

教科教育キャリアアップフィールド

比較して見る美術

Looking comparatively at Art Works

美術教育専修 野村幸弘
Yukihiro Nomura

雨が突然降ったり止んだりする天候不順の続いた夏の終わり、四人の先生が私の勤める大学にやって来た。学校で義務づけられた12年日研修に参加するためだ。学校の先生になってから12年、ちょうど干支をひと回りして、みなさん、だいたい三十代の半ばを迎えている。私かというと、大学で教えはじめて十七年、四十代も半ばになるが、いちども研修というものを受けたことがない。そんな私が人に研修するというのもおかしな具合だ。相手も先生、私も先生。同じ先生どうしが集うのだから、みな同じような立場で、自由に美術作品を見ながら、あれこれ話をしようと思った。そこでみなさんに自分の好きな美術作品の図版や複製写真を持ってきてもらい、それを机の真ん中に並べて、みなでいっしょに見ておしゃべりしませんか、と提案したのだった。¹⁾

円空と木喰

中学校の美術の先生、ハヤシさんがおもむろにカバンから出してきたのは、円空仏のモノクロのコピーだった。そしてその横に木喰上人もくじきしょうにんの手になる仏像の、やはりモノクロのコピーを並べてみせた。

円空と木喰では、どう彫り方がちがうのか、という問いかけだ。

——円空は大胆にノミで面を取って、ノミ跡をはっきり残しますが、反対に木喰はノミ跡をきれいに消しています。

そうハヤシさんは説明する。そしてすかさず、舟越桂と岩崎祐司の木彫作品を同時に見せた。江戸時代から現代までいっきに三百年ほどタイムスリップして、舟越の彫り方は木喰に、岩崎のは円空に近い、と持論を展開する。

——舟越さんは、切り出され整形された木に形を与えています。つまりいったん死んだ木にふたたび生命を吹き込むわけです。いっぽう、岩崎さんが扱っているのは全部、流木で、生きた自然の形をそのまま活かしています。僕は、どっちが好きかっていいますと、円空—岩崎系列のほ



円空《両面宿難像》
岐阜 千光寺



木喰《迦理迦尊者像》
京都 清源寺

1) 研修を受けたのは、岐阜市の青山中学校教諭、林徳和さん、陽南中学校教諭、佐々木和哉さん、東長良中学校教諭、福井さつきさん、島小学校教諭、平田文子さん。

うなんです。

と言いながら、ハヤシさんは背後から大きな木彫作品を両手で抱えて机の上にどんと載せた。実物よりも大きな男の胸像だ。この夏休みを利用して自分で彫ったのだという。見ると、なるほど円空のようにノミの跡がいっぱい残っている。ハヤシさんはやおら作品に鼻先をつけ、いっぱい息を吸い込んだかと思うと、

——これ、エノキなんですけど、僕はね、この木の匂いが大好きなんですよ。

と言って、とっても幸せそうな顔をした。

円空から始まって、5分も経たないうちに、自作を語ろうとしているハヤシさんを私は制止して、同席している残り三人の先生に、この作品の感想を聞いてみた。作者を前にして何か言うのは、なかなかむずかしい。みんな言いよどんで言葉を口にしない。作者本人のハヤシさんも、自作を前にして、人から感想を聞くなんて経験はそうそうないと言う。それなら、なおのこと、これは貴重な機会だと私は思った。

この作品のいいところ、気に入ったところを言葉にしてみませんか、と私はみんなに発言を促した。

ハヤシさんの親しい友人であるササキさんが、ようやくこう切り出した。

——額と右肩のノミの彫りの感じが好きですね。

ササキさんも、彫刻を作る中学校の美術の先生なので、そんなふうに関心できるようだ。

木工芸の盛んな飛騨出身のフクイさんは、彼女もまた中学校の美術の先生で、

——ハヤシ君がこの作品をすごく忙しい中で制作していた困難な状況が、顔の表情に出ているような気がします。

と、作者の内面に迫るようなことを言ったので、そんなことまで読み取れるんだと、私はちょっとびっくりしてしまった。

もうひとりの先生、ヒラタさんはどう思う？と訊ねると、

——わたし、彫刻にあんまり興味ないんです。っていうか、彫刻ってどう見たらいいのかわからないんです。

ヒラタさんは小学校の先生で、彼女が中学の時にすばらしい美術の先生に出会ったことと、お父さんが大の美術好

き、ということもあって、美術には並々ならぬ関心を持っている。

ヒラタさんは、とってもいい質問、いや、というよりすばらしい告白、をしたと私は思った。じっさい彫刻の見方なんて、だれも教えてくれないから。見方なんてないよ、そんなの、自分の好きなように見ればいいんだよ、なんて突き放されるのがオチだから。

彫刻はどう見たらいいのか。

このまっすぐなヒラタさんの問いを、私は彫刻を作るハヤシさんとササキさんの二人の先生にスルーパスした。けれどもその問いはさらにスルーして、飛驒のフクイさんに届いたらしく、

—— やっぱり顔の表情かな。

とぼつりと言った。顔の表情から作者の内面を語る人ならではの答えだ。

彫刻作品の八割から九割が、人間を表現している以上、その人間の表情が何を表しているのかが彫刻の見方のポイントになるのは、たしかにその通りだ。だとしたら、ヒラタさん、この胸像の顔からどんなことが読み取れますか？

——

そうですね、そんなふうに訊かれても、言葉で説明するのはむずかしいですね。それじゃあ、最後に作者本人に自作を語ってもらいましょう。

—— これ、自分の顔なんです。

ハヤシさんが満を持して語りはじめた。そして作品の下の方を指差して、

—— ここに大きな五本の指が付いてますよね。じつはですね、以前、制作中に誤って掌にノミを突き刺して、大怪我をしたんです。それ以来、ノミを手にするのが恐くて、ぜんぜん作品が作れなかったんです。で、今回一年振りだったんですけど、自分の顔を彫ろうと思ったときに、どうしてもこの時のことが頭から離れなかった。その記憶がこういう表現になりました。

5本の指はチェーンソーで暴力的と感じられるほどの直線で表されていて、いかにも痛々しい。作品が作られる背景には、大なり小なり何らかのドラマが潜んでいる。作品にはそのドラマが陰に陽に表現の中に刻印されるのだろう。

ハヤシさんが共感を覚える円空—岩崎系列の彫刻の精

神は、少なくとも奈良時代末から平安時代の初めの仏像にまで遡れる。塑像、乾漆像、ブロンズ像と、さまざまな素材と技法で作られてきた仏像は、平安時代に入ると、木像にほぼ一本化され、それ以降、日本の木彫技術は発展の一端をたどる。なぜ彫刻の素材としてそんなに木が好まれたのか、技法的な側面、経済的な側面をはじめ、理由はさまざまあったにちがいない。と同時に、そこには宗教的な側面、つまり神木信仰があったとも考えられる。²⁾ 木の中に仏が宿するというアニミズム的な感覚。それが木という素材を特権的に選び取らせたのだろう。その感覚は現代の私たちの中にもいまだに残っている。注連縄しめなわの掛けられた神社の巨木、深い森の奥に屹立する巨樹を見て、そのただならぬ聖性に圧倒されるからだ。

江戸時代の円空、木喰の仏像から、現代日本の木彫作家をつないで、その淵源を日本古代彫刻にたどり、今なお残る日本の大自然へと思いいたる。ハヤシさんが持ってきた一枚の円空仏の写真から、私たちは一時間も経たないうちに、一千年以上の時空間を旅したのである。

ハヤシさんの作品に鼻を近づけて、私も思いっきり木の匂いをかいでみた。その妙なる匂いは鼻孔からまっすぐ脳のなかへ広がって行くように感じられた。

私たちはこの先もけっして素材としての木を手放さないだろうと確信した。

モネと北斎

ヒラタさんが机の上に出したのは、モネの油絵を画集からカラーコピーしたものだった。それから北斎の浮世絵を二枚。もちろんこれらもカラーコピーだ。

——モネは北斎から影響を受けています。だから構図が似ているんです。

ヒラタさんはこう切り出した。

——両方とも、風景の中に人物が点在していて、北斎では地平線、モネでは水平線がほぼ同じ高さで画面を横切り、北斎では木が、モネでは旗ざおがそれらに直交しています。

両作品の構図、その骨組みだけを取り出してみると、これらが非常に幾何学的な構成をもっていることがはっきりと分かる。

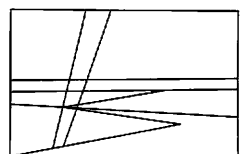
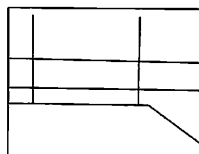
2) 井上正「岩波 日本美術の流れ2 7-9世紀の美術」岩波書店1991年、81-90頁。



モネ《サン・タドレスの海辺》



北斎《富嶽三十六景 駿州江尻》



それにしても、見れば見るほど、このふたつの作品には共通点が見出せる。ヒラタさんの指摘のほかにも、北斎の編み笠がモネの日傘に、北斎の、強風にあおられて左下から右上に向かって舞い散る紙が、モネの、サン・タドレス海岸の空に浮かぶ雲と蒸気船の煙に、それぞれ対応している。モネは熱狂的な浮世絵コレクターだったから、無理もない。

しかし実は、構図がもっと似ている北斎の浮世絵がある。「富嶽三十六景」の中の《五百羅漢寺》だ。人々が水辺に面した広いテラスに集っている点がまったく同じである。モネはこちらの構図を拝借した可能性が高い。

ヒラタさんは、もう一枚の北斎のカラーコピーを指差した。

—同じように海が描かれてるんですけど、モネの方は穏やかで、北斎の描き方には、勢いがあります。

北斎のもっとも有名な《神奈川沖浪裏》だ。

ヒラタさんはこの作品に相当惚れ込んでいるらしく、繰り返し、勢いがある、と言いながら、絶賛するのだった。この作品を出されては、モネもたまったものじゃないだろう。

でも両作品とも海の情景を描いているから、もう少しじっくり見比べてみたいと思う。

まず両者の共通点から。

一見して、あまりにもちがうので、みなさんからなかなか答えが返ってこない。

これらの絵を支えている原理というか、システムという観点から言うと、どうでしょうか。私はこのように問い方を変えてみた。すると、ササキさんが、

—遠近法ですか。

と聞き返した。

北斎にもモネにも遠近法が使われている。これは大きな共通点だ。

でも、まったく同じ遠近法が使われているのでしょうか。私はさらに問いかけた。

今度はフクイさんがこう答えた。

—モネの絵には、消失点があります。

これはじつに的確な指摘である。

ということは、逆に北斎の《神奈川沖浪裏》には、消失



モネ《サン・タドレスの海辺》



北斎《五百羅漢寺》



モネ《サン・タドレスの海辺》



北斎《神奈川沖浪裏》

点がない。なのに遠近感がある。これはどういうことだろうか。遠近法は遠近法でも、消失点をもつモネの遠近法とはやはり異なっている。何がどうちがうのか。

モネの絵を見ると、前景のテラスから後景の海に向かって、空間が途切れなく続いている。描かれた人物や帆船の大きさと、そこにいたる距離との間には反比例の関数のように正確な対応関係が見てとれる。つまり人物や帆船は遠ざかるほど小さく描かれている。

いっぽう、北斎の版画では、画面左の大きな波は、遠くに見える富士山と同じ平面上に隣り合って並べられている。もちろん遠近感はある。けれども波から富士山への空間は連続してはいない。前景と後景が適正な距離をもたず、いきなりびたっと貼り合わされているのである。つまりこの版画からは中景がすっぽり抜け落ちているのだ。そのため、日本人でなければ、富士山はきっとたんなる小波のひとつにしか見えないにちがいない。北斎のねらいは、富士山を小波に、小波を富士山に見立てることにあっただろうから、その意味で、近景の大波と遠景の富士山を平面的に並置したことの効果は絶大だと言わなければならない。

それでは、次にモネと北斎のちがいについて。

こちらも、今度はあまりに相違点が多すぎて、どこから答えていいのか、なかなかむずかしい。

まあ、ちがいはいろいろあるけど、たとえば、両方ともに人物と海が描かれているので、それを比べてみましょう、と私は提案した。

たしかに人物の描き方、捉え方は、両者で異なっている。モネの絵では、表情こそはっきりとはしていないが、それぞれポーズも服もちがう二組の男女が、きちんと個性的に描き分けられている。いっぽう、北斎では、波に翻弄されて舟にしがみつく乗客たちは、この大自然の脅威のまっただ中で、まるで個性を失っている。乗客の白い顔が波の飛沫と見紛うほどで、よく注意して見ないと、それが人だと気づかない。

ところが、海の表現では、それとちょうど反対のことが言える。

モネの描く穏やかな海は、ちょっと乱暴な言い方になるが、どこにでもある海である。言われなければ、それがサ

ン・タドレスの海辺であることは分からない。つまり海に「個性」がない。いっぽう、北斎の海は、荒波だということもあるが、非常に「個性的」である。あるいは、北斎の海は「生きている」と言ってもいい。ヒラタさんが「勢いがある」と言って感動しているのは、まさにこの点なのだろう。

波の絵をたくさん残したクールベの作品と比べても、北斎の波の躍動感は尋常ではない。この躍動感の秘密はなんだろうか。

それは、波頭が指のかたちに見えるからだろうと思う。指というより爪と言ったほうがいいのかもわからない。荒れ狂う波濤は、その無数の爪によって舟に襲いかかる、いや舟に掴みかかっているように見えるのだ。海を擬人化しているといったら言い過ぎかもしれないが、木の中に仏が宿するという感覚と同様、海が「生きている」というアニミズム的感覚がそこに働いていることはたしかだろう。そう考えると、背景の空を覆う雲も、なにやら巨大な生き物が蠢いているように見えてくるから不思議だ。モネが描いた自然、それは「natura morta = 死んだ自然」だが、北斎の手に掛かると、それはがぜん「natura vivente = 生きている自然」として蘇生するのである。



北斎《神奈川沖浪裏》



クールベ《波》



北斎《神奈川沖浪裏》(部分)



写楽《市川蝦蔵》(部分)

織部焼と中国の陶磁器

東濃出身のササキさんは、陶芸に相当の思い入れがあるらしい。なにしろ東濃は美濃焼のメッカである。その伝統が500年も続いていて、今なおそれが若い世代に脈々と受け継がれている。ササキさんが持ってきた図版には、織部焼が何点か掲載してあって、それに中国の青磁を並べてみせた。シンプルなシルエットに凛とした気品の備わった中国の青磁に対して、織部焼は、抽象的な装飾紋様と部分的な釉薬ゆうやくの使用、それに複雑な形状の把手まで付けた風変わりな意匠となっている。織部焼は、こうしたデザインの奇抜さ、斬新さが高く評価されているのだが、私には異論がある。

《織部南蛮人燭台》を中国明代の《白磁達摩立像》と比べてみよう。明らかに中国のものが技術的に秀でている。職人の技倆が最大限に発揮されている。それにひきかえ、織部焼のほうは、作りがどうも素人くさい。というか、そ



《織部手付鉢》桃山時代



《青磁水仙盆》北宋

ういう味を出そうとしている、と考えられるかもしれない。今風に言えば、「ヘタウマ」だ。もっと巧く作ろうとしたら、あるいは出来たのかもしれない。しかしこの《織部南蛮人燭台》は、どういうわけか、そこを目指していない。

これが南蛮人を表していることから分かるように、16世紀末から17世紀にかけて、日本はヨーロッパ文化をさかんに摂取する。のちのヨーロッパにおけるシノワズリー（中国趣味）、ジャポニスム（日本主義）にならって言えば、この時期の日本には、いわばユーロッパニズム（南蛮趣味）が席卷していた。それは明治以降のユーロッパニズム、戦後のアメリカニズムに先立つ、第一の西洋文化の受容だった。そのような状況で考えられるのは、古田織部が日本の陶芸職人に、中国、日本よりも拙劣な西洋の陶器をすすんで模倣させたのではないか、という推測である。ちょうど千利休が歪んだ茶碗、欠けた茶碗を評価したように、古田織部は西洋のヘタな陶器をヘタなりに味わいのあるものとして評価したのではあるまいか。

陶芸の評価のむずかしさはこんなところにあると私は思う。中国の宋代、元代の陶磁器のように、完璧なきまで見事な出来映えであれば、だれしもがそれを過たずきちんと評価することができるにちがいない。しかし「味わい」となると、これは好みの問題で、十人十色である。だから織部焼を絶賛する人もいれば、私のように、そうした評価に疑問符を投げかける人間もいるわけである。

ササキさんは、私のこんな異論を聞いて、納得しただろうか。いや、美というのは、人に説得するものではないだろう。いつかササキさんに、こうさり気なく話し掛けられるのを私は気長に待つことにしよう。

——織部焼って、言われているほどのもんじゃないですよねえ。

尾形光琳とレオナルド・ダ・ヴィンチ

最後にフクイさんが出てきたのは、彼女がもっとも好きな絵だという、尾形光琳の有名な《紅白梅図屏風》だ。——この絵はもう完璧なんです。たとえば梅の枝を、これ以上、足すことも引くこともできないからです。

フクイさんが光琳に感服していることが、即座に伝わってくる説明である。



《織部南蛮人燭台》桃山時代



《白磁達磨立像》明



尾形光琳《紅白梅図屏風》

足すことも引くこともできない。

なるほど、これは「完璧」という言葉の定義の、具体的な説明だ。いい作品を見て、そう感じるものがたしかにある。

かと思ったら、フクイさんは、俵屋宗達の《風神雷神図屏風》を横に並べて、
——それにひきかえ、同じ光琳の《風神雷神》は最悪なんです。

返す刀でフクイさんは光琳をばっさり斬ってしまうのだ。

なぜ同じ画家が天と地ほども落差のある作品を作れるのか。

どうもフクイさんは、光琳に対して、いろいろと複雑な思いを抱いているらしく、彼女の疑問は光琳の私生活にもおよぶ。四十代まで親の金を食い潰して遊んでいた、愛人が六人もいた、そういう放蕩生活が絵にも表れているのは……。

私は作品を前にして、作者を倫理的に断罪する気はないが、それでもフクイさんが指摘するように、光琳の作品のムラや、彼のセクシュアリティが気にならないといったら、ウソになる。光琳の《風神雷神図屏風》は宗達のもを模写しているが、模写だけにそれを凌駕してはいないし、光琳のほか作品にも単調で面白みに欠けるものがある。

《紅白梅図屏風》の真ん中を流れる川が女体で、両端の梅の木が男性、紅梅が女性の胸に触れ、白梅の枝が男性性器だとする性的解釈³⁾が、本当に光琳の表現意図を言い当てているのか、単なるコジツケなのか、その真相を知りたいとも思う。

——そんな説を聞くと、もうそういう目でしか見られませんかねえ。

ササキさんが笑顔で言う。私も同感だ。

だが、そういった色眼鏡はいちど外してしまおう。

それには、何か別の作品と比較するのがいちばんだ。

私は、光琳の《紅白梅図屏風》を見てほかのどんな作品を思い浮かべますか、と四人の先生に訊ねてみた。

しばらく考えたあと、ハヤシさんが、

——エゴン・シーレですね。

3) 小林太市郎「光琳と乾山」角川書店 1962年

この答えに私は意表を突かれたが、次の瞬間には、うーんと唸ってしまった。

光琳とシーレ。

じっさいに比べてみると、光琳の描く梅がますますエロティックに見えてくる。

ほかにはどうですか。そう促すと、
—クリムトかなあ。

フクイさんの意見である。

なるほど、たしかにその通り。クリムトの描く女性が身に着けている豪華な衣装の紋様はいかにも琳派風だ。

もっと全体的に比べるとしたら、どんな作品がいいでしょうね。私は少し質問を変えてみた。

—レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》……。

シーレに続いて、またもやハヤシさんが誰も考えつかないような比較を提案した。

光琳とレオナルドを比べてみて、いったいどんなことが分かるのか、まったく予想できなかったが、とにかく比較してみよう。私はとっさにそう判断した。

両作品が似ているのは、横長の画面であるということぐらい。あとは似ても似つかない。

決定的なちがいは、空虚で幾何学的な部屋の中を人物たちが占有している《最後の晩餐》、梅の木と流れる川の風景の中にひとりも人物が描かれていない《紅白梅図屏風》、という点だ。見かけはたしかにそうである。しかし両作品をじっくり見ていると、そこには何やら共通する表現が立ち上がってくるような気がする。

《最後の晩餐》では、キリストを中心に左右6人ずつ配された弟子たちがそれぞれみな異なる身振り手振りを示している。この関係は、そのまま《紅白梅図屏風》の、画面中央の川と左右1本ずつの梅の木の、非常に複雑で動きのある枝ぶりに対応している。もっとも光琳の描く川は、レオナルドの筆になる静かなキリストとちがいで、大きく蛇行しながら流動してはいるが、その悠然としたさまは、両手を広げたキリストの佇まいに近いとも言える。

北斎の海が「生きている」ように、光琳の梅と川も、じつは《最後の晩餐》の弟子たちのように戸惑い、驚き、疑い、思い悩みながら、「生きている」のではないだろうか。そうでなければ、川はこうまでうねったり渦巻いたりし



光琳《紅白梅図屏風》(部分) シーレ《自画像》(部分)



光琳《紅白梅図屏風》(部分) クリムト《アデレの肖像》



レオナルド・ダ・ヴィンチ《最後の晩餐》



尾形光琳《紅白梅図屏風》

ないだろうし、梅の枝はこうも極端に折れ曲がって、画面の中に入った外へ出たりはしないのではないか。その動きは、ある者は身を引き、ある者は身を乗り出して、右往左往しているキリストの弟子たちの姿と重なって見えるのだ。

たしかに光琳の絵に、人物は登場しない。その代わり、自然があたかも人間のように蠢いている。性的な意味を含んでいるか否かにかかわらず、この絵が魅力的なのは、やはりそのアニミズム的な感覚なのだと思う。

美術作品を前にして、それについて人とあれこれ話すということはふだんあまり経験しないことだ。だから、作品について自分の感じていること、考えていることを言葉にして人に話すことは、思いのほか困難に感じる。

じっさい、フクイさんは、
——鑑賞の授業を行うにあたって、感じたことを自由に意見として言っていくことが大切だということがとても勉強になりました。そして、作品を語ることの難しさもわかりました。学校では、それを行う授業の時間数がないという実態もありますが、ぜひ子どもたちにも体験させたい鑑賞方法であると思いました。

という感想を残している。

こうした経験を積み重ねることで、私たちはきっと、美術作品に対する認識を共有し、それを次の世代に伝えて行くことができるようになるだろう。美術作品と対話するだけでなく、美術作品を媒介として、他者とコミュニケーションする。美術作品そのものを理解したり、理解させたりすることも重要だが、それと同じくらい、こうした他者の感受性との交流こそが、作品を鑑賞することの大きな意義なのだと思う。

問題なのは、日々の生活の中で、私たちが美術作品についてどれだけゆっくり語り合う時間を持っているのか、ということだ。四人の先生方と、今後、定期的に会って、研究会のようなかたちで美術作品について語り合えようかと約束してから、すでに4か月経つが、その約束はまだ果たされていない。