

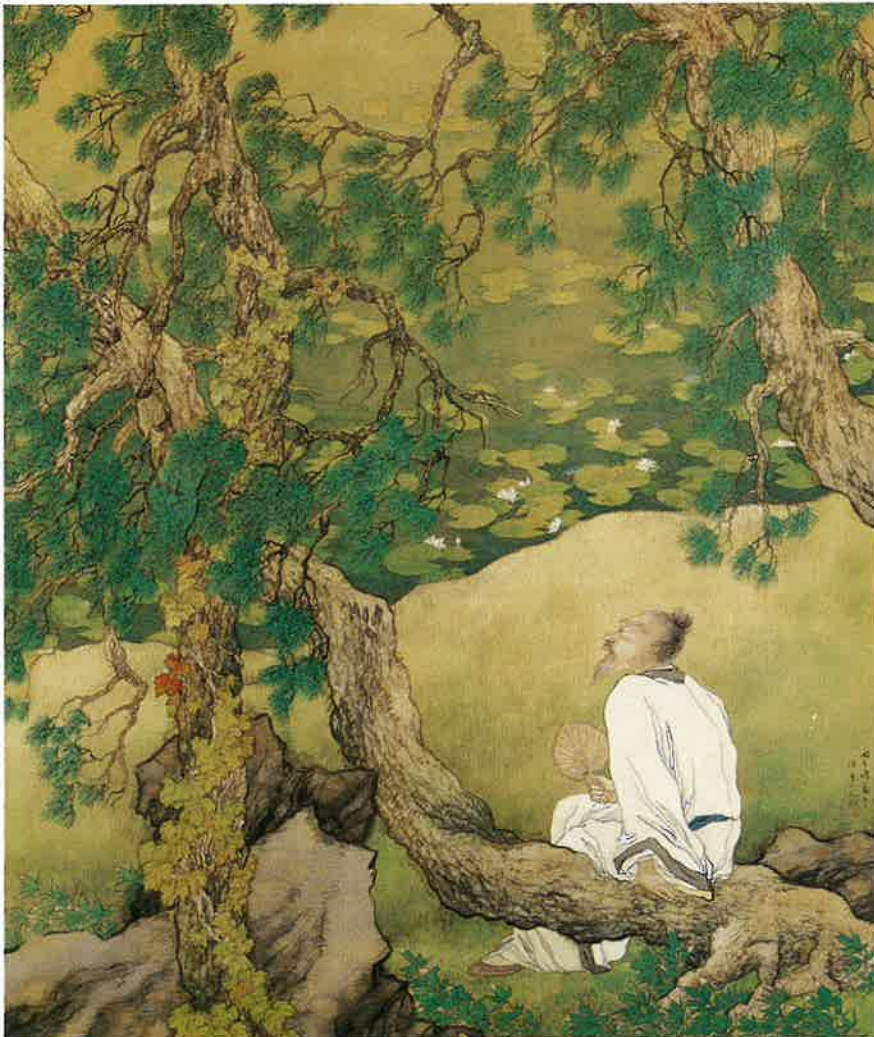
山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第17号

昭和58年11月1日
発行山口県立美術館



松林桂月 愛吾廬図(部分)

表紙作品解説

松林桂月

1876(明治9)~1963(昭和38)

愛吾廬図

絹本彩色・軸 243.8×127.8

松林桂月は明治二十七年(一八九四)、一九歳にして野口幽谷の門に入り、幽谷が明治三十年(一八八九)に亡くなるまでの四年半ほど(のちに桂月自身幽谷に師事した期間を「三年に及ばず」と記す雑誌もある。)の間、その門下で修業を積んでいる。桂月は幽谷からは、絵画というよりは、人格の陶冶や画人としての心構えといった人間学に関して大きな影響を受けたことをのちに述懐している。しかし現在残る修業時代の模本類をみると、幅広くあらゆる流派を学びながらも、やはり師である幽谷の作品の模写が一番多く、その影響が大きかったことを推測することができる。桂月二〇歳代の花鳥画には、幽谷を通じて身につけた渡辺華山・椿椿山へとさかのぼることのできる伝統的な南画の特色をみいだすことができる。峯椿系花鳥画の特徴である鮮麗な色彩感と輪郭線を廃した没骨描法による花鳥の形態描写は、若い時代の桂月の花鳥画の特色でもあった。

桂月の峯椿系花鳥画の特色は、明治末から大正期になると没骨描写の側面はしだいに薄れ、明確な描線が

顕著となってくるが、鮮麗な色彩感覚は、さらに強調されるようになり、描きこみすぎと思われるほど所狭しと緻密な花鳥を画面に盛りこんだ濃彩華麗なものとなってくる。こうした華やかな花鳥の大作は、展覧会という大会場を意識し、視覚的効果の強いものを求めるという傾向の中から生まれてきたものであった。

しかしその濃彩華麗な花鳥画も、昭和へ入ると、緻密な画面から余白や空間を生かし、あざやかな色彩を使いながらも極端な描きこみを避けるものが多くなる。昭和十一年(一九三六)のこの「愛吾廬図」は、画題は花鳥ではないが、昭和初期の花鳥を中心とした桂月の彩色画の特徴をよくあらわす作品である。四尺巾の大画面の中に蓮池とその池畔の松の幹にたえず老人物を描いたものである。昭和以降桂月の作品にはとくに画面右上部から左下部への斜線構図が顕著となるが、この作品ではすでに右上から左下にかけて斜めに流れる描線が基本となっている。樹木の枝々は、微妙にゆれ動き、屈折し、あたかも風になびいているような態を示し、繊細な筆致の中にも、

リズムカルな趣きを醸し出し、桂月独特の筆さばきの呼吸をよみとることがができる。彩色の使い方も緑を基調としたあざやかな色調ながらも濃彩をさけ空間の処理についても画面上部や土坡部分に余白を残すことによつて、余情を漂わせている。

「予が庭園の情趣を主として画き、白衣の人物は自分を彷彿せしむる積りで、点したものである。」(「桂月山人画集」昭和三二年)

と述べるようにこの作品は、当時桂月が住していた桜雲洞さくらぐもどうと称した画房の庭で、ひとりその風情をたのしむ白衣の老人に自らを託したものである。竹扇を片手に持つ分身は、いかにも老荘の道士をおもわせる風貌であり、彩色豊かな作品にもかかわらず、静寂な脱俗の境地を描いている。(菊屋吉生学芸員)

展覧会特集

松林桂月展

—その墨と色彩の妙—

山水」と批判されるほど乱作を続け、ついに画壇の主流から追放されてしまい、明治中期以降南画として存続したものは、わずかに南画の様式を継承する作家たちだけであった。

すでに江戸期の南画家たちが観念的な画論の中で説く精神主義や人格主義だけでは、近代日本画の大きな変革の波を泳ぎきれなくなっていたわけで、必然的に南画家自身の制作内容そのものの変容を迫られたわけである。つまり専門画家としての意識のもとに、展覧会出品を目的とした大会場にあろう作品制作、いわゆる「会場芸術」を描くようになっていった。明治中期以降画壇に登場するようになる松林桂月も、やはりその時代の流れにあつて、南画家としての意識を保持しながらも官展（文展・帝展）をその活動母体として、その画壇における地位を築いていったのである。

桂月は南画とはいっても、先に述べた大雅や蕪村あるいは玉堂といったどちらかという主観性の強い傾向の作家とはいささか異なつた、写実的要素をより多く含む渡辺崋山、椿椿山といった関東南画の系譜につながる画家である。崋山や椿山が継承した憚南田風の花鳥画は、桂月の

師である野口幽谷に受けつがれ、桂月の精緻華麗な花鳥画へと続いていった。明治以降日本画壇にひろがる写生重視の傾向を考えた場合、桂月が南画の系譜上にありながらも、若い時代に崋椿系のリアリズム傾向を持つ南画を吸収したことは、日本画の近代性という土俵の中で、他の近代日本画家と伍していくための素地を充分養う結果となつたのではないだろうか。

今回の展覧会ではこの桂月の初期から晩年までの代表的作品五三点あるいは絵付陶器、写生類などの関連資料六点によつてその画業の全貌を回顧するとともに、桂月の初期の画風関連を考えるため幽谷・椿山・崋山、さらに夫人の松林雪貞といったその系譜に関係ある作家の一三点も同時に展示している。

その内容については、とくに桂月画風の今日性という観点から、その墨と色彩の妙味、あるいはその独特の筆致を示す作品などを中心に構成し、この機会に現代における新たな視点で、桂月の芸術性をみつめなおしてみることができればと考えた。

桂月の作画期を大きく区分してみると修業時代（幽谷入門から文展開設まで）、明治末から大正期、昭和

前期、昭和後期（戦後）の四つの分けられるようである。

修業時代

桂月が野口幽谷の門に入ったのは明治二十七年（一八九五）であり、幽谷はその前年に帝室技芸員となつており、すでに当時の画壇における頂点に立っていた。しかし幽谷は明治三一年に亡くなつており、桂月が幽谷に学んだ期間はわずか四年余りであつたわけである。

この修業時代を考えるうえで、松林家に残る模本類が手がかりとなる。その模本類は、年記のあるものなどによつて推測しても、ほとんどが幽谷門下での修業時代あるいは明治三〇年代のものであることがわかる。

これらを見ると、当然のことながら師幽谷の作品の模写が一番多いが、そのほかにも南画関係はひろくのと、円山派、狩野派、中国画とかなり広範に古絵画を模写していたことがわかる。また当時の古美術の大収集家として知られる井上馨の知遇を得、その所蔵の作品を自由に模写することを許されたり、桂月は積極的にこの時期古絵画研究を行っている。そうした古絵画研究を行いながら、とくに花鳥の分野ではやはり野

「南画」と聞くと、まずおおかたの人は、大雅や蕪村や玉堂あるいは竹田といった名をあげるだろう。江戸初期に中国から日本に導入された「南宗画」は、日本における「南画」としてその風土にあつたように適度に変容されながら、多くの個性的な大家を生みだし、江戸中期から後期にかけて隆盛をきわめた。

しかし大いにもてはやされた日本の南画のある意味での主観的表現は、幕末から明治の南画にみられるように完全なパターン化の様相を示した。当時の南画家はいわゆる「つくね芋

口幽谷から受けつぐ華椿系花鳥画の影響を強くうけているようである。

二〇歳のころ描いた「桃花双鶏図」などには、輪郭線を描かない没骨描法による鶏の形態のとり方、あるいは鮮麗な彩色など、師幽谷の作風と非常に近似するものをもっている。

明治末から大正期

明治四〇年（一九〇七）より官設の文部省美術展覧会（文展）が開催されるようになり、桂月も第二回から第八回まで連続して出品している。この文展という舞台を与えられたことは、桂月の画風転回を大きくひらく契機となったようである。大会場に圧倒されない力作・大作。逼塞状態にあった明治初期の南画を、様式的に受けつぎながらも、新たに「会場芸術」たる南画として再生させる原動力のひとりとなったわけである。

こうした意味から、この時期の桂月の作品は山水については雄大な構図と、比較的強勁な描線の特徴とするようになり、花鳥については華椿系の鮮麗な作風を基礎としながらも、さらに緻密に描きこまれた濃彩華麗な作品が多くなっていく。ここでは旧来の南画の意識をはなれた展覧会という大会場のみあう、視覚的效果

の強い作品が中心であったといえよう。

しかし大正期なかばになるとしだいに強勁な描線にかわって柔らかい筆致が、また鮮麗な色彩にかわって墨をいかに淡い色調が顕著となってくる。この大正期なかばはたしかに桂月の画風変遷の大きな過渡期にあたるようである。色調や描線の変化もさることながら、右上部から左下部へと流れる後半の桂月独特の構図も、ちょうどこのあたりからあらわれはじめるのである。

昭和前期

右上から左下にかけて斜めに流れ、細くふるえるような描線がからみつくように重なり合ってリズムをつくり出す桂月独特の構図や、晩年につれて画面に増してくる枯れたような筆づかいは、昭和に入ってからしだいに顕著となってくるようである。

昭和四年（一九二九）の第一〇回帝展出品の「長門峡図」（挿図一）では、すでに独特のリズムで細くからみつくような筆致が左下りの構図の中に展開されている。長門峡は山口県北部にある奇岩奇峰の多い景勝地であるが、桂月は昭和三年一〇月に写生探訪し、非常に多くの小

下絵を残している。すでにこの小下絵の段階で細くからまるような筆線が描きこまれ、こうした描線の積み重ねの上に筆運によるバリエーションとアクセントが加えられ「長門峡図」が生まれたのである。この時期多く描かれた一連の墨画山水図のほとんどがこの長門峡を主題としたものであり、ここで到達したスタイルが以後の桂月の山水図に決定的な影響を及ぼしている。

昭和二年（一九二七）に桂月は、「田能村竹田」（中央美術社刊）を執筆しているが、この中で竹田を「拙」の画家として高く評価し、その「拙」画風こそ「大巧の極致」であると述べている。この著書は当時の桂月の絵画観を端的にあらわして

おり、この昭和初期をさかいにしだいに、それまでの桂月の繊細な描きこみとはずいぶん趣向の異なった速筆でしかも草草とした筆致の作品があらわれはじめるのである。「十声詩意図巻」（挿図二）なども、緻密な描きこみや強勁な線は影をひそめ、淡彩で穏やかな色調とともに柔軟な筆致が特徴的であり、桂月の高く評価する竹田の「拙」画風への接近を試みたものではないだろうか。技巧的側面の強い官展系の南画の中で育

った桂月が、この「拙」画風に接近することによって、さらに枯淡の趣きを加味していったといえよう。

このころの花鳥画はどうかという点、華椿系の鮮麗な作品は続くもののその一方で、余白や空間に対する意識を強く感じさせる作品が多くなってくる。「春宵花影図」（挿図一3）は、そうした巧みな余白処理と桂月の墨技の妙味とがいかんなく発揮されたものといえるだろう。背景を微妙な墨の濃淡で処理するほかはなにも描かず、その余白のなかに滲みによって、打ちだされた白い花卉が浮きあがり、独特の情趣表現の中に桂月の繊細な感覚を充分にうかがうことができる。

この昭和初期は桂月の制作期でも最も充実していた期間といえる。構図の上での余白に対する意識も強くなり、彩色画は緻密で鮮麗なものから淡い色調のものが多くなり、墨画は、独特の筆線の多様と機知に富む構図によりさらに枯淡な感覚を加えていった。

昭和初期（戦後）

戦後となると桂月は彩色画も多く描く一方で、墨画への傾斜をより深めていくようである。今回展示する

晩年の一連の水墨画は、戦後厚塗りの日本画が各展覧会場を支配していたなかにあつて、そうした傾向を無視するかのように発表された桂月の墨一色の作品群である。長門峽図（挿図―4）などでは、独特の左下りの構図と細くからまる描線など、桂月スタイルとでも呼べるような特徴的な画風によつてちようどその書のように枯れた感覚を画面に漂わせている。そこには晩年に入つてさらに深く追求された墨の濃淡の階調による桂月の筆致の精妙さをうかがうことができる。

「水墨の法には活墨というものがある。これに反するものが死墨である。では活墨とは何んなものであるかと言つと、墨に濃淡の調子があつきりと美しく出ることである。」

（「南画の描き方」昭和十一年）

筆致の充実によつて得られる活墨。老境へ入るにつれて、水墨へとその趣向を深めていく中で、この活墨の実作品の上での具現化を桂月はめざしたのであろう。

明治以降の南画の流れは、そのまま桂月自身の画業にあてはまることのできるだろう。近代に入り南画そのものがどのような変容をせまられ、

どのように近代の中で生きつづけていったか、その渦中の中心で活躍した桂月自身の中に近代の南画の変容の真の姿を見い出すことができるのではないだろうか。南画の道統を守りながらも、会場芸術としての南画にうちこみ、独特の構図と描線を完成させた、その画業は、長年の彩色と墨技とのきびしい追求を示すとともに、南画家であることに固執しながらも南画という枠だけにとらわれず、積極的に自らの画境を拓いていこうとした桂月の柔軟な姿をあらわしているといえよう。

（菊屋吉生学芸員）



挿図-3



和の作風は
静寂、閑静、空寂、
清静、自然、
と云ふこと

挿図-2



挿図-4



挿図-1

伝統の構造

ヨーロッパで考えたこと(3)

—落書きとニューヨーク—

殿 敷 侃

イギリスからニューヨーク国際空港に着いたのが、夜、八時すぎ。雨が降っていた。ニューヨーク、とりわけいまから行くマンハッタンは怖いところと言う先入観があつて少々ためらつたが、ウエストストリートの木村利三郎氏のところまではタクシーでいくことにした。夜のニューヨークを見ながら三〇分ほどで彼のスタジオに着いた。日本を出発するまえに久保貞次郎氏にわたされた紹介状を持っていたこともあつて、彼はあたたかく迎えてくれた。夜も九

時ごろになつていたし彼の手作り夕食でニューヨークのはじめての夜を味わうことができた。木村氏はニューヨークを舞台に活躍している版画家であるが、二十年前、髪軀や篠原有司男らとともにニューヨークにやつてきてさまざまの出会いがあつたこと、世界のニューヨークで繰り広げられるアートのことなど夜遅くまで語ってくれた。

彼のスタジオがある建物は昔は倉庫と思われれるものでハドソン河に面している。ここには、三百人くらいのアーティストが住んでいるといわれ、日本人も多く七階には川端美氏などのスタジオもあり、世界的に活躍している人達も育つているとのことだつた。建物そのものはニューヨーク市のもので部屋代を二万円ほど払えばほかは全部無料らしく、各国の人達が仕事をしていた。運よくそこであつたパーティーに出ることがあつたが、アーティストは国を越えてがいに情報を交換しあい刺激を求めて友情の交流場所として楽しんでるふうだつた。

私は、75 EAST 2ND ST APT 2 のアパートに住むことになつたが、ここはソーホーまで歩いて十分くらいのところだつたし治安

は、まあまあ、ということでもそこに落ち着くことにした。寝具などはあらかじめ何もなかったとの約束だったので驚かなかつたが、しかし床や壁はガタガタ、そして裏に行つて驚いた。部屋の鉄格子が焼き切られた跡があつたりして、ニューヨークの裏の怖さをこの鉄格子にみる思いだつた。これこそポップアートの根源かと単純に考えたりして、あこがれのニューヨーク生活は早くも肝をひやすことからはじまつた。ところがその夜、隣りのフラットから朗朗とした歌が聞えてくる。よく聞けばミュージカルの練習の歌らしい。深い地下室の底から唸り叫びあげてくるといった感じである。殺伐としたこの大都市のなかで、しかもすぐ隣りの部屋の壁越しにそれを聞いたとき、旅の疲れも見知らぬ土地での孤独感も一度にふきとんでしまうほど、震えあがり胸にジーンときた。顔は見えなくともおたがいに芸術のことで精進してるんだなあと、その無償の声に励まされた気分になつた。そのうち毎日の夜の声が親しい友人にさへなつていった。時には軽いジャズなども聞こえてきて楽しい毎日だつた。またある夜、そつと外に出て窓越しに見たのは、なんと百キロ以上もあ

る怪物のような黒人のおばさんだつた。ニューヨークにいるんだなあと、しだいに実感がわいてきた。その気がうれしかった。

私の住んでいるところからひとつ角をまがると荒れはてた建物がつづき、病人のような薬と酒の中毒者がたむろしている。いま、ニューヨークでは人口の六割ちかくがなんらかの中毒にかかっていると聞いた。病むニューヨーク。これ以上救いようのない風景は日本という地獄図だが、しかし、なぜか陽気である。三、四人集り、ヨロヨロしながら合唱したり、ジャズバンドに飛びいりして躍つていたり、実にユーモアがある。カラツとしてるのが気になつた。

ある朝、通りがかりに車の事故を見た。さほどたいしたことではなかつたが、夕方、通りがかつてみると



ニューヨークの地下鉄にて(筆者)



ビルの壁の落書き

もはや車は原型をとどめないほどに窓は叩きこわれ、部分も剥ぎとられていた。まるでハイエナに襲われたごとく無残なものだった。こんな日常は一例にすぎないが、いつもどこかで、ピストルと悲鳴と救急車、パトカーのサイレンが鳴りさわいでいる。裏側のニューヨークをみたいと思いつながらこんな危なっかしいところに住むことになったのだが、我家のまえには昼夜となく人びとがたむろし、時には我家まで入ってくる始末。

しかし、この街の空気に慣れてくると、なにか安心感さえ覚え、気張らなくてもすむある種の自由を感じず

るのが不思議だった。

それに夜、八時をすぎたら乗るなと言われる地下鉄。ここはなぜか気に入った。東京の地下鉄のような明るくもなく華やかでもない。裸電球が所どころにあるだけで場所によっては人の顔さえ見えないといった具合で、駅の落書き、それ以上に車両の落書きはすさまじい。中も外もここまでくると別世界が走っているといった感じだった。ある日、駅に座して通過していく車両を眺めていると突然、真白いのがきた。それは落書き車をまた、白く落書きした皮肉なものだった。駅も車両も落書きだらけの風景の中で例えば、一分一秒と変わらない整然とした日本の新幹線風のが突然走ってきたらニューヨーク人はどんなことになるだろうか。きっと、気持悪いとか、居心地が悪いとか不安がり、ペンキとスプレーを持って追いかけて、はてはピストルを打ち込まれ、二三日で変身するかも知れない。駅の広告板や街の壁に、あのキース・ヘリングや、レイ・キユウイノネスがニューヨークやペンキで描いているのも見かけた。

ヨーロッパとかアメリカには古くから落書きの習慣があるようだ。要するに壁とか衣服とか生活様式のな

かに主張をこめることが一般化しているというところだろうか。また、それが許される社会性があると思える。落書きは素朴な普通の舞いから出ているから汚くても汚くない。ただ、ニューヨークの地下鉄ほどになると、もはや、反社会的、暴力的行為にまできているから、やはりこれは驚きと、無気味、衝撃的ですからある。無意識的に何かを伝えたい衝動にかられた類のものは、頭脳の中味がそのまま壁にはりついているみたいなぞら恐いのもある。

先日、ラジオを聞いていたら作家の井上ひさし氏の母親が彼の子供のころのことを話されていた。「……彼の部屋はいつも壁も床も落書きだらけだった……」と、それを聞いてニューヨークのことが頭に浮かんだ。ニューヨークでもブロードウェイのあたりになると目立つほどの落書きは少ない。むしろ完成度のあるデザイン風のもので、街のシンボリック存在になっているが、ソーホーとかハーレムのあたりにかけて混然とした廃墟と化したところでは落書きがある意味では解放的役割を果たしているのではないか——（落書き論は日常的なさまざまな言動から発して行動までを言う）。

ニューヨークという過大すぎる文明をもつ現代社会では、その狭間にいる人びとはそうした解放区でしか生きていけない必然性があると思われる。混沌雑然としたところには同性的なものからくる安心感、撰択の多様性、人間の膚のぬくもりを生に感ずるような包容力があるのだろう。しかしそこは人間のどうしようもない悲愴感や死を見ることが隣り合せの日常でもある。さまざまの原風景はときに、何かを爆発させるようなエネルギーをみせる。落書きは日常であり、しかし、日常を越えたとき、人殺しであったり——落書きは人殺しの一線上にある。と同時に、落書きは世界のポップアートを生み、これからも生みつづける線上にもあると見た。暴力的、悪魔的なものは、必ずしもすばらしいアートを生むとは限らないが、マンハッタンにはやさしすぎるものと悪すぎるものが重なり、これが何かを生んだのではないかとも考えた。勿論、グッゲンハイムや、ニューヨーク近代美術館ソーホー地区ギャラリイなども足が棒になるほど観て歩いた。

自らの落書きという、自分を観ていた。あくびが出るほど、なぐられた。ニューヨーク、——くそ!!

太陽道を吹きぬけた風

イタリア視察旅行報告(下)

高田 美規雄

イタリア各都市を歩いて気がつくことのひとつは、それぞれの都市の規模がさほど大きくないということである。日本の東京のような街は世界でも例外的に変テコリンで雑然とした街であろうが、都市がいたずらに肥大化していないということは、都市の機能が生活的なスケールを保って合理的に考えられているからに他ならない。もともと歴史的に発展したそれぞれの都市は近代化の急速な展開を早座に受け入れることが事實上困難であり、特にローマのように市全体が歴史的財産であるようなところでは、別のところに新都市を

形成しなければどうにもならないという理由もあろう。しかし基本的には、そこに生活する人々の行動半径が都市の大きさを決定しているといえるのではないだろうか。たとえば、イタリアでは昼食時間が長い。一日の中心的な食事が昼食であり、そのために商店をはじめ街中が休んでしまう。サラリーマンも家へ帰って食事するので、午後3時頃(サマータイムでは4時頃)に再び通勤時間帯がある。夜は夜でパーティーや催し物などあれば夫婦連れで出かけるというように、いわば職住接近でなければ生活がなりたない。日本の多くの企業が仕事の効率化を優先して現在の地盤を築いたとすれば、イタリアの慢性的不況が、このあまりにも伝統的な生活中心の思想のためだとされるのも理由のないことではないであろう。しかしそれはそれとして、このような環境の中でこそ、そこに深く根をおろした文化財に対する強い意識が育まれているということができる。

街を大きく横切るメインストリートがあり、有力者の館があり、人々の居住区がある。有力者は新しい教会をつくるために援助し、そこに芸術家が彩管を揮う。そうした営みが二〇〇年とか三〇〇年といった時間的スケールのなかで行なわれ、現在に至っているのである。ドイツの文豪ゲーテに有名な「イタリア紀行」があるが、そこで記述される二〇〇年前の都市の景観は、逐一指摘すれば多々の変化が認められるとしても、大筋においてはほとんど現在と変わらないとさえ感じさせるものである。それほどに都市が節度をもって変化しているのであり、その歴史がそのまま現在に息づいていること、そして人々はいえ、自信に満ちて大らかにマイペースで生活をエンジョイしていること——そうしたことの重みは、よくいわれているように、石造りの文化そのものの重みとして、良くも悪くもヨーロッパ的な価値だと考えなければならぬ。

ところで歴史的建造物がそのまま保存されている場合は、そのものが美術品として行政的に保存管理されているので、これも美術館人の守備範囲だが、イタリアでの美術館の中心的役割は、単体として管理できるもの、たとえば発掘された考古資料から絵画、彫刻などの保存管理及び歴史研究所として、時代別、地域別の分担が与えられているといえよう。それもボルゲーゼ美術館のようにもとはプライベートコレクションだったものが中心であり、ローマの近代美術館のように、近代美術を系列的にあつかう新しいコレクションはむしろ数が少ない。したがって常設展示館がそのほとんどであって、作品の展示されているその場が収蔵の定位置である。修理や貸出のために壁面にポコツと空白があるのはそのためであり、一つの作品がいつも同じところにあるということが重要視され、その作品の現状をいかに保つかが管理上の工夫である。

今回の視察旅行の具体的なテーマの一つは、美術行政機関あるいは専門機関としていかに彼らがそうした保存の問題に取り組んでいるか、ということを見聞することであった。小さなタブローから大きな壁画、さらには建造物それ自体にいたる修復の問題は、昨今日本でもようやく認識が深まりはじめたといえるが、長い伝統のなかで職人芸的に行なわれてきた修復は、近年の科学器械の充実によって学問的な実証性を一

歩前進させたといわれ、その重要さが改めて注目されているところである。イタリアばかりではなく、伝統的な文化財産をかかえるヨーロッパ全体にそうした気運が高まっていることは見逃せないし、なによりも文化財の保存の問題が、先に述べたような意味での生活的スケールのなかで考えられていることに驚かされるのである。美術品の経年変化（劣化）は避けたい運命であり、保存と公開とは矛盾した欲求であることは明白ながら、大理石のコロセウム（ローマ）が黒ずみ浸食されている現状が大気汚染や酸性雨のせいだということになると、一国だけの対処ではどうにもならないと絶望的にさえさせられてしまう。しかしわれわれの発想のように、コロセウムに大屋根をかければよい、などといった場あたりの考えがあまり問題にされないところがすごいのである。作



フィレンツェの石造物修復所にもちこまれた彩色彫刻

品は、それがあつたようにあらねばならない（原状保全の原則）。そのような状態で作品を鑑賞するのでなければ意味がない。ミケランジェロのサン・ピエトロのピエタが暴漢に襲われた結果「籠の鳥」となったのは例外中の例外で、ウフィッツ美術館（フィレンツェ）やブレラ美術館（ミラノ）などの世界的な名品のさり気ない展示は、いずれも観る側からのそのような原則の徹底であることが理解されるし、保存の問題も、結局はそこにいきつくことがわかるのである。ポツティチェルリの「春」が洗浄されたことや、ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」の修復が行中であることは有名である。その実際を見学できたことは大きな収穫であったが、その他にも、彫刻、工芸、版画、素描、建築など、美術のあらゆる分野でその方法が研究され、実施されている現状を知ることができたのは幸いであつた。それを担当する職員が各地域にいて、国の事業として、遅々としているが確実な歩みを進めている姿は見習うべきであろうし、またそこに企業が資金面で援助を与えているなど、その事業が社会的なコンセンサスを得ていることがすばらしいことである。

しかし厳密にいえば、これとて決して問題なく進められているわけではない。油彩画の修復については、同じヨーロッパでも北方では多少考え方や方法が異なるし、フィレンツェ本寺の洗礼堂の扉の浮彫（ギベティによる）の洗浄にしても、今後の酸化などをどのように防ぐかは未解決である。なによりも時間と資金を莫大に要する事業である。貴重な作品であればこそ、慎重の上にも慎重に作業が行なわれなければならないので問題も多いのである。

ところで、新しい美術についてはどうだろうか。結論的にいえば、数の上からいって市井の画廊がその主な担い手であるのはどの国でも同じ事情であるが、ピエンナーレ開催地のヴェニスでは、古い工場跡を利用した公的ギャラリーでアルベルト・ブツリの回顧展が開催されていたし、ローマの近代美術館をはじめとする各地の美術館でも、企画展とおして積極的に現代に目を向ける姿勢がうかがわれた。つまり、常設展では歴史的な作品を主軸に展覧し、企画展で新しいものを取りこもうという姿勢である。いわゆる80年代の作家として国際舞台上に活躍する人々に、エンツォ・クッキ、ミンモ・パ

ラディーノ、ニコラ・デ・マリア、サンドロ・キア、フランチェスコ・クレメンテらのイタリア系作家の名前が上がるとき、彼らを支える少数の画商やコレクターの直接的なバック・アップだけではなく、無名の多数の支持者層の存在を考えなければならぬのは当然のことだろう。

その時にも、彼らは、難解にみえる現代美術を無批判に受け入れたり拒否するのではなく、自身の生活的なスケールで考えることを忘れないのだということをおい出すならば、古い新しいにかかわらず、美術（芸術）に対して率直になれる人間性を育てていくことがいかに大切か、そしてそこに各種の文化機関が有効に機能していくことがいかに重要かをわれわれは再認識するのである。

それが完璧だということではない。まだまだイタリアにしてもやるべきことは多い。しかし彼らは、少なくともこのような問題を棚に上げてまで何かを推進しようとは考えないだろう。伝統というのは、有形無形の文化財に限らず、何よりも自分たちの生活そのものに息づいているものだということ、彼らは充分に知りつくしているからである。

（当館学芸員）

雲谷派 画人メモ (二)

等顔 雑考 (上)

山本英男

桃山画壇の巨匠のひとりに数えられる雲谷等顔(一五四七〜一六一八)は、室町期の画僧・雪舟(一四二〇〜一五〇六)の画法を学び、そこから時代に即応した独自の画風をつくりあげられた画人として近年注目を集めている。かれは、毛利家の御用絵師としてその支配地である周防・長門を中心に大いなる活躍を示し、狩野派に匹敵するほどの一大流派(雲谷派)を築いた。

そのかれが、京都大徳寺にたびたび赴き、寺内の塔頭等に襖絵を制作したことは周知の事実である。『宝山誌鈔』・『紫野大徳寺明細記』などの江戸期に刊行された文献の記述を信じるならば、その数は四ヶ所にも及び、等顔と大徳寺との深い係わり

を物語っている。今回述べようとする等顔による竜光院の襖絵制作もそのひとつである。

かれの手になる襖絵は、同寺内の客殿を飾るものであったが、明治初年の火災で客殿とともに焼失し、現在目にすることはできない。したがって竜光院画事の規模や作画状況といったものもさきの文献類によってその概略がうかがわれるにすぎない。しかし竜光院画事を検討していくと、そこにさまざまな交友関係、事実関係が存在していたことに気付く。それを明らかにしておくことは、かれの画歴を考える上において決して無意味なことではあるまい。そこで小稿では、竜光院画事の背景に存在したと思われる交流関係に着目

し、然る上で、本画事が以後の雲谷派に与えた影響力といったものについて考察することにした。

竜光院画事の背景

竜光院は、筑前の武将黒田長政(一五六一〜一六二三)が父如水孝高の菩提をとむらうために、かねてより帰依していた江月宗玩(一五七四〜一六四三)のすすめによって、慶長一三年(一六〇八)に創建したものである。はじめ、江月の師であり、如水の参禅の師でもあった春屋宗園(一五二九〜一六一一)の隠居所とされたが、春屋の遷化(出家者が死去すること)にともない江月に継承された。竜光院という寺名は、如水の院号にちなんで名付けられたものである。以上が竜光院創建のおよその概略である。

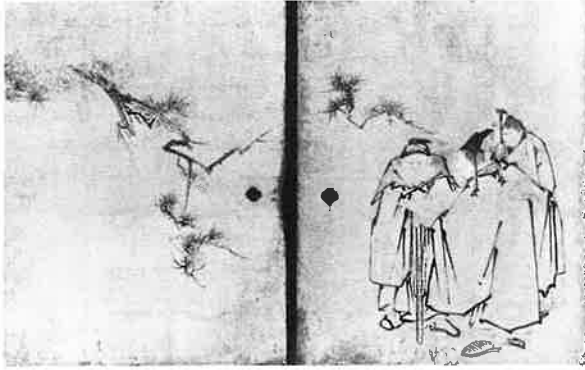
ところで、等顔の竜光院画事を考察する場合には、その背景に存在したと思われる交流関係を明確化しておく必要がある。さきの竜光院創建の概略から知られるように、竜光院は黒田家の菩提寺であった。その竜光院に毛利家の御用絵師という立場にあった等顔によって襖絵が制作された。この一見無関係とも思える両者が、画事によって結びついた背景

には、画事遂行の原因となる何らかの交流関係が存在していたに違いないと思われるからである。そこで小稿では、その交流関係を解明するために次のように考えた。一般に襖絵制作という一大事業は、その規模の大ききからみて、絵師個人の意志にゆだねられ、実行されるべきたぐいのものではない。ましてや御用絵師が襖絵を制作する場合には、そこに君主の意向が大きく反映する。毛利家の御用絵師であった等顔の場合も例外ではなからう。等顔による竜光院画事が、毛利家の指図によるものであったらうことは容易に想像される。すなわち等顔による竜光院画事遂行の直接の原因となったものは、毛利家と黒田家ならびに竜光院の間の交流関係ではなかったかと思われるのである。

そういった観点から検討をくわえていくと、黒田家と深い係わりがあり、しかも等顔に襖絵制作を指示するだけの実権をもった毛利家側の人物として、吉川広家(一五六一〜一六二五)の名が浮かび上がってくる。広家は、毛利の分家として周防岩国付近に三万石余りを領有した岩国藩の初代藩主である。かれは、毛利元就の二男元春の第三子として生

まれており、等顔を召しかかえた毛利輝元（一五五三―一六二五）とは甥・叔父の關係にあたる。

広家と黒田家の間の交流を示した事例は比較的多い。例えば、慶長五年（一六〇〇）、輝元が反家康派であった石田三成の招きに応じて大坂城西の丸に入城した際に、家康と輝元の關係が悪化するのを恐れた広家が、黒田長政に密書をおくり、家康へのとりなしを依頼したことはよく知られた事実である。また同じ年、毛利家の領土没収の決定に対して、広家の毛利家存続の推進を心配した



黄梅院室中 竹林七賢圖

長政が、広家に書状をおくり訓諭したことなどは両者の深い係わりを示す好例であろう。さらに、『宗湛日記』によると、広家と長政の間には茶を介しての私的な交流があったこともうかがい知ることができる。

以上のような事実によつて、等顔による竜光院画事には、何らかの形で広家が介在していたのではないかと推測が成り立つ。

そしてこの推測は、次の文献によつて信憑性が高まる。それは、『都林泉名勝図会』にみられる竜光院の項の記述の一部である。

吉川美濃守広正、江月に礼し法を問ふ。その父藏人頭侍従広家の遺命を以て当院に立墓す。

広家が臨終に際して竜光院に立墓するように息子の広正に遺言したというこの記述は、広家と竜光院の間の交流關係を直接示したものと重要である。広家が竜光院と係わりをもつたのは、黒田家との交流を通じて長政の参禅の師であった江月宗玩と知り合つたためと思われる。現在吉川家には、江月着替の「吉川広家像」がのこされており、両者の交流を裏付けるものとなっている。

以上の事実によつて広家は、竜光院の創建者であつた長政や竜光院二

世となつた江月と交流關係にあつたことが確認された。そしてこの交流關係を機縁として、広家が竜光院の襖絵制作を等顔に指示したものと推察されるのである。（当館学芸員）

（註1）大徳寺の塔頭のひとつである黄梅院には、現在も三室にわたつて等顔筆の襖絵がのこされている。

（註2）『紫野大徳寺明記』によれば、黄梅院・竜光院・碧玉庵・看松庵の四箇所に等顔筆の襖絵が存在していたことが知られる。

（註3）竜光院客殿に襖絵が存在したとする文献は、さきあげた『宝山誌鈔』（以後『山誌』と称す）・『紫野大徳寺明細記』（以後『明細記』と略す）の他に、『都林泉名勝図会』（以後『図会』と称す）・『竜宝山大徳禅寺世譜』（以後『世譜』と略す）などがある。それらのうち『世譜』は、客殿間之絵等伯等顔両筆と略記するにとどまるが、他の三文献は、各室に描かれていた襖絵の画題・制作者名などをかなり克明に記しており、すでに失われてしまつた襖絵の状況をおぼろげながらもうかがわせている。参考のために列挙しておく。

中ノ間	唐松	等顔
礼ノ間	同	等伯
檀那ノ間	真山水	等顔
衣鉢閣	金山寺ノ図	同
大書院	草ノ山水	同

（以上『山誌』）

問之画
大書院 墨絵山水 等顔筆
礼之問 同泥引列仙 等伯筆
中ノ間 同列仙 同
檀那ノ間 同山水 同
衣鉢閣 同金山寺之図 等顔筆
（以上『明細記』）

客殿中の問 唐松仙人 等顔筆
礼の問 松に仙人 等伯筆
檀那の問 真の山水 等顔筆
衣鉢の問 金山寺の図 同筆
大書院 草山の図 同筆
杉戸 一間半二枚 同筆
唐獅子四疋 同筆
（以上『図絵』）

（註4）輝元は元就の孫にあたるので、広家とはいふとこの間柄であるが、父隆元の早世により元就の嗣となつたため広家と輝元は甥・叔父の關係になる。

（註5）広家が長政に渡した密書の内容は『黒田家譜』によれば、次のようなものであつた。

吾等事かねて内府公御方に参べき志にて候へ共、一家悉く石田に与り候故、先それに随ひ、大坂へ上り候輝元へも随分意見見可仕候、たとひ不同意に候共、拙者に於ては一家をはなれて御身方に可参候間、此由内府公へよろしく御取成頼入候

（註6）『若国市史』に訓諭の内容が記されている。

（前略）中国之内せめてキ所様計成共御残候つるは、元就へ御届是に過間敷候、中納言殿へ御届之事、一系二系迄は御尤二候、キ所様御身を御破候は、元就へ御届二成ましく候、於無御分別は無由候

美術館から

県美展

秋を彩る県民美術の祭典、第37回山口県美術展覧会が、去る9月27日から10月12日まで開催された。昨年に比べ出品点数はやや減少し

だが、5年前の開館を機に改革された「厳選主義」「招待作家制度の廃止」「県外審査員による審査」などが定着し、今年は特に作品の質の向上が目立った。審査員および応募、入選、入賞点数はつぎのとおり。

移動美術館のお知らせ

美術館では、より多くの人々

() 内は昨年度

部門	審査員	出品	入選	入賞	展示合計	展示率
日本画	乾 由明 鈴木 健二 中原 佑介 三木 多聞	57 (78)	9 (13)	4 (5)	13 (18)	23% (23%)
洋画		234 (272)	41 (47)	9 (9)	50 (56)	21% (21%)
彫刻		18 (20)	1 (2)	3 (4)	4 (5)	22% (25%)
工芸		153 (182)	29 (30)	6 (7)	35 (37)	23% (20%)
書	今関 脩竹 甫田 鶏川	200 (225)	37 (38)	9 (8)	46 (46)	23% (20%)
写真	緑川 洋一	148 (113)	22 (18)	8 (5)	30 (23)	20% (20%)
デザイン	服部 碩夫	28 (30)	4 (3)	2 (3)	6 (6)	21% (20%)
計		838 (920)	143 (150)	41 (41)	184 (191)	22% (21%)

くれた美術作品を鑑賞していただき、美術文化の振興に資するため、今年も県下二カ所で移動美術館を開催する。

今年のテーマは「現代の美術」で

館藏品の中から、絵画、彫刻、工芸など各分野の作品を展示し、現代美術の一端を紹介する。

会場および日程はつぎのとおり。

11月2日～6日

阿武町中央公民館

11月9日～13日

玖珂町総合センター

常設展示案内

当館の常設展示室では、館藏品を中心に、テーマを設定した展示をおこなっている。

●第一常設展示室

●絵画展示室（香月泰男）

シベリア・シリーズⅢ―収容所時代―

香月芸術の頂点ともいえる「シベリア・シリーズ」を展示。（十一月一日～一月八日）

●絵画展示室（小林和作）

小林和作の世界Ⅱ

豊麗な色彩と独特なタッチで調和的な自然観を表現した小林和作の作品を展示。（十一月一日～一月八日）

●絵画展示室（資料展示室）

雪舟と雲谷派

雪舟筆「山水小巻」（重要文化財）

「牧牛図」二幅（重要文化財）を特別展示。（十一月一日～十一月三日）

●郷土工芸室

個人コレクション展Ⅱ―江戸時代の萩焼―

萩焼作家所蔵の古萩を展示。（十一月一日）

萩焼展

萩焼展

三輪休和をはじめとする現代の萩焼作家の作品を展示。（十一月三日～十一月二六日）

●第二常設展示室

山口県近代日本画の流れ

狩野芳崖から藤田隆治までの山口日本画壇の作品を展示。（十一月六日～十一月八日）

近代洋画の人間像

近代洋画の人物表現によって描かれる対象の主観性と客観性をみる。（十一月六日～十一月八日）

山口県立美術館ニュース

「天花」

第一七号

昭和五十八年十一月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山三十一

☎〇八元一五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社