

たいせつな風景



特集：対話

32号

2023

目次

あいさつ 水沢 勉	1
ハイブリッドな対話の時代 小池 一子	2
「ひかりの記録」宮沢賢治 ロジャー・バルバース	4
「アレック・ソス Gathered Leaves」展アーティスト・トーク抄録 アレック・ソス	7
聞き手・畠山直哉	
表紙作品解説 深沢幸雄《宮沢賢治「春と修羅」より 未来園からの影》 西澤晴美	12

あじわい

『たいせつな風景』第三十二号を刊行いたします。

本号のテーマは「対話」です。表現というものは、表現者から他者へと伝えられたときにはじめて十全に成立します。自問自答の未発表のままの段階では表現として不完全であって、その結果、時間の経過とともに忘れ去られ、いつのまにか消えてゆくこととなります。その過程で他者が気づき、驚きや感嘆やときに失望といった波紋が広がっていくことも歴史上、多くの事例が挙げられるでしょう。とはいえそうした発見が引き起こす波紋もまた、まさに「対話」にほかなりません。

美術の場合、作品との対面が波紋の発生の起点となります。美術館は、その波紋を広く伝える空間なのです。そしてそれは造形に留まらず、館内での読書や朗読、あるいは講演や対談といった言語表現との出会いにも当てはまります。また、広場的な性格を備えた美術館は、ダンスや演劇、音楽といったパフォーマンスとの対話も可能にしてくれます。

いまコロナ禍にあって、その本来の機能は、不全状態を余儀なくされました。でも、そのとき逆に時空をはるかに超えるような対話的な体験をし、その貴重さをあらためて確認し実感することになったともいえるのではないのでしょうか。コロナウイルスによって対面がままならず、マスクを着用し、距離を取る。それでもなんとすることも可能にしようとし、実現させた対話は、美術館の原点といえるでしょう。

小池一子氏が長年注目してきた映像のアーカイブ。宮沢賢治の科学的でありながら自在に時空を往還する文学的想像力を諸外国に伝えてきたロジャー・パールバース氏のテキスト。困難な状況下で展示を実現し、入国制限のある中で来日したアレック・ソス氏と畠山直哉氏との葉山館での公開対談。それぞれの自由な対話の姿勢。それは、わたしたちにこれからの対話を考えるきっかけをくれるに違いありません。

二〇二三年二月

神奈川県立近代美術館長 水沢勉

ハイブリッドな対話の時代

小池 一子

ある日、フィルム・プロデューサーで日本の民藝運動のアーカイブに打ち込んでいた友人と再会した。カナダのトロントから年に一度ならずやってきて既に柳宗悦、濱田庄司、河井寛次郎は当然のことながら益子を筆頭に、日本から朝鮮半島、沖縄にわたる各地でのものづくりの記録映像を相当に網羅、収蔵しているアーカイブだ。民藝の専門家でもない私だが、少女時代から駒場の日本民藝館が好きで通ってきたものとしてこの「民藝フィルムアーカイブ」の内容に魅力を感じている。

マーティ・グロスというその友人は、民藝運動の発生とその現場に関するあらゆる資料を記録する情熱に突き動かされて、映像の片鱗でもあればそれこそ世界のどこへでも飛んでいくというフットワークの軽さで知られている。時を経て傷んだフィルムの修復再生にすぐれたスタジオ機能を擁していて、市川崑の『東京オリンピック』など日本の重要な記録映画や劇映画も手掛けている。

民藝運動のアーカイブについては古くは一九二五年に朝鮮半島でベネディクト派の神父が撮影した須恵器作りの記録などがあるが、注目されるのはバーナード・リーチが撮

影したフィルム群で、一九三四〜三五年のリーチの目を通して、単にもものづくりの有様だけではなく、窯場のある場所の周辺の土地の自然環境、村の生活の様子などが映されているのが興味深い。私がとりわけ興味をそそられたのは、無心に絵付けする女性の手元を映写しているシーンなどで、そこにあるのはまったく無作為の筆使いで描かれる草木が、土瓶やお椀や皿の「絵付け」の誕生となっていくさまなどであった。

コロナ禍で二年ほど会えなかったマーティさん、その間



バーナード・リーチ撮影「日本旅行」より
皆川マス
©Marty Gross Film Productions Inc.

にどんなフィルムを仕上げてきたの？ と私はアップデートを促す。これはあなたが知ってると思う人だよ、と告げられて見たのはバルセロナ近郊、ガリファという町に住む女性のインタビュード。マーティがガリファに行ったのは、濱田庄司がガリファのアーティスト、陶芸家ジュセップ・リュレンス・イ・アルティガスの工房を訪れているからだ。この工房から、ジュアン・ミロの陶の名作がうまれているのは周知の事柄と思うが、濱田もまたアルティガスやミロが日本の民藝に共感を持つと知ればガリファまで訪れて「素材尊重、素の美論議」などを交わしたのだと私も想像を逞しくする。

だが私も知る人のインタビュ、これはおまけでゆっくりご覧と出された映像には驚かされた。石川允子^{まさこ}さん、アルティガスの当代の夫人だ。たちまち私は一九六〇年代のパリに連れ戻される。その頃の日本の留学生たちのまぶしかったこと、私の親友たちは演劇専攻が多かったが石川允子さんはテキスタイル・デザインに向かったのだった。私は堀内誠一という万能のアーティストに出会い、大学卒業後すぐ彼のもとで仕事に入ったので留学という選択肢はなかったが、その仕事のおかげで早くから海外取材などを始めて、同年輩の女性たちの息のかかったヨーロッパを後追いでいた。とりわけ演出家の大橋^{やす}也寸さんとパート

ナーの井上武吉さんとの交流の中で、ミロ、ガリファ、マコ、などの話を聞いていたのだった。

だが当時パリで会う機会のなかった私に、愛称マコの允子さんが、マーティのおかげでいま姿を現してくれる。半世紀後の対面の実現だ。画像の彼女は、スペインらしいゆったりした家具、藍染めのクッションなどに囲まれてじつに自然に話しかけてくる。

ガリファの窯作りに濱田庄司の尽力が大きかったこと、そしてアルティガス一家が日本に来た時は濱田さんを通して会った土方定一さんに美術、デザイン界の大事な方々を紹介されたのが得難い経験となったことなどをとつとつと語っている。土方さん、鎌倉近代美術館の館長というより私にとってはパウル・クレー『造形思考』の翻訳で触発された憧れの存在でもある。

これは何だろう。現在の常識では何の不思議もないデジタル・データの挿話の一つなのだが、そこに含まれている人間の意思、行動、出逢い、記憶……連携などが時空をこえた対面の場をつくり出しているのだ。

いわばハイブリッドな対話。時間、空間にとらわれず過去と現在が同時に存在して続く対話を、アーカイブの作業の中では多く体験するようになっていく。

(こいけかずこ クリエイティブ・ディレクター)

「ひかりの記録係」宮沢賢治

ロジャー・パールバース

一番尊敬している人はだれ、と初めて聞かれたのは、十三歳の時だった。

一九五七年のカリフォルニア州に住んでいた大抵の十三歳の男の子はきつと、このように答えただろう。ロックンロールスターのバディ・ホリー。あるいは、陸軍の英雄だったアイゼンハワー大統領。スポーツにこつている少年なら、ドジャーズのジャッキー・ロビンソン、と。三人ともそれなりに有名で模範的なアメリカ人だった。

しかし、幼いわたしのへそが少なくとも一八〇度ほど曲がっていたせい、中学校の先生に聞かれた時に、一番尊敬している人は、デンマーク人のティコ・ブラーエとドイツ人のヨハネス・ケプラーと言った覚えがある。なぜそう答えたかと言うと、わたしは当時、天文学者のうずらの卵だったからだ。曇っていない夜、両親のロサンゼルスの子のバックヤードへ小さな望遠鏡を持ち出し、天体を観測していた。超新星を発見したブラーエとケプラーのような人になりたかった。その二個の超新星が今日こんにちに至るまで肉眼で発見された数少ない新星と思われることを知ったのは、大人になってからだ。両親の家のバックヤードで新星を発見する可能性は、天文学的に薄かったわけだ。

新星や超新星に関する一番不思議なことは、なんといってもその名前だ。ブラーエもケプラーもその星を「nova」と呼び、生まれたばかりの天体だと考えたようだが、実はそれは生まれたばかりどころか、死にかけていた星たちだった。

今回、宮沢賢治という人と彼が発生させた現象について書こうとしたことは、その超新星などを思い出すきっかけとなった。『春と修羅』の「序」には、こんなフレーズがある……。

ひかりはたもち その電燈は失はれ

要するに、人間の体であろうが天体であろうが、その「電燈」は姿を消してしまいが、物体から発生した光は、時空連続体の中を永遠に旅し続ける。

宮沢賢治ほど光を多様な形で美しく描く作家はないだろう、とわたしは信じている。いや、「描く」はおそらく適切な動詞ではない。彼は光がまるでダイヤモンドであるかのように、その様々な切子を研究し、「記録」する。光を「分析」する。ペンをメスのように手に取り、光を「解剖」するのだ。

一九二四年七月五日の日付のある詩「この森を通りぬければ」には、こんな「描写」がある……。

空のきれぎれが〔中略〕あらゆる年代の光の目録カタログを送ってくる

これは宮沢賢治の全作品における最もすばらしい発言の一つに違いない。「きれぎれ」は、粒子としての光を暗示する。その粒子は、時空連続体の中を飛んで行き、宇宙のあらゆる時代、あらゆる期間、あらゆる周期の目録を作りながら、地球にいるわたしたちの目に届けてくる。

賢治さん、あなたはなぜ単なる自然の「描写」の先を想像しながら思い描こうとしたのだろうか？ あなたは九歳だった一九〇五年にアインシュタインに判定された特殊相対性理論を愛したからか？ 多分そうだろう。あなたは早くも光の速度を知り、そして、光が波に乗って、宇宙の過去を現在の地球のわたしたちに情報の量子を送っていくこともわかった。あなたは大人になって、その「時間経過の記録係」になるのを自分の使命として決心したのでしょうか。

「雨ニモマケズ」にあなたが憧れている人間像が見事に表現されているが、その中にあなたは、自分にとっての大切なメソッドを明らかにしている……。

アラユルコトヲ〔中略〕ヨクミキキシワカリ

そのメソードの実行は、「報告」というごく短い詩にあらわれている……。

さつき火事だとさわぎましたのは虹でございました
もう一時間もつづいてりんと張つて居ります

「報告」には、一九二二年六月十五日の日付が記されている。まるであなたは、役場の役人に報告を手渡しているかのような。だけど、描かれている現象はどうも、空想的で非現実的に見えるんじゃないか。虹は果たして火事のように赤いか？ その上に、空には一時間もかかっている虹は本当にあるのだろうか？

実は、その日の午後三時二〇分にちょうどそのような虹が空に現れ、山の上に低く垂れていた。光の分散のおかげで、その虹は、山火事のように赤く見えた。

なるほど。だから賢治さん、あなたはただただ自然の記録係として科学者の義務を忠実に果たしただけだ。そしてどうしても、観察された事実を正式に報告せざるを得なかったのでしょう。あなたは日本では常に「ファンタジー作家」と呼ばれているようだが、そんなことは絶対ないんだね。あなたは実は、生きた科学機器だ。

わたしの子供の時分を振り返ってみると、ティコ・ブラーエもヨハネス・ケプラーも「光の記録者」だったとわかる。およそ五百年前に、超新星は熱暴走した星であることは明らかになっていなかった。死にかけている星の発熱が更なる発熱の過程を招く。その結果、ものすごい爆発が起こる。

宮沢賢治の生涯を考えると、わたしの頭の中に、彼の存在そのものは、あの不運なよだかのように、星の存在と重なり合う。彼が他界した一九三三年九月二十一日午後一時三〇分に何か「新しい」もの—nova—が生まれた。死と誕生が美しく融合し、完全に重なり合ったわけだ。

その瞬間に新しく生まれたものから発生され続けている「ひかりの目録」は、今もわたしたちの目に映っている。そして、熱暴走しているそのメッセージの報告は幸いに、進行中である。

(Roger Pulvers 作家、翻訳家、演出家)

「アレック・ソス Gathered Leaves」展

アーティスト・トーク抄録

アレック・ソス

聞き手・島山直哉

島山 最初に、今日初めて会場にいらしたと思いますが、ご自身の展覧会の仕上がりはどうですか？

ソス 写真というのはインターネットや写真集、展覧会など、さまざまな形で存在できる魅力的なメディアです。もちろん展覧会は物理的な空間が全てですから、計画するのは非常に難しいです。空間を想像し、写真を見て、キュレーターと作業して……。でも、中に入ってみるまで全く分かりませんね。想像していたよりも天井が高く、空間が感じられ、とても良い感じですよ。本当に満足しています。

島山 二〇一八年に僕はMIA（ミネアポリス美術館）で展覧会を開き、彼ともその時会ったのですが、美術館の入口のそばに〈NIAGARA〉の一枚がとても大きなサイズで架けられていて、その見事さに圧倒されました。彼が言う通り、本で見る写真と壁で見る写真というのは違うと思います。僕も本で見ているだけでは気づかなかったことが、壁の写真からわかった気がします。そこが展覧会の面白さだと思います。

ソス あのナイアガラの滝の写真は面白いですよ。私が



アレック・ソス《パトリック、バーム・サンデー、ルイジアナ州バトンルーージュ》
〈Sleeping by the Mississippi〉より 2002年
©Alec Soth, courtesy LOOCK Galerie, Berlin

写真を撮るために立った所は、観光客の皆が撮影をする場所です。ああした写真は何百万回と撮られている。ある意味で、私の写真にはそれが提示される文脈以外に特別なものは何もないのです。そこで写真集というコンテクストがああの写真の意味を変えることとなる。美術館のコンテクストでは、大きくプリントされて美しい空間に展示され、イメージに対する身体的な反応がこのようにもたらされます。

畠山 僕は今日、展覧会でとても特別な体験をしました。

この写真7夏の男の人の表情を見ていて、昔会ったことがあるという気持ちになったのです。子どもの頃にどこかで見かけて印象的だった人の顔に似ているのかもしれない。でも、そのことを五十年間忘れていて、今日思い出すというのは不思議ですね。こういう体験が写真には時々起こると思うのです。写真に写るのはごく僅かなことですが、そこから読み取っていく意味は人の数だけあるわけで、写真家はその可能性をできる限り多く頭の中に思い浮かべて、どこまでいけるか試している。そういう何かに挑戦する力があなたの全ての写真にはあると思うのです。つまり、わかるわけない、と突き放すのではなくて、わかるはずだという希望みたいなものが全部の写真に込められているように感じられる……。

ソス これこそがあなたとの対話にしたかった理由です。この体験にも学びたいから。私にとって、世界に出ていくことは出会いを得る機会なのです。素晴らしい言葉をいただき、ありがとうございます。

私にとつて、アジエンダはありません。必ずしも伝えようとする考えがあるとも限りません。オープンでありたいのです。でも、人々が私の写真をどう受け取っているかは、異なる文化圏では特に、いつも論点となりますね。画中の

彼が持つ棕櫚の葉が、キリスト教の祭日であるパーム・サンデーに関係するものと皆さんは知っているのでしょうか？ 私には何でもないことですが、興味深いです。写真がそうした結びつける感覚をもたらすことができるか、知るのが好きなので。

畠山 通りで気になる人を見かけて、その人の写真を撮ってみたいという時には、写真家としての普段の態度が試されます。ソスさん自身が持っているオープンネスとかフレンドリーさとか、そういうものの大事さというのは作品を見れば分かると思いますが、アメリカの人々は全体に、知らない人同士が親しみや関心を持ち、機会があれば話しかけるといふ行動をとる気がするのです。僕の勘違いでしょうか？ 日本、とくに東京にいると感じないのです。

ソス 国がとても広く、南と北でもとても異なるので、どこで違いを感じるかによりますね。私が主に反応しているのは社会的な空間です。ソーシャルスペースを我々が文化的にどう生み出すかという問題が、私を捉えてやみません。自分の作品を考えるときはよく、それを空間の写真と説明しています。もしいまあなたを撮影したら、あなたの眼鏡と髪と肌の空間の写真ができますが、ふたりのあいだのこの空間の気配もありますよね。写真の前に立った時に、あなたもそれを感じると思うのです。

私からも質問があります。風景を撮影する時、それは大抵社会的な風景でもあって、私は人物よりも建物を撮影する時の方がよくトラブルになるのですが、許可の問題で苦勞されることはありますか？

島山 僕は一九八〇年代に工場の写真を撮っていたことがあります。その時はもちろん手紙を書いて許可をもらって撮影をしていました。なぜなら企業の土地に入らなければならぬから。けれど、パブリックスペースとか、例えば東京のスカイラインとかを撮る時には、許可はいらないですね。あとは最近ですと、僕の生まれた場所が津波でめちゃくちゃになってしまったのですが、その時は誰にも許可を取る必要がないと初めてはつきりと思いました。

ソスさんは人物を多く扱っていて、写真というのは人物そのものでもありますが、その写真が世界中の色々な人の目に触れることに対して、撮られた人の心が動いたり、不安を感じることもあるかと思えます。そのあたりを差し支えなければ教えてもらえませんか？

ソス 年々変わってきた重要な話題ですね。その写真(写真)を撮った時、私は評価を得ていない無名の写真家で、それが日本の美術館で展示されるだろうなんて全く頭にありませんでした。印象として、許可のある時はいつも気分よく撮影ができます。先ほど言ったように、これまで問題に

なったのはほとんどが許可を取れなかった風景や建物を撮影した時でした。しかし、この題材の局面は徐々に変わってきました。いま白人男性として、例えばアメリカで黒人女性を撮影することは、その意味が進化している、ないしは私の理解が進化している。わりと複雑なのです。

島山 僕が子どもの頃は、知らない人がカメラを構えても、進んで撮られる人がまだ沢山いました。いまでも例えば北アフリカなどの国にいくと、そういう経験をすることがあります。日本では最近ではカメラの前に進んで「撮ってください」と出てくる人はいなくなりました。アメリカではまだそういう人はいますか？

ソス 確かに。でも、私が写真を撮る方法も重要な要素です。誰かに、例えばこのカップル(註)に近づく時、カメラは持ちません。カメラを車において彼らの方に歩いていき、「こんにちは」と声をかけます。「アレックといいいます。こういうプロジェクトをしていて、あなた方を見かけました。おふたりは素敵なカップルですね。写真を撮らせてもらえないでしょうか。写真の複写はお送りします。」それからカメラを持つてくるのですが、三脚に載せた大型のボックスカメラなので時間がかかります。大抵はそれで自分が尊重というか注目されていると感じる。歩きながらパシャパシャ撮るのは随分と違いますね。

畠山 いま、時間をかけるとおっしゃったことがとても重要だと思います。あなたの写真は、時間をかけることによってどちらかというと表面というよりも織物みたいな風合いを持っていると思うからです。もちろん写真なので表面はツルツルですが、テキスタイル的な雰囲気を持っている。そこには色々なサブジェクトマターが散りばめられています。それぞれに重要な時間や意味があって、それが注意深く観察されてひとつの画面の中にある。ひとつのショットストーリー、あるいはひとつのポエトリーにも匹敵する厚みを感じます。

ソス とても嬉しい言葉ですね。デイヴィッド・ホックニーが、写真には時間の感覚がない、手の動いている感覚がない、と不満を述べているのを読んだことがあります。それは私の不満とも少し重なるものです。面白いことに、そこに展示されている絵画教室の写真(註2)では、女性が男性を描いていて、彼女の手が動いているでしょう。写真の中にたぶん二秒の時間がある。でも、私たちが写真家として望むことは、あなたの作品にも見られますが、表面下に深く留まっている時間の感覚なのです。

畠山 僕はあなたの写真にはアメリカの空気のようなものを強く感じます。ウォーカー・エヴァンズの撮ったベツレヘムの写真と同じ場所に撮りにいつている作品(註3)があ

りますが、ご自身のアメリカ性みたいなものには意識があるのでしょうか？ あるいは国などに囚われないインターナショナルな人間だと思っていますか？

ソス 自分がアメリカ人であることは強く意識していますし、インターネット以前に写真について学んだ写真家として、多くはアメリカの伝統に学びました。ウォーカー・エヴァンズとかですね。旅に出ると、自分がいかにアメリカ人が気づくのです。アメリカ人でいたくないような現在ですが、非常に難しい時代です。だから誰かが何かポジティブなことを言ってくれて、アメリカのオープンネスについて話すことは、旅している時にいつも感じることなので、とても嬉しいです。

畠山 アメリカの状況が難しいというのは同意せざるを得ないところがあります。僕が日本で写真の教育を受けたのは一九八〇年前後です。僕の写真の先生の大辻清司さんが一生懸命見せてくれたもののひとつがリー・フリードランドーの仕事で、僕も素晴らしいなと思って眺めていた記憶があります。その頃から既にアメリカの写真の偉大さは世界的に際立っていて、つい最近まで写真芸術はアメリカが基礎を打ち立てたという了解が強かった感じがします。アメリカにいるソスさんから見ると、いまのアメリカの写真芸術の雰囲気はどういう風に見えますか？

ソス その質問は本当に答えられません。というのも、以前はそうした影響関係をたどることができましたよね。ウィリアム・クラインが日本にいつて何が起ったかを知り、日本の写真家がドイツにいつて得たものを認識できた。しかしインターネットがあり旅行がとも簡単に became たいま、そういう特徴を引き出すことは私にはできません。自分には知るのが難しいというか、歳を取ったのかも。島山 それでもなお、僕が教育を受けた時代のアメリカ写真には何かしらの特徴があったのを思い出します。それは人間に対する不信ではなく、人間に対する全幅の信頼です。ヨーロッパも日本もどちらかというと人間に対する疑問とか否定といったものが際立っていた時代でした。けれどもアメリカには、フリードランダーから少し下の世代には、ヒューマニズムを身につけた上で人間を扱うという伝統が色濃くあったと思います。その流れの中にあなたいがいうように僕には見えません。

ソス ありがとう。多様なオーディエンスの見解を知るのがどれだけ興味深いか、言い表せません。私の写真は悲しいとよく言われます。実際、外の世界を撮影したとしても、それはある種の内省的な写真だと思っているので、このことは理解できます。私には外を見つめながら内を見つめる傾向がある。そこには何か少し悲しいものがあると思うの



左よりアレック・ソス、島山直哉
2022年7月16日 葉山館 展示室3b

註

- 1 《キャリアンとケスリー、リンカーンの墓地、イリノイ州スプリングフィールド》(A Pound of Pictures)より 2021年
- 2 《造形美術クラブ、ペンシルヴァニア州フィラデルフィア》(A Pound of Pictures)より 2019年
- 3 《ペンシルヴァニア州ベツレヘム》(A Pound of Pictures)より 2019年

です。また、例えばヨーロッパで展示した時には、アメリカ合衆国を批評した作品と受け取られるだろうとよく思います。見えているものって変わるのですよね。

(Alec Soth 写真家／はたけやまなおや 写真家)

*「アレック・ソス Gathered Leaves」(二〇二二年六月二十五日〜十月十日 神奈川県立近代美術館 葉山展の関連企画として同年七月十六日に展示室3bで行われたアーティスト・トークの一部を採録した。

表紙作品解説

深沢幸雄《宮沢賢治『春と修羅』より 未来圏からの影》

一九八六年

メゾチント、アクアチント、

ルーレット、紙 三五・八×二四・〇cm

未来圏からの影

吹雪はひどいし

けふもすさまじい落聲

……どうしてあんなにひっきりなし

凍った汽笛を鳴らすのか……

影や恐ろしいけむりのなから

蒼ざめてひとがよるよるあらはれる

それは氷の未来圏からなげられた

戦慄すべきおれの影だ

(一九二五、二、一五)

深沢幸雄(一九二四—二〇一七)は一九五五年から独学で銅版画を始めた。一九六三年に初めて訪れたメキシコの歴史や風土に感銘を受けたことを機に、力強いプリミティブな形体や色彩を探索し、八〇年代にはメゾチントの下地を作る電動ベルソーを自作するなどの試行錯誤をへて、多彩な技法を取り入れつつ、銅版画の表現を開拓していった。生涯を

通して幾度か作風を変化させながらも、一貫して「人間」をテーマに創作を続けた深沢は、ダンテ『神曲』をはじめ、シャルル・ボードレー『悪の華』、アルチュール・ランボー『酔いどれ船』、宮沢賢治『春と修羅』など詩を題材に多くのシリーズを制作したことや、自身も詩作に取り組んだことから「銅版画の詩人」とも称されている。

『春と修羅』(一九二四年)は宮沢賢治(一九〇一—一九三三)の生前に発行された唯一の詩集であり、同タイトルで第二集、第三集と続刊が構想されたが実現しなかった。深沢は『春と修羅』とその補遺、第二集、第三集、さらに「詩ノート」と呼ばれる草稿の中から計十篇の詩を選び、銅版画を付して発表した。本作のモチーフとなった「未来圏からの影」は『春と修羅』第二集に含まれる詩である。吹雪の風景描写から始まり、不穏な気配を感じさせる中盤、そして最後の一行が鮮烈な印象を残す。深沢が感銘を受けたのも、おそらくこの結句に見て取れる詩人の絶望の表現、その言葉の強さではないだろうか。凍てつく氷雪の世界が描写された詩に対し、深沢の版画は、白や青といった寒色はあえて用いず、淡い橙色と緻密に刻まれた黒い線によって、その場面を描き出している。手を挙げる人間の姿にも、詩人の絶望に寄り添うような独特の温かみがある。

(当館主任学芸員 西澤晴美)

編集雜記

対話とは、広辞苑では「向かい合って話すこと。相對して話すこと。二人の人がことばを交わすこと」と書かれています。類語として「会話」と「対談」が挙げられていますが、この二語と比べ、「対話」にはよりあらたまった印象を持つ方が多いのではないのでしょうか。場やテーマが設定され、何らかの学びや答えの得られるものを指しているように感じられます。英語ではダイアログ dialogue ですが、これはギリシャ語の「ディアロトス dialogos」に由来し、「dia」(へを通して)と「logos」(言葉)から成る語です。哲学者プラトンは『メノン』など著作の大半を対話形式で著しましたし、近年、学校やビジネスの場でブームになった『論語』は、孔子と門弟との対話をまとめた書物です。

意味をより広くとらえて、芸術鑑賞や読書における作品との対話、自然との対話、架空の人物や記憶の中の人物との対話、自分自身との対話など、「対話」という語はさまざまな使われ方をされています。その語源を振り返れば、「見る、思う、感じる」ことから一歩踏み出して、言葉や何らかの表現を通し「伝える、共有する」ことを期した語であると言えるかもしれません。コロナウイルスにより社会状況が変化し、他者との距離感も変わっていく中で、作品や自然について、体験や感動を人に伝えるための言葉を、もう一度意識して考えてみるのも有意義かと思えます。

(編集子)

美術館たより

『たいせつな風景』第三十二号 特集：対話

二〇二三年二月二十八日

表紙：深沢幸雄『宮沢賢治』春と修羅』より 未来園からの影

一九八六年 神奈川県立近代美術館蔵

題字：原弘

画像提供：民藝フィルムアーカイブ制作委員会事務局(2頁)

編集・発行：神奈川県立近代美術館

制作：株式会社野毛印刷社

©二〇二三年 神奈川県立近代美術館

The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama

神奈川県立近代美術館


【葉山】〒二四〇〇一一一 神奈川県三浦郡葉山町一色三二〇八一

電話：〇四六八七五二二八〇〇

【鎌倉別館】〒二四八〇〇〇五 神奈川県鎌倉市雪ノ下二二八一

電話：〇四六七二二二五〇〇〇

www.moma.pref.kanagawa.jp

公式ツイッターアカウント  @KanagawaMoMA



The Museum of
Modern Art,
Kamakura &
Hayama

神奈川県立近代美術館