

日本画写生の自律性－星野空外の写生理念をめぐって－

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学芸術資料館 公開日: 2022-11-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大須賀, 潔 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000450

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



日本画写生の自律性－星野空外の写生理念をめぐって

大須賀 潔

星野空外の写生資料は、すでに第5号と第6号の年報紀要において報告をしてきたが、後半生は出品制作を止め、写生だけの独自の芸術追求に生きた画家の信念には、今日何か学ぶべきものがあるように思えた。日本画における写生について、空外や師匠の竹内栖鳳、同僚の小野竹喬、或いは前田青邨、川合玉堂などの写生観を検討してみることで、近代から現代への考え方の変化が指摘できるように思われた。日本画制作のための準備的な位置づけから、写生も写生として独立した芸術性をもつものであり、それはまた、日本画が受容してきた西洋絵画からのひとつの影響の所産であったと考えることもできる。空外自身の写生の芸術性の評価は、一般公開が進められていく今後に明らかになるだろうが、ここでは、空外の写生理念にふれて、日本画写生が持つに至った芸術的自律性を指摘するとどめた。

主要項目；星野空外、竹内栖鳳、前田青邨、川合玉堂、小野竹喬

AUTONOMY OF SKETCH IN NIHONGA

— on Kugai Hoshino's sense of sketch —

by Kiyoshi Ohsuga

As I reported about Kugai Hoshino's sketches and drawings here in our bulletin No. 5 and No. 6 before, I mentioned that he didn't succeed as a NIHONGA artist in his later half of life. But I also expected his own original art world be there in his sketches. After my investigation those his sketches, I found it was clearly inferred that an idea of sketch have changed its position to modern NIHONGA through Meiji to Showa period. It can be said sketch is separated from the preparatory course of making NIHONGA, in other words, sketch acquire its autonomy as art in consequence of the influence of modern European paintings. I try to show it here by tracing the ideas of other modern NIHONGA artist like Seiho Takeuchi, Seison Maeda, Gyokudo Kawai, Chikyo Ono compared with Kugai Hoshino's sense of sketch.

Key Terms ; Kugai Hoshino, Seiho Takeuchi, Seison Maeda, Gyokudo Kawai,
Chikyo Ono

「私のスケッチは、折にふれ事にあたり、美しいと感じ興味を覚えたことを、何くれとなく描きとどめてゆくもので、矢立と紙とは、いつも座右を離したことがない。天地万物、それぞれのもつ美しさ、独自のかたち、特質を、見つめてゆき、ぬきさしならぬただ一本の線にして表現すること。私のスケッチの眼目はそこにある。」（注1）と63歳の前田青邨が書いている。「折にふれ、何くれとなくスケッチしているうち、特に強く心を惹かれた対象が、制作の画因となる。そこで、そのものについて、特にまた、いろいろとスケッチを重ねる。しかし、写生はそのまま制作にはならない。自分の絵にしなくてはならない。」（前出に同じ、傍点青邨）

誰しも画家にとってスケッチ、或いは写生とは常にそういうものであろうと思う。星野空外にとっても、青邨が「スケッチをすることは、私にとって、実に大きな喜びだ。自分の眼に美しいと感じられたものの、その美しさを、自分の筆に描きとどめる喜び。殊にまた、対象の気持ちがよくとれた時の、何とも言えず深い喜び……。」（前出に同じ、傍点青邨）、と書いたまさにその同じ年齢の時、全く同じように語る事ができたにちがいない。空外の写生に接しているとそう実感できる。空外は、その頃にはもう日本画としての制作をほとんどせず、画家としての生き甲斐を俳画と写生だけに見いだしていた。空外の写生資料を整理しながら、日本画における写生とは、画家にとってどのような意味を持つものなのか、空外が考えた写生とはどんなことであったのか、まとめてみた。

京都市立絵画専門学校第一回卒業生（注2）の一人、星野（萬次郎）空外については、その生涯に及ぶかなりの数量の写生資料を整理する中で、資料館年報の第5号と第6号の紀要で紹介を重ねてきた。空外絵画資料の総合的な整理は、新出の写生資料もあつたりで未だに中途のままであるが、平成10年10月に京都市四条ギャラリーにおいて、「写生に生きる－星野空外絵画資料展」（注3）として卒業作品「淀川」（注4）を含め写生帖や写生画卷など、明治35年から昭和35年までの写生82点を一般に公開できた。卒業制作の作品以外はすべて初めて人の目に触れるものばかりであった。

それら空外の写生群を時代を追って一堂に展覧してみて、共通した写生の巧みさの根底に写生の雰囲気というか、同じ写実の調子にしても変化のあることに初めて気づかされた。20歳前後の修業時代と画家として立ってからの写生とでは、課せられた写生と自分の画想に従った写生など、そこから生まれる当然の予想され得る質的な姿勢の違いはある。空外の場合、さらにそれが出品画の制作を止めてまで写生することだけに集中され、戦後から没年までずっと持続されることによって、写生することそのものが目的化した写生の質的な変化として見てとれることに特徴がある。実際の写生資料では、写実の精神を極端に歪めて描いたり、文人画ふうな自由自在な表現に変えているわけではないので、それら、ここで指摘しようとする変化と差異とは、顕著に見えてくる事象ではないかもしれないが、その変化と差異のなかに感じられる星野空外の写生理念をめぐって、日本画の写生について改めて考えてみることは、写生についての常識的な受け止め方から新たな価値観を啓示するような意味を持つのではないかと思われた。

写生一般の概念については、現代ではスケッチやデッサン、あるいはドローイングなどと意味不明のまま混用されて、その都度意図される意味も違っていたりするが、デッサンは、描写技術の修練のための素描、スケッチは、そうした技術修練と制作のための下準備も含めた意味での写生、ドローイングは、単に線を引くということに限定すれば、素描でもありながら同時にそれ自体が目的化されて表現そのものとして制作にも成り得るものと区別できるだろう。その上で日本画における写生とは、ここでは空外が学び生きた近・現代の日本画の写生というように限定して出発する。

空外の写生は、明治35年に京都市立美術工芸学校に入学してからの教育のなかで本格的に始められていく。学校では、明治44年の絵専の卒業まで竹内栖鳳や菊池芳文の教えを受けることになるが、絵手本や模写によって運筆を学び、課題としての花や鳥、風景の写生によって自然の形や色を学んだ。

この頃の栖鳳には、写生についてはっきりと考えを示したものは特に見あたらないようだが、例えば明治42年7月の「京都美術」にある新古美術品展の評言のなかで、土臺があって、材料があり、その上に建築するという言い回しで作品の出来不出来を語っている箇所がある。文脈からすると、土臺とは、筆使いや配色など描写技術、技巧のことで、材料は描かれた描写内容、画題をさし、それらを総合した感性的な造作構想の所産として作品を建築に喩えて論評している。それからすれば、写生は、その土臺を築き上げるための基礎工事であり、材料である内容的な素材を收拾蓄積するための基礎設計でもある、というような双方の側面を合わせ持った位置づけになるだろうか。写生にふれては、昭和15年の雑誌「翠彩」に「栖鳳先生の教へ」というのが掲載されているなかで、26項目の24番目に「寫生は技法や熟技がすぎてはいけない。これは新しいものをそのまま正直に取り込むものである。」と言っているのがある。また最晩年の昭和17年の談話「色の寫生」では、鯛の色の写生に苦労した話もあるが、写生について、語ったのは同年の「栖鳳語録」のなかの、「寫生したものが皆繪になるものではない。寫生は繪になるものを捜す手段だ。寫生が天然自然から畫家自身で繪になるものを捜し出す手段ならば、古畫は先達がどんなに自然を見たかの心の跡を偲ぶ材料だ。」（注5）という言葉が、作品に対する写生の位置づけを明確にしたものであろう。栖鳳の言葉を見るまでもなく、空外が絵を学んだ時代の写生とは、いわゆる本画を制作するための技法上、画題上の準備、前段階の欠くべからざる基本的な作業として位置づけられている。写生が基本的にそうであることは、今日でも変わりはないが、栖鳳の時代では、写生は粉本と同様に扱われていると言っているだろう。

また栖鳳とはほぼ同世代、9歳年少の川合玉堂も、動物の描法を説く際に粉本模写による作図ではなく、「実物をよくみてこれを多く写生をし、それだけの確実な技量を持っている人の手に勝ちを帰する。されば諸君もむしろ他人のものを模して稽古するというよりも、自然そのままについて大いなる研究をした方が、身のためによい。」（「日本画実習法」二松堂書店、p.94、注6）と自然からの実物写生を推奨しながら、「しかしそうかといって日本画は洋画のように写生一方ではゆかぬ。その写生をさえも何時も日本画らしく美化せねばならぬ。いはゆる実物写生をこなし上げて絵にしなればならぬ。写生はゆるがせにすべきものではないが、日本画をかく時はそれを土臺にしてこなし上げるということを忘れてはならない。」（前出に同じ）と言っている。また、風景画心得一般の節では、絵の総合を説いて「却って美的感情をそそるならば、吾々はいくつもの写生を総合して一つの絵をつくることに、作画上の重大要素を発見しなくてはならない。」（前掲書、p.130）とも言っている。材料であるいくつもの写生からひとつの絵を作っていくというのは、栖鳳の建築の考え方に共通するものであろう。

写生とは、空外が学んだ時代の近代日本画にとってのみならず、現代日本画までも、常にそうであったし、原則的に、常に絵になるものを採し出す手段であった。しかし、近代日本画から現代への推移のうちに、本画制作から切り離された写生、写生は写生として自立したものという考え方が、一方で明確になってきている流れもある。栖鳳や玉堂の言葉は、近代日本画までの、至極当然の写生についての考え方を示したものであり、写生がそのまま絵にならないという点では、初めに示した前田青邨の言葉に共通する。がしかし、栖鳳が手段としての写生と言っている部分は、青邨では、折りにふれた写生があって、その中で「強く心を惹かれた対象が制作の画因となる」と少々栖鳳とはニュアンスが違っている。

栖鳳では、写生は粉本類と同格で本画に従属したものになっているが、青邨では、写生と本画は別物として同格に認識されている。それが、近代と現代との写生観の明らかな差異といえるのではないか。それは、現代でも絵画領域でのひとつのジャンルとしてまだはっきりと確立されてはいない実状には違いないが、例えば、土田麦僊が、自分が個展をする時にはスケッチなども並べてみたい（「好き勝手な個展、昭和10年」と考えたりするように、近代から現代へ、人前に出すべきものではない下絵と同じ感覚にあったそれまでの写生観を変えていく時代の推移がある。現代では公開を考えずにした写生でも、写生による個展として発表を試みるのが珍しくはない状況が指摘できるのである。そうなったのは戦後になってからと思われるが、この認識の変化は、大正頃から昭和戦前にかけての実に緩慢な推移であったと思う。それはまた、近代日本画にとっては、写生に類するものを作家の重要な側面と位置づけて、早くからデッサンとして公開することに慣れてきた西洋絵画からのもうひとつの目立たない影響の結果というべきかもしれない。

そうした大きな時代思潮の推移を背景にして、星野空外の写生観について検討を試みてみると、空外の昭和18年10月の写生帖に記された、次のような鉛筆書きのメモが目される。

「写生の意義、又は写生する面白さは現実以上のものを発見する所にあると思う。……自然から一本の花を借りてきて自分が創作した花をかくのでなければ写生するには及ばず写真でも事が済むわけではあるまいか。……自然を参考にして深く工夫し自分で独自のものを創作するそこが素材即写生と芸術との境目である。……形を写すだけが写生の目的であってはならぬ。又写生と芸術とは全く別物であることも心得て居らねばならぬ。」

「もう一度繰返しておく。写生は芸術でない。材木は建築でない。その意味がよく解らなくては、一つの小品画をかくことも一寸した小屋を建てることも出来ない筈である。然しそれと全く意味は別のことであるが、一つの写生をすることも一枚の板を削ることもなほざりにしてはならぬことだけは、よく知っておくがよい。昨日の言葉もまたここにかいた今日の言葉も実に矛盾だらけであるが、自分に対し写生することを否定しつつ肯定しているのである。」

昭和18年10月、星野空外は、自らに言い聞かせて写生帖にそのように書いた。この頃、出品画の制作を止めて8年、だんだん依頼画すらも断るようになってひたすら日記を記すような気持ちで日々の写生を続けていた。この場合、建築に喩えられている芸術とは会場芸術たる出品制作画であり、写生はその建物の造作部分を構成する素材の材木にあたるという意味だろう。写生と芸術は別物であり、また同時に形だけの写生ではなく、自分の創作がなければ本当の写生ではないと言っている。創作とは、すなわち芸術に至る道程に他ならないから、空外自身は、その点を矛盾だらけと感じたのではないかと思える。空外は、栖鳳の教えから写生は芸術（的制作）ではないとしながら、写生のなかに芸術性を求めていく自分の写生を肯定していた。それはまた満55歳を迎えた空外の何かしら人生への深い諦観に満たされた清明な心境でもあろうか。絵を建築に喩え、題材や写生を土台、材料と考えるのは、先に見たように当時の栖鳳の教えでもあった。空外も、出品画の制作を止めるまで写生は絵の制作のためと考えていた。しかし、写生だけに没頭する後半生の空外にとっては、写生は、写生のための写生となり、そこに制作と同じ感覚の芸術性を追求しようとした。空外の写生は、写生によって自然の深い摂理と相対する自分を見つめること、空外の人生そのものとなった。

空外と一緒に絵画専門学校を卒業した小野竹喬の写生観にも、空外と同じ自覚が読みとれる一文がある。

「スケッチは作家其人が面白いと感じた所を、正直に写しとるのでなければ、活きたスケッチとはならないのである。そうした正直なものの中には、或は美しい想像があり、よい意味の誇張があり、詩があり、力があり、美の構成がある。」「要するに作者の実感をどこまで深く表現し得るか、スケッチの場合と雖も自然と作者とのすさまじい真剣の戦である。」「そこに美の深淺はあるにしても、芸術的意欲を持つ事に変わりはない。」（注7）ここにも写生を本画制作とは切り離れた別物として考えながら、そこに制作と同等の芸術性を認めていく姿勢が明確である。空外と同世代の画家たちは、麦僊も竹喬も昭和10年代には、共通の写生観を確立していたといってもいいだろう。空後の後半生は、写生にも自律した芸術性があるということが、一般的な社会的通念としてまだ認知されていない状況にあって、それに悩みながら、ひたすら写生することに生きた写生画家としてのものであった。

（注1）前田青邨「スケッチについて」昭和23年雑誌「三彩」3月号、引用は「作画三昧—青邨文集—」昭和54年9月、新潮社からのものである。

（注2）京都市立絵画専門学校については、「京都市立芸術大学百年史」に設立認可申請から学校規則、授業科目など詳細な資料がある。改めて注記する必要もないくらいであるが、それまでの京都市立美術工芸学校からさらに「高等日本絵画を攻めすべき学校」として中学校卒業の入学資格をもって、明治42年4月に創立された。本科別科とも修業年限は三年であったが、明治37年美工卒業の榊原春之助、同38年卒業の入江幾次郎（波光）、同39年卒業の星野萬次郎（空外）と松宮実（芳年）、同40年卒業の榊原安造（紫峰）と村上震一（華岳）が本科二年に編入を許され、竹内栖鳳画塾にいた小野英吉（竹喬）と土田金二（麦僊）とが同じく別科二年に編入して、明治44年3月25日に第一回の卒業生になっている。この時指導にあたっていたのは、竹内栖鳳をはじめとし、美工と兼務する形で谷口香喬、山元春挙、菊池芳文、さらに菊池契月、西村五雲らであった。

（注3）京都市四条ギャラリーにおける展覧目録などは、本誌第9号の事業報告に再録される。

（注4）星野空外の卒業作品は、「淀川」のほかに、明治39年美工卒業制作の軸装「狸」（150.5×84.5cm）が本学に収蔵されている。

（注5）栖鳳の引用は、叢書京都の美術Ⅳ「竹内栖鳳の資料と解題 資料研究」、平成2年3月1日京都市美術館発行からのものである。

（注6）川合玉堂著「日本画実習法」は、藤島武二著「西洋画実習法」と分冊で昭和2年3月30日に発行されたが、凡例に「両先生とも、丹青の技に多忙を極められ、到底直接文筆を執り、また言辭を尽くされる余暇のないため、主として本編集部において材料を蒐集し、序次を正し、挿画を選択し、此の一冊子に纏めたのである。故に名義は両先生を借りたけれど、事実上の責任は一切本編集部にあることを特に断って置く。」と断り書きがあるように、実際は書画骨董叢書刊行会編集部がまとめたものである。引用は旧字旧仮名遣いをほぼ現代表記に直している。写生についての教えが、川合玉堂の直接の言葉ではないとしても、写生が本画制作を準備するものであることには、変わりはない。

（注7）小野竹喬「絵画教習」昭和10年8月のうち「スケッチの心得」、但し、引用は、上蘭四郎編「小野竹喬」平成11年6月、光村推古書院刊からのものである。