

日本画と南画 土田麦僊と橋本閑雪

稲賀 繁美

Seasonal Opinions on Visual Facts

橋本閑雪といえは明治末年から京都を拠点に南画復興に功績のあつた画家、というのが通り相場だろう。通常、閑雪を「関西の日本画」という枠組みで扱うことは少ない。だが人間関係、絵画技法、扱う主題に跨って、閑雪は京都の日本画の近代と密接に繋がっている。むしろ「南画」と「日本画」あるいは「洋画」といった範疇を縦割りにして相互に分離してしまうと、京都盆地を中心とした藝術活動の生態を取り逃がす恐れすら生じる。

麦僊と閑雪との交差

閑雪はそもそも竹内栖鳳の「竹丈会」に入門して画業を始めている。入門早々、画塾に掲げられた馬の図を指して「へたくそ」だと閑雪が腐したので門弟たちが慌てた、という逸話が伝わる。ほかならぬ栖鳳の手によるお手本だったからだが、当の栖鳳はかえってこの生意気な門弟を嘉したという。そこに佐渡から土田麦僊が入門してくる。閑雪は「あいつ、ちょっと怖い奴だぜ」と評したというが、麦僊の《清風》(二九〇五)はもっぱら閑雪の指導で成ったといわれ、吟味した栖鳳が「だいぶ橋本流ですな」と講評したので閑雪は「恐縮」した、と後年に述懐する。閑雪の《涼陰》(二九一一)が描く肌脱ぎの仙人を女性に置き換えればどうだろう。麦僊がポール・ゴーガンの南洋趣味から刺激を得て制作した

と推測される《島の女》(二九一二)の、無花果の緑陰で涼を取る半裸の女性像との類縁は、否定すべくもない。さらに大正二年の文展に麦僊は《海女》(二九一三)を出展し、入選の榮譽を担う。その海の藍とまぶしいほどの砂浜の明度との対比は、賛否交々話題を撒いた。

閑雪はその翌年に《南国》(二九一四)(図1)を出展する。揚子江の帆船に生活の糧を得る海民を描く屏風大作で、第八回文展で最高賞の「二等」を獲得する。麦僊の《海女》が青と白との対比を強調したなら、閑雪は船を朱色に塗り、陽光の反射する帆布に金箔を施す。閑雪は新聞談話に「昨年の麦僊君の『海女』よりもっと奇怪」な作品だ、などと自画自賛してみせ、麦僊を意識した題材かつ彩色だったことを自白している。さらに画面手前から船の舳先を斜めに突入させる構図は、葛飾北斎が『富嶽三十六景』の《常州牛堀》や『北斎漫画』第六篇の《隠岐》などで取り入れた工夫。それ自体が、泰西渡りの透視図法を換骨脱胎した意匠であり、ファン・ゴッホやワシリー・カンディンスキーも啓発されていた、日本流の大胆な遠近誇張法が、ふたたび日本近代に里帰りした証拠物件でもある。

栖鳳との確執

ふたりの師匠であつた栖鳳も同時期に《舟と鷗》(二九一一)で同様の



図1 橋本関雪《南国》(1914) 姫路市立美術館(部分)

に置換される。ここには日本画と漢画との切磋琢磨がある。

だがそこには敵愾心すら孕まれていた。その一傍証だが、関雪には《倪雲林》(一九一七)も知られる。なぜこの元宋四大家のひとつとして著名な画家を関雪は肖像に選んだのか。倪雲林は蘇州四大庭園のひとつ、獅子林の整備に尽力していたことでも知られる。おりから関雪は銀閣寺ほど近くの地所を購入し、広大な庭園を擁した「白沙村荘」の築造を開始し、大工事は都人を驚かしていた。思うにこの邸宅造営事業も、倪雲林に肖ったものではなかったか。その関雪は、関東大震災の直後に

構図を試みながら、なぜか未完成のまま放棄しているのは、意味深長といつてよからう。栖鳳の鷗は関雪の屏風では燕に置き換えられる。その一方、海女が暖を取る藍色の布は、フェルディナンド・ホドラーが《夜》に描いた黒い布から麦偲が着想を得たものと推測されるが、それが関雪作では金色の帆布の間に覗く、屋形舟の濃緑色の竹筵

「家」と題する随筆を執筆し「震災バラック」にも及ばぬ「虚偽の風流」に現を抜かず「茅葺」趣味を嘲弄する。ここで言外に揶揄されていたのが、他ならぬ竹内栖鳳の離れ「霞中庵」のことだった。関雪の栖鳳に対する対抗心には、いささか常軌を逸した逸話も少なからず残される。だがそこにこそ、京都日本画壇の近代の表裏をなす、隠された力学の一斑を定位しておきたい。

《南風》に戻るなら、揚子江の五月の濁流に映える陽影は、中国学者の青木正児も著書『江南春』に美しく描写している。明清文人画の雄・石濤の復権に尽力したその「支那学者」青木についても、関雪は直接名指しこそしないが、露骨に揶揄する文章を残している。曰く石濤の『画語録』の記述は禅語のようなもので、それを講義しても講師も聴衆もたまったものではあるまい、というのである。さらに《南国》という題名は、和田三造の《南風》を想起させる。麦偲の《島の女》同様、伊豆大島に取材し、一九〇七年の第一回文展で洋画部門の最高賞の二等賞を受賞した傑作である。中村彝が伊豆大島でセザンヌばりの風景を描くのも直後の一九一五年。さらにウクライナから来日したロシア未来派のダヴィッド・ブリューリクやパリモフも伊豆大島で制作に勤しむことになる。この時期の日本の「南洋ブーム」が絵画の世界でいかに展開されたかは興味津々。麦偲や関雪の画題選択には、東京画壇への対抗心も窺われ、同時代横断の視野から、改めて再考するに値しよう。

國画創作協会と南画流行と

大正初期から顕著となる「支那趣味」の背景には、おりから、一九一一年の辛亥革命以降の政治的混乱、羅振玉や王國維に代表される大陸からの文化人亡命者や、満人官僚が収集していた文物の国外流失がある。

さらには一九一四年の第一次世界大戦の勃発とともに、欧州への渡航は大きく制限されることになる。関西各地や京都に新舶来の中国美術収集が種々形成されるのはこの時期であり、中国からの要人たちと密接な親交のあった儒学者・橋本海関の子息であった関雪は、幼少時からそうした最新流行のただなかで成長を遂げた。

同時代の新文化運動としては、雑誌『白樺』に集った白樺派が喧伝される。泰西舶来の最新流行への追従こそが「白樺」の時代の主たる潮流であったかのように、とかく理解されてきた。だが白樺同人も第一次世界大戦後、とりわけ関東大震災で『白樺』が廃刊される時期には、顕著な「東洋回帰」の傾向を見せる。昭和にはいと柳宗悦は京都の上賀茂で民藝協団を設立するし、岸田劉生もその早すぎる最晩年、京都に移住して北宋画の趣に沈潜し、水墨による南画への傾倒を強める。そうした経緯を改めて回顧してみると、むしろ京都における関雪周辺の「支那趣味」は、東洋回帰の文化潮流に先鞭をつける動きではなかったかとも推測され、劉生らはようやく二〇年代を迎えて、遅まきにそこに巻き込まれたもの、とも解釈できる。従来の常識的な理解とは異なる文化動向が、「近代京都」に胚胎し、ついで「関西モダニズム」へと発展を遂げていった、とする見方も有効となる。

一九一八年に発足した「國画創作協会」の動向を、この角度から再検討するとどうだろう。麦僊らが協会を設立した裏には、度重なる文展落選に対する憤怒があったが、関雪はこの文展で当時もっとも注目される花形のひとりに出世していた。《南風》の翌年、一九一五年に関雪は《峽江の六月》(図2)と題する全長7尺を超える六曲二双の大作を出品する。前年に獲得した無鑑査の特権を利用した破天荒な野心作である。

南宋は夏珪の《長江万里図巻》などの名品の跡を襲う画題だが、関雪の

作品では、黄と橙色の大胆な配色が異彩を放つ。さらにまた翌年の第十回文展出品には《煉丹》(一九一六)(図3)。丹色に黒の衣に身を包んだ仙人と、周囲の緑青の苔むした岩、両者の目を射る原色の対比は、観衆や識者から「可なりの反感」を買った、と関雪は自慢げに述べた(「制作をまえに」一九二五年)。構図には、その先も関雪が密かに参照するペルシア細密画が、下敷きに隠れている。彩色、趣向、画題いずれも、無鑑査ならではの、自信満々、意図的な挑発行為であったはずだ。

これら《南風》《峽江の六月》《煉丹》などには、従来の淡彩水墨画の常識からは逸脱した原色が横溢する。これを例えば国画創作協会第一回展に出品された小野竹橋《波切村》(一九一八)、土田麦僊《湯女》(一九一八)あるいは野長瀬晩花《初夏の流》(一九一八)などと並べてみると、どうだろうか。瀬戸内の故郷ほど近くの島並を、青い海と褐色の大地、新緑の緑と横溢する新鮮な原色で描き出した《波切村》、藤の咲く松林の下に赤い浴衣の女性を配した《湯女》、そして緑陰濃い溪流に赤と青の衣服を纏った女性が佇む《初夏の流》。いずれも関雪のこれみよがしの挑発行為に感応した色遣いではなかったか。さらには関雪の活躍ぶりへの聊かならぬ嫉妬交じりの目配せすら裏に含んだ野心作ではなかったか。

そして関雪側もまた、そうした麦僊らの試みに決して無関心ではなかった。関雪は近年の画事に触れ「油彩が描くものとなり、日本画が塗る流となつて、主客顛倒の有様となつた」と観察していた。そこには東京は日本美術院の朦朧体に始まるカラ刷毛を多用した運筆から始まり、ほかならぬ國画創作協会の面々の画業が念頭にあったものとみてよからう。滞欧期の土田麦僊は、油彩画家の黒田重太郎と語らってモンパルナスの画塾で、アンドレ・ロートやクロード・ビュシエール風の規格化された

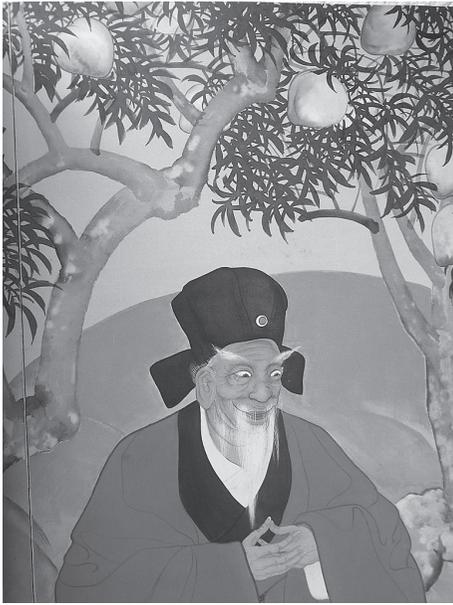


図3 橋本関雪《煉丹》(1916)『橋本関雪展』兵庫県立美術館 2013 (部分)

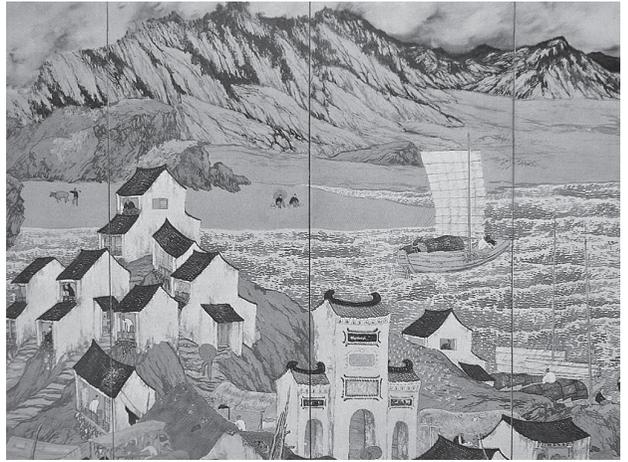


図2 橋本関雪《峡江の六月》(部分) 兵庫県立美術館

立体派的構図を試している。素描《巴里の女》などに見られるその経験は、帰国後の《舞妓林泉》(一九二四)の人体や背景の築山の描写にも顕著に現れる。だが関雪はすでにそれに九年先駆ける《峡江の六月》でブラック風のキュービックな矩形による白壁と黒瓦の家々を、巨大な屏風のあちこちに点在させていた。さらに訪欧は叶わなかった村上華岳の《松山雲烟》(一九二五)。関雪に劣らず口の悪い富田溪仙は、華岳の「山」を揶揄して「大雅堂の神経衰弱みたいなものが」と悪態をついたことを、黒田重太郎が記録している。だが「神経藝術」とは世紀末のヴィーン分離派の周辺で、批評家ヘルマン・バルが日本美術を批評して用いた語彙だった。

「洋画が却て痛快な筆触を見せて居るに反し、日本画の若い作家はスリ硝子でも曇らしたやうに、うすぼんやりと成るべきクマを手際よくすることに丹精して居る」(『南画への道程』一九二四年)。この関雪の評語は、華岳にとつて、およそ他人事ではなかっただろう。筆致が塗装に隠される事態からの挽回を図り、細かな「筆致の上の軽妙さ」により無数の木立の振動を描いた心象風景、それが《松山雲烟》の「神経藝術」だったはずである。

(国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学教授)

* 関雪の随筆などを含め、引用部分の詳しい出典については、稲賀繁美「表現主義と気韻生動」『日本研究』国際日本文化研究センター、第五一集、二〇一五年、九七―一二五頁をよび Shigemi Inaga, "Western Modern Masters Measured on the East-Asian Literati Template", Pauline Bachmann et al, *Art/Historics in Transcultural Dynamics*, Whijnem, Fink, 2017, SS. 31-46. を参照されたい。

SPECIAL FEATURE: Japanese-style Paintings in Kansai Region

“Japanese-style Paintings in Kansai Region” on Color Gravure Pages

©Heisaku HARADA

Japanese-style paintings developed from the Meiji period to around the active period of Heihachirō FUKUDA (1892-1974) pointing to the following two directions: the emphasis on the extension of the national characteristics based on the awareness of the autonomy of the art from other fields, which was under the influence of modern Western thought; progression with the inner consciousness of “sensualism versus spiritualism” that is similar to “expressionism versus constructivism” of the modern Western art. Was such development kept unchanged after the above period also?

This article aims to discuss this theme in the end, but this time only shows the interim report indicating: ① Detailed descriptions are often seen. ② Various foreign and local cultures have inspired many artists to form new styles. ③ Previously, there were not a few oil paintings showing a strong expressionistic tendency, while there have been relatively many Japanese-style paintings under the influence of the constructivism, and the latter situation continues still now. ④ In spite of this situation, the abstraction has not developed well in Japanese-style paintings.

The color gravure pages show the specific examples of the above consideration and comment on twenty-four paintings by the following twenty-four artists: Hirohiko NAKANO; Shigeo IWASAWA; Akira KAHŌ; Sei UTŌ, Yūjin NAKAJI; Atsushi UEMURA; Akihisa MIWA; Shikō ITŌ; Hisashi IWAKURA; Tatsuzō SHIMIZU; Takao YAMAZAKI; Kōichi TAKEUCHI; Nobuyoshi WATANABE; Yūji KOJIMA; Haruo KITANO; Kōkyō HATANAKA; Toshiaki ŌNO; Masato NISHIDA; Yoshio NISHIHISAMATSU; Yōichi NISHINO; Hitoshi ASANO; Rieko MORITA; Kazumori HOKUTO; Toshihiko UNIGAME.

Kagaku and Hakō — Echoing Spirits

©Yukiko IIO

Kagaku MURAKAMI and Hakō IRIE were the best friends who shared the same artistic view and respected deeply each other’s artworks. Their early styles had the similar tendency, though from circa 1920 their difference became clear. Hakō’s calm

and intelligent eyes accurately understood Kagaku’s innate talent and the luscious charm of his paintings. Hakō’s artworks are often commented in contrast with Kagaku’s, which reveals the essence of Kagaku’s art also.

Japanese-style and Southern-school-of-Chinese-style Paintings in Modern Kyoto — Bakusen TSUCHIDA and Kansetsu HASHIMOTO

©Shigemi INAGA (English: assisted by S. KAWAKAMI)

Kansetsu HASHIMOTO, a painter known as one of pioneers who led the revival of Southern-school-of-Chinese-style painting in Kyoto, might be a key-person to better understanding of the modern Japanese-style painting around Kyoto. He was a senior disciple to Bakusen TSUCHIDA in the atelier of Sei-hō TAKEUCHI and yet he had a rivalry with Sei-hō and his circle.

This paper tries to demonstrate their mutual influence (with the spirit of emulation and opposition) by tracing and analyzing the chronologic development of their representative works from ca. 1911 to 1925. Such influence relationship is seen not only in their choices of subject matters but also in their technical elements and use of colors reflecting the trends of foreign paintings at that time.

Several hidden aspects also might be revealed here in the movement of the Kokuga Sōsaku Kyōkai (The Society for the Creation of National Style Painting) founded by Bakusen and others in 1918.

Terracotta Tumulus Figures (Haniwa) Painted by Kakō TSUJI and Legend of Nomi no Sukune

©Sayoko UEDA

Kakō TSUJI (1870-1931) is a Japanese-style painter in Kyoto in the modern period. This article points out the possibility that his *Terracotta Tumulus Figures (Haniwa)*, which was submitted to the 10th Bunten Exhibition in 1916 to win a special award, is a history painting based on a legend of Nomi no Sukune. In modern Japan, Nomi no Sukune was famous as the person who devised to produce the terracotta figures (*haniwa*) as substitutes for human sacrifice in or around the tumulus through Japanese history textbooks based on *Nihon Shoki (The Chronicles of Japan)* and others. Some critics also suggested the relation between this painting and the legendary person. The terracotta tumulus figures in this painting are modeled on the real ones that were well known through Japanese history textbooks at that time.