1 预感 青之家,

诗科九州派的成立前存在若干伏笔。画家们筹建“青之家”的行动便是其中之一。

1953 年 6 月，寺田健一郎、黑木耀治、米仓德、中川保孝(1928-2000)四人于福冈市天神·新天町的空地上共同创立了工作室“青之家”。然而空间过于狭小，最终仅作为年轻文化人的聚集地发挥作用。寺田与黑木以二科会画家伊藤研之为师，1951 年共同首次入选二科展。虽被视为福冈地区该展览的新锐力量，二人却正试图脱离二科展体系，开创独立艺术运动。当时“成为画家”的唯一途径，便是通过参加公募展屡获入选与奖项，进而成为公募团体会友或会员。因此所谓“独立行动”，实则意味着脱离“画坛”体系。

不久后，木下新便占据了“青之家”，将其据为己用。这位画家曾活跃于独立展及西日本美术展等平台。山内重太郎与菊畑茂久马已造访过这座沦为木下画室的“青之家”，并加深了交流。除他们之外，此时崭露头角的画家还有尾花成春。他于 1952、1953 年连续在福冈县美术展览会(县展)获奖，年少便成为福冈县美术协会会员。此后他们共同成为九州派成员。

黑木与寺田亦与诗人团体关系密切。二人曾为板桥谦吉领导的“诗科之会”诗刊《诗科》(1954 年 5 月创刊)绘制封面插图，并与诗人们保持交流。其中包括小幡英资与樱井孝身。这些后来成为九州派核心人物的艺术家，在成为画家之前本是诗人。正是通过诗与画的交融，福冈年轻画家们得以相遇，逐渐形成脱离既有画坛与美术体系的活跃态势。

2 遭遇九州派的成立

身为诗人的樱井孝身，同时也在二科展上展出作品，但首次入选是在 1955 年的第 40 届展览。当时，冈本太郎遴选的画家们被集中在东京都美术馆第 9 展厅。上京参观会场的樱井，被一位年轻画家的作品深深吸引。大木渚的《爱看烟花的孩童》《爱跳曼波舞的孩童》。满心想着“东京画家果然更时髦啊”而满意返回福冈的樱井，当时误以为大木是东京画家。次年 1956 年的“二科展激励会”上，两人初次相遇。竟有才华横溢的画家藏身福冈……被二十岁出头的青年所折服的樱井，当即带他回宅邸商讨组建团体之事。

早已与黑木耀治相识的樱井，同时向同样参展二科展的石桥泰幸发出邀约。樱井、黑木、石桥与落四人在探索脱离现有画坛的道路，最终促成了利用县政府外墙举办的户外展览“Persona 展”。同年 9 月举办的第 41 届二科展中，落地与石桥双双落选。此后他们彻底脱离既有美术体系，逐渐形成“反画坛”的艺术动向。

俣野卫在九州派成立过程中扮演了关键角色。身为诗刊《母音》同人的他，在入职西日本新闻社后遇见了早于他入社的樱井。俣野同时也是诗刊《九州诗人》的同人，并参与该刊编辑工作。两人因共同创作诗歌且同为久留米出身而一见如故。在樱井的鼓励下，俣野也开始绘画创作。凭借诗刊编辑经验，他向樱井提议组建团体、构建理论体系并创办机关刊物。于是以樱井等人为核心的年轻画家团

体被命名为“九州派”。约二十名成员由此集结，以创立展“Q18 人展”及第二次户外展“Q·诗科无形式户外展”为起点，正式展开艺术运动。

3 乱云 与公募展的决裂

1957 年至 1959 年间，九州派以史无前例的户外展览、在东京举办的大胆团体展、以及主办九州首场独立艺术家展览等活动，试图向东京艺术界发声并重塑本土美术格局，其发展势头可谓势如破竹。然而，尽管高举“反画坛”旗帜，向福冈县展提交关于评审方法的抗议书，成员们仍持续向二科展及县展投稿。

成员间意识分化日益尖锐——既有前卫意识日益强烈的先锋派，也不乏只画趣味性作品的成员。九州派内部自 1958 年夏起便围绕是否应参加公募展展开讨论，但公开论战直至 1959 年夏才爆发。菊畑茂久马成为这场论战的急先锋。他向同时隶属二科展与九州派的寺田健一郎逼问“究竟选择哪一方”。忍无可忍的寺田当场离席，从此再未回归九州派。

同年，相对缺乏前卫意识的磨墨静量联合斋藤秀三郎等人脱离九州派，组建“西日本集团”。年末时分，菊畑茂久马、落井修、山内重太郎三位激进派成员又以批判樱井方针为由退出九州派，另立“洞窟派”。

对于容纳着异质成员的九州派而言，这场分裂剧虽是无法回避的关卡，但正因不同理念者得以汇聚，樱井孝身所追求的集体能量才得以真正释放——这亦是不争的事实。

另有另一场分裂剧：九州派理论支柱俣野卫的退出。与樱井同在西日本新闻社工会活动的俣野，1960 年就任书记长后旋即退出运动，由此与樱井爆发论战。目睹这场争论的菊畑深切体会到：当关乎生计的社会运动来袭时，艺术运动这类兴趣爱好便瞬间灰飞烟灭。那么，是否存在不会被“生活”吹散的美术运动？这场分裂剧为九州派抛出了沉重的课题。

4 复兴 九州派的重建与解体

洞窟派仅在东京举办过一次展览便宣告解散，菊畑与奥地重返九州派。西日本团体遭樱井等人瓦解后，谷口利夫、働正等人加入九州派。随着数名新成员的加入，九州派迎来了新局面。成员作品也从使用沥青的无形式绘画转向立体创作。菊畑茂久马《奴隶系谱》、田部光子《人工胎盘》等杰作相继问世。

绘画向立体的转变，表面看似作品的“发展”，实则意味着作为业余画家与先锋画家共同根基的“绘画”领域正在消亡。这与以九州派为首、众多全国前卫艺术家参与的自由投稿形式公募展“读卖独立展”于 1963 年终止的命运相呼应。

1961 年，落合与菊畑双双入选国立近代美术馆策划展《现代美术实验》，随后两人更在画廊举办个展。这一事实或许让始终以团体形式活动的九州派成员意识到：“个体力量”终究更为重要。事实

上，1960 年代成员个展数量显著增加。早期九州派的紧密纽带似乎逐渐松动。如此一来，这个团体究竟存在何种意义便受到质疑。若仅仅是为了确保“美术家”身份而存在，那与九州派曾反感的现有公募团体并无二致。后期成员之一工正也表达了类似的批判观点。

1962 年，櫻井为重振九州派举办了“英雄们的大集会”。尽管九州派成员参与不多，但这场邀请风仓匠、刀根康尚等东京及其他地区前卫艺术家通宵演出的前卫偶发艺术剧，与其说是九州派的复兴，不如说预示着其终结的开端。

试图重振九州派的櫻井，为探索自身可能性自 1960 年代初便筹划赴美，最终于 1965 年实现渡美。失去核心人物而丧失凝聚力的九州派，在同年于福冈县文化会馆举办的“九州派十周年纪念展”上，经尾张猛提议决议解散。

5 流星 九州派永垂不朽

自 1965 年解散决议后，各成员仍意气风发地持续活动。早已退出的菊畑茂久马联合记者深野治、谷口治达等人策划了“九州·现代美术动向展”（1967 年，福冈县文化会馆）。此举意在重组九州派之后的福冈美术界，开创全新艺术场景。除九州派外，当时还涌现出若干美术家团体。尽管九州派作为团体活动的痕迹已近乎消失，但艺术家与记者们仍持续推动着在福冈建立区别于东京的独特艺术场景，这一运动在 1970 年代后依然延续——这显然是九州派的影响所致。

另一方面，继櫻井孝身之后，1966 年落井也赴美发展。他们在旧金山与嬉皮士群体交流互动，标榜“旧金山九州派”理念。1968 年更发行了最后一期团体刊物，展现出顽强而富有韧性的艺术实践。后来归国的櫻井、落井，以及田部与働，在 1960 年代末的“反世博会”运动中，与接替九州派登场的激进反艺术团体“蜘蛛集团”展开了协同行动。

九州派之名最后一次出现是在“团体联合艺术可能性展”（1968 年，福冈县文化会馆）。包括归国的櫻井在内的 9 人参与其中。以“性博物馆”为主题各自创作作品。此次并非各自提交零散作品，而是设定统一主题，或许意在重振集体活动。主题设定也力求与日常生活紧密结合。

尽管九州派的活动止步于上述展览，但“九州派精神”至今仍存于福冈。在福冈开创不同于东京的艺术场景的志向，在充满干劲的艺术家与艺术从业者中尤为强烈。然而九州派留下的课题，似乎始终未获解决，也未能得到深化。不依赖中央发号施令的体系能否催生新的艺术表达？如何培育欣赏这种表达的观众？集体与个体孰轻孰重？美术表达该如何与时代及观众对话——在动荡时代如流星般闪现又消逝的九州派，其播下的种子至今仍在土地里生生不息。