

# 第二次世界大戦後の広島美術の出発点の一側面

## 一戦後広島的美術的展開〔I〕一

金 田 晋

### はじめに

風光明眉，氣候温暖，物資豊富にして，海と山がせまり，自然の造化力多様多彩であつてみれば，なにゆえひと，虚構の美を求めんか。

瀬戸内海には多くの島が浮かび，かつてはどこも白砂青松をあたりに散らしていた。海産物の宝庫であった。山が海岸にまで迫っていて，川は急峻で清澄。魚がせびれを返して，十字型の反射光を放って泳ぐ。山の斜面には棚田がはいのぼり，街では民家もまたそのように積み重なってゆく。地震はない。

宮島は日本三景の一である。そして，これは自然を強引に人工的に作りかえた景観でなく，自然の景観に人工の，朱の鳥居を配してアクセントをつけたものであろう。したがって人工美よりも自然美に属すると考えるのが穏当であろう。

季節きせつには，海の幸，山の幸が競うように食卓にのる。料理とは本来，火の加工品である。だが，この地では，火を通さない，活作りを最高の料理法とする。鮮度が評価の第一に立つ。素材のその都度の味を引き出すこと，そのための最小限の香辛料。さまざまな種類と鮮度の素材を一つの味に統一してゆく，西洋や中国のあの強引ともいえる料理哲学は，ここでは無縁である。

不足といえば，広々とした平野をもたないこと，波が岩を砕く，見晴るかす荒海，大海をもたないこと，雲を突き破ってそそりたつ山嶺をもたぬこと。そして，炎暑の熱と酷寒の凍をもたぬこと。つまり世界を構成するさいの基軸たる水平軸と水直軸を，ひとは裸形において直視することなく，ただそれらはゆたかな物の形のうちに包み隠されているのである。

そうした風土がこの地に住むものの造形意識にどのような影響を及ぼしたか，筆者は風土決定論的な議論を好むものでないが，そこにある傾向のあることは否定できない。筆者

がはじめて広島に着任したとき、己斐から五日市にかけては外見にも、今よりはっきり花木と盆栽の産地と映った。戦前は大陸にもずいぶん輸出された、と聞いた。盆栽、それは背景に浄土思想が垣間見られるにせよ、世界の縮約的に理想化された模倣である。山があり、谷があり、森があり、巖には苔がむしっている。そこでは矮小の樹を見て、天を摩す高樹が連想される。短小の葉の陰に虫の鳴く声が聞こえるようでなければならない。盆栽の美は、そこにどれほど人工の意匠が凝らされていても、やはり自然美に属する。自然美の基本に、現実を肯定する意識がある。

造形のための想像力には二種の働きがあるように思われる。つまり現実をたいする強烈な否定作用と、現実を縮約する模倣的作用である。かつてヴォリンガーは、今世紀の抽象主義美術運動の聖典とも目された論文『抽象と感情移入』（1907年）において、古代ギリシア・ローマとルネサンス以後の芸術創造を現実肯定の模倣衝動によるもの、他方古代エジプトやメソポタミヤ、ビザンチンやゴシックの芸術を現実恐怖にもとづく抽象衝動によるものと区別し、じつは人類の美術の長い歴史において後者のほうが通例であった、と結論づけた。この二種の衝動に対応する想像力というわけである。ひろしまの風土性から考えると、あの模倣衝動に対応する想像力が顕著のように思われる。

では広島では芸術創作の活動は活発でなかったのか。答えは、「否」である。『中国年鑑』昭和25年度版によれば、日展への応募数は、県単位で比較すれば全国で五指に入ると報じられている。昭和24年に広島県立美術展覧会の第1回展が組織されるが、今日では大抵の県市で見られるこうした企画も当時は全国で先駆的企画であった。原爆被災という都市壊滅の痛手をうけながら、広島は全国でもっとも美術活動の盛んな地域であった。

だが昭和20年代後半、とりわけ文学の分野で、世界最初の原爆被災地広島の作家はなぜもっと強力な原爆告発の文学を書かないのかと、東京在住の批評家、たとえば山本健吉等から強い指弾をうけた。美術の場合も同様である。先述の『中国年鑑』昭和25年度版においても、先の事実を記したあとにつづけて、入賞入選の少なさをあげて、質の面で弱いと結論されている。なぜ量が質に転化しないのか。

筆者はこの数年間、広島文化振興事業団の年鑑の定期刊行書『美術ひろしま』第3巻以後の編集を手がけてきた（共編）。同書は、今年で第8巻をかぞえる。同書は、広島市在住あるいは在勤の作家の、その年のすぐれた作品のアンソロジーであることを第一の課題とし、その年の広島市でおこなわれた各種展覧会の一覧を掲載することによって、これま

で市立美術館をもたずにきた広島市の、一種の誌上市民美術館の役割をはたしてきた。それと同時に、戦後広島美術の歴史を整理するために、筆者の監修下で、広島大学総合科学部に在籍する、比較芸術学や比較美学専攻の学部生、大学院生の協力をえて、「戦後広島美術年譜」（以下「年譜」と略す）を作成し、これを分載して、昭和20年8月の原子爆弾投下直後から昭和44年までを整理してきた。作業は今なお継続中である。本稿はこの「年譜」の資料整理の過程で拾い集めてきた記事により、その前史にあたる昭和10年代に焦点をあてて、戦後美術の出発点を確かめようとするものである。

## 1. 広島美術教育

広島の明治以後の美術史をふりかえるとき、学校教育としての美術をぬきにすることができない。明治の末年から大正にかけて日本画に原貫太郎（広島高師）、築瀬由太郎（県立広島高女）、石谷辰次郎（広島高師付中）、洋画に米山利助（広島師範）等が着任し、美術の教員養成に尽力した。大正6年、かれらが地元の画家たちと一緒に、第一次広島県美術展覧会を創設し、毎年広島産業奨励館で開催していった。大正15年、この県美展が新旧両派に分裂し、広島美術院が結成されたりした。こうした活動によって、広島では学校の美術教育が絵を描く人口の裾野拡大することに大いに貢献したし、また地元作家の定期的な展覧会活動によって、絵を観ることの親しみと喜びを提供した功績はその後の広島美術界を考える上で、忘れてならないことである。

竹本三郎の回想によれば、かれは昭和12年広島師範を卒業する。そのころ師範には内山市郎が美術を担当していたが、付属中学校にいた名柄正之と一緒に、夏休みになると小中学校を視察してまわり、学校で教えた教育法を実践しているかどうかを監督した。美術の教員は油彩画を志していて、水彩画については素人であった。だが、学校では児童に水彩画を指導する。かれらはやむなく自分がかつて受けた水彩画教育と油彩画法からの応用にたよっていた。技法には素材に規定される理法があるが、水彩の理法を知らないままであった。内山と名柄は美術教員の再教育のために、小磯良平等の新制作協会のメンバーを広島に招いて、夏季講習会を開いた。戦争たけなわの数年を除いて、これはずっと開かれつづけた。今もって広島の水彩画が活発なのは、これに由来する。

しかし美術の教育は、おおむね如何 *Wie* に描くかという手法の教育が中心になり、何 *Was* を描くとか主題の問題はどうしても二の次になる。そこに広島美術の特徴を見る

として、うがちすぎであろうか。しかも先に指摘したように、自然環境に恵まれた広島  
の地にあっては、あくまで一般的な概括の枠を出るものでないが、堅固な虚構を構築して、  
そこにわが身を置く必要性が明確でない。生活の中にひとときの見える光景を、絵に写  
し取るという姿勢では、なかなか強烈な虚構意識が出てこない。

## 2. 美術の前衛を志向して

そうであっても、人間の精神は自然と身のまわりの環境に対面してだけあるのではない。  
大正から昭和にかけて、繁栄から恐慌へ、さらに戦争へと突き進んでゆく日本の政治社会  
状況の中に、ひとはいやおうなしに巻き込まれ、むしろみずから自分をそこに投企してゆ  
く。日本の美術運動もひたすら西洋の知識を受容し、留学後は美術学校の教授の職が待っ  
ている時代ではなくなった。美術もまた自己表現の手段であることの自覚が深まってゆく。  
東京や大阪には、官製の美術学校ではない、ただ画力の鍛練だけを目指す画塾や絵画研究  
所がではじめる。広島からも多くの画家志望の少年たちがそうした画塾の門をたたいた。  
かれらは東京で、とくに昭和10年代におこった日本の美術の前衛運動の渦中に身を投じな  
がら、広島にその息吹きを伝えたのである。かれらの活動とその交友を、以下列伝風に叙  
述してゆきたい。

灰谷正夫は明治40年、広島県吉田町で生まれる。高等小学校を卒業して、大手町一丁目  
にあって、広島市内で当時唯一のオフセット印刷機を有していた谷口印刷所に、図案工、  
石版工として就職。得意な絵の腕前を活かしたかった、のちに灰谷はそう回顧する。当時  
印刷所は画家志望の少年たちの格好の就職口であった。その谷口印刷所にはほかに二人の  
少年がいっしょに入社してきた。三人は意気投合し、画家になることを誓いあう。その二  
人とは、昭和10年代の美術の前衛運動を担った鬚光と、戦後二科会の中心人物となる野村  
守夫であった。大正11年のことである。その印刷所の大広間でおこなわれた、在広の画家  
神田周三の展覧会に感動。それが口火になったのか、灰谷は10ヶ月で退社、大阪に出て、  
自動車修理工場に就職。

同じころ、鬚光も退社し、大阪に出て、画塾に通う。一年で東京に移る。その鬚光が開  
拓したあとに野村がつづいた。灰谷も大正13・4年、大阪天王寺にあった新燈社美術研究  
所にまなぶ。そこではじめて木炭デッサンをならった。そこ以外、画塾、美術研究所のた  
ぐいをかれは知らない。大正15年、上京。

昭和3年以後、古賀春江に師事。師事するといっても、本来古賀は弟子をとることをしないひとであり、また体調も崩していたから、灰谷は描いた絵をもっていった批評をあおいだ。昭和4年「1930年展」に『風景』入選。これがかれにとって、最初の入選であった。翌年「二科展」に、同じ主題の『工場風景』が入選。当時ツェペリンの飛行船が日本に立ち寄り、評判になっていた。古賀にも飛行船を描いた作品がある。灰谷は墨田川の対岸にある工場風景を描いて、その中心にガスタンクをすえた。それが飛行船の後ろから見た姿によく似ていたからだという。そのシャレタ感覚が好評であった、と灰谷は述懐する。作品は既になく、私は絵はがきを見せてもらっただけであるが、それでもおそらく自分の勤務する工場がどこかに紛れ込んでいるかもしれない下町の工場風景を描いて、その上空に浮かぶ飛行船に画家への夢を託したかれの気持ちが伝わってきた。

東京で灰谷は印刷所に勤め、そのかたわら絵を描きつづけていたから、いつもそれなりのお金ももっていた。だからかれの下宿には鬩光がときどき訪ねては、自分の絵を担保にして金を借りていくこともあった、という。だがそうした安定した生活も、古賀か死に、かれ自身も病気になって、帰広。昭和10年のことであった。広島県立美術館にあるかれの履歴書には、その記事につづけて「絵を絶つ」とある。かれは広島の第一印刷所に就職して製版工となる。だが、これは絵を描かないという意味ではないであろう。そうだとすれば、それ以後のかれの活動が説明できない。画家を第一とするというそれまでの生活を断念したという意味であろう。

昭和12年、「広島フォルム美術協会」を結成。会員——山路商、坂本寿、灰谷正夫、岩岡貞美、木村武夫、穂田伏見、紺野耕一、森野一、藤井注等。このなかに灰谷正夫の名が見える。山路商はこのころの広島の前衛美術、文学の中心であり、すでに大正12年『ダダイスト山路商宣言』を発刊、広島の比治山に画材屋を開いて、画家たちのたまり場を作っていた。因みに、山路は治安維持法で長期拘禁されたあと、昭和19年病死。灰谷はこの中で、中央から帰ったばかりの新進の画家として活動した。

昭和18年、いよいよ戦争が激化する時局にいたって、灰谷は中国新聞社に写真修整工として入社。新聞では写真に網をかける。そのとき元の写真にあった線が消えたり、線が重なって濃くなったりする。それを面相筆一本で修正してゆく、じつに細かい仕事である。その職人的技術が灰谷のデッサンには生きている。一本の線が、ものの輪郭をなぞるものでなくそれ自身形をもち、増殖する力をもっている。

筆者の自宅の居間の壁に、かれが晩年に描いたデッサンがかかっている。左手にもった化石（帝釈狭で見つけたという）を、面相筆で丹念におこしたものである。それをじっと見ていると、石がケロイドの顔に変わり、それがまたひとなつこい子犬にも見え、さらにいろいろなものに変貌してゆく。石の一面を写生し、そこで足りない線を別の面から探してきたという。イメージの形成と写実との緊張がどこまでもつづく。

昭和25年第3回広島県美展で県知事賞を受賞して、画家として再起。標題「月夜」。以後、自由美術を舞台に、活躍。自分は広島原爆を正面から描けなかった、あれはむごすぎる、そうかれは言った。だが、戦後最初に描きにいった縮景園の松の絵膚にも、かれが好んで描いた備前焼の壺の絵膚にも、あの焼けただれた肌のケロイドがでてくる、とかれはいった。昭和35年以後かれの開発した独特の「たらしこみ」は余人の追隨を容易にゆるさないであろう。

「広島フォルム美術協会」が発足した前年の昭和11年、「第一回芸州美術展」が、今日「原爆ドーム」とよばれる広島県産業奨励館で開催されている。この展覧会は当時「佐伯便利堂」を経営し、戦後朝日広告社を興す佐伯卓造がスポンサーになって開かれた。同人は鬨光、野村守夫、中川為延、船田玉樹、丸木位里であった。翌年野村、中川が脱げ、三好光志、柿手春三、中谷ミユキが加わる。油彩の鬨光、野村、柿手は帝展に対抗して興った「二科会展」に出品することから画家人生をはじめ、「独立展」（昭和9）がはじまると、鬨光と柿手はそちらに出品するようになる。日本画の船田と丸木は帝展に対抗する院展に出品していたが、それにも造反して、岩橋英遠を加えた三人が中心になって、13名で昭和13年「歷程美術協会」の第一回展覧会を開く。三好は、丸木の青龍社展の出品者であった。こうした同人の顔ぶれを見ると、「フォルム」と並んで、広島の前衛美術運動のもう一方の拠点という気概が感じられる。しかもこちらのほうは、既に東京等で実績をもつ集団であった。また佐伯は月刊誌「実現」を実現社をおこして出版。戦争末期に休刊から廃刊に追い込まれたらしいが、鬨光、船田、丸木、三好四者の「芸州美術協会同人座談会」が掲載されている「実現」第179号は昭和12年3月号であり、逆算すれば、大正期中頃創刊ということになる。広島という一地方でこれだけ息の長い出版活動が行われたこと、しかも時代感覚の先取性もちつづけたことは注目にあたいする。この雑誌は今日ではほとんど散佚してしまっているが、今後の周到な調査のまたれるところである。

船田玉樹は広島県立一中を卒業後、絵画の世界に入る。最初油彩画を志したが、日本画

に転向。小林古徑と速水御舟の薫陶を受けて、早くから院展で頭角を表した。丸木位里は今日では「原爆の図」の作家として名高いが、広島明治大正期の日本画界の中心、田中頼璋の門下から出発した。いずれも今日にいたるまで一貫して個性的な仕事をしてきた。

船田や丸木が昭和13年に東京でおこした歷程美術協会の精神がどのようなものであったか、その「歷程美術協会結成趣旨」を見てみよう。そこにはつぎのような激しい口調が綴られている。

「歷程美術協会は今日の日本画人のコンベンショナルな思想と技術を拒否し、造形芸術の本質に立ち返って反省し再出発を志した者によって構成されて居ます。＜中略＞彼の狭隘な視野から、イデーと現実の間の相克を回避し、自慰安易な画業に安住せんとする画人群、浮遊する生活感情に流行のユニフォームを着た和洋折衷派にとどまる新人群に対して、歷程美術運動が如何なる問題を投げかけ様とするか、勇敢にも旧套を破って意欲し行動する姿を見て頂ければ幸甚であります。＜後略＞」

（第1回歷程京都展目録 昭和39年5月より）

だが39年7月の第二回展の終了後、3人は脱会し、その革新的性格を失ったとされる。

昭和14年「美術文化協会」が結成される。鬚光、柿手は創立会員となり、翌年丸木がそこに加わり、船田も「信夫」の本名で油彩画を第二回展に出品している。この「美術文化協会」は、戦時下における美術家たちの最後の砦であった。ちなみに、このグループに出品した広島関係の作家は、上記のほか、高津守（第二・四回展）、紺野耕一（第二回展）、高津善本（第三回展）、木谷徳三（第三・四回展）がいる。このうち、紺野耕一は戦後中国新聞の美術部門を担当し、広島でおこなわれる美術についてその規模の大小を問わずに、頻繁に批評を執筆し、広島における美術批評の基盤を築いた。

「美術文化協会」の創立会員、柿手春三は広島県双三郡三良坂町の出身。昭和3年上京。太平洋画会研究所に学ぶ。そこで、鬚光、井上長三郎、麻生三郎らと知り合う。昭和15年病気をえて、帰広。同17年、丸木位里、鬚光と広島で、連続三人展を開く。戦後、自由美術にいち早く復帰したが、その後今日まで広島平和美術展（昭和30年創立）代表委員。

鬚光のほうはすでに大正末年に「二科展」に入選し、昭和2年には「1930年展」で奨励賞をとるなど、かくかくたる成果を得ていた。日雇労務などをして生活費を工面しながら画業にすべてを賭けていた。

昨年広島県立美術館で、「鬨光」展が開催された。NHKテレビ日曜美術館で全国に放映されるなど、大方の注目するところであったが、その内容もきわめて充実したものであった。

鬨光、本名石村日郎は、現在の広島県山県郡千代田町に明治40年生まれる。大正12年大阪の天彩画塾に、さらに翌年上京して太平洋画研究所にまなぶ。大正15年二科展に初入選して以来、種々の公募展に出品、しばしば受賞した。昭和14年美術文化協会、昭和18年新人画会の結成に参加、主要メンバーとして活躍。昭和19年応召、昭和21年1月19日、上海にて戦病死。昭和10年代の芸術的アヴァンギャルドの峰々を疾風のように駆け抜けていった。

鬨光の広島での最初の遺作展は昭和24年11月9－15日、朝日ホールで開催された。その遺作展目録に掲載された「開催の言葉」を、やや長文になるが、当時の時代状況を知る上でも貴重なので、ここに引用することにする。

去る六月、東京に於て画家批評家達によって開かれた鬨光遺作展の作品をそっくり広島へ招来出来たことは、在京の井上長三郎氏その他の人達の絵画芸術への純粋な善意と広島出身者である彼えの良き友情によるものであります。広島に於ける遺作展開催のことも在広画家並に知友の人達の芸術への熱情によってなされたものであります。画家の唯一の遺産は作品であり、此の遺産は多くの人達が共に所有することの出来るものであります。不幸な戦争によって有能な画家を失いましたが鬨光もその一人であります。しかしながら戦後、鬨光の秀れた問題を提起した画家は他にはありません。彼の作品こそは戦後的混乱の中に深い反省と未来への啓示を与えてくれています。今後といへど鬨光程の高いエスプリによってつら抜かれた画家は多くは出ないでせう。広島がいみじくも生んだ天才的画家の代表的作品を陳べられたことを皆さんと共に喜びたいと思います。

### 3. 触覚をとりもどす

ルネサンス以来の近代美術の歴史を概観するとき、いろいろな傾向を指摘することができるが、ここでは視覚の純粹化をあげてみよう。印象派の勝利は視覚の勝利とも言える。かつてミケランジェロは自分を画家とよばれることを拒否し、どこまでも彫刻家であろうとした。そのころ絵画と彫刻の優劣を競うパラゴネ論争が起こるが、それを最後に造形



美術は絵画中心に再編されていく。それは触覚にたいする視覚の優位が確定してゆく道であったと言ってもよい。

しかし、視覚が働くために、ひとは物から距離をとらねばならない。視覚は物を全体的にとらえるには適しているが、その皴髪に肉薄することに不向きである。視覚は物の表面をうけとめるに有利であるが、その深部に入りこんでゆくことができない。表層を美化することに満足せず、現実の表皮を剥いでその内部をえぐり出そうおすとき、美術家たちが触覚の復権を狙ったことは当然である。だが絵画はあくまで視覚的でなければならない。絵画における触覚的なものは、線として現出する。

鬚光にも太平洋画研究所時代の、男の裸体を描いた木炭デッサンが残っている。だがそれは取り立ててひとの眼を引きつけるものでない。それにくらべると面相筆で細密に、刻むといったほうが正確なほど、鋭く描いてゆくデッサンは、ひとに奇妙な非現実感を抱かせるまでに強烈である。

この線は、美術学校等で通常モデリング中心におこなわれているデッサンの線とは明らかに異質である。それよりも、先に触れた灰谷正夫と同類のものを感じさせる。それを、印刷工に共通ななにかがある。

そこでは木炭の描線はあくまでモデルを立体的に素描することを目的としている。それは明暗の微妙な差異をとらえてゆくことによって実現するが、そうである以上線はいくども重ねられて、面に解消されてゆく。線そのものの表現性は犠牲にされてゆく。鬚光の線はそれとはちがっていた。線から線へと、線が増殖してゆく。思いがけないところから、突然手や指が現れてくる。傑作『二重像』（1941）も、全体印象もさることながら、その細部に描き込まれる機械の部品を思わせる無機的なイメージが無限増殖のように、線でおこされてゆく。蛾のデッサンになると、この小動物の表面をおおう繊毛をまるで針金と思わせるまでに強靱に描き入れてゆく。昭和10年代中頃、鬚光はライオンやらくだのような大きな動物を描く一方で、虫や小鳥や花をよく描いていた。彫金師のようなその筆法は、今回の広島県立美術館での「鬚光展」を企画した大井健地をして、ルネサンス期の、メダイオン制作を生業とした画家ピサネロを連想させた。

かつて啓蒙主義の代表的思想家ヘルダーは、浩瀚の書『彫塑』において造形芸術における触覚的価値の重要性に着目し、その方面から当時絵画にたいして劣勢であった彫塑の芸術的独自性を説いたのであるが、その本質的契機を線とした。ルネサンス以来、線といえ

は輪郭線をしか思い浮かべなかった西欧的絵画論にとって、これは異質の思想であり、近世近代の正統的芸術思想史においては、かれの哲学ともども忘却の淵に置かれていたのであった。線の触覚的価値がもう一度見直されてくるのは、前世紀末である。(触覚的価値については、拙論「触れる — 美的経験論試論〔1〕 —」(「地域文化研究(広島大学総合科学部紀要Ⅰ)」第10巻, 1984所収)参照。また線については、拙論「絵画作品の構造〔1〕 — 線についての考察 —」(「広島大学教養部紀要Ⅱ 人文・社会科学」第8集, 1974所収)参照。)

西欧の画家たちは前世紀末以来の表現主義の運動のなかで、日本の浮世絵版画からの強烈な影響も手伝って、これまで面と面の裂け目、溝としか映らなかつた線にかわって、表現性をいっぱいにはらんだ線を使用しはじめる。P. クレーは、1911年春に書かれた日記の中で、ゴッホの線描の特質についてこうのべている。

印象主義につちかわれながら、しかも印象主義を克服する線がある — この事実を目のあたりにしたとき、私は、電気かけられたように驚いた。《進歩的な意味で線が認められているとは!》

私の画には、ひっかきむしった傷あとのように勝手気儘にとびはねる線と、それを押さえつける太い輪郭の線がある。いま、ゴッホの線を目の前にすると、この二つが一つにおさまっていくのを感じず。私は大きく成熟してゆくのだ。(南原実訳『クレーの日記』, 新潮社, 1961, 285-6頁)

クレーはゴッホの絵が「斬新でありながら、しかも古めかしい。かつまた、喜ばしいことには、温室育ちのヨーロッパ種ではない」(同上書, 同頁)とする。かれののうちに西欧では長く忘れていた、あるいは知らなかつた線が生きている。中世ゴシックのミニアチュールには素晴らしい線描があつた。あるいはもっとさかのぼって先史時代の描画や幼児の絵遊びのなかに線が息づいていた。ただ美術学校あるいはアカデミーにおいては無縁であつた。

ゴッホは、画家になることを決意する以前、やはり印刷工であつた。印刷所には多くの職能があり、ゴッホ自身はどの部門を担当していたか筆者は知るところでないが、原版の作成から刷り上がりまでの過程には、独特の刷りの感覚が要求され、これが線の感覚にまで及んでゆく。

そのゴッホの線にクレーはなによりも感心した。そしてこの伝統は晩年画集でクレーの

描法を一生懸命研究し、クレーバリの絵を一方で描いていた灰谷へと連綿とつづいてゆくのである。

このように見てくるならば、広島における美術の運動にはひとつの普遍的な現代的課題をかかえながら、戦後を準備していたさまが浮かび上がってくる。取り上げなかった作家はまだ多い。そうした作家たちが結集して、廃墟と化した昭和21年春既に「広島美術家連盟」を発足させ、昭和20年代の広島美術の運動母体となっていた。また昭和21年早春、広島鉄道管理局の一部を借りて、在広作家の展覧会が開かれたことも、広島の作家の新生に向けての気概を十分感じさせるものであろう。

## 参考文献

金田晋他編	'84美術ひろしま	広島市文化振興事業団	1984
同	'85美術ひろしま	同	1985
同	'86美術ひろしま	同	1986
同	'87美術ひろしま	同	1987
同	'88美術ひろしま	同	1988
同	'89美術ひろしま	同	1989
広島県立美術館編	「県美展40年のあゆみ展」図録		1988
広島県立美術館編	「鬚光展」図録		1988
古沢岩美美術館編	「月報」NO.25		1977.6