

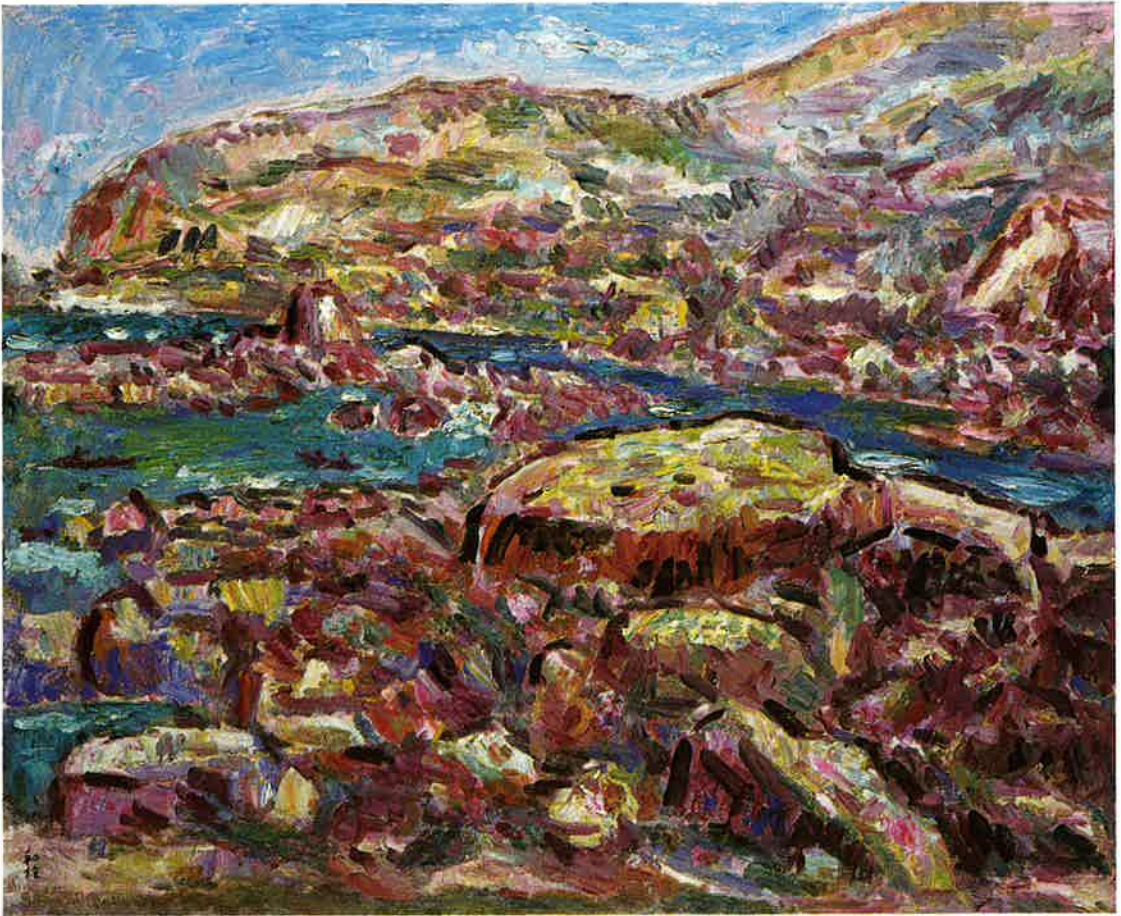
山口県立美術館ニュース

# 天花

第22号

TENGE

昭和60年1月1日  
発行山口県立美術館



小林和作 春の海

## 表紙作品解説

小林 和作

1888(明治21)~1974(昭和49)

春の海

80.7×100.3 1974(昭和49)

事故による画家の不慮の死が、結果的にこの作品を最後の独立美術協会展への出品作としたとすれば、まだこれから描くべき構想をあたためていただろうと考えられることから、この作品に特別な意味を見出すのは牽強付会というものかもしれない。しかし、ふと思いつくのは、これは氏の郷里秋穂町の風景であったというのである。

「妹尾(正雄) ことしの独立に小林先生は『春の海』を出品したのですけど、あの海は郷土の秋穂なんです。」(日本美術一四号)

山口県吉敷郡秋穂町——山口市の南方、周防灘に臨む瀬戸内海沿岸の静かな町に裕福な家庭の次男として生まれた小林和作(一八八八—一九七四)は、生来体が弱く、また長兄が早世したために、早くから長男として厳格に育てられたという。学校に入ってから、体をこわしてはいけないというので「勉強しろ」などといわれることもなかったかわりに、まっ黒になってころげまわって遊ぶようなことも少なく、もっぱら読書や釣りを趣味とする静かな少年であったようである。秋穂町は、当時、

田畑と塩浜と漁業とを主とした「近村の中では富裕な」(和作)土地であったというのだが、長い年月のあいだにそれなりに変わっていったとしても、現在もなおのどかなたらずまいを十分にみせている昔ながらの町である。山陽地方の穏やかで温暖な気候に恵まれ、海と田畑と、そして山というほどもない丘の松林とが、幼少年期の和作の世界を形成していたことは想像に難くない。

ところで、晩年までスケッチ旅行を欠かしたことの無い和作ではあったが、この秋穂の風景は、描かれた時点の秋穂の風景ではない。画家がある時ふと思いついて、ある人にすでに譲っていた昭和二二年頃のスケッチブックを取り寄せ、それをもとにして描き上げたのがこの作品だからである。和作のとった通常の方法——すなわち、現地では水彩スケッチをし、これを家にもちかえって、単にスケッチを下絵として油彩画に仕上げるのではなく、あたかもそれをステツ台として飛躍するかのよう改めて油彩画に取り組んでいることを考えれば、かえって古いスケッチにとどめられた秋穂の海岸

のほうがこの場合にふさわしかったのかもしれない。というのは、郷里を離れてから久しい和作にとって、現実の風景よりも、スケッチのなかで生命を保ち続けていたかつての秋穂の風景のほうが、意識の上で、より身近であったというように考えられるからである。しかも、一九七〇年代に入ってから和作の画風は、年齢的な要素も手伝つてのことと思われるが、この作品にみられるように、それまでの独特の力強いタッチがやや弱まり、色彩も柔らかい調子へと推移しているの、スケッチをステツ台としての飛躍の幅やスピードとともに、その方向も微妙に変化しているのではないかと思われるのである。

しかしながら、これを観る私たちにとっては、この作品が「秋穂の海」であるよりもっと普遍的な「春の海」であることが重要であり、あるいはただの「春」でも「海」でもないような、名づけようもなく抽象的な自然に対する感情の表現ですらあることが重要であろう。

(当館専門学芸員 高田美規雄)

## 企画展

### 「小林和作・

### 須田国太郎」展

風景画といえば、絵画のなかでもとくに親しみを感ずる人は多いと思われる。それは、バルビゾン派や印象派の人氣が日本で根強いことから容易に理解されるが、同じバルビゾン派でもJ・F・ミレーの知名度と比べれば中心的存在であったテオドール・ルソーのそれはきわめて低く、印象派でもC・モネの革新性よりもピエール・オーギュスト・ルノアールの穩健さに関心が高いというのは、やはり日本的な事情というべきなのだろうか。それはともかくとしても、風景画家といわれた小林和作（一八八八―一九七四）の親しみやすさは、それ以上でも以下でもないような「民衆画家」でありたいとした画家の真摯な願いどおりのものとなっているか、とふと考えさせられるときがある。たしかに、海や山をのびのびと描いた和作の作品は、見るとおりの風景画であり、特殊な

裏のこぼれをもたない、もしくは必要としない類の作品ではある。しかし同時に、それは美しい自然のひとコマを切り取って油絵具におきかえただけのものでもない。したがって、前もって何らかのテキストによる知識を必要としないかわりに、ただ「きれいですね」ではすまされない（あるいは「それでもいい」と画家はいったかもしれない）ところこそ、いいかえれば、その作品の示す風景の質こそ問題なのだが、ともすると作品を目の前にした観覧客が、「あ、あ室戸ね、行ったことがあるよ」というような場面にしばしば遭遇すると、かえってその親しみやすさが作品を理解するうえで仇になっているのではなからうか、などと思ってしまうからである。無論多くの鑑賞者（観覧客ではなく）は、雄大な自然の懐深く分け入ってその豊かな恵みに心を開かれた画家の感動を、まさに作品に表された色と形で具体的に把握し、率直にその意味を理解するのであるが、そうした地平にいつでもおり立てるといような気安さを和作の作品が与えるためか、逆にいうならば、穴のあくほどジツとその作品に見入って釘付けにされたという人の話もあり耳にしない。い

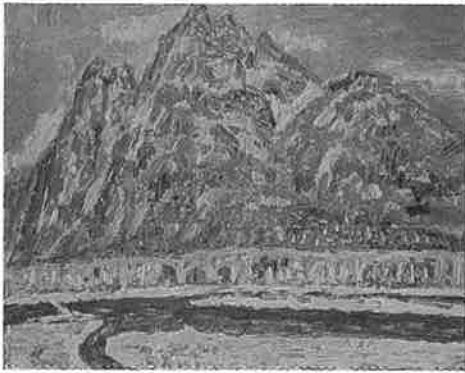
わば和作の世界は、その親しみやすさが身上だとしても、親しみやすいということ自体に、意外に重要な問題が含まれていると考えなければならぬようである。それはたとえば、冒頭に触れた意味での日本的な事情というようなこと――すなわち、大きくは日本における油彩画の理解という根本的なところへと到達しそうな問題だからである。

小林和作は、県下秋穂町に生まれ、初め日本画を志して文部省主催美術展覧会で褒状を受けた実績をもつが、のち洋画に転向し、梅原龍三郎、中川一政、林武などの影響を受けながら、春陽会（一九二四―三三）や独立美術協会（一九三四―七四）で活躍した画家であった。友人として深い親交のあった須田国太郎が「南画的フォープ」と評したその画風は、

豊かな色彩と独特のタッチがその特徴であり、晩年まで続けられた春秋のスケッチ旅行では、日本中をといつても過言ではないほどあらゆる地方を取材してまわっている、下図となったスケッチは実に夥しい量に上っている。しかしながら和作のタブロー（完成作品）は、それをもとに自宅で仕上げられたというものの、実は現実の景観の単なる再現

ではなかったのである。実景からスケッチを経てタブローにいたる経緯において、いわば自然との対話を結晶化させ、純粹に色として、形として、あるいは空間として表現しうるものを自由に選びとっているからである。その意味において、小林和作はいわゆるリアリストとはいいがたい。自然そのものに忠実になるのではなく、自然と深く同化した自己に忠実になりながら、逆に主観性のみ強調に陥らないようなところで自己を解き放つのである。こうした態度は、ことばにおきかえてしまうと何ということはないかもしれない。しかし、実行してみるとすぐにわかることだが、これほどまでに潤滑な筆捌きは容易に体得しうるものではない、といわなければならないだろう。

ところで、もう少し考えを進めてみるならば、和作の描く風景画はいかにも日本的な情緒に貫かれていることが理解されるだろう。モチーフ（素材）が単に日本の風景であるばかりではなく、その表現方法すら、理詰めで創出されたというよりは自然に形成されてきたという意味からも、空間といい、色調といい、まさに私たちの身近な存在を率直に描き



小林和作 上高地明神池附近 1957



小林和作 上高地3 1926



小林和作 春の山 1967



小林和作 備後山野秋の秋 C.1937

出すのにふさわしいものであるといえる。視点をかえるならば、その情緒的な景観は私たちの日常的な眼差しにとらえられるものと同質なのであり、しかもなおかつ非常に純度が高いために、深い奥行きと輝きとをあわせもつことができるのである。洋画に転向してしばらくのうちに渡欧の経験もある和作ではあるが、おそらくそれ以後の和作は取材のために外国にまで足をのばすことなど少しも考えなかったであろうと想像される。というのは、日本の自然はそれ自体でかけがえのないものであり、よくも悪くもそのスケールと質において私たちの感性が育まれているのであれば、そのことを見据えることが重要であるに違いないからである。

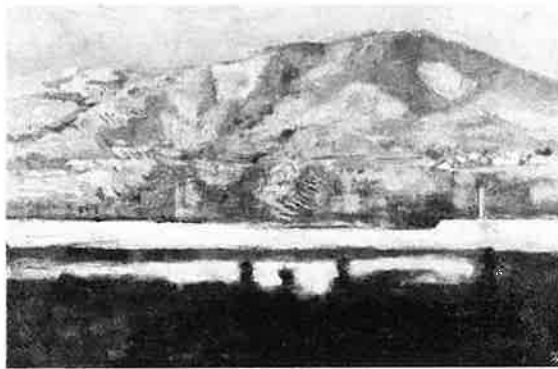
さて、小林和作が昭和九年に春陽会から独立美術協会へ移ったとき、同時に独立美術協会の会員に推挙されて、遅い画家としてのデビューを果たしたのが須田国太郎（一八九一—一九六一）であった。京都に生まれ、京都大学で美学美術史を専攻した須田は、一方で西洋美術史の研究者として学究的な仕事を進めながら、早くから実際に彩管を揮つての制作もおこなっており、とくにヨーロッパ

留学中には、模写の作業をとおして画家の技法研究をするかたわら自らの表現技術をも磨くなどして、次第に表現者としての自己を意識したようである。しかし、帰国後も関西美術会で作品を少しずつ発表するほかはきわめて慎重な態度をとり続け、独立美術協会の会員となつたのは、帰国後約一〇年を経てからのことであつた。

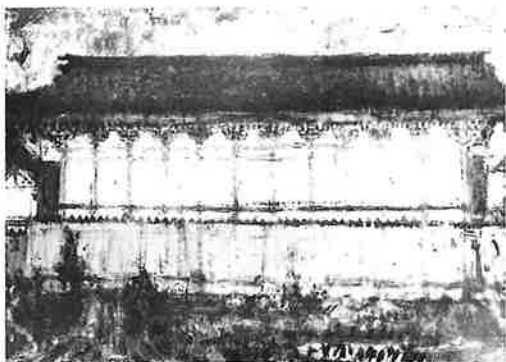
小林和作と須田国太郎は、人柄も作風もほとんど対照的といった感じである。前者を率直で感覚的であるとすれば、後者は冷静で熟考型であり、両者に共通するところは何もないうように考えられがちであるが、つぎの二点ではよく似ているといつてさしつかえないであろう。そのひとつは、ふたりとも日本の洋画の同時代的な正系を——すなわち美術学校から文部省主催美術展覧会（文展と称す）へという路線を辿らなかつたということ、である。その意味では、いわばふたりとも素人として出発しているのである。須田はそもそも美術史の研究者であつたし、和作はいえ、美工および絵専卒という学歴をもち、また文展入賞の経歴もあるが、それは日本画のことであつた。日本の洋画史には西欧における



須田国太郎 石組（保国寺）Ⅲ 1944



須田国太郎 城南の春 1933



須田国太郎 窪八幡 1955



須田国太郎 筆石村 1938

ような意味でのアカデミズムは存在しなかったとしても、美術学校から文展へというコースは、当時からそれなりの社会的な意味を担っていたことは事実であり、ふたりともそれとは無関係なところから出発したということは、ただそれだけのことなのではなく、彼らの作品が実現したその内容に深く関わる点である。そもそももうひとつの共通点はいえ、そのこととつながる問題ではあるが、それぞれに方法は違っても、日本的な油彩画というような問題を絶えず意識の片隅において自己の様式を展開させてきた、ということである。和作はしばしば、自分は文展に何度も落ちた「下手」な絵描きであるということ述べているが、これは単なる謙遜や居直りではなく、その意識をバネにして現在自分は仕事をしているのだというような、正直に自身の位置を見定めた発言だと考えなければならない。また須田は、西欧の絵画の本質を熟知していたので、文展という日本での檯舞台の動向に左右されずにコツコツと自分の道を切り拓くことができたのである。そしてそうしたことの結果が、期せずしてともに独自の方法で日本的な油彩画という大問題につきあた

らせることになった、といえるのではないだろうか。

日本的油彩画という問題は、古くて新しいテーマである。とくに風景画として、モチーフ自体に必然的にある限定が考えられる場合には、私たちはそうした意識をより強く感じさせられるであろう。とはいえ、モチーフが微視的に扱われることの多い現代美術においても、私たちはしばしばそのようなテーマに行きつくことがあるように思われる。小林和作や須田国太郎の表現の特質は、あるいは近代という時間のなかで語られようとも、その画業を厳密に考究し、かつ深く理解しつくさなければ、須田のいうわが国の「切花的芸術」という状況を根本的に乗り越えることは、いまもなお不可能であるといわなければならないのである。

（専門学芸員 高田美規雄）

会期 六〇年一月五日（土）

二月一〇日（日）

（休館日・月曜日）

観覧料

- 一般 七〇〇円
  - 高・大生 五〇〇円
  - 小・中生 三〇〇円
- 二〇名以上の団体は各一〇〇円引

## 雲谷派画人メモ(三)

## 雲谷等益の蘆鶴図屏風

山本英男

雲谷等益(一五九一—一六四四)は、「雪舟四代」を称し、毛利家の御用絵師として活躍した画人である。

その名は、父である等顔の偉大な業績のまに、ややもすればかすみがちであったが、近年研究がすすむにしたがい、徐じよにその存在がみなおされるようになった。しかし、等益の画業については、まだまだ不明な点も多く、現段階ではあらたな文献および作品資料の発掘が多くのぞまれているといえよう。

そこで今回は、最近偶見した「等益」印を有する「蘆鶴図屏風」(六曲一双)を紹介し、その作品がはたして等益花鳥画の基準作となりうるか否かについて考察してみたい。もしこの作品が、等益画と認められる

ものならば、今後、かれの画業を解明していくうえで、貴重な作品となるに違いない。

本図は、岸边につどう鶴の群れを描いたもので、向かって右隻には五羽の鶴、左隻には三羽の鶴がさまざまな形態で大きく配されている。鶴の頭や目のまわりには朱、羽根や頸の部分には胡粉が塗られ、また三羽の鶴には薄墨がほどこされて、色彩的な変化がつけられている。鶴を布置する地景は、ほとんど金地化され、わずかに緑青を塗った土坡がその前後に描かれている。両隻とも鶴の前方には、黄色く色づいた蘆が配され、秋から冬にかけての寒さむとした季節の設定がなされている。さらにつ

ぶさみってみると、右隻は背後に金箔押しした月をそえることによって秋、左隻は土坡の上に雪をそえることによって冬の景観があらわされており、右隻から左隻への季節の推移が認められる。鶴の背後には、やまと絵風の青海波によってあらわされた水流がゆつたりと流れ、その上を遮蔽するように、金地化した金雲が大きくよこたわっている。背景は、わずかな雲の切れ間から、空と遠山が顔をのぞかせているにすぎない。著色の金碧花鳥画でありながら、どこか温雅な雰囲気だけをたよわせる作品である。

ところで、本図を等益の花鳥画の基準的作例とするには、数多くの手続が必要となる。そこでまず、本図の両隻に捺された印を検討してみることにはしたい。私見によれば、等益の作品には、「雲谷」白文瓢印および「等益」朱文方印の捺された例がほとんどであって、本図にも同種の印が使用されている。それらは金箔の上に捺されているために印影がさほど良好とはいえないが、試みに寸法を計測してみると、瓢印は縦約二七ミリメートル、最大幅約一五ミリメートル、方印は縦横ともに約三〇ミリメートルである。これは等

益の代表作として知られる「琴棋書画図屏風」(熊谷美術館蔵)や「瀟湘八景図屏風」(北野天満宮蔵)に捺された同種の印の寸法と一致しており、また、その形状についてもほとんど同一と判断してよいほどの類似性が認められる。以上のことから、本図の印は等益の基準印とみてほばまちがいないものと思われる。

つぎに、その画風についてふれてみたい。さきに本図について「温雅な雰囲気をもった作品である」と述べたが、こういった印象は、鶴の描写にみられる柔和さや金雲の金地化にともなう画面の平面化、あるいは比較的地味ともいえる色彩などによってもたらされたものと思われる。このような傾向は、江戸時代初期における花鳥画の特徴というべきものであって、狩野興以や狩野山雪などの江戸初期の画人の作品にも指摘されるところである。すなわち、画風にみれば、本図は、等益の活躍した時代の様式的特徴をそなえたものとみてよい。

では、さらにつつと、江戸初期に描かれた雲谷派の花鳥画との比較を試みることにしよう。その一例として、斎藤等室の筆になる「松鶴蘆雁図」(高野山西禅院蔵)をあげ

ておきたい。この作品は、現在二面の壁貼付となっているが、もとは二曲一双の屏風であったもので、松と梅の生えた岸辺に二羽の鶴と三羽の雁が描かれている。

興味深いのは、この作品の金地構成や細部手法であって、それは本図のそれとかなり似かよった性格をそなえている。例えば、水景を遮蔽するように配された金雲、金地化した土坡の表現、あるいは、金雲の外側に砂子をまく手法、鶴や枯蘆の形態などがそれである。この類似点から判断すると、本図は、等室ときわめて近い関係にあった雲谷派画人の手になるものとみてさしつかえないように思われる。それでは、等益筆の可能性についてはどうであろう。そうすると、俄然等益と等室の関係が問題となってくる。「雲谷派の人と作品」<sup>(註1)</sup>によれば、等益は、等室の養父であった齋藤等順に画法を伝授されたと伝えられている。つまり両者は、いわば兄弟弟子の関係にあったことが知られるのである。このことから考えると、師を同じくした両者の画風が非常に似かよったものであったろうことは容易に想像され<sup>(註2)</sup>る。つまり、画面面からも本図が等益によって描かれた可能性はきわめ

て高いと考えられるのである。

最後に、本図の伝来についてふれておきたい。屏風の箱の蓋裏には、本図が明治四(一八七一)年に岩国藩主であった吉川家より現在の所蔵者の御宅に拝領された旨のことが墨書されている。この記載内容は、時の藩主経健公が明治四年の廃藩の際、所蔵の書画や什器のうち、約三千点を旧士族に分配、記念品としたという史実<sup>(註3)</sup>を裏付けるものであって、本図がもと吉川家の所蔵品であったことは明らかである。

では、吉川家の文献の中に、本図に関する記述は見出せないものであろうか。現在、岩国徴古館にのこされている岩国藩関係の文献『御取次所日記』の中にそれらしい記述がある。『日記』の承応三(一六五三)年九月二十八日の条にみえる

一。御座敷かこい……雁之間仕切屏風等益鶴

がそれであり、御取次所の座敷に等益筆の鶴の屏風をしつらえたという内容のものである。承応三年といえ、等益没後一〇年をへだたらぬ時期であり、この鶴の屏風が実際に等益の手になるものであったことはまちがいないと思われる。もちろんこの文献中の鶴の屏風が、本図と同一

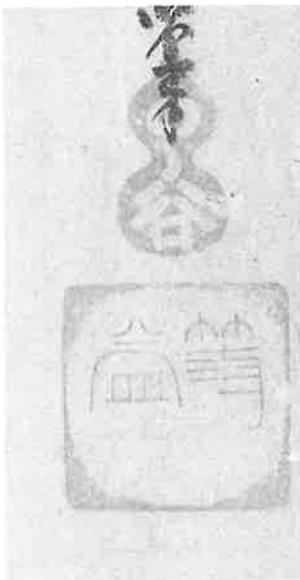
のものであるとは断定しえないが、同じ吉川家に伝来した等益の鶴の屏風という事実の一致からみて、両図が同一作品であった可能性は高いと考えるべきであろう。

以上、各方面からさまざまに検討を加えてきた結果、「蘆鶴図屏風」は、等益花鳥画の基準作品になりうると結論づけておきたい。印、画風、あるいは伝来など、本図は等益筆と判断されるだけのじゅうぶんな材料

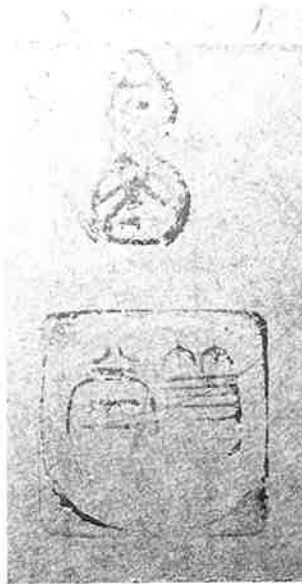
をそなえているように思われるのである。

今まで等益の花鳥画として紹介された作品は少なく、また作品によっては等益筆とすることに疑問なものもある<sup>(註4)</sup>。そのために今回の考察では、あえてそれらの作品にふれることを避けた。花鳥画は等益の画業のなかでもっとも不明瞭な領域であるといえるかもしれない。そういった意

「瀟湘八景図屏風」印



「蘆鶴図屏風」印



味においても「蘆鶴図屏風」が等益の花鳥画を解明していくための重要な資料であることは疑いえないところである。

(当館学芸員)

(註1) 田中助一氏(『國華』八二七号)

(註2) 山水図にみられる等室の作風が、

等益のそれに近いことは、すでに木村重圭氏によって指摘されている。『高野山の雲谷派—齋藤等室・李元の作品について—』(『高野山障屏画』)

(註3) 桂芳樹氏「吉川氏について」(『吉川家歴史資料目録』)

(註4) 『國華』六〇三号に紹介された

「春秋白鷺図屏風」は、すぐれた金碧花鳥画であるが、「雪舟四代雲谷等益筆」の落款の書体は、明らかに別筆と思われるもので、今後の検討を要する。

付記

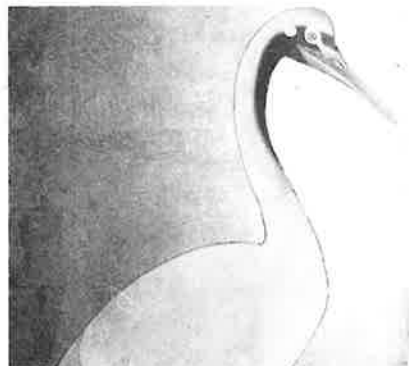
この小稿を書くに当たり、作品掲載の許可をお与えいただいた御所蔵家、ならびに資料面において御教示いただいた山口大学影山純夫氏、岩国徴古館宮田伊都美氏に対し、厚くお礼申しあげたい。







「蘆鶴図屏風」部分



「蘆鶴図屏風」部分



斎藤等室筆「松鶴蘆雁図」(高野山西禅院蔵)



「蘆鶴図屏風」全図

# 見ることの 描くことの信憑性 それは自己存在のリアリティ 自 己存在の信憑性を勝ち取るのです

吉村芳生

## 肉体という鏡

今日は朝から宇宙が痛い。どうも宇宙の調子が悪い…。我が宇宙の状態がもっとも良くなるのは深夜である。深夜魂は宇宙に放たれる…。我われは肉体の上に宇宙という頭を載せて歩いているのです。

我われは、頭脳の中で思い巡る想像の世界を、それは時間と空間を超越した魂の世界（宇宙）だと思っています。一方肉体とは魂に与えられた鏡で、肉体という鏡は現実という時間と空間の中に生きています。人の死は肉体の終りであって、魂は肉体から解放されます。しかし、死後の魂は肉体という鏡を持たないので、自我は無く夢を見ているときのような、水平思考的世界にあるのです。

そして、輪廻によりまた、肉体の時間が与えられるのです。

ある日、汽車に乗って思ったことがあります。美しいのどかな海や山を窓から眺めて汽車は行きます。突然、トンネルに入ると窓には自分の顔が映っています。ふと自我に目覚め「ここに私が居る。どんな人間だろう、何をしたいのだろうか」と…。トンネルを抜けるとまた、風景の世界になります。この風景の世界とは、一方的な、外へしか目を向けることのできない世界、風景と自我とが一体となり溶け込んでいく魂の世界です。トンネルの闇の中では、窓ガラスが鏡となり、自分をみつめる世界なのです。鏡とは肉体。現世では肉体という鏡が与えられ、自我は魂を研ぎだすのです。輪廻とはレールの上の汽車のようなもの、永いトンネ

ル（永い人生）もあれば、短いトンネル（短い人生）もあります。

## 「魂対肉体」は「観念対現実」

観念（想像）を現実にするにはたいへん困難なことです。繰り返し繰り返し身体を動かし、観念と現実との往復作業により創造されます。ひとつのことを追求することは、眠

っている脳細胞を開発することです。私のような描くことが得手なものは、たくさん描いていくことにより手先の感覚で脳細胞を刺激して、絵画的思考の脳細胞を増殖しているのです。脳に障害を受け、手足が思うように動かないときのリハビリテーションは、脳に直接治療をするのではなく手足を何度も繰り返し動かすことにより、脳を治療するのです。

人は肉体的経験論で成長していきます。そして頭脳は科学、医学をもつてしても解明することのできない魂なのです。それは永遠に生き続ける宇宙なのです。

現代社会は合理的で、どんなものも科学的に解明してきました。医学や科学など、もはや神の領域、神の正体まで解明しようとしています。そして人は神になろうとしている。

今こそ、人びとは宇宙という矛盾を、矛盾として受け止めるべきです。我われは肉体の上に魂という宇宙を載せていることを。

## 御告げアート

私の宇宙が冴えてくるのは深夜です。深夜の魂は、昼間の社会生活という箱から解放され、その自在な想像、発想は夜の宇宙からの囁きです。しかし、この囁きも夜が明けてしまえば、たわいもないこととして一笑に付されるのです。

魂…。この世界を再現するには、純度と自己解放が必要です。私の友人、斉藤俊徳の作品に「吊り上げられた鳥居（止った一九七七年一〇月四日）」という立体作品があります。この作品は、彼が一九七七年一〇月



吊り上げられた鳥居（止った一九七七年一〇月四日）  
杉材・ロープ・鉄 3m×3m×4m 斉藤俊徳

四日の明け方に見た夢を書き留め、それを現実のものとして造りあげたもので、その作品は、彼自身を超え魂の厳然としてそこに在ったのです。私は、この作品を見たとき「御告げアートだ」と叫びました。夢の世界を表現したとされるシニールレアリズムも、技巧的な、非現実的世界のイメージ再現絵画でなく、魂のリアリズムでなくてはならないでしょう。そのためには、純度を高め自己を解放した敬虔な意志が必要とされるのです。

御告げアートこそ今私のイズムです。



誕生日からの自画像 1982年1月10日  
紙にエンピツ 12cm×12cm 吉村芳生

### 描くことの役割

私の誕生日からの自画像シリーズ

は、一九八一年の私の誕生日七月二日から一年間、毎日、自分自身を写真に撮り、それを、そっくりそのままエンピツで描いていくもので、仕上げれば全部で三六五点の作品になります。一九八一年の夏から描き始めたこの作品は、やっと二三二枚を描きあげたところです。最初のころは一点描くの五、六時間で仕上がっていたのに、最近では一日二日とかかるので不思議に思い、最初のころの思い出して比べてみると、驚いたことに自分では、ずーと同じ調子で描いていると思っていたのに、だんだんとうまくなっており、丁寧になっているのです。これではこの先もとうまくなっていくのでしょうか。三六五枚の自画像。それらは、写真機で写されたほんの100分の何秒かの自分を、描いても



誕生日からの自画像 1982年3月8日  
紙にエンピツ 12cm×12cm 吉村芳生

描いても追いつかない、逆日常の世界に拡大していくのです。

科学や医学は合理的な唯物的世界、それに対して芸術は不合理な唯心的世界です。科学や医学が発達しすぎると、人類は早く滅亡します。反対に芸術ばかりの世界になると、人びとは心の満足だけに浸り、働かなくなりびていきます。食料不足で栄養失調の子供たちにいる発展途上国に芸術は無力なものです。科学こそ必要なのです。反対に文明の進みすぎた豊かな国こそ、芸術を必要とするのです。戦時中には芸術家はいません。平和な社会にこそ芸術が芽生えてくるのです。芸術は平和のパロメーター、現代社会に必要なのは科学と芸術のバランスではないでしょうか。

### 地方という個性の中で

私は今、地方で生活をしています。が、地方とはそこにしかないその地域の風土があり、それを個性として生かしてこそ成功できると思います。集団を都会とすれば、ひとりという地方のほうが個性を発見しやすい、個性こそ都会(集団)、世界に通用することにならないでしょうか。地方が個性的であることと、ひとりの

人間が世界にひとつしかない個性を発揮することと同じことです。

芸術とは、その人の個性だと思います。個性とは人と違うことです。そして世界にひとつしかないことです。私が自分の個性を擲もうとしたとき、今までに誰も描いたことのないものを描いてやろうと思いました。その作品が自分だけのものだ。そして、私の個性となったある日の新聞を、そっくりそのまま全部エンピツで書き写した「ドローイング新聞」が生まれたのです。そして、この作品が私の原点になったのです。個性とは、世界にひとつしかない自分だと思えます。

(作家 第二回小林和作賞受賞者)

### 小林和作賞について

小林和作賞は、本県出身の洋画家故小林和作氏の御遺族の御意志により、県下において優れた業績をあげている新進の作家(絵画および彫刻)を顕彰し、その作家活動を奨励する目的で設定された。なお同賞の選考は、河北倫明(京都国立近代美術館長)、乾由明(京都大学教授)、三好正直(山口県立美術館顧問)の三委員があたる。

# 美術館から

## 常設展示案内

### ◎第一常設展示室

#### ●絵画展示室（香月泰男）

##### シベリア・シリーズ

出征から復員まで、シベリア抑留期を中心にかれの従軍体験を描いた五七点からなる連作を、制作年代順に展示しています。（一九五〇年代後半から六〇年代前半の作品・一月一日、一九六〇年代後半の作品・一月十五日）

#### ●絵画展示室（小林和作）

##### 小林和作の水彩画

小林和作は、はじめ日本画家を志し、京都の絵画専門学校に学びました。この経験がかれの水彩画に大きな影響を与え、ひいては油彩画そのものの性格を決定したと考えることができます。（一月三日）

##### 小林和作の世界

豊麗な色彩と独特なタッチで、調和のとれた自然観を表現した小林和

作の作品を展示します。（二月一日）

#### ●郷土工芸室

##### 萩焼——古萩と現代——

萩焼は江戸時代のはじめに、李杓光・李敬という名で伝えられる李朝陶工によって窯が開かれたといわれます。以来、茶碗を中心に、いわゆる茶陶としてその地位を確立しました。現在も多数の作家が活発な創作活動をおこなっています。（二月一日）

##### 郷土の陶芸Ⅲ

現在では萩焼一色に塗りつぶされた感のある山口県の陶芸も、近世においては、各地にさまざまな窯が築かれ、さかんな陶芸活動がいとなまれていました。そういった陶磁器を紹介し、山口県の陶磁史と概観するシリーズ展示の第三回です。（二月一日）

#### ●資料展示室

##### 香月泰男のカット絵原画展

香月泰男は、昭和二年シベリア抑留から帰国すると、さつそく旺盛な制作活動を再開します。カット絵も、その一環としてあらたに着手され、晩年に至るまで続けられ、多数

の秀れた作品が描かれました。（一月一日）

### ◎第二常設展示室

#### 山口近代の南画家

江戸中期以降、幕末まで全盛を誇った南面も、明治にはいり日本画の近代化の波のなかで急速に衰退しはじめました。そのような状況のもとで、南面の伝統のなかに身を置きながら表現の独自性を追求した作家たちの姿勢を、金子鷗雨、高島北海、田中柏陰、松林桂月といった山口県出身の作家の作品をとおして見つめてみたいと思います。（二月三日）

#### 山口近代洋画の流れ

具象と抽象、平面と非平面という考えかたの枠のなかで揺れ動いてきた、明治以来の日本近代洋画の流れを、山口県ゆかりの作家の作品をとおして振り返ってみたいと思います。（二月三日）

#### 藤田隆治展

豊浦郡豊北町出身の日本画家、藤田隆治は、戦前には平明な写実を基本とした作品を描きましたが、戦後は絵具の材質感を生かした幻想的な作風に移っていきました。（二月五日）

#### 安井賞受賞作家展

昭和三十一年に安井曾太郎記念会によって設定され、時代とともに「具象」の意味を問いながら継続されてきた安井賞。同賞受賞者のなかには、中本達也、宮崎進、山本文彦といった山口県関係作家がいます。ここではこの三人の作品をとおして、それぞれの造形世界を考えます。（二月五日）

#### 美術講演会

##### 小林和作を語る

講師 高橋玄洋氏（作家）

日時 一月十五日（火） 成人の日

午後一時三〇分～三時

会場 当館講座室

聴講無料 御自由に聴講ください。

#### 山口県立美術館ニュース

##### 「天花」

第二二号

昭和六〇年一月一日発行  
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三一

☎〇八三九一五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社