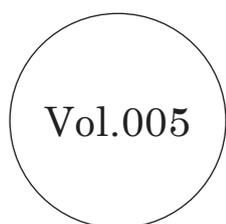


ACG Villa Kyoto

ARTCOURT Gallery



Tsukio Kitano and more

来野月乙作品を中心に

トークイベント 福本繁樹

「来野月乙が挑んだ染色」

2020年9月12日

ACG Villa Kyoto Vol.005 での来野月乙作品を中心とする展示企画に合わせ、福本繁樹氏によるトークイベントを行いました。福本氏は、京都の染色芸術の隆盛を知る重要な作家、南太平洋美術の研究者としても著名であり、2019年度意匠学会賞も受賞されるなど、国際的に幅広く活躍される京都染色界の異才です。この度は、戦後アヴァンギャルドの時代に来野月乙が挑んだ染色について福本氏に語っていただきました。1950年代から60年代に京都の染色美術が当時のさまざまな美術の動向と並ぶ、革新に満ちた一時代であったことをここに記録します。

*本稿は、トークイベントの文字起こし記録から編集し、一部加筆をしたものです。

*挿図中、特に作家名表記のない場合は、すべて来野月乙の作品です。

*企画・本稿編集：八木光恵（アートコートギャラリー）

動画配信版は YouTube [https://youtu.be/ZhCINJsFV_M] でご覧いただけます。

*動画配信版：ビデオ収録を10月25日に実施 / 編集：岸本康（Ufer! Art Documentary）



《争鳥》1962年、158×177cm、二曲屏風、第1回日本現代工芸美術展〈現代工芸賞〉



[上] 来野月乙作品について語る福本繁樹氏。

[下] 草稿や染め技法の実験が記録された来野月乙のスケッチブックや、アンフォルメル
の作家たちの作品集など、今も来野家に残る貴重な資料も持ち寄られた。

1. 来野月乙、戦後京都の染色芸術の綺羅星^{きらぼし}

来野月乙作品の展開

- 1940～ 鳥と大型動物・・・水鳥、迦樓羅、シマウマ、サイ
- 1960～ 抽象表現とむら・・・文、方文、連文、組文、青文、込文、藍文
- 1970～ 手許、足下の風情・・・手、ゆび、雨法師、一刷毛、大鋸、瓶（ガラス）
- 1970～ 憐憫／同情・・・骨嚙地藏、うで、遠野物語、隠れキリシタン、怪我の自画像

// はじめに //

染色家の福本繁樹です。私と来野月乙先生との関係からお話します。来野月乙先生の展示作品《争鳥》は私の記憶にも鮮明な作品です。私は、父親が染色をやっていた関係で、ちいさいころから染色界に興味をもっていました。とくに1950年代から60年代にかけて、私はまだ中学生でしたが、そのころ染色界の動向は身近なものでした。とくに数人の染色家の作品に惹かれていましたが、来野月乙先生の作品は格別でした。

私は中学生のときから油絵にとりくみ、大学へも西洋画科に進学しました。大学では学科がちがっていたので、来野月乙先生から直接指導をうけたわけではありません。学生時代から着物の染めをやっていましたが、専攻科時代にはポップアートのような油絵を描いていました。若いときから芸術家をめざしながら、南太平洋美術の探検などにのめりこんで、いよいよ作家としてスタートできるようになったのは30歳からで、遅いデビューでした。そのとき、わたしにはいくつかの選択肢がありました。もっとも刺激的なのはニューヨークから発信される現代美術でした。また当時、あたらしいファイバーワークが盛んになってきて、展覧会では染めではなく織りの作品ばかりが受賞していました。父親も、いまから染めをやっても受賞するのはとても難しいからやめたほうがいいといっていました。そんななかで、誰もすすめようとはしない染色をはじめました。来野先生から直接薫陶をうけるようになったのはそれからです。

なぜ染色で作品をつくるのか、ということ、私は造形論においていろいろ書いてきました。しかし不覚にもずいぶん後年になってから、理由がまだほかにあるのではないかと気づきました。つまり、ものごころがついたときから、当時の染色家の仕事に「私淑」していたからではないかとおもうようになったのです。そこで長年にわたって我が敬愛する染色家来野月乙の作風について、初期の作品からお話したいとおもいます。

// 来野月乙作品の展開 //

来野月乙は、1940年の美工（京都美術工芸学校）の卒業制作で白い鸚鵡を描いて受賞しています。当時15歳、それ以来、各種の鳥を好むように描き、シマウマ、ダチョウ、サイなどの大型動物も描いています。鳥とか馬など大型動物を表現するには実力が問われます。それを、じつに巧みに描いています。

1963年から抽象表現に「むら」を取り入れ、生涯にわたって「むら」を追求した作家です。抽象表現と「むら」には、フランスのアンフォルメル、とくにタシスム (Tachisme) への意識があったとおもいます。蔵書や発言からも、1950年代にいち早く、アンフォルメルの動向に注目されたことが裏づけられます。

タシスムとは、「染み、汚れ」を意味する「タッシュ (tache 仏)」に由来し、1940～50年代のフランスのアンフォルメルの一潮流、叙情的抽象として、クールな幾何学的抽象に対する反動とされています。タシスムの画家たちが「染み」や「むら」を追求している様子を見て、染めの本領、染めの可能性について覚醒をうながされたとおもいます。「アンフォルメルの作品が現代美術を牽引しているなら、染めにも可能性があるはずだ」というふうに、1950年代から先鋭的な抽象表現と「むら」を展開し、1960年代にかけて活況をみせた前衛的な工芸や染色の中でも来野作品は注目され、ひとときわ輝いていました。

// 丹念な「草稿」と「赤」 //

来野作品は、細部まで神経がゆきとどいた、一部のスキもない表現です。それは丹念な「草稿」において構築されたものです。とくに気づくのは「赤」ですね、赤の使い方が非常に特徴的です。会場の作品《争鳥》(1962)をみてみましょう、画面の左上の隅にだけ赤が入っている。この《争鳥》は静謐な青の単色に、形は、二羽の鳥が争っているという激しい構成で、そのごく一部にピッ



《争鳥》1962年、158×177cm、二曲屏風、第1回日本現代工芸美術展〈現代工芸賞〉



《石のすまい》1963年、168×91cm、第2回日本現代工芸美術展

と反対色の赤を利かす、さりげなく目立つ、こういう神経ですね。『来野月乙作品集』（求龍堂、1993）でも、赤に注目してみると、同様な表現の作品がよくあります。抑えられた激しさと、一部にそこから溢れだそうとする、押さえきれない活力や生氣のようなものに気づきます。

その後、抽象表現に「染み・滲み・むら」のある作品がつづきます。この会場に1960年代の文様シリーズの作品《石のすまい》《白い方丈》が展示されていますが、全体にも細部にも厳しさがあって、修行を重ねた求道者のような神経で作品を作られていたと思います。



《白い方丈》1964年、91×60cm、第1回個展（紅画廊、京都）

◆ 注釈1：1970年代以降の来野月乙

1972年以降は、手、ゆび、雨法師、一刷毛、大鋸、瓶など、さまざまなモチーフがでてくるようになり、福本氏はその頃の作品を「手元足元の風情」と名づけている。一見では何の図像かわからない、《馬のはなし》（1988）について福本氏は、来野月乙の観察力とユニークな感受性で意表をつく表現例であるとして、「大巧は拙なるがごとし」と語る。骨嚙地蔵や遠野物語、隠れキリシタンのシリーズがある1974年以降の作品は、モチーフから「憐憫／同情」がとらえられることと、特徴的な赤の使い方に注目している。



《馬のはなし》1988年
画仙紙、アルミ銀、顔料
91×68cm

2. 現代染色芸術 確立へのステップ

現代染色芸術
確立へのステップ

- ① 京都の染織：世界に冠絶した京都の染織文化、その独自性。
- ② 開花期：小合友之助《山月屏風》(1946) のインパクト。「工芸の図」からの脱却。
- ③ 飛躍期：佐野・三浦・来野 の作品 (1962) に躍動する「染み・滲み・むら」。
- ④ 染色の本領：タシズムによって覚醒された、染めの本領への自覚と現代美術志向。
- ⑤ 染色の前衛：走泥社・パンリアルと日展蠟染めのパラレルな関係。八木一夫らとの親交。

// 京都の染織：世界に冠絶した京都の染色文化 //

さて、戦後の染色芸術の動静は、すでにさまざまな結果を示しているとおもいますが、その史実を総括するときではないでしょうか。そこで専門的な話になりますが、現代染色芸術確立へのステップについて認識すべき五つの要素を挙げてみます。

まず、京都の地について確認しなければいけません。この京都は、染色に関しては世界一なんです。世界に冠絶した染織文化を築き上げたところです。まずそのような文化的基盤と層の厚さなどを踏まえないと、これだけの人材が現代染色芸術を高めてきたということが分からないと思います。それがひとつです。

// 開花期：小合友之助《山月屏風》のインパクト //

そこで小合友之助 (1897-1966) の作品《山月屏風》(1946) が問題になります。戦後まもない蠟染め屏風です。来野月乙も「この作品は大変な感動でした」「この作品に感動して、蠟染めを志したわけです」と語っています。多くの染色家が、この作品に大変なインパクトを受けて、蠟染めの世界になだれ込んでいるんですね。そんなにすごい作品なのか、僕もなかなかピンとこなかったです。だけど先輩の先生方が口をそろえて絶賛される。

小合友之助の《山月屏風》に、いかにインパクトがあったかということは、当時の状況を承知してはじめて納得できる、そう気づいたのは、来野月乙の日展初入選作品《紫陽花》(1949年) の説明を聞いたときです。装飾的な文様構成の作品です。来野月乙は「ちょっと恥ずかしいんですけどね」「やっぱりこれを見てもらわないと」「こういうふうにするのが工芸の柄かなと思ってたんですね」と。なぜ「こういうふうにするのが工芸の柄」だと考えていたのが問題です。理由は当時の作品集や図案集をみればわかります。そのような図柄が大半をしめています。当時の図案の世界では、装飾的な、民藝の匂いもする、



小合友之助《山月屏風》1946年、和紙、藤蠟染、170×185cm



《染色「紫陽花」屏風》第5回日展 1949

アールヌーボーや大正ロマンというふうな図案が当時の主流だったんですね。具体例でいうと、蠟染めの皆川泰蔵（1917-2005）は黒を基調に、版画のような、民藝のような作品を晩年まで作っています。そういう装飾的な表現が当時の標準でした。それで小合友之助の《山月屏風》が斬新だったわけです。

しかし小合友之助のインパクトが強く、影響力が大きすぎて、追随者がたくさん出ました。のちの時代にこれが範例ようになってゆく。つまり結果的に小合友之助の様式が、京都でクラシック（古典・典型・模範）になるわけです。ですから、今日では、ともすればありふれたものに見えてしまう。これがすごいと言われてもピンとこないとすれば、皮肉な現象だともおもいますが、小合友之助の《山月屏風》が戦後の染色芸術確立への開花期を導きました。

// 飛躍期：佐野、三浦、来野に躍動「染み、滲み、むら」//

次の飛躍期には、実力、才能のある作家が活躍します。当時、山鹿清華という指導者がいて、蠟染めの小合友之助、型染めの稲垣稔次郎もいて、京都の現代染色の改革、展開の勢いは、目覚ましいものがありました。蠟染めでは小合友之助に加えて、佐野猛夫（1913-1995）、三浦景生（1916-2015）、来野月乙らが活躍するんです。

佐野、三浦、来野は小合友之助とは異なった、それぞれ独自の表現世界を築き上げました。僕は、染色芸術が1962年の第1回日本現代工芸美術展に絶頂期の勢いを見せたと考えています。

その第1回展から和英バイリンガルでカタログを作って、それに記載されている宣言文がよく取り上げられますが、その時に「用の美」を否定して芸術をやろうとしています。第1回展のカタログの表紙が三浦景生の作品でした。

1964～66年には、1964年に海外渡航が自由化されていち早く、欧米や中南米、アジア諸国など世界各地への巡回展もやりました。その海外巡回展のポスターになったのが来野作品《青文》でした。大御所がずらりといる日展の中で、40歳過ぎの気鋭が起用される、後の日展には考えられないような状況です。そういう時代に来野月乙が輝いていたことは、見落としてはいけません。

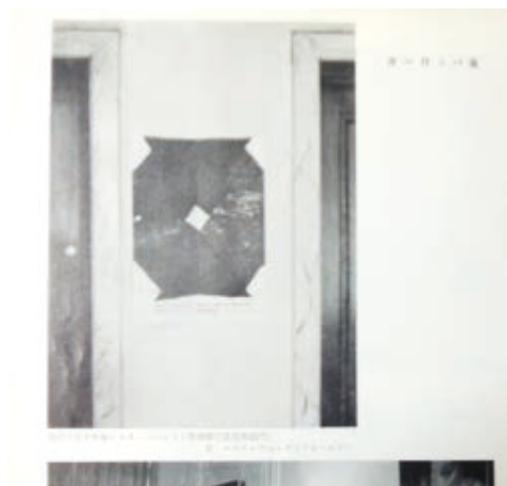
// 染色の本領：タシズムによって覚醒された ... //

飛躍期に注目したいのは、それぞれの作品に「染み、滲み、むら」が躍動していることです。この会場に展示された来野作品《争鳥》もそうで、全体に「染み」や「むら」がある。当時タシズムに連動するあたらしい動きが顕著でした。

ところが次の世代では、蠟染めの全盛期にみられた「染み、滲み、むら」はもう古いもののように、プリントが元気になる。あるいは蠟染めも、あたらしい技法の展開



三浦景生の作品が掲載された「第1回日本現代工芸美術展」カタログ表紙



1965年ベルリン芸術祭工芸美術部門のポスターになった《青文》
（出典：『日展美術』第38号、日展の工芸美術：13、1966より）

がとぼしくなる。スクリーンプリント、型染め、堰出しの蠟染めなどに「染み、滲み、むら」がみられなくなつてゆく。

しかし近年になって、またその逆転のように「染み・滲み・むら」が再び若い染色家たちによって問題とされてくる。「染み・滲み・むら」こそが、染色のアイデンティティというか、染色の本義、本領、染色の染色たるものを考える上で非常に重要な要素だと見直されるようになってきているのではないのでしょうか。染色作品ばかりでなく絵画でも、「染み・滲み・むら」の作品が躍動するようになってきているとおもいます。

3. 染色とタシズム

// 染色の前衛 //

そこで次に考えたいのは、タシズムによって覚醒された染色の本義、本領への自覚と現代美術志向についてです。何をもって京都の染色芸術の前衛とすることができるのか。僕は小合友之助につづく、佐野・三浦・来野の三人を中心とする活動が、戦後の染色芸術の前衛だったと思います。

たとえば、陶器の世界で前衛とされる走泥社、あるいは日本画のパンリアルというグループの活動がありました。これらのグループと世代的にも共通し、パラレルに活動して親交があったのは、染色界ではこの三人を中心とする方々です。佐野猛夫と八木一夫、下村良之介らはよく行動をとともにしていました。

// 染色とタシズム //

染色とタシズムの違いを来野月乙の言葉とともに説明したいとおもいます。来野月乙は《争鳥》について、「2羽の鳥が空中で争っている様を表現」「このころはヨーロッパでアクション・ペインティングが流行っていて、こういう描き方を試みました。これは実際の蠟で輪郭をくくって描いているわけですから、かすれているわけじゃないんですが、草稿ではかすらせつつもりてやっています。」と語っています。

これらの言葉にヨーロッパのタシズムと、来野月乙の本質的なちがいが語られています。当時の染色家はタシズムに刺激を得て、一気に抽象表現に転換し、染色作品に「染み・滲み・むら」が躍動するようになった。しかしタシズムはカンヴァス、来野月乙の場合は画仙紙を好んで使いました。カンヴァスは絵の具が染み込まないようにコーティングしたもので、画仙紙はその逆に、滲み、かすれの美といったものを引き出すように開発された紙です。プロセスの違いもあります。カンヴァスには絵の具をいくらでも塗り重ねることができますが、染色の場合はプロセスが決まっています。仕上げの段階で、もうちょっとここに色が欲しいといっても後戻りはできない、そういう一発勝負の制約があって、十分な草稿を慎重に重ねた上で、より確実な技術を駆使して一気に完成に集中してやらなきゃいけない。その過程にむらというものができる。

タシズムと染色は双方に、即興的なオートマティズムの要素がありますが、来野は「かすれているわけじゃないんですけど、草稿ではかすれさせつつもりてやっています」と語り、構成にしても「きちんとできてなかったら、何もできない、出てこない」と、草稿の重要性を強調しています。タシズムにはエチュード（習作）があっても草稿はない。日本画には写生、草稿、本画と、三段階のプロセスがあります。その草稿に来野は「泣くような思



《争鳥》1962年、二曲屏風、ACG Villa Kyoto での展示風景

いを何回もせんかったら作品はできん」とのおもいで取りくんでいました。ここが西洋の描き方と違うポイントです。

◆ 注釈2：「藁画」— 来野月乙のスタンドポイント

来野月乙の作風とタシズムは、似て非なるものである。来野月乙は自作について、「藁画」であって、藁画と絵画の中間にあるものだ」と語っており、藁画に近い距離にその「藁画」を置いていた。来野の言葉を抜粋すると、「私は自分の仕事を「藁画」とよんでいるのですが、「藁画」の技法でつくって、顔料なんかも使っている。染色の技法だから、工芸の技法ですね。それで「藁画」がいいとおもうんです。蠟で描くことをやめれば、それは絵画なんですね。藁画と「藁画」の距離よりも「藁画」と「絵画」の距離をおおきくしているのは、そういうことです。」とある。（以上、大阪芸大における来野月乙講演会記録より）

◆ 注釈3：来野月乙とタシズム

来野月乙は「ヨーロッパのアクション・ペインティングの影響を受けた」とも自身で語っている。当時マチュー（Georges Mathieu, 1921-2012）などが来日し、百貨店のウィンドウで浴衣姿でアクション・ペインティングのパフォーマンスをして話題になった。来野もそれを面白がって見ていたと思われる。

福本氏は中学生の頃、タシズムといわれるハンス・アルトング（Hans Hartung, 1904-89）、ピエール・スーラージュ（Pierre Soulages, 1919-）、サム・フランシス（Sam Francis, 1923-94）などの名前を染色家の父親からよく聞いていたという。今になり、その発信元は来野月乙だったのではないかと当時を振り返る。

// おわりに //

来野月乙の言葉です。

「小合先生は蠟染めというのは七分の計画と三分の未知数がないと、おもしろく仕事ができないとおっしゃってました。小合先生と二人でいたときに聞かせて頂いた言葉で、そのときはぼくも同意できる歳になっていました」と。この発言には、なぜ染めで作品をつくるのかという理由と、工芸の本質にもかかわる問題が提示されているとおもいます。ではなぜ「三分の未知数」なのか、七分であって、十分・十全の計画ではないのかということですが、なかなか説明がむずかしい。

たとえば、こんな説明ができます。日本人は、おのずからの力と一体になると作品をつくってきた。和語には自然とか nature を意味することばがありません。古事記では漢語の自然に「おのずから」と訓じているそうです。おのずからとは自然のことです。日本人はその自然と共存するようにと作品をつくってきたのです。日本人は作品をつくることを、「作品ができた」といいます。できたとは自動詞で出来（いでく）るということで、おのずから出現したということです。

たかが「染み・滲み・むら」ではあります。されど「染み・滲み・むら」は、おのずから出来（いでく）るものです。そのありさまを厳粛にとらえようとする、自然の力と一体になる、おのずからのものをみずからのものとする、そのような造形観で芸術をやろうということなら、これは欧米の芸術に対抗する、またちがった系統のアヴァンギャルドだといえることができるのではないのでしょうか。

僕は最近、オートマティスムは工芸にとっても非常に重要な要素ではないかと、「オートマティスム再考」とか「シュルレアリスム染(宣)言」などと、声を上げて主張をはじめました。「三分の未知数」「染み・滲み・むら」「工芸の制約や不自由」など、工芸的要素は、オートマティスムと無関係ではあり得ないと考えます。そこに染めの意義がみいだせるのではないかとおもっているのですが、その根拠を説明するには、「日本の心」から解きあかさねばならないと思います。

今日の結論ですが、戦後京都の染色の歴史を総括して、小合友之助に続く来野月乙らがめざましい活躍をした当時に眼をむけて、彼らが残した作品を今一度精査し、問題意識を踏まえながら、再考察や議論をすすめるべきではないだろうと考えます。そこに世界に冠絶した京都の染色文化の意義や将来への可能性をみいだすことが出来るのではないのでしょうか。

(以上。2002年9月20日 ACG Villa Kyoto にて収録。)



《石のすまい》1963年、ACG Villa Kyoto での展示風景



《石の方丈》1963年、ACG Villa Kyoto での展示風景