

山口県立美術館ニュース

# 天花

TENGE

第28号

昭和61年6月1日  
発行山口県立美術館



中野弘彦 芭蕉の雨

## 表紙作品解説

中野弘彦

1927(昭2)～

芭蕉の雨

紙本彩色・額・1977(昭和52) 245.0×180.0(cm)

「自然のささやき」に耳を傾けずぎると、視界は茫漠としたかなたへ失せていく。観念の中で形を再現しようとするれば、やがて形はその観念の中にとけこんでしまう。中野弘彦は、観念の中に遊行する形、かなたに消えゆく視界のうちに彼特有のやさかな音色をひびかせる。それは、しかし彼の周到な画面への読みの上に成り立つ。頭の中で丹念に構図や配色に読みをめぐらすのである。画家としてのしたたかな見とおしが思想にまで昇華する時、ある掴みどころのない、目にみえぬ静寂の響きがただよふことに気づかされる。手つとりばやく画面を造りあげてしまう傲慢さがなければ、描いては消し、消しては描くねばりつよい積みかさねのうちに、俗念とおなじ表現の上の不用物がしだいにとりのぞかれていく。色も形もそぎ落せるだけそぎ落した対象は、彼の心の内に沈潜するぎりぎりの姿のまま画面の上に立ちあらわれる。

中野弘彦は、昭和二年山口県厚狭郡に生まれた。しかし彼の記憶の中に山口の風景は存在しない。どこで生まれたかも明確ではないという。

自分が生まれ育ったのはやはり京都であると語る。十四で父を亡くし、苦しい生活を余儀なくされるなか、画学生としての道を歩み、卒業後は昼間中学で教師をしながら、夜は大学へかよって哲学の講義をうけた。その師である梅原猛は当時の中野の姿を、「孤独と勤勉さによって、きわめて、目立つ存在であった。」と述べている。一時は本気でアカデミックな哲学の研究者を志したが、やがて再び絵を描きはじめるようになる。会社勤めをしながらの制作は、毎日夜中まで続き、三、四時間の睡眠、さらには徹夜もしばしばとなった。体力的にも限界を感じ、家族の強い反対を押しきって、画家として本格的に絵画へと回帰することとなった。

彼は岩絵具をほとんど用いない。

「水墨に近い味わいが出るから」と水干や泥絵具を何度も塗りこむ。琳派、とくに宗達などの「たらし込み」のテクニクに魅せられ、紙に絵具をしみこませて、淡彩の重なりによる暈かしを多用する。いくつかの旧作の上に塗り重ねられて出来あがったというこの「芭蕉の雨」も、

塗り重ねの微妙な混色の階調と滲みが、はがしかけの和紙にたまった絵具とともに、特有の絵肌をつくりだした。彼の心のフィルターを通って凝縮された風にあたわむ、か細い樹々や枯れ草。肌寒い寂寥感が、作者自身の内部を通過して、その孤独の深さと同質の詩情をもたらすその一瞬、時をこえた一塵の風がわれわれに向かつて吹きこむ。

中野弘彦の本領は、その抑制された色と空間にあるのかもしれない。

それはけつして虚無の深みに沈んだものでもなく、絶望の安売りでもなく、作者と対象と自然との摂理にも似た不思議な透明感に満たされたものである。(菊屋吉生当館学芸員)

# THE NINE

デザイン・ナウ - 9人のクリエイターたち

デザイナーの横尾忠則が「『私』のための絵を描く」(美術手帖49号)として、いわばデザイナー廃業宣言をしたことは記憶に新しい。

「ぼくは常に『自分のデザイン』に対して不満を持ち続けていた。デザインがデザインになってしまった。デザインがデザインの機能を停止するようなデザインをぼくのデザインの目的にした」といって、戦略をねつても、社会がそれらを機能させてしまう。デザインが社会を包括するのではなく社会がデザインを包括してしまうデザインの悲劇から、脱出したい、という願望が、絵を描いてみたくなった理由かもし

れない(はつきりわからないけど)。」

60年代後半から、その独特な感覚で社会にアツピールしてきた異才横尾忠則の感慨の深さは、私たちにとっては測りがたいものがあるといわなければならないが、それはともかくとしても、これを文字通りの、どちらかといえば陳腐なデザイナーの画家への転身願望と読みとってしまつてよいものかどうか、あるいは彼一流のポーズのひとつとみるべきか、さらにはもっと積極的な(たとえばデザイナー対画家という図式の無効性についての)策略のひとつと考えるべきか、は興味深い話題となった。

デザインという言葉は、今日、かなり曖昧なものとなっている。というより、デザインがかつてはつきりしたイメージをもっていたと思われれるのは、その言葉によって振り分けられるAとBとが明快だったという事情による、とした方がわかりやすいだろう。

工業化と、それともなう大衆の生活構造の変化)にもなつて、デザインという言葉の内容にあるベクトルが与えられたと考えることができる。それは19世紀後半から何年かごとに微妙に軌道を修正しながらも、たとえばルイ14世時代の家具デザインとかいった使われ方とは明らかに違つて、単なる美的な形式という以上、そこでは、技術や経済などの要素を総合したひとつの提案として具体的にデザインが考えられているのである。

つまり、AよりもBというときに、Aにかかわる多様な要素をいわば一手にひきうけてデザインという言葉が有効に働くように、いいかえれば、デザインという言葉を一般的な用法から制度的な用法へと転じることによつて、そのシステム強化の循環が(近代という概念にひきよせて)考えられてきたということだろう。

具体的にいえば、近代デザインの初期のページであるアール・ヌーボーは、様式(スタイル)としての内容を、ブルジョア市民社会の成熟過程としてのある質を明示しているのであり、それが今世紀10年代頃からのアール・デコへ変つていくのは、ルネサンスからバロックへというよう

な質的な大転換なのではなく、いわばAよりもBという価値観がCを選択するようになったということ、あるいはCを選択させるような技術的経済的な要因が拡大したということである。

話をもとに戻そう。デザイナーが産業界で果たしてきた役割は、図案家といった処遇の時代から、デザイナーやアートディレクターなどの職制の確立にしたがつてますます重要なものになってきている。それは先に述べたことにも関連するのだが、ある商品の価値は、そのものもつている機能だけによるものではなく、そのものを作り出すための技術や経済性を総合して生み出されてくるので、それを所有することがどういう意味をもつかということまで含めてのひとつの提案(デザイン)が必要とされるからである。

横尾忠則が注目を浴びはじめた60年代半ばは、戦後ようやくデザイナーの職制が確立しつつあった時期であり、図式的にいえば、彼はいわゆるグッドに対してバッドを意識的にもちこむことによつて、両者の関係を相対的なものにする契機を与えたといえるだろう。それは、アンダーグラウンドなサブカルチャーの

存在を背景に必然的に生まれたものと考えられるとともに、まさに「社会がそれを機能させてしまう」というもうひとつの必然性を導き出すものであった。

ところで、今回の展覧会は、現在最も活動が注目されているデザイナー（アートディレクター、イラストレーター）9人によって構成される。彼らをひとことできくような言葉は実のところ見出しにくいのが、たとえばアートディレクターの3人は、自らアートのジャンルで創作をおこなったりイラストレーションを手がけたりしながら、そのディレク



「バルコ」のポスター 井上嗣也

ションにおいては、ある種のアンパランスや過剰さによってそこにエネルギーの予感をひそませている、といった仕事を展開させているように思われる。またイラストレーターたちのうち、河村、湯村、吉田の3人は、いわばポスト横尾世代のひとつの軸にある人々であり、その世界はそれぞれに違うものの、イラストレーションという独特のジャンルに根をはった活動を継続している作家たちである。そしてさらに田中、谷口、日比野の3人は、80年代以後に注目を浴びるようになった新進として、まさに時代のトレンドを象徴しなが



「はせがわ」のポスター サイトウ・マコト

ら新らたな地平を拓きつつある世代に属し、絵画とも、立体とも、ひとつとすればイラストレーションともつかない表現活動において特色を出す人々たちである。

誤解のないようにいうならば、この9人に共通する傾向などは、あるようでいて、ない。つまり、彼らが活躍している今日的な特徴を有り体にいえば、これは冗談でも洒落でもなく、デザインという言葉に特別なベクトルが与えられていないということなのだと思われる。それはかつてのような意味ではデザイン領域を曖昧なものにするが、特定の概念から自分たちの場を規定するのではなく、それぞれの場所にはその姿勢を明らかにするものがあるので、それによってデザインが逆に規定されるようなかたちになっているのである。たとえば、湯村輝彦のイラストレーションは、いわゆるデッサンをまったく無視しているので粗暴なものといえどそのとおりであり、色彩も質感を欠いたものになっている。しかしその全体はそれなりの限界をふまえて構成的であり、今日のイラストレーションの典型となっている。また日比野克彦のダンボールワークは、ものの性質上すでにイラストレ

ーションの枠をのみだしたものが、実物による細部のおもしろみと同時に、線や文字や色によってグラフィカルな効果をもっている。そして、サイトウ・マコトの仏壇の「はせがわ」のポスターは、企業宣伝としての機能を表に出さずに、妖しいポスターのクライアントとして一気にその名を高めることに成功した好例である。

それらには決してなにか重大な原理が隠されているわけではなく、きわめて慎重に計算されたストレートさが見えかくれしながら、少なくともその入口はひじょうにとりつきやすいものになっている。理屈っぽいものや複雑な構造は巧妙に避けられ、いわば仕かけられた底の浅い空間に遊ぶことができるかできないか、というところで同時代なホットな感覚が試されているとさえいいうるだろう。この場合、それに同化できるかどうかとも実はたいした問題ではない。なぜなら、ある価値観が焦点を結びか結ばないかのうちに状況が動いてしまうことはしばしばであつて、これこそ横尾のいった社会の機能に他ならないからである。

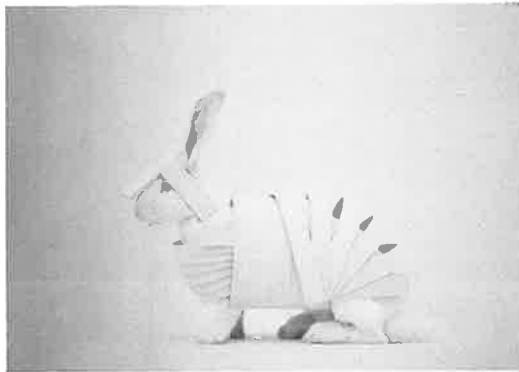
さて、デザインが現実のさまざまな問題に絵画や彫刻などよりも制限



「湯村天国」湯村輝彦



「アクト・オブ・フィア」河村要助



「リニアフレスカ」のポスター 戸田正寿



「PIANO」日比野克彦



「DM バンフレット」谷口廉彦



「バンフレット」田中紀之



「Lady」吉田カツ

を受けやすく、現実から自由でない  
 ということは、はたして「悲劇」と  
 いうべきものなのかどうか。  
 戦後しばらくして結成されたデザ  
 イナーの組織「日本宣伝美術会」は、  
 会員の自己啓発の場として展覧会を  
 催すようになり、それは後に一般公  
 募展へと発展させられ、デザイン史  
 上重要な役割をはたしたことはよく  
 知られている。この公募展も、その  
 初期の段階では絵画のそれと同じよ  
 うにポスターの原画のようなもので  
 会場が構成されたが、ポスターは印  
 刷というプロセスをへてこそ意味が  
 あるという認識が次第に深まり、そ  
 うした展覧会へと変っていった経緯  
 があった。つまりここでは、デザイ  
 ンは絵画とは別なものだという考え  
 方のはっきりと表わされているので  
 ある。これは印刷の技術的な問題に  
 かかわることばかりでなく、デザイ  
 ンとはそうしたものだというひとつ  
 の制度の確認であり、したがってそ  
 のことにかかわるある種の不自由さ  
 は必然的であった。その意味からす  
 れば、横尾のいう「デザインがデザ  
 インの機能を停止するようなデザイ  
 ン」とは、ことばの上での自己矛盾  
 であるといわなければならない。つ  
 まり、「機能を停止」されたデザイ

ンはもはやデザインではなく、これ  
 をその概念の拡張の意味にとらえる  
 ならば、新たな概念がなおデザイン  
 と呼べるのは、「社会がそれを機能  
 させ」るからである。デザインを逸  
 脱したものがデザインとしてではな  
 く存在したとしても、それが別の範  
 疇（たとえば絵画）になるかどうか  
 は別問題であり、たとえそれが絵画  
 になりうるとしても、それも容易に  
 デザインに取りこまれ（応用され）  
 ることがしばしばであり、それはそ  
 れで当然といわなければならない。  
 そしてなお、絵画に触発されたデザ  
 インは多いが、複製という武器によ  
 って、デザインは絵画とは別のもの  
 に積極的になるべきだということも  
 付言する必要があるだろう。  
 私たちの日常は、複製物に溢れて  
 いる。しかし、その複製物は必ずし  
 もオリジナルなものの代用ものでは  
 なく、本来的に複製物であるという  
 意味で本モノなのである。それはち  
 ようど、絵画が現実の再現という立  
 場を捨てて、絵画自身であることに  
 よってその意味を確認しようとする  
 ことに通じているといえるだろう。  
 （高田美規雄当館専門芸員）  
 会期／6月27日（金）〜7月27日（回）

※図版は一部出品作とは異なります。

周防入国八〇〇年

# 俊乘房重源と勸進

米屋 優

「それ、つらつらおもん見れば、大恩教主の秋の月は、涅槃の雲に隠れ、生死長夜の永き夢、驚かすべき人もなし。爰に中頃、帝おはします御名を聖武皇帝と申し奉り、最愛の夫人に別れ追慕やみ難く涕泣、眼にあらく、涙玉を貫く、思ひを先路に翻へし上求菩提の爲、盧遮那佛を建立任給ふ。然るに去んじ治承の頃焼亡し畢んぬ。かほどの靈場絶えなんことを歎き、俊乘坊重源勸命を蒙つて、無常の觀門に涙を落し、上下の眞俗を勧めて、彼の靈場を再建せんと諸國に勧進す。一紙半錢奉財の輩は、現世にては無比の樂に誇り、當來にては、數千蓮華の上に坐せん。歸命稽首、敬つて白す」（『日本古典文学大系・歌舞伎十八番集』）

歌舞伎座ならば、ここで團十郎が不動の見得をきり、大向うから「成田屋」と声がかかるところである。「勸進帳」は、能の「安宅」からつく

られた所作劇であるが、時代背景として、平重衡による南都焼打と、その復興勸進を織り込んでいる。実際のこのような勸進の一行が、諸國を遍歴し、一紙半錢の喜捨を求めたのであろう。その勸進の中心にいたのが、大勸進たる俊乘房重源なのである。今年、文治二年（一一八六）に周防国が東大寺造営料とされ、重源が同国に下向してから八〇〇年を迎え、ゆかりの各地で、記念の催しが開かれている。また、重源に関する研究書もすでに数多く著わされている。したがって、ここではひとりの重源を顕彰するというよりも、鎌倉時代美術成立の背景を考えるための前段として、重源が東大寺の復興をなした背景について想像してみた。

我々、日本彫刻史にかかわる者にとつても、重源による東大寺復興は鎌倉彫刻様式の成立にかかわる興味

深い事件である。

平安時代の彫刻は、その存在感の根源を内部的なヴォリュームに求めその強弱を中心的な関心事として展開し、彫刻の表面は内部のヴォリュームに従属して、ヴォリュームの強弱をより効果的に表現することに意が払われている。それにたいして鎌倉時代の彫刻は、関心の中心が彫刻の表面そのものに向けられ、表面によつて彫刻の存在感が語られるようになり、写実性が彫刻の生命となる。たとえば、玉眼という技法が多用されるのも、まさに彫刻の表面によつてのみ表現しうる写実性への関心の高まりを示すものであろう。

時代の変わり目に行なわれた東大寺復興という事業の中で、この新しい彫刻様式が花開いたのであるが、ここでみられた重源と南都仏師、とくに快慶との関係は興味深いものがある。重源が用いはじめた阿弥号を快慶も名のついている（安阿弥陀仏）点重源存命中には、快慶も連慶らとともに重源関連の大像制作に従っているが、その後はもっぱら「安阿弥様」とよばれるような三尺前後の、聖が住するようないくさな堂に安置されるのがふさわしい小像制作が多く、なるという点などを考えあわせると、

たんに東大寺復興という大事業に総動員された仏師のひとりであつたというよりは、重源を中心とする勸進聖集団に快慶がとくに深くかわつていたと考えなければならぬ。

東大寺の勸進を考えるうえで、どうしても顧みられなければならない人物に行基がいる。重源自身も東大寺の勸進をはじめにあたつて、行基の業績にふれている（『東大寺統要録』）。行基ははじめ「百姓を妖惑す」（『続日本紀』）るものとして朝廷から弾圧されながら、彼のまわりに集まつた聖や民衆をひきいて、道や橋建設そのほかの社会事業を行ない、多数の寺院を建立した。ついに東大寺の大仏造立にあたつては、弟子をひきいて勸進を行ない、大僧正にまで任じられている。彼の勸進の能力が、国家的な事業である大仏造立においてすら、いかに求められていたかということがこれによつても明らかである。行基のまわりには、葬制の変化によつて失業した陵墓や古墳の構築者、技術者、労働源が集まっていた（杉山二郎氏「聖武天皇と大仏造立」『古美術』一一一号）。彼らのもつ土木設計・施行技術や副葬品製造技術こそが行基の勸進事業を支える一方の柱であつたのである。



行基をしたって集まってくる万余といわれる民衆の生活を保証するためには、勸進事業をひきうけなければならなかったのであるし、朝廷側にも大事業を断続するだけの財力に不安があるとすれば、朝廷と行基集団とのあいだには持ちつ持たれつの関係があったといえよう。

行基のあと、空也や行円をはじめとして、有名・無名の勸進聖の系譜が続く。彼らは諸国を遊行・遍歴し、寺院や道・橋・港などを建設したのである。重源もまさに、このような勸進聖の系譜に連なっている。

重源は保安二年(一一二二)紀季重の子として生まれ、長承二年(一一三三)一三歳のとき、醍醐寺に入り、出家したといわれている。重源が史料のなかに頻りに顔を出すようになるのは、東大寺の大勸進に任せられてからであるが、出家したのちには、四国、大峯、熊野、御嶽、葛城、そして高野山などで修行したと自らのべている(『南無阿弥陀仏作善集』・『東大寺統要録』)。いわば典型的な聖の生活をしていたのである。その後も醍醐寺や高野山などの関わりが多い。とくに高野山との関わりは、勸進聖・遊行聖としての重源の側面を考えるうえで注目すべき点

である。

高野山の勸進聖としては、まず、正暦五年(九九四)の大火の後の荒廃から復興させた定誉が知られるが、彼の死後も諸堂の整備は続けられ、藤原道長、頼通をはじめとする摂政、関白や白河上皇などの登壇があいつぎ、高野山はおおいに繁栄するのである。そのあいだに、勸進聖や念仏聖が集まり、重源の時代には、学侶三〇〇人にたいして、聖・行人が二〇〇〇人にものぼっている(定兼撰「五大多宝塔供養願文」)。重源はこのような高野山の聖の首領のひとりであったのであろう。重源の關係地に、重源の勸進にしたがって働いた者の耕地には草取りをしなくても雑草が生えない、といった弘法大師伝説に共通するような応報譚が残っていることから、大師伝説を広めた高野聖と重源の姿を重ねて見ることができよう。

勸進という行為は、信仰に発した尊い行為であるとされているが、現実にはさきの行基にみられたようにもっと切実な経済的な問題を含んでいたのである。つまり「神社はその勸進権(大勸進職)を有能な大勸進聖人にあたえ、契約した堂塔・仏像をたておわれば、その余剰とリベ

トは大勸進聖人の所得となり、配下の聖たちの資料となる」(五来重氏『増補高野聖』)のである。大勸進となるほどの人物は、それ相應の人望があり、つねに多くの配下をひきい、彼らを養っていなければならぬ。

重源も、東大寺の大勸進職に任せられる以前に、醍醐寺や誓願寺、高野山などの造営事業において、施入・結縁している記事がみられる。これらの事業をつうじて、重源は勸進聖としての能力がじよじよに認められ、名声を高めていったものと考えられる。重源の前半生には不明な部分が多いが、東大寺の大勸進職に任せられるためには、それなりの業績が必要であらうし、東大寺復興に見せたあの手腕を考えれば、その前半生の活動も想像することができよう。

そのあいだに、重源のまわりには、行基がひきいていたような、彼の号令のもと迅速に組織的な活動を行う強力な資金調達のための聖集団と、技術者の集団が形成されていたと考えられる。その自信こそが彼をして大勸進職をひきうけさせた最大の要因であらう。重源の手足となる集団がいたことによって、建築の面から

みれば天竺様(大仏様)と呼ばれる新様式を採用することが可能となったのであるし、大仏鑄造においては、陳和卿のような宋工と我が国の工人を束ねることもできたのであろう。前述した快慶もそんな技術者集団の一員であったと考えるべきなのではないか。

資金調達の面からは、西行や文覚といった著名人が重源の勸進に積極的に参加したこと、成立まもない鎌倉方が人心収攬のために東大寺復興に力をつくしたことも、重源にさいわいしている。しかし、地方の在地の役人、地頭たちはかならずしも重源に協力的というわけではなかった。むしろ周防国で重源に協力的であった佐佐木高綱がのちに出家して高野山に入山したことが、重源との關係などから興味深いことであるが、すでにこのような問題は美術史の守備範囲を超えている。

重源がもっている問題は、歴史学や仏教史学、美術史学といったわくを超えて、民俗学、文化人類学などの方法論を広く導入しなければ再構成できない、中世の民衆像そのものの問題といえよう。そこにこそ、重源の大きさがあるのである。

(当館学芸員)

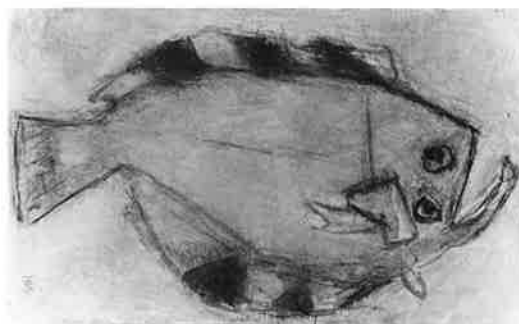
新収蔵品一覽  
— 昭和60年度 —



豊福知徳 漂流 '58



古萩 茶碗



松田正平 オヒョウ (大きな魚)

No.	作 品 名	作 家	制作年	技 法・形 式	寸 法 (cm)
1	樓閣山水図屏風	雲谷 等益	17世紀	紙本墨画淡彩金砂子・6曲1双	各362.6×155.8
2	西湖図屏風	永富 等運	19世紀	紙本墨画淡彩・6曲1隻	452.8×155.3
3	山水図屏風	雲谷 等与	17世紀	紙本墨画・6曲1双	各358.0×150.7
4	オヒョウ(大きな魚)	松田 正平	1984	油彩・キャンパス・額	72.7×116.7
5	カブリ島	小林 和作	1928	油彩・キャンパス・額	60.0×72.5
6	漂 流 '58	豊福 知徳	1958	木彫	221.0×71.0×288.0
7	アイス・バケット	ピーター・ ヴォーコス	1982	陶	36.0(高) 27.0(径)
8	世紀末の風景1～3	中村 康平	1985	陶	3点の(高) 63.1/63.9/59.3
9	無題(セット)	井澤 乙也	1983	陶	
10	萩茶碗	不 詳	江戸中期	陶	(底径)5.5 (高)8.4 (口径)16.0
11	萩茶碗	不 詳	江戸中期	陶	(底径)6.5 (高)9.2 (口径)13.5
12	山水図屏風	雲谷 等益	17世紀	紙本墨画淡彩金砂子・6曲1双	各356.6×152.1
13	凍れるシベリアにて	岩崎 巴人	1964	紙本彩色・額	209.5×180.0
14	変貌する山	〃	1966	紙本彩色・額	207.5×264.8
15	荒れる海	〃	1967	紙本彩色・額	264.6×207.3
16	三 人	長崎 莫人	1956	紙本彩色・額	162.5×134.5
17	たそがれの畑	〃	1957	紙本彩色・額	134.3×162.7
18	アロハ	中村 康平	1983	陶	(高)66.2



# 香月泰男の二点の 「洗馬図」について

安井雄一郎

県立山口博物館に、香月泰男の「子供が馬を洗う図」という四号の油彩画が伝わっている。その来歴や博物館入りにいたった経緯がかなりはっきりしているのは、それが寄贈によるものであり、そのさいの添え書きなどが残っているからである。画家が亡くなった翌年の昭和五〇年から五年にかけて、地元の山口県をかわきりに北九州市立美術館、東京、京都の各国立近代美術館を巡回する、没後はじめての遺作展がひら

かれた。それを山口の博物館でみた香月泰男の小学校時代の恩師が、かつて画家からゆずりうけたその作品について寄贈の内意をもったのが、そもそものきっかけだったようである。寄贈は、昭和五二年におこなわれている。その後、作品は、二度ほど美術館が借りうけ、常設展に出した以外は、ほとんど公表されたことがなかった。

最近、この作品とまったく同じ図柄で、サイズだけが一五号と大きな作品があることを、香月泰男遺作保存委員会の藤田士朗氏から教わった。こちらの作品は、藤田氏の調べでは、これまでに東京、大阪での展覧会歴があつて、また美術雑誌にも紹介されたことがある。したがって、その存在は知る人には知られていたのであろう。このたび、教示を得たのをきっかけにこれら二点を照合した。その結果、同じ構想のもとに同じ年に描かれたことが確認された。

同じ図柄で複数の作品が存在することは、たとえばエスキース（下図、習作）と完成作品とのあいだにも、また需要に応じて人気のある図柄を描き移すといった事情においてもふつうあることで、異例というものではない。しかし、その二点は、そう

したケースからはずれていた。照合をとうして、この二点が、昭和一八年一月の応召にさきだつ一七年の年末ごろまでに画家の形見としてそれぞれ特定の人物のために描かれたものであつたことが判つたのである。

以下、簡単にこれら二点の作品およびそれにまつわる資料を紹介するとともに、当時の画家の周辺についてかんがえてみたい。

## △作品とその来歴▽

「洗馬」（写真1） 昭和一七年  
油彩・キャンバス 六五・二×五三・〇cm（15号） 昭和一八年、応召にさいし、形見として福島繁太郎氏に寄せられる（サインなし）。昭和三年、裏ばりにさいして、画家によりサインが入れられる。このとき他に捕筆なし。その後、福島コレクションからである。

某所蔵家のもとにあつた時、画家による所有者あての解説文が添付。（※資料は藤田士朗氏の提供）

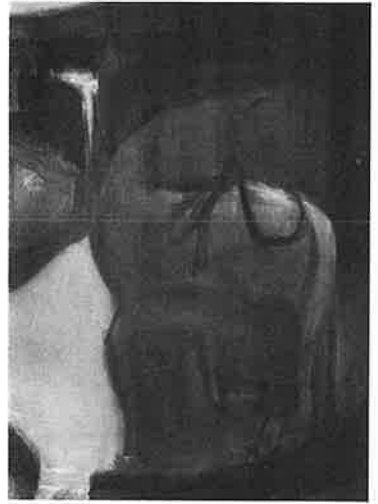
「洗馬」（写真2） 昭和一七年  
油彩・キャンバス 三三・六×二四・三cm（4号） 昭和一八年一月三日、応召にさいしての形見として倉田晋七氏におくられる。同じ日付で、裏ばりの板の裏面に画家による書き込み。昭和五二年、県立山口博物館に倉田氏の意志により寄贈。そのときの添え書き等

あり。いろいろ同館蔵。「子供が馬を洗う図」とも通称

## △図柄など▽

図柄は、画面の中央に、馬と背をかがめてそのうしろ足を洗う少年がみえ、右手前から奥にむかつてコンクリートの壁のようなもの、またその奥に正面をむいて排水口らしきものがある。左は土手のようである。排水口から流れ落ちる水は、手前で淀みをつくり、そこが洗馬の場所になっている。馬の抱え方は、復員してすぐ制作された「雨／＼牛」（昭二二・五〇号）の左の犬のそれとまったく同じである。藤田士朗氏から送っていただいた資料によると、一五号の絵の方には、その時期ははっきりしないが、ある時期―旧所蔵家から新しい所蔵家に作品が移つたのち―作者自身の解説が添付されたらしく、それによると、この場所は、下関重砲隊の練兵場の一角にあり、洗馬は、画家がその前にあつた下関女学校への通勤途中でいつも見かけていた情景だった。画面のうえが広場になっており、右上の方には木立が連なっていたという。

四号と一五号をくらべると、部分によって色調に多少の違いがあるが、構図はほとんど同じといつていい。



(写真2) 洗馬・4号



(写真1) 洗馬・15号

思フ」という書き込みがあり、またその倉田先生が博物館への寄贈にさいして添付した文中に、その日「頂いた絵はまだ乾いて居りませんでした」とあることから、絵の完成をまたずに渡されたことが知られる。描きこみかたに多少の不足が認められるのは、このことと関係があるのだろう。そうした点をかんがえあわせると、この二点は、一五号が先にできたのち、その図柄が四号に描き移された可能性が大きい。

△制作の背景△  
この二点の作品が形見としてつくられたことは、すでにみたように香月泰男自身の書き込み、またそれぞれが画家にとって意義ぶかい人物におくられていることなどから異論のないところだろう。

ただ描きこみかたでは、一五号の方にかかりの時間がついやされたとみえる一方、四号の絵は、構図をつくったあとの賦彩がそれほど入念に為されていような印象をもった。こちらには、キャンバスを貼った板の裏面に、「昭和十八年一月三日 香月泰男 倉田先生三呈ス 生アツテ再ビ帰ル日アラバ補筆ヲ致サント

福島繁太郎氏は、後年、画家が父ともあおぎ敬慕した人である。面識を得て日のあさい当時にあっては、まだそれほど身近かな存在ではなかったにしても、自分に理解をしめし

てくれる日本有数の美術批評家がいることを確信できることは、制作に大きな励みとなったはずである。応召にさいして、最後の自分の作品を福島氏にたくした理由もそのあたりにあったに違いない。

一方の倉田氏は、尋常科五年の香月泰男を知っていた人物である。寄贈時の添え書きによると、大正一〇年六月、氏は山口師範学校訓導から大津郡三隅村(当時)明倫尋常高等小学校にうつり、それから他校に転じる翌一年の秋まで一年あまりを校長として在任している。添え書きにそのころの記憶をたどり、「香月家は、村の名門として名を知られ、一門の長老、香月春翁翁は当時村長の要職にあられました。その幼き一門、香月先生は美少年の可愛い坊ちゃん、かすりの着物がよく似合っ居りました。」と書いている。

その後、昭和一六年に下関文閣小学校長として赴任したのが機縁となり、当時、結婚して市内向山一六九番地に住み下関高等女学校の美術教師をしていた香月泰男と再会する。画家の応召まで一年あまり交流はつづいたようであり、その間、倉田氏は、しばしば家からほど遠からぬ距離にあった香月家をたずねたという。そ

のおり氏は、話題のなかに混じえ何度となく画家の少年時代のことを懐かしげに語つたと推測できる。画家は、倉田氏の記憶のなかにある自分の少年時代のすがたが、うつるいやすく定まりのない自身の記憶のなかのそれとくらべ、あまりに具体的に鮮明なことに驚きを感じなかつたのだろうか。それはともかく、香月泰男が、死ぬかもしれない応召がきまり、少年時代をふくめての自分を知り、理解をしめしてくれる倉田氏に作品をたくすという思いを抱いたということは、十分かんがえられることである。制作に着手されたのは、身辺の整理がかなりすすんでからのことではなかつただろうか。

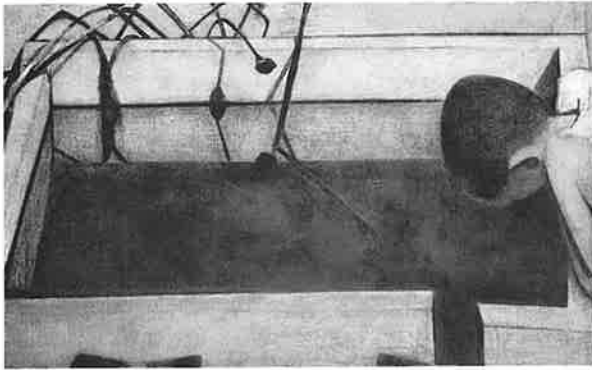
この昭和一七年は、「水鏡」(五〇号)が七月に、また翌一八年四月の第一八回国画展に出品されることになっていた二点の作品(一五号)も、すでに年内には完成している。

このほかに、「波紋」(五〇号)の完成が、キャンバス裏の書き込みから一八年一月だったことが知られるが、これも同年末にはほとんど仕上げられていたとかんがえられる。それに一五号の「馬洗」がある。四号の「馬洗」が倉田氏におくられた一八年一月三日には、それはまだ油が乾

いていなかった。

△主題▽

少年のモチーフは、すでに北海道時代から(昭11・5―13・1)みられ(写真3)、戦争をはさみ、昭和二八年ごろまでつづいている。初期のものは写真みがつよい。戦後につづくような独特な単純化をもつフォルムがあらわれるのは、下関時代(昭13・1―18・1)になってである。しかしなぜこれほど長く一つのモチーフがつづいたのだろうか。



(写真4) 水鏡 1942(昭17)年

考や現実をたいする姿勢のとり方などから派生する無数の原因群の不可解な化合によってうまれるものだとすれば、その源流の逐一をたどることは実際問題として不可能にちかい。しかし、そのなかのもっとも基本的具体的なものは指摘できるだろう。そうしたものの一つを解くヒントが倉田氏の添え書きに見いだされる。

香月家をたずねたある日、氏は、そこにおかれていた一枚の絵をみた。左右にのびた長方形の水槽があり、右に坊主あたまの子供がのぞきこんでいる。昭和一七年七月に完成した「水鏡」(50号)のこのようだが(写真4)、そのとき香月泰男は、左の縁に描きこまれた枯れかかったダリアのような植物と坊主あたまの少年をさして「亡びゆくもの」と「栄えゆくもの」といった意味のことを語ったという。あきらかに聖書



(写真3) 少年 1937(昭12)年

にみえる、特長のある対句的表現を連想させる言葉である。

これとよく似た表現が、昭和四二年東京でひらかれたはじめての「シベリア・シリーズ」展に寄せられた坂西志保氏の言葉にもみえる。「香月さんの絵を初めて見て『朽ちるものによって蒔かれ、朽ちざるものに甦らされ』という聖書の言葉が、頭に浮かんだ。…」これは、昭和二四年、フォルム画廊での画家の戦後はじめての個展をみたときに坂西氏が抱いた感想であるらしい。それはともかく、そのとき画家が倉田氏に語った言葉が聖書に由来するかどうかはもう少し考えてみる必要があるが、すくなくとも、その言葉から、そうした対句的発想が構想のベースにあったことはあきらかである。要するに、すくなくとも成長していく生命力を画家は少年のイメージとしてとらえ、それを際立たせるために死や滅びのシンボルとして枯れた植物をくみあわせていたことが判るのである。

このとりあわせは、そうした目でみていくとたしかに「釣り床」(昭和16)、「波紋」(昭和18)、さらに戦後の「風」、「埋葬」(ともに昭和23)など50号の大作にもみられる。「洗馬」も同じ意味合いで理解されうるならば、少年も馬も「栄えゆく生命」のシンボルであろう。だとすれば、この場合、それを際立たせる負のシンボルは、排水口とコンクリート壁によって暗示される練兵場であり、さらにそれによって暗示されるのは戦争そのものといえるかもしれない。「亡びゆくもの」は、自分もしてまた「栄えゆくもの」をも容赦なくまきこんでいく戦争そのものではなかっただろうか。そのように見ると、叙情的なトーンをもつこの作品には、情況にたいする痛切で激しい意識がこめられていることになる。

そのほかの面で、この作品で興味をひくのは、これが風景画の一種であることである。よく言われるように当時、下関は要塞地帯になっており風景を描くことは禁じられていた。それを反映するのか、現存する下関時代の作品で、応召の直前につくられたと思われるこの作品を除くと、これほど具体的に風景をとりあげた例はない。しかも画家の解説では、この場所は重砲隊の練兵場である。だとすれば、そうした選択にもなんらかの意図が働いていたとかがえざるをえない。いかんともしがたい時流にたいする、一人の絵かきとし

ての抗議の表明をそこにみることはできないだろうか。

「洗馬」は、香月泰男の最後の作品になるかもしれない。その一点であり、結果的には、戦後、生環しえたことよってはじまる香月泰男の本格的画業―「シベリア・シリーズ」に代表される―を、戦前とむすびつける接点に位置する作品である。画家の戦後をかんがえるうえでも、いますこしつっこんだ議論に値する作品と思われるのである。

(当館研究員)

## 美術館から

### 上級実技講座

#### ―受講生の募集

今年度はつぎのようなプログラムで受講生を募集します。受講希望の方は、官製の往復ハガキに、住所、氏名、年齢、職業、電話番号(昼間の連絡先)、希望講座名、希望期間(洋画のみ)を記入のうえ、七月四

日(金)までに美術館あてにお申し込み下さい。受講料は無料(ただし材料費、モデル料等は一部負担)です。

(一)洋画―裸婦デッサンと制作/講師 富永恒光(洋画家・山口芸術短期大学教授) / 期間 7/22(火)~7/24(木)と7/25(金)~7/27(日)のいずれか。

(二)版画―伝統木版画の技法の修得と制作/講師 吉村芳生(ドローイング作家) / 期間 8/12(火)~8/14(木)  
(三)日本画―日本画の上級技法の修得と制作/講師 中村脩(日本画家) / 期間 8/18(月)~8/20(水)

※時間は三講座とも午前九時半~午後四時まで。

### 県美展の作品募集

秋を彩る県民の美の祭典、第四〇回山口県美術展覧会が九月二一日(木)から二六日(日)まで開催されます。その出品作を募集します。

▼作品受付 8/29(金)~8/31(日)/午前九時~一二時、午後一時~四時

▼出品料 一点につき一〇〇〇円

▼審査員 今井凌雪、中原佑介、服部碩夫、本間正義、三木多聞、三輪龍作、山内観、山岸亨子(50音順)

※出品票、開催要項、おたずね等

は、美術館またはお近くの市町村教育委員会まで。

### 常設展示案内

#### 〔第一常設展示室〕

##### ●絵画展示室(香月泰男)

##### 香月泰男の中期作品

戦争体験を節目に、画家のテーマがしだいに「シベリア・シリーズ」へと収束、展開していく過程を、出征以前から一九四〇・五〇年代の代表作を通して紹介します。(6/27~9/21)。

##### ●絵画展示室(小林和作)

豊麗な色彩と独特のタッチで、調和のとれた自然観を表現した小林和作の風景作品を紹介します(6/27~9/21)。

##### ●中本達也展

人間の根源的な生きる姿や生命賛歌にテーマを求めつづけた中本達也の画業を、油彩画、水彩、版画、雑誌のカット紙など多方面の仕事を通してふりかえります(9/23~)。

##### ●郷土工芸室

##### 萩焼と赤間硯

山口県の伝統工芸を代表する萩焼と赤間硯の名品を展示します(6/27~)。



中本達也 魚人

#### 〔第二常設展示室〕

##### ●植木茂と現代彫刻

戦前、戦後をとうして一貫して日本的抽象造形の世界を追究した、わが国抽象彫刻のバイオニアの一人、植木茂の作品を紹介します(6/27~8/31)。

### 山口県立美術館ニユース

#### 「天花」

第一八号

昭和六一年六月一日発行  
発行 山口県立美術館

〒753 山口市亀山町三一

☎〇八元一五―七七七八

印刷 瞬報社写真印刷株式会社