

同時代の世界美術史に対峙する八木一夫

稲賀繁美 *Shigemitsu Inaga*

はじめに

八木一夫は、日本でいう「やきもの」と、ヨーロッパでいう「造形作品」との間の大きな齟齬に直面した芸術家です。この本では「オブジェ焼の死」を樋田さんが主題に取りあげています。死んだのかどうかを含め、「オブジェ」と「もの」のあいだにはさまざまな問題がある。八木一夫はヨーロッパにおける造形、立体造形と、東洋の器あるいは日本の「やきもの」との間、接点で発生するそれらの問題をひとりで総ざらいした。そして接点に発生してしまう事件ないし事故を、次々と創作の中で体験し、自ら傷つきながら、格闘の傷跡を、歴史上繰り返し返しの効かない作品として残していった。それが八木一夫の歩みだったのであるかという気がします。

絵画と陶芸のはざま

最初に《春の海》（一九四七）を検討します。複数の作例が知られていますが、一方には花器の装いがあり、他方には鮫鱗の戯画がやや潰れて歪んだ球体に居ついている。陶器と陶彫の中間的な、置物といって良いのか、器といって良いのか、そしてまだオブジェにはなっていない。一九四七年（昭和二二）の段階でこういう何とも形容しがたい代物が出来たわけですが、この中に案外古い陶芸の技法が生き残っている。でありながら、もはや陶器には還元できない、形を通じた一種の意志、表現をよどしている。既にそんなどっちつかずの二面相状態が、この敗戦後初期の作品にもでてくるようです。

日本の造形一般を見回すと、多くの場合、表現する作者ないし作品と世界との対峙という姿勢が、なにかしら希薄である。枠組みをきちんと設定しようとするもの、どうも融通無碍で領域が定まらず、境界線がはっきりしない。逆に言うと、造形が常に越境してしまう。そうであるがゆえに、個々の作品の表現力は、ある種の脆弱性を持たざるを得ない。そういう印象を与えてしまうものが多い。

日本で伝統的な工芸に従事していながら、そこから巢立ち、飛翔して、自律した

作品を作ろうとした人たちが戦後多く登場しました。八木一夫の場合には、やきものの世界からそうでない造形の世界へと飛び、離陸しようとしていたわけですが、不思議なことに離陸しようとする、だいたい「工芸的なもの」にかえって回帰してしまう。そこに日本の造形作家たちの持っている一つの、矛盾といっても良いようなものが、世代を超えて繰り返し出てきている。そうした症例の中に置くと、八木一夫の五十年前、半世紀前の仕事は、今でも決して古びていない。同じ選択をすれば同じ経験を繰り返すことになる。世代を超えて反復して行われてきたそうした系統発生といつてよい営みを、八木一夫は彼一人の人生の中で、自らの個体発生として演じてしまった。それは同時に、八木一夫の世代にとっては、列島における陶磁器の伝統を、当時の欧米中心の同時代世界美術史に真つ向から突きつける挑戦でもあった。そこには両者に融和や調和を求めるといふよりは、出会いの齟齬がいかなる悪意として表出するかを、純粹な実験として見極めようとする醒めた意思すら透視できそうです。この仮説に従って、以下作品を検討してゆきたいと思えます。

まず始めに、絵付けを考えます。《搔落向日葵図壺》（一九四七）を見ましょう。ここでは絵柄がまだ明らかに描かれている。これはどう見ても、ゴッホが絵に描いた向日葵の表現をうけついでいる。そして花には目玉が入っていて、この絵柄の目玉

が我々を見据えている、つまり我々が絵を見るのではなくて、絵が我々を見つめているという一種の逆転が仕掛けてある。芸術作品はもはや現実の複製ではなく、芸術の宿す眼球が新たな外的世界を描き、創造してゆく。これは、ゴッホと同時代のルドンの神秘の花や、盟友だったゴーギャンのタヒチにおける静物画にも見られる魔術的な思考ですが、そうした絵の持つ魔術的な現実変容力を、八木一夫は明らかに陶芸の絵柄のなかに取り入れていようです。

ただし、これは造形としての器の中に絵柄を入れるという限りでは、なお常套的な表現にとどまっており、造形的にも過渡的な段階に位置していることは疑いないと思います。しかし、この先になると、技法のうえからみても、もはや器の上に絵柄を描いたという安定した関係、絵柄が器の表面に癒着した、というだけでは済まされなくなつてゆきます。

もう少し先の作品、《金環蝕》(一九七八)の絵は、もちろんパウル・クレーの初期の線描の影響を如実に感じさせますけれども、搔落の線描は、粘土の肌に食い込み、物理的に刻みをいれてしまします。線描の刻印が力任せにそのもてる表現力を發揮すれば、それがついには、自分を乗せている器という支持体を壊してしまつても構わない。そんな一種禍々しい侵犯力までも感じさせる。さらに《草花文小瓶》(一九

五三―五四)になると、もはや器の上に絵が貼りついているというのではない。弾丸がガラスに命中してできた貫通の損傷を思わせる傷跡からは、むしろ普通の絵柄のあり方を造形的に壊してやろう、という破壊衝動にも近いような暴力的意志が、そこに如実に込められていることが見て取れます。

ホアン・ミロと信楽——「狸爺」仮説

それから十年を経た《信楽土管》(一九六六)〔図一〕は、八木一夫の海外との関わりを探るうえで興味深い作品です。一九六六年にホアン・ミロが日本に来て、八木一夫は京都でミロを迎えています。八木に付き添われて信楽を訪れたミロは、招かれた先の邸宅の二階で、とてつもなく下手糞な日の出の日本画を見て、ひどく喜んだという。それに八木さんがあきれて呆然としているうちに、ミロが先に庭に降りて大声をあげた。八木さんは、信楽焼の狸を見せれば喜ぶだろうと思つて、次にミロを狸の専門店に連れて行くつもりでいた。ところがもう老齢で動きも緩慢なはずの七三歳のミロおじいさんに、まんまと先を越されてしまった。八木さんがその顛末を述べた文章には、いかにも老人にしてやられたという驚きと、自分の策略を出し



图1 八木一夫《信楽土管》1966 个人藏

抜かれた悔しさなどが、見事に屈曲した筆で書いてあります。

《信楽土管》の制作された一九六六年（昭和四一）というのは、まさにこの年のこと。土管の上に信楽の狸が一匹見えますが、土管の内側の端にももう一匹隠れている。二匹が、かくれんぼうを演じている。ミロというタヌキ爺にかくれんぼで見事一本とられ、してやられた八木一夫の自嘲を込めた自画像を、この作品に読み取ること、できるのではないのでしょうか。前後関係は専門家にお伺いしたいところですが、この作品の方が先だとしても、ミロと出会った時の自分の姿を、後になってこの作品に読みこむ場合も、ありえたかも知れません。言わば八木一夫の西洋との出会い、ミロとの一騎打ちでヘマを犯した自分へのてれかくしの作品、という読み方も、あるいは許されるのではないのかと思います。もしこのあたり、証言を御存知の方がいらっしやるようでしたら、ぜひお教えいただきたいと思えます。

ここで、私が試みたいのは、ヨーロッパの目から八木一夫の作品を見た場合にどう見えるか、また反対に、八木一夫自身がヨーロッパの作品をどのように意識して自分のなかに取り込んでいたか、を探ることです。何かを見ると、「あっ、これいだき」と言っただけでいらっしやったようで、外のものもずいぶんと旺盛に取り込み、咀嚼していらっしやいます。その現場を、ただたんなる算術的な貸借関係としてでは

なく、八木一夫がいかに西欧同時代美術界と対峙したのか、という視点から見直してみたい。それが私の試みです。

出産外傷——刻む・開く・廻す

二〇〇四年（平成一六）に京都国立近代美術館で、松原龍一さんを中心に大変すばらしい、『没後二十五年 八木一夫展』が組織されました。この機会に一連の作品を見ていくと、自分でも驚くほど色々な記憶がよみがえってきました。個人の回顧展では個人の営みの流れは見えてきますけれども、それを同時代の文脈として、文化を輪切りにした、シンクロニシティ^{*32}の中で捉え直すのは企画としてなかなか難しい。そこには展覧会の主催者・運営者としてご苦勞があったと思います。

そこで、この場ではむしろ展覧会では直接みることでできなかった部分をもう少し探ってみたい。そうすると八木一夫が何を考えて制作していたのが、少しは見えてくるのではないか。例えば線刻という技法に関して見れば、『白釉レヴュー図大鉢』（一九四九）があります。初期の大皿で、蛤みたいな格好をしています。先行する世代の洋画家、三岸好太郎^{*33}に『オーケストラ』（一九三三）という有名な作品があ

* 32 ●シンクロニシティ (synchronicity) 同時性。表面的には独立無関係な現象や事件が時間的に同調して観察される現象を指す用語。非因果的連関の原理として、精神医学のカール・グスタフ・ユングが理論物理学者のパウリと練り上げた概念。神秘主義として異端視される場合もあるが、例えばイワシやツグミなどの大群は、群れ全体として瞬時に一斉方向転換を行う。そこに同時性の謎が探られている。なおドイツ語でSynchronisierungといえ、映画の音声吹き替えのこと。

ります。試しにこれとくらべて見ると面白い。三岸の場合、自分が愛用していたパレットの上に絵の具を置いて、それをナイフで引つ搔いて、パレット地の線をだすという技法でつくっている作例もあります。

同じ技法を、絵画の世界からやきものの世界に移してみたらどうなるか。そんな実験として見ると、どうでしょう。引つ搔くことでもって図を描くということですから、これはキャンバスの上に絵の具で描くのととは異なった性質の仕事です。すなわち地であるところの、土でできた表面に引つ搔き傷を入れていくという、一種の侵犯行為を通して、絵の世界にあったものを器の世界に移していく、そういう企てにもなっていくかと思えます。

次に立体造形に焦点を移してゆきますが、先ほどミロのことを申しました。ミロの作品にはさまざま記号が描かれますが、これに対して八木一夫がすごく敏感に反応していたことはよく知られています。《二口壺》(一九五〇)〔図2〕もその典型例でしょう。この器の場合、もう実用としては意味不明ですが、二つの口がついている、なぜ二つも口がついているのでしょうか。また《白化粧黒象嵌花生》(一九五二—五三)になると、器に彫ったパウエル・クレーバリの黒い線と、煙突みたいな二つの黒い口金みたいなのが、お互いに対話をしている。どうして二口の壺に拘ったの

* 33〇三岸好太郎(みぎし・こうたろう) 1903-1934年。札幌の生まれ。春陽会、独立美術協会に属する。31年頃より作風を転じ、《オーケストラ》などを制作。34年にはシュルレアリスムの影響を受け、蝶や貝殻を描く。詩作も知られるが、若くして名古屋に客死。30年に完成した自宅アトリエは、モダニズムの典型として知られる。妻は画家の三岸節子。北海道立三岸好太郎美術館に主要作品が展示されている。

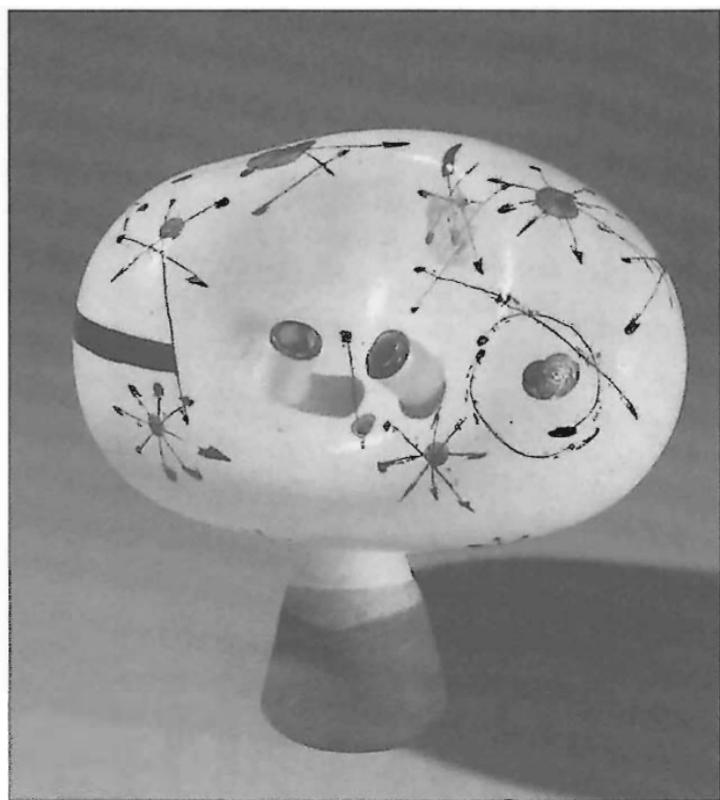


图2 八木一夫《二口壺》1950 京都国立近代美術館

か、既にどなたか説明されているのでしょうか。

八木一夫の文章を読んでみると、若い頃、先生筋にあたる沼田一雅のアトリエでの酒宴の逸話がある。沼田一雅は「陶彫」を唱えた方で、つまり実用を離れて陶という素材による造形を目指された方ですが、その先生が香炉をつくった。それを見て八木が、穴が一つしかないからこれでは煙が籠って使えないだろう、と発言した。すると酒宴の席が突然凍りついてしまい、たいへんに気まずかったという思い出を八木さんは書いていらっしやる。幼少期から青年期にかけて、陶芸の世界で大人たちが当然と思っている常識に対して、人は素朴な疑問を抱く。ところがそれを素直に語ると、大人たちが固まったような反応をする。それが八木一夫にとって一種の精神的な外傷、トラウマのような形になって、それがどこかで違う形に変形されて噴出するということも、ありうるのではないのでしょうか。

じつさい、八木一夫自身、創造の創という字が、「つくる」という意味とともに「きず」でもある、そして創作活動というのは実は自分の身を切り刻む、傷の痕なのだ。だと晩年に語っておられます。その傷痕として八木一夫の創作活動を辿るのは、八木一夫自身の示唆に従って、八木一夫の創作の精神を分析することに通じる。ここで二口壺に話を戻すなら、その由来については、他の説明もなされているのかも知

れません。とはいえ、若い頃の酒宴での失敗が八木の記憶に深く刻まれていた以上、その傷が、半ば無意識に昇華され、補償作用として二口壺へと転生したという見方も、無碍に打ち消すことは出来ないでしょう。

つぎに有名な《ザムザ氏の散歩》(一九五四)ですが、この場合も、意味不明な開口部がさらに異常増殖してしまつて、普段だったら水平になっているはずの、轆轤で回した輪に附着し寄生してしまふことでもつて、器という存在そのものの意味を奪い取つてしまふ。もちろんこれは、一夜にして変身をとげてしまつた、カフカの短編小説「変身」の主人公Ⅱ虫の名前に仮託し、それでもつて、八木一夫が自らの変身を語つたものでしょう。またここで轆轤は、器をつくる道具とは違う機能を獲得し、それによつて、用としての技術から解放される。そこにこの作品の歴史的意義があるとは、よく言われるところです。

用からの解放ですが、八木一夫は轆轤についてこう言っています。つまり、作者の個性を素材に伝える手と、土に含まれた素材の個性とが、轆轤において出会う。世間で言う「良い轆轤」とは粘土の凝集性と轆轤の遠心力との釣り合い、手と土とのあいだに「水の流れるような協和と必然」が生まれるその「状況のよさ」を指す、と。素材と手とが轆轤のうえでうまく調和した場合には、一種の予定調和のような

スムーズな感じが生まれる。しかしそこに落ち着いてしまふ職人の世界から、どう脱出すればよいかが問われていた。ここには、作家たろうとした八木の実感、実存的な賭があつたように思えます。

素材といえば《素焼きパイプ「風位」》(一九五五)、この素焼きについても興味深い面白い議論があります。たまたま見つけて面白い材料だと思つたと八木一夫は書いています。同じ頃に、河井寛次郎が素焼きの土管を家先の工事現場で見つけていますが、ここには今まで自分たちがやってきた陶芸の世界それ以前の、土偶やはにわに通じる世界がある。もつとも古い素朴な技法だけれども、異様な、ただの土というもののもつ材質感、ぶつきらぼうだけれども何かとてつもない表現力を宿した素材が横たわつていた、と八木は言っています。この素焼き作品は、市立芸大で同僚になつた辻晋堂の彫刻作品とつきあわせて見ると、互いの資質が引き立ちます。かつて両者を並べたふたり展も開催されていますが、彫刻家は土の使い方を知らないものだから、八木から見ると、とんでもないものを平気でつくつてしまふ。もう片方は土の扱い方、技法がなまじ身についているだけに、辻晋堂のやつていることに對して反感も抱くけれども、ああ、してやられたという感情も湧く。そうした切磋琢磨の局面も、できれば次の展覧会でまた新たに正面から扱つて頂けると、なお新

鮮な発見が多々あることでしよう。

「中はごころか」

みつつめに、器と中空、に注目します。八木一夫に《雲の記憶》（一九五九）（図3）という作品が知られていますが、この数年前の一九五〇年（昭和二五）・五二年（昭和二七）にイサム・ノグチがアメリカから来て、日本の芸術家たちに与えた影響の広がりや深さは、最近ようやく、足立元さんほかの論文（註1）によって、多角的に検討されるようになってまいりました。瀧口修造が「イサム・ノグチの不思議な芸術の旅行」という文章を『みづゑ』に書いている。イサム・ノグチは、西洋にあって彫刻と陶芸の分類を超えた世界をつくっている。それに日本の陶芸家たちは一種の驚きをもって接して教訓を得たという経緯が知られています。

ちょうど同じ頃から、八木一夫とその周辺の走泥社の面々は、器とは何かという問いに直面する。「なかはうつろか」という問いかけが八木一夫にあります。つまり中を空っぽにしてしまうことでできる造形というところに器独自の面白さがある。それは決してヨーロッパの彫刻、彫塑、立体造形と性質を同じくするものではない。

* 34 ●イサム・ノグチ (Isamu Noguchi) 1904-1988年。日本人詩人、野口米次郎を父に、作家のレオニ・ギルモアを母とする混血米国人彫刻家、デザイナー、庭園設計家。27年パリに留学し、ブ拉克ーシに師事。翌年帰国してニューヨークで初の個展開催。戦時中は日本人収容所で混血ゆえに二重疎外を体験。47年以降家具や照明器具 (Akari) も注目され、50年代日本の戦後美術に感化を及ぼす。

* 35 ●瀧口修造 (たきぐち・しゅうぞう) 1903-1979年。詩人・美術評論家。富山県の生まれ。慶応義塾大学で西脇順三郎に師事。30年にアンドレ・ブルトン【超現実主義と絵画】を翻訳。41年治安維持法違反容疑で検挙。戦後は実験工房を主宰し、多くの若手を育成。マルセル・デュシャンの紹介にも努める。詩作のほか、デカルコマニーによる作品も著名。著作集13冊。富山県立近代美術館に遺品が収蔵されている。

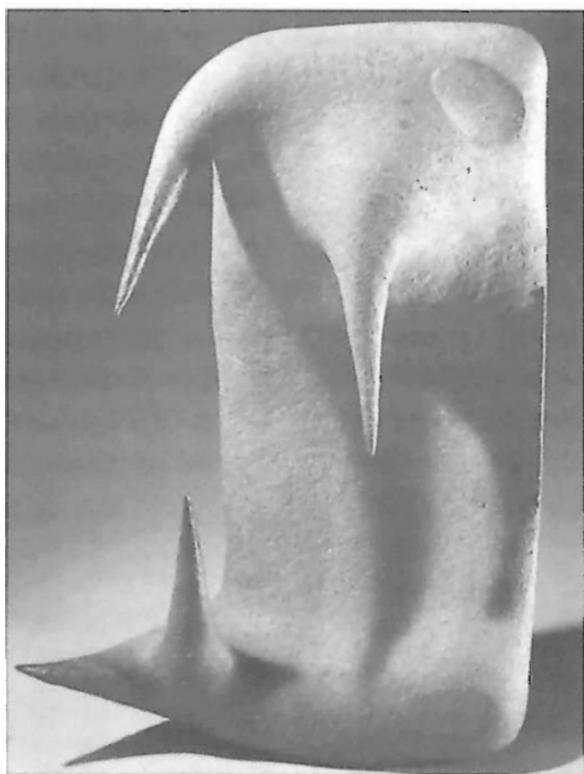


図3 八木一夫《雲の記憶》1959 京都市美術館

たしかにブロンズ鑄造は中空ですが、そのことに積極的な意義は与えられていない。それに対して、これは岡倉天心が『茶の本』（一九〇六）で欧米の読者を念頭に強調したことですが、器の本質は空洞にある。中に空洞を宿すことを出発点としてつくられてしまう量感（ヴォリューム）、そこにいかなる可能性があるか、そうした探求が『雲の記憶』という作品に結実したと思われれます。

ちよつと突飛な比喻になります。草間弥生さんがもう少し後に、ニューヨークでソフト・スカルプチャーに着手します。彼女の場合には、家具の上に、風船のような中空の塑形素材によって、ファロス^{*36}的なものをうわ乗せする。家具とは職人さんがつくるものであり、家庭用品という意味でも、象徴的な意味でも、女性的な存在です。ところが女性的な性格を持ったこの家具のうえにファロス的なものを生えさせると、これは彫刻の一員として遇され、芸術作品へと変身してしまふ。彫刻とは大芸術の範疇に属し、男性原理で統御される。家具と言う女性的なものに男根状のものを寄生させることによって、いわば作品に性転換を施してしまふ、という術策がとられているわけです。

八木一夫の場合、そこまで理論的なことは発言していないものの、草間に先駆けで、同様の手法に訴えている。つまり器という女性的な存在、そして職人芸の世界

* 36 ●ファロス phallus (英) 男性生殖器。転じて生殖能力の象徴としての男根像。ヒンドゥー教のリンガもファロスの1例とされる。本邦では道祖神やその変形として、近代以降の招き猫に「陽物信仰」の痕跡が認められる。女性におけるファロス欠損に由来する、男性の去勢恐怖に、ジークムント・フロイトは、精神分析学の基礎を置いた。亀頭との融合は、漢字文化圏内部の特異的解釈。

に属していた陶芸というものを、ヨーロッパ的な意味での立体造形へ変貌させる。そのさい、陶芸は土でできていますけれども、中は空っぽ。言わば原理的にはソフ・スカルプチャーと同じく、「内はうつろ」という構造を使う。こうして一方では、伝統からの脱皮をはかる。と同時に、欧米の芸術観に耐えうる作品を作りあげようとしている。その辺にもヨーロッパの造形に対する八木の、一種のものの考え方が、きっぱりと表明されているだろうと思います。

さらに、中空の造形をつくった後に、そこに裂け目を穿てしまうという行為が、《小町のギプス》（一九六四）〔図4〕に出てきます。これは、同時代のルチオ・フォンタナのキャンバスを破ってしまった作品《空間概念》（一九六〇）〔図5〕を明らかに意識していると思います。しかし、ここで起こったことを比べると、違いもまた分かってくる。フォンタナの場合、絵画の地であるキャンバスをナイフで切りつける。これは絵画存在というものの平面原理を壊してしまう、一種の破壊行為だった。ところが、もともと中空構造を含んでいる器の場合、土という材質の皮膚を切りつけて、そこから何が出てくるかという、中が空っぽだという事実が外に露呈する。造形思考としてみれば、中空であることが造形上の要件ではない彫塑、彫刻とは違う文法にそって為された造形である。そのことをはつきりと呈示するために、八木

* 37 ●ルチオ・フォンタナ (Lucio Fontana) 1899-1968年。アルゼンチンのイタリア系移民の家
庭に生まれる。青春期を欧州に過ごして後1940年にブエノスアイレスに戻り、アルタミラ・アカデ
ミーを主催。1947年にはミラーノで空間主義spazialismoを唱え、58年からキャンバスを切り裂く
《空間概念》を発表。創作と破壊との競合は、サンパウロ・ビエンナーレほかで、大反響を呼ぶ。



図4 八木一夫《小町のギブス》1964 個人蔵



図5 ルチオ・フォンタナ《空間概念》1960 大原美術館

はフォンタナの技法をあえてなぞってみせた。そうした解釈もできるのではないかと思います。

換骨奪胎

そうした粘土による造形のなかで、《獅子》（一九六四）のような皿や《舞炉》（一九六五）（図6）における驢馬の造形などは、明らかにピカソを意識しています。動物をかたどってみたのも五〇年代のピカソの金属製の玩具などを踏まえていると思います。ピカソの《山羊》（図7）を、八木が鋳直したというところ、駄洒落ですが、両者並べてみても、八木はいささかも力負けしていない。同時にそれは《爐》（一九六五）（図8）のように、中国古代の青銅器の造形、それも器の原点への回帰という意志も含んでいる。つまり八木の探求は、現代と始原との二重性を見据えていた。洋の東西を跨ぎ、古代と現代とを見透かして地歩を定める八木一夫の膂力りよくが、こうして見えてきます。

それから、これはどうでしょう、同時期の《白化粧作品》（一九六四）（図9）。そのなかの幾つかは、どう見てもブランクーシ*38の《接吻》（図10）を意識していると思うの

* 38〇ブランクーシ (Constantin Brancusi) 1876-1957年。ルーマニア生まれ。20世紀を代表する抽象彫刻家。1904年パリ美術学校に入学し、ロダンの工房で働く。1913年アメリカのアーモリー・ショーに出展。24年より制作の《空間の鳥》が、26年に米合衆国通関の際、美術品とみなされず裁判沙汰となる。イサム・ノグチの師。パリに死去。ポンピドー・センターにアトリエが復元されている。



図6 八木一夫《舞炉》1965 個人蔵



図8 八木一夫《爐》1965 個人蔵



図7 パブロ・ピカソ《山羊》1950



图9 八木一夫《白化粧作品》1964 個人蔵



図10 ブランクーシ《接吻》1915 ポンピドー・センター

ですが、既に指摘されているのでしょうか。この場合も、外面的に造形的には似ているけれども、原理が逆だということを八木一夫は主張したかったのだらうと思います。つまり、ブランクーシの場合、あくまでも二つの人体が接合する様を、石を外から彫ることでもってつくりあげている。そこにふたつの眼球が合体をするという表現が現われるわけですが、八木の場合ですと、外から形を与えるのではない。あくまでも、器というものが内部からの作用によって立体となった時に、ブランクーシの石の塑像に酷似した姿が、その表面に現れた。だが、その形を支える原理は、内側から外側へと発露したものであって、両者きわめて対照的だった。そこに八木の確固とした造形的主張をみてとるべきではないかと思えます。

「具体」の指導者は、晩年円形ばかり描いたことで有名でした。吉原治良が絵で円形を描いたのに対して、八木一夫はそれを、これみよがしに立体にしてしまった。仮にそう解釈されても八木は痛痒を感じなかったでしょう。なぜなら、円が陶磁器による立体構造に置き換えられた瞬間に、そこには全く次元の違う意味が付け加えられるからです。吉原治良のトレードマークであった丸を描く絵、これを立体にしたらどうなるかという、まず真ん中に新しい入口ができてしまう。吉原治良の場合には、円を描いたけれども、中央の空白にいかなる意味があるのかは、ついにわ

からずじまいだった。ところが八木の《環》（一九六八）のように立体に立ち上げた
とたんに、それは意味を招き入れる器に変貌してしまった。意味を装填しうる器を、
八木はここで新たに発見してしまった。しかも、この八木の作品は、あくまでも器
として中空である。イサム・ノグチの《無》（一九五〇）なども横目で睨みながら、
八木の作品は、《白い環壺》（一九六六）のように、壺の出自に拘る。そして、立体の
円環のドーナツは存在論として、中空の筒を閉じることによって、もうひとつの穴
を生むという二重構造をはらんでいる。これは存在論的な飛躍であり、それがこの
後、さらに様々に変形され、平面にはない発展を遂げてゆくわけですね。

こうして、八木一夫の中にきわめて異質な造形家たちが溶け込み、融合されてゆ
く様子が見えてきます。とりわけ同時代の欧米の造形芸術、さらに他のジャンルで
ファイン・アートと見なされるものを鋭敏に観察し、そこからきわめて貪欲に換骨
奪胎がなされている。しかし、それら異質な世界を、中空な器の世界、陶磁器とい
う土と炎による成型作用と接合させると、全く違う次元に展開する。この潜在性の
見極めが、八木一夫の八木一夫たる所以^{ゆえん}でしょう。

ともするとこうした比較は、あるいは八木の獨創性を貶めるように見えるかもし
れませんが。しかしそうした懸念こそ、西欧の「獨創性」という觀念に毒されている

証拠でしょう。八木一夫にとって大切なのは、陶芸をして純粹芸術に伍する地位に付けることでした。形態のうえで現代美術の先端と評価され、権威となっていた造形に、陶芸という階層的「劣位」の立場から迫り、思想のうえで、また達成のうえで「規範」を凌駕する内実を与えられるか否かが、勝敗を決します。没後二五年の現在から回顧してみると、このように作品を並べて検討しても、八木の作品にいささかも遜色のないことにこそ驚嘆すべきでしょう。お手本だったはずの「巨匠」の作品を見事に「食って」いるのは、空恐ろしいほどです。

概念との闘い——堀内正和との切磋琢磨

ここで、視点を変えて、コンセプトに注目してみます。《黒陶作品》（一九六七頃）、《衣》（一九六三）などは、当時紹介され始めたマルセル・デュシャンを意識した作品だろうと思います。《衣》はモデルさんが粘土の上に腰掛けたら、体の格好がくつついちゃったという感じのもので、このあたりは、マルセル・デュシャンの《雌のイチジクの葉っぱ》とか、《オブジェ・ダール》（objet d'art）のパロディでしょう。デュシャンの作品には「芸術品」オブジェ・ダール（objet d'art）という音の陰に男根を示唆する卑猥な

言葉がかけてあつて、芸術の営みを茶化しているわけですが、八木一夫ほど鋭敏に、そうしたデュシヤンの悪意を見抜いた人はいないのではないか。八木は雌型と雄型という鑄型の組み合わせを作品に仕立てることによって、型と作品との相互依存の実態を暴露し、自律した造形という通念に疑問をつきつけている。先ほど触れた西欧の彫塑の場合、雄型としての作品を成立させるために、雌型の石膏を犠牲にして憚らない。また原型としての粘土彫塑も途中で用済みとして破壊される。こうした横暴に対して、雌型の地位に甘んじてきた粘土の側から異議を申し立てる。となれば、これが元祖たるマルセル・デュシヤンのお株を見事に奪う振る舞いだったことも見えてくるでしょう。

コンセプトへの関心は六〇年代を通じて深化を遂げますが、《素因の中の素因》(一九六九)、《穴を通る穴》(一九六九)などの作品になりますと、明らかに当時同僚であつた堀内正和の、非常に理知的な作品とほぼ同じモチーフを使いながら、位相を異にする造形を模索している。堀内の場合には幾何学的な造形を、地中海的な乾いたエロスの感性によって、遊びに仕立てて、面白がつている。そこに《のどちんことはなのあな》(一九六五)《箱は空にかえてゆく》(一九六六)《球もまた空にかえてゆく》(一九六六)などの独特の名前がついてくる。その傍らで八木一夫は、

同様の立方体と球との入れ子を、土俗的な黒陶で演じ直し、堀内の作戦を裏手にとって転倒させてみるという作業に没頭する。《みんなさかさま》（一九六八）は、カトリック的なる堀内の天空志向を茶化したもの、《頭は先に進む》（一九六八）も、堀内の理知主義の「頭でっかち」を揶揄する悪戯、とも読めるでしょう。ここでもお互いにどちらが影響を与えたのか、切磋琢磨の実態は、もはや混沌としてくる。かたや彫刻の側から、かたや陶磁器の側から、触手を伸ばしあってお互いに探りを入れている。その狸と狐の化かしあい、とでもいうべき丁々発止の実像を具体的に追いかけていくと、これはなかなか面白い。

同時に、八木一夫という人も、けっして時代と無関係ではありません。巨匠は時代に棹させばこそ時代の刻印を帯びるが、ひいてはそれがその時代の刻印となる、とはアンリ・マティスの格言ですが、これは八木一夫にも見事に当てはまるでしょう。《右の目と左の目の情報》（一九六八）を経た《永き午前（ブロンズ）》（一九六九）、《戦士（ブロンズ）》（一九六九）あたりの作品は、明らかに当時の全学連のヘルメットだと思ふのですけれども、いかがでしょうか。《つながれた器（ブロンズ）》（一九六九）〔図1〕は、体制変革、社会改革を目指してはいるけれど、実は社会にながれた実存、革命を叫べばこそ逮捕されて捕縛された主体の寓意でしょう。また



図11 八木一夫《つなぐれた器（ブロンズ）》1969 個人蔵

《融合への分離》（一九六九）は、理想社会実現への努力がかえって分裂を引き起すジレンマを巧みに造形化していますが、これは学生運動末期のいわゆる「内ゲバ」の位相の黙示録ともいえましょう。松原龍一さんも書いていらつしゃるとおり、八木の作品の題名に関しては、なお今後の研究に待つ必要があるでしょうが、いずれにせよ亀頭像のブロンズがあつて、男性原理で自己主張しようとするけれども、実は鎖でつながれていて、思うに任せない。そんな時代の挫折が凝縮されている。

これは深読みをすれば、陶磁器の世界から解き放たれた造形をめざそうとした八木一夫が、しかし自分のやっていることは、所詮茶碗屋の悪あがき、という自嘲を形にしたもの、と読めないわけでもない。亀頭と言いましたけれども、亀がたくさんでてきます。須田国太郎の《海亀》よろしく、抜き手を切つて海中を泳いでいるように、なにかしら無意味に手足を宙に空転させているような《亀（ブロンズ）》（一九六九）ができ、さらに、もつとひどくなると、《亀》（陸亀？）（一九七三）は、仰向けに転倒してしまい、甲羅の重さで起き上がれない風情ですが、これは無理に起こしてあげたつて、とても自分の貧弱な手足では歩けそうもない。これらは、はたして器なのかオブジェなのか、そこに自分のやるせない気持ちを投げ込む口実なのかもわからない。初期の《月》（一九五四）から、最晩年の再制作《盲亀浮木》

(一九七八)といった仏典(『中阿含』五三卷など)に拠る題名の作品まで、一連の亀の変貌を探索すると、八木の心境の変化と世相の推移が見えて来そうです。

前衛の総括と解体

このように、八木一夫は陶芸を陶芸ならざるものと衝突させて、そこに発生する問題を、ひとつ又ひとつと果敢に攻略し続けていったわけですが、六〇年代末に、そのひとつの総決算の時期がやってくるように見受けられます。さきほど吉原治良の円が立体に置き換えられると、造形的に別の次元に飛躍する、と申しました、その世界がどこまで行くか、というと、一方では《遠い入り口(ブロンズ)》(一九六九〔図12〕)、《真珠取りの肖像(ブロンズ)》(一九六九)に至りつく。これもすばらしい作品だと思えます。いわば出口が無に直面する階段ですけど、そこに一つの宇宙をつくってしまう。吉原治良は自分で丸を描いたものの、それだけではどうてい行き着けなかったであろう世界への扉が、八木によって虚空に開かれてしまう。さらに突きつめると、《そのあたり(ブロンズ)》(一九六九)の場合には、液化した金属のかたまりに、球かなにかが落ちこんでできた双曲線の穴を、ただ単に垂直に立て



図12 八木一夫《遠い入り口 (ブロンズ)》1969 個人蔵

ただけの表情へと削ぎこまれる。自らの探求に従ってこの境地に到達した八木一夫が、ちょっと同時代の周囲の現代芸術の状況に目くばせすれば、その成果は「ニュートンの耳（ブロンズ）」（一九六九）〔図13〕に結実します。

ここには、一九七〇年（昭和四五）の大阪万国博覧会を目前に控えて、当時の前衛美術の最前線すべてを相手に総濼えのパロディーを挙行して、彼らを凌駕してみせる八木の姿が浮かびます。同時代の芸術家ならば、まんまと八木にしてやられた、と臍を噛んだことでしょう。つまり、前年の一九六八年（昭和四三）に関根伸夫が『位相大地』〔図14〕を作った大きな話題を呼んだ。それと同じ構図を自分の土俵に呼び込んで、圧縮する。加えて大地に穿たれた堅穴を垂直に断ち割ってみると、そこにこれも当時はやっていた、三木富雄の『耳』〔図15〕が化石よろしく埋葬されている。耳を宿した林檎が地中に埋まっていたわけですが、この林檎がどこからでてきたかという点、同じ時代に堀内正和が『エヴァからもらった大きなリンゴ』（一九六六）〔図16〕他の作品を作っている。林檎を割ってみるとそこに男性と女性の象徴が隠されている趣向です。こうした話題すべてが、八木において統合される。「穴」という問題系にそって、これら全部をくつつけてみせたのは俺だけだぞ。ここに一九六九年（昭和四四）の日本の前衛美術の最先端の縮図、というよりも、文字通りの「断面図」

* 39 ● 関根伸夫（せきね のぶお）1942年、埼玉県生まれ。多摩美術大学で斉藤義隆に師事。68年、第8回現代美術展、神戸須磨臨宮公園で発表した《位相・大地》によって脚光を浴び、のちに「もの派」と呼ばれる潮流の画期をなした。70年にはヴェネチア・ビエンナーレ出品。73年には環境美術研究所を創設。

* 40 ● 三木富雄（みき とみお）1937年、東京の生まれ。1978年、40歳にて急逝。1958年第10回読売アンデパンダン展でデビュー。63年より耳を象った作品を、アルムニウム、亜鉛などを材料に作り続ける。耳に取り憑かれた創作家として余りに著名で、頻繁に言及される。

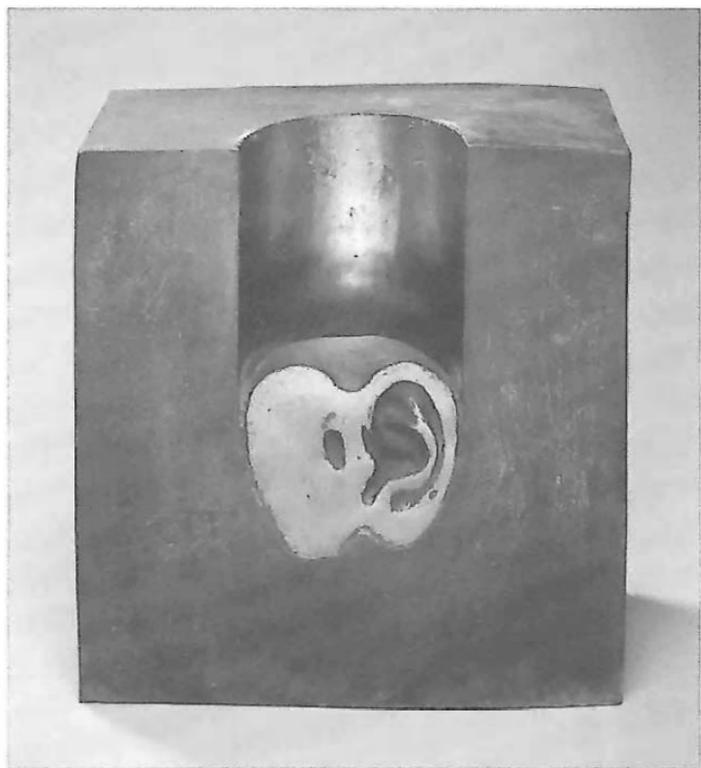
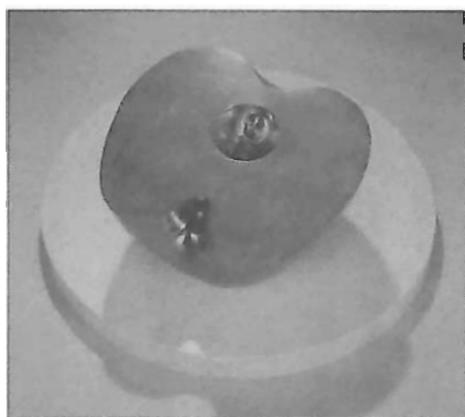


図13 八木一夫《ニュートンの耳（ブロンズ）》1969 個人蔵



105
 〈上右〉図14 関根伸夫《位相大地》1968 〈上左〉図15 三木富雄《耳》1965-72
 〈下〉図16 堀内正和《エヴァからもらった大きなリンゴ》1966

がある。たぶん八木さんはそう言いたかったのだらうと思います。実際、今日から振り返ってみれば、ここに六〇年代最後の日本の造形的前衛の可能性が見事に凝集されており、それは日本の戦後美術が世界に誇りうる一つの頂点でした。

造形の虚無主義——デュシヤンの裏を搔き、ジヨーンズを潰す

こうして八木一夫は、六〇年代の総決算として、時代の意味を集約してしまった。先ほど意味を孕む器ということを行いました、七〇年代になると、八木一夫はむしろ器の中には意味がないということを言い始めます。《白い箱》（一九七二）などのシリーズ、いかにも意味ありげな箱ですけれども、中になにが入っているかは、我々にはわからない。《白い箱 open, open》（一九七二）では、「あけろ、あけろ」などと英語の命令形で唆されても、相手はやきものですから今更開けることもできない。これも明らかにマルセル・デュシヤンの《隠された音とともに》（一九一六／六四再制作）などを意識している。中に何か入っていて、コロコロと音がする。でもビスでとめてハンダ付けていますから、何がはいっているのかは謎のまま。それを当時菊畑茂久馬さんが一生懸命複製してつくっていた。そのまたパロディを八木一夫は、

ハンダ付けではなくて、焼物としての陶磁器でやってしまおう。

その先に出現するのが、「本」のシリーズですが、これは、荒木高子^{*41}さんの「聖書」の焼物などと比べると、その対極、ほとんどブラックユーモアの世界でしょう。つまり本の世界には知識が詰まっていると言われているけれども、八木の造った陶磁器の本は、実は中空であるという空虚さを、そのどこかとぼけたユーモアとともに、見るものに突きつける。本を皆ありがたがっているけれど、実は中身は空っぽだよというすごく皮肉なメッセージ。それがこの陶板に、これ見よがしに透け込まされ、焼き固めてある。

そうした中に、「NO」（一九七二〔図17〕）が現れます。陶板の本のうえにめがねが置いてあって、玉の部分にNとOの字が刻んである。これは色々曰く因縁つきでしょうけれど、八木が意識的に下敷きにしたのは、ジャスパー・ジョーンズが当時作っていた目鏡。これは引き写しだと言えばそのような見えませんが、あえて模倣を演じてみせたことの意味を私としては問うてみたい。ジャスパー・ジョーンズ^{*42}のサングラスの中では、目玉のかわりに歯をむいた口が待ち構えている。ところが八木の場合、そもそも粘土のメガネでは何も見えないし、そのメガネのおいてある本は中身も空っぽ。これはジョーンズのパロディによってジョーンズにNOをつきつけ

*41 ●荒木高子（あらかき たかこ）1921-2004年、西宮に生まれる。61年渡米し、ニューヨークで彫刻を学ぶ。63年帰国し、陶芸に専心。聖書を刻んだ書物の陶器が話題をよび、日本陶芸展最優秀賞（1979）他、内外での受賞歴がある。

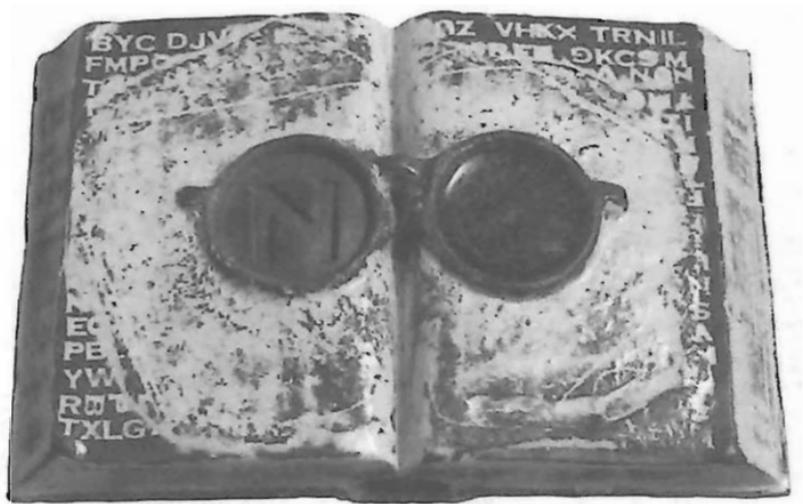


图17 八木一夫《NO》1972 京都国立近代美術館

るしぐさでしょう。可視性の暴力や言語の攻撃性を、口と目を入れ替える置換によって訴えるジャスパー・ジョーンズに対して、そもそも可視性こそがまやかしてであり、言語表現に否を突きつける仕草が、八木の位置を浮彫にしています。

ここで振り返ってみると、一九六〇年代後半に円環をつくってそこに穴を穿つと、その向こうになにやら意味ありげにみえる世界への通路が出来上がった。だがその彼方は空虚であり、また箱を作ってみせては、実は箱の中には意味など宿されてはいなかったよ、というニヒルな言語否定に至ったところで、この《本》シリーズにたどりついたわけですね。箱の中は空っぽ、陶磁の本を打ち割ってみても、そこに詰まっているはずの知識には到達できない。あるのは虚無ばかり。遠近法で無限の彼方を指し示す、だまし絵の世界を追究した末に行き着いたのが、この境地でした。そしてやがて作品も消えて作品を展示する台だけが残り、その向こうから今度はとうとう手が出現してくる。それが、《先導者》（一九七四）、そして《出発》（一九七四）以後の展開です（図18）。こうして眺めてみると、実に一貫した思考でもって八木一夫の問題意識が展開しているのに、あらためて驚かされます。

* 42 ●ジャスパー・ジョーンズ (Jasper Jones: 1930-) ラウシェンバーグと並んで現代アメリカ合衆国を代表する芸術家。1949年にニューヨークに進出。54年の星条旗を描いた油彩で、ポロック以降の到来を印象づける。デュシャンを参照しつつ、既成の記号に執拗に拘泥し（ブロンズ製の《エール缶》1960年）抽象表現主義を乗り越え、《眼鏡》（1960）で、見る行為への疑義を作品化した。

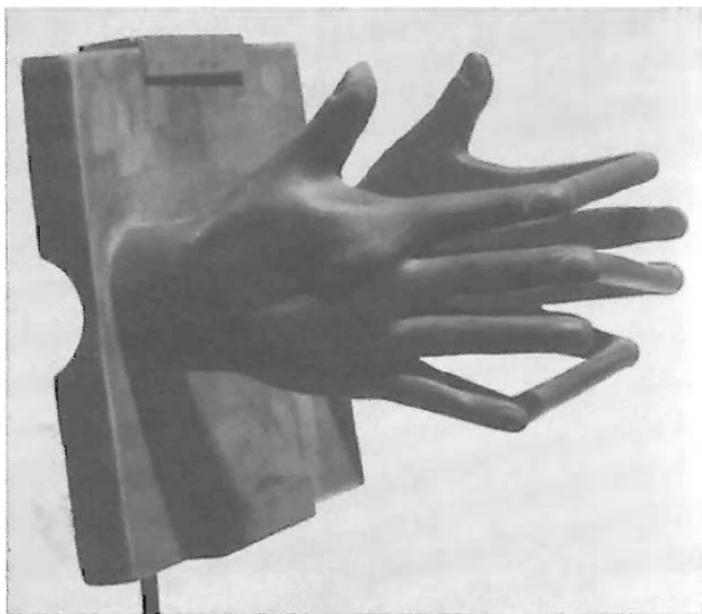


图18 八木一夫《示》1974 広島県立美術館

手と作業台

手のシリーズについては、まず第一に、ここでもまた、京都市立芸術大学での同僚だった、堀内正和との切磋琢磨は明らかでしょう。二人の作品を一緒に並べてみたら、ずいぶん面白い展覧会ができるかと思いますが、こういう企画は危険すぎるのでしょうか。それともあまりに分かりやすすぎるので専門家筋では受けないのでしょうか。ただし、堀内の手が無限の天空を目指すのに対して、八木一夫の両手のひらは、その間にあるはずが見えない、不在の器の口径を測っている。堀内の《両性具有》（一九六九）の手のひらには、こっそりアダムとイヴの塑像が隠されていたのに対して、八木の手のひらは、篋で平面へとそぎ落とされている。そこに彫塑家と陶芸家の資質の対比が鮮やかにうかがひ上がります。

作り手の「手」が作品の彼方から、こちらの世界へと闖入してきたわけですが、それに続く時期には、作品が展示台上でペしゃんにされ、ついには痕跡のみを残して消滅してゆきます。ここにもジャスパール・ジョーンズの《描かれたブロンズ》（一九六〇）〔図19〕を潰してやろうという、八木の不遜な野心を垣間見ることが許されるでしょう。缶が潰れてゆく有様を描いた《缶相》（一九七五）、それが原型を留めな

くなくなってゆく《流離》（一九七四）、さらにはついに缶が土台のうえに圧縮されて、無へと回帰する《至福》（一九七五）を体験する《黒陶陶板》（一九七五）〔図20〕に至ります。ここではもはや作品をどこかに並べるといふよりも、置いている台そのものが問題になる。これはその後小清水漸が《作業台（桐の枝）》（一九七九）などのシリーズによって意識的に追求していく問題圏の先どりです。

手について、もうひとつだけ補足します。これも同時代の現代彫刻を見ていると、ジャコモ・マンズー^{*44}の枢機卿のシリーズで、横から写真を撮ると、高位聖職者の手が表情をはらんで空間に突き出ている、異様な角度を捉えることができますが、あるいは八木はそうした作例に対抗意欲を抱いていたかもしれない。八木独自の思索の歩みから至りついた哲学的な「距離」というメッセージを「手」に盛り込みながら、同時にヨーロッパで一番はやっていた彫刻家の造形力にも、さりげなく拮抗してみせる。さらにこれは私の勝手な思いこみかもしれませんが、例えば来迎寺（滋賀県彦根市）の阿弥陀如来（一九六〇）〔図21〕のような仏像の、印を結んだ手の持っている表現力をもう一度現代に呼びかえし、それを陶芸作品に鍛えあげたいという欲望も、無碍に否定はできないでしょう。ここでもまた、八木一夫は古今東西の経験を、自分の問題系にひきつけて、一身のうちに統合しつつ、未踏の一步を踏み出す

* 43 ●小清水漸（こしみす・すすむ）1944年、宇和島に生まれる。都立新宿高校を経て多摩美術大学彫刻科に進学。関根伸夫に協力する。菅木志雄、榎倉康二、李禹煥などともに、「もの」派の代表のひとりとみなされる。75年ごろより「作業台」シリーズを発表。京都市立芸術大学教授を歴任。2004年には紫綬褒章受賞。

* 44 ●ジャコモ・マンズー（Giacomo Manzù）1908-1991年。ベルガモの靴職人の家に12人兄弟の11番目として生まれ、幼少より漆喰、木彫、鍍金などを習得。1930年にミラーノに定住。1941年以降「キリスト磔刑」などの運作により戦争の悲惨を訴える。ヴァチカンのサン・ピエトロ大聖堂に青銅門扉を制作（1950-64）。レーニン平和賞受賞。戦後イタリアの具象彫刻を代表するひとり。



図19 ジャスパー・ジョーンズ《描かれたブロンズ》1960



図20 八木一夫《黒陶陶板》1975 大雅堂



图 21 「阿弥陀如来」1196 来迎寺（滋贺县）

周到さを、我々に見せ付けています。

そうした八木一夫の外の世界への目くばせや、逆に外から見た八木の軌跡を、きわめて大雑把にですが、分析してきました。没後二五年の回顧展覧会を拝見していて、無数といってよい想念が急に私の頭の中に襲ってきて、別途に文章を認めました。その結果は、フランス語の長大な論文（註²）となったのですが、本書ではその一端を述べるにとどめます。

おわりに

最後に結論を申します。その代表作とされる《ザムザ氏の散歩》からもう半世紀経ってしまい、八木一夫など過去の人だと言うむきもあるかもしれませんが、しかし、陶磁器の世界、器の世界が、ヨーロッパの造形と切り結ぶ場合には、臨界点に必ず生じるであろう波紋、そして更には事件、事故というものを、彼は六十年の人生の間に、ほぼ一人で走破し尽くしたのではないか。そして、還暦をむかえて第二週目に入ろうというところで、残念ながら亡くなってしまう。

その最晩年の作品については、かなり否定的な見解をお持ちの批評家もあるよう

です。しかし、むしろ二周目に何があり得たのかを我々は考えなくてはいけないのではないか。晩年の八木の言葉で、楽焼を焼くところを見て書いたらしい文章があります。玄人が見れば今さらの話でしょうが、真つ赤に焼けた器（といっても温度はそんなに高くありません）を鉄でつまみ出して水中にじゃつとつけると、その瞬間に還元的作用で黒という色が出てくる。冷却の状況によって、同じものががらりと表情を変える。それは一種の死だけれども、死ぬことでもって新しいものができる、「冷却もまた焼成なり」と彼は述べています。

そして、自分の人生を振り返って見て、自分は一生懸命走りすぎてきたけれど、ちょっと頭を冷やしてみたら、そこから新しい「焼きいれ」もみえてくるのではないか。晩年にそうした教訓を、彼は楽焼の制作現場から教えられ、自分の人生をたしなめられているような気がした、と語っている。はたしてこの先には、どんな可能性があったのでしょうか。

そのヒントとなるかと思ひ、ひとつの詩をひきます。一九七三年（昭和四八）にアフガニスタン、イランに旅行した時に、カラチの街道で得た印象を、八木は詩に託しています。これは司馬遼太郎さんも自分のエッセイでひいていらつしやる文章ですが、そのおりの八木の詩の中にこういう一行がありました。「古傷みたいな光り方

で」という一節です。黒陶などは、一生懸命テカテカ光らせているわけですが、言ってみれば八木は自分の古傷の不気味な照りを、蟹気楼のたつカラチの街道に見ていたのでしょうか。さらに、陶磁器をつくるという職人の世界そのものを「古傷」と見て、八木はその古傷の光り方、その不気味な光沢を見つめていたのではないか。サルバドール・ダリにことよせて彼は、被虐的（マゾヒスティック）にして加虐的（サディック）な思考を見て取っていますが、それは何もひとりダリのことだけを言っているのではない。まさに八木一夫における「シニールレアリスムとオブジェ」ということになるかと思えますけれども、そこでオブジェを傷つけ殺すことでもって、八木は自分の作品を「創」ろうとしていたのではないか、とそんな気がいたします。

仏に会っては仏を殺してはいけなくても、陶芸における富本憲吉や河井寛次郎、海外の作家としてはミロやイサム・ノグチ、デュシャンやフォンタナやジャスパー・ジョーンズ、さらには吉原治良や堀内正和といった同時代の好敵手を格好の獲物として、それに挑み、その問題意識を咀嚼しながら、八木は自分の道を切り開いていった。陶芸を陶芸という枠に押し込めている桎梏から脱皮させる契機があれば、なんら臆することなく、それらを試し、創傷と創作とを表裏一体として世界美術史に真っ向から斬り込んでいった、掛け値なしの前衛。その彼に事寄せて語られる

「オブジェ焼き」が死を迎えたならば、それは二〇世紀の造形の世界史において何が終わったことの符丁なのか、さらに考えてゆく必要があります。

註

- 1 足立元「一九五〇年代の前衛藝術における伝統論争：イサム・ノグチの影響を中心に」『美術史論壇』韓国美術研究所、第二〇巻、二〇〇五、四七七―五〇八頁
- 2 INAGA Shigemi, "Les traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale," *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, No.19, 2007, PP.133-159.

アーツアンドカルチャー ライヴラリー 2

終わりきれない「近代」 八木一夫とオブジェ焼

2008年4月10日 初版発行

編者——樋田豊郎・稲賀繁美

発行所——美学出版

〒185-0012 東京都国分寺市本町4-13-12 第5荒田ビル407

Tel 042(326)8755 Fax 050(3552)2081

装丁・本文デザイン——右澤康之

印刷・製本——創栄図書印刷株式会社

© Toyoro Hida, Shigemi Inaga 2008

Printed in Japan

ISBN978-4-902078-11-4 C 3070

*乱丁本・落丁本はお取替いたします。*定価はカバーに表示してあります。