

森 仁史

一九四五年大日本帝国は降伏した。これは軍事的、経済的にアメリカをはじめとする連合国に敗れただけでなく、天皇制イデオロギーに基づく支配原理とそれが指揮する文化統合システムの否定を伴わざるを得なかった。そのシステムが許容する範囲内で文化活動が展開されてきたのだから、天皇制支配による拘束が排除されれば、別な価値の源泉が求められ、それは戦前の轍を踏むまいとして、国際的孤立を避ける路を選ぼうとした。

美術においては、まず第一に美術家として旧体制への抗議、告発を作品として表明することが始められ、第二に制作者として戦前アカデミズムもしくは美術批評眼を超越することを目標に掲げることになった。前者に基づいた行動として、日本美術会（一九四六年）、前衛美術会・日本アヴァンギャルド美術家クラブ（一九四七年）が挙げられる。この時期には、こうした新たな表現を作家個人が負うよりは志を同じくする同志が集い、その主張や力を世に訴える方法が選ばれた。協同して意志を示すことが民主主義社会にはよりふさわしいやり方だと考えられたからだろう。第二の志向は美術の世界で前衛を目指す集団や作家が登場するのは常であるからには、全く自然なことであった。創

造美術（一九四七年）、パンリアル美術協会（一九四八年）、現代美術懇談会（一九五二年）、具体美術協会（一九五四年）などを挙げる事ができる。表現としての抗議、告発はその対象や意図を観衆に伝える必要があるから、多かれ少なかれリアリズムに基づく必要があった。また、《原爆の図》（一九五〇年三月二十二二十五日、丸善）のように、巡回展示することでその企図を達成しようとする動きも生まれた。丸木位里、赤松俊子はほぼ同時期に三瀧町の老夫婦を主人公にした『ピカドン』（図1）の挿絵を制作し、同年八月に発行されたが、六月に朝鮮戦争が勃発し、東西対立が激化する国際情勢のもとでGHQにより発行禁止処分を受けた。つまり、一九五〇年代にはこうした表現はもう保守政治勢力との闘いを強いられ、その意思を表わすには重い足枷を振りほどかねばならなくなる。この流れのなかで、山下菊二ら幾人かの作家がシュールレアリスム手法をとって主題を描いたことが日本では特徴的である。瀧口修造のちに体験を実感として語っている。



1 平和を守る会編『ピカドン』ポツダム書店、1950年

時代ですからね。（『芸術新潮』昭和三十一年五月）

日本で一九三〇—四〇年代にシュールレアリスムが受容されたとき、それは閉塞的な時代からの逃避か抗議であったことが戦後も再現されたと解することができる。いずれにしても、暗い現実との呼応、照応は彼らの画面を必然的に暗くさせたのである。さらに、唯一の前衛政党であった日本共産党は四全協（一九五一年）から六全協（一九五五年）へと武装闘争から議会闘争へとドラスティックに方針を転換し、スターリン批判（一九五六年）による一国社会主義の否定という根底的な転回に振り回され、指導理念の体現者としての信頼を失う羽目に陥っていた。日本美術会がソ連邦流の社会主義リアリズム一色でなかったのは彼らが表現者として一定の独立性を保っていたことを示すが、彼らは表現主体として混迷せざるをえず、抑圧的になる社会によっても退潮を強いられていく。

一九四八年一月「我等は世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」と綱領に掲げ、山本丘人（図2）、上村松篁ら東京、京都の中堅作家が創造美術を結成した。国際性を強く意識し、「日本画」を脱却しようとする強い意志がこの行動を支えているように感じられる。翌年京都で結成されたパンリアル美術協会はさらに若い世代の集まりで、上村が



2 山本丘人《残雪》1948年

教授を務める京都絵画専門学校の副手だった三上誠が中心となり、後輩たちに呼びかけた。

曳光は轟き 隕ちた。フォーヴ、ダダ、シュール、アブストレー：一切のエコールが砕け、今怒号と暗黒の渦まく巷で、芸術は明日の蒼空を掴もうとみもだえている。日本画壇の封建的ギルド機構をうちやぶれ。日本画の退嬰的アナクロニズムに挑戦しよう。

今日読めば、既成価値観への反逆のみが目についてしまうかもしれないが、それはそれだけ日展を始めとする戦前からの美術団体が支配する戦後日本の姿がアメリカの対日政策の転換とともに露わとなり、つい数年前までの翼賛体制を支えた支配勢力が復活してくるなかで、より強固に闘う意志を示す必要があったからであろう。創造美術が画材や形式をそのままにして世界性を獲得しようとしたのに対し、パンリアルはその枠組みをも超えようとした（図3）。これらの作家の多くは一九三〇年代生まれで、小学生時代に敗戦を体験し、大きな価値変動を少年期に体験している。彼らは戦前の価値観が充分刷り込まれておらず、新しい価値指標を自らを組み立てねばならなかった。こうしてまず日本画領域において新たな動きが生まれたのは「日本画」という戦前の日本美術の特質



3 三上誠《戦後風物詩》1948年

を体现する概念に依拠してきたことに対する危機感のゆえであろう。洋画においては一九四五年二科、四六年に独立美術・春陽会・光風会と組織も会員も同じくして、なし崩し的に復活してきたことは対照的だった。この意味では、日本画で戦前期日本美術を超える具体的な方法の模索が早かったように思えるし、またそれは必然だった。

もう一つの戦前美術の超克の方策は国際化であった。これには新聞社が戦後文化の先導役を積極的に担っていった。それは欧米を主題とする企画展として広く観衆にもたらされた。

顕著なのは一九五〇年代前半までかつての帝室博物館で西洋美術展が盛んに開催され、五二年に開設された近代美術館に移っていく流れである。博物館での展覧会はいわゆるビッグネームの個展であり、それは西洋に優れた価値の源泉があり、そこから日本が再び学ぼうという姿勢が示されている。これは創造美術も含めて、同じ手本への学びの方法を検討することであり、終局的な到達点は西洋と共有しているはずだという世界観に基づいていた(下表参照)。

この中で、パンリアルや具体は全く異なった見方をしようとしていた。活動開始からしばらく後の一九五六年になるが、具体の指導者であった吉原治良は「具体美術宣言」に次のように記している。

具体美術は物質を變貌しない。具体美術は物質に声明を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。

具体美術に於ては人間精神と物質が対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のまま、その特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえる。...

〔芸術新潮〕昭和三十一年六月



4 嶋本昭三《砲による作品》1955年

日本の作家たちが足を踏み入れた瞬間であった。あるいは、明治以降日本が育成しようとした「美術」にはヨーロッパの定義した絵画、彫刻は不在だったことを改めて認識することでもある。また、さらに踏み込んで考えれば、ありうべき新たな独自の表現の獲得、つまり全く新たな日本美術の模索でもあった。

* * *

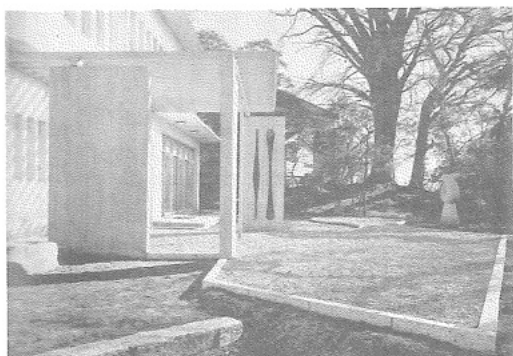
こうした戦後十年余りの日本美術の趨勢のなかで、明らかに戦前と異なるのは抽象表現の拡大であった。もちろん、一九三〇年代にすでに日本で抽象画が描かれ、恩地孝四郎らの実践があったことも事実である。しかし、ヨーロッパだけでなく、アメリカに優れた抽象表現が出現し、やがてそれが世界を牽引しようとするなかで、日本においても多くの作家が抽象表現によって世界に立ち向かおうとした。しかも、戦前と異なるのはすでにインターナショナル・スタイルの建築家が日

年	展覧会	主催	後援ほか
一九四七	西洋美術名作展	国立博物館	朝日新聞社
一九四八	泰西名画展	読売新聞社	国立博物館
一九四九	アメリカ住宅史展	国立博物館	朝日新聞社
一九五〇	日本初期西洋文化史 現代フランス絵画複製展	国立博物館	日仏会館・毎日新聞社
一九五一	イタリア名画複製展 アメリカ絵画展 現代世界美術展	国立博物館	朝日新聞社・イタリア文部省
一九五二	ブラック展 日本国際美術展	読売新聞社	高島屋日本橋店
一九五三	サロン・ド・メエ日本展 アンリ・マチス展 第三回アンデパンダン展特別陳列	毎日新聞社 国立博物館 読売新聞社	高島屋日本橋店 読売新聞社 東京都美術館
一九五四	ルオー展 世界のポスター展 国吉康雄展	東京国立博物館 国立近代美術館 国立近代美術館	読売新聞社 毎日新聞社
一九五五	ゴヤ展 グロピウスとバウハウス展 日米抽象画展 日米水彩画展	東京国立博物館 国立近代美術館 国立近代美術館 国立近代美術館	朝日新聞社
一九五六	今日の写真・日本とフランス 20世紀のデザイン展	国立近代美術館 国立近代美術館	朝日新聞社
一九五七	最近のドイツ版画展	国立近代美術館	朝日新聞社
一九五八	フィンセント・ファン・ゴッホ展	東京国立博物館	読売新聞社

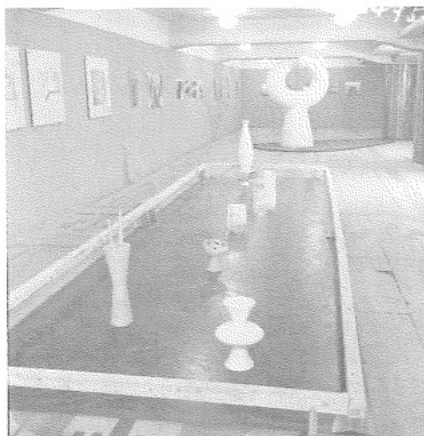
ここで吉原は西洋美術が精神を表現するために画材を道具として使ってきた方法を否定している。ということは、西洋の美術の基本的

本建築の抽象的な、つまり装飾的ではなく構成的な美や規格性に着目し始めており、そこからさらに広い範囲に日本美術へ目が向けられようとしていたことである。

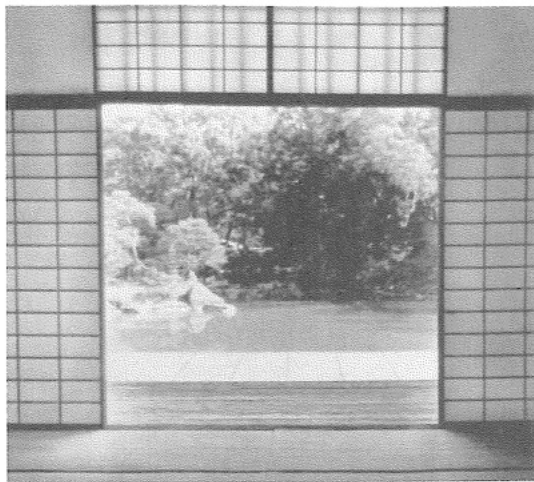
一九五〇年にイサム・ノグチは奨学金による世界周遊の帰途、ほぼ二十年ぶりに日本に立ち寄った。滞在中、慶応大学校舎を設計していた谷口吉郎に依頼され、万来舎(一九五一年完成)の室内、庭園(図5)をデザインすることになり、その成果を展覧会で公表した。この時、家具や彫刻以外に日本で制作した陶造形も併せて発表した。抽象彫刻家として実績を積んでいたノグチは陶土によって制作したオブジェ(図6)を発表した。美術工芸の領域にも杉田禾堂を始めオブジェの試みはすでに行われていたが、ノグチののびやかで自在な造形は改めて豊かな可能性を指し示した。ノグチはこの時期庭園の設計に活動



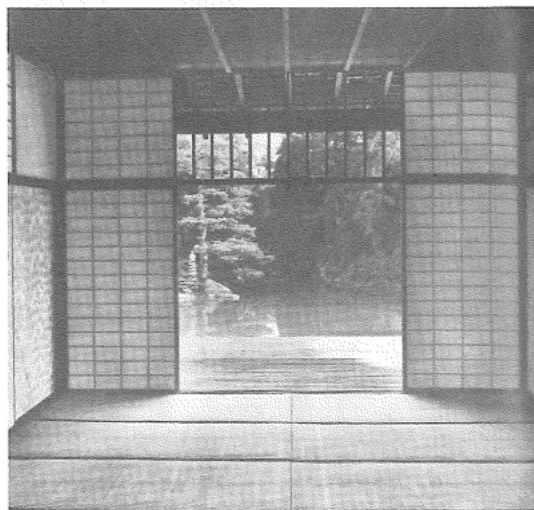
5 イサム・ノグチ《万来舎庭園》(『新建築』第27巻第2号)



6 イサム・ノグチ展(三越本店)1950年



7 古書院二の間から庭園を望む (森蘊『新版 桂離宮』創元社、昭和31年)



8 佐藤辰三「古書院二の間より庭を見る」(堀口捨巳『桂離宮』毎日新聞社、昭和27年)



9 石元泰博『桂離宮』1954年

のニュアンスへの評価とは異なる見方であり、より抽象的な造形美への関心であった。それは建物の日本独特の造形や美意識とは異なって、より普遍的に世界に共有することのできる美の発見だった。

この一九五〇年代に桂離宮について数多くの論考、案内が次々に発表され、しかも単なる説明図版以上の主張をもった写真家の撮影した図版が用いられている。堀口が「建物や庭を自ら作って見て、それを写真にした場合、如何にその作品としての価値が、いつはる事もなく示されるかを、私自身にしみて知つてゐる」(前掲書)と語った言葉にその理由が示されている(前頁表参照)。

一九五四年にグロピウスを桂に案内した森蘊は「あくまで人間的な規格の組合せに立脚しつつ、平面も立面も極めて快適に形造られていゝ洗練された空間の構成の妙と間然とするこのない環境との調和

にとつてきわめて有意義な橋頭堡に気づくことになる。

例えば、この時期に再び桂離宮に新たな関心が高まったことにそれはよく表われている。堀口捨巳は一九五二年『桂離宮』を発表したが、翌年ニューヨーク近代美術館のドレクスラーは吉村順三と石元泰博を連れて桂を見学した。同館における「日本家屋」展(一九五四―五五)の準備のためであった。この後六年かけて丹下が編集し、石元の写真集が刊行された。石元が桂で着目したのは敷石のリズミカルな展開や表情、質感、あるいは清楚な建物の造形と庭との呼応する関係であった。これはタウトが関心を寄せた建物の内に、「洗練された趣味はもつぱら高雅を極めた釣合にのみ求められてゐる」と記述した設計

に、人も我も狂喜する」(『桂離宮』一九五六年)と述べ、タウトと同じく建物、庭園の設計、構想に評価軸を置いている。これに対して、堀口は「非相称な組み立ての美しさに目が馴らされ、壁の建築から離れて、鉄骨や鉄筋コンクリートの骨組の新しさが身についた上で、この建物を見る時、始めてその宜さに打たれる」としているが、森はむしろこのように「桂離宮の姿形だけを学ぼうとするのは、桂離宮のよさの本当の生かし方ではない」と指摘している。こうした見解の相違を踏まえて、これらの著書の挿図を比較すると(図7-9)、なぜ堀口が石元の写真を激賞したのかが分かってくる。石元は明らかに二の間からの眺望を説明的に捉えるよりも、広縁の平行線と水面とを明確に対比させ、それが形造る明晰な構成を再現しようとしているのだ。

この観点に立って、まだ写真集が発行されていない一九五四年の「現

を広げていて、リーダーズ・ダイジェスト日本支社(一九五一年)に続いてユネスコ本部(一九五八年)の造園に着手し始めようとしていた一九五六年に、丹下健三を相手に興味深い発言を残している。日本の庭園では主要な役割を担う石に手を加えずに使う特徴的な手法が話題となった。

ノグチ 自然ほどポシビリテイがおおきいものはないですね。：人間が作ったものはその人間のものになかなれないですよ。リミットが多すぎるんでね。自然のものだったらそのリミットがない。それが日本のいいところですね、自然を探すから：

丹下 日本の者は、いつでも自分がナツシングなんです。自分を無にして自然に従い、型に従うのです。：何かやっぱり人間が創ったものがほしいですね。(『芸術新潮』昭和三十一年一月)

ノグチは日本の庭園が自然を範とし、そこに置く石に手を加えない方法に可能性を感じている。これに対して、すでに広島平和会館(一九五五年)を完成させ、この年香川県庁(一九五八年完成)が着工していた丹下は実践においてヨーロッパに続いて日本に純然たるインターナショナル建築を完成させ、またヨーロッパの建築家が称賛した日本建築の個性をそこに内在させることにも成功していた。かつての日本人が自然を規範としてつくりあげた造形を丹下はコンクリート打ち放しという近代的手法でも実現していた。つまりユニヴァーサルな手法によってヴァナキユラーな個性をも統合してみせるという自信があり、この時点でヨーロッパを追い越したと自認したことだろう。

とくにヨーロッパの建築家が日本建築の規格性に驚くとともに、その抽象的造形に魅せられたことは戦後日本で文化創造に立ち向かう者

年	刊行書
一九五五	藤島亥治郎『桂離宮』推古書院
一九五〇	高桑義生『桂離宮』推古書院、森蘊『桂離宮』創元社、岩波書店 編集部『桂離宮と修学院』岩波書店(写真文庫)
一九五一	高桑義生『桂離宮』推古書院、森蘊『桂離宮』創元社、岩波書店 編集部『桂離宮と修学院』岩波書店(写真文庫)
一九五二	堀口捨巳、佐藤辰三写真『桂離宮』毎日新聞社、丹羽鼎三『桂離宮の庭灯籠』彰国社
一九五五	丹羽鼎三『桂離宮の飛石』彰国社、森蘊『桂離宮の研究』東都文化出版、和辻哲郎『桂離宮・制作過程の考察』中央公論社
一九五六	森蘊、齋木幸子・汐瀬謙蔵写真『新版 桂離宮』創元社(昭和二十六年版の改定)
一九五八	和辻哲郎『桂離宮・様式の背後を探る』中央公論社、『桂離宮』推古書院(京都観光写真シリーズ)、『桂離宮』朝日新聞社(朝日写真ブック)
一九五九	鳥田貫一郎『桂離宮』岩崎書店
一九六〇	ワルター・グロピウス、丹下健三、石元泰博写真『桂・日本建築における伝統と創造』造型社



10 「現代の眼」展パネル展示



11 「現代の眼」展示状況

代の眼 日本美術史から」展に石元作品が最初に日本で発表されたことに注目しておきたい。この展覧会は以後五回にわたって国立近代美術館で開催された企画展の一回目なのであるが、『同館六〇年史』(二〇一二年)ではどういうわけかこの時には存在していない工芸館の企画展として記載されていて、同館企画課の事業ではなかったらしい。図録に替えて発行された『現代の眼 日本美術史から』(東都文化出版、昭和三〇年)には出品構成の担当者は明記されず、展示構成を谷口吉郎の担当としている。

近代以前の美術品を現代的な視点で見直すというこの企画展は戦後の美術展覧会として類のない性格をもち、その視点の獨創性が語られている。前掲書には撮影者として藤本四八、平山忠治、坂本万七が記され、石元の名はないが、会場では写真パネルが展示されていること

古書を見る、古書を読む 二〇二〇年一月〜三月

二〇一九年〇月×日

没原稿を『一寸』に載せるのもどうかとは思ったが、自分としては愛着もあり、なかなかおもしろいと考えているので、まあ、恥ずべき原稿でもない。ある人の紹介で、月刊で雑誌を出している出版社にこれを持ち込んだ。持ち込んだというより、サンプルがないと判断もできないだろうと、「急ぎばたらき」(これは鬼平によく出る言葉だ)ではないが、急ぎ原稿を珍しく書いた。長いのは読みにくいだろうということで、短いもの。知られているほうがいいだろう、ということ、本の世界では多少の有名人を取り上げることにした。だが、いまひとつ、魅力がなかったらしい。

山田 俊幸

こんなとき、『彷彿月刊』があつたらと、残念に思う。『彷彿月刊』は、突然の持ち込みや、企画にも素早く対応してくれた。無理なものは無理でできそうなものは、極力努力してくれた。そんな中で、いくつか仕事をしただけだが、全面協力してくれたのは、山田が企画した『絵葉書国人物誌』、芳賀直子のほとんど初仕事(編集)といつてよい『バレエ・リュス』も持ち込んだら、当時は本の世界では無名同然だったのに、一冊九ごと特集を組んでくれた。あのころ、山田も、芳賀同様、無名だったなど、いま思い返す。編集部は皆川秀君の英断だ。どちらもいい企画になっているところ、書き上げた原稿は、まずは旧蔵書について。いろいろと

は分かる(図10)。同書の図版から展示状況(図11)も知ることができ、きわめて無機質で中性的な展示手法には作品の作られた時代の生活感よりは、個々の造型性を抽象的に抽出しようとしていた谷口の姿勢が感じとれる。

メインテキストの「現代の眼」は谷川徹三が執筆し、谷川は「定説の義眼や偶像の呪縛を免れたとしても、そこに新しい発見による価値の転換や新秩序を作ることはできないでしょう。そういう価値の転換や新秩序は、すぐに実現することはできないとしても、それを目指すだけの根柢が新しい美の発見になれば、現代の眼を本当にその名に値いするものとすることはできない」

と述べ、しかもそれは「世界のあらゆる時代のあらゆる国の美術に通じている眼でなければなりません。」としている。つまり、戦後日本が達成すべきなのはただ戦前の否定ではなく、それを否定する根柢を新たに獲得することであり、それはしかも国際的に共有しうる基準に基づく必要があると主張しているのである。後者の国際基準を満たすために、日本の造形の抽象的造形性はそれが国際的に通用することと同展は示そうとしていたのではないか。このことが古美術や発掘品、古建築への共感に満ちた視線を支えていたと考えられる。つまり、「現代の眼」展はただ古物を近代の意識で捉えただけでなく、それに依拠することで近代美術の継承ではなく、超越を目指していたことになる。とすれば、それ以後の国立近代美術館に近代美術の検証以上の批評的観点を提示していたことになり、この問いに同館がどう答えたかに思いを致さざるを得ない。

本の整理をしていたら、なんとなく気がかかって買ってしまつた旧蔵書がある。昔ならば、「名家旧蔵書」である。もっとも、出てきたものもあれば、どこへ行ったか不明のままのものもある。そんな本についてのエッセイのつれづれだ。

二〇一九年〇月×日《旧蔵書の愉しみ》

○植草甚一の蔵書章

植草甚一と言えば「雑書王」。その日記を見ても、今日は「ペラ一枚(二〇〇字詰)を何枚仕上げた」と書いたかと思うと、その足ですぐに経堂の自宅から神田神保町におでまし。古本屋街をぐるっと回って、両手に買い込んだ本を椅子代わりにして店頭の本を漁るという徹底ぶり。見かけたことはないが、界限では有名人だったらしい。なじみの洋古書屋では、店主とおしゃべりをしながら、いつも携帯している耳の上にした鉛筆と消しゴムで、値札を消して、自分で定価を書き入れたこともあるという。店主がとがめると、この本は自分以外に買う者はいない、だからその値段は自分でつけてあげる、といったという。なんとも明瞭な答えが返ってきたものだ。それでも愛されたのだから、稀有の人といつてよいだろう。古本好きは、かくありたいものだ。

しばらく前に、神保町の洋古書屋さんに植草甚一の旧蔵書が大量に出たことがある。どうやら植草さんが、映画やスリラーの関連で購入していたフランスの本たち。あまりにも廉価だったので、分散させるのはもったいないと、当時、勤めていた大学の図書館に収蔵してもらった。ちよつとした植草甚一コレクション。見たい人は帝塚山学院大学図書館に問い合わせたらどうだろう。