

天花

TENGE

山口県立美術館ニュース

第25号

昭和60年9月1日
発行山口県立美術館



香月泰男 星〈有刺鉄線〉夏

表紙作品解説

香月泰男

1911(明治44)～1974(昭和49)

星〈有刺鉄線〉夏

油彩・キャンバス・1966(昭和41)・162.0×91.0(cm)

「日が落ちてからは、外のほうが
すずしかった。夕すずみがてら、外
で寝そべっていると、夕空が薄明と
なり、星があちらに一つこちらに一
つとまたたきだし、見る見るうちに
満天がきらめく星の饗宴となってい
った。(中略)いくら自然の美しさに
ひたつていても、捕われの身の現
実を忘れけることはできなかった。
星をながめていた目を下に落すと、
夜目にもくつきりと収容所を取り囲
む有刺鉄線の塀が浮きあがって見え
た。シベリヤにいる間中、私は星と
有刺鉄線の間引き裂かれていたの
だ。」(「私のシベリヤ」昭和四五年)

この作品が描かれた翌年、画集の
刊行(求龍堂版)とともに「シベリ
ア・シリーズ」としてのまとまった
展覧が初めて東京で開催され、香月
泰男Ⅱシベリア・シリーズの名は、
これを契機に飛躍的に高められたと
いえる。作家がもともとこうしたか
たちでシリーズを構想していなかつ
たにせよ、やむにやまれず描き続け
てきたこれらの作品群は、仮りにも
ひとつの節目をここに迎えたのであ
り、結果的には、以後も次つぎと作
品が加えられていったので、それは

文字通りひとつの節目にしか過ぎな
かったが、しかし、何度も終りにし
ようと思つたという作家の率直な述
懐を穿てば、これがそのうちでも最
も大きな振幅のひとつであったであ
ることは想像に難くない。最大の
理解者であった福島繁太郎の逝去
(昭和三五年)を大きな山として、
いわば前期シベリア・シリーズは、
「埋葬」(昭和二三)に始まり(前
年の「雨へ牛」は入っていないなかつ
た)、「復員へタラップ」(昭和四一
年)で完結したと考えられ、この作
品はその終章にあたる作品である。
ところで、作家の言葉にある「星
と有刺鉄線の間」という表現は重要
であろう。それは、このシリーズが
今次大戦での作家の体験をもとに描
かれながら、その具体性の伝達とい
う立場から発想されていないことを
示すからである。たとえばここでも
満天の星群と地上の有刺鉄線と、そ
して作家自身であるひとりの人間以
外を私たちは見ることができない。
この人物がどのようにしてそこにい
るか私たちはよく知っている。し
かし説明的な要素が一切省かれてい
るので、これはむしろ、天上的な世

界と地上的な世界との間に引き裂か
れた普遍的な人間像と呼ぶべきもの
であろう。画面の組み立ては、上部
の天空、それを見上げる瘦せ細つた
人物、そして人物にオーバラップ
する有刺鉄線、である。それぞれへ
の視線は下から、上から、正面から
というように異なっており、つまり、
数少ないモチーフがそれぞれに象徴
的なたちあらわれ方をするように組
み立てられているのである。全面を
覆う独特の黒は、現象的な暗闇であ
るばかりではなく、天上と地上とを
結びながらあらゆる感情の起伏を包
み込みつつ、限りなく深遠である。
小さな星の瞬き(そこだけに色があ
る)を浮かび上げさせた天空は、確か
に虜囚であるこの人物にとつては彼
岸的な世界ではあろう。しかしそれ
は完全に隔てられた世界なのではな
く、有刺鉄線が星屑のようにも見え
ればいつしか天上と地上とは一体と
なり、すべてが悠久の静寂を取り戻
すかのようである。「星と有刺鉄線
の間」に対極性があると同時に、そ
の境界を一種の無常感が曖昧にして
しまうのであろう。

(高田美規雄専門学芸員)

ルーベンス展

— 巨匠とその周辺 —

17世紀フランドル（現在のベルギー）の代表的な画家、ペーテル・パウル・ルーベンス（リュベンス）は、単に一国の雄であるにとどまらず、同時に、今日にいたるまでの全ヨーロッパ絵画史上においても数少ない屈指の大画家のひとりに数え上げられている。その作品は、彼の生存中から各国の貴紳、教団などによって高く評価され、注文も多かった。彼は工房を充実させるという方法でその責務をこなさなければならなかったほどだが（失われた作品も多いが現存作品も多い）、これはルーベンスがただ時代の寵児であっ

たということばかりを示すものではなく、もつと大きな歴史的な文脈を考えさせる特徴だろう。すなわち、バロックといわれる国際様式ないし時代概念について、である。そもそも一八世紀の古典主義的な立場において否定的にとらえられたバロックについての考え方は、ごく大雑把にいうならば、それは「反宗教改革後の新しい世界観（必ずしも旧教的世界観ではない）に裏付けられ、自然主義を基本としながら、表現においては感覚的な装飾性（動感表現、明暗法、イリュージョンリズムなど）をその統一原理とするものであった。

ルーベンスの作品は、年代を追って子細に検討すれば若干異なった要素が見出されるとしても、動的な群像表現や感覚的ともいえるその色彩表現はまさにバロックの特徴を豊かにそなえたものであり、それは優れて個人的な様式であると同時に汎ヨーロッパ的な国際様式でもあったために、フランドル一地域にとどまらない普遍性を獲得しえたということだろう。

ところで、ルーベンスについては日本でもよく知られているには違いないが、どことなくその印象に漠然としたものが私たちの内側にひそんではいないだろうか。というのは、幾多の優れた作品にもかかわらず、たとえば、ミケランジェロの「最後の審判」やダ・ヴィンチの「モナ・リサ」ほどではなくとも、ルーベンスを象徴するごく一般的な意味での「この一点」という作品はというと、私たちはそれをすぐには決めかねてしまうからである。アントウェルペンのノートル・ダム大聖堂にある二点のトリプティック（「十字架建て」と「降架」）などの伝統的宗教画、ルーヴル美術館の「マリ・ド・メデイシスの生涯」などの歴史画、プラド美術館の「三美神」などの神話

画、宮廷人から自分の妻子までを含めた肖像画——。いわば絵画のすべてのジャンルにわたってその才能を燃焼させたルーベンスは、それだけに大きすぎてつかみどころがないのかもしれないと思われるし、またさらにいうならば、そうしたルーベンスのバロック的な表現性こそ、実は私たちにとって最も異質と感じられるヨーロッパ芸術の根幹につながるものだからではないだろうか、と考えられるからである。いささか杜撰な話で恐縮だが、バロックの画家として知られる作家のうち、ヴェラスケスやレンブラントは、むしろバロックの部分的要素にかかわるときにのみ私たちにより親しみが感じられるように思われる。たとえば前者は、「ラス・メニナス（宮廷の侍女たち）」の物語的な場面において。そして後者は、「夜警」の現実的なモチーフにおいて。

ともあれ、現実問題としては大画面の堂々たるルーベンス作品を日本で見ることは不可能であり、また、作品数が多いがどれも貴重なものとして借り出しが困難なため、今回の展覧会は、ルーベンス作品の日本への紹介展としては必ずしも十全なものではないかもしれないが、この画



ルーベンス デモクリトスとヘラクレイトス



ルーベンス ヘラクレスとネメアのライオン



ルーベンス ロザリオを持つ貴婦人の肖像

期的な試みをひとつの手掛りにすることは有意義に違いない。

ルーベンス(一五七七一—一六四〇)の画業は、大きく分ければ、①修業時代からイタリア滞在期まで、②一六一二—一五頃を中心とする一〇年代、③二〇年代、④最晩年というように考えることができる。

第一期は、ラテン語学校(人文主義的教養の入口)を経て、トビアス・ヴェルハーフト、アダム・ヴァン・ノールト、オットー・ヴァンヴェーンのアトリエに次つぎに入門し、基礎的技術を身につけながら、師の影響のもとで古典主義的な表現を学び、一五九八—九九年に聖ルカ画家組合に登録されてひとり立ちをするまでと、イタリアのマントヴァ公のお抱え画家となって以降、フィレンツェ、ローマ、ジェノヴァなどを約八年間かけて歩きまわって、仕事をしながら腕を磨いた後半とである。古典古代の勉強には実作品の多いイタリアが最もふさわしく、また多くの優れた作家の集う都市こそ、同時代的な影響という意味において大きな刺激となったのはいうまでもない。一六〇八年に急遽帰国したルーベンスは、フランドルの総督であるアルブレヒト大公と王女イサベラ両殿

下のお抱え画家となり、はじめはカラヴァッジオの影響を示す作品などを描くが、一二年以降は、全体の構図を単純明晰なものにして古典的な要素を取り戻し、一五年ごろからは、より伸びやかな調子へと変化を見せはじめるようになる。

二〇年代に入ると一層明るい色彩が支配的となつて、円熟した境地に達する。いわゆる壮大なバロック期である。この二〇年代は、ネーデルランド、フランス、スペイン、イギリスなどとの関係から外交官として活躍した時代でもあつて、画家であると同時に国事に奔走したことによつて、そのエネルギーが豊富な態度が制作にも反映したという一面があるだろう。

三〇年代からの最晩年は、いわゆるバロック的な壮大さからはやや遠ざかつて、個人様式ともいふべき抒情的な作風が主となり、とくに、二番目の若き妻をモデルとした神話的な女性像、あるいは新しいジャンルとしての風景画に自由な境地を見出しているといわれる。

さて、再びバロックの概念に戻るならば、時代概念までに展開されたそれを表現的なレベルに還元してみると、その基本となる自然主義的な



ルーベンス 二人の少女の頭部



ルーベンス 城の庭



ルーベンス(工房) 猪狩り

態度とは、古典主義（ルネサンス）の末期的様式と考えられたマニエリスム（いわゆるマンネリズム）の観念的非現実的な趣味性に対立して、実際のモデルを目の前にした現実（自然）への回帰を示し、感覚的な装飾性とは、古典主義の厳格な安定的構図法に対して、短縮法を採り入れたり、動的な表現によって劇的な効果を強調しているという意味である。そのところを注意しておかないと、このふたつの要素の組み合わせは、ごく単純には一種の語義矛盾ともとられかねない。なぜならば、自然を見つめる眼差しは人工的な装飾的要素と相入れないからである。

しかしこれは逆に、バロックという言葉が時代概念としてとらえられるようになったとき、包括的な内容をもったものとして考えられていることを示すものである。それは、たとえば、次の世代には古典主義の復活者として誉めそやされたブサンが、ルーベンスの同時代人として少なからずバロック的な画家であった（一六四〇年ごろまで）ということが何ら矛盾ではないことや、あるいは、スペイン系のバロック作家に見られる一種の神秘主義的態度と、カラヴァッジオらの劇的な精神性の表

現との隔たりが、このことばによって通底してしまうといったようなことにもあらわれている。ルーベンス自身においては、その豊かさが過剰になる一歩手前で表現が抑制されているような節度を感じられながら、その部分部分（衣服のヴォリュームや肉体表現）にはエネルギーが充滿しているという印象が強く、いわばそこには古典主義的なものと表現主義的なものとの危ういバランスがあつて、その緊張感は、私たちをうんざりさせる程のものとなつているとさえいえよう。自然主義といつても、これは素朴なそれではない。やはりある濃厚な精神性に裏づけられているからこそ、豊かな装飾性がそこに要求されているのである。結局は、それらのはたして私たちに開かれたものなのだろうかということなのだ

が、これはやはり大画面を前にしてそれぞれに考えていくほかはないテーマだろう。

（高田美規雄専門学芸員）

会期／10月2日(水)～11月4日(月)
入場料

一般・九〇〇円
高生・七〇〇円
小中生・五〇〇円

舌足らずの県美展観

杉本春生

昭和五四年、県立美術館が新設され、思いがけないことに県美展運営委員の末席に加えさせていただいた。いつのまにか六年が経ってしまった。

それ以前のことはいざ知らず、この六か年の県美展が、「作品主義という原点に立ちかえり、厳選主義をつらぬ^{*}」^{*} いてきたという点は、だれしも認めるところだろう。

広い視野に立つ審査員依頼、招待制度の廃止、現代美術の多様性に対処する作品の選定、そうした面では、他県に比較しても、決してひけをとらぬかたちで進められているように思う。

また、県美展と相互補完的なかたちで、隔年毎に催されている「山口の現代美術」シリーズの活動を重ね

合わせてみると、観客数の多寡にかかわらず、西端のこの県立美術館の活動は、中央のように雑多な精神的強制感がないだけに、かえって、のびやかに、実験的な試みがくりひろげられている感じである。しかもそうした試みが、県下の若い層に少なからぬ刺激を与えていることは、否定できない。

そうした一種の異化作用は、文化の停滞しがちな地域だけに、貴重な精神的灌漑をもたらしているといえる。

だが反面、このように、いわば自画自賛してはいられない現象も起きている。

たとえば、昭和五五年以降、運営委員会では、「鑑賞する側から県美

展をとらえ、作品が作品として存在感のある展示^{*}の必要性が検討されてきた。このこと自体は、大変重要なことである。しかし、もつと本質的なことは、「鑑賞する側」からというよりも、むしろ、「制作者側」から問題があるという点ではなからうか。

それというのも、本美術館は、新装以来、幾多のざん新な方向づけを試みたにもかかわらず、こと、作品の展示となると、洋画、日本画、工芸、写真、デザイン、書といった具合に、ふるくからの習慣を守ってきた。だが、本年からは、立体と平面という大胆な区分けで、展示には、さまざまな工夫がこらされるにちがいない。

しかし、それすら、すでに完成された作品を会場に運び、陳列するという点では変わりないだろう。

ところで、昭和五七年、カッセルで開かれた「ドクメント 7」を観てきた画商の大谷芳夫氏は、そのときの様子を次のように記している。

〔前略〕現地にアーティスト達が乗り込み、そこで制作された。一八〇名近い作家達が、場所取りから始まり、徹底的に他人の作品を自分の作品の中に取り込みながら、自らの

アートを主張しあうのである。作品どうしは互に相殺し合うことになり、会場はアートの戦場であった。唯一の日本人作家、河原温の日付絵画も数点並んでいたが、すぐ隣におかれたニューペインターの烈しいタッチの絵によって、見るも無残に吹き飛ばされていった。結局、生き残っているのは強烈な自己のアート哲学を展開させていた作家達、ボイス、メルツ、ビュラン、クーネリス等であった。^{*}

また、大谷氏は、自分の画廊で、ダニエル・ビュランの個展をひらいたときのことを記している。

おしなべて、彼らは、外部環境とのかかわりを決定的に重視するが、ビュランも例外ではなく、その制作にあたっては、「全く自己の恣意性を排除」し、天井の高さによって作品を決め、展示可能な壁面数から、作品の点数を割り出したという。

つまり、彼のみならず外国のアーティストは、自分が抱えている芸術哲学を、展示する会場のなかで、どうすれば最も完全に主張することができるかという点に、全神経を傾注するということだ。

それに対して日本のアーティストは、さきの「ドクメント 7」の会



昭和59年度県美展審査会風景

場でもみてきたように、他の制作者とのせめぎあい、闘いに弱い。

これは、日本の作家が、自分の作品自体が「何かを語るとの幻想の上で、自己が何かを語らせようと（へもの）を制作している」ことから惹きされるのではないか、というのである。

これは、単に、外国人には何々があつて、日本人には何々がないからダメだという、欠如理論的な指摘ではなく、もっと根源的な問題を含んでいるように思われる。

外国のアーティストにとって、重

要なのは作品ではなく、むしろ、何をどう考えているか、アーティスト自身がいかなる哲学をもっているかを、作品に肉体化することが第一だということである。

これは、まことに悩ましい問題である。

県美展にひきつけていえば、この美展は、もちろん、審査された作品を展示する場であつて、作品はそのとき、展示される空間に対して、自己主張する自由を与えられてはいない。いわば、縛られた空間の中で陳列されるをえない。それからあらぬか、それらの作品は、ときに、どこか母胎からひきはなされた孤児のような様相を示したり、また、愛玩的な盆栽や箱庭のような自己完結性をもち、まとまつてはいるが、周囲の空間と交響しあう、一種の磁場というものを感じさせないことが多い。それはおそらく、先の言葉を借りるならば、作品自体が何かを語り、あるいは、何かを語らせるための「もの」が作品なのだという、つきつめれば、作品は作品自体のために存在するのだという、純粹芸術の理念に似たものが、そこに投影しているからではなからうか。

だが、それが、グローバルな場に

置かれたとき、自己閉鎖的に映ったり、あまりにもひよわなイメージしか与えないとすれば、私たちは、謙虚にこの教訓を学びとる必要があるように思う。

では、県美展の場で、それを生かす方法はないだろうか。

しかし、県美展の性格上、美術館を、応募者全部に開放して、自由に創作させるということは、現実には不可能である。

そこで一案として、廃止した「招待制」を、ある条件のもとに復活させてはどうだろうか。

かつての招待制は、いわば年功序列型であり、一種の「元老院」的色彩をもっていたことは否めないだろう。

新しい制度の下での招待作家は、脂ののりきつた活動中の人に限ること。その選定は、県外部の専門家の意見を併せ聴くこと。人数は数名に限る。

それらの作家たちに、美術館の一面を開放し、自由に創作させる。ただ、自由といつても、館を損壊させたり、館の業務に支障を及ぼすような騒音や悪臭、汚染物質などの使用は、遠慮してもらおう。

思いつくままを書きならべたわけ

だが、要は、外部の環境をとりこみ、作品と、それをとりまく空間との相互浸透のなかに、自己の芸術理念を強烈に放射するような作家を、そこではぐくむということである。

これは、決して後ろ向きな招待制復活にはならないと思う。

実際問題として、県内に居住して、つきつぎに新鮮な脱皮をつづけていくこと、あるいは、つねに限界に挑みながら新しい世界をきり拓く、ということとは容易ではない。

だが、この制度の新しい復活によって、側面から、そうした創造への営みを助けることができよう。なによりも、自由に創造する場を与えられるということ、彼らにとって、さらに県美展を魅力あるものにするのではなからうか。むしろ、多くの隘路が予想されよう。

しかし、県美展の求めるふたつの異なった欲求、「啓蒙」と「深化」とをとともに充たすことができるだろうか、考えられてよい企てではなからうか。

* 足立明男 「山口県美術展覧会のあゆみⅡ」 『天花』 第三号

* 大谷芳久 「画廊から」 『現代詩手帖』 一九八三年一〇月号

(岩国短期大学教授)

シリーズ
山口美術家伝
 (14)
—植木 茂—
 米屋 優

初めて豊中に植木のアトリエをたずねたのは、昨年の九月のことだった。植木の死からすでに三か月が過ぎていた。しかし、アトリエはまだ主人がなくなつたことに気づいていないかのように思われた。何本もの太い原木が横たわり、整然と並べられた鑿や鋸も生前のまま置いてあるのだという。そして、ところせましと立ち並ぶ植木の愛した作品たちは、親の死を知らずに無邪気に遊ぶ子供たちのように思われた(図①)。植

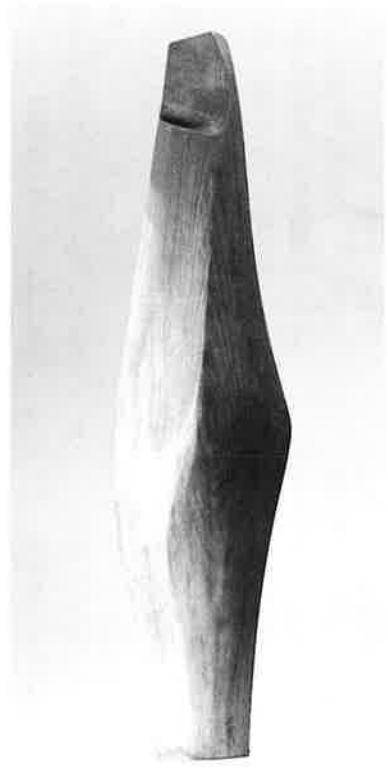


図①

木に永遠の生命を吹きこまれた彼らには、死の意味などわかるはずもないのかもしれない。
 このとき出会った作品たちのうち、いくつかは以前になにかの図版で見ただことがあったが、多くは初対面であった。しかし、彼らは皆、私をあたたく迎えてくれた。つんとお高くとまったところのない人懐こさが、植木の作品の持ち味のひとつである。これらの作品のうち三五点が御遺族の御好意で山口にやってきた。ここ

でも彼らは無邪気にふるまっている。そして我われに植木の作歴を雄弁に語ってくれている。

植木は一九一三(大正二)年、札幌に生まれた。父は鉄道技師、母方の祖父は初代札幌県令であった。中学時代から前衛芸術に興味を持っていた植木は、一八歳のとき、医師になるようにとの父のすすめをふりきって上京した。はじめ川端画学校や独立美術研究所で学んでいたが、やがて札幌一中の先輩にあたる三岸好太郎のアトリエをたずね、その弟子として、一九三二(昭和七)年から独立展に出品するようになる。しかし、一九三四(昭和九)年、三岸が急逝すると、植木は絵画をはなれ、あらたな道を模索する旅に出る。一九三五(昭和一〇)年、植木は



図②

長谷川三郎とともに京都・奈良をおとずれ、唐招提寺で多くの仏像と出会ったが、なかでも大日如来像の印を結んだ手に感動する。「空間に伸びる力強い無限の量感が私の全身を貫いた。」(『美術ジャーナル』一九六五年四月)と、のちに植木はそのときの印象を語っている。この出会いが植木の彫刻への出発点となった。
 植木の初期のいつけんぶつきらばうな作品も、このとき仏像の指先から得た「力がすべて天に向かつていくような」(『美術手帖』一九八三年一月)印象がみごとに形となつてあらわされている(図②)。
 彫刻家として再出発した植木は、一九三七(昭和一二)年第一回美術家協会展にただひとり彫刻を出品する。まさに、我が国の抽象彫刻のバ

イオニアであった。第二回からは会員となり、毎年出品を続けたが、一九四三（昭和一八）年に応召し、植木の制作活動は一時中断を余儀なくされた。

植木は、戦後山口県で制作を再開する。一九四六（昭和二一）年中国から復員すると、ひとまず家族が疎開していた深川町（現・長門市）におちつき、そのち下関市に移り、一九五一（昭和二六）年までそこに留まった。その間、自由美術家協会展や美術団体連合展に出品するいつ



図③



図④

ぽう、一九五〇（昭和二五）年には、下関公開堂のレリーフを制作するなど、さかんな活動を展開している。このころの植木は、木彫以外に金属やプラスチックなど素材の幅も広がっている。また、下関在任中にパウハウスの研究に打ちこみ、のちにデザインの分野でも活躍する基礎をかためている。そのほか、一九五〇（昭和二五）年にはモダン・アート協会の創立に参加したり、地元では下関美術家協会を結成するなど、幅広い活躍を見せている。



図⑤

一九五一（昭和二六）年大阪に移ってからは、植木の活動の場はさらに広がる。一九五四（昭和二九）年にモダン・アート協会をはなれ、以後無所属をとおすことになるが、いっぽうでこの年ニューヨークのリバーサイド美術館で開かれたアメリカン・アブストラクト展に参加している。さらに翌一九五五（昭和三〇）年には第三回サンパウロ・ピエンナーレに、一九五六（昭和三一）年には第二八回ベネチア・ビエンナーレに出品するなど海外での活躍がめだつようになる。

この時期の植木の作品には、「仏陀」（図③）や「オブジェ」（一九五五年）など人の頭部を思わせる塊状の作品があらわれる。さらに一九五九（昭和三四）年の山崎隆夫との二人展では「人によせて」シリーズ（図④）で、穴を開けた作品を発表した。ここでは作品のなかに空間をとりこみ、動勢を強調し、軽快なリズムを生みだしている。一九五四（昭和二九）年に発表された「作品」（東京国立近代美術館蔵）なども含めて、このころまでにのちに多彩に展開する植木のトルソ的な形態のヴァリエーションの核があらわれてくるように思われる。

このような一木を彫りこむ作品をつくるいっぽうで一九七〇年代のなかばからは、木を組み合わせ、船の竜骨のイメージを構成した「北前船」、「漂船」（図⑤）のシリーズも制作している。また、このころには椅子やテーブルなどの家具のデザインでも、ユニークにな注目すべき作品を発表している。しかし、それはもはやオブジェと呼ぶほうがよいような豊かな表情を持っている。

さらにデザインの仕事としては、洋酒の瓶のデザインや、一九七〇（昭和四五）年の万国博覧会のサントリ―館の企画デザインなども手掛けている。

植木は、戦前だれも抽象彫刻をふりかえることがなかったころから、ひとりこの世界に飛びこみ、戦後もつねに第一線を走ってきた。植木のあと抽象彫刻の作家は多く、また近年は木を見直す動きがめだち、木彫を志す若手作家も多い。しかし、植木はそのなかにおいて、木の個性に従ってその求める形をひきだすことのできる数少ない作家のひとりであった。

一九八四（昭和五九）年六月三日、植木は帰らぬ人となった。

（本館学芸員）

高島北海と アール・ヌーヴォ

安井雄一郎

一、はじめに

ヨーロッパのアール・ヌーヴォオ研究に日本画家高島得三の名があらわれるのは、S・T・マドセンの一九五六（昭和三一）年の著作がはじめてといわれる。マドセンは、その著作から一一年後に世界大学選書で同じテーマの書を上梓しているが、そこにも同様のことを述べ、「タカシマ」とアール・ヌーヴォ・ナンシー派との関わりをつぎのように書いて

いる。

「ナンシー派に限って言えば、ここにおける日本の影響の移入経路をたどってみるのは興味ぶかいことである。一八八五年、「タカシマ」という日本の一植物学者がナンシーの「林業学校」に入學してきた。学者であると同時に芸術家であった彼は、ヴァラン、ガレなどと親交を結んだ。したがってこの「タカシマ」の存在が、日本および日本美術に対するふたりの興味を刺激したことは大いに考えられる。」

この指摘は、マドセン自身がアール・ヌーヴォ・ナンシー派のひとりヴァランから直接伝え聞いたものがベースになっていると言われるが、その間の事情はともかくとして、マドセンのこの指摘をきっかけに、高島得三（号を北海という。以下号を用いる）は、アール・ヌーヴォという、北海を身近に知る誰もがおそらくそれまで考えもしなかつた遠いヨーロッパの文脈から、というより文脈に即して再びよみがえることになったのである。それというのも、日本画家としての北海は、明治四〇年代におこった文展をめぐる一連の日本画壇の内部紛争で、新派とされ



高島北海 雪景山水図

る東京美術学校系に対立する旧派の幹事として立ちまわり、そのためもあるのか、昭和六年に没してからは近代日本画の「正史」には殆どとりざたされることになつた画家だつたからである。もつとも、そうした北海の事蹟が明らかになるには、同一人物について出所を異にする東西ふたつの異文脈をひとつに結びつける息のながい作業が必要とされた。

この点において、わが国で北海再認識の最初のきっかけをつくつたのは、マドセンの指摘を紹介された高階秀爾氏の「世紀末芸術」であろう。

新書判のこの本は、マドセンの最初のモノグラフィが出て七年後に上梓されている。一九六〇年代である。しかし、ここでは日本側資料に即して「タカシマ」に対応する人物はまだ殆どといつていい程、判っていない。

この作業が著しい進展をみせたのは、一九七〇年代に入ってからである。これにはふたつの時代のピークがある。ひとつは、一九七〇（昭和四五）年の大阪万国博覧会であり、もうひとつは、北海の遺作「山水百種」がアメリカのフリーア美術館に一括寄贈されるのを記念して開かれた一九七六（昭和五一）年の高島北海展である。

前者は、国内において北海の名が巷間に知られるおそらくはじめての機会になつたと言つても言いすぎではない。すなわち、万国博に際し、自国のパビリオンのために日仏文化交流をテーマに選んだフランス政府が日本の学者に協力をもとめ、「タカシマ」に相当する人物調査をすすめた。その結果、つきのようなことが判つた。「タカシマ」なる人物は、実は号を北海とよぶ日本画家高島得



高島北海 春秋山水図屏風(左隻)

三のことであること。かれは、萩に生まれ、はじめ農商務省の林業技師として明治政府に仕えたのち、五十余歳で福岡大林区署長をさいごに画家に転じたこと。その後は、文展審査員をつとめるなど南画の大家として晩年をすごしたことなどである。

つきに第二のピークにあたる後者

の展覧会になると、その事蹟はさらに明らかになる。このときは、北海とともにガレの作品も展示された。さらに、この展覧会を機に、国内の美術雑誌が北海の特集をくみ、ガレに於たえた北海の影響なども論じられた。

こうして一九七〇年代後半になると、高島北海その人についても、またガレとの関わりについても、ある程度のまとまったパースペクティヴが得られるようになったといっている。しかし、一旦形づくられたパースペクティヴを細かにたどっていくと、明らかにになった部分よりも、むしろ不明の部分がずっと大きいことに気付かされる。たとえば、北海はどのような経緯をへて、のちアール・ヌーヴォー・ナンシー派とよばれるようになる美術家サークル、さらにその中心人物であるエミール・ガレと関わりをもち、また北海の何がどのように、そしてどの程度に彼らに影響をあたえたのか。この点については、すでに国内では由水常雄氏のいくつかの論文があり、また国外では、一九七六年にガレの評伝を上梓したフィリップ・ガーナーをはじめナンシー派美術館のテーレーズ・シャルバンティエなどにわずかだが

独立した論考がみられる。しかしながら、それらの見解は必ずしも一致しているとはいえない。また、北海その人についても、初期に不明な部分が多くない。北海の西洋科学との関わりは、明治五年にはじまる生野鉾山における外国人教師フランソワ・コワニエの許での鉾山学の習得に端を発するが、それまでの事蹟で確実な事実とされるのは、北海が萩藩御殿医高島良台の二男であったことくらいである。それに、渡欧、ナンシー留学までの北海の日本画、また日本美術の素養蓄積の過程も詳しくは判っていないといっている。

そこで、ここではそれらの問題からいくつかをとりあげることで、北海を紹介したい日本美術の何がナンシー派に伝えられたのかを考えてみたい。ジャポニズム(日本趣味)受容の具体的な一面がそこに浮きぼりされるかもしれないからである。

- (1) Madsen, Stephan T.: Sources of Art Nouveau, Oslo 1966 p.196
- (2) Madsen, Stephan T.: Art Nouveau, World University Library, London 1967
- (3) 邦訳高階秀爾 千足伸行『アール・ヌーヴォー(平凡社一九七〇)』p.96
- (4) 高階秀爾『世紀末芸術』(紀伊國屋新書一九六三) p.107
- (5) この間の経緯は高橋邦太郎氏のいくつかの文章に詳しい。高橋邦太郎「高島北海とガレ:日仏文化交流のエピソード」『朝日新聞』一九七六年三月一七日、「科学と芸術の合致——高島北海」『彩』三四二号、一九七六年二月号
- (6) 展覧会紹介については、由水常雄「日本最初の国際的山岳画家」『美術手帖』一九七六年二月号、特集については、「高島北海とアール・ヌーヴォー」『彩』三四二号、一九七六年二月—由水常雄「高島北海とアール・ヌーヴォー」高橋邦太郎註5参照—その他に、それより一年前の夏に美術手帖が「装飾の神話—アール・ヌーヴォー」の特集を組み、そこに由水常雄「日本美術とアール・ヌーヴォー」が収録されている。
- (7) 由水常雄氏の文については、前掲註6の諸論文のほか、『高島北海画集』(日本経済新聞社一九七六)収録のもの、高島北海展図録所収の「高島北海の人と作品」等がある。
- (8) Garner, Phillip; Emile Gallé, London 1976 シャルバンティエの論文は、Charpentier, Thérés. ① An temps où l'on naissait japonais à Nancy. In: Le Pay Lorrain no.1 1962 ② Régionalisme littéraire et Art Nouveau. Quelques remarques à propos de deaux amitiés littéraires de Gallé. In: Gazette de Beaux Arts 1974. 4 ③ Un Japonais à Nancy au XIX^e siècle; Tokouso Takayama, 1850-1931. In: La Pays Lorrains no.1 1978

(本館研究員)

美術館から

去る七月三十一日、当館顧問三好正直氏（81）が急性肺炎による心不全のため逝去されました。心より哀悼の意を表します。

県美展開催近づく

秋を彩る県民の美の祭典・第三九回山口県美術展覧会が開催されます。幾多の応募作品の中から厳選された優品の数かずをぜひ御覧下さい。



桂ゆき 赤と白の対話

● 会期 9/6 ~ 9/23 (9/9・9/17は休館)

● 料金 一般 二五〇円

高・大生 二〇〇円

小・中生 一五〇円

二〇名以上の団体は各五〇円引

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

香月芸術の頂点ともいえる「シベリア・シリーズ」は、かれの出征から復員までの従軍体験を絵画化したものです。(9/10 ~ 12/8)



雪舟 山水小巻(部分)

● 絵画展示室（小林和作）

小林和作のコレクション

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と、生前にかれの収集した作品を展示します。(9/10 ~ 12/8)

雪舟と芳崖

中世最大の巨匠といわれる画僧雪舟と近代日本画の先駆者狩野芳崖の作品を展示し、ふたりの画匠がつくりあげた絵画世界を紹介します。(11/1 ~ 11/17)

● 資料展示室

中本達也の銅版画

戦後の洋画界で、個性的な作品を制作し続けた作家・中本達也の銅版画を展示。(9/10 ~ 12/8)

● 郷土工芸室

現代の陶芸

伝統に拘束されず、逆に新しい造形の可能性を追求する佐藤敏、西村陽平ら、現代陶芸作家の作品を展示します。(11/17)

郷土の陶芸Ⅳ

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、近世においてはさまざまな窯が各地に築かれ、さかんに陶芸活動がいとなまれています。今回はその第四回目として萩・小畑焼を展示します。(11/

19 ~ 2/23)

〔第二常設展示室〕

● 雲谷派資料展Ⅱ

雲谷派は、毛利家の御用絵師として幕末まで存続した流派です。山口を地盤とする地方画派的存在ではありましたが、桃山期の等顔、江戸初期の等益といった美術史上特筆される画人を生み、中央画壇にひけをとらぬ活躍を示しました。今回は、等益とその子等与・等爾らの作品を展示します。(10/8 ~ 12/22)

● 桂ゆき展

ユーモアとエスプリを生かし、早くからカラーージュを使い、新造形を目指す桂ゆきの作品を展示します。(10/8 ~ 12/22)

山口県立美術館ニユース

「天花」

第二五号

昭和六〇年九月一日発行
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山三十一

☎(三三)一五一一七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社