

綿貫宏介の創作活動 —無沓庵の形成を読み解く—

〔はじめに〕

絵画、彫刻、陶芸、建築、篆刻、茶など幅広い領域を横断し創作活動を展開する綿貫宏介（1926年—）。「無沓庵」と名付けられたその世界観は、制作、デザイン、プロデュースなど、ものに応じて形態を様々に取りながら、唯一無二の趣を湛え続けている。無沓とは、物事に囚われなきさま、融通無礙のこと。荘子の南華真経にある、「應物無方」に由来する。

果たして、綿貫宏介の「無沓庵」はどのように生まれ、展開していったのか。本論では、「無沓庵」形成の経緯を、微力ながらも、明らかにし、その世界観のエッセンスを発見することを試みた。

芸術系学校で正規の美術教育を受けた多くの芸術家とはまた違い、その偶然とも言えるヨーロッパでの作家活動のスタートも相まって、綿貫の経歴には未だ謎が多く、日本では国内の商業美術界隈の活動面でのみ取り上げられることが殆どである。それ故、欧州画壇での活動や、漢字・漢詩を始めとする文字・言語への造詣など、綿貫の創作活動を知る上で重要な要素はまだ十分な検証がなされていない状況である。実際、日本においては先行研究がまだ無い。ポルトガルを中心とした海外で出版された画集は約8冊と推定されるが日本国内の図書館には所蔵されておらず、国内で出版された画集・作品集に関しても、現在確認できる13冊の内4冊が国立国会図書館をはじめとした全国の図書館に所蔵されているのみというのが現状である。展覧会に関して、ポルトガルでは2012年、キンタ・デ・サンティアゴ美術館の「TRACO, LINHA, FORMA - DESENHO NA COLEÇÃO DA CÂMARA」展で、マツジューニョス市のコレクションとなっている綿貫の作品が展示されていること、そして、1994年から1996年にかけて、アメリカのフィラデルフィア美術館をはじめ世界5カ国を巡回する「日本のデザイン1950年—」展^(註1)において、無沓庵の菓子パッケージが展示されたことなどが半明している。また、現在調査中であるが、リスボン大学において綿貫宏介に関する研究論文が作成されたことがあるようである。絵画等の作品に関しては、リスボンの国立現代美術館他、欧州アフリカ各地の美術館に41点所蔵されている。加えて、個人レベルでのコレクションは国内外を問わず存在するようである。

「僕は全てに素人。習ったことがない、それが強み。」^(註2)、2016年7月に行ったインタビューではその言葉をよく口にしていた。

綿貫宏介は「芸術家」と呼ばれることを拒絶する。自身が、絵描きや書家、デザイナーといった職業の人間であると思ったことは一度もない。さらには絵を好きだと思ったことは一度もなく、「絵は時間潰し」であるという。もしも自らの職業をアーティストや美術批評家としている者が聞いたら、舌を巻いてしまいそうな話であるが、綿貫にとってそれは、長く己の中で一貫して続いてきた感覚である。

綿貫は1950年代後半から1960年代にかけて、ポルトガル・リスボンの国立現代美術館やグルベンキアン美術館を始め、同国の各地の美術館で絵画作品が収蔵されるなど、一躍時の人として社会的な成功を収めたが、「絵描き」にはならなかった。絵を描くことは生きる延長上に行われる一つの活動ではあったが、例えば、東洋哲学に関する新聞連載や講義を頼まれて行うことも、友人たちと会話や食事を大いに楽しむことも人生の延長上のものには変わらない。ゆえに画業それ自体を目的とすることはなかった。例えば、ポルトガル留学から11年間の海外滞在を終え、帰国した翌年1967年には、雑誌「芸術新潮」で、「僕自身イイ年をして今までさっぱり本道が分らず、いつも無職、しいていうならば職業は人生業」^(註3)と語っている。

また、20年後の1987年、無沓庵のDMが、第1回全日本DM大賞の郵政大臣賞を受賞した際には、以下のように語っている。

大学で10年過ぎて、卒業後ポルトガルにわたり、その後、アフリカ、ブラジルを周って、帰国した。帰国後もずっと遊んでいたね。普通の人なら停年間近になって、なにかやってることになる。それでも、ボクは働いているつもりはない。^(註4)

綿貫はこれまで雑誌などのインタビュー等で、「自分が何者であるか」という問いに答える際、例えば「無職」、「人生業」、モノと戯れている「野の人」といった言葉を用いてきた。そこには、日本人が常識としがちな肩書きや地位、職業観といったものを全く取り払った、自分そのもの、己の生き方を生きるという、囚われのない自由な精神の追求と独自のヒューマニズムが垣間見える。己が己自身たること、それは、人間そのものの生を認め謳歌し、且つ、それらを阻むものへの反骨を厭わない、果敢な精神を持つことに他ならない。だからこそ、その根底にはまず、一人の人間として生きること、そしてその追究の中で、時に謳歌として、あるいは反骨として生まれたものこそが、生そのもののなぞりであり、作品なのであろう。

さて、その生そのもののなぞり、生き様の大きなうねりとなったものこそが、無沓庵であり、それは綿貫宏介の徹底した独自の美意識と感性のもとに成り立つ。先ほど述べた「全てに素人」であるゆえに、世の定める手順、掟や道具に囚われていないやり方で、徹底的に「心のまま」を具現化する。そこに力みなく、事物への確かな深い造詣が溶け合わさり、結果、一つの世界が、深く果てしない海のごとく立ち現れるのである。

無沓庵の見せる世界を、美術史、デザイン史といった、特定のジャンルで割り切ることは難しい。しかし、むしろそうであるからこそ、現代の既存の文化的活動がいかに分断された認識の中で捉えられ語られているかということを示す「脱現代」的な一つの指標になるように思われる。

綿貫宏介にとって作品は、自由な心の有様を表すメディアム、手段であり、それは内側への追究、すなわち己の生を生きる試みと共にある。描かれる線表現の独自性と多様性、表現ジャンルの型にとられない自由闊達さ、唯一無二の美意識と様式を作り上げるエネルギー。内なる風景を解き放ち、あるいは、悠久を小宇宙に宿す。このような作り手の、生き様＝作品を目撃することは、幸福な瞬間であり、かつ、私たちが自身の生を問う切実な瞬間でさえもあるような気がしてならない。

〔概観と作品—ポルトガル留学前迄—〕

綿貫宏介は、1926年（大正15年）、熊本県で綿貫家の長男として生まれた。父は保之、母はキク子、姉の千世子がいた。官吏として勤めていた父親の転勤に伴い、幼少期を島根県松江市でも過ごした。父の保之はダンスや麻雀、スキー、モーターボート、自動車運転など、当時でも先端の文化を嗜んでおり、綿貫も5歳から乗馬やスキーを一緒に楽しんだという。1935年頃、現在居を構える兵庫県神戸市へ移り住んだ。そのような中、1936年には二・二六事件、翌年には日中戦争勃発、日独伊防共協定成立が成立、第一次近衛内閣による国民精神総動員運動の開始など、世の中は戦争の色が日に日に濃くなった。1938年に森永製菓主催で行われた日独伊親善文壇図画作品募集に、小学生だった綿貫の絵画も出品されたという。

1939年、綿貫は旧制灘中学校に入学する。太平洋戦争突入、軍国主義、受験勉強のための教育制度、綿貫にとってこの中学校時代は「人生で唯一最も嫌な時代」（註5）と評するほど、精神的に窮屈なものだった。

油絵は中学生の時から描き始めている。戦時中までに描かれた絵画作品は戦火等で殆ど失われたが、唯一、太平洋戦争末期に描かれた油彩画が残っている。この絵〔図1〕は、灘中学校時代、1945年2月の作である。同年に東京美術学校（現東京藝術大学）を受験する際に携えたもので、神奈川県保土ヶ谷にある親戚の家に預けたことから、戦災を免れた。東京美術学校には合格しなかったが、この受験をしたことで一枚の絵が残った。当時憧れていた岸田劉生（1891-1929）の絵に印象が近くなったという。岸田は道をモチーフにした作品をいくつも残しているが、道路や塀の構図、電柱と影の存在などが、岸田の代表作としても知られる〔図2〕『道路と土手と塀（切通之写生）』（1915年）を彷彿とさせる。また、マチエールを見てみると、筆で絵の具を平たく伸ばしていったことが見て取れる。絵の右下に書かれたサインは、後年のデザイン化されたものと違い、「H. WATANUKI」というブロック英字で記されている。ちなみに、試験には木炭デッサンがあり、初めて木炭を使った綿貫は配られた食パンが木炭を消すためのものと知らず、随分と洒落たおやつだと思い、全部食べてしまっていた、という笑い話もある。

中学校を卒業した後は、新潟への疎開などを経験。そうして終戦後の1946年頃、関西学院大学に入学する。大学には学部生、院生、助手時代を含め1956年まで約10年間在籍することとなった。実はこの関西学院大学時代のある時期まで、絵描きに憧れていたという。それは絵描きから連想する、他の職業にはない、「自由」というイメージに魅力を感じたためである。実際この頃、東京で日本画壇の画家たちとも知り合いになった。鳥海青児（1902-1972）らとも交流があったという。

しかし綿貫にとって、日本画壇は自身の想像した自由な気風とはと全く異なるものであった。フランスのサロン制度を参考に、明治以降発展した日本の画壇システムは、元来、作家とその作品に社会的地位や価値保証を与えるという役割を担ってきた。だが、権威、金銭が絡む中で、画壇審査員や師匠との惰性的な関係性が生まれ、作品表現の発展よりも、政治的な駆け引きに重きが置かれるようになってしまっていることは、今でも多く指摘されている。そのような光景を目の当たりにした綿貫は、この大学時代以来「絵描き」という言葉とは決別した。また、書家の世界、書壇などに関しても同じように疑問を感じたことから、綿貫は「書家」、更には、総じて「芸術家」という言葉も好まない。

そうして関西学院大学の研究室に在籍していたあるとき、外交史研究の留学生募集があり、戦後初のポルトガルへの留学生として渡欧することになる。当時日本人は「外国為替及び外国貿易管理法」による制限で、政府業務や視察、輸出振興のための業務や文化交流など、日本政府の定める特定の目的が無ければ海外への渡航は認められない時代であった。綿貫の場合、渡航の名目は外交史研究ではあったが、日本人のあまり行かない未知の国に行ってみようという好奇心もあったようだ。ちなみに当時、ポルトガルのリスボン大学と、もう一つ、南米のメキシコ大学という選択肢があったが、ヨーロッパに行きたいという思いもあり、リスボン大学を選択した。

関西学院大学で過ごした時期の作品には、1949年9月に私家版で発行した、詩集『落葉』がある。「秋の夜風に散った枯落葉のやうな想ひ出の数々をなつかしむために、時折のこの六年間の詩作の中からだいたい短いのを一寸並べてみた。」(註6)とあり、太平洋戦争中から戦後にかけての1943～1949年頃、すなわち17～23歳頃の創作集と推定される。詩には、人家や港等の風景の描写のほか、「灰色」、「寂しさ」、「侘びしさ」、「孤独感」といった言葉、自分の内面への問いかけ、いらだちや葛藤を思わせる表現が多い。女性や友情への言及した作品などもある。青年期特有の鬱屈とした気持ちや反骨精神の中に、自らも「グレー」「嫌な時代」(註7)と語る、太平洋戦争と共にあった中学校時代の背景も感じ取れる。また、扉絵、ページ中には、[図3]《軽井沢の秋》(1946年)、[図4]《みつめても》(1949年)、[図5]《11月頃》(1948年)、《新潟の秋》(-1949年)、《港》(-1949年)、という綿貫自身による挿絵スケッチが計5枚がある。このうち、《軽井沢の秋》、《11月頃》、《新潟の秋》、《港》は墨絵と思われる風景画だが、木の葉の流れるような表現など、即興的な線が特徴となっている。スケッチの端に書かれる署名は「ヒロスケ」、「H.W」の2種類で、描いた風景の名前も通常の手書き文字で書き込まれている。また、タイトルのレタリングや、水辺へと舞う落ち葉の箔押しがなされた装幀デザインを自ら手がけており、後の無沓庵の装幀デザインにもつながるオリジナリティの萌芽がみられる。

大学院では、教授の中井淳(1903-1954年)のゼミに所属した。その縁で、『中井淳集』(中井淳集編集委員会編、刀江書院、1959年)にポルトガルから文章を寄せており、1954年に研究室をスケッチしたものが扉絵として使用されている。

ポルトガル留学前に描かれた作品には、後に画集に収録されているものがいくつかある。ポルトガルで出版された『綿貫宏介日本葡萄牙石版風景画集』(綿貫宏介、E.T.A出版社、1960年)では、宮城県の小原温泉を描いた[図6]《Termas de Ohara》(1945-1956年)、福島県の土湯温泉を描いた[図7]《Termas de Tsutchiiu》(1954年)という二作の墨絵風景画が収録されている。この頃には、署名にデザインの独特さが増したものが多く用いられるようになり、《Termas de Ohara》には「宏介」という漢字の判とともに、自らの名前のイニシャルである、アルファベットのWとHを重ね合わせたマークが合わせられている。また、《Termas de Tsutchiiu》には同じくアルファベットのWとHを重ね合わせたマークがあり、両隣に制作年が2桁ずつ記載される。このマークは渡欧後のスケッチや油彩画において統一的に使われており、現在の無沓庵全体においてもロゴの一つとして頻繁に用いられている。

帰国後日本で出版された『素描・女 綿貫宏介作品』(綿貫宏介、中外書房、1969年)には墨絵の人物画[図8]《横顔》(1950-1955年)が収録されている。額から首までの肌の輪郭は、筆でありながら、極細いペンのようなモダンで緊張感のある線になっている。対照的に、髪はふわりと空気を含んだようなかすれのある太い線で描かれている。肌の描写に用いられた、まるでペンで描いたような細身の筆線は、ポルトガル留学後の素描やスケッチにも見受けられるが、この作品には、後の、西洋的なモチーフと日本の墨絵表現の邂逅と融合を予感させる下地がある。もう一方、髪の描写の特徴は、筆の入りから終わりまで、全ての部分を掠れさせているという点にある。通常、筆の線は、線が伸びていくにつれ、墨の乗り具合が変わってしまう。それを筆の入りから最後まで同じペースで掠れ続ける線を作るために、筆の持ち方の研究を重ね、納得したものを仕上げるまで何十枚も描いたという。二つの非常に対比的な線表現が、肌にはきめ細やかさを、髪には軽やかさをもたらしめている。線表現の探求と関心は、篆刻や拓本など、無沓庵における文字のデザインにも通じる美意識の重要な要素となってくる。ちなみに、署名には《Termas de Ohara》と同形の、漢字の判が用いられている。

さて、まだ留学前夜のことではあったが、綿貫の絵画を欲しいという人も現れていた。昭和20年代(1945-1955年頃)

には初めて油絵が売れたという。近くの喫茶店に白と黒で裸婦を描いた小さな油絵が1500円、その後風景画が姓名判断師の男性に8000円で売れたという。当時の物価は高騰が激しいため現在の価格に換算することは難しいが、大学卒業の国家公務員初任給が1949年（昭和24年）には4223円、1954～1956年（昭和29～31年）には8700円の時代であった。（註8）

また、1955年5月、百貨店である大丸神戸店の展示場にて、「綿貫宏介渡欧記念展」が催され、スケッチ作品が展示された。その際に丁度、別の画廊スペースで展覧会を開催していた日本画家の川端龍子に作品を観てもらう機会があり、「縦線は難しい、縦線が良くできている。」（註9）という言葉を書いたという。当時の展覧会用パンフレットには、関西学院大学法學部長、兵庫県知事、神戸銀行頭取といった人物の言葉も寄せられており、綿貫の作品と海外留学が、兵庫県でも人々の注目と関心を集めていたことが伺われる。

〔概観と作品—ポルトガル留学、外遊時代—〕

1956年2月、綿貫はリスボン空港に降り立った。リスボン大学には殆ど通わなかったが、ポルトガル語を实地で習得するがてら、街に出て、絵を描いたり、映画館で映画を見て過ごしていた。1年ほど経ち、現地で親しくなった友人に美術批評家の従兄弟を紹介される。その美術批評家の家での昼食の後、食後のコーヒーでもと、リスボンでも老舗のカフェに連れて行かれた。そこで、ポルトガルのモダニズム世代の彫刻家として知られ、銅像作品が紙幣デザインにも用いられたMartins Correia(1910-1999年)、そしてもう一人彫刻家と、画家を紹介された。雑談後、Martins Correiaは帰って行ったが、もう一人の彫刻家から郊外にある自分のアトリエに遊びに来ないかと誘われ、ついて行くことにした。そしてそのアトリエに訪問客として居合わせたのが、当時コインブラの国立マシャード・デ・カストロ美術館館長でありコインブラ大学教授、国際美術評論家協会ポルトガル部会長のLuís Reis Santos(1898-1967年)であった。そこで彼に「今からコインブラに帰るけれども、君も一緒に来るかい。」（註10）と誘われた綿貫は同行することにした。これが、綿貫がポルトガル美術界と関わりを持つ、大きな転機となった。綿貫はこの一日の出来事について、「出会ってたったの何分かで“来るかい”と言った、彼のおかげで今日の僕がある。あの日に僕の将来が決まった。」（註11）と語る。また、Luís Reis Santosの存在を、「義理の父親」（註12）とも語っている。

それから半月程たった頃、Martins Correiaのアトリエに招待される。その際に偶然アトリエ訪問にきた、彫刻家でリスボン国立現代美術館館長のDiogo de Macedo(1889-1959年)と出会う。アトリエには綿貫がたまたまその場にあって紙に描いた鎧武者の墨絵が貼ってあり、それを目にしたDiogo de Macedoは、後日、綿貫のポルトガル初個展の初日に絵画作品を買い上げた。

Luís Reis Santosは、ポルトガルでも一流といわれる美術関係者を綿貫に紹介した。肖像画家で、後にDiogo de Macedoに次いで同国立現代美術館館長にもなったEduardo Malta(1900-1967年)もその一人である。彼は、ヨーロッパのロイヤルファミリーや、ポルトガルの人気歌手で「ファドの女王」と呼ばれたAmália Rodrigues(1920-1999年)、ポルトガルの独裁政権を築いた政治家アントニオ・サラザール(António Salazar, 1889-1970年)、ブラジル大統領を務めたGetúlio Dornelles Vargas(1882-1954年)などの肖像も手がけている。

1957年2月、綿貫はポルトガルで出会った知り合いたちに勧められ、リスボンのCasa Alcobiaにて第一回個展を開催した。展覧会オープニングにはポルトガル美術アカデミーの院長によるテープカットがあり、会場の中に入るとMartins Correiaによる綿貫の彫像、その奥にはEduardo Malta作の綿貫の肖像画が飾られるなど、当時の美術界でも一流の顔ぶれによるバックアップは注目を集め、ポルトガルの新聞やテレビでも報道された。初日にはリスボン国立現代美術館に2点、マシャード・デ・カストロ美術館に1点、カラムーロ美術館に1点と、計4点の美術館作品買上（註13）があった。展覧会のカタログ『HIROSUKE WATANUKI, PRIMEIRA EXPOSIÇÃO EM PORTUGAL』（Watanuki, Hirotsuke, Lisboa : Casa Alcobia, 1957）も出版され、その序文はLuís Reis Santosが寄せている。開催機関は1957年2月23日から3月10日、約40点の展示はほぼ完売した。

当時のポルトガルはテレビの黎明期を迎えたばかりであった。ポルトガル国営放送が1955年12月にテレビの実験放送を開始し、人々は電気店や公園に設置されたテレビに群がるように集まった。1957年3月の本放送開始は、綿貫が初個展を開催して世間から注目される時期と重なっていた。ポルトガルテレビ史の中でも最初期に、「時の人」というインタビューを受けたという。「その後もテレビ局の番組制作部長とテレビ抜きの関係で親しくなって、テレビ番組に出てくださいなんてよく呼ばれていて。テレビとは親しかったね」（註14）と語っている。

その数ヶ月のち、ポルトでの個展、コインブラでの個展を行った。ポルトでは国立美術館館長が、コインブラではコインブラ大学学長が初日を祝福したという。その後バルセロナを始め、スペインにも数ヶ月留まるなど、様々な国の画家たちと交流を保つ。バルセロナでは、1957年10月から11月にかけて Galerías Layetanas にて個展を行っているようである。

1958年、Luís Reis Santos らと共に、パリ国際美術史会議に国立マシャード・デ・カストロ美術館東洋美術顧問として参加し、パリ、ブリュッセルを訪れている。当時ブリュッセルでは世界美術史50年史を取り上げた展覧会が開催されており、日本からは梅原龍三郎(1888-1986年)の作品が展覧されていたという。

1950年代後半から1960年にかけての外遊時代に制作された作品には主に、墨もしくはペンで描かれたスケッチや素描、そして油絵、彫刻などがある。

『ALBUM DE SUMI-E : (PINTURA JAPONESA) DE PORTUGAL E JAPÃO(綿貫宏介日本葡萄牙石版風景画集)』(綿貫宏介, E. T. A 出版社, 1960年)では2枚の日本の風景画と、リスボンやコインブラなど10枚のポルトガルの風景画が収録されている。こちらの画集も、Luís Reis Santos が序文を寄せている。それぞれの作品毎に線の雰囲気や具象度、抽象度の違いが見られ、一つのスタイルを確立させるというよりもその都度臨機応変に描く、実験的な姿勢を感じるとともに、表現のヴァリエーションが確認できる。

また、日本への帰国後出版された『素描・女 綿貫宏介作品』(綿貫宏介, 中外書房, 1969年)には、現地の女性達を実際にモデルにした素描の数々が収録されている。ペンで描かれたもの、筆で描かれたものなど、こちらも作品によって線のタッチが異なってくる。中でも筆で NERA MARIA という女性を描いた作品〔図9〕は、まるでペンで引いたかのような均一に近い線が、即興的な流れを見せている点が特徴的である。

油彩に関しても、通常の筆とキャンバスによる絵画制作ではない、独自の技法を用いている。綿貫曰く、キャンバス、特に、規定の号数やサイズのものに描くのは、「量産された吊しの洋服に体を合わせるようなもの」(註15)だという。誰にも教わらないからこそ、常識にとらわれず好きなことをする。表現方法は自分流であること。だから、ボール紙や小包で付いてきた厚紙、建築資材の合板など、自分が描こうと思うものに描いている。殊にボール紙や厚紙は油絵の具が乾くのが早く性に合う。ただし、そのまま絵の具を乗せると毛羽立ってしまうので、金箔や銀色のアルミ箔などを下地に貼り付けている。箔の貼り方は自分流、仏壇や漆器で見られるような皺の寄らない貼り方とは違い、ボンドで好きなように貼り付け、皺になろうとも、その皺が面白い。箔貼りで下地を作った後、いよいよ絵の具をのせていくが、筆は使わず、パレットナイフで描いていく。パレットナイフで絵の具を盛り上げ、必要に応じて削る。このようにして独特のマチエールができあがる。(参考図版:〔図10〕)

彫刻の処女作〔図11〕は Martins Correia のアトリエで制作された。1962年、ブロンズ像として鑄造している。Martins Correia はいつも粘土を手で成形して作品を作っていたが、綿貫は自分の作りやすい方法とと思い、粘土の四角い塊を、木彫のように絵を描いてから削ることで成形していったという。

1966年までの海外滞在中、欧州、アフリカ各地美術館に計38点の作品が所蔵、画集も7冊出版された。また、ポルトガル航空の招待でアフリカへ、その後モザンビーク航空、アンゴラ航空、ブラジル航空にも招待され各国を巡る。ブラジル航空の招待の際はアマゾンも巡った。ポルトガル航空依頼により、海外宣伝用ポスター、機内パンフレットの絵を手がけた。個展は、ポルトガルのリスボン、ポルト、コインブラ、スペインではバルセロナの他、マドリッド、モザンビークのロレンソマルケス(現マプト)、ベイラ、アンゴラのルアンダ、ブラジルのサンパウロで行ったとの記録がある。

1966年春に一度日本へ帰国する。1968年春に再びポルトガルへ渡り、1969年5月に再帰国。そうして日本と海外の行き来は、日本での仕事依頼が増え日本が活動拠点となるまで、1956年より約十五年続いたという。

リスボンでの生活は「餓来喫飯倦来眠」(註16)、すなわち、餓え来たらば飯を喫し、倦み来たらば眠る。時間に制約を受けず、したがって昼夜もなく、食べたいときに食事を取り、眠いときに眠り、気が向いたときに絵を描くというものだった。また、終身一つのことを続けることを良しとする日本人の職業観と違い、ポルトガルでは一生に職を変えることが珍しくないことも目の当たりにしていた。

僕の友人には今日まで弁護士をやっていたと思ったら次の日には辞めて農園をやっているやつがいた。それに、こいつはポルトガル一だと思える陶芸家が居たけれど、三十代で辞めて鉄の方をやっていたりした。日本人は弁護士なら一生弁護士、陶芸家なら一生陶芸家、その道一筋が真面目で偉いとされる。例えば、掌を出して、力一杯、精神誠意、努力して握ってごらん。ではそれを努力したまま、力を込めたまま開いてごらん。開かない。つまり、それをしたら

駄目になるんだよ。常に頭空っぽに、手も空っぽに。そうすれば物を掴めるし、頭も物が見える。その道一筋で一心岩をも通す真面目、努力、ろくなことはない。どうして臨機応変にあらうとしないのか。(註17)

海外での生活は、自己を、そして日本を、客観的に見つめる機会となった。また、アジア、ヨーロッパ、アフリカ、南米と巡る中で、飛行機から見えた上空一万メートルの景色は、この世の人間という存在の小ささの実感させるとともに、「己を大局的な眼で見られる余裕」(註18)を持ちたいと思わせるものだった。

社会的成功を得たことについても、「世俗的な成功は、一応それを得た身には大いに満足感を与えるが、よく考えると、そんなものは、自己に、また、作品に、何ら変化も与えない」(註19)と語る。昨日まで値段も何も付いていなかった、いち日本人留学生の描いた絵が、次の日には非常に価値のあるものとして扱われ、メディアにもてはやされる。世間の評価は確かに変わった、しかし、絵そのものの本質は昨日と今日で何も変わっていない。同じように、例えば、他人から自分をどんなに称えられても、あるいはどんなに貶されても、自分は自分でしかない。富、地位、名声、そのような世俗的評価は他人の納得であって、それらに一喜一憂するには、己に対して己がないに等しい。つまり、自分が納得できる在り方、己の生き方を生きようという結論に至った。

海外でのこれらの経験は、綿貫の東洋思潮への思いを、改めて強いものにする契機ともなった。老荘思想、洪自誠による中国明代末期の随筆『菜根譚』、禅といった、東洋独特の処世訓や人生観は無沓庵の一つの大きな源流となっている。

「無沓庵」の名は、この外遊時代に考えついたという。ただし、いくら海外で漢字の作品を作っても、見る人が漢字に親しんでいなければ、作品の善し悪しを伝えるのは難しいとも考えていた。そのため、温めた構想は、日本への帰国後展開することとなった。

〔帰国後の活動〕

日本に戻ると、東京、大阪、神戸等、各地で個展を開催した他、世界を巡った経験を語る講演をすることもあった。また、おそらくこちらは1970年前後であるが、外遊中に蒐集したイベリア古民芸は、ポルトガル大使館後援で「綿貫宏介イベリアコレクション展」として公開された。

帰国後から、無沓庵の活動領域は、書、篆刻、陶・磁と徐々に広がっていく。

昭和40年代には、神戸にある自宅と離れの茶室をデザイン、建築した。1995年の阪神・淡路大震災によって自宅の方は建て直しとなり、現在の形となったが、こちらも外装・内装デザインを手がけている。

1980年頃には神戸の本高砂屋の事業部として鎌倉武家風点心処「無沓庵」がスタートした。1980年代、無沓庵は法人化、株式会社無沓庵宗家として登記された。また、綿貫は1986年に改装の計画が始まった有馬温泉の老舗旅館「御所坊」の意匠を託される。同旅館は1988年から1990年にかけて、「陶浪御所坊」としてリニューアルされ、旅館名のタイポグラフィ、調度、浴衣、領収書にいたる細部まで、デザインとプロデュースを行ってきた。

無沓庵に内包されてきたもの、そこには、東洋思潮、イベリアの素朴な質感、モダニズム、そして武家的風格といったものが挙げられる。東洋思潮に関しては、無沓庵の名の由来にもなった老荘思想はじめ、漢詩が用いられるなど、骨として血肉として大きな支柱となっているといえる。そして西欧古来の気配が残るポルトガルやスペインの景色は、綿貫の描く線とモチーフの重要なインスピレーションであると考えられる。また、モダニズムに関しては、もちろん渡欧で得た当時一流の美術界の人々との関わりもその影響ととれるが、それ以上に、綿貫自身が行き着いた、自我作古、裂古破今、過去にも流行にも囚われず、自ら新しいスタイルを作り出そうとするその在り方自身が、実は非常に自律したモダニズムいえるかもしれない。そして、無沓庵では武家茶の流儀がとられ、しばしば甲冑や弓など武家風の趣が見られる。平安時代末期、源氏に仕えた三浦介義明、三浦一族が自らのルーツであることもその要因といえるだろう。実際に、綿貫は無沓庵の起源を「東国武蔵国ニ於イテ治承四年(1180年)」(註20)に遡るとしている。この1180年は源頼朝が平家に対し挙兵、関東平定へ乗り出す年であるが、三浦一族も頼朝に応じ挙兵している。デザインには、綿貫家に伝わる三浦氏系譜の家紋である〔図12〕「丸に三引き」や、三浦家伝来の刀の鐔の形〔図13〕なども用いられている。

加えて、もう一つ忘れてならないのが「字」である。達筆であるとか、書道の様式などは関係ない。その語源、字の成り立ちに興味があるという。甲骨文字から始まったように、元々文字は線を彫り、刻まれ生まれてきた。だからこそ、彫り刻む字としての線を重んじている。そして、自分の好きな言葉を自分の好きな字体で表したものを現出させるべく、自分自身で作品を生み出す。

自らが目にし、触れてきた世界の面白さを吸収する一方で、身の回りの世界を更に自分なりの面白いものにする。そのような飽くなき欲動と、それまで出会うはずのなかったものたちを、新たに邂逅させるキメラの感性が、独自の世界観と美を築き上げてきたと言えよう。

〔偽装された生の否定形—虚という自由—〕

現在までに、無沓庵において展開されてきた主な領域・分野は次のようである。

(主に制作技法に関するもの)

絵画和洋、漢書、拓、篆刻、詩文、欧文、造形、意匠デザイン、和洋建築、造園、家具、装飾、製本・装幀、硝子、漆、染、織、繻、陶・磁、彫刻、鋳造

(主に企業関係のプロデュースに関するもの)

果子、和洋酒、豆腐、海鮮、米、茶、練、醤油、薬品、化粧品、クリーニング、靴類、食器、アパレル、温泉、調理

(註21)

自分自身の手作業で作るもの、自分の考えたものを全国各地の工房や職人に注文・制作指導するもの、企業担当者とのやりとりを要するもの、様々あるが、そのどれもが綿貫自身のこだわりを形にした風格を通底させている。

無沓庵という名の世界の中で、心の赴くままに、アイデアを描き、五感で遊ぶ。身の回りのものを自身の好きなように作りしつらえる。その生み出す意欲、生の欲動に満ちた有様に、時代の濁流の中で失われ、忘れられてしまった何者かの面影さえも感じる。

一人の作り手から生み出された、怒濤のような世界を前にして気づくのは、現代を生きる私たちの感性は、硬直し、絶望し、瀕死状態そのものである、ということだ。それは不幸にも、物質、情報、思想、精神、すべてにおいて既製され尽くした世界を安住の地とし、その安住こそ豊かさとして錯覚する私たち自身によって、もたらされてきた悲劇である。生が本来孕んでいる野蛮さとその恐怖から目を背け、むしろ、目を背けているという自覚すらなく、すべてが誰かの用意してくれた安易な出来合い、コピーで溢れかえる世の中。その一方にある、本当の自分には何もないのではないかと、という、不安と後ろめたさ。まやかしの物質と情報にばかり依存した人間は、ますます受動的になり、自らの感性の絶体絶命までも覆い隠される。そして、ついにはひずみが起き、人間が人間であることすら許されないような、悲惨な状況にまで追い込まれてしまう。

世界は虚しい。だからこそ、私たちはそこから逃れようと、誰かが用意した拠り所に縋ろうとする。

しかし綿貫は、多くの人々が恐れるその虚しさこそ最高の遊び場所を見いだしている。虚=自由として悠々とし、むしろ安易な拠り所=偽装的世界に反目し、脱却することを歓迎する。そこに無沓庵の囚われ無き世界が見えてくる。だからこそ、現代という時代の囚人である私たちは、その目撃に、まるで世界が逆転したような目眩と憧れさえ覚えるのである。

(註1) 「日本のデザイン 1950 年—」展：フランスと日本でのタイトルは「日本のデザイン 1950—1995」展。1994年にアメリカのフィラデルフィア美術館、1995年にはドイツのデュッセルドルフ市立美術館とイタリアのトリエンナーレ・ディ・ミラノ、1996年にはフランスのボンピドゥー・センターと日本のサントリーミュージアム天保山が会場となった。

(註2) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年7月31日—2016年8月1日、無沓庵本庵（私家）にて

(註3) 雑誌記事：綿貫宏介「リスボンの罅」『芸術新潮』第18巻3号、新潮社、1967・3、133頁（p.133）

(註4) 雑誌記事：加藤典子「全日本DM大賞・入賞DMドキュメント1」『日本DM協会報』第175号、1987・4、5頁（p.5）

(註5) (註7) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年7月31日—2016年8月1日、無沓庵本庵（私家）にて

(註6) 綿貫宏介『落葉』綿貫宏介 私家版、1949、62頁（p.62）

(註8) ウェブサイト：人事院 平成28年人事院勧告 「国家公務員の初任給の変遷（行政職俸給表（一））」<http://www.jinji.go.jp/kyuuyo/index.htm>

(註9) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年8月15日、通話にて

(註10) (註11) (註12) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年7月31日—2016年8月1日、陶淵御所坊にて

(註13) (註18) 雑誌記事：綿貫宏介「リスボンの罅」『芸術新潮』第18巻3号、新潮社、1967・3、132頁（p.132）

(註14) (註15) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年8月15日、通話にて

(註16) (註19) 雑誌記事：綿貫宏介「リスボンの邯鄲」『芸術新潮』第18巻3号、新潮社、1967・3、133頁 (p.133)

(註17) 筆者による綿貫宏介氏へのインタビュー、2016年7月31日-2016年8月1日、無沓庵本庵（私家）にて

(註20) DM：「無沓庵カタログ」、1980年代

(註21) リスト：「無沓庵空間・領域・分野集」綿貫宏介 私家版、2016

〔図1〕 綿貫宏介《無題》1945年、油彩、キャンバス、無沓庵 所蔵

〔図2〕 岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》1915年、油彩、
キャンバス、56×53 cm、東京国立近代美術館 所蔵

〔図3〕 綿貫宏介《軽井沢の秋》1946年/綿貫宏介『落葉』綿貫宏介 私家版、1949、1頁 (p.1)

〔図4〕 綿貫宏介《みつめても》1949年/綿貫宏介『落葉』綿貫宏介 私家版、1949、21頁 (p.21)

〔図5〕 綿貫宏介《11月頃》1948年/綿貫宏介『落葉』綿貫宏介 私家版、1949、31頁 (p.31)

〔図6〕 綿貫宏介《Termas de Ohara》1945-1956年、30×40cm/ WATANUKI, HIROSUKE, ÁLBUM DE DESENHOS DE PORTUGAL E JAPÃO, Lisboa : Editorial Técnica e Artística, 1960.

〔図7〕 綿貫宏介《Termas de Tsutchiuu》1954年、30×40cm / WATANUKI, HIROSUKE, ÁLBUM DE DESENHOS DE PORTUGAL E JAPÃO, Lisboa : Editorial Técnica e Artística, 1960.

〔図8〕 綿貫宏介《横顔》1950-1955年頃、35×45cm /綿貫宏介『素描・女 綿貫宏介作品』中外書房、1969

〔図9〕 綿貫宏介《NERA MARIA》、35×40cm /綿貫宏介『素描・女 綿貫宏介作品』中外書房、1969

〔図10〕 綿貫宏介《バルセローナ大寺院》1956-1980年、油彩、金箔・銀箔、厚紙または板、50×70cm、無沓庵所蔵

〔図11〕 綿貫宏介《彫塑青銅首像》1962年、ブロンズ、34×24×32cm、無沓庵所蔵

〔図12〕 DM：「無沓庵カタログ」、14×13 cm、1980年代

〔図13〕 パッケージデザイン：本高砂屋「高砂きんつば」、2016年現在

〈参考文献〉

○単著・画集

- ・綿貫宏介『落葉』綿貫宏介 私家版、1949、62頁 (p.62)
- ・綿貫宏介『素描・女 綿貫宏介作品』中外書房、1969
- ・綿貫宏介『現代作家デッサン・シリーズ；別巻 綿貫宏介作品集』、中外書房、1980
- ・Watanuki, Hirosuke, *ALBUM DE SUMI-E : (PINTURA JAPONESA) DE PORTUGAL E JAPÃO*, Lisboa : ETA, 1960.
- ・Watanuki, Hirosuke, *LISBOA - AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES*, Lisboa : E. N. P, 1961.

○編著

- ・中井淳集編集委員会編『中井淳集』刀江書院、1959

○雑誌記事

- ・『朝日ジャーナル』8巻18号朝日新聞社、1966・5、91頁 (p.91)
- ・綿貫宏介「リスボンの邯鄲」『芸術新潮』第18巻3号、新潮社、1967・3、132-133頁 (pp.132-133)
- ・加藤典子「全日本DM大賞・入賞DMドキュメント1」『日本DM協会報』第175号、1987・4、5頁 (p.5)
- ・『アイデア = Idea』誠文堂新光社、1988、66-71頁 (pp.66-71)
- ・『タイポグラフィックス・ティー』215号、日本タイポグラフィ協会、2000・10、10-55頁 (pp.10-55)

○雑誌論文

- ・大野 修「こっぽんリゾート革命(第7回)兵庫県・有馬温泉 陶泉御所坊(前編)」『月刊ホテル旅館』39巻9号、2002・9、83-87頁 (pp.83-87)
- ・大野 修「こっぽんリゾート革命(最終回)陶泉御所坊(後編)」『月刊ホテル旅館』39巻10号、2002・10、53-57頁 (pp.53-57)

○ウェブサイト

- ・人事院 平成28年人事院勧告 「国家公務員の初任給の変遷 (行政職俸給表(一))」
<http://www.jinji.go.jp/kyuuyo/index.htm>

○DM

- ・「無沓庵カタログ」、1980年代

○リスト

- ・「無沓庵空間・領域・分野彙集」綿貫宏介 私家版、2016