

一九五〇年代の「出土」モチーフ

東京五輪の前夜には、日本の原始・古代の「美」がざわめき出す。今夏、開催された東京国立博物館の特別展「縄文——一万年の美の鼓動」では、「一九五〇年代に岡本太郎らが芸術的価値を見出した『縄文の美』は、近年再び注目されており」、「二〇二〇年の東京オリンピック・パラリンピックに向けて世界から日本へ関心が高まるなか、『日本のものづくりの源流』として『縄文の美』に焦点をあてたもの」〔註1〕とその企画意図が説明されている。戦後、岡本太郎やイサム・ノグチら「現代の眼」による「発見」によって、考古資料であった出土遺物が美的なものとして語られるようになったという物語は、「日本の自画像」を描出してみせるという国家的事業を前に、今また再演のときを迎えているようだ。

さて、陶芸家・安原喜明（一九〇六—一九八〇）の一九五〇年代前半の作品には「ハニワ」の匂いのする一群がある。大小の円筒パイプと、釉薬に覆われていない剥き出しの土肌が、この時期の安原の作品を特徴づける「図1」。一九五三年に安原自身も「ハニワ」など日本の古い土器がもつ美しさを、近代的な陶器に結びつけ、

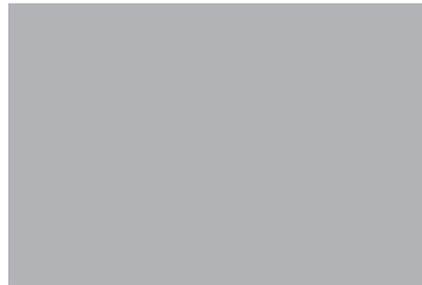


図1 安原喜明《灰被焼締花挿》1950年
東京国立近代美術館蔵 安原喜孝氏寄贈

土の素材美を活かしたい」と語っている〔註2〕。これら安原の「ハニワ」的な作品群は、既にイサム・ノグチのテラコッタによる影響が指摘されているが〔註3〕、影響を受ける側にも、それを感受するに至るまでの紆余曲折がある。この小稿では、安原作品にあらわれる「パイプ」を糸口に、工芸家の作品制作における「モダン」と「古代」、「日本」と「東亜」と「西洋」とが、戦中戦後を通じて複雑に交錯する様相を辿ってみたい。

パイプといけばな

当館が保存する作家ファイルの中に、《焼締花器港》〔図2〕に花が生け込まれた

写真のモノクロコピーが残っている。写真は二枚あり、それぞれ「一九五五年 勅使河原蒼風展 於高島屋」、「草月流椿のいけばな展 一九五七年」という書き込みがある。しばしば「造形的」「構成的な仕事」と称される安原の「パイプ」という要素は、「花を挿す」というれっきとした機能を具えた形態なのだ。

安原が草月流家元の勅使河原蒼風と出会ったのは、一九三四年に銀座・資生堂で開催された自身の初個展でのことだという。安原の作品における「パイプ」の出現は、少なくとも一九三八年の雑誌記事に確認できる。「新興いけばな宣言」を掲げて華道の革新を唱えた蒼風と、日本にシュルレアリスムを紹介した画家の福沢一郎による対談「華道とオブジェ」〔註4〕のなかで、安原の作品が言及されている。（以下、引用）

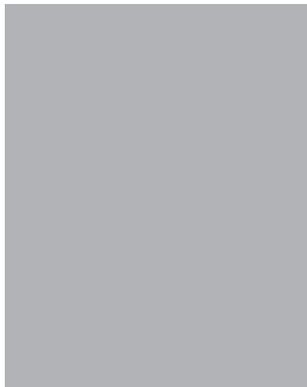


図2 安原喜明《焼締花器港》1954年
東京国立近代美術館蔵 安原喜孝氏寄贈

勅使河原 私たちのやうに勝手な仕事をしようとする者には、先づ花生が問題ですね。（中略）今私の所に、始終話を聞いたり、活けて居る所を熱心に見て居る人があるのです。安原喜明と云ふ人ですが、これなんか其の人が作つて呉れたのです。（第二図）〔図3〕私が色々注文する。それを自分の出来得る範囲で作つて呉れるのですが、斯う云ふものですと、旧来の活け方では、花生の方が承知しないと云ふことになる。（中略）是は私が、何か物の断片みたいな、破片みたいなものが拵らへられたら実に勝手な活け方が出来るだらうと言つたものですから……。（中略）

記者 いつか安原さんの展覧会で陶器にスチール・パイプを通したり何かしたのを見まして、斯う云ふものが花にどうして調和するのかと思つて居ましたが……。（中略）

福澤 木を使ひ、石を使ひ……まあ、今日見た展覧会にも、建築のセメントの欠けらの中に鉄棒の入つたものがオブジェとして出て居ましたが……。

勅使河原 さう云ふものを花の中に使つても、展覧会なんかで会場芸術として

特別に見る場合は、のですが、普通の家庭なんかを持つて来る場合は、先づ頑として動かない床の間と云ふものがあるでせう。結局みんな其処へ持つて行つてしまふのですから、一番見てもらいたい美点が一番悪いものに見えてしまふ。

ここで注目したいのは、蒼風が示した陶の花生「図3」の先端部分がパイプ状になっているということである。「物の断片みたいな円筒は、蒼風のいう「美に勝手な活け方」を可能にする形状であった。ちなみにこの図版は、この年開催された『挿花勅使河原蒼風 安原喜明創作花器発表展』の案内状「註5」にも使われている。発表会場は、麹町三番町の草月流講堂であった。一九三三年竣工のその建築については、後に蒼風の長男である勅使河原宏が以下のように述懐している「註6」。

三番町の教室というのはル・コルビジェの系統をひくモダンな白亜の三階建てのひときわ目立った建物で、私も大変気に入って非常に印象に残っているんです。洋間がほとんどだったんですが、日本間もちょっとしつらえてあって、当時新進の画家だった福沢一郎とか海老原喜之助とか、そういう人たちの作品がかけられて、そして洋間の方のいろんなところに安原さんの作品が飾ってあった。

日本間を洋画でしつらえ、花を活けた陶器で洋間を飾る。蒼風はいけばなを「床の間」から脱出させたいと考えていた。安原と蒼風との協働は、モノとモノの出会いによって、空間芸術を作るという総合的な試みのなかにあり、安原の「パイプ」はその「共鳴」の過程「註7」で導き出されたかたちだったといえるだろう。それは結果的に安原の器単体としての可能性を拡げるものだったともいえるが、この「パイプ」が直ちに古代への憧憬を伴って「ハニワ」に結びつくほど、事は単純ではない。国家総動員法が公布され、戦時色が色濃くあらわれ出すこの頃、安原が求めた「古代」はまた別のところにあった。

戦中期のハニワ称揚には反応せず

東京五輪の前夜に古代の「美」がざわめき出すと書いたが、それは一九四〇年に開催されるはずであった幻の東京五輪のことも含んでいる「註8」。日中戦争の影響で開催が返上されることになったこの東京

五輪は、そもそも紀元二千六百年の記念行事のひとつとして準備されていたものである。神武天皇即位二千六百年に向けて奉祝ムードが高まる一九三八年頃から、仏教伝来以前の日本人の心をあらわすもの、つまり大陸からの影響を受ける前の「原・日本像」として、埴輪の「美」は称揚され始めている「註9」。しかし当世の「土師部」たる陶芸家たちは、「埴輪美」の復活に応答している様子はない。当時、陶芸家たちにとっての「作品」とは壺や花瓶といった器物にほかならず、埴輪のような造形物は自らの「源流」とは捉え難いものだった。器物を主とする工芸の世界では、また別の時局的な課題が要請されていたのである。

一九四〇年の紀元二千六百年奉祝展の工芸展評「註10」には、出品作に「新支那を象つた風物景観、駱駝、八絃一宇、富貴文様など、いはゞ東亜装飾と称すべき」文様が多く、「今日盛り上がりつつある東亜共栄圏の確立に対しては否応なしにこれ等の東亜の文様を新しく更正させて、新東洋工藝の躍進に一役を買はせなければならぬ」とある。日本の工芸家たちには、中国・朝鮮・日本を統合する「東亜文様」の更新という役割が担わされていた。

安原はこの前年の第三回新文展に『炆器盆子』を出品し、特選を得て

いる。「三島手の文様に楽浪漢の風趣を偲ばせるやうな高古の新しさ」註11」と評されたように、安原は朝鮮半島にタイムカプセルのごとく遺された漢文化——楽浪漆器の細密な毛彫と渦巻文様の雰囲気参照している。そしてそれを灰黒色の炆器（須恵器系の焼締）と白泥象嵌という新規の組み合わせによってリニューアルして見せたのだ。日本による平壤の楽浪遺跡発掘調査は、一九〇九年から終戦間近の一九四四年に至るまで続いている。植民地から出土する遺物もたらした新たな「美」が、六角紫水ら漆芸家の創造の源泉となった「註12」と同様に、陶磁の技術が古来、中国・朝鮮を経由して日本に伝播し発展してきたという「東アジアⅡ 日本工芸の源流」観も、この時期、多くの陶芸家たちに内面化されたものであった。

ハニワとパイプが出会うとき

戦後、一九五〇年代に埴輪の「美」が再び「発見」されたとき、それは具体的にどのような語りだったのか。一九五一年にみづゑ文庫から発行された『土器とはにわ』において久野健は、ハニワが紐作りという成形法によって「すべて円筒形のなかにたくみに形づくられている」ことを説明したあと、セザンヌの「自然は球体、円錐体、円筒体として取り扱わねばならない」という言葉を引き、ハニワは「ピカソが主張している

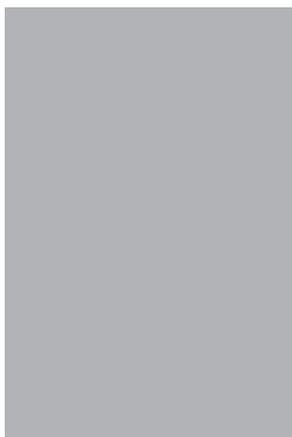


図3 『アトリエ』第15巻第10号59頁より
1938年8月

近代芸術の一派である立体派の精神に通じる」と述べている〔註13〕。西洋の近代美術に共鳴する美術家たちにも、ハニワは抽象彫刻として見直された〔註14〕。一九五〇年代に見出された出土遺物の「美」は、政治的背景を多分に反映した、敗戦後の日本人のアイデンティティー再生に関わる社会現象のひとつだった。それはおそらく一九五〇年に勃発した朝鮮戦争をも視野に入れないと見られない。西洋の抽象美術と古代日本が結びつけられていくなか、安原の「円筒」もまた、遡るべき「古代」を「東亜」から「日本」に設定しなおすことで、ハニワと出会うことになった。

そして「土」と「鉄」が入れ替わる

安原が「ハニワ」の美に言及したのは一九五三年、瀬戸の中島久夫の窯で大花瓶を制作した際のことだ。その制作意図について、安原は「近代的な大建築物の調度にあふわしいもの」と述べている〔註15〕。この時制作した高さ一メートルほどの花瓶は、後に草月流の所蔵となり、蒼風の要望にこたえての制作であったと考えられている。蒼風は戦後、床の間から脱して、焼け野原の上に建ち始めた近代建築の公共空間を舞台に活躍することになる。蒼風とイサム・ノグチの交流も一九五一年のリーダーズダイジェスト東京支社ビルの開館式のためにノグチが蒼風にいけばなを頼みに来た

ことがはじまりであった〔註16〕。土と植物という素材が発する生命感、ガラスと鉄でできた建築物と対峙するにふさわしい美観をそなえたものだった。

一九五〇年代後半に入ると、安原は「ハニワ」のような焼締陶による円筒の構成から、再び戦中期に試みられた須恵器系の炆器へと回帰していく。一九五九年から一九七〇年にかけて、灰黒色の器面に白泥象嵌で刻まれた文様が、立ち並ぶビルや工場の煙突、パラボランテナの見える市街といった、「掘り起こされた土のあとに建ったもの」であったことは興味深い。そこには失われていく土への哀惜と引き替わりに、膨張していく東京の風景が刻まれているのだ。

(工芸課主任研究員)

註

- 1 『「あいさつ」縄文——一万年の美の鼓動』図録、東京国立博物館・NHK・NHKプロモーション・朝日新聞社、二〇一八年、五頁。
- 2 「超モダンな花器五点 瀬戸安原喜明の制作 つづく」『中部日本新聞』一九五三年三月十一日。
- 3 梶原伯子「作家との交流による草月美術館コレクション」『挑発する器とその作家たち——草月美術館コレクション』図録、財団法人草月会、一九九八年、三二頁。
- 4 勅使河原蒼風、福沢一郎「対談 華道とオブジェ」『アトリエ』第十五巻第十号、アトリエ社、一九三八年八月、六一―六三頁。

5 『挿花 勅使河原蒼風 安原喜明創作花器発表展 案内状』、一九三八年六月六日、草月流講堂 麹町三番町。

6 〈対談〉勅使河原宏・安原喜孝・安原喜明と勅使河原蒼風の思い出『いにしへの詩・モダンのかたち 土の詩人 安原喜明展』、目黒区美術館・日本経済新聞社、一九九三年、二二頁。

7 安原喜明「展覧会に際して」、前掲註5。

8 拙稿「よみがえる埴輪、「出土」するアイデンティティー——昭和戦前・戦後の日本美術における考古遺物モチーフ」『茨城県近代美術館研究紀要十三』、二〇一八年三月。

9 前掲註8、四五―六一頁。一九三九年二月発行の雑誌『茶わん』九十七号では埴輪特集が組まれ、一九四〇年代は埴輪関連の美術出版物の刊行が続く。戦中期には日名子実三ら構造社の彫刻家、難波田龍起、小野里利信ら自由美術家協会の画家が埴輪をモチーフに制作している。

10 渡邊素舟「奉祝展の工藝」『美之國』第十六巻第十二号(第一八七号)美之國社、一九四〇年十二月、三八頁。

11 渡邊素舟「文展四部評」『美之國』第十五巻第十一号(第一七五号)美之國社、一九三九年十一月、五八頁。

12 樋田豊郎「侵略・考古学・観光・近代美術——日本の美術家が構想した東亜という理念——」『楽浪漆器——東アジアの文化をつなぐ漢の漆工品——』樋田豊郎編、美学出版、二〇一二年、三四―五五頁。

13 久野健「土器とはにわ」美術出版社、一九五一年十月、四九頁。前掲註8、七四―七五頁。

14 前掲註8、七七―八一頁。

15 「高さ四尺の大花びん 安原日展審査員が瀬戸で苦心」『朝日新聞 尾張版』一九五三年三月十日。

16 前掲註3、四三頁。

次号予告 2019年1月1日刊行予定

現代の眼 630

Review

アジアにめざめたら
アートが変わる、世界が変わる 1960-1990年代

2018年10月1日発行 現代の眼 629号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
編集・制作：美術出版社 デザインセンター
発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1
電話 03(3214)2561

表紙：「インゲヤード・ローマン展」展示風景、
東京国立近代美術館工芸館(2018年)
撮影：小川真輝

MOMAT 支援サークル

木下グループ LUXURY CARD.

三菱商事 DNP 大日本印刷 AVANT

鹿島建物 Marubeni パシフィックコンサルタンツ

JEOL 日本電子株式会社 SEIKO

ANA Inspiration of JAPAN | A STAR ALLIANCE MEMBER

MS&AD 三井住友海上