

小林和作 —「構図」の美しさの探究—

特別展示：小松コレクションの名刀 (前期:江雪左文字と南北朝時代の刀剣 10/29(日)まで)
 (福山城築城400年プレ事業) (後期:徳川將軍家伝来の名刀 10/31(火)より)

2017年9月13日(水) - 12月10日(日)

会場：常設展示室

※月曜休館 ただし9/18(月・祝)、10/9(月・祝)は開館 9/19(火)、10/10(火)は休館
 ※学芸員によるギャラリートーク 9/22(金)、10/20(金)、11/18(土)午後2時より
 ※学芸員による刀剣ギャラリートーク 9/18(月・祝)、10/9(月・祝)、10/21(土)午前11時より

小林和作は、1934(昭和9)年、尾道に移り住み、以後亡くなるまで40年間、物心両面からこの瀬戸内の港町の芸術振興に貢献するとともに、豊麗な色彩と堅固な構図で親しまれる風景画を多数残している。

和作が自身の作品において最も力を割いたのが「構図」であった。和作にとって、絵の「構図」とは、作為的に創り出すものではなく、自然の中に見出すものであった。画家は、生涯を通して日本各地に「構図」を捜しに歩き回り、多数の水彩スケッチを残した。理想の「構図」を見つけ出すのは難しく、さながら「いつまでも青い鳥を捜すかのように」⁽¹⁾、執拗に自然の中を捜し廻った。最終的に見つけ出された「構図」は、人為的に創り出される芸術とは異なる、「自然物」⁽²⁾そのものの輝きを放っている。和作のいう「構図の美しさ」とはどんなものであったのだろうか。本所蔵品展では、尾道移住後の後半生の作品を中心として、同モチーフの比較や画家の交友を通して、和作が発見した美を展観する。



3. 小林和作《秋山》

I 絵画の中の構図の芽生え—日本画家としての始まり—

小林和作は、1888(明治21)年、山口県吉敷郡秋穂村(現・吉敷郡秋穂町)に生まれる。実家は田や塩浜を持った裕福な地主であった。小学校高等科を卒業した頃には、画業を志すが、「風流心など全然ない」⁽³⁾父和市の猛烈な反対にあう。1904(明治37)年、父親に日本画という条件でようやく画家志望を認められ、京都市立美術工芸学校絵画科に入学する。絵画科の教授陣は、竹内栖鳳、菊池芳文など錚々たる顔ぶれであり、和作は恵まれた環境で日本画を学ぶことになる。また翌年には、和作の生涯の友となる森谷南人子が入学してくる。

1908(明治41)年に同校卒業後、京都市立絵画専門学校日本画科に入学するとともに、河北霞峰の画塾に入り、霞村と号する。1910(明治43)年、第4回文展に初めて《椿》(所在不明)を出品し、入選を果たす。その前景の中央よりに椿の幹を描き、中景に配した木々に複数の四十雀がのどかに遊ぶ独特な構図は、菱田春草《落葉》(1909年、永青文庫)や下村観山《木の間の秋》(1907年、東京国立近代美術館)を想起させ、同時代の日本画の構図を精力的に学んでいた様子が窺える。1913(大正2)年には、《志摩波切村》(尾道市立美術館)が第7回文展で褒賞を受賞する。審査員であった竹内栖鳳からは、「小林の絵は取材と構図が比較的に新しいので好評であった」⁽⁴⁾と京都市立絵画専門学校の教室で直に批評を受けた。この受賞作は、三重県志摩郡波切村(現・大王町)を訪れ、現地でも写生したものをもとに描いた作品であった。後に和作は「絵をかく事も大切であるが、その前に構図や絵になる素材を求める事が更に大切である」⁽⁵⁾と語っている。日本画家として活動していた時代より、自然の中から「構図」を見つけ出し、それをどのように絵画という画面の中に収めていくのかを模索していた様子が和作の初期の作例からは窺える。



4. 小林和作《秋山》



7. 小林和作《伯耆大山の雪》1942年頃



23. 鹿子木孟郎《フランス風景》1917年頃



25. 梅原龍三郎《百合》1973年



26. 中川一政《バラ》



27. 林武《薔薇》

II 自由さを求めて一和作の師たち一

日本画を描くには、ある種の制約が生じる。絵具を入念に溶き、定められた順序に従い塗っていかなければならない。決して器用ではない和作が、日本画に窮屈さを感じたのは想像に難くない。1913(大正2)年の文展受賞後、落選が続き、和作は自信を失い始めていた。そして「絵の自由さ」を求め、洋画への転向を考え始める。

京都にいた和作は、まず鹿子木孟郎の「アカデミー鹿子木下鴨塾」に入会する。鹿子木は、3度にわたりパリに滞在し、「最後の歴史画家」と呼ばれたジャン＝ポール・ローランに師事し、本格的にフランス古典主義を吸収した最初の日本人のひとりであった。鹿子木が3度目の滞仏時に描いた《フランス風景》(No.23)には、何気ない風景の中にも確かな構成がなされており、あくまで古典的な精神を持ち続けたカミーユ・コロワの風景画の影響も垣間見える。画塾では、何よりもデッサンが重要視され、和作はここで洋画の基礎を学ぶことになる。だが、印象派に強い影響を受けた外光派の画家たちが主流の日本の画壇において、鹿子木の作風はすでに古いものであり、さらにパリではポスト印象派の画家たちが次第に評価され始めていた。日本の洋画家たちもそれに無関心ではなかった。時代は「絵画の自由さ」を求め、移り変わり始めていた。和作もその時代の流れに乗ることになる。

1921(大正10)年に父が亡くなり、莫大な財産を相続した和作は、大正デモクラシーの自由な雰囲気の中で若い画家たちが集まり、様々な文化が流入していた東京に移住することになる。画家が東京に移住することを決意したのは、1922(大正11)年の5月に梅原龍三郎と中川一政の作品を目にしたのがきっかけであった。鹿子木の画塾の同門であった林重義とともに東京を訪れた際、この同年代の画家たちの生き生きとした作品を見て大きな衝撃を受ける。必ずしも忠実な写実に捕われないポスト印象派の影響を受けた彼らの作品は、和作にとって最新の洋画の「自由さ」を伝えるものであった。本展に出品されている彼らの静物画(No.24~27)には、大胆な筆触で表現された花の生命力が溢れている。日本の洋画が「梅原龍三郎、岸田劉生あたりから「絵の上の自由さ」という事と「写生画は直ちに絵ではない」という事がわかりかけた⁽⁶⁾と和作は述べており、梅原らとの出会いをきっかけに対象の全くの再現から脱却したのだと思われる。和作はこの出会いのわずか半年後に上京し、梅原、中川、そして林武に直接指導を仰ぐことになる。特に梅原の宅には頻繁に出入りしたらしく、10日に1度は梅原を訪れ、描きかけの絵のアドバイスを求めたり、作品を借りたりしていた⁽⁷⁾。洋画家として駆け出しであった和作にとって彼らが支柱であったと同時に、日本近代美術史に名を残すこの3人の画家にとっても和作が生活面の支えであった。この時期、この資産家は彼らの作品の多くを購入している。和作は彼らとともに写生にも出かけ、絵画表現の「自由さ」を直に学び取っていく。また和作は、東京で同時代の画家のみならず、多くの西洋絵画を実見し、実際に買い上げている⁽⁸⁾。この刺激的な環境の中で、この駆け出しの洋画家は、多くの若い芸術家たちと同様、西洋への憧れを募らせていくことになる。

III 写実と虚構のバランスーセザンヌへの傾倒一

1928(昭和3)年元旦、和作はヨーロッパに向け出発する。初めパリに到着するが、すぐにナポリやアマルフィといった南イタリアを周遊している。その後11月から数ヶ月は南仏のエクサン＝プロヴァンスに滞在する。多くの日本人洋画家にとって西洋は憧れの地であったが、和作にとって、南仏は彼が「画聖⁽⁹⁾」として崇拜したポール・セザンヌが生き、作品を描いた場所であった。

「近代絵画の父」と称されたセザンヌは、パブロ・ピカソやアンリ・マティスの描いた20世紀の革新的な絵画に多大な影響を与えた芸術家として知られている。自然のモチーフを単純化して幾何学的に捉え、古典的な構図を意識し、見事に構築された作品を残した。「自然に即して、プッサンの持つものを描く」と画家自身が語ったように、セザンヌが目指したものは、17世紀のローマで活躍したニコラ・プッサンが描いた、完璧に調和の

とれた重厚な表現を取り戻すことであった⁽¹⁰⁾。和作は、セザンヌをこの数百年の最も卓越した画家であると述べると同時に、その作品に関して「風景画に含有すべき写実の分量と云うものは中々作者に取りて重大なる疑問だが、それを苦もなく解決して実に寛厚な適度の写実をなして居る⁽¹¹⁾」と評価している。和作がこのフランスの近代画家から学んだものは、写実と虚構の見事なバランスであった。和作が欧州遊学時に描いた作品には、セザンヌの明らかな影響が見て取れる。イタリア滞在時に描いた《カプリ島》(1928年、山口県立美術館)では、不器用ながらも、建物や山の形を幾何学的に捉え、構図を創りあげようと模索している様子が見て取れる。後年、和作はセザンヌの影響を離れ、絵具を何重にも入念に塗り重ねるようなことはしなくなるが、《石槌山中の春》(No. 14)に見られるような対象を単純化しつつ、バランスの取れた構図を自然に見出していきやり方には、セザンヌという媒介が不可欠であったように思われる。前景から遠景に至るまでの無駄のないモチーフの連なりには、セザンヌとの共通点が見て取れる。

IV 民衆画家和作の完成—尾道への移住—

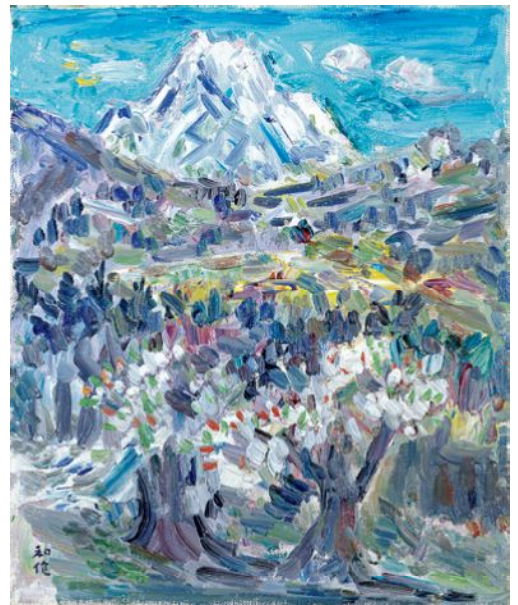
上記に上げた梅原を筆頭とした師やセザンヌの影響を離れ、和作が独自の画風を確立していくのは尾道移住後のことである。1931(昭和6)年、実家の財産の運用に当たっていた弟が株式投資に失敗し、小林家の財産は無に帰することになる。細々とした財産を整理し、どうにか生活できる財産がそれぞれに分配されることになるが、東京で派手な生活をしてきた和作は、生活を根本から変えなければならなかった。1934(昭和9)年には、東京を離れ、以前から何度か訪れたことあり、森谷南人子⁽¹²⁾が住んでいた尾道に移住することになる。後に尾道の景色を「**寶玉**⁽¹²⁾」と賞することになるが、体裁として山口に戻るわけにはいかなかった和作にとって、尾道に移り住んだのは全くの偶然であった。

しかしながら、「民衆画家小林和作」が完成するのは、まさにこの地でのことであった。東京では梅原や林武といった先輩画家に常にアドバイスを求めていたが、尾道では物理的に不可能であり、彼らの影響を離れ、和作は自然のみを師とするようになる。尾道移住後、和作は日本全国を歩き廻り、気になる構図を見つけては、紙に鉛筆と水彩で写生をした。写生することにより、記憶に風景を留めるのである。現地での写生の数は千枚を超えたという。高知県室戸岬で描かれた写生《室戸》(No.2)には、事物の細かい点を捉えるのではなく、構図の概要を捉えようとする姿勢が窺える。

また描き方にも、尾道以後に変化が見られる。セザンヌの影響を受け、厚く何重にも塗り籠められた筆致は、1930年代後半からは次第に大胆なタッチで一気に呵成に描きながらも、より明るい色彩で軽やかに描かれているものが目立つ。1939(昭和14)年に描かれた《秋の果物》(No.11)には、セザンヌの静物画に見られる多視点で捉われたモチーフを組み立てる構図の影響を引き継ぎながらも、軽いタッチで明るさのある果物を描いている。

V 日本近代美術史における和作—独立美術協会入会—

尾道の移住と同時に、春陽会を辞し、独立美術協会の会員になったこともまた画家和作にとって重要な出来事であった。独立美術協会とは、1930(昭和5)年に既存画壇から独立し、新しい時代を切り開く目的で児島善太郎、里見勝蔵、林武らによって創立された。里見《イビザの岩山》(No.17)には、強い原色の色彩と荒々しい筆触で単純に対象が捉えられており、フォーヴィスムの明らかな影響が見て取れる。このような激しい作風は、絵画の自由を雄々しく宣言するものであった。画壇の動きに無関心であった和作は、創立時に林重義から誘いを受けていたが、いくらかの資金を提供するのみで、その誘いを断っていた。だが身の上の変化により、度重なる里見や川口軌外らの誘いを受ける形で、1934(昭和9)年に独立美術協会に入会する。「主張もかき方も



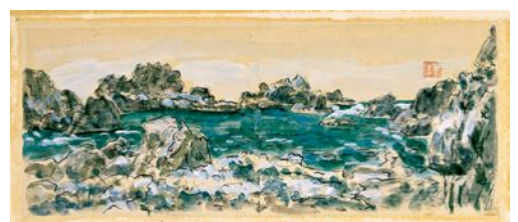
14. 小林和作《石槌山中の春》



19. 森谷南人子《内海初夏(高島)》1944年



11. 小林和作《秋の果物》1939年



2. 小林和作《室戸》1952年頃



17. 里見勝蔵《イビザの岩山》1950年



13. 小林和作《春の山》1958年頃

としていた様子が見いだせる。その上で長時間放置され、数百枚から2、3枚の選ばれた「構図」が作品になった。本展に出品されている《秋山》(No.3, 4) や《春の山》(No.13) にはそのようにして見出された「構図の美しさ」を見ることが出来る。

1974(昭和49)年、和作はスケッチ旅行最中の事故で亡くなる。86歳という高齢であったが、死の直前まで精力的にスケッチ旅行に出かけていた。事故の数年前、画家は病床ではなく、自分の好きな景色の地へ「独りで行って、神隠しにでも遭ったように行方不明になって死ぬる」ことを希望していた⁽¹⁸⁾。その死の直前まで、和作は「構図」の美しさを探し求めていた風景画家であったのだ。

(学芸員 鈴木一生)

烈しい独立美術」の画家たちと考え方が馴染まない和作であったが⁽¹³⁾、同時に入会した須田国太郎とは生涯を通して交誼を結ぶことになる。スペインで美術を学び、京都大学で美術史の教鞭を取っていた須田は、和作の作品に直接批評らしいことは述べなかったが、常に和作の作品を高く評価していた。須田を日本画に導いたのは自身であると和作は後に語っており⁽¹⁴⁾、《松林図》(No.20)は、西洋美術史家である須田が日本画を描いた興味深い作例である。民衆画家として尾道で、また独立美術協会の画家として画壇で確かな位置を確立していた和作であったが、『みづゑ』1950年4月号に掲載された須田国太郎が書いた小林和作の記事は⁽¹⁵⁾、東京における一般愛好家の間でのこの尾道の風景画家の名声をさらに確かなものにした。

VI 「構図」を求めて—和作における芸術—

尾道移住後の和作が見出した芸術とはどのようなものであったのだろうか。和作が作品を描き上げるまでのプロセスを確認しておこう。まず「構図」を探しながら各地を旅するところから始まる。その上で気に入った風景を見つけると、どこにでも道具を広げてデッサンを始める。ただその場で油絵を描くことは、1950年代以降にはしていない。ただ紙と水彩絵の具を持って、あちこちで水彩デッサンを描く。その後、アトリエにて、数多くのデッサンから「構図に何か心に留まるもの⁽¹⁶⁾」を選び出し、作品とする。

しばしば和作は実景をそのまま作品にしていると語られるが、「そのまま」という言葉には留意する必要がある。確かに和作は、水彩デッサンの構図をそのまま油絵の完成作に用いている。しかし和作は、自然に対峙した時点で、画家の眼で自然を見ていた。和作は、一度写真をスケッチの代わりに用いようとしたが、どうも「死物」のように感じ、どんなラフな写生にも及ばないと証言している。「写真は物の位置や色彩を変えることができず、それに対して「写生は自分のかき勝手のよいように自然を直してあり、その景色の主要な線も抽出して写すことができる」と述べるのだ⁽¹⁷⁾。この証言からは、現場での水彩デッサンの時点で、和作が自分の「構図」を見出そう

註

- (1) 小林和作「構図(昭和26年)」『風景画と随筆』美術出版社、1959年、190頁
- (2) 小林和作「K君と私(昭和25年)」同前、196頁
- (3) 小林和作「私の略歴(昭和24年)」同前、39頁
- (4) 小林和作「作品の解説120」『天地豊麗』求龍堂、1974年
- (5) 小林和作「私の生活と信条(昭和35年)」『春雪秋霜』求龍堂、1967年、35頁
- (6) 小林和作「私と同時代の秀才たち(昭和40年)」同前、121頁
- (7) 小林和作「私の生活と信条(昭和35年)」同前、31-32頁
- (8) 1932(昭和7)年に行われた和作の収集品の販売会目録には、アンドレ・ドランやオディロン・ルドン、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌなどが含まれていた。Cf. 『小林家蒐集油絵目録』1932年、東美倶楽部
- (9) 「インタビュー 小林和作(聞き手:東野芳明)」『美術手帖』1965年4月号、89頁
- (10) 新畑泰秀「セザンヌ礼讃—20世紀絵画への影響と展開」『セザンヌ主義—父と呼ばれた画家への礼賛』横浜美術館/北海道立近代美術館、2008-2009年、12頁
- (11) 「小林和作の言葉(『セレクト』第1巻第5号/1930年)」『展覧会カタログ『小林和作展』田辺市立美術館、2006年、79頁
- (12) 高橋玄洋(監)『和作花咲く 花咲か翁 小林和作没後40年』和作協賛会・尾道学研究会、2014年、170-171頁
- (13) 小林和作「私の生活と信条(昭和35年)」前掲書、34頁
- (14) 小林和作「蒐集(昭和34年)」『風景画と随筆』前掲書、239-240頁
- (15) 須田国太郎「小林和作」『みづゑ』534号(1950年4月)、57-58頁
- (16) 須田国太郎「訪問1・小林和作」『美術手帖』1954年12月号、36頁
- (17) 小林和作「秋の旅(昭和31年)」『風景画と随筆』前掲書、162-163頁
- (18) 「『生活雑紀』このごろのことなど(特集 I /小林和作の芸術)」『三彩』No. 254(1970年2月)、16頁