

近代日本画におけるリアリズムの変遷と今日的可能性
——「写生」の観点を中心に——

令和4年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科

芸術文化学専攻

白砂 真也

凡例

本論においての表記を以下の様に統一した。

本分に関する事項

- ・年号は全て西暦を用いた。
- ・美術作品のタイトルは《》で括った。
- ・刊行物のタイトルは『』で括った。
- ・文中の人名は敬称を省略し、二度目以降は姓のみを表記した。ただし、この際に画家に限っては、姓ではなく雅号を用いた。

引用に関する事項

- ・文章を引用する際は、引用元の資料における文体を尊重し、旧漢字に関しても可能な限りそのまま引用した。ただし例外として、一部の古い文献の引用には困難が生じた為、筆者の判断で現代語訳した。
- ・引用元の情報は、以下の様な順で表記した。
例) 著者「記事、論文のタイトル」『出版物のタイトル』出版社、出版年、引用箇所。
またこの際、雑誌等の定期刊行物に関しては、著者名、出版社名を省略した。
- ・一部の引用を全集等の二次資料に頼った。その際、一次資料に関する情報は、引用元の注釈の後に（）で括った。

例) 著者「記事、論文のタイトル」『二次資料タイトル』出版社、出版年、引用箇所。(初出:『一次資料タイトル』出版社、出版年。)

図版に関する事項

- ・図版は文中に配置し、その下部にキャプションを添えた。
- ・キャプションは以下の順で表記した。

例) 図1 作者《タイトル》技法 サイズ 制作年 所蔵先

なお、制作年が不明な場合や、所蔵先が個人である場合は、それぞれの記載を省略した。

近代日本画におけるリアリズムの変遷と今日的可能性
——「写生」の観点を中心に——

目次

序論

第一節 研究の目的と方法	10 頁
第一項 本論の目的	10 頁
(1) 一村のリアリズムについて	10 頁
(2) 自然観の表明としてのリアリズム	11 頁
第二項 研究の方法	11 頁
(1) 一村についての先行研究	12 頁
(2) 近代日本画についての先行研究	12 頁
第二節 日本画について	14 頁
第一項 日本画とは	14 頁
第二項 社会背景	14 頁
第三項 日本画史の相対化	16 頁
第三節 リアリズムについて	18 頁
第一項 舶来のリアリズム「写実」	18 頁
第二項 東洋画の伝統「写生」	19 頁

第一章 近代日本画におけるリアリズムの黎明——竹内栖鳳を中心に——

第一節 本章の目的	23 頁
第一項 京都写生派について	23 頁
(1) フェノロサ、天心の日本画観	23 頁
(2) 京都写生派の伝統	24 頁
第二項 竹内栖鳳について	25 頁
第二節 フェノロサの「美術真説」	27 頁
第一項 「美術真説」の背景と内容	27 頁
(1) 美術の本質としての「妙想」とは	27 頁
(2) 絵画芸術を構成する 10 の原理「十各」について	28 頁
(3) 日本画と油絵の比較	28 頁
(4) 日本画振興の目的と、必要な具体策について	30 頁
第二項 「美術真説」とリアリズムの兼ね合い	33 頁
第三節 栖鳳と京都フェノロサ講演	34 頁

第一項 栖鳳の模嶺塾時代……………	34 頁
第二項 京都でのフェノロサ講演……………	35 頁
(1) フェノロサ京都講演の内容……………	35 頁
(2) フェノロサ京都講演の影響……………	37 頁
第三項 鶴派の時代……………	38 頁
第四節 栖鳳が語る写実性の意義……………	41 頁
第一項 フェノロサの日本美術史観における円山・四条派の位置づけ……………	41 頁
第二項 栖鳳の画論にみる写実性の重視……………	43 頁
第三項 ラスキンの『近代画家論』の影響……………	47 頁
第四項 1890 年代の風景表現 ……………	50 頁
第五節 日本画ならではの写実の在り方……………	52 頁
第一項 洋行後の作品の展開……………	52 頁
第二項 《和蘭春光・伊太利秋色》……………	53 頁
第三項 西洋の風景を描いた理由……………	58 頁
第六節 リアリズムの観点からみる、1900 年頃の栖鳳 ……………	60 頁
第一項 栖鳳のリアリズムの質……………	60 頁
(1) 栖鳳の近代性……………	60 頁
(2) 栖鳳の前近代性……………	60 頁
第二項 栖鳳のその後……………	61 頁

第二章 近代日本画における風景の発見——小野竹喬を中心に——

第一節 本章の目的……………	64 頁
第一項 小野竹喬とは……………	64 頁
第二項 後期印象派の受容と、国画創作協会……………	64 頁
第三項 個性の写実への欲求……………	65 頁
第四項 なぜ竹喬なのか……………	68 頁
第二節 竹喬の思想形成……………	69 頁
第一項 竹喬の初期の画風……………	69 頁
第二項 京都市立絵画専門学校……………	70 頁
第三項 中井宗太郎の影響……………	71 頁
第四項 『近代芸術概論』にみる中井の思想……………	73 頁
(1) 「自然主義」……………	74 頁
(2) 「古典主義」……………	74 頁
(3) 「浪漫主義」……………	74 頁
第五項 中井の『近代芸術概論』まとめ……………	75 頁

第三節 竹喬の新南画	76 頁
第一項 新南画にみる主観主義的傾向	76 頁
第二項 日本画における後期印象派の受容の特殊性	79 頁
第四節 近代的風景観の成立	80 頁
第一項 新南画の限界	80 頁
第二項 写生派の「自然主義」としての限界	83 頁
第三項 竹喬の「写実主義」	84 頁
第四項 竹喬の「写実主義」の限界	89 頁
第五項 竹喬たちの風景の発見	90 頁
第五節 郷土の風景	92 頁
第一項 竹喬の風景画の取材地の傾向	92 頁
第二項 郷土とナショナリズム	93 頁

第三章 「写生」の伝統の発見——平福百穂を中心に——

第一節 本章の目的	97 頁
第一項 これまでの内容	97 頁
第二項 本章の内容について	97 頁
第三項 百穂の画業の整理	98 頁
(1) 平福百穂とは	98 頁
(2) 百穂の先行研究	98 頁
(3) 百穂について論じる意義	99 頁
第二節 百穂の画業前期	100 頁
第一項 1900 年まで	100 頁
(1) 上京	100 頁
(2) 東京美術学校	101 頁
第二項 无声会の「自然主義」	103 頁
(1) 无声会の活動	103 頁
(2) 「自然主義」の意味	105 頁
第三節 秋田蘭画研究の意義	108 頁
第一項 秋田蘭画研究の動機	108 頁
第二項 秋田蘭画と无声会の差異	110 頁
第四節 百穂の画業後期	113 頁
第一項 《七面鳥》の筆触にみる主観主義的表現	113 頁
第二項 《七面鳥》の様式にみる主観主義的意識	117 頁
第五節 アララギ派写生論	120 頁

第一項 島木赤彦の写生論	120 頁
第二項 斎藤茂吉の写生論	122 頁
第三項 金原省吾の写生論	125 頁
(1) 主客の問題	126 頁
(2) 伝統の問題	129 頁
(3) 東洋画の性質	130 頁
(4) 『東洋画概論』まとめ	132 頁
第六節 アララギ派写生論の意義	133 頁
第一項 百穂の写生論	133 頁
(1) アララギ派写生論との共通点と、百穂の独自性	133 頁
(2) 仮想敵の移り変わり	139 頁
(3) 「写生」と古典的様式との摩擦	140 頁
第二項 百穂と秋田蘭画派との距離	142 頁
第三項 日本画としての近代的リアリズムの成立	144 頁

第四章 リアリズムと伝統的様式との葛藤——福田平八郎を中心に——

第一節 本章の目的	148 頁
第一項 これまでの内容	148 頁
第二項 本章の内容	148 頁
第二節 画業前期：客観的自然観察	150 頁
第一項 京都市立絵画専門学校の卒業まで	150 頁
第二項 卒業後の写実主義的傾向	152 頁
第三項 客観的自然観察の行き詰まり	155 頁
第三節 画業中期：《漣》にみる抽象表現への接近	158 頁
第一項 《漣》	158 頁
第二項 《漣》と伝統との距離	160 頁
第三項 《漣》の存在意義	162 頁
(1) 六潮会	162 頁
(2) 帝展における《漣》	164 頁
第四節 画業後期：「装飾性」への合流	167 頁
第一項 日本画における「装飾性」の議論	167 頁
(1) 「装飾性」の伝統	167 頁
(2) 平八郎にとっての「装飾性」	172 頁
第二項 「装飾」化への処方箋	175 頁
(1) 比較対象としての《孔雀》	175 頁

(2) 《花菖蒲》の分析	179 頁
(3) 「カラリスト」としての平八郎	182 頁
第五節 戦中の停滞	185 頁
第一項 川端龍子とは	185 頁
(1) 龍子の生い立ちと、日本画への転向	185 頁
(2) なぜ龍子を語るのか	185 頁
第二項 龍子の会場芸術主義	186 頁
(1) 芸術家「らしさ」への反感	186 頁
(2) 日本画家としての自己形成	187 頁
(3) 会場芸術主義の自覚	189 頁
第三項 青龍会での会場芸術主義と、その写実の質について	189 頁
第四項 本論における川端龍子の位置づけ	193 頁
(1) 龍子の功罪	193 頁
(2) 同時代における写生派の停滞	194 頁
第六節 戦中期の写実	195 頁

第五章 戦後日本画におけるリアリズムの変質——東山魁夷を中心に——

第一節 本論の目的	198 頁
第一項 戦後日本画家としての東山魁夷	198 頁
第二項 魁夷の画風	198 頁
第二節 戦前、戦中期の魁夷	201 頁
第一項 美術学校時代	201 頁
第二項 魁夷の山岳風景画とアルピニズム	205 頁
第三節 日本画家としての自意識の芽生え	208 頁
第一項 ドイツ留学へ	208 頁
第二項 帰国後からアジア・太平洋戦争まで	210 頁
第四節 《残照》にみる戦後日本画の洋風化	216 頁
第一項 戦後の再出発	216 頁
第二項 戦後日本画の洋風化	217 頁
(1) 魁夷の周辺	217 頁
(2) 日本画滅亡論	219 頁
(3) 日本画滅亡論と写実	221 頁
第三項 洋風化した戦後日本画における写実	223 頁
第五節 戦後の日本画らしさ	226 頁
第一項 「心の象徴」の意味	226 頁

(1) 「私達の風景」としての《道》	226 頁
(2) 「心の象徴」としての色彩表現	229 頁
第二項 装飾的画風の再興	232 頁
(1) 《たにま》の装飾性	232 頁
(2) 装飾的画風の展開	234 頁
第六節 魁夷の位置づけ	236 頁

結論 現代におけるリアリズム——田中一村を例に——

第一節 本章の目的	240 頁
第一項 一村の生涯と評価	240 頁
第二項 本論における一村	241 頁
第二節 奄美渡航以前の一村	244 頁
第一項 東京美術学校の中退	174 頁
第二項 リアリズムの目覚め	246 頁
第三項 二つのリアリズム	248 頁
第三節 一村とカメラ	254 頁
第四節 一村様式の完成	256 頁
第一項 奄美への移住	256 頁
第二項 作品分析	257 頁
第三項 一村の特異性	260 頁
第五節 近代日本画におけるリアリズムの変遷	262 頁
第一項 風景の発見	262 頁
(1) 竹内栖鳳	262 頁
(2) 小野竹喬	262 頁
第二項 伝統的様式の再解釈	263 頁
(1) 平福百穂	263 頁
(2) 福田平八郎	263 頁
第三項 風景の本質	264 頁
(1) 東山魁夷	264 頁
(2) 近代日本画におけるリアリズムの性格	264 頁
第六節 一村の現代性	265 頁
第一項 現代における自然の模倣	265 頁
第二項 《不喰芋と蘇鉄》	266 頁
第三項 《アダンの海辺》	269 頁
第四項 今日におけるリアリズムの可能性	271 頁

序論

第一節 研究の目的と方法

第一項 本論の目的

(1) 一村のリアリズムについて

田中一村(1908-1977)は、生前は日本絵画史上から忘れ去られ、死後 1980 年代になって再発見された日本画家である。彼は 1958 年まで、千葉を拠点として、公募展への挑戦を繰り返してきた。しかしその結果は揮わず、その年以降の一村は画壇への挑戦を諦め、奄美諸島へと移住し、その生涯を終えるまで孤独な制作活動に打ち込んだ。今日において一村の代表作として認知されているのは、主にこの奄美滞在期に描かれた花鳥画の一群であって、これらは 1984 年の NHK 教育テレビ『日曜美術館』に取り上げられたことをきっかけに、一般的な知名度を獲得した。

この奄美で描かれた一連の花鳥画について、2008 年、興味深い研究がなされた。渡久地健が、奄美で描かれた一村作品に登場する植物の種類を同定し、それぞれの作品において、概ね一貫した季節と場所の条件が設定されていることを明らかにしたのである。そもそも一村の作品は、画家個人の内面の表出を目的としたものというよりも、むしろ観察された自然を画面に再構成した、生態画を思わせる画風である。彼は当時日本の最南端であった奄美の自然に分け入り、取材した動植物を各種図鑑にあたって同定し、作品のモチーフとして活用した。こうした彼の自然に対するアプローチは、今日の我々が一村作品の中に描かれた動植物の種を同定することをも可能にしており、その為一村の画集の中には、登場する動植物の和名がリスト化されているものさえある。近代日本画は多くの自然を描いてきたが、一村以前、日本画史上において亜熱帯地域の自然が主要モチーフとなった例はほとんど無い。彼の制作活動は、そうした日本画にとって未踏の領域である、亜熱帯の自然そのものの研究とセットになっていたと言って良いだろう。

そこで渡久地は、それら奄美における一村作品を「《奄美植物景觀画》」シリーズと名付けて総体的に捉え、それら作品に登場する植物の、各作品における組み合わせを、「開花期・結実期」「生態分布」「地理分布」という三つの観点から分析、考察した。そしてその結果を、以下のように結論付けている。

《奄美植物景觀画》は、それを構成する植物の季節と生態分布において、ほんのわずかな矛盾点があるとはいえ、相対的にみれば、植物の開花時期や結実期、立地環境を十分に考慮して作られているといつてよい。(中略) 自然生態を無視し、単に造形的な美しさだけを追求した絵画作品ではない。¹

一村の描く作品は、多くの日本人が普段見慣れない、亜熱帯の動植物によって埋め尽くされ

¹ 渡久地健『サンゴ礁の人文地理学』古今書院、2017 年、196 頁。

ている。そこに更に、生態学的な精確さも考慮されているとなれば、それはいわば、奄美の自然を模したビバリウムだ。その画風はまるで近代日本画と生態画との融合であって、鑑賞者の興味は作品を通過し、現実の奄美の自然にまで注がれることになる。こうした一村のリアリズムの在り方は、近代日本画家の中でも他に例を見ない。彼の作品を特徴づける、大きな魅力だと言えるだろう。

（２）自然観の表明としてのリアリズム

大昔から、自然は絵のモチーフとして、常に採用されてきた。例えば古い時代の洋画の多くは人物を描いているが、それでも例えば宗教画の背景には、様々な動植物が象徴的に描かれている。また東洋においては、「花鳥画」や「山水画」というジャンルの名が示す通り、自然を絵に描くことは更に一般的であった。

とはいえ場所や時代によって、絵の役割も自然の捉え方も大きく異なる。今日の我々が近世東洋の山水画を見れば、それは17世紀オランダの風景画の如く、眼前に広がる自然の空間の再現を目指したのに見える。しかし、本来それはある種の宗教的感情を込めて描かれた観念的な世界であり、視覚の再現としての風景ではない。また、花鳥画はただ動植物を生き生きと美しく描いた作品に見える。しかし、その描かれた動植物のひとつひとつは、中国の伝統の中で幸福のシンボルとして設定された、吉祥モチーフである。こうして考えてみれば、人類が昔から自然の形態を模して絵を描いてきたことに変わりはなくとも、模倣の程度や目的意識が、場所と時代によって大きく変化することが分かる。

ケネス・クラークは洋画における風景表現の変遷について、その変化する様式は「人間が辿ったさまざまな自然観の段階をしるす指標」²であると説いた。洋画に限らず、各時代の人々が自然をどのように捉えたのかという問題は、画家たちが絵を描く動機に直接かわる、大切な問題であると思われる。

そしてこうした観点から考えた時、先に述べた一村独特のリアリズムを説明することは、大きな意義を持つだろう。なぜなら、先述した一村のリアリズムの在り方は、近代日本画におけるリアリズムとしては、異端である。そんな一村のリアリズムを説明することは、日本画におけるリアリズムの中心的な在り方を相対化し、現代の画家がどのような態度で自然と関わるべきかを再考する機会となるからだ。そこで本論は、近代日本画のリアリズムの在り方を分析しつつ、最後にその例外的な存在として、一村のリアリズムをとりあげる。その対比によって一村芸術の価値を歴史的なスケールの中に位置づけ、近代日本画のリアリズムを問い直すきっかけとしたい。

第二項 研究の方法

前項で述べたように、本論が一村について語る目的は、一村のリアリズムによって、近代日本画のリアリズムを問い直すことだ。そのため、本論には大きく分けて二つの作業が盛り

² ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2007年、15頁。

込まれることになる。一つ目は、近代日本画のリアリズムの変遷を追い、その性格について分析する作業。二つ目は、一村のリアリズムの在り方を分析し、近代日本画と対比する作業である。

(1) 一村についての先行研究

先に一村について述べると、彼は元々中央画壇で活躍することが殆ど無かった画家であり、特に 1958 年に奄美に移住してから死後 1980 年代までの期間は、世間から完全に忘れ去られていた。そのため一村は、同世代の日本画家と比べて、研究の蓄積が少ない。ただし、それでも近年は、一村を近現代の日本画史という歴史的なスケールの中で評価することが試みられている。例えば 2010 年に千葉市美術館が行った「田中一村 新たなる全貌」展では、一村の生涯の画業を見通した資料の整理、研究が行われた。また、2018 年に出版された大矢頼音氏の研究『評伝 田中一村』は、一村芸術を近代日本画の文脈に接続する大著である。ただし、これは様式論的な視点から成されたものあって、前項で述べたような、渡久地氏の指摘する一村独特のリアリズムの在り方を十分に説明したものとはまでは言えない。そして、それはある意味で当然のことだろう。渡久地氏も一村作品を生態学的に分析するにあたって、このように断っている。

絵に描かれた植物と実際の奄美のそれとを対比させる作業は、作品世界そのものの価値には何のかかわりもない。³

近代絵画の中心的な問題は様式論であり、造形的な美しさ、絵画としての自律性である。つまり、作品の外部に価値を依存しないことが近代絵画の第一条件であって、だからもし画家の描いた動植物の種類について云々する人があっても、それは絵画作品の本質的な価値からは距離を置いて語られることになる。下手をすれば、それは素人の関心事として、見做される場合さえ有り得るだろう。

しかし、そんな近代日本のはずれでひっそりと生涯を終えた一村の、生態学的な精確さを重視した独特なリアリズムは、元々絵の本質が自然の模倣にあったことを、我々に思い出させてくれる存在だ。芸術の自律性を追求した抽象絵画の発展もひと段落し、21 世紀の我々は、今日も自然を描き続けている。一村のリアリズムを肯定的に語ることは、近代に対するある種の反省の機会ともなるのであって、そのため本論は『評伝 田中一村』をはじめとした従来の一村研究を下敷きにしつつも、やや方向性の異なった結論に向かうことになるだろう。

(2) 近代日本画についての先行研究

そして、こうした一村のリアリズムの特異性を際立たせるためにも、本論は一村について分析する前に、まずは近代日本画史におけるリアリズムの変遷を俯瞰し、その性格を確認す

³ 渡久地健『サンゴ礁の人文地理学』古今書院、2017 年、175 頁。

る作業を必要としている。近代日本画の全体像についての研究は、古田亮氏の『日本画とは何だったのか』や北澤憲昭氏の『日本画の転位』に『「列島」の絵画：「日本画」のレイト・スタイル』、草薙奈津子氏の『日本画の歴史』など、比較的最近のものが豊富にある。ところが現状、近代日本画史をリアリズムという視点から、大きな視野でまとめた研究は見当たらない。この観点から語られる近代日本画像は一村との比較対象として必須であるから、本論はまず、19 世紀末の近代日本画の成立以降、一村の活動する戦後まで、近代日本画のリアリズムの変遷を順に追っていくことになる。そしてその作業は、一村についての分析を量的に大きく上回るだろう。

そのため本論の構成は、まず第一章から第五章までをその作業に費やし、各章でその時代の日本画のリアリズムの、少なくとも一側面を浮き彫りにするような画家を中心に引き上げ、その画風や画業の意義について述べる。更に、続く結論においては、一村の画業について分析する傍ら、五つの章における近代日本画のリアリズムの変遷を総括し、最終的には両者の比較によって、一村の画業を意義付けることとする。

第二節 日本画について

前節で述べたように、本論は一村のリアリズムの比較対象として、まずは近代日本画におけるリアリズムの変遷について述べることになる。そこで本節ではその前提として、近代日本画誕生までの経緯と、その社会背景をみていきたい。

第一項 日本画とは

日本画とは近代日本で創造された絵画のジャンルである。1868 年（明治元年）以来、日本は近代国家「日本」として在るために、明治政府のもとで中央集権的な文化政策が推し進められていった。明治政府が目指したのは日本の近代化、つまるところ西洋化である。そのため伝統軽視の時代がしばらく続いたのであるが、1880 年代にはその反動の時代が到来し、国内で日本の伝統を再評価する機運が高まった。こうした中で、日本の絵の伝統を近代において再興するべく創造された絵画ジャンルが、今日まで日本画と呼ばれている。

この日本画の誕生と伝統再評価のきっかけは、御雇外国人であるアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（1853-1908）によってもたらされた。フェノロサとは、1878 年に来日し、東京大学で哲学、政治学等を教えたアメリカ人である。元々明治政府が彼に期待していた役割は、日本国内で西洋の紹介者として活躍し、日本の近代化、つまり西洋化を促進することであった。ところが、彼は来日後、むしろ日本の伝統美術に傾倒し、廃仏毀釈運動によって打ち捨てられる寺院仏閣の古美術や、西洋美術に圧されて衰退の一途を辿る伝統絵画の復興を目指す立場へと転じた。何かと舶来文化がもてはやされる時代、日本の伝統文化はフェノロサの登場によって、図らずも西洋人という強力な後ろ盾を得ることになったわけである。

特に、1882 年にフェノロサが行った、「美術真説」の名で呼ばれる講演は、今日も日本画成立の重要契機として取り扱われている⁴。第一章にて後述するように、フェノロサは「美術真説」にて、写実を基礎とする西洋近代絵画の系譜を非難し、美術の本質は「妙想 (idea)」にあると説いて、日本の伝統美術に精神主義的な位置づけを与えた。ここから始まるフェノロサの日本画創造運動は、1887 年には東京美術学校の開学という形で結実することになる。

第二項 社会背景

今日の日本において、日本画をはじめとした美術の分野で名を遺すフェノロサであるが、先述したように、彼が御雇外国人として期待されていた本来の役割は、西洋思想、哲学を日本に移植することであった。というのも、当時 25 歳のフェノロサが東京帝国大学教員として採用されたことには、その前年から御雇外国人として活動していた動物学者エドワード・シルヴェスター・モース（1838-1925）が、東京大学の政治学の教員としてフェノロサを幹

⁴ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年、64 頁。

旋したという経緯がある。そしてこの二人は、当時の日本に初めて、それぞれダーウィンの進化論とスペンサーの社会進化論を紹介した人物でもあった。特に社会進化論は、フェノロサが伝統美術復興へと向かう動機と深いかかわりを持ち、その下についた岡倉天心の思想にも影響を与えている。そこで、ここではまず日本画成立の社会背景として、当時最新の西洋思想として流行したスペンサーの社会進化論を概説したい。

社会進化論とは、イギリスの社会学者ハーバート・スペンサー（1820-1903）の学説に端を発し、当時世界的に流行していた社会理論である。この理論の誕生にはダーウィンの進化論が深く関わっているので、共に解説する。1859年に発表されたダーウィンの『種の起源』は、「人間はサルから来た」という結論を導き出しかねないという点で、キリスト教的な世界観と相容れない内容であった。そのため発表当時から危険な理論と考えられ、ダーウィン本人ですら、一時は発表を思いとどまったほどである。そして実際、この進化論はキリスト教そのものを脅かしたというよりも、キリスト教を背景に成立していた社会の道徳的規範を脅かすこととなった。これは、科学が宗教的な綺麗事を取り払い、目的の為にあらゆる犠牲を容認していく、大きな時代の流れである。そして、その一つの形として現れたのが、スペンサーの社会進化論であった。

スペンサーはダーウィンの進化論に刺激を受けつつ、「環境への適応による多様化、複雑化」がこの世の普遍的原理であるとして、その原理を宇宙の成り立ちから人間社会の在り様にまで、広範に適用しながら説明して見せた。そうしたスペンサーの学説に端を発し、19世紀中ごろから20世紀初頭にかけて世界的に流行した社会理論が、社会進化論と呼ばれている。スペンサーの著書『社会学原理』では、「同質的なものから異質的なものへの変化」によって、原始的社会から近代社会に向けて、社会の仕組みが段階的に進化してきたことが説明される。スペンサーは、多様化と自然淘汰を繰り返すことによって、複雑で高度な社会が形成されると信じた。そして彼は、人類の最終的な到達点として、多種多様な個人が能力を発揮する、自由主義的な社会を思い描いたのであった。

しかし現実には、社会進化論は適者生存を理由に強者の理論として曲解され、大きな政治的影響力を持つようになった。そのため、スペンサーには長らく「社会ダーウィニスト」のレッテルが張られることになり、今日では「歴史上もっとも不当な批判にさらされてきた人物」⁵とまで評されている。例えばドイツにおいては、社会進化論は生物学者ヘッケル等を通じて、ナチスドイツの優生思想と結びついた。その結果、社会進化論はホロコーストを正当化する科学的根拠のひとつとして機能することになる。またアメリカにおいては、1865年の南北戦争終結とともに資本主義経済が発達すると、格差拡大を正当化する手段として、資本家達が社会進化論を用いた⁶。フェノロサが社会進化論に触れるのもこの頃であり、具

⁵ 森村進「なぜ今スペンサーを読むのか」ハーバート・スペンサー『ハーバート・スペンサー コレクション』森村進編訳、ちくま学芸文庫、2017年、427頁。

⁶ 田中浩『田中浩集 第五巻』未来社、2013年、110～113頁。

体的には、彼がハーバード大学に入学し哲学を専攻する、1870 年である。

日本国内においては、社会進化論は進化論とともに、フェノロサをはじめとした御雇外国人や、洋行帰りの学者たちによって広められた。日本における社会進化論の影響について清水幾太郎は、「スペンサーの学説は、自由民権運動の中で大きな政治的機能を果たしていた」⁷と指摘している。自由民権運動は 1874 年の民選議院設立の建白書を機に始まり、フェノロサ来日の 1878 年には、自由民権運動を推進する政治団体「愛国社」の再興が起こるなど、そのピークである 1880 年代に向けて高揚していく時期であった。そうした闘争において、社会進化論は双方陣営にとって、互いを批判し持論を正当化するための材料として利用されることになる。

まず自由民権論者は、社会進化論を民主主義の理論として理解した。スペンサーの思い描く自由競争社会は、個人の自由を擁護し、小さな政府を主張する。そのため板垣退助をはじめとした多数の自由民権論者は、『社会平権論』（スペンサーの著書『社会静学』の翻訳版）を「民権の教科書」として愛読するようになった。

一方で、そうした自由民権論に水を差したのも社会進化論であった。社会進化論は、「進化」の連続性に基づいた理論であって、つまり物事が正しい段階を経て徐々に最適化されるという、歴史の必然性を前提とした世界観に基づいている。つまり、社会進化論が意味するところは漸進主義であり、それは自由民権運動の革新性を否定し得るものでもあった。また別の角度からみれば、自由民権論者が依拠した西洋的な人権思想も、その根拠となっていたキリスト教的な道德観ごと、社会進化論の基礎となったダーウィンの進化論によって、根本的に否定されてしまう。こうして、近代化に際して盛り上がった自由民権運動は、進化論、社会進化論によって攻撃された。モースやフェノロサによる数々の講演会での演説も、その攻撃の一端を担ったのであって、田中浩は「外来思想によって外来思想をたたくほど説得力がありかつ新鮮な方法はなかったであろう」⁸と分析している。西洋化、もとい近代化を推し進める明治政府が、その一方で西洋由来の近代的自由主義にカウンターをあて、そうした自由思想の背景を成したキリスト教を弱体化することで神政国家としての体裁を確保する。そのためにうってつけの手段として、社会進化論は利用されたのである。

第三項 日本画史の相対化

ここまで、世界的に流行した当時最新の思想である社会進化論が、国内においてどのような受け止められ方をしていたのか、極簡単にまとめた。日本画に話を戻せば、日本画の歴史もまた、同様の進歩史観によって近代に創出されたものである。

というのも、フェノロサが日本に「美術」の系譜を認めたのは、彼が日本の造形性に、西

⁷ 清水幾太郎「コントとスペンサー」オーギュスト・コント、ハーバート・スペンサー『コント/スペンサー』清水幾太郎編、中央公論社、1986 年、31 頁。

⁸ 田中浩『田中浩集 第五巻』未来社、2013 年、117 頁。

洋古典美術との類似を見出したからであった。例えば、フェノロサが法隆寺の一部に使われた柱の形状に、古代ギリシャの建築様式との類似を見出していたという事実が、その典型である。西洋古典主義建築におけるエンタシスが、1000年以上昔に建築された法隆寺にも使用されているという見立ては、今日まで実証されてはいないし、実証することは難しい。しかしそれが本当かどうかは問題ではなく、フェノロサは、そうしたエンタシスと呼ばれる様式がはるか昔に日本に伝わっていたと信じている、或いは少なくとも、そう信じたがっていた⁹。そうした解釈は、フェノロサにとってオリエンタルな他者である日本の美術を、ヨーロッパの古典、即ち自己の背負う伝統の遠い親戚として位置付けるものだったと言って良い。フェノロサは善意で成したのだとしても、そこに西洋中心的な歴史観を他者に共有させる、ある種帝国主義的な側面が、無かったとは言えない。日本画が背負う事になった歴史、伝統というものは、西洋人の眼でもって、その当時から過去へ向かって、事後的に創造されたものだったわけである。

勿論、これは近代において、全く仕方がないことであった。柄谷行人は『日本近代文学の起源』において、こうして近代化に際して輸入された様々な西洋近代の制度が、「確立されるやいなやその起源が忘却されてしまうような装置」¹⁰であったということを、繰り返し強調している。近代国家という枠組みにさえまだ慣れない当時の人々は、西洋人の眼を借りることでは自国文化を対象化し得なかったものであり、またそんな状況では、西洋近代の視覚形式そのものを対象化することなど、出来るはずもなかった。

一方で、現代を生きる我々は、そうした視点で創られた歴史観を、絶対的なものとして受け入れる必要はない。むしろ、そうした近代的な価値観の相対化を目指して、これまで歴史の例外として取り扱われてきた要素に目を向けていくことが、歴史研究の今日的な意義のひとつであると思われる。そこで本論のテーマに話を戻せば、本論もまた、一村のリアリズムとの比較によって近代日本画のリアリズムの在り方を論じ、近代日本画のリアリズムの主流の価値を相対化するものである。これによって、今まで近代日本画史に居場所を見出せなかった、一村作品のようなリアリズムが、あり得たかもしれない別の日本画の可能性として見いだされるだろう。

⁹ 井上章一「法隆寺の「発見」」『人文學報』1990年、176頁。

¹⁰ 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波現代文庫、2018年、24頁。

第三節 リアリズムについて

前節では、近代日本は西洋人の眼を借りることによって自国の歴史を対象化し、日本美術史の発見に至ったと述べた。そしてある意味では、ここでいう西洋人の眼が、近代のリアリズムの正体でもあった。序論の最後に、本節ではこの事情を整理したい。

第一項 舶来のリアリズム「写実」

本論はこれまで「リアリズム」という言葉をかなり広義に、画家が自然（現実の現象）を作品中に再現しようとする態度の意味として、時代を限定せず扱った。しかし、今日リアリズムの訳語として一般的な「写実（主義）」は、少なくとも絵画においては、洋画の影響下で近代以降に使われるようになった言葉らしい。永井隆則の『セザンヌ受容の研究』では、「写実」は近代化以降に生まれ、使われ始めた言葉であることが示されている。

筆者は、平成元（1989）－平成2（1990）年と平成13（2001）年の二度にわたって、美術批評に現れたセザンヌ批評を調査した。前者では、明治35（1902）年6月から大正10（1921）年12月、後者では大正11（1922）年年1月から昭和22（1947）年1月までの美術雑誌を網羅的に調査し、文献表を作成すると共に解題を作成した。この一連の調査から判断する限り、「写実」が、美術批評の中で、批評言語として登場してくるのは、1920年代初頭以降の事である。¹¹

この調査は美術雑誌に限られてはいるが、少なくとも1920年代以前の美術界において、「写実」という言葉が一般的ではなかったことが明らかにされていると言って良い。今日においても、リアリズムがそのまま「写実」と訳されているように、写実とは西洋近代を踏まえて使用された言葉である。

新しい言葉が生まれなければならなかったということは、それが従来の東洋画の文脈からして、異質なものであったということだ。今日、我々が写実的な絵と聞いて思い浮かべるのは、写真の如く客観的に精確に、現実世界の光と空間を再現した画風である。そしてここで大切なのは、そうしたフォトリアルな様式の正体が、一つの視点と一つの焦点によって画面の時間と空間を固定する、個人の視覚のトレースであるということだ。つまり、近代以降を生きる我々は、この視覚形式を深く内面化しているために忘れてしまいがちだが、そうした「写実」は本来、近代以降の個人主義的価値観に基づいている。

そして、そうした視覚形式を絵画に反映した典型が風景画であって、この近代的な絵画様式は本論でも中心的に取り扱うことになる。山を描くなら、山の正面だけが問題であって、反対側がどうなっていようと関係ない。それが草木に覆われた緑豊かな山でも、観察の瞬間

¹¹ 永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、2007年、157頁。

に夕日で赤く染まっているように感じたなら、赤で塗るのが本当だ。こうして、人間の等身大の感覚を基準に自然を模倣する形式が「写実」であり、風景画である。第一節でも述べたように、それは観念的に描かれた近世の山水画とは、全く別の自然観によって成り立つものなのだ。

そしてこうした近代性は、絵画だけに生じたわけではない。柄谷行人はこのように書いている。

絵画から文学を見ると、近代文学を特徴づける主観性や自己表現という考えが、世界が「固定的な視点をもつ一人の人間」によって見られたものであるという事態に対応していることがわかる。幾何学的遠近法は、客観のみならず主観をも作り出す装置なのである。しかるに、山水画家が描く対象は一つの主観によって統一的に把握されたものではない。そこには一つの（超越論的）自己がない。文学におきかえていえば、そのことは、透視図法のような話法が成立しないならば、近代的な「自己表現」という見方が成立しないということを意味する。¹²

こうした近代における様々な変化は、大きな視野で見れば、日本人の精神史の問題であった。近代化によって古い世界の価値の枠組みが解体され、同時に西洋の価値観が国内に流入し、そうしたある種の混乱の中で、人々は自分の生き方を自分で決めるようになる。そうして人々は自分の立っている地点から、世界を再発見する。日本の近代化とは、こうして日本人が、西洋人の眼を内面化していく過程であった。近代の絵画も、文学も、歴史も、同様の近代的な遠近法の中で発見されたものであり、日本画もまた、その中で成立したのである。

第二項 東洋画の伝統「写生」

我々が上記のようにして「写実」を考える時、もう一つの似た言葉「写生」の存在に思い至る。今日我々は、「写実」と「写生」の違いを殆ど意識しないし、写実的なスケッチを写生と呼ぶことは、非常に一般的だ。では改めて、「写生」とはなんだろうか。北住敏夫は『寫生説の研究』において、「写生」概念の成立をこのように解説している。

「写生」はもともと中国において、宋代あたりに発祥した画論上の術語である。詩に関して転用させられたこともあるけれども、「写意」等と並んで画法についての主要な概念となっていた。それが日本にも移入させられ、徳川時代に南画について多く使われることとなり、オランダ系の洋画にも適用させられていた。¹³

¹² 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波現代文庫、2018年、23頁。

¹³ 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955年、4頁。

このように、「写生」とは元々中国画論に由来する言葉である。そこでは実物を目の前にして描くものを「写生」、対して先人の絵を写すことを「臨写」と呼んだ。日本において同様の意味合いで「写生」や「臨写」という言葉が使われ始めるのは、室町時代頃であると考えられており、近世において「写生」を重視した日本の絵師としては、その代表的存在として、円山応挙が挙げられる。この円山派の系譜については第一章で後述することとなるが、ともかく「写実」が西洋近代を前提として使われた言葉であることに対して、「写生」は近世東洋の歴史に根差しているという点で、その発祥の違いを指摘できるだろう。本論でも「写実」と「写生」を区別し、特にこの区別を強調する場面では、本節の様に「」で括って表記することとする。

ところで発祥の違いはあるにしても、実物を目の前にして描くという点で、写生もやはり人間の感覚を基礎とした、「写実」と同様の行為であったかに思える。そして実際、近世の写生図の中には、自然の動植物を時に生き生きと、時に解剖学的な細密描写で描いた、写実的なものが沢山ある。だがそれでも、近代の「写実」と近世の「写生」の間には、特にその行為の価値の解釈において、決定的な違いがあった。近世の「写生」について、今橋理子はこのように書いている。

「美術写生」にせよ「博物図譜」にせよ、個物を描く画家の意識の中では他人の写生図からの臨模や透写、そしてそれをそのまま自己の作品として使用してしまうことまでも、全て実物写生と同等に捉えられていた。「写生」の意義は、写生図の継承において、江戸時代ではこのように多義的に使用されている。¹⁴

ここには前項で述べたような、「写実」における近代的な自意識が希薄だ。今日であれば、他人の感覚によって描かれた絵を自身の作品に流用することは、盗作として非難される場合が殆どである。しかし近世の「写生」にとっては、誰が描いたかは重要ではない。なぜなら、「写生」はあくまでも自然の「生を写す」ものであって、それ自体は画家個人にとっての自己表現ではなかったからだ。つまり、近世の人々は、他人の現実と自分の現実の間に、絶対的な壁を設けなかった。

ただし先述したように、今日の我々にとって、「写実」と「写生」の区別は殆どない。近代化以降、今日までの間に、「写生」の意味が「写実」に合わせて読み替えられていったということは明白である。このことについては残念ながら、近代日本絵画を「写生」という観点から通史的に分析した研究は見当たらない。しかし文学方面においては、先に引用した、北住の『寫生説の研究』がある。これを読めば、やはり「写生」が「写実」を通して読み替えられていったことがわかる。

¹⁴ 今橋理子『江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995年、125頁。

『寫生説の研究』は、近代文学、とりわけ俳句と短歌において広まった「写生主義」と呼ばれるリアリズムを扱い、戦後 1953 年に出版された研究だ。正岡子規から始まる写生主義の系譜については、本論でも第三章で触れることになる。この写生主義の性格を分析し、北住は以下の様に結論を述べた。

寫生主義には自然主義における主観的印象的な面と結びつく可能性の大きいことが考へられる。由來感覺的印象的——つまり感性的といふことは、西洋文藝の知性的なのに対して日本文藝の特色をなすものである。寫生主義の如上の性格はそれを反映するものといへるであらう。¹⁵

北住氏の結論は、西洋を物質主義、東洋を精神主義として対比的に捉えた、フェノロサや天心の東洋主義を思わせる、近代的なものだ。実際のところそうした対比が成立するとしても、それ以前の問題として、ここで主観、印象、感覺、感性といった言葉に彩られた近代の写生主義は、すっかり西洋のリアリズムを通して再解釈された「写実」の亜種であることがわかる。

これに関連して、序論の最後に一言、本論の見通しを述べる。結論から言えば、本論が対象とする近代日本画も、一見「写生」の伝統を継ぎながら、やはり本質的には「写実」の理論に則って近代化していく。日本画のリアリズムが、非伝統的な洋画由来のものであったということは皮肉であるが、それは仕方ないことだ。また今日の我々にとっても、そうした「写実」的な視覚形式から脱することは容易ではない。そこで本論はせめて、そうした近代日本画のリアリズムの主流を俯瞰することによって、現代における日本画のリアリズムの在り方を考え直す機会としたい。

¹⁵ 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955 年、344 頁。

第一章 近代日本画におけるリアリズムの黎明

——竹内栖鳳を中心に——

第一節 本章の目的

第一項 京都写生派について

この第一章から第五章にかけては、一村との対比に用いる為に、近代日本画におけるリアリズムの変遷について述べて行く。まず本章では、近代日本画の黎明期にあたる、1880年代から、1900年前後までを、竹内栖鳳の画業を中心としてみていくこととする。そこでまず本節では、本章がなぜ竹内栖鳳を中心的に取り上げるべきなのか、先に述べておきたい。

(1) フェノロサ、天心の日本画観

教科書的に考えるならば、近代日本画史を語るにあたっては、まずは狩野芳崖や橋本雅邦、それに横山大観や菱田春草などの、東京美術学校の面々が中心的に取り上げられるべきであると思われる。その理由は、彼らが、日本画という絵画ジャンルの発案者であるフェノロサや天心の思想を背景として、歴史上初めて自覚的に日本画を描いた画家達であったからだ。にもかかわらず、なぜ本論の第一章は、その東京画壇から遠く離れた、京都の竹内栖鳳を中心として語る必要が有るのか。そのことを説明する為に、日本画という絵画ジャンルの生みの親である、フェノロサや天心らの絵画思想について考えてみる。

日本画の誕生経緯については、既に序論でも概説した。御雇外国人であるフェノロサや、その下についた天心の活動は、明治維新の直後から急激に西洋化を目指し始めた日本に対して、廃れていく伝統文化の価値を自覚させるとともに、その価値を国外へ発信することを目的としていた。そうして彼らは日本の伝統美術の復興と発展を促すために、日本画という絵画ジャンルを生み出したわけである。だから、こうして誕生した日本画の仮想敵は、当時日本に流入の著しかった西洋文化であり、つまり洋画であった。

ではこの洋画を仮想敵として、フェノロサや天心は、日本画の価値をどのように説明したのか。当時の日本人が洋画について評価していたのは、その迫真的な写実性であった。しかし、フェノロサや天心はヘーゲル的な歴史哲学を根底に持つ観念論者であって、彼等は日本の絵の伝統の本質が、写実ではなく「妙想 (idea)」であると説明した。そして、この「妙想」こそが美術の本質的な価値であるから、日本画は洋画に劣るものではないと主張したのである。こうして彼らの中では、観念的で象徴的な精神主義の日本画と、写実性に優れた西洋近代絵画という、二項対立の図式が成立した。そしてやがて、前者の精神性を基礎に後者の写実性を付け足すことで、両者の関係を止揚することが、当面の目的として定められていった。

ところで視点を変えてみると、こうしたフェノロサや天心の日本画観によれば、日本画にとっての写実的技法は西洋絵画から接ぎ木すべきパーツのひとつとして考えられており、逆に、東洋画の伝統における「写生」の価値は、軽視される傾向にあった。もちろん、彼らは「写生」の伝統を全く無視したわけではなく、東京美術学校の設立に際しては、後述する京都写生派の画家、川端玉章を教員に加えてはいる。とはいえ、「美術真説」における以下のようなフェノロサの言葉は、彼らの構想する日本画における、「写生」の無価値を物語って

いると言えるだろう。

最近歐洲の画家は妙想の何たるかを問わず、遂にその術は科学の一部に過ぎないものになってしまった。日本においても自然の模倣という説が絵画芸術を害しているようだ。諸君は応挙の画風が興って専ら写生を重視して以来、日本の絵画の面目が損なわれたと思わないのか。¹⁶

このように、フェノロサははっきりと、円山応挙とその系譜である京都写生派を批判している。このような、美術における写実性の価値を厳しく限定し、日本画を精神主義として推し出す彼らの芸術観は、ある意味で、日本画を近代美術として国内外で推していくための、処世術であったととれるものだろう。ともあれ、そうしてフェノロサや天心が洋画の写実性を仮想敵として強く意識したあまり、彼らが構想した新時代の日本画と、中国画論にまで遡る「写生」の伝統との間には、明らかな断絶が生まれたのであった。

(2) 京都写生派の伝統

そうした東京画壇との対比で考えて見たいのが、本章の本題である京都画壇であり、その京都画壇における、竹内栖鳳による写生画の伝統の近代化である。近代日本画における写実的傾向は、精神主義的な思想を形成した東京画壇よりも、この京都派写生派の系譜に色濃い。京都における円山・四条派の伝統は、近世から「写生」を重視する画風で知られており、これは実質的には、西洋写実表現そのものとは言えないにしても、そうした「写実」と親和的な性格を持つものであった。ここでは栖鳳の話始める前に、まずこの円山・四条派の伝統について概説しておく。

今日我々が円山・四条派と呼ぶ様式は、京都の画家である円山応挙(1733-1795)によって創始された画派、円山派に始まる。円山派は一般に「写生画」と評される写実的な傾向の強い画風であり、その後ここに、与謝蕪村(1716-1784)門下の呉春(1752-1811)によって叙情的画趣が加えられたことで、更に四条派という新様式へと展開していった。この「写生」の丸山派と、そこに俳趣を加えた四条派は、ともに当時の京都市民の人気を博して近世京都画壇にその地位を確立した。山川武は、「直接、視覚と感性に訴えかけ、誰にでも直ちに理解できる平明さ、その点にこそ応挙画の特質があった」¹⁷として、写実的画風故の敷居の低さが町人文化の中での地位確立につながったと分析している。

こうして一般に「写生画」とであると認識されている円山・四条派であるが、江戸時代における「写生」の実践それ自体は、なにも円山・四条派の画家に限った事ではない。そうした実物の「写生」、つまり「模写に頼らず、自然(物)に回帰しようとする姿勢」は、「自我に

¹⁶アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882年、36頁。

¹⁷ 山川武『応挙・呉春・蘆雪 円山・四条派の画家たち』古田亮編、東京藝術大学出版会、2016年、7頁。

目覚めた実証主義思潮の昂揚するこの時代の特質」¹⁸であった。ではそんな中で、なぜ円山・四条派の画風がことさら「写生画」と呼ばれるようになったのかと言えば、それは単に制作過程で「写生」が重視されたからというよりも、より正確に言えば、「写生」によって捉えられた自然の平明で客観的な描写が、そのまま作品に生かされたからであった。山川は、円山・四条派が写生画と呼ばれた理由を、「自然を想化することなく、具象的な、自然そのもののうちに美を見出そうとした」¹⁹画風にあると結論付けている。

つまり、例えば西洋絵画史における芸術の大衆化と風景画の勃興が同期していたように、町衆文化の栄えた江戸時代においても、多くの画家たちが近代的な観察眼でもって自然を絵に描き、そうした写実的な画風の持つ現実感、その芸術としての敷居の低さが、市民社会に受け入れられたのであった。本稿が扱う対象は近代日本画であるが、この様に近代以前からある種写実的とも言える画風が存在していたという点は留意すべきであろう。特に京都においては、日本の伝統としての絵が「日本画」として描かれ始める明治になって、突然に写実的表現が意識されたわけではないのである。

第二項 竹内栖鳳について

前項では、近世の京都における写生画の伝統を見てきた。その円山・四条派の伝統を受け継いだ日本画家として、本章では竹内栖鳳(1864-1942)を中心に論じる。栖鳳は京都生まれ、四条派の幸野樗嶺(1844-1895)に師事した日本画家である。1940年代まで生き、近代京都写生派の大家となった栖鳳であるが、本論の目的である近代日本画のリアリズムという問題については、概ね1900年代までに、大きく分けて二つの重要な功績を残した。一つ目は、前近代的な師弟関係の中で受け継がれる画派特有の技法の枠組みを超えて、広範な古典学習を行ったことである。彼はそうして形成した画風の先進性故に、1892年頃からは「鶴派」と呼ばれ批判されたのであるが、その画風は絵画様式の束縛から抜け出し、個人の眼で自然を見つめようとする、近代的なリアリズムの意識を匂わせるものであった。二つ目は、栖鳳が1900年のパリ万国博覧会視察をきっかけに本格化させた、京都写生派の伝統的様式と洋画の「写実」との折衷である。そうして西洋絵画の「写実」を積極的に取り入れる姿勢は、写生派の伝統を洋画の風景表現へと合流させ、それは栖鳳の弟子にあたる次代の画家達によって、より深化していった。この栖鳳の弟子筋については、続く第二章で詳しく述べることになるが、ともかく本章がみていく1900年代までの栖鳳の画業は、その起点を成すものとなったと言える。

こうした栖鳳の働きによって、京都写生派の伝統は、比較的スムーズに画風の近代化を果たした。フェノロサは「美術真説」にて京都写生派の伝統を批判したのであったが、栖鳳を

¹⁸ 山川武『応挙・呉春・蘆雪 円山・四条派の画家たち』古田亮編、東京藝術大学出版会、2016年、151頁。

¹⁹ 同上、164頁。

はじめとした近代の京都写生派は、写生画の伝統から地続きに、洋画の写実表現を受容していくことになったわけである。自然の模倣を否定したフェノロサたちに対して、自然の模倣を基礎に画風の近代化を目指した栖鳳たちは、リアリズムを問題とする本論第一章にあたって、中心的に取り上げるに相応しい。

第二節 フェノロサの「美術真説」

第一項 「美術真説」の背景と内容

本節では、前節で述べた日本画の誕生とリアリズムとの関係を、より詳しく見て行きたい。日本画の誕生は、フェノロサによる 1882 年の演説、「美術真説」にまで遡る。フェノロサが御雇外国人として演じた社会ダーウィニストとしての役割は、既に序論でも紹介した。しかし、ここで説明する必要があるのは彼の日本画創造運動についてであり、とりわけ「美術真説」に見られるようなフェノロサの絵画観と、リアリズムとの関係である。

そこで、本項では「美術真説」について、まずその背景と内容を簡単に纏めて見たい。1878 年、東京大学に哲学、政治学の教授として迎えられたフェノロサは、来日以前からマサチューセッツ美術師範学校やボストン美術館附属美術学校で学ぶなど、美術に関心を持つ人物でもあった。そうして来日後は高橋由一と共に洋画の振興を計画したが実現せず、一方で日本美術に関心を深め、1880 年ごろからは京都や奈良の寺院を巡るなど、古美術研究を本格化させている。しかしこの時期、そうしてフェノロサの興味が東洋美術に移行するのとは違いうようにして、日本人の興味は洋風文化へと傾斜し、日本の伝統美術は衰退の一途を辿っていた。そこで、この流れにカウンターを当て、日本の伝統美術を復興させる取り組みのひとつとして行われたのが、龍池会（保守系美術団体）におけるフェノロサの「美術真説」講演であった。この当時の講演は英語で行われたが原文は不明であり、代わりにその大筋は、「大森惟中筆記」²⁰とする訳文『美術真説』に記録されている。本論はそちらを参照することとする。なお、『美術真説』は文語体で旧字も多く、そのままの文体で本論に引用することに困難があった為、引用する際は全て筆者の判断で現代語訳した。

（1）美術の本質としての「妙想」とは

まず「美術真説」の内容を簡単に整理してから、その次にリアリズムの観点に注目したい。「美術真説」の内容は、大きく四つの部分に整理できる。最初は「美術」の定義論であり、フェノロサは美術を実用主義から切り離し、美術の本質的価値は作品と外界との外面的な関係にあるのではなく、作品自体の内部に存在するものであると説く²¹。そして、美術作品を構成する各要素が互いに内面的な関係を保ち、相互に依存して、常に唯一完全という感覚を感じさせるものを美術の「妙想」と呼ぶと言い、この「妙想」²²を美術の本質として定めた。フェノロサはこの部分を、以下の様にまとめている。

諸美術において、美術の善美と称すべき資格を構成する性質は、「妙想」である。しか

²⁰ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882 年、1 頁。

²¹ 同上、9～11 頁。

²² 同上、14 頁。

も「妙想」は外面的な関係にあるのではなくて、内面的な関係の中に存在する。²³

この部分は、本論がリアリズムの観点から「美術真説」を語るにあたっての、核心といって良い部分である。この後に続く内容からも明らかであるように、フェノロサは「妙想」を説明することによって、絵画の写実性、つまり自然との関係を、美術の価値から切り離そうとしたのであった。

（２）絵画芸術を構成する 10 の原理「十各」について

「妙想」という概念によって美術の価値を定義したフェノロサは、次に美術作品の「妙想」たる「内面的な関係」について語る。作品の中で内面的な関係を構成する要素は、まず「主題」と「形式」の 2 つに大別でき、更に「形式」は、「線描」、「濃淡」、「色彩」の 3 つに分解できる。そして計 4 つのそれぞれが、「佳麗」（部分の美しさ）と「湊合」（全体の統一感）に分解できるため、計 8 つになる。更に、この 8 つを駆使するための能力として、それらを自由自在に構成する「意匠ノ力」と、その意匠を画面に反映する「技術ノ力」が必要になる。そして、これらの 10 の要素が協和してひとつの「妙想」となった時、その作品は美術として真の価値を持つことになる。最後にフェノロサは、この「十格」について、このように締めくくる。

これは実に普遍的な性質である。これを理解することによって、初めて諸派の画を論じることができる。おそらく世間には多種多様な絵画が無数に存在しているが、それらは全てこの性質の有無をもって、価値を判断することができる。²⁴

こうしてフェノロサは、画派を超え、国境を越えた広い視野で絵画を価値づけるための基準を、当時の日本に紹介したのであった。

（３）日本画と油絵との比較

絵画を構成する十の原理を前提として、次にフェノロサは、日本画と油絵の優劣を問う。この部分が、「美術真説」の山場であり、フェノロサはこうのように語り始めている。

油絵が一度日本に伝わってからというもの、貴顕紳士たちがその目新しさを激賞して、逆に日本固有の画を蔑視して旧来の画家を排斥した故に、油絵が日々盛んとなり、日本画をほとんど圧倒しようとしている。これは実に深く憂えるべきことだ。²⁵

この言葉からして結論は明らかであるが、フェノロサは五つの項目に分けて両者を比較し

²³ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882 年、15 頁。

²⁴ 同上、35 頁。

²⁵ 同上、35 頁。

ていく。

一つ目は写実性についてであって、油絵は日本画よりも写実性に優れる。しかし、写実性と「妙想」とは何の関係もない。だから油絵の写実性が優れていたとしても、美術として優れているとは言えない。むしろ、そうした自然の模倣が芸術の核心であるかの如く誤解されている世の現状は、芸術文化の衰退を意味している。

二つ目は陰影についてであって、油絵には陰影があるが、日本画には無い。しかし、陰影は絵画の「濃淡」にあたる要素であるとはいえ、「濃淡」が必ずしも陰影である必要はない。むしろ、陰影ひいては写実性という「妙想」と無関係な原理によって「濃淡」の在り方を拘束されるくらいなら、最初から陰影の表現など目指さない方が良い。

三つ目は輪郭線についてであり、日本画には墨の輪郭線があるが、油絵には色彩の境界線があるだけだ。西洋人の中には、写実性の観点から輪郭線を否定する人も居るようだが、輪郭線は「線描」の「湊合」、「佳麗」に貢献し、筆力によって「妙想」を表現できる。だから輪郭線の価値は、西洋でも見直されつつある。

四つ目は絵の具についてであり、日本画は淡薄な色合いであるのに対して、油絵は色彩豊かだ。しかし、色彩豊かであればあるほど、全体の色調を調和させることが難しくなり、「妙想」も得られ難くなる。逆に日本画のような淡彩であれば、比較的簡単に調和が得られるだろう。

五つ目は、画面に描き込まれる要素の複雑さについてであり、油絵の画面構成は複雑で、日本画は簡潔である。これも色彩と同じで、簡潔であれば全体の制御が容易になり、「妙想」を表現しやすい。

フェノロサはこのようにして、日本画と油絵とを五つの点で比較した。フェノロサがいうには、この五つの点全てにおいて、油絵より日本画が優れている。この論において、油絵が日本画の引き立て役として登場させられているということは、指摘するまでもない。ただ注意しなければならないのは、フェノロサがここで「油絵」と呼んでいるものが、西洋絵画全般を指しているわけではないということである。例えば、フェノロサは五つ目の点を説明するにあたって、以下のように語っている。

油絵においては、画面全体に木、石、花、草、牛、馬、鶏、犬など様々なモチーフを詰め込んで、余白を残さないものがある。そのきらびやかさに素人の目が眩まされることがあっても、見る目のある人からすれば、そんなものは無用の長物に過ぎない。それらは鑑賞者の視線を一点に集めないことによって、完全に理想を損なっている。欧州の絵画も、かつては今より簡潔だったことに疑いはない。今日、東洋の絵画を野蛮なものとして排斥したり、幼稚と見做したりするのは、迷妄であると言うしかない。

²⁶ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882年、40,41頁。

ここに明らかなように、「美術真説」においてフェノロサが「油絵」と呼ぶものは、洋画の中でも当時流行りのものであって、画面全体が「木、石、花、草、牛、馬、鶏、犬」などで埋め尽くされたもの、つまり風景画を中心とする西洋近代絵画、モダニズムの傾向を指すと思われる。対して、フェノロサが評価する過去の簡潔なヨーロッパ絵画とは、宗教画や歴史画のようなアカデミズムを指すのであろう。なぜなら、フェノロサは洋画と日本画との比較を、このように締めくくっているからである

日本に渡ったアメリカ人が次のように語ったのを聞いたことがある。欧州の画家は最近になって次第に掛額とするべき絵を休止し、更に宮殿や教会などの内部で大規模な装飾を成そうとしているのだと。そうした画風は遡ること大体 400 年ほど昔に流行したものであり、今もなお教会内部の壁画などに観ることが出来る。そしてその主眼は、絶大な「妙想」の表現によって鑑賞者を感動させることにある。科学に傾いて自然に似せようとしたものではない。しかし、このような「妙想」を主とする方法は、すでに欧州では絶えてしまっており、今日それを保っているのは日本だけだ。そのため大規模な装飾が再興するにつれて、その望みを日本に託す者は得をすることになるだろう。²⁷

もちろん宗教画や歴史画の中にも、一見して簡潔でないような作品はある。また逆に風景画だからといって、絵の中心の定まらない、散らかった作品ばかりでもないはずだ。しかしおそらく、フェノロサの問題意識の在り処は、そこではない。風景画のような写実を基礎に成り立つ作品は、時に目に映る自然の全てを、遠近法的な配置でもって、画面の中に敷き詰めてしまう。そうやって視覚的現実拘束されてしまった作品群を仮想敵として、フェノロサは日本画に、古典主義的な理想を重ねていたということだろう。

（４）日本画振興の目的と、必要な具体策について

ここまででフェノロサは、洋画に対する日本画の優位を語り尽くした。この先フェノロサは、日本画を復興させるそもそもの目的と、そのために必要な具体策について幾つかの提案を残し、「美術真説」を締めくくっている。

まずフェノロサは、日本画を振興するそもそもの目的を、美術工芸品の輸出という国益の問題と結び付けた。美術工芸品の輸出産業を軌道に乗せるには、新しい意匠を生み出す力が不可欠であり、そのためには絵画芸術を奨励することが必要であるという。

旧い方法を踏襲し、模倣するだけでは十分とは言えない。「妙想」とは何かを理解し、それを得る方法を追求することによって、新しい図案を定める必要がある。果たして

²⁷ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882 年、42,43 頁。

こうした画家が得られた後、諸君の陶器、銅器、絹布は新味ある名品としての面目を示すことが出来るだろう。²⁸

次にフェノロサが語ったのは、南画に対する批判であった。南画は画中に画賛も書き込まれるなど、それは作品の外部に広がる伝統の蓄積を踏まえて、意味を読む形式の絵である。だからフェノロサに言わせれば、南画の「妙想」は文学的なものであり、絵画芸術の「妙想」ではない。南画は写実主義に陥らない点で賞賛すべきところがあるものの、その「妙想」は絵画のものではなく、文学の「妙想」に近い。我々が今日から振り返って見れば、それこそが東洋画の特徴だったのだと言えなくもないのだが、とにかくフェノロサは「文学が一度絵画を左右するようになれば、絵画は必ず衰退します」²⁹と語り、これを完全に拒否した。こうした論法は、洋画の写実性の価値を、絵画の自律性の観点から否定したこれまでの論法と、同じものである。フェノロサが目指したのは純粋な「絵画」であり、そこに読む絵としての南画の形式は、許容し難いものだった。

また南画に対しては、このように批判してもいる。

徒に先人の手法を模倣するのは、死人の遺骨を集めて人形を作るようなもので、外形が僅かに似ているだけです。³⁰

当時の各画派の粉本主義を思えば、この批判は日本画全体に当てはまるといっても過言ではない。そして実際フェノロサは、この批判的を、次第に日本画全体へと拡大しながら語った。

雪舟、元信などの時代においては諸家がそれぞれに赤織を立て、勇ましく気概に溢れていた。探幽はこれを継いで興り、無比の「妙想」を表したので、世間は彼のやり方によらなければ善美でないと妄信し、競って彼を模倣した。これによって数年も経たないうちに、全くその精神は失われ、僅かにその形骸が捏造されるようになった。ちょうどこのとき応挙という者が出て、憤然として状況を脱し、旧套を改めて新機軸を興した。これは当時の悪癖に対する薬となったが、これもまた後世の絵画芸術に対する毒となって、後世の人々は彼の方法をただ模倣したために、狩野派と比べてより深い弊害に陥った。³¹

²⁸ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882年、45頁。

²⁹ 同上、48頁。

³⁰ 同上、51頁。

³¹ 同上、52頁。

こうしてフェノロサは、画派ごとの様式それぞれに時代の変化を認め、それらを相対的に語ってみせる。「新しい意匠」を生み出すためには、まず伝統を盲目的に踏襲する姿勢を改め、視野を広げなくてはならない。そうしたフェノロサの視点は、その論に真面目に耳を傾ける画家の心を、特定の画派の伝統から引き剥がすきっかけのひとつとして作用したことだろう。

ここから先でフェノロサは、日本画振興の為の具体策を三つ挙げた。まず一つ目は、美術学校の設立である。しかし彼は、こうして自分で提案しておきながらも、前述の理由から、危機感を募らせる。

旧来の手本や先例を模写する方法を研究することは、日本にとって無益である。おそらく模写は自らを害することになる。故に進んで妙想を研究し、それを得ることが出来ないのなら、学校で学ぶことは害であって、利とはならない。³²

こうしてフェノロサは、結局「美術真説」で本格的に美術学校の設立を推すことなく、当面は画家の育成を私塾に任せて良いという結論を述べた。ただ余談ではあるが、1887 年になるとフェノロサは自身の手によって、東京美術学校を設立することになる。

二つ目に、画家を経済的に支援する必要を論じた。日本の伝統は既に衰退の一途を辿り、そうした状況の中では、日本の画家は絵を描いて生きて行くことは出来ない。この伝統を生き長らえさせるためには、日本画家の仕事を用意することが必要である。そしてフェノロサは、以下のように語った。

私はかねてから諸公館において無地の金屏風を目撃する度に、画家を奨励する方策が採られていないことを嘆かざるを得ない。諸君は何のためにこんな金一色のものを愛好しているのだ。なぜ絵画芸術の奨励することに注目しないのか。他日もし宮殿楼閣を建築することがあるなら、日本画でもって天井から床まで装飾させることを、私は切に希望する。³³

ここでもやはり、フェノロサの脳裏には、宗教画や歴史画のようなアカデミックな美術が浮かんでいるように思われる。少なくとも、額装された風景画のようなものを想定していないことは確かであろう。

最後に三つ目として、フェノロサは美術協会の設立と、定期的な展覧会の開催を勧めた。社会的な受容が高まらなければ、良い供給も生まれえない。だから、まずは大衆が絵画芸術に興味を持つように、誘導することが必要であるという。美術協会を設立し、定期的に新作絵

³² アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882 年、54,55 頁。

³³ 同上、56,57 頁。

画の展覧会を開き、審査によって粗悪な作品を排し、優秀なものには褒賞を与え、買い取ると良い。このように忠言して、フェノロサの「美術真説」は幕を閉じた。

第二項 「美術真説」とリアリズムの兼ね合い

前項が、「美術真説」全体の内容であった。本論のテーマはリアリズムであるから、本項では「美術真説」から垣間見えた、リアリズムに対するフェノロサの考えを、改めてまとめたい。フェノロサは美術の本質的な価値を「妙想」とし、それは作品が作品の内部で完結し、自律していることによって生じるものであるとした。だから美術作品の価値は、自然という作品の外部の要素とは無関係に生じており、よって絵画に写実性は必要ないという理屈である。こうした理論は確かに一理あるものだが、一方でこれは、クールベ以降の西洋近代絵画に対する理解と共感に、欠けた理論である。むしろ「美術真説」は、そうした西洋近代絵画に通底する写実の意識を仮想敵として、写実の意識が欠けた日本画を引き立てる様に語られた内容であると考えべきだろう。そうしてこの頃のフェノロサが構想した日本画の向かうべき先は、風景画のような自然の模倣というよりも、明確なテーマが先立つ形で制作される作品であった。

一方で、一見して絵画を自然の模倣から引き離そうとするフェノロサの絵画観も、よく読めば、自然の模倣そのものを悪と断じているわけではない。それを目的化することによって「妙想」が疎かになることを危惧しているだけである。また視点を変えて見れば、各画派の伝統的な様式の価値を相対的に論じ、様式の模倣を手厳しく批判するフェノロサの理論は、画家達の眼を、現実の自然に向けさせるきっかけになり得るものでもあった。次節から取り扱う栖鳳の画業も、そうしてフェノロサの影響を受けたものであったと思われる。

第三節 栖鳳と京都フェノロサ講演

前節では、フェノロサの「美術真説」から、黎明期の日本画とリアリズムとの関係に迫ろうとした。この「美術真説」講演が龍池会にて行われた二年後、フェノロサは京都にも訪れ、講演会を行っている。そしてその場に、本章で中心的に取り上げる日本画家、竹内栖鳳もいたのであった。本節では、栖鳳とフェノロサの美術論との接触について見ていきたい。

第一項 栖鳳の榎嶺塾時代

1864年に京都に生まれた栖鳳は、1877年に四条派の土田英琳から絵の手ほどきを受け、1881年からは幸野榎嶺に師事し、棲鳳という雅号を授かった。英琳の教育について特筆すべき点は少ないが、榎嶺の教育は栖鳳の画業に、大きな影響を与えたと思われる。榎嶺は1844年生まれで、円山派、四条派をそれぞれ学び、更に南画家とも交流を持ったという、ある意味でフェノロサ講演以前から、既に近代に一步踏み出した画家であった。また、榎嶺の近代性はそうした画風だけに留まらず、1880年には京都府画学校の設立にあたり、1882年の第一回内国絵画共進会、続く1884年の第二回絵画共進会で審査員を務めるなど、京都画壇の近代的な教育、制度の確立にも大きく貢献している。そんな榎嶺の画塾における栖鳳の修練期を、竹内逸（栖鳳の息子）はこのように伝えている。

父はその過程に於て、忠實なる塾風遵奉者ではなかつた。入塾後僅か半歳餘、全くの自己流で「枯蘆」を描いた。すると師榎嶺は素晴らしく激賞して、この末席を汚してゐた一青年は一躍トップから第三位へ躍進して了つた。そして工藝長という役を貰つた。然も師は、「以後竹内流でやつてよろしい」と奨言した。³⁴

当時の画塾は、例え「写生画」と呼ばれる円山・四条派であっても、実物の写生などではなく、まずは伝統的な筆法を教え込まれることから始まる。つまり、「師の畫風に一步でも肉薄してゐる者が優秀なる畫學生だといふ觀念」に従って、「一木一草に至るまで師の畫風を模倣する」³⁵という教育である。その点で、榎嶺の栖鳳に対する扱いは、破格のものであったと言って良いだろう。こうして栖鳳の教育にあたった英琳や榎嶺について、田中日佐夫は『竹内栖鳳』の中で、このように考察している。

新しい流派の起こるとき、あるいはその勃興期には、その時代独特のエネルギーを蓄積した創造力の爆発があるのである。しかし、三代、四代目ともなれば、よほどのことがない限りそのエネルギーに満ちた爆発は影をひそめて、師のあとを追うことにき

³⁴ 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936年、17頁。

³⁵ 同上、16,17頁。

ゆうきゅうとしているものである。私はこの栖鳳の師の世代こそは、そういう世代にあたりと考えている。³⁶

フェノロサの「美術真説」以前、各画派の絵の伝統は洋画や南画に圧されて衰退気味であり、円山・四条派もその例外ではなかった。そうした状況の中で、複数の画派に影響を受けた楳嶺には、何かしら新基軸を求める様なところがあったのだろう。次項で後述するように、1884年にはフェノロサが京都講演を行い、楳嶺もフェノロサの方針に共鳴していく。そんな楳嶺、そしてその下にあった栖鳳の画業は、実はフェノロサに接触する以前から、ある種近代的とも言える域に立ち入っていたと言える。とはいえ、彼ら京都の画家が、その絵を「日本画」として描くようになる最初のきっかけ自体は、フェノロサの言説にあったとみて疑いない。

第二項 京都でのフェノロサ講演

(1) フェノロサ京都講演の内容

フェノロサが京都祇園で美術講演を行ったのは1884年であり、この年、栖鳳は師の尽力によって開校を迎えた京都府画学校に籍を置いていた。そして、楳嶺をはじめとした京都府画学校の教授陣も参席する中で、栖鳳はフェノロサの講演を聴くことになった。残念なことに、この1884年当時のフェノロサの京都講演の内容は記録に残っておらず、京都で二度目に行われた1886年の講演の様子を、当時の新聞記事が伝えるのみである。ともあれ、1882年の龍池会に続くフェノロサの講演であるから、それは概ね前節でみたような、「美術真説」の内容と同じであったと考えて良いだろう。特に京都という場で、「写生画」と呼ばれた画風の円山・四条派の画家達を相手にしたわけであるから、フェノロサは絵画芸術における写実性の無価値を、より強調して語ったかもしれない。

そして上に述べたように、京都で二回目となる1886年のフェノロサ講演に関しては、その内容の大筋を『日出新聞』が伝えている。そこで本項では、その内容と、前項で確認した1882年の「美術真説」講演のとの比較から、京都画壇の写実的画風に対するフェノロサの態度を考察したい。まず、新聞が伝える京都講演の全体的な内容を概略すれば、そこに「美術工芸品の輸出産業を見据えて、伝統美術発展のために日本画を振興するべし」といったような「美術真説」の論法は健在であり、やはりフェノロサは特定の画派の伝統に囚われない「日本画」としての絵画研究を促していると言える。ただ、1882年と比べた大きな状況の違いとしては、1886年当時のフェノロサは、既に狩野芳崖と共に、東京で日本画の具体的な研究を進めていたという点がある。1886年の京都講演において、フェノロサはそうした東京側の進展を高く評価しつつ、遅々として近代化の進まない京都画壇に、以下の様に発破をかけたようだ。

³⁶ 田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988年、27頁。

東京に於ては進歩せしが京都畫家は眠り未だ覺ず 新美術の工夫も凝らさず又一の目的を立て如何して之に達すべき方法を求めざるものの如し 今より四年前は京都畫家他國の畫家よりも進歩し且つ尊重されたり その他より尊重を受けたるは却て京都畫家の益とならずして自負心を抱かしむるの原因となり 其の結果は遂に東京畫家をして京都畫家を壓して美術改良の先鞭に着かしめたり³⁷

こうしてフェノロサは、まず東京画壇の進展の著しさを強調し、続く話題では芳崖の名を幾度も出しながら、東京の日本画研究の成果を具体的に語っている。

ところで、この 1886 年の講演は京都で行われた為か、フェノロサは京都を代表する円山・四条派の画風について、1882 年の「美術真説」以上に詳しく言及している。ここには京都講演ならではのフェノロサの意見が表れているので、併せて確認しておきたい。フェノロサは、円山・四条派の現状と改良点について、以下の様に述べている。

應挙の畫の如き其技力は實に勝るも其畫く所の物に依て感動する所なし〈中略〉然れども山水草花は可なり 苟も畫に志ある者は天然の樹木を愛するものなり 公平に論ずるときは草花を巧に畫く者は必ず人物の畫も劣らざるべし〈中略〉今日の畫は只畫法を愛して眞實花を愛せしに非ず山水に於ても亦た然り京都の如きは山水甚だ美にして且つ富る所なり これを眞に愛したらんには畫風を一變すべし

諸君よ日本の美術は後來如何なるべきや 眞實の美を愛せずや實に美術は眞に達するの期はなきや 余は決してそのなきを信ずる能はざるなり 必ず實物の美を熱愛するの情あるべし 又將來其目的を達する人顯はるべし 草花も愛すべし 山水も愛すべし 人物も亦愛する時來るべし³⁸

フェノロサはここで、円山・四条派の写實的画風が「草花」や「山水」の表現に秀でていることを認めつつ、それが実物の美ではなく、応挙以来の伝統的な技法を目的化したものだと看破している。そして、伝統的なスタイルを目的化することは止めて、実物の自然の美を愛し、その真を描くことを勧めている。だが、これは前節でみた 1882 年のフェノロサの「美術真説」の内容と、やや矛盾しているようだ。思い返せば、フェノロサは 1882 年の「美術真説」にて、絵画における写実の価値を厳しく限定し、日本画の立場を風景画へのアンチテーゼとして設定したがるようなところがあった。また、この 1886 年の講演においても、別

³⁷ 「フェノロサ氏演説」『日出新聞』1886 年 6 月 13 日付。

³⁸ 「フェノロサ氏演説」『日出新聞』1886 年 6 月 19 日付。

の個所では相変わらず、「寫生をなさしむ可からず 實物皆な美なるに非ず」³⁹と警告している。そんなフェノロサが同じ講演の中において、円山・四条派に自然の模倣を奨励している事実は興味深い。なぜならこうした矛盾からは、1886年当時のフェノロサが、如何ほどに円山・四条派の写実的性格を尊重し、その画風に寄り添った提案を行おうとしたかが察せられるからである。別の言い方をすれば、この時点でフェノロサは、京都画壇に自身の目指す精神主義的な日本画観を押し付けることよりも、まずは円山・四条派本来の画風を尊重する選択をし、そうしてある意味では、京都を半ば手放したのであった。

(2) フェノロサ京都講演の影響

こうしたフェノロサの二度の京都講演の影響を受け、京都画壇近代化の核となったのが、本章の中心である栖鳳であり、その師の楳嶺である。まず楳嶺に対するフェノロサの影響に関しては、岡崎麻美が「幸野楳嶺の絵画理念「十格」とフェノロサ『美術真説』——その作画と教育」において、詳しく言及している。岡崎はこの論文において、楳嶺の経営した私塾における教育方針、楳嶺の絵画理念が、フェノロサの「美術真説」における「十格」に対応したものであった可能性を指摘している。また、この説を補強する材料として、楳嶺がフェノロサの理論に共鳴し、塾名義で『美術真説』を50部余りも購入していたという事実も報告している⁴⁰。ならば当然栖鳳も、リアルタイムで講演を聴くだけに留まらず、時に楳嶺と解釈を共有しながら、楳嶺塾で『美術真説』を読み込んでいたと考えるのが自然であろう。

そうだとすると、写実性の価値を否定するフェノロサの「美術真説」は、円山・四条派の画家である楳嶺や栖鳳にとって、一体どのように受け入れられただろうか。そこで、ここで確認しておかなければならないことは、円山・四条派の画風が写生を基礎としているにしても、それは元々フェノロサが仮想敵としたような西洋近代絵画のリアリズムとは、根本的に別物だということである。山川は、このように書いている。

この時代、円山・四条派を写生画とよぶのは、写生の完成がそのまま作品の完成であるような、印象派以降に一般的となった、今日的意味合いでの写生画をさすのではない。写生はあくまでも画囊に貯えられた作画資料であり、作品自体はつねに絵はかくあるべきものとされる既成観念のもとに構想され、粉本や写生資料を参照の上、改めて制作されるものであった。(中略)それらは、決して写生された特定の自然そのものを描いたものではなかった⁴¹

³⁹ 「フェノロサ氏演説」『日出新聞』1886年6月20日付。

⁴⁰ 岡崎麻美「幸野楳嶺の絵画理念「十格」とフェノロサ『美術真説』 その作画と教育」『美術史』2004年10月号、16頁。

⁴¹ 山川武『応挙・呉春・蘆雪 円山・四条派の画家たち』古田亮編、東京藝術大学出版会、2016年、156頁。

第一節でも述べたように、円山・四条派の画風が「写生画」と呼ばれるのは、写生によって捉えられた自然の平明で客観的な描写が、そのまま作品に生かされたからであった。逆に言えば、写生を重視する円山・四条派にしても、それは別に、現実の自然を描くことそれ自体を目的にしているわけではない。あくまでも、自然は絵を完成させる為の素材であって、自然の模倣は目的ではなく手段である。フェノロサは写実性を絵画の価値基準から排除し、「美術真説」にて応挙を名指しで批判したのであったが、円山・四条派である楳嶺も栖鳳も、そうした論を案外と冷静に聴講したのではないだろうか。栖鳳自身が「美術真説」について書き残すことは殆ど無かったが、竹内逸によれば、栖鳳はフェノロサについて、「フェノローザは本當に偉い人だった。あの瀟洒たる若々しきで、あんな名論卓説を吐くのだから愕いた」⁴²などと話していたようだ。

第三項 鶴派の時代

こうして栖鳳は 1880 年代から、フェノロサの日本画観と、それに共鳴した楳嶺の影響下で修練を積んだ。ただ前項でみてきた通り、そうして京都画壇に向けられたフェノロサの言葉は、フェノロサの日本画観と円山・四条派の写実的画風の不協和によって、時に矛盾するものでもあった。そんな矛盾を残してフェノロサが京都を去った後、栖鳳たちは西洋人の眼を失ったまま、手探りで京都画壇を近代化させなければならなかった。栖鳳が 1892 年に楳嶺から独立するまでの画業を見渡すと、その研究の方向性の多様さが見て取れる。

まずフェノロサが京都で講演をする以前、1880 年代前半の画業に関しては、それはある種伝統的とも言える山水画や、鳥類や昆虫を細密描写した写生貼り、楳嶺塾所蔵作品の模写が多数を占める。例えば山水画としては、1885 年の《赤壁》(図 1) が遺されているが、ここには近代日本画家としての栖鳳らしさは、まだ殆ど顔を覗かせていない。視点は空中にあり、そこから描かれる地形は非現実的で、水平線も描かれない。また、筆致はどこか堅苦しさを感ぜさせるほどに、整ったものである。こうした作品が、風景としての意識で描かれたものでないことは明らかであろう。また、1882 年ごろに描かれた写生貼には、応挙最晩年の《保津川図》の部分模



図 1 竹内栖鳳《赤壁》

紙本墨画淡彩 136.9×65.8cm 1885 年

霞中庵竹内栖鳳記念館

⁴² 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936 年、26 頁。

写が遺されている。こうした修練は、今日的視点から見れば、いかにも前近代的な内容であるかに思える。

それが 1880 年代後半となると、円山・四条派だけに留まらない、様々な画派の作品の模写を行うようになっていく。1889 年の《芸阿弥（唐瓜と胡蝶図）模写》や《相阿弥（水墨山水図）模写》、1890 年の《雪舟（山水長巻）模写》などの遺された模写の数々は、恐らく栖鳳にとって、それぞれが未知の画風であったことだろう。第二節で確認したように、フェノロサは「美術真説」において、「新しい意匠」を生み出すための、画派の垣根を超えたスタイルの研究を促したのであった。作品の模写に積極的に取り組む栖鳳の姿勢からは、そうしたフェノロサによる感化が察せられる。つまりここにおいて、栖鳳は円山・四条派として作品を描くだけでなく、近代日本画家としての作品を描く準備を始めたわけである。こうした学習の末、栖鳳が 1892 年に描いた《猫児負喧》（現存せず）は、円山、四条、狩野派の筆遣いを混合したために悪評が立ち、やがて栖鳳の画風は「鶴派」と称されることになった。しかし、栖鳳は 1899 年、このように語っている。

青年時代の者は、畫が早く一定するよりかは種々のものをやるがよい。即ち人の筆意をねらうこともあろうし、また新意をだすこともある、つまり我々は研究の初歩に入れた時代であるから。（中略）夫が熟して、調和して、初めて一家の機軸を出すのであつて、初めは鶴派より入るが却つてよいと思ふ。⁴³

こうした開き直りの背景として、栖鳳がフェノロサの「美術真説」を後ろ盾に感じていたであろうことは、間違いないだろう。

一方で、同時期の栖鳳が、近代的な風景表現も試みていることは興味深い。例えば 1890 年に描かれた《保津川》（図 2）は、明らかに实景に取材した風景画である。本作では、殆ど人の背丈そのままの低い視点から、明確に地平線の位置を感じさせる空間意識でもって、奥から手前まで蛇行しながら流れる川が描かれる。地形は非常に現実感のあるものであり、本作は写生を基礎に描かれたものであるとみて間違いない。そうした本作は、近景の筆致を濃く鋭く、遠景の筆致を薄くぼやかして描く、非常に誇張された空気遠近法によって、栖鳳作品としてはこれまでにない程に、画面に空間を生み出している。振り返って見れば、栖鳳はこの 1890 年までに、応挙の《保津川図》を複数回模写している。そうした模写を経て描かれたこの風景画は、フェノロサが「天然物を愛せずして自己の技力を愛せり」⁴⁴と評した円山・四条派の悪癖から抜け出しつつ、円山・四条派の写実的な画風を活かして、自然から

⁴³ 黒田譲『名家歴訪録 上編』1899 年、293 頁。

⁴⁴ 「フェノロサ氏演説」『日出新聞』1886 年 6 月 19 日付。



図 2 竹内栖鳳《保津川》絹本彩色 70.3×110.3cm 1890 年 東京国立博物館

「眞實の美」を学ぼうとする試みであっただろう。それは前項にて述べたように、確かに 1886 年のフェノロサが、京都画壇に対して奨励した道であった。しかし繰り返すように、そうした自然の模倣はある意味で、フェノロサの日本画観から逸脱しかねないものでもあった。

第四節 栖鳳が語る写実性の意義

前節で述べたように、フェノロサの京都講演は京都画壇近代化のきっかけとして強く作用したが、京都画壇に対してフェノロサが発した発言の数々は、時に矛盾を感じさせるものであった。フェノロサは絵画における写実そのものを悪と断じることにはしないまでも、少なくとも写実の美的価値を否定し、日本画における写実の追求を推奨しなかった。にもかかわらず、一方で京都画壇の写実的画風に対しては、自然の真に迫ることを奨励したのである。先にみてきた栖鳳の初期の画業の多様さは、ある意味でそうした混乱状態の反映ともとれるものであろう。そのようにして、フェノロサが去った後の京都画壇は、東京にとってのフェノロサや天心のような指導者を欠いたまま、自力で「美術真説」の影響を消化し、画風の近代化を図らねばならなかった。

本章が取り扱う、1900年代までの栖鳳の画業は、まさにそうした闘いであったと思われる。そしてその闘いにおいては、栖鳳は大きく分けて、二つの事を主張しなければならなかった。その一つ目は、「美術真説」によってフェノロサが主張したような、絵画における写実性の追求は低俗であるという考え方に対する、反論である。そして二つ目は、元々写実性に優れた洋画に対する、日本画なりの写実性（写生）の在り方の提案である。栖鳳の画論については、既に廣田孝による複数の先行研究が存在しており、廣田は栖鳳の画論を、「写生と省筆」として整理している。そして先に挙げた二つは、それぞれこの「写生」と「省筆」に対応しているといつて差し支えないだろう。まず本節では、前者についてみていきたい。

第一項 フェノロサの日本美術史観における円山・四条派の位置づけ

上で述べたように、栖鳳は京都写生派を近代日本画として描くために、まずは絵画における写実性の価値を否定したフェノロサの論に対して、反論しなければならなかった。そこでくどい様だが、まずは反論の対象であるフェノロサの美術史観を、改めて確認したい。本章第三節では、フェノロサが京都写生派を「手放した」とまで書いたが、ならば結局フェノロサにとって、京都写生派の何が問題だったのか。

フェノロサは『東洋美術史綱』の第16章にて円山・四条派の伝統を取り扱っており、そこにはこれまでみてきたよりも更に詳しく、京都写生派の伝統に対するフェノロサの問題意識が語られている。まず繰り返すが、やはり、フェノロサは絵画における写実の意識そのものを、直ちに悪と断じているわけではなかった。例えばフェノロサは京都写生派の創始者である円山応挙の写実的な画風を、以下のように評価している。

彼は自分で山野を跋涉し、絵になる風景を眺めては、そこから構図と樹木生長の法則を学んだ。彼はまた自分の周囲に鶏や猿や魚類を飼い、そのあらゆる生態をスケッチすることを好んだ。郷里の山河と田園の花や鳥も、彼の周到な注意の対象となった。

形状、調子、色彩にたいして有機的価値を認めないかぎり、彼は一描でも軽々しく筆を下すことをしない⁴⁵

応挙は写実的な意識でもって自然に学んだが、「有機的価値を認めないかぎり」、無意味に写実的描写を行うことはなかった。つまりフェノロサによれば、応挙は「美」を目的として、自然の「真」を学んだ画家である。応挙の画風は一見写実的であっても、その写実性は手段、理想の美を目的として作品を描いたのであるから、それは実は、フェノロサの価値基準に適うものだ。

それでもフェノロサが京都写生派と距離をとった理由は、彼の日本美術史観における、円山・四条派全体の位置づけに関わっていると思われる。『東洋美術史綱』によれば、「探幽によって変容された狩野派の理想主義と光琳派の印象主義」は高尚過ぎて庶民には理解されなかったがために、「貴族美術と庶民美術の分裂が生じ」⁴⁶た。そして、京都においては四条派、江戸においては浮世絵が、それぞれ「庶民美術」として広まったということである。つまりフェノロサは、高尚な「貴族美術」と敷居の低い「庶民美術」をはっきり区別し、円山・四条派を後者に分類しているのであった。本章第一節で山川の言葉を引用したように、平明な自然描写によって特徴づけられる京都写生派には、その画風の敷居の低さ、親しみやすさによって人気を博した一面がある。ところが、そうした写実的画風の親しみやすさは、写実性が美にとって代わり、美術が俗化する危険な兆候ともとれるだろう。そしてフェノロサは、そうした円山・四条派の画風を、はっきりと西洋の風景画の歴史に重ねている。

応挙は実にフランスにおけるバルビゾン派の風景画に先鞭をつけており、いちはやく濃淡を巧みに使って、屋外の自然的雰囲気画面に写しとっているのである。⁴⁷

応挙のこの新しい提案も、一部のヨーロッパの学者たちからは、甚だしい誤解をうけることになった。とくにアンダーソン博士のごときは、応挙がその写実的理想を徹底して陰影の描写に及ぼさず、ヨーロッパの画風に接近していないことを非難しているのである。なぜ、応挙は長崎に遊学してオランダ人から画を学ばなかったのか。もし学んでいたら、彼の美術は、司馬江漢のそれのごとく、品格の乏しいものとなっていたかもしれない。⁴⁸

⁴⁵ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『東洋美術史綱〈下〉』森東吾訳、東京美術、1981年、255頁。

⁴⁶ 同上、241~244頁。

⁴⁷ 同上、254頁。

⁴⁸ 同上、253頁。

明治維新以来、日本の画家が洋画の写実性に憧れる様を間近で見ていたフェノロサにとって、円山・四条派の写実性への傾倒は、非常にリアリティのある問題だったはずだ。フェノロサは「美術真説」において写実に傾倒する風景画を仮想敵としたが、そこには半ば、円山・四条派も含まれていたわけである。そして、そうしたものを否定することによって、美術が俗化する以前の高尚さを取り戻そうとするのが、フェノロサにとっての近代日本画創造運動であった。そうしたフェノロサの日本画観に、円山・四条派の居場所がなかったことは無理もない。

最後に、こうしたフェノロサの美術史観を栖鳳が知っていたかどうか、考えて見たい。第三節までで見てきたように、フェノロサによる「美術真説」をはじめとした一連の講演の内容に、栖鳳が触れていたことは間違いない。しかし、これまで本項でみてきたようなフェノロサの美術史観は、確認する限り、それら講演には含まれなかった。それでも本論では、こうしたフェノロサの日本美術史観における円山・四条派の位置づけを、栖鳳が知っていた可能性が十分にあると考える。その理由は、フェノロサと栖鳳との距離の近さだ。フェノロサは『東洋美術史綱』の中で、「四条派四代目の世代には、名声を博した者がいない。模倣に終始している弱味である」としつつも、その代にあたる榎嶺については「私にとって京都における年来の親友であった」とし、例外的に高く評価している。また同じ個所で、栖鳳についてもこのように書いている。

四条派第五世代のうちから、逸材竹内栖鳳が出現している。榎嶺の弟子でまだ若いが、京都美術学校の最も有能な教授である。⁴⁹

まず榎嶺を「親友」と呼んでいるように、フェノロサにとっての榎嶺は、保守的な京都画壇において数少ない、信頼に足る画家であった。そのため京都講演の際にも、フェノロサは榎嶺の画塾を訪れている。そして、そうした榎嶺とフェノロサの会談においては、「美術真説」講演の内容を超えたやり取りがあったと考える方が自然であろう。更に第三節で引用したように、その頃の栖鳳は榎嶺塾内で「工芸長」という立場にあった。「工芸長」が具体的にどのようなものか定かではないが、「トップから第三位」というからには、榎嶺塾へのフェノロサ来訪に際して、榎嶺の弟子として同席していたはずだ。ならば、栖鳳は講演以外にもフェノロサの話を聴く機会があったことになるし、その際の互いの姿や言動も、印象に残ったのではないだろうか。

第二項 栖鳳の画論にみる写実性の重視

ともかく、こうしたフェノロサの論に対して、栖鳳は独自の画風、画論を打ち立てなけれ

⁴⁹ アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『東洋美術史綱〈下〉』森東吾訳、東京美術、1981年、269頁。

ばならなかった。これから栖鳳の画論を読み解くにあたって確認しておかなければならないこととして、その成立時期の問題がある。栖鳳の作風、画論の成立時期については、かつて1900年の洋行後という定説が存在した。しかし近年、廣田は栖鳳の画論を分析し、このように書いている。

栖鳳の絵画革新は渡欧以後に成立したのではなく、栖鳳の絵画観が確立した時期は渡欧以前の明治30年と考える方が適切である。⁵⁰

その通りで、栖鳳は1900年のパリ万博に際する洋行以前、1890年代のうちから、画論と呼べるような言葉を残している。まず洋行以前の栖鳳の画論からみていくと、美術評論家の黒田天外が複数人の作家に対して行った対談録集『名家歴訪録』の中に、1897年の栖鳳との対談が収録されている。そして、ここで栖鳳が語る画論は、必ずしもフェノロサの日本画観に収まるものではないようだ。以下の部分で、栖鳳は古美術研究と自然観察を両輪とする近代日本画の在り方を説いている。

全体模倣は研究上の一つの仕事であつて、決して自分の畫たものではない。又其研究上の模倣は、十分博くやつて、古名人の心匠を味ひ、一方には此天然自然の森羅萬象に対するの觀念とを照し合ふてゆくべきものです。之をこれ思はず、實境より得たる觀念をして、不知々々の間に手法の中へ埋め込でしまふたものを書いたり見たりして、それで何處に面白みのあるものですか。繪畫の死物と活物と分るるのは、全くここである。⁵¹

栖鳳は、「神羅萬象に対するの觀念」と、伝統的なスタイルとを融合していくことを主張している。栖鳳はこうして、自然の模倣、つまり写実の研究を近代日本画の片輪として位置付けた。では、そうした自然の模倣の意義は、どのように説明されるのだろうか。栖鳳は絵画の本質的な役割について、以下の様子に書いている。

繪畫の主眼と云ふものが、外に現はれたるものより、内に含蓄してあるものを顕すが尤も必要で、其内に含蓄してあるものを顕すが爲に、外の形を借るのです。假令ば櫻の花が渡舟に散りかかるとか、または月が古家の廂を洩れるとか、必らず形以外に感すべき或物がある。その形以外に感すべき或物の我心頭に觸るるや、直ちに其一刹那の感興をとつて繪畫に顕はすので。…此點から論じて、模倣は感すべき或物が自己の心頭に觸れて成たのではない、古人か、若くは他人の心頭に觸れて描き出したも

⁵⁰ 廣田孝「竹内栖鳳の絵画論」『美學』2000年夏号、38頁。

⁵¹ 黒田譲『名家歴訪録 上編』1899年、290,291頁。

のを模倣するのであつて、既に二重の○（不明漢字）を隔てておる。⁵²

栖鳳にとっての絵画の本質は、画家の心頭の直接触れた「感ずべき或物」の表現であり、その為に他作の模倣だけでは不十分なので、自然の形態を借りるわけである。逆に言えば、栖鳳にとっての写実手段であつて目的ではない。写実の研究の必要性を認めつつも、写実性を絵画の本質から除外していることに変わりはないという意味で、栖鳳の絵画観はフェノロサに準じたものである。

ただし、栖鳳は以下のようにも書いた。

畫家が閃然我心頭に觸接せし感興を顕はすが爲め、其骨格を賦興するには、其一刹那に我眼に映じた形より外はない。——それでその眼に映じて畫に顕はした骨格にして、多少整のはぬ處あるにせよ、其感興が十分顕はせてあればそれでよいと思ふ。⁵³

「我眼に映じた形より外はない」という断定からは、写生に対する強い意志が感じられる。栖鳳にとっての写実（写生）は、写意を表現するための手段として、栖鳳の制作活動にとって欠かせないものとして位置付けられつつある。フェノロサと比較した栖鳳の絵画観の独自性は、この点にあると言って良い。

また、やがて1900年代に入ると、こうした写実の意識を必須のものとする栖鳳の画論は、更に強固なものとなっていく。それを確認する為に、1901年に『京都美術協会雑誌』に掲載された文章もみていきたい。栖鳳はフェノロサと同様に日本画と洋画を比較しているが、その結論は「美術真説」の如く日本画の掲揚に終始するものではない。まず栖鳳は、洋画についてこのように語る。

西洋画ノ生命トモ云フヘキハ光線ノ働キト云フヲ心付キシ点ニテ之レハ早クヨリ發見サレシナルモ次第ニ觀察ノ緻密トナルニ随ヒ其工風ニ逐次發達ヲ致シ、即チ和蘭ニ於テハ更ニ一方ノ窓ヨリ光線ノ這入レル畫風ヲ案出シ其光線ヲシテ畫ノ主要部分ヲ映射セシムルノ方法ヲ得タリ而シテ其畫ハ素ヨリ實寫ノ方法ニ據リ其方面ヲ傳フテ今日ノ發達ヲ致シタルモノ⁵⁴

西洋畫ハ益其發達ヲ許リシモ其趣ニ於テハ改ムル所ナク唯タ追々研究ノ周到トナルニ從フテ從來ノ描法ノ未タ以テ充分寫實ノ旨ヲ盡シ得サルノ結果遂ニ油繪法ノ發明アリ、〈中略〉其畫風斯ノ如キニ就テ畫ハ大体濃厚トナリ寫實ノ点ニ於テハ殆ント寫眞

⁵² 黒田譲『名家歴訪録 上編』1899年、291頁。

⁵³ 同上、293,294頁。

⁵⁴ 竹内栖鳳「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』、第110号、頁表記（二）、（三）

ト區別シ難キモノ少カラザル迄發達セリ⁵⁵

つまり栖鳳によれば、洋画は陰影と色彩による表現を基礎とするものであり、それは一貫して写実の研究の延長線上で生み出されたスタイルである。そして例えば、オランダの「窓ヨリ光線ノ這入レル畫風」はその代表的なスタイルであり、殆ど写真と区別がつかない写実性を誇る。次に栖鳳は、日本画に話を移す。

日本画ハ之ト反對ニテ 巨勢土佐ヲ經テ支那北原ノ畫風ヲ襲ヒシ以來可成書キ方ヲ簡約ニスル方法ヲ取り 寫意ニ重キヲ置クトナリテ專ラ其方面ヨリ發達シタルモノナリ、尤モ爾來應舉ノ如キ名家出テ再ヒ實寫ヲ本トシテノ研究アリタルモ 未タ以テ泰西畫ノ如ク物ノ性質迄寫シ得ルニ至ラサリキ⁵⁶

日本画モ其初メノ時代ニ於テハ西洋畫ト相似タル方法ヲ以テ發達シ來リシモ、中途支那北宋ノ畫風ヲ受ケタル狩野派杯ノ出ツルニ至ツテ頓ニ其趣ニ激變ヲ來タシ俄ニ寫意ニ重キヲ置ヒテ形体ニ拘泥セサルノ風トナレリ⁵⁷

栖鳳によれば、日本画と洋画はかつて似ていた時代もあったが、日本画は中国画の影響下で簡略化した描き方が主流となり、写実性よりも写意を重視するようになった。その後に円山派が写実的画風を再開したが、未だ洋画の様に自然の性質を尽く再現するには至っていない。こうした栖鳳の東西の理解は、ある程度はフェノロサの「美術真説」を下敷きにしようにも理解できる。ただし、ここから先の展開は、フェノロサの日本画観を踏まえつつも、フェノロサの主張とは真逆に向かっていく。まず栖鳳は、写真機の例を用いながら、西洋近代絵画の動向について報告する。

一般ノ嗜好ハ畫ガ寫眞ト同様ナレバ畫ヨリ寫眞ヲ見ル方可ナリト云フ風ニナリ茲ニ繪畫ニ對スル用意ノ一轉スルニ至リ、爾來ハ遂ニ畫風ヲ賞玩スルニ至レハ 其現時ノ畫風ハ寫意ニ重キ〈中略〉是レハ恰モ我日本ノ墨畫ト其趣ヲ同フセリ⁵⁸

栖鳳は、西洋近代絵画が写真との差別化を図るために、写実の追求から写意の表現へと転向しつつあり、その結果、西洋近代絵画は日本の絵の伝統に接近していると解釈している。しかし、栖鳳はこうした状況に安心しない。栖鳳は文章の締めくくりとして、以下の様に警告

⁵⁵ 竹内栖鳳「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』1901年8月号、頁表記（三）

⁵⁶ 同上、頁表記（三）

⁵⁷ 同上、頁表記（三）

⁵⁸ 同上、頁表記（三）、（四）

している。

其寫意ヲ重ンスルニ付テモ實物ヲ知悉セスシテ到底其真相ヲ寫出スルヲ得ス、故ニ其根本ノ組織形体ヲ審ニシ然ル後其大要ヲ摘撮シ得ヘキナリ、而シテ今日ノ所謂日本人ノ寫意トスル所ハ單ニ習慣的ニ古風ヲ踏襲シ彼ノ約束テフ古言ニノミ拘泥スルニアラサル乎、是レ大ニ自分ノ疑フ所ニシテ今日ハ偶然東西共に寫意ニ重キヲ置ク点ニ一致シ來リタルモ彼ハ根本ノ順序ヲ傳フテ此ニ進シ 而シテ吾ハ無意味ニ遺傳的約束ヲ踏襲シ其原因結果ヲ究メスシテ今日ニ至レルニアラサル乎⁵⁹

つまり栖鳳に言わせれば、西洋近代絵画が写意に重きを置く点で日本画に接近しつつあることは事実だとしても、それは日本画にとっては偶然の幸運にすぎない。現在の日本画のスタイルは、写実という基盤を欠いた写意の表現であるから、日本画家はフェノロサの様な西洋人からの評価に溺れることなく、まずは日本画に欠けた写実の研究を進めるべきだということである。

振り返って見れば、フェノロサの觀念論は、美術とは何たるかを日本人に啓蒙するための理論としてはクリティカルであった。しかし、既に写実的な方面に踏み出し、近代的な視覚を育てていた京都写生派の栖鳳にとっては、本場の写実的な風景画も、素直に共感できる対象だったと思われる。栖鳳は 1900 年の洋行に際して各国の美術館を巡り、時には洋画の写実性が生む感動を、高く評価している。

モナ・リザの口の廻りの表現なんかは全く神品だと思つた。そしてあの何氣なきやうに描いてある白群色の背景なんか到底真似は能きない。あれなんか作者の瞑想的な氣持の表現とでも言へるだろう。⁶⁰

それは栖鳳が、写生という自然の模倣、自然に対する感動から、制作を始める画家だったからであろう。そうして洋行を経た栖鳳にとっての写生は、写意を表現するための基礎として、いよいよ必須のものとなっていった。

第三項 ラスキンの『近代画家論』の影響

1900 年前後の栖鳳は、上記のようにして、日本画における写実の研究の必要性を雄弁に語った。ところで、彼はどのようにして、こうした画論にたどり着いたのだろうか。前述のように、フェノロサの日本画創造運動の手を離れた後の栖鳳たちは、近代日本画家たるべく、

⁵⁹ 竹内栖鳳「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』1901 年 8 月号、頁表記（四）、（五）

⁶⁰ 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936 年、29 頁。

世界的な視野で美術を語る西洋人の眼を必要とした。そこで、栖鳳にとってのその役割を担ったひとつに、ラスキンの『近代画家論』があったと思われる。

『近代画家論』とは、イギリスの批評家であるジョン・ラスキン（1819-1900）の主著である。ラスキンが 1843 年から 1860 年までの間に 5 巻に分けて執筆したその内容は、イギリスのロマン主義風景画家ターナーの作品を擁護する姿勢で、風景画を中心に独自の美術論を展開したものであった。1890 年代、栖鳳がこの『近代画家論』を読んでいたということは、栖鳳が 1900 年の洋行の動機について語る、以下の文章に明らかである。

その頃の少し以前、日本畫壇には頻りに、復興といふことが喧しかつた。即ち東洋藝術の精神の發揚と、その復歸である。むろん復興といふ運動に對しては、何かそれに對立すべきものがなくてはならない。それを知らずして徒らに復興運動に參與することは、ナンとなく不安である。言ふまでもなくそれは西歐文物の移入とその影響である。私などが柄にもなく解剖學を習つたり、教師を頼んで來てラスキンの「近世畫人」を翻譯して貰つたりしたのも、その頃のことである。熟れにしろ私には、復興といふことが頻りに唱導されたがために、却つて西歐の優秀なる藝術の存在に一倍憧憬の度を加へたやうに記憶してゐる。⁶¹

ただし栖鳳は、『近代画家論』そのものの内容について、殆ど語っていない。そのため、果たして栖鳳が『近代画家論』を読破したのか、それとも部分的な翻訳に終わったのか、定かではない。強いて言えば、その後の栖鳳がラスキンの名を積極的に語らないことを考えると、後者である可能性が高い。ともあれ、わざわざ英文を翻訳してまでその内容を知る必要があったのは、前節でみた「美術真説」以来の絵画理論の混乱を整理する、あらたな視点を獲得するためであつただろう。そして確かにラスキンの『近代画家論』は、フェノロサが自身の日本画観と矛盾するために擁護しきれなかった、円山・四条派の写實的画風の美的価値を、新たに説明してくれるものであつたと思われる。

というのも、先述の様にラスキンの『近代画家論』は、風景画を中心とした、西洋近代美術について書かれたものである。つまり、それはある意味で、フェノロサがとつたのと真逆の立場から書かれたものであつた。前節で確認したように、フェノロサは円山・四条派における「草花」や「山水」の表現に価値を認めたのであつたが、結局フェノロサは、それらを「庶民美術」と位置付けた。そして日本画創造運動においては、歴史画や宗教画のような「貴族美術」の系譜を奨励したのである。そこで栖鳳は、ラスキンのこうした言葉に目をとめたかもしれない。

画題の選択は、〈中略〉高級な画題でもしばしば不誠実な心から選ばれるから、画家の

⁶¹ 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936 年、146,147 頁。

地位の真の基準とはならない。最近、宗教画ないしは英雄的な画題の絵画を描いた多くの画家は、実はたんなる野心からそれらを描いている。なぜなら、彼らは、「高級な芸術」の画家になることは良いことだと教えられてきたからである。実は、十中八九、いわゆる歴史や「高級芸術」の画家は、花や静物画の画家よりも甚だしく劣っている。

62

フェノロサは宗教画や歴史画を奨励し、実際に東京では、既にそうした作品が試みられていた。そうした東京から遠く離れ、京都の写生画の伝統を近代化しなければならなかった栖鳳を、こうしたラスキンの言葉は勇気づけたはずだ。また、ラスキンはこのように書いた。

偉大な芸術と卑しむべき芸術との違いは、画業の扱いをどう定義するかにあるのではなく、また、表現のスタイルにでも、画題の選択にあるのではなくて、画家の努力が向けられている目的の高尚さにもっぱらあるということである。画家の描き方が大胆だとか、繊細だからとか、彼の画題に一般性があるとか個別的だからとか、彼は細密描写を愛好するとかそれを軽蔑するからとか、そういうわけで、彼は偉大な画家であるということは言えない。どうにかして彼が高尚な感情を掻き立てるなら、彼は偉大な芸術家なのである。⁶³

煤嶺の下で『美術真説』を読み込んだ栖鳳にとっては、ラスキンのいう「高尚な感情を掻き立てる」ものの正体こそ、フェノロサのいうところの「妙想」であっただろう。こうして、おそらく栖鳳にとってのラスキンは、フェノロサの説と概ね矛盾することなく、自然の模倣を基礎に芸術活動を行う、写生派の理論として受け入れられるものとなった。ラスキンは以下の様に、自然の模倣を奨励している。

全ての対象を忠実に表現する習性を身につけてはじめて、私達は美しいものと美しくないものを本当に知ることができる。〈中略〉高級藝術はそれゆえ自然を変えたり改善したりすることにあるのではなくて、自然全体を通して、「美しいもの、純粋なものなら何でも」探し求めることにある。詳しく言えば、これらを愛することにあるし、それらが内蔵している美を画家の能力の極限まで示すことにあるし、魅力ある美術上の技巧や穏やかな強調によって他人の思念をそれらに導くことにある。⁶⁴

こうした自然に学ぶ姿勢は、1886年にフェノロサが京都画壇に対して奨励した道であり、

⁶² ジョン・ラスキン『風景の思想とモラル』内藤史朗訳、法蔵館、2002年、27頁。

⁶³ 同上、22頁。

⁶⁴ 同上、31,32頁。

そしてある意味では、フェノロサの日本画観とは真逆のものであった。フェノロサが提案しつつ、しかし積極的に説明し得なかった写生派の絵画理論を、栖鳳はラスキンに見出したのだろう。

ただし、これらはあくまでも推論である。先述のように、栖鳳はラスキンについて、その後には殆ど言葉を残していない。だから、栖鳳が『近代画家論』をどこまで読むことが出来たのかは定かではないし、その理解の深度についても確かなことは言えない。本項の内容が、本論の見立てに過ぎないということを、改めて強調しておく。

第四項 1890年代の風景表現

こうした画論の反映の著しいものとして、1896年の《秋山暮靄》(図3)がある。本作は、古典的な縦長の画面を採用しつつも、立派な風景画である。近、中景にかけて複雑に配置された樹木は、空気遠近法によって空間を演出しながら、遠景へと消えてゆく。霧がかかった空には無数の鳥が飛び交い、そうした僅かな動きが、風景の静寂観を引き立てる。この風景は、例えば《赤壁》のように観念的に描かれたにしては、木々の重なりが複雑すぎる。逆に《保津川》のように写生そのものを作品化したと考えると、鳥の群れや人物の配置が、理想化され過ぎている。つまりこれは、写生を組み合わせながら作り出された、理想の風景であろう。栖鳳は各画派の筆法を折衷したが故に「鶴派」などと呼ばれたが、《秋山暮靄》の時点では、そうした筆法を従属させる作品の核として、写生を強く意識するようになっている。

しかし、繰り返すようにその写生は手段であって、目的ではない。だから逆に言えば、栖鳳が「感ずべき或物」や「一刹那の感興」などと呼んだものの表現を達成できる限りにおいて、手段を制限する必要もないのだろう。

1890年代の栖鳳の作品として《百騷一眠》という大作が遺されているが、ここに描かれた子犬の一匹には、今日もよく知られた応挙の犬の図が、殆どそのまま流用されている。例え他人の写生や、粉本を部分的に流用することになったとしても、自分なりの「感ずべき或物」さえ表現できてさえいれば、それで良いのである。こうした割り切りは、一見して「我眼に映じた形より外はない」といって写生を重視する姿勢と矛盾するようであるが、とはいえこうした栖鳳の開き直った姿勢は、同文の以下の個所に裏付けられる。



図3 竹内栖鳳《秋山暮靄》

絹本彩色 155.2×71.8cm 1896年

寫生には精々出るようにしてゐる。然しいらいらと寫して歸るはよくない。……以前濱松へゐつて二十日許りゐたが、一本も樹は寫さなかつた。……寫眞は近頃やるので

65

写生と區別されている点からして、「寫眞」とはそのまま写真機のことであろう。栖鳳は「一刹那の感興」を表現する手段として、例えばカメラを使うこともあったのである。この問題については、次節にて詳しく述べる。

⁶⁵ 黒田讓『名家歴訪録 上編』1899年、294頁。

第五節 日本画ならではの写実の在り方

これまでで栖鳳は、フェノロサの論と真正面から対立することなく、絵画における写実性の価値を主張することが出来るようになった。とはいえ、栖鳳は美学者ではなく、日本画家である。これまでの栖鳳の画論は、本来は東京でいうところのフェノロサや天心の仕事であるから、栖鳳はあくまでも画家として、それを実践してみせる必要があった。そして、そうした実践には、まだ大きな問題が残されている。栖鳳はおそらくラスキンの理論を借りたことで、自然の模倣の価値を再認識できたのであったが、仮にそうした西洋画の理論をそのまま日本画で実践しても、それを近代日本画として打ち出すことは難しい。つまり栖鳳の作品に求められたのは、元々洋画と似た性格を持つ円山・四条派の写実的画風を、洋画とは別の、日本画らしいやり方で活用することであった。前節でもみたように、栖鳳の画風は1890年代のうちから、そうした方向へ舵を切っている。だが、その制作活動の実験的な側面が顕著に表れるのは、1900年の洋行を終えた後である。

第一項 洋行後の作品の展開

1895年以来、栖鳳は京都市美術工芸学校に教諭として勤務しており、この1900年、公費でパリ万博視察のために、渡欧することとなった。田中のまとめたところによれば、当時の校長である上田正當は熱心な日本画家外遊奨励論者であったようで⁶⁶、そうした意向が、栖鳳の西洋美術に対する興味とかみ合ったのだろう。洋行後の栖鳳は、未だ数少ない渡欧経験のある日本画家としての立場から、独自の画風、画論を展開していく。本節では、そうした時期の作品として、1902年に制作された大作《和蘭春光・伊太利秋色》(図4)を中心に上げたい。まずこの時期の栖鳳の作品としては、おそらく何よりも1901年の《獅子》をはじめとした、ライオンを描いた作品群が有名である。しかし、1902年の《和蘭春光・伊太利秋色》は風景画であり、こちらのほうが、本章がこれまで取り上げてきた作品から地続きで、変化を見ていくことが出来るだろう。

《和蘭春光・伊太利秋色》で特に問題としたいのは、モチーフの選択についてである。この作品に限らず、帰国後の栖鳳は、立て続けに西洋に取材した大作を発表した。栖鳳の代表作とも言える1901《獅子》は、当時日本では目にする機会のないライオンを描いたものだったし、1901年の《羅馬古城図》や1902年の《和蘭春光・伊太利秋色》、1903年の《羅馬之図》や1904年の《ヴェニス月》なども、やはり西洋の風景を描いた作品である。これらは今日的にも、栖鳳の画業を象徴する大作たちであると言えるが、日本画全体を見渡してみれば、こうして西洋の風景に真正面から取り組んだ作例は珍しい。なぜこの時期の栖鳳は、日本画家として、西洋の風景を描いたのだろうか。

栖鳳が西洋の風景を描いた理由としてまず確実に挙げられるものは、海外のモチーフ

⁶⁶ 田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988年、149頁。

の物珍しさである。例えばこの時期に限って言えば、東京美術学校で写生を教えた川端玉章が、《ナイアガラ瀑布図》を描いているが、彼はナイアガラの滝を自分の眼で見る事は無かった。国際交流が本格的に広がり、写真をはじめとした写実的なメディアが流通し始める時代、人々の中では、古い時代の世界像の崩壊と、新しい世界像の構築が始まっていた。そういう興味に打たれ、またそうした需要に応えることも目的にふくめて、彼は海外のモチーフを描いたのだろう。そして、実際に洋行を終えたばかりの栖鳳にとっても、それが可能だと思われた。大観や春草の洋行ですら 1903 年であることを考えると、この 1900 年という早い時期に洋行を成し遂げた画家は、非常に限られる。そんな画家が洋行の経験を基に描く、それも大画面の写生画となれば、人気を博すのは当然のことであった。だから、そうしたある種「見世物」的な意識が、栖鳳の中に無かったとは言い切れない。

とはいえ、仮にそうした要素があったとしても、京都画壇の中で近代日本画の発展を背負う覚悟の栖鳳が、そうした理由だけで幾度も西洋の風景を描いたとも考えにくい。この問題について述べた論考は見当たらないので、本節では引き続き、栖鳳が西洋の風景を描いた理由について考察したい。

第二項 《和蘭春光・伊太利秋色》



図 4 竹内栖鳳《和蘭春光・伊太利秋色》(右隻) 絹本彩色 六曲一双 各 167.0×372.0cm

まずは《和蘭春光・伊太利秋色》の内容について、具体的にみていく。本作は二隻それぞれに描かれた風景画であり、それらは比較的低い視点から描かれた、地平線を感じさせる空間把握である。こうした風景画的な画風は楳嶺も試みていたことだし、1900 年以前から栖鳳も取り組んでいるので、もはや驚くようなことではない。そして、そうした視点から描かれているメインモチーフは、右隻がオランダの風車、左隻が古代ローマの遺跡であろう。巨大な画面の中で、それらが占める範囲は比較的狭く、画面の大半が茫漠とした空気の表現に費やされている。そしてその空気遠近法によって、画面に広大な空間が演出されている。

筆法についてしてみると、樹木の幹や葉の描き方には円山・四条派的な筆遣いが伺えるが、

メインモチーフである風車や遺跡からは、そうした伝統的な筆法は感じられない。これらは画面の中でも特に注目を集める場所であるから、筆法を先行させずに、写実的な細密描写に徹したように見受けられる。ただこの部分に限らず、栖鳳が「鶴派」などという批判を受けた 1890 年代と比べて、この風景画は全体的に、鑑賞者に筆法が存在を意識させない。草木などに部分的に使われた筆法は、すっかり写実的な画風の中に溶け込んで、調和している。そのため本作は、色彩を控えた点も相まって、どこかモノクロ写真のような雰囲気である。

ところで、こうした点を見て行くと、栖鳳はこれら西洋の風景を自分の目を見て、理想化しつつ描いたのだと早合点しそうになる。しかし実は、栖鳳がこの時期のいくつかの作品において写真を利用していたらしいことが、既に廣田によって報告されている。写真を使ったという事実は、前節でみた「我眼に映じた形より外はない」という栖鳳の画論と矛盾していると言わざるを得ないのだが、それでも廣田の論文「竹内栖鳳の西洋風景画制作について：写真利用に関する一考察」によれば、特に《羅馬古城図》や《ヴェニス月》に、写真や絵葉書のイメージを流用したとしか考えられない部分がみられる。そこで廣田は、栖鳳による、これら風景画における写真利用の矛盾を、このように説明している。

西洋の風景を日本画で描くこと自体が新機な時期であったが、そこに止まらず栖鳳は京都の四条派に特徴的な寂情性を西洋風景の中で表現しようとしたのである。⁶⁷

栖鳳は単に西洋風景の忠実な再現を目指したのではない。先に引用した「実に人間栄枯盛衰の感」を栖鳳は西洋の風景の中に描き込もうとしたが、あいまいな西洋風景ではかえってこの感情を伝達し難い。実際の西洋風景を確認しつつ、作品制作を行うことが写真の利用につながったのではないか。(中略) 本論で検討したいづれの作品も栖鳳の感覚を表現するために写真を利用している、と考えられる。単なる写真利用のために利用された、とは考えにくい。⁶⁸

このような栖鳳の写真利用からは、この時期の栖鳳の日本画観を察することが出来て興味深い。前節で取り上げた 1901 年の栖鳳の演説内容を思い起こせば、栖鳳の美術史観において、写真は写実性を究めた洋画と、ある意味で同等に扱われていた。そして、こうした西洋の風景を立て続けに発表した後、1904 年の栖鳳は、「日本画の将来」というテーマの文章において、再び画論を語っている。

従来日本画に充分ならざる洋風の光線陰影を加味しますと、濃厚で且つ暗濁なも

⁶⁷ 廣田孝「竹内栖鳳の西洋風景画制作について 写真利用に関する一考察」『デザイン理論』、2000 年 11 月号、44 頁。

⁶⁸ 同上、51 頁。

のになつて、夫の和蘭の静止畫も同じ事になるのである。既に歐洲でも濃厚な繪には飽いて、清新の趣致に富む、稍淡泊なものを好む事に變じて居る折柄ですから、彼の既に糟粕として捨てんとする所を我に加ふる如き愚をなさず、造化の秘を探つて、而かも我從來の形式繩墨を離れ、新意を創設するのが一番なのであります。⁶⁹

ここには、栖鳳の考える日本画なりの写実の在り方が表れていると思われる。栖鳳によれば、日本画は洋画と比べて、「光線陰影」の表現が十分ではない。しかし、仮に日本画に「光線陰影」を加えることが出来たとしても、それは「濃厚で且つ暗濁な」「和蘭の静止畫」となってしまう。ここで栖鳳はオランダの油彩画を例に挙げているが、「光線陰影」を再現した「濃厚で且つ暗濁な」もののもう一例として、栖鳳の脳裏には写真が浮かんでいたのではないだろうか。両者は共に、光の法則に従って画面を明暗の表現で満たすスタイルであって、それらは栖鳳が、写生派の日本画家として挑まなければならなかった、洋画の写実性の正体そのものである。1900年代の栖鳳が、写真を資料として風景画を描いたとすれば、それは写実性に優れた洋画に対する、日本画家としての挑戦としてみるべきではないか。

そうした仮定を踏まえ、改めて《和蘭春光・伊太利秋色》を見てみるならば、この作品について注目すべきは、フェノロサのいうところの「湊合」が得られている点であろう。具体的には、右隻、左隻でそれぞれメインモチーフを務める風車と遺跡が、安定的に鑑賞者の視線を惹きつけているということである。そうした効果は、背景とメインモチーフとの、濃淡とディテールによるコントラストによって成される。風車も遺跡も細密かつ写実的に描かれており、風車は右隻中で最低の明度、遺跡は左隻中で最大の明度を持って建つ。対して、それぞれの背景は霧がかかったような中間色であり、遠景の微かな地形や建物の影を除けば、殆ど漠然とした空間としてのみ演出されている。その結果、両隻におけるメインモチーフが、それぞれ効果的に鑑賞者の目を惹きつけるわけである。仮にもし写真の如く、この作品に現実の陰影やディテールをそのまま持ち込んだならば、画面の大半を覆う空が最大明度となり、風車や遺跡は地形と一体化したシルエットと化したことだろう。また同様に、遠景の地形のディテールをメインモチーフと同等に描き込めば、画面は無意味に複雑化し、作品の見どころが見分けられなくなったかも知れない。つまり、一見して写実的に感じられる栖鳳の風景画は、かつてフェノロサが語った写実に起因する洋画の悪癖を、見事に回避している。そしてそれは、色彩を省き、余白を大きくとり、現実の光の法則を大胆に無視して、陰影を絵画のあるべき濃淡へと作り変えるという、ある種非常に東洋画的なスタイルによってである。

絵画芸術において写実性自体を目的化することの危険は、フェノロサは勿論、ラスキンの語るところでもあった。『近代画家論』の中で、ラスキンはこのように書いている。

⁶⁹ 竹内栖鳳「日本画の将来」『日本画の将来』山田芸艸堂、1904年、4,5頁。

芸術の完全さは受容され得る限りでの完成にあるけれども、新しい観念を加えるたびに、理解が難しくなり、絵筆を加えるたびに、想像力を弛ませる危険な写実の領域に深入りするので、高尚な画家と野卑な画家との差にこれほど明確な一線を描くことのできるものはない。前者は己の作品にできるだけ多くの真実を描き込み、しかもそれを非リアルに見えるようにしたがる。後者は真実をできるだけ織り込まずに怠惰に制作して、それをリアルに見せたがる。彼らが素描画に色彩を加える点で言うと、前者は彩色のために写実化するが、後者は写実化のために彩色する。⁷⁰

あるいはこうしたラスキンの言葉にも後押しされて、栖鳳は写実に基づきながらも、現実の陰影を裏切り、風景の理想化を行ったのだろう。第四節でみたように、栖鳳は1901年の演説の中で、写実的な細密描写の傾向を持つ洋画と比較して、日本画は中国画に由来する簡略化したスタイルを特徴とすると語っていた。そうした意味で、栖鳳がこの《和蘭春光・伊太利秋色》にて行った、陰影や色彩、細部のディテールを切り捨て、余白を大きく残すという引き算のスタイルは、確かに日本画として推すことの出来る写実の在り方であった。

そして、こうした画風は程度の差はあれ、この時期の西洋の風景を描いた作品全体に共通するものでもある。例えば《ヴェニスの方》について、廣田は栖鳳の中に「「逆光の中の風景図」という日本画にとって全く新しい制作目的」⁷¹があったと分析しているが、勿論それ自体が目的でなく、それは画面全体の「湊合」の為の手段であったと考えるべきだ。栖鳳の1900年代の一連の作品は、写真や油画の様な写実性の極まった完成品を、彼が考える近代日本画のあるべきスタイルへと、リメイクする試みだったと考えることが出来るだろう。

ところで肝心な事として、《和蘭春光・伊太利秋色》にも、リメイク元の写真資料が存在したのだろうか。この点については、残念ながら確信をもって語ることは出来ない。しかし推測するならば、写真よりも、カラーの風景画のイメージを基にした可能性が高いのではないかとと思われる。

カミーユ・コロー (1796-1875) は、19世紀フランスを代表する、印象派の先駆といわれる風景画家



図5 ジャン＝バティスト・カミーユ・コロー 《エトルタの風車》

板に油彩 38×58 cm 1860年頃 ルーヴル美術館

⁷⁰ ジョン・ラスキン『風景の思想とモラル』内藤史朗訳、法蔵館、2002年、141頁。

⁷¹ 廣田孝「竹内栖鳳の西洋風景画制作について 写真利用に関する一考察」『デザイン理論』、2000年11月号、51頁。

である。川、湖、森、人物を詩情豊かに描いた風景作品が多く、特に後期の、霧がかかったような柔らかい風景は、世界的に人気を博した。栖鳳は洋行に際してコローに触れ、その画風に傾倒した様だ。栖鳳は以下の様に、コローを絶賛している。

わしはコローの作品に接した時、これこそ本當の風景画だと感じた。湖畔の銀色を帯びた森と、捨小舟と、その森の草に埋もれた細い路を歩く赤頭巾の田舎女と。あれまでに柔かく、あれまでに詩趣を以て、且つあれまでに的確に風景を表現した畫が他にあらうか。わしはコローが大好きだ。せめて一枚コローの作品が欲しいと思つたが、錢が無くて買えなかつた。⁷²

こうして栖鳳がコローを気に入った理由については、納得できるものがある。それはおそらく、コローの画風が栖鳳にとって、一番素直に感動できる質のものであったからだ。今日、コローの画風はこのように評価されている。

コローは自然を直接前にして、絵画的「音階」を規則的に練習し続けていた。しかし、彼は戸外の画家であり続けると同時に、熱心かつ執拗に、实景に基づく習作をもとにアトリエで練り上げた絵画的変奏を生み出していた。〈中略〉コローが晩年の20年間に描いたこれら偽の「眺め」、自然を完全に再構成しつつも、レアリスムの印象を保っている眺めは、美術愛好家たちに褒めそやされ、確かに画家の世界的成功の源となったのだ。こうした戸外制作とアトリエで再構成した作品との関係は、実際、彼の修業時代から、当時学んでいた風景画の新古典主義的理念の強い影響のもとで始まっていた。〈中略〉つまり、彼は決して物語や演出を完全に断ち切ることはなかったのである。⁷³

美を目的としながらも自然に学び、自然を画面の中で再構成して理想的な風景をつくり出す。そうして写実的でありながらも詩情を湛えたコローの作品は、フェノロサのアカデミックな理想と、写実を基礎とする風景画の重なる領域に存在していたと言える。おそらくこの点において、コローは同様の制作活動を行う栖鳳にとっての、共感の対象であった。そして例えば、そんなコローが風車を描いたセピア調の風景画《エトルタの風車》(図5)は、《和蘭春光・伊太利秋色》と雰囲気似ている。栖鳳の中に残された《エトルタの風車》のイメージが、《和蘭春光・伊太利秋色》の右隻に影響した可能性はあるだろう。

⁷² 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936年、31頁。

⁷³ ヴァンサン・ポマレッド「「彼は目で見た現実によって夢を支える……。」コロー、その生涯と作品」『コロー 光と追憶の変奏曲』陣岡めぐみ、国立西洋美術館、2008年、17頁。

しかし、こうして《和蘭春光・伊太利秋色》の右隻を、《エトルタの風車》のリメイクであると仮定して並べてみると、栖鳳は洋画のような形で写実を徹底しなかっただけでなく、出来なかったであろうとも思われる。というのも、栖鳳自身が認める様に、円山・四条派の写実性は、元から洋画のように徹底したものではなかった。こうした円山四条派の写実性の限界については、山川が具体的に指摘している。

始興、応挙らによって開発された付立技法も、あくまでも水墨のくまどりととどまるものであって、西洋画に認められるような合理的陰影法ではない。その凹凸感とは、筆法に組み込まれた形式的な凹凸感であり、自然の実体に即したものではない。⁷⁴

「写生」の語義は「写実」のそれに近いとはいえ、その語感にはかなりの相違があって、「写生」には「写実」ほどの充実感を感じさせず、いくぶん軽味をもった即興的スケッチに近いものが感じとれる。応挙による写形が「写実」の語によってではなく、「写生」の語で表され、また「写生画」の呼称によって様式付けられるようになったのも「写生」の語が表わすある種の軽味、曖昧さに由来するのかもしれない、応挙による写形自体の「写生」的限界に基づくのかもしれない。⁷⁵

つまり、円山・四条派の写実的な画風は、本来は一見写実的に見えるというだけであって、洋画のように光源の位置を定めて規則正しく陰影を再現するような、徹底した写実性ではない。しかしこの頃の栖鳳のように、写実を目的ではなく手段であると割り切るのなら、そうした円山・四条派における写実の不徹底も、作画の自由度へと変わる。それ故に栖鳳は、光の法則を無視しながら、あたかも写実的であるかのような、違和感の無い風景が描けたのだろう。《和蘭春光・伊太利秋色》における栖鳳の発明は、そうした逆転の発想であったと言える。

第三項 西洋の風景を描いた理由

本節で最初に立てた問いは、なぜこの時期の栖鳳が、西洋の風物ばかり描いたのかということであった。これまで本論が述べてきたように、1900 年以降の栖鳳の一連の作品が、写真や油絵に代表される洋画の「写実」を、日本画のスタイルでもってリメイクする挑戦だったと仮定してみる。すると、栖鳳がそれらの作品のモチーフに西洋の風物を選んだ理由は、1904 年の『日本画の将来』の中に見つけることが出来る。この文章において栖鳳が語ったのは、東西の文化が互いに驕らず、互いに学び合う理想の世界であった。

⁷⁴ 山川武『応挙・呉春・蘆雪 円山・四条派の画家たち』古田亮編、東京藝術大学出版会、2016 年、162 頁。

⁷⁵ 同上、155 頁。

将来世界には東洋畫と西洋畫とが兩立し、天地となり、黑白となり、雌雄となる。彼は我に據て立ち、我は彼を以て立つ。而して社會を裝飾し、其自然の大勢極る所、東西兩洋の融合となり、東洋畫派は進んで西洋の風物を描き、併せて東洋畫の趣味を彼に教へ西洋畫派は入つて東洋人に西洋畫の趣味を説く。⁷⁶

フェノロサから出発し、美術の世界性を強く意識した栖鳳は、日本画と洋画の間に明確な境界を設けようせず、互いがその境界を侵し合い高め合うことを望んだ。また、この文章の中で、栖鳳は早くに洋行を果たした日本画家としての立場から、このようにも書いている。

伊太利の古畫の信念を籠めた作品に對すると、畫中の合掌した人物の微妙な聲が聞えるかの如く、莊嚴の感が起り従つて後の背景も極樂淨土の如く見える。母子の愛、さては姉妹兄弟の情、東西兩洋に少しも變りはないのです。又風景にしても欧州の中で日本の或所に酷似せる地があれば、亦日本でも欧州に異ならざる箇所がある。風景は人間界の習慣に據り成立つて居るものでなく。博く世界の人心に基礎を置いて居るものです。⁷⁷

つまり栖鳳は、基本的に洋画と日本画は根を同じくするひとつの文化であると考えており、またそうして、いつか「東西兩洋の融合」が果たされることを想像していた。こうした理想の下で、栖鳳は自身の考えた日本画なりの写実の在り方を実践しようとしたのだろう。そしてそれは、油絵や写真の発明によって西洋人が到達した写実の境地を日本画のスタイルによって改良する実験であるから、そうして栖鳳が描く作品は日本画であると同時に、もっと大きな視野では、東西美術の歴史の上に積み重ねられる一歩でもある。そこで栖鳳は、西洋文化への敬意と、洋画に対する日本画の挑戦の意味を重ねて、西洋の風景を栖鳳なりの日本画のスタイルで描いたのであった。

しかし、こうした本論の見立てが正しければ、本節が取り扱った《和蘭春光・伊太利秋色》は、近代日本画のリアリズムの根底を成すものが、洋画の「写実」であるということを物語る。栖鳳は東洋画に洋画の写実性を付け足したというよりも、写実性に優れた洋画のスタイルを土台として、そこに東洋画的な改良を加えたのであった。京都写生派の大家として在った栖鳳の描く、黎明期の近代日本画。そこに描かれたのが、日本ではなく西洋の風景だったという事実は、近代日本画におけるリアリズムの本質を象徴しているように思われる。

⁷⁶ 竹内栖鳳「日本画の将来」『日本画の将来』山田芸艸堂、1904年、7,8頁。

⁷⁷ 同上、10,11頁。

第六節 リアリズムの観点からみる、1900 年頃の栖鳳

第一項 栖鳳のリアリズムの質

(1) 栖鳳の近代性

ここまで、栖鳳の 1900 年前後の画業を中心にみてきた。まとめると、近代日本画の黎明期における京都写生派は、その写実的な画風故にフェノロサ達と共同することが出来ず、独自に近代日本画の理論、画風を打ち出す必要に迫られた。そこで栖鳳は、フェノロサの日本画観を基礎にしつつも、西洋近代風景画の理論に接近しながら写実的画風の価値を擁護した。またそうして、写実的な意識で自然を観察しつつも日本画のスタイルを活かす、独自の画風、画論へとたどり着いた。そんな栖鳳の思想の背景には、西洋文化に対する敬意と、世界性を意識して近代日本画を描く強い使命感があったと考えられる。

本節では、ここまでみてきた栖鳳の画業を、改めてリアリズムの観点から整理し、本章の締めくくりとしたい。栖鳳のリアリズムについて考えようとするならば、やはり注目すべきは、その作品に写真や他作のイメージが流用されていたという点であろう。本論の見立てによれば、栖鳳がそれらを利用したのは、彼が写真や、写真に匹敵する写実性を誇る洋画を意識して、日本画ならではのスタイルを発明しようとしたからであった。第四節の引用で、栖鳳が「(日本画の) 復興といふ運動に對しては、何かそれに對立すべきものがなくてはならない」と述べているように、栖鳳は日本画が対立する洋画の写実性を基礎として、その上に近代日本画の新しいスタイルを打ち立てようと試みたわけである。つまり、近代日本画におけるリアリズムの根底は、風景画に代表される、洋画のリアリズムであった。

(2) 栖鳳の前近代性

ここまでみてきた栖鳳の作品は、洋画のような風景画としての形式を持つが故に、如何にも近代的な意識で描かれたかに見える。しかし、栖鳳はまだ、その洋画のリアリズムの本質に思い至ってはいない。そのこともまた、栖鳳が写真や他作のイメージを流用したという推測から、導き出されるのである。

というのも、今日の芸術観からすれば、写真や他作のイメージに寄り掛かるようにして風景を描く姿勢は、特にリアリズムの観点からして不徹底であると言わざるを得ない。結局、栖鳳自身はその風景を殆ど、或いは全く自分の眼で見ていないのだ。では栖鳳は、果たしてそんな後ろめたい気持ちで、これら作品を描いたのだろうか。

それはおそらく違う。序論でも述べたように、近世の「写生」においては、他人のイメージを自作に流用することが当たり前に行われてきた。「写生」に限らず日本の絵の伝統は、家に代々受け継がれる粉本を組み合わせることで、新しい作品を生み出してきたのである。今橋はこのように書いている。

卓越した技量によって対象の「気」「生氣」を写し得ている写生図であればあるほど、その「写生」図は他の画家にとって「模倣」され「継承」されるべきものとして存在

していたと言えるのである。106

先にも述べたように、栖鳳が他者のイメージを流用したのは、流用元にたいする敬意の表明であった。そしてそれが可能だったのは、栖鳳が近世の絵師達と同様に、他者の現実と自分の現実の間に、絶対的な壁を設けなかったからだ。ここに、スタイルとしては一見近代化したかに見える栖鳳の、前近代的な一面が伺えるのである。

そしてだからこそ、栖鳳の画風は写実的であったとしても、現実を描くために写実的なのではない。彼は近世の円山・四条派の延長線上で、写実的な風景を創ったのであった。彼は「嘘の配剤を知らない藝術には輝きがない」⁷⁸という言葉も遺しており、これも同様に彼の画風が常に現実と一定の距離を置くものだったことを物語る。つまり、一見して写実的にみえる栖鳳の作風の中にも、絵画における写実性を、単なる手段以上のものとして定義する理論は存在しない。「美術真説」から始まった日本画の黎明期において、個人の感覚によって現実そのものに価値を見出す近代的な自然観は、未だ成立し得なかった。

第二項 栖鳳のその後

最後に、次章にかかる内容として、栖鳳のその後の画風に少しでも触れたい。本章が対象とした1900年代まで、栖鳳にとっての風景は創るものだった。しかし既にみてきたように、栖鳳の画論の中には後の感覚主義を彷彿とさせるような言葉も紛れている。

畫家が閃然我心頭に觸接せし感興を顕はすが爲め、其骨格を賦興するには、其一刹那に我眼に映じた形より外はない。

そして実際、栖鳳は1910年代入ると、現実の風景を感覚的に、色鮮やかに捉えた作品を多数発表していった。その一例として、本章の最後に1917年の《漁村松濤》(図6)を取り上げる。

栖鳳が西洋の風景を描いたのは、1900年代に特有の傾向であって、例えばその後の《漁村松濤》では、日本の風景に戻っている。ただし、それを《秋山暮靄》と比較した時、《漁村松濤》に1900年代の研究の成果がみられることは明らかである。陰影を絵画的な濃淡の口実として上手く利用し、少ない手数で広大な空間を演出するとともに、画面中心付近の密度を高め、画面を安定させている。そして更に、この風景は松の群青を中心として、全体が色面構成的になっている点が新しい。栖鳳はこれまで積み上げてきたものを活かしながら、ある種感覚主義的ともとれる色彩表現によって、画風を新鮮なものにしている。

こうした《漁村松濤》からは、栖鳳の眼の存在が感じられる。写真や他作のイメージを利

⁷⁸ 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936年、35頁。

用した為か、《和蘭春光・伊太利秋色》の様な西洋の風景は、空間的ではありながらどこことなく作り物じみていた。それら作品と比べると、この《漁村松濤》には自然を理想化する栖鳳の手腕に負けない強さで、栖鳳自身が实景を写生した際の、視覚的な印象が反映されている。こうした変化は、彼が洋画を基礎に近代日本画の在り方を模索する中で、洋画の風景的なリアリズムが、次第に内面化されていったことの証であるように思われる。

とはいえこの頃になると、もはやこうした風景表現は、特別新しいものとは言えない。例えば 1900 年に結成された无声会は、实景を写生することによって風景画を描いた。この无声会については、本論第 3 章にて後述することとする。また、この《漁村松濤》が描かれた 1910 年代は、後期印象派の受容によって、写真における主観、客観の問題が本格的に取り沙汰され、多くの日本画家の中で、主観主義的な絵画理論が広まる時代であった。次章にて後述するように、《漁村松濤》の南画を思わせる縦長の画面と、視覚的印象を強調するかのような色鮮やかな松の葉色は、そうした時代の空気を反映したものであろう。そして、この後期印象派の影響に関しては、栖鳳よりもその弟子たちが敏感に反応した。そして彼らが開拓したのは、フェノロサの古典主義的美学と比べて、ある意味では対局に位置するといっている、個性のリアリズムであった。次章ではこのことについて、栖鳳の弟子の小野竹喬に焦点を当てる。

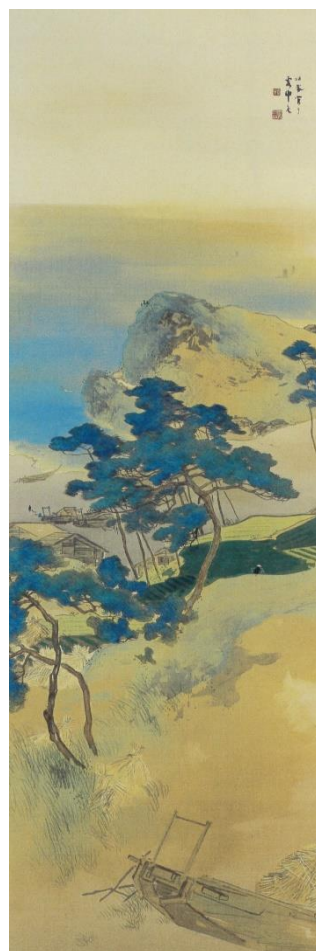


図 6 竹内栖鳳《漁村松濤》

絹本彩色 151.2×51.5cm

1917 年 東京国立近代美術館

第二章 近代日本画における風景の発見

——小野竹喬を中心に——

第一節 本章の目的

第一項 小野竹喬とは

前章では、1900年代までの竹内栖鳳による「写実」の受容をみてきた。栖鳳は写生派の画風を洋画の風景表現へと合流させ、洋画の写実的なイメージを日本画のスタイルによってリメイクすることに成功した。一方で、そこにはまだ近代の個人主義的な芸術観は希薄である。栖鳳は日本画による写実的な表現の追求を、写真や他作のイメージを流用することによってスキップし、ある種前近代的な意識のもとで、空想上の風景を構成したのであった。本章では、その栖鳳の弟子にあたる小野竹喬（1889-1979）に焦点を当て、洋画の「写実」に合流した写生派の風景表現が、1910年代にどのように展開したかを述べる。そこで本節では、本論がなぜ1910年代を語るにあたって竹喬をとりあげるのか、先に述べたい。

小野竹喬は、岡山県生まれの日本画家である。彼は1903年から栖鳳の私塾で絵を学び、1909年からは京都市立絵画専門学校の設立に合わせて入学。1911年の卒業後は、同期である土田麦僊らと共に西洋絵画の研究を本格化させ、1918年の国画創作協会の設立に至って、大正の日本画界に一時代を築いた。本論が注目するのは、この1910年代の、国画創作協会結成に至る洋画の研究である。その後1928年には国画創作協会を解散するが、多くが短命だった国画会メンバーの中で、竹喬は1979年に89歳で没するまで風景画を描き続けた。

第二項 後期印象派の受容と、国画創作協会

竹喬の1910年代の風景表現を語る上で欠かせない要素として、後期印象派の受容がある。まず「後期印象派」とは、1910年にイギリスで開催された美術展覧会「Manet and the Post-Impressionists」に端を発する言葉である。この展覧会で取り上げられた作家は、セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ等を中心に、ルドン、マティス、ピカソなど広範にわたっており、それら作家、作品の性質は、必ずしも一定の基準に基づいた、定義可能なものであるとは言えなかった。ともあれ傾向としては、個性の発露によって従来の印象派を脱し、乗り越えようとするものであって、こうした芸術思潮はほぼリアルタイムで、日本にも及ぶことになる。

日本国内においてこの芸術思潮が紹介された当時、「Post-Impressionists」の訳語は一定しなかった。そのため「新印象派」、「後印象派」など様々な訳語が提案されたが、田中淳の研究によれば、1913年ごろには、「後期印象派」という言葉が一般化されていった様である⁷⁹。今日、この「後期印象派」という訳語の正確さについては厳しい批判も存在するのであるが⁸⁰、本論では当時一般化した「後期印象派」をそのまま使用する。

この後期印象派は『白樺』等の美術雑誌によって紹介され、それは洋画、日本画問わず、

⁷⁹ 田中淳「後期印象派・考——一九一二年前後を中心に（上）」『美術研究』1997年12月号、4頁。

⁸⁰ 神林恒道『近代日本「美学」の誕生』講談社学術文庫、2006年、145頁。

当時の日本絵画界に大きな影響力を持つこととなった。1910 年代以降、写生を基調とする京都派の中にもこの後期印象派の影響が顕著に見られるようになり、そうした流れはやがて、京都日本画家による美術団体、国画創作協会の設立へと繋がっていく。

この国画創作協会とは、京都市立絵画専門学校の卒業生である日本画家、土田麦僊、村上華岳、小野竹喬らが、文展への不満をきっかけに結成した在野の美術団体である。彼らが求めたのは、日本画における個性の表現であった。そもそも前章でみたフェノロサの「美術真説」に、芸術家の個性の問題について触れる点が殆ど無かったことを思い出したい。アカデミックに美の本質を追い求めるフェノロサの日本画観には、最初から芸術における近代的な個性の表現という目的意識が欠けている。それに対して後期印象派の、画家の感覚や感性を表現する個性の写実が、大正デモクラシーを生きる竹喬たちの胸を打ったのだった。本章では、主に国画創作協会のメンバーの一人である小野竹喬を中心として、この時代の風景表現の変遷をみていくことになる。

第三項 個性の写実への欲求

では、国画創作協会にて竹喬たちが目指した個性の表現とは、具体的には何を意味するのか。それは彼らにとって、主に伝統様式からの解放を意味していた。というのも、写生を基礎に制作活動を行う京都写生派にとって、これまで何よりも自らの個性の自由を束縛していたのは、伝統的な筆法が存在である。前章でみてきた栖鳳の画風も、画派の垣根を越えて様々な技法を使いこなしたという点では評価されるべきであるが、見方を変えれば、やはりこれも、既存の技法の折衷としての要素が強いものであった。つまり、近世から続く伝統が、彼らの絵画様式を、ひいては視覚形式の自由を限定していたのである。

このことを確認するために、まず本項では川端玉章（1842-1913）の《木曾八景》評をとりあげたい。前章でも述べた様に、栖鳳はフェノロサの精神主義からやや距離を置いて、写生派の伝統を風景画へと合流させた。そして実は、同様の試みが、1890 年代のうちから東京でも行われている。東京美術学校に円山派の教員として雇われた玉章がその好例であり、彼の 1897 年の風景画《木曾八景》に対して繰り広げられた評論は、1900 年前後の写生派の風景表現の限界を分かり易く浮き彫りにすると思われる。

玉章は京都生まれの、円山派の伝統を受け継いだ日本画家である。1867 年には江戸に移住し、1872 年には高橋由一から洋画の技術を学んだ。そのため、第一章で取り上げた栖鳳がそうであったように、玉章も京都写生派の伝統に西洋由来の写実的意識、技術を組み合わせた画風を持つ。そして、そんな玉章は、1890 年から東京美術学校へ円山派の教員として迎えられ、それ以降、亡くなる前年の 1912 年まで、同校で写生の授業を受け持った。本論第三章にて後述するように、東京側で「写生」主義を唱えた平福百穂も、彼のもとから出たのであった。《木曾八景》に話を戻せば、この作品は玉章が、1897 年の日本絵画協会第三回絵画共進会に出品した、合計 8 点からなる連作である。そしてその題からも察せられる通り、これは観念的に描かれた風景ではなくて、玉章が現実の自然に取材して描いた風景画であ

った。この作品に対して、『美術評論』における評価は概ね好評であったが、そこでは日本画における風景表現の限界も指摘された。下記では、そのいくつかの部分引用する。この『美術評論』には複数の匿名批評家が文章を掲載しているが、その多くが、まずは玉章の写生を称賛する。

流石は写生派の親玉だけありて、実に旨いものだ。玉章先生の如きは、山水の画に至りては、師の来章に優ることは勿論、此派の祖師円山応挙の画に比するも、左まで遜色あるまい。今の理想だの観念だのと妙に気取る輩に、此旨味を少し味あわせてやりたいものだなあ⁸¹

この《木曾八景》評を研究した塩谷純の「川端玉章の研究（三）」によれば、引用後半の「理想だの観念だのと妙に気取る輩」とは、橋本雅邦のことを指していると思われる。塩谷氏によれば、「川端玉章は、東京の日本画壇の雄として、やはり同校で教鞭をとる橋本雅邦としばしば比較された」⁸²のであって、実際この《木曾八景》評では、雅邦との対比によって玉章の写生を称賛するという論法が、別の論者にも見受けられる。雅邦と玉章は、同じく「山水の画」（この場合、風景画と山水画の区別は曖昧）を手掛ける者であったため、「雅邦の写意に対する玉章の写生という図式」⁸³が定着していたのであった。そして、その構図を前提とした上で、この《木曾八景》評においては、京都写生派の伝統でもって、風景の目に見えるまを素直に写し取る傾向が強かった、玉章の写生技術が賞賛されたわけである。ただし、評論はこのまま終わるわけではない。それは、当時の日本画における風景表現の限界を示唆するような内容へと向かっていく。

やはり極々の写生でないから、枯木の枝ぶり、葉の具合、岩の皺、水の流れ、遠山などと来ると、大いに一定のやり方がついている。それであるからこれ程図が変わっている割に、どうも千篇一律という見えがある。もし日本画は墨の汁で筆で線をかいて刷毛でぼかすものだから、どんなに骨を折っても、これより上へはゆかぬと云うのなら、寧ろ筆洗は捨ててしまって、パレットに取換える様なことにした方が得策であろうかと思われる⁸⁴

⁸¹ 「日本絵画協会 第三回絵画共進会作品評」『日本美術院百年史 1 巻上（図版編）』日本美術院、1989 年、578 頁。（初出：『美術評論』1898 年 5 月号。）

⁸² 塩谷純「川端玉章の研究（三）」『美術研究』2010 年 8 月号、29 頁。

⁸³ 同上、29 頁。

⁸⁴ 「日本絵画協会 第三回絵画共進会作品評」『日本美術院百年史 1 巻上（図版編）』日本美術院、1989 年、579 頁。（初出：『美術評論』1898 年 5 月号。）

写生の真の目的、殊に風景画の目的は、其目前に横たわる光景真相を写して、其場所固有の特質（Character）を現わそうと云うのである。然れば真に写生の精神を守って自然に対する時は、其結果として一々其趣を異にしたる制作の現れねばならぬ筈であるが、斯く千篇一律と云う結果の生ずるは、画家の脳裏に動かすべからざる装飾的規定があって、如何なる異相の光景も、悉く此規則で束られて仕舞うからであろう⁸⁵

上記に並べた2つの引用は、それぞれ別の論者のものである。両者とも玉章の写生を認めつつ、東洋画のスタイルに則った風景表現の限界を指摘している。前者は画材の観点から、後者は視覚形式の観点からの指摘ではあるが、批判の角度が異なるだけで、問題の本質は同じであろう。こうした厳しい批判の原因について、塩谷は特に《巴が淵》（木曾八景連作の中のひとつ）を取り上げながら、「円山派の画家として身体化していた描法が露呈してしまった」⁸⁶ことを指摘している。

こうした評論を、玉章の《木曾八景》自体に対する攻撃として、真に受ける必要はない。というのも、この《木曾八景》において玉章が挑戦したのは、東洋画の伝統の射程内で洋画のリアリズムとしての風景を実践するという、前章でみた栖鳳の風景に近しい挑戦であった。そして論者もその手際の良さをはっきりと認めた上で、その結果《木曾八景》が浮き彫りにした、日本画における風景表現の限界について指摘しているのである。ここで玉章は現実の風景を描くということに挑戦したわけだが、それはやはり伝統的な筆法、使い慣れた構図によって理想化されており、現実の自然に直面し描き切ったものではない。伝統的なスタイルが目的化しがちな日本画は、それがノイズとなる「写実」との相性が悪い。目に見えるままに風景を描くという画家個人の感覚の表現は洋画の得意分野で有って、伝統に囚われた日本画家には風景表現を徹底することが出来ないということが、この時既に、自明の問題として存在していたのであった。

竹喬に話を戻せば、彼ら国画創作協会が目指したのは、この伝統的様式の束縛から自身の感覚を解放し、純粋な眼で自分だけの自然を見つめ、描くことであった。本章で後述するように、画家が自由な感覚と感性で自然を捉え描くことが、画家個人の個性の表現として解釈されたのである。つまり、竹喬と栖鳳とを区別する点は、栖鳳が東洋画の伝統の射程内で制作活動を行ったことに対して、竹喬たちは絵画様式を個人の表現活動に従属させようとしたという点にあると言えるだろう。次節からは、そうした思想が竹喬の中に育まれる様子や、それに伴う画風の変化を追っていくことになる。

⁸⁵ 「日本絵画協会 第三回絵画共進会作品評」『日本美術院百年史 1 卷上（図版編）』日本美術院、1989 年、580 頁。（初出：『美術評論』1898 年 5 月号。）

⁸⁶ 塩谷純「川端玉章の研究（三）」『美術研究』2010 年 8 月号、45 頁。

第四項 なぜ竹喬なのか

本節の最後に、なぜ竹喬を中心として取り上げるのかについて述べる。仮に京都、更に国画創作協会に限ったとしても、竹喬の同世代には他に、土田麦僊、村上華岳といった知名度の高い日本画家がそろっている。しかし、以下の二つの理由から、本章は竹喬を中心に進めることとする。一つ目の理由は、竹喬が一貫して風景画家であり、その初期の画風は師の栖鳳に似て、近代的な風景画の構図に、日本の伝統的な筆法を組み合わせたものだったことである。これは後述するように、竹喬がその画業の最初期、栖鳳の私塾で身に着けたものであり、やや大げさに言い直すならば、それは栖鳳から受け継いだ画風であったといっても差し支えないであろう。つまり、風景画というジャンルに限って言えば、竹喬は栖鳳の代から地続きに、その画風の変遷を俯瞰できる可能性を秘めている。そこで本章においては、適時、栖鳳との比較によって、竹喬の到達点を評価していきたい。

二つ目の理由は、竹喬本人の言葉が、比較的多く残されていることである。竹喬の1910年代の画業においては、栖鳳より受け継がれた「写実」と写生派の折衷としての画風が、後期印象派の影響下で引き続き西洋的な意味合いでの「写実」へと置き換えられてゆき、その先で日本画なりの風景表現の可能性が模索された。今日まで遺されている竹喬の言葉には、そうした当時の研究における彼等にとっての問題意識が数多くつづられており、それらは当時の西洋絵画や絵画論争の影響、ひいては時代を色濃く反映していると考えられる。本章は、それらを適時引用しながら進めて行く。

第二節 竹喬の思想形成

第一項 竹喬の初期の画風

竹喬が絵画様式の試行錯誤を本格化させるのは1910年代であるが、ここではまずそれ以前、栖鳳塾時代の竹喬の画風について軽く触れておきたい。師である栖鳳のこの頃の画風は、「写生派の伝統とカミーユ・コロー（1796-1875）の写実主義を融合した作品」⁸⁷であった。竹喬の言葉によれば、「その頃の先生は、よく羅馬風景だの、オランダその他欧州各地の風景を描かれてゐた」⁸⁸とのことである。この事情については、本論第一章で既に述べた。そして、1900年代の竹喬の作品にもそういった雰囲気が多分にあつて、例えば1906年の《洛外の山家》（図7）の構図などは、コローの《水辺》（図8）と構図が似通っている様に思われる。視点の位置はすっかり人間の背丈ほどの高さに落ちており、画面片側を流れる川が、シームレスに画面の奥行きを演出する。川辺に立ち並ぶ木々は、地平線の水平軸と垂直に交わることで画面を安定させ、その向こう側に家屋を隠している。こうした類似がどこから生じたかといえ、それはおそらく栖鳳の集めた洋画の資料であろう。竹喬はこの頃、栖鳳塾に備えられた図書室で、それらを閲覧していたようである。



図7 小野竹喬《洛外の山家》絹本墨画淡彩
127.6×140.6cm 1906年 笠岡市立竹喬美術館



図8 ジャン＝バティスト・カミーユ・コロー
《水辺》油彩 33.3×44.4cm 1855-60年
ペイネ・アート・センター

私達の居た頃のお池の寄宿室と廊下を隔てた西側の部屋が図書室となつてゐて、そこには先生の蔵書が沢山並べてあつた。勿論西洋から持つて歸られた写真や、伊太利の模型の彫刻やらもあつたが、椋嶺先生に就いてゐられた頃の粉本だとかも片隅に積み重ねてあつた⁸⁹

⁸⁷ 上藺四郎「竹喬の画業前半期における画風の変遷をたどる」小野竹喬『生誕120年 小野竹喬展』毎日新聞社、NHKプロモーション、NHKプラネット近畿、2009年、17頁。

⁸⁸ 小野竹喬「深き慈愛の下に」『竹喬のこぼれ昭和編2』笠岡市立竹喬美術館友の会、2005年、171頁。（初出：『日本美術』1942年10月号。）

⁸⁹ 小野竹喬「至り得ぬ境地」『竹喬のこぼれ昭和編2』笠岡市立竹喬美術館友の会、

おそらく竹喬は、当時の栖鳳の画風の影響下で、栖鳳塾図書室の資料に自身のスケッチを組み合わせて図案を練っていた。その為に、栖鳳塾にいる頃の竹喬の画風は、栖鳳から学んだ筆法と、西洋絵画的な空間把握が違和感なく組み合わさった風景であったのだろう。仮にその完成度が師匠であるところの栖鳳に及ばないとしても、日本の画材や技法と洋画の風景とを折衷するというやり方は、程度の差はあれ栖鳳と共通していると言って良い。後述するように、竹喬はこの後セザンヌをはじめとした後期印象派の影響下で独自の表現を模索するのであるが、徳山亜希子はここまでの事情を指摘して、竹喬は「こうした環境で画業に足を踏み入れたことで、西洋絵画を抵抗なく受け入れることが出来た」⁹⁰のだろうと分析している。初期の画風が伝統と洋画の折衷だったことに加え、それを成した師である栖鳳の革新性が、後の竹喬の、後期印象派の受容を後押しすることになったと考えることができる。

第二項 京都市立絵画専門学校

1909年、竹喬は栖鳳塾で一緒になった麦僊とともに、京都市立絵画専門学校に入学した。この学校は、元々は栖鳳の師である榎嶺らによって1880年に設立された京都府画学校であり、そこから幾度もの移転と改称を経て、この1909年に京都市立絵画専門学校として創立された。この改革には栖鳳も深く関わっており、教員には栖鳳本人をはじめ、菊池契月、山本春挙など、京都画壇の実力者を揃えていた。竹喬らはその創立に合わせて、栖鳳の勧めで入学したということである。

竹喬によれば、後に国画創作協会の結成に至る彼らの問題意識は、この学校で培われることになった。竹喬は後に、自身や麦僊らが栖鳳塾から京都市立絵画専門学校へ至る経過を振り返り、このように語っている。

塾制度について言えば、日本画は京都のほうが優れているという意識が強く、絵画専門学校になってから西欧の絵画の刺激を受けるようになって、いわゆる近代化と言ってもいいような思想の母体になったと思います。⁹¹

ここで竹喬が「思想」と呼んでいるものは、当時西洋から取り入れられ始めて久しい「美術」という概念への理解と、それを伴った絵画理論のことを指していると考えて良い。この「思

2005年、175~176頁。(初出：『国画』1942年12月号。)

⁹⁰ 徳山亜希子「竹喬の渡欧をめぐって」『生誕120年 小野竹喬展』毎日新聞社、NHKプロモーション、NHKプラネット近畿、2009年、186頁。

⁹¹ 小野竹喬、梅原猛、石本正、上村松篁、山口華楊「座談会 京都芸大、その歴史と人材(談)」『竹喬のことば—昭和編6』笠岡市立竹喬美術館友の会、2009年、52頁。(初出：『月刊美術』1976年6月号。)

想」という言葉は、竹喬の言葉の中に度々登場する。

ぼくも、実際は円山四条派の絵は好きではないんです。麦僊君も同じです。円山応挙みたいなつまらん絵描きにはぼくはなりたくないというのが、麦僊君がいつもぼくに言っていたことです。つまり、思想がないんですね。京都の伝統には思想的なものが無いんですよ。そこへもって来て、院展の人は岡倉天心から、思想的なものがある。

92

東京美術学校がフェノロサや天心らを理論的支柱としたことに対して、かつて京都にはそうした理論的支柱が無く、前章でもみたように、栖鳳は自力で写生派の近代化を行わなければならなかった。一方で次項に述べる様に、京都市立絵画専門学校における教育は、「思想」を培うものであった。ここで彼らが円山応挙を「つまらん絵描き」と評価していることは、そうした「思想」が竹喬たちに何をもたらしたのか物語っている。つまり、写实的傾向の強い京都写生派の伝統を受け継いだ竹喬は、この「思想」の教育によって、美術の本質的価値から、フォトリアルという意味での写実性を区別したのであろう。岡倉天心の名前が挙がっていることも、そうした「思想」の理解に先んじていた日本美術院の日本画を意識してのことに違いない。

第三項 中井宗太郎の影響

ここからは、竹喬らが培った「思想」の、具体的な中身をみていきたい。既に栖鳳塾で絵の技術を身に着けていた竹喬にとって、京都市立絵画専門学校は専ら座学の間であった。

昔はね、絵専では、絵よりも学科のほうが興味があって、好きな講義には必ず出ました。[中略]中井先生の講義は理論的で、おもしろかったですね⁹²

ここには名前の挙がっている中井とは、後に国画創作協会の顧問を務め、竹喬らの理論的支柱となった美術史学者、中井宗太郎（1879-1966）である。彼は作家個人を主体とした、近代的な芸術の在り方を主張した人物であって、竹喬が京都市立絵画専門学校に通う時代、同校では美学、美術史の授業を受け持っていた。彼は西洋近代絵画史、とりわけ後期印象派を中心に扱った著書『近代芸術概論』にて、このように書いている。

⁹² 小野竹喬、鈴木進「〈特集 小野竹喬〉美術雑話（談）」『竹喬のことば—昭和編6』笠岡市立竹喬美術館友の会、2009年、22頁。（初出：『三彩』1975年4月号。）

⁹³ 小野竹喬、梅原猛、内山武夫「国展の懐古と現代の日本画への提言（談）」『竹喬のことば—昭和編6』笠岡市立竹喬美術館友の会、2009年、121頁。（初出：『原色現代日本の美術第3巻月報』1977年12月号。）

我の誕生によって万物は生れる。我は自分であると同時に万物の本元である。自己は万物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない。⁹⁴

こうした中井の言説は、この時代の写実が客観主義から主観主義へ転換したことを象徴している。自然とはそれを観測する自己によって初めて存在し得るものであって、だから自然の在り様は人それぞれである。そうした考え方が、自然の模倣の客観的な正確さを芸術の価値から切り離して、芸術の価値を芸術家個人の内面的な問題に結びつけたのであった。こうした考え方は、1910年代の美術界で、概ね共有されていた時代の空気だったといっても良い。例えば、1910年に高村光太郎が雑誌『スバル』に寄せた有名な小文「緑色の太陽」における主張は、こうした中井の主張と同様の意味をもつものとして読める。

僕は芸術界の絶対の自由を求めている。従って、芸術家の PERSONELICHKEIT(人格)に無限の権威を認めようとするのである。あらゆる意味において、芸術家を唯一箇の人間として考えたいのである。[中略]僕が青いと思ってるものを人が赤だと見れば、その人が赤だと思うことを基本として、その人がそれを赤として如何に取扱っているかを SCHAETZEN(評価)したいのである。その人がそれを赤と見る事については、僕は更に苦情を言いたくないのである。むしろ、自分と異なった自然の観かたのあるのを ANGENEHME UEBERFALL(快い驚き)として、如何ほどまでにその人が自然の核心を窺い得たか、如何ほどまでにその人の GEMUETSSTIMMUNG(情調)を味いたいのである⁹⁵

厳密に言えば、後期印象派を踏まえた中井の芸術観と、高村の「緑色の太陽」を同一視することについては、慎重になるべき点もある。高村の「緑色の太陽」は、実は「後期印象派」という概念が誕生する直前に書かれたものであって、そのためこれは中井のように、そうした絵画運動を意識して書かれた文章であるとまでは言えない⁹⁶。「緑色の太陽」において高村はこのように書いている。

地方色の価値は一般から認められて居るようである。「こんな色は日本にない」という言が非難の表白になって居るのを見てもわかる。僕はその地方色というものを無視し

⁹⁴ 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、1922年、159頁。

⁹⁵ 高村光太郎「緑色の太陽」『美について』筑摩叢書、1967年、155,156頁。(初出：『スバル』1910年4月号。)

⁹⁶ 神林恒道『近代日本「美学」の誕生』講談社学術文庫、2006年、149頁。

たいのである⁹⁷

こうしたことからわかるように、「緑色の太陽」で高村が目指したのは、「地方色」（ある国、ある地方の自然における、色彩の特色）の議論を、芸術の価値から切り離して無力化することであった。ともあれ、二人の問題意識の角度は厳密には違ったとしても、目指す場所は同じく、芸術家個人を主体とした芸術の在り方である。自然の客観的な模倣から離れようとした中井と、地方色という芸術的価値とは無関係な議論を遠ざけようとした高村は、芸術の価値の純粋性を目指したという点で、同じ時代の空気を共有していた。

第四項 『近代芸術概論』にみる中井の思想

本章で問題になるのは、中井の主張の根底にある、美学、美術史観である。彼は京都市立絵画専門学校において、竹喬らに美学や美術史を教えていたのであるから、竹喬らの「思想」は中井と同一とはいえないまでも、中井から大きな影響を受けているはずである。そこで本項では、その内容を、先に取り上げた『近代芸術概論』から整理してみたい。中井は芸術を「見る」ことの歴史⁹⁸であると語っており、こうした当時の「見る」という行為に対する関心が、京都派の写生に大きな影響をもたらすことになった。京都写生派の絵画制作は、観念ではなく現実の自然の観察から始まる。その為、西洋近代絵画における、人間の「見る」という行為に関する哲学的な考察は、京都写生派の伝統と、比較的容易に結びつく問題意識であったと思われる。

中井は「見る」姿勢を「主観」と「客観」の比重の違いによって評価する。そして更に、両者の比率の関係を「自然主義」、「古典主義」、「浪漫主義」の3タイプに区分することで、彼の美学、美術史観は出来上がっている。以下は、これら用語に対する中井の考えが端的にまとめられた部分の引用である。

世界の文化は、自然と人間との対峙、主観と客観との葛藤及びその調和の歴史であるとも見られる。藝術上においても、この特質が著しく見られるのであって、其處に自づから三つの根本形式を数へることができる。即ち自然と客観に依據するもの、之を自然主義と呼び、人間の主観に沈着するものは之に浪漫主義の名を以てし、主観と客観とを融合して之を徹底しやうとする所に古典主義が生まれるのである⁹⁹

ここに登場した幾つかの用語は、今日的な美術史における言葉使いと同一視した場合、混乱

⁹⁷ 高村光太郎「緑色の太陽」『美について』筑摩叢書、1967年、157頁。（初出：『スバル』1910年4月号。）

⁹⁸ 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、1922年、14頁。

⁹⁹ 同上、17頁。

を招く可能性のあるものである。そのためまずは、中井の言葉の意味の確認も兼ねて、中井の美術史観をもう少し詳しくまとめてみたい。

（１）「自然主義」

中井の『近代芸術概論』において、まず絵画における「自然主義」とは、人間の恣意によってモチーフの姿形を改変することなく、ただ感覚に従って、例えば写真の様な正確さでもって自然を模倣する態度を指す用語である。そうした、絵の内容に恣意を含めずに現実そのもののみに価値を置く姿勢は、近代の実証精神のもとで誕生した。中井はその代表として、まず写実主義の大家クールベを挙げる。また更に、そうした「客観」主義の系譜はやがて、画家が自身を感覚機械として考えるにまで至り、スーラやシニャックらの新印象主義として結実したとも語る。この「客観」偏重の一群を、彼はまとめて「自然主義」と呼んでいるわけである。この「自然主義」に対する中井の評価としては、例えば「自然の蔭に自我を減して客観と感覚に終始しようとした」¹⁰⁰という一文がある。次の「古典主義」にみるように、中井は「客観」と「主観」を併せ持つ絵画を高く評価しており、「自我を減し」た「自然主義」的絵画には満足しない。

（２）「古典主義」

中井にとって、「客観」に偏っていた「自然主義」が「主観」に目覚めた結果が「古典主義」である。中井はその筆頭にセザンヌ、続いてゴッホやゴーギャンを挙げた。中井は「自然主義」と「自然主義以降」を「セザンヌ以前」、「セザンヌ以降」として整理し、「彼以後の藝術は反之、自然の壓虐から自我を救ひ出して、逆に自然を征服しやうとし、主観の高揚を強調する表現主義となつて現れた」¹⁰¹と説明する。セザンヌ以降は、「客観」偏重だった「自然主義」の中に、画家の「主観」が入り込むようになり、画家は「主観」を通して自然を見、また自然を通して自分を見るようになった。つまり中井はセザンヌの作品を、自然（から得た感覚）という「客観」としての要素と、それを画家個人の気質や感情を通して絵画に翻訳するという「主観」としての要素を兼ね備えているという点で、そのバランスの良さを指して「古典主義」と呼んでいるわけである。今日の我々は基本的に、セザンヌの様な後期印象派を古典主義と呼ぶことは無い。古代ギリシャ、ローマを理想とする本来の意味での古典主義と、中井のいうところの「古典主義」は区別する必要があるだろう。

（３）「浪漫主義」

最後に、中井にとって、本著が書かれた当時（1922 年出版）の美術界に著しい傾向が、「浪漫主義」である。これは、「客観」と「主観」のバランスによって成り立っていたセザンヌに代表される「古典主義」が、それ以降、「自然主義」とは逆に、「主観」の側へ傾いてきた状態だという。こうした傾向に対して、中井の評価にはやや懐疑的な感が否めない。

¹⁰⁰ 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、1922 年、154 頁。

¹⁰¹ 同上、154 頁。

後期印象主義の藝術は近代の物質主義に反抗して、失われたる自我を更生する効績は否むことができない。併し自我を高唱するあまり、自然と物質から蟬脱せんとして、餘りに客觀を無視し過ぎはしなかつたらうか。自然主義が感覺を偏重し、精神を物質に置き換へたと同様、唯心の病弊に陥りはしなかつたらうか¹⁰²

第五項 中井の『近代芸術概論』まとめ

ここまで中井の『近代芸術概論』をみてきた。中井のいう「自然主義」「古典主義」「浪漫主義」はそれぞれ、今日の我々がその言葉を聴いた時直ちに想像するような、特定の時代の芸術運動を指しているわけではない。それらは「見る」という行為に対する哲学的考察に基づいて、絵画における画家と自然との関係の形を評価する為に使われている言葉である。「見る」ということについて、中井はセザンヌの章で、このように書いている。

たゞ普通に考へられるやうに、自然が自我を離れて別に客觀的に實在してゐるとは考へられない。假令實在してゐるものがあるとしても、其は私達が觀て自然と名附けて居るものとは全く別の世界であつて、少なくとも吾々が觀る自然をその根に歸する時、これを自我の構成に歸さなければならない¹⁰³

こうした「見る」という行為に対する考察によって、中井は絵画に「自我の構成」たる「主觀」的要素が必要であると考えた。その為、中井は、「客觀」的要素（画家が自然から得た感覺）と「主觀」的要素（画家が自然に対して加える解釈）が両立した「古典主義」的な絵画を至高としており、その代表的存在としてセザンヌ作品を挙げた。こうした中井の理論を一言で言うなら、それは自然に対する画家の感覺と感性を絵画に反映することによって個性を表現する、モダニスティックな絵画觀である。それは古典主義的なフェノロサの美学と比べて、京都写生派の土壤に浸透し易いものであったと言えるだろう。

¹⁰² 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、1922年、280頁。

¹⁰³ 同上、1922年、161頁。

第三節 竹喬の新南画

第一項 新南画にみる主観主義的傾向

竹喬に話を戻せば、栖鳳塾時代までの彼の風景画は、師に倣った穏健な画風であった。それが、京都市立絵画専門学校を卒業する1911年以降、急激に主観的な傾向を帯びるようになる。例えば1913年の《南島—春夏秋冬》(図9)をみると、そこでは遠近感を敢えて打ち消すような構成が成されていることに気づかされる。例えば、地面は空中から見下ろすように描いているにもかかわらず、木々は真横から描いている。そして、今迄の空気遠近法は弱められ、近景、中景のモチーフの倍率にも変化がない。こうして、この風景の空間は打ち消され、画面全体が平板な色面の集まりと化している。こうした平面化は、描き込まれた人物に顔の表情等が描かれないことや、これ迄にない画面の色鮮やかさ、タイトルの「南島」も合わせて、ゴーギャンの影響を思わせる描き方だと言えるだろう。この《南島—春夏秋冬》の文展入選に際して、竹喬はこのように語っている。



図9 小野竹喬《南島—春夏秋冬（のうち春と秋）》

絹本着色 各 136.0×46.0cm 1913 年 京都市美術館

自然の模倣によつて漸く生きようとしてゐてもそれは最高の意味に於て人生に何等の価値も権威もない 今の文展は多くそんなもので有ると云いたい¹⁰⁴

こうした竹喬の言葉を踏まえると、竹喬が栖鳳塾時代に培った写實的画風から、今回の《南島—春夏秋冬》に至る変化が、中井のいうところの「自然主義」を脱する為に、意識的に行われた挑戦であったということが言える。京都写生派がもつ写實的傾向は、自然の模倣を主とする「自然主義」に対応するものであり、そこに主観性を加えることによって「古典主義」的絵画を目指すというのが、当時の竹喬の考えたことであつたのだろう。同年、竹喬の隣で

¹⁰⁴ 小野竹喬「文展入選諸家の感想」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、8頁。(初出：『美術新報』1913年11月号。)

は麦僊が《海女》(1913)を、その前年には《島の女》(1912)を発表している。これら麦僊の作品も、ゴーギャンの影響下で、画面の空間を打ち消して平面化させることで、新しい時代の日本画を模索するものだった。竹喬は、そうした麦僊と同じ空気を吸って、主観的傾向に同調したわけである。

一方で、これが単純な後期印象派の影響だということだけでなく、南画を基礎にした作品であることにも注目しなければならない。床の間掛けに適した縦長の軸装、空中から世界を斜めに見下ろす非現実的な視点、素朴で柔らかい点描のような筆触は、南画の形式を彷彿とさせる。西洋絵画理論に傾倒していく時期に、なぜ竹喬は、南画を持ち出したのだろうか。実は、この時期の日本画における南画様式の採用は、竹喬だけではない。例えば、この《南島—春夏秋冬》が描かれる前年に、東京では今村紫紅(1880-1916)が、第六回文展に南画風の風景画《近江八景》(1912)を出品している。こうした近代日本画における南画形式の採用は、「新南画」と呼ばれる南画再評価の風潮であった。

そもそも南画とは中国南宗画に起源をもつスタイルである。北宗画が宮廷の職業画家たちを中心によるスタイルだったのに対し、南宗画は文人画とも呼ばれ、漢詩文の教養を持つ非職業画家によって描かれた。その様式は江戸時代に国内でも広がったが、日本の近代化初期においてはマンネリ化を批判され、「つくね芋」山水などと蔑称されていた。国内における洋画の発展が著しい時代、そうした南画は、一部で近代絵画の進歩発展を妨げる悪習というレッテルを張られ、また前章第一節でみたように、フェノロサも南画のスタイルを非絵画的であるとして「新派」から排除したのであった。

こうして19世紀末には、前近代的な様式を背負う南画は、「旧派」としての立場をとっていた。ところがやがて、印象派や後期印象派の受容が、その風向きを変えることになる。新南画を先導した今村紫紅について、当時その背中を追った速水御舟(1894-1935)は、こう語っている。

氏が南画を愛好されたのは、其の表面的の技法などではなく、もつと深いところにまで入つてゐた。南画と印象派とは一致したものであるとは、五六年も前から氏の云つて居られたところである¹⁰⁵

近代日本画はその成立以降、日本の伝統の、非写実的な様式を活かしつつ、そこにどのような西洋写実表現を取り込むかという点で、常に苦悩してきた。こうした中での、日本画における印象派、後期印象派の受容は、日本画が意識してきた洋画のフォトリアルな意味での写実表現の価値を相対化することによって、その先の日本画の様式に、新たな可能性をもたらしたと言える。当時は竹喬も、新南画に限らず、日本美術院における印象派、後期印象

¹⁰⁵ 速水御舟「今村紫紅氏の思ひ出」『絵画の真生命』中央公論美術出版、1996年、106頁。(初出：『中央美術』1916年4月号。)

派の受容を強く意識していた。竹喬はそのことを、繰り返し語っている。

菱田春草先生の「落葉」が第三回文展に出品された時、栖鳳先生は帰京されて「春草さんの落葉はいへんよいものである。ぜひ東上して見てきなさい」といわれた。私はさっそく東上して、その絵の前に立った。(中略) そのころ、わが洋画壇では、すでにフランス前期印象派の影響が大きくひろがりを見せていた時である。その点描の影響というのか、この「落葉」の櫟の幹の表現に巧みにとり入れられていると感じるのは、私のひが目なのであろうか。先生はすでにその前年の文展出品の「賢首菩薩」にも点描の色彩法を駆使して、柔軟にして重厚に見える描法を創始していたのである。洋風が加味したかどうかは知るよしもないが、もしありとしたらまことに巧みな取り入れ方である。¹⁰⁶

その後に出た今村紫紅先生の「近江八景」(大正元年)でもそうですね。これは印象派の影響を明らかにうけていらっしゃるし、それから南画の手法をとり入れていらっしゃるし、これにもぼくは新しいものをうけて感銘しました。¹⁰⁷

このような言説からして、竹喬の画風に、当時の日本美術院の影響があったことは明らかである。歴史画、宗教画の多かった院展においても、春草の写生画的な《落葉》や、印象派の影響が色濃い紫紅の《近江八景》、《熱国ノ巻》などがあって、こうした研究は竹喬たちの共鳴するところであった。これらのことについては、徳山亜希子が以下の様に指摘している。

竹喬における西洋絵画の受容は、はじめは南画へ翻訳することでなされた。[中略]すでに日本画界において、今村紫紅ら新しい表現を目指す画家たちが、南画とこれらの西洋絵画を融合させたような作品を発表していた。[中略]竹喬の制作がこのような先行作品の影響下にあったことは明らかである。竹喬は南画を基礎に、そこに西洋近代絵画を取り込もうとした。¹⁰⁸

つまり、《南島—春夏秋冬》にみるような竹喬の風景画の南画化は、「新南画」と呼ばれる流行の一部であり、それは印象派、後期印象派の受容に際して、日本画家がとった典型的な反

¹⁰⁶ 小野竹喬「絵事十話(1) 初期の文展」『竹喬のことば—昭和編 4』笠岡市立竹喬美術館友の会、2006年、12,13頁。(初出：『毎日新聞』1966年2月11日付。)

¹⁰⁷ 小野竹喬、梅原猛「〈連載対談 芸術の世界〉国展の時代(談)」『竹喬のことば—昭和編 6』笠岡市立竹喬美術館友の会、2009年、146頁。(初出：『本』1978年7月号。)

¹⁰⁸ 徳山亜希子「竹喬における西洋絵画の受容」『生誕120年 小野竹喬展』毎日新聞社、NHK プロモーション、NHK プラネット近畿、2009年、46頁。

応のひとつであった。

第二項 日本画における後期印象派の受容の特殊性

ここまで 1910 年代前半の小野竹喬の新南画をみながら、後期印象派によってもたらされた主観主義的な自然観察の姿勢が、南画様式の新解釈へと繋がったことを述べた。竹喬らは南画の形式を基礎にすることで、後期印象派を受容したのである。視点を変えれば、これは日本画の風景表現にとって、非常に都合の良い道であった。というのも、そもそも本章冒頭で取り上げた玉章の《木曾八景》の作品評にみる様に、日本画の画材や技法で写実的な風景画を描くという行為は、常に洋画の下位互換に成り果てる危険をはらむ。写実的傾向を持つ写生派にとって、それこそが一番の問題だった。そうした日本画にとって、後期印象派によってもたらされた主観主義的な写実の在り方は、ある種の救済となった。後期印象派の、透視図法的な空間意識に固執しない平面的で構築的な画面構成が、近世日本の絵の伝統に、もう一度復興の機会を与えたのである。それは、これまでみてきた新南画だけの話ではない。例えば当時、竹喬の隣では、麦僊が長谷川等伯の障壁画を研究し、《大原女》(1915) 等を生み出していた。これ以降、後期印象派をはじめとした西洋芸術思潮をきっかけにして、日本近世の装飾美術が近代風の再解釈により、復権を果たしていく。こうした傾向については、福田平八郎とともに、本論第四章で詳しく述べることにする。

第四節 近代的風景観の成立



図10 小野竹喬《波切村》絹本着色 四曲一双 各 167.5×370.0cm 1918 年 笠岡市立竹喬美術館

こうして竹喬は、西洋近代絵画を研究することによって、自身の風景表現における新たな展開を模索していく。そして、竹喬らがいうところの「思想」に疎い文展を見限って、1918年には麦僊や華岳らと共に、国画創作協会を結成するに至った。ところがこの前後から、竹喬の画風は南画の様式を徐々に弱め、横長の画面に写実的なパノラマを展開する、より洋画に接近した風景表現へと移行していく。例えば同年、竹喬が第一回国画創作協会展（以下、国展）に出品した《波切村》（図10）からは、前項にみた新南画の様式は、あまり感じられなくなった。細かく見れば、地形や植物の描き方には新南画時代の名残がある。しかし、南画的な縦長の画面は採用されなくなり、そうして画面左右いっばいに広がった風景は、近景から遠景にかけて若干の空気遠近法も用いられ、ダイナミックなスケール感をつくり出している。この西洋合理主義的な空間把握を前提とした水平線を臨む構図と、その全体に濃彩を施す画風からは、もはや従来の日本画らしさはあまり感じられない。写実的な風景表現が、日本画にとっていばらの道であることは、これまで繰り返し述べてきた。にもかかわらず、この時期の竹喬は、洋画においては既に散々試みられて来た客観写実に、あたかも日本画で挑戦しようとしているかのように見受けられるのである。では竹喬にとって、こうした挑戦はどのような意義を持つと考えられただろうか。本節では、新南画からここに至るまでの竹喬の風景画の変遷を確認しながら、同時代の日本画における風景表現が突き当たった問題について考えたい。

第一項 新南画の限界

竹喬は京都写生派の系譜であったので、師の栖鳳の画風を受け継いで、その風景画は初期から、現実風景のスケッチを理想化したような印象の強いものだった。ただし、竹喬が新南画に取り組み始めた1913年、先述の《南島—春夏秋冬》の時点に限って言えば、この風景画は自然に接して描かれたものではなく、観念的に構成されたものである。それは、視点の位置が人間の背丈より遥かに高い空中にあることや、木々や地形、人物などが、縦長の画面の都合に合わせて作為的に配置された感が強いことから察せられる。だからこの作品は、竹喬が現実の風景をこの作品のとおり解釈したと考えるよりも、この作品が最初から、竹喬の頭の中で組み立てられた観念的な風景であったと考える方が自然であろう。そして、こうした観念的な姿勢は、竹喬が望んでそうしたというよりも、仕方なくそうなってしまったも

のだと考えるべきだ。なぜなら、竹喬は写実的な画風から新南画へと移行するにあたって、既に自身の手に染み付いている絵画様式、ひいては自身の視覚形式を、一旦裏切らなくてはならなかった筈だからである。そのため竹喬にとって、最初期の新南画の制作を、いきなり風景を「見る」ことから始めることには、無理があった。セザンヌやゴッホを消化するために、竹喬はまず、南画という形から入ったのである。

しかし、中井が「主観」の必要性を主張するだけでなく、「客観」と「主観」の両立した「古典主義」的絵画を理想としていたことは先述した。竹喬も、そうした中井の美学、美術史観の影響下で西洋近代の風景画を受容したのであるし、加えて長年、栖鳳に写生を教わってきたのであるから、「見る」という前提の大切さも理解していたはずである。そこで、やがて竹喬は、新南画にも「見る」ことを取り入れ始めた。例えば 1915 年の《七類》(図 11)には、その姿勢が顕著である。この作品は、島根県松江市の七類港に取材したものであって、画面下側には海面、岸壁、家屋の屋根、画面上側には山並み、人影、空が描かれたものである。徳山が「自由に胸中の山水を描く旧来の南画とは一線を画し、实景の観察をもとに色鮮やかな点描を用いて描いたところが新しい」¹⁰⁹と評価している様に、この風景画には「見る」ことによって得られる要素がいくつも見受けられる。例えば画面下側の家屋の様子をみると、ひとつひとつの家屋に個別の性格があり、また似た形の家屋であっても、見る角度によって印象に差がついている。こうした細かな変化は、現実の風景に取材してこそ発生するものだ。また、中景の人影、遠景の山並みは、視点との距離に応じた倍率の変化と、近景より墨色や彩色を弱めた空気遠近法によって描かれていて、その結果、画面には不完全ながらも再び空間が生まれはじめていることに注目したい。こうした空間意識は、



図 11 小野竹喬《七類》
絹本着色 140.3×54.4cm
1915 年
笠岡市立竹喬美術館

《南島—春夏秋冬》とは対照的である。《南島—春夏秋冬》は、画面に空間を生まず、最初から画面を平板化するつもりで描かれていた。それは、例えるならゴッホの様に、最初から二次元的な様式を前提にしていたと言っても良い。対してこの《七類》では、必ずしも西洋合理主義的な空間が成立しているわけではないが、逆に、徹底的に空間が打ち消されているわけでもない。近景、中景の家屋の屋根は、観察の印象に基づいて不自然に立ち上がったり、やや歪んだりしているし、それによって空間は破綻をきたしている。だが、中景、遠景に表現された遠近感のことを思うとき、それが二次元的な様式

¹⁰⁹徳山亜希子「作品解説」『生誕 120 年 小野竹喬展』毎日新聞社・NHK プロモーション・NHK プラネット近畿、2009 年、36 頁。

化を目的としたものではなく、観察の結果としてそうなったものであることがわかる。《南島—春夏秋冬》の平面化をゴッホに例えるなら、《七類》の家屋に顕著な多視点的な自然観察は、セザンヌに例えられるべきものである。

中井の『近代芸術概論』がセザンヌ、ゴッホ、ゴッギャンを同じ「古典主義」として語っているように、最初は竹喬も、これらを内容の明確な区別が無いまま、「後期印象派」という括りで受容したのではないだろうか。竹喬が《南島—春夏秋冬》を描いた当時、その隣では麦僊が、ゴッギャンの影響を色濃く受けていた。だが一方で、竹喬は後に、「セザンヌを見ることによって、其所に真正のリアルの意味を悟った」¹¹⁰と語っている。そうしたセザンヌへの理解の深化は、この《七類》に表れていると言えるだろう。徳山も指摘したように、竹喬にとっての南画は、あくまでも西洋近代絵画を受容する為の基礎であった。逆に言えば、単に「南画風」で満足すべきでないということは、もちろん竹喬も承知の上であったということだろう。このことは、ちょうど竹喬が《南島—春夏秋冬》を描いた頃、高村光太郎も指摘している。以下の引用は、高村から見た、1913年時点の日本画の状況である。

現今の日本画界の有様はただの混乱状態であって、決して賞すべき種類の還元状態ではない。それはまだ来ない。彼等の多くの俗画家の唯一目標とするところは官設展覧会に出品される作品の毎年の傾向である。これは真に憐むべきもので、ちょうど、自覚力の発達しない小児のようなものである。が、官設展覧会は殆ど現今の日本画の市場のように、あらゆる種類のものを網羅しているから、これについて説明するのが一番便利である。

画家の作画傾向の上から区別して見ると、南画系統に属する者、南画風を模する者、南画風に自家の工夫を加える者、擬古風の者、外面写実を事とする者、「こころもち」を追う者、斬新を心懸ける者、その他種々雑多であるが、こう考えてみても、どれ一つ真の芸術境に居る者のないのがわかる。皆幕を隔ててその周囲に彷徨しているのがわかる。すべてをふりすてて絶対の域に飛び込んでいないのがわかる¹¹¹

この引用で、高村は当時の画家の作画傾向をいくつかのタイプに分けて整理している。もし高村が竹喬の新南画を見たとすれば、おそらく「南画風に自家の工夫を加える者」に分類したのではなかろうか。そして高村にとって、これらは全て「自覚力の発達しない小児のようなもの」に過ぎず、「どれ一つ真の芸術境に居る者のない」のであった。外部の様式に則って絵を描くということは、外部の視覚形式に則って自然を観察することに外ならない。上記の引用で、高村が「幕を隔てて」いると書いているのは、まさにこのことであろう。竹喬ら

¹¹⁰ 小野竹喬「私の歩んだ道」『竹喬のことば—昭和編 4』笠岡市立竹喬美術館友の会、2006年、142頁。（初出：『京都市美術館ニュース』1969年6月号。）

¹¹¹ 高村光太郎「日本画に対する感想」『美について』筑摩叢書、1967年、201,202頁。

に求められたのは、芸術家個人の純粋な眼と精神を通過することで個性化された、唯一無二の自然の表現であった。だから仮にも新「南画」などと名前の付いた、既存の絵画様式に満足するわけにはいかなかったのである。

第二項 写生派の「自然主義」としての限界

こうして竹喬は南画を基礎にしつつも、最終的には自分なりの「主観」の在り方を模索しなければならなかった。ところが先述の《波切村》にみるように、1918年の国画創作協会設立の時点で、竹喬の画風はむしろ、客観的な写実へと傾いている。これはどういうことなのか。この1920年前後は、国画創作協会展において竹喬の他にも写实的傾向の風景作品が散見される。また、東京では速水御舟が、細密描写の傾向を強めて行く時期でもある。竹喬に限らないこの時代の風景表現を語ろうとすると、このことが一番大切なことであるように思われる。

そもそも竹喬たちは、中井の美学、美術史観をひとつの根拠として、彼がいうところの「古典主義」を目指したのであった。そしてその大切な前提は、彼らが京都写生派の伝統を西洋絵画における「自然主義」に見立てていたということである。そのことを改めて、近代日本画の歴史を俯瞰して極簡単にまとめてみる。まず、中井のいう「自然主義」とは客観的な自然の模倣であり、ほぼ写実主義と同義であると言って良い。それは、個人が主体的に自然をみつめようとする意識によってはじめて可能となるものであり、そうした意識は主に、日本の近代化の過程で培われていった。例えば前章では、栖鳳は風景画のスタイルを日本画に取り入れ、京都写生派の系譜を洋画の写実へと合流させた。その中で栖鳳はカラーの自然主義的画風に憧れ、それを東洋画のスタイルによって改良するような意識で、風景画を描いたのであった。

しかし厳密には、栖鳳の憧れたカラーの自然主義と、中井のいう「自然主義」は別物だ。栖鳳は個性を重視する近代的な芸術観が育まれる前から制作活動を行っており、だから彼は感覚主義的な芸術観を、竹喬たちほど強く持っていない。第一章でみたように、栖鳳は日本画にも写実性が必要であると説いたが、結局彼は写真など既存のイメージを流用することによって、日本画における客観写実の段階をスキップしてしまった。そして彼がそれを成し得たのは、彼の風景が現実を描いたものではなく、空想上のものだったからだ。栖鳳にとっての自然は素材であり、素材を組み合わせる理想の風景を創り出すのが彼のやり方である。自身の肉眼で現実の風景を描こうとした竹喬からすれば、栖鳳の絵画制作は、あくまでも近世の京都写生派の伝統の延長線上にある、「自然主義」未満のものだった。

やがてこうした限界を打ち破るのが、例えば川端玉章であり、その門下生たちである。本章冒頭で取り上げた《木曾八景》にも明らかなように、玉章は1900年以前から現実の風景を描いていた。そして、その門下生である平福百穂や結城素明は、それを日本美術院の理想主義に対置し、こちらはこちらで自然主義を標榜して、无声会を立ち上げるのである。順番が前後するが、この无声会の活動については本論第三章で詳しく述べる。

ともかくこうしてみると、写生派は元々自然主義的であるとともに、近代の写生派の系譜の中には、結果的に「自然主義」に接近していくような流れがあったと言って良い。竹喬も、そうした京都写生派の「自然主義」的傾向を自覚していたが故に、「古典主義」を目指して新南画の主観主義的表現に取り組んだ。ところが、栖鳳は自身の肉眼によって風景画的なりアリズムを徹底したわけではなかったし、玉章による实景の写実的風景表現についても、本章冒頭の《木曾八景》評の中で、既に限界が指摘されていたのであった。つまり、京都写生派を中井流の「自然主義」と比較した時、京都写生派の自然観察は、竹喬たちが憧れた西洋絵画史におけるクールベのそのように、徹底したものではなかったわけである。

こうして振り返ってみれば、その後 1918 年前後の竹喬の画風が前のめりの主観主義的画風を一旦打ち切り、客観的な自然観察へ向かうという、ある種の挫折ともとれる路線変更の背景が見えてくる。それは京都写生派の伝統の、「自然主義」としての限界の自覚によるものであった。そうした背景を匂わせるものとして、1918 年に、竹喬が「写実主義」を提唱していることは示唆的である。

どこまでも、自然を突きつめて行くのが良いと思ふ。又、写実主義でなくてはならぬと思ふ。[中略]最初からすぐに主観に入るといふ傾向は最も多く日本画を迷路に導くものではあるまいか。¹¹²

元々写実的傾向が強い京都写生派の出身者が、この時期改めて「写実主義」を主張していることの背景には、明らかにそれ以前の写実表現についての反省がある。この反省は、京都写生派、更に日本画全体に対してのものであって、また同時に、竹喬本人の画業についての反省でもあるのだろう。後半に述べられた「すぐに主観に入るといふ傾向」には、「自然主義」的段階を徹底しないままに新南画の主観主義的表現に突き進んだ、竹喬自身の姿が重なる様に思われる。竹喬の画業の初期も、ある種、自然主義的とも言える、栖鳳譲りの写生画であった。そしてそれは、円山・四条派の筆法で自然を観察して描くという、様式の型に収まったものである。そうした不完全な「自然主義」の上に、「古典主義」を築き上げることは出来ない。高村は新南画の傾向を含めた当時の日本画を、「どれ一つ真の芸術境に居る者のない」と言って批判したが、竹喬はその問題の根源を、日本画における客観写実の研究の不徹底とみるのである。

第三項 竹喬の「写実主義」

こうして、竹喬は後期印象派受容の時代にあって、改めて写実主義を唱えた。ここからは、そうした写実主義への志向が反映された作品として、先に取り上げた 1918 年の《波切村》

¹¹² 小野竹喬「写実主義の提唱（談）」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003 年、20 頁。（初出：『審美』1918 年 12 月号。）

を分析したい。本節冒頭でも述べたように、この《波切村》は、西洋合理主義的な空間把握によって描かれた大パノラマであって、それはこれまでの新南画と比べれば、一見して客観写実的な傾向を帯びたように見受けられる。竹喬は、《波切村》について、「私の風景画は、従来の日本画とは余程違つてゐるつもりです」と語る。

一体私は、平凡な景色、画のやうな景色、つまり余りに美化され、技巧化されたやうな風景よりも、ただ有り触れた自然を切り取つて描くことが好きなのです。[中略]その切り取つた自然の中にある限りのものは、それに対して主観的の選択を加え、或る物には興味を感じずからこれを描き、或る物はさうでないからこれを省くといふ風なことも出来ません。そこにある限りの物は悉く描かなければ満足されません。又さうしなくては、自然が全体的として有機的の統一が付き、美が成り立たないものと思ひます。私の美的観念から見ると、自然の置いた何物も美であり、且つその一つを取り除いても、全体の美は破壊されて了ふものと思つています。¹¹³

「画のやうな景色、つまり余りに美化され、技巧化されたやうな風景」とは、既存の絵画様式の範疇に囚われた自然主義的風景画のことを言っているのであろう。そうならないように、竹喬は自然の姿に作為を加えないという姿勢を明示している。逆にいえば、竹喬は、そうしてただ真面目に現実の風景を描くことに意義を感じていた。自然を純粋な個人の眼で見る事さえできれば、それが唯一無二の自然として、芸術的価値を持つと確信していたのであろう。

そこで竹喬は、円山・四条派の軽い写生ではなく、自分が生の自然に対して感じた印象、例えば触感やヴォリュームをも描こうとするやうな、徹底した意識でもって「写実」を行っている。例えば《波切村》に描かれた木々の葉は、一見して、これまでの新南画と同様に点描の集積によって描かれたものにみえる。ただし、例えば《南島—春夏秋冬》のような初期の新南画作品と比べれば、木々の描写はただの点描の集積から、葉の集まりをひとつの球体のように理解、表現しようとするものになった。葉の塊の下側に影色を加えることで、そこに形の回り込みが生まれており、モコモコとした触感が鑑賞者に伝わるようである。家屋の瓦屋根、道の土の質感などについても、これまでよりも徹底して対象の質感を表現しようとする意識が見える。またそうした描き込みの中で、画面全体に濃彩が施される。肉眼で捉えられた現実の風景には、絵画的な余白は存在しない。だから、画面の端まで描写を凝らし、色を塗らなければならない。こうした対象の質感にせまる表現は、1900年代の栖鳳塾時代の作品と比べて、大きな変化であった。ほかに、崖肌の描写などはこれまでの描き方を引き継ぎつつ、横長の大画面の中で、ひとつも同じパターンを感じさせる箇所が見当たらない。

¹¹³ 小野竹喬「波切村」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、22~24頁。(初出：『太陽』1918年12月号。)

現地の生の自然を竹喬がどのように解釈して描いたのかが、鑑賞者へと伝わってくるようである。先述したように、この西洋合理主義的な空間把握によって描かれたパノラマは、一見して客観写実に寄ったようにも見受けられる。しかし、《南島—春夏秋冬》の頃のように、形だけの主観性を目指して既存の絵画様式を採用しなかったという点で、この自然観察の素直さは、むしろ評価されるべきであろう。

一方で例外的に、明らかに装飾的に処理されている個所もある。例えば徳山は、《波切村》の海面の波の表現について、それが「日本古来の作品にならって装飾的に」¹¹⁴描かれたものであることを指摘している。確かに海面は、大和絵を思わせる青の濃彩で塗られており、そこには現実の海の光の反射は感じられない。加えて特に、左隻画面右下にわずかに覗く海面などは、波の形がパターン化されているという点でも、その装飾的と評される表現法の典型と言えるであろう。しかし、そもそも不規則に揺れる水面など、そうそう簡単に描けないものである。そのため本論では、この海面が装飾的に処理されているという事実も、竹喬の写実の不徹底を示唆するものというよりかは、むしろ竹喬がこの風景画を描くために写真を用いなかった事の証明として考えたい。ともかくこうして《波切村》は、これまでにない高密度の観察によって描かれた。「写実主義」を表明した竹喬の意気込みが感じられる作であると言えるだろう。

一方で、そうして完成した画面は、無暗に写実的というわけでもなく、かなり整理された印象を持つ。陸地の非常に綿密な描写は、全体として明るい暖色でまとめられ、そこに比較的描写の浅い、非常に鮮やかな青い色面としての海がぶつけられる。この陸と海との対比が生む、粗密、明度、彩度、色相のコントラストが画面を見事に引き締めており、竹喬が現地に取材した際の感動を、より良い形で鑑賞者に伝えている。この《波切村》は、竹喬の素直な自然観察と、絵画芸術としての構成とが高いレベルで両立した、幸福な作例といって良い。ここから国会会解散までの数年間、竹喬の風景画は、こうした「写実主義」を更に推し進めていくことになる。

広島県の仙酔島に取材した 1920 年の風景画《海島》(図 12)も、竹喬の「写実主義」に向かう意志が、特に顕著に感じられる作品である。やはり《波切村》と同じ系列の作品であるため、共通点も多い。海、岩、植物で構成された水平線を臨む構図、その岩や植物の描き方などは、《波切村》を思い出させる。ただし、この《海島》を《波切村》と区別する点は、《海島》が自然の光の再現に志向している点である。竹喬は《海島》について、このように語っている。

¹¹⁴ 徳山亜希子「作品解説」『生誕 120 年 小野竹喬展』毎日新聞社・NHK プロモーション・NHK プラネット近畿、2009 年、51 頁。



図12 小野竹喬《海島》絹本着色 二曲一双 各167.0×184.6cm 1920年 笠岡市立竹喬美術館

行った時は丁度曇り日ともつかぬ淡い光の溢れた日で、海は全体に鉛色の光を持ち島の影は深潭の様な色調を漂はして居りました。其の二つの大きな対象が先ず第一に深い印象を与へたと同時に、其等の間に点在する白帆の変化と赤松の色と云う様に却々情趣横溢たるものがあつたので、遂に描いて見る気になつたのです。勿論写生が唯一の出発点でありますので技巧の上に於ても出来るだけ写實的にやつて見る決心で居ります。¹¹⁵

空の光の表現と、その光を反射する海面や、そこに落ちた島の影の表現。そうしたところに竹喬の興味が向いていたであろうことは、この《海島》と《波切村》を比較することでも明らかになる。例えば、《波切村》より広く描かれた空には、薄い雲の何層もの重なりが描かれる。それらが湿度と奥行きを感じさせるガスの塊として描かれたことは一見して明らかであるし、竹喬はその表現のために、明度の変化、色相の変化を複雑に積み重ねている。混色に不向きな日本画の絵具において、こうした試みは多くはない。海面も、《波切村》においては様式的に処理されていた波が、《海島》では光の反射によって表現された。そんな海面には島の影が落ち、そうした部分には海中を透かした深い青が塗られている。竹喬の作品において、過去これほどに光学的な真実に迫った作品はない。

一見《波切村》と同様に見える植物の表現からも、やはり光への関心が伺える。《波切村》において、植物の葉はそれぞれがひとつの塊として解釈され、点描による質感の表現、明度差による形のまわりこみの表現が成されていた。対して《海島》の植物からは、ほとんど点描が見えてこない。そうした筆触による表現の代わりに、三色以上の絵の具による《波切村》以上に丁寧なグラデーションによって、フサフサとした植物のヴォリュームが表現されて

¹¹⁵ 小野竹喬「『籐』の仙酔島を写生して(談)」『竹喬のことは—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、49頁。(初出：『美術画報』1920年11月号。)

いる。また、植物について更に言えば、画面中央の赤松の描きぶりが、竹喬と栖鳳との間に交わされた、ある会話についての回想談を思い起こさせる。

（栖鳳は）自然を見られる時にしても、赤松の事をよく話されたが、林の中に入ると皆スクスクとは伸びてみないで、右から枝が出てると左からも伸びて来てるし、その組合せが一見無理なやうだが、だんだん写してると自然といふものの大きな力を感じる。かうした事は画面にも力となつて出てくる。草花の例で話される場合などもかうした事をよく言はれた事がある¹¹⁶

典型化された松を描くのでなく、目の前にある現実の自然を感じ、その感動を画面に込める。そうした意識で描いたのでなければ、例え現実にかうした不思議な形の松が生えていたとしても、無難な形に修正するか、或いは最初から無かったことにしてしまった筈だろう。この松は明らかに、風景の空白を埋めるために存在しているわけではない。竹喬はいつかの栖鳳の話に共感しながら、栖鳳がかつて成さなかった、写生そのものの作品化を試みたのであった。

しかしこの《海島》に関して言えば、それが《波切村》のように成功しているとは、必ずしも言い切れない。それはこの《海島》が、《波切村》のように整理された印象ではなく、ややごちゃついてしまったように感じられる点のことである。そして、そうした《波切村》と《海島》との差がどこでついたのかと言え、その差の本質がまさに、《海島》における光への関心であった。というのも、《波切村》の風景が、陸と海との関係が作り出す、粗密、明度、彩度、色相のコントラストによって整理されていることは先述した。ところがこの《海島》では、光学的な真実に迫ったが為に、陸地と海面それぞれの中にも相当な明度の幅が生まれ、また海面や空に対する光の反射、透過などの執拗な描き込みの影響もあって、陸と海との間にあった筈の、粗密、彩度、明度のコントラストが失われかけている。また更に、こうした画面のごちゃつきに別の要因を挙げるとすれば、中央の赤松の形の影響も大きいだろう。この松はその背景を成す、対岸の陸地との重なりが悪く、松の葉は対岸の木々と同化してしまい、鑑賞者の視覚を混乱させる。

惜しいのは、こうした画面の未整理が、竹喬の自然観察の誠実さを物語っているということである。ここまで指摘してきたそれぞれの点が、竹喬が自然をこれまで以上に真剣に観察し、彼なりの「写実主義」を目指した結果であり、特に一見おかしい形の中央の赤松が、その風景が实景の再現であったことを、何よりも物語っている。この絵を見ていて感じられるのは、この作品が、画家の見た風景とその感動を再現し切らないまま、ついに完成を迎えてしまったことへの微かな苛立ちである。そして、こうした日本画における写実主義的、細密

¹¹⁶ 小野竹喬「至り得ぬ境地」『竹喬のことば—昭和編2』笠岡市立竹喬美術館友の会、2005年、178頁。（初出：『国画』1942年12月号。）

描写的な傾向の行き詰まりは、時代を象徴するものであった。この同年には、速水御舟が《京の舞妓》を描き、その執拗な細密描写によって、やはり院展で物議を醸している。今のところ、竹喬と御舟の間に直接の繋がりこそ見受けられないが、竹喬が日本美術院の春草、紫紅に強い関心を持っていたことを思うとき、その系譜である御舟と共有する時代の空気があったことは明らかである。竹喬の「写実主義」は、この1920年がピークであった。《海島》が出品された第三回国画創作協会展を最後に、国画会メンバーは洋行を行い、そのため国展は1923年まで休止となる。その後の竹喬は、洋行で得た収穫を基に、さらなる模索期に入るのであった。

第四項 竹喬の「写実主義」の限界

ここまで竹喬の「写実主義」について述べてきた。その最後に、こうした「写実主義」の限界について指摘しておきたい。竹喬はセザンヌに憧れて風景を描いたが、セザンヌが自然を目の前にして風景画を描いたことに対して、竹喬は自然をスケッチし、それを画室に持ち帰って風景画を描くという方法をとらざるを得なかった。こうしたことは、日本画においては仕方のないものである。日本画の画材は煩雑過ぎて、屋外での作業には向かない。おまけに、竹喬の描いたこの時期の風景画は、国画創作協会展の為のものであるが故に、手軽に持ち運ぶことのできない、大作ばかりであった。こうして竹喬が画室で風景を描いていたということは、作品そのものからも読み取れる。例えば《波切村》の風景の中には複数人の人物が登場しているが、これは明らかに構想によって付け足されたものである。また、《海島》の水平線に浮かぶ複数隻の帆船も、それはやはり実景にしては数が多く、後から数を増やして構成された感がある。こうした部分は、胸中の山水を描く、南画の意識の名残ともとれる。例えば前者は、南画に描かれた道を歩く旅人の姿に、後者は、南画の世界の川に浮かぶ漁師の舟などのイメージにも重なるように思われる。当時、竹喬はこのように書いている。

如実に自然を写そうとしても、其所には僕の詩が覗いてゐる。僕の自然は自然其儘の姿ではなくして、僕の淋しい詩歌だ¹¹⁷

竹喬は現実の自然そのものを描こうとしたが、それは画室に持ち帰ったスケッチと、自分の記憶を基にして描かれたのであった。そして、そうした作業の中で、竹喬の描く自然は徐々に内面化され、彼のロマンティズムを反映することとなった。「写実主義」を主張した竹喬の風景画にも、この二面性が存在することを忘れるべきではない。

こうした竹喬の限界の一方で、竹喬が洋行に出ている間に、御舟は洋画に迫るほどの非常に迫真的な写実でもって、日本画の画材で静物画を描くことに成功している。静物であれば、

¹¹⁷ 小野竹喬「東上中の雑感」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、38頁。（初出：『中央美術』1919年12月号。）

画室の中でも、実物を目の前にして描くことができる。その点で御舟の静物画は、竹喬の風景における挑戦よりも、さらに客観写実を徹底することができたとも考えられる。ただなにせよ、今日から振り返って見れば、こうした純粋な視覚の再現という画風でもって大成した近代日本画家は見当たらない。竹喬もこの《海島》をピークとして、洋行を挟み、徐々に日本画における写実表現に、見切りをつけていくのであった。

第五項 竹喬たちの風景の発見

《海島》の時点から振り返ると、竹喬による 1910 年代前半の新南画は、例え京都写生派の伝統的な絵画様式を脱したものであったとしても、その先で新たに、南画の点描や、ゴッーギャンの平面的画風、セザンヌの多視点などといった、別の様式に囚われたものでもあったと、考えることも出来る。ただし、それが無駄だったというわけではない。それはおそらく、竹喬が自身の視覚を既存の絵画様式から解放するために、必要な経験であった。

本論では、1910 年代における竹喬らの新南画を「主観主義的傾向」と評してきた。しかしある意味では、本章冒頭の《木曾八景》評にみるように、当時の日本画はその伝統に則る限りにおいて、最初から、自然を様式という型に合わせて歪めてしまうという、ある種の主観性を伴っていたわけである。竹喬らはそうした土壌のうえに、南画という別の様式や、後期印象派にみるような、日本の伝統とは別の主観を幾つも経験した。そうすることによって、種々の絵画様式を相対化し、そうした既存の様式から自身の視覚を解放し得たのであった。そして、こうした解放は、絵画の様式に限った話ではない。竹喬は 1919 年に、このように書いている。

総て自然を凝視してると、単に色だとか線だとかの美しさ許りでなく、永遠につながつてゐる神のやうな靈感に打たれる。夫れを信仰の標的として描いて見たいと思った

118

もちろん竹喬は、キリスト教徒ではない。かといって、この「神」というのは、山の神とか川の神とかいう様な、多神教的なものを指している訳でもない。おそらくこの言葉は、漠然とした自然に対する感動を言い表すために、彼らが傾倒した西洋画家の言葉を借りた、汎神論的な感情の表明に過ぎないのだろう。しかし柄谷氏に言わせれば、「汎神論は一神教の裏返し」である。

自然はそれまでさまざまな禁忌や意味におおわれていたのに、唯一神の造化としてみなされたとき、ただの自然となる。そのような自然（風景）は、「精神」において、い

118 小野竹喬「自然に対して（談）」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003 年、28 頁。（初出：『制作』国画創作協会臨時号、1919 年 11 月号。）

いかえれば「内なる世界」においてのみ存在しうる¹¹⁹

つまり、竹喬が「神のやうな靈感」と呼ぶような、自然に対する漠然とした宗教的気分、感動の存在こそ、彼等の視覚形式が近代化した証なのである。そうして竹喬は、自分の知覚する自然から「意味（絵画の様式）」を取り払い、無意味で偶然的で、有機的に統一された、自分だけの自然を描き出そうとしたのであった。国画創作協会展には竹喬の他にも、京都市立絵画専門学校の後輩にあたる伊藤柏台(1896-1932)や、栖鳳門下の吹田草牧(1890-1983)、伊藤草白(1896-1945)などが、田舎や郊外の何気なくも美しい自然風景を写實的に描いた、大画面の風景画を出品している。竹喬は国展の出品傾向に触れて、このように書いている。

此展覧会の特色が、写実主義に傾倒してゐる事は明かで有る、結果として観る人は、我々会員がかうした作品のみを歓迎して居るやうに見るで有ろう、しかし事實は出品者の側に於て写実主義の作品が全部を締めて居たのである [中略]しかし私達は尚それを否定する事を欲しない、むしろ其突進む所に同情を寄せるもので有る、それは何故で有るか、明治以後の日本画が余りに四条派の末流を追ふささやかなる写実にし、或は理想派主情派に於ても多く観念的な絵画と墮しているからである。もし此儘で行けば日本画は一つの小なる範圍に於て骨董化するより仕方がないので有る、かかる時根柢として芸術の本道で有る真の写実主義の追求を進める事は日本画を堅実なる道に引還するもので有る¹²⁰

こうして、国展に写實的な風景画の大作を出品し続けた彼らは、国画創作協会の中でも一貫して風景を描いた竹喬の名を借り、「竹喬派」と呼ばれたのであった¹²¹。こうした状況こそ、彼らの近代的自我の確立と呼べるものであって、それはまた、柄谷氏のいうところの「風景の発見」であった。

本論は次章以降も、この写生派の系譜として、平福百穂や福田平八郎をとりあげることになる。彼らのリアリズムは、個人の感覚、感性によって自然を風景として捉えるものであり、つまりリアリズムが個性の表現としての意味を持つという点で共通している。そしてそれは、本章でみてきたように、この竹喬の世代で、写生派がモダニズムの理論と合流したことによるものだ。こうした自然観を「近代的」と評するとすれば、栖鳳から引き継がれた写生派の近代化は、この 1910 年代に完了したことになるだろう。

¹¹⁹ 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波現代文庫、2018 年、125 頁。

¹²⁰ 小野竹喬「国展雑感」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003 年、52,53 頁。(初出：『みづゑ』1925 年 1 月号。)

¹²¹ 上蘭四郎「国画創作協会」『国画創作協会,第 1 巻』ゆまに書房、2003 年、6 頁。

第五節 郷土の風景

こうして竹喬は、伝統的な絵画様式に囚われない素直な自然観照に基づいて、風景を描くようになった。ところで、そうして描かれる風景の取材地の選択には、何か傾向があるだろうか。野地耕一郎は、竹喬の《瀬戸内の春》をはじめとした一部の風景画について言及し、その取材地が彼の活動拠点だった京都周辺ではなく、彼の故郷である岡山県だったことに注目している。

近代の画家の中で、竹喬ほど京都という文化度の高い都会に身を置きながら生まれ故郷の風景を数多く描いた日本画家も少ないのではないだろうか。¹²²

ここで野地が指摘しているように、竹喬は一貫して、伝統的な名所ではなく、田舎、郊外に風景を発見していったのであった。こうした竹喬の自然をみる眼には、無意識的に、当時の日本のナショナリズムの影が滲んでいるように思われる。本章の最後に、本節ではこのことを指摘しておきたい。

第一項 竹喬の風景画の取材地の傾向

竹喬の風景画における取材地の選択の傾向について考える時、ここでも、栖鳳が洋行後に描いた風景画《和蘭春光・伊太利秋色》や《ベニス月》などは、良い比較対象になるように思われる。序論において述べたように、そもそも日本画は、近代国家日本の文化的アイデンティティを背負う近代美術として始められたものであった。だから、一見して西洋の風景を洋風に描いた《和蘭春光・伊太利秋色》も、よく見れば栖鳳なりの近代日本画として描かれている。このことについては、前章で既に述べた。

では、竹喬の場合はどうか。竹喬も栖鳳と同じく洋行を経験し、しかも西洋絵画を受容した時期が栖鳳より若かったこともあってか、その西洋絵画への傾倒ぶりは栖鳳の比ではなかった。そして絵画の様式については、洋画のリアリズムに東洋画のスタイルを折衷する、今となっては穏健な栖鳳のスタイルを嫌い、とりわけ《波切村》以降数年間の風景画は、概ね日本の伝統をあまり感じさせないものとなっていった。つまり竹喬の風景画は、国家に対する所属意識や伝統保持に対する明確な使命感を第一とするものではなく、むしろ伝統を否定してでも、画家個人の個性を表現しようとするものであった。大きな視野でみれば、この変化は大正デモクラシーの空気を反映したものとして読むことも出来るだろう。

しかしその一方で、竹喬は先述した西洋美術への傾倒にもかかわらず、本制作として西洋に取材した風景画を描くということを、一度もしていない。栖鳳が欧州の風景を日本画の技

¹²² 野地耕一郎「竹喬画における西洋近代絵画の受容と写実主義の変容—初期作品を中心に」『小野竹喬—その人と芸術—』山種美術館、1995年、165頁。

法で描いたことと比べると、竹喬は例え絵画様式が西洋画に接近したとしても、その内容は常に国内の風景、さらに限定すれば、主に生まれ育った土地の風景を描いたのである。こうした郷土を描くという感覚には、遠く日本人として、ひいては日本画家としてのアイデンティティに繋がる意識が含まれているように思われる。

第二項 郷土とナショナリズム

こうした意識の発生について考える時、竹喬が使用した、「郷土風景」というタイトルには注目する価値がある。竹喬は国画会が設立される 1918 年の前年に、《郷土風景》(1917)を制作している。ここではその「郷土風景」というタイトルについて言及した、横関隆登の研究を取り上げたい。横関氏の風景論に関する研究「中原省三の郷土風景論にみる明治期における郷土風景論の動向」は、近代において議論された「郷土風景」という言葉が、何時どのように誕生したのかを考察するものである。そのために横関は、「既往の知見を整理すれば、郷土風景概念が生成した時期は、大正前期に見出せる。」¹²³として、四人の人物の著作物を選定し、調査を行った。この調査の対象となったのは、保勝活動家の田中善助による「風景保護請願書」、造園学者の田中剛による「府縣立公園と郷土風景の保存」、非常に早い時期から「郷土風景」を使用していた中原省三による「郷土風景趣味を説き延いて信州の山嶽草味景に及ぶ」、そして、今まさに本論で取り上げている小野竹喬の風景画《郷土風景》などである。この論文で横関は、竹喬の《郷土風景》について、このように分析している。

竹喬による作品「郷土風景」は、出生地として認識した町村の規模の風景を描いたものであった。竹喬が表題に郷土風景という言葉を選んだ理由は、鑑賞者に対して絵画の視覚表現の意味を説明するためであると考えられる¹²⁴

もともと竹喬の作品タイトルには、奇をてらわない平易な言葉遣いのものが多い。そのため横関は、そうした画家の作品タイトルに「郷土風景」が採用されるという事態が、「郷土風景」という言葉の一般化について考察する資料として、有用だと考えるわけである。そして横関は、このように結論づけた。

明治末期から大正前期にかけて郷土風景という言葉と概念が確認された主要因は、中原と竹喬、田村といった明治 20 年代に生まれた世代が生い立ちの中で受けた可能性が高い郷土教育からの影響を指摘できる。学校教育のなかで「郷土」概念に触れたこの世代は、地方改良運動での郷土を大切とする風潮のなかで郷土を冠する多岐にわた

¹²³ 横関隆登「中原省三の郷土風景論にみる明治期における郷土風景論の動向」「ランドスケープ研究(オンライン論文集)」第 10 巻、2007 年、162 頁。

¹²⁴ 同上、165 頁。

る言葉を発想できたと考えられる¹²⁵

竹喬が生まれ育った1900年前後は、日本の風景観が取り敢えずの成立をみる時期であった。そうした日本における近代的風景観の先駆といえ、まず思い浮かぶのは志賀重昂の『日本風景論』(1894)である。この『日本風景論』は、日本の自然を近代化した眼でもって観察し、西洋を意識しながら、日本の自然風景がいかに多様で美しいのかを論じるというものであった。そして、竹喬が育った1890～1910年ごろは、『日本風景論』に続いて、小島鳥水の『日本山水論』(1905)、伊藤銀月の『日本風景新論』(1910)など、まさに日本という地理に根差した風景概念が広がりを見せる時代でもある。そうした啓蒙によって、人々は眼前の自然をみつめ、そこに美を見出すことを覚えて行ったのであった。ではその延長線上で、横関が指摘するように、「明治末期から大正前期にかけて」、「郷土風景」概念が誕生したとすれば、そこから何が言えるだろうか。

米地文夫による『日本風景論』の研究「志賀重昂『日本風景論』と愛郷心・愛国心」では、「愛郷心と愛国心とを結び付けるために志賀が強引な改竄やレトリックを行ったこと」¹²⁶が明らかにされている。米地氏はこのように書いている。

志賀の『日本風景論』(1894)はまさに国民国家の成立期にあたり、海外への侵略が始まらんとする時期に刊行され、『故郷』がさかんに語られる時期』に引き続き『風景』がさかんに語られる時期』が現れた。「故郷」と「風景」とは、新たに生まれた国民国家にとって、国民が集団的アイデンティティを持つための重要なキーワードだったのである。その二つを結び付け愛国心に繋ぐために、志賀は、敢えて剽窃や改竄を確信犯的に『日本風景論』に織り込んだのであった。¹²⁷

つまり、竹喬が生まれ育ったこの時代は、個人のアイデンティティに関わる生まれ故郷という概念が、ナショナリズムと強く結びついていく時代でもあった。志賀の『日本風景論』から、「郷土風景」概念が誕生する1910年ごろまでの間に、日清戦争(1894)や日露戦争(1904)が挟まっていることを思うとき、米地が『日本風景論』に指摘するような愛郷心と愛国心の一体化は、容易に想像できるものがある。こうしたことに関連して、古田は日本画における風景表現の変化を、このように書いている。

¹²⁵ 横関隆登「中原省三の郷土風景論にみる明治期における郷土風景論の動向」「ランドスケープ研究(オンライン論文集)」第10巻、2007年、166頁。

¹²⁶ 米地文夫「志賀重昂『日本風景論』と愛郷心・愛国心」『総合政策』2004年2月号、350頁。

¹²⁷ 同上、365頁。

明治三十年代、日本画の主題は、次第に歴史画から朦朧体の得意とした風景画へ変化していったことは注目に価する。国体（歴史）の表象から国土（自然）の表象へ、という言い換えもできるこの変化の背景には、日露戦争での勝利が示すように、この時期、日本の近代化が次の段階に入っていたことと無縁ではなかった。¹²⁸

古田氏はその一例として无声会の活動を挙げている。次章で取り上げる无声会は、1900年代という、竹喬たちが活躍しはじめる直前を担った世代であって、彼らの現実の自然そのものを描こうとする意識は、竹喬世代にも共通するものである。竹喬たちは、日本画家でありながら西洋絵画に憧れ、日本の伝統的な絵画様式から遠のきながら自然を描いた。そんな、様式的にも内容的にも伝統から離れた竹喬たちが、それでも日本画家で在り続けることが出来た背景には、竹喬たちの画業が始まる直前までに培われた、こうした風景観念の前提があったように思われる。竹喬たちは《郷土風景》の他にも、例えば《七類》や《波切村》といった土地の固有名詞を冠する作品を多数制作した。こうしたことには、半ば無意識的なレベルで、「国土を描いている」という意識が反映されているように考えられる。こうした時代の持つ空気によって、竹喬たちは画風を洋風化させながら、あくまでも日本画家として活動を続けられたのだろう。

第一章の栖鳳と本章の竹喬は、二世代にわたって風景を発見し、感覚主義の自覚に至った。次章から先では、彼らによって日本画に持ち込まれた風景的リアリズムが、上に述べたようなナショナリズムとの関係の中で、再び伝統的様式と結びつき、近代日本画としての体裁を整えていく様について述べる。

¹²⁸ 古田亮『日本画とはなんだったのか』角川選書、2018年、135頁。

第三章 「写生」の伝統の発見

——平福百穂を中心に——

第一節 本章の目的

第一項 これまでの内容

ここまで、概ね 1920 年ごろまでの、近代日本画における写生画の歴史をみてきた。改めて振り返れば、そもそも近代日本画を発明したフェノロサや天心らが目指したのは、写実性に囚われない「妙想」の表現であった。つまり近代日本画の元々の仮想敵は、当時の日本の視点から「科学主義」「物質主義」などというキーワードで性質を定義された西洋文化全般であって、更に具体的には写実を基礎とする洋画の画風である。そうした洋画に対抗して、天心一派は東洋文化の性質を「観念」「理想」「浪漫」といったキーワードによって定義し、写実に囚われない絵画を目指したのであった。そんな時代における写生画の伝統は、天心一派の理想主義によって「自然の模倣」という根本的性質を半ば否定されてしまい、一見まるで日本画の王道から排除されつつあるかのような、理論的にはやや難しい立場に立たされたと言える。そしてそんな写生画は、むしろ洋画の写実性に接近することでまず近代芸術としての立場を説明しようとし（第一章）、1910 年代からは後期印象派の影響も相まって、感覚や感性の価値に注目するようになった（第二章）。つまり、敢えて一言でまとめてしまうとすれば、1920 年ごろまでの写生画の伝統は、フェノロサの古典主義からモダニズム絵画へと理想を移し、洋画の写実に同化していく傾向を持っていたと言える。

第二項 本章の内容について

このことを踏まえると、近代日本画は、洋画の写実性に反発するにせよ受け入れるにせよ、ともかく洋画の影響下で誕生したということは出来るだろう。そして、こうした洋画の影響によって国内で誕生した絵といえば、例えば近代以前にも「秋田蘭画派」の歴史が存在する。これは江戸時代の秋田藩藩主佐竹曙山と、その藩士小田野直武らが中心となって取り組んだ、洋画の写実技法の研究であった。彼らが創り出した、日本、中国の画材や筆法、画題や構図に、洋画の陰影や透視図法を取り入れた秋田蘭画の特異な画風は、今日の我々の眼にも忘れがたい印象を残す。しかし、その試みは近代に直接引き継がれることなく、明治維新直後においては、一旦忘れ去られてしまっていた。そして近代化以降にこの秋田蘭画の歴史を発掘したのが、本章で中心的に取り上げる日本画家の、平福百穂である。百穂が 1930 年に発表した『日本洋画の曙光』は、秋田蘭画の研究における初の書籍であって、今日の秋田蘭画研究においても重視されている。そして、この百穂と秋田蘭画の邂逅において、当時の現役日本画家である百穂が、秋田蘭画の歴史をどう解釈したのかという問題は、そのまま当時の日本画と、洋画の写実性との関係を浮き彫りにすると思われる。そこで本章では、この百穂の秋田蘭画研究をひとつのきっかけとして、百穂の作品と画論を中心に、1930 年ごろまでの近代日本画における写生画の展開をみていきたい。

第三項 百穂の画業の整理

(1) 平福百穂とは

平福百穂は 1877 年、秋田県生まれの日本画家であり、同時に秋田蘭画の研究者としての側面や、アララギ派歌人としての顔も知られている人物である。まず日本画家としては、父の穂庵が円山・四条派の画家であって、百穂は穂庵の死をきっかけにその道を継ぎ、つてを辿って同じく円山・四条派の川端玉章に師事した。百穂は上京当初、時流に則って武者絵等を好んだが、東京美術学校に入学すると小坂象堂の写実的画風に影響を受けて、写実を基礎とした画風に転換した。そして卒業後 1900 年からは、同じく玉章門下だった結城素明らと共に、自然主義を標榜する无声会を立ち上げ、平明で写実的な風景画を多数描いた。それ以降も珊瑚会、金鈴社といった研究会を結成しながら制作活動をつづけ、1929 年には帝国美術学校（現武蔵野美術大学）の教授としても採用されたが、1933 年に亡くなっている。

次に秋田蘭画研究においては先述のとおり、百穂は秋田蘭画の歴史について概説した初の研究書『日本洋画の曙光』の著者として知られている。百穂は地元である秋田県角館に埋もれた秋田蘭画の歴史を知り、1901 年ごろから研究をはじめ、晩年 1930 年に至ってようやくその成果としての『日本洋画の曙光』を発表したのであった。この『日本洋画の曙光』は同時代に直ちに大きな影響を与えたとは思われないが、今日の秋田蘭画の研究においては、絶対に外すことのできない一冊として認識されている。

最後に、アララギ派の歌人としての顔についても述べる。百穂は穂庵や玉章に倣って写生派の伝統を引き受けるという立場から、正岡子規の写生論の系譜である歌人の一派「アララギ派」とも深く関わることになった。1902 年に无声会の仲間である結城素明の誘いで、伊藤左千夫らアララギ派歌人との交流が始まり、1906 年ごろからは作歌活動も行うまでになった。今日、百穂個人の短歌について論じられることは少ない。とはいえ、名だたるアララギ派歌人との交流が百穂の思想形成に影響を与えたことは、間違いないと思われる。

(2) 百穂の先行研究

上で簡単にまとめたように、百穂には日本画家としての側面、秋田蘭画研究者としての側面、更にアララギ派歌人としての側面が存在する。そしてそのそれぞれの内容である、写実的画風を研究した无声会以降の活動、かつて江戸時代に写実的画風を追求した秋田蘭画派の歴史研究、そしてアララギ派で議論された写生論は、全て「写実」或いは「写生」というキーワードで結びついた一体の問題として捉えることが出来るはずだ。しかし、これまで百穂の画業はあくまでも画業としてのみ伝えられる傾向が強く、その作品や画論を、秋田蘭画の研究やアララギ派の写生論などと比較検討した文献は未だ少ない。一方で秋田蘭画研究からの視点においては、今橋理子が『日本洋画の曙光』を解説して、それが画家としての百穂にとってどのような意味を持ったのかを推察したり¹²⁹、百穂による『日

¹²⁹ 今橋理子「平福百穂と知の共同体——洋画研究の曙時代に」平福百穂『日本洋画の曙

本洋画の曙光』の執筆がアララギ派の金原省吾をはじめとした「知の共同体」¹³⁰に支えられていた事実を指摘したりしている。そこで本章では、百穂が晩年に至って形成した画風や画論の側から、その形成に対する秋田蘭画研究やアララギ派写生論の影響を合わせて考えたい。

（３）百穂について論じる意義

本節の締めくくりとして、本論における本章の意義についてあらかじめ述べておく。まず先述のとおり、百穂は1877年生まれである。このことは前章の主として取り上げた小野竹喬が1889年生まれであることを考えると、一見して時系列が逆転しているかのようにも思われかねない。しかし、前章では竹喬の1910年～1920年ごろまでの画業を中心に取り上げたことに対して、百穂の秋田蘭画研究、および画風や画論の成立は概ね1920年～1930年頃であり、本章ではその時期を目的として論じることになる。この頃までに百穂の中で形成された思想は、洋画の「写実」に接近しながら発展した写生派の伝統に対する、批判的な見解を含んでおり、晩年の百穂は竹喬派のような洋風の風景画における写実性と、自身の東洋画論に根差す「写生」を区別するに至った。つまり、本章において述べる1930年ごろの百穂の思想は、前章において論じた1910～1920年ごろの竹喬らの活動に対する、百穂なりの回答として捉えることが出来るものである。当時の竹喬らの制作活動は、あくまでも西洋近代絵画の絵画理論に則ることが主であった。そこに対比する形で百穂の思想を紐解くことによって、これまでみてきた写生画の伝統が、美学的、美術史的なレベルでの考察を深められ、日本画としての理論的な立場を確立していく様を明らかにしたい。

光』岩波書店、2011年、234,235頁。

¹³⁰ 今橋理子「平福百穂と知の共同体——洋画研究の曙時代に」平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011年、251頁。

第二節 百穂の画業前期

第一項 1900 年まで

前節において、本章の内容の中心は 1920~1930 年ごろの百穂の作品や画論であると述べた。しかし今日、百穂の最初の目立った功績としては、なによりも最初に、1900 年に結城素明らと共に結成した无声会の活動が挙げられることが常である。この无声会が結成された 1900 年から、晩年 1930 年ごろまで、その約 30 年間の時間差を無視するわけにはいかない。なぜならその時々社会状況によって、百穂の主義主張や仮想敵の設定にも移り変わりがあるはずだからである。そこで本論では、前章で取り上げた竹喬の 1910 年代の後期印象派受容の時期を挟んで、それ以前を百穂の画業前期、それ以降を画業後期として区切ることとする。そして本節ではその画業前期にあたる内容として、まずは百穂の画業の始まりと、1900 年に結成された无声会の活動理念をみていきたい。

(1) 上京

百穂は 1877 年、秋田県仙北郡角館町に生まれた。父は円山・四条派の平福穂庵であり、秋田から出て中央で活躍した日本画家であった。百穂はその父から絵を習うことがあったようだが、その当時はまだ画家になる気は無かったという¹³¹。百穂がその決心を固めたのは、1890 年、穂庵が亡くなったことがきっかけであった。百穂には上に兄が 3 人、下に妹が 1 人いたが、誰も穂庵の後を継ぐ気がなく、百穂は穂庵の後援者であった瀬川安五郎の助力で、画家を志すようになったという。

百穂は 1894 年に上京し、川端玉章に師事して日本画を学んだ。川端玉章 (1842-1913) は東京に出て高橋由一から油絵を学んだ、円山・四条派の日本画家である。前章冒頭でも紹介したように、彼は東京美術学校で日本画における写実的な表現を開拓する立場にあって、橋本雅邦をはじめとした理想主義的な一派と、対比的に語られることの多い画家でもあった。玉章は百穂の父穂庵との面識があり、上京時の穂庵とは親しく交際していた。百穂はこの穂庵のつてを辿って、玉章の画塾に住み込みで学んだわけである。またこの頃、百穂は生涯の付き合いとなる日本画家、結城素明とも知り合っている。素明は玉章塾に三年前から通う先輩であった。

¹³¹ 平福百穂「私」『竹窓小話』古今書院、1935 年、132 頁。(初出：『巽』1929 年 11 月号。)

円山・四条派の穂庵を父に持ち、同じく円山・四条派で油絵も学んだ川端玉章に師事していた百穂は、写生派の日本画家として生まれて来たかのようにも思える。しかし百穂は、必ずしも最初から写生ということについて頓着していたわけではない。例えば上京当初の百穂は武者絵などを手掛け、高い評価を得ている。1894 年の《武尊誅梟師図》



図 13 平福百穂 《武尊誅梟師図》 紙本着色 81.0×133.0 cm

1893 年 秋田県立近代美術館

梟師図》(図 13) は、日本青年絵画協会第三回共進会に出品され、三等褒状を受賞した。この日本青年絵画協会は、天心を中心として、小堀鞆音や梶田半古らが 1891 年に結成した美術団体である。

私が川端先生の所に書生をして居ました頃は歴史画が非常にはやりまして、村田丹陵、小堀鞆音等といふ先生は世間の人望を一身に集めた様で、歴史畫を描かないものは人ではないやうな氣がしました。〈中略〉私もやはりその方に没頭して、美術協會に武者繪を出しました。¹³²

百穂自身がこう懐古するように、その興味は当時の新鋭作家、美術団体に向かっており、上記の武者絵も時流を反映したものだったことがわかる。

(2) 東京美術学校

そんな百穂がリアリズムに目覚めるのは、1897 年から入学した、東京美術学校でのことである。東京美術学校ではこの前年に、黒田清輝を中心とした東京美術学校洋画科が設立済みであったが、百穂はまず日本画科に入学し、主に玉章の教室で学んでいる。この時期の東京美術学校は岡倉天心を校長として、日本画科には玉章の他に橋本雅邦や巨勢小石が教授として採用されており、横山大観ら第一期生が助教授として勤めてもいた。そしてこの百穂の東京美術学校日本画科時代に特筆すべき点として、その在籍期間中に 1898 年の美術学校騒動が含まれている点を指摘しておかなければならない。

美術学校騒動とは、1898 年に東京美術学校で起こった、校長の岡倉天心に対する排斥運動である。これにより事実上の追放を免れなかった天心に続いて、天心の仲間や弟子にあた

¹³² 平福百穂「私」『竹窓小話』古今書院、1935 年、141 頁。(初出：『巽』1929 年 11 月号。)

る雅邦や大観、春草など、そうそうたる日本画家の面々が辞職し、東京美術学校を去った。そして、この時に東京美術学校を去った天心一派は、その直後に日本美術院を設立し、それ以降も在野団体として近代日本画をリードしていくことになる。そうした経緯もあって、百穂は在学中に天心と直接関わる機会を、殆ど持ち得なかったようだ。百穂が在学したこの時期は、日本画と洋画、やや図式的に言い換えるなら、理想と写実という二つの要素の葛藤が、東京美術学校内部においても高まっていた時期だと言えるだろう。

そんな在学期間中において、百穂は小坂象堂（1870-1899）の写実的な画風を目の当たりにして、写実、写生ということを意識し始めたという。象堂は元々京都府画学校から出た日本画家であり、当時、東京美術学校洋画科の浅井忠のもとで、助教授を務めていた。象堂の作品は、日本画を基礎に洋画の写実性を加味していく巧妙さが評価されていたが、彼は残念ながら、1899年に29歳の若さで亡くなってしまふ。そのため百穂とは「僅か一二回の面識」¹³³であり、殆ど直接の接点を持つには至らなかったようであるが、それでも特に象堂の1898年の作《養鶏》は、百穂の中に強い印象を残したようだ。百穂は象堂を「寫實主義の先驅者」と呼び表し、このように語っている。

創めて自然主義を高唱する前に、洋画の根據ある寫實に足を踏みしめて日本畫の新しい試みをした氏を偉とせねばならぬ。その背後に浅井先生のあることも忘るべからざる事であるが、大勢が自然にそんな風に向つて來たともいへよう。¹³⁴

百穂の卒業制作《田舎の嫁入》（図14）は、こうした百穂の画業の分岐点として評価されている作品である。《田舎の嫁入》は近景から遠景に向けて、透視図法的に自然な空間が描かれているという点で、百穂の写実的な意識の高まりを確認できる作品である。特に、左手の家屋と右手前の道の柵が作り出す斜めの直線が、画面全体に遠近感を生み出す

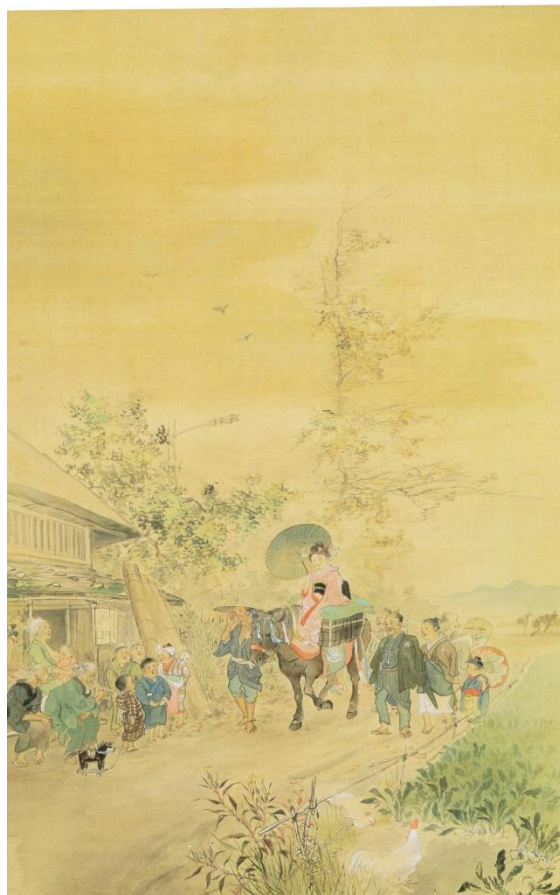


図 14 平福百穂《田舎嫁入》絹本着色
111.0×65.7cm 1899年 東京藝術大学

¹³³ 平福百穂「忘れ得ぬ人々」『竹窓小話』古今書院、1935年、151頁。（初出：『中央美術』1920年9月号。）

¹³⁴ 同上、151頁。

うとする百穂の意図を反映しているように思われる。空気遠近法的に薄められた中景と遠景は自然な距離感を生み出しているし、メインモチーフとしての人物たちもこの空間の中に違和感なく調和し、鮮やかな着物の色彩が、淡彩の画面に花を添えている。こうした画風は、象堂のそれと重なるものであるとともに、後述する无声会の活動に直接つながるものでもある。百穂や素明はこの後、東京美術学校洋画科に再入学したり、太平洋画会に在籍したりしながら洋画を学んでいく。こうした経歴からは、洋画と日本画を折衷した師の玉章や、今は亡き先輩である象堂の背を追おうとする、百穂たちの意識が垣間見える。

第二項 无声会の「自然主義」

(1) 无声会の活動

1900年から、平福百穂らは无声会を設立し、「自然主義」を標榜して活動を行った。この会は、川端玉章の門下生である結城素明や大森敬堂、福井江亭、島崎柳塢、渡辺香涯らと6人で結成された美術団体であり、その理論的支柱は、東洋美術史家・美術評論家の大村西崖（1868~1927）であった。当時東京美術学校の教授として居た西崖は、日本画の線や筆法に表れる伝統的なスタイルを忌避した人物であり、そうした伝統の中に価値を見出そうとした天心一派とは、別の立場をとっていた。彼を柱として无声会が結成されてから、无声会が自然消滅する1913年ごろまで、百穂は前項で見て来た傾向を引き継いで、日本画でありながら洋画のスタイルに接近する、写実的画風を研究していく。具体的な作品を見て行く前に、この无声会の結成に期待された、同会の活動意義について確認したい。これに関しては、无声会の会旨を担当した西崖の意図するところを探てみると、特に无声会第二回展覧会における、「无声会かたろぐ序」が分かり易いように思われる。

そもまた絶東の丹青は、古より空しく六法の名目のみいかめしくて、象形賦彩まことはいまだ備われるにあらず。彼の寫實の精微を極めたる他山の石を藉りて、これを磨くにあらざれば、技巧なほ能く萬象を描破し難し。向上の造詣を志求するものの、邦畫の舊典型を破ることを憚らざるは、ただ止むことを得ざればなり。これ我が自然派の制作のおのづから別調に入る所以とす。¹³⁵

つまり无声会でいうところの「自然主義」とは、日本画に写実性が欠けていることへの危機感から、洋画の写実性を学ぼうとする取り組みであった。より具体的に言えば、これは当時日本美術院にて日本画を牽引していた、天心一派の理想主義に対するアンチテーゼとして解釈されるのが常である¹³⁶。そうした「自然主義」に基づいて、百穂らは日本画に洋画の写

¹³⁵ 大村西崖「无声会かたろぐ序」『无声会 第1巻』青木茂監修、ゆまに書房、2002年、22,23頁。（初出：『无声会かたろぐ』1900年11月22日。）

¹³⁶ 小高根太郎「无声会の自然主義運動」『美術研究』1956年3月号、81頁。

実性を組み合わせた画風でもって、日常的な現実の風景を描こうとしたのであった。

これまで无声会に出品された諸々の作品について、その内容が論じられた機会は多くない。現実取材したスケッチとしての性格が強いことや、まるで洋画の水彩のような、あっさりした彩色でまとめられた小品が多いことなどは、当時の新聞上の論評でも指摘されている。しかしそうした指摘は、无声会に参加していた個々人の目的意識についてまでは、殆ど及んでいない。それを今日振り返ってみれば、百穂の无声会時代の作風はかなり多様であり、写実、写生をキーワードに、様々な研究を行ったことが分かる。

まず、无声会の結成時に秋田に帰っていた百穂は、第一回展には地元取材した《鷹狩図》や《農婦愛児図》を出品している。これは写生派の筆法で描かれた人物を中心とする風景で、特に《鷹狩図》は《田舎の嫁入》と似た構図の意識を感じさせる。ただし、《田舎の嫁入》が登場人物たちにとっての非日常を描いていたことに対して、これらは本当に何気ない日常風景を題材としている点が面白い。次に、1903年の《少女》などはキャンバスに描いているし、《押すな押すな》は麻布に木炭などを使って即興的に人混みを描いている。その筆運びに以前までとの繋がりが感じられるにしても、支持体にキャンバスを使ったり木炭で線を引いたりする描き方には、もはや従来の日本画らしさは殆ど感じられない。そして同年に第五回内国勸業博覧会に出品された《獵夫》(図15)は男性を正面から捉えた構図であるが、その筆遣いは洋画のデッサンと融合している。人物を捉えた輪郭線が、そのまま人体の表面を撫でるクロスハッチングとして輪郭の内側を満たし、そうした技法によって、洋画のような密度の高い対象の再現を目指している。それはまるで今日の石膏デッサンを思わせる描き方であり、強い陰影によって人物の顔が影になっているあたりが特に印象深い。そうかと思えば、1909年の《アイヌの子供》などからは、そうした線の仕事が見えなくなった。特に人物の立体感が色面であっさりと捉えられているあたりは、ほぼ完全に水彩画である。人物の表情や仕草、特に右側の人物が柵に重心を預ける様子は非常に自然であり、その周囲を彩るホオズキの赤や緑は、そうした画面に爽やかな気分を与えている。こうした无声会での活動の経過を俯瞰するに、当時の百穂の問題意識には、日本画の筆による輪郭線と、洋画の陰影による写



図 15 平福百穂 《獵夫》 絹本着色

162.6×92.3cm 1903年 秋田市立千秋美術館

実性を融合させることや、日本画の画面において透視図法的な空間を再現すること等が含まれていたと思われる。

(2)「自然主義」の意味

ところで先述のとおり、无声会は「自然主義」を標榜したのであって、その「自然主義」とは、日本画に欠けた写実性を研究するという、院展を仮想敵として考えられたものであった。逆に言えば、その「自然主義」には院展との対比によって存在感を発揮するアンチテーゼとしての意味合いが強く含まれる一方で、「自然主義」という言葉に関しては、まだまだそれ自体を厳密に語り得る土壌が備わっていなかった可能性がある。そもそもここで「写実主義」等ではなく「自然主義」が採用されたことの背景には、当時の文学界における浪漫主義と自然主義の対立があり、つまりこの无声会の運動は、一面的にはそうした文壇の対立が波及したものでもあった。そして、そうした問題を自覚してか、例えば第四回展の无声会のカタログにおいては、この「自然主義」という言葉の整理が試みられている。

繪畫に自然主義を取る一派あり。動もすれば人誤つて之を寫實主義と同一に見做す。銅鑒を撫して、日の大さを料ると、其類を同うす。美學に關する研究に據りて、試みに之をいふときは、美の所在は、美的假象に在り、實在より遊離せる、主觀的現象として存す。則ち美は、自然に存せず、又寫實に存せず、なんとなれば、美の極致は、理想に在り、而かも決して抽象的に非ずして、具象的なるを以て也。具象的理想、是れ直に自然界の究竟にして、美的假象を外にしては、美の存在を認む可らざるを知る可し。〈中略〉若し抽象理想に趨りて、美を云々せんとば、鬼魅の窟に墮在せんのみ。自然主義が實在寫實と相異なる者、是に於て知る可し。¹³⁷

このように、无声会第四回展のカタログによれば、「自然主義」の最終目的は理想的な美を創り出すことにあり、「自然主義」はその為に、現実の自然から形を借りるのだという。そしてこの小文においてはその先、「自然主義」を「具象理想主義」あるいは「美的假象主義」などと言い換えて見せながら、写実性は美の表現に必須であることが説明されている。これは逆に言えば、自然の模倣は美を実現するための手段に過ぎないということを意味しているとも言えるだろう。

ところで、こうした无声会の活動理念には、当時の俳句の写生論と重なるところがある。无声会第二回展の新聞評では、このことに言及されている。

無聲會の畫は宛も子規派の俳諧と善く肖て居る。これはどちらも自然を以て旨歸とするものだからである。陳い月次派の俳諧師が子規派の發句を見たら、その變調破格に

¹³⁷ 『无声会 第1巻』青木茂監修、ゆまに書房、2002年、213,214頁。(初出：『無聲會カタログ 第四集』1902年2月15日。)

驚くと共に、彼等の似爲ふ所の深い意味の面白味や、言葉の文などの形式美の無い殆ど湯を飲むやうな淡泊なのに呆れるであらうやうに、尋常の日本畫家や舊思想の鑑賞家などが、此無聲會の畫を見たならば、圖どりや描きかたなどの變調破格と命題や畫がらの平淡なのに仰天せぬものはあるまい。¹³⁸

作品の構図が、使い古された月並な「形式美」を脱している点と、作品が指し示す意味としての「命題」が淡泊であることなどが、正岡子規らとの共通点として指摘されている。より深めれば、これらが作品の存在目的云々ではなくて、表現上の手段についての問題意識であることを考えなくてはならない。例えば北住氏は『寫生説の研究』において、子規の写生論における写実性の重視が、「月並俳句」を免れる為の「手段」であったことを指摘している。

子規は、實はもと「我の美とする所は理想にもあり、寫實にもあり、」といつて二元的な立場をとっており、必ずしも現實主義に徹底するものではなかつた。理想の作が失敗し易いといふ經驗的な事實に鑑みて現實につく途を擇んだといふのが、寫生説提唱の内實の動機である。¹³⁹

両者とも、芸術の目的としての「理想」を肯定している点に注目したい。つまり、无声会の「自然主義」にせよ子規派の写生論にせよ、この 1900 年前後の写実的傾向においては、写実それ自体は目的になり得ない。それらはあくまでも「理想」を目的としている点で、やはり芸術の自律性、純粹性に志向したものであり、その手段としての写実に言及することが主であった。これは第一章でみた、この 1900 年代の栖鳳の画論にも共通している。こうした手段としての写実が手段以上のものとなるには、前章でみたような、1910 年代の後期印象派の受容を待たねばならない。

因みに百穂は、この无声会時代にアララギ派歌人との交流を始めている。百穂は 1902 年に素明の紹介によって、正岡子規やアララギ派の伊藤左千夫と知り合っている。1906 年にはアララギ派歌人の島木赤彦や斎藤茂吉とも知り合い、以降短歌の教えを請い、写生論を交わし合った。1912 年には、赤彦の手紙の内容に无声会の名が残っている。

私は上野の畫會へ二度行きました そして太平洋畫會よりも无聲會の畫が興多く思ひました 丁度私たちの歩いてるやうな新しい道が無聲會にもあるやうな感じがしました 私たちよりも今つと思ひ切つた歩き方をしてゐると思つて愉快であります 益々

¹³⁸ 「美術雜觀」『无声会 第 1 卷』青木茂監修、ゆまに書房、2002 年、109,110 頁。（初出：『東京日日新聞』1900 年 10 月 3 日付、1 面。）

¹³⁹ 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955 年、342 頁。

やつて行つて下さい¹⁴⁰

後述するように、百穂の画論の中心的なテーマである「写生」は、このアララギ派の中で培われた。そして、アララギ派歌人の面々と百穂との間の、「写生」という問題に対する連帯意識は、この无声会時代に築かれたと考えて良い。

¹⁴⁰ 島本赤彦『赤彦全集 第八巻』岩波書店、1969年、150,151頁。(初出：書簡、平福百穂宛、1912年5月9日付。)

第三節 秋田蘭画研究の意義

第一項 秋田蘭画研究の動機

前節において述べた无声会の活動期間中である 1901 年ごろに、百穂は生涯のライフワークともなる、秋田蘭画の研究を始めている。百穂にとってのこの秋田蘭画研究は、その後 30 年近い時間をかけた晩年に『日本洋画の曙光』として結実した、重要な功績である。そもそも秋田蘭画とは、当時鎖国体制におかれていた 18 世紀の秋田藩において、藩主の佐竹曙山、藩士の小田野直武らが中心となって研究、制作した洋風画のことを言う。東洋的な画題、構図に西洋画の写実性を融合させた魅力的な作品が多数制作されたが、明治維新の時点では既に廃れ、忘れ去られてしまっていた為、近代日本画との間には歴史の断絶がある。百穂は地元秋田にこの歴史が眠っているのを知り、无声会の活動と並行して研究を始めたのであった。ならば、当然ながらその研究の動機も、画家としての活動と関係あると考えるのが自然である。そこで、『日本洋画の曙光』をはじめとした秋田蘭画に関する百穂の言説を追いながら、秋田蘭画研究の動機を確認したい。

百穂は元々、上京前から地元秋田で、秋田蘭画派の作品を見知っていたようである。『日本洋画の曙光』においては、このように記されている。

佐竹曙山公の唐鳥の図や蝦蟇仙人の図は、少年の頃から屡々見る機会を得た。それは館様の御筆として八釜しいものになつてゐたが、当時絵のことに就いて何等知る処浅かつた私にも、その異様な画風は不思議に思われた。¹⁴¹



図 16 佐竹曙山《蝦蟇仙人図》

125.0×40.0cm

ここでいう「蝦蟇仙人の図」とは、『日本洋画の曙光』の 9 章「曙山、直武の作品」で最初にとりあげられている《蝦蟇仙人図》(図 16) のことであろう。緑色の肌の人物が描かれた作であるから、子供心に忘れられなかったに違いない。とはいえ、百穂は 1903 年の美術新報において、初めて公に秋田蘭画の情報を発表した際、このようにも書いている。

わが故郷殊に同じ角館に小田野直武といつて、洋風画の画を描いてゐたとは、早くから聞いてゐましたが、只だ聞いた許りで気もとめませんでした。後に段々調べた結

¹⁴¹ 平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011 年、203 頁。

果、洋画は司馬江漢が初めて描いたといふ説に反対して、小田野が其以前に試みたかといふことを信ずるやうになりました。¹⁴²

「気もとめませんでした」というのであるから、知っていただけが研究の動機ではないはずだ。では、1900 年ごろの百穂を秋田蘭画派の研究へと駆り立てた動機とは、なんであろうか。このことについては、既にいくつか先行研究で意見されていることがある。例えば加藤昭作氏は『評伝 平福百穂』において、百穂の動機をこのように説明する。

百穂は、秋田の人たちによって初めて洋画が制作されたことを、極めて高く評価するとともに、その事実が全く世に知られていないことを、腹立たしく感じていた。¹⁴³

百穂は地元秋田と繋がりが深く、愛郷的な人物でもあった。例えば角館の教育問題に生涯力を尽くしたし、秋田県内の景勝地の宣伝に力を入れ、一定の成功を収めてもいる¹⁴⁴。だから、そうした愛郷心故に秋田蘭画に注目したということは、間違いなくあるだろう。しかし、これで完全に納得するわけにはいかない。なぜなら先述の 1903 年の記事にて、百穂はこうも書いているからである。

然し只だ小田野といふ人が司馬江漢より早く試みたといふ丈で、大成したものとは思はれませんから、只だ早かったといふことを述べて、世に故人を紹介し、又研究の資料を大方の識者に求めたいと思ふのであります。¹⁴⁵

最初から秋田蘭画を世に知らしめることが研究の目的であるなら、この記事の書きぶりは謙虚過ぎるように思われる。つまり百穂は、秋田蘭画を最初から高く評価していたわけではない。そこで今橋氏は、百穂が上京後に秋田蘭画研究を始める動機を、このように説明している。

百穂による秋田蘭画研究は、単なる「同郷の先覚者たちへのオマージュだった」とは言えないだろう。日本画の伝統的画材を使い、そこに「西洋」なるものを導入し表現するとは何か——という、明治の日本画家たちにとっての最も重要な課題を、図らずもすでに江戸時代に取り組んでいた画家たちとして、ある意味では「同志」のような存在にも思えたのではないだろうか。百穂をして秋田蘭画派を「世に広く知らせねば

¹⁴² 平福百穂「江漢以前の洋畫家」『美術新報』1903 年 11 月 5 日付、5 面。

¹⁴³ 加藤昭作『評伝 平福百穂』短歌新聞社、2002 年、639 頁。

¹⁴⁴ 同上、597~601 頁。

¹⁴⁵ 平福百穂「江漢以前の洋畫家」『美術新報』1903 年 11 月 5 日付、5 面。

ならない」という強い使命感に駆り立てたのは、彼自身が巻き込まれていた、そうした時代のうねりが背景として影響していたに違いない。¹⁴⁶

既に西洋絵画に慣れ親しんだ今日の我々からすれば、秋田蘭画の面白さは、見慣れた洋画の陰影や透視図法よりも、むしろそれと共存した、日本や中国の文化に由来する画題や筆法、構図の側にある。しかし、百穂が秋田蘭画を研究した 20 世紀初頭は、日本画家が洋画の写実表現を研究していく時代であった。前項でみたように、百穂自身も 1900 年に无声会を発足し、同じく伝統的形式と洋画の写実性の折衷に取り組んだのである。つまり百穂にとっての「日本洋画の曙光」とは、同じく洋画の写実性を研究した故郷の先人の歴史であった。当時の百穂が秋田蘭画に興味を持ち、その洋画的な要素に注目したということは、彼の画家としての問題意識の反映だったわけである。

第二項 秋田蘭画と无声会の差異

しかし仮に「同志」とはいつても、果たして両者の立場は全く同じと考えて良いのだろうか。ここでは、秋田蘭画派と、无声会に属する百穂の立場の差異について、改めて考えてみたい。百穂は 1910 年に、秋田蘭画研究の中間報告として、国民新報に「日本の洋画と曙山公」という記事を載せている。この記事にて内容の大部分を占めるのは、その頃百穂が手に入れたと思われる、曙山の洋画論である。「畫法綱領」をはじめとしたこれらは、最終的に『日本洋画の曙光』の中にも全文掲載された。この曙山の「畫法綱領」によれば、絵とは本来、文字で伝えられない、或いは伝えるには適さない情報を直観的に記録、伝達する為の実用的な技術であるという。そのため曙山にとって、「画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ」¹⁴⁷というように、絵の本義は対象の模倣であるということになる。そして、こうした考えを持つ曙山にとっては、現実を離れて絵画世界の内部で発達した狩野派（曙山は元々狩野派を習っていた）の伝統は、もはや絵の本義を忘れ、形骸化してしまっているとも考えられるものであった。だから「畫法綱領」ではその先、「筆法ヲ主トスルトキハ、実用ヲ失ウ」¹⁴⁸として、骨法用筆のような伝統形式を批判し、また、そうやって「只美麗ヲ貴テ実用ヲ失ウ」¹⁴⁹ことへの問題意識から、写実の研究を促している。つまり、曙山ら秋田蘭画派が行った西洋画の写実性の研究とは、絵に実用技術としての価値を取り戻そうとする闘いであったとも解釈できるものである。百穂は、こうした曙山の言葉を、改めて自分の言葉で書き直している。

¹⁴⁶ 今橋理子「平福百穂と知の共同体」平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011 年、234,235 頁。

¹⁴⁷ 平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011 年、92 頁。

¹⁴⁸ 同上、93 頁。

¹⁴⁹ 同上、94 頁。

画はもと写生を本質とし、実用の具に供せらるべきものであるのに、単に意を画いて形を描かぬ様な間違つた考を生ずるに至つたために、無用なる弄に墮し、有用なるべき当然の性質を失つた¹⁵⁰

さて、この秋田蘭画派の画論と、前説にて確認した无声会の「自然主義」を比べてみれば、その差は歴然である。曙山は絵の実用としての側面を重視し、自然の「真」を写すことを目指した。一方で无声会の「自然主義」は、「美」の理想を実現するための手段として、写実性を重視した。つまり、両者の研究の内容は共通しているが、目的意識が異なっているわけである。そもそも秋田蘭画派は江戸時代の歴史であって、その時代の日本にはまだ「美術」という概念が定着していない。曙山自身も画論では「実用」を説きながら、彼の作品の多くが鑑賞美術としての性質を持つものであった。つまりその時代、絵の役割の整理は曖昧で、実用と鑑賞用も未分化なのである。一方で近代においては、美術と実用性は切り離すべきだと考えられた。何より、フェノロサや天心が美術を説くにあたって実用性を否定したし、また写真技術の発達によって、絵が実用的な役割を負う余地が消えて行くかのようにも思われただろう。だから、无声会の「自然主義」が、秋田蘭画派の如く「実用」を目指さなかったことは当然である。曙山の唱えた「実用」主義は、院展の理想主義に対するアンチテーゼとしては、行き過ぎているのだ。そして逆に言えば、実はこの秋田蘭画派と无声会との差異には、大きな可能性が秘められていたとも考えられる。江戸時代、秋田蘭画派における写実性の研究が「実用」と結びついていったという事実には、近代になってから輸入された「美術」概念を前提に東洋画を解釈し、日本画を定義したフェノロサや天心の歴史観を、根底から相対化してしまい兼ねない力がある。秋田蘭画派が東洋画を前提に西洋画の技術を解釈、応用したことに対して、近代日本画は西洋の「美術」を前提に東洋画の歴史を創造したのであった。

こうしたことを前提に振り返れば、无声会時代の百穂は案外と、秋田蘭画派の「実用」主義から、比較的近い位置に立っていたようにも思われる。それはまず、无声会時代の作品の傾向から明らかである。例えば1902年の无声会第五回展に出品された《歸晩》では、手前から画面奥へ一直線に道が伸びる構図の、その抜ける様な遠近感の中から、仕事を終えた労働者数人がこちらへ歩いてくる。1903年の第七回展に出品された《押すな押すな》(図17)は前節でも名を挙げたが、これも無数の人々が奔めく人混みを描いている。こうした画題は日本画としては他にないものであるし、更に、構図にも殆ど作為が感じら

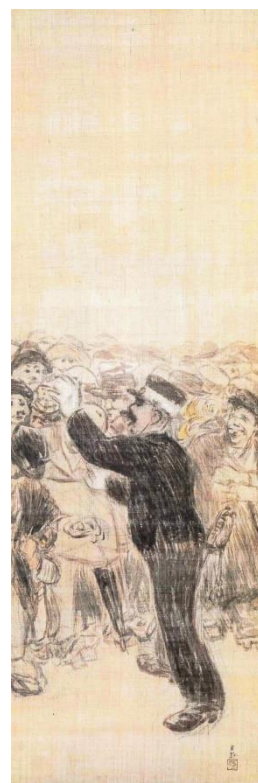


図17 平福百穂

《押すな押すな》

麻布に木炭、墨、淡彩

126.6×42.7cm

1903年

¹⁵⁰ 平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011年、114頁。



図 18 平福百穂《臨時議會召集當日の衆議院》

『国民新聞』1912年8月22日

れない。百穂はまるで、上京して出会った都会の風景に興味を持ち、そんな現実を画面に写し取ることそれ自体に面白みを感じているかのようだ。

また、この无声会時代に、百穂は雑誌や新聞の挿絵の仕事を始めている。同郷出身の佐藤義亮が発刊した文芸誌『新聲』の挿絵を1901年から担当したほか、1903年からは『電報新聞』、『平民新聞』、『中央新聞』を渡り歩きながら挿絵の仕事を引き受け、1907年からは長らく『国民新聞』に勤めた。ここでは当時写真撮影が出来なかった帝国議会の様子を克明に描いた他(図18)、同じく写

真撮影が出来なかった明治天皇の姿を挿絵にし、新聞購読者から好評を得ている。これらの挿絵に必要なのも、やはり「美」ではない。特に新聞の挿絵に関しては、まず何よりも「真」である。百穂は新聞社の仕事に明け暮れるあまり、時に无声会の出品を断念することさえあった。「仕事の為」、「生活の為」といってしまえばそれまでであるが、ここにも手段としての写実にとどまらない、百穂の絵画観が垣間見える様に思われる。つまりこの1900年代の百穂には、現実の対象を写すことそれ自体に価値を感じる、秋田蘭画の「実用」主義と近い傾向が育まれていた。そして、この現実を写すことへの興味は、形を変えながらも一貫して、晩年まで貫かれることになる。

第四節 百穂の画業後期

ここまでは百穂の画業前期と、秋田蘭画研究の動機をみてきた。ところで 1930 年に発表された『日本洋画の曙光』における百穂の文章は、あくまでも概ねフラットな記述に徹しており、同時代の美術界に対して、百穂自身の主義主張を述べている様な箇所は殆ど見受けられない。『日本洋画の曙光』の内容は秋田蘭画の歴史概説と現存する作品の分析、佐竹曙山が遺した画論の解説などに留まっている。しかし今橋の言うように、百穂にとっての秋田蘭画派が問題意識を共有した「同志」であったならば、『日本洋画の曙光』における百穂の冷静な記述には、逆に違和感がないでもない。百穂は近代日本画を実践する立場にあるのだから、『日本洋画の曙光』の内容には、秋田蘭画を百穂自身の主義主張に引き付けるような要素が、もっと見いだされても良いはずである。そこで本節では、その違和感の原因を説明し得る仮説として、百穂が研究を始めた 1901 年ごろから、『日本洋画の曙光』が発表される 1930 年ごろまでの長い期間に、百穂の絵画観が秋田蘭画から離れ始めていたであろうことを指摘したい。

第一項 《七面鳥》の筆触にみる主観主義的表現



図 19 平福百穂 《七面鳥》 紙本墨画着色 六曲一双 各 165.9×358.4cm 1914 年

前節において述べたように、『日本洋画の曙光』にて解説された秋田蘭画の持つ指向性は、1900 年ごろの百穂にとって、重要な意味を持つ。1900 年に自然主義を標榜した百穂達の仮想敵は、天心一派の院展が掲げた理想主義であった。そんな院展に対して、百穂らは无声会を結成し、写実を基礎とする現実的で平明な風景表現へ向かったのである。そしてこの指向性が、百穂を秋田蘭画の歴史へと繋いだのであった。しかし无声会は 1913 年を最後に自然消滅し、1914 年から百穂の画風は大きく変化していく。例えば同年の《七面鳥》(図 19)などは、この大正期からの百穂の画風の変化を語るうえで、欠かせない作品として認識されているものである。

《七面鳥》は右隻に 6 羽、左隻に 3 羽の七面鳥を配した、六曲一双の大作である。七面鳥の描写は墨のたらしこみによっており、无声会時代の客観的な写実性からは一線を画した感がある。この作品は第八回文展で三等賞を獲得し、百穂の出世作となった。塩田稔雄は、

「《七面鳥》が百穂芸術のターニングポイントとなったことは間違いない¹⁵¹」として、そのたらしこみの技法を、同時代の琳派評価の観点から説明している。

《七面鳥》が当時の美術史研究の直接的な影響下にあると結論付けるのは躊躇されるが、墨が織り成す七面鳥の抽象的な形態は、当時の琳派評価に通じ、百穂もまた琳派のたらしこみに「抽象性」や「主観性」を看取したように思える。¹⁵²

ここで本論の文脈においてまず重視すべきは、「主観性」というキーワードである。この《七面鳥》が描かれた1914年ごろは、无声会時代と比べて、時代の状況は大きく変わりつつあったはずだ。百穂らが院展の理想主義の対角線上にあると自負していた无声会は、その前年1913年に自然消滅している。そしてこの自然消滅は、歴史の必然であったように思われる。というのも、前章で述べたように、この1913年は「後期印象派」概念が国内に定着した年であって、後に国画創作協会を設立する竹喬らが、主観主義的な写実へ向かい始めた時期ともほぼ一致する。13年間続いた无声会の役目は終わり、時代は主観主義的な方向へ向かった。つまり、当初の百穂らが標榜した「自然主義」や、そこにおいて重視された客観的な写実性というものの価値は、急速に相対化されていったのである。そうして百穂らも客観主義的な写実に見切りをつけ、あえて良く言えば、无声会時代の抑制的な描写から解放されたのだった。

では、「主観性」という点から見て、《七面鳥》のたらしこみは、どのような効果を生んだだろうか。《七面鳥》について、残念ながら百穂自身の言葉は殆ど残っていない。しかし、当時既に親交の深かったアララギ派歌人の斎藤茂吉が、この《七面鳥》の制作過程について、いくつも言葉を残してくれている。ここからは茂吉の言葉をひきながら、《七面鳥》を分析したい。茂吉はこのように書いている。

七面鳥もはじめは二曲に描き、鳳仙花を配したものであつた。鳳仙花は岩繪具で濃厚に一筆一筆に運び、七面鳥の雞冠にも色彩が相當にあつたと記憶してゐる。しかし此は未完成であるうち、一方の六曲一双の方に著手してその方は完成した。二曲の方は私のものになり六曲の方は渡邊草童君のものになつた。併し私は今まで部屋らしい部屋を持たずに生活して來たので畫伯にあづけた儘になつていた。¹⁵³

¹⁵¹ 塩田积雄「《七面鳥》のたらしこみについて」『平福百穂展』宮城県美術館、茨城県天心記念五浦美術館、美術館連絡協議会、2019年、21頁。

¹⁵² 同上、21頁。

¹⁵³ 斎藤茂吉「平福百穂畫伯」『斎藤茂吉全集 第六巻』岩波書店、1974年、215,216頁。（初出：『アララギ』1934年4月平福百穂追悼号。）

そのはじめに描いた七面鳥とは、《鳳仙花と七面鳥》(図 20) であると思われる。茂吉の文章中では「二曲」と言っていることに対して本作は六曲一隻の屏風であるが、これは茂吉の記憶違いであろう。つまり、百穂はまず《鳳仙花と七面



図 20 平福百穂 《鳳仙花と七面鳥》 紙本着色

六曲一隻 162.5×345.2cm 1914 年 秋田県立近代美術館

鳥》の制作に取り掛かり、途中から改めて《七面鳥》を描き直したわけである。そこでこの《鳳仙花と七面鳥》と《七面鳥》とを比べてみると、やはり《七面鳥》は、《鳳仙花と七面鳥》の経験を踏まえて描かれたものであることが良くわかる。まずはっきりと、《鳳仙花と七面鳥》の中心手前側の 2 羽が、《七面鳥》の右隻の 2 羽に、また《鳳仙花と七面鳥》の左奥の 1 羽が、《七面鳥》の左隻の端の 1 羽に対応していることが分かる。つまり百穂は、途中で構図を拡大し、描きかけの七面鳥のイメージを流用したわけだ。

そんな両者の比較によって明らかなのは、七面鳥の描写の様子の違いである。茂吉は《七面鳥》の制作過程について、このように書いている。

あの七面鳥の體の羽毛を描かれるときに、太い畫筆を以て當時の私の目には書家が字を書く筆のやうにみえたさういふ筆を持つて一筆一筆非常な力を籠めてかいて行つたものである。決して塗るといふやうな訣合ではなかつた。併しその墨がいつのまにか融合して行つて粗々しいどつちかといへば穢いやうな有様になつてしまつたのだが、描く時には書家が楷書をかく時と全く同じやうな心持であつた。¹⁵⁴

墨には胡粉が幾らか混つてゐるので乾くときには不思議な粗々しいものが出来たが、此は宗達光琳あたりの手法を學んだものであつた。¹⁵⁵

これは塩田氏の論考においても引用された文章であり、七面鳥の描写におけるたらしこみは「宗達光琳あたりの手法を學んだもの」とであるという説明がされている。「穢い」というのはその通りで、そもそもたらしこみの技法によって画面に表れるのは、水垢のような染みであり、いわば汚れそのものである。だから下手に乱用すれば、技法を目的化したような、

¹⁵⁴ 斎藤茂吉「平福百穂畫伯」『斎藤茂吉全集 第六巻』岩波書店、1974 年、216 頁。(初出：『アララギ』1934 年 4 月平福百穂追悼号。)

¹⁵⁵ 斎藤茂吉「平福百穂畫伯」『斎藤茂吉全集 第六巻』岩波書店、1974 年、216 頁。(初出：『アララギ』1934 年 4 月平福百穂追悼号。)

厭らしい作品になりかねない。しかし、仮に「穢い」要素があったとしても、《七面鳥》のたらしこみはそうした厭らしさを感じさせず、七面鳥の表現として成立している。

そもそも七面鳥は、黒い羽を逆立てて体の輪郭を覆い隠した捉えどころの無さ故に、描くには非常に難易度の高い生き物である。輪郭が体幹の明確な目印となるのは頭蓋と両足のみであるため、客観的に見たままを描こうとしても、扇状に広げた尾羽の図形の強い印象に、他の部分がついていかない。体を覆う逆立った羽の細部の構造に囚われると、際限なく加筆しなければならなくなるし、仮にそうして筆を重ねて描いていけば、黒の体色も相まって非常に重たい密度のある物体として完成してしまう。つまり、現実の七面鳥の、バサバサと空洞を含んだ羽の軽さを表現する為には、客観的な視覚情報の再現を超えた、絵画なりの工夫が必要になってくるわけである。そうして見てみると、最初に描いた《鳳仙花と七面鳥》は、まさに羽の細部の理解に囚われてしまい、鳥の体全体の統一感を欠いてしまった作品である。七面鳥の体を覆う羽のディテールや色など、情報量は《七面鳥》よりも多いのであるが、そうした表面上の情報の混雑によって、全体の核となる形の理解が妨げられてしまっている。だからその結果、部分が他の部分と結びつかず、バラバラに見えて来てしまう。対して《七面鳥》の場合、上記の欠点は見事に克服されている。尾羽の先端の白をはじめとした、本来の七面鳥の体における、目を惹くディテールは敢えて省略された。かわりに、画面にたらしこまれた薄墨の重なりが、大きく軽く膨らんだ七面鳥の印象を、見事に再現している。このたらしこみについては、茂吉が繰り返し熱く語っている。

僕は嘗て平福百穂畫伯の「七面鳥」を描くのを見て居った。あの「七面鳥」は一つ一つの筆觸、描線から来る味は分からない。出来あがってみると、墨が思ふ儘に滲んで行つて、朦朧たる墨色のうちに一種の綜合的力感を暗指してゐるのである。そこで當時ある批評家は、あの「七面鳥」を描く時に作者はただ朦朧と塗りあげたのであるかのやうに觀てゐたのである。しかるに實際は、鋒の長い毛筆に墨を含ませて、非常な力を籠めて一筆一筆に描いて行つてゐる。その中に可なり細かい描線が數多ふくまれてゐるのである。つまり羽のところなどは單に塗つたのでなく線描の法で行つてゐるのである。それが出来あがってみると、描線がおのづから融合し沒してしまつて居る。その時僕は畫伯の態度にひどく感動して、これを作歌の手法に應用しようとした。¹⁵⁶

茂吉がこうした描き方に反応し、「筆觸」について語っていることは、まさに後期印象派の影響を反映していると言える。そして、そうやって塗るのではなく描く意識で筆を運んだ結果、たらしこみの滲みが七面鳥の形の手がかりとなるような縁をのこしており、これが実物に負けず劣らずの複雑味を演出している。描き込んだ細部が全て滲んで消えてしまうよう

¹⁵⁶ 斎藤茂吉「冬夜漫筆」『斎藤茂吉全集 第五巻』岩波書店、1973年、63,64頁。(初出：『福岡日日新聞』1920年1月11,12日付。)

でいて、その苦労は画家自身の想像を超えた形で報われているわけだ。こうしたたらしこみの技法は百穂の十八番として活用され、これ以降 1910 年代には様々な作が描かれた。そうした中で、百穂はたらしこみの滲みを自由自在にコントロールするようになり、必ずしも「穢い」という印象を与えなくなっていく。その一方で、この《七面鳥》を含む幾つかの「穢い」たらしこみの作品の方が、無地の背景とのコントラストも相まって、鑑賞者に強い印象を与えている点も面白い。

第二項 《七面鳥》の様式にみる主観主義的意識

ところで、客観写実の価値の相対化という文脈で考えるなら、この《七面鳥》には筆触以上に注目すべき点がある。それは屏風という支持体である。まず《七面鳥》以前の作品においては、殆どが風景画の意識で描かれていたと言える。无声会時代の百穂の作品は、日本画としては極端に洋画に接近した写実性でもって、画面全体が画家の視覚の再現としての体裁をとっていた。つまり、まず中心となるモチーフがあり、それを支える地面や背景の空があり、それらが織り成す、前景、中景、遠景の空間的な繋がりがあった。例えば淡彩で余白が残されていたとしても、その余白は空や地面として明確な役割を持ち、全体的に風景としての体裁を保っていたと言って良い。しかし 1914 年の《七面鳥》は、そうした无声会時代の要素を完全に裏切っている。9 羽の七面鳥が描かれているが、その背景には一切なにもない。大きく残された余白は七面鳥たちの接地点の共通した高さでもって、ギリギリ地面と空中とを暗示しているが、その接地点には七面鳥の影すら描かれず、空との境界も曖昧である。こうしたメインモチーフ以外に何も描かない傾向は、これ以降しばらく続く。翌年 1915 年の《獣戯図》や《朝露》、1917 年の《豫譲》や 1918 年の《牛》などは、同様の性質を持つ作品と言って良いだろう。百穂はこの時期、客観的な風景を描くことを止めることによって、透視図法的な空間を徹底して画面に反映する義務から解放されたのである。

実は百穂は无声会時代から、縦横に長細い東洋画の伝統的形式に、苦勞させられてきた。それは、もとよりそうした伝統的な縦横比率が、当時百穂がとり入れようとした透視図法的な空間を再現する事を、想定していない形式だったからである。その一例として、无声会第二回展では、百穂の《雄鹿半島》(図 21) がこのような評を受けている。

雄鹿半島これは同氏の故郷だけあつて実景らしいが、河流海に注で、淡水鹹水相搏つ所、まことに曲がない、これは宜敷下五六寸は切り落すべしだ。¹⁵⁷

同作は百穂が実景を写したものであるとされ、人間の背丈の高さから、斜め奥へと続く海岸の風景が描かれている。透視図法的な空間意識で描かれており、水平線は画面中心より下に

¹⁵⁷ 桔梗之助、金嶺「无声會第二回繪畫展覽會漫評」『无声会 第 1 卷』青木茂監修、ゆまに書房、2002 年、126 頁。(初出：『絵画叢誌』1900 年 10 月号。)

来る。しかし、縦長の画面に、横に広がる海岸風景を描いたが故に、上下に大きく余白をとることにならざるを得なかった。これはこれで面白い余白であるとも言えなくはないが、少なくとも当時の批評家の眼には、それが欠点として映ったようだ。そして、こうした余白の傾向は、同時代の他の作品にも散見される。透視図法的な空間意識に則る限り、前節で見た竹喬の新南画のように、縦長の画面いっばいにモチーフを詰め込むことは難しい。百穂は後に、この伝統的な絵画形式と、近代の視覚形式との摩擦について言及している。

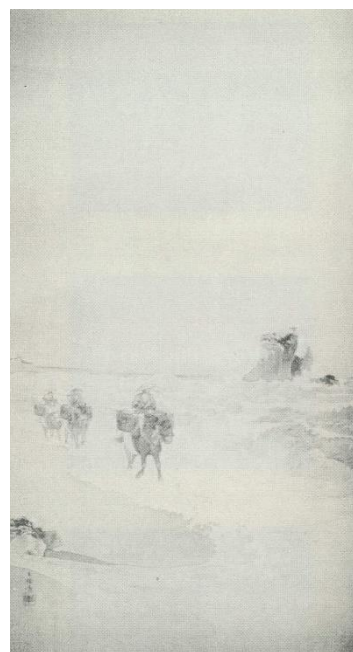


図 21 平福百穂《雄鹿半島》

1900 年

近頃の展覧會では正方形の畫や、或は正方形でなくともこれに近い横物が、大部分を占める様になつた。〈中略〉その理由は、畫面が著しく寫生的になつたことである。自然に對して寫生的な態度で、自然の一部を截り取って之を畫面にまとめる事になると、方形は最も便宜な形である。もしその幅が上下に長いと、畫面に餘白が多くなつて、それを埋めるにはどこかに無理が出来る。この画面の束縛を脱して自由な自然形を、其儘に畫面にするには方形或はそれに近い形が、最も便宜である。長幅を得意にした南畫でさへも、この頃は餘白で難儀してゐるものが見える様になつた。端から端まで書き埋めて、餘白をとらぬ工夫が、この頃の画風の主なものである。¹⁵⁸

これは明らかに、无声会時代の自身の苦勞を思い出しての言葉であるし、また同時に、国画創作協会のような流行を対象とした指摘でもある。竹喬も 1910 年代後半にかけて「写実主義」を宣言する中で、縦長だった新南画時代の縦横比率を、方形に近づけて行った。

しかしそれはあくまでも、洋画の様な客観的な写実性を目指す場合の話である。先の文章で、百穂はこう続けている。

東洋の畫面が正方形でなくて、著しく長幅であつたり横巻であつたりするのは、それだけ理由がある。東洋の山水畫はその中に住み、且つ觀る心持で畫く様にといふことは、既に宋代から注意されてゐる。自然を遊觀する心持で山水畫を描くことになると、西洋の風景畫の様に、一畫面一視點のものとならずに、その視點は畫面の中を、道に沿ひ、或は川に沿つて動き行く筈である。視點がかくの如く動いて、自然を遊觀する

¹⁵⁸ 平福百穂「竹窓小話 7 正方形の畫」『竹窓小話』古今書院、1935 年、24,25 頁。(初出：『アララギ』1924 年 11 月号。)

ならば、画面は上下に長くなるか、左右に長くなるかするであらう。¹⁵⁹



図 22 佐竹曙山《松に唐鳥図》

173.0×58.0cm

江戸時代 18 世紀

まして《七面鳥》は、単に横長なだけではない。支持体が屏風であるために、画面は各所で折れ曲がり、角度がつく。つまりそれは、洋画のような透視図法が表現として成立しにくい支持体である。この時期の百穂にとって、客観的な写実性が問題では無くなって行きつつあることが、この支持体の選択からよくわかるだろう。事実、《鳳仙花と七面鳥》では画面の余白を埋めるかのようにハウセンカが配置されていたが、《七面鳥》ではそういった七面鳥以外の要素は完全に省かれた。その様子は、余白を恐れるどころか、余白を楽しんでいる様である。

こうした、視覚情報をそのまま写すのではなく、描くべき要素を取捨選択して画面を単純化する傾向は、百穂の「写生」の性質として、晩年まで続くことになる。しかし本節冒頭の秋田蘭画に話を戻せば、こうした百穂の指向性は、秋田蘭画の真逆に向いているようにも見える。秋田蘭画は洋画の写実性を求めて、透視図法を研究したのであった。だから、例えば曙山の《唐鳥図》(図 22)などは、花鳥画の余白であったはずの部分に遠景を追加し、画面全体を風景として完成させている。言うまでもなく、そこには伝統的な形式への批判が含まれていた。その一方で 1914 年以降の百穂は、せっかく身に着けた近代的な風景としての視覚形式を乗り越えて、それをもう一度、伝統的な絵画形式の中に落とし込もうとしている。こういったすれ違いからしても、確かにこの《七面鳥》は「百穂芸術のターニングポイント」なのである。

¹⁵⁹ 平福百穂「竹窓小話 7 正方形の畫」『竹窓小話』古今書院、1935 年、26 頁。(初出：『アララギ』1924 年 11 月号。)

第五節 アララギ派写生論

前節では、後期印象派の受容があった 1910 年代、百穂の画風がどのように展開したのか見て来た。ここから先は、そうした百穂の思想の変化が、どのように成されたのか考えたい。前章で取り上げた小野竹喬の場合、後期印象派の受容に際して絵画理論の基礎を提供したのは、美学者、美術史家である中井宗太郎であった。しかし百穂の場合、一見してそうした指導者的な存在は見えてこない。ただし確実に言えるのは、百穂の所属したアララギ派の短歌における写生論が、画家としての百穂の画論と、相関関係にあったということである。そこで本節では、百穂の絵画観に大きく影響を与えたと思われる、島木赤彦、斎藤茂吉、金原省吾の写生論を、それぞれみていきたい。

第一項 島木赤彦の写生論

島木赤彦（1876-1926）は、長野県に生まれたアララギ派を代表する歌人の一人であり、同時に長野の小学校にて校長も勤めた、熱心な教育者としての顔も持つ人物である。彼はこの後に紹介する茂吉と並んで、アララギ派の写生論を築き上げた旗手であると言って良い。百穂とは 1906 年に会っており、互いの歌論、画論に影響を与えている。彼の写生論には 1918 年の「写生道」や 1924 年の「歌道小見」などがあるが、本論では時期の早い「写生道」を中心に引用しながら、彼の写生論をみていく。この写生論においてまず特徴的なのは、「写生」という根本的な概念を謝赫の画論にまで遡って解説している点である。こうした、東洋画論を読み解くことで「写生」を再解釈しようとする姿勢は、茂吉にも引き継がれた。まず赤彦はこのように書いている。

元來寫生といふ語は由來を支那の畫論に發してゐる。支那の寫生説が日本に傳はり、日本の寫生説傳統久しくして、現に今發達しつつある日本畫西洋畫亦多く寫生の領域を開拓してゐる。〈中略〉夫れ始めて八卦を畫するは畫を作すの鼻祖である。既に畫といへば形を象はぬはない。謝氏六法中に謂ふ所の應物寫形である。寫生の道はここに始まる。¹⁶⁰

まず「写生」とは「應物寫形」、つまり対象の模倣に始まるものであるという。次に、赤彦は続けて、この東洋画論における「写生」という行為の結果が、単なる対象の模倣に留まらない、二面性を持つものであることを説明する。

既に形を象るといふ。外よりすれば形を寫すの道である。内よりすれば心を寫すの手

¹⁶⁰ 島木赤彦「寫生道 一」『赤彦全集 第四卷』岩波書店、1969 年、38,39 頁。（初出：『アララギ』1918 年 5 月号。）

段である。心動くなくして形を寫す事なく、意至らずして物を象るの理がないからである。之謝氏六法中、更に氣韻生動を説く所以である。氣韻生動と應物寫形とは支那畫論の骨子にして、兩者説くに分つ可くして、徴するに分つ可からざるものである。

161

つまり、「写生」によって写し取られた対象の姿は、その「写生」の過程で人間の心を通過している。だから「写生」という行為には主客両面の要素が備わっており、本質的に、それらを切り離すことは出来ない。

支那繪畫に於ける寫生論は、必ず象物により始まり傳心に至つて止まる。夫れ生を寫すは、性命を寫すもの、性命を寫すは神を傳ふるものである。¹⁶²

「写生」は対象の模倣に始まるが、「写生」は対象の姿形を写す過程で、対象に臨んだ人間の心の動きをも写しとる。そして東洋画は、この心の動きを重視する。赤彦はこうした理論によって、「写生」をたんなる客観的な対象の模倣に過ぎないとする誤解を、厳しく批判したのであった。これが、赤彦の写生論の基礎的な部分である。

因みにこの写生論について、赤彦は「写生」における「疎」と「密」という二つの道の存在を認めている点が面白い。

翎毛の微花蕊の細に入つて之を寫生すとなすものも取捨する所固より存す。之を捨つべきに捨て、之を取るべきに取る。既に意を寫すの義あり。筆墨傳彩竝に周密を致すもの之亦神を傳ふるものをして全からしめんとするの道なるに於て、彼の疎なると是の密なると其の意相通じ、其の心相領す。これ彦遠の顧陸張呉の用筆を論じて疎密架を同じうせしむる所以なり。¹⁶³

つまり「写生」には、対象の本質以外を積極的にそぎ落とす「疎」の道と、対象の觀察を細部に行き渡らせて描き切る「密」の道がある。ただし、こと短歌に関しては、赤彦は「疎」の道を推奨している。

我が短歌に於ける寫生を論ずるは自ら畫を論ずると同じからず。短歌の詩形小なる一

¹⁶¹ 島木赤彦「寫生道 一」『赤彦全集 第四卷』岩波書店、1969年、39頁。(初出：『アラギ』1918年5月号。)

¹⁶² 同上、39頁。

¹⁶³ 島木赤彦「寫生道 二」『赤彦全集 第四卷』岩波書店、1969年、45頁。(初出：『アラギ』1918年10月号。)

なり。筆墨と言語と等しからざる二なり。今の予を以て短歌と寫生との關係を攷へしむるは、則ち密より疎に入らんことを望み、繁より簡に入らんことを望む。〈中略〉疎は形を離るるにあらず。要に中り髓を捉ふるをいふなり。¹⁶⁴

俳句や短歌の伝統的な形式には、17 音あるいは 31 音という制約がある。つまりその形式は、例えば写実的な絵画の如く、眼前の自然を細部まで模倣し得るだけの情報量を備えていない。だから俳句や短歌における写生は、その描写の取捨選択において、出来るだけ自然の本質に近い情報を選び取ろうとすることになる。そしてその選択に、「写生」を行う人間の写意、心が反映されるという、これが赤彦の写生論である。北住は『寫生説の研究』において、こうした赤彦の説を、このように評価している。

寫生による表現が対象における最も本質的なものを中心としてなされるべきことは、赤彦によつてはつきり論づけられるに至った。東洋の畫論において対象の再現を意味する「形似」の概念を、赤彦は寫生の基礎として考えたが、單なる模寫としての「形似の接近」に安んぜず、その「接近に過」ぎて細密煩瑣に流れるものはこれを斥けた。

〈中略〉「全心集中」の觀照が、「事象の中核」の把握を、目ざすものであつたことを思ひ併せると、その中核を擧揚し、末梢的なものを切捨てて表現するのが即ち單純化である。¹⁶⁵

こうして「写生」における描写の單純化を積極的に意義付けたことは、詩歌に限らず、日本画にとっても価値あることだろう。視覚情報を画面上に再現し切ることを可能とした写実的な西洋絵画と、余白を活かし少ない手数で画面を成立させようとする日本の絵の伝統的形式は、まるで赤彦のいう「密」と「疎」の対比に重なるようである。このことについては後述する。

第二項 斎藤茂吉の写生論

次に、茂吉についてみていく。斎藤茂吉（1882-1953）は赤彦と並ぶアララギ派の代表的な歌人であり、また、ドイツへ留学して学んだ精神科医としての顔も持つ。茂吉と百穂ともやはり 1906 年に出会っており、茂吉は百穂について幾つも小文を残している。これら小文は、前項で引用した《七面鳥》の制作過程に関するものをはじめ、百穂の作品を分析する手がかりとして、今日も参照されている。この茂吉の歌論を代表するのは 1920 年の「短歌に於ける寫生の説」である。まず茂吉は赤彦に倣い、「畫の説より短歌の説に移るに當つて、

¹⁶⁴ 島木赤彦「寫生道 二」『赤彦全集 第四卷』岩波書店、1969 年、45,46 頁。（初出：『アララギ』1918 年 10 月号。）

¹⁶⁵ 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955 年、336 頁。

予等は畫論中の用語例の「核心」を捉えなければならない¹⁶⁶」として、やはり東洋画論に根差した「写生」の定義論から話を始めている。ここで茂吉は、古来「写生」の意味が一定しなかったことを指摘し、その変遷を丁寧に述べている。この過程は割愛するが、結論はこのようなものである。

竹洞は寫生の妙諦を説いて、『無くて協はぬところ』といふ句を用ゐた。いつたい、『無くて協はぬところ』とは何んであるか。云はずとも知れた、神である。たましひである。いのちである。すなわち聖書の『無くてかなふまじきもの』である。畫論に於ける「寫生」の語義は、あまたの歳月を経來つて、ここに安定の基を作つたとして好い。

167

こうした「写生」の定義は、それが対象を冷たく見つめ客観的に模倣するだけの行為ではなく、そこに「神」という主観的な要素を認めている点で、赤彦と概ね共通している。また同時に、「無くて協はぬところ」と書いている様に、茂吉は不要な要素を排除して本質を描き出すという、「写生」における単純化についても説いている。この点も、「密」より「疎」を求めた赤彦と、同じ結論に達していると言えるだろう。こうした性質を「写生」の核心としたうえで、茂吉は歌論に話を進める。歌論では、茂吉は「写生」の性質を「實相に觀入して自然・自己一元の生を寫す。これが短歌上の寫生である」¹⁶⁸という風に表現しているが、やはりこれも、概ね同じ意味と考えて良い。そしてこれが、茂吉の歌論のキーワードとなった「実相觀入」である。

北住も『寫生說の研究』において、こうした茂吉と赤彦との共通点を指摘している。

茂吉は確實さを缺いた粗略なものに對しては綿密な現し方を求めるけれども、徒らに煩瑣なものは斥け、竹洞の畫論にはゆる「無くては協はぬ所」を摑むべきことを力説した。〈中略〉茂吉のこの見解において、単純化が本質的なものの顯揚を意味する點は赤彦の場合と同様である。¹⁶⁹

ただし、両者の歌論を完全に同一視するわけにはいかない。北住はこのように書いている。

¹⁶⁶ 斎藤茂吉「短歌に於ける寫生の說 第一 東洋畫論の用語例」『斎藤茂吉全集 第九卷』岩波書店、1973年、777頁。（初出：『アララギ』1920年4月号。）

¹⁶⁷ 同上、777頁。

¹⁶⁸ 斎藤茂吉「短歌に於ける寫生の說 第四 「短歌と寫生」一家言」『斎藤茂吉全集 第九卷』岩波書店、1973年、804頁。（初出：『アララギ』1920年9月号。）

¹⁶⁹ 北住敏夫『寫生說の研究』角川書店、1955年、336頁。

赤彦が「中核」を「対象」自體に見出してみたのに對して、茂吉が「無くて協はぬ所」を作者の「感動」もしくは「生」との関係に求めたのは重大な差異でなければならない。〈中略〉要するにそれらは、対象よりも自己、客觀的な觀照よりも主觀的な感動を主とする立場に基づくものに外ならない。¹⁷⁰

茂吉のそうした傾向は、例えば「短歌に於ける寫生の説」のこうした部分に明らかであるように思われる。

繪畫では實相・自然を対象として飽くまで其を究めることが即ち自己の生を寫すことになるので、これが繪畫上の寫生である。これが繪畫上の寫生である。クールベの海波圖の如きは即ちそれである。然るに短歌になると、感情の自然流露を表はすことも亦自己の生を寫すことになり、実相觀入になり、寫生になるのである。¹⁷¹

近代化以降、元々一般的には単なる対象の模倣としての客觀的性格を強く持つと思われた寫生であるが、アララギ派の寫生論においては、客觀と主觀、「寫生」と「写意」は不可分な存在となった。そして特に茂吉の寫生論に至っては、寫生は対象ではなく「自己の生を寫すこと」こそが目的となっている様にさえ読める。この茂吉の、ある種の表出主義的な寫生論は、アララギ派における「寫生」の到達点として考えられるものだろう。そして、こうして「寫生」の意味、意義の解釈が広がった背景に、大正期以降の近代的自我の発露、個性の問題があったことは言うまでもない。赤彦や茂吉が単なる自然の模倣としての寫生に満足しなかったということは、そうした時代の空氣からして必然であるかのように思われる。茂吉は自身の寫生論を子規のそれと比較して、このように書いている。

『實際を有のままに寫すを假りに寫生といふ』と子規はいふ。この實相に縁つて表現する點は、支那畫論の「寫生」と相通ずる。しかし、『有の儘』に重きを置いて、『多少の取捨選擇』ぐらゐにとどめたのは、支那畫論で論じたやうに、寫神、寫心、すなわち直ちに實相の核心に參入するやうな深い解釋とは少し違う。子規は元來悟りめいた玄妙といふやうな事を云うのは嫌であつたのであるが、そのみでなく、子規は東洋画論に精しい畫家と交際しないで、おもに西洋畫家と交際して居たから、それらの畫家の用語例を其儘文章に引移したのである。當時の西洋畫家は、『日本畫家は粉本に據つて畫く、これに反して西洋畫家は實物に據つて畫く』といふぐらゐな、さういふ手段、過程を云つてゐたのである。かう書いて來れば、子規が用ゐた寫生の概念と、

¹⁷⁰ 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955年、337頁。

¹⁷¹ 斎藤茂吉「短歌に於ける寫生の説 第四 「短歌と寫生」『斎藤茂吉全集 第九卷』岩波書店、1973年、812頁。（初出：『アララギ』1920年9月号。）

予等の用ゐる寫生の概念とは程度上でちがふ。¹⁷²

つまり子規にとっての写生は、洋画から輸入した「写実」を意味していた。これはアララギ派の、東洋画論に根差した「写生」とは別物である。茂吉たちの場合、自然の表面を機械的に描写する受動的な行為と、人間の意志力によって自然の本質を探り描き出す能動的な行為をはっきりと区別し、特に後者を「写生」と呼んだのであった。つまり、アララギ派の「写生」とは、子規のように単なる芸術制作上の手段としての写実性ではなく、個性の表現という彼等にとっての芸術の目的と一体化したものである。こうした、子規から茂吉までの写生論の変遷を百穂の画業に重ねるならば、ちょうど无声会にて「自然主義」を標榜した画業前期から、後期印象派の受容を経た画業後期への変化と、ほぼ同期していると言えるだろう。百穂は无声会の結成以来、この詩歌における写生論が変遷する現場に立ち合いながら、自身の絵画観も変化させていったのであった。

第三項 金原省吾の写生論

ところでこうしたアララギ派の写生論は、如何に東洋画論に根差しているとはいえ、それらの結論は、概ね短歌を目的としたものとなっている。もし百穂の画風、画論に重ねて考えるならば、それら歌論が根差した東洋画論の解釈にこそ注目する必要があるだろう。しかし、アララギ派の東洋画論解釈を代表する資格を、赤彦や茂吉に限定しても良いものだろうか。例えば茂吉は、こうした東洋画論研究において、同じアララギ派歌人の一人、金原省吾にも信頼を置いていたように見える。前項の「短歌に於ける寫生の説」内で、茂吉が東洋画論の用語例について「寫意の事は島木赤彦君、河西省吾君の二君が已に論じて居るのを知れ」¹⁷³ といって、赤彦に続けて金原（旧姓は河西）の名を挙げていることから、それが分かる。

金原省吾（1888~1958）は赤彦に師事したアララギ派歌人であり、美学者、美術史学者として活躍した人物でもある。そして金原は、百穂との間にも直接の深い交流があったであろうことが、『日本洋画の曙光』執筆時の事情から推察できる。今橋氏は『日本洋画の曙光』の巻末記における百穂の一文「編輯、筆記、校正等については専ら金原省吾君、横川三果君を煩わした」¹⁷⁴という部分に注目して考察し、このように述べている。

現代の学界的常識に照らせば、『日本洋画の曙光』という書物は、百穂と金原省吾の連

¹⁷² 斎藤茂吉「短歌に於ける寫生の説 第二 正岡子規の用語例」『斎藤茂吉全集 第九卷』岩波書店、1973年、779,780頁。（初出：『アララギ』1920年5月号。）

¹⁷³ 斎藤茂吉「短歌に於ける寫生の説 寫生の説別記 其の三」『斎藤茂吉全集 第九卷』岩波書店、1973年、864頁。（初出：『アララギ』1921年1月号。）

¹⁷⁴ 平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011年、208頁。

名で本来上されるべきものであったと思われてくる。¹⁷⁵

今橋氏はこのように書いて、金原が百穂の『日本洋画の曙光』執筆に深く関わったことを指摘し、百穂の秋田蘭画研究をバックアップした金原たち「知の共同体」の存在を推察したのであった。アララギ派内部において認められた東洋画論の研究者であり、百穂の『日本洋画の曙光』の影の共著者とも推察される金原は、赤彦や茂吉に続いて、本節で取り上げるに相応しい。

金原は 1920 年代から戦後にわたって、『絵画に於ける線の研究』に代表される数々の東洋美術研究を発表している。中でも本項では、1924 年に発表された『東洋画概論』の内容に注目する。『東洋画概論』は東洋画の性質を美学的、美術史の見地から考察した書籍であり、百穂がそれを読んでいたことは、例えば 1927 年の百穂の画論「写生の話」に示唆される。

東洋画の寫生と云ふ言葉は支那畫論の六法中に書かれてありまして、これは近頃金原省吾氏の「東洋画概論」に精しく論議されてあります。¹⁷⁶

百穂が自身の画論を語るにあたって、その前置きに本書のタイトルを挙げているのであるから、この『東洋画概論』の内容は重く見る必要がある。しかし、これまで百穂とアララギ派写生論の関係に関しては、アララギ派を代表する赤彦や茂吉の歌論と関連させて語られるにとどまっており、金原やその著書である『東洋画概論』と百穂との関係を分析した論考は見当たらない。本書は 10 章立てで構成された 381 頁にわたる内容であり、概ね東洋画の画論を謝赫に求め、その六法の解説から、西洋画と比較した東洋画の有効性を説いている。赤彦や茂吉の写生論が随筆集的な性格を持ち、またその中で語られる東洋画論が最終的に歌論に帰結させられていることを思えば、それらに比べて金原の『東洋画概論』は、より直接的に画家の制作活動に関わる内容だといえるであろう。そこで本節の最後に、この『東洋画概論』の内容を整理したうえで、百穂とアララギ派写生論との関係を考えたい。

(1) 主客の問題

すべてを記載するわけにはいかないので、やや恣意的になるのを覚悟のうえで濃淡をつけ、その内容を極短く要約する。本書はその前半において、赤彦らと同様に東洋画の思想体系を中国画論の「畫六法」に求め、まずその内容から矛盾した 2 つの要素を取り出して、問題提起を行っている。

¹⁷⁵ 今橋理子「平福百穂と知の共同体」平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011 年、248,249 頁。

¹⁷⁶ 平福百穂「寫生の話」『竹窓小話』古今書院、1935 年、117 頁、319 頁。(初出：『アララギ』1927 年 1 月号。)

この原理の中では、第一に作品を作者の人格に歸し、その人格の世界は特異の世界であつて、全く作品の中に終始し得る自足の世界であるとする。第二に作品を對象の性情に歸し作品は對象に切似する時にはじめて價值を生ずるのであつて、作品は對象に従属するものとする。而してこの作品を人格に歸する原理と、對象に歸する原理とは對立する二つの原理である。¹⁷⁷

アララギ派写生論においてももはや見慣れた、芸術表現における主観と客観の對立である。この問題に対して金原は、顧愷之を例に出しながら、「神氣」という概念によって解決を図っている。

彼に依れば「美麗の形、尺寸の制、陰陽の數、纖妙の迹」は世の貴ぶ所であるが、神は心にある。そして神は「長短、剛軟、深淺、廣狹」とも異り、「山高くして人遠き」趣のあるものである。かくして神氣は感覺的存在とは異なつて居る。しかし「長短、剛軟、深淺、廣狹、點睛、上下、大小、醜薄」等に「一毫一失」である時には、神氣は之と共に變ずる。〈中略〉感覺的存在たる形象と、超感覺的存在たる神氣とは、異りつつ相應するのである。故にこの關係から見て兩者はもと同一の根據に立つてゐるものなることを想像せしめる。神氣の眼に見ゆるものは形象である。形象の中にふくむ意味は神氣である。故に神氣は外に形象となつてはじめてその意味が完結する。形象は内に神氣を得てはじめてその意味が完結する。¹⁷⁸

神を寫す事によつてはじめて、對象を寫すことは完結するものと考へられる。しかも形を離れては神はないのであるから、神を寫すことは同時に形を寫すことである。されば「形を以て神を寫す」所に、形象を寫すことは完結する。故に彼にあつては神氣の問題は全く寫生の問題である。¹⁷⁹

ここでは自然の形象という感覺的な要素と異なりつつも相應ずる、「神氣」という形而上の要素の存在が説明されている。自然の形象は「神氣」に対応しているから、「写生」はこの「神氣」を目的として、自然の形象を写すというわけである。更にこの「神氣」という概念そのものに関しては、このように書いている。

これは支那の根本思想であつて、一切は天より始り、地に依つて成される。天の氣は

¹⁷⁷ 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924年、23頁。

¹⁷⁸ 同上、24,25頁。

¹⁷⁹ 同上、26頁。

人及び物の生氣をなすのであり、地の氣は人及び物の形體をなすのである。神氣はこの天氣にあたり、骨氣は地氣に當るのである。天氣と地氣とは一切の生成の原理である。故に神氣は一切のものにある。¹⁸⁰

ここで説明される「神氣」、「骨氣」とは、心と肉体を成り立たせる魂魄の思想として解釈すれば良いだろう。だから「神氣」は、茂吉を真似て、有り体に魂と言ひ換えることも可能だ。そして「骨氣」とは、自然の外観の中に見出すことが出来る本質的な形の要素であって、それは「神氣」に対応した存在である。だから、もし「神氣」を動植物の「魂」と言ひ換えるなら、「骨氣」は動植物の身体を觀察した時に見いだされる、魂を反映した形である。つまり人間は、自然の外観を觀察して「骨氣」を捉えることで、間接的に「神氣」の存在を感じることが出来る。この前提の上で、金原は「写生」における主客の問題を、このように結論付ける。

其處に描かれたるものを、對象の神氣を中心として見れば、それはもとより對象の形象化された神氣である。之を自己の神氣に就いて見れば、描く時に働いた自己の神氣が、對象の形象化されたものである。何れよりするも共に形體の中にある神氣である。對象の中にある人格である。かくて作品の中にあつては、人格と對象とは新しき一致をなしてゐる。そこには何等の對立がない。この對立を新しき一致とすることが即ち創作である。¹⁸¹

つまり、画家が自然の「神氣」を捉えて表現しようとするとき、その自然の「神氣」は画家自身の「神氣」と一体になっており、區別がない。なぜなら、「神氣」は魂であり心であって、画家は自分の「神氣」で對象の「神氣」に触れることになるからである。こうして自然に自己を投入することが東洋画における「写生」であり、そこでは既に、主客の對立は止揚されているわけである。こうして「神氣」を捉え「神氣」を表現する効果を、「伝神」と呼ぶ。ここで注意しなければならないのは、上記の理論による主客の一体化が、画家が自己を滅して對象に没入することを前提としている点である。画家は自己の表現したいことを先行させて、對象を利用するわけではない。ここには、赤彦らの歌論が抽象的な感情表現を良しとせず、對象の描写に専念することこそが真の直接的な感情表現であるとした¹⁸²のと、同じ思想が見て取れる。

また、この主客統一の理論に関連して、東洋画における骨法用筆の意義も説明される。

¹⁸⁰ 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924年、27頁。

¹⁸¹ 同上、27,28頁。

¹⁸² 島木赤彦「短歌に於ける主觀の表現」『赤彦全集 第四卷』岩波書店、1969年、49頁。（初出：『アララギ』1919年4月号。）

骨法は骨氣の表出せらるる傾斜であるが、用筆はこの傾斜を現實にするものである。換言すれば用筆によつて骨氣は骨法となるのである。即ち用筆によつて骨氣は画面化するのである。〈中略〉用筆を重ずるとは、線條を重ずることである。線條は色彩に比して、對象性が少ない。この少い對象性によつて、基本的なる形體と感性とを表現することである。即ち線條によつて神氣に至る道である。¹⁸³

「写生」の目的は「神氣」を捉えること、つまり「伝神」であるが、「神氣」は直接的に感覚で捉えることは出来ない。だから「神氣」と対応関係にある「骨氣」を対象の外観から感じ取り、線による表現として、画面上に翻訳するわけである。これが「骨法」であり、それを成す「用筆」である。そこで「骨法」がなぜ線によるべきかといえば、「線は形や色を時間化することによつて、その活動性を得、その基本的形體とその感情を生き生きとして完成する」¹⁸⁴からである。近代化以降、後期印象派の受容をきっかけに再注目され、日本画においては新南画の流行にも影響した「筆触」の価値が、こうして東洋画論の文脈で語り直されていることは興味深い。

（２）伝統の問題

次に、そうして解消された主客の問題に対して、更にそれらに矛盾対立するかに見える３つ目の要素「伝統」の問題が提起される。東洋画論においては古画の模写による学習等が推奨されるが、これは一見して、伝統が画家の個性を殺し作品を形骸化させるかの如く思われる。それは先に和解した、主観、客観どちらの原理とも相容れない。

繪畫が模寫に依つて発達するといふ模寫の原理が、先の第一の人格の原理と、第二の對象の原理と對立する。即ち先ず第一に作品の人格を重ずることは模寫によつて他に學ぶことと對立する。第二に對象に従属する要求は、他の作品に従属する要求と對立する。¹⁸⁵

この矛盾に対して、金原はまず科学と芸術との対比によって、芸術における伝統の価値を説明している。

自然科学は前人のなし終つた功績に次ぐものであるが、芸術は常に前人と同一の點から出發せねばならぬ。随つて前人のなし始め、なし遂げた事は、また自分のなし始め、またなし終げねばならぬ所である。故に前人の足跡は同時に吾の進路である。かくて

¹⁸³ 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924年、34頁。

¹⁸⁴ 同上、35頁。

¹⁸⁵ 同上、23頁。

傳統は吾等の藝術の上に重き地位をしめる。ただその傳統を最もよく吾等の現實たらしめんが爲には、先ず第一に自然から出發せねばならぬ。自然から出なくては、傳統の中に眼を開くことが出來ぬ。¹⁸⁶

科学は時代を追って積み上げて行くものだから、先人と同じことをしても仕方がない。しかし藝術は科学ではなく、藝術は時代の奴隷ではない。藝術は時代を超えた普遍的な生命の問題であるから、先人の問題意識を引き受け、別の方法、自分なりの解釈でもって挑むことも、藝術の道である。金原はこうして、藝術における伝統の価値を説明する。そのうえで、模写は個性を殺すものではなく、個性を育むものであると主張する。

模寫とは吾に先行せる傳神寫照に學ぶ事である。随てその前代に行はれた對象と模寫との對立即ち自然研究と傳統との對立は、この「傳神」の思想に依つて十分に除去されたのである。〈中略〉藝術にあつて、その個性を最も明晰にする途は、對象の中に沒頭することであり、對象の中に沒頭する事は「傳神」である。

つまり、模写する作品が自然の「神氣」を写し取った「写生」であるならば、それを対象として「写生」を行うことも、また「傳神」である。こうして、金原は先述した主客統一と同様の理論によって、伝統が個性を殺すものではなく、本質的に自然の「写生」と同質の、個性を活かす行為であることを説明する。

こうして金原は、東洋画における主客の統一と、東洋画の伝統につく重要性を指摘した。これらが本書の内容の基礎となる部分である。歌論ではなく、東洋画論の解釈それ自体を目的として書かれた本書は、先行する赤彦や茂吉らの写生論と多くの共通した論点を持ちながら、より詳しく、より整理された内容となっている。アララギ派写生論の本質を、東洋画論に遡った「写生」の再解釈に求めるならば、本書の内容は歌論ではないにしても、アララギ派写生論の本質が結晶したものであると言えるだろう。

（3）東洋画の性質

本書のこれ以降の内容は、上記でまとめた東洋画論の解釈を更に深めるべく、より踏み込んだ解説を行っている。そして本書の後半では、洋画と比較した東洋画の形式的特徴に迫る。その結論は、このようなものであった。

簡素の美即ち非存在形式の美、個物の美即ち非関係形式の美、運動の美即ち発生形式の美の三者は、長き東洋畫の精神であつて、約して之を骨法形式の美となし得る。¹⁸⁷

¹⁸⁶ 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924年、40,41頁。

¹⁸⁷ 同上、315,316頁。

金原は東洋画の形式的特徴として、「非存在形式」「非関係形式」「発生形式」の三つを挙げている。まず「非存在形式」とは、赤彦や茂吉のいうところの、「単純化」に対応するものと考えて良い。東洋画は余白を活かし、より少ない要素で画面を完結させる。そうしたスタイルのことを、細密描写によって全てを描き切る「存在形式」的な洋画との対比で、「非存在形式」と呼ぶ。

畫面はその最少の存在に於いて最大最深の展開をその前後に有ち得るのである。その寡黙に於いてあらゆる存在に耐えふる謙虚を持つていのである。¹⁸⁸

そして、こうした「非存在形式」的である東洋画は、最小限の「骨法」によって「骨気」ひいては「神気」を捉え、無限を暗示する。こうした、有限な画面が無限を暗示するというコントラストの強さが、鑑賞者の感動を最大限に引き出すというわけである。

次に「非関係形式」とは、東洋画の伝統が、「構成的」ではなく「融合的」であるという点を指す。洋画の画面は「関係形式」的であり、複数のモチーフを構成して風景画や静物画を描く。しかし東洋画の伝統は、そうではない。

各個物が、画面に於いて更に大きい一個物に合成せんとする傾向は、そこに東洋畫に一種特異なる性質を附興する。〈中略〉全分相應の世界に於いては、個物は一つの世界であり、即ち風景畫である。¹⁸⁹

つまりこれも、ある意味で「単純化」の発想に近い。東洋画はひとつの石ころを描くにしても、「骨法」によってその「神気」を捉え、そこに世界を暗示しようとする。だから、画面は個物化しがちであり、「非関係形式」的な傾向をもつ。

最後に「発生形式」とは、東洋画の描写が運動、時間を内包している点を示している。洋画は風景画にせよ静物画にせよ、西洋合理主義的な空間意識でもって視点を固定し、ある一瞬の視覚情報を画面に定着させようとする。対して東洋画の線には動きがあり、そこには時間がある。また、絵巻物にみるような、視点ごと移動しているかのような空間表現も存在する。

西洋画が静止的に観察するものを、之は主として動作的に観察せんとしている。されば西洋画が存在状を示すに對して、東洋画は存在すべき状態を示している。¹⁹⁰

¹⁸⁸ 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924年、248頁。

¹⁸⁹ 同上、255頁。

¹⁹⁰ 同上、315頁。

こうした時間、動きといった要素も、やはり「骨法」をはじめとした「神氣」の表現に帰結する。ここまで説明した東洋画の特徴「非存在形式」「非関係形式」「発生形式」は、すべて「神氣」の表現を目的とした「写生」という行為における、その手段としての「骨法」に由来する性質である。また本論では割愛したが、東洋画において背景を持たない花鳥画や、色彩を持たない水墨画が描かれたことについても、同様の目的を持った「単純化」の例として説明されている。これが、『東洋画概論』において金原が主張する、東洋画の性質である。

(4)『東洋画概論』まとめ

ここまで極簡単に、金原の『東洋画概論』の内容についてみてきた。本書はアララギ派写生論が問題にしてきた「写生」における主客統一の理論や、その根拠となる東洋画論の解釈に関して充実した内容を持つとともに、そうした内容を踏まえて、東洋画の形式的特徴についても言及している。本書が発表されたのは1924年であるから、それは赤彦や茂吉の写生論が既に形を成した後のことであるし、百穂に関しても同様である。そのため本論は、『東洋画概論』にみるような金原の思想が、そのまま百穂の画論になったと主張するものではない。金原が百穂よりも10歳以上若い学者であることを思えば、むしろ赤彦や茂吉、百穂らの影響のもとで、本書の内容が深まった可能性も高いだろう。また同様のことが、赤彦や茂吉と百穂との関係にも言える。関係は一方的ではないのである。ともかく、今橋氏が「知の共同体」と呼んだように、アララギ派を中心とした百穂の人間関係は、ある程度に思想や問題意識を共有しており、つまりそれはアララギ派の問題であると同時に、百穂の問題でもあったはずだ。だから、百穂の東洋画論解釈の解像度がどの程度かは断言できないにしても、こうしてアララギ派写生論の原理を確認しておくことには意義があると思われる。

また、こうしたアララギ派の写生論は、前章で取り上げた中井宗太郎の理論とも、問題意識を共有している。つまり、自然の模倣と、個性の表現を、絵画においてどのように両立し得るかという論点である。そして、中井が西洋絵画理論をそのまま日本画に輸入したことに對し、このアララギ派写生論は、単なる写実性と区別した東洋画の「写生」を主張することで、東洋文化の独自性を推し出した。西洋絵画理論に対する、この日本人、あるいは東洋人としての主体性が、前章と本章を区別する点であると言えるだろう。

第六節 アララギ派写生論の意義

第一項 百穂の写生論

前節では、アララギ派写生論を紐解くにあたって、特に金原の『東洋画概論』に文章量を割いた。しかし注意しなければならないのは、金原が中世、近世東洋美術の研究者であったことに対して、百穂は現役の近代日本画家であったということである。赤彦や茂吉が「写生」を短歌に応用したように、百穂も西洋芸術思潮を輸入し激変する近代日本画の世界に、「写生」の理論を応用していかなければならなかったはずだ。そこでここからは、アララギ派写生論と百穂の画論や画風を比較しつつ、百穂らの写生論が近代日本画史においてどのような意義を持つか、考えていきたい。

(1) アララギ派写生論との共通点と、百穂の独自性

前節でみたようなアララギ派の写生論が歌論、写生論として言語化されていくのは 1910 年代後半以降であって、1920 年代に入ると、百穂も自身の写生論を饒舌に述べるようになる。百穂の画論を代表するもののひとつである、1921 年の「日本画の傳統」において、百穂は同時代の日本画に対する見解を語っている。

古に學ぶことは即ち傳統につくことである。自然に學ぶことは寫生である。この二つは別々の如くであってしかも別々ではない。のみならずこの二つは分離しては、相互に意味が完結しない。なぜ畫では伝統に就く必要があるか、最も独自の貴ばれる繪畫にどうして、この傳統を必要とするか。これは確かに一つの疑問である。しかし繪畫の本質を吟味すれば容易に解決される。

科學は前人のなし終つた所からなし始め、前人のなした効果に効果を積んでその成績を増大してゆくが、芸術は全部の人格に立つが故に、前人のなし始めた所からなし始めねばならない。前人の爲し始めたといふは純眞な心の精進に立ちかへるのである。

然らば前人のすぐれた藝術家を學びさへすれば完成するのかといへば、さうはゆかない。藝術に重要な独自の創造は、ただ古人の傳統に學ぶのみではなし得ない。自分を原因として動くものがなければならぬ。それは自然に觀入することが深くなければならぬ。ここに自然を學といふことは、單に自然の皮相の模寫をつくるのではない。自然を人格の上に移して全人格の所有とするのにある。そこに独自の創造が生れる。

191

わざわざ長文を引用したのは、まず百穂の画論が、前節でみてきたアララギ派写生論の内容と重なっていることを確認する為である。例えば「自然に觀入」というのは茂吉の「実相觀

¹⁹¹ 平福百穂「日本畫の傳統」『竹窓小話』古今書院、1935 年、278,279 頁。(初出：『早稲田文學』1921 年 11 月号。)

入」を彷彿とさせる言葉遣いであるし、科学と芸術の対比によって伝統の価値を語る論法は、金原の『東洋画概論』と全く同じである。百穂の画論にはこうした箇所が散見されるため、当時アララギ派において議論された写生論を、百穂が共有していることは明らかである。

また、百穂がそうした思想を基に、日本画の洋風化を一旦肯定している点が面白い。

近來青年日本畫家の研鑽は自ら之と異なつてゐる。この人達の多くは、先づ西洋畫に基く寫生から始まつて居る。その態度手法その他の上に、全く何の傳統もない。これは自分達が繪を習ひはじめた時代の方法とは全く異なつてゐる。而してこの差異は蓋し時代の變化に基くものであらうと考える。¹⁹²

百穂自身も最初に玉章の下で絵を学んだとはいえ、その後は暫くの間、洋画の写実性の研究に明け暮れたのであった。そして、百穂はその過去を肯定的に捉えている。

自然の寫生から入つて、やがてその古の傳統に學ぶが故に、型から入つたものの様に、固定する事がない。傳統は自由に新しく研究され學ばれる。かくてその寫生は深き根柢を有する藝術上の教養を背景として居るのである。¹⁹³

こうした肯定的な視点は、无声会時代に洋画の写実性を研究した百穂、そして子規の写実主義を経たアララギ派だからこそのものである。また同様に金原も、「自然から出なくては、傳統の中に眼を開くことが出来ぬ」と論じたのであった。だから百穂は、このように結論付けている。

寫生を傳統と區別せず、寫生を傳統に基けることが、正しい古人の心であり、また近代の心である。日本畫の傳統についての解釋は、かくの如き位置に定位するのが最も妥當であると信じてゐる。¹⁹⁴

つまり百穂が求めているのは、「写実」の研究を経たうえで、伝統的な「写生」に還ることである。この道は、まさに百穂たちが辿った道であった。そして、この小文の中で特に注目すべきは「寫生と傳統を區別せず」という部分であろう。『東洋画概論』にて考えられた「写生」の本質は、対象の「神氣」を捉えることであり、その対象には古人の作品も含まれる。つまり、古典に学ぶこともまた「伝神」である。こうした「写生」概念の解釈の幅によって、

¹⁹² 平福百穂「日本畫の傳統」『竹窓小話』古今書院、1935年、280頁。（初出：『早稻田文學』1921年11月号。）

¹⁹³ 同上、282頁。

¹⁹⁴ 同上、283頁。

後年の百穂の作品は「写生」を基礎に据えたまま画題の幅を増していき、特に古典から画題をとったり、伝統的な絵画形式に挑戦したりする事が多くなった。

例えば 1920 年の第五回金鈴社展に出品した《獵》(図 23)は、万葉集の歌からイメージを得て、「万葉人の遊獵を描いた」¹⁹⁵ものであるという。古典への興味に沿って画題を選択し、現実には直接見たことのない景色を描くという行為は、写実と「写生」が未分化だった无声会時代には考えられないことであつたはずだ。この 1920 年の制作において、百穂は現実を基礎とせず、一から情景を組み立てる必要があつた。

画面全体に草むらが描かれ、その中央あたりで二人の人物が馬に乗りながら弓を構えている。最初から現実の風景でないのだから、過度に空間の整合性を意識する必要は無く、南画を彷彿とさせる前近代的な遠近法が採用されている。そのため、二人の上に浮かぶ白い月は、地平線との位置関係が曖昧で、まるで草むらの中に浮かんでいるような幻想性を獲得している。

百穂はこの作品を描くにあたっての工夫を書き残している。

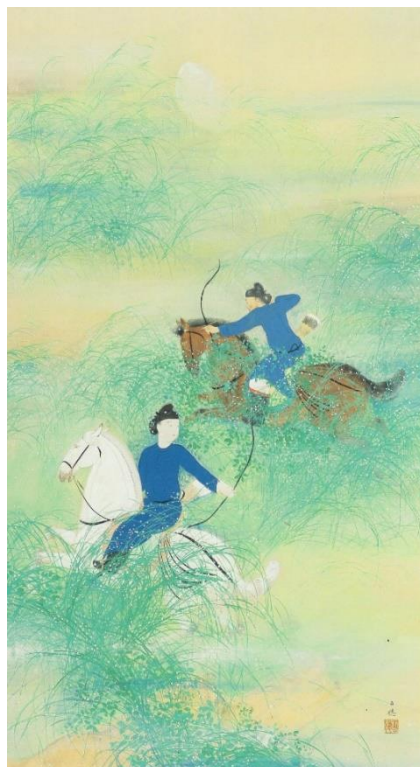


図 23 平福百穂《獵》紙本着色

168.0×91.4cm 1920 年 宮城県美術館

今一つ自分でこの畫に割合大きな關係を有つてゐると思つてゐることがあります。夫れは遊獵の人物の動作をあのやうに描いてゐながら、鳥や毛物を一つも描いてないといふことであります。私は弓を引き絞つた矢の先きに得物を描くといふやうなやり方は好きではありません。理窟が合ひすぎて畫を小柄にするとと思つてゐます。野の空に鳥が一羽位飛んでゐるために、野の感じを助けるといふやうなことはあるかもしれませんが、あの畫には夫れをも省きました。¹⁹⁶

ここには、アララギ派写生論の中で幾度となく言及される「単純化」の意識が表れている。「写生」の意識は必ずしも骨法用筆のような端々の技法に表れるわけではなく、こうしたモチーフの選択や画面構成にも影響するものであつた。ここで百穂は、画題が含むモチーフを全て描くことなく、画面の枠外にまで想像の余地を残すことによって、世界の広がりを描

¹⁹⁵ 平福百穂「『獵』について」『竹窓小話』古今書院、1935 年、123 頁。(初出：『アララギ』1920 年 7 月号。)

¹⁹⁶ 同上、124,125 頁。

こうとしている。

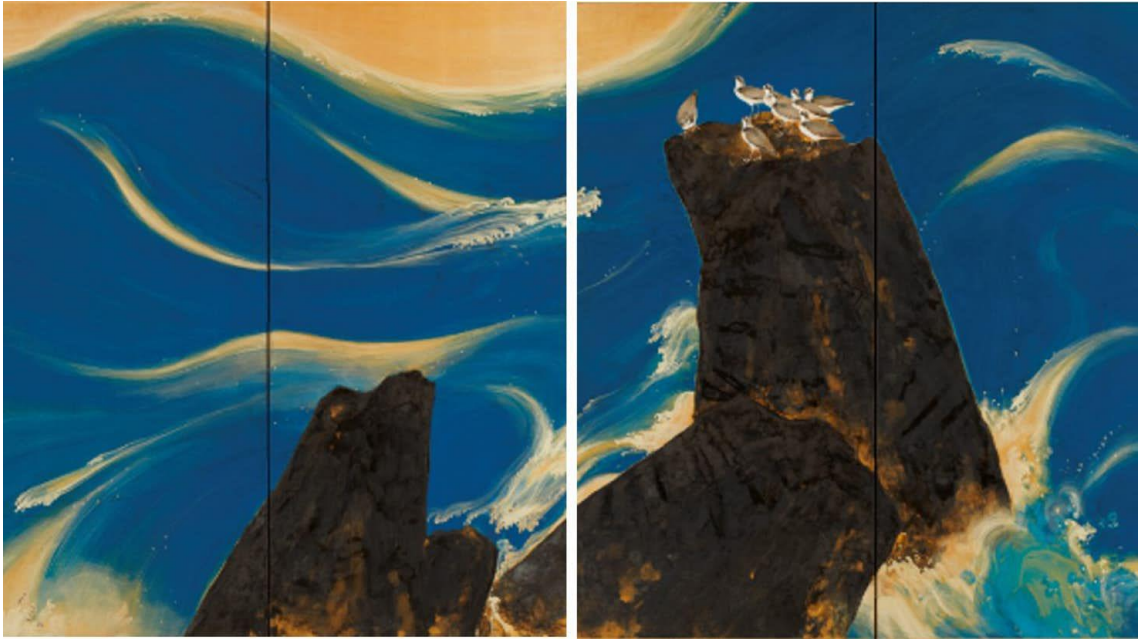


図24 平福百穂《荒磯》紙本着色 二曲一双 各150.5×141.0cm 1926年 東京国立近代美術館

また、そうした「写生」の意識に基づきながらもこれまでの写生画の範疇にとどまらない表現をみせたものに、1926年の《荒磯》(図24)や《丹鶴青瀾》がある。《荒磯》は第七回帝展に出品された作であり、百穂の代表作に数えられるもののうちの一つである。二曲一双の大画面を装飾的な波濤の表現が覆い、海面から突き出した岩は得意の墨のたらしこみに依っている。その岩の上には8羽の千鳥がとまっているのだが、この千鳥によって定まる岩の水平に対して、明らかに海面が立ち上がっていることが、この作品の何よりの特徴だと言えるだろう。《七面鳥》がそうであったように、屏風という支持体は透視図法的な空間再現を目指さない。だからこそ、それはこうした装飾化の志向に合致していると言える。百穂はこの絵を語るにあたって、まずこのように断っている。

この圖は大正十五年第七回帝展に出品したものであるが、これは純粹の寫生畫ではない。私は豫てから、金と墨と群青の諧調を一畫面で纏めて見たいと思つて居たので、海濱の一小景に託してこれを試みて見た¹⁹⁷

つまり、やはり百穂は、「金と墨と群青の諧調」という装飾的な目的を先行させて、頭の中でこの風景をつくり出したわけである。ただし、例え「純粹の寫生畫ではない」にしても、そこに「写生」の意識は活きている。百穂は大部分を占める波濤の表現のために、現実の波を幾度となく観察していたようだ。

¹⁹⁷ 平福百穂「荒磯」『竹窓小話』古今書院、1935年、130頁。(初出：『新美術講座』1929年6月号。)

私は屢々舟を海に出して波のうねりの美を究めた事があるが、海の波は一見非常に硬い感じがあるけれども、それが流動する事に依つて、絶えず一つの美が連続される。而も硬い大波の上には更に小さな波が乗つて、そこに海波の特殊な美しさを展げてゆく。殊に波のある厚味を感じた時、私はこの表現を畫面に試みて見たい欲望を感じたのである。¹⁹⁸

こうした観察は、波濤の水の動きを表す白波の部分の描写に活きている。言うまでもなく、この画面の基調をつくり出しているのは画面全体に満ちる群青の海面であり、その海水の動きは、墨のたらしこみによって描かれた岩の、重く硬直したシルエットとのコントラストによって、非常に際立っている。その海水の動きを示している白波は、丁寧な色調の変化を伴う、繊細な線描の集積で描かれている。そして、そうした丁寧で細密な表現は、海水の動きをリアルに再現しつつも、一定のパターン、様式を獲得している。こうして、客観的な空間の再現を問題にしていなくてもかかわらず、自信に満ちた描き込みによって、波濤にリアリティーを生じさせている点が面白い。つまり、ここで百穂が目指したのは、装飾性とリアリティーの両立であろう。また、それが屏風の彩色が群青の濃彩によって成されているということからは、明らかに大和絵的な様式への指向性も見取れる。

ところで百穂は、この《荒磯》の点景と化している8羽の千鳥について、このように書いている。

金と墨と群青との諧調を纏めて見たい試みと、海の波に対する表現欲とが一致して此の画面が成った譯であるが、千鳥の可憐なると、海波の雄大なるとを對照してそこに自然の感情を擲まうとした。然しこの圖に於ける千鳥の描寫は、寫生が充分でなかつた爲めに、私の企圖を充分に表出する事は出来なかつた。¹⁹⁹

確かに、装飾性とリアリティーを両立して描かれた波濤の充実感と比較して、千鳥の描写はどこかおとなしい。8羽の千鳥たちは形を繰り返した感が強く、生き物らしい柔らかい仕草や、生物としての意志を感じさせるような緊張感はない。それは百穂にとって、雄大な背景とのコントラストを十全に発揮するような、「可憐」な描写に至っているとは言えないものだったのだろう。

逆に、そうした点で成功しているように見えるのが、同年に制作されたもう一作の《丹鶴

¹⁹⁸ 平福百穂「荒磯」『竹窓小話』古今書院、1935年、130頁。（初出：『新美術講座』1929年6月号。）

¹⁹⁹ 平福百穂「荒磯」『竹窓小話』古今書院、1935年、130,131頁。（初出：『新美術講座』1929年6月号。）

青瀾》である。こちらは大正天皇御成婚 25 周年奉祝にあたって献上画として描かれたものであって、《七面鳥》を超える大きさの、六曲一双の大作である。こちらも《荒磯》と同じく群青の波濤を背景として、墨のたらしこみによる岩と、2 羽の鶴が描かれている。そのため画面の構成は非常に似通っているが、《荒磯》の千鳥が点景に過ぎなかったことに対して、《丹鶴青瀾》の鶴は背景の波の装飾性と、より緊密に結びついている点で、上手くいっている。まず、海の波が視線を誘導し、横切るような視線の動きを創り出す。その動きに共鳴するように右隻の鶴をポーズングすることで、鶴を中心に画面全体の生動感を生み出している。また、背景の大部分を占める波濤に群青を用いたことで、鶴の体色とのコントラストが際立っている。百穂はこのように書いている。

私の試みたやうな構成は、千鳥なり岩なり、波濤なりの寫生が、皆夫々充分に積まれた上でないと一圖が圓滿に成り立たない。その點を初學者は充分考慮して、頭の中で一圖を纏めようとする場合には、其圖の要素をなすものを個々に究めてから取掛るやうにしなければならない。²⁰⁰

《荒磯》や《丹鶴青瀾》は、波にせよ鳥にせよ、画面を構成する各要素について、まず自然の觀察を大前提とし、そのうえで様式化を行っている。百穂自身が「自然の寫生から入つて、やがてその古の傳統に學ぶが故に、型から入つたものの様に、固定する事がない」と語ったように、その順番は古典的な様式を個性化するための方法であった。百穂は「写生」の理論を前提に、それを成したのである。

しかし、こうした伝統の様式を摂取しようとする姿勢は、作品を日本画の標準的な形式美の内に完成させようとする、半ば無意識的な傾向であったともとれる。というのも、この 1920 年代後半以降は、百穂のこれまでの努力が、様々な社会的評価を伴う形で報われていく、いわば大成期でもあった。例えば、これまで取り上げて来た《丹鶴青瀾》が、大正天皇御成婚 25 周年記念に、衆議院から献上するために制作されたものであったことは先述した。こうした仕事を任されるという事態は、画壇における百穂の地位の安定を象徴していると言えるだろう。また百穂は、1929 年には帝国美術学校（現武蔵野美術大学）の教授、1932 年には東京美術学校の教授の地位にも就いている。アララギ派歌人としても、百穂は 1906 年以来作歌した短歌をまとめ、1927 年に歌集『寒竹』を発表した。また、1901 年以来続けた秋田蘭画の研究も、1930 年に『日本洋画の曙光』という形で発表された。こうして百穂が大家として認められていく時期に、彼の中で、日本の文化的アイデンティティを代表する近代日本画家としての責任感、使命感が高まったことは、想像に難くない。だからひとつの視点として、百穂はそうした社会的な責任感や使命感と、无声会以来の自身の写生的な画風

²⁰⁰ 平福百穂「荒磯」『竹窓小話』古今書院、1935 年、131 頁。（初出：『新美術講座』1929 年 6 月号。）

を、写生と伝統を区別しない「写生」主義によって擦り合わせ、一貫させたという見方でもできるはずだ。百穂は先の引用で《荒磯》について、「純粋な寫生ではない」と断りつつも、その基礎としての写生の重要性を強調した。そうして語る百穂の心理には、同時代の日本画家としての使命と、長らく自身の中で醸成されていた「写生」主義とを擦り合わせようとする意図が働いていたように読める。金原が近代化以前の東洋美術史の研究に注力できたことに対して、百穂は伝統を近代日本画家として応用するという、別の問題にも向き合わなければならなかった。こうして近代日本画の芸術思潮と付き合いながら、そこに「写生」を応用していく、つまり共同性と個性を両立していくという姿勢については、次章で述べる。

（２）仮想敵の移り変わり

こうした百穂の画風や思想の展開を踏まえて、百穂にとっての仮想敵が移り変わったことも確認したい。「写生」による主客統一の理論を手にした百穂にとって、无声会時代の、理想主義と「自然主義」との対立は過去のものである。先にみたように、晩年にかけて百穂が重視したキーワードは「伝統」であった。このことについては、1921年の「批評家に答へて」に詳しい。これは雑誌『アララギ』上で行われた歴史家・俳人の笹川臨風(1870-1949)による日本画批判に、同雑誌上で百穂が答えたものである。

「歴史上常に外國文化の上に立脚して文化を建設して來た日本は、又西洋文化を取り入るに忙しくなくてはならぬ」と氏は言つてゐるが、之も亦誤である。忙しかつたればこそ、氏が日本畫の三箇の弊として擧示した西洋畫の模擬、塗抹、惡寫實が生起したのである。吾等の生長に、外來の文化の必要なるは言を俟たぬが、之は資料として取り入れられてはならぬ。資料はそのまま繼承し得る自然科學には不可なきものであるが、その根底より成しはじめねばならぬ藝術にあつては、單に一種の刺戟として、享くるものでなくてはならぬ。三箇の惡弊は、材料として手法として取入れたのである。²⁰¹

まず百穂は、同時代の日本画の「模擬、塗抹、惡寫實」という問題意識を、臨風と共有していることがわかる。この1920年前後は、前章で取り上げた国画創作協会において、竹喬が「写実主義」を唱えて洋画的な風景表現に挑み、苦しみぬいていた時期であった。百穂はアララギ派写生論を背景に、そうした傾向に度々批判を加えている。百穂によれば、その問題を解決する為には、「写生」を理解し、伝統に還るしかない。

日本に固有の文化があつたことは短歌によつても明かである。この固有の特色が、支那文化の輸入にあたつて、この輸入を支持した中心の力となつてゐる。この固有の文

²⁰¹ 平福百穂「批評家に答へて」『竹窓小話』古今書院、1935年、274,275頁。（初出：『中央美術』1921年2月号。）

化の特質は、調子の高き単純と、温雅なる静粛である。²⁰²

対象に専念すればよい。専念して尚悪寫實となるのは、なほ終始の度が不足するからである。自然に即くこと深く、自然に學ぶこと深ければ、いよいよ單純に静粛となる。いかに手法が精細であつても、斷じて悪寫實とはならぬ。繰返して言ふ。日本畫の道は、日本古來の文化の特質に立つて、寫生の道に専念にすすむの外はない。即ち古に學ぶことと、自然に學ぶこととの二つを離れない。²⁰³

思想展開の起点が 1910 年代中頃の後期印象派受容にあるという点で、百穂の画業後期は前章で取り上げた竹喬のそれと共通している。ただしこうしてみると、二人の後期印象派の絵画理論に対する受容態度は、好対照を成しているとも言える。まず竹喬の場合は、後期印象派の絵画理論によって、それ以前の写生画の伝統を半ば否定し、主観主義的な写実に向かった。またその過程で、改めて日本画における客観写実の不徹底を反省し、客観写実の限界にも挑んだ。つまりこれは、西洋近代絵画史を肯定し、自身もそこに追従、合流しようとする態度である。

対して百穂の場合は、後期印象派の主観主義的な絵画理論の影響をうけつつも、それによって東洋画の伝統の価値を再発見し、洋画に対置してみせた。そこでは天心の東洋主義の如く、西洋の科学主義に対して、東洋の伝統の価値を推し出している。また絵画実践においては、「写生」を基礎に伝統的な画題や様式を摂取しようとしたのであった。両者ともに自然の描写における主客の統一を目指していながら、西洋絵画を範とした竹喬の画業と、東洋画の文脈を重視した百穂の画業とは、対照的な性格を持っていると言える。

(3)「写生」と古典的様式との摩擦

先述のように、百穂は「写生」の延長線上で古典へと傾斜し、《荒磯》や《丹鶴青瀾》のような作に挑んだ。そこでは「写生」を基礎に伝統的な装飾性とリアリティーが両立されており、それは百穂の作品の中でもこれまでにない程に様式的な強度を獲得していた。しかしその一方で、その画風にどこか硬さがあることも、また事実である。なぜなら、そこからは 1914 年の《七面鳥》のような、ラフで生き生きとした筆致は消え去り、鳥のシルエットは遊びなく硬直しているからだ。確かに、写生を基礎とした装飾化は、装飾的画風に写実的な説得力を与えるとともに、そうした様式を個性化するかも知れない。しかし、そうして様式化を進める中で、画家が自然を目の前にした際の新鮮な感動は、画面から失われてしまう。そして、そうした感動は、かつての百穂が目指していたものであった筈だ。

²⁰² 平福百穂「批評家に答へて」『竹窓小話』古今書院、1935 年、274 頁。(初出：『中央美術』1921 年 2 月号。)

²⁰³ 同上、277 頁。



図25 平福百穂《写生画卷「飛魚・白菜」》(部分) 紙本墨画淡彩 20.3×172.0cm 仙北市立角館町平福記念美術館

一方で、晩年の百穂が公募展に出品するような大作とは別に、幾つもの写生画卷や、風景スケッチを残していることを忘れてはならない。例えば《写生画卷「飛魚・白菜」》(図25)では、墨と淡彩のみの軽い筆致でモチーフの姿が捉えられている。それは展覧会会場に展示するような意識で作品化されていないが故に、描写の程度にはムラがあり、特に飛魚の尾など、殆どアタリをとっただけの部分すら残されている。しかし、そうして自然と筆が止まるまで生き生きと描ききった写生図は、作品としての完成を目指さなかったからこそ、百穂の「写生」の魅力を最も直接的に鑑賞者に伝えるものとして成立している。また、1933年の《罌粟写生図巻》(図26)についても同様のことが言える。画面からは自然と百穂とのやり取りが、筆の動きや描写の粗密を通して、はっきりと感じられる強度を保って伝わってくる。特に、葉や花卉のディテールひとつひとつに反応する筆の抑揚が、あくまでも対象の性質に寄り添いながら、画家の個性の表現としても成立しているように思われる。「写生」の理論を基に伝統的様式を半ば目的化してしまった作品と比べて、これら写生絵巻では描写の在り方がそのまま個性の発露として見えてくるわけである。こうした「写生」の在り方は、茂吉が絶賛した《七面鳥》のたらしこみと、ある意味で同質のものだと言ってよいだろう。本章第四節で《七面鳥》について引用した、塩田氏の小論「《七面鳥》のたらしこみについて」は、このように締めくくられている。

无声会での「放脱的」な筆致も、「粗々しい」たらしこみもまた、百穂が自然の本質をつかまえ、それを画面の上で「直接」的に表そうとする結果であった。〈中略〉古典に共感を得ながらも、ときに絵画をいわゆる「作品」として完成させることに抗いながら、自然の実相を「直接」的に表現することを百穂は目指したのではなかろうか。たらしこみはそのひとつの方法論であった。²⁰⁴

²⁰⁴ 塩田积雄「《七面鳥》のたらしこみについて」『平福百穂展』宮城県美術館、茨城県天心記念五浦美術館、美術館連絡協議会、2019年、23頁。



図 26 平福百穂《罌粟写生図巻》(部分) 紙本墨画淡彩 33.7×715.4cm 1933 年 東京藝術大学

アララギ派の写生論によれば、そもそも「写生」とは、自然の観察に徹することによって主客合一の境地へ至る行為である。つまり「写生」は、手段であると同時に、目的そのものでもあった。そしてそれは、百穂の画家としての性格とも共鳴するものだったはずだ。无声会時代、彼が「現実を写す」という行為それ自体にやりがいを見出す画家であったということは、既に本章第三節の後半部分で述べた。だから、これはあくまでも推察の域をでないものではあるが、百穂は《荒磯》や《丹鶴青瀾》の制作において、「写生」を作品として完成させることを、無意識的に自分に対して強いたような側面も、少なからずあったのではないだろうか。敢えて極論めいたことをいうならば、彼の晩年の作品を眺めた時、帝展等に出品された大作よりも、遺された幾つかの写生画卷こそが、彼の「写生」の魅力を一番スマートな形で発揮しているとも思われる。百穂の画業後期における古典への傾斜は意義あるものだったが、それは時に写生を手段に貶め、「写生」の目的を形骸化させかねない、危うい綱渡りでもあった。そうした危機感故に、百穂の画風はひとつの様式に収束することなく、晩年まで幅を保ったのであろう。

第二項 百穂と秋田蘭画派との距離

こうした百穂の画業後期の展開を踏まえて、最後に再び百穂と秋田蘭画派との関係に話を戻したい。本章第三節では、『日本洋画の曙光』が発表される 1930 年時点で、百穂の絵画観が秋田蘭画から離れていたのではないかという仮説を提示した。百穂が秋田蘭画の研究を始めた 1901 年は无声会の活動期であり、百穂は日本美術院の理想主義を仮想敵として写実性を重視した。しかし、1910 年代半ばには、後期印象派の受容をはじめとした芸術思潮

の変化によって、そうした対立構図自体が古びてしまった。そのため百穂も新しい問題意識として、写実と「写生」という論点を見出し、洋画の写実性に対して、東洋画の「写生」を重視するようになったわけである。そして、こうした変化が 1930 年ごろの百穂にとって、かつて傾倒した无声会の「自然主義」や秋田蘭画の「実用」主義を、過去の物としたのであった。

このことが良く分かる作品として、1929 年の《富貴花図》(図 27)がある。これは『日本洋画の曙光』の発表を翌年に控えた百穂による、牡丹の花をモチーフとした作である。画面下側に牡丹が咲き、画面外に枝葉が広がる。その右に切り立った崖のように描かれた岩石は、直線的なシルエットで牡丹の花の有機性を引き立てるとともに、その縦方向の動きが画面上部の余白を活かしている。今橋氏はこの作について秋田蘭画派との関連を指摘し、このように結論付けている。

明らかに佐竹曙山や小田野直武の「岩に牡丹図」あるいは墨画の曙山筆「鵜図」や直武の「鷺図」の面影を見る〈中略〉しかし百穂画には、秋田蘭画に特有に西洋画法を意識した「陰影」も「明暗」もなく、ましてや前景のモチーフの背景に広がる「風景」もない。添えられた岩肌の代赭の色目の下に、かすかに見える墨の筆さばきの様子のみが、直武や義躬画の面持ちを想像させるのである。つまり百穂の「富貴花図」は、秋田蘭画という、〈洋風画〉に限りなく近づきながら、百穂という画家の感性によってもう一度〈日本画〉として構築し直された、極めて実験的な作品であったと言えるだろう。²⁰⁵



図 27 平福百穂

《富貴花図》

絹本着色

137.5×36.0cm

1929 年 仙台市立角館町平福
記念美術館

今橋氏が指摘するように、この《富貴花図》が秋田蘭画を意識して描かれたものとしても、ここには秋田蘭画の形式的特徴のひとつである、背景を成す風景としての要素がない。誤解を恐れずに言えば、形式的には花鳥画の典型に再接近したものである。そしてだからこそ、ここにも明らかに、アララギ派写生論の反映が見て取れる。『東洋画概論』にて述べられていた様に、東洋画の伝統においては「個物は一つの世界であり、即ち風景畫」であり、それこそが「非関係形式」という東洋画の形式的特徴なのである。つまり、この《富貴花図》にて百穂が行ったのは、百穂なりの写生観に基づく「単純化」であった。

²⁰⁵ 今橋理子『秋田蘭画の近代』東京大学出版会、2009 年、40,41 頁。

また、この 1920 年代後半から 1930 年代にかけては、百穂は他にも、そうした写生観でもって花鳥画を生み出している。例えば 1931 年の《鉄線花》(図 28)も、陰影や背景を伴わない花鳥画である。クレマチスにスズメを組み合わせただけの平凡な作にも見えるが、クレマチスの花には細密に蕊が描き込まれ、その描写には密かに、ボタニカルアートに近いものも感じられる。こうした細密描写には、「いかに手法が精細であつても、斷じて悪寫實とはならぬ」といった百穂の自信が反映されているようで面白い。そして実際、花の細密描写と背景の省略によって画面に粗密のコントラストが生まれ、縦に長い画面は蔓植物の空を目指して伸びる動きを見事に捉えている。その頂点にとまった一羽のスズメは、蔓の向かう先の広さを暗示することによって、無地の背景を空に翻訳している。こうしたある種平凡とも言える作もまた、百穂の写生論の到達点のひとつであった。

こうして振り返ってみれば、『日本洋画の曙光』における、百穂自身の主義主張をあからさまにしないフラットな記述は、1930 年ごろの百穂と秋田蘭画との、思想的な距離の表れとして考えることが出来るだろう。曙山が否定した、骨法用筆をはじめとした東洋画の形式的特徴は、百穂らにとっての「写生」に不可欠なものであった。百穂にとっての秋田蘭画の研究は、无声会時代から晩年に至るまで、画業と並行して行われてきたライフワークである。にもかかわらず、これまで百穂の『日本洋画の曙光』の内容は、その画業と直接関連付けて語られることは多くなかった。この本項の結論は、そのことの原因のひとつとして解釈できるように思われる。



図 28 平福百穂《鉄線花》

絹本着色 132.2×42.1cm

1931 年 秋田市立千秋美術館

第三項 日本画としての近代的リアリズムの成立

本章では、前章において取り上げた小野竹喬の後期印象派受容を追い抜くような形で、1900 年から 1930 年までの百穂の画風、画論の形成を分析するとともに、彼の思想の根拠となったアララギ派写生論についてもみてきた。本章の最後に、百穂にみるような写生論の展開が、近代日本画史においてどのような意義を持つのか、本項で改めて述べる。繰り返すように、そもそも日本画における写実性の限界は、西洋絵画の写実性を遥かに下回っていた。このため近代日本画はその初期から、自然の模倣において西洋画と競い合うことを半ば諦め、「観念」「理想」「浪漫」といった方向性を強調することで近代に居場所を見出したのであった。その点で写生画は、その根本的性質から自然の模倣を基礎にせざるを得ず、初期には洋画の写実性を取り入れることで近代に順応しようと画策した。また後期印象派の受容

以降は主観主義的な方面に活路を見出し、時に南面の再評価なども興った。しかしこうした傾向は、西洋近代絵画の技法や理論をそのまま借用して、自然の模倣を意義付けたに過ぎない。だから、そうして描かれた絵画作品は、積極的に日本画として定義する理論的な価値に乏しいのである。

そうした時代において展開した百穂らの写生論の功績は、西洋絵画の写実性と東洋画の「写生」を、美術史的、美学的視点から理論的に考察し、はっきりと区別したことにある。百穂は自身の画論においても、東洋画における「写生」の意義についてははっきりと語り、一旦は洋風の「写実」に寄った自身の画風を、徐々に「写生」の側へと修正していった。これは、西洋の絵画理論をそのまま受け入れ、写生画をついつい洋画の写実の下位互換のように考えがちだった従来の日本画家と比べて、明らかに特異な点である。自然の模倣という点において、これまで絶対的と思われた洋画の写実性の価値を相対化し、東洋画の「写生」の伝統を横に並べて見せた、百穂らの写生論の歴史的意義は大きい。百穂は東洋画論を参照することによって、写生を手段に終わらせることなく、「生を写す」こと自体を目的としたのであった。

余談ではあるが、晩年の百穂はまるで時期の横山大観の如く、東洋主義的な立場をとって西洋文化を批判することがあった。この一方的な姿勢は、とりわけローマ日本美術展覧会開催に伴って洋行を行った1930年以降に顕著である。また、そうして時に行き過ぎた百穂の西洋批判を、茂吉が偏見的だといって嗜める場合もあったようだ。茂吉の「百穂畫伯追憶雜記」には、百穂とのある一場面が回想されている。

夜に偶然、洋行談に花が咲き、おのづから繪の話になつた。そのとき畫伯の結論はかうであつた。日本畫家なら、横山大観でも松岡映丘でも西洋畫を理解するが、西洋人には日本畫を理解する能力が無いといふのであつた。私はこの簡單明快な結論を聞き、實はをかしいくらゐに感じたので、そんなことを世間に公言なされると笑はれるといった。そのうちには、現代の日本畫壇にあつては私の目は日本畫よりも西洋畫に傾いてゐるという意味が含まつてゐたのである。すると畫伯は忽ち色を作して云つた。『私の話は眞面目ですぞ』。かういふ憤怒の色をなすやうなことは實は畫伯には極めて稀なことであつた。併し私も忽ち色をなして答へた。『無論私も眞面目です。併しさう簡單に片付けるのは結局間違つてゐます』。すると忽ち畫伯は答へた。『間違ひでも私にはかまひません』。²⁰⁶

この茂吉の回想では、百穂が東洋主義的立場から勢い余って、一方的に西洋人に対する偏見を吐露してしまったかのように解釈できる。また、そんな百穂の意見に対する茂吉の批判

²⁰⁶ 斎藤茂吉「百穂畫伯追悼雜記」『斎藤茂吉全集 第六卷』岩波書店、1974年、187,188頁。(初出：『改造』1933年12月号。)

も、全く妥当なものだ。しかし視点を変えて見れば、写生派の系譜でこれほど強く東洋主義を唱えた日本画家は、はたして百穂以前にあっただろうか。百穂のようなリアリズムの問題に打ち込み続けた日本画家が、こうして積極的に東洋主義を主張するという事態は、この時期に日本画なりの近代的リアリズムが成立したということを、象徴しているように思われる。そしてもちろん、それを成し得たのは百穂の独力ではない。百穂の写生論は、アララギ派を中心とした「知の共同体」に支えられたものであり、特に美学的、美術史的な理論武装は、赤彦や茂吉の歌論、そして金原の『東洋画概論』のような、他者の研究に依っていただろう。百穂はそれを、現役の日本画家としての立場から実践したのであった。

ただし、そんな百穂の画論においても、また百穂自身の画業についても、その「写生」がやはり「写実」を基礎として、その上に積み上げられるべきものであったという点は、忘れるべきではない。序論において北住の『寫生説の研究』についても指摘したように、ここでいう「写生」は東洋主義的に理論武装されたものだとしても、その根本は、栖鳳や竹喬と同じ、洋画のリアリズムである。

第四章 リアリズムと伝統的様式との葛藤

——福田平八郎を中心に——

第一節 本章の目的

第一項 これまでの内容

ここまで、1930 年頃までの写生画の系譜をみてきた。竹喬たちは西洋の絵画理論を基に日本画での印象主義、写実主義を次々と実践し、そうして日本画の洋風化が進んだ。そんな洋風化への反省から、百穂は東洋画的なリアリズムとしての「写生」を唱え、再び伝統に合流しようとした。この二人の画業からまず明らかなのは、やはり日本画にとって、透視図法的な空間を光の法則で満たす様な、洋画のリアリズムは難しいということであり、また、そんな日本画にとって、モダニズムがある種の救いとして機能したということである。竹喬の場合は後期印象派に傾倒したし、百穂の「写生」主義もある意味では、モダニズムを東洋画の文脈で肯定するようなものであった。そうして二人ともが写実を個性の問題として捉え、特に百穂の「写生」主義は、そうした傾向のもとで個性と伝統的な装飾の様式との両立を模索した。換言すれば、近代日本画にとってのモダニズムとは、写実を個性化するとともに(第二章)、その個性と伝統とを両立し得る場所として存在することとなった(第三章)。だから、これから本章が取り扱う装飾的な画風は、一見写生画の系譜からかけ離れたようでいて、未だに写実、つまり画家個人にとってのリアリティの問題を含むものとして存在していく。前章第五節において述べた百穂の「写生」主義による伝統の様式への接近と摩擦は、そうした新たな状況の発生を象徴していると言えるだろう。

第二項 本章の内容

1930 年代は、そうした装飾的な画風が日本画のひとつの基調を成していく時代であって、本章で中心的に取り上げる福田平八郎(1892~1974)も、この 1930 年代から存在感を増していった日本画家である。福田平八郎は大分県生まれの画家であり、1918 年に京都市立絵画専門学校を卒業した。つまり、彼は同校を卒業した竹喬たち国画創作協会メンバーの後輩であり、やはり竹喬たちと同じく、中井宗太郎の薫陶を受けている。そんな平八郎は卒業後しばらくの間、写実的な細密描写の画風が帝展を中心に評価され、1924 年には帝展委員、京都市立絵画専門学校の助教授、京都市立美術工芸学校の教諭としての立場を得た。しかし、1930 年代に入ると細密描写とは真逆の画風に大きく舵を切り、特に 1932 年には、琳派的装飾画とも抽象絵画ともつかない異色の作《漣》によって、画壇に賛否両論を巻き起こした。そしてその後も、この画風の延長線上で戦後まで活躍し、1953 年の《雨》など有名作を遺している。今日、こうした平八郎の画風は、「琳派」「装飾」「抽象」「モダニズム」などというキーワードで語られがちであり、例えば古田は、《漣》以降の平八郎の画風を「古典主義的モダニズム」²⁰⁷と称し、《漣》に琳派とモダニズムの融合を指摘している。もちろん本論でも、そうしたキーワードを平八郎の画業から切り離すことはしない。しかし本論では、彼

²⁰⁷ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年、259 頁。

がその制作過程において写生を重視したこと、つまり平八郎にとってのリアリティーの問題の側から、彼の画業を語り直すことにしたい。

というのも、近代日本画にとってのモダニズムが、写実を個性化するとともに、その個性と伝統とを両立する場所であったことは先述した。そして、平八郎の《漣》以降のモダニスティックな作品も、琳派という当時の日本の伝統を代表する装飾的様式と、関連して語られるのが常である。ところが、ここで平八郎にとっての伝統であるところの琳派は、本来は個性の表現などではなかった。それは「美術」という概念が輸入される以前の日本の伝統であり、文字通り装飾だったはずものである。こうした装飾画の歴史を、時代の要求に合わせて個性の写実として読み替える中で、平八郎の作品の中にどのような摩擦、葛藤が生まれ、それはどのように解決されたのか。そうした平八郎の画業を中心に見て行くことによって、本論のこれまでの展開に、日本画における「装飾性」の問題を合わせて考えて行くことが、本章の目的である。

第二節 画業前期：客観的自然観察

前節において述べたように、本章の目的は、1930年代から戦後まで続いた平八郎の画風における「装飾性」である。しかしながら、平八郎の画風が「装飾性」を重視するに至るまでには、画風の変遷がある。まず本節からは、そうした平八郎の画風の変遷をみていくことになるので、まず簡単に、その変遷の見通しを述べておきたい。本論の見立てでは、平八郎は京都市立絵画専門学校の卒業以来、まず1920年代ごろまでは、写実主義的な客観的自然観察を重視し、そうした写実の意識によって、既存の絵画様式との距離を測りながら、自身の個性を見出そうとしていた。それが1930年に差し掛かるころには客観写実に見切りをつけ、「六潮会」という研究会で前衛的な洋画家と関わる中で、抽象的な方向へと画風の大転換が行われる。更に1934年以降は、そうした抽象的表現は琳派の「装飾性」へと読み替えられ、国粋主義的な社会情勢の中で、日本画の伝統の文脈へと合流していった。本論では、こうした上記の平八郎の画業の変遷を、それぞれ画業前期、画業中期、画業後期の三段階に整理して、時系列でその変遷をみていくこととする。

第一項 京都市立絵画専門学校の卒業まで

まず本節では、平八郎の画業前期にあたる、客観写実的な画風をみていく。先述の様に、1920年代までの平八郎の画風は、客観的な自然観察を重視する、写実主義的な傾向を持っていた。この平八郎の1920年代までの画業は、その後1930年代以降の画風展開の準備期間として考える事の出来るものであるとともに、本論でこれまで取り扱ってきた写生派の議論の文脈に、平八郎が属していることを確認できるものでもある。そうした二つの目的のために、まずは1920年代までの平八郎の画業を、簡単にまとめて見たい。

平八郎は1892年、大分県大分市に生まれた。一人いた弟は早くに亡くなっており、実質的にはほぼ一人っ子として成長している。平八郎が画家になるきっかけは、中学校時代に訪れた。数学が苦手だった平八郎は、この中学3年の試験に落第し、留年を機に小学校時代の図画の教員の紹介で、京都市立美術工芸学校に入学したとのことである。この京都市立美術工芸学校での成績は良好で、平八郎自身にとっても、大変充実したものとなったようだ。その後、同校を1915年に卒業したのち、平八郎は京都市立絵画専門学校へと進んでいる。

京都に移った以後の平八郎は、学校の課題をなんでも器用にそつなく熟せたという評判である。彼の学生時代の作品をみるに、京都市立美術工芸学校の卒業制作で学校買い上げとなった《雨後》や京都市立絵画専門学校入学後の《野薔薇》などは、余白を活かした画面に植物の細密描写を行い、僅かな点景として鳥や虫を配した、静謐で高級感のある画風である。また、新南画に挑戦したとみられる1916年の《寺のある風景》や、琳派的に思い切って構築した《唐獅子》など、1910年代に再評価の著しかった様々な伝統の様式に挑戦した痕跡も残っている。本論第二章で竹喬が挑戦した新南画はまさにこの1910年代が旬であったし、第三章で百穂の《七面鳥》に光琳のたらしこみの影響が指摘されていたことも、また同様に

ある。この琳派の再評価、再解釈の盛り上がりについては、本章第三節、第四節にて後述する。ともかく、この学生時代の平八郎には、それらを一通り熟すだけの高い技量があったようだ。また、こうした試みを積極的に行えた背景には、画派と画派、日本画と洋画の越境に寛大だった、京都市立絵画専門学校の近代的な教育環境のおかげもあっただろう。とはいえこの京都市立絵画専門学校時代、平八郎にはまだ、本論第二章で竹喬らが「思想」と呼んだような意識は芽生えていなかった。

そうした「思想」の芽生えは、平八郎が京都市立絵画専門学校を卒業する 1918 年になってから訪れたようである。同年は、国画創作協会が設立され、京都画壇においても個性の問題が本格的に取り沙汰されるようになった年でもあった。そうした刺激によるものかどうか定かではないが、この年の平八郎は、取り掛かっていた卒業制作に行き詰まり、同校の教員で国画創作協会に深く関わっていた中井宗太郎に、自身の制作活動のことで相談をもちかけた。以下は、1928 年の平八郎の回想である。

繪專時代の私は、制作の苦勞を感じなかつた。同じ級の故岡本神草君などが、苦作してゐるのを、無駄なことをしてゐる様に思つてゐたが、卒業制作で初めて苦しみを覺えた、考へてみると、それまでの私は、自然を見つめても、そこに先輩諸家の技巧が浮び、私は自然に直面せずに繪を描いてゐたのであつた。そこで卒業の折に、或る先生にこのことを話したところ、先生曰く、自然を隔絶する幕（先輩の技法）を取りのぞく必要がある、自然に直面して、土田麦僊君の如く主観的に進むか、榊原紫峰君のやうに客観的に進むかであるが、君は自然を客観的に見つめてゆく方がよくはないか、といはれ、この言葉を羅針盤としてその後進んだのである²⁰⁸

「ある先生」とは中井宗太郎のことであり、彼は本論第二章の竹喬らにとってそうであったように、この当時も京都市立絵画専門学校で美学や西洋美術史を担当していた。本章で中井の絵画理論を詳しく繰り返すことは避けるが、中井は個人主義的な芸術の在り方を主張し、絵画においては後期印象派の概念を背景に、主観、客観の問題を論じた人物であった。そんな中井がこの回想中で、麦僊を主観、紫峰を客観に割り当てていることに関して、若干の解説を加えておく。先述したように、平八郎が中井に相談を持ち掛けたこの卒業制作の年は、国画創作協会が設立に至った 1918 年であって、更に中井は、同会の顧問を務めていた。国画創作協会に所属した麦僊は、1910 年代にゴーギャンの影響を受けて、自然を主観的に変形した作品《島の女》などを制作している。一方で同会における紫峰の作品は、概ね花鳥画を基礎に客観的な写実性を追求していくものであって、この 1918 年には《青梅》を発表している。以降この二人は、すれ違うように主観、客観の立場を入れ替えながら、この後も激しく画風を変化させていった。こうした、それぞれに主客の対立を止揚しようとする国画創

²⁰⁸ 福田平八郎「大正の頃」『日本美術』1943 年 5 月号、21 頁。

作協会メンバーの活動を踏まえて、中井はまず「自然を隔絶する幕」を破るために、平八郎に客観的方向を突き詰めるように勧めたのだろう。本論のこれまでを踏まえて言うならば、まず画家が自分の純粋な感覚で自然を知ることが、写実を個性化する第一歩だということである。そういう意味では、中井の「自然を客観的にみつめてゆく」ことの勧めは、本論第二章で言及した、竹喬の「写実主義」に重なるものだと考えて良い。

同年、こうした助言を背景として平八郎が描いた《緬羊》は、10匹の羊を四曲一双の屏風に描いた大作である。あまり前例のないモチーフではあるが、平八郎の自然観察が羊の細部まで行き渡ることによって作品として成立している。ギッシリと密度を持った柔らかくも重たい羊毛の感触は、大らかな墨線の抑揚で見事に表現されている。そうした柔らかさに対して、羊の脚部や顔、角などは硬く明確にディテールが描かれており、そうした質の対比によって、現実の羊の感触が鑑賞者にも伝わってくる。《緬羊》は帝展で落選してしまったが、平八郎の画業の出発点を飾るうちの一作として、意義あるものである。

第二項 卒業後の写実主義的傾向

京都市立絵画専門学校を卒業後、平八郎は引き続き主戦場を帝展に定め、制作活動が続けた。1920年の帝展出品作《安石榴》(図29)も、同じく写実的傾向を突き詰めようとする作品である。花鳥画に徹底的な写実味を加えることは、前項でも言及した紫峰の《青梅》と同様の取り組みであるから、やはりこうした制作活動の背景には、中井の助言の影響があったという事だろう。そしてここでは写実的な描写だけでなく、花鳥画の伝統が意識されていることにも注目しておきたい。本作は石榴の木をメインモチーフとして、左下に葵、右下に鶏頭、石榴の幹に猫を配した作品である。少なくとも植物三種は伝統的な花鳥画の吉祥モチーフであるから、平八郎はそうして伝統に目配せしつつ、それらに徹底して細密描写を施すことにより、伝統との距離を測りながら遠ざかろうとしたのだと考えられる。こうした傾向は消えることなく、戦後まで続くことになった。伝統から遠ざかるためには、伝統を基礎にしなければならない。1918年以降の平八郎は、これまで無批判に受け入れて来た様式、伝統を基礎にしつつ、そこか

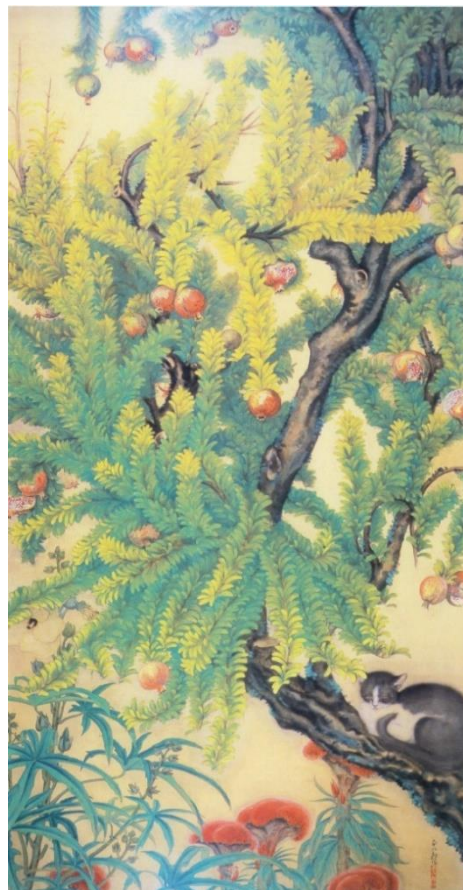


図 29 福田平八郎《安石榴》絹本着色
210.0×107.0 cm 1920 年 大分県立芸術会館

ら「自然を隔絶する幕」を取り払おうとしたわけである。



図30 福田平八郎《鯉》紙本彩色 56.2×77.3cm 1921年 宮内庁三の丸尚蔵館

こうした平八郎の写實的傾向は、翌1921年の《鯉》(図30)にてある種の到達点を迎えたと考えてよい。《鯉》は遊泳する鯉の姿を上から描いた作品であり、その表現には写實的意識の極まったものが感じられる。この作品は第三回帝展で特選、宮内庁買い上げとなり、平八郎の出世作となった。

《鯉》には8尾の鯉が描かれており、それらは明らかに水中を泳いでいるのに、水面の波紋は描かれない。ただ、鯉の背の鱗の輝きと、腹側の鈍い色調との対比、さらに水底に落ちた影の輪郭の曖昧さが、鯉を取り巻く水の存在の表現となっている。同時代、竹喬が風景の写実に限界を感じていたことに対して、御舟が静物画において写實的表現の徹底を可能としたように、平八郎の《鯉》も限定的なモチーフを描くことによって、写実を徹底できたのであった。しかし逆に言えば、平八郎の《鯉》は、現実の空間の再現ではないようだ。1935年、平八郎は《鯉》の制作を振り返って、このように語っている。

おなじ鯉でも今まで他人の描いたまゝのでは面白くない、徹底的にほんとの鯉を描いて見たい〈中略〉風呂へ入つてゐる中に、自分の足を湯の中で動かしながら観察してみると、自づから水中の變化がわかった。足をずるずると水の底へ下げて見ると、足の先が非常に白くなるのだ。自分の足だから自由に上げ下げ出来るので、浅いところから深みへと出し入れしてゐる中に實に微妙ななものがはつきりとして来る。それが恰

度池の底に潜つたり、出て来たりする鯉の形の變化、色調の移り具合とよく似てゐる。「しめた」と思つて、私は何べんも自分の足で池の中の鯉の活躍を観察する便宜としたものだ。

勿論、それまでに方々の鯉をずみぶん研究し、比較もして見た。〈中略〉山科の並河さんの別邸で鯉を飼養する理想的な池を見せて貰ったのが私の幸せだつた。ここで鯉の最上なものを幾らでも見る事が出来たからである。殊に、ここの池は水が澄み切つて綺麗な爲め、三尾も重なったのが一番上のも下のも、頭の先きから尾の尖まで鱗一枚々々はツきり見る事が出来てとてもよかつた。金泥の水、青い水など自在に表現し得た所以です。

ここまでみツしり寫生をなし得たので、始めて水と云う觀念なしに、鯉をはツきり描く事も怖くないと思ふに至つた。これからが、水を描かずに鯉だけ描く氣になつたわけで、結局生絹のまゝ鯉の輪廓ににじまして水は別に描かなんだのである。²⁰⁹

こうした回想からは、《鯉》の制作過程とともに、当時の平八郎の目的意識が見えてくる。まず制作の過程としては、平八郎は各所で取材した鯉のスケッチを参考に、個々を徹底的に観察し、架空の空間、架空の水面を想定して8尾を構成したわけである。その目的は、「徹底的にほんとの鯉を」描くことであつて、つまり平八郎は、鯉という対象の客観的な再現に価値を置いていた。水中にあるモチーフの見え方の研究や、「鱗一枚々々」まで描き切ろうとする、科学的とも言える質の観察からして、観察する主体であるところの自分自身の存在は、殆ど意識されていない。結果的に画面に生じた空間や、空間に対する視点の位置は、ただ画面に鯉を存在させるための手段に過ぎず、水面の描写を省くという一見能動的な取舍選択も、その動機は、そもそも絵の目的に水面が含まれなかったからであつた。帝展発表当時の作品評では、「寫實に行つて、然も主観的に行き、美しい静かな感情を盛っている」²¹⁰などと絶賛されてもいるが、こうしてみると、少なくとも平八郎自身は、特別主観を意識して《鯉》を描いたわけではないようである。

また、こうした当時の作品評では、水面の描写を省いた点も評価されている。

鯉は鯉に過ぎぬ同類のみ描いて配ひの一切これを避け、水をすら一線も描かない。だが、それでゐて、自然に自由に、静かな水の澱みを感じさせるのだ。省略の中に却つて表現がある。²¹¹

²⁰⁹ 福田平八郎「『鯉』が水を離れるまで」『美之國』1935年8月号、50,51頁。

²¹⁰ 古田修「帝展日本畫評」『中央美術』1921年11月号、18頁。

²¹¹ 石川幸三郎『日展史6 帝展編1』日展史編纂委員会、1982年、540頁。(初出：『現代』1921年12月号。)

この、鯉の観察を徹底することによって、水面を描かずに水面を感じさせるという効果は、百穂の「写生」論でいうところの単純化に近いものであって、この単純化は画面に描写の粗密を生み、全体を心地よいものにしている。とはいえやはり、鯉の観察自体は様式化を伴わない純粋な写実であり、1920年代の画壇において、こうした写実的画風がすでに先端を行くものでなかったということは、本論でも幾度となく述べた。百穂もその描写から平八郎が「主観」の意識に至っていないことに気づいていたようで、《鯉》を「通俗寫生」²¹²だと評し、斬り捨てている。平八郎個人の画業にとっては、この《鯉》は意義あるものであった。とはいえやはり、これは「自然を隔絶する幕」を取り除く挑戦のある段階に過ぎず、平八郎には次の展開が必要でもあった。帝展での特選、買い上げという功績によって名の売れた平八郎は、その名声に酔うことなく、この後二年間、地元大分に引き籠もって写生の研究にいそしんでいる。

第三項 客観的自然観察の行き詰まり

《鯉》以降の平八郎は、1924年から京都市立絵画専門学校の教員として採用された他、1927年の《茄子》や1928年の《菊》などの作品が、引き続き帝展で好評を博し、度々帝展の審査員を務めるまでになった。ただし、客観的な写実の表現の追求という点でいえば、それは《鯉》を一つの到達点として、徐々に行き詰まったように思われる。平八郎の興味は、写実的な意識での自然観察を



図31 福田平八郎《南蛮黍》1929年

徹底することから、そうして得た素材を絵画的にどう決着させるかという点に注がれるようになった。そんな平八郎が、今迄の客観的な自然観察、自然描写から抜け出す気配を見せたのは、1929年の《南蛮黍》(図31)である。

平八郎のこれまでの作品と比べて、《南蛮黍》には特異な点が多い。まず、これまでの平八郎は、新南画など極一部の例外を除き、一貫して背景の空を描くことが無かった。それがこの《南蛮黍》では、画面上部に鱗雲が描かれ、これは右隻では右下に流れ落ちるかのような動きを見せている。また、そうした空の動きに連動して、トウモロコシの茎は風を受けて撓り、葉も右方向にたなびいている。背景の空と、描かれた植物のすべてが、左から右へ吹

²¹² 平福百穂「日本画鑑査所感」『竹窓小話』古今書院、1935年、196頁。(初出：『美術月報』1922年11月号。)

く風の表現となっているわけである。こうした連動も、《南蛮黍》以前の作品には見られなかった性質だ。これまでは、モチーフは個々に観察され、画面上でそれぞれの美を主張していた。それが《南蛮黍》では、風を表現するという目的に向かって協調している。

この頃、1928年の「美の遍路」と題された文章で、平八郎は自身の思想が主観主義に傾く様子を語っている。

私は或る時代、人生の事がどんな事でも人間の力で解決でき相に思へた頃があつた。そうした時には、其解決の道順として、報告でもする様に自然物に對し一つ一つ仔細に點検して行き度く、自然の隅から隅迄、出来る限り微細に探求し分析して行つて、そうした態度によつてのみ此大自然は解決されると思はれた。微細な部分を綜合すれば、夫れが大きな自然の姿なのだ。大自然の姿そのものは、到底その儘に描き出すことは出来ない。唯人間に許されてゐる範圍は、微小な部分の把握とその表現のみなのだ。夫れを綜合さして見るより外に、人間は大自然の姿を覗き得ないのだ。

嘗て私は、そう思つて花にも向ひ鳥をも眺めた。そう思つて見た私には、花も鳥も、そのあらゆる極小な部分さえ微妙を盡した美であつた。〈中略〉處が、私は突然歩みをとめさせられた。歩めなくなつた。怏ふした歩みかたが、重い憂鬱の鐵鎖に縛された私を進めてくれなくなつてゐた。〈中略〉私は私の心を見入つた。凝ッと見入つてゐると、そこに何やら蠢いてゐるものがあるような氣がする。夫れは、そのうごめいてゐるものは、花や鳥やを眺めてゐた私の見方だつた。あらゆる部分に美を見付け得たと思つて居た私の心、それ等の部分の綜合のみが大自然の姿を構成するのだと思つて居た私の心、その私の心が動いて居るのだつた。〈中略〉何處かに朦朧とした處があつてもいい。部分的に破綻があつても構はない、それが寧ろ、人間の作り出したものとして當然なものである筈だとも言へる。だから其様な部分の完備の爲に氣を抜かれ力を取られる事は愚かな事だ。夫れらを其儘にして置いてでも、もっと私の狙はねばならないものがある。私の現はしたいものがある。夫れが、私の感じた大自然の呼吸でありたい。大自然の脈搏であらしめたい。大自然の倂、大自然の姿、夫れを私は少しでも現はさねばならない。——と云う氣持が私の最近の心に充ち満ちて居る。²¹³

ここに語られているのは平八郎にとっての風景の発見であり、彼が自分という視点の存在を自覚し、主観主義に傾いていく様子である。これまでの平八郎は、自然の中から個々にモチーフを観察し、その細密描写の組み合わせで絵を作っていた。だから《鯉》には水面が無く、《茄子》や《菊》には地平線がない。つまり、今まで平八郎は写實的に自然を描いてきたが、それは目の前に広がる空間を描こうとしていたわけではないのである。対して、《南蛮黍》には空や地面があり、画面全体に描写が及んでいる。だから、そこに透視図法的な空

²¹³ 福田平八郎「美の遍路—支那に行く氣持—」『美之國』1928年4月号、114～116頁。

間意識は希薄であるとしても、平八郎はこの《南蛮黍》にて、初めて意識的に風景を描こうとしたのだということが出来る。そうした意味で《南蛮黍》は、平八郎の自然に対する視点の存在の自覚を反映している。

ところで、この作品のもう一つの特異な点に、モチーフが線描で括られ、やや平面的に塗り分けられているようなところがある。この点について、第十回帝展に《南蛮黍》が出品された際の作品評では、このような解釈がなされている。

宗達や山樂やの古畫に見る強い描線色彩を新しい感覚の下に生かさうとした企てだけは面白く思ふ。²¹⁴

今日、《南蛮黍》は国内に存在せず²¹⁵、《南蛮黍》に言及する資料では主に帝展出品時のモノクロ図版が用いられている。そのため筆者は、《南蛮黍》にどういった彩色が施されていたのか、知ることが出来ない。とはいえ、モノクロ図版を踏まえ、作品評の「強い描線色彩」という言葉から推察するに、《南蛮黍》の空やトウモロコシの彩色においては、比較的鮮やかな絵の具が、平塗に近い形で用いられたと推測する事は出来るだろう。

ただ仮にそうだとしても、こうした《南蛮黍》の「強い線描色彩」が「宗達や山樂の古畫」を強く意識したものであったかどうか、断言することは難しい。もしこの作品評の解釈が正しければ、《南蛮黍》は日本美術の伝統に志向したものだということになるわけだが、わざわざ伝統を持ち出さずとも、《南蛮黍》の「強い線描色彩」を説明することは出来る。それは、風景に含まれる無数のモチーフそれぞれの描写の密度の限界値を画家本意で定め、個々のモチーフでなく風景全体を一つの作品として完成させるための、独自の様式化である。もちろん、その様式化に日本の伝統美術のイメージの影響が無かったとは言わないが、琳派や狩野派の線と、この《南蛮黍》の無機質な線描を単純に同一視することは、やや早計であるようにも思われる。ともかくこの様式化によって、平八郎は初めて、眼前のモチーフとその背景を、絵画の平面性の中で、等価に扱うようになった。また、これから次節で述べるように、こうした《南蛮黍》における画風の変化は、1930年代以降の平八郎の画業展開の、重要な布石となった。

²¹⁴ 川路柳虹「帝展日本畫評」『アトリエ』1929年11月号、12頁。

²¹⁵ 『生誕120年記念 福田平八郎展』大分県立芸術会館、2011年、58頁。

第三節 画業中期：《漣》にみる抽象表現への接近

第一項 《漣》

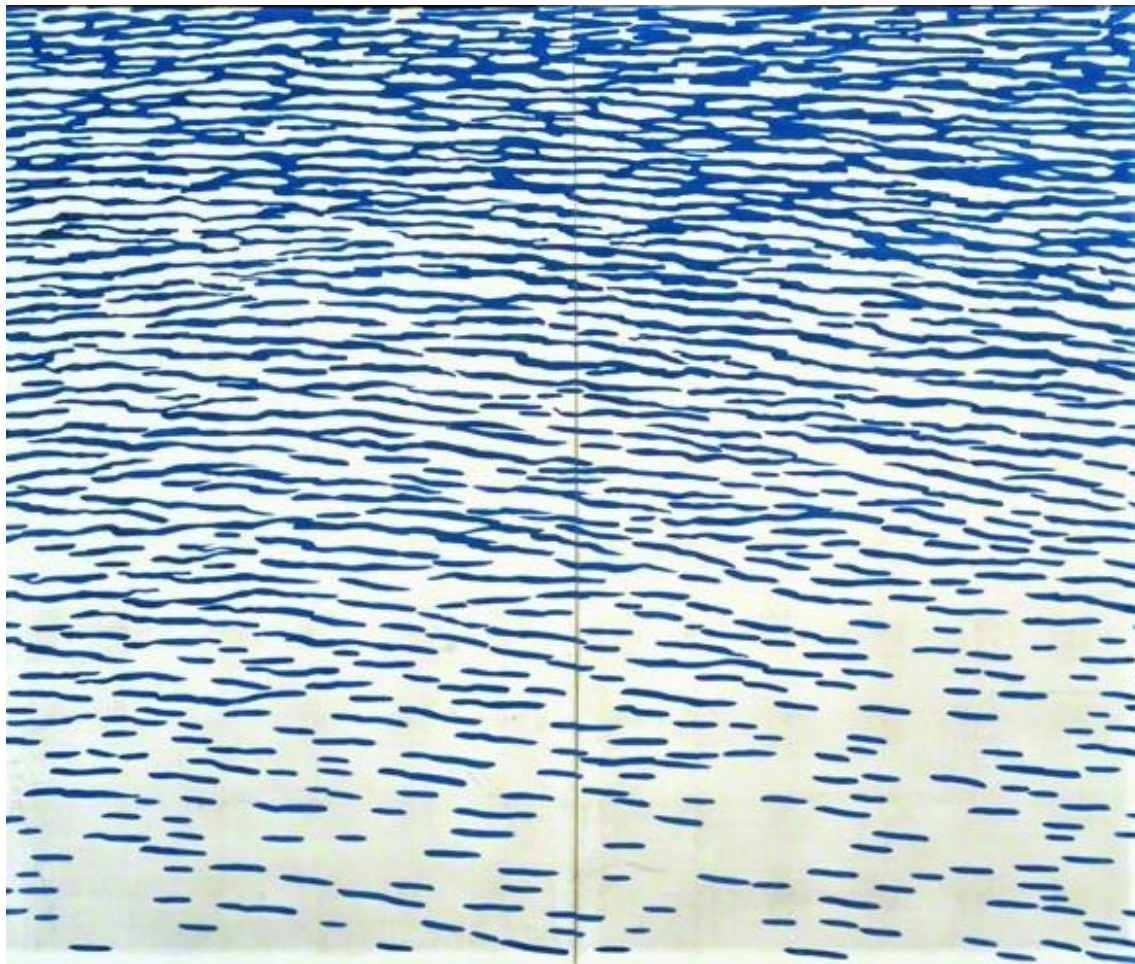


図 32 福田平八郎《漣》絹本着色 二曲一隻 157.0×184.0cm 1932 年 大阪市立近代美術館建設準備室

前節でみてきた 1920 年代までの平八郎の作品は、概ね、既存の絵画様式を写実の意識によって更新するという形をとっていた。その写実が行き詰まり、新たな画風の展開を予感させた 1929 年の《南蛮黍》以降、平八郎の画業の明確なターニングポイントとなったのが、本節で取り扱う 1932 年の《漣》(図 32)である。

《漣》は一見して、琳派を思わせる装飾的画風とも、抽象絵画的ともとれる不思議な作品であるが、これを《南蛮黍》の延長線上に置くことで、《漣》における平八郎の意図を理解することは可能である。《南蛮黍》について言及したように、その頃の平八郎は、自身の自然観察の主観性を自覚したことによって、主観主義に傾く気配をみせていた。そうした境地においては、もはやモチーフの客観的な存在そのものよりも、モチーフを捉える画家の感覚の側に価値が発生することになる。そして、そうした思想の変化は、《南蛮黍》においては画風の風景化という形で表れており、《漣》もその延長線上にある。そのことは特に、《鯉》と《漣》との対比によって明らかになるだろう。平八郎は《漣》の制作期間中、懇意

にしていた美術評論家の横川毅一郎へ手紙を送り、その制作過程を報告している。

魚を釣り筆を持ち、妙な風さいでテクテク歩き回ったのです。御巡りさんにとがめられたり……水と魚とより見て居なかった小生には先ずこんなものを題材にするより他に持合せのものがなかった。それで、漣を描き魚を添える位に考えて居たが、水面を廣く見せる爲めと、水面が一面鏡の如く光った方が面白く、従って魚は見えないこととなるので中止、只銀を少し汚した上に群青の波、それだけです。²¹⁶

つまり、元々この《漣》には魚をモチーフとする案が存在していたが、平八郎は最終的に、水面に感じられる光の表現のみで満足したということである。《鯉》が水面を排し鯉のみに描写を集中させたことと対照的に、魚影の有無に頓着せず水面の煌めきだけを描いた《漣》の画風は、まさにそうした感覚主義のなせる業だということが出来るだろう。そうして視点の側に価値が置かれ、逆にモチーフの客観的な再現は問題にされず、焦点が定められないために、波の描写は視界いっぱいに広がり、画面は平板化するのである。そうした思想を基に描かれた水面は、たった二色に還元され、一見して平面的な模様に図案化されてはいるものの、それでも未だに、斜め上から水面を眺める画家の視点が生きている。だからこれは平八郎の画業にとって、主観主義への転換を記念する作であると言える。

この《漣》は第13回帝展に出品され、同展の話題作となった。第十三回帝展の作品評においては、この《漣》について一二を争う文章量が費やされており、その賛否両論を読めば、多くの論者がその取扱いに苦心している様子がうかがえる。

今年の日本畫中で、もっとも問題を提供するものは氏の「漣」であらう。モチーフはさざなみ以外の何物でもなく、果たしてこれが畫か、模様か、どこにその相違があるか等は觀者の等しくもつ疑問で全く特異な作品である。²¹⁷

このように、ただ水面の揺らぎを銀と群青の二色のみで描いた《漣》の様式は、当時の帝展会場において、「繪か、模様か」が問われるほどの衝撃をもたらした。ところで、仮に1920年代の平八郎の画業と《漣》の様式との文脈的な繋がりが先述のように説明できたとしても、平八郎が何をヒントにこのような様式を編み出したのかという疑問は残る。この《漣》以後の平八郎の画風は、《漣》と同様に、明確に画面の空間を否定して、自然を鮮やかな色面の構成に置き換えた平面的なものが、晩年まで続く。そのため今日において《漣》は、平八郎の画業の中でも焦点化して語られることが多く、《漣》以後の平八郎の画風展開から逆算し

²¹⁶ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949年、49,50頁。

²¹⁷ 仲田勝之助『日展史10 帝展編 五』日展史編纂委員会、1983年、501頁。(初出：『東京朝日新聞1932年10月18日付。』)

て、その価値を解釈される場合も少なくない。例えば古田氏は、《漣》についてこのように書いている。

プラチナ箔の上に群青だけで描いたこの作品は、琳派など日本の伝統に基づきながらも限りなく抽象に近づいた革新的な表現を試みている。²¹⁸

このような、琳派に代表される日本美術の「装飾性」を《漣》に結び付けた言説は、本章第四節にて後述する、平八郎の 1934 年以降の光琳に影響を受けた作品群から逆算する形で、1932 年の《漣》の様式を解釈したものの典型例と言える。ただし、これから本節で検証していくように、《漣》の様式に限って言えば、それは本来、琳派のような日本美術の「装飾性」に志向して考案されたものではない。結論から言えば、《漣》の様式は、西洋近代絵画の抽象表現に大きな影響を受けて生まれた可能性の高いものである。本節ではこの事情を整理することによって、平八郎の画業における《漣》の位置を、改めて確認したい。

第二項 《漣》と伝統との距離

次節にて後述するように、平八郎の 1930 年代以降の作風には、光琳を意識したものが増えて行く。だから《漣》の様式も、そうした伝統回帰的なものとして誤解し兼ねないところがある。また少なくとも、箔地に群青という構造は、非常に素朴な意味合いでなら、確かに「琳派的」或いは「装飾的」と評することが出来るだろう。しかし、1932 年当時の平八郎の言説を確認してみると、彼は自作《漣》を語るに際して、光琳を突き放した語り方をしていくことがわかる。

そんなわけで、私はとうとうあの波だけで画面を作る事になったものである。波だけの絵など、古人にもない事はない。光琳などにもそんなのはあるようだが、私のとはまるで画因を異にしているであろうし、結果に於てもまた別のものだ。²¹⁹

まだ自分の考へが装飾的にどうのと云うことも用意がありませんでした。そしてああ云ったものは油絵ででもやらんと出来ませぬ。²²⁰

これらをみるに、平八郎は光琳の名を《漣》から遠ざけようとしており、それどころか「油

²¹⁸ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年、263 頁。

²¹⁹ 福田平八郎「『大毎美術』に収載された福田平八郎自筆原稿より」『視る』2007 年 5/6 月号、8 頁。

²²⁰ 川端龍子、川崎小虎、福田平八郎、大田耕治「帝国日本畫合評会」『美術新論』1932 年 11 月号、49 頁。

絵でもやらんと」と言って洋画の影響を示唆している。わざわざこうして繰り返された言葉からは、《漣》の画風が日本美術の伝統の文脈に回収されることに、平八郎が抵抗感を感じていたということが推察できるだろう。また同時に、《漣》が出品された第十三回帝展における作品評も併せて確認したい。本節冒頭では、《漣》が同展覧会において賛否両論を呼んだことを、既に述べた。まずその肯定的な意見のひとつとして、美術評論家の仲田勝之助（1886-1945）による、『東京朝日新聞』での作品評がある。

従来、繪畫は瞬間における物體を描くを主とし、運動そのものののみを描くことはなかった。これこの圖を以て不可思議千萬なもの、繪ではないとされる所以であるが、この種のもは日本にこそ今迄見なかったが、西洋には類例がないわけではなく、敢て珍とするに足らない。かの未来派の繪畫が運動を表現したのは大分前の事で、この圖がその未来派的表現を巧みに日本畫化したものと見れば少しも不思議ではない。更に芝居に主人公のない劇のある如く、主格なき繪もあって差支えなく、模様は多く繰返しで、どこまでも連續して行くものであるが、これには変化があり、水の運動を暗示してゐるばかりか、冷たさ、深さ、ひろがり等の感覺をいれて、一つのまとまった感じ——清れつといったやうな氣持を起させる點からして、單なる模様ではなく、繪畫として認めてよいのではなからうか。兎に角、近頃めづらしい獨創的な逸品として許して不可なからうと考へる。²²¹

帝展出品時の《漣》の争点は主に、「畫か、模様か」ということであつたが、仲田はこれを肯定的に、絵として論じている。またその際、《漣》の表現を生んだ文脈を、日本美術の伝統よりも、西洋近代絵画の前衛に求めている点で、先の《漣》に関する平八郎の言葉と比べても矛盾が無い。

逆に、批判的な評論としては、山口春治が《漣》について、このように書いている。

新傾向に一番の鋏を入れたことそれ自らが、藝術價值の高いものと認めることに、審美的基準を置く人は、すぐれた繪と感心してしまふやうだが、さういふ事より、東洋畫法の傳統的筆彩の活殺効果を考覈し、それがどれ程までに新しい畫面の上に活かされて居るかを第一に見地を進めてゆく人は賛成してゐない。〈中略〉「漣」は純眞な精進は認めるが、畫面としてはあまりにも視覺にたより過ぎた如實的裝飾化が、平面的に膠着して、匂はしき感覺を希薄にした憾みがある。こういふ構圖は、藝術寫眞や映畫ではしばしば見るところで、寫眞としては目新しくもないが、日本畫の構圖としては稀らしく、尤も古畫でも怒濤だけ描いたものはあるが、静かな漣だけを見せたもの

²²¹ 仲田勝之助『日展史 10 帝展編 五』社団法人 日展、1983 年、502 頁。（初出：『東京朝日新聞』1932 年 10 月 18 日付。）

は見当たらない。吾々は最初の太平洋横断飛行が不結果に終らうとも、その勇ましい
壮途に對しては敬意を拂ふやうに、「漣」は一つの犠牲球であるかも知れない。その意
味に於ても、後より來たる者への指針として、多くの成功せる作より、画面としては
いまだ物足らぬ「漣」の、最も意義ある不成功の成功である事を認めずに居られない。

222

山口は《漣》を事実上の失敗作であると断定しており、これは見当たる限り一番批判的な作
品評だと言えるだろう。一応は平八郎の人間性や研究意欲を労う姿勢を見せているとはい
え、「不成功の成功」という言葉には、来年以降の画壇において、日本画としてのこの画風
を許容するつもりは無いという、強いメッセージ性が滲んでいる。しかしともかくも、《漣》
と日本美術の伝統との間にある断層を見抜き、むしろそこに映画や写真のような、近代人の
視覚形式の反映を見て取ったという点で、やはり山口の作品評も仲田によるものと同じく、
《漣》を伝統回帰的な作品として誤解した様子はない。こうした作品評から共通して言える
ことは、《漣》はその発表当時から伝統の文脈に誤解されることは少なく、賛否両論におい
て、はっきりと西洋近代絵画の前衛的な表現に影響を受けた作品として理解されていたと
いうことである。

第三項 《漣》の存在意義

(1) 六潮会

では仮に、こうして《漣》の独特な様式の由来を日本美術の伝統の外に求め、《漣》の画
風を西洋近代絵画に影響されたものとするならば、1920年代の写實的画風から1932年
の《漣》への変化は、どのように説明されるべきだろうか。《漣》の制作に先立つ1930年、
平八郎は「六潮会」の設立に参加している。同会は、日本画家である山口峰春、福田平八郎、
中村岳陵、そして洋画家である木村莊八、牧野虎雄、中川紀元、更に美術評論家の外狩素心
庵、横川毅一郎の、計8名で結成された研究会であった。画家である6名がそれぞれ活動範
囲を異にする超党派グループであり、会名は中国の故事「六潮一海に注ぐ」から、外狩が命
名したようである。

同会が平八郎の画業に与えた影響については、宗像晋作氏の「福田平八郎の画業における
六潮会の意義」において既に論じられている。この六潮会の特色のひとつに、同会が日本画
家と洋画家の混成で成り立っていることがあり、三人の洋画家はそれぞれに、西洋の前衛的
な芸術思潮の影響を受けていた。中でもとりわけ中川紀元(1892-1972)は、1919年にフラ
ンスに渡ってマティスに師事し、1922年には『マチスの人と作』や『ピカソと立体派』を
発表している。宗像氏は、こうした洋画家との関わりが、平八郎の作風に大きな影響を与え
たと考えている。

222 山口林治「帝展の逸品考」『白日』1932年12月号、42,43頁。

こうした六潮会の洋画家たちは、1900 年代初頭の西欧の前衛的な芸術運動を日本に導入した中心的な人物たちであり、こうした画家たちの著書、言動、実験的な作品に、日本画家の福田が受ける衝撃は大きかったであろう。²²³

こうした六潮会からの影響を裏付けるものとして、平八郎が六潮会に関して語った言葉も残っている。以下は平八郎が、平八郎を六潮会に勧誘した横川に向けて、《漣》を描いた 1932 年に語った言葉である。

僕は今度六潮会の一人に加わった為に随分成長したと感じたが、最初君が六潮会へ勧めて呉れた時、実際のところ僕は、一寸ばかり躊躇したが、その躊躇した理由らしいものを今考えて見ると、随分馬鹿げたことだったと思われて来た。〈中略〉僕が以前よりも、ずっと成長したと感じたことは、単に絵かきという職業上のことだけではなかった。立派な絵かきとして立つ為に、必要な数々の事柄を、友愛によって沢山身に付けることが出来た。六潮会というものにこの儘縁がなく過ぎてしまったとしたら、僕は畢竟、小さな人間に成り済まし、小さな歓びに浸って、詰まらない事柄にこだわりながら、進展のない生活の中で、安易な気持ちを持ち続けて往ったに相違いない。僕にして見れば、六潮会へ加えて貰ったことは大きな幸せを抱え込んだようなもので、これは一生の運命にもかかわるわけだ。そして、これは少しの俗情のように思われるかも知れないが、六潮会の人達が、うしろだてになって呉れて居ると思うと、何事に当たっても、いつも気丈夫で居られることになり、従って何事にでも、今迄より積極的に出ることが出来るようになると思う。そして、この頼もしいうしろだての力というものが、美しい友愛に繋がっているだけに、その積極的に動く動き方が、いつも浄化されることになるから、これが創作の方へ影響する力は大きいと思う。²²⁴

この引用において特に注目すべきは、後半部分の、「六潮会の人達が、うしろだてになって呉れて居ると思うと〈中略〉今迄より積極的に出ることが出来る」という点であろう。仮に「積極的に出来る」という表現が、同年に制作された《漣》の冒険的な作風を指すとすれば、《漣》の表現は六潮会が「うしろだて」になり得るような、つまり六潮会の影響下で成された質のものだったと推測できる。同様に、宗像氏もこのように分析している。

²²³ 宗像晋作「福田平八郎の画業における六潮会の意義」『大分県立美術館 研究紀要 第 2 号』公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館、2018 年、32 頁。

²²⁴ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949 年、98,99 頁。

福田画業のターニングポイントとなった《漣》の成立背景には、福田自身が「可なり思ひ切った」と語っていたように、因習を破るような、大きく踏み出す力が必要だったであろう。それは京都の画家として孤独に生活していたのでは得られない、六潮会という大きな刺激と、後ろ盾となる交友の中で育まれた力であったともいえる。²²⁵

ところで具体的には、六潮会は《漣》の制作背景として、どのように影響したのだろうか。これについては残念ながら、具体的な影響を特定できるような資料が見当たらない。ただしとつ推測してみるならば、《漣》における風景のトリミングは、クロード・モネの1900年前後の《睡蓮》の連作と、共通する点が多いように思われる。モネの《睡蓮》の連作は、池の水面と、そこに浮かぶスイレンのみを描いた作品群であるが、その対岸を描かず水面のみを画面いっぱいに広げた構図は、風景に空間としての体裁を保ちつつも、画面に奥行きを感じさせない。水面は空間的でありながら、同時に半ば平面として立ち上がってもくるのである。これは、平八郎の《漣》にも共通する要素であるから、《漣》制作の背後にモネの《睡蓮》のイメージが存在していた可能性はあるだろう。例えば、平八郎は六潮会での交流において、モネの《睡蓮》の図版を見る機会があったのかもしれない。勿論、モネは1930年代において、既に特別新しい画家ではなかったのであるが、それでも六潮会で洋画へと視野を広げたばかりの平八郎にとっては、十分新鮮に感じられただろう。当時手に入るとすればモノクロ図版だったはずだから、《漣》が銀と群青のたった二色で構成されているということも、そのあたりに起因する性質なのかもしれない。次節にて後述するように、《漣》以降の平八郎は、形よりも色彩の側にこそ、自身の感覚を託していく。その点でいえば、《漣》がモネのモノクロ図版などに影響を受けていようといなかろうと、平八郎自身の画業にとっての《漣》は、未だ過渡的な作品であった。

ともかくも、思い返せば1918年以降の平八郎の制作活動は、「自然を隔絶する幕」を取り除くという中井のアドバイスに動機づけられていたのであった。だから、平八郎が伝統的な既存の様式から離れていく中でたどり着いた六潮会という場は、日本画壇の外部へ出て、世界的な視野で自作の未来を考える機会となったはずだ。つまり平八郎の《漣》は、日本美術の伝統よりも、洋画家との交流によって発想し得た作品であった。そしてこのことは、平八郎自身が公にするところであり、当時の周囲の人々もその事情を踏まえて、《漣》を評価していたわけである。

（2）帝展における《漣》

本節の最後に、こうした平八郎にとっての《漣》の発表が、六潮会の「うしろだて」を必要とする挑戦となった、社会的な事情についても述べておきたい。こうした日本画として奇

²²⁵ 宗像晋作「福田平八郎の画業における六潮会の意義」『大分県立美術館 研究紀要 第2号』公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館、2018年、31頁。

抜な作品は、もし平八郎がただ自作の入選を待つしかない若者であったならば、本当にただ「模様」としてしか理解されず、選外に終わっていた可能性もあったのだろう。しかし本章第二節で述べた様に、平八郎は 1918 年に京都市立絵画専門学校を卒業して以来、帝展を主戦場として発表を続けて来たのであって、1920 年代の内から既に無鑑査の資格を得ていた上、この 1932 年の帝展においては、審査員を務める立場にもあった。平八郎の帝展での経歴を辿り直してみれば、京都市立絵画専門学校卒業翌年の 1919 年に初入選、1921 年には《鯉》が特選、翌 1922 年には推薦となり、1924 年からは帝展の展覧会委員に任命され、初めて審査員を務めている。それ以来、1932 年までに、既に合計 4 回の審査員を務め、平八郎にとっての第十三回帝展は、5 回目の審査であった。つまり、《漣》制作時点での平八郎は、名実ともに帝展の中心的な日本画家のひとりとして認められており、推薦、そして審査員という立場からしても、落選の心配なく《漣》を出品出来たわけである。とはいえ逆に言えば、それは平八郎が日本画壇において相応の責任を背負う立場にあったということでもあるだろう。では、そんな立場の平八郎が、《漣》の様な日本美術の伝統から逸脱した作品を帝展に出品する目的意識は、どうあったのだろうか。

この疑問については、先の六潮会に関する平八郎自身の言葉と併せて、第十三回帝展の審査にあたった平八郎含む現役日本画家たちの審査方針から、ある程度の説明がつくように思われる。同審査の審査主任は松岡英丘であり、他に平八郎や、六潮会の山口逢春を含む 8 人の日本画家が審査員に含まれていた。この審査の方針、様子については、座談会の談話筆記にあきらかである。それによれば、同年の審査員たちが共有した問題意識は、当時の帝展における作風の標準化、権威化の弊害であった。映丘はこのように語っている。

今年は随分、いはゆる世の中で力作とか大作とかいひさうな、いやいはれて来たかの
も知れない相當の力作であってもそれが類型的なものだったらみんな落ちてしまっ
た〈中略〉さういふ死んだ繪を今年の審査に當ったわれわれが帝展から排斥した²²⁶

また逢春も、やはり「帝展型」や「特選型」²²⁷といった直接的な言葉を用いて、帝展における画風の標準化を批判している。最後に、この座談会に参加した平八郎も、やはりこの審査方針に協調し、以下の様に語っている。

今までの作家の中にはとにかく「通る程度に描かう」といふ人があった。つまりかう
描けば「審査が通る」——だからさう描くだけでそこに個性も何もない——それでは

²²⁶ 「死んだ繪は排斥した 審査方針について (ロ)」『日展史 10 帝展編 5』日展史編纂委員会、1983 年、559 頁。(初出：『東京日日新聞』1932 年 10 月 22 日付。)

²²⁷ 「帝展に望むこと 語り來たり語りつくして」『日展史 10 帝展編 5』日展史編纂委員会、1983 年、571 頁。(初出：『東京日日新聞』1932 年 10 月 29 日付。)

いかん思ふとるのです。²²⁸

この平八郎のコメントは審査方針だけでなく、《漣》を出品した目的意識を説明したものとしても、読むことができるものだろう。平八郎にとって、《漣》はなによりも「個性」の表現であり、同時にそれは、日本画壇における作風の標準化を、内部から批判するものでもあった。そうした意味では、数ある《漣》の作品評の中でも、特に『美術新論』上の神崎憲一のコメントが、帝展における《漣》の存在意義を的確に指摘していたと言える。この中で神崎は、《漣》についてこのように書いている。

先年「南蛮黍」の上方の鰯雲の描き表はし方から推して、今度の漣の描出は突然な氣もしないが、唯雲の場合は背景的に取扱われてゐた爲めに左程目立たなかつたのが、「漣」は夫れが主題とされて何の添物も無かつたのと、更に線が極端に非寫實的な裝飾的誇張を以て終始させられた爲めに、帝展式な繪畫と云ふ概念と頗る遠ざかつた感じを觀る人に起させる事になった。²²⁹

ここで神崎が「帝展式」と呼ぶような、画壇の停滞を打ち破るもののひとつとして、平八郎にとっての六潮会があり、帝展にとっての《漣》があったわけである。竹喬たち先輩方による国画創作協会が解散し、写実が個性の表現からマンネリズムへと堕ちていく時代、当時 40 歳の平八郎は、そうした漠然とした危機から自他を救う為に、《漣》の様な挑戦を必要としたのであった。

²²⁸ 「來年はどうなるか？ 審査方針について（ハ）」『日展史 10 帝展編 5』社団法人日展、1983 年、561 頁。（初出：『東京日日新聞』1932 年 10 月 25 日付。）

²²⁹ 神崎憲一「帝展日本畫の二三の焦點」『アトリエ』1932 年 11 月号、27 頁。

第四節 画業後「装飾性」への合流

第一項 日本画における「装飾性」の議論

前節では、平八郎の画業の転換点として知られる代表作《漣》が、日本美術の伝統の文脈の外にあるということを説明した。《漣》は意識的な伝統回帰というよりも、むしろ西洋近代絵画に触発されて、平八郎なりに写実の個性化を目指した、冒険的な実験作である。ところが本節で取り扱う《漣》以後の平八郎の作品は、一転して、明らかに光琳の様式を意識していく。例えば2年後、1934年に描かれた《花菖蒲》(図33)は、今日においても国宝に指定されている光琳の作《燕子花図》と、花の描き方に共通点が多い。ハナショウブとカキツバタの違いはあるにしても、光の法則を無視して葉の緑と花の青を二次元的に配した本作は、積極的に「装飾的」と評して差し支えないだろう。また、平八郎はこの先何度もハナショウブをメインモチーフとした作品を製作していくのであるが、その際、このように語っている。

花菖蒲を描こうと思って、さてどう描こうと考えて見ると、そこに思い浮かんで来るのは、光琳の花菖蒲だ。²³⁰



図33 福田平八郎《花菖蒲》絹本着色

145.0×83.0cm 1934年 京都国立近代美術館

こうした言説からも、やはり平八郎がハナショウブを描くにあたって光琳を意識したことや、それを公にすることを厭わない姿勢が確認できる。こうした《花菖蒲》の、伝統的な「装飾性」の文脈を強く意識する制作姿勢は、《漣》からの大きな変化であると言って良い。

(1)「装飾性」の伝統

本章の本題はこの「装飾性」にあるため、ここで一旦、やや遠回りになることを覚悟しつつ、美術批評における「装飾性」という言葉の意味を確認したい。今日においても、桃山時代以降の金碧障壁画や琳派の作品、それらに影響を受けた近現代の日本美術を評価する際に、「装飾性」という言葉の使用は一般的である。では、この言葉はいつどのように生まれ、

²³⁰ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949年、75頁。

批評言語として一般化したのだろうか。この問題については、玉蟲敏子の『生きつづける光琳』に詳しい。玉蟲のまとめたところによれば、19世紀末、ジャポニズムの文脈で日本美術（とりわけ光琳）を評価したルイ・ゴンスの言説における「decoration」の訳語として、国内に近代以前から存在した「装飾」が当てはめられた。このあたりから、それまで国内で馴染みの薄かった「装飾」という言葉が、美術の批評言語として定着したのだという。玉蟲はこのように書いている。

幕末において、「装飾」を decoration の翻訳語に当て嵌めて以来、日本人は、絵画に見る色彩や金銀の豊富な使用、平面性、非相称性、あるいは「装飾芸術」（漆芸・陶磁器・染織など）の優秀さという、西洋人の眼差しの捉えた日本美術の特色を強く自覚した。日本美術が「装飾的」であると認められた十九世紀後半、ヨーロッパにおいて装飾芸術が大流行を遂げていくが、その当時においてこの言葉は侮蔑的な意味をもっていなかった。ルイ・ゴンスのような、ジャポニズムの時代に活躍したフランスの美術評論家の意図は、装飾芸術を大芸術の位置に引き上げることにあり、日本美術が芸術のあるべき理想を具現していると考えたために、彼等は日本美術を賞揚したのであった。ところが、この語が日本語に翻訳されるやいなや、その肯定的な語りが日本語の文脈の中で一人歩きし、多くの日本の研究者や批評家は、この新しい言葉、「装飾的」を知ることにより、西欧人の日本美術への賞賛に対して自信を深め、検証という手続きを踏まえることもなく、それが固有の性格であると考えに至った。さらに、二つの漢字で書かれるがゆえに、この意味で用いられる「装飾」が西欧語の翻訳語であることは次第に忘れ去られ、結果として「日本美術の装飾性」は、検討不必要の自明の事柄となったのである。²³¹

つまり、日本美術における「装飾」概念は、海外からの評価をきっかけに、日本美術の伝統的な造形性を指し示すものとして、近代以降に広まったわけである。

ところで、この「装飾性」という言葉は、「飾り」としての性質を意識させるが故に、その評価の対象となった作品に応用美術としての側面を認め、純粋美術との落差を浮き彫りにしてしまうようにも思われる。この問題については、海外に向けて日本を紹介していく立場にあった天心などが、早くから敏感だったようだ。玉蟲は、1893年のシカゴ万国博覧会において、天心が担当した日本の伝統美術の展示解説文に注目し、その展示の意図について、このように分析している。

「装飾美術」として理解される海外の日本美術評価を許容しつつも、あくまで平安・室町・江戸という時代から見た歴史的把握の重要度を説き、そしてその最前線に立つ

²³¹ 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、2004年、157頁。

現代美術は最早「装飾美術」ではなく「美術」なのであるという主張を込めた岡倉の戦略が見えてくる。²³²

同展には、日本の伝統美術の展示と、当時の日本の現代作家からの出品との両方が存在していた。そのため天心は、応用美術と純粋美術の区別という観点から、両者の取り扱い方に差をつけようとしたわけである。

こうした、応用美術としての伝統的な「装飾性」と、近代が目指した純粋美術との矛盾は、20 世紀初頭から、やがて国内でも美術と工芸のヒエラルキーが確立することによって、強く意識されるようになった。1915 年には、岡本橘仙の「光琳は所謂装飾画家に非ず」という文章が書かれたが、この岡本による光琳評価は、光琳の作品を応用美術から純粋美術へと格上げしようとする時代の要求を反映していると考えられるものである。以下は、その一部の抜粋である。

光琳は装飾を目的として光琳風の画を描き出したのではない、光琳の理想から流れ出ました一種の印象派とも謂ふ可き光琳の畫風が自然と装飾に適くやうになったので、丁度、床の間に生けられます色々な花が、床の間に生けられる為に咲いたのではなく、花が自然に美しいから床の間に生けられるやうになった様なものです。〈中略〉光琳の作った漆器でも陶器でも工芸即美術で、所謂装飾画家が描きました絵画は美術即工芸です。〈中略〉光琳は物の形を描くと共に物の精神を描きました。²³³

この文章について玉蟲は、「「装飾」一辺倒で語られてきた光琳について、その対極にある「精神」という言説を持ち出したこと」²³⁴に注目し、光琳をはじめとした伝統美術の「装飾性」の議論における大正、昭和の動向を「装飾性」対「精神性」²³⁵という構図で整理している。加えて言えば、ここで「精神」に次いで目に留まる部分として、光琳を「一種の印象派」と評している部分もある。精神と並んで、この「印象派」という言葉からは、光琳の様な装飾的画風が、画家の個人的な感覚に基づいた、ある種の写實的意識の延長線上で描かれたものとして、読み替えられようとする様子が見て取れる。こうした読み替えの需要が、まさに玉蟲のいうところの、「装飾性」対「精神性」という葛藤を引き起こしたのであろう。

同 1915 年に福井利喜郎によって書かれた二つの論文「光琳考」や「桃山時代の美術」も、日本美術における「装飾性」議論の大正期の転換点として、同様に重要視されているものである。まず前者「光琳考」については、光琳の作品よりも、光琳の家系や人物像に迫ろうと

²³² 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、2004 年、145 頁。

²³³ 岡本橘仙「光琳は所謂装飾画家に非ず」『三越』1915 年 8 月号、50 頁。

²³⁴ 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、2004 年、152 頁。

²³⁵ 同上、150 頁。

しているところに、大正期の人格主義的な芸術観の反映をみることが出来る。つまり福井は光琳の歴史を、様式論的にではなく、一人の芸術家の物語として読み直そうとしたわけである。またその一方で、同文中においては、光琳を「我国芸術の最も本色的なる精髓と認められる特殊の装飾的芸術」²³⁶として国粹主義的に掲揚する姿勢も確認できる。この点において玉蟲は、併せて同文中におけるルイ・ゴンスの引用「どれ程ゴンスの所謂 *le plus japonaise des japonaise*（日本人の中最も日本人的）なる彼が芸術の本色を作るに寄与したか」²³⁷という点にも注目しながら、「ゴンスの影響が日本では、国粹主義的な色調を帯びて三十年以上も持続して受容されていることに驚かされる」²³⁸とコメントしている。

次に後者「桃山時代の美術」は、近代以前の日本美術における古典を大和絵に定め、桃山美術は大和絵の「装飾性」を復興した日本文化史上のルネサンスであると定義したところに新しさがあり、玉蟲もこの点に注目している。同文中で、福井はこのように書いている。

桃山時代は我が絵画史上近世の初期に当つて居ります。言はば文芸復興期の絵画であります。欧州の文芸復興期の絵画は御承知の通り「自然に帰る」事を標榜し且つ完成しました。「自然に帰る」事は同時に希臘の昔に帰る事でありました。然るに我が文芸復興期である桃山時代の絵画は何を以て新意を出したか。その精髓は「装飾的に帰る」事であると同時に、大和絵の復興であつたのではありますまいか。我国の絵画が其後種々の外来の影響を受けましても、依然として装飾的の傾向のあるのは欧州のそれに対して深い因縁があるやうに思われます。²³⁹

当然このことは、「装飾性」評価の代表格である光琳の立場にも無関係ではない。福井は別の個所で、このようにも書いている。

光悦光琳を以て金地絵の興隆を説き日本趣味の復興を論ずる前には必ず永徳、山楽に遡らねばなりません。春の光の様にうらかな光悦の金には夏の日のやうに燃える永徳の金を併せて見ねばなりません。光琳の菊の手本としては何よりも山楽のそれが前に置かれた事を同時に記憶せねばなりません。²⁴⁰

つまり光琳とは、日本文化史上のルネサンスとして定義された桃山美術の絵師、永徳や山楽

²³⁶ 福井利吉郎『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000年、72頁。

²³⁷ 同上、72頁。

²³⁸ 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、2004年、151頁。

²³⁹ 福井利吉郎『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000年、27頁。

²⁴⁰ 同上、26頁。

に連なる画家であって、大和絵という純国風文化の継承者なのである。福井はこうした二つの論文によって、一方では海外視点の光琳賛美を引き継ぐことで光琳を掲揚しながら、他方では光琳を古典主義の系譜に整理することで、光琳に改めて、国風文化を代表する資格を保証したのであった。

最後に余談ではあるが、当時の人々も、そうした時代に合わせた様々な近世美術の再解釈に、必ずしも全く違和感を持たなかったわけではないようだ。福井は「光琳考」の中で、光琳について、このようにも書いている。

彼れは矢張元禄の一「絵師」である。其の内面的生活の如きも出来る限り真相を汲んで彼れの全面目を了解したいとは思ふが、吾人は強いて、主観的觀察を加えて、「場所違」「時代違」の弊に陥ることを恐れるものである。²⁴¹

福井の書いたこの「場所違」「時代違」という言葉からは、彼らが自分たちの行いつつある近代視点の歴史解釈から、多少なりともバイアスの存在を感じとっていたということが、示唆されるように思う。ともあれこうした論考は、光琳をはじめとした伝統美術の「装飾性」を日本美術のアイデンティティとして設定し、そうした価値観は日本美術史観のスタンダードとして広がりを見せたのであった。

ここまで玉蟲の論を参考に、近代日本美術における「装飾性」の議論を、簡単にみてきた。こうしてみると、近代日本美術における光琳や、光琳を前提とした「装飾性」という批評言語は、同時に二つの側面を併せ持っているということがわかる。まずそのひとつは、西洋近代絵画の理論を踏まえた、個人主義的側面である。その例として本項では、光琳を「印象派」と評する岡本の文章や、人間としての光琳に迫ろうとした福井の「光琳考」を挙げた。このような、大正期以降に再解釈された芸術家としての光琳象は、光琳の装飾的画風を、光琳という天才個人の主観的なリアリティに基づいて描かれたものとして再解釈した。そしてそもそも、そうした主観の前提としてある写実の意識が近代的自我の芽生えによって生じるものだとなれば、この点で日本画における「装飾性」は、画家の個性を肯定する、個人主義的な側面を持つものだと言える。

もうひとつは、そうした「装飾性」の議論が、元々は海外の光琳評価に端を発して、「純国風文化」として掲揚される形で興ったという、国粋主義的側面である。ゴンスの様な海外視点の光琳賛美を利用しながら、光琳を日本文化史上のルネサンスの延長線上に位置づけた福井の二つの文章は、明らかにこの方向に向いている。こうした理解の下で、もし画家が自身の作品に「装飾性」を採用するとすれば、それが日本という近代国家への帰属意識を高める、ある種の共同性を持つであろうことは、想像に難くない。まして「日本」画というジャンルにおいては、それは疑うべくもないことだろう。つまりこの頃から、日本画における

²⁴¹ 福井利吉郎『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000年、71頁。

「装飾性」は、個性化された写実と伝統的な様式が、ひいては個性と共同性が、葛藤する場となったのである。

（２）平八郎にとっての「装飾性」

平八郎が《花菖蒲》を描いた 1930 年代は、日本の国粋主義が高まっていった時期であった。1931 年の満州事変から、満州事変を背景とした日中戦争、そして日中戦争によって引き起こされたアジア・太平洋戦争の、1945 年の終結まで。この俗に 15 年戦争と呼ばれる期間は、近代国家としての日本の成立以来、日本の国粋主義の高揚がピークを迎えた時代である。そして近代日本の総力戦体制下においては、戦争は軍人だけのものではなかった。とりわけ日本画家は、日本の文化的アイデンティティを代表する存在として、程度の差はあれ殆ど例外なく、この体制に貢献しようとしたのである。この一番分かり易い例としては、まず戦争画が挙げられるだろう。前節で述べた六潮会においては、例えば山口逢春が、《香港島最後の総攻撃図》といった写実的な戦争画を遺している。

とはいえ基本的には、戦争画、特に戦争記録画の様な写実性を求められる作品は日本画の不得意分野であって、そうした写実的な仕事を果たしたのは、主に洋画家であった。戦時においては、日本画はもっと間接的な方法で、社会的により大きな役割を果たした感がある。北澤憲昭は、このように書いている。

「戦争画」の代わりに如何なる概念を立てるべきか。それについて、僕は、いま「翼賛画」という枠組を想い描いている。²⁴²

天皇に加担する絵画はすべて「翼賛画」と呼ぶことができる。いわゆる戦争画が「翼賛画」たるゆえんだが、翼賛画には、もっと間接的な在り方を示すものもある。観衆の潜在意識に訴えるタイプも、そこには含まれるのだ。たとえば、短歌的抒情性を漂わせる名所絵的風景画がそうだ。それが、ときに天皇制に加担する意味をもってしまふことに、われわれは思いを致すべきなのである。²⁴³

これは、本節がこれまでみてきた「装飾性」の議論についても、同じことが言えるだろう。光琳や桃山美術は、日本美術の造形性を代表する存在として掲揚されたものであり、「装飾性」とはその別名であった。だから日本画における「装飾性」も、この「翼賛画」という括りに無関係であるとは言えない。この時代の日本画における装飾的画風の標準化全体が、「翼賛画」としての性質に志向していたと考えることが出来るはずだ。そして、それは無自覚的な場合も多々あっただろうし、仮に自覚的であったとしても、その多くは日本画家としての正義感、使命感に基づいていただろう。それは、平八郎やその周囲についても言える事

²⁴² 北澤憲昭『「日本画」の転位』ブリュッケ、2011 年、66 頁。

²⁴³ 同上、54 頁。

である。

前節にて指摘した様に 1932 年の《漣》が伝統に志向したものではなかったとしても、1930 年代の平八郎にとって、光琳の存在が身近にあったであろうことは否定できない。その理由は幾つも考えられるが、まずなによりも平八郎の恩師、中井宗太郎の存在がある。彼は光琳を含む日本美術の「装飾性」を、後期印象派の理解に重ねて肯定的に評価した一人であった。中井は 1928 年に「京都の繪畫」という文章の中で、桃山時代の美術に関して、このように書いている。

その作品、大なるものはあくまで豪放、小なるは謹厳、輕躁に流れず剛直ならず、温和にして華麗、中に一味の幽寂を湛え、色彩は重厚にして柔かく、なごやかなうちに強味を持つ。自然を見ること忠実にしてその美を抽き出し、これを装飾にまとめて、ここに寂光の美しき自然の姿を示す。私は永徳に於て、國民の心情は大陸文化より解放せられて偽りなくその明快にして雄健なる精神を現すに至つた日本文化史上のルネサンスを見るのである。²⁴⁴

田野葉月は論文「大正期における中井宗太郎の思想展開」の中で、1910 年代の土田麦僊の制作活動の背景として、こうした中井による桃山美術の再評価を論じている。そこで田野は、上記のような、桃山美術をルネサンスと呼ぶ中井の論について、以下のように解説している。

桃山美術を日本のルネサンスと解する論は日本美術の原点を国風文化に、そして日本画の古典を大和絵に求める。平安時代には主題に依拠した概念であった「やまと絵」は、漢画が日本にもたらされるに至り、漢画系に対する流派的使用のされかたが一般的となっていた。ところが、明治時代において日本美術の特性として概念化された「装飾性」の本流が、「大和絵」であるという位置づけを与えられた。その大和絵を画法の上だけではなく、古代王朝文化の雅までも復興したという意味で、桃山時代は日本のルネサンスを解されたのである。〈中略〉中井は東京帝国大学での勉強を通して、日本の「美術史」の確立していく様を肌で感じていた。また絵専に着任してからは京都で展開されていた京都の文化的特性の研究に親しみ、自国の美術史の位置づけを行う大勢に無関心ではなかったことが、その論文からわかる。中井による桃山時代の美術の再評価は、日本の固有の文化への意識が第二次世界大戦へ向けてより高揚していく流れを背景としていると思われる。²⁴⁵

²⁴⁴ 中井宗太郎「京都の繪畫」『近畿京都』刀江書院、1928 年、52 頁。

²⁴⁵ 田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開」『Core Ethics』2007 年号、280,281 頁。

田野はここで、桃山美術をルネサンスとして位置付けることの意味と、それを中井に要求した社会背景を解説している。これを読む限り、中井のこうした理論は、先に本項で取り上げた福井の論に、全く重なるものであったと言えるだろう。

また一方で、中井の引用中における「自然を見ること忠実にして」という部分からは、光琳の作品を主観主義的な自然観察の結果生まれたものとして解釈し、光琳作品を近代的な芸術作品として解釈しようとする意識も垣間見える。そしてこうした、「自然を見る」ことを重視しつつ、それを個性的な表現に変換する日本美術の「装飾性」を、中井が「古典主義」に結び付けたということは、別の意味でも興味深い。なぜなら本論第二章で言及したように、中井は絵画の理想形として、主観と客観とが両立する「古典主義」を主張し、その例の筆頭にセザンヌを挙げていたからである。つまり中井の中では、国粹主義的な伝統への指向性と、西洋近代絵画的な画家個人による主観的な自然観察が、日本美術史を西洋に重ねる構図の中で、何重にも結びついていた。こうした、アカデミズムとモダニズムの混淆した近代日本独特の理論については、次項で再び触れる。

また、芸術家としての光琳象は、平八郎と同じ六潮会のメンバーである日本画家、中村岳陵（1890-1969）が熱く語るところでもあった。岳陵は 1935 年に、光琳について以下の様に語っている。

皆さんも御存じの通り、光琳の絵には光琳独特の、河の流れの描写がある。見る人は単にこれを面白い描写とのみしか思わないかも知れないが、これも私の経験だが、日の当る時、小川の流をじっと眺めていた時だった。川の底に、光琳描く流れと同じ水の影が映っているのを発見して、これまた、光琳は自然を最もよく見、最もよく表現した一人であったとつくづく感じて驚ろいたことがあった。こう言えば、私の自然をよく見よという言葉のうちには、どれだけの深い意味が含まれているか、その一斑は窺知して貰えることが出来るだろうと考える。²⁴⁶

これもやはり、典型的な芸術家としての光琳解釈である。光琳作品の装飾性を、「見る」という自然観察の結果として解釈する姿勢は、中井と同じく、光琳の装飾的画風を西洋近代絵画的に読み替えることで、光琳に純粋美術の資格を保証するものである。岳陵は『光琳新撰百図』の著者野沢堤雨から琳派の手ほどきを受け、その後に土佐派の川辺御楯に学んだ日本画家であった。彼は光琳をはじめとした古典の研究を欠かさず、それらを基礎にモダニスティックな表現に野心的に挑戦しており、1931 年の《婉膩水韻》は、そうした画業を代表する一作であると言える。古田氏は、こうした光琳のような古典への志向と、ピカソやブラック、マティスら同時代の西洋近代絵画への志向が融合した画風を、仮に「古典主義的モダニ

²⁴⁶ 中村岳陵「習画三様」『中村岳陵—その人と芸術—』山種美術館、1979 年、97 頁。（初出：『絵画教習』1935 年 3 月号。）

ズム」²⁴⁷と称している。

つまり 1930 年代の平八郎の周囲においては、恩師である中井や、《漣》の「うしろだて」となった六潮会の内部においても、光琳のような日本美術の「装飾性」が、個性の表現として理解されていた。この様な「古典主義的モダニズム」の真ただ中で、《漣》以降の平八郎の平面的な画風が「装飾性」という日本美術の伝統に合流していくことは、時間の問題であったと言えるだろう。西洋近代絵画の前衛に触れて画風を平板化させた平八郎もまた、その延長線上に光琳を発見したのである。或いは、こう言い換えることも出来るだろう。元々《漣》における波模様の図案化は、その発想からして平八郎個人の創造性そのものであった。水面のきらめきを抽象的な模様翻訳する作業は、平八郎自身による写実の個性化として、確かな手ごたえを遺したはずだ。しかし、そうした自然の抽象化という到達点を、日本画における装飾性、つまり光琳の作品の中に見出してしまった時、平八郎はそれを基礎として、日本画の文脈の中で、新たに個性の表現を模索しなくてはならなくなった。

しかし、こうした当時の「装飾性」の議論を今日から振り返ってみれば、ここには二つレベルで矛盾がある。まず一つは本項で確認したように、こうした芸術家としての光琳象は、近代の価値観に引き付けた解釈の形であって、平八郎たちが意識した光琳の作品は、元々近代的な個性の表現として生まれたものではなかったという点。そしてもう一つは、先に「翼賛画」という概念を借りて強調したように、近代における琳派の様式美が、実は画家の個性ではなく、国粹的な共同性に志向する意味を持つものであったという点である。批判的に読み替えるならば、前者の矛盾は、個性の表現を目的とする平八郎の様な日本画家が、後者の矛盾を解決していくための方便であったと解釈することも出来るだろう。光琳の作品は元々が「美術」などではなく、その画風は個性の写実として描かれたものでもなければ、まして画家個人にとっての現実を象徴したものでもない。それは近代化直後においてすら、元々応用美術として評価されていた装飾であって、それは形としてみれば、ただの様式として存在している。その一方で、中井の絵画理論から出発した平八郎にとっては、作品の本質は画家個人の現実に基づいていなければならない。そうでなければ、平八郎の作品もまた、本当にただの装飾と化してしまうわけである。

第二項 「装飾」化への処方箋

(1) 比較対象としての《孔雀》

こうした「装飾性」における個性と共同性の葛藤については、既に前章第五節でも軽く触れた。百穂はアララギ派「写生」論に基づいて伝統に合流し、伝統的な様式、つまり大和絵や桃山美術を思わせる、金地に濃彩の大作を描いた。本論で取り上げた《荒磯》や《丹鶴青瀾》がその作例であり、その画風はまさに「装飾的」とであると言えるだろう。ところが、これらは百穂お得意の「写生」を基礎としているにもかかわらず、自然の姿が様式的に図案化

²⁴⁷ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年、259 頁。

される中で、そのある部分においては、画家と自然との邂逅における新鮮な感覚、感情を失いかけていた。だからこそ百穂の画業は、晩年に至るまで《罌粟写生図巻》のような制作活動を並行させたのである。また、北澤は同様の問題について論じ、その作例として、小林古径の1934年の作《孔雀》(図34)を挙げている。

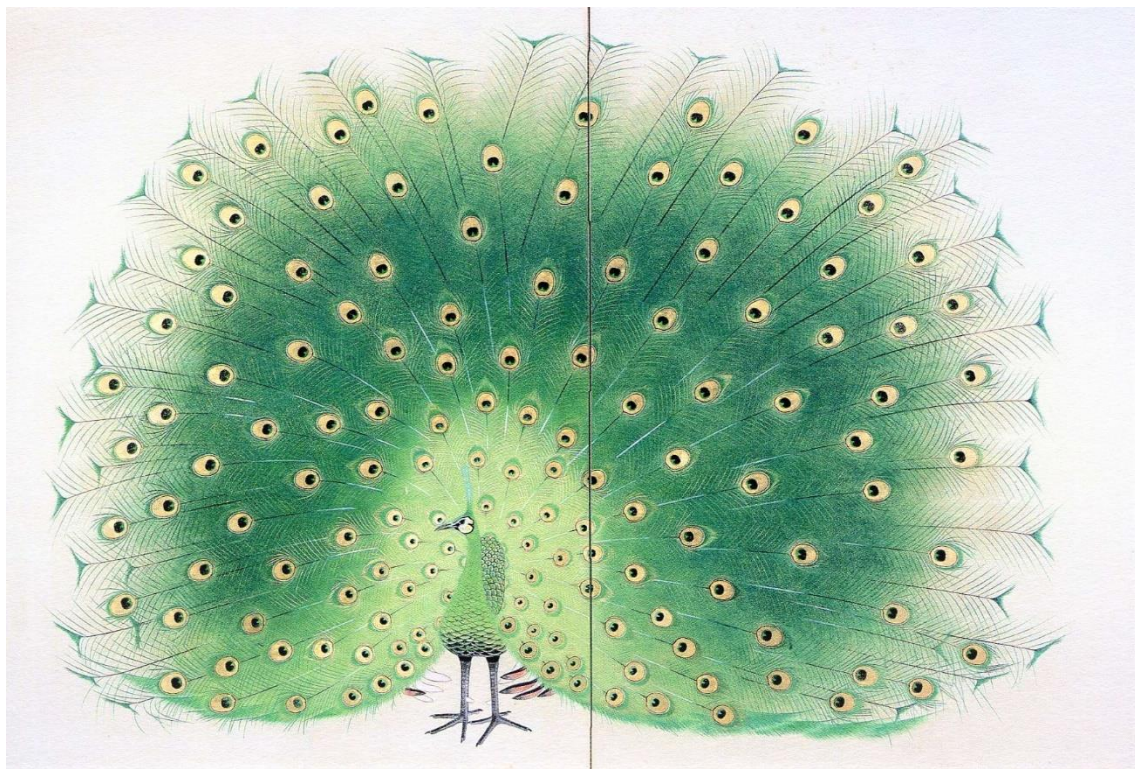


図34 小林古径《孔雀》 紙本彩色 二曲一隻 166.8×243.0cm 1934年 財団法人 永青文庫

平面性は古今東西にわたる絵画の本質的な属性であり、〈中略〉日本画もまた、そのような闘いにおいて、大正期には速水御舟の《京の舞妓》などの興味深い作例を残すことになるのだけれど、大勢についていうならば、そこに装飾性＝共同性の要請というファクターが加わることで大きな屈折が生じた。すなわち様式性への屈折であり、その見事な達成は、小林古径の《孔雀》に見ることができる。羽を広げた孔雀というそれ自体平面的で装飾的な——円山応挙以来の——モチーフを選ぶことによって、古径は画面に様式性を与え、その様式性において装飾性と写実性の悪縁に解決を与えているのだ。「日本画」の様式性が、古代以来、権力の荘厳に供されてきた造形伝統の面影を宿すものであることを思うならば、このような様式性がはらむ魅力は、きわめて危険な魅力といわざるをえないし、また、様式化された画面は近代的個性の躍動感を感じさせない。古径の孔雀は静謐感を湛えつつ端然とたたずんでいる。これもまた日本画の魅力にちがいないものの、西洋の近代絵画がもつ、個性を乗り越えた静謐感とは

決定的に異なっている。²⁴⁸

ここで北澤氏は、写実性と装飾性を両立した近代日本画の作例として、古径の《孔雀》を挙げている。古径の《孔雀》は、奇しくも平八郎の《花菖蒲》と同じ1934年に発表されたものなので、本項ではこの《孔雀》と対比させる形で、改めて平八郎の《花菖蒲》を考えて見たい。

小林古径(1883-1957)は、梶田半古に師事して歴史画を学び、日本美術院で活動した日本画家である。歴史画出身という本論のテーマから縁遠いようにも思われるが、日本美術院においても、御舟の《京の舞妓》などにみるように、1910年代以降、写実を手段以上のものとして考える風潮が高まっていた。そうした中で画風を形成した古径の画業についても、やはり1918年ごろから写実的な傾向が表れるという風に分析されている²⁴⁹。この1918年は、本論第二章で竹喬が「写実主義」を宣言した年であり、日本美術院では御舟が《洛北修学院村》などを発表して細密描写の傾向を見せ始めた年でもあり、そして本章第2節で述べたように、平八郎が客観的な写実の道を進み始めた年でもあった。そうした広い意味で、たしかに古径は細密描写の傾向という、日本画における同時代の空気を共有していたと言える。1934年の《孔雀》に関して言えば、これは古径がクジャクのはく製の写生を基に描いた作品だった。

次に、そうして写実的に描かれた作品に、装飾性が同居していることにも目を向けてみる。古径は線の画家と呼ばれており、彼が生涯をかけて古画の線の表現の研究を進めて行くきっかけは、1922年からの渡欧留学中に行った、大英博物館の《女史箴図巻》の模写であった。そして、この模写を古径に依頼したのは、前項で引用した「光琳考」の著者、福井利吉郎である。勿論、画業を歴史画から出発させ、元々東洋の古典に関心の深い古径であったが、この《女史箴図巻》の模写以降、とりわけ仏画などにみられる鉄線描にこだわりをみせ、それらを次々と自身の作品に応用していった。こうした新古典主義的な制作活動において、古径はこのように書いている。

線や色の形式を重んじて、要約された繪でも、又宋元の細密に畫かれたものにしても、この寫實が大切な基本であると思ひます。²⁵⁰

また同様に、活動領域を共にした日本画家である安田靉彦も、このように書いている。

²⁴⁸ 北澤憲昭『「日本画」の転位』ブリュッケ、2011年、25,27頁。

²⁴⁹ 尾崎正明「小林古径について」『小林古径展』東京国立近代美術館、日本経済新聞社、2005年、13頁。

²⁵⁰ 小林古径「東洋畫の寫實」『美術』1935年2月号、6,7頁。

宗達の絵の特色は一般には装飾的表現に重きをおきますが、あの立派な装飾化の根元は鋭い写実性を持つ描写力であります。〈中略〉それでありますから余程優れた感覚の持ち主か、正しいデッサンの力を持たないと、宗達の本当の良さはわからないのであります。²⁵¹

つまり彼らにとっても、古美術の装飾性とは、「優れた感覚」に裏付けられた「鋭い写実」の延長線上で可能となるものであった。ここにもやはり、福井や中井が光琳を芸術家として読み替えたのと、同じような解釈が見受けられる。

《孔雀》の装飾性について具体的にいえば、まず北澤の指摘する、クジャクの飾り羽の描写が挙げられる。元々面として存在しているクジャクの飾り羽を正面から描いた構図はただでさえ平面的であるし、更に、すべての眼状紋を同じ強さで描くことによって、意図的に平面化を推し進めたようにも見受けられる。また同様に、陰影を省くことで立体感よりも模様の美しさが推し出された胴体や、エジプトの古代壁画の如く真横から捉えられた頭部なども、写実としての体裁を保ったまま画面を平面化させ、写実性と装飾性を同居させることに貢献している。実際、洋行以後の古径はエジプト美術に対しても深く関心を抱いていたようで、渡欧留学の際に描かれたエジプト美術の写生が幾つも遺されている。だから《孔雀》におけるクジャクのポージングにしても、そうしたイメージが一役買っていることだろう。こうした、古美術の様式を研究し、近代的に再解釈したうえで自作に取り入れて行く姿勢を指して、古田氏は古径をこのように評価している。

古径芸術に新古典主義なるものを探るとすれば、今の時代に生きながら永遠なる美を求めるという制作態度においてはじめて意味をなすであろう。そこに、古径のモダニストとしての一面があることを見逃すべきではない。新古典主義の特性のひとつに、現代性、すなわち二十世紀初頭のモダニズムという水脈が隠されているのである。²⁵²

古径は近代的な写実を絵画の基礎のひとつとして重視しつつ、そこに古美術の再解釈を経て、古典的な技法やイメージを応用しようとした。古径はそうした意味で、「古典主義的モダニズム」の真っ只中にあった平八郎と比較するに、十分な共通項を持っているということが確認できるだろう。この1934年の《孔雀》についても、それが特に琳派や桃山美術を強く意識したものだとまでは言えないにせよ、《孔雀》では古美術に接近した平面性、つまり広い意味での装飾性と、近代的な写実の意識を両立させることが目指されているということとは可能だ。

²⁵¹ 安田鞆彦「宗達について」『画想』中央公論美術出版、1983年、105~111頁。（初出：『三彩』1950年3,4月号。）

²⁵² 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018年、254頁。

しかし、《孔雀》が写実を念頭に描かれたものだとしても、《孔雀》の写実からは、これまで本論で取り上げて来た写生派の作品のような、主観主義的、感覚主義的な印象は受けない。北澤氏も評するように、古径の《孔雀》は「近代的個性の躍動感を感じさせない」のである。そしてそのわけは、古径の画業が半古の歴史画から出発していることを考えれば、納得できる。そもそも歴史画とは、近代日本の歴史をイメージ化するものとして明治維新直後から政府によって推奨されたものであった。そしてそこでは、描く歴史上の場面についての歴史考証などが重視され、作家性というものは問題にされなかった。やがてそんな歴史画も、天心らによって「美術」としての自覚が高められるにつれ、作家個人の創意工夫が重視されるようにはなった。とはいえ、歴史画にせよ宗教画にせよ、それはリアルタイムの現実を描いたものではない。だから作家の個性は、自然をどう見るかという点よりも、まず歴史（絵画の内容）をどう解釈するかという点でもって表現されることになったわけである。例えば横山大観の《屈原》などは、東京美術学校を追われた当時の天心の境遇を屈原に重ねて描いたという意味で、そうした歴史画の典型例だと言って良いだろう。そしてこうしたことは、実は《孔雀》についても同様であるように思われる。《孔雀》は確かに、クジャクの写生を基礎に描かれた作品であるが、実際に当時の《孔雀》の作品評を見て見れば、その多くは必ずしも《孔雀》を写生画として評価しているわけではない。例えば「背に孔雀明王を乗せずとも、宗教的敬虔さ、清浄さが現はれてゐる」²⁵³というような複数の作品評にみるように、その多くは「孔雀明王」が《孔雀》評論のキーワードとなっている。つまり古径の《孔雀》は、写実性と装飾性の両立した作品ではあるものの、それはクジャクの写生画として考えるべきものというよりかは、むしろまずは歴史画、宗教画の文脈の側から考察されるべきものであるのだろう。この点で《孔雀》は、自然を「見る」ことについて考えてきた平八郎たち写生派の作品とは、そこに至るまでの文脈を、やや異にしている。

（２）《花菖蒲》の分析

こうした《孔雀》という比較対象を踏まえて、平八郎の《花菖蒲》に話を戻す。平八郎は写実を基礎とした制作活動の延長線上で、1934年の《花菖蒲》にて光琳へと接近した。この、写実性と装飾性の両立を試みているという点では、《花菖蒲》と《孔雀》は共通している。しかし、古径の《孔雀》と並べて見たとき、《花菖蒲》は《孔雀》の如く、「近代的個性の躍動感」を完全に失っていると言えるだろうか。ここに、古径の《孔雀》と平八郎の《花菖蒲》の決定的な違いがある。

平八郎の《花菖蒲》におけるハナショウブの描き方は、一見して、光琳の描くカキツバタを思わせる。ハナショウブの葉の描写は、陰影を弱められ、輪郭が白抜きされることによって強調され、遠近にかかわらず大きさも均一化されている。そして、そうして統制されたパターンで描かれた葉の茂りの中には、リズムよく花の群青が配置された。こうした描き方を見れば、おそらく誰もが、光琳の《燕子花図》を思い出さずにはいられないだろう。ただし、

²⁵³ 春山武松「院展評（二）」『大阪朝日新聞』1934年9月8日付、7面。

光琳には無い平八郎の独自性として、先ず何よりも、背景の存在がある。光琳の《燕子花図》は、背景を金箔で覆い、その上にカキツバタの図様を反復することによって、装飾的な画面をつくり出していた。また、古径の《孔雀》なども、モチーフの影や地面、背景を一切描かないことによって、画面の装飾性を高めていた。一方で《花菖蒲》におけるハナショウブの描写には背景が伴っており、《南蛮黍》や《漣》がそうであったように、そこには明らかに、画家の視点の意識が残されている。ハナショウブは斜め上から地面を見下ろす様な視点で描かれ、ハナショウブの切れ間からは、地面や水路が垣間見える。この画面を斜めに横切る水路は、あるいは光琳の《八橋図》における橋のイメージなのかも知れないが、だとしても、その水路の水面が映した空模様などは、《花菖蒲》が平八郎の視覚的な印象を基礎として構成されなければあり得なかったはずの表現だと言えるだろう。この水面の描写におけるある種の遊び心は、明らかに平八郎という画家の眼の存在感を醸し出している。つまり、平八郎は「装飾性」という伝統の文脈に合流したが、その基礎は未だに個性の表現へと志向しており、《花菖蒲》は風景画として描かれている。

そうして改めて見てみると、一見して光琳のオマージュに見えるハナショウブの描き方にも、そこには平八郎なりの解釈が表れている。そのことは、ハナショウブの花弁の色遣いに注目することで明らかになる。平八郎はハナショウブの表現における自作と光琳との関係について、このように語っている。

光琳は、花菖蒲を殆どあらゆる構圖で描き盡して居ると言つてよい。横に一行に並べたり、縦にしたり、或は斜めに配列したり、そうかと思うと、低く下の方に置いたりして、構圖では、もうあれ以上の變化は作れない、と言ひ度い程、研究し盡されて居る。

しかし、色の方では、割にまだ餘地が残されて居るようで、例えば、群青の花と、緑青の葉と言うように、いわばエキスをされたものになり、その他は未だあまりやられて居ないようだ。そこで、私は色の變化や交響、また複雑な色の配列というところに焦點を置いて、描いて見ようかと思つて居る。この間（昭和十七年）京都の市展に小さな試作をやつて見たが、あれは花の色と、葉の緑青との關係を吟味しようと思つたものだ。あのような花の色に對して、葉の色が果してどんな色であるべきか、單に緑青でいいものかどうか、緑青以上に、何かもっとびつたりしたものが無いものかどうか、という風に。花の色にしても、光琳は、日蔭の色も群青で塗り、群青をもつて、花菖蒲の代表色と解釈した譯であるが、花菖蒲の色は、日向と日蔭とでは勿論色が變る、同じ紫の花でも日向だと赤味を帶び、それが日蔭だと青味勝ちになる、だから私は、日向の色と日蔭の色とを交錯させて、組み合わせて見ようかとも思つて居る。²⁵⁴

²⁵⁴ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949年、75,76頁。

しかし本論では最初から区別しているように、実は光琳が描いたのはカキツバタであり、それは厳密には、平八郎が描いたハナショウブとは別種の植物である。カキツバタの場合、花弁の模様は根本から先端に向けて、小さく鋭い白い筋が入るだけであるが、ハナショウブの花弁の同じ部分には、より大きく目立つ、黄色い模様がある。平八郎はこの引用において、光琳がハナショウブを描いたのだと誤解しており、光琳はハナショウブの「代表色」を群青とする取捨選択の結果、あえて花弁に黄色を使わなかったのだと、平八郎なりに解釈していた。そうした解釈の上で、平八郎はまず自身の感覚に忠実になって、ハナショウブの花弁の黄色を取って省略せず、色彩的なアクセントとして残したのである。こうして描かれた《花菖蒲》におけるハナショウブの花弁には、群青と同時に、黄色や紫が用いられ、それは互いに重なって色ムラをつくりだし、単なる図案化に終わらない複雑味を生み出している。また、その花の輪郭も良く見れば、数種類の図案の反復ではなく、それぞれ個別に写生されたものだということが分かる。平八郎の描くハナショウブは、一見図案化されているようでいて、あくまでも現実の自然の観察を基礎とし、それを光琳の図案風に整理したに過ぎない。平八郎にとって、画面の装飾化とは結果に過ぎず、目的ではない。平八郎は、芸術家として光琳を解釈することで、装飾的画風に自身の感覚と感性を積極的に反映したのであった。そうした形での写実性と装飾性の両立は、前項で述べたような個性と共同性の矛盾を、解消しようとする試みでもあったとも解釈できるものだろう。

ここまで、古径の《孔雀》と対比する形で、平八郎の《花菖蒲》をみて来た。両者とも、1918年ごろから写実ということについて真剣になり、この1934年には写実を基礎としつつ、写実性と装飾性を両立する画風を試みていたという点で共通している。しかし古径の側には、中井宗太郎の下で竹喬らが傾倒したような、後期印象派的な写実の個性化への欲求が希薄だ。画家としての出発点を半古の歴史画にもつ古径にとっては、古典の研究と再解釈が、画家の個性に先立つものとしてあったのだろう。彼が写実の先に求めたのは、古典主義的な理想の美であった。対して平八郎の場合も、もし仮に《鯉》を描いた1920年代のうちから装飾的画風に取り組んでいれば、まさに古径の《孔雀》のような作品を描くことになったかもしれない。しかし、中井の下で写実の個性化を目指し、《南蛮黍》や《漣》を経てそうした目的意識の自覚を高めた平八郎は、《花菖蒲》をあくまでも感覚の反映として、風景的に描くことになった。だから、《花菖蒲》の画面は装飾化されつつも、ある種の風景としての性質を留めている。

こうした近代における写実の解釈の幅については、荒木慎也の『石膏デッサンの100年』が詳しい。ここまで見てきたリアリズムに関するある種の混乱を、荒木は以下のように説明している。

日本におけるデッサン教育の展開は、一貫して西洋の美術アカデミズムという出自を忘却し、代わりに「絵画の本質としてのデッサン」という、より抽象的な価値観を、新たな原則として置き換える作業であった。まず美術アカデミズムと対立する思想で

あるモダニズムが、日本では「デッサン」言説の内部にとり込まれ、石膏デッサンが20世紀を通じて教育制度の中心となる基礎をつくりあげた。さらに、デッサンは日本と西洋の懸け橋となる、文化を越えた根源的な美術の価値という意味づけを与えられていった。このような過程を経て、石膏デッサン教育は美術教育の根幹としての地位を確立しつつ、アカデミズムとモダニズム、西洋と東洋など、様々な文化要素を取り込んだ文化混淆的な存在へと変質していく。²⁵⁵

荒木のデッサン史についての記述は、そのまま本節の内容と重なるものであるとともに、古田の「古典主義的モダニズム」という造語を、リアリズムの観点から説明したものとして読める。平八郎のような写生派の系譜は、基本的にモダニズムに合流する形で、リアリズムに個性の表現としての意義を見出してきた。一方で古径のような古典主義的に理想の美を求めるアカデミズムも、その追求の為に写実を必要とした。そして両者は、互いの立場や目的の違いを明確にしないまま、様式的に接近していくことになる。こうした、近代のリアリズムの両義性によって、平八郎の画業は個性の共同性との間で、葛藤を余儀なくされたのであった。

(3)「カラリスト」としての平八郎

この平八郎の闘いは、続く1939年の《花菖蒲》や、1944年の《花菖蒲》を続けてみることで、追いかけて観察することができる。平八郎は、数年おきに同じモチーフを描きながら、そのモチーフの描写に、その時々の自身の画風を反映してみせる画家であった。まず1939年の《花菖蒲》では、背景に余白が復活し、1934年の様な、風景としての性質は弱まったように見える。これは、光琳に限らず伝統的な作品にみられる、地と図の関係への回帰であろう。一方で、ハナショウブの描き方に関しては、光琳の描くカキツバタのオマージュからは、更にかき離れつつある。ハナショウブの形は典型化されることなく、すべての花が全く別の表情をみせており、これはやはり、それが写生を基礎に変形されたものであることを物語っている。そして、そうして描かれた花の輪郭は、1934年の有機的な曲線から、パキパキと折れ曲がる直線的な輪郭へと変換されており、更にその内側には、花卉の筋が模様として描き込まれている。つまりこれは、1934年とはまた違った道のりで、やはり感覚主義的に、ハナショウブの様式化の道を、自分な



図 35 福田平八郎《花菖蒲》紙本着色
106.5×55.5cm 1944 年

²⁵⁵ 荒木慎也『石膏デッサンの100年』三重大学出版会、2016年、97頁。

りに辿ろうとする実験であったように見える。

更に 1944 年の《花菖蒲》(図 35)においては、これまで地面から生えていたハナショウブが、花瓶に生けられた。花瓶や、花瓶の置かれた机がつくりだす、水平、垂直、左右対称などの人工的で無機質なシルエットと対比される形で、ハナショウブの輪郭に有機的な曲線が再び用いられるようになった点が面白い。そんな花卉の輪郭の内側に関しても、そこには花の柔らかい質感まで描こうとする意識が垣間見えるが、その写実性は画面全体の平面性から逸脱しないように、ギリギリのところで抑制されている。ここで平八郎は、一方では芸術家としての光琳象に従って、写実を基礎に装飾化を試みながら、もう一方では近代的な感覚でもって、画面全体を再構築しようとしているわけである。

ところで、改めて《漣》を振り返ったとき、この 1930 年代の平八郎の作風は、徐々に色数が増える一方で、対象の形の抽象化は、概ねやや穏便な範囲に留まるようになった印象をうける。そのことは、仮に光琳を直接的に意識していたと思われるハナショウブの作品群を除いたとしても、例えば 1938 年の《青柿》(図 36)などをみれば明らかである。《青柿》は平八郎の代表作のひとつに数えられる作品であり、余白を活かした古典的な地と図の関係でもって、画面を横切る様に柿の枝葉が配置されている。平八郎はこの作品について、色彩への興味を強調して語っている。

葉本来の形の美しさだけでなく、あの艶のある力の張った葉が、外光を受けていろいろに變化する色彩の美しい相が、特に



図 36 福田平八郎《青柿》絹本着色 59.5×87.2cm 1938 年 京都市美術館



図 37 福田平八郎《写生貼——青柿》紙、鉛筆、着色

30.2×22.7cm 1938 年 大分県立芸術会館

僕の心を張り切らせた。²⁵⁶

この作品にはスケッチ(図 37)が遺されており、確かにそれをみれば、平八郎がスケッチの時点から、「外光を受けていろいろに変化する色彩」に注目していることがわかる。1910年代から、写実に主観、客観という問題が本格的に取り沙汰されて以来、画家の感覚は筆触や、輪郭線など、様々なものに託されてきた。しかし、平八郎の様な鮮やかな色面構成は、写生派の大家である栖鳳や、先輩である竹喬らも未だ取り組んでいない。こうした、自然に対する感覚を色彩に託し、その印象を強調する形で鮮やかな色面を構成するという画風は、琳派と西洋近代絵画を併せて受容した、平八郎ならではのものであっただろう。平八郎は鮮やかな色彩に感覚を、色ムラに身体性を託して、まるで百穂が骨法用筆にそれらを託した如く、写実を個性化したのであった。

しかしやはり、《青柿》には《漣》でみせたような、大胆な形の抽象化はみられない。葉の色が分割されたり、葉の輪郭や葉脈が強調されたりすることはあるにしても、それは良くも悪くも素直な対象性を保持している。平八郎は戦後においては、1955年の《氷》や1958年の《水》など、《漣》の系譜が強く感じられるような、更に大胆な抽象化を行った作品を発表していくのであるが、この戦前、戦中期においては、そうした方向に画風が深化することは無かったと言える。平八郎にとっての光琳とは、自身の主観主義、感覚主義を許容する伝統的形式であると思われた。しかし、地と図の関係の中で光琳の構成美に則って画面を構成するということは、特定のモチーフを元々の空間や背景から切り離すということでもあり、それはある意味では、風景としての写実を諦めることと同義であった。そうして余白の上に引きずり出され、デザイン的に硬直してしまったモチーフの輪郭の中で、色彩による感覚の反映は、平八郎の感覚主義の最後の砦であったようにも思える。

²⁵⁶ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949年、108頁。

第五節 戦中の停滞

本論では近代日本画における写実、写生ということを中心的なテーマとして、竹喬や平八郎など、特に京都写生派の系譜に多くの文量を費やしてきた。そして、前節で同様の議論が古径や鞆彦に共有されていたことを確認したように、そうした写実に関する議論は、とっくに日本画全体の問題となっていた。ところで、この1930年代から特に1940年代にかけて、そうした写実の系譜の発展が次第に失速していくなか、逆に存在感を増していった日本画家に、川端龍子(1885-1966)がいる。本章のまとめに入る前に、本節では、この龍子の戦時中の画風を、本論が問題にしてきた写実というテーマの視点から位置付けてみたい。

第一項 川端龍子とは

(1) 龍子の生い立ちと、日本画への転向

川端龍子とは、「会場芸術」主義を標榜し、1929年から1966年にかけて、青龍社という美術団体を設立、牽引した日本画家である。本論では彼の画業を一から丁寧に検証することはしないが、それでもまずは簡単に、その出自を整理してみる。龍子は和歌山県生まれの画家であり、元々は洋画家を志望する若者であった。1895年、10歳で家族共に東京暮らしをはじめ、龍子は読売新聞社の「明治三十年畫史」という挿絵の一般公募への入選をきっかけに、洋画家を志すこととなる。白馬会、太平洋画会で洋画を学び、20代からは新聞社の挿絵の仕事で生計を立てながら文展などに洋画を出品したが、1913年に大きな挫折を経験することになる。この年、画家として経験を積むために単身アメリカへ遊学し、最終的にヨーロッパへたどり着くことを目指した龍子は、アメリカへ到着して間もなく経済的な困難にあい、早々に帰国を余儀なくされた。そしてこの帰国後から、龍子は一転して、日本画家を志すようになるのである。この日本画への転向は、新聞社で長らく百穂と共に仕事をした経験や、アメリカでボストン美術館の東洋美術の展示に感銘をうけたことを遠因としているらしく、龍子はまず、本論第三章でも取り上げた、百穂らの无声会に参加している。その後の无声会はすぐ解散してしまったが、引き続き百穂らとの交友が続いた他、1915年からは院展に作品を出品し始め、本格的に日本画家として認知されるようになっていった。

そんな龍子の画業がピークを迎えるのは、1928年にその院展を脱退し、翌年に美術団体「青龍社」を立ち上げた頃からである。龍子はこの青龍社において「会場芸術」主義を標榜し、大衆による鑑賞を意識した、壁画と見紛うほどの巨大な絵画作品を多数発表した。この美術団体は、空襲警報の鳴り響くアジア・太平洋戦争末期にも活動を継続して日本美術史に大きな足跡を残し、1966年に龍子が亡くなるとともに解散された。

(2) なぜ龍子を語るのか

龍子の画風は一見して、写実性と装飾性を同居させた、既に本章で述べた議論に内包された質のものであるようにも思われる。では、なぜ本章の最後に、本節のような形で龍子を付け足す必要が有るのか。その理由は、龍子の標榜した「会場芸術」主義にある。この「会場

芸術」という考え方によって美術界に自覚された近代的な美術展覧会の特性、つまり作品が展覧会場に展示されることによる、不特定多数の鑑賞者の視線に対する意識は、現代の美術にも大きな影響を残すことになった。ここではまずそのことを、本論のテーマである「写実」という視点から、整理してみたい。

本論がこれまで追ってきた、特に後期印象派の受容以降の日本画における写実、写生の展開は、画家と自然との個人的な対応関係を基礎とするものであった。換言すれば、本論がいままで「写実」と呼んできたものの正体は、自然に対する画家の態度を表現したものであったと言える。本章で描いた、平八郎の画業における写実性と装飾性の葛藤も、まさにそうした問題であった。龍子の画風も一見して、写実性と装飾性の両立という点において共通している作品が多くあることや、また日本美術院出身者であることから、彼の画業は既に、本章の内容に含まれているように思われかねない。しかし、本節でこれからみていくように、龍子の写実の本質は自然と画家との個人的な対話などではなく、大衆に向けたリアリティの演出である。自然との個人的な関係を深めようとした平八郎にしても、古典の美という理想を追い求めた古徑にしても、彼らはその大前提として、近代的な芸術家としての自意識を形成していた。対して、龍子には芸術家としての自意識が希薄であり、むしろ、そうしたある種の芸術家「らしさ」に対して、反感すら抱いていた。そのため彼は、大衆の一人という立場から、その他の大衆に向けて、作品を発表していったのである。その意味で、彼の作品における写実性とは、自然に対する画家の態度を指すのではなく、鑑賞者に対する作品の振る舞いのことを指す。つまり龍子にとっては、作品が画家のリアリティを反映しているかどうかよりも、作品が鑑賞者にとってリアリティを感じさせるものであるかどうかの方が問題なのであった。

これは、本論の文脈を逸脱しかねないほどの、根本的な違いである。しかし改めて考えて見れば、我々が今日、何かしらの芸術作品を「写實的」だと評するとき、そこには自然と画家との関係を指す「写実性」と、鑑賞者に対する作品の振る舞いを指す「写実性」との、二つの意味が無意識に重ねられている。そして、龍子の「会場芸術」主義は、そうした芸術の大衆化における近代的な転回を、我々にはっきりと自覚させるものであった。そのため、こうして戦前、戦中の写実の論に付け足す様な形をとることになったとしても、龍子の本論から省略するわけにはいかないわけである。

第二項 龍子の「会場芸術」主義

(1) 芸術家「らしさ」への反感

龍子が「会場芸術」という思想を展開するのは主に 1930 年代以降であるが、振り返って見れば龍子の画業には一貫して、「芸術家」のステレオタイプな性格、つまり個性を重んじるあまりの非社会性や、雅を求め俗世を遠ざける文人氣どりに対する反感が滲んでいた。彼の自伝を紐解けば、そうした批判意識を匂わせる話題は数限りない。例えばその中のひとつとして、洋画家時代の文展初入選作《隣の人》に関する興味深いエピソードがある。1907

年、そのタイトル通りに隣家の住人をモデルとして描いたこの作品を、龍子はその隣人に貰ってもらおうとしたのであるが、展覧会向けの大画面は、受け取らせても逆に迷惑になる。そこで龍子は、作品の顔を描いた部分をトリミングして隣人に贈呈し、残りは焼き捨ててしまうのであった²⁵⁷。龍子本人は至って事もなげに書いているようだが、我々はこうした回想を聞けば、龍子が自身の制作活動の価値をどのように考えていたのか、考察せずにはいられない。彼にとって、制作活動の価値は自己の内面で完結するものであってはならず、むしろ他者との関わりの中でこそ、その価値を保証されるものであった。彼は新聞社での挿絵師時代を回想して、このように書いている。

己は畫人だと、お高く留つてゐるのでは、世間でもなかなか認めてくれることではない。總べての事は先ず自分から當つてゆくべきである。²⁵⁸

龍子は芸術家としての自意識を高めず、時にはむしろそのことによって他者に求められ、そうしてこの傾向は強化されていった。こうした推察の根拠は龍子の自伝『わが画生活』からの引用であるから、そこには龍子の自己演出も含まれるだろう。しかし、だからこそ、そこには龍子の自意識の在り方が、強く反映されていると言える。

（２）日本画家としての自己形成

龍子の言葉を信じるならば、彼は日本画への転向に際して、特別なにか確固たる指針があったわけではない。ただ少なくともその直前に、龍子はアメリカ遊学中に訪れたボストン美術館で、初めて日本美術との邂逅を果たしたことは確かである。その時の気持ちを、龍子はこのように回想している。

伝統的な日本の藝術、それから遡つての東洋の藝術に對しては、久しい間、無關心といふよりは、むしろ他國人にも等しい立場にゐたのである。しかるに、一たび祖國を離れ、異邦の一角で祖先の遺した藝術を見た時には、正直のところ、最初はまるで西洋人が初めて東洋畫に接した觀賞氣分と相似たものがあつたと思われる。そして、やがて自分は、これらの立派な藝術を生んだ國の同胞であるといふ意識が、次第に心の奥から湧き上つて來るのを覺えた。そして、あらためて珍しく緊張した氣持で、故國の古藝術品に對することが出来た。就中、極めて鄭重に保存されてゐた『平治合戰繪卷』を觀る頃には、私は知らず識らずのうちに、すつかり『日本』といふものに抱擁されてゐるやうな感じを受け、異郷の旅の空にゐるといふ氣持がなかつた。²⁵⁹

²⁵⁷ 川端龍子『わが画生活』大日本雄辯会講談社、1951年、39,40頁。

²⁵⁸ 同上、36頁。

²⁵⁹ 同上、58,59頁。

こうした素朴な日本への帰属意識の自覚と、挿絵師として百穂の隣で仕事を続けた日々が、帰国後の龍子を日本画の道に誘ったのであった。

ただ、「素朴な」と書いたように、龍子は古典に教養の深い人物でもなければ、東洋主義者だったわけでもない。ただ漠然と、日本的なものを求めたのであった。だから、院展に活動領域を定めるにつれ、古径や靱彦の新古典主義にみるような、「芸術家」としての意識の高さとのギャップに、悩まされるようになる。例えば 1916 年の《霊泉由来》や 1917 年の《神戦の巻》など、龍子は古い神話や伝説をテーマとした作品を院展に出品することがあった。それは古径や靱彦の新古典主義などの影響下で、龍子なりに日本画に相応しいテーマやモチーフを探した結果なのだろう。しかし、それは結局、伝説のロマンティックなイメージに対する、素人の無邪気な憧れの域をでない。そして院展に身を置くうちに、龍子自身もそのことを自覚していくことになった²⁶⁰。

また一方で、院展作家たちの芸術家としての自意識は、龍子から見れば、浮世離れしたプライドの高さとして感じられた。そのことについて、龍子は以下のように不満を語っている。

院の同人達は、表面は兎も角、内輪では新聞屋々々と侮蔑してゐるのが、かつて新聞社に生活した経験のある私には不快極まることだった。²⁶¹

私のやうな日本美術院の血統でない、いはば外來者である同人の、一見出過ぎたやうな振舞は、古參で譜代格の同人達から兎角白い眼で睨まれ勝ちであった。〈中略〉私は、さうした濁った雰圍氣の中にあることが次第に堪へられなくなり、一つ思ひ切つて院を脱退しようかと考へるやうになった。²⁶²

1920 年代にかけて、院展内での龍子は、自身と院展のメンバー達との間に、こうした様々な摩擦を経験するようになる。それはもとを辿ればどれも、周囲が高めていた芸術家としての自意識と、龍子の抜けきらない庶民感覚とのギャップが生んだものだったと言えるだろう。それは、どちらが正しいという話ではない。ただ、そうした摩擦によって芸術界から拒絶されるたびに、龍子は反動的に、「非天才者」²⁶³としての自意識を高めていったのである。龍子は自身の出自を振り返り、このように書いている。

『平凡』といふ二字に盡きる過去を想い出す度に、私は自分の過去に何の負擔も持つ

²⁶⁰ 川端龍子『わが画生活』大日本雄辯会講談社、1951 年、103 頁。

²⁶¹ 同上、135 頁。

²⁶² 同上、136 頁。

²⁶³ 川端龍子『画室の解放』中央美術社、1924 年、1 頁。

てゐない感じがし、何んともいへず氣安くたのしいことだと思つてゐる。²⁶⁴

(3)「会場芸術」主義の自覚

1928年に日本美術院から脱退した龍子は、その後に独自の美術団体である青龍社を設立し、「会場芸術」主義を唱えた。元々この「会場芸術」とは、院展時代の龍子に対する、芸術的な深味に欠けた、目立ちたがりな画風を批判する言葉であった²⁶⁵。しかし龍子は、こうした自身に対する批判を、以下の様に転回してみせたのである。

展覧会とは、人に観て貰ひたい作品を集めた催しだと言うやうな、表面的な理解に頼って居るのでは、所詮本當の會場藝術は生れないでせう。本來展覧會といふ機構が、社會に適應した以上は、そこにまた展覧会に適切な會場藝術というものが、當然嚴然とあらねばならぬ筈です。〈中略〉このことが本當に理解された時は、會場藝術は、實に次代への重要な使命を帯びた華々しい畫道となつて、今日の所謂床ノ間藝術とは劃然と對立して、發刺たる畫境や技術を展開することとせう。²⁶⁶

自分の制作を、展覧會場で見せる以上、それは特定の少數者のためにではなく、廣く大衆に慫へるべきである。展覧會における藝術が、廣く大衆と結びつけばつくほど、それは良い意味での會場藝術となる。²⁶⁷

こうして龍子は、床の間芸術に対する「会場芸術」を主張し、当時の展覧会芸術をその過渡期にあると考えた。展覧會場に展示する以上は、その作品は大衆に向けられたものである。だから、これから展覧会において発表される作品は、芸術家たちの自己満足であってはならず、社會を反映し、社會に向けて発信されるものでなくてはならない。そうして龍子は、大衆の一人としての立場から、内容的にも演出的にも話題性のある、社會の需要を反映した作品を多数制作したのであった。

第三項 青龍会での会場芸術主義と、その写実の質について

本論のテーマはリアリズムであった。龍子の画風も、本論がこれまでみてきた1930年代以降の近代日本画のスタイルを踏襲したものであって、そこにはやはり、写実性と装飾性が同居している。しかし龍子の場合、そこには古典に対する崇高な理想も、写実に対する個性の欲求もない。それは画家の内的欲求を反映したものではなくて、大衆の視線を意識し、時事的なテーマを積極的に取り上げ、鑑賞者の反応を誘うものであった。龍子の写実はそのた

²⁶⁴ 川端龍子『わが画生活』大日本雄辯会講談社、1951年、12頁。

²⁶⁵ 同上、121,122頁。

²⁶⁶ 同上、156,157頁。

²⁶⁷ 同上、122頁。

めの、鑑賞者に向けた演出であったと言える。



図 38 川端龍子《香炉峰》紙本着色 245.4×727.2cm 1939 年 大田区龍子記念館

例えば、第十一回青龍展に出品された 1939 年の《香炉峰》(図 38)は、中国の山岳地帯を背景に、画面いっぱいに日本軍の戦闘機を描いた作品であり、ここには装飾性と写実性が同居している。まず背景の山岳地帯は、本論がこれまで言及してきた所謂「装飾的」な素材と平面性をもって、金箔に緑と茶で描かれている。これは明らかに写実の延長としての「装飾性」ではないし、稀に描き込まれる点景の位置も、吟味されたものであるようには見えない。ただ、その大雑把な平面性ゆえに、それらは「装飾性」という様式だけを印象に残して、具体的には殆ど情報量を含むことなく、背景に徹している。

そんな背景の上に、写実的に戦闘機が描かれる。この写実も無論、個性の為の写実ではない。現実には誰も、こうした角度から飛行中の戦闘機を眺めることは出来ないし、龍子もこうした光景を自分の眼でみることは無かつただろう。その意味で《香炉峰》の写実は、やはり本論がこれまで取り上げてきた意味での「写実」とは別物であって、この戦闘機の描写には、画家の存在感は希薄である。筆触を消し、工業製品的な直線や、計算された曲線をリアルに再現した戦闘機の描写は、鑑賞者の意識を、直ちに実物の戦闘機そのものへと向けさせるものだと考えて良い。そうして描かれた戦闘機の、ただでさえ巨大な画面から更にはみ出すほどの姿は、鑑賞者に対して、まるで実物の戦闘機を目の前にしたようなリアリティを感じさせる。このリアリティは、映画館の巨大なスクリーンが生み出す迫力と同質のものであり、《香炉峰》はそうしたある種のエンターテインメントとして、鑑賞者の眼を楽しませる。芸術文化の内部に直接のこだわりを持たず、「芸術と大衆との接触」を重視した龍子は、このように鑑賞者を楽しませるための演出として、写実性を利用したのであった。

そうであるから、ここには平八郎のような、写実性と装飾性の葛藤はない。背景の山岳地帯は日本美術的、つまり装飾的でありさえすればよく、そこに芸術家としての光琳解釈など必要ない。その山岳地帯が中国の香炉峰であることはタイトルからして明らかなのだから、あとはその中国の土地が、日本美術風のスタイルで描かれていることだけが重要なのである。また、戦闘機には実物に迫るだけのリアリティさえあればよく、写実の個性化はノイズを生むだけだ。画面の大きさは、描かれた戦闘機に実物に迫るリアリティを与える為の大きさであり、同時に、画面全体が成す巨大な日の丸国旗の偉大さでもあり、なにより、それを

複数人で眺め得る、モニュメンタルな「場」をつくり出すための大きさであった。

1943 年の《越後》(図 39) も、そうした画面の大きさでもって、ある種のリアリティ、迫力を追求した作品である。その大きさは過剰であり、メインモチーフとして描かれた山本五十六は、そのまま現実置き換えれば、身長 3 メートル以上になってしまうだろう。しかしこの大きさによってこそ、この作品はテーマに沿った迫力の演出に、見事に成功している。まず絵の大きさ故に、鑑賞者は五十六を見上げることになるのであるが、五十六は逆に、画面下方の机に広げられた紙に目を落としており、鑑賞者はちょうど、見下ろされる形になる。画面下方に広げられた紙が海図であることは、五十六の右手のコンパスによって示唆されるが、この海図に落とされた五



図 39 川端龍子《越後（山本五十六元帥像）》

紙本着色 251.5×191.0cm 1943 年 大田区龍子記念館

十六の視線の意味を補足説明してみせるのは、画面左上の地球儀の役目である。というのも、その地球儀の中では朱に塗られた日本が、その足元から地球儀前面へと広がる、太平洋とオセアニア地域を見下ろしているからである。

ここには、五十六の視線に戦時の日本を重ねるレイヤー構造がみてとれる。龍子は新聞社時代に、「一定の記事を、機智的に解釈して、それを最も効果的に表現する畫術」²⁶⁸を身に付けたと語っており、それはこの《越後》にも、存分に発揮されていると言えるだろう。一見シンプルなモチーフの関係性の中に、非常に分かり易く、社会的なメッセージを組み込む手腕は、新聞社で「挿絵術」を身に付け、「会場芸術」主義を標榜した龍子ならではのものだった。あくまでも写実の体裁をとりながら、地球儀や海図といったモチーフによって鑑賞者を超越的な連想に誘いつつ、当時の海軍大将の肖像を巨大に描いた《越後》の制作背景には、大勢の鑑賞者に対して、五十六の英雄性を強く印象付けるといった目的意識があった

²⁶⁸ 川端龍子『わが画生活』大日本雄辯会講談社、1951 年、66 頁。

のだろう。

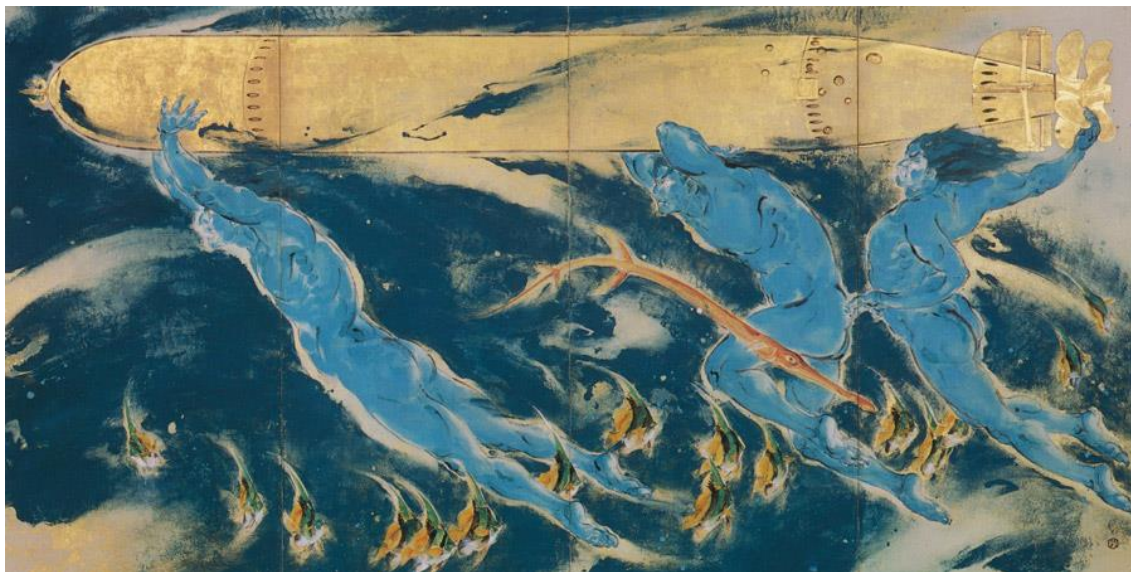


図 40 川端龍子《水雷神》紙本着色 243.8×482.4cm 1944 年 大田区龍子記念館

最後に 1944 年の《水雷神》(図 40)などは、龍子の画風のエンターテインメントとしての性格を一番あからさまな形にした作品のひとつである。《水雷神》は回天（人間魚雷）を肯定的に描いた、今日的には不謹慎極まりないテーマの作品ではあるのだが、龍子の高い写実力の応用によって、水中を描いた作品が一定の説得力を伴って成立している点が面白い。龍子は水中を進む魚雷の姿など、直接見たことがあるはずもない。しかし、魚雷の回転しながら進む動きが、螺旋状に渦巻く水流を装飾的に可視化することによって、見事に表現されている。

そして当時の龍子の中には、そうした物珍しい光景を描いてみせることで、鑑賞者の興味を掻き立てようとする計算が働いていたのだろう。ハタタテダイやアカヤアガラのような魚をモチーフとして選んだことは、戦地が南方であることを示唆する以上に、その見た目の奇抜さで鑑賞者の眼を惹くことを狙う意図があったように思われる。また、図面を引いたように細部のディテールまで描かれた魚雷の姿は、《香炉峰》の戦闘機と同様に、魚雷そのものに対する当時の鑑賞者達の興味を煽ったことだろう。そんな魚雷を押し進める三体の「水雷神」たちも、その有機的な肉体美と硬質な魚雷との対比に加え、それぞれ個性的なポーズを施すことで、鑑賞者の眼を飽きさせない。

これらのように、龍子はジャーナリスティックな姿勢で、大衆が求める時事ネタを作品化していった。それはある意味で、最初から商品として設計された、フィクションであったと言える。しかし、フィクションであればこそ、そこには様々な形で説得力を付加していく必要性が生じる。そして、冷めた眼で日本美術史を振り返って見れば、絵画におけるリアリズムとは、ある意味で最初から、そういう質のものでもあった。というのも、国内に「美術」

という概念が広まる以前においては、絵画のリアリズムは、ある種の「見世物」²⁶⁹として消費されていたからである。龍子の写実は、1930年代までに形成された近代日本画のスタイルを表面的に受け継ぎながら、そういう個性の表現として在った写実を換骨奪胎し、大衆の興味を惹き付けて楽しませるある種のエンターテインメントとして再設計したのであった。

第四項 本論における川端龍子の位置づけ

(1) 龍子の功罪

ここまで、龍子の「会場芸術」主義と、その作品について述べた。龍子の画風は、写実性と装飾性を両立した点で平八郎たちと共通してはいるものの、両者はその本質的な部分において、むしろ対極的な存在であったと言える。まず平八郎たちのような、本論が追ってきた写生派の文脈においては、芸術の基礎は個性であり、絵画におけるリアリズムは、その個性の表現という目的と半ば一体化するような形で解釈されていた。一方で龍子は、既に1924年の時点で、このように書いている。

小さな個性に安住してゐるやうな藝術境地には鎮まりたくは無いと思ふのである。私の意圖してゐる様な心境は、寧ろ今の藝術の解釋の上からは間違つた道を辿つてゐるものと見られるかも知れない。然し藝術といふものはそんな狭義なものでは無いと思ふ。²⁷⁰

こうして大正という個性賛美の時代の終わりがけに、龍子が個性の芸術をはっきりと拒否していることは興味深い。そうして彼は、個性の表現を芸術の目的とすることなく、写実性を含む作品全体の在り方を、大衆に対する為の手段として考えたのであった。こうした手段としての写実という考え方は、特に写生派の文脈からすれば、歴史的な退行としてとられかねないものではあるし、本章の最後にこうして龍子を取り上げるのも、やはりそうした平八郎たちとの対比ありきである。例えば戦争記録画にもみるように、この時代には、これまで個性の表現という目的と一体化しつつあった写実が、再び単なる手段として扱われたのであった。戦時という、画家の主体性を基礎とする芸術が自由を失っていく時代において、上記のような龍子の制作活動が波に乗ったことは、必然であるかに思える。

しかし上記のような龍子解釈が、本論のこれまでの文脈に寄せた視点によるものに過ぎないということも、ここで断っておかなければならない。もし写生派の文脈に限らない広い視野でみるならば、龍子の「会場芸術」主義は、近代美術において高められた個性の表現という中心的な目的意識を相対化していく、起点を創り上げたということが出来るだろう。龍子は芸術の目的を大衆の側に向けることによって、芸術活動をある種のエンターテインメ

²⁶⁹ 木下直之『美術という見世物』平凡社、1993年、134~136頁。

²⁷⁰ 川端龍子『画室の解放』中央美術社、1924年、9頁。

ントとして捉え直し、美術界に展覧会美術の公共性を自覚させたのであった。そうした意識は程度の差はあれ今日の我々の中にも根付いているし、ひとつの視点として、肯定されて然るべきものである。

（２）同時代における写生派の停滞

ところで、そうした龍子の活動がピークを迎える 1940 年代、本論でこれまで取り上げてきた写生派の画家たちは、どんな様子だっただろうか。横川は平八郎の戦時中の画業について、このように語っている。

平八郎は、従ってまた「^{プロパガンダ}宣傳」という事柄に就て、殆んど無知であった。それは彼の處世的な理念が、「宣傳」に對して道義的な反省を要求したと言うような、そんなややこしい問題ではなく、彼は生まれながらにして、「宣傳」に關する限り、消極的にも積極的にも、關心もなければ成心もなかった。だから、彼はこの事柄に對し、その善惡正邪を計量する道徳的な批判さえ持ててなかったのである。〈中略〉彼は自己の周邊に他人の「宣傳」の壓力が及んでも、このことに沒意識の彼の心は、少しも煩わされることがなく、絶えず波風立たない平静な心境を以て創作に専念する幸福に恵まれた。

271

平八郎は写実の個性化の延長線上で伝統と合流し、個性と共同性の葛藤を抱えた。しかしどうやら、そうした問題を自覚することは、ついに無かった様だ。こうした一方で、多少なりともそうした戦時中の葛藤を意識していた竹喬は、このように書き残している。

戦争については画家である自分も単純ではみられず、やはりいろいろと考へてみます。先達製作の用意に信州へ写生に行つた時、幾度か戦時気分を味ひました。〈中略〉さうした有様を見るにつけ聞くにつけ写生に出懸ける自分が何となく呑気なやうな気がして、ひけめをさへ覚えるのですが、目的の山に着いて山や木をながめると、その美しさに恍惚となつてしまひました。²⁷²

意識的であれ無意識的であれ、平八郎も竹喬も、戦時の共同性への要請に応じて一応の生存権を確保しながら、個性の表現を捨てきれずに風景の中に閉じこもることになった。そんな彼らの画業が再び進展を見せるのは、日本が敗戦を迎えた後のことである。

²⁷¹ 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949 年、121~123 頁。

²⁷² 小野竹喬「戦争と画家」『竹喬のことば—昭和編 2』笠岡市立竹喬美術館友の会、2005 年、75 頁。（初出：『美術評論』1937 年 10 月号。）

第六節 戦中期の写実

本論では、1930～1940年代における写生派の系譜の展開と停滞を、主に平八郎の装飾的画風を中心に据えてみてきた。ただ、忘れてはならない事として、平八郎の画風が「装飾化」する前に、まず抽象化という段階を辿ったということを、ここで改めて強調しておきたい。本論第二章で後期印象派に傾倒した竹喬は、既に1919年の時点で、このように書いている。

自然の美しい形や色を見た場合に、それを日本画の手法、日本の絵具で、如何やうに現したらよいかといふことが問題になるのです。結局、実感の伴った象徴といふ意味になるのであります。²⁷³

洋画には洋画の美しさが有るが、日本画には又日本画の美しさが有ると思ふ。洋画に見られないいい所が有るやうに思つて居る。此事を少し順序だつて考えて見ると、洋画の方は、柿一つを前に、カンバスを立てて描いて居る間にも、自己の生き甲斐を感じ、刻々に生命のリズムを漲す事が出来るのだ。柿を描く前に、こんな風に描かなければと云う意識的な観念を持たなくとも、柿に向つて居る間に、知らず知らず美を見出す事の出来る態度だ、併し日本画の方は材料の関係から、そうした態度は全然不可能で有る。絵を描く迄に自然から感じた美を、ひと度自己内心の美と混一させ燃焼させて後、一つの構図として制作することになる。だから大抵の場合想化させて居ると云つて差支えない、又多少の象徴味を含んでゐるとも云ひ得られる。自然其儘の構図を製作するにしても、其所には作家の自由な心持が多く含まれて居る事になる。尤も此自由な心持と云ふ事は、多くの危険性を帯びるもので有つて、墮しては概念に成り易いもので有る。其点日本画家は、はつきりとした理解の下に立つ必要が有る。象徴画に行着く事も日本画として賢いやりかたである。併し之は前にも云つたやうに、体験を偽りなく活かし得る人でなければ、概念になり易く、又安価な低徊趣味に陥る懼れがある、けれども徹底的写実主義を不可能だとする日本画にあつては、象徴に行く事は可能で有り、自然で有る可きだ。〈中略〉客観的に自然を追求して、其所に深い内在性を見やうと云ふ洋画の立場から一步離れて日本画と云ふものを考えなければならぬ。²⁷⁴

ここで竹喬が言うように、そもそも日本画の伝統的な画材や技法が、「生命のリズム」を表

²⁷³ 小野竹喬「主観客観融合の絵画（談）」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、31頁。（初出：『美術画報』1919年12月号。）

²⁷⁴ 小野竹喬「東上中の雑感」『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003年、37,38頁。（初出：『中央美術』1919年12月号。）

現することに向かないという判断は、既に 1910 年代の時点から存在していたのであった。その解決策としての、竹喬が「実感の伴った象徴」と呼ぶような自然の抽象化が、平八郎の画業の中で実践されたのだと考えることは不可能ではない。本論でいうところの、1929 年の《南蛮黍》から、1932 年の《漣》への流れはある意味で、セザンヌを目指し挫折を経験した 1910 年代の竹喬に対する、ひとつの回答としてあり得た。

しかし 1930 年代の平八郎は、そうした画風を発明するやいなや、すぐさま光琳という既存の日本美術の伝統の射程内へと回収されてしまった。こちらが本章の本題である。国粋主義の加速する 1930 年代において、そうした共同性への要請に応えることは、全ての日本画家にとっての、ある種当然の義務であっただろう。しかし、本論が追ってきた写生派の系譜に通底する、個性の表現という目的意識は、そうした共同性への要請との間で密かな矛盾を抱え、失速を余儀なくされた。本章で論じた平八郎の画業も、そうして琳派の装飾性に合流しながら、作品を単なる装飾に終わらせず、画家個人のリアルにつなぎとめようとする闘いであった。竹喬にしても百穂にしても、彼らの写実、写生は感覚主義的であるが故に個性の表現たり得たのだが、感覚だけでは光琳のような、完成した様式美にはたどりつけない。芸術家としての光琳像は机上の空論であって、そうした様式的な完成を目指せば目指す程、モチーフは整った図形に還元され、自然の感覚は消えて行くのである。そして、そういった装飾的な方面に日本画の未来を見出した平八郎にとっては、生の色鮮やかな色面に自然の感覚を託す「カラリスト」としての画風が、感覚主義の最後の砦であった。それは、写生を徹底した平八郎による、創られた伝統たる光琳像が抱えた矛盾との、無自覚な格闘であったと言えるだろう。このようにして、写生派の系譜にとってのモダニズムとは、個性化された写実と、共同性を背負った伝統的様式とが、葛藤する場となったのであった。

こうして、平八郎は伝統に則り、ある面では、伝統の射程内に囚われ、その画業は停滞してしまった。社会が芸術家の主体性を許容しなくなり、龍子の「会場芸術」主義が波に乗る戦時において、平八郎の画業が停滞したことは無理もない。一時期は個性の表現という目的と一体化していた写実、写生ということも、この時期には再び、単なる手段として扱われることになったわけである。やがて敗戦を迎え、1950 年代ともなると、平八郎はそうした過去の抑圧から解放され、再び《漣》を思わせる自然の大胆な抽象化を再開するのであった。

第五章 戦後日本画におけるリアリズムの変質

——東山魁夷を中心に——

第一節 本論の目的

第一項 戦後日本画家としての東山魁夷

これまで本論は、各章ごとに数人の近代日本画家を取り上げ、そこに表れるリアリズムの形、画家と自然との関係や距離感に注目しながら歴史を追ってきた。東洋画における「写生」の伝統は、近代日本画においてはまず洋画の「写実」を踏まえて再解釈され、やがて後期印象派の受容によって、画家の個性の表現となった。しかし戦前、戦中期においては、そうした写実の在り方によって表現される画家の個性は、国粹主義という共同性との葛藤を余儀なくされた。前章で取り上げた福田平八郎の画業がそれである。本章からは時代を戦後へ移し、敗戦による変化について述べたい。

前章でも触れたように、平八郎はアジア・太平洋戦争を生き延び、戦後も制作活動が続けた。しかし実は、彼は戦後も、戦前からの画風を大きく変えることはなかった。本論の見立てによれば、彼の画風を形成するものは、後期印象派以降の西洋絵画に由来する個性の写実の理論と、日本画に本来備わった翼賛画としての性質との葛藤である。しかし、敗戦によって日本画の翼賛画としての役割が終わった今、装飾的画風が持つ古典的な価値も相対化された筈だ。にもかかわらず、平八郎は概ね戦前の装飾的画風を覆すことなく、戦後の制作活動が続けたのである。こうした、戦後の画風が戦前から継続したものである点については、前章で取り上げた龍子、靱彦、古径にも、同様のことが言えるであろう。彼らの戦後の制作活動は、戦前、戦中までに形成されたスタイルを色濃く残している。よって、それらは敗戦以前の近代日本画の生き残りであり、戦後日本画の代表たり得るものではない。

そこで本章では、戦後日本画家として存在感を発揮した一人として、東山魁夷(1908-1999)を中心に取り上げたい。魁夷は戦後日本画壇において、「国民的画家」とも呼ばれた風景画家である。日展の重鎮として、そして単なる画家を超えた文化人としての彼の活躍は、現代日本画家、風景画家のイメージの一端を築いた。しかし一方で、そうした大衆人気とは裏腹に、識者の魁夷に対する評価は必ずしも高くない。大衆的な知名度が先行してしまい、未だに日本画家として評価される機会に乏しい画家である。ともあれ、日本画における風景表現は、戦後の彼の活躍によって完成形とは言わないまでも、ある種の落ち着きどころを見出すのであって、本章ではそうした風景表現における画家と自然との距離感を確認していくこととする。彼は絵画作品だけでなく大量の文章を残しているのであるが、それによれば、彼にとって、自然は心の象徴であるらしい。

第二項 魁夷の画風

魁夷は1908年に神奈川県横浜市に生まれた。1926年に東京美術学校に入学し、序論で取り上げた田中一村とはこの時同期であった。この世代はギリギリ明治生まれではあるものの、画家として存在感を発揮し始めるのは主に戦後になってからであり、1947年の第三回日展にて特選を受けた《残照》(図41)は、魁夷の出生作であるとともに、戦後の始まりを

印象付ける作品として紹介されるのが常である。

《残照》は一見して、殆ど洋画と区別のつかない風景画である。本論のこれまでを振り返るならば、その画風は 1920 年代ごろの細密描写傾向の風景画に近いといえよう。ただし思い起こせば、第二章で述べたように、戦前の日本画における風景表現の写実性は、完成したものとは言えなかった。静物画ならともかく、光と大気に満たされた広大な自然風景を描くことは、「写実主義」を唱えた竹喬も実現でき



図 41 東山魁夷《残照》紙本彩色 151.5×212.0cm 1947 年

東京国立近代美術館

なかったのである。対して魁夷の《残照》からは、そうした日本画ならではの写実性の乏しさが感じられない。微妙な混色によって再現された、自然の明度、彩度、色相の変化は、むしろ油絵に近いものを感じさせる。また一方で、この画風は明らかに、「古典主義的モダニズム」と呼ばれた、装飾的画風の文脈から断絶している。そこには平八郎のような伝統的様式との葛藤は無く、後期印象派を踏まえた個性の写実の理論も感じられない。《残照》は良くも悪くも、そうした歴史的な文脈から解放されたような、素直な自然観照である。

こうした魁夷の、自然の写生を基礎とした洋画的な画風は、彼が東京美術学校にて師事した結城素明(1875-1957)から、ひいては本論がこれまで取り上げてきた写生派の系譜から、地続きに考えることができる。というのも、素明は、第二章冒頭で取り上げた円山・四条派の川端玉章に師事した日本画家であった。素明は 1897 年に東京美術学校日本画科を卒業し、翌年には西洋画科に再入学、1904 年からは東京美術学校の教員となっている。また作家としては、第三章で取り上げた平福百穂と共に、自然主義を標榜する无声会を結成した仲間であった。そうやって日本美術院の精神主義へ対抗した素明の下で、魁夷も写実的、そして一見洋画的な日本画を描くことを許されていたのであろう。つまり魁夷は、横山大観ら天心一派が唱えた東洋的浪漫主義や、或いはそれに準ずるような精神主義的土壌ではなく、どちらかといえば自然の写生を重視する、写生派の系譜を強く継いでいたと言って良い。魁夷は素明の教育について、写生にうるさい人だったと回顧している。

「写生が足りない」と度々、注意された。「写生を経なければ、絵はしっかりして来ない。この根底があれば、どうにでも抜けて行けるものだ。絵に精進する道程には悩みがつきもので、幾度も壁にぶつかってしまうが、そんな時は写生に戻って出直すことだよ」とか、「平凡なものを緻密に見れば、非凡な発見がある」という言葉は、今でも

思い当たることがしばしばある。²⁷⁵

こうした素明の写生を基礎とする制作方針が、魁夷の、例えばこの《残照》にも引き継がれたとみて良い。特に、素明の魁夷に対する「心を鏡のようにして自然をみておいで」²⁷⁶という助言は、特に魁夷の中に深く刻まれたようで、この助言は魁夷の著作の中に何度となく登場する。

ただしその一方で、この《残照》が単なる視覚的現実の表現ではなく、画家の非常にロマンティックな気分が仮託された風景画であるということも、一見して疑いない。《残照》は連なる山脈を描いただけではあるが、鑑賞者の視線は遠景に霞む、陽を浴びた白い山頂に惹きつけられる。そこには非常に漠然とではあるが、何か清浄で、崇高な宗教的感情を催させるものがある。また逆に近景においては、目下の山肌にすら物質的な抵抗感がほとんど感じられず、それらはどことなく非現実的な雰囲気演出している。魁夷はこの《残照》について、このように書いている。

私は、この風景の上に、いままで私が歩き廻っていた甲信や上越の山々の情景が重なり合い、雄大な構想となって展開されてくるのを感じた。中央の一番遠くに、八ヶ岳か妙高の遠望を連想するような山嶺を置き、そこに、夕日の最後の残映を明るく与えることによって、漠然としていた構図を引き締めることが出来た。光の明暗と、大気の遠近による諧調、嶺々の稜線が作り出す律動的な重なり合いがこの作品を構成する要素であるが、それによって表わそうと希ったものは、当時の私の心の反映、私の切実な祈り、索寞の極点での自然と自己との緊密な充足感ともいえるべきものであった²⁷⁷

つまり、この風景画は一見写実的であるし、実際写生を基礎としているのではあるが、現実の自然そのものを描いた作品ではない。その目的は物質的なリアリティではなく、画家の内面、精神的要素の側にあったといえるだろう。つまり魁夷は、竹喬や平八郎が目指したような、感覚や感性の表現を目的としていない。素明は「心を鏡のようにして自然をみておいで」と言ったが、魁夷はむしろ自然を鏡として、「心の反映」を描いているわけである。

ここまでみてきたように、魁夷は本論が追ってきた写生派の系譜を継ぐ風景画家でありながら、その写実の在り方は、前章までのものと比べて異質である。そこで本章は、魁夷を戦後日本画家として扱いつつ、まずは魁夷の戦前の画業に注目することで、敗戦による写実の在り方の変化について述べたい。

²⁷⁵ 東山魁夷「師のこと」『東山魁夷画文集3 風景との対話』新潮社、1978年、134頁。

²⁷⁶ 同上、134頁。

²⁷⁷ 東山魁夷「冬の山上にて」『東山魁夷画文集3 風景との対話』新潮社、1978年、60頁。

第二節 戦前、戦中期の魁夷

前節で述べたように、本論は魁夷を戦後日本画家として、本論がこれまで取り上げてきた日本画家たちの戦前の画業の延長線上に位置づける。魁夷の出世作《残照》の発表は戦後だが、彼はあくまでも明治生まれであり、画家としての修練期の殆どは、戦前に位置している。早いもので1920年代から作品が残っているので、本節では《残照》までの過程を、順を追ってみたい。

第一項 美術学校時代

魁夷の風景には、山岳をメインモチーフとして選択したものが非常に多い。それは魁夷の公募展初入選作品である、1929年の《山国の秋》をはじめとした、東京美術学校時代の作品の多くにも当てはまる。《山国の秋》それ自体は既に焼失してしまったが、その試作が遺されている。これをはじめとして、本項では魁夷の初期作品数点をみていきたい。《山国の秋》は第10回帝



図42 東山魁夷《山国の秋(試作)》紙本彩色 151.5×212.0cm 1928年
武陽会・兵庫県立兵庫高等学校

展に出品された作品であり、本論に載せている図版はその試作《山国の秋(試作)》(図42)である。まずその内容を確認していくと、前景に畑、中景に家並み、遠景に山と空を配した風景画である。それらは概ね地面の位置を感じさせながらスムーズにつながっており、それを見渡す視点の位置も、人間の見た景色として、それほど無理を感じさせない高さである。魁夷自身はのころ山歩きに熱心だったようで、この作品もそうした取材をきっかけにしたものだろう。自身ではこのように語っている。

私はとりつかれたように、富士、八ヶ岳、駒ヶ岳、上高地と山々を旅し、それを描きました。「山国の秋」が生まれたのはこのような遍歴の初期に当たるものです²⁷⁸

こうした言説からしても、本作があくまで写生を基礎とした制作された風景画であることは、疑いない。では、そうして写生を基にした作品だとして、そこではどのような理想化

²⁷⁸東山魁夷「山国」『東山魁夷画文集1 わが遍歴の山河』新潮社、1978年、58頁。

が行われているだろうか。

前景の畑に縦横に走るあぜ道が作る形は、斜めの角度から見ることによって潰れたひし形となり、その奥の家々の屋根の形、そしてその奥に控える山の輪郭と共鳴している。何の変哲もない素朴な風景ではあるが、モチーフ同士の関係はさりげなくも絵画的な意図によって構成されていて、まとまった印象を与える作品である。色彩に関しても、空の寒色と、山より下の暖色とで大きく整理がつけられている。空の寒色に対して山の輪郭より下はすべて暖色でまとめられていて、そのなかで赤や黄を効かせながら秋の色づきが表現されている。あるいは、そういった色を利用し、更に寒色の空との対比によって、人里の暖かみを表現していると解釈することもできる。ただし、もし空の寒色と地形の暖色を単純にぶつかり合わせたただけだったとしたら、この補色関係の境界線はガラガラと目に痛い印象となっていただろう。そこでこの作品では、雲がその解決に役立っている。これらの雲は左右に流れるような形によって世界の広がり表現するとともに、それらを地形と空の境界線付近に集中させることによって、補色同士のぶつかり合いを明暗のコントラストに変換し、整理している。全体として、おそらく実景そのままというよりも、そこに魁夷の美的判断によってかなりの取捨選択を加えた結果が、この《山国の秋（試作）》なのではなかろうか。

ところで魁夷の画風は、本章冒頭の《残照》にしてもこの《山国の秋（試作）》にしても、やはり洋画的なところがある。特に本項で取り上げる作品達は、時に画面にひび割れを生むほどの厚塗りであり、日本画の伝統である骨描きの有無も定かではない。それもその筈で、実は魁夷は、自ら日本画家を志したわけではなかった。魁夷が日本画を受験したのは、元々父の意向によるものである。魁夷はこのように語っている。

私は画家になろうと志した時、日本画家になろうとは考えてもみなかった。〈中略〉ルネサンスや印象派の巨匠の伝記を読んだり、その作品を美術関係の書籍で見えて、〈中略〉技法講座などを読みながら、風景をスケッチしたり、林檎を並べて描いていたものである。²⁷⁹

こうした言葉からは、元々魁夷が日本よりも、西洋文化に憧れを持っていたことがわかる。実際、画家になると決めた中学生時代の魁夷は、疑いもなく洋画を想定していたのであって、その当時の油絵による自画像も残されている。しかし魁夷の父は、日本画科という条件でのみ、東京美術学校への入学を許可したのであった。

²⁷⁹ 東山魁夷「川のほとりにて」『東山魁夷画文集3 風景との対話』新潮社、1978年、63,64頁。

《山国の秋(試作)》に話を戻せば、この作品もまた、単に厚く塗られた色面と三次元的な空間把握が洋画的だというだけにとどまらず、画面の構成にセザンヌの影響を感じさせている。具体的には、画面中心に山を配し、その手前に畑や民家を広げる構図が、サント＝ヴィクトワール山を描いた一連の作品(図43)と共通しているし、それらが二次元的な色面の集合として響きあう具合も、やはりどことなくそういった作品と同じ感覚を思わせる。また、前景にて農作業を行う人々の幾らか簡略化された描き方は、例えばゴーギャン(図44)に通じるものがある。もちろん、本論におけるこうした指摘は、素朴で表面的な共通点を並べただけだ。当時の魁夷が、そうした西洋近代絵画を理論的に理解していたとは思われない。しかし、ともかくこの《山国の秋(試作)》は、当時の魁夷の制作活動が、日本画よりも西洋画をイメージソースに組み立てられるものだったということ、ひいては魁夷自身の西洋絵画への興味を窺い知ることのできる作品だと言えよう。1920年代後半と言えば、竹喬たち国画創作協会メンバーが洋行を行っていた時代であり、また、魁夷の師であるところの素明も、1925年に二年間の留学から帰国したばかりである。当時の魁夷も、そうして大正期に膨れ上がった、西洋への強い憧れの中に居たのであった。

次に、同じく東京美術学校時代に描かれた作品である、《焼嶽初冬》(図45)もみていく。この作品は《山国の秋》よりしばらく後、学部最後に卒業制作として描かれたものである。《残照》や《山国の秋(試作)》と同じく、画面の中心上の方に、遠景として山頂と空を配した構図である。そして、その山の中腹にあたる中景からは木々が生え始めて森となり、やがてその木々は近景、視点の目の前まで迫ってくる。



図43 ポール・セザンヌ《サント＝ヴィクトワール山》油彩 70.0×92.0cm 1904年
フィラデルフィア美術館



図44 ポール・ゴーギャン《干し草づくり》油彩 92.0×73.3cm 1889年
コートールド美術館

こうして、手前の木々から、画面上辺ギリギリまでそびえたつ山頂まで、シームレスに距離が表現される。《山国の秋(試作)》には人里の暖かさがあったが、こちらは逆に、葉を散らせた刺々しい枯れ木や、ゴツゴツとした岩石質の雪山が拒絶的な印象を与える。更に今回は視点の位置が人の背丈に近いことも相まって、風景を見る魁夷自身の位置と、望む山頂との間にある遥かな距離が、どこか厳格な、精神的な距離感をも感じさせている。

一旦、《山国の秋(試作)》と《焼嶽初冬》を整理しながら、魁夷の東京美術学校時代の画風を考えたい。両作品に共通している点は、それらが洋画的であるということである。こうした洋画を思わせる風景表現は、とりわけ本論では、その直前の竹喬たち国画会メンバーの活躍を思い出させる。しかし厳密には、魁夷の作風を、それらと同じ傾向として括することは出来ないだろう。《山国の秋(試作)》をはじめとした風景作品が、魁夷が学生時代に「とりつかれたように」山々を取材したことから生まれたということは先述した。その取材の動機を、魁夷は以下のように語っている。



図 45 東山魁夷《焼嶽初冬》紙本彩色

209.0×168.5cm 1931 年

武陽会・兵庫県立兵庫高等学校

少年時代に接していた神戸をめぐる自然は親しみ易く、明るく、楽しいものでありましたが、甲信の山々に感じる荘厳なもの、深いものは無かったことを痛切に感じたのです。これは少年期を過ぎて青年になったばかりの私は一つの人生の開眼であり、自然の発見であったわけです²⁸⁰

魁夷はこうした言葉の中で、竹喬たちの機軸であった感覚主義的な理論については触れていない。また、先に《秋の山国》について分析したように、それは現実風景というよりも、絵画として理想化された風景である。つまり、魁夷のこれら作品は、竹喬の「写実主義」とは、本質的には別物であると考えるべきだろう。おそらく、この時期の魁夷の周囲には、竹喬にとっての中井宗太郎のような、理論的支柱となる存在は無かった。

²⁸⁰東山魁夷「山国」『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社、1978 年、58 頁。

第二項 魁夷の山岳風景画とアルピニズム

では、魁夷がこれら作品において表現しようとしたものは何だったのか。その点に関連して、これら作品に表された山岳のイメージ、ひいては魁夷が山岳に感じていたイメージが、日本国内におけるアルピニズムの勃興と同調していた可能性について指摘しておく。魁夷の生まれた 1908 年から 1913 年にかけては、日本アルプス探検登山の黄金時代でもある²⁸¹。元々、近世の日本人にとっては、一部の宗教登山や、文人の旅の延長としての登山を除いて、基本的に、山は登るものではなかった。それが明治維新以降、日本人による測量目的での国内登山がはじめられ、20 世紀初頭には趣味の登山が一種の流行となっている。そうした流行を作り上げた一因が、第二章でも取り上げた、志賀重昂の『日本風景論』であった。同書は登山の感動を語り、またその手引書として機能することで、近代日本に登山を普及させた。そうした功績の評価によって、志賀は後に、日本登山会の名誉会員にもなっている。

こうして山は、眺め、崇める対象から、挑戦し、攻略する対象へと変化していった。山崎安治の『日本登山史』によれば、1913 年には陸軍測量部による正確な地図が発売され、1916 年頃には、「夏山への登山はすっかり一般に普及」²⁸²し、国内の山々の踏破を達成しつつあった日本のアルピニストたちは、海外にまで視野を広げていった。1920 年代は、国内でも「アルピニズム」という言葉が使われるようになり、その趣味は若者たちの間にも大きく広がっていった時期である。

新しい時代の登山界で中心として活躍したのは、大正のはじめから相次いで発足した、各大学、旧高等学校の山岳団体で、彼らは日本の登山史に新しいページを次々に書き加えていった²⁸³

山崎が述べているように、今日においても存在する大学の登山サークル、ワンダーフォーゲル部などといった団体、文化は、まさにこの時代に日本に根付いたのであった。魁夷が大学一年生の頃に友人たちと共に行った、木曽川をめぐる十日間のテント旅行や、更にその後、「とりつかれたように」行った山々の取材。それらもまた、「山岳団体」と名乗るほど本格的なものではなかったにせよ、この時代のアルピニズムの勃興に、幾らかの影響を受けたものであったことだろう。

²⁸¹ 山崎安治『日本登山史』白水社、1986 年、310 頁。

²⁸² 同上、329 頁。

²⁸³ 同上、373 頁。

こうして、改めてここまでの魁夷の山岳風景を眺めてみる。まず《秋の山国》においては、山はそれほど威圧的でなく、むしろその手前にある家並み、人間の生活空間を優しく包み込む。ここでは、家並みが視点と山との間を遮ることによって、山は向かうべき場所ではなく、ただ眺めるものとしてのみ感じられる構図である。一方で、その後に描かれた《焼嶽初冬》では、視点の位置から山頂までの地面がひとつながりとして見え、遠く高く聳える山影は、自身の目前に立ちはだかる、立ち向かうべき存在としても感じられる。また、ここではその翌年、学部卒業後に描かれた《山谿秋色》(図46)も合わせてみておきたい。ここに描かれる山岳風景もまた、縦長の画面を前景の足元まで流れ来る谷川の流れが、画面上部に聳える山まで視点を遡らせる。つまり、これは鑑賞者を山岳風景の中に誘い込む仕掛けであり、それは、山に登る者としての視点が成した業であるとも言えるだろう。



図46 東山魁夷《山谿秋色》

紙本彩色 209.0×168.5cm 1932年

長野県信濃美術館 東山魁夷館

そして、おそらく本当に重要なのは、先述したアルピニズムへの傾倒が、魁夷の映画趣味と共鳴する関係にあったことである。というのも、魁夷は東京美術学校時代から、かなりの映画好きであった。下記の引用は、その後のベルリン大学への留学に際して、家族に宛てて送られた手紙の一部であり、その内容は留学先でのレポート課題についてのものである。

その題が映画についてですので、これこそ僕にとっては得意中の得意です。もう十年も前から日本でドイツウーファ映画は腐るほど見えていますからね。こちらへ来てからも映画館がすぐ近くにあって自慢じゃないが映画だけは大いに見ています。[中略]最近のドイツ映画の傾向について書こうと実は腕が鳴っているところです

284

ウーファ (UFA) とは 1917 年、第一次世界大戦の最中のドイツ、ベルリンにて、軍によって設立された国営映画会社である。その主な目的はプロパガンダ映画、公共映画の制作

²⁸⁴東山魁夷『僕の留学時代』日本経済新聞社、1998年、58頁。(初出：書簡、両親宛、1933年12月2日付。)

であって、敗戦後の1921年には民営化するも、ナチス政権台頭後は再びそのプロパガンダの役割を担った。中でも特に、この1920年代は山岳映画がジャンルとして大きく発達した時期でもある。そんな多くのタイトルの中の一つとして、魁夷はウーファの山岳映画『青の光』（1932年）を見ていたことを明かしている。

それはずっと以前、日本で上映されたウーファの山岳映画で見た地方です。「青の光」という題目で、日本で評判の映画でしたから、覚えている人もあるかもしれません。[中略]この映画は美しい風景の画面が多かったのですが、殊にあの岩山の神秘的な景観は心を牽くものがありました²⁸⁵

ウーファの映像作品の幅は多岐に及ぶため、手紙の内容の、(ウーファの映画を)「腐るほど見ています」というだけの記述から、魁夷が見た作品の具体的な傾向を導き出すのは難しい。とはいえ上記の引用部分と、学生時代の魁夷の作風や、留学後の取材旅行の傾向を合わせて考えれば、『青の光』に限らず、多数の山岳映画を見ていたと考えるのが自然である。また、後の欧州への旅においては、魁夷はこの『青の光』のロケ地をドロミーテン地方ブレンダ郡山と突き止め、実際に取材に訪れている。こうしたことから、映画のイメージが魁夷の作風に間接的に影響を及ぼしているであろうことも、想像に難くない。ならば、魁夷にとっての「甲信の山々に感じる荘厳なもの、深いもの」の発見、ひいては『焼嶽初冬』に表れた厳しい自然のイメージが、この様な山岳映画とも共鳴していた可能性が高い。

そうして考えてみると、そもそも魁夷の自然に対する眼差しは、必ずしも自然そのものをニュートラルな気持ちで観察するものではない。第二章で取り上げた竹喬は、伝統の絵画様式から遠ざかり、自身の視覚から先入観を取り除くことによって、「特定の自然そのもの」へと迫ったのであった。対して魁夷の場合、もちろん自然そのものを写生し、絵画制作の基礎とするのであるが、そこに描かれる自然には多分な先入観が反映されている。魁夷にとっての自然とは、自身が求める感動を仮託できる対象として選択されたモチーフであり、彼はあくまでも自身の感情を軸として、制作活動を行っていた。そしてこのような、魁夷自身の趣味を反映した洋風の風景画には、やはり日本画家としての自覚は希薄である。この頃の魁夷は、特定のイズムに依ることは無かったと考えて良いだろう。このような、魁夷の視覚形式に対する映画文化の影響については、次章の結論において、再び言及することとする。

²⁸⁵ 東山魁夷「欧州の旅 その二」『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社、1978年、104～105頁。

第三節 日本画家としての自意識の芽生え

第一項 ドイツ留学へ

魁夷はドイツと縁の深い画家としても知られており、日本の風景画だけでなく、ドイツを中心にヨーロッパの風景画を数多く手掛けている。そのドイツへ初めて訪れたのは、1933年、東京美術学校時代を経て、東京美術学校研究科修了と同時にであった。魁夷は留学に至った動機を、「日本画家としても将来自分の進路を判断する上に、日本でない生活、日本画でない芸術をみておく必要がある」²⁸⁶と当時の日記に記しているが、一方で後の自伝では、恋愛や画業の行き詰りから、「どうしても逃げ出したい」²⁸⁷と思っていたとも明かしている。そうした動機の本音はともあれ、結城素明をはじめ、周囲の賛成と後押しもあって、魁夷は1年間の予定でベルリン大学に留学することになった。

魁夷が留学先にドイツを選んだ理由については、当時東京美術学校で西洋美術史を受け持った矢代幸雄から、西洋を研究するのに都合のよい設備が整っている、というお墨付きを得たということがある。しかしそれ以前から、魁夷の中には積極的にドイツを選択するだけの理由があったようだ。当時の日記には、「ドイツの持つあの暗さ、荘重なものに私は牽かれる」²⁸⁸とある。ここには、先述した山岳映画にみるような、魁夷のロマンティックな趣味が垣間見える。

魁夷はドイツをはじめとした北欧の芸術にある種の憧れと共感を抱いて、ベルリンへの留学を決めた。しかし、魁夷は国外に出ることによって、自分が日本人であることを強く意識せざるを得なくなる。魁夷は留学中、現地で多くの政府関係者が出席する大使館の会合に招待され、その場で日本美術に対する熱心な研究家でもあるヴィルヘルム・ゾルフ前日本大使と交流を持ち、その中で座興として桜の絵を描いて好評を得た様だ²⁸⁹。東京美術学校時代は日本画家を名乗ることに積極的な意味を持てなかった魁夷であるが、このベルリン留学にあたっては、少なくとも日本人として振る舞うことを求められた。更に、その後魁夷は思いがけず、日独交換留学生第一号に選ばれることにもなる。こうして留学期間は当初の予定1年から、予定3年間に伸びた。この留学期間延長に関する、家族への相談の手紙の内容を素直に受け取るならば、魁夷は当初、留学延長を断って帰国しようとも考えたようだ。しかし、「日本の為に尽くすのだから、御両親も必ず満足されるべきだ」²⁹⁰

²⁸⁶ 東山魁夷「欧州の旅 その一」『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社、1978年、65頁。

²⁸⁷ 同上、66頁。

²⁸⁸ 同上、65頁。

²⁸⁹ 東山魁夷『僕の留学時代』日本経済新聞社、1998年、63頁。（初出：書簡、両親宛、1933年12月16日付。）

²⁹⁰ 同上、134頁。（初出：書簡、両親宛、1934年9月2日付。）

と説得され、家族に了承の確認を得つつ、留学期間延長を決意したという。このような事情もまた、魁夷の日本人としての自覚にさらなる拍車をかけたと思われる。

1933 年、ナチス政権が台頭し、民族主義がますます高まるその時期に、ベルリン大学で民族とその文化を結び付けて語るモノサシを培った魁夷にとって、日本人であることの意識は、当然ながら「ドイツ人ではない」という自覚となって現れる。そしてこの距離感、魁夷の後の著作の中で幾度となく言及される。

人々は私達にも踊りの中へはいれと誘うかもしれない。しかし、異郷の風習に対する好奇心と、親愛感と、同時に異邦人としての疎外された空虚な心で、いつまでもこの雑踏の中に交っているのは私の望みではない。[中略]私は、それを舞台で演じる人ではなくて、観客席からそれを見物する者なのである。私には距離が必要である²⁹¹

欧州において、魁夷はただの旅人に過ぎなかった。魁夷はこの時期、自身の「日本画家という特殊な在り方に疑問を感じていた」²⁹²ともいう。それは、日本人でありながら、日本画家として一貫しない自分の在り方に違和感を持つようになったと、解釈することもできるだろう。魁夷は留学 2 年目から、ヨーロッパ各地の美術館を見て回る旅に出る。その途中の手紙には、以下の様に書かれていた。

ベニスよりフェレンツェへ参りまして毎日、美術館の見学をしております。ここのウフィツィ美術館は世界一の美術館で、その絵の質の良さに於いてはパリのルーブル美術館も及びませんでしょう。[中略]ここの美術館で西洋美術の再興の傑作に心を打たれ、花咲く新緑の美しい古都の街路を歩きつつ今静かに深く芸術と云うもの、また日本画というものについて考えを巡らしています²⁹³

ここからは、日本画家として芸術文化に向かい合う態度の表れが見て取れる。さらに、父の病気をきっかけに帰国を決めた際の手紙には、帰国の理由について、「何故ならば僕は日本画家として立つのが本来の目的」²⁹⁴であるからとも書かれている。これらは、魁夷が留学中に、日本画家として生きることを受け入れていたことを意味する。つまり、ある種ありふれた見解ではあるが、魁夷もまた国外に身を置くことによって、「日本画家」であ

²⁹¹ 東山魁夷「フィンランド」『東山魁夷画文集 4 白夜の旅』新潮社、1979 年、131 頁。

²⁹² 東山魁夷「欧州の旅 その二」『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社、1978 年、97 頁。

²⁹³ 東山魁夷『僕の留学時代』日本経済新聞社、1998 年、98 頁。(初出：書簡、両親宛、1934 年 4 月中旬。)

²⁹⁴ 同上、190 頁。(初出：書簡、両親宛、1935 年 6 月 26 日。)

るという自覚を強めずにはいられなかったということであろう。

とはいえ、この時点までの魁夷の作品が、ほとんど洋画的ともいえる様な画風であったことは、今まで確認してきたとおりである。日本画家であることを自覚したとしても、とたんにその画風までもが日本画の文脈に則った形で完成するわけではない。そこで、帰国後の魁夷は留学前とは意識を新たに、自身の画風の中に、日本画的な要素を取り入れようとし始める。

第二項 帰国後からアジア・太平洋戦争まで

留学以前の魁夷の画風はおおむね洋画的であり、その趣味にも映画等から仕入れたロマンティズムが反映されていた。しかしその一方で、前項で確認したように、魁夷はベルリン留学中に、日本画家としての自意識を育むことになった。本項でみていく、帰国後からアジア・太平洋戦争までの制作活動は、魁夷の戦後の展開を前提とすれば、過



図 47 東山魁夷《風》紙本彩色 241.0×371.0cm 1940 年

渡的なものに過ぎないのであって、魁夷自身も「暗中模索の時代」²⁹⁵であったと語っている。この期間の作品は、「日本画家」としての自覚と、その一方で肥大化した西洋趣味への傾斜という二要素の間で画風が安定しない。一面では、自身の画風に東洋的な要素を発見、あるいは取り入れることで、制作活動を日本画の文脈に接続しようと試み始めるが、しかしもう一面では、その作品の中に、ドイツの伝説や童話を彷彿とさせるような、メルヘンティックな雰囲気を持つ一群が登場するのである。

その例として、ここでは《虹》や《風》(図 47) を挙げる。佐々木徹が「冒険をしない画家」²⁹⁶と評するように、魁夷の作風はほぼ一貫して、最初期から晩年まで、風景画であった。しかし《虹》や《風》は白馬をメインモチーフとして扱った作品であり、典型的な風景画であるとは言えない。魁夷はなぜ、この時期に限ってメインモチーフに白馬を採用したのか。

²⁹⁵ 東山魁夷『東山魁夷画文集 別巻 旅の環』新潮社、1980 年、91 頁。

²⁹⁶ 佐々木徹『東山魁夷ものがたり』ビジョン企画出版社、2002 年、229 頁。

実は同時期、他の日本画家の作品のなかにも、白馬をモチーフとした作品が散見される。そして、これら白馬のモチーフとなったのは、当時、昭和天皇の御料馬として献上された白馬「白雪」(図 48)であると思われる。この「白雪」は天皇陛下の愛馬として使用され、この白馬にまたがった昭和天皇の姿が写真として広められたことで、当時の人々に強く印象付けられていた。特に魁夷が《風》を描いた 1940 年は、日本神話に基づく建国 2600 周年であり、それに伴う起源二千六百年奉祝美術展には、魁夷も出品を行っている。このことについては後述する。つまり、当時の魁夷は天皇の象徴としてこの白馬を描いたというのが自然な解釈であるし、また周囲もそのつもりで鑑賞したことだろう。

しかし一方で、《風》のパステル調の優しい色使いや、メールヒェンティックな虹は、まるで絵本の世界のような雰囲気を出している。これは、上に述べた政治性にそぐわない。例えば《虹》と同年に杉山寧(1909-1993)も白馬をメインモチーフとした作品《秋意》(1937)を描いているが、その新古典主義を思わせる画風と比べた時、魁夷の《虹》や《風》の違和感が浮き彫りになる。この趣味は何に由来するのか。

実は、魁夷はドイツへの留学費用を稼ぐため、児童雑誌『コドモノクニ』に掲載する童画を描く仕事を引き受けていたことが知られている。魁夷は幼少期、絵本の絵を真似して絵を描くようになったというから、元々そういったものに対して、親近感を持っていたのだろう。そして、その仕事は魁夷にとって、単なる資金調達にとどまらない熱を帯びたものであった。以下は、留学中における魁夷の家族への手紙からの引用である。

僕は引き続き、当地の国際教育局で各国の絵本や子供の絵について研究し出し、中々、興味がありますので、それで長くなってしまうのです。
世界二十五ヶ国の児童絵画の批評を書いてみましたが、とても面白い研究題目です。いづれ幼児教育方面に発表しようと考えています。そして各国の絵本を調査し、最も幼い子供に与える理想的なものを帰国後に作りたいと考えています。
これらのために朝から夕まで図書館にも通いつめました。そして学校の参観もいくつか試み、低学年の教室も視察させて貰いました²⁹⁷

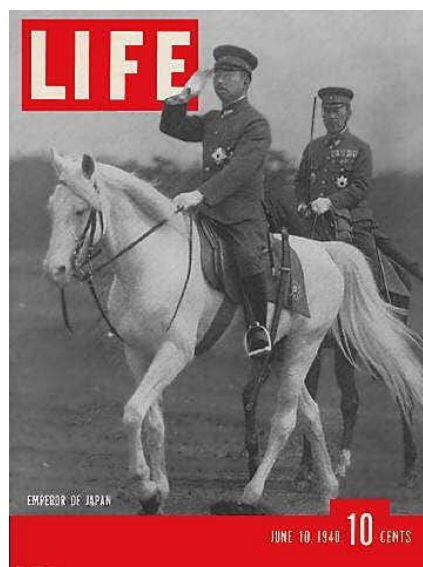


図 48 雑誌『LIFE』1940 年 6 月号
(表紙は御料馬「白雪」に乗る昭和天皇)

²⁹⁷ 東山魁夷『僕の留学時代』日本経済新聞社、1998 年、114 頁。(初出：書簡、両親宛、1934 年 6 月 5 日付。)

この引用に書かれていることは、実際には帰国後、実現されなかった。とはいえ、この手紙の内容を素直に受け取るのであれば、魁夷はかなり熱心に、童画の世界のことを考えていたと言えるだろう。実際、そんな魁夷の描いた《虹》も《風》も、画面前景に大きくモチーフを配置し、くっきりと虹を描き添えた絵作りはどこか絵本的で、童画、童話の世界を思わせる。

童話といえば、魁夷はグリム童話をはじめとしたドイツの民話や、「ニーベルンゲンの歌」のようなドイツの伝説の類に興味を持っていた。そのためか、魁夷は北欧の旅録を記すとき、目にした自然風景や町の様子を描写するのに、しつこい程に童話の例えを用いる。また、魁夷はその「ニーベルンゲンの歌」を熱く語っている。

私は若い時分のドイツ留学の前から、この壮大で悲劇的な物語に興味を持っていた。幻夢的で、美しく、残酷で宿命的な暗い北方の伝説である。美校生の頃、当時のウーファー映画の超大作として上映された時は、本当に魅了された。留学中にも、これに関する書籍を買ったり、ワグナーの四部作「ニーベルンゲンの指輪」を四日間にわたって、ベルリンのオペラ会場で観たことも思い出される。[中略]ゲルマン民族の、まだ、キリスト教の影響の少ない時代の本源的な民族精神がうかがわれる²⁹⁸

魁夷のこうした趣味を思うとき、「虹」も「風」もその絵柄に限らず、その白馬というモチーフの選択や、それらを虹と組み合わせるという構成が、異国の伝説や童話を愛好する魁夷の趣味を思わせる。留学から帰ったこのタイミングで、今までの風景画の流れを振り切ってまで白馬を描こうとしたこの魁夷の判断が、異国文化、とりわけドイツ文化の強い影響の下にあったであろうと、考えずにはいられない。これは推測の域を出ないが、魁夷にとって、昭和天皇を象徴する白馬は、自身の西洋趣味と、日本画家としての義務感との領域が重なる場所に存在していた。魁夷にとって、昭和天皇の象徴としての白馬は、半分口実に過ぎないようなものだったのではないだろうか。

とはいえ、《虹》や《風》は、そもそも風景画ではないという点で、魁夷の画業の中でも、やはり異色が過ぎる。また、本論のテーマであるところの画家と自然とのかかわり、

²⁹⁸ 東山魁夷「ヴォルムス」『東山魁夷画文集 6 ドイツ紀行』新潮社、1979年、161~163頁。



図 49 東山魁夷《山》紙本彩色 六曲一隻 168.0×369.0cm 1940 年 富山県水墨美術館

リアリズムなどということについても、触れる部分はあまり多くない。そこで魁夷の風景表現の変遷に話を戻せば、1940 年に描かれた、六曲一双の屏風画《山》(図 49)と《海》にも、東洋的な絵画技法への挑戦を見ることが出来る。この作品について、魁夷は後の自伝で殆ど触れておらず、画集に載ることも比較的少ない。その理由はおそらく、《山》と《海》の「翼賛画」としての性格にあるのだろう。この《山》と《海》はともに、大阪毎日新聞社の主催する、紀元二千六百年奉祝美術展の為に描かれたと考えられ、実際、同展で佳作賞を受賞している。ともあれ、本論では今日的視点から積極的にこの作品の政治的側面に踏み込むことは控え、その作品の内実話を進めたい。

まず、そのような発表の場の性質も相まって、洋画のような画風ばかり熟してきた魁夷にとっては、日本画的な様式への挑戦にうってつけの制作となったであろう。言うまでもないことではあるが、この「山」と「海」という取り合わせは、そのまま日本の国土を表している。魁夷自身、「山と海」を「日本の国土の象徴」²⁹⁹として理解しており、また当然、この発表の場でもそのように理解された筈である。

その描き方の分析に進む。ここまで取り上げた作品との比較の都合上、《山》を中心に論じていく。《山》は横長な画面であることを差し引いたとしても、山岳地形をかなり右に寄せて、その分空いた左側には、地形の連なりによって遙かな空間を演出しようとする意図が読み取れる。その寄せ方は、留学前の山岳風景画《山国の秋》や《焼嶽初冬》と比べても、今までにないほど極端である。ここで、一見関係無いようであるが、後に読売新聞に掲載された、パウル・クレアの《オリエントの古典的な岸辺》についての魁夷の作品

²⁹⁹東山魁夷「障壁画への歩み」『東山魁夷画文集 8 唐招提寺への道』新潮社、1979 年、156 頁。

評を引用する。

東洋の水墨の山水画によるイメージをクレー独特の構成と描線で描いたものであると思われる[中略]クレーの作品は、どれも画面構成の均衡が、西欧的な造形の上にきびしく保たれている中で、この場合は、右寄りに重点が片寄って、左方に遠くの空間へのつながり、いわば東洋画的な余白を置いているかに見える³⁰⁰

この引用において、魁夷がクレーの《オリエントの古典的な岸辺》について指摘しているこの要素は、そのまま魁夷の《山》にも当てはまることがわかる。つまり《山》の制作にて、魁夷は意識的に「東洋画」らしさを演出しようとしたのである。そしてこの作品評は、《山》制作当時の自分が考え挑戦していたことに、クレーの作品を重ねて書いたものであろう。

また、「東洋らしさ」は構図だけにとどまらず、山岳地形に用いられた輪郭線にも表れている。このハッキリとした墨の輪郭線は、この時期の魁夷の作品に特有のものである。例えば先述の《風》においても、馬の描写に輪郭線が使われていた。これは、塗る洋画に対して、描く日本画という対比でもって、東洋画的な筆法を思わせる輪郭線を取り入れようとする実験として、解釈することが出来るだろう。そして《山》の場合、それは《虹》や《風》における馬の輪郭線とは、やや性質を異にしている様だ。というのも、《虹》や《風》における馬の輪郭線は、馬の陰影や毛並みの質感として見えるように処理されており、それは魁夷の洋画的な画風の中に上手く居場所を見出していた。しかし《山》の輪郭線は、あくまでも線として見え、陰影や地形の回り込みの表現にはなっていない。ならば、魁夷はどういうつもりで、この輪郭線を用いたのだろうか。

まず、輪郭線の太さに注目する。輪郭線はその一本の中で太さが変わることはなく、抑揚が感じられない。勢いを消した、抑制的な印象を受ける。そして、その輪郭線は極度複雑な形を避け、常にゆるい曲線と直線の集合として在る。魁夷は輪郭線の筆力による表現を目的にするというよりも、むしろ抑揚を消すことによって、単純な直線と曲線を組み合わせで地形を把握し、風景を構成しようとしている様だ。とはいえ、挑戦的な要素ばかりで画面を組み立てることは不可能である。そこで魁夷は、輪郭線の墨を薄めたり胡粉を混ぜたりで明度を調節し、また雲によって輪郭線の一部を覆い隠すことで、なんとか今まで通りの空間表現に接続しようとしている。もちろん後の画風を思えば、この作品は発展途上に過ぎないものではある。しかしこの作品は、空間の中に輪郭線を、ひいては東洋画的な要素を取り入れようとする魁夷なりの実験であったとともに、自然の形の極端な単純化を試みる、きっかけにもなった作品でもあるのではないか。自然を単純な形に還元してし

³⁰⁰ 東山魁夷「オリエントの古典的な岸辺」『東山魁夷画文集 5 美の訪れ』新潮社、1979年、81頁。(初出：『読売新聞』1961年10月。)

もうフォルマリズム的な傾向は、これ以降魁夷の風景画の中で重要な要素となっていく。

1941 年、「自然と形象」というタイトルで纏めて発表された三つの作品、《秋の山》《冬の谷間》《早春の麦畑》は、そうした自然の形の単純化ということにおいての、実験作としてみるべきものだろう。例えば《自然と形象 冬の谷間》(図 50)では雪の中を流れる谷川の風景が描かれる。そしてここでは、雪の起伏や川の輪郭が曲線のリズムとして整理され、同時に空間を打ち消されている。《自然と形象 秋の山》についても、地形や木々が単純で観念的な形に変換され、画面に判を押すようにそれらが配置された。《自然と形象 早春の麦畑》もやはり、畑が二次元的な模様に変換されている。こうした数々の実験作は、平八郎など、当時活躍していた画壇の先輩たちの背中を追ったものであったのだろう。



図 50 東山魁夷《自然と形象 冬の谷間》

紙本彩色 120.5×120.5cm 1941 年

しかし、この頃の魁夷の作品に、前章で述べたような、同時期の平八郎が経験していたはずの葛藤は感じられるだろうか。魁夷が帰国してから戦争までの間に描いた《虹》や《風》、《海》や《山》、「自然と形象」シリーズには、確かに実験的な要素が目立ち、魁夷が日本画家としての自覚を新たに、自身の画風を再形成しようとしたことがわかる。しかし、この頃の魁夷の作品から垣間見えるのは、葛藤と呼べるほどはっきりしたものではなく、もっと漠然とした迷いである。なぜなら、そこには未だに、竹喬や平八郎にとっての中井宗太郎、百穂にとってのアララギ派写生論のような、制作活動に向き合う際の理論的な軸が感じられないからだ。平八郎に重ねて言い直すならば、こうした魁夷の仕事に葛藤が感じられないのは、魁夷にとっての写実が、個性の表現としての理論を伴っていない、もっと素朴なものだったからだろう。

あるいは魁夷も、こうした迷走期が更に長引いたならば、そうした自身の画風、画論の軸となる理論を手に入れることが出来たかもしれない。しかし時は 1940 年代であり、その後の魁夷の画業は、やがてアジア・太平洋戦争によって中断を余儀なくされてしまう。そしておそらく、仮に魁夷がこの段階で自身の画風を固めていたならば、本論は彼を「戦後日本画家」として位置付けることは無かったであろう。

第四節 《残照》にみる戦後日本画の洋風化

第一項 戦後の再出発

ここまで《残照》以前の魁夷の画業を見てきた。全体として極簡単に振り返ると、洋画家になるつもりで日本画家となった魁夷は、素明のもとで写実的な、洋画と区別のつかない風景画を描いた。そしてそこには西洋、とりわけドイツへの強い憧れや、それに付随する映画、絵本などの趣味嗜好が反映されていた。そんな魁夷も、ドイツ留学以降は、日本画家としての自覚に基づいたモチーフや様式を、自作に実験的に取り入れ始める。しかし、結局そうした実験が実を結ぶ前に、彼は戦争によって制作活動を中断した。

本節からは、再び戦後に話を戻す。上記のような魁夷の修練期を踏まえて、本章冒頭の《残照》の分析に移りたい。《山国の秋(試作)》をはじめとした一連の山岳風景画と比べ、この《残照》では画面の構成要素を減らしにかかっている様に見える。描かれたものは山と空だけで、山には樹木も、空には雲も描かれない。夕陽の存在すら、漠然とした空間の輝きと化している。そうして何も描かれない空間が大きく広がるこの作品は、むしろ余計なものを描き加えないことによって、画面の緊張感を保っている。

この緊張感を生み出しているのは、かつて近代日本画においては考えられなかったほどの写実性だ。魁夷はまず、画面を縦に三分割し、二対一の割合で地面と空を分け、見下ろし視点をとった。そして、地面の側では画面左右から交互に薄暗い山脈を伸ばし、近景から遠景までの距離を演出する。その彼方に聳える山は明るく陽を浴びているので、鑑賞者の視線は、自然にその山影に吸い寄せられる。「残照」というタイトルや魁夷のコメントからして時間設定は夕方であると思われるが、夕日の赤を強調するというよりは、あくまでも明暗を優先して画面を整理している。このことによって日光の暖色は淡いものとなっているが、それが丁度、手前の山脈の暗い緑と響きあう。特にこの山脈は、少ない色幅の中で複雑に絵の具を重ね、細かな変化をつけることによって画面の強度を高めており、鑑賞者を飽きさせない。そうして再現された自然の光と大気の厚みは、油絵のそれに近いといって良い。こうした魁夷の作品の色彩効果について、古田氏は以下のように指摘する。

注目すべきは、実はそこに戦前の日本画にはなかった革新的なリアリズム表現が生まれていたことである。つまり、魁夷の日本画表現は、それまでの近代日本画で重視されてきた線描や顔料の固有性には背を向け、ヴァルール、すなわち大画面を少し離れて鑑賞した時に有効な、的確な色遣いと重厚なマチエールとを獲得していたのである³⁰¹

本章冒頭でも述べたように、《残照》の写実性、とりわけ自然の光と大気を表現するヴァ

³⁰¹ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018年、332頁。

ルールの精度は、「写実主義」を唱えた竹喬の風景画にも見られないものである。そうした差異は、ひとつには、日本画の画材の限界に依るものだっただろう。というのも、日本画家の使用する岩絵の具の正体は鉱石を砕いて製造される粒子であり、基本的に、鉱石の種類によって色相が、粒子の粗さによって明度と彩度が決定される。そして、粒子の粗さや素材の比重が異なる絵の具同士の混色は難しいので、日本画の色数は絵の具の種数に依存せざるを得ない。そのため、混色によって理論上無限に色数を増やせる洋画にとっては当たり前のヴァルールの制御が、日本画にとっては困難なのである。しかし戦後においては、そうした状況が改善されつつあった。荒井経はこのように書いている。

そうした日本画の不自由を解決した色材が、新岩絵具をはじめとする近代岩絵具であった。〈中略〉百数十種、千数百色に及んだ膨大な色数の近代岩絵具によって戦後の日本画は西洋画と同等の色彩表現という自由を獲得したのである。³⁰²

元々は群青と緑青を指す言葉であった岩絵の具は、近代化以降、その色数を増し続けた。そして特に戦後にかけては、洋画の色彩の自由度に迫るほどの、桁違いの色数を手に入れたのであった。

ところで、《残照》がそうして洋画に匹敵する写実性を獲得した一方で、そこに留学後に見せた様式研究の成果が全くみられないことにも注目する必要がある。古田氏も指摘するように、この時期の魁夷の作品からは、輪郭線による仕事が完全に姿を消した。魁夷はこの点に関連して、《残照》以前の作品に対し、「題材の特異性、構図や色彩や技法の新しい工夫というようなことにとらわれて」³⁰³いたという反省を語っている。どういう意味だろうか。

第二項 戦後日本画の洋風化

(1) 魁夷の周辺

魁夷の《残照》にみるような洋風への志向は、戦後生き残った同年代の日本画家たちの間で、共有されていたものである。本項ではこのことを説明するために、杉山寧（1909-1993）をはじめとして、魁夷と戦後の活動領域が重なっていた数人の日本画家をとりあげる。

杉山は魁夷と一年違いの日本画家であり、東京美術学校では松岡映丘（1881-1938）に師事した。学部生時代の画風は、魁夷と同じく元々西洋画に親しんだものである。そして卒業後更に映丘の元で学ぶも、やはり新興大和絵運動へは流れず、戦前は同門下生と共に

³⁰² 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015年、153,154頁。

³⁰³ 東山魁夷『風景との対話』新潮選書1994年、13頁。

瑠爽画社を結成して独自の研究を進めた。一時は体調悪化によって影を薄くするが、戦後1951年の《エウロペ》(図51)の発表とともに画壇での存在感を取り戻し、同年魁夷らと共に未更会を結成、その後も晩年まで彼らの付き合いは続く。

この《エウロペ》がそうであるように、杉山の戦後の画風も一見して、洋画と殆ど区別がつかない。《エウロペ》に関して言えば、まず題材からしてギリシャ神話であり、加えてタブローとしての強固な画面構成と確かな写実が、日本画としては戦前には殆ど考えられなかった程に、伝統から遠ざかった感を抱かせる。この時期に杉山が、内容的にも形式的にも、日本の伝統に縛られないところに新しさを見出していることがわかるだろう。また、更にその後も杉山の画風は変遷し、1950年代後半から1960年代前半にかけては、風景を単純化、抽象化した画風へと変わる。



図51 杉山寧《エウロペ》和紙着彩

201.0×187.0cm 1951年

このように戦後大きく画風を変化させた杉山は、実は戦前1937年の時点で既に、「現在盛んに云われている絵画における日本精神というようなことに就ては、それが殊更何故云われているのかその理由が良く判らない」と語っている。

日本の絵画史に於いて支那畫を完全に消化し切った時代、この時代の作品には良い意味での日本人でなければ感じられない感覚感情が立派に盛られたものが多く見られ、すべて長い間日本的に洗練されて来た絵畫的なもの、それは吾々の大いに理解しなければならないものであり、その精神はまた尊重すべきだと思う。然し形式をそれと混同する處に現在日本畫家の持つ誤診があるように考えられる。[中略]結局それ等形式には捉われる前に第一義的な表現そのものを目指すべきである³⁰⁴

このような意識は、敗戦をきっかけに彼の画風を伝統的様式から大きく引き離し、洋風化させていった。1950年代後半、自身の強力な武器であった写実性を捨てて抽象絵画へと移行した杉山は、大画面を強固なものにするべく、キャンヴァス地に分厚くゴツゴツと、絵具を塗りこめ始める。敗戦後は魁夷に限らず、岩絵の具ひとつとっても、伝統にとらわれない価値観、ひいては洋画的な使い方が模索された時代であった。

³⁰⁴ 杉山寧「新しい畫の立場」『画伯の余白に』美術年鑑社、1989年、18,19頁。(初出：『塔影』1937年9月号。)



図 52 高山辰雄《室内》絹本彩色

198.5×120.5cm 1952 年

世田谷美術館

このような「伝統的形式よりも表現そのものを第一義とする」という姿勢は、後輩の高山辰雄（1912-2007）にも当てはまる。高山辰雄は 1912 年生まれの日本画家で、やはり東京美術学校に入学し、卒業後も松岡映丘の門下で学んだ。そして杉山と同じく、師の新興大和絵には流れずに、杉山らと共に瑠爽画社で研究に勤しんだ。そして戦後は瑠爽画社の先輩である山本丘人に薦められた伝記をきっかけに、ゴーギャンに傾倒していく。1952 年の《室内》（図 52）はまさにそういった時期の作品であり、そこにゴーギャンの影響は明らかである。平面化された画面全体がまんべんなく色で満たされ、人間や静物の形は、写実的な正確さを問題にしていない。自由な表現を目指した高山は、ゴーギャンの力を借りて、今まで自分を縛っていた伝統的絵画様式からの脱却を図ったのである。

（2）日本画滅亡論

こうした日本画における伝統的様式の否定を「洋風化」と呼ぶとすれば、日本画の洋風化は、なにも戦後に始まった話ではない。先に挙げた杉山や高山にしても、彼らの画風の洋風化は、1934 年に彼らが瑠爽画社を結成した頃から概ね一貫した傾向だと言える。とはいえそうした画風は、国粹主義的風潮の高まる戦中に認められることは、殆ど無かったはずだ。そんな彼らが、戦後になってから日本画壇の最前線に立つようになった理由は、敗戦によって戦後日本画壇にもたらされた、「日本画滅亡論」という風潮である。

そもそも日本画は、近代国家日本の誕生に際して、その文化的アイデンティティを背負うべく創造された絵画ジャンルであった。そのため前章でもみたように、院展の長たる横山大観をはじめ、数々の日本画家が、戦時中に「翼賛画」を手掛けた。だから、そんな近代日本画の様式も、戦前、戦中のナショナリズムを背景として形成されたものであると言って良い。しかし戦後になると、近代国家日本の敗戦の道連れとなる形で、日本画もその役割や存在意義が危ぶまれることになった。戦前、戦中のナショナリズムに基づいた近代日本画のスタイルは、戦後日本の現実から遊離していると見做されたわけである。

こうした「日本画滅亡論」の直接のきっかけは、具体的には、桑原武夫の「第二芸術」であったといわれている³⁰⁵。「第二芸術」は桑原が 1948 年に、俳句文化に関して書いた小論であって、これは本来、現代俳句の「芸術」としての価値に疑問を呈するものであった。

³⁰⁵ 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年、318 頁。

しいて芸術の名を要求するならば、私は現代俳句を「第二芸術」と呼んで、他と区別するのがよいと思う。第二芸術たる限り、もはや何のむずかしい理屈もいらぬ訳である。俳句はかつての第一芸術であった芭蕉にかえれなどといわずに、むしろ率直にその慰戯性を自覚し、宗因にこそかえるべきである。それが現状にも即した正直な道であろう³⁰⁶

ここで桑原は、日本画には触れていない。しかし、敗戦によって日本という枠組み自体への信頼が弱体化した当時、それに伴って、俳句に限らず日本の伝統を背負った様々な文化が、既に時代の中で果たすべき役割を終えたものと考えられた。魁夷たちの画風の洋風化は、この伝統的様式を否定する風潮の中で評価されたものであり、上に挙げた桑原の言葉は、そうした風潮のきっかけのひとつとして作用したのであった。

こうした時代の変わり目に対する日本画家の反応としては、同年、創造美術の設立があった。この創造美術の中心人物として活躍した山本丘人(1900-1986)は杉山らより一回り年上ではあるが、同じく映丘門下に馴染まず、杉山らと瑠爽画社時代を共にした仲間である。創造美術結成の直接のきっかけは、戦後民主化された第3回日展の審査員として、この丘人が採用されたことに始まる。この第3回日展は、魁夷の《残照》が特選を受け、政府買い上げとなったまさにその公募であるが、そこで丘人は、審査員としての自身の待遇に強い不満を覚えた。その審査には情実がまかりとおり、ただ民主化の体裁のために呼ばただけの丘人には、まともな発言力が与えられなかったからである。そうした不満を直接のきっかけとして、「世界性に立脚する日本絵画の創造を期す」というスローガンの元で、丘人の他、福田豊四郎(1904-1970)や吉岡堅二(1906-1990)などを中心とする創造美術が結成された。直接のきっかけはともかく、その目指すところは「世界性」「日本絵画」という表現から察することが出来る。つまりそこでは、戦前からの日本画の因習的要素を遠ざけた、新しい時代の絵画が目指されたのであって、それは日本画の側からの、洋画への歩み寄りをも意味した。実際、1951年には洋画の美術団体である新制作派協会と合流し、1974年まで新制作協会日本画部と名乗っていることから、それがわかる。

結果的に、魁夷が創造美術に加わることはなかった。しかしそれは、魁夷が彼らと同じ時代の空気を共有していなかったという事ではない。魁夷は彼らと年齢的にもそれほど違わなかったし、また先の《残照》がそうであるように、魁夷の戦後作品はすっかり洋風化している。魁夷によれば、丘人は魁夷にも声をかけたようだ³⁰⁷。しかし、日展で《残照》

³⁰⁶ 桑原武夫「第二芸術——現代俳句について——」中島健蔵・中野好夫・河盛好蔵・桑原武夫『中島健蔵・中野好夫・河盛好蔵・桑原武夫集』筑摩書房、1982年、332頁。(初出：『世界』1946年11月号。)

³⁰⁷ 東山魁夷『風景との対話』新潮選書1994年、79頁。

が特選を貰ったばかりの魁夷にとっては、ただ少し、タイミングが悪かったのであった。

(3) 日本画滅亡論と写実

日本画滅亡論の中にみられる、「戦後日本の現実を芸術文化に反映する」という広い意味でのリアリズムは、一見して本論がこれまで追ってきた、「自然を如何に描くか」という写生派のリアリズムとは、全く別の軸の話であるかに思える。しかし、こうして近代日本画の様式を否定した「日本画滅亡論」は、結果的に、日本画における写実の研究を再開させるきっかけともなった。実は戦後日本画壇においては、日本画の写実について活発に議論がなされており、例えば美術評論家の土方定一は、当時の日展に以下のような評を寄せている。

現代の日本画の装飾的な様式が固定して、その背後にどんなに写実の基礎がないかをよく示している。こういうマンネリズムが日本画の貧困とか滅亡とかいわれる理由であろう。³⁰⁸

こうした日本画の写実性に対する問題意識は、具体的には、戦後日本画家がヴァルールの研究に取り組む原動力となった様だ。ヴァールールとは、画面上に置かれた色同士の、色相、明度、彩度の関係を示す言葉であり、それは基本的に、色の混色が自由自在な洋画の得意とするところである。第二章で竹喬の「写実主義」を苦しめたのは、日本画の絵の具における、このヴァルールの制御の困難さであった。その後、装飾性の議論によって、フォトリアルな客観写実が近代日本画の様式から抜けていくとともに、日本画におけるヴァルールの問題は置き去りとなっていた。しかし、そんな日本画におけるヴァルールの研究の賛否が、この戦後に至って、思い出されたかのように再び語られている。例えば、魁夷の《残照》が特選となった第三回日展に関して、同年12月の『三彩』に寄せた文章中で、洋画家の木村莊八(1893-1958)は、このように書いた。

ヴァルールの立つところの画法が美しと感じられれば、それは洋画法で行く他に方法の無いことは、論に及ばず、但、なまじ日本画法を以てヴァールールを立てようとしても、元々これに対して顧慮の拂われていない彩料を以てしては、無駄骨折に終わるべきことは、折角の油絵具を駆して猶、画面にヴァルールの無い絵を画く洋画のおぞましさと同じ、それは今年の日展の第一部、第二部に、相当大名ある人の作であって、和洋、何れともどっち付かずの仕事が、沢山有ったのを見かけました。³⁰⁹

³⁰⁸ 土方定一「誤解の羅列」『日展史 16 日展編 1』日展史編纂委員会、1980年、481頁。
(初出：『毎日新聞』1949年11月3日付。)

³⁰⁹ 木村莊八「日本画私観」『日展史 16 日展編 1』日展史編纂委員会、1980年、506頁。

ここで木村が「和洋、何れともどっち付かずの仕事」と評した作品の中に、特選を得た魁夷の《残照》が含まれていたであろうことは、想像に難くない。木村はそんな作品に対して、ヴァルールは基本的に洋画の領分であり、日本画に必須ではないとした。しかし先述のように、元々日本画がヴァルールの研究を回避し得た理由は、その装飾的様式によるものが大きい。そしてそれは、日本画滅亡論によって、今まさに否定されつつあるスタイルであった。

そんな木村の論に反応して書かれたものかどうか定かではないが、一カ月後の『三彩』の中では、美術評論家の今泉篤男がこのように書いている

いかなる様式にもせよ、写実描写という過程を通過することが近代絵画に至る必須の段階だとすれば、日本画はヴァルールの問題をもっと切実に扱わなければならぬと思う。しかも様式上のことになると、西欧画とは異った立場でこの問題を解決してゆかなければならぬからなかなかむずかしいであろう。それにしても日本画家は、先ずヴァルールを識別する眼を訓練しなければならぬ。文字通り肉眼の視覚である。³¹⁰

振り返って見れば、近代日本画の装飾的様式は、20世紀初頭から立て続けに輸入された様々なイズムを消化し切らないままに、日本画の文脈へと置き換えて行った結果でもあった。戦前における日本画のリアリズムは、本論でいうところの栖鳳の「写生と省筆」、竹喬の「写実主義」、百穂の无声会において一旦は客観写実の研究がなされたものの、それらはすべて、殆ど間を置かずに受容された後期印象派以降の影響で、直ちに感覚や感性を表現する、個性の写実へと移行してしまっている。それに対して今泉は、日本画に洋画の様な客観写実の基盤を求めたのである。この意味で、戦後日本画における写実、とりわけヴァルールの議論は、竹喬の「写実主義」を再開するものであったと解釈できるだろう。

魁夷が《残照》において、この問題に意識的に取り組んだかどうかは定かではない。元々洋画を好んだ魁夷のことであるから、ただ好きなように描いた結果、画風が写実的になっただけかもしれない。しかし、自然の空間における光と大気の厚みを再現する《残照》の画風は、明らかに、そうした日本画におけるヴァルールの研究としても解釈し得るものである。そんな魁夷の《残照》が第三回日展で特選をうけたということは、上に述べたような戦後日本画の転換を、象徴する出来事であったと言えるだろう。

(初出：『三彩』1947年12月号。)

³¹⁰ 今泉篤男「日本画における色價の問題」『日展史 16 日展編 1』日展史編纂委員会、1980年、511頁。(初出：『三彩』1948年1月号。)

第三項 洋風化した戦後日本画における写実

こうした事情を踏まえた上で、本論がこれまで追ってきた近代日本画における写生派のひとつの終着点として、魁夷の《残照》を考えてみる。《残照》の写実性、ヴァルールの追求が、近代日本画における風景表現のそれと比べてより高い精度に達しているということは先述した。ここに関連する注意しなければならない問題として、魁夷が《残照》の写実的画風について、殆ど何も言及していないという点がある。本項では、このことについて考察したい。

これまで本論は、近代日本画を「写生」の観点から追ってきた。各章で取り上げた画家達の間に、必ずしも縦の繋がりがあったわけではないが、それぞれの時代における日本画なりのリアリズムの在り方、少なくともその一側面を浮き彫りにするような画家を順に取り上げ、歴史を俯瞰しようとした。そうした中で改めて明らかになったことは、近代日本画は常に、洋画の写実性を仮想敵としながら、結局は洋画の「写実」に則り、洋画に接近していったということである。まず 19 世紀末の日本においては、写実性こそが洋画を特徴づけるものだと考えられており、フェノロサが洋画の写実主義を否定することによって、日本画が誕生したのであった。そこで 20 世紀前半、栖鳳、竹喬、百穂、平八郎は、様々な形で洋画の「写実」を否定しながらも、日本の伝統を洋画の「写実」に合わせて読み替えては、自作に取り入れた。そうしてその都度、ある意味では洋画に歩み寄ってもきたのである。つまり、洋画の写実性を否定しながら写実の意識を重視するという矛盾は、彼らの画業に通底するテーマであった。こうした洋画に対する日本画の、一見矛盾した態度について、北澤はこのように書いている。

「日本画」とは明治における「ニュージャパニーズスタイルペインティング」であったわけで、「日本画」と名乗りこそすれ、それは西洋近代美術の発想に多くを負っていたのである。〈中略〉これは、また、西洋の絵画伝統にもとづく理念としての「絵画」を、この日本に建設することでもあった。保守的な性向を有する文化面において西洋的なものを根づかせるには、どうしても、国粋主義というリアクションが必要だったのである。しかし、こうして西洋的な発想のもとに建設されはじめた「絵画」の舞台に、「洋画」がふたたび華々しく登場してくることになるのは時間の問題であった。³¹¹

戦後、創造美術が「日本画」ではなく「日本絵画」と唱っていることから、これは明らかである。そして、こうした日本画の根本的な矛盾は、本論のテーマであるリアリズムの軸からは、以下のように言い換えることができるだろう。本論がこれまで取り上げてき

³¹¹ 北澤憲昭『日本画の転位』ブリュッケ、2011 年、166 頁。

た、アララギ派写生論や、光琳を印象派として解釈する装飾性の議論は、東洋画における「写生」の伝統を名乗りこそすれ、それは西洋近代絵画に通底する「写実」に発想の多くを負っていた。そして、その「写生」の伝統を延命するために、彼らはその都度、日本画において「写実」を実践する意義を説明する必要に迫られた。栖鳳の「写生と省筆」、アララギ派写生論、装飾性の議論は、ある意味では、そのための処世術であったと言えるだろう。

対して、魁夷の場合はどうか。もちろん魁夷もドイツ留学後には、「日本画家」としての強い自覚の下、ある種上に述べたような議論に接近する形で、様式研究の時代を過ごした。しかし戦後《残照》の段階では、日本画としてはこれ以上望めないほど写実的な風景を描いたにもかかわらず、写実について特に詳しく言及していない。上記の矛盾について、まるで無関心であるかのようなのである。そしてそれは、戦後日本画が写実を肯定し、写実が当たり前のものとなっていくからに他ならない。《残照》が一見して洋画の様であるということは、敗戦によって日本画が日本画であることを半ば放棄し、前章で述べたような葛藤が失われたことで、近代日本画における写実の正体の一側面が、あからさまになったものとして解釈できる。

このことを象徴するかのような、ひとつの推測がある。というのも、この《残照》には、ドイツロマン派の風景画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒの作風が強く影響を与えていると思われるのである。魁夷は戦前ドイツに留学していた頃にフリードリヒの作品に出会っており、おそらく日本で最初にフリードリヒを紹介した画家であった。魁夷は雑誌の記事の中で「いま、私はフリードリッヒの芸術に対して、深い共感を持つ。風景を心の象徴として描いている点で繋が



図 53 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ

《リーゼンゲビルゲ》油彩 72.0×102.0cm

1830~34年 ベルリン国立美術館

があると感じる。」³¹²とまで述べている。魁夷のフリードリヒに対する関心の強さは、疑うべくもない。また、この《残照》に関して言えば、草薙奈津子氏は「ヨーロッパ的で、さらに言うとドイツ的」³¹³であると評している。ここで草薙氏ははっきりと明言していないが、これは具体的には、フリードリヒの風景画《リーゼンゲビルゲ》(図 53)との関連性を指摘しているのではないか。実際、この《残照》と《リーゼンゲビルゲ》との共通点

³¹² 東山魁夷「心の象徴を描く風景画家 フリードリッヒとの邂逅 甦ったドイツ・ロマン主義と私」『朝日ジャーナル』1978年3月号、81頁。

³¹³ 東山すみ『東山魁夷を語る』美術年鑑社、2008年、190頁。

を考えると、その色調や雰囲気はもちろん、モチーフの選択や構成意図までもが、ほぼ共通していることがわかる。日本画の様式から解放された魁夷は、半ば無意識に、かつて見たフリードリヒ的な視覚形式に従って、《残照》の景色を描いたのではないか。

もちろん、魁夷は《残照》とフリードリヒの関係について一言も語っていないため、これは推測の域を出ない。しかしともかくも、「国民的画家」と呼ばれた戦後日本画家の、その代表作のひとつが、既製の洋画に酷似しているのである。そうした意味で《残照》は、日本画におけるリアリズムの、洋画のコピーとしての一側面がさらけ出された結果として解釈できる作品だと言えるだろう。

第五節 戦後の日本画らしさ

実は、本論がテーマとするリアリズムの観点からすれば、魁夷について述べるべきことの大半は、前節までに既に述べた。しかし、仮にも魁夷を中心として語りながら、魁夷の戦後の作風を洋画のコピーであると断じたまま、本章を締めくくるわけにはいかない。そこで本節では、魁夷の《残照》以降の作風をみていきながら、魁夷の「日本画家」としての仕事の一端をみていきたい。

第一項 「心の象徴」の意味

(1) 「私達の風景」としての《道》

前節の引用において、魁夷は自身の風景画を「心の象徴」とであると語った。《残照》以降、魁夷は《郷愁》(1948)、《彩林》(1949)、《道》(1950) など、何気ない自然を霧がかかった様な柔らかい質感で描いた風景画を、多数発表していく。ここからは《道》(図 54)を分析しながら、「心の象徴」としての風景とは、具体的に何を意味しているのか、魁夷の画風について考えていく。《道》は第6回日展に出品された、今日においても魁夷の代表作として知られている作品の一つである。魁夷は、《道》を描いたきっかけを、このように語っている。



図 54 東山魁夷《道》紙本彩色 134.4×102.2cm

1950 年 東京国立近代美術館

青森県種差海岸の、牧場でのスケッチを見ている時、その道が浮かんできたのである。正面の丘に灯台の見える牧場のスケッチ。その柵や、牧場の馬や、灯台をとり去って、道だけを描いてみたら——と思いついた時から、ひとすじの道の姿が心から離れなくなった。道だけの構図で描けるものだろうかと不安であった。しかし、道の他に何も描き入れたくなかった³¹⁴

つまり大前提として、この風景画は現実の風景スケッチから出発してはいるものの、目指されたのは現実が存在する道の再現ではない。これはあくまでも、魁夷が創った風景であ

³¹⁴ 東山魁夷「ひとすじの道」『東山魁夷画文集 3 風景との対話』新潮社、1978 年、68 頁。

る。実際、《道》は魁夷の造形的志向が強く現れた作品だと言えるだろう。まず注意を引くのは、かなり思い切った、作為あふれる構図である。視点の位置、その足元から伸びた細い道が、画面のほとんどを覆い尽くす草地の中をまっすぐ奥まで伸び、その先右へ曲がって画面外へフェードアウトしていく。画面は大きく整理すれば、草地の緑、道や空の灰色のみで構成されている。この道も草地も空も、遠近問わず柔らかく質感がぼかされていて、細かな自然のディテールをほとんど感じさせない。

この限られた要素の中でも、空間はかろうじて保たれている。そして、この空間を作り出す為に、ヴァルールが果たしている役割は大きい。まずその道幅が、奥まるにつれて見かけ上狭まっていくのに合わせ、道の色も、手前から奥へむかって、微妙な色相の違いで距離を表現する。手前はやや桃色がかかり、それは草地の緑との補色関係によって映えている。そこから奥に向かって徐々に自然な砂色になり、最奥部では背景に控える空に似た灰色となる。道は若干左に拠っていて、その左下の落款から、道が右へ曲がってフェードアウトしていくまで、自然な視線の流れができていく。更に空の明るさも、道が右へ曲がっていくのに合わせて、右側だけ若干明るさが増されている。道端は一見緑一色だが、ここにも微妙な明度を差によって、地形の微妙な起伏が丁寧に再現されている。こうした色彩については、前節でも述べた通りである。

ところで《道》に限らず、魁夷は現実風景を写すというよりも、それを理想化することで、架空の風景を創った。では、魁夷はそうした制作活動における自身と自然との関係を、どのように考えているだろうか。以下は、魁夷が自身と風景との関係について語っている文章である。

旅によって得たモチーフをタブローとして表現するのは画室の中での仕事であって、自然そのものを直接前にしてではない。自然の中から掴んだモチーフ、その写生を基にして、構成し直したり、単純化したり、想像を加えたりして、私の表したいものを強調する。材料と格闘したり、その制作の置かれる場を意識しつつ、計算したり等……その結果出来上がってゆくものは、スケッチにある新鮮な感動が段々うすれて来て、完全に近づけば近づくほど、こんな筈ではなかったとがっかりする場合が多い。私はスケッチの展覧会をする度に、タブローと比較してこの点を反省しないではいられない。深味や、重さの点、又絵の具等の材料の恒久性の点ではタブローの方が勝っている。又、即興的な写生による生命感等は絵画的価値からは低いものでもあり、むしろ現代の意識では陳腐なものでもあると考える³¹⁵

³¹⁵ 東山魁夷「風景巡礼」『東山魁夷画文集 2 私の窓』新潮社、1978年、60,61頁。（初出：『芸術新潮』1956年7月号。）

ここで魁夷は「スケッチにある新鮮な感動」の存在を認めつつも、そうした「即興的な写生による生命感等」は、「現代の意識では陳腐なもの」であるとしている。そしてそのことは、《道》と《道》のためのスケッチ(図 55)を見比べれば、はっきりとわかる。このスケッチは、魁夷が《道》を描こうと思い立って、青森県種差海岸を再び取材し描いたスケッチのひとつである。《道》と同じ構図で描かれたこれら複数のスケッチは、やはり本制作の下図としての役割が強いものだったと考えるべきであろう。しかし、両者には大きな違いがある。スケッチの段階では鉛筆による鋭い線の集積によって、チクチクと生い茂る道端の雑草や、砂地に小石の混じる地面の質感が再現されている。地形の稜線などもくっきりと描かれ、そうした自然の細かいディテールが、臨場感を生み出している。



図 55 東山魁夷《道 スケッチ E》紙本彩色

47.0×39.2cm 1950 年

長野県信濃美術館 東山魁夷館

一方で、そうした要素は本制作では取り除かれてしまった。《道》に描かれる自然は色の濃淡によってわずかにボリュームを感じさせるにしても、それ以上の情報を持たず、殆ど色面と化している。雑草の葉の形は色の中に埋没してしまい、殆ど見えてこない。地面の小石もなくなり、こうして自然から質感は感じられなくなった。そうやって自然から質感が取り除かれたことで、《道》には透視図法的にそれほど無理のない空間が描かれているにもかかわらず、その空間は平面にかえってしまうギリギリまで弱められている。

こうした魁夷の自然描写の在り方が、例えば第二章、第三章で取り上げた百穂や竹喬らのそれと根本的に異なっていることは明らかである。彼らは現実の自然に取材することによって、「特定の自然そのもの」へ迫ろうとしていた。また、そうして自然に対した画家の感覚や感性を画面に反映することで、間接的に画家自身の生命を表現することを目指していた。対して、魁夷はスケッチの現実感を歓迎するどころか、むしろ取り除いていく。微妙に明度、彩度、色相の異なる絵の具を複雑に塗り重ね、画面から対象の細かなディテールを消し去る。そうして空気に馴染ませていくことで、まるで夢や記憶の世界であるかのような雰囲気を作り出す。では、魁夷はそうした制作過程において、一体何を目指したのだろうか。

魁夷は《道》について、後にこう語っている。

全く単純な構図で、どこにでもある風景である。しかし、そのために中に籠めた私の思い、この作品の象徴する世界が、かえって多くの人の心に通うものらしい。誰

もが自分が歩いた道としての感慨をもって見てくれるのである³¹⁶

厳密な意味では、誰にも同じ風景は存在しないとも言える。ただ、人間同士の心は互いに通じ合えるものである以上、私の風景は私達の風景となり得る³¹⁷

ここに、魁夷が「心の象徴」と呼ぶ風景画の本質が端的に示されているように思う。かつて中井が主張したように、そもそも「誰にも同じ風景」などというものは現実には存在し得ない。だからこそ竹喬や平八郎は、それぞれの現実には独自の価値を見出し、風景を個性の表現として作品化した。それに対して魁夷の場合は、自身が現実に観察した自然を観念のレベルへと落とし込むことによって、風景を再び他者と共有可能なものにする。つまり、竹喬たちが「私の風景」を描いたとすれば、魁夷はまさに「私達の風景」を目指したのであった。魁夷が《道》から灯台や牧場を取り除いたことも、霧がかかったような分厚く柔らかい彩色も、この目的に帰結すると考えることができる。

(2)「心の象徴」としての色彩表現

ところで、この彩色方法を魁夷が使いこなし始めるのは、いつごろからだろうか。ここからは、本章前半にて述べた魁夷の画風形成期を振り返りながら、魁夷の彩色の変遷を簡単にまとめてみたい。そもそも初期作品である《山国の秋（試作）》がそうであったように、魁夷の彩色には最初から厚塗りの傾向があった。それは先述のように、魁夷が元々日本画よりも西洋画に興味を持つ若者だったからであろう。しかし、そうした厚塗りによって魁夷が作品に何を求めたのかといえば、その目的は時期によってやや異なるように思われる。まずドイツ留学前の作品について言えば、そこには時に従来の日本画では考えられないほどの厚塗りが施されており、その厚塗りは、描かれた自然の表面が持つ質感そのものの表現として機能しているように見える。

これは1930年の《夏日》(図56)に特に顕著である。《夏日》は《山国の秋（試作）》などと同じく、魁夷が東京美術学校時代に手掛けた風景画である。そして、魁夷はこの《夏日》を描く際、家屋の屋根の素材や、畑や前景の植物の葉の一枚一枚に沿って、絵の具をレリーフ状に盛り上げた。こうしたモチーフの輪郭に沿った絵の具の盛り上げは、おそらく最初は、濃彩によってモチーフの輪郭が失われないための手段としてとり入れられたのだろう。というのも、濃彩化した現代日本画においては、彩色の繰り返しによって曖昧になったモチーフの輪郭を描き起こすために、制作過程で繰り返し骨描きが行われる場合がある。しかし、魁夷の画風に関して言えば、そこに骨描きによる輪郭線の仕事は似合わない。そこで魁夷は、輪郭線の代わりに絵の具の盛り上げを活用したのである。この傾向が特に顕著な《夏日》が、形の狂いの許されない建築物をメインモチーフとした作

³¹⁶ 東山魁夷『日本の美を求めて』講談社学術文庫、1988年、28頁。

³¹⁷ 同上、15頁。

品だったことには、おそらくそういった意味がある。そして、それは結果的に、形の狂いを抑制するだけでなく、描かれるモチーフに質感、重量感を与えることになった。例えば、光の方向によっては画面に影が落ちるほど厚く絵の具の盛り上げられた家屋の屋根は、単なる二次元を超えた、手触りの表現として成立している。こうした絵の具の盛り上げ傾向は、この《夏日》に極端に表れているが、丁寧に見て行けば、その他の山岳風景画にも同様の傾向がみられる。例えば《山谿秋色》における木々の、引っ掻いたような葉の彩色からは、《夏日》と同じく、モチーフそのものの存在感へと向かう意志が感じられる。

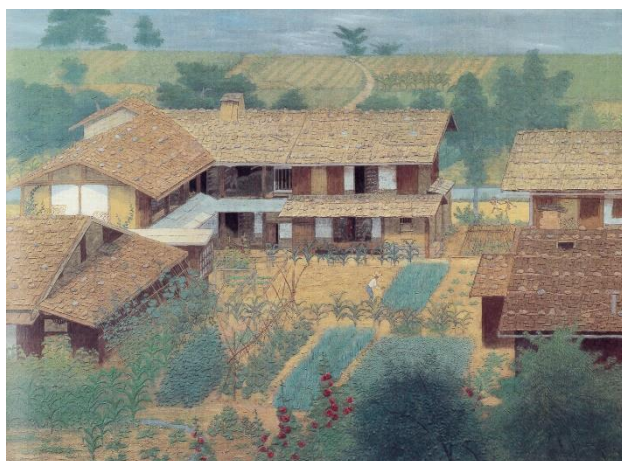


図56 東山魁夷《夏日》紙本彩色 125.0×173.5cm 1950年
武陽会・兵庫県立兵庫高等学校

しかしやがて、そうした厚塗りはドイツ留学後、戦前の《山》や《海》の時点で、見違えるような薄塗りへと転じた。墨による輪郭線が使われたこれら作品においては、脱油絵が目指されたのだと言っても良い。この前後は実験的な作品が多いので何とも言いにくいですが、おそらくドイツ留学による日本画家としての自覚の芽生えと共に、自身の油絵的な厚塗り彩色を疑ってみたり、或いは逆に正当化してみたりする、葛藤の時期だったのだろう。

そして戦後、一見《残照》は油絵的な厚塗り彩色へと回帰したように見えるが、この厚塗りは東京美術学校時代のそれとは質が異なる。《残照》以降のそれは対象の質感を目的とした厚塗りではなく、それはむしろ、前節で指摘したようなヴァルールの追求によって、色で分厚い大気の層を表現するような質のものである。そうした傾向は、《郷愁》や《道》に至って更に極端になり、そこでは霧がかかったような空気感によって、画面から描かれるモチーフの質感、重量感、距離感といったものが取り除かれた。そしてこのことによって、画面は自然風景としての体裁を保ったまま、どこか非現実的な雰囲気を持つようになる。こうして魁夷は、画面から現実の生々しさを取り除き、風景を「心の象徴」化することで、他者と共有することを可能としたのであった。

ところで、こうした魁夷の風景画を本人が「私達の風景」として考えるからには、ここまで指摘した魁夷の色彩表現も、魁夷の個人的な現実に基づくだけのものではあってはならない。そこで魁夷は、「風景は心の鏡である。(中略) その国の風景はその国民の心を象徴すると言えよう。」³¹⁸と言って、風景を国民性の問題に帰結させている。以下は、魁夷が日本の自然について語っている文章からの引用である。

³¹⁸ 東山魁夷『日本の美を求めて』講談社学術文庫、1988年、16頁。

日本列島は程良い緯度に位置し、南北に長い地形を、背骨のように山脈が縦走している。湿潤な気候を持ち、樹木の種類も多く、よく繁殖している。このような条件から、日本の風景は極めて多彩な面と、同時に統一されて見える両面を持つと考えられる。(中略) 湿潤な気候は霧や霞を伴い易く、大陸性の乾燥した空気の中で見る鮮明さとは違い、抑制された柔らかみのある独特な色感が生まれるのである³¹⁹

こうした魁夷の主張は、『日本風景論』にみるような、志賀重昂の自然観を思わせる。かつて志賀は、日本人の文化的アイデンティティの根源が日本列島の自然の豊かさにあると主張して、日本の自然のすばらしさを謳った。そして具体的には、上記の魁夷の引用と同じように、海に囲まれ山脈を持つために日本の気候が湿潤であること³²⁰や、日本の国土が南北に伸びるために植生が多様なこと³²¹などを指摘したのであった。また、そんな日本の自然が「国民の心を象徴する」というのなら、ここには和辻哲郎も影響を与えているかも知れない。和辻は『風土』の中で、日本の国土の特徴を多湿で自然豊かであるという点に置き³²²、「植物におけるこのような気候との関連は、移して我々の心の姿とも言い得る」³²³と書いている。

つまり、「湿潤な気候」による、「抑制された柔らかみのある独特な色感」でもって「統一されて見える」風景とは、魁夷が思う日本人の心象風景であった。そして実際、魁夷がこうした風景を描こうとする姿勢は、『道』の制作過程にも具体的にみることができる。魁夷は『道』の為の取材の様子を、このように回顧している。

私は、しつとりと潤いのある道が描きたかった。事情を話して牧場へ泊めてもらい、朝早く、まだ陽の登らぬうちに、この道を写生した。市川へ帰ってきてからも毎朝、近くの川の堤の道を歩いて、露に濡れた草むらや、土の色を見ては参考にした。こうして、「道」の制作の準備を進めていった³²⁴

このように、魁夷は自身が説明するような日本の自然の特性を、狙って取材しているように見受けられる。魁夷は日本の自然の普遍的な美を風景の中に見出し、その他の要素を捨

³¹⁹ 東山魁夷『日本の美を求めて』講談社学術文庫、1988年、21頁。

³²⁰ 志賀重昂『日本風景論』岩波文庫、2001年、51頁。

³²¹ 同上、32~35頁。

³²² 和辻哲郎『風土 人間学的考察』岩波書店、1964年、135頁。

³²³ 同上、1964年、199頁。

³²⁴ 東山魁夷「ひとすじの道」『東山魁夷画文集 3 風景との対話』新潮社、1978年、69頁。

像していく。そして更に、日本の自然の特徴を強調することによって、魁夷の風景は日本人の「心の象徴」となる。様式的にすっかり洋風化した魁夷の作品が、戦後も日本画たり得る為に、こうした新しい日本画らしさが目指されたということだろう。

第二項 装飾的画風の再興

前項では、特に色彩表現に注目しながら、魁夷が伝統的な様式を脱したまま、それでも日本画として《道》を描いたということを述べた。しかし、戦後《残照》に始まる魁夷の洋風日本画は、例え日本人の「心の象徴」であるにせよ、様式的には日本画らしさは希薄である。そのままでは極論、油絵具で日本画を描けば良いという話にもなりかねない。そうした問題意識故か、日本の自然の普遍の美を捉えようとする魁夷の画風は、やがて前章でみたような近代日本画における装飾性の議論とも、再び結びついていく。そんな作例として、ここでは《道》に続き、1953年の《たにま》(図57)を取りあげたい。

(1) 《たにま》の装飾性

魁夷の作品における風景の単純化については、第三節にて既に論じた。魁夷はドイツ留学から帰国後、戦中までの「暗中模索の時代」に、自然を単純化し平坦な色と形として取り扱う、「自然と形象」シリーズを制作している。これは同時代の日本画の装飾的画風に接近するものであるかに見えたが、結局戦後の魁夷は、そうした伝統の様式から離れ、すっかり洋画的な《残照》を描いたのだった。しかし、この1950年代になると、魁夷の画風は近代日本画の装飾性に再接近していく。《たにま》は、《自然と形象 冬の谷間》のリメイクであり、魁夷は以下の様子に書いている。



図57 東山魁夷《たにま》絹本彩色

134.0×107.4cm 1953年 東京国立近代美術館

最初の写生と制作は昭和十六年のことで、その時は「自然と形象」という三部作の一つとして描きました。写生を一応画面の上で造形的に処理し、樹木などを省いて、雪の中の流れだけで描いたのです。それを十数年たってもう一度描いてみたいと考えたのは、戦後、前述のように私を形造ってきた要素の中に以前に無かったものが加わってきて、このモチーフをもっと生かして描ける気持ちになったからにちがいません。³²⁵

³²⁵ 東山魁夷「伝統と現代」『東山魁夷画文集2 私の窓』新潮社、1978年、141頁。



図 58 東山魁夷《たにま スケッチ A》

紙本彩色 37.0×27.1cm 1953 年

長野県信濃美術館



図 59 東山魁夷《たにま スケッチ D》

紙本彩色 37.1×27.2cm 1953 年

長野県信濃美術館



図 60 東山魁夷《たにま 大下図 C》

紙本彩色 138.8×108.0cm 1953 年

長野県信濃美術館

《道》がそうであったように、《たにま》にも本制作に至るまでのスケッチが多数残されている。それをみれば、魁夷の言葉を裏付けることが出来るだろう。例えば樹木などを省く過程は、《たにま スケッチ A》(図 58)から《たにま スケッチ D》(図 59)にかけて観察することが出来る。《たにま スケッチ A》の樹木の様子からして取材地は溪流のようだが、《たにま スケッチ D》の段階では視点の位置も高くなり、全体のスケール感が曖昧になっている点が面白い。更に《たにま スケッチ D》から《たにま 大下図 C》にかけては、雪の起伏や川の輪郭が曲線的に整理され、色も白と青の二色に整理された。こうして風景が現実感を失い、抽象化されていく過程は、既に前項で《道》について述べた風景の単純化と、概ね共通する。

そして興味深いのは、大下図の段階になってから採用された曲線美である。魁夷は《たにま》の制作過程について、以下の様に語っている。

自然観照の深化と、日本の古典と現代の造形感覚との結合とでもいうべきものが、この作品の基底になっていたと思えるのです。西本願寺三十六人集（平安時代後期）の継色紙の感覚、或はそれから影響されていると思われる琳派の水といったふうに純粋な日本的要素と、アルプ等の簡潔な造形に見られる現代的感覚が私の中にあって、この作品の画面処理の上に働いていたのかも知れません。それが、意識の上にどこ迄作用していたかは、はきりしませんが、根柢にあったようです。又、流れと雪の作る線に、大らかで強いものがほしいと思い、弥生式土器や漢代の器物の

フォルムを参考にしました。これは意識的に取り入れたものです。³²⁶

魁夷が風景を「心の象徴」化する過程は、単なる引き算ではない。前項でも、そこに日本人の風景観を意識した色彩が意識的に取り入れられていることは先述した。そして《たにま》の場合、その曲線美は古代の器物のフォルムや、光琳の装飾美に由来している。ここにおいて、魁夷の風景はある種の古典主義としての性質を帯びることになる。例えば、魁夷は半ば無意識だったかの様な語り方をしているが、《たにま》の川のシルエットは光琳の《紅白模図屏風》を思わせる形をしている。《たにま スケッチD》から《たにま 大下図C》へ移行する過程で川の上流を右向きに修正した点などをみるに、これはかなり意識的に光琳に寄せた結果なのではないだろうか。空間を殺した平面性も相まって、《たにま》は強い装飾性を持つ作品であると言える。

ただし、《たにま》の素晴らしい点は、そのように意識的に採用された装飾性が、全く古びた様式を感じさせない点にある。白と青の二色で纏められた画風は、風景としての体裁をギリギリのところで保ちながら、一見して抽象絵画的でもある。魁夷がジャン・アルプの名を出していることからして、これも意識的に行われた抽象化だったのだろう。魁夷はあくまでも戦後画家としての現代的な意識のもと、自然から独立し自律した、堅牢なタブローとして、《たにま》を完成させた。魁夷自身が「古典と現代の造形感覚の結合」と語るように、こうして様式的な古さを感じさせずに日本画として風景を描く点が、魁夷の作品の特徴である。

(2)装飾的画風の展開



図 61 東山魁夷《朝明けの潮》壁画 386.0×1434.0cm 1968 年 宮内庁

こうした魁夷の、戦後日本画としての様式研究の成果は、特に 1960 年代以降に顕著である。例えば 1968 年に手掛けた皇居宮殿長和殿の南玄関ホールの壁画《朝明けの潮》(図 61)でも、装飾性と写実性との両立が行われた。箔を散らせた豪華絢爛な画風であり、画面全体に広がる海面の様子は平面的な模様へと還元されているが、それらの模様を塗り分けた色同士の関係によって、海水の透明感、深さが感じられもする。本論第三章では百穂が同様のモチーフに取り組んでいたが、その 1926 年の《荒磯》と比べれば、魁夷が如何に自然な形で写実と装飾を両立し得ているかが分かる。

³²⁶ 東山魁夷「伝統と現代」『東山魁夷画文集 2 私の窓』新潮社、1978 年、141 頁。



図 62 東山魁夷《涛声》障壁画 192.7×672.1 cm (部分) ,他 178.4×1311.9 cm 1975 年 唐招提寺

そして、こうした研究の到達点というべきものが、1975 年に制作された一連の唐招提寺障壁画であった。例えばそのひとつ《涛声》(図 62) は 16 面からなる一続きの風景画であり、《朝明けの潮》と同様に画面全体に海面を広げ、海面から突き出した岩場を点在させる構図である。波は右から左に向かって打ち寄せており、画面全体を水面の調子が埋めている。ここにも、近代日本画における線描の美、筆触による画家の生命感の表現はない。またそれは、桃山美術を思わせる豪華絢爛な画風でも、唐絵を思わせる水墨表現でもない。そうした近代的な様式を感じさせない《涛声》だが、同時にそこには単なる洋画のコピーとも言わせない、写実性と同居した日本画らしい装飾性がある。水深に応じた波の形と色調の微妙な変化が、それぞれ模様としても空間としても、鑑賞者の目を長く楽しませる。戦後の魁夷は写実性、とりわけヴァルールの精度を高めたが、岩絵の具は粒子の粗さ故に、どうしても平面性が付きまとう。こうした装飾的画風の再興によって、写実性と装飾性、空間の深さと平面としての美しさを両立することは、良い落としどころであったと言える。

こうして本節では、魁夷による風景の抽象化、装飾化について語ってきた。ここで述べた写実性と装飾性の両立は、前章で述べた平八郎の画風とは、全く質の異なるものである。平八郎のような近代日本画家が、装飾的様式を個性の写実として読み替えなければならなかったことに対し、魁夷は技術的には客観写実をそのまま装飾的な構成に活かすことが可能であったし、理論的にも写実の意義をあえて説明する必要に迫られなかった。そして、そもそも伝統の束縛から解き放たれた戦後世代にとっては、伝統は個性を抑圧するものではない。日本画家としての自己形成半ばで戦後に突入した魁夷は、むしろ自然の中に古典的な美を発見することによって、自身の日本人としてのアイデンティティを発掘しようとしたのである。《たにま》における風景と古典の美との結びつきは、その好例であると言えるだろう。

第六節 魁夷の位置づけ

本論は魁夷を中心として、戦後日本画のリアリズムについてみてきた。本論の締めくくりとして、改めて魁夷の位置づけについて述べたい。繰り返すように、魁夷の画業の背景を成したのは日本画滅亡論に伴う戦後日本画の洋風化であり、それは魁夷の同年代の画家達にとっても同様であった。再び周辺の日本画家の作品を見渡せば、例えば杉山は1960年代以降、エジプトの風景(図63)に題材を求めている。そうした古代美術に対する関心は、この頃の一種の流行りであって、同年代には福田豊四郎や岩橋英遠も、同じく戦後、エジプトに取材に赴いた。杉山はエジプトの古代美術について、「国をこえ人種の違いをこえた人類の美術」³²⁷だとコメントする。では、そこに彼等が何を求めたのかといえ、同時代の空気を共有したであろう福田豊四郎の下記の文章が、それを的確に示している。

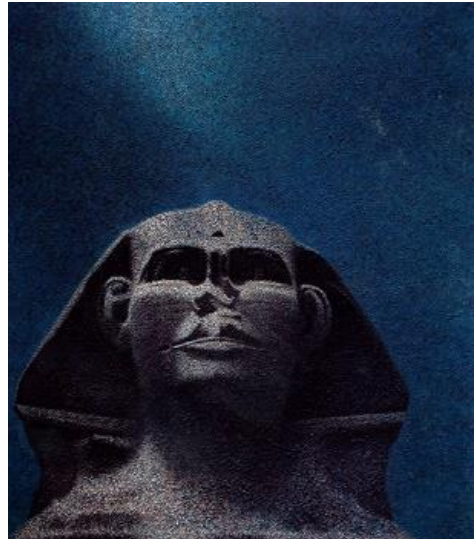


図63 杉山寧《穹》麻布彩色

227.3×173.0cm 1964年

東京国立近代美術館

美術の源流はさかのぼるに従って現代に近づいてくるのは何故だろう。去年、インドのアジャンタの壁画や、エジプト彫刻、ギリシャのアルカイック彫刻をめぐり、エトルスクの壁画やビザンチンの古宗教画、中国の大同や敦煌を見ることが出来た。人間のえい智の交流が民族を超えて共通のものを求めて来た。そこには東洋も西洋もなかった時代、そうした時代のものに最も私は打たれた³²⁸

こうした「東洋も西洋もなかった時代」への憧れは、程度の差はあれ、同世代の日本画家に漠然と共有された意識であっただろう。敗戦によって日本の伝統が否定された時、日本画家達は芸術の「ふるさと」³²⁹への回帰を目指したのである。そうして古代まで遡った先で、彼等は結果的に、日本画と洋画との対立構図を回避し、無力化していった。日本画を拡張し切った先で、晩年の杉山はこう言い切っている。

³²⁷ 杉山寧『画伯の余白に』美術年鑑社、1989年、92頁。

³²⁸ 福田豊四郎「古いものと新しいもの」『藝術新潮』1958年2月号、137~153頁。

³²⁹ 庄司淳一「モダニストの帰郷—福田豊四郎の絵画思想と「ふるさと」—」『生誕百年 福田豊四郎 わがうたはふるさとのうた』秋田県立近代美術館、2004年、10頁。

私は日本画と油絵の区別を気にしない。具象絵画と抽象絵画の距りも……。そうした垣根を取り去って、自由に真実に制作時の心境を徹底的に表現する——それが私の一貫した姿勢であり、それ以外、何もない³³⁰

しかし、そのような洋風化傾向の中で、魁夷は画風を洋風化させつつも、そうして実現した写実性を、再び日本画の文脈に接続しようとした。もちろん、そうして戦後日本画を日本画たらしめようとする努力が、魁夷だけのものだったわけではない。例えば平山郁夫（1930-2009）の1959年の作《仏教伝来》や、それ以降のシルクロードをテーマとした一連の作品は、日本文化の重要な一要素である仏教伝来の道をたどることを目的としていた。その様なテーマ設定もまた、すっかり洋風化してしまった戦後日本画に、洋画との緊張関係を再生しようとする試みのひとつとして解釈できるものだろう。ただし魁夷は、洋画の写実性、特にヴァルールの正確さを日本画に持ち込み、そうした写実性の上に戦後日本画を築いた。この点で、リアリズムをテーマとする本論に相応しい戦後日本画家であったと言える。

ところで、本論はリアリズムを考えるにあたって、特に画家と自然との関係に注目してきた。しかし第四節でも述べたように、魁夷は写生を重視したにもかかわらず、自身の写生観を近代日本画家たちのように語りはしなかった。魁夷の画論は風景を「心の象徴」として描く、どちらかと言えば表現主義的ともいえるものであって、魁夷と自然との関係について、語るべきことは多くない。戦後日本画は近代日本画的な様式の否定によって写実の必要性を自覚したのであるが、そうして洋画の「写実」が日本画の仮想敵でなくなったとき、「写実」と「写生」の境界線も消滅したのである。

また、これはそうした日本画の側だけの問題とも言い切れないだろう。美術評論家の河北倫明（1914-1995）は戦後日本画の洋風化について、以下の様に書いた。

現代もまた第二の洋画化時代を形づくろうとしている。けれども、現代においては、お手本の性質またはその解釈の仕方がいちじるしく二十世紀の特色をおびてきたことが特徴である。つまり二十世紀フランス絵画が、対象にそのままよりかかる寫實からぬけて、むしろ画面の造形性を繪画自律のための核心として自覺してきたのに對應し、現代日本画の洋画的傾向も自然描寫の手法をまねることより、むしろ画面の構成、その造形的な組み立てを學ぶといったところに目標がおかれている。こうした傾向は、日本画をいわゆるパンチユールの線にもつていこうとするものであるから、ことに色彩處理の問題が大きい比重をもつてくることは争えない。だから近來日本画におけるヴァルールやハルモニイの問題が關心をもたれてきたのも當

³³⁰ 杉山寧「画家の言葉」『画伯の余白に』美術年鑑社、1989年、67頁。（初出：『日本の名画29』講談社、1974年。）

然の傾向といえるだろう。³³¹

これは第五節で、魁夷が写生の生命感より、タブローとしての造形性に志向した理由の説明として読むことが出来る。魁夷にとっての自然は作画の手がかりとして重要でありつづけたが、自然の描写そのものは、次第に目的から外れて行った。彼の目的は自然を鏡として「心の象徴」を描くことであり、そうして絵画の造形感覚の中に自身の日本人としてのアイデンティティを見出すことである。つまり、魁夷の日本画は近代日本画と比べて高い写実性を手に入れたが、やはりそれは竹喬の「写実主義」のようなレベルで、画家と自然との関係を重視するものではなくなっていた。この戦後に至っては、日本画の内部でも外部でも、対象としての自然を如何に絵画化すべきかという問題意識は、絵画の中心から外れて行ったのであった。

³³¹ 河北倫明「現代日本画の洋画的傾向」『日展史 17 日展編 2』日展史編纂委員会、1980年、634,635 頁。(初出：『三彩』1950 年 10 月号。)

結論 現代におけるリアリズム

——田中一村を例に——

第一節 本章の目的

本論はこれまで、近代日本画におけるリアリズムを、主に画家と自然との関係に注目しながら追ってきた。改めてまとめれば、そもそも日本画とは洋画の写実性を仮想敵として生まれた絵画ジャンルであった。そのため写生派の近代日本画家たちは、東洋画における「写生」の伝統を洋画の「写実」と区別することによって、「写生」の伝統を延命してきた。しかし実質的には、それらは洋画のリアリズムの亜種としての性質が強い。そして敗戦によって日本画という枠組みが揺らいだことをきっかけに、「写実を仮想敵とする」という建前までも完全に消えてしまった。また同時に、そもそもリアリズムの命題としてあった、画家と自然との照応ということも、絵画の中心的な課題ではなくなっていった。こうして、かつて近代日本画家たちが発掘と再解釈を繰り返した東洋画における「写生」の伝統は、次第に存在感を薄れさせることになった。

これは、今日の芸術大学における日本画家の育成課程が、石膏デッサンをはじめとした「写実」の基礎訓練を前提とする現状へと、繋がるのであろう。今日の日本画にあるのは「写生」の伝統というよりも、単なる写実性である。またそこでは、現実を描くことは手段であって、目的ではない。画家にとってのリアリティや技法としての写実性は、絵画を刺激的で興味深い様に造形する為の手段として扱われる。もちろん、それは間違ったことではないし、また日本画はなるべくしてそうなったとも言えるから、今さら責められる話でもないだろう。しかし、今日においても日本画が日本画であるためには、日本画の文脈でもって、現状を問い直していくことが必要であると思われる。そこで本章では、そのためのきっかけのひとつに田中一村をとりあげつつ、本論を締めくくりたい。

第一項 一村の生涯と評価

一村は、無名のまま亡くなった日本画家であった。1908年に生まれた彼は、幼少期は南画の天才として評価され、1926年からは東京美術学校では魁夷とも机を並べた。しかし、たった2カ月で東京美術学校を中退し、1931年には南画の道を自ら捨てる。その後は病氣や生活苦と戦いながら中央画壇に挑戦を続けたが、評価される機会は殆ど訪れなかった。1958年、中央画壇への挑戦に見切りをつけた一村は奄美大島に移住、その後は孤独に制作活動を続け、1977年に現地で亡くなる。奄美大島への渡航以来、一度の個展さえも実現し得なかった一村であったが、死後1979年に奄美大島の公民館で行われた遺作展に始まり、その人気は1984年のNHK教育テレビ『日曜美術館』を通じて全国へ拡大した。つまり一村は魁夷と同世代でありながら、発見されてまだ半世紀と経っていない画家である。

本論冒頭でも述べたように、今のところその画業は、近現代の日本画史の中に居場所を見付みつけれられていない。その理由として、まずは一村の人間関係の狭さが挙げられるだろう。一村は東京美術学校で魁夷と同級であったが、魁夷とは対照的に、美術学校の在籍期間はたった2カ月であった。戦後の公募展では青龍展に入選することもあったが、その後は画壇

に認められることもなく、また一村自身も画壇に愛想を尽かす形で南国に引き籠もっている。その間、同業者や美術評論家などとの交流は殆ど無く、もちろん師匠も弟子もない。つまり彼の活動は、美術業界内での様々な影響関係から殆ど孤立していた。そのため一村は、歴史の中で相対的に語ることが難しい画家であると言える。また、そんな一生を送った一村は、魁夷のような中央画壇での大成者に対して、非常な対抗意識を秘めていた様だ³³²。そうして中央画壇を否定し、また中央画壇の側からも忘れ去られていた一村の画業を正統として評価することは、戦後日本画壇そのものへの批判にも繋がり得る。一村の作品が歴史の中で評価されにくい現状は、そうした背景にも起因しているのではないだろうか。

上記に附属する問題として、資料の不足も挙げられるだろう。本論に取り上げた画家の多くは、自身の画業、画風を定義するような言葉を、画家自ら雄弁に語り遺していた。美術に対する多くの学術的な研究は、そうした作家自身の言葉や、作家が属したコミュニティの主義主張を考慮しつつ、その作品の価値を説明しようとするのが常である。しかし、奄美大島でひっそりと一生を終えた一村の画業には、それを説明するだけの一村自身の言葉があまり残っておらず、彼の人生を知るには、例えば死後にまとめられた中野惇夫の『アダンの絵 田中一村伝』などを参照するほかない。それは伝記としてはまとまっているが、一村の生き様を孤高の画家としてドラマティックに描く一方で、作品を主体に分析した内容であるとは言えなかった。

こうした経緯もあって、一村作品は奄美における晩年の作が注目を浴びる一方で、それ以前の画業については調査が進められている段階だ。一村の画業全体を見通した研究を積み重ねることが今日の課題であり、それは例えば千葉市美術館の2010年の展覧会「田中一村 新たなる全貌」や、2018年に出版された大矢鞆音の研究『評伝 田中一村』などで試みられている。この『評伝 田中一村』において、大矢は加山又造の言葉「装飾的リアリズム」を借用しながら、一村を「南の琳派」とであると評した。ここで大矢が「装飾的リアリズム」と呼んだ性質は、日本の絵の伝統における平面的、模様の性格を、自然の本質に迫る写実の在り方のひとつとして解釈する、つまり広い意味では本論第四章で取り上げた「装飾性」の議論と共通するものである。大矢の一村評は、一村を「南の琳派」として位置付けることで、一村を近代日本画史に接続するものであった。

第二項 本論における一村

前項では、一村の画業の概略とともに、その研究の一例として『評伝 田中一村』を挙げた。一村は前章で取り上げた魁夷と同じく、明治生まれかつ戦前に日本画教育を受けた世代である。そのため、そんな一村の画業を近代日本画のリアリズムの在り方と関連付けた大矢氏の評は、本論にとって重要であろう。ただし、魁夷がそうであったように、近代日本画に

³³² 中野惇夫『日本のゴッガン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009年、221~224頁。

おけるリアリズムは、戦前と戦後で、ある種の断絶を経験している。前章でも述べたように、魁夷が日本画家として修練を始めた 1926 年の東京美術学校においては、洋風の写実を基礎とする結城素明が指導に当たっていた。そして戦後、魁夷が描いた《残照》は、リアリズムの質について言えば、全く洋画そのものであった。そして魁夷は、「即興的な写生による生命感等は絵画的価値からは低いものでもあり、むしろ現代の意識では陳腐なものでもある」と書いて、近代日本画における「写生」の伝統を時代遅れと見なしたのである。つまりこの時点で、感覚主義的に自然に対し、自然との照応によって絵画作品に画家の生命感を反映する近代的リアリズムは、もはや同時代の画家や鑑賞者の目を満足させるものではなくなりつつあった。そしてその理由については、前章でこのように説明した。近代日本画は日本の伝統という共同性を背負った絵画ジャンルであり、その性質は感覚主義的な写実による個性の表現と、対を成していた。そして戦後、日本画滅亡論によってその共同性が弱体化したとき、対として在った個性の表現としての写実も、役割を終えたのである、と。

しかしこうした解釈から一旦離れ、上記のような写実の役割の変化を西洋絵画史に重ねて考えた時、この変化はケネス・クラークの『風景画論』の一文を思い出させる。

本書の方々に「自然」という言葉を使ったとき、私はそこに人間の創造になるものではなく、われわれの肉眼で見ることのできる世界の一部という意味をこめてきた。こうした人間中心的定義も八十年前までは十分に通用したのである。しかしその後顕微鏡が人間の視野を非常に拡大した結果、肉眼で見ることのできる心地好い自然は現代人の想像力を満足させなくなってしまった。〈中略〉こうした知識が近代絵画の上に何らかの痕跡を残していることは疑いない。³³³

クラークは『風景画論』の締めくくりに風景画文化の存亡について述べる中で、近現代においては数々の視覚メディアの発達によって、肉眼によって捉えられた風景が、人間にとって物足りないものとなっていくだろうと指摘した。もちろんこれは、洋画に限った話ではない。この内容が書かれた 1940 年代後半に、日本画家たちも同様の变化を経験していたはずだ。その例を挙げるとすれば、前章では魁夷の抱く山岳風景のイメージが、「青の光」のような映画作品、つまり近代的な写真、映像メディアに影響されたものである可能性を指摘した。また、第四章の最後に論じた龍子はある意味でもっと過激とも言えるものであり、彼の会場芸術は、巨大な映画のスクリーンを思わせる。それらは写実的ではあっても、個性の為の写実、「写生」の伝統の意識は希薄だ。彼らはその時点で既に、竹喬や百穂が描いたような、肉眼で捉えられた素朴な自然の姿に、満足できなくなりつつあった。魁夷が「現代」性という言葉の下に近代日本画における「写生」の伝統を否定したことは、こうした文脈において

³³³ ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2007 年、341,342 頁。

も解釈できる。

一村に話を戻すと、彼もまた、そうした近代の視覚メディアを嗜み、内面化していった画家のひとりであったと考えられる。というのも、一村はある時期から絵の取材にカメラを多用しており、今日の一村研究においては、残された写真と作品を比較することで、作画の過程が探られている。そして、そんな一村作品の特殊なリアリズムについては、既に序論で述べた。渡久地氏の調査を引用したように、一村が奄美で制作した一連の作品は、生態学的な精確さを考慮して構成された、独特のものであった。では、そうした一村独特のリアリズムの在り方を、上記の時代性から説明することは出来ないだろうか。本論はそうした視点で一村作品を分析する。また本論の締めくくりとして、本論の追ってきた近代の「写生」の感覚主義が相対化された現代においても、絵画におけるリアリズムを手段以上のものとして持ち続けられるか否か、一村をきっかけとして考える。

第二節 奄美渡航以前の一村

一村の画業の中では、奄美大島で制作された一連の作品が最重要として扱われてきたし、それは本論も同じである。ただし本節では、まず一村が奄美大島に渡るまでの経緯を時系列でみていくことによって、前章まで追ってきた近代日本画の写生派の流れとの距離を確認する。

第一項 東京美術学校の中退

一村は 1908 年、栃木県出身の日本画家である。彫刻師を父に持ち、六人兄弟の長男として生まれた。育ちは東京で、1912 年から 1937 年までを過ごしている。父は南画も嗜んだようで、一村は幼い頃から、父を師として絵の才能を発揮した。第二章の新南画の流行にみるように、1910 年代は南画様式が再評価を受けた時代であって、一村は 1915 年に、児童画展で天皇賞を受賞している。この 10 年代の作品のいくつかは今日もみる事が出来るが、それは 10 歳に満たない子供が描いたとは思えない程、熟れた構図と筆さばきである。幼少期の一村は、いわば南画の天才児であった。

この南画というジャンルについて改めて整理すると、そもそも南画とは、中国南宗画に起源をもつスタイルであり、特に北宗画と区別される。北宗画が院体画とも呼ばれ、宮廷の画院に属する職業画家たちを中心とするスタイルだったのに対し、南画は文人画とも呼ばれ、漢詩文の教養を持つ非職業画家によって描かれた。日本においては江戸時代からこのスタイルが輸入され、近代化に伴って一時はフェノロサによって日本画失格の烙印を押されるも、1900 年ごろから徐々に復権した。その後 1910 年代に新南画として一部がリアリズムの理論と融合していったことは、第二章で述べた通りである。古田氏は南画について、このように書いている。

南画はその成り立ちにおいて東洋的であり、教養や趣味の面では日本的であり、自由な精神や個性の表現という一端においては西洋近代的な側面を持つ。³³⁴

南画の起源は文人の余技であるが故に、それは絵画的技巧や商業的意識のような「俗」を遠ざける精神性を含む。日本において南画を描いたのは殆どが職業画家であるため、日本の南画と中国のそれを同様に語ることは出来ない。ともあれ、そうした南画の伝統に流れる精神性は、大正デモクラシーの中で近代的な個性の表現として解釈され、写実と融合しながら受け入れられたのであった。

ただし、この新南画と呼ばれる流行に関わったのは、今村紫紅や小野竹喬、それに結城素

³³⁴ 古田亮『日本画とはなんだったのか』角川選書、2018 年、174 頁。

明や平福百穂といった无声会周辺など、いずれも近代日本画の中で「新派」として括られる画家たちである。一方で、近代日本画史における南画を広い眼で見れば、それはフェノロサによって「新派」から排除されて以来、基本的に「旧派」とよばれる保守的派閥に与した。そしてそこでは新南画のような、ある種過激ともいえるレベルでの写実化は行われなかったと言ってよい。そして一村に話を戻せば、彼はどちらかというところの「旧派」の人間であった。大矢はこのように書いている。

栃木という文化的風土に田崎草雲、小室翠雲などの一世を風靡した大家の存在があった。そして翠雲の設立した日本南画院の門下生の石川寒巖、大山魯牛などの次世代が控え、さらに南画界という土俵上に、田中稲村、そして米邨の存在も包括されていたのだろう。³³⁵

この日本南画院は、まさに「旧派」的な立場をとる組織である。

一村の作品をみていくと、1920年代からは軸物の作品が多数遺る。それらの画風は、例えば右に挙げた1925年の作《偃桃》(図64)がそうであるように、筆致が一見樹木の質感を再現しているようでいて、その実は様式的な筆遣いが先行したものである。その画風は観念的で、写実性はあまり感じられない。竹喬について語ったように、当時は既に南画様式のある種の写実として解釈する理論も存在していたはずだが、一村がそれに触れたとは思われない。また、余白には画賛が描き込まれてもいる。こうした画風を今日から振り返って見れば、それはあえて「絵画」としての近代性を拒否したスタイルであると言わざるを得ない。つまり、同じ南画でありながら、一村と新南画の間には、「旧派」と「新派」を隔てる分厚い壁があったといえる。

そんな一村がアカデミズムに触れるのは1926年、東京美術学校への入学時であった。東京美術学校は近代日本画家の育成機関であり、それは近代日本画の中では、所謂「新派」に属する潮流である。本論が追ってきた近代日本画の歴史とは、つまり「新派」の歴史であった。ではその東京美術学校に、お得意の「旧派」的スタイルの南画を引っさげて入学した一村の立場は、一体どのようなもの



図64 田中一村

《偃桃（延寿萬歳図）》

紙本墨画彩色 149.8×40.6cm

1925年 栃木市蔵

³³⁵ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018年、29頁。

だっただろうか。この問いに対して、大矢氏はこのように推察する。

濃彩をほどこした日本画の行き方は、結城素明によって始まったといってもよいだろう。このヨーロッパ帰りの、デッサンに重点をおく素明の考えと、写実や技巧にあまりとらわれない南画を描きつづけた米邨との間には、思想的にも表現の技法的にも、大きな隔たりがあったことが想像できる。³³⁶

結果的に、一村は入学からたった 2 カ月で、東京美術学校を中退することになる。その理由としては、病気や生活苦などが取り沙汰されており、現状、その理由を一つに限定することは叶わない。ただし、本論の文脈で強調すべきはこの点にあると思われる。近代性の重要な一側面であるリアリズムの意識を欠いた一村にとって、魁夷のような洋風日本画家を育てた、結城素明のような師の下が、居やすい場所だったとは考えられない。中退後も 1930 年ごろまで、一村はそうした従来のスタイルを曲げることなく、その延長線上で積極的に制作活動を行っている。

第二項 リアリズムの目覚め

一村の画風に大きな変化があるのは 1931 年の《水辺にめだかと枯蓮と露の臺》(図 65) からであり、山西健夫氏はこの作品から、「南画から写生画へ」³³⁷の画風展開を読み取っている。《水辺にめだかと枯蓮と露の臺》はこれまでと同様に軸物だが、下から順に近景の水面、中景の土手、遠景の空間の明るさへと移り変わる画面構成は、明らかに風景画としての性質を持ち始めている。自然の空気、光の印象を描こうとする柔らかい彩色は、今までの作品に無いものだ。そしてなにより、この画面には画賛が描き込まれていない。これらは、一村の画風が幾つもの意味で「絵画」に志向しはじめたことを物語る。

また、同年の《桜之図》も八重桜の一枝を描いた作品であり、こちらは逆に硬く精確に枝葉のディテールを再現している。視覚的な現実というよりも、対象の側の本質に迫ろうとする細密描写であり、それはボタニカルアートを思わせる。二つの作品は方向性にかなりの



図 65 田中一村

《水辺にめだかと

枯蓮と露の臺》

紙本墨画彩色

150.1×33.9cm

1931 年

田中一村記念美術館

³³⁶ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、58,59 頁。

³³⁷ 山西健夫「田中一村 様式形成への模索」『田中一村 新たなる全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010 年、245 頁。

違いがあるが、どちらもこの頃の一村の中に写実的な意識が形成されたことを裏付ける作品だと言って良いだろう。

もちろん一村は、ここで伝統的様式を完全に捨て去ったわけではなかった。むしろ、一村が純洋画的な作風に挑戦することは、生涯殆ど無かったと考えて良い。《水辺にめだかと枯蓮と落の臺》と同時期に制作された《鶏頭図》や《芍薬図》(図 66)などは、リアリズムの意識を再び伝統的様式の中に共存させようとした実験作と思われ、それぞれ一定の成功を収めている。例えば《芍薬図》やその後の花鳥画の画風は、これまで通り沈骨画法で描かれてはいるが、描写はスケッチを思わせる写実性である。それは、一村がこれまで積み上げてきたものの延長線上で写実を実践しようとした画風であるとも考えられ、同時に第三章で論じた、百穂の写生画を彷彿とさせる。

先の《水辺にめだかと枯蓮と落の臺》について、一村は 1959 年の知人に宛てた手紙の中で、このように書いている。

私は二十三歳のとき、自分の将来行くべき画道をはっきり自覚し、その本道と信ずる絵をかいて支持する皆様に見せましたところ、一人の賛成者もなく、当時の支持者と全部絶縁し、アルバイトによって家族、病人を養うことになりました。そのときの作品の一つが、水辺にメダカと枯れハスとフキノトウの図です。今はこの絵をほめる人もだいいぶありますが、そのとき、せっかく芽ばえた真実の絵の芽を涙を飲んで自ら踏みにじりました。

338



図 66 田中一村《芍薬図》

絹本彩色 129.9×42.3cm

ここで一村が「本道」と称したものがなんだったのか、断定することは出来ない。しかしこの 1930 年代というのは、魁夷が 1929 年の第十回帝展に《山国の秋》を出品するなど、既に東京美術学校での同期が活躍し始めた時期である。一

338 中野淳夫『日本のゴッガン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009 年、37 頁。

方で、一村の「旧派」的な南画のスタイルは、1920年代に富岡鉄斎や加納鉄哉を相次いで失うなどして陰りが見えており、ここで一村は路線変更を迫られたのではないだろうか。前村卓巨氏は、奄美時代に一村が手元に残していた画集や切り抜きを調査し、そこに登場する日本人の名を、以下の様に列挙している。

日本の画家では雪舟、与謝蕪村、尾形光琳、俵屋宗達、河合玉堂、渡辺崋山、横山大観、橋本明治、小林古径、竹内栖鳳、平福百穂、福田平八郎など確認³³⁹

これらの中で近代の画家に目を向ければ、それらはいずれも今日の近代日本画史を彩る「新派」の画家たちである。追う背中を失った一村が、これ以降「新派」の日本画に新たな道を見出したと解釈することは可能だろう。彼らは程度の差はあれ、伝統的なスタイルと近代絵画としての性格を組み合わせようとした画家であり、特に後半の栖鳳、百穂、平八郎などは、写実、写生を基礎に据えた画家たちである。一村はおそらくこの頃から写実的意識を絵画の基本として意識し、一世代前までの近代日本画家を絵の「本道」として意識していた。そして東京美術学校でのかつての同期に追いつくような意識で、研究を始めていたのだろう。一村の画業はこのようにして近代日本画史に接続されるとともに、本論が追ってきた写生派の伝統の末端に位置づけられる可能性も秘めている。

第三項 二つのリアリズム

前項の引用で一村が回想するように、1930年代以降の一村は古い付き合いの支援者たちと縁を切り、生活苦を自力で乗り越えなければならなかった。一方で、当時は既に魁夷のような同級の日本画家たちが中央画壇で活躍し始めている。一瞬とはいえ同級として彼らと付き合い、また日本画の世界で「本道」を志した一村の中に、焦りが生まれていたであろうことは想像に難くない。特定の師を持たなかった一村は、写実を基礎とした画風の大転換を、殆ど独力で行わなければならなかった。一村は1938年から千葉に移り住むが、この時期の一村の画風の変化は、多くの識者によって指摘されている。例えば大矢は、このように書いた。

南画の場合、心の中にある精神世界（主観的風景）を描くことに主眼が置かれるが、新しい日本画を目指した千葉での生活のありようは、現実の風景や動植物（客観的風景）を、画面に定着させることであった。写生をくり返すなかで、おのずから作画姿勢も内から外へと向いたであろう。つまり、内にこもった思索のなかから描く主観

³³⁹ 前村卓巨「「奄美時代」（1958~1977）の田中一村について」『田中一村 新たな全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010年、252頁。

的风景から、外のものを観察して画布に定着させる客観的风景へと。³⁴⁰

その通りで、この時期以来、一村の作品の多くが、程度の差はあれ基本的に写実の意識を軸とした作風へと変化していく。ただし詳しく見て行けば、そのリアリズムの在り方は一様ではなく、大きく二つのタイプに整理することができるだろう。まずその一つが、風景画的なリアリズムである。この時代には、自然主義的な風景作品が散見されるようになった。その画風は多様で、例えば《千葉寺 杉並木》のように現実的な光のコントラストでスケッチ的に描かれたものもあれば、《千葉寺 麦秋》のように絵画的に構成されたものもある。また、《野の馬》(図 67)などは百穂の作品(図 68)と類似しており、この 1930 年代から一村がそれら作品を参照していたことを裏付ける。第三章で述べたように、百穂のアラガキ派写生論は、写生を手段でなく目的として解釈する傾向があった。一村の側に、そうした理論を我がものとする機会や余裕があったとは思われないが、それでも少なくとも、なにかしら共鳴するものを感じていたのだろう。これら自然主義的风景画に共通するのは、古くは西洋から輸入された透視図法的な意識でもって、地面、空、地平線を感じさせる自然な空間を描いている点である。勿論それらは綿密に計算されたものではないし、空や地平線は省略され、東洋画的な余白となる場合もある。しかしそれでも、それらは程度の差はあれ基本的に、透視図法的な空間把握によって視点と焦点が定められている。本章では仮に、これを「風景画的」なリアリズムと呼ぶ。

一方で、同時期の一村の花鳥画は、全く別の方向へ展開していく。この時期の花鳥画については、《新緑虎鶉》(図 69)や《桐葉に尾長鳥》などがあり、それらは一応空間としての体裁をとってはいるが、風景画的リアリズムのような形で、空間を感じさせるものではない。例えば《新緑虎鶉》の場合、まず画面を横切る枝葉のシルエットが、写実的な意識で取材を積み重ねて描かれたことは明らかな。葉の形はそれぞれ典型化されることなく、自然に描き



図 67 田中一村《野の馬》紙本彩色

58.2×70.5cm 栃木市蔵



図 68 平福百穂《苜蓿》紙本彩色

73.5×82.4cm 1931 年 前田育徳会

³⁴⁰ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、162 頁。



図 69 田中一村
《新緑虎鶇》紙本彩色
149.0×44.3cm

込まれている。しかし、そこからは陰影が取り除かれ、更に葉に使う絵の具の色相を統一したことによって、それらは空間を失い、装飾的な表現となった。木の葉に半分隠れるようにしているトラツグミにも、やはり陰影は感じられない。白地に黒い柄のある腹側、茶に黒い模様のある背側のそれぞれが、非常にシャープに描かれ、すっかり図案化されているようである。背景に空は描かれず余白のままで、全てのモチーフに焦点があっている。こうした性質は、明らかに写実的な意識で描かれていながら、現実には自然に対する画家の感覚、視点と焦点を感じさせない。

一村は南画時代から花鳥画を多数手がけてきたが、それらとこの作品の違いは、配置されるそれぞれのモチーフが、非常な研究の積み重ねの上で描かれるようになった点にある。トラツグミは警戒しており、いまにも飛び立ってしまいそうな緊張感を感じさせる。しかし、実際にそうした場面を何度スケッチしたとしても、トラツグミを標本のように間近で観察した経験なしに、このような描き方は出来ない。この頃の一村が、庭先で様々な鳥類を飼育していたことは『アダンの絵貼 田中一村伝』の中でも述べられており³⁴¹、またその当時のスケッチも多数遺されている。各種の鳥のポージングだけでなく、体の部位それぞれを凝視するような姿勢で観察されたそれは、画面上でのモチーフの構成の自由度に貢献しただろう。こうしたリアリズムの在り方を、ここでは仮に「花鳥画的」なリアリズムと呼ぶ。

戦後になると、一村は中央画壇の公募展に積極的に作品を応募していく。この戦後まで、一村は風景画的なリアリズムと花鳥画的なリアリズムを、作品によって使い分けた。しかしそれだけでなく、それらをなんとかして組み合わせようとする作品もみられる。例えば1947年の《白い花》(図70)は《新緑虎鶇》を展覧会用に拡大した様な作品であり、枝葉によって画面全体に緑のパターンを広げた中に、《新緑虎鶇》と同様の図案化されたトラツグミを

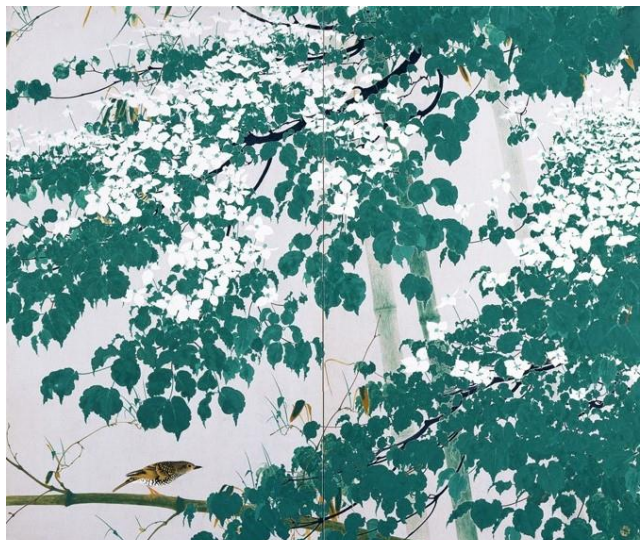


図 70 田中一村《白い花》紙本彩色 169.6×199.8cm 1947年

³⁴¹ 中野淳夫『日本のゴッガン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009年、48~50頁。

配置する構成が共通している。ただし相違点として、《白い花》ではヤマボウシの白い花が咲き乱れ、非常に華やかな印象を与える画面になっている点、そして画面に空間が生まれている点がある。特に後者の空間は重要で、ヤマボウシの葉に葉脈や若干の陰影が描き込まれ、葉同士の前後関係が整理された。また、葉の合間からみえる背景の余白には、うっすらと三本の竹が描き込まれている。花鳥画的なりアリズムを主軸としながらも、遠景という別のレイヤーを組み合わせ、空間を感じさせようとした点はやや風景画的である。この作品は同年の青龍展に出品され、入賞を果たした。魁夷の《残照》と同年の、戦後の再出発であった。

その後、さらに幾つかの公募展に向けた作品が残されている。《黄昏》はどの公募展に向けたものかはっきりとわかっていないが、一村作品の中で際立って洋風な写実を実践している点が興味深い。夕闇の中で前景に樹木、中景に家屋、遠景にまた樹木という具合に、はっきりと自然の空間の再現を意識した構成を行っている。これまで余白として処理されがちだった背景には空模様が描かれ、その薄暗い空の前景として、他のモチーフたちは暗いシルエットとなった。こうして空間を陰影で描く画風は非常に風景画的であり、また洋画的である。これは、日本画滅亡論が取り沙汰された戦後日本画壇の空気を反映しているとも考えられる。

これと対比的に考えたいのが、恐らく《黄昏》と同時期、1948年に描かれた《秋晴》(図71)である。《秋晴》は樹木やモチーフの種類が《黄昏》と共通した風景画で、同じ場所を描いたものであると推測されるが、その画風は全く異なる。《黄昏》では描かれた空模様が金箔の地に置き換わり、それに伴って自然の陰影を捉える描写も鳴りを潜めた。また、《黄昏》では画面から大きくはみ出すようにして配置されていた樹木の影が、殆ど画面の中に収められる形となった。

面白いのは、一村がこの大きな余白に空間を錯覚させようとする仕掛けの必要性を、全く意識していないかのように思える点である。こうした地面や空などを描かずに余白のまま済ませる作品は多々あるが、それらは大抵、少なくとも人の背丈ほどの高さの空中から地面を斜めに見下ろすような視点によって、前後に奥行きを感じさせるモチーフの配置を行うことで、地面の奥行きを錯覚させる。また、空気遠近法によってモチーフの描写に強弱をつけることで、大気の厚みを描こうとする。例えば百穂の《七面鳥》などは、そのようにして空間を演出していた。しかし一村の場合、《秋晴》にはそう

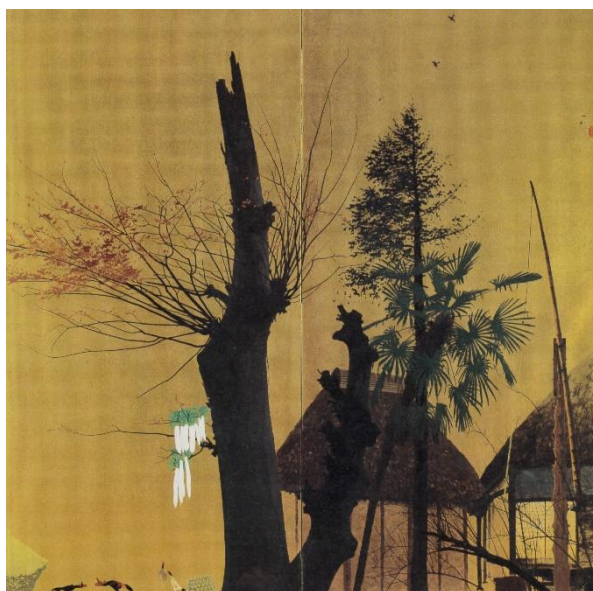


図71 田中一村《秋晴》

紙本金地彩色 二曲一隻 166.5×166.5cm 1948年

した工夫が殆どみられない。樹木と家屋は重なっているが、二つのモチーフの間に距離を生もうとする努力はみられない。左下の鶏の配置や右上を飛ぶ鳥は、意味としては彼らが動き回る広大な空間を暗示しているが、視覚的に空間を演出してはいない。例外的に右下の家屋の軒柱の並びが、唯一奥行きを感じさせている。しかし、それは局所的過ぎて、画面全体としてはむしろ違和感を生んでいる。大抵の画家がもし《秋晴》に空間を演出しようとしたならば、せめて左の樹木の上部に広がる枝のシルエットに、それぞれ強弱をつけるはずだ。

大矢はこれらが千葉寺に存在した同一の場所を絵画化したものであるとして、さらに「作品の完成度から「黄昏」は「秋晴」の習作」³⁴²であると推測する。仮にこの順序で考えると、「秋晴」はこの頃の一村のリアリズムの質を浮き彫りにする、重要な作例であるといえるだろう。一村は《秋晴》にて、《黄昏》にて既に十分取材を積んだ、現実に存在する場所の風景を描こうとした。しかし、《秋晴》の段階では、一村は現実の空間からモチーフたちを切り離して、画面にコラージュするようにして作品を組み立てている。そしてその際、一村は画面に空間を錯覚することなく、平板な意識で風景を組み立てたのである。この作品は一応風景としての体裁を保っているが、意識としては風景画的なリアリズムから程遠い。花鳥画的なリアリズムによって組み立てられた作品である。

この《秋晴》は、《白い花》に続いて青龍展に出品されたが、落選してしまった。《秋晴》は一村にとって相当の自信作であったようで、彼は龍子に抗議の手紙を送り、その返信も貰っている。返信の内容について原本は残っていないが、大矢が当時返信を読んだ川村不昧（次節で後述する川村幾三の娘）に聞き込んだ情報は、以下の様なものであった。

『秋晴』は速水御舟の再来かと思うほど、審査のときに愕然としてしまったと、これがもし青龍社でない展覧会だったら、無条件に入賞したと思うけれども、青龍社の行き方、青龍社の傾向とちょっと反しているのです、この絵は採り上げることができなかった、とのこと。³⁴³

また同時に、大矢の調査によって、当時の審査員だった青龍社社人の、安西啓明の言葉も又聞きで伝えられている。大矢によれば、安西は《秋晴》について、「うまい人だが、絵を小さく描くんで、落っこっちゃったよ」³⁴⁴と話していたようだ。

こうした情報から、《秋晴》が落選した理由について考えてみる。龍子は御舟の名を挙げて《秋晴》を称賛している。御舟も龍子も琳派の装飾的画風を研究しており、それぞれの作風に反映している。一村についても、この頃やはり琳派を意識する事情があったようで³⁴⁵、

³⁴² 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018年、249頁。

³⁴³ 同上、256頁。

³⁴⁴ 同上、253頁。

³⁴⁵ 同上、224頁。

龍子が御舟を引き合いに出したのも、その点に対する共感によるものだろう。ただ《秋晴》は美しいが、収まりが良すぎてダイナミズムが感じられず、それは大作主義の青龍社には合わない。また、細密に描き込み過ぎて筆の動きを感じさせないところも、技巧的すぎるように感じられたのではないか。龍子は無声会以来百穂の親友であったし、その筆運びも画家の身体性を反映した、動的なものであった。龍子は百穂のように「写生」の理論を目的化していたわけではないから、これを理論的に説明することは難しかっただろう。そしてそれは近代的な感覚主義と強く結びつくものであって、花鳥画的なリアリズムを核とした《秋晴》にはそれがない。その異質さを、龍子は感じ取ったのではないだろうか。

第三節 一村とカメラ

一村は千葉に移住して以来、母の従妹にあたる川村幾三のもとを頼り、一村の交友関係は、この川村家を中心に広がっていた。そしてこの交友関係の中で注目すべきは、一村がカメラに興味をもったことである。1952 年ごろ、川村をはじめとした近所のカメラ好きが集まり、カメラ商の高橋伊悦を中心とした同好会が形成された。大矢は、「一村は、写真引き伸ばしの仕上げ方を教わったり、借りたカメラを壊してしまい、その修理を依頼したりしたことから交流が始まった」³⁴⁶として、同好会雑誌に収められた、一村と高橋の交流に関する内容を抜粋している。それによれば、高橋と一村は作品を見せ合うほどの仲になっていたようだ。また、奄美移住に際して一村が持っていく二眼レフカメラを選んだのも、この高橋であった。

今日は日常的に目にする機会の無い二眼レフカメラだが、戦後からこの 1950 年代前半までの間、その形式は一時の流行を生みだしていた。高橋が一村用に選んだのが二眼レフカメラだったことを考えても、この同好会内のメンバーが二眼レフカメラを所持していたことはほぼ疑いない。高橋が独りで奄美へ出発する一村に二眼レフカメラを持たせたということは、それ以前から一村は同好会メンバーから二眼レフカメラを借りるなどして、使い慣れていたということである。

そして、この二眼レフカメラという選択は、一村にとって案外と重要な意味を持つように思われる。二眼レフの場合、写真のフォーマットは 56×56 mm の様な正方形、或いはそれに近い形となる場合が多い。そして一村は、千葉に移住して以来、色紙大の風景作品を手掛ける事が多々あった。それは同じ正方形であるが故に、写真の構図と絵の構図が、一村の中で深く結びついていた可能性は高い。

そのことを裏付ける作例として、ここでは 1955 年に一村が行った、九州や四国、紀州を巡る取材旅行について取り上げたい。一村はこの旅行にカメラを持参し、撮った写真を参考に風景作品を描いた様だ。例えば 1955 年に描かれた《新緑～北日向》は、この旅行中に高千穂峡で撮られたスナップ写真に酷似している。このことは、多くの論者が指摘している³⁴⁷。また、同年の《足摺狂濤》も、そのまま足摺岬での写真を参考にしたようだ。常に流れる波の様子を写実的に描くために、この写真は必須であっただろう。こうした作品と写真の関わりからは、一村が場合によっては写真を殆どそのままの構図で作品化し得るほどに、作品化を見越してカメラを構えていたということがわかる。

³⁴⁶ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、147 頁。

³⁴⁷ 同上、305 頁。『田中一村 新たな全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010 年、152 頁。

しかし前節でみてきたように、一村は風景よりも花鳥画の意識で、モチーフを風景から切り離して個々に取り扱い、ひとつの画面にコラージュする画風であった。そこで、そうした例に当てはまりつつカメラと関係が深そうな作品を挙げるとするならば、《山村六月～北日向にて～》(図 72) や《由布嶽朝靄》(図 73) が重要である。これら作品に共通するのは、広大な風景を背景として、前景に画面からはみ出すほど大きな草花が描かれている点である。この旅行において撮られたスナップ写真のうち、現在確認できるものは極僅かであり、これら作品に対応する元々の写真があったのかどうか、確たることは言えない。だとしても、これは明らかにカメラによって得られた構図であるように思われる。なぜなら、例えば《由布嶽朝靄》の前景に描かれたハナウドはあまりにも大きすぎる。もちろんハナウドは 1 メートルを超えて成長することもある植物なので、人間の背丈でこうした風景を眺められないことはない。しかし、画家の目線として考えると、これほど花が近ければ視差も開き過ぎるし、中景、遠景にピントが合わない。まともにスケッチできたものでは無いだろう。一方で、植物にカメラを近づけて風景を撮った、或いは別々の写真二枚を後から合成するようなつもりで風景を構築したとすれば、納得の構図である。

こうした、写真家の目線で風景を切り取り画面上で合成する画風は、後の奄美の画風に繋がるものであると思われる。ただし、これら作品を後の奄美での一連の作品の試作として考えることは難しい。なぜなら、これら作品はあくまでも風景である。つまり、これら是一村が旅行先で出会った自然であり、彼の興味はその風景を構成する個々のモチーフにまで及んでいない。《山村六月～北日向にて～》や《由布嶽朝靄》の植物の背景には住宅や水田、山や雲が描かれるが、それらは個々の存在を主張するよりも、画面に敷き詰められた色面として存在している。後述するように、一村作品の本質は旅ではなかった。だからこれらは、一村がやがて奄美の画風に至るまでの、過渡的な作品である。



図 72 田中一村《山村六月～北日向にて～》
絹本彩色 50.2×40.3cm 1955 年



図 73 田中一村《由布嶽朝靄》紙本彩色
27.2×24.2 1955 年 田中一村記念美術館

第四節 一村様式の完成

第一項 奄美への移住

本節からは、一村の画業の集大成として、彼が奄美大島に渡った後の画風をみていく。そこで作品分析にかかる前に、先ずは一村が奄美に移住した経緯について、整理しておく。一村が奄美大島へ渡った理由を、本人は語り残していない。しかし通説としては、中央画壇で結果を出せないことの焦りと、姉をはじめとした後援者の大きすぎる期待から逃れる為の移住であったと考えられている。また、その際一村が奄美大島を選んだ理由については、先述した 1955 年の取材旅行が関係しているとされている。この旅行において前節でみたような画風展開を経験したこともあり、関東から遠く離れた自然に取材することを決めたのだろう。その当時、奄美は戦後 1953 年に返還されたばかりの、日本の最南端であった。

ただ、そうした通説は決定的なものではなく、幾つか興味深い考察もなされている。例えば中野によると、一村は元々、南国に続いて北国を巡る構想を描いていたようだ。中野は伝記の中で、以下の様書いている。

奄美や放浪の旅に出た当初の計画は、奄美を描いて、次は種子島・屋久島へ渡り、さらに北海道へ飛んで北国を描くという遠大なものだった。しかし現実の壁は、一村の夢をはばみ、奄美に閉じ込める結果となった。「奄美のあとは、北海道で北国風景をかく予定です。そして最後は東京で個展を開いて、絵の決着をつけたい」と、千葉を出るとき、身内に語っていた。一村に、経済的、体力的余裕が残されていたら、あるいは北国の雪を描いた、白の世界の作品群が生まれていたかもしれない。³⁴⁸

また大矢は川村家への取材を重ね、移住直前の一村の心情を、このように推測した。

大きく環境を変えてみたいと思った。一番遠いところへ行ったらどうなるか。探りを入れるために周囲に言ってみた。「奄美へ行きたい」と。反対されるかと思ったら、皆が皆「いいじゃないか」という。話は、どんどんその方向へ進んでいく。「もう止められない」となって奄美行きが決した³⁴⁹

こうした話から推測するに、先ず一村は単に関東から離れるというよりも、日本の南端と北端という極端な自然に取材して絵を描こうとしたように見受けられる。そして後述するように、この奄美時代には、前節で指摘したようなモチーフを個々に観察する姿勢が更に強

³⁴⁸ 中野淳夫『日本のゴーギャン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009 年、127 頁。

³⁴⁹ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、388,389 頁。

くなる。一村にとって見慣れない亜熱帯の動植物のすべてが、彼の凝視の対象になった。一村はそれぞれのモチーフについて、図鑑による同定を欠かさなかったという³⁵⁰。そうしてみると、この頃の一村が求めたのは、既に他の画家達が風景画の構成要素として飼い馴らした自然ではなく、新たに研究の対象になるような未知の自然ではなかっただろうか。

また一村は、地方に永住し一生を終えるつもりはなかったとも思われる。つまり、それは元々「旅」であり、長くかかったとしても東京に帰って来るつもりだった可能性が高い。しかし結果的には、一村は奄美で一生を終えた。そして後述するように、彼は奄美に住んだからこそその画風を形成していく。

第二項 作品分析

本章では前節までに、二つの事を指摘した。ひとつは、一村の画風の基礎が写実の意識にあり、それは風景的なリアリズムと花鳥画的なリアリズムに分けられるということ。もうひとつは、一村が写真家のような視覚形式で自然を切り取り、画面を構成するようになっていったことである。前節でみてきた 1955 年の取材旅行における作品は、写真家の視覚形式を活かして、風景的なリアリズムを基礎に画面を構築したものであった。奄美移住後も、しばらくはそうした色紙大の風景画が多数描かれる。それが形式的に大きく変化するののは、1960 年の《パパイアとゴムの木》(図 74) からである。一村は奄美で生活する間、作品を発表する機会を殆ど持たなかった。そのため、残された作品の中には、制作時期が分からないものも多い。しかし少なくとも、奄美での最初の本格的な制作活動が、この《パパイアとゴムの木》であったことは判明している。

一村の奄美作品のスタートは、色紙などの小品を除いて本画のみでいうと、「パパイアとゴムの木」であることは明らかである。³⁵¹

《パパイアとゴムの木》は絹本の縦に長い作品で、たらしこみによって描かれたパパイアの木をメインモチーフとして、背景には家屋の屋根や海、島影が描かれる。『田中一村 新たなる全貌』によれば、それは「当時一村が滞在していた国立療養所奄美和光園の敷

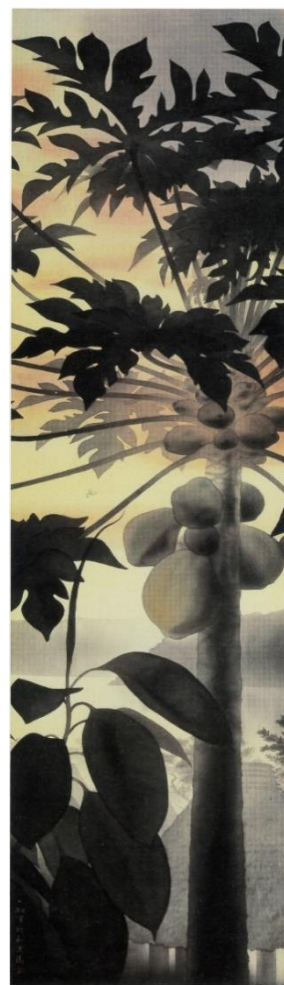


図 74 田中一村
《パパイアとゴムの木》
絹本墨画彩色 148.5×
43.0cm

³⁵⁰ 中野淳夫『日本のゴッガン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009 年、112 頁。

³⁵¹ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、433 頁。

地内にある官舎の中庭を見て描いた作品であるが、そこから海は望めなかった」³⁵²らしい。しかし色紙に描かれた風景画《湾とパパイア》(図 75)と見比べてみるに、《パパイアとゴムの木》は《湾とパパイア》の左半分をトリミングした作品のようだ。《湾とパパイア》に比べて《パパイアとゴムの木》の構図は非常に洗練されているが、描かれた地形、植生や建築物の位置関係に殆ど変化がないため、やはり実際の風景をそのまま描いたものとも思えてくる。一村作品には、こうした事情の分からないものが多い。

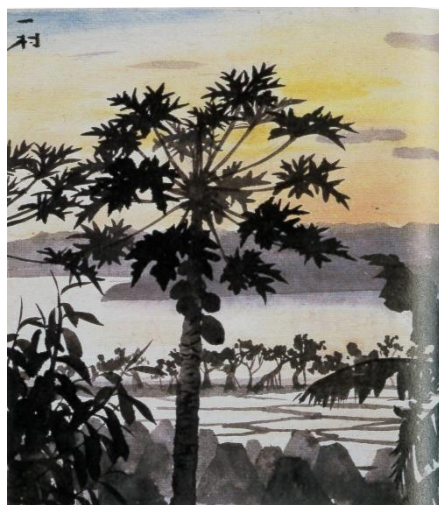


図 75 田中一村《湾とパパイア》紙本墨画彩色 27.1×24.2cm 田中一村記念美術館

ともあれ、《湾とパパイア》を比較対象とすれば、《パパイアとゴムの木》の新しさが見えてくる。それぞれの描写は、前者がパパイアやゴムの木を墨のシルエットとして描き、殆ど細部を描写しなかったことに対して、後者は墨のシルエットの中に、たらしこみで墨の微妙な強弱を設け、視覚的印象よりも植物本来の姿を尊重した。つまり一村は、これまで風景として捉えていた自然の中から、前景の植物を区別して観察と描写を加えている。パパイアの実の立体感や葉の葉脈、ゴムの木の葉の分厚い質感に迫る微妙な墨の強弱からは、それら植物を一村が事前に丁寧に観察していたことが伺える。また、パパイアの木とゴムの木の間隔が縦長の画面に合わせて狭められた点なども、やはりそれぞれのモチーフが風景から一旦切り離され、個別に再配置されたことを思わせる。全体としては風景画として完成した本作だが、こうした点には花鳥画的なリアリズムの気配が復活していると言って良い。これ以降次第に主従関係が逆転し、一村作品は花鳥画的なリアリズムによって組み立てられるようになってゆく。

1961 年の《奄美の海に蘇鉄とアダン》(図 76)はそうした変化を更に強く感じさせる作品で、横長の画面の中に、ダチュラ、ソテツ、アダンが組み合わせられ、背景に水平線と立神が描かれる。ここでは個々の植物の持つ独特の形態に画家の意識が向かっており、もはや風景としての統一感は失われつつある。本来上向きになるはずのソテツの実は鑑賞者の側へ向き、独特の形状の葉が画面の大部分を占有する。ダチュラもアダンも、画面外の幹や根、地形を想像できないほど自由な位置から顔を出していて、それらが余白を埋めている。こうした植物の配置に、かつての南画の経験が活かしていることは疑いない。1925 年の《櫻桃》にみるような、空白恐怖症的画風である。

³⁵² 『田中一村 新たな全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010 年、280 頁。

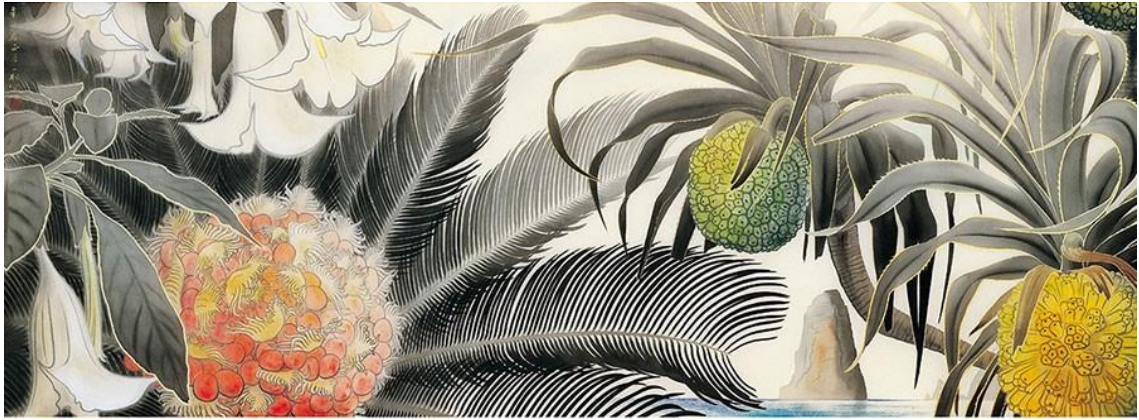


図 76 田中一村《奄美の海に蘇鉄とアダン》絹本墨画彩色 58.4×154.5cm 1961 年 田中一村記念美術館

三つの植物同士の関係には空間的に無理があり、多視点的に描かれたものであることは明らかだ。ただし、それは洋画の他視点とは異なる。多視点は洋画の前衛において様々に試みられてきたが、それは基本的に、人間の主観によって捉えられた風景としての空間把握が前提にあって、それを破壊しながらなされてきた。対して《奄美の海に蘇鉄とアダン》の場合、そうした空間は破壊されたというよりも、最初から殆ど設定されていない。その証拠に、風景としては自由すぎる植物の配置をなんとか風景だと言い張る為の装置として、最後の空白に水平線と立神が描き込まれている。そしてこの部分を覆い隠すだけで、この作品の世界における上下が、殆ど分からなくなる。つまりこの作品は、空間としての意識を希薄にしたまま、いくつものイメージを合成するように描かれているのである。

こうした画風は、1962 年の《初夏の海に赤翡翠》(図 77)に至って非常に洗練された。この作品において、もう《奄美の海に蘇鉄とアダン》のような自由奔放さはない。むしろ、非常に計算された動植物の配置が行われている。最初、鑑賞者の目は画面の中央に居座るアカショウビンに引き付けられる。その後大抵の場合、視線は画面右辺から伸びてアカショウビンの周囲を彩るミツバハマゴウに移るだろう。ミツバハマゴウは縦長の画面を活かして上方向へ高く伸びあがり、それを追った視線はビロウ樹の葉のシルエットに導かれて反時計回りに画面下辺へと返ってくる。そしてそこではアカミズキが待ち構えており、視線を再び中央のアカショウビンに誘導する。こうして視線を反時計回りに循環させることで、個々に描写の凝らされたモチーフたちを飽きずに楽しむことができる。同様の効果が《奄美の郷に棲紅蝶》でも狙われているので、これは一村の作画における常套手段だったのかも知れない。

また、こうしたイメージの合成は、この頃からレイヤー構造によって整理されるようになった。例えば《初夏の海に赤翡翠》の場合は、三つのレイヤーによって画面の構成が行われている。先ず一番手前のレイヤーがミツバハマゴウ、アカミズキ、ハマユウであり、このレイヤーに配置されたモチーフは、総じて明度と彩度が高い寒色系である。次にその後ろのレイヤーが、オレンジのアカショウビンと茶色い岩、そしてビロウ樹の葉のセピア色のシルエットであり、これらは比較的低い明度の部分を含む暖色系で纏められている。最後に最背

面のレイヤーが空と海であり、海に鮮やかな青の指し色が入る点以外は、高い明度と控えめな彩度、描写でもって背景に徹している。こうしてみると《初夏の海に赤翡翠》は、明度の低い暖色系のアカショウビンのレイヤーを、明度と色相の大きく異なる二つのレイヤーで挟み込むようにして構築されたことがわかるだろう。

第三項 一村の特異性

画面の平板化は、近代日本画が装飾性の名の下に受容してきた、モダニズム絵画の特徴と共通するし、一村もそのつもりでやったのかもしれない。実際、一村はピカソをはじめとした、西洋近代絵画における前衛表現にも興味を持っていた様だ³⁵³。しかし繰り返すように、洋画のモダニズムの理窟は、遠近法の破壊である。西洋近代絵画が画面を平板化させていく傾向は、あくまでもその基盤となる画面が空間の再現であることを前提としていた。そして竹喬の新南画、平八郎の装飾的作風がそうであったように、近代日本画における写生派の実践も、やはり洋画的な「写実」を前提としたものであった。対して一村作品の場合、そうした透視図法的な空間意識は最初から希薄だ。元々空間から切り離されたモチーフのシルエットがレイヤー構造の中でコラージュされ、水平線や立神といった最背面のレイヤーによって、後から空間の秩序が付け足される。それは合成写真のようなもので、感覚的に捉えられる風景ではないし、画家の感覚は空間を捉えようとしていない。だから、結果的に一村の作品からは、大気の厚みや陰影、手触りが失われ、画面が平板化する。これは確かに装飾的だが、それを近代日本画における装飾性と、完全に同一視することはできない。一村によって演出される空間は仕掛け絵本のように人工的なものであり、例えば第三章で紹介した、秋田蘭画の《唐鳥図》の水平線を思わせる。

一村は意識しなかっただろうが、これは写生派の日本画家としては珍しい。もちろん日本画全体で見れば、歴史画など伝統的スタイルを重視した作品の中に、こうした非空間的な作例は多い。しかし前章でも論じたように、近代日本画における「写生」の伝統は、例え洋画と比べて不徹底なものだったにせよ、やはり洋画の空間把握に追従する「写実」の亜種だったはずだ。あえて西洋絵画史に重ねるならば、一村はピカソなどリアルタイムの前衛的な絵



図 77 田中一村

《初夏の海に赤翡翠》

絹本墨画彩色 152.2×57.5cm

1962 年 田中一村記念美術館

³⁵³ 中野淳夫『日本のゴッガン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009 年、221,222 頁。

画に接近したようなつもりでいて、その実は風景画によって近代的な写実表現が完成される以前の、例えばルネサンスやマニエリスム期の作品に接近した様だ。一村はおそらく意識しないで、非風景的、非近代的なリアリズムを育てているのである。

第五節 近代日本画におけるリアリズムの変遷

前節までに分析した一村のリアリズムは、非近代的である。このことを際立たせるために、本節では本論第一章から第五章までの内容を振り返ってみたい。本論はこの五つの章を費やして、近代日本画におけるリアリズムの変遷を追ってきた。そのリアリズムの性格を改めて踏まえることで、本論を締めくくるこの結論に、一村とりあげることの意義が明確になるだろう。

第一項 風景の発見

(1) 竹内栖鳳

本論第一章では、竹内栖鳳を中心に、近代日本画における黎明期をみてきた。それによれば、18世紀末の日本人にとって、洋画を何よりも特徴づけるのは、写実性であった。ただし研究熱心な画家にとってはもう少し複雑で、栖鳳にとっての西洋美術史観は、概ね三つの段階によって成り立っていたと言える。その三段階を今日的に言い直せば、以下のようなだろう。まずは宗教画に代表されるような、「観念と象徴」の段階。次に、写真の如く客観的に現実を捉える「客観写実」の段階。最後に、それを感覚と感性でもって乗り越える「主観写実」の段階である。近代日本はこの「客観写実」の段階に憧れて洋画を輸入したが、その頃西洋美術史は、既に「主観写実」の段階に差し掛かっていた。そこで栖鳳は、東洋画のスタイルをこの「主観写実」の段階に見立てて、洋画に合流しようとしたのであった。

ここでややこしいのは、フェノロサや天心らにとっての初期の理想が「主観写実」の段階というよりも、むしろ「観念と象徴」の段階の側にあったということである。そして実際、近世までの日本の絵は、概ね観念的に描かれたものであった。それ故に、日本画家として西洋美術を視察した栖鳳自身も、イタリアの宗教画にシンパシーを感じている。観念的に描かれた絵と、写実を主観的に歪めた絵は、一見して区別し難い。これは混乱の元になったと思われる。そして写生派に限って言えば、この違いを理解したかどうか、「旧派」と「新派」の違いを決定づけた。栖鳳は洋画の写実を基礎として主観的要素を加えるべきであると説き、「客観写実」に優れた写真や洋画を基礎として、そこに東洋画のスタイルを融合させていく。この栖鳳の画業において重要なのは、栖鳳による写生派の近代化が、洋画における風景的リアリズムを本体として、その上に東洋画のスタイルを付け足す形で行われたことである。

(2) 小野竹喬

第二章では小野竹喬を中心として、大正デモクラシーにおける個性の問題を取り上げた。この時代において、絵画芸術が画家個人の内面に、強く紐づけられる。栖鳳の下で風景的なリアリズムを内面化していった竹喬は、現実には「風景」を発見し、これ以降は個人の感覚で自然の空間を捉えることが標準的になった。こうしてやっと、「主観写実」の段階が画家たちに正しく理解され、真の近代化が成された。

というのも、竹喬の師匠にあたる栖鳳は、日本画による「客観写実」の段階を写真や洋画といった既存の写実的イメージを流用することによってスキップしてしまっていた。画家個人を主体とする近代的芸術観をもった竹喬にとって、これは不徹底に思えただろう。「客観写実」の段階とは風景的なリアリズムであり、これは一つの視点と焦点によって統一された、個人の感覚によって捉えられた自然の姿である。そしてこれが「主観写実」の入口となるのだから、日本画による「客観写実」の段階を疎かにしたまま、日本画の歴史を「主観写実」の段階に進めることは不可能だ。竹喬の「写実主義」は、師匠が始めた日本画の近代化という仕事を引き継ぎ、彼自身が経験した風景の発見を踏まえて、それをやり直すということであった。この段階でようやく、近代的リアリズムの感覚主義的性格が、明確に自覚されたと考えて良い。

第二項 伝統的様式の再解釈

(1) 平福百穂

第三章では平福百穂のアラragi派写生論に注目し、「写生」の伝統が近代的リアリズムとして再解釈される様子を見てきた。百穂は文学における写生論と合流しながら、「写生」という言葉の意味、理論について考えを深め、作品に反映した。彼らにとっての「写生」とは、読んで字の如く「生を写す」ということである。そこでいう「生」とは、感覚によって自然の姿を絵画に翻訳していく精神の働き、ひいては画家の心や魂であった。そして彼に言わせれば、そうした画家の「生」によって対象を絵画に翻訳していくと、自然に線描と余白の美を活かす東洋画の伝統的スタイルにたどり着く。つまり東洋画における「写生」のスタイルは、西洋に先駆けた「主観写実」の段階そのものである。

こうした解釈は、日本画にとって大きな意味を持つ。というのも、近代日本画の始まりのコンセプトは、写実を領分とする洋画の逆張りで、自然の模倣を否定することであった。だから、栖鳳以来そのコンセプトに反して洋画のリアリズムに合流した写生派は、自身の日本画としての立場を積極的に説明できない。そんな中でアラragi派写生論は、東洋画の伝統の中に、「写生」という東洋画なりの写実のスタイルを改めて発見し、日本画における自然の模倣を、伝統として位置付けたのであった。こうして「主観写実」は、元々東洋画の伝統的スタイルであったということになっていく。

ただし当然、その東洋画のスタイルは、やはり洋画の風景的リアリズムを通して再解釈されたものであった。百穂自身が画論の中で、画家は「写実」を十分研究した後に、「写生」のスタイルにたどり着くべきだと説いている。つまり彼の「写生」は、栖鳳や竹喬が開拓した風景的リアリズムの延長線上で可能となるものであった。

(2) 福田平八郎

第四章では、福田平八郎の装飾的画風をとりあげた。百穂の「写生」がそうであった様に、平八郎も琳派の装飾的画風を「主観写実」の段階として解釈する。そうして彼は自然を風景的に捉えつつ、それを装飾的画風へと変換した。そうすることで、個性の表現という目的に

よって自然の模倣は正当化され、伝統的様式によって日本画としての体裁も保たれるわけである。

しかし琳派の装飾的様式は、本来はリアリズムとして発明されたわけではない。その解釈は、近代の風景的リアリズムに合わせて読み替えられたものである。平八郎の画業はこの矛盾との格闘であり、それは、日本の歴史と一体化しようとする共同性と、感覚によって風景を捉えようとする個性との葛藤という形で、彼の画風に表れていた。日本がアジア・太平洋戦争へと向かう 1930 年代以降、国粋主義的思潮の中で伝統的様式が権威化され、平八郎の画風も硬直していく。リアリズムの変遷における近代日本画ならではの事情が、最も分かり易い形で表れたのが、この第四章だったと言えよう。

第三項 風景の本質

(1) 東山魁夷

第五章では、東山魁夷の「心の風景」について考えた。戦後活躍した彼の中には、敗戦以前に語られていた感覚主義的なリアリズムの理論が、ほとんど見当たらない。それは、近代日本画なりの「主観写実」として解釈されていた伝統的様式の権威が、日本画滅亡論によって弱体化したからである。彼のような戦後日本画家には伝統から離れる自由も保証されていて、画風はすっかり洋風化した。そしてそこでは、写実が日本画の当然の基礎として在り、日本画において写実を実践するために、今さら何の理論武装も必要とされない。

またそのために、一時は感覚主義によって個性の表現という目的と一体化していたリアリズムも、単なる手段に格下げされた。だから、感覚主義的な理論を軸にしなかった魁夷は、写実的に絵を描きつつ、むしろ表現主義的な絵画観を語ることができる。彼の絵画観は、風景を「心の象徴」として描くということであった。

(2) 近代日本画におけるリアリズムの性格

こうして本節では、五つの章を振り返った。近代日本画におけるリアリズムが感覚主義的性格を持つということは、本論で既に何度も述べている。それは感覚の表現から始まり、直ぐに感性の表現へと発展していった。ここで更に付け加えたいことは、その感覚主義によって彼らが目指したのが、自分自身の表現だったということである。繰り返すように、彼らが基礎としたのは洋画に由来する、風景的リアリズムであった。その風景とは個人の感覚によって初めて存在し得るものであり、それを描こうとする彼らは、常に自然の形を借りることで、自分自身を描こうとしていた。魁夷だけは表現主義的な絵画観を持つが、これもある意味では、方法論の違いに過ぎない。風景を「心の象徴」として描くという彼の絵画観は、近代日本画に通底するリアリズムの本質を言い当てているように思える。彼らにとっての自然の模倣は、自分自身を描くという目的において共通しており、そんな彼らの自然観を代表する概念が、「風景」であった。

第六節 一村の現代性

第一項 現代における自然の模倣

前節では、本論が追ってきた近代日本画のリアリズムを、五つの章を振り返ってまとめた。近代日本画におけるリアリズムとは、洋画から輸入された風景的な空間把握を基礎とするものであり、彼らは感覚主義的に風景を描くことで、間接的に個性を表現しようとした。換言すれば、彼らにとっての自然とは、自分自身であった。しかし第一節で述べたように、そうした感覚主義が現代においても通用するとは限らない。

もちろん第一章でも述べた様に、栖鳳などは日本画の黎明期から写真を用いている。そしてその頃の写真は、単なる作画の手段に過ぎなかった筈だ。しかし本論で言えば、第四章で紹介した平八郎の《漣》が「芸術写真や映画の様だ」という批評を受けたあたりから、既に画家の視覚形式が変化していく兆しを感じられる。更にその後、魁夷や一村の世代においては、大衆は映画で素朴な日常以上に美しい映像を当たり前に鑑賞していたし、個人がカメラを扱い、他人とイメージを交換することもできた。だから魁夷はレニ・リーフェンシュタールの映像美に感化されて山岳風景を描いたし、やがてその風景は「私の風景」ではなく「私達の風景」となった。

こうして全ての変化を視覚メディアの発達に結び付ける論法は、強引過ぎると言われてしまうかも知れない。しかし、この時代の視覚メディアが絵画芸術に及ぼした影響については、既に先行研究も存在している。例えば伊藤俊治氏の『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』では、20世紀後半の社会に氾濫する写真の様な視覚メディアが、画家達にどのように影響したのかが考察された。そしてその内容は、少なくとも一村には当てはまる様だ。

伊藤氏によれば、写真や映像の氾濫する戦後の情報化社会においては、人々の感覚は写真の視覚形式に無意識的に従うようになり、「われわれの感覚はそのあいだに知らずに「写真のプール」を泳ぐことになった」³⁵⁴。これは、本章冒頭で引用した、クラークの危惧した状況とも重なるものだ。そして、そうした状況下では、もはや画家の感覚によって捉えられた自然は、写真との区別を曖昧にして手ごたえを失い、そんな画家達の描く作品の形式まで大きく変えてしまうことになる。

画家たちは写真を原理的に引用しはじめる。彼らの作品においては、ある事物が日常の合理的な時間や場所から切り離されて、写す者とカメラのシステムを通過することによって特別な空間として定着され、それまでとは異なった意味を帯びてあらわれてくる。身のまわりに広がった写真的環境を、写真の別の形での活用によって、刺激的なものに変えようとする営為がそこにある。³⁵⁵

³⁵⁴ 伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』白水社、1990年、68頁。

³⁵⁵ 同上、69頁。

第四節で指摘した、自然のモチーフをレイヤー構造の中で再構成する一村の画風は、まさにそうした、合成写真的な性質を持つ絵画として解釈することが可能だ。かつての一村は、少なくとも色紙大の作品であれば、それこそスナップ写真的に風景を描くことが出来た。しかしこの奄美で長辺 1.5 メートル程の大作を描くにあたっては、従来の風景の形式を、殆ど採用していない。一村の、特にカメラを扱い始めた 1950 年代以降の作画の変化は、それ以前の肉眼によって空間を捉える感覚主義を、彼の中から駆逐してしまったかに見える。彼はもう、従来の風景的リアリズムに、手ごたえを感じる事が出来ない。

そして、こうした視覚メディアの進化、多様化は今日も続く現象だ。ヴァーチャルリアリティの普及が現実性を持ち始めた 2022 年現在、この変化は更に過激なものとなるかも知れない。そうなれば、かつて感覚主義に支えられていた近代日本画のリアリズムも、今以上に古びたものとなるだろう。そうして我々は、現実を画面に定着させることに対して充実感を感じなくなり、従来の現実から失った手ごたえを、別の何かで埋め合わせなければならなくなる。観察可能な現実を描くことを諦めて、精神世界を描くか。或いはただ絵画的な面白さを求めて、これまで絵画芸術が蓄積した画材と様式を弄ぶか。感覚の価値が相対化されてしまった現代において、絵画における自然の模倣は、もう単なる手段以上のものとして在り続けることは出来ないのだろうか。

こうした問題について考える時、一村の画風は大きなヒントになると思われる。なぜなら、彼は感覚から手ごたえを失い、合成写真的に作品を描く様になったにもかかわらず、なぜか「現実の奄美の自然を描く」というモチベーションまで失った様には見えないからだ。ならば、一連の奄美作品で一村が表現しようとした、彼の思う自然（現実）とは何か。本節は本論全体の締めくくりとして、一村芸術を代表する二つの作品を紹介したい。

第二項 《不喰芋と蘇鉄》

一村が奄美で描いた作品の中で、彼が「私の命を削った繪で閻魔大王えのお土産品」と称して手放したがらなかった作品が二つある。ひとつは《不喰芋と蘇鉄》、もうひとつは《アダンの海辺》である。これら是一村の画業の集大成として広く知られる作品であり、当然一村の研究においても、最も注目される作品である。そしてこれらは、近代とは別のリアリズムの在り方を提案しているように思われるので、順に分析していく。

まず『不喰芋と蘇鉄』（図 88）に関しては、第四節でみてきたような奄美作品の典型的スタイルによって構成された作品である。この作品は、おそらく最も分析の盛んな内の一作であって、例えば前村氏は以下の様子に書いている。

画面で最も大きい面積を占めている「クワズイモ」に描かれているのは、花芽が出てつぼみになり、徐々に花が咲き始め、そして実ができ、だんだん赤く結実し朽ちるま

での様子。また、葉っぱも芽を出しだんだん大きくなり、大きく広がった状態、横から見た状態、そして枯れた状態を描き分けてある。つまりクワズイモ1本の中に、奄美の子規の移り変わりを入れ、生命の誕生から死までを象徴的に表したのである。〈中略〉これらのことから、《不喰芋と蘇鉄》の主題は、奄美という小宇宙を舞台に奄美の生き物の繁栄・奄美の信仰を表したもので、いわゆる「曼荼羅」的意味合いを含めたものである。³⁵⁶

本章ではこれまで、こうした一村のモチーフに対する生態学的なこだわり、積極的に触れて来なかった。しかし序論で渡久地氏の調査を引用したように、これら奄美の作品の中で組み合わせられた植物たちは、「開花期・結実期」「生態分布」「地理分布」という観点からして、殆ど矛盾のないよう構成されている。これを踏まえて渡久地氏は、このように書いている。



図88 田中一村《不喰芋と蘇鉄》

絹本彩色 155.5×83.2cm

《奄美植物景觀画》はある特定の場所の植物景觀を写しとったいわゆる景觀図ではない。立神（離れ岩）が描かれている「不喰芋と蘇鉄」でさえ、立神の見えるある特定の場所からの眺めではない。つまり《奄美植物景觀画》は、植物を調査し写生し、それを植物的自然の法則（季節、生態）に則って「絵に構成」した、いわば複数の植物をアイディアルに綜合した植物景觀画である。絵に構成された各植物は、多くの観察と写生のなかから最も相応しい形として選び択られたものである、といえよう。³⁵⁷

筆者の専門は生態学ではないので、この渡久地氏の調査結果を再検証する立場にはない。そこでこの調査結果を自明のものとして扱うとすれば、こうした生態学的なこだわりは、確かに前村氏の指摘する、クワズイモの描写にも表れていると言える。

こうしたこだわりには、自然を感覚によって捉えられた風景としてではなく、個々の生物として観察しようとした一村の姿勢が大きく関係するだろう。この一村のリアリズムの在

³⁵⁶ 前村卓巨「『奄美時代』（1958~1977）の田中一村について」『田中一村 新たなる全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010年、255頁。

³⁵⁷ 渡久地健『サンゴ礁の人文地理学』古今書院、2017年、197頁。

り方は、旅先の風景を描いた魁夷と、ちょうど対比的な関係として説明できる。魁夷は旅人であり、常に距離をとって自然を眺めた。対して一村の場合、自然を外部から見るのではなく、自然の中で暮らしながら絵を描いている。一村は千葉で暮らした時代から、常に生活の中で直接自然と関わってきた。大矢氏はこのように書いている。

一村にとって、この千葉寺は理想的な居場所であり、〈中略〉そこから推測できるのは、モチーフを求めてわざわざ旅に出るということはしなかったのではないかということである。³⁵⁸

また渡久地氏によれば、奄美で描かれた作品に登場する植物の殆どは、人間の生活圏の近くで観察できるものであった。

《奄美植物景觀画》を構成する植物の生態分布を見渡して注目すべき点は、「山地林内」が意外と少ない点である。逆に「屋敷（栽培植物）」「海岸」「低地」などが目立つ。《奄美植物景觀画》は、その大半が林縁、海岸、集落内、路傍の植物景觀である。³⁵⁹

一村にとっての植物は風景であるより先に、自身の生活に直接かかわる薬草や野菜であった³⁶⁰、鳥はモチーフであるだけでなく、時に食料ともなった³⁶¹。そうした、自然と直接関わろうとする意識は、自然を単なる風景として捉えるだけでは満足しない。事実、一村のリアリズムが風景画的なものと花鳥画的なものに分裂するのは、千葉寺で鳥を飼い、農作業をしながら絵を描いた頃からである。

また、こうした自然への興味が、更に生態学的方面へ伸びて行くきっかけがあったとすれば、一村が1950年と1954年にそれぞれ手掛けた《草花図天井画》と《薬草図天井画》が挙げられるだろう。前者は個人宅の天井板に42種、後者は聖徳太子殿の天井板に49種の薬草を描く大仕事である。この仕事において、一村は依頼者側が指定した植物の特徴を正確に描き分けながら作品化する必要があった。大矢氏は、こうした仕事が一村作品の「モチーフの幅を広げた」³⁶²と指摘している。この様な経験を経た一村にとっての自然は、視覚的印象を超えて、科学的、生態学的な精確性を伴うものとなっていったと考えることが出来る。

ところで《不喰芋と蘇鉄》に話を戻せば、こうした生態学的なこだわり、特にクワズイモ

³⁵⁸ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018年、170頁。

³⁵⁹ 渡久地健『サンゴ礁の人文地理学』古今書院、2017年、193頁。

³⁶⁰ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018年、495頁。

³⁶¹ 中野淳夫『日本のゴーギャン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009年、49,50頁。

³⁶² 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018年、290頁。

の描写は、その背後の立神の存在も相まって、何か意味の込められたものに見える。前村が《不喰芋と蘇鉄》を死生観の表現として解釈したことも、そうした連想によるのだろう。そして、仮に一村が何かしらの意味を込めたとすれば、そこに南画家としての経験の影響は大きいと思われる。第二節でみてきたように、一村は元々「旧派」の南画家であった。その南画を竹喬らの新南画と比較するなら、何よりの違いは絵画としての自律性に志向しているかどうかである。新南画の場合、それは南画の形式を借りた写実であり、つまり風景画であった。しかし本来、南画は「風景」でも「絵画」でもない。一村の画業の初期に目指された南画は現実の観察に基づいた描写ではなかったし、余白には画賛も書き込まれていた。つまりそれは、視覚的に楽しむだけの作品ではなくて、読む作品であった。ならば同じように、この奄美における一村の作品を、読むリアリズムとしての性格を持った作品だと、考えることは出来ないだろうか。

第三項 《アダンの海辺》

そこでもう一つの作品《アダンの海辺》(図 89) もみていきたい。この作品はその名の通り、海辺に生えたアダンを描いた作品である。画面中央やや下に配置されたイエローオレンジの実が近景のメインモチーフとなり、そこから広がるアダンの葉と背景の奥行きが、画面全体を支配している。この《アダンの海辺》に関しては、上記の《不喰芋と蘇鉄》にみるような先行研究はあまりない。それはこの作品が《不喰芋と蘇鉄》と比べて、やや例外的な画面構成であることに起因するのかもしれない。というのも、この時期の一村の作品は、近景を動植物が埋め尽くし、その隙間から僅かに遠景を覗かせる構図が多い。先の《不喰芋と蘇鉄》はその典型であったといえる。しかし一方で、《アダンの海辺》は近景がアダン一本のみで、背景の空と海が画面の大きな割合を占める。絵としては普通の構成であるが、近景から遠景までシームレスな空間演出が、一村作品にしては風景的すぎる。《アダンの海辺》には、なぜこんなにも広く空と海が描かれているのだろうか。

この作品について、一村はこのように語っている。

この繪の主要目的は乱立する夕雲と海濱の白黒の砂礫であってこれは成功したと信じて居ります。³⁶³

一村の奄美作品について多くの識者が指摘する要素に、モノトーンによる湿度の表現が挙げられる。一村の奄美作品は亜熱帯の色鮮やかなモチーフを描いていながら、作品としては彩度の控えめなものが多く、《枇榔樹の森》の様に、殆どを墨で描いた薄暗い雰囲気の商品もある。先にみた《不喰芋と蘇鉄》にしても、背景の空は晴れているはずなのに、まるで

³⁶³ 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年、658 頁。

曇っているかのようなグレートーンだ。一村がそうした奄美の湿度、気候を意識して構図に反映していたであろうことは疑いなく、その点においてこの《アダンの海辺》も、「乱立する夕雲」を主目的に据えているところが共通している。《アダンの海辺》で一村が描きたかったのは、この背景の空と海なのだろう。しかしそれなら、あたかもメインモチーフとして描かれていながら、一村自身が言及しなかったアダンには、一体どのような意味があるのか。

そこで、アダンの葉の様子に注目したい。若い葉と老いた葉が上下で描き分けられ、植物の成長過程が演出されている。下から上へ、過去から未来へ伸びあがる様子が、乾いた幹と水分を含んだ若葉の対比でもって、植物の生きた時間の表現となっている。こうした「湿」と「乾」の対比は、この作品においてなによりも重要な要素であると思われる。なぜなら、植物にとっての「湿」と「乾」は、そのまま「生」と「死」に翻訳することも可能だからだ。植物は先端に水分を集め、葉を茂らせて光合成を行う。一方で、古い細胞は死んで乾いて積み重なり、幹となって生きた細胞を支え続ける。一村はこの変化を追おうとした。だからアダンの若い葉はしなやかに空中に伸び、一方で幹に近い葉はその役割を終え、乾いて自重で折れ曲がる。その表現の為に、一村は丁寧にアダンの色の変化を探っている。『田中一村 新たなる全貌』では、《アダンの海辺》の葉の彩色について、以下の様に分析されている。



図 89 田中一村《アダンの海辺》

絹本彩色 156.0×76.0cm 1969 年

子細に観察すると、緑色から青色の幅広い顔料が部位によって細かく使い分けられており、群青の色そのものが使われた青い部分もあるなど、相当多数の顔料固有の色が見いだされる。〈中略〉一村の遺品にあった絵具一式には計 375 袋の顔料が少量ずつ保存されており、それを見本に絵具を注文したとおぼしいが、特に多いのはこの緑系、青系の顔料で、緑色は実に 100 種近い絵具を用意していた。アダンの葉の鋭い刺も墨や茶色などの場所によって色を変え、葉の翻りも色を入れ替えて表現されている。³⁶⁴

³⁶⁴ 『田中一村 新たなる全貌』千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010 年、282 頁。

この分析は、一村がアダンの葉の状態の変化を描写する為に、色彩に神経を尖らせていたということを裏付ける。

そしてその意義は、背景を併せて考えることで明らかになる。アダンの生える地面は乾いた砂礫で埋め尽くされており、「乾」の中の「湿」としてのアダンを引き立てる。そして空間全体としてみると、手前に乾いた砂礫が広がる一方で、遠景には「湿」の根源たる海があり、そこから同じ「湿」の塊である巨大な積乱雲が立ち昇る。手前の乾いた地面と積乱雲の湿った空気の組み合わせが奄美の気候の表現になるとともに、動的な「湿」と静的な「乾」との関係が、強烈なコントラストを生んでいる。前景に大きく配置されたアダンは、こうした背景の「湿」と「乾」を、「生」と「死」に翻訳するための装置であろう。《アダンの海辺》は一見非常に自然な風景ではあるが、画家がそのつもりで構成しなければ、ここまで整理された「生」と「死」の対比構造は生まれ得ない。この作品は、表面的には風景画的で、一村が奄美で実践した花鳥画的なスタイルとは異なる。しかし、本質的には同様の意識で組み立てられたものである。奄美で一村が辿りついたのは、視覚的印象を超えて対象の本質に迫る、非感覚主義的なリアリズムの在り方であった。

第四項 今日におけるリアリズムの可能性

近代日本画のリアリズムの根幹は、洋画由来の風景的リアリズムであった。それを一言で説明するならば、目に見えるものしか描かないという、感覚に依ったリアリズムである。そしてだからこそ、自然の模倣の否定から始まった近代日本画は、常に目に見えないものを描こうとしてきた。例えばアララギ派写生論は、写生の伝統を文字通り、「生を写す」行為として解釈し、自然の外観以上のものを画面に表現しようとしたのである。

ただし、そこで目指されたのは自然の「生」の表現というよりも、それを描く画家の「生」の表現である。それはアララギ派の「写生」に限らず、近代日本画のリアリズムに通底する性格であった。近代日本画家にとってのリアリズムとは画家の個性の表現であって、自然の生命を描くこと自体は目的ではない。そのようにして近代日本画のリアリズムが画家自身を描くことに終始したのは、それが近代という時代の特徴であったからかも知れない。

一方で一村の画風は、そうした感覚主義を脱して、対象の側の本質に迫ろうとする質ものである。前項で《アダンの海辺》について分析したように、そこでは自然の「生を写す」ことが目指されているのであって、それは近代的「写生」とは、区別されるべきものだ。

先述したように、現代においては、感覚、とりわけ視覚の価値を絶対化する近代のリアリズムは生き長らえない。一村たち戦後世代においては、個性の表現としての写実の在り方が、意識されなくなっている。そうして視覚の特権的な地位が失われることによって、一村はおそらくそれと意識せずに、感覚主義という近代的「写生」の限界を超えて行った。西洋から輸入された「写実」、透視図法的なリアリズムの系譜から、一步外へ踏み出したのである。つまり、一村の画風はポストモダンの先取りとも言えるものであって、彼が死後 1980 年代

になって再発見されたことは、社会がそこに追いつき、彼の画風が評価される余地が生まれたものとして解釈することも可能だろう。抽象絵画を例外とすれば、絵画芸術は基本的に、自然の模倣をやめられない。そこで本論は、この 21 世紀においても絵画における自然の模倣を、手段以上のものとして実践する可能性として、一村のリアリズムが有効であると結論付ける。

参考文献

【一般図書】

- アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『美術真説』龍池会、1882 年。
- 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015 年。
- 荒木慎也『石膏デッサンの 100 年』三重大学出版会、2016 年。
- 伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』白水社、1990 年。
- 今橋理子『秋田蘭画の近代』東京大学出版会、2009 年。
- 今橋理子『江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995 年。
- 大矢鞆音『評伝 田中一村』生活の友社、2018 年。
- 岡部三郎『栖鳳とその周辺』至文堂、1974 年。
- オギュスタン・ベルク『日本の風景・西欧の景観』篠田勝英訳、講談社現代新書、1992 年。
- オーギュスト・コント、ハーバート・スペンサー『コント/スペンサー』清水幾太郎編、中央公論社、1986 年。
- 柏木智雄、倉石信乃、新畑泰秀『明るい窓：風景表現の近代』大修館書店、2003 年。
- 加藤昭作『評伝 平福百穂』短歌新聞社、2002 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—大正編』笠岡市立竹喬美術館友の会、2003 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 1』笠岡市立竹喬美術館友の会、2004 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 2』笠岡市立竹喬美術館友の会、2005 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 3』笠岡市立竹喬美術館友の会、2006 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 4』笠岡市立竹喬美術館友の会、2006 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 5』笠岡市立竹喬美術館友の会、2008 年。
- 小野竹喬『竹喬のことば—昭和編 6』笠岡市立竹喬美術館友の会、2009 年。
- 加藤邦彦『田中一村の彼方へ 奄美からの光芒』三一書房、1997 年。
- 柄谷行人『日本近代文学の起源』岩波現代文庫、2018 年。
- 川端龍子『画室の解放』中央美術社、1924 年。
- 川端龍子『わが画生活』大日本雄辯会講談社、1951 年。
- 神林恒道『近代日本「美学」の誕生』講談社学術文庫、2006 年。
- 神林恒道『美学事始』勁草書房、2002 年。
- 北澤憲昭『日本画の転位』ブリュッケ、2011 年。
- 北澤憲昭『「列島」の絵画：「日本画」のレイト・スタイル』ブリュッケ、2015 年。
- 北住敏夫『寫生説の研究』角川書店、1955 年。
- 金原省吾『東洋画概論』古今書院、1924 年。
- 草薙奈津子『日本画の歴史 近代篇』中公新書、2018 年。
- 草薙奈津子『日本画の歴史 現代編』中公新書、2018 年。
- クラウス・クライマイアー『ウーファ物語』平田達治、山本圭樹訳、鳥影社、2005 年。

ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2007 年。
 小林照幸『神を描いた男 田中一村』中央公論社、1996 年。
 斎藤茂吉『斎藤茂吉全集 第六巻』岩波書店、1974 年。
 斎藤茂吉『斎藤茂吉全集 第九巻』岩波書店、1973 年。
 佐々木徹『東山魁夷ものがたり』ビジョン企画出版社、2002 年。
 島木赤彦『赤彦全集 第四巻』岩波書店、1969 年。
 島木赤彦『赤彦全集 第八巻』岩波書店、1969 年。
 志賀重昂『日本風景論』岩波文庫、2001 年。
 ジョン・ラスキン『風景の思想とモラル 近代画家論・風景編』内藤史朗訳、法藏館、2002 年。
 新保祐司『フリードリヒ崇高のアリア』角川芸術出版、2008 年。
 杉山寧『画伯の余白に』美術年鑑社、1989 年。
 関川夏央『白樺たちの大正』文春文庫、2005 年。
 高階秀爾『日本近代美術史論』講談社学術文庫、1990 年。
 高村光太郎『美について』筑摩叢書、1967 年。
 竹内栖鳳『栖鳳藝談』竹内逸編、全国書房、1947 年。
 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936 年。
 武田清子『人間観の相剋 近代日本の思想とキリスト教』弘文堂、1967 年。
 田中喜作『初期南画の研究』中央公論美術出版、1972 年。
 田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988 年。
 田中浩『田中浩集 第五巻』未来社、2013 年。
 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館、2004 年。
 辻鏡子『回想の父・土田麦僊』京都書院、1984 年。
 辻惟雄『奇想の系譜』ちくま学芸文庫、2019 年。
 渡久地健『サンゴ礁の人文地理学』古今書院、2017 年。
 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、1922 年。
 永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、2007 年。
 中島健蔵・中野好夫・河盛好蔵・桑原武夫『中島健蔵・中野好夫・河盛好蔵・桑原武夫集』筑摩書房、1982 年。
 中野好夫『日本のゴーギャン 田中一村伝』南日本新聞社編、小学館文庫、2009 年。
 ハーバート・スペンサー『ハーバート・スペンサー コレクション』森村進編訳、ちくま学芸文庫、2017。
 速水御舟『絵画の真生命』中央公論美術出版、1996 年。
 東山魁夷『日本の美を求めて』講談社学術文庫、1988 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社、1978 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 2 私の窓』新潮社、1978 年。

東山魁夷『東山魁夷画文集 3 風景との対話』新潮社、1978 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 4 白夜の旅』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 5 美の訪れ』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 6 ドイツ紀行』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 7 オーストリア紀行』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 8 唐招提寺への道』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 9 六本の色鉛筆』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 10 水墨画の世界』新潮社、1979 年。
 東山魁夷『東山魁夷画文集 別巻 旅の環』新潮社、1980 年。
 東山魁夷『風景との対話』新潮選書 1994 年。
 東山魁夷『僕の留学時代』日本経済新聞社、1998 年。
 東山すみ『東山魁夷を語る』美術年鑑社、2008 年。
 平野重光『竹内栖鳳 芸苑余話』京都新聞社、1989 年。
 平福百穂『竹窓小話』古今書院、1935 年。
 平福百穂『日本洋画の曙光』岩波書店、2011 年。
 廣田孝「竹内栖鳳近代日本画成立に関する研究」
 福井利吉郎『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版、2000 年。
 古田亮『教養の日本美術史』ミネルヴァ書房、2019 年。
 古田亮『俵屋宗達 琳派の祖の真実』平凡社新書、2010 年。
 古田亮『日本画とは何だったのか』角川選書、2018 年。
 古田亮『美術「心」論』平凡社、2012 年。
 古田亮『横山大観』中公新書、2018 年。
 松下哲也『ヘンリー・フューズリの画法』三元社、2018 年。
 山川武『応挙・呉春・蘆雪 円山・四条派の画家たち』古田亮編、東京藝術大学出版会、2016 年。
 山岸恒雄『セザンヌと鉄斎』思文閣出版、2015 年。
 山崎安治『日本登山史』白水社、1986 年。
 山下一海『俳句の歴史』朝日新聞社、1999 年。
 山下一海『芭蕉と蕪村』角川選書、1991 年。
 山梨俊夫『風景画考 I』ブリュッケ、2016 年。
 山梨俊夫『風景画考 II』ブリュッケ、2016 年。
 山梨俊夫『風景画考 III』ブリュッケ、2016 年。
 横川毅一郎『福田平八郎』美術出版社、1949 年
 横山大観『大観芸談』講談社、1968 年。
 『国画創作協会 第 1 巻』ゆまに書房、2003 年。
 『国画創作協会 第 2 巻』ゆまに書房、2003 年。

『无声会 第1巻』 ゆまに書房、2002 年。

『无声会 第2巻』 ゆまに書房、2002 年。

【展覧会カタログ、画集】

『足立美術館所蔵 榊原紫峰展』 足立美術館、1986 年。

『今村紫紅：その人と兵衛：特別展』 山種美術館、1984 年。

『小田野直武と秋田蘭画』 サントリー美術館、2016 年。

『小野竹喬』 学習研究社、1991 年。

『小野竹喬—その人と芸術—』 山種美術館、1995 年。

『小野竹喬展』 北海道立近代美術館編、北海道立近代美術館、1997 年。

『菊池契月と日本画の西・東』 長野県信濃美術館編、信濃毎日新聞社、1988 年。

『金鈴社の画家たち』 京都国立近代美術館、1977 年。

『幸野楳嶺とその高弟展』 京都府立総合資料館、1975 年。

『国画創作協会回顧展』 京都国立近代美術館編、1993 年。

『コドモノクニ名作選 上巻』 アシェット夫人画報社、2010 年。

『小林古径展』 東京国立近代美術館、日本経済新聞社、2005 年。

『山水から風景へ 京都日本画の流れ 文麟、楳嶺、栖鳳』 京都市美術館、京都新聞社、1995 年。

『杉山寧』 座右宝刊行会編、集英社、1976 年。

『杉山寧/松岡映丘』 小池正隆、永井信一編、集英社、1987 年。

『植物画の至宝 花木真寫』 源豊宗、北村四郎監、淡交社、2005 年。

『生誕百年 福田豊四郎 わがうたはふるさとのうた』 秋田県立近代美術館、2004 年。

『生誕 100 年 東山魁夷展』 尾崎正明、鶴見香織、中村麗子編、日本経済新聞社、2008 年。

『生誕 110 年 東山魁夷展』 小倉実子編、日本経済新聞社、2018 年。

『生誕 120 年 小野竹喬展』 毎日新聞社、NHK プロモーション、NHK プラネット近畿、2009 年。

『生誕 100 年記念 福田平八郎展』 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992 年。

『生誕 120 年記念 福田平八郎展』 大分県立芸術会館、2011 年。

『雪月花：日本画の抒情：特別展』 山種美術館、1976 年。

『高山辰雄/山本丘人』 小池賢博、瀧悌三編、集英社、1987 年。

『竹内栖鳳展：近代日本画の巨人』 日本経済新聞社、NHK,NHK プロモーション、2013 年。

『竹内栖鳳《班猫》と描かれた動物たち』 山種美術館、2020 年。

『田中一村 新たな全貌』 千葉市美術館・鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010 年。

『田中一村展 琉球弧で開花した美の世界 本土復帰 40 周年記念』 沖縄文化の社、2012 年。

『田中一村作品集 NHK 日曜美術館「黒潮の画譜」』 日本放送出版協会、1985 年。

『土田麦僊展』日本経済新聞社、1997 年。

『富岡鉄斎・竹内栖鳳 現代の水墨画』講談社、1984 年。

『中村岳陵—その人と芸術—』山種美術館、1979 年。

『日展史 9 帝展編 4』日展史編纂委員会、1983 年。

『日展史 10 帝展編 5』日展史編纂委員会、1983 年。

『日展史 16 日展編 1』日展史編纂委員会、1980 年。

『日展史 17 日展編 2』日展史編纂委員会、1980 年。

『日本近代絵画全集 第 14 富岡鉄斎』講談社、1962 年。

『日本近代絵画全集 第 20 今村紫紅』講談社、1962 年。

『日本近代絵画全集 第 22 土田麦僊、村上華岳』講談社、1962 年。

『日本美術院百年史 1 巻上（図版編）』日本美術院、1989 年。

『日本美術院百年史 六巻』日本美術院百年史編集室、日本美術院、1989 年。

『速水御舟/土田麦僊 6』集英社、1987 年。

『東山魁夷』学習研究社、1990 年。

『東山魁夷 Art Album 第 1 巻 美しい日本への旅』講談社、2008 年。

『東山魁夷 Art Album 第 2 巻 森と湖の国への旅』講談社、2008 年。

『東山魁夷 Art Album 第 3 巻 心の風景を巡る旅』講談社、2008 年。

『東山魁夷 ARTBOX 美の眼差し』講談社、2015 年。

『東山魁夷館所蔵作品集,I』信濃毎日新聞社、1991 年。

『東山魁夷館所蔵作品集,II』信濃毎日新聞社、1991 年。

『東山魁夷 第一巻 風景遍歴一』講談社、1990 年。

『東山魁夷 第二巻 風景遍歴二』講談社、1990 年。

『東山魁夷 第三巻 欧州紀行』講談社、1990 年。

『東山魁夷 第四巻 中国紀行』講談社、1990 年。

『東山魁夷 第五巻 障壁画』講談社、1990 年。

『東山魁夷・中国の旅展』神戸市立博物館編、1982 年。

『東山魁夷展』東京国立近代美術館編、日本経済新聞社、1981 年。

『東山魁夷展』大須賀潔、吉田俊英、木下直之編、東山魁夷展組織委員会、1988 年。

『東山魁夷 唐招提寺全障壁画展』日本経済新聞社、1982 年。

『東山魁夷の絵手本』美術年鑑社、2004 年。

『東山魁夷「わが旅の道」展』日本経済新聞社編、日本経済新聞社、1991 年。

『平福穂庵・百穂父子展』角館町平福記念美術館、1998 年。

『平福百穂 その人と芸術 特別展 生誕百年記念』山種美術館、1977 年。

『平福百穂素描集』秋田魁新報社、1982 年。

『平福百穂展』宮城県美術館、茨城県天心記念五浦美術館、美術館連絡協議会、2019 年。

『福田平八郎作品展 ソ連寄贈』山陽新聞社、1976 年。

『福田平八郎—その人と芸術—』山種美術館、1983 年。
『米寿記念 東山魁夷展』長野県信濃美術館、1995 年。
『もっと知りたい東山魁夷（アート・ビギナーズ・コレクション）』東京美術、2008 年。
『結城素明：その人と芸術 特別展』山種美術館、1985 年。
『横山大観・竹内栖鳳』集英社、1987 年。

【雑誌掲載論文】

石川宰三郎「帝展審査員漫評（二）」『現代』1921 年 12 月号。
井上章一「法隆寺の「発見」」『人文學報』1990 年。
岡崎麻美「幸野楳嶺の絵画理念「十格」とフェノロサ『美術真説』 その作画と教育」
『美術史』2004 年 10 月号。
岡本橘仙「光琳は所謂装飾画家に非ず」『三越』1915 年 8 月号。
川路柳虹「帝展日本畫評」『アトリエ』1929 年 11 月号。
神崎憲一「帝展日本畫の二三の焦點」『アトリエ』1932 年 11 月号。
小高根太郎「无聲會の自然主義運動」『美術研究』1956 年 3 月号。
川端龍子、川崎小虎、福田平八郎、大田耕治「帝国日本畫合評会」『美術新論』1932 年 11
月号。
小林古徑「東洋畫の寫實」『美術』1935 年 2 月号。
米地文夫「志賀重昂『日本風景論』と愛郷心・愛国心」『総合政策』2004 年 2 月号。
佐々木徹「東山魁夷における西洋と東洋」『追手門学院大学文学部紀要』1990 年。
塩谷純「川端玉章の研究（三）」『美術研究』2010 年 8 月号。
錢正枝「[論説]「日本」の混合性と純粹性——岡倉天心の「日本美術史」講義を中心に——」
『社会システム研究』2019 年 3 月号。
竹内栖鳳「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』1901 年 8 月号。
田中淳「後期印象派・考——一九一二年前後を中心に（上）」『美術研究』368 号、1997 年 12
月号。
田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開」『Core Ethics』2007 年号。
堂谷憲勇「写生画論」『萌春』1962 年 5 月号。
廣田孝「竹内栖鳳の絵画論」『美學』2000 年夏号。
廣田孝「竹内栖鳳の西洋風景画制作について：写真利用に関する一考察」『デザイン理論』
2000 年。
福田平八郎「『大毎美術』に収載された福田平八郎自筆原稿より」『視る』2007 年 5/6 月
号。
福田平八郎「「鯉」が水を離れるまで」「美之國」1935 年 8 月号。
福田平八郎「大正の頃」『日本美術』1943 年 5 月号。

福田平八郎「美の遍路——支那に行く氣持——」『美之國』1928年4月号。

古田修「帝展日本畫評」『中央美術』1921年11月号。

宗像晋作「福田平八郎の画業における六潮会の意義」『大分県立美術館 研究紀要 第2号』

公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館、2018年。

宗像衣子「東山魁夷の芸術：色と形の表現性」『神戸松蔭女子学院大学研究紀要.文学部篇』
2012年。

山口林治「帝展の逸品考」『白日』1932年12月号。

臧新明「東山魁夷の画業における「対称性」に関する考察<研究ノート>」『芸術研究』2005
年。

横関隆登「中原省三の郷土風景論にみる明治期における郷土風景論の動向」『ランドスケープ研究』第10巻、2017年。

【新聞記事】

春山武松「院展評（二）」『大阪朝日新聞』1934年9月8日付

平福百穂「江漢以前の洋畫家」『美術新報』1903年11月5日付。

「フェノロサ氏演説」『日出新聞』1886年6月13,15,16,17,19,20日付。