

京都画壇における人物画

— 新しい画題の出現 —

廣 田 孝*

Appearance of new style title in Portrait

- In Kyoto school of Japanese style paintings -

Takashi Hirota

1. はじめに

京都画壇の明治、大正、昭和に至る時期のなかで、幸野楳嶺—竹内栖鳳—土田麦僊の三人の画家を取り上げる。彼らが描いた人物画と画題を考察し、世代の交代に従って画題が変化してゆく原因を探るのが本論の目的である。

まず、三人の略歴を述べておきたい。

幸野楳嶺は弘化元年(1844)京都生まれで、円山派の中島来章に就き、やがて四条派の塩川文麟に師事した。森寛斎、岸竹堂らと共に楳嶺は明治前半期の京都画壇を代表する画家であった。

竹内栖鳳は元治元年(1864)京都に生まれ、楳嶺に師事した。明治後半期から大正、昭和初期に活躍した。

土田麦僊は明治20年(1887)生まれ、佐渡島から京都に出て、栖鳳宅に下宿しながら京都市立絵画専門学校と栖鳳私塾の両方で栖鳳に師事した。

つぎにこれらの画家を取り上げた理由を述べたい。

一つめは、生年がほぼ20年ごとに並んでおり、一世代を20年とする考え方に合致して、世代間の変化を見るために都合がよいからである。

二つめは、これらの画家がそれぞれの時期において京都画壇で重要な立場を占めていたことである。

三つめは、楳嶺、栖鳳、麦僊とこの順序で師弟

関係にあったことである。ちょうどこの時期は、日本画の流派が解体してゆく時期でもあるが、子弟関係が係累としてひとつの展開を示すものと考えられる。従って、この様に画家を選ぶ事によって世代ごとの変化が明確に捉えられよう。

本論の概略を先に述べておきたい。

明治前半期、楳嶺の時代まで、人物画に付けられた特定の画題には伝統的な逸話が背後にあった。歴史上の著名な人物が描かれたり、有名な場面が描かれたりすることが多かった。また宗教的な人物であったりもした。この様な場合、作品やその画題を見れば、共通した逸話を思い浮かべることができた。

ところが、明治後半期から大正にかけて、栖鳳が描いた人物画に付けられた画題は従来のようなものではなく、新しい画題であった。

栖鳳が描いた人物は栖鳳と同時代を生きていた人物であり、その人物に対して栖鳳が持った感情を写生を通して描こうとした。そして描かれた人物は栖鳳だけが知っているのであり、従って栖鳳が言説をもって説明を加えることによってしか、その人物にまつわる物語を他人に理解させることはできなかった。そのために栖鳳は画題を新しく付けねばならなかったのである。

栖鳳の次世代になる麦僊のつけた人物画の画題は一般的な名称であった。

*本学助教授

麦僊の人物画は当時の生きた人物を描いているが、麦僊は描いた人物を通して理想的な美を形象化しようとした。即ち、麦僊の描いた人物は生きているのではなく、麦僊の理想美を具現化させるための仮の象形なのであった。そのために栖鳳のような個別の物語は存在せず、いわば抽象的な内容を画題で表す以外になかったのである。

2. 本論で扱う画題について

作品の画題は多種類の付け方がある。本論で扱う画題は多様な画題の全体ではない。従来、宗教、説話、歴史〔有職故実〕などの分野で人物が描かれる時にはそれぞれの画題に固有の逸話が対応してきた。画面に描かれた「人物」にそれぞれの逸話があった。言うまでもなく、画題が同じならば、作者が異なってもその背後にある逸話は常に同じであり、作者と観客が共有出来る逸話が豊富に存在した。歴史上の人物が描かれた場合には、描かれた人物の性格、立場などが明確に判明した。この分野では特にこの特徴が顕著であろう。

なお、本論では榎嶺などの旧世代の使用した画題に対応した内容を逸話、栖鳳からの画題に対応した内容を物語と区別して使用することとしたい。

3. 幸野榎嶺の人物画と画題

榎嶺は人物画をどのように描いたのであろうか。

このテーマを検討するために、現存する榎嶺の人物画24点を、画題によって分類した。その結果はつぎの通りである。

神話を描いた作品として「大和武尊神話」、「神武天皇秋津島叡覧図」、「百済河成図」がある。宗教を題材にした作品に「伐迦尊者」、「羅漢図」、「布袋図」、「恵比寿祝賀図」、「文殊大士図」がある。歴史人物を描いた作品に「八幡公像」、「資朝卿出家図」、「楠公読書図」、「二宮尊徳故事 田家秋景図」(榎嶺遺墨の表記 現在は「秋日田家図」東京国立博物館蔵)、「繁磚解衣図」がある。説話を描いた作品に「秋胡妻採桑図」、「帝釈試三獣図」、「妓女図」、「孟宗図」がある。美人画として「美女納涼図」、「美人戯狗図」、「舞妓図」、「古代遊女図」、「売花賤女図」、「月下砧の図」がある。最後に男性を描いたものに「漁夫図」がある(註1)。

榎嶺の人物画の特徴を記述すると、神話、宗教、歴史関係の人物画は、類型化されたものであることは画題、作品の両方から明らかである。

つぎに説話に分類した中から実例に挙げて検討してみたい。

「秋胡妻採桑図」(明治18年 図1 註2)で描かれた女性は、烈女伝の秋胡子の妻で、貞淑、潔癖の婦として知られる婦人が、桑の実を採る場面である。



図1 幸野榎嶺 「秋胡妻採桑図」明治18年

この作品と画題を見れば、描かれた人物の立場や逸話は当時の人たちに共有されていたことは疑いない。この事情は鈴木百年の作品と比較すれば容易に理解される。百年が描いた「美人桑摘之図」(文久元年)と榎嶺作品とを比較すれば、描かれた人物表現も少々違ふし、画題も少々違っている。しかし両者が同一の物語を描いていることは明らかであろう。そしてこの逸話は当時の人たちの間で共通した逸話であった事も認められる。

つぎに、美人画に分類した作品の中から「美人戯狗図」を取り上げたい。これは江戸時代から継続していた美人画の類型であることは、作品を観察すると明らかである。「美女納涼図」は当時の女性を描いたと思われるが、画面、画題からは何も判明しない。典型的な形態であることも確かである。

ある。

今まで述べて来たように、榎嶺に代表される明治前半期の人物画は、類型化された人物画か、共有する逸話をもった人物を描くのが通例であったことが理解される。

4. 竹内栖鳳の人物画と画題

栖鳳の人物画は3点しかない。即ち「アレタ立に」(明治42年、3回文展)、「絵になる最初」(大正2年、7回文展)、「日稼」(大正6年、11回文展)である。

「アレタ立に」は謡曲「山姥」を舞妓に舞わせて、その一節「あれタ立に濡れしのぶ」という所での舞姿を捉えている。この説明も栖鳳が語った言説から判明したことである(註3)。

実際、王舎城美術寶物館所蔵の「栖鳳写生帖」には謡曲の途中の舞姿を捉えた何枚ものラフ・スケッチがあり、スケッチの横に謡曲の各節が記されている。

この作品は比較的知られた謡曲から題材を得ているが、栖鳳の作品を觀賞する時には、栖鳳自身が述べた言説、あるいは嫡男の竹内逸が書いた作品評伝に基づいて作品の理解がなされてきた。

残りの2点の人物画についても栖鳳は自ら言説をもって作品を説明している。

「絵になる最初」については後述する。

「日稼」については、自分が東本願寺で鳩の写生をしている際に現れた日雇いの女性労働者が休憩する様子を見て作画に結び付けた、と述べている(註4)。

従って「アレタ立に」は先述したように舞踊している舞妓を描き、「絵になる最初」は天女の女性モデルを描き、さらに「日稼」は偶然ながらも目前に現れた労働者を描いた、という具合にすべて現実の人物を作画の対象としている。即ち、榎嶺の様に類型化された人物像ではなく現実に生きている人物を描いている。

栖鳳の人物画に共通する特徴は、このように現実の人物を描いた点であろう。さらに、作品を解釈するには栖鳳の言説を考察の対象にしなければならないように、画面と画題だけでは作品理解が困難になっている。

即ち、従来のような共通する物語が画面や画題を通して理解されることがなくなり、かわって別種類の言説をもって作品を語ろうとする姿勢が現れている事に注目しなければならない。

なぜ画面だけでは作品理解が困難になったのであろうか。

その理由として、栖鳳が主張しはじめた写生という表現方法が大いに関わっている、と考えられる。

京都の円山派の流れの中で、栖鳳が新規に打ち出したのは「画家が新しい眼で見た時に、その感覚に適應した新鮮な写し方がある」(註5)と言い、「写意」を表現しようとした。描かれた人物の様子には画家が対象に感じた余韻というか、描かれた人物の形態以外の叙情的な雰囲気をもたせようとした。

栖鳳の写生は写意を重視しつつ行うものであり、この点、対象の形を忠実に写生するだけの対象の形態をそっくり写すような写生とは異なる事を指摘しておかねばならない。

栖鳳が「感覚に適應した写生」というだけに、画面は栖鳳の感覚的な表現になっている。従って画面から受ける印象や画題から受け取る説明だけでは画家の「意図」を完全に理解できるのかどうか確定できない。そこで作者が表現しようとした意図をできるだけ把握し、理解を深めようとする、先述したように栖鳳自身の言説を使って、作者の意図を理解することになる。

そして栖鳳の作品解釈は本人や子息の語る言説を中心に行われてきた。言い換えれば、栖鳳等が語る「新しい物語」という言説によって作品解釈に枠をはめられたとも言えよう。

本論でいう、従来の画題が連携している逸話と描かれた人物の関係は、栖鳳の提唱する写生重視の動きによって断ち切られた。そして従来の逸話は排除され、画家が感じた意図や気分を写生によって写し出すという新しい絵画を生み出されたのである。

栖鳳が語る言説は、ただ栖鳳の回りに人たちに語られたのではなく、広範囲に広報された。明治期のマスコミの発達を抜きに出来ない様相であった。

5. マスコミの発達と作品記事

明治40年の文展開設以来、美術展覧会が大衆の注目を集めるようになった。

京都日出新聞を例にとれば、フェノロサが上洛した明治19年6月にはフェノロサの講演記録を連載、明治20年から新古美術品会陳列品の記事を連載、明治21年はフェノロサと九鬼隆一美術取調員随行日記の連載、ビゲロー氏の美術演説会記録の連載、明治30年からは黒田天外の『名家歴訪録』を長期連載という具合に早い時期から美術関係の記事を連載している。

さらに明治36年から洋画展覧会、翌年から新古美術品展覧会や関西美術会展覧会の作品批評、明治41年には文展についての記事を掲載している。

新聞が読者に提供する話題の中でも美術関連の記事が増大した。マスコミの立場は、従来、絵画に関心のなかった大衆層に受けるテーマを打ち出すことができたので画家も取材の対象となってきた。栖鳳は記者に請われて、作品の話をしていることも多い。この事実は見方を変えたと、栖鳳がマスコミを媒介にして写し出した白らの「意図」の補強を行ってきた、とも言えよう。

さらに記事にならない場所で記者との親密な交際があったことが黒田天外の『名家歴訪録』の記事の中から推測される(註6)。従って新聞記事は栖鳳に好意的であり、栖鳳の思いを反映している、と思われる。

栖鳳がマスコミを媒介にして、自ら描いた作品の意図の補強を行ってきた実例を挙げてみたい。第7回文展出品作品「絵になる最初」(図2)について『東京朝日新聞』に掲載された記事をつぎに引用する。

栖鳳畫伯とモデル 文展作品の由来 竹内栖鳳畫伯は、一昨年東本願寺の大師堂門竣工後、其鏡天井に天人舞樂の圖を描くこととなり、東本願寺にては是が大作を製する為、境内に七十坪の大畫室を建築し、栖鳳畫伯は朝夕此處に通ひて其下畫に着手したるも、何分大作の事とて容易に渉らず、而も本年の文展は來り文展審査員にてありながら、自分が出品せずして審査を為すは面白からずとて、茲に工



図2 竹内栖鳳「絵になる最初」大正2年

夫を凝らしたり。即ち畫伯が天井の天人を描く為、三年前より雇入れたる東京芝の生れにて佐藤文枝(十八)と呼ぶモデルが、初めてモデル臺に立ち、今しも衣服を解かんとする際羞恥の情湧き起りし刹那の気分こそ、日本畫として新しき試みなりとて其情趣を描くこととなり、十二日午後十時を以て漸く完成したり。畫題は「畫になる最初」と云ひ、天地六尺五寸幅三尺にして、其背景には栖鳳好みの秋草を描ける東障子を配せり。畫伯は描き終るや直に此作品を携へ、十三日午前零時五十八分京都発列車にて東上せり(京都電話) (『東京朝日新聞』大正二年十月十四日 註7)

この記事内容のどこまでを栖鳳本人に取材したかわからないが、おおよそ栖鳳の周辺をニュースソースと見做して問題はなからう。

この記事から読み取れる作品に関する情報は、つぎの項目に分析することができる。

モデルは「三年前より雇入れたる東京芝の生れにて佐藤文枝(十八)と呼ぶモデル」である事。モデルの存在理由は「一昨年東本願寺の大師堂門竣工後、其鏡天井に天人舞樂の圖を描くこととなり、東本願寺にては是が大作を製する為、境内に七十

坪の大畫室を建築し、栖鳳畫伯は朝夕此處に通ひて其下画に着手したるも、何分大作の事とて容易に渉らず。畫伯が天井の天人を描く為に雇入れた(のがこのモデルである)」である事。栖鳳の文展審査員としての態度は「本年の文展は来り文展審査員にてありながら、自分が出品せずして審査を為すは面白からず」という。栖鳳の作画目的は「(若いモデルが)初めてモデル臺に立ち、今しも衣服を解かんとする際羞恥の情湧き起りし刹耶の気分こそ、日本畫として新しき試みなりとて其情趣を描くこととなり」である事。絵画の完成は「十二日午後十時を以て漸く完成したり。」 作品タイトルは「『畫になる最初』と云」う。絵画寸法は「天地六尺五寸幅三尺」である。絵画の追加説明として「其(画面)背景には栖鳳好みの秋草を描ける東障子を配せり」 絵画の運搬は「畫伯は描き終るや直に此作品を携へ、十三日午前零時五十八分京都発列車にて東上せり」

以上のように分析すると、東本願寺の件はモデルを紹介した内容であり、絵画の説明には大きな意味を持たないことであるかに思われる。しかしこの情報は後述するように作品を理解するために重要な意味をもってくるのである。

配信内容の中にある画題は「畫になる最初」とある。『日展史』で確認したが、当時の出品目録にも「畫になる最初」とあった。現行の画題と異なっているが、本論では現行の画題で考察を進めたい。上記引用の記事が作品理解に大いに関係していることを明らかにするためである。

『日展史』で、文展第1回から12回までの全出品作品の画題を確かめたが、概ね固有名詞であったり、説明を含んだ画題、例えば「冬の朝」といった具合であった。これに対して、栖鳳作品の画題はどこか、どこちなくて耳障りである。

この画題に主語を補うとすれば、「【何が】 絵になる最初」なのであろうか。先に引用した栖鳳の記事から察すれば、「【羞恥の情湧き起りし刹耶の気分こそ】 が絵になる最初」なのであろう。(註8)

あるいは「【今しも衣服を解かんとする女性が】 絵になる最初」なのかもしれない。これならば、

公設展覧会で展示する日本画で最初のセミヌードの作品、という意味合いと取ることも出来よう。(註9)

また画中人物の動作に注目すると、右肩は既に着物が脱げて露出しており、左手が着物の裾を抜けば、すべて脱衣する状態である。その直前で、着物の左裾が左手に引っ掛かり、その左手で右肩を抱く形になっている。最後の一瞬であることがそのポーズから読み取ることができる。この様子は下絵でみると着物の様態が明瞭に理解できる。

また、着物の緋の彩色が派手な色であれば、扇情的な役割を果すのであるが、抑えた濃紫紺色によって、色彩面で画題と協調するように考慮されている。

栖鳳のスケッチ帳を見ると、栖鳳はモデルのポーズを繰り返し検討したことが判明する。即ち栖鳳は「刹那の気分」と「モデルの感情」に見合うポーズや画面構成を綿密に考えていたことがわかる。

一般の観客が、先述した大正二年十月十四日付『東京朝日新聞』の記事を読んでも、栖鳳の意図を理解できたに違いない。逆に、この記事を読まずに「絵になる最初」を展示会場で直接に見た観客はこの作品をどのように理解したのであろうか。

このモデルの様子、帯を畳に落として着物を前に掛けている状態は、当時の女性が裸になる時の様子である。その扇情的な要素が強調される可能性もあった。

しかし、栖鳳は表現しようとしたのは、現実には相手をしているモデルが抱いた感情であった。そのモデルが抱いた感情を栖鳳が察して描こうとしたのが「刹那の気分」なのであろう。

いずれにせよ、描かれた女性がモデルであったことをどこかで広報しておかねばならなかったのである。

この様に、栖鳳の新作の話題が新聞に取り上げられ、この記事によって直接栖鳳を知らない人たちにも周知された点に注目したい。

従来のような観客と画家が直接知り合うような関係ではなく、一方的に画家の事情や情報を広報することになった。そして栖鳳もこの時代のマス

コミにうまくタイアップしたと言えよう。

6. 土田麦僊の人物画と理想美

つぎに栖鳳の指導下で成長してきた麦僊について見てみたい。麦僊は、多くの人物画を描いている。つぎに展覧会出品作で著名な作品を挙げてみたい。「島の女」(大正元年、6回文展)、「海女」(大正2年、7回文展)、「散華」(大正3年、8回文展)、「大原女」(大正4年、9回文展)、「三人の舞妓」(大正5年、10回文展)、「湯女」(大正7年、1回国展)、「舞妓林泉図」(大正13年、4回国展)、「大原女」(昭和2年、6回国展)、「明粧」(昭和5年、11回帝展)、「平牀」(昭和8年、14回帝展)などの作品をあげることが出来るが、舞妓を描いた作品も多く含まれている。

さらに、この様に列記すると、麦僊も旧来のような画題を付けず、もっと一般的で抽象的な画題を選択している事が解る。

中でも舞妓を描いた代表作が「舞妓林泉図」(図3)である。ここでは、描かれた舞妓は、華麗だが落ち着いた色合いの衣裳を身につけ、庭石に座っている。舞妓の顔は人形のように白く、表情に乏しい。

画題は「舞妓が山水を象った庭園にたたずむ」



図3 土田麦僊 「舞妓林泉」大正13年

というだけで、これ以上の内容を読み取ることはできない。

麦僊は舞妓にどんな意味を込めようとしているのだろうか。

当時の麦僊は舞妓を描く事について、つぎのように述べている。

「自然は無限に美しいけれども自分の心は尚自然以上の美に憧れて居る。

(中略)舞妓がこの自分の心に輝く美の憧れを托するに最も都合よき対象であったが為に。」(註10)

麦僊は、舞妓をただ個人的な好みで描いているのではなく、自分の心象に溢れる美の憧れを託す対象として舞妓を選んだことを述べている。

栖鳳が、眼前の生きている対象に感じたものを描こうとしたのに対して、麦僊は現実には生きている舞妓を描く事を主目的としていない。麦僊は自分の「輝く美の憧れを托するに最も都合よき対象」として舞妓を描いているだけである。

作品において、麦僊はその輪郭線を繊細で途切れない線を使っている。また従来ならば陰影は描かないが、麦僊は着物のひだに薄いピンク色の繊細な陰影をつけている。実際に舞妓を戸外で写生したならば、濃い陰影がついてしまうが、これも明暗の強調された表現にせず、柔和な陰影に押さえている。これらの独自の工夫を加えて、自分の理想美の表現に近づけようとしている。背景は京都南禅寺、天授庵の庭、静心庭である。背景だけでなく、舞妓の座す庭石の両側に広がる部分、また池の水面や空の表現にも単一な色面になっている。意図的に平面的な表現に仕上げている。庭の植生の表現は従来の大和絵に典型的な、やや形式化された表現である。色彩も同様に濃彩であり、これを整えて装飾的な表現に仕立てているのも同様の理由に依るのであろう。

麦僊は國画創作協会の仲間たちと美術研究のためにヨーロッパに出掛けた際、パリから次の様に手紙に記している。

「そうして自分がこちらに来てもつと研究したいと思つたものは矢張り日本の浮世絵だ、浮世絵は充分研究の余地があるし、それに自分はこちらに来て徹底して日本の女を研究し

て女の画家となるつもりだ、日本の歌麿、春信等もなかなかいゝものを持つて居る、これ等浮世絵かきを研究してそうして又具術(ママ)なども見てそうして最も日本の女を表現した前占にない画家になりたいと思ふて居る、(…自分の進んで行く道は女の画以外にないのだ、女の画家は日本にはほんとにいゝ筈だ、美しい豊麗な色と線とを持つた新しい浮世絵が生まれていゝ筈だと思ふ)』(発信地・パリ・大正11年1月8日付 註11)

麦僊はこの旅行で欧州の絵画を研究するにつけても、自分の将来を歌麿や春信を超える女性美を描く画家になりたい、と考えるに至った。麦僊の言説を見れば、「浮世絵」という言葉がキーワードである。現実生きる女性を研究し、その表現には美しい豊麗な色と線とを持つたもので、新しい浮世絵と言うべきものが自分の理想だと、考えていたことが解る。そしてこの旅行から帰国後、すぐに制作されたのが、この「舞妓林泉図」であった。従って、この作品には麦僊が滞欧中に考えた絵画観が現れている、と考えるべきであろう。

麦僊は自己の美意識を舞妓に託し、理想美を自己主張していることは明白である。

7. まとめ

以上、榊嶺、栖鳳、麦僊の三世代の人物画作品における比較を通して、三人の人物画への考え方の展開を観て来た。

榊嶺では歴史人物、宗教などの画題と人物表現とは分かちがたく結合していた。栖鳳は同時代に生きている対象に感じた印象を描こうとしたため、古い画題を捨て、全く新しい画題を付けた。同時に描かれた対象は栖鳳だけが知っている人物であるため、言説をもって対象について語る必要性が出て来た。ちょうど、同時期に新聞報道などが隆盛になり、栖鳳はマスコミに自作について語りたりして作品の物語性の補強をしてきた。あるいは自ら説明を加えたり、近親者による解説によって作品に物語性を附与した。表現が新しくなった分だけ言説で補強する必要を感じていたに違いない。

麦僊になると、栖鳳のように同時代の舞妓を描きながらも、対象の美を描くのではなく、麦僊の内にある理想美を現実の舞妓に託して描こうとした。

以上、近代の日本画の中で榊嶺、栖鳳、麦僊の人物画という分野に限って検討を加えてきたが、栖鳳の提唱した写生により、画題も一変され、新しい感覚の表現になったと言う事が明らかになった事と思われる。

註

- 註1 『幸野榊嶺』(幸野豊一監修 運艸堂 平成7年5月)掲載による。『榊嶺遺墨』(竹内栖鳳編 便利堂昭和15年)も参照した。
- 註2 この作品は『榊嶺遺芳』(恩賜京都博物館 昭和11年)では「秋胡妻採桑図」、「榊嶺遺墨」(竹内栖鳳編 便利堂昭和15年)によれば、「魯秋潔婦図」と呼称されている。『幸野榊嶺』(幸野豊一監修 運艸堂 平成7年5月)では「秋胡妻採桑図(魯秋潔婦図)」と両方併記されている。
- 註3 『京都美術』明治42年10月30日号
- 註4 『太陽』大正6年11月号
- 註5 竹内逸『栖鳳閑話』改造社 昭和18年2月「写生といふものは、今あなたが新しいモノを新しい眼で見るといふ場合なのやから、その感覚に適應した新鮮な写し方があるべき筈のものや。」
- 註6 『日出新聞』明治31年5月2日付 黒田天外「名家歴訪録」
また栖鳳が渡欧中の記事には天外らとの親密な関係が読み取れる。
- 註7 『日展史』第3巻 (日展 出版年確認 p134より転載)
- 註8 平野重光氏は同内容の指摘を『栖鳳・松園 本画と下絵展カタログ』(平成6年11月 京都市美術館)「絵になる最初(下絵)」の解説において述べておられる。
- 註9 文展で裸体女性が描かれた最初の作品は麦僊「島の女」(明治45年、前年の第6回文展出品作)である。二曲一雙屏風に南の島の半裸女性を3名描いている。しかし女性の身体は平面的な塗り方になっている。
- 註10 『麦僊画集』 画仙堂 大正10年
- 註11 田中日佐夫編「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』成城大学 昭和62年