

岐阜県美術館 研究紀要 09

研究ノート

ジョルジュ・デヴァリエール

《ミサを捧げる司祭》の来歴について

松岡 未紗

事例報告

「陶の標－山田光」展 対談 山田光×宮永東山
～戦後・京都の工芸を語る～

正村 美里

ジョルジュ・デヴァリエール《ミサを捧げる司祭》の来歴について

岐阜県美術館 学芸員 松岡 未紗

はじめに

ジョルジュ・デヴァリエール (1861-1950) は、19世紀末から20世紀半ばにかけて活動したフランスの画家である。サロン・ドートンヌの創設者の一人としてフォーヴィスム、キュビズム、装飾芸術を擁護した。その一方で、聖画塾 (アトリエ・ダール・サクレ) を設立し、モーリス・ドニとともに20世紀フランスにおける宗教絵画の復興者として、宗教美術に新たな息吹を吹き込んだ。岐阜県美術館は、オディロン・ルドン周辺のフランスの作家として、ギュスターヴ・モローからの影響がみられるデヴァリエールの初期作品《アフロディテ》(1899年、油彩) を所蔵しておりⁱ、2020年に《ミサを捧げる司祭》が寄託された (fig.1)。同作は、緑と茶色を基調色とした大胆なストロークによって、聖杯を持つ聖職者の姿が具体的に捉えられた油彩画である。

本稿では、寄託を受ける際に所蔵者と話題とした作品の来歴について考察する。



fig.1

1. 作品基本情報

作 者 ジョルジュ・デヴァリエール (George Desvallières)
作 品 名 ミサを捧げる司祭 (原題: Prêtre célébrant la messe)
制 作 年 1903~05年頃 ※当館への寄託にあたって調査した折に筆者が推定
素材技法 油彩、厚紙
寸 法 105.0 × 72.5cm
署 名 画面右下「G. Desvallières.」
保管状態 額装

2. 作品状態調査

本作品は厚紙に油絵具で描かれている。過去に修復歴があり、画面には穴、ヤブレ、変形等の損傷を修復し、補彩及び保護ワニスが施されている。また、変形修正のための格子に組まれた木パネルで裏打ちされている。裏打ちと表面の処置が同時期であるかどうかは不明である。パネルには作家名及び作品名を記載した、周囲を切断したラベルが貼られており、現在の作品名はこれに基づいていることがわかる。作品の額縁は日本製であり、制作当初のものではない。

3. 類例作品調査

作品に用いられた素材技法及び表現等から、デヴァリエールの画風の変遷を追い、制作年代の推定を行ったところ、1904年頃を中心に類例作品をいくつか確認した。

デヴァリエールは1903年から1904年にかけて、ロンドンやパリの歓楽街で、夜遊びをする者たちの悲惨さや、キャバレーの虚飾的な華やかさを描くことに専心していた。先ず現地で鉛筆による素描を制作し、小下絵を描いた後、大型作品を制作した。こうして制作された作品はカタログレゾネに17点が掲載されておりⁱⁱ、共通して約105 × 75cmの厚紙を支持体を選択し、油絵具で描かれている。1904年はデヴァリエールがキリスト教信仰へ回帰していく時期でもあり、これらの作品は都市の夜を過ごす人々を題材としたものと、教会における宗教的体験を題材としたものに大別できる。ただし題材や表現に共通点

はあるが、展覧会等で一堂に発表された記録は現時点では見つかっておらず、そのうちの何点かがサロン・ドートンヌやサロン・デ・ザンデパンダンに出品されたことが確認できるⁱⁱⁱ。

デヴァリエールは、その一方で、早朝にはノートルダム・デ・ヴィクトワール教会（パリ）へ絵を描きに行き、そこで出会った人々の熱意に感銘を受けたり、聖体拝領する様子を目にしたりしていた。「…ここでは、聖体拝領の瞬間を照らすろうそくの光がその神秘性を浮かび上がらせています。私がスケッチし、研究していた司祭たちもいました。とりわけ、聖体拝領の際に、信仰の情熱にあふれた様子で聖体を掲げた、ある若い司祭のことを今でも覚えています。私はその姿に深く感動しました…」(筆者訳)と1934年に当時の心境を回顧している^{iv}。

おそらく本作品はノートルダム・デ・ヴィクトワール教会での経験を題材としており、1903年から1905年にかけて制作された作品は、同寸で且つよく似た色の選択と大胆な筆致による表現様式で制作されていることから、これらの作品群のうちの1点である可能性が高い。関連作品のうち、『大きな帽子、アルハンブラ』^v、『ボストン』^{vi}についても同様に格子パネルによる裏打ちが施されており、本作品との修復歴上の共通点がある。

以上のことから、カタログレゾネ著者のCatherine Ambroselli de Bayser氏ならびにPriscilla Hornus氏に確認したところ、本作品はこれらの関連作であることが判明した。彼らによれば、カタログレゾネ発行後に、本作品のように関連作情報が寄せられ、2015年発行当初には17点の連作としていたが、現在は約20点の連作とされているようである。

なおカタログレゾネには、本作品のエスキースと思われる作品が掲載されている^{vii} (fig.2)。また、アルフレッド・ド・ミュッセ著『ローラ』(A. ロマニョール出版社、リブレリー・ド・ラ・コレクション・デ・ディ、パリ、1906年刊行。300部限定、印刷時に番号入)の挿絵制作にあたっては、その中で本作品の図像を用いている^{viii} (fig.3、原画は現存していない)。

4. 日本における紹介

日本で紹介された早い時期の情報として、1943(昭和18)年発行の『旬刊』美術新報』に画像掲載を確認できる (fig. 4) ^{ix}。本誌によれば、この作品は三井コレクションのうちの1点として、『瀾撒』の名で紹介されていた。作品を観た「K」という者は「感心したのはデヴァリエールである。この半描きで仕上げたやうな作品の色調の深さと鋭さ、線の動きの逞しさにやはり頭を下げた。この藝當が日本の作家にまだ出来ない藝當だと思ふ。」と記している^x。

三井コレクションは江戸時代より三井家が収集してきた美術工芸品で、茶道具から絵画、書跡、刀剣、能面等多岐にわたる。ここに示された三井コレクション(また三井洋画コレクションの表記もある)は、室町十一代で実業家の三井高精(宗精/1881-1970)が築いたコレクションである。ロンドン留学以来の知人で洋画家の白瀧幾之助の助言を得ながら、大正末年頃から国内外の洋画を収集した^{xi}。収集作品は以下のようなものがある^{xii}。

【主な外国人作家】

コンスタンタン・ギース《闘牛士》、ウィリアム・オーチャードソン《ささやき》、アドルフ・ジョゼフ・トマ・モンティセリ《公園の婦人》、カミーユ・コロー《ヴィル・ダヴレー》《ルコント夫人》《樹蔭の道》、ポール・シニャック《風景》、エミール・ベルナル《静物》《ブルターニュの景》、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ《眠る女》、ピエール・ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ《海辺に立つ女》、ウジェーヌ・ドラクロワ《四人の兵士》《男》、アマン・ジャン《二人の女》、ウジェーヌ・ブーダン《海辺》、シャルル・コッテ《海の犠牲》、ピエール・ボナール《桃》、カミーユ・ピサロ《春》、アン



fig.2



fig.3



fig.4

リ・マティス《女》、ラファエル・コラン《婦人肖像》《草上の女》《女の顔》《瞑想》、クロード・モネ《断崖》、ウジェーヌ・カリエール《少女の顔》、ヴァン・ダイク《肖像》、マルク・シャガール《顔》、他

【主な日本人作家】

坂本繁二郎《ヴァンヌ風景》、黒田清輝《草つみの女》《庭の菊》《月夜》、岸田劉生《風景》、山本芳翠《少女》、浅井忠《ヴェニス》、藤島武二《鏡台前の女》《裸婦》、安井曾太郎《洛北風景》、梅原龍三郎《静浦》、小磯良平《踊り子》、岡田謙三《本》、佐伯祐三《雪景色》《オスニーの寺》、他

三井高精は松方コレクション及び林忠正旧蔵品の売立やエルマン・デルスニスが開催した仏蘭西現代美術展等から作品を収集した^{xiii}とされているが、松方^{xiv}・林旧蔵^{xv}作品には本作品は含まれていなかった。デルスニスは1922年から37年まで、仏蘭西現代美術展をはじめとする各種展覧会を開催し、絵画だけでも約4,000点が将来している^{xvi}。その中にはデヴァリエールの作品もいくつか含まれているようであるため、今後調査が必要である。

三井洋画コレクションは1941（昭和16）年頃から麴町区平河町邸敷地内にて定期的に無料公開されていた^{xvii}が、第二次世界大戦激化のため、1944（昭和19）年に展示室を閉鎖した。戦後展観が再開されることはなく、徐々に売却等が進められ、現在は散逸し、個人蔵のほか、アーティゾン美術館や国立西洋美術館、横浜美術館、三重県立美術館等の国内美術館に収蔵されている。本作品は『「旬刊」美術新報』の記事では「今日の展観は…」という前置きに続いて作品評があることから、1943（昭和18）年2月頃に開催された三井洋画コレクション展に出品されていたのではと考えられる^{xviii}。

おわりに

作品の来歴をたどるにあたり、制作年代と日本での紹介に焦点を当てて調査を行った結果、デヴァリエールにとって転換期にあたるわずかな期間に制作された重要な作品の1点であり、また日本では著名な蒐集家旧蔵作品として、戦前に国内に持ち込まれていた作品であることが徐々に明らかとなってきた。主題中にある永遠性に触れた時の揺れ動く感情に苛まれる心の在り様を、繊細かつ大胆な筆致によって描いた本作品を、今後も調査を継続することで、制作背景とその後の日本における受容の一例としてさらに迫ることができれば幸いである。

-
- i ジョルジュ・デヴァリエール《アフロディテ》1899年作 油彩、板 41.0×22.5cm、Inv. P1995-012。カタログ・グレズネでは*Flore triomphante*の題名で掲載 (CR644)。
 - ii Catherine Ambroselli de Bayser, Priscilla Hornus, Thomas Leques, *George Desvallières Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Somogy éditions d'art, Paris, 2015. CR 882,890,896,913,915,970,979(裏面960) ,1009,1024, 1034,1049,1051,1052,1053,1060,1061
 - iii 一連の作品の初出展覧会は主に1904年開催のサロン・ドートンヌ (CR890,915,1034 [?] ,1049) と1905年開催のサロン・デ・ザンデパンダン (CR1024 [?] ,1051,1053) 。これらに出品された作品にはサインが入っている。
 - iv Ambroselli de Bayser et al.,op.cit., p.236
 - v *Le Grand Chapeau*, Alhambra, CR890
 - vi *Le Boston*, CR915
 - vii *Le Calice du moine, esquisse,1905*, CR1113
 - viii *Le Calice du moine,1906*, CR1136
 - ix 『旬刊』美術新報』第52号、日本美術新報社1943年2月、pp.6-7、17
 - x 前掲書、p.17
 - xi 『三井家文化人名録』財団法人三井文庫編・発行、2002年、pp.123-124
 - xii 『旬刊』美術新報』第13号、日本美術新報社1942年1月;第22号、1942年4月;第40号、1942年10月;第74号、1943年10月
 - xiii 『特集展示 西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890-1940』石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、pp.56-58
 - xiv 神戸市立博物館編『松方コレクション西洋美術総目録』『松方コレクション展』実行委員会/神戸市立博物館、1990年
 - xv 長崎周蔵『林忠正収集西洋画図録』1908年
 - xvi 中川三千代『エルマン・デルスニスによる両大戦間における日本での展覧会活動』『文化資源学』第16号、2018
 - xvii 三井邸で開催された主な展覧会は以下のとおり。
三井洋画コレクション第2回陳列 1941 (昭和16) 年3月15日～9月12日
三井コレクション第3回陳列 1941 (昭和16) 年9月13日～12月20日
三井コレクション第4回陳列 1942 (昭和17) 年1月10日～3月28日
三井洋画コレクション第5回陳列 1942 (昭和17) 年4月4日～6月27日
三井洋画コレクション第6回陳列 1942 (昭和17) 年7月4日～10月31日
第7回三井コレクション陳列 1942 (昭和17) 年11月7日～1943 (昭和18) 年1月30日
三井コレクション展覧 (陳列がえ) 1943 (昭和18) 年5月1日より毎土曜
三井洋画コレクション第9回陳列 1943 (昭和18) 年6月?～7月31日まで
三井洋画コレクション欧州絵画特別展覧 1943 (昭和18) 年9月11日、12日、18日、19日、25日、26日
三井洋画コレクション陳列替 1944 (昭和19) 年1月9日～
※上記展覧会名・会期は『旬刊』美術新報』第62号、日本美術新報社、1943年6月 (広告頁)、同 第71号、日本美術新報社、1943年9月 (広告頁)、『日本美術年鑑 昭和17年版』美術研究所、1943年、pp.17、46-47、『日本美術年鑑 昭和18年版』美術研究所、1947年、pp.10、22、37、66、『日本美術年鑑 昭和19・20・21年』国立博物館、1949年、pp.23、37、60に基づく。
 - xviii 「…今日の展覧は外国作品で9点、模写1点、複製版画3点であり、日本作家の作品は新舊十点といふところである。…」とあり、第7回展 (1942年11月7日～1943年1月30日) 出品目録と記事の内容が一致しない。現時点で情報に乏しい第8回展への出品の可能性が高いか。

*本調査にあたり作品ご所蔵者様、三井文庫様、三越伊勢丹ホールディングス様、Catherine Ambroselli de Bayser様ならびにPriscilla Hornus様にご協力を賜りました。ここに記して感謝の意を表します。

事例報告

「陶の標—山田光」展 対談 山田光×宮永東山 ～戦後・京都の工芸を語る～

開催日時：2000（平成12）年4月16日13：30～15：00 場所：岐阜県美術館講堂

編：正村美里（岐阜県美術館 副館長兼学芸部長）



*「山田光¹—陶の標」展は3館共同企画により、伊丹市立美術館（現・市立伊丹ミュージアム、1999年9月4日～10月17日）では器を除いた新近作品展として、岐阜県美術館（2000年4月4日～5月14日）では器と初期作品を含めた回顧展として、目黒区立美術館（2000年6月10日～7月23日）では展示手法を変えて開催された。対談はその際に記念事業として行われた。本稿は、2023～24年にかけて当館で開催した「走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代」展（2023～24年、京都国立近代美術館、岐阜県美術館、岡山県立美術館、菊池寛実記念 智美術館にて開催）の資料として文字起こし、再編、記録したものである。文字起こしには齋藤智愛（岐阜県美術館学芸員）の協力を得た。

（あいさつ）平光明彦（岐阜県美術館館長²）

本日、宮永東山³さんをお招きして山田光さんとの対談を計画し、戦後の京都の陶芸を語るということでお話いただきます。今年、岐阜県が「円空大賞⁴」を制定しました。これは今までの20世紀の美術の尺度、価値を、ある意味では西欧の評価でもって判断していたのに対して、これからの21世紀の美のあり方が、西洋一辺倒でなく、日本、あるいは中国などそれぞれの土俗的な価値観といえますか、そういったものをもっと見直してこれからの美術のあり方を考えようと、（哲学者で円空研究者の）梅原猛氏を審査委員長に作家推薦審査をして賞を贈与するもので、この度、山田さんに円空賞の知事賞を受賞していただくことになりました。今回の回顧展で、先生の仕事ぶりが、きっと皆さんの心に残るものになるのではないかと思います。

（司会進行）正村美里（岐阜県美術館学芸員²）

さっそくですが、山田光先生は1948年に八木一夫⁵さん、鈴木治⁶さんといった方たちと5人で走泥社を結成されました。宮永東山先生は1970年から走泥社に参加され、それ以前は例えば行動美術協会であるとかZEROの会といった場で作品を発表されてきたわけですが、その間、およそ20年以上の間があり、世代も違っておられます。まず山田先生に走泥社を結成された頃のご様子とその時代を。それから宮永先生に走泥社に入る以前のあたりのことから伺います。

山田光

山田です。表題に京都の工芸を語るとなっていますが、走泥社というのは京都の陶芸の中の一部分でして、だから私の話が即、京都の工芸というものにはならないということを、始めにお断りしておきます。私が陶器を始めたのはちょうど終戦の年に、京都高等工芸（現・京都工芸繊維大学）という学校を出まして、何分にも終戦直後のことですので、しかるべき就職口があるわけではなく、たまたま私の父が陶器を作るために岐阜から単身で昭和6（1931）年に京都に移っていましたので、そこで父子、男やもめでの生活が続いておったわけなんです。差し当たって、すぐ目の前に陶器・土があるということが、私も土の中へ逃げ込むというような形で入ったのが、私と土との縁です。

正村

山田先生は卒業された当初は日展や京展などに出品し、その後走泥社を設立されますが、

1 山田光（1923-2001）：関東大震災の直後に東京に生まれ、混乱を避けて母の実家のある岐阜市に転居。岐阜中学校を卒業。京都高等工芸学校（現・京都工芸繊維大学）窯業科に入学し、当時京都で作陶し富本憲吉らと新匠工芸会を結成した父・¹⁷品の下で中国宋窯の影響を受けた柿釉や白泥等の器の制作を始める。戦後卒業、京展や新匠会展、日展に入選。1946年中島清による青年作陶家集団設立に参加するが、1948年に解散。同年八木一夫らと走泥社を結成し、1998年の解散まで設立メンバーのひとりとして会を牽引した。1979年大阪芸術大学陶芸科教授に就任、1994年の定年まで後進の育成にも携わった。

2 肩書は当時のもの

3 三代宮永東山〔宮永理吉〕（1935-）：京焼の窯元二代宮永東山の長男として生まれる。京都市立美術大学（現・京都市立芸術大学）彫刻科で辻晋堂、堀内正和に師事し行動美術協会展に陶彫を発表（1969年退会）。1960年ZEROの会結成に参加（1964年退会）。専攻科を中退し渡米、ピーター・ヴォーカスらのダイナミックな陶造形に触れる。1963年京都市立美術大学彫刻科非常勤講師となる。1964年「現代美術の動向—絵画と彫塑」展に陶による彫刻を出品。1971年走泥社同人となり解散まで中心的役割を果たす。1995年和歌山大学教授に就任。1999年三代宮永東山を襲名。

4 円空大賞展（2000-24）：2年に1回を基本に岐阜県主催により岐阜県美術館にて開催。山田光は第1回の円空大賞知事賞を受賞。本展は12回をもって終了した。

5 八木一夫（1918-1979）：八木一^{いっそう}舂の長男として京都に生まれる。1931年京都市立美術工芸学校彫刻科に入学、彫刻を石本曉海、松田尚之らに、デッサンを太田喜二郎に学ぶ。1937年卒業し商工省設置の国立陶磁器試験場の伝習生となり沼田一雅に師事。沼田を中心に結成された日本陶彫協会に参加。1946年中島清らと青年作陶家集団を結成。同年第2回日展に入選、パンリアル結成に参加。1948年青年作陶家集団の解散を経て山田らを誘い走泥社を結成。1957年京都市立美術大学彫刻科非常勤講

それまでは中国・宋窯の技法を使った作品を出されていたわけです。そのままいけば当然、お父上の^{てつ}話さんが富本憲吉さんとともに組織された新匠美術工芸会⁷や日展の方へ進まれたと思うんですが、その後、八木一夫さんたちと走泥社を作られた、そのあたりのことをお聞かせ願えますか？

山田

昭和21（1946）年やないかと思うんですけど、先輩の中島清⁸さんが戦争中、満州の方へ行っておられ終戦になって京都へ帰ってこられるんですけど、なかなかユニークな性格の先生で、後には日吉高校の陶芸の先生もやられるお方で、かなり先輩なんですけど、当時、終戦直後のことで、陶器をしたいという陶器関係の若い者を集めて、青年作陶家集団⁹ちゅうのを作ったわけなんです。その青年作陶家集団の中に八木さんもいたわけでした。私はそれ以前から八木さんは一面識だけあったんですけど、鈴木さんもやがてその青年作陶家集団に入ってくる。その時には特別な考えがあるとかではなしに、一つの研究団体のような形で十人ほどで始まったわけです。それが昭和23（1948）年に、分裂というか、解散というか、そういう状態になりまして、そこで青年作陶家集団の中に入ってた5人、八木さん・鈴木さん・私・叶さん、それから松井さんで走泥社^{あやむらたんえん}というものを作ったわけなんです（fig. 1）。また走泥社という言葉の出所については、これは書家の綾村担園¹⁰さんという人が中国の古典の中から引き出しだしてきた「蚯蚓走泥紋^{きゅういんそうでいもん}」の走泥という字を取って名前にしたので、いわゆる私達が作った造語はないということを申し上げておきます。それが一応、走泥社の始まりであったということです。

私は宋窯のどちらかというと磁州窯系のものに非常に惚れていた、心酔していたものですから、それをまず図案的に少し新しくするというんですか。私自身、絵の勉強もしたこともないものですから、掻き取りのような手法でもって表現するというようなところから始めたわけなんです。八木さんはどちらかという、中国よりは朝鮮、韓国ですね。韓国の高麗青磁に象嵌の仕事があるんですけど、八木さんは象嵌の仕事をしたりしておったわけです。八木さんは美術工芸学校を出まして、美術学校の出身であるわけだ。それに対して私は、単なる普通の中学校で、美術のことに対してはあまり周囲でとやかくいうような話はなかったわけです。八木さんは私より6つ程度上ですし、私が初めて八木さんを知った時には、八木さんは既にシュールレアリズムとか、私なんか初めて聞くような、立体派であるとか、もう植え付けられておったわけです。私なども梅原龍三郎がどうか、その程度のことは多少知っておったんですけど。深く突っ込んだものに対してはあまり知識がなかった。私自身は、今から思えばネオ・クラシックと言うてもいいんじゃないかなと思うんですけど、そういった仕事から自分の一歩があったと思います。

私はまた昭和23年から24年にかけて、10ヶ月ほど筋炎と病気で入院して、岐阜へ帰ったりしてました。また新匠工芸に父がいましたし、そちらに出品するというようなことがあったわけなんですけど。ある時、八木さんが鈴木さんを連れて私の家にきまして、二つのことを提案したわけなんです。一つが古いものからの発想を止めようと。もう一つは、審査を受ける展覧会に出すのはやめようと。その二つを八木さんの考えとして、これで一つ会をやろうじゃないかと言うてきたわけなんです。私自身は宋窯というものから離れ難いような信条を持っていたので、かなり難しい問題であったんですけど、しかし、それでいいじゃないかと、そうしようと。思い切ってその場でイエスという返事をしたわけなんです。何がそう言わせたかといいますと、結局ほんまはわからんようなことでもあるんですけど、当時の鈴木さんは私より二つほど下です。鈴木さんの作風はまだそんなに確立していなかった時代です。その点、八木さんは既に非常に多彩なものを見せていたもので、ある意味では、八木一夫というひとりの大先輩と一緒にやろうと、ということが

師（1971年まで）、1968年京都教育大学非常勤講師（1971年まで）を務める。走泥社の創作の中心的存在かつ精神的支柱として、亡くなる1979年まで会を牽引した。

- 6 鈴木治（1926-2001）：轆轤の名手として知られた岐阜県出身の鈴木宇源治の三男として京都に生まれる。京都市立第二工業学校窯業科を卒業。1946年八木一夫を介して青年作陶家集団に参加。翌年日展出品、1948年パニリアル結成。同年、青年作陶家集団解散に伴い走泥社を結成。1998年の解散まで、山田光と共に走泥社の設立メンバーとして同人を牽引した。1965年第17回京展にて京展賞受賞。1968年大阪芸術大学陶芸科助教授（1971年まで）。1970年ヴェロリス国際陶芸ビエンナーレにて金賞受賞。1979年京都市立芸術大学美術学部教授に就任、1990年学部長、1991年退官し名誉教授となる。
- 7 新匠美術工芸会（1947- ）：旧国画会（現・国展）工芸部を退会した富本憲吉を中心に稲垣稔次郎、北出塔次郎、山田詰（光の父）らにより発足。1947年第1回展を東京日本橋高島屋にて開催。1951年「新匠会」、1975年「新匠工芸会」と改称された。（新匠工芸会Webサイト <http://www.shinsyoukougeikai.jp/new1.html> 20260110閲覧）
- 8 中島清（1907-1986）：京都に生まれる。京都市立陶磁器講習所高等科を卒業後、国画会、帝展を経て日展に出品。第二次世界大戦中は満州国で製陶指導を行う。1946年青年作陶家集団を結成するが2年後に解散。1950年から京都市立日吉ヶ丘高等学校で長きにわたり陶芸を指導した。1951-54年の間と（いったん退会し）1955年、走泥社に在籍した。
- 9 青年作陶家集団（1946-48）：1946年9月中島清の呼びかけにより伊藤室、大森淳一、叶哲夫、齋藤三郎、田中一郎、松井美介、山本茂兵衛、八木一夫、山田光の10人で結成（鈴木治は同年11月に参加）。翌年2月に趣意書を発表、5月に第1回青年作陶家集団展（朝日画廊、京都）を開催。10月に2回展、1948年6月に第3回展を開催するが、日展への出品をめぐる、当時日展に出品していた八木、山田らとの方向性の違いから分裂霧消。同年7月、メンバーのうちの5人により走泥社結成へと至る。



fig.1 「走泥社の新発足に就いて」案内葉書、『飲流斎説書』1948年7月（『走泥社50年の歩み』p.36より転載）

私を踏み込ませたひとつの大きな理由ではないかと思います。走泥社が昭和23年に始まっていますけど、走泥社というものが一つの運動、運動というところから思われるんですけど。そこにまた前衛がつくとまた難しくなるんですが。今までの古典的な仕事から離れて、新しい何かこれからの陶器の仕事を見つけていこうというような会合が、当初にはあったということです。

正村

宮永先生が走泥社に参加されたのは昭和45（1970）年。それ以前には行動美術¹²で作品を発表されている。宮永先生は京都市立美術大学で彫刻を学んでその後も彫刻の作品を発表されておられた。そして昭和39（1964）年、彫刻の専攻科にいらっしゃりながら、中退されて渡米された。その間にはZEROの会¹³の結成にも加わったりされておられて、学生時代には既に走泥社の動きをご存知だったと思うんですが、宮永先生と走泥社の出会い、それから山田先生との出会い、などについて少しお話しいただけますか。

宮永東山

宮永です。私は山田さんと干支がちょうど一回り下で、干支が一緒だと、何となく人間気が合うような気もするんですよ。言うても山田さんとアルコール抜きで口きくのは、今日がほとんど初めてじゃないかと思う。大概是アルコールが入ってる話ですので、怒られてるのか、喧嘩してるのか、何かわからん話なんですけれども。学生時分には、もう八木さんがうちの学校の非常勤の先生してたんで、走泥社そのものというよりは個人的な関係で八木さんを知ってて。鈴木さんとは全然面識がなかったんですけど、ちょっと半分懂れっていうか半分、恐る恐ると言いますか。京都にある如月っていう喫茶店、吉仲太造さんの姉さんがやってる店に、鈴木さんのオリベ風の下が貝殻状になっているのがあって。私、先々代から陶器屋で陶器は下からずっと丸く上がってくるもんやと思ってたら、底が凸凹になってて、こんな陶器があるんやなと思って、それが走泥社の人の作品として、こんなけったいなもの陶器と通用するのかなと。その時、自分では彫刻やってるつもりで、どっちかっちゃうと陶器は普通のもんや、ゆう気があったもんで、前衛的な意識とか、あんまりそういう気もなかったもんですからそういう風に見てた。

八木さんは非常勤の先生で、作品は知っていて、山田さんの場合は、《塔》という、ひょろひょろとした、何ともいえない情動的な作品を見たのが最初で（fig. 2）、山田さんと一番関わりのあったのが、山田さんが私の一番の恩師であるところの辻晉堂¹⁴先生を大変尊敬しておられて。私が辻さんと飲んでるところでたまたま山田さんと河島浩三¹⁵さんと一緒に会って、何かコテンパンにやられたのが、山田さんとの出会いの最初だったと思う。最初は私もあの木彫をやったり、鉄をやったり石を彫ったりとかいう普通の彫刻家がやるようなこともやってましたけど、家が陶器屋なもんですから、一番材料費の安い、土、親の材料を盗んでやりゃ、ただでできるんですから、その土で作品を作り出した。別にそれは陶器をやっているという気で土を扱ってるんじゃないしに、彫刻の手段として、素材として、土を選んでる。そうこうしてる時に恩師の辻さんが土の作品をどんどん発表していくようになって、その手助けをしながらやってたもんですから。走泥社というものを自分の対象としては入会するまでは見てなかったんですよ。ただ走泥社に入った時に京都近美（京都国立近代美術館）で、ヨーロッパと日本とか現代陶芸の展覧会¹⁶時にそのコーディネーターをした人（吉田耕三）が「君、陶器での展覧会出してみるか」という。それに出したのを八木さんが見て、「お前、陶器をこんな展覧会に出すぐらいやったら走泥社にも出したらどうや」って。それが本当に走泥社に入って、この50年最後の幕を閉じるまで走泥社にいた経緯です。

10 綾村担園（1907-1999）：本名綾村勝次。石川県生まれ、京都にて没。書家、文筆家。『書之美』『日本の書道』等著作多数。日本書道美術院審査員、平安書道会会長を務め、墨光社を主宰。

11 蚯蚓走泥紋：清末の文人で陶磁に関する著書を残した許之衡による『飲流齋説瓷』からの引用。『蚯蚓』はミミズ。ミミズが走ったような泥の跡のことを指し中国鈞窯の釉薬などに見られるうねうねと曲がりくねった独特な線状文様をさす。

12 行動美術協会（～現在）：第二次世界大戦の終結を機に、向井潤吉をはじめとする旧二科会有志により、1945年11月設立。会の名称は柏原寛太郎によるものである。（行動美術協会Webサイト参照 <https://www.kodo-bijutsu.jp/about/intent/20260110>閲覧）

13 ZEROの会（1960-1972）：画家の国又宏、藤波晃、関根勢之助、森本岩雄、彫刻家の上田弘明、三宅五穂、井上平八郎、宮永理吉、文学者も土肥美夫、津山昌の10人で結成した研究会。顧問に矢内原伊作。「何もない、結成する必然性もない、志もない」（宮永理吉談）が、ZEROの会の名前の由来であり、リーダーをもたず共通点もなかったが、メンバーは各自で活躍し展示も行った。1972年11月の展示ののちに自然解散。（サイト参照 <https://shinobusakagami.com/art/art-02/598/> 20260110閲覧）



fig. 2 山田光《塔》1963年 第26回走泥社展出品 岐阜県美術館蔵
《塔》は1962年にも制作されている。広島県立美術館蔵

14 辻晉堂（1910-1981）：鳥取県に生まれる。本名吉。1932年上京し翌年から独立美術研究所で素描を学ぶ。1933年以降日本美術院展に出品を続ける。1938年得度し「晉堂」と改名。1949年京都市立美術専門学校教授、翌年同校が京都市立美術大学になると共に彫刻科助教授に就任（1955年- 教授）京都に転居する。1955年の個展で陶彫2点を発表。1957年第4回サンパウロ・ビエンナーレ国際美術展、翌年第29回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展に出品。同年日本美術院を脱退し、二紀会彫刻部委員となる（1964年頃脱退）。1967年八木一夫との二人展開催。1969年京都市立芸術大学美術学部彫刻科主任教授、1976年退官し名誉教授となる。

正村

宮永先生は彫刻からやきものに入ったと、家にも土があったとおっしゃいましたが、当時50年代初めはイサム・ノグチ¹⁷であるとか辻晉堂さん、そして八木一夫さんといった人たちが土を使って器でない造形を作り始めた頃で、そういったこととの関係はいかがでしたか？

宮永

この時分は、美術の中でもアンフォルメルというか、くちゃくちゃとしたやつ、要するに行為でもって作品を作る。例えば物を投げて絵を描いたとか、それからキャンバスを切って絵を描いたとか、そういうのが時代の最先端だったわけですね。アンフォルメルに使うには、素材的に土は大変具合のいいものだったと思う。それでそういう土の仕事が大変多く、辻先生の仕事もこの時分は大変具象的な形してますけど、だんだん完全に抽象的な形になっていって、当時は作風的な傾向から分けると、アンフォルメルだった。

正村

宮永先生が最初に形があってそれを土で作るように変わって行ったということであれば、山田先生の場合は、むしろ逆ではないかと。まず初めに土があったのではないかと思います。

山田

ここの中に、陶器の仕事をしてる人、そんなに多くないような気がしますので、専門的な話ができるかどうかと思うんですけど、私達の場合は、器ありきから始まってると思うんです。この器ありきをもうちょっと突っ込んでみると、轆轤^{ろくろ}ありきになるんです。それ以外に、成形方法は土の場合いろいろあるんですけど、やはり、轆轤で作られていた一つの歴史、お皿にしても、壺にしても、全てのものが要するに、右手なり左手が土の中に入っていて、片一方の手が外側にあってものを作る。だから、片一方の手がこの筒の中にあるわけですから、どうしても上に空間ができる、穴が開く。もう少し小さくしようとしたら、柄杓のような道具で中を張らせて、片一方の手は外にある。やはり上に当然口ができるわけだ。そういうようなことなんですけど。

今の若い人たちの仕事を見てますと、非常に私の独断と偏見かも知れませんが、初めに土ありきというところから始まってるんじゃないかなという気がする。そこら辺のところが、かなり決定的な違いじゃないかなと思います。だから今、宮永さんがアンフォルメルという言葉を出したのも、やはり初めに土ありきというがあるので、私達のような器ありきから始めた、それがやがて薄らいでいくんですけど、そこら辺の出だしの違いっていうんですか、そういうものは多分にあるんじゃないかなと思います。

正村

イサム・ノグチですとか辻晉堂といった人の存在は、山田先生と宮永先生ではこの12年という世代の違いの中で見方も違ってたと思うんですけど、いかがでしたか？

山田

多分工芸家という人の場合、工芸というものがはじめにある場合には、表面を美しくしたいとか、ものの形を先に作りたいというのが頭の中にあって、何かもう一つ工芸的というようなものが内在して土に触ってるという、その違いが辻先生と私など走泥社のもんとの間には、もう歴然とある。土に対しての最初の捉え方そのものが違ってたんじゃない

15 河島浩三（1926-2011）：姫路市に生まれる。兵庫県立姫路工業学校図案科卒業。国立陶磁器試験所に入所し、日根野作三に師事。1954年走泥社同人となる（1988年まで）。1965年山田光と協同組合クラ Datum京都を設立。1967年山田光と新陶人結成。1966年宇治炭山に転居し1968年協同組合炭山工芸村を創業、理事長となる。1979年伝統工芸士に認定。

16 「現代の陶芸-ヨーロッパと日本-」展(1970年8月28日-10月11日まで京都国立近代美術館にて開催)には北欧諸国、フランス、イギリス、イタリア、スイスなどヨーロッパの8カ国の作家と八木一夫、山田光、鈴木治、熊倉順吉、三輪龍作、宮永理吉ら日本の作家の作品合わせて320点を超える展示がなされた。

17 イサム・ノグチ（1904-1988）：詩人の野口米次郎を父に、作家で教師のレオニー・ギルモアを母にロサンゼルスに生まれ幼少期を日本で過ごす。1918年渡米し彫刻を学んだ後渡仏しパリで一時期ブランクーシの助手を務める。1929年ニューヨークに戻る。1931年来日し京都の宇野仁松の下で作陶。1950年再来日し日本橋三越（東京）にて個展開催。1951年にも来日し、慶應義塾大学の新万来舎（ノグチ・ホール）を設計。また岐阜提灯の尾関提灯（現・柳オゼキ）にて「AKARI」シリーズのデザインを手掛けた。鎌倉で北大路魯山人に陶芸を学び、魯山人の邸宅内に工房を設ける。同年神奈川県立近代美術館にて個展が開催される。1961年帰国しロングアイランドにアトリエを構える。

かなと思います。ノグチイサム^(ママ)さんっていう人は、もう少し技巧的っていうのかな。そういう技術があったんではないかと思いますが、あの人の作品は、やはり瀬戸で作られたり、備前で作られたりしておりますので、辻先生とはまたちょっと違った雰囲気があったと思います。

宮永

僕はやっぱり土から入って、ただ土を素材として使っていた関係上、山田さんのおっしゃるような技術というよりも、土というものが大変素材として扱いやすいと。そして自分のいわゆる行為のはけ口として使うには、押せば曲がる、引っ張りゃ裂ける、そういう土の特性みたいなものに素直に従ってれば、作品が出来上がるという。そういうところで土に関わった結果です。それと当時の、私の学生時分のことを思い出してみると、イサム・ノグチに対しては、その後にだんだん知っていったので、学生の頃は今ほど情報も盛んでなかったせいか、その頃あんまり知りませんでした。後になってから、ああそうだこれはこういう影響を与えたのか、と今となっては言えますけれども、当時は本当のこと言うと、やはり身の回りにいる辻晋堂さんだとか、堀内さんだとか、八木さんだとかの言動をもって、全ての自分の行動をその中に押し込めてたような気がします。

正村

堀内正和¹⁸さんの存在はやはり、京都市立芸大で彫刻を学ばれた方たちにとって非常に大きかったとお聞きします。

宮永

辻さんと堀内さんっていうのは、一緒に仕事をして、同じようなカリキュラムを作っていくのに、よう喧嘩もせんと二人で学校運営なんかできたと思うほど、全然タイプの違う人で。辻さんは、院展の中で木彫を長らく続けるわけですけど、木彫の中でも初めからノミを使わず鉋^{なた}で作品を作ったりというような傾向の、どっちかっていうと、直情径行型の人で、顔もわりかた粗野な感じのおっさんで、何のキザしても似合わない格好の。堀内さんは大変都会的で何を聞いてもハイカラな、様になる、すぐ女性が寄ってくるような先生で、全然タイプが違う人だったんです。今日ここ（岐阜県美術館）に置いてある作品（fig. 3）のように、自分の頭ん中で考えたこと以外は作品にしないと。我々に教えた教育方法ちゅうのが、自分が今興味を持っていることだけを学生に教えてやろうという。大変我々は迷惑しまして、本当に最初から立方体のどうのこうの言われたって我々頭の弱い学生には何のことかさっぱりわからず、難しいことばかり言われて、それが線を面で結べとか、面の曲面の展開をどうのこうの、何のことかわからんですけども。だけど、今から考えてみると徹底的にその4年間、形の基本、形というものだけをしょっちゅう考えてた。それが堀内さんの一つの教え方だったし、辻さんの方はもう反対に、本当にお前それ腹から作ってんのか。堀内さんのいうことと全く反対で。片っぱは頭でしっかり考えて物を作れ。辻さんはどっちかちゅうと、腹で作れ。全く違う考えですけど、我々はそれをどういうふう処理したかちゅうと適当に処理してるうちに、4年間終わってしまうと。だけど、結局ある程度自分が自分の作品をどうして作ったらいいだろうかと壁に当たった時に初めて、ああそうだ、辻さんが言ってたことはこういうことなんだ。堀内さんが言ってたことはこういうことなんだ。そういうのがわかっていくのは随分、後になってのことだと思えます。山田さんは、直情径行型の辻晋堂に大変敬意を払っていて、いつも我々が何か言うと、もっと敬意を払えというようなことを言われてたような記憶を今思い出します。

18 堀内正和（1911-2001）：京都市に生まれ東京に転居。早くから独学で抽象的立体造形を手掛け、1929年第16回二科展に入選したのをきっかけに東京高等工芸学校（現・千葉大学工学部）を中退。1938年以降アテネ・フランセに通いフランス語をはじめとする語学を学ぶ。1947年二科会会員（1966年退会）。1950年辻晋堂の誘いを受けて京都市立美術大学講師となる。1957年サンパウロ・ビエンナーレ国際展出品。1958年京都市立美術大学教授。この年から八木の亡くなる1979年まで、辻、堀内、八木の3人が同大学で教鞭をとり、多くの後進に影響を与えた。1969年第1回現代国際彫刻展(箱根彫刻の森美術館)にて大賞受賞。1974年退任し京都市立芸術大学名誉教授となる。



fig. 3 堀内正和《三つ半の立方体》1979年 岐阜県美術館蔵

山田

私も一応、年になりましたし、人間が丸くなったというか、うん。そういう点では、だ
いぶ丸になりましたが、昔はよう怒ってました。

正村

1950年代というのはイサム・ノグチが来日したり、1955年には辻晉堂さんが陶彫を
表したり、57年辻さんがサンパウロ・ビエンナーレに出品したりということで、そうい
う方達の活動が京都の作家達にもかなり強いインパクトを与えてきたと思うんですが、こ
こで走泥社を結成した際に山田先生と八木一夫さん、鈴木治さんたちを含めて、まずひとつ
古典の模倣はやめようと、それから公募展に出すのはやめようと。そういったことを決め
て走泥社というものを立ち上げてきた。そして後から入って、会員になられる方たちは皆
さんそれをもって走泥社の会員としてやってらっしゃったと思うんですけれども。

そのあたりも含めてちょっとお話を伺いたいんですけれども、ここでまだお名前が出て
いない熊倉順吉¹⁹さん。以前山田先生が八木一夫さん、鈴木治さんたちと共に走泥社を立
ち上げる際、立ち上げた後ですかね、熊倉さんにも声をかけたんだというお話を伺ったこ
とがあるんですが、熊倉さんの存在はどういうものだったんでしょうか。

山田

彼は非常にエネルギッシュって言ったらいいいでしょうかね。そういう作家でして、私の
先輩にもなるんですけど、図案科を出て、そこに本野精吾さんという先生がおられたんで
すけど、息子さんの本野東一さんに言わせると、熊倉より卒業制作をたくさん作るものは
これから出てこないだろうというようなことを、その先生がおっしゃったというふうに
聞いております。そのぐらい熊倉さんは、バイタリティがあった作家やと思います。ちょ
とエロティシズムが入った作品とか。それから晩年には非常にジャズが好きで、ボーカル
とか、フリージャズのレコードを買ったりして、そういうものをテーマにした作品を作
ったりして。私よりちょっと先輩で65で亡くなってますけど。熊倉さんはね、やっぱり人
に惚れたんやと思うんです。だから、当初熊倉さんは富本先生に惚れたんじゃないかなと
思います。その時代が新匠工芸時代です。その次に熊倉さんを虜にした人が植木茂。モダ
ンアート²⁰を始められたころ木彫を主にして作られた作家です。その時が、熊倉さんのモ
ダンアート時代。それで次に熊倉さんが惚れたのが、八木一夫であるわけなんです。そ
こで熊倉さんは、走泥社に入る。大雑把に言うとお惚れたら徹底的に惚れるみたいなね。そ
ういうところがあって、故人ですけど、これは悪口ではないだろうと思って、話させてもら
いました。

宮永

ちょっといっぺんお聞きしておきたいところで。多分、走泥社の連中でも多くの作家が
おかしいなと思うところで、走泥社の入会の時にね、八木さんと山田さんと鈴木さんとで、
他の審査の受ける公募展に出さずということを決められますね。ところが熊倉さんだけは
ここのとこで、モダンアートの協会の会員でありながら走泥社の同人になりますね。どう
なっているか。

山田

その認識、僕も曖昧なんだけどね。

19 熊倉順吉（1920-85）：京都市に生まれ京
都高等工芸学校図案科を卒業後、国立陶
磁器試験場の伝習生となる。松斎陶苑で
修行の際に同苑に作陶に通う富本憲吉と
出会う。のち、新匠工芸会、日展に出品。
1950年新匠工芸会会友(1956年退会)。
1956年から59年までモダンアート展に出
品。1957年走泥社同人となりなく亡くな
るまで走泥社展に出品。1960年から滋賀
県立信楽窯業試験場の嘱託としてデザイ
ン指導に務める。1970年から85年まで京
都工業繊維大学工学部意匠工芸学科非常
勤講師、1984年から京都市立芸術大学美
術学部非常勤講師。
山田光は「走泥社50年のあゆみ」掲載の「走
泥社50周年記念同人座談会」において「あ
の時、ボクは熊倉（順吉）さんを誘った
んやが、彼は『新匠会』でやるからと断っ
たんや。後になって入ってくるんだがね。
ボクとて、新匠会で二度も賞をもらって
いたし、親父（山田詰）も新匠会の会員
やったし、当然のように新匠でやる気だっ
たから、そりゃ大決意でしたよ。」と語っ
ている。

20 モダンアート協会（1950- ）：村井正誠、
植木茂、矢橋六郎、山口薫らを委員に会
員20名の「純粋なる芸術運動の為に新し
い方向を示す」美術家によって「21世
紀への端を掛ける役を果たす」ことをマ
ニフェストに掲げて組織される。
熊倉順吉は1956年第6回に会員となる
（1959年退会）。翌1957年には藤本能道
（1919-1992）が 新匠会を退会してモダ
ンアートと走泥社に参加（どちらも1963
年に退会）。鳥羽克昌（1927-2022）は
1958年第8回モダンアート協会展にて
奨励賞を受賞。1957年走泥社同人に加
わり走泥社解散まで在籍した。（「モダン
アート展 小史」モダンアート協会Web
サイト 参照 [https://www.modernart-
kyokai.com/_files/ugd/9f301a_6af02
1f6eca49abb33be103cc09b33d1.pdf](https://www.modernart-kyokai.com/_files/ugd/9f301a_6af021f6eca49abb33be103cc09b33d1.pdf)
20260110閲覧）

宮永

その辺のとは何か特別な仕掛けでもあったんですか。

山田

いやあ、それはないと思いますけどな。私もそこまでは覚えてないというのが、偽らざるところでね。そういう間違いというのはね、大いにあるもんやから。

宮永

あははは（笑）。

正村

ちょっと補足させていただきますと熊倉順吉さんは1956（昭和31）年に走泥社に参加されて、59年にモダンアートを退会されたので2年ほど、モダンアートと走泥社の両方の展覧会に出してらっしゃる時期があるようです。

宮永

いや、特に走泥社に同人で入った若い人たちは、古典に倣うなんてことはそんなに口の端に上らなかったですけど、他の公募展に出すなということは、金科玉条の如く守られてた言葉やったんで、この機会にいっぺん聞いとこと思って。

山田

もう一つね、お断りしておきますけど、走泥社にはいわゆる文章に書いたような、そういうものがね、ほとんどなかったんです。だから、心情的な意味での話でしてね。出品問題にしてもね、当時したら日展か、新匠工芸か。他にまだ国画会に民藝があったんですが、そういうところへ出品するなというようなことなんですけど。今の時代はもういろんなイベントがありまして、そういうところへどんどん出品してくる。また発表もいろんな機会に恵まれてますし、私らが始めた頃のような恵まれない状況、物質的な意味ではないですけど。そういう時代を、もう通り過ぎてしまってますのでね。果たして、かつてはそういうことがあったというぐらいのことでね。もう、今はなかなか集団っちゅうのが非常に成立しにくくなってんじゃないかなと思いますね、だから非常に間口が広がってしまっているいろんな情報が入ってくる。我々の時はもう間口の狭いところでの始まりなんですね。だから大雑把なくくりのようなもの。そういうことが、ひょっとしたらできたんじゃないかなという気はいたします。まあ、熊倉さんの話からちょっと飛んでますけど。

宮永

いや、多分そういう具合の返事だろうとは思ってました。一応、こういう公の席でちょっと確かめただけなんです。

正村

熊倉さんの話は例外として。公募展には出さないけれども招待出品はどんどんされていくわけですよ。例えば八木さんが多分一番最初だったんじゃないかと²¹。

宮永

それはあんまり記憶ないです。最初に彼らは審査・公募展について話し合ってるわけですから、（招待出品については）入ってなかったんじゃないですか。

21 1957年7月にミラノトリエンナーレ国際工芸展に八木一夫の《歩行》が出品される。公募展ではなく推薦出品であるが、同展では賞審査が行われ河井寛次郎、近藤悠三らが受賞。その後も1959年には「現代日本の陶芸展」（国立近代美術館・東京）に走泥社、四耕会の作家が出品。同年7月第2回オステンド国際陶芸展（ベルギー）にて八木一夫が金賞を受賞、鈴木治が入選している。
一方、『走泥社50年の歩み』掲載の「走泥社50周年記念同人座談会」では、鈴木治が「それを一番初めに崩したんは、ボクや（笑）。京展（京都市主催）に招待されて出品したら、たまたま京展賞をもらうことになったからね。そういう時期があるんや、昭和40（1965）年には…」と語っているが海外展と国内展との認識の違いもあったと考えられる。

山田

確かにそういう将来はどうなるのかとかね。そういうちょっと難しいところまでは、まだ若かったしね、頭も及ばなかったと思います。

正村

そして1970年代、1970(昭和45)年に宮永先生が走泥社に参加される。この時のことを、先般出版された『走泥社50年のあゆみ』²²の座談会で宮永先生が語っておられるのでちょっと引用したいんですけども。当時の走泥社に入る頃の走泥社の作品というのは抹香くさいものばかりで、色がないと。そんなら俺が入って色ものをやってやろうじゃないかと、そういう気持ちで走泥社に入ったというような。当時のその印象、走泥社に入って何をしたいかというようなことも含めて、当時のことをお話しいただきたいんですけど。

宮永

私、その時に抹香くさいという言葉を使ったのは、坊主くさいということのつもりで言ったと思うんだけど、当時、(走泥社の作品は)ほとんど焼締の作風で釉薬が掛かってなかった。八木さん流の挑発にのった言葉で言えば、(色さえ付けたら)何とかできるやろうと、色でも付けたらできまんのちゃいまっかということで。確かにその当時、私もあの色っちゅうもんが一体どういう問題をもってるんだろうかなと思って考えてた時もあったんで。(しかし)もう少し、やきもんは晴れやかなもんと違うかと。当時の走泥社の人たちの作品は、何となしに陰気くそうて、沈みきってて。もうちょっと華やかなもんがあってもいいんじゃないかなというような気持ちは確かにあったので、多分、その座談会でもそういう発言になったと思います。また先輩に対して悪いんですけど、正直な話、当時はそう思っていました。自分でも、その答弁から焼締の作品はもう絶対作らないと、固く心に誓って出発したような時代でした。

正村

1965(昭和40)年に磁器の作品を発表されますね。(fig. 4)

宮永

そうです。ですから、今まで焼締の作品だけは作るまいと自分で自分の箍としてはめていました。

正村

山田先生、60年代ですね、特に焼締の作品が、山田先生だけでなく、非常に多かったと思うんですけど、それは彫刻家のテラコッタなどとの繋がりがあったんでしょうか？

山田

私の個人的なあれなんですけど、結局主眼になるものが形、みたいな世界へ入っていくわけなんです。形に対して、釉薬や色というものが、もちろんカラフルな彫刻もあるんですけど。なんか色というものが、時には、形から遊離してしまうような、そういうところもひとつは、あったんじゃないかなと。陶器というものを目指しておれば、色というものが出てくるんでしょうけど、どうも色のあまり使えんようなフォルムというものを頭に描いて作っておったから自然に色というものと縁がなくなってしまった。強いて言うたら禁欲的といいますか、ちょっとこころ辺は怪しいんですけど。確かにそれを生命としている作家もありますし、それは立体にみんなあると思うんですよ。それはもうその人その人の、

22 『走泥社50年のあゆみ』：走泥社50年のあゆみ編集委員会（中ノ堂一信、藤慶之、松原龍一、辻勘二）らにより編集され、1999年4月30日に刊行された。

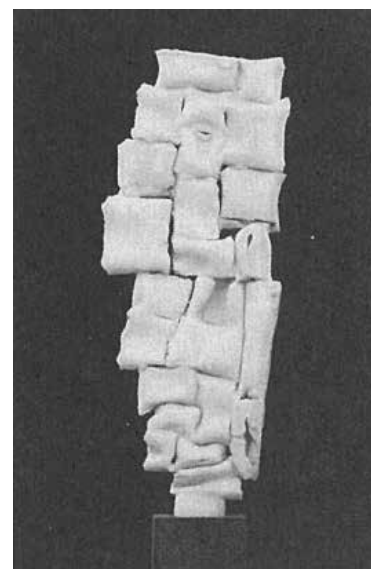


fig. 4 宮永理吉《偶へ Figure "He"》1965年(『Re: スタートライン 1963-70/2023 現代美術の動向展シリーズ』図録 2023年(京都国立近代美術館)より転載)

私説と言ったらいいんでしょうか？極端に言うと、中国であれだけの赤絵が流行り、万暦赤絵とかが日本へ移ってきて、伊万里とかが出てくるわけなんですけど。なぜならば韓国は色のついた陶器がなかったんですね。韓国には旗とか着物類では結構オリジナルなカラーがあるんですけど、陶器にはないと。

（自分が）何で育ってんのかっていうとね、これは話がちょっと飛躍し過ぎましたけど、僕自身はあまり色のない男やと、そういうふうを考えてもらったらいいので、八木さんにしても、色がないことはないでしょう。それは赤や何かがちょっとあったりするんですけど。人によって違うと思うんですね。たまたま我々3人の中では色が非常に少なかったということが、言えるかもわかりません。

正村

70年代に入って、柿釉のような釉薬をまた再び使われるようになるんですね。焼締によって土による形の追求みたいなものがあって、その後もう一度釉薬が出てくるのが、ちょうど宮永先生が入られた時代でもあるわけで、何か、時代の変遷を感じるんですが。(fig. 5)

山田

濱田庄司という人間国宝で大変有名な作家ですけど、大きな皿に薬を杓がけのような形でしてます。なんかその程度の釉薬。釉薬で模様を描くとか、全体に塗ってしまうということやなしに、ちょっと、えって感じでやめて終わりです、僕の釉薬は。

正村

山田先生の釉薬の使い方は宮永先生の色の使い方と全く違うと思うんですけども。

宮永

大変難しいですね。今の一番最近作のパイプの仕事ね。(fig. 6) 私山田さんが仕事してるっていうの、今まで1回だけしか見たことないんです。何年前に山田さんが現場で仕事をしておられるところを、たまたま私も同じ仕事場を使用した関係上、ご一緒したことがあります。その時に今の新しいインスタレーションと同じ作品のパイプの仕事をしてもらって、パイプを石膏型で取って、それに型押しした土を指でずっと押して、これをひとつひとつ型取りして、それも中を空にして制作しておられた。それ見た時に、私ならそんなことしないわと思った。私ならこのパイプ、型取って、中、空にして作るよりは、このパイプそのままどないして、陶器で他の材料であつたらできるだろう。他の材料っていうのは土のことだけど、型押ししないで、中空に抜かなくたってパイプはパイプで作れるだろうと。それで作る方が綺麗なパイプができるだろうぐらいに私は思うんですけど。どうしてか山田さん多分それは絶対に許せないんだと。

あの上から銀泥を塗っておられた時でも、刷毛の塗り方、私やったらもうちょっとうまいことの塗るのになと、うまいこと塗るっちゃうのは手際良^くという、山田さんなんか不手際そうな、こう、どう風言いますか。何か確かめるような、宥^{なだ}めすかすような、なんかこうゆう風やったら何か出てくるぞ、と。どっちかというと求道的なものの作り方といいますか、銀泥の塗り方でもそういう具合にしておられたから、多分ちょっと色の話から飛びますけど。山田さんの作陶の多分、だから色もそういう関係で、扱われるんじゃないのかなと。私なら色は色、形と色っていうふうにボンと割り切って、山田さんはそうじゃなし、その中ではどうしても山田さんは、それじゃ嫌なんだと。俺の気持ちが伝わらんのかという。何か、どう言ったらいいかな。どっちか言うたら求道的、精神での道の極め方っちゃうみたいない形で、ものを作っておられるん違うかなと。ちょっとそのように思いますけどね。



fig. 5 山田光《柿釉搔取壺》1947年 岐阜県美術館蔵



fig. 6 山田光《銀泥ーパイプ》シリーズの展示風景 岐阜県美術館 2000年

山田

要するに釉薬がないっちゃうこと。釉薬があると、器も、寝かして焼いた場合に板についた方が離れませんわね。だから、私の作品はみな寝て焼いてあると思ってももらいたい。ちょっと薄い釉薬があるとテリがあるわけで、ないところはそんなに光らない。薄い薬をざばっとかけてですね、それに、パラジウムを塗る。ちょっとツタ（皺、バリ）になったところを、グラインダーでこすって、パラジウムなんかを塗れば、ある程度ごまかせる。極端に言えばそういうことになるわけなんです。私の作ろうとする形体そのものが、今の銀泥の場合も釉薬のかかりにくい形なんです。素焼きの状態が土の乾いた状態。そこからの収縮はストップしてる。しかし低温焼成やない釉薬なんで溶ける温度は1200度ぐらい。そこで5%が何かの収縮が始まるわけです。収縮が始まるということは結局そこで狂いが出てくるということですね。黒陶は乾いたら収縮の前に止めてしもうとるわけです。だからそれだけに非常にもろいし割れやすい。土そのものの持つ宿命みたいなもんが強いなかで、これはもう逃れようもあるわけで、釉薬から離れてしもうたと言えるかと。また（今後も）そんな時が来るか来んか、なかなか難しそうですね。（fig. 7）



fig. 7「山田光一陶の標一」展黒陶作品・銀泥パ
イプ作品展示風景 岐阜県美術館 2000年

正村

以前、銀泥について伺った際、息子さんが使ってたってということだけではなくて、黒陶にしても銀にしても、要するに釉薬やないんやっていうことをおっしゃったのが、とても印象的でした。

銀泥の方へ話が飛びましたが、ちょっと時代を遡って、1979（昭和54）年に山田先生は大阪芸術大学に教授として招かれて、その後15年余り大阪へ通われるわけですがけれども、宮永先生も今和歌山大学の教授をしてらっしゃって、制作と教えるの違い、制作はどちらかというと自分の中に溜め込んで、それを形にしていく、教えるのは溜め込んだものをどんどん分け与えていく。その辺り方向性としても違うものがあるのではないかと。山田先生にとって大学へ教えに行くことはどういうことだったんでしょうか？

山田

あまりそう難しいこと考えずに、行ってたわけなんですけど。挨拶しただけでもいいんじゃないかなという気もします。だから僕が学生にこう言うんです。僕は京都からこの学校へ来る間に電車で京阪に乗り、環状線で、天王寺まで。それから、阿倍野から喜志まで来ると。ほいで学校行くと、大勢の人にすれ違うけど、僕は言葉をかけられることはない。しかし学校へ行ったら、君らが言葉をかけてくれる。というのは、僕と君らの出会いやと、こういうふうに私は言うと思ったもんです。あまり教えることできない男でした。

正村

先ほど宮永先生は山田先生を模範だと、先生として真面目というかそんなようなことをおっしゃってた。

宮永

山田さん、なんていうか先生として多分ちょっと真面目すぎたと思うんですよ。当時の山田さんが先生になられてから、2、3年間は作品の上でも苦勞されたんじゃないのかって。それは展覧会見ても、皆さんわかんと思いますけど。山田先生が大学に行ってから2年間の作品。私は、そう、山田さんほど真面目な先生と違います、学生っちゃうのはただ火さえつけときゃそれでいいと思います。山田さん、どっちかっちゃうと火を灯すだけ以上のことに対しての神経を使われたんじゃないかと。山田さん、あの2年間はしんどかったんじゃないですか。

山田

大阪行くことによって、大阪の作家とか、展覧会を見るとか、そういうものに触れた時に、ちょっと貰ってしまうことがあるんです、それを私は棒に当たるといんですけど、歩くということがないと駄目ですね、犬も歩けばですから。棒に当たるっちはあくまでも受身と思います。受け身やけどやはり初めの歩くっちはうところには、積極性がないとなかなか棒にもあたれない。だから棒に当たるとい感じです²³。そういうことが、学校行くことによってあったっちはうことです。だから、自分の家と蛇ヶ谷の工房だけの仕事でおれば、棒に当たることはできないんです。一つの限られた空間だけで、自分が動いてるわけやから。やっぱり外に出ることによっていろんなものに触れたりするから、それに当たることができると思います。

正村

先ほどから銀泥の話が出ていますが、大阪芸術大学に15年勤められて、後半に銀の色が出てくると思うんですけども、銀の色自体が非常に山田光という作家にとって、自身を表すのにふさわしいというかそういう色のような気がして仕方ないんですけども。宮永先生、山田先生の銀の作品を見た時の最初の印象を覚えていらっしゃいますか。

宮永

細くなる前の板みたいところに銀がのったの、ちょっと教えていただきたい。(fig. 8) 率直に言うと、山田さんにとってはこれはええ手、見つけたなと。特に不思議な人やなと思うのが、このパイプになってからまた銀がまた一段と冴えてきて、山田さんは一回りぐらい、もっと二回りぐらい若くなって、もう一方、パイプから何か出てくると違うかなと。ちょっと12歳下の私としたら、そこそこで止めといてもらった方が、こちらのやる仕事もやりやすいぐらいは内心思いますけど。確かにあの銀泥出た時どう思われましたかって言われると、やっぱり山田さんにとっては良い手見つけたなと。それが素直な感じですね。山田さんに本当に合ってる、その最初の山田さんの作品の中でこの《塔》とか、この辺の作品ですか。これとこの銀泥の作品が出てきた時には、これに戻ったなというような感じを持ちました。

正村

90年代、山田先生が銀のパイプを発表されて、一昨年、走泥社は解散したわけですがけれども、『走泥社50年のあゆみ』が出された折は、まだ解散の前で皆さんいろいろお書きになっている。あるいは対談、座談会をしている中でもまだ解散するという結論が出ていない状態で、その50周年史が編纂されています。そのあたりのことでお二方の言葉をちょっと紹介させていただきますと、宮永先生は、当時「走泥社に出品することにもメリットもなければデメリットもない。出品を続けているのは完全に惰性やな」と語ってらっしゃる。山田先生は「やっぱり僕らが走泥社を作って、僕らが解散するという尻まくるわけにはいかなから、若い人たちに決断をしていただかないと」²⁴とおっしゃって逆にまた若い人たちから、いやこれは山田先生と鈴木治先生が決めることだっというような話し合いもされたと書かれているんですけども、結局ですね、山田先生と鈴木治先生が2人で解散も決意されたというような形になったわけですがけれども、まず宮永先生からそのあたりのこと。ご自分の中でも解決したと先ほどおっしゃっていたことについてお尋ねしたいんですけども。

宮永

ちょっとあんまり公表すると、さしさわりの多いのでちょっと困りますけど。走泥社っ

23 山田光は『山田光—陶の標—展図録(1999年)』において「盲亀」と題して、「たま・たま」出会うことの困難さ、不思議な縁について語っている。また、『世界思想』第17号(1990年)には「犬も歩けば」と題して寄稿している。



fig. 8 走泥社'96東京展会場風景 伊勢丹美術館 1996年『山田光—陶の標—』展図録より転載)

24 「走泥社50周年記念同人座談会」『走泥社50年のあゆみ』p.18

ちゅうのはもう解散すべきだと。もうちょっと前の時にも1回、僕が解散論出してそれも否決されて、実はこの50年も解散決議案を提出して、総会で否決されて、要するに本来的な会の筋から言うところと存続することやったんです。それを山田さんと鈴木さんとか、最終的に50年でやめようというのを2人で決断して勝手にやらせてもらいますと、というのがこれが本当の事情ですけどね。だけど、私はここに言ってる、その座談会の中で言葉みたいに、確かに会っっちゃうのは長いことやっていくと、やはりそこに一つの淀みも出てきますし、一つの芽を摘むことにもなっていく。だからやっぱり会っっちゃうのもある程度できたら、解散して、また新しく何かやるんだったらいいし、というふうにかねがねから思ってますけれども。やっぱり走泥社のも確かにいろんな運動体としてやってきたことは確かに大きな功績もあるし、いろんな意味で。しかし、やり尽くしたという言葉ではなしに、今はやっぱし会というものに対して、走泥社があることによって、走泥社というものがあって自分があるというふうなものになってくるということは、やっぱり会としては、私はなくなった方がいいんじゃないかと、思うので。私は解散っちゃうことに対しての、解散したらどうですかということを提案したわけですけど。それはご存知かどうかわかりませんですけど否決されて、結果的には山田さんと鈴木さんとがやめようって言ってはるんやったら。

正村

山田先生いかがでしょうか？

山田

今はそれでいいと違いますか、彼が言うたようなことでしょ。

正村

東京の伊勢丹での展示会の時はまだ解散ということが決まっていなかったわけですね。

山田

そうです、そうです。

正村

京都展の開催中にあれは決まったんでしょうか？²⁵

宮永

東京展ではね、否決。決議案出して否決された。それでそのまま存続してるから京都展があったわけだ。

山田

しかし京都展の時にはもう、解散するという文書を皆に送ってるのと違うかなと思うがな。京都展の時には。違うかな。

宮永

京都展の時には解散の決議から、それを送られたがその展示会のちょっと前違いますか。

山田

うん。

25 「走泥社50年のあゆみ編集後記」『走泥社50年のあゆみ』pp.183-184において、編集委員会座長だった中ノ堂は「(編集の)最中の1998年8月に走泥社をめぐって大きな出来事が起こった。走泥社が50周年という節目を迎えたのを機会に解散するというニュースである。その事実が最初に外部に知らされたのは、他ならぬ8月31日開かれた50年史の編集委員会の会合の席上であった。解散の決意は山田光、鈴木治両氏より伝えられた。私たち外部の者にとっては青天霹靂の思いでこの話を聞いていた。説明によれば同人の総会での走泥社の存続、解散の意思表示を経て、最終的に創立同人である両氏の話し合いの結果、50周年の節目が解散する最良のタイミングという結論に至ったということであった。」と記している。

宮永

ちょっと前にも解散するっちゅうこと言うて、展覧会をこれで最後にしようっちゅうことに。

正村

その半年間でそういうふうに変化していったっていう、その経緯みたいなものをお話していただければと思うんですけど。

山田

そんなん知ってもしょうがないよ。(笑)

宮永

それはちょっとかわいそうですわ。

正村

はい、解散したということで、また新たにわかってくることもあったような気がするんですが、この1年半の間、そのあたりのお気持ちはいかがでしょうか。特に、山田先生の場合、八木さんとの出会いがあったということを今回の展覧会の中でもいろいろ語ってらっしゃるんですけども。

山田

それは僕の信条として、間違いないでしょうな。

ただそのあくまでも済んでしまったことやから、結果論ですけどね。もし八木一夫と会わなんだら、また僕また他の陶器やってたかもわからん。しかし、もうそんなんわからんちゅうたって、それでどうにもなんないもんでもないし。ほんで、やはりそういう人の出会いができたということは、僕にしたらやっぱり幸せやったと思います。全く悔いがありませんから。

正村

宮永先生にとっての走泥社は。

宮永

これはもう、会というものに対して、居てた間にやった仕事に対して、楽しい思いもあったし、苦しい思いもいろいろあったけど、会っちゅうもんはもう長らくやるもんじゃないということで、解散して当然だったとは思いますがね。それは（創設した）3人と私ではその思いは全然違うし、思いおこせば、いろんなことも思いますけれども、何はともあれ、山田さんのこの作品が、伊丹の作品が始まった、あの作品が、あんだけいいのができたんはやっぱり、山田さん走泥社解散して、いい作品できたんちゃいますか。

山田

一つはね、大河内菊雄さんっていう伊丹市立美術館の館長から、伊丹は岐阜のような大きな会場やなしに、30坪から40坪ぐらいですか、そのぐらいの部屋を2部屋与えられて、1980年以降ということをテーマにして、インスタレーションをやってみてくれという要望がありまして、もちろんそんな仕事が私のところ（工房）のできるわけやないので、私の教え子が勤めてます陶額堂²⁶という広い工房がありますので、そこで協力しても

26 陶額堂：建築空間に付随する美術工芸を構想・制作・設置する会社として1977年に京都市に設立。滋賀県長浜市の工房（1988年設立）にて多くの陶芸家やガラス工芸家らが建築に関わる作品を手掛ける。山田は陶額堂の支援のもと陶芸家 長澤和仁（現・代表取締役）と共に1998-99年、銀泥パイプの大作を長浜の工房で制作した。

ろうて作ったというようなもんでね、(fig. 9) 自分が作ったという部分と、作らしてもうたという部分がほんまに半々というのが、どちらが6でどちらが4で、どちらが7でどちらが3かわかんようなね。そういう出来方をしてます。

正村

この回顧という展覧会についてですね、生きている作家の方の回顧展をやるということは、企画する側もいろんなことを考えるわけですけども。山田先生ご自身も随分久しぶりに出会う作品がたくさんあったと思うんですが、振り返ってみて、どのような思いを持たれますでしょうか？

山田

うーん、やっぱりそれは僕の分身であることには間違いないと思います。ちょっと余談になりますけど、陶器で物を作るっていう時は、紐造りなり、轆轤なりで作るんですけど、人によってはそこに模様をつけるとか、釉薬をかけるとか。しかしそこではまだ完成品じゃないんですね、残念ながら。窯から出てきて初めてそのものとぶつかるんですね。そのものとぶつかってしばらくすると、今度、そのものによって限定されてる自分というものとまた出会うんですね。そうすると、もうひとりの、まだ僕がひょっとしたら、おるかもわからんと。言うてやるんだけどまだそれもやっぱり、やったってこの程度のものかっているかね、そういうような続きでずっと今日まで来たわけなんですけど。まっそういうものです。

正村

もう一つ、宮永先生に今日お越しいただいたことのひとつに、山田先生の作品形成において、京都という土地柄の存在の大きさというのも非常に感じるわけなんです。そのあたりのこと以前、宮永先生にお尋ねしたら、宮永先生は「京都というところは才能あるものは非常に温かく受け入れるんだと。だけれども、温かく受け入れた相手に対しての期待も大きいんだ」というようなことをおっしゃって、なるほどと思ったんですけども、山田先生に何う前に宮永先生にとっての京都は、いかがでしょうか？

宮永

去年私、J R線、乗り継いでこちらへ行ってきたんですけど、岐阜羽島に停まる列車がちょうどありまして、駅のところでプラプラ歩いてたらタクシーのおちゃんとおじさんが何か喋ったんですね。これ何の気なしに横ちよっと歩いてたら、あ！山田さんはもう来てるのかいなと思うて、ぱっと見たら全然違う人だったんですけど、その口ぶりがね、何とも山田さんの早い口ぶりによく似てるんですよ。先ほども山田さん来られて、山田さんやっぱり岐阜ということは忘れられてへんのかなっちゅう。どうもちょっと、前からちょっと山田さんの言葉つきがちよっと変わってはんなとは思ってたんですけど、今日初めて、岐阜という土地のその言葉なんだなと。ニュアンスなんだなっちゅうことが。何か山田さんが話してるようにぱっと耳に聞こえたんです。山田さんの中に持ってきた岐阜と、京都へお父さんと一緒に来られて、そして京都の中で育って、京都の中で花咲かしていく。それは確かに京都っちゅうのは外から見ると、どう言いますかね意地が悪いとか、そういう言葉で言われる場合が多いんですけど。確かにあの意地悪いともちょっとあります。だけど本当に意地が悪いのばっかしじゃなしに、才能のある、外から来てくれた人が京都の中で、少しでも我々のためにとって、何らかの糧をくれるならば、大事に育てようという気持ちで、それは大変強い土地柄で。だから京都に他府県から来て成功されてる方ってのは



fig.9 山田光 銀泥パイプの制作風景 陶額堂
1999年《『山田光—陶の標—』展図録より
転載）

大変多いわけです。その反面、もっと素晴らしい作品を作ってほしいと思ってる人が、こちらの期待に沿わないような作風、作品を作られると、今までちやほやしていたのに、手のひら返したようにあんだ出ていった方がいいのちゃいまっか、ぐらいのことを言うから京都の人は冷たいというようなことがあるんで。山田さんは小さい時に出てきたから、そんなことはどうのこうのって言われるかもわかりませんが、岐阜から持ってきたものと、京都で採った山田さんの花が、実を結んでいくことによって、岐阜でまたこういう立派な展覧会をされる機会を生んでるんじゃないのかなとそんなふうに思いますけど。

正村

ありがとうございます、山田先生にとっての京都っていうのは、いかがでしょう。

山田

まあね、結局ね、やっぱり、そうやな。人が多いね。展覧会もね、そりゃ多いし、いろんな意味で多い。一面、保守的なもんも強いし、またそれに対しての反対。そういうものも結構ある街で。ええ街だと思います。だから、どっちにしろ、辻晉堂さんに会えたり、堀内先生をちょっと知ったり、八木一夫に会えたり、というのはやはり京都におったからやなと思いますね。

正村

では最後に何かご質問があれば、挙手をお願いいたします。

一質疑応答

聴講者

京都の伝統についてどう思われますか、やきものに限ってでも結構です。

宮永

うちもそんなに、あの伝統のどうのこうの言えるようなものでもないですけど、京都の場合の伝統っちゅうのは、ちょっと特異性があると思うんです。特にやきものに限って言えば特異性がきついわけです。やはり京都の場合は土もなければ、何も特殊なものがあるわけじゃなしに、それでも綿々と家業を続けていくということは、それなりのものがなければ続いていけないわけですね。例えば伝統の継ぎ方についていうと、備前であれば備前の土を使う。信楽であれば信楽の長石と珪石の配合の具合によってで上がる無釉のもんでやっていくとか、有田であれば磁器類にするとか、一つの繋ぎ方があるんですけど、京都はそれが全然ないわけですから、結局同じように作ってたんじゃ伝統も繋がっていかないんですよ。少しでも、AからBに繋ぐ時にはBは、Aに似て非なるものでAを継いでいかんならん。Cは、Bに似て非なるものでもってCを継いでいかないと、少し生き方を変えるちゅうかはっきり自己主張、その代、その代になって主張を変えていかなあかんと思うんですよ。それが京都の場合の伝統じゃないかと。だから例えば、菓子屋が菓子屋続けていくのは当たり前ですけど、京都の場合、菓子屋が洋菓子屋になっても別に菓子屋の伝統は伝統で言うてくれると思うんですよ。菓子屋が弁当屋になったら、これは伝統とは言うてくれへんと思いますけど。和菓子屋が洋菓子屋になっても、京都の場合はそれを伝統として許すと、それが京都の伝統というものと違うかなと、私は思います。



宮永東山氏

山田

私からちょっと、今頭に浮かびましたので申し上げますと、京都の文化というのは、やはり何かな、(陶磁研究家の)林屋晴三さんが本阿弥光悦も数寄者やおっしゃいましたが、確かにそういう数寄者のような、それは呉服屋の旦那とかの中には取り憑かれたように着物が好きやとか、陶器が好きやとか、そういう人がいて、町を作ってきたんじゃないかと思うんです。町の文化みたいなものを。だから今の京都にそういったもののわかる問屋さんがおるかという、昔と違って少ないと思うんです。そういう意味では平均化されていくのかもわかりませんが、そういったものが何かその地方の文化みたいなものを育てるんじゃないかなと思います。ある人が、岐阜はやはり殿さんがおらんからと、私におっしゃいます。それについて私は私なりに考えたんです。殿さんがおらんとどうなるのか。殿さんがおらんと参勤交代がない。参勤交代があるということは、江戸へ行くつちゅうことです。殿さんが家来連れて、ちょっと江戸の文化を持って帰ってきますね。知らん間に一つの文化を運んでくることがあるかと思うので、やはりそういうふうに触れる機会は非常に大切なことではないかと思います。何か僭越なことを言うたようでごめんください。



山田光氏

正村

本日は、山田先生と宮永先生の作風、姿勢も含めてお二方を並べることによって何か見えてくるものがないか。あるいは宮永先生に鋭い質問を山田先生に浴びせていただきたいと思いながらやってきましたけれども、なかなかやはり永年のお付き合い故、お互いにわかりすぎているだけに難しいところもあったかと思います。拙い進行をお許してください。本日は長時間にわたり、先生方、皆さま有難うございました。

(主要参考文献)

- ・『走泥社50年の歩み』走泥社 1999年4月30日
- ・『山田光一陶の標一』展図録 岐阜県美術館・伊丹市立美術館・目黒区美術館 1999年
- ・『没後二十五年八木一夫展』図録 日本経済新聞社 2004年
- ・『走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代』展図録 株式会社青幻舎 2023年

* 本稿執筆にあたり宮永東山、山田祐子、大長智広 各氏の協力を得ました。

ここに記してお礼申し上げます。