッサンス期に成立した透視図法

的遠近法というのは、この遠像的表現のことをいうのです。これは風景ですけども、同じことは、ご覧のような室内画にもいえます。これはレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晚餐』ですが、横の壁をご覧下さい。壁に織物のようなものが吊られています。近景から遠景へ漸進的に小さくなっています。近景にテーブルがあり、その向こう側に13人の人たちがおり、さらにその向こうに窓があり、そしてキリストの右目のあたりに消点、遠近法でいうところの消点があります。こういうふうに近景・中景・遠景を透視図法的に描く方法、これを遠像的表現といいいます。

ところで、これは日本の北斎の富嶽三十六景の一つ『神奈川沖浪裏』ですが、この絵の場合、近景の波を大きく描いています。そしてその波の上の船がひっくり返らんばかりです。この前景の大きな波の間から遠景の富士山がちょっと顔をのぞかせています。この絵には中景がないんです。前景と遠景の対比だけで画面が構成されています。こういう絵はそれまでヨーロッパにはなかったから、ヨーロッパの画家達が驚き、それがやがて印象派などの新しい絵画を生むことになります。それがいわゆるジャポニスムです。ところでこの絵から富士山もとってしまいます。そうするとこういう『波濤図』（尾形光琳）になるわけです。日本の絵画には波濤図という非常に重要なジャンルがあります。波だけをクローズアップした絵です。そういう絵が、特に襖絵とか、こういう屏風絵などによく描かれます。掛け軸などにも描かれますけれども、波濤図というのは日本絵画の非常に重要なモチーフの一つです。しかしながら、ヨーロッパには少なくとも20世紀の後半まで波だけをクローズアップした絵はありません。こんなことというと、モネだって海を描いてるじゃないか、クールベだって波の絵を描いていると反論されるかも知れませんが、しかし、彼らの絵には必ず渚があったり、岩があったり、断崖があったりします。空もあります。従って日本の波濤図のように波だけをクローズアップした絵はありません。あえていえば、レオナルド・ダ・ヴィンチのデッサンにあります。デッサンにありますけれども、ちゃんとしたタブローにはない。こうしたことは美術史家もほとんど気がついていな

いことです。例えば、最近こういう波の絵がアメリカにあります、これは完全に日本の波濤図を真似たものです。20世紀の後半になってからこういう絵が出てきますけれども、それまでは波だけをクローズアップした絵はヨーロッパにはありません。

これはゴッホの『コレドヴィルのわらぶきの家』です。この絵の場合、奥行きはあります。しかしながら、よくご覧頂きたいのですが、前景の草のタッチも、中景の家のタッチも、それから遠景の柵とか樹木のタッチも、同じ太さの、同じ強さの、同じ大きさのタッチで描かれています。先ほどのホッペマの絵の場合は前景は強く描くんです。そして遠景は弱く描く。そのことによって大気遠近法が成立するのですけれども、ゴッホの場合は近くも遠くもみな同じタッチです。次のスライドは今の画面の一番奥の柵の部分図ですが、前景と同じ大きさのタッチです。ゴッホの絵には奥行きはありますけれども、しかし表現自体は非常に近像的だということです。ゴッホのこういう絵が、むっとする熱気のような力強さを感じさせるのは、近像的表現によるんです。

近像と遠像を具体的にフランスの美術学校では、次のように学生に教えています。普通はモデルを部屋の真ん中に立たせて、そのまわりにイーゼルを置いて絵を描かせます。ですから、大きい画用紙に描く場合、全体のプロポーションを見るために、時々後ろにさがって比例関係が間違っていないかを点検します。それを物理的にできないようにする、壁ぎりぎりにイーゼルを置かせるんです。後ろに下がって、プロポーションを点検できないようにする。そうしますと、必ずその絵は強くなります。例えば、棟方志功という版画家がいらっしゃいます。あの人はものすごい近眼でして、私は棟方志功さんが彫っておられる現場を見たことはありませんが、制作中の写真を見ると、木板から10cmぐらいしか顔が離れていません。大きい木板ですから、全体はほとんど見えないはず。自分の彫っているところしかわからない。先にいいましたように、近像的表現によると必ず絵は強くなります。しかしながら全体がばらばらになっちゃうんです。ところが、志功という人は、近像的表現を積み重ねながら、全体的コン

ポジションもちゃんとできるところに特色があると思います。

我々の生活の中にこういう近像的表現が一杯あります。例えば、のれんですね。波があってしぶきがあがっている。こういう表現がある。あるいはこの着物の場合、波しぶきと滝が合成されていますが、こういうのがたくさんありますね、身近に。これは漆絵ですが、これも近景の家と中景の森と遠景の富士山がありますが、近景も中景も遠景も同じ太さの、同じ強さの、同じ粘着力のある線で描かれている。今いいましたのは、遠くから見るか、近くから見るかの違いです。

その次はですね、一つの視点から見るか、二つ以上の視点から見るか、ということです。ここにコップがあります。このコップを描けといわれたらどういふうにしますか。面白い話があるんです。20世紀のはじめ、パリのモンマルトルの丘の上にバー・ラヴォワール(洗濯船)と称される汚い安アパートがありました。そこにピカソやブラックや、貧しい芸術家達が住んでいました。そのピカソの部屋にブランセという数学者が遊びに来たんです。ピカソ、ブラック、その他の前衛画家たちは日夜芸術談義をやっていたわけですが、その議論の焦点というのは、コップならコップ、人物なら人物、なんでもいいですが、その本質を捉えるのにはどうしたらいいのかということでした。その時ブランセはこういうことをいいます。

「君たち」、画家たちに向かってですね、「コップをどう描くか。コップの口は真ん丸じゃないか、真ん丸なコップの口をどうして楕円形に描くのか」。この発言にピカソ、ブラックはびっくり仰天しました。「なるほどそうだ。コップのリアリティを捉えようとして自分たちは四苦八苦しているが、本当にコップの口というのは真ん丸だ」というわけですね。しかしこのコップの口を皆さんから見れば楕円形に見えますね。真ん丸というのは上から見た場合です。そうすると上から見たコップと側面から見たコップとを合成すれば、二視点絵画ということになりますね。先ほど遠像、近像ということはいいましたが、その場合、視点は一つで、遠くから見るか、近くから見るかという違いです。コップの場合はグルグル回しても同じ形

ですけれども、サイコロの場合は六つの面がありますから、六つの視点から描けるわけです。コップの口の場合は、上からと横からの二つの視点がある。そういうふうには物の見方には、なにも一つの視点からのみ見るんじゃなくて、二つ以上の視点から見る方法もあるということです。

その考えに基づいて描かれたピカソの絵がこれです。まず、目を見て下さい。一つの目は正面を向いています。それからもう一つの目は横を向いています。同じことが鼻とか身体にも見られます。しかしこれは何もピカソの発明ではけっしてありません。すでに4万年前の氷河時代にあります。このスライドは後期旧石器時代の洞窟に描かれているバイソンですが、身体は側面から、角は正面から見られています。このような表現法は後期旧石器時代の洞窟壁画の特色として、歪んだ遠近法といわれます。そして、その後の古代美術にも、この表現法は受けつがれます。その証拠に例えばエジプト美術にあらわれています。絵画の場合でも、浮き彫りの場合でも、このスライドのように立った人も座っている人も、顔は必ず横を向いています。ところが目は必ず正面を向いています。肩も正面を向いていますが、胴から下は横を向いています。正面観と側面観を合成したこのスタイルが、3000年間持続するわけです。ですからこういう二視点的な見方は古代において連綿とあるわけです。4万年ぐらい前から紀元前後のエジプト時代まで。そのような見方を20世紀にピカソが復活したともいえます。これはブラックの『ペリヤード』ですが、正逆遠近法、つまり正しい遠近法と逆の遠近法を合成しているわけです。

では、そのようにして見出された形や色をどう表わすか。これにもまた、二つあります。引き算的に表わすか、足し算的に表わすかです。20世紀の抽象絵画の先達として、モンドリアンとカンディンスキーをあげることができると思いますが、このモンドリアンの絵は、水平線と垂直線によって格子模様をつくり、そのところどころに赤・青・黄の三原色を塗っています。つまり画面の構成にとって不必要なものをどんどん引いていくわけですね。もうこれ以上引けないというところで、絵画が成立しています。こ

れは減算型、引き算型といえるでしょう。ところが一方のカンディンスキーは、種々の造形要素を「つけ加える」ことによって作品を構成します。彼の『点・線・面』という書物に説かれているように、この絵にも点があります。点が動く軌跡をつくって線になる。その線にも折線、曲線、波状線など無限の変化があります。そして色にも三原色のみならず、無数のヴァリエーションがあります。そういう様々な造形要素を、なるべく多く付け加えるという方法で最終形態を求める方法です。このやり方は足し算的な方法といえます。これはなにも画家だけではなくて、普通の人にも見られます。非常におしゃべりの人、つまり饒舌型の人もおれば、非常に無口な人もいる。小説家でも、例えば志賀直哉は小説の神様といわれていますが、彼の文章は一字一句変えられないぐらい推敲に推敲を重ねています。そういう意味で減算型といえるでしょう。足し算型にはどんな人がいますかね。例えば井上ひさしの小説は足し算型でしょうね。現在の画家では東山魁夷は引き算型です。ですから最後は墨絵のようなモノクロームになりました。そういうわけで足し算型、引き算型あるいは饒舌型、寡黙型と、一般現象としてあるわけですが、これはそれぞれの人、それぞれの作家のもって生まれた資質のようなものです。

彫刻家の場合、例えばロダンがいます。ロダンは近代彫刻の父という、大変な社会的榮譽に包まれています。私は2～3回パリのロダン美術館に行きましたが、彼の大理石彫刻には力がないように思います。今見ているのは『接吻』という作品でして、ロダンの大理石彫刻の最大傑作といわれているものです。この彫刻でも、彼のブロンズ彫刻に見るような力やヴォリュームがないんですね。これは『バルザック像』でして、ブロンズ彫刻の彼の代表作の一つであります。ところで大理石彫刻の場合は石を彫っていくんです。ノミで削っていくわけですから、制作のプロセスそれ自体が引き算的なんです。ところがブロンズ彫刻の場合は原型を粘土で作るわけです。真ん中に芯を作り、粘土を漸次かさねていく。いわば加算的手法です。それを石膏どりしてブロンズ彫刻にするわけです。この『バルザック』を作る

ときのエスキースがロダン美術館にたくさん残っています。例えば頭部だけで22個あります。そして裸の全身像が7つあります。手とか足とかも数えておりませんがかなりあります。そして何を着せるかという、コスチューム、それだけで16あるんです。だからして『バルザック』を作るためにロダンは、頭、手、足、身体、衣というふうに別々に追求して、最終的にそれらを一つの像にまとめたわけです。このようにロダンの制作方法はまさしく足し算的であります。ところで、これはご承知の未完成に終わりました『地獄の門』ですが、地獄に向かって上から人間がどんどん落ちていくわけです。そして真ん中にあるのが『考える人』です。この『考える人』は独立した彫刻のように思われていますけれども、これは『地獄の門』の上部中央に置くために作ったものです。だからしてこの写真のように、最上部の3人の人物、考える人、何十人の地獄へ落ちる人々、それらをそれぞれ別々に追求しながら、最終的に『地獄の門』に集大成しようとした。このプロセスから見てもロダンというのは非常に加算的な作家であることがわかります。ということは、大理石彫刻のような減算的彫刻はあまり得手でなかったといえると思います。様々な造形要素を「つけ加える」ことによって窮極の形態を求めるのか、あるいは作品にとって不必要なものを「取り去る」ことによって最終形態を作るのか、その違いであります。

もう一つ、デペイズマンという方法があります。今見ております作品は、『MUTT / 1917』とサインされています。これは1917年のニューヨークのアンデパンダン展にマルセル・デュシャンがマットという変名で提出した作品です。そしてこれが展示を拒否されたわけです。アンデパンダンというのは、ご承知のように審査が行われない、したがって一定の出品料さえ払えば誰でも作品を並べることができるという方式なんです。この作品は次の二つの理由で展覧会に並べてもらえなかったんです。マルセル・デュシャン自身はこのニューヨーク・アンデパンダンの運営委員の一人でした。だからしてマットの変名で出したわけです。展示を拒否された理由の一つは、これは作者の手が全然加わっていない既製

品であり、レディメイドの物品だからダメだというもの。もう一つは、便器という俗悪なものを美術展覧会の会場に並べることはできないという理由です。それに対してデュシャンが反駁文を書いているんです。最初の、作者が自分で作っていないという問題について、彼は作者が自分の手で作るか作らないか、そんなことは芸術作品にとって何の関係もないという。ある作品を提出しますね、展覧会場にプレゼンテーションする、そしてそれを観客が見ますね、そして観客はこんな便器がなぜ展覧会場に並んでいるのかと、おそらく不審の念を持ちます。そういう不審の念を持つことが芸術にとって大事なんだと、デュシャンはいうのです。つまり芸術的世界、一般の技術的世界も同じですが、作者がいて作品があって、そして鑑賞者がいる。あるいは、メーカーが製品を作る、商店が商品として売る、それをユーザーが道具として利用する。その三者が必ずいるわけです。その場合、デュシャンがいうのは、作者と作品の関係よりも、作品と鑑賞者の関係の方が重要であるということです。

この便器も含めて、あらゆる物品は本来置かれるべき場所というものがあります。便器は便所に置かれることによって、排泄という機能を発揮するわけです。ところが展覧会場に持ち込まれた便器は、そこで小便するわけにいきませんから、実用的な機能は剥奪されます。ベッドもそうですね。ベッドは寝室にあってこそ、その上で寝るという機能を果たすことができるんです。屋根の上にベッドがあったら、ベッドのベッド性はなくなります。机と椅子もそうで、机の下に椅子があるから字を書いたりご飯を食べたりできるんで、机の上に椅子があったら、机の机性、椅子の椅子性はなくなります。我々が食堂に行ったとき、営業時間の前で机の上に椅子をのせて掃除をしていることがありますね。そういう光景をよく目にします。これをデペイズマン（追放）というのです。本来あるべき場所からデペイズ（追放する）こと。これはデュシャンの『瓶乾燥器』です。アメリカの家庭にある既製品の瓶乾燥器です。瓶とかコップとかは、なかなか水切りができませんから、あの棒に挿し込むわけですね。これに類似したものは

我々の家庭にあります、それを台所からそのまま持ってきたんです。展覧会に出しまして、これは展示されました。しかしこれをよく眺めてくださったら、今時の下手な抽象彫刻より造形的にしっかりしていますね。もちろんこれはデザイナーが作ったものですが、利用するユーザーの我々は、そのデザインと関係なしに水切りがスムーズにできればいいと思っているわけです。このように本来台所に置かれるべきものを展覧会場に持ち込む、そうするとその意味が全く変わるのです。つまり今までは、物というものは便器にしる、瓶乾燥機にしる、人間の意識のコントロール下にあったわけです。それが本来あるべき場所から追放されて全く別のところに置かれますと、その意味が変わってしまうのです。物のありよう如何によって人間の意識が変わるという全く違った関係がでてきます。このデペイズマンについて、ブルトンがうまいことをいっています。ここに大理石で作られた彫刻がある。女性像があるとしましょう。下手な彫刻で百人が百人ともつまらないという、そういう作品があるとします。しかし、その彫刻がドブの中に入っていたら、少なくとも驚きの対象になります。展覧会場にある大理石彫刻の人物像はつまらない、しかしドブの中に立っている、あるいは入っていたら驚きの対象になる。そのように場所を変えることによって全く意味が変わってくる。このブルトンの発言はデュシャンのレディメイドのオブジェの最良の解説です。

20世紀の美術は、観念性といいますが、コンセプチュアルな度合いを次第に強めていきますが、デュシャンがその元祖とされるのはそういう意味です。しかしこれもデュシャンが発明したわけではなくて、我々の祖先が様々な形でやっております。その例を幾つか紹介しましょう。これは江戸小紋の型紙です。ご覧になったらわかりますように、キセルですね。きざみタバコを入れる一番小さなキセルです。それを少し抽象化してご覧のように無数に散布しますと、非常にいいデザインになります。次はそのきざみタバコを入れるタバコ入れです。これも江戸時代の人々にとっては生活の身近にある極めて卑近なものです、こういう生活に密着したものが当時

の最高級の着物のデザインになるということです。ここで一つ重要なことを申し上げたいんです。このタバコ入れを三つか四つ大きくしても、俗悪なデザインにしかありません。ところがご覧のように非常に小さくしてたくさん散布すると全く変わるんです。量は一定限度以上に達すると質に転化するんです。これは非常に重要なことです。これは一般社会でもいえます。デモ隊でも、100人、500人なら何ともないが、5万人、10万人になりますと大きなエネルギーになって、時には一国の政府が倒れる。フィリピンの場合がそうでしたし、この間のインドネシアもそうでした。そして日本でも数万人のデモで岸内閣が倒れました。いろんな状況によりますけれども、量は一定限度以上に達すると、質に変わります。これは日常的な社会についても、芸術的世界についてもはっきり言えます。例えば、タイプライターのAという文字を無数に打って、ところどころひっくり返すと大変よい幾何学的デザインになります。AはAであって、十個あろうが一万个あろうが同じだと思われがちですが、一万个のAと十個のAは違うんです。多くなると質に転化するんです。

具体的な例として、日本の江戸時代ですが、着物とか陶磁器とか漆器とか、生活の身近にあるもののスライドを持ってまいりました。これは黒大根、白大根をデザインした能衣裳です。大根というのはあまりイメージがよくありませんね。大根役者といったり、大根足とかいったりして。ところがその大根がこういうふうに巧みに利用される。これは掛け軸を散らした着物です。掛け軸というのはそれ自身で完結していて、一つのマイクロコスモスです。その掛け軸を床の間からはずしてきて着物のデザインに用いること、そのユニークさに驚きます。この着物が芸術的に成功しているかどうかは別として、その奇想天外なアイデアには恐れ入ります。次のスライドも最高級の着物ですが、丸いのは手鞠です。子ども用の卑近な遊具ですが、その手鞠と柳をうまくアレンジしています。この着物は蓑笠の絞りですが、昔は傘、蓑笠が小学校1年生の国語読本の冒頭にありましたが、そういう最も身近な蓑傘によって、品のよいデザインを作りました。これらは江戸時代の例です

けど、最近の例を紹介します。これは数寄屋普請の立派な日本座敷です。その一隅に歩道を掘り起こしてきたような、ポイルという作家の、きたないコンクリートの長い板のオブジェを置いて、その上に篠原有司男さんの原色を塗ったオートバイを載せている。ところが不思議に数寄屋づくりの座敷に合うんです。これは私と親しいフランス人の陶芸家のラツラフさんの作品ですが、彼女はアパートに住んでいますから作品の置き場所がない。そこで、自作の三つのオブジェの上にガラスを置いてテーブルにしました。デペイズマンの生活的応用の例です。次のこの絵は誰の絵だと思いませんか。サム・フランシスです。アクション・ペインターのフランシスの絵が、茶室にあうとは誰も考えませんが、この場合は見事に成功しております。次のこの掛け軸は誰の絵だと思いませんか。クレーです。クレーの絵を、こういうふうに掛け軸に表装して茶室に飾り、見事な空間を作っています。これもデペイズマンの例です。こういう方法がいろいろあります。これは下が元永定正さんのオブジェと絵、そして上の布は庄司達さんのファイバー作品で、普通壁掛けにするんですが、それが天井に水平に吊ってあるんですね。

次に私の家の例を幾つか紹介しましょう。これは私の家の玄関の傘立てですが、廃品利用で陶器を焼くときの鞘を3つ重ねてあるんです。これは床の間ですが、吊ってあるのは伊砂利彦さんの松模様の型染め、彫刻は辻晋堂さんの陶彫で、それに芭蕉の花が挿してあります。白と黒との対比の面白さをねらいました。これは日本間で、茶室になっていますが、冬木偉沙夫さんの漆板の上に、ブッシュマンが用いていたダチョウのタマゴを置き、それに二人静をいけてある。これはサハラ砂漠のツワレグ族が持っていた、ラクダの乳房から作った容器です。それに朝顔を巻いています。そして庭のテーブルは家内の絵です。絵を縦にしないでテーブル代わりに横に使っている。左は三尾公三さんのヌードを描いた三つの椅子です。そして後ろの壁画も三尾さんの作です。こういうふうに、パネルの絵は、上にビニールを敷いたら絵入りのテーブルとして使えるんですね。これらはすべてデペイズマンの例です。

かつては次のように考えられていました。自然の石、自然の木には何の意味もない。それに抽象的にか、具象的にか人間の手を加える、いわば作家が個性を注入する、そのことによって芸術作品になると考えられておりました。だからそれはコンストラクションですね。ところで、面白い話があるんです。1970年、東京国際現代美術ビエンナーレに、アメリカの有名なリチャード・セラが、ある作品を発表してスキャンダルになりました。それは八王子の山から杉の生木を1本掘り起こしてきて、それを上野公園に植えたんです。はじめは東京都美術館の大陳列室に植える予定でしたが、床を壊さなければならぬからダメといわれて、美術館の前の芝生に植えたんです。そしてこれが私の作品だといった。山から掘り起こしてきた杉の生木を植えただけですから、こんなものは芸術ではないと、大変議論になりました。しかし先ほどデュシャンの話をしましたように、本来便所に置かれるべき便器を展覧会場に持ち込むことによって、彼は作品と観客との間に新しいパンセを作り出そうとしましたが、約半世紀を経て同じようなことをセラがしたわけです。彫刻家というのは、抽象的にか具象的にか、木や石を削ってひとつの形態をつくるのが仕事だ、木や石にいわば個性を多く盛り込めば盛り込むほど、それが優れた芸術作品になるんだと考えられていました。ところがセラは、あるところにあった木を、別のところに移しただけですから、それはコンストラクションではありません。アレンジメントです。

ところで生け花のことをフラワー・アレンジメントといいます。私は以前から生け花をフラワー・アレンジメントと訳した人は大変な人だと思っていました。いろいろ調べたんです。最初に生け花をフラワー・アレンジメントと訳した人は誰かと。人にも聞きました。勅使河原宏さんに聞いたし、小原豊雲さんにも聞いたし、京都の松本司頌さんにも聞きました。そんなこと調べたらすぐ分かって皆さんおっしゃるんですが、結局分からずじまいでした。たまたま、岡倉天心の『The Book Of Tea』を読んでいましたら、数カ所、フラワー・アレンジメントというのが出てくるんです。あの本は1906年にニューヨークで英語

で出版されました。岡倉天心ぐらいの人でないとフラワー・アレンジメントとは訳せないと思います。つまりアレンジメントとは、花は花、木は木として認めながら、その一つのあり方に人間が手を貸すというものです。つまり、自然のものは全然変わらないのですね。だからそれはコンストラクションではなくて、アレンジメントということになります。しかも、この生け花に早くから先程いいましたデペイズマンと同じ考えがあるのです。これは江戸時代の蓬萊山人という人の『抛入狂花苑』ですが、その本の中に、茶釜に羽子板を入れたり、鼓にタンポポを挿したりした絵が掲げられています。先ほどのデュシャンと同じことですが、これがいわゆるオブジェ生け花の元祖なんですね。こういうものをヒントにして戦後、小原流や草月流など、前衛生け花が非常に盛んになりました。

同じことが石庭についてもいえると思います。この写真は竜安寺の庭ですけれども、ご承知のように15個の大小の石が置かれています。これらの石は山から掘り起こしてきた自然の石そのもので、人間の手は一切加わっていません。それらが三つに分かれて配置されています。この庭の広さはどれくらいでしょうか、100坪か200坪か、正確には知りませんが、その庭が見事に秩序づけられています。20世紀最大の哲学者といわれるヤスパースが、戦前、日本に来たときにこの庭を見て感激し、ここに東洋の思想が凝縮している、あるいは日本哲学の真髄があるといって、一日中縁側で座りっぱなしで絶賛した、という話があります。作者は分かりませんが、相阿弥説が有力です。相阿弥がアレンジしたからあれだけの庭ができたのであって、私がやればこうはならない。とすると、アレンジメントというのは大変重要で、しかも有効な芸術的方法であるといわざるをえません。

それに関連して、このごろ前衛茶道というのがあり、それに使う茶道具も前衛的なものです。例えば、この写真のようにステンレスの釜、これは野島二郎さんの作、そして風呂先屏風は松本美保子さんのファイバーアート作品です。茶碗とか水差しというのはあまり変わりようがありませんが、この水差しは

鈴木治さん、茶碗は宮永理吉さんの作です。そういう形で新しい、モダンな彫刻や染織品や陶磁器などによる茶道が一部で行われています。

ところで、これは赤楽茶碗です。しかし皆さんのお宅に真っ赤な茶碗、あるいは真っ赤な皿というのはないと思います。真っ赤な色は食器としては非常に使いにくいですね。ところが赤楽茶碗や黒楽茶碗があり、大変珍重されている。何故なのかということです。その理由は、この赤い抹茶茶碗に白い泡立ちのお茶がそそがれるからです。いま見ているのは伊羅保茶碗ですけれども、真っ赤とか、真っ黒とか、あるいはこの褐色とかは、色自体としては決して美しくない。その中にお茶が入ることによって、非常に美しく見えるんです。この『警左衛門』や『筒井筒』のような、天下の大名物といわれる井戸茶碗でも、例えばこの中にコーヒーがそそがれる、あるいは墨汁がそそがれることを想像してください。この中にコーヒーを入れても、墨汁を入れても、決して美しく見えません。白い泡立ちの抹茶を入れるから美しく見えるのです。これは『不二山』と称される光悦の茶碗です。私はこのお茶碗でお茶を飲んだことはありませんが、ご覧のように外側は上の方が白く、下に行くにしがって黒くなります。内側も同じで、上の方が白くて、だんだんと灰色へ、黒へと変わります。この茶碗でお茶を飲むとしますね。こうして徐々に傾けていきます。だんだんと黒くなっていく。飲み終わったら、小さな金の輝きが茶溜りのところにあって、ぴぴっと光る。この『不二山』は茶の色と茶碗の色との対応のみならず、茶を飲むプロセス全部が計算に入っている。光悦というのはアレンジメントの名手です。

お手元のプリントの2頁目に陸羽『茶経』の文章が載っています。彼は中国の唐時代の人ですけれども、その陸羽がいま私がいったことと同じことを書いています。『碗は越州は上、鼎州は次、？州は次、岳州は次、壽州は次、洪州は次』と、当時における茶碗の美的価値を論じているわけです。越州の磁器の茶碗が一番よろしい。次は鼎州云々。そのあとに『ある人は邢州をもって越州の上におけども、殊に然らずとなす』とある。そのあとを翻訳すると、

次の如くです。陸羽が越州の磁器が最高だということある人は邢州の磁器の方がいいというかもしれない。しかし私はそうは思わない。その理由として、その人が邢州の磁器は銀のようだと誉める。そういうなら私は越州の磁器は玉のようだといいたい。邢州の磁器は白い。だからそこにお茶を入れると茶の色は赤くなる。だからまず見える。ところが越州の磁器は青磁だから青い。だから茶の色は緑になる。壽州の磁器は黄色だから茶の色は紫になる。洪州の磁器は褐色で、茶の色は黒くなる。悉く茶によろしからず。つまり、茶の色と茶碗の色の対応関係で、越州の磁器が一番よろしいといっているわけです。ただ、この時代の茶は、今の茶と違います。一種の固形茶なんです。戦時中にちょっとはやりました。飛行機のパイロットが居眠りすると危ないですから、固形茶をかじりながら操縦したわけです。唐時代にはその固形茶をナイフで削って煮出すんです。その煮出した茶の色がどうかというと、陸羽は**紺色**といってます。**紺色**というのを字引で引いてみると、浅黄色ですね。その浅黄色の茶が、越州の青磁と合う、そういうことです。この写真が越州の茶碗です。こういうふうに青っぱいんです。これに**紺色**の茶湯を入れると、非常においしそうに見える。ところが邢州の白磁の場合は、浅黄色の茶湯を入れると赤く見える、だから駄目だというわけです。

次の宋時代になりますと、ご覧のような天目茶碗がはやる。天目釉というのは黒です。その黒い天目茶碗が非常に喜ばれました。宋時代の茶は現在の抹茶です。だからして白い泡立ちの茶が真っ黒な天目釉、あるいはこの写真は玳瑁天目茶碗ですが、べっ甲亀の甲羅のような模様がある褐色に合う。褐色とか黒とか、そういう色の茶碗が大変珍重されるようになる。ところが次の明時代になりますと、こういう白磁が大変尊ばれるんです。なんとなれば、明時代に用いられた茶は、現在の玉露、煎茶と同じような淹茶、つまり淹れ茶です。ですから、茶本来の色が最も美しく見える白磁が喜ばれました。そうしますと、唐・宋・明と中国で最もすばらしい磁器をうんだことの背後に、茶の色との対応関係があることがわかります。そしてそのことが茶碗以外の花瓶や水

差しなどにも敷衍されたのです。

ついでながら、日本と中国の陶磁観の違いですが、一口にいて、中国はほとんど磁器で、日本は陶器であることの違いです。もう一ついえるのは、中国の磁器は徹底的に視覚的です。目で見た美しさですね。これは中国のみならず、ヨーロッパの場合もそうです。ところが日本の場合は、徹底的に触覚的なんですね、この違い。ただ一つ例外があります。中国にも急須がありますが、これは触覚的です。急須というのは普通は中国でもそれにお茶の葉を入れて、茶碗にそそぐために使うんですが、一品制作の高級品の場合は、急須を抹茶茶碗のように手に持って注口に口をあてて吸うんです。だから宣興あたりの急須になりますと、現在の中国で200万円、300万円もするものがあります。その急須を除き、中国は徹底的に視覚的です。これは明の赤絵で大変はなやかです。そして清になりますと、ご覧のような粉彩磁器になります。こうなりますと、我々の陶磁観からすると、これは絵じゃないか、絹とか紙とかキャンバスの代わりに、白い胎の上に絵を描いてあると思います。ですから日本の陶磁器コレクターが喜ぶのはだいたい明までなんです。しかし世界的に見た場合、陶磁器では視覚が主導的な役割を演じています。この写真の磁器は日本では卵胎といってます。卵の皮のように薄いので、中国では脱胎または薄胎という。厚さが1ミリ以下なんです。清の雍正期に真脱胎ができました。脱胎というのは胎を脱する、つまり胎がないという意味ですが、現在の景德鎮では雍正期の真脱胎よりも薄いものが作られています。これは土が全然違うんです。日本で作ろうと思っても作れません。それからもう一つ、現代中国が発明した釉下彩磁があります。湖南省の醴陵で作られています。有田や九谷に色絵磁器がありますが、染付を除き、すべて釉上彩です。つまり、釉の上に絵が描かれています。だから上絵付といえます。ところが、醴陵ではすべて下絵付なのです。ご覧の花瓶の絵は全部釉下彩でして、しかも1400度で焼いています。日本でも京都の宇野三吾さんが釉下彩を作ろうと苦心なさいました。ある程度できましたが成功しませんでした。あるい

は大倉陶苑でも長いあいだ研究しましたが、どうしてもできませんでした。せいぜい1300度ぐらいまではいけるんですけど、釉下彩の硬磁器はできません。そういう徹底的に視覚的な中国磁器に比べると、日本の陶器は非常に触覚的で、信楽とか伊賀とか備前とか、麤相なものを大変珍重するんです。これは茶道というものと関係します。もちろん中国にも茶道はありますが、煎茶が中心ですね。ところが日本は抹茶道で、それと関連して触覚的美意識が非常に発達いたしました。

アレンジメントからこういう話に入ったんですが、最後に幾つかアレンジメントの例を紹介したいと思います。これは光悦の有名な『八橋図硯箱』です。この硯箱は蓋を半球形に高く盛りあげ、中央に鉛板の幅広い橋を渡し、波と船を金蒔絵であらわしたうえで、「東路のさのの」かけてのみを船橋上に、思わたるを知る人ぞ「なき」を蒔絵上に銀字で配しています。しかも「船橋」をわざと欠いて、全体の意匠によってこれを補っています。この硯箱の金、銀、鉛、橋、文字の対応は、まさしく取り合わせ、アレンジメントの妙です。次は鎧の部分ですが、虎というのは勢いがいい、縁起のいい動物です。だから虎だけでよいのに、それに竹を取り合わせています。そしてこの若松と鶴の振袖。めでたさのシンボルですが、それなら鶴だけで、若松だけでいいじゃないかと思うんですが、日本人の美意識は、松と鶴、若松と鶴を取り合わせるんですね。この兜も竹に雀です。次は月とすすき、一番がピュラーな秋の情趣です。これは春日大社の釣灯籠で、鹿は神の使いなので神聖な動物として大変大事にします。では鹿だけでいいじゃないかと思うんですけど、必ず楓が配されます。花札の猪・鹿・蝶の世界ですね。これは子どもの簪ですが、若松や羽子板や梅の花をあしらって縁起をかつぎます。これは刀の鐔です。刀というのは昔の武器ですね。その武器になにも杜若や雁や葦や八橋を配する必要はないんですけども、こういう四季折々の風物をあらわすところに、日本人の美意識と日本美術のアレンジメント性があらわれています。これは乾山の檜梅文様の陶器でして、6個あります。一つずつ取り上げると向付

になり、この写真のように合わすと鉢になる。しかも1個ずつデザインが完結していながら、このように合わすと互いに連結します。こういうところに乾山の非凡なデザインの感覚が如実にあらわれています。これも乾山の向付です。立ち騒ぐ波の上にもみじの葉が浮いていますが、昔の人は教養がありますから、これを見たら竜田川がすぐ思い浮かぶのです。そして、竜田川を詠んだ様々な和歌が出てくる。だからこの向付の銘も『竜田川』となっています。次は片身替りの着物です。右と左で全くデザインが違います。極端な場合は右半身が真っ赤、左半身が真っ黄というのがあります。着物は背中で縫い合わすから、こんなデザインが可能なんだとヨーロッパの人はいうんですが、洋服でも背中で縫い合わすことができますから、こういう片身替りの洋服を作ろうと思えば作れるわけですが、そういうものはないんですね。能衣装とか舞台衣装に片身替りの着物が江戸初期からありますけれども、それらを見ますと江戸時代のデザインはすごいなあと思います。今見ても斬新です。日本のそのような四季折々の感覚をうまく凝縮しているのが、花札であろうと思います。

以上、いろいろ申しましたが、少し時間がありますので、最後に少し色彩についてつけ加えます。

四色の紙を用いて、三色に見えるように構成せよ」。こういうのなら、多くの人はとまどうでしょう。しかしアメリカの美術教育ではきわめて一般的におこなわれています。たとえば、一定サイズの青と黄の紙の上に、その四分の一の大きさの赤の紙をのせた場合、赤の彩度や明度が同じなら、二つの赤が異なった色に見えます。だから二つの赤が同じ色に見えるようにするためには、彩度や明度が異なる二つの赤を用いなければなりません。かくして四色の紙を用いながら、三色に見えるわけです。この場合、赤の紙の形や大きさの変化に応じて、その見え方も微妙に変わります。つまりマンセル表色系の示す色はあくまでも原則であって、具体的にはどの色も他の色との関係によって変化するのです。

色彩といいますが、色は物の色であり、彩りには人間の目が関係します。したがって、色と彩りの違いは「もの」と「こと」、色そのものと色相互の関係の

違いです。もっと感覚的にいえば、触覚的な色と視覚的な彩りの違いです。この色と彩りの違いは、音から響きへの変化に対応します。自然の音は物理学に属しますが、音楽の多様な響きは美学に属します。したがって、着物の場合、個々の文様の赤や黄はいわば音にあたり、全身構図における彩りは響きになります。たとえば一般に日本人の肌色に紫色は合わないといわれますが、着物ではいわゆる「京紫」が昔から愛好されてきました。その理由は、半襟によって両者を分けるから、美しく見えるのです。つまり、肌色と紫色は反対色で合わないが、白で分割すると調和して、響きがうまれるわけです。

最後にひとこと。京都が世界に誇りうる芸術ジャンルが四つあるんです。一つは染色です。外国語に染めという言葉はないんです。英語のdyeは着色するという意味です。それは19世紀までヨーロッパには染色がなかったからです。糸に染めるのはあります。私が染色というのは、無地の布に蠟染めでも型染めでも絞り染めでもいいんですが、防染技法で模様を作る技術のことで、それがヨーロッパになかったんです。1835年にインドネシアのパティック(蠟染め)職人がオランダのライデンに行って、工房を作ったのが最初です。京都はその染色の中心でして、来週から京都市美術館で「染・清流展」を催しますが、全部京都の作家です。東京に染色作家はほとんどいないんです。その「染・清流展」をもとにして、染色美術館を作ろうという計画があるんです。二つ目は現代陶芸ですね。八木一夫さんをはじめとする前衛陶芸も世界一です。三つ目は漆芸です。これは京都だけじゃなく、石川県にもありますけれども、日本はジャパンといいますが、ジャパンはまた漆器を意味します。チャイナ(中国)はチャイナ(陶磁器)の国というのと同じです。それからもう一つ、ペーパーアートですね。これも福井県などにありますが、京都が中心でして、京都に外国人が沢山ペーパーワークの勉強に来ております。そういう染色といい、陶芸といい、漆芸といい、紙といい、全部工芸ですね。だから工芸をもっと大事にしないといけません。普通、美術というと、絵画

や彫刻ばかりが問題になりますが、工芸の分野には世界に誇りうるものがたくさんあるのです。この京都に。最後に余談を付け加えまして少し時間が延びましたが、これで終わります。

陸 羽 茶 經

盤 越 州 上 鼎 州 次 婺 州 次 岳 州 次 壽 州 洪 州 次 或 者 以 邢 州 處 越 州

上 殊 爲 不 然 若 邢 瓷 類 銀 越 瓷 類 玉 邢 不 如 越 一 也 若 邢 瓷 類 雪 則

越 瓷 類 冰 邢 不 如 越 二 也 邢 瓷 白 而 茶 色 丹 越 瓷 青 而 茶 色 綠 邢 不

如 越 三 也 晉 杜 毓 葬 賦 所 謂 器 擇 陶 揀 出 自 東 甌 甌 越 也 甌 越 州 上

口 唇 不 卷 底 卷 而 淺 受 半 升 以 下 越 州 瓷 岳 瓷 皆 青 青 則 益 茶 茶 作

白 紅 之 色 邢 州 瓷 白 茶 色 紅 壽 州 瓷 黃 茶 色 紫 洪 州 瓷 褐 茶 色 黑 悉

不 宜 茶