

# 日本画の表現―描かれなかった主題―

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	<a href="https://doi.org/10.15014/00000486">https://doi.org/10.15014/00000486</a>

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



# 日本画の表現 — 描かれなかった主題 —

大須賀 潔

明治以後の近代日本画は、一方での西洋絵画、洋画の流入と隆盛に対抗して新しい時代の流れに遅れない表現を模索しながら近代化に努力してきた。拙論「日本画近代化理念の再検討」においては、画家の美意識上の理念と実際の制作とを検討することで歴史的な流れを跡付けてみたが、ここでは、絵画に描かれる様々な画題、主題をめぐって、特に近代日本画ではあまり描かれることのない「自画像」と「静物」、そして人物のうち「裸体像」の作例を検討することで日本画と洋画では、どのような違いが現れるのか、日本画表現の特性を明確にする。それらの主題は戦後から現代には洋画と同様な表現展開を見せる。その変化の根底にある日本画の伝統的美意識の現在と現代性の問題を明らかにしていく。この論考は学生たちに講義してきた内容を整理したものである。

主要項目：自画像、静物画、裸体像、風土性、自然観、伝統的美意識

---

Attribute of Nihonga expression - unselected theme to be drawn -  
by Ohsuga Kiyoshi

Modern Japanese style painting (so called Nihonga in Japan ) have been developed in researching new expression according to its current tendency after the beginning of Meiji era , against European-style modern oil painting (so called Youga in Japan ) which is imported and getting widely spread in Japan art society. It is considered historical survey on artist's sence of beauty correspond to their actual works in my former thesis " reinterpret on modernization idea of Nihonga " , here again I try to make clear an attribute of Nihonga expression by considering difference with its oil painting case on some themes like self-portrait, still-life and naked woman body which appear almost the same development after the war-end 1945 as oil painting does, nevertheless it has been unselected as a theme to be drawn in Nihonga until then. Meanwhile it may be clear also now existing attitude between traditional sense of beauty and modernity in current Nihonga. This is a accumulation of my lecture to university students for years.

Key Terms : self-portrait, still-life, naked woman body, climatic naturalness, idea for nature, Japanese traditional sense of beauty

## はじめに

日本画と西洋画の違いを考えることは、現代ではあまり意味を持たないのかもしれない。制作の現場ではどちらもそんなことに頓着しないで自由に描いている。特に若い世代にその傾向は強く、作品を発表する時に外側から半強制的にどちらかの側に区分される。その区別は古い制度の残滓として社会的に機能しているに過ぎないと言えるが、それが日本の美術的体質なのか、境界線が曖昧になってはいるが、洋画でも例えば額装にして鑑賞するアカデミックな領域と額装を拒否するパネルスタイルの現代美術の領域が存在する。日本画と言われる絵画でも、主題表現の様式と技法によって洋画と区別できない同次元にまで接近したり、遠く隔絶されたりする。さらには、水墨表現の作品などは今日ではもはや日本画とは呼ばない別の独立した領域とされる。日本画も洋画も今後はさらに従来にまして境界線を曖昧に拡散しつつけながら細分化していくことだろう。

ここでは現代日本画の表現と将来の方向性を確認するために、絵画に描かれる主題を切り口にして、日本の絵画に特徴的な事象を検討することで「日本画」表現の特性を整理してみたい。

### 1) 自画像について

日本画と洋画の表現の違いが、もっとも明瞭に現れる絵画主題の一つに自画像がある。画家が自分自身を描く自画像の作品は、西洋絵画では、デューラー（1471-1528）やレンブラント（1606-1669）、近代のゴッホ（1853-1890）などを挙げるまでもなく自画像を描かなかった画家はいないのではないかと思えるくらい数多い作例が西洋絵画史に散りばめられている。それを反映して自画像についての研究も早くから優れた考察がある。しかし、日本の絵画では自画像の作例を見つけることが難しい。明治以後の洋画でなら、青木繁や大正期に活躍する画家たちに多くの作例を見ることができ、近代日本画の明治・大正時代にはほとんど見られなくて戦後になって日本画の自画像の作例が増えてくることも、大変に興味深い事象である。

京都の美術系大学で初めの数回は自画像の話に決めて毎年講義している。西洋近代から日本の近代洋画、画廊歩きで出会った若い人の作品、自画像作家と呼ばれる現代作家、映像やインスタレーションの作例、近代日本画まで、関連する作品も含めてざっと240枚のスライドを使う。基本的な種本は、1982年に京都市美術館が主催した「近代日本の自画像—自己を見つめる81人」展であり、担当した下山肇氏のテキストである。その頃はまだ美術館で仕事をしていたので展覧会を手伝ったりもした思い出深い企画展のひとつである。

数回の講義の組立はその時の気分で変わるが、学生に身近なように画廊歩きで出会った無名の作家の出来立てほやほやの作品から紹介する。若い世代なら洋画も日本画もしばしば自画像を作品にしている、その真面目さ、真剣さが印象深い。それから日本近代洋画史の中から紹介する。明治の五姓田義松から始めて、安井曾太郎、岸田劉生、佐伯裕三、萬鉄五郎、藤田嗣治らの作例を紹介して、現代の三尾公三、横尾忠則などを見る。西洋と日本の近代、現代の洋画の自画像作品はそれぞれ個性が強く、かなり強烈な印象を学生の脳裏に刻み込むことになる。その後で、じゃあ、日本画ではどうだろうと日本画の作例を紹介して、最後には日本画と洋画の表現の差異に気がつくように締めくくることにしている。

## 2) 日本画の自画像が少ないのは何故か

講義で紹介する日本画の自画像は、江戸時代の禅僧白隠慧鶴（1685-1768）の作例から始めているが、すぐに上村松園が16歳頃に描いたとされる自画像の写生に移る。明治24年頃の松園の作例は人物描写の稽古のためにしたもので、それ以外の明治時代の作例にはまだお目にかかっていないから極めて例外的と思える。画室に埋もれていた未発表の徳岡神泉の自画像は大正期のものだったが、ご遺族がこのようなものがあるけど、これは、と見せてくれた巻いたままの作品で、第三者として私が初めて発見したような形になった作例である。そのように明治以後の日本画で自画像の作例は、戦後以後の作例を見るまではほとんど知られていなくて、洋画のように展覧会に発表される自画像作品は、要するに近代日本画では明治・大正時代は皆無と言っていいが、大正9年の川端龍子「草露行」、伊藤小坡「夏」が画家自身を描いた作品として知られている。しかしそれは画題が示しているように畑の中を歩く人物であり、夏の暑い季節に疲れたように休む人物が描かれていて、洋画のように自分の顔を主題にして自分と率直に向き合ったものではない。また大正11年の村上華岳の「自画像」の作品のあることも知られている。小品ではあるが、しっかり自分を見つめた自意識の高い自画像になっている。しかしこの作品は日本画ではなく油彩で制作されている。日本画家の華岳も自画像を制作する時には日本画ではなく油彩画にしているのは何故なのだろう。人物を描く場合でも日本画の表現は輪郭線だけになり通常は陰影をつけない。人間の顔の微細な表情や表現のニュアンスは陰影を使ってこそ自由な表現が可能になる。その時の華岳には線描だけでは表現しきれない自分への思い、自分を見つめたい気持ちがあって、省略や装飾性にもつながる日本画の写実ではなく洋画の写実、リアリズムで描くことで自分を捉えようとする自画像への明確な意識があったということになる。自画像を描くということは、本来そうした画家内面の強い衝動があって初めて成立する。このことが日本画本来の制作姿勢にそぐわないのだが、どうしてそぐわないのだろうか。

## 3) 日本画の自画像が戦後に多くなるのは、何故なのか

昭和期の作品では、スケッチする自分を横から描いている昭和10年の落合朗風「画人像」があり、戦後になってようやく、昭和23年の太田聴雨「二河白道を描く」、昭和36年の前田青邨「白頭」、昭和37年小倉遊亀「画人像」、昭和39年森田沙伊「ある日」、昭和56年橋本明治「釧路の自画像」と展覧会にも出品されるような作例が出てくる。それも昭和40年代までは少なく現代に近くなるほどに面白い表現も登場してくる。例えば、戦後に結成された前衛的な作家集団パンリアル美術協会の中心的メンバーの一人、下村良之介の「1975年大晦日午後10時12分の自画像」や「1982年正月二日の自画像」が、自分に関係する事物そのものまでもコラージュしたりして日本画の表現形式を飛び越えた作例になる。またそれまで裸婦人物を描いてきてパリに行き、帰国してから一転して自分を主題に描き続けて会員となった創画会の津田一江の例も珍しい存在になる。現代になるほど洋画と対比してみることができる自画像らしい自画像の作例が増えてくるところに、時代に対応する制作意識の変化があり、日本画とは何か、を解き明かすひとつの鍵がある。

それらの作例に共通する傾向を大まかに言えば、明治・大正の時代では、日本画家は作品として自画像を制作しなかったこと。戦後でも自画像として正面から向き合った作品ではなく、心理的に離れた距離から客観的静観的に日本画家としての自分を描いていることが指摘できる。「二河白道

を描く」は、制作中の作品を前にして振り返った自分、「白頭」も同じように画架に向き合った白髪の自分の横の姿、遊亀の「画人像」もスケッチしている自分、「ある日」は食卓で犬と戯れている自分、「釧路の自画像」は、画家が以前に制作した鶴と舞妓の画題を鶴といる自分に描いた作品、というように、どの作例も何かをしている状況の中に自分がある構図になっていて、洋画のように自分と対決するように正面から自分を見据えた日本画の作例は、中村正義の「自画像」があるくらいで、現代日本画でも少なく、辛うじて若い世代の作品で見かけるだけである。

#### 4) 日本画と洋画の自画像の違い

講義を終えて学生に感想を書かせたものを整理するとほぼ次のようになり、洋画と日本画の違いを実感的な印象で語っていて判りやすい。

洋画	日本画
ベタベタの油	粉っばい
暗い、重い、色がくすんで病んでいる	軽い、あっさり、控えめ、謙遜的、そのまま
力強い、毒が入った感じ、かたい	繊細な感じ、淡さ、さわやか、キレイ
内面的なことを秘めた、思考や願望	説明的、フラットな要素、平面的、客観的
自己探求の混沌	自己探求の結果の自己表明、美的な面
強い我の意識・個人に重点	全体の雰囲気、日常を描く意識、日常的
顔だけの表現	余白や空間、自分に関係する身近なもの
自己のみの追求	自然と自己の両方の追求
自分プラス廻りの風景	風景の中の自分、自分を含んだ風景
描き込んでいるイメージ	イラスト的な似顔絵、カートゥーンに近い
存在感、ガンと来る、岩の感じ	構成で遊んでいる、後に引いていく、砂の感じ
見て欲しいという思い、強い自己主張度	距離感がある、低い自己主張
線が太く色もガッチリ、にぎやか、勢い	静か、底に深い感じ

という具合なのだが、それをさらに整理するなら「軽い、あっさり、控えめ、謙遜的、説明的」というのは、1)「静観的で客観的に描かれた作品が多い(制作に時間がかかるので、油彩やアクリルのように自分の直接的な感情や表情の動きを手早く表現できない)」ということになるだろうし、「自己探求の結果の自己表明、自己主張の度合いが低い」という感想は、日本画の自画像は、2)「自分を凝視しない、凝視した作例は稀である」ことを示している。自画像が、3)「自分を肯定的に受け止めている」ように描かれているから「構成で遊んでいる、後に引いていく、キレイ、美的」という感想にもなるわけである。「自分を含んだ風景、全体の雰囲気、静か、底に深い感じ」という感想も、4)「状況や場を作ってその中に自分を表現している」作例が多いことからきている。

## 5) 何故そのように違ってくるのか

講義での感想はこの四項目に整理できるように思う。それはしかし何故日本画の自画像がそうなのか、という明解な答えにはまだなっていない。もう少し日本画の自画像の作例を確かめてみよう。

洋画が入ってくる明治以前は、どうだろうか。東京大学大学院人文社会系研究科教授の佐藤康宏氏の論考「日本絵画と自画像」(「自画像の美術史」2003年、東京大学出版会)に依れば、現存する作例では、鎌倉時代前・中期の廷臣藤原真実(のぶざね)の『中殿御会図』であるという。制作年は、天皇臨席の御会が催された1218年以降の1225年前後と推測されるので、西洋に劣らず早い時期ということになる。雪舟等楊(1420-1506?)が71歳の時に描いたとされる有名な『自画像』が1490年の作であるから、それよりも遙かに古い。室町時代には、吉山明兆(1352-1431)と雪村周継(1492?-1573?)にも自画像がある。日本の絵画にもちゃんとあったんだ、とほっとするが、三人とも禅僧であり絵師ではなかったので、自画像への姿勢は西洋と同次元に考えることができるかどうか、という問題も残される。ただ雪村の自画像は、まさに「従来になかった個人的な人生観・世界観をこめた自画像」(佐藤康宏氏)には違いなく、禅僧の手になるとしても日本の絵画における自画像の作例として記憶にとどめたいものがある。

江戸時代になるとさらに面白い作例があるようである。松花堂昭乗(1584-1639)や岡田米山人の文人画風の自画像である。昭乗の作例は自分の形を自ら描いたと画賛に書かれてあるので、ゆったりと僧侶の人物が自画像と知れるものであり、米山人の酒に酔って陶然となった心地よさに浸っている自分を描いた作例も、まさに学生が言うカウートーンのそのもの、漫画的でもあり面白い。池大雅(1723-1776)の対話する自画像「三上孝軒・池大雅対話図」の作例は、昭和26年に鏑木清方が描いた「小説家と挿絵画家」がそれに類似する構想のものである。泉鏡花の小説に挿絵を描いて親しく交流のあった鏑木清方が、50年近い歳月を経て描いた回想の自画像で二人は庭が見える座敷に座って対話している図である。他に佐藤康宏氏の論考では、陰謀によって投獄された自分を客観視する渡辺華山(1793-1841)の特異な自画像表現も紹介されている。

こうしてみると明治以前の日本の絵画にも自画像の作例はあったことが分かるが、狩野派や土佐派などの絵師の系譜の中に確認されているものはないようである。美人画や風俗人物を描くことはあっても、絵師として自分を描くという意識がまったくなかったことになる。近代的自我意識が成立する以前のことであり、絵師として自分を対象に描いてみるという必然性を感じなかったのかもしれないが、一方でそれは日本の絵画が西洋の絵画とはまったく違った審美感、美意識のもとに展開されてきたことを示すものに他ならない。

佐藤康宏氏は松花堂昭乗の自画像を分析しながら近世の自画像に共通する特徴として「自分自身の姿と真正面から対峙し、それを徹頭徹尾冷静に観察し再現するというのではなく、このように何かの行為をしているところを第三者の眼で報告するのが、日本の自画像、とりわけ作例が多く残る江戸時代の自画像の特徴である。第三者の眼とは、客観的な写実を意味しない。それは、画家が自身を突き放して見る眼ではあるが、自己をありのままに把握するのを第一義とはしない。むしろ、ひとりの個人というレベルを超えた何者かに自己を同一化するのである。」(前掲書)

松花堂昭乗の自画像に限って言えば、個の次元を超えた何者かへの自己同一化はあるのかもしれない。近世の日本の絵画の自画像と明治以後の近代日本画、特に戦後の作例は、画家自身の表現姿

勢は、洋画と同じように自分を見つめてはいるけれども、制作している状況設定など画家として自己を客観的に見ている。そういう描く対象への客観的な眼差しは、日本画が主題とする自然の風景や花鳥画に共通する。日本画はその上で描く対象と自分の心とを重ねながら描いていく。同化するように描く姿勢は、すでに対象を肯定的に見ていることが前提にあることを意味している。従ってその同じことが自分を画題に描く時も、洋画の場合のように自分は何者なんだ、自分はこれでいいのか、といったような疑問を投げかけて問い詰めるような厳しさ、凝視の姿勢にはならなくて、描きつつある自分の姿への肯定があり、いつくしむような愛着感が画面に漂う表現になっていく。それはまた日本の絵画が、肖像画は別として、この問題は後章で改めて人物や美人画の表現において検証したいが、描く対象を、人間そのものに向き合わず、四季自然の美を描く美的理念を根底に持ってきたことに理由がある。

## 6) 静物主題をめぐって

もうひとつ日本画と洋画の表現の違いが明瞭に現れる主題に静物がある。これを展覧会で明らかにしてみせたのが、静岡県立美術館が1990年に企画した「静物—ことばなき物たちの祭典」展だった。この展覧会は、絵画の問題について多くの示唆を与えてくれる、なかでも日本の絵画を静物主題から再認識をうながすという初めての試みにもなっていた。学生への講義ではこの展覧会を種本にして静物主題の成立と展開、洋画と日本画の違いを紹介しているのだが、静物主題の場合は、違いはより明確になる。そもそも静物という絵画の主題が日本画のなかには無いからである。日本の絵画でも物尽くしという形で道具類とか事物を描くことはあったので静物のような絵がまったくなかったわけではないが、それは制作のための予備資料的な記録的性格を持つものであった。いわゆる「卓上静物」のような作例は、近代日本画から現代まで検索しても、ごく少数の作例はあるにしても、広く一般に日本画ではほとんど無いのが実情である。これはどうした理由によるものだろうか。西洋のような「静物」概念を持たなかったとしても、何故日本ではそういう類似の概念が生まれなかったのだろうか。この場合は自画像の画題よりも差異が際立っている。

西洋絵画でも静物画は16・17世紀頃から描かれるようになり、ジャンルとして成立するのは近代になってからとされているが、ここでは美術史的な検討には立ち入らない。静物主題の講義の時は、個人的には、魚が盛り込まれた銀食器やワインの入ったグラスなど食卓を精緻に描いたネーデルランドの画家ピーテル・クラスゾーン（1596/97-1661）の作品や生命のはかなさを象徴するヴァニタスの静物画が好きなので、学生にも作例をいくつか紹介することになっている。それから西洋近代絵画のお決まりのセザンヌ（1839-1906）やピカソ（1881-1973）などの作例によって静物主題をめぐる絵画表現の展開を見るわけなのだが、ただ絵画の主題としては、自画像よりもはるかに地味なので確かに学生もいささか退屈気味な様子ではある。学生たちは、美術系の大学に合格するために嫌になるほど果物やグラス食器などのデッサンを繰り返し練習している。何をいまさらもう十分過ぎるくらいやってきた自負もあり、苦しかった思い出にもつながるから、静物画の講義の時は初めから気持ちがついてこないのも無理はない。

学生たちには、日本語の「静物」が、ドイツ語の「Stilleben」（動かない生命）の訳語であることも、それをフランスではもっと直截に「Nature Morte」（死んだ自然）という言葉で静物画の意

味としていること、西洋絵画から移植された概念であることなどどうでもいいのであって、要するにスライドで紹介される作品が、面白いのかそうでないのかにしか関心はない。卓上のりんごや花瓶の花がどう描かれていようと、そのまま受け止めて鑑賞としては充分だし、彼らが好んで関心が高い自己表現の様子がすぐには見えてこないこともある。静物主題の絵画が面白い本来の理由というのは、見る側からよりもそれを対象に描く画家の側にあるとまだ気がついていないからである。

つまり、静物画の一般的な構成要素というのは、まず描かれるべき果実や器物などの事物がテーブルとか何かの上に配置され、そこに前後左右のどちらかから方向性を持った光が与えられる。そうした描かれる対象となった静物のある全体の空間は、絵画の平面空間として独立して完結したものとなる。「事物」があり、それが「場」あるいは「座」に配置され、立体的な陰影を演出するための「光線」が与えられることによって、全体がひとつの雰囲気を作り出す空間に満たされた「空間」となる。そういう構成で生み出された「空間」を描くことで静物画は成立する。

このことは学生にも実質的に体験済みの気分もあり明解で分かりやすい。それから、静物画を描く画家にとって何故面白いのかは、そのすべてを画家自身が選び取って自由に決められるからだ、と強調して説明すると学生たちの眠たげな眼がだんだんに開いてくる。何を、どんな事物を選ぶのか、数個の果物か野菜なのか。それをどこに置くのか、裸の木のテーブルか、色や模様のある布の上にするか、それを真中に一列に配置するか、端に寄せて三角形に積み重ねるのか。さらに光線をどのくらいの明るさでどの方向から当てるのか、明暗と陰影の調子も画家自身が決める。その全体の空間をタブローの空間にどう構成するのか、全部画家自身が創造の神のようにもなっていて決める。そこに画家の感性と気持ちが反映されて静物画として完成する。事物は単に描かれているのではなく画家自身の主体的意識のもとに創造的に表現されているのである。

ここまで静物画の講義を進めてくる頃には、受験時代は与えられた静物デッサンの練習でしかなかったことに気がつく。学生の感想には、それなら自分も一度は自分の静物画を描いてみようという気持ちになったというのが少なくない。静物画は、そのように画家にとっては興味深い主題と言えるのだが、日本の画家、絵師たちは、そんなふうには考えなかった。日本の絵画では、そうした概念が成立しなかったのは何故なのか。最後に日本画の作例を紹介していくと学生たちはまた関心を新たに耳を傾け始めてくれる。

## 7) 日本画の静物表現

静岡県立美術館の「静物」展では、まず狩野探幽（1602-1674）の「果実図」三幅対が紹介されている。器に盛られた果実が描かれているが、日本の絵画の特徴でもある陰影のない写実描写だから、当然のように方向性の「光」もないし、置かれている「座」の説明的描写もない。次に紹介されている土佐光起（1617-1691）の「貝尽図」は数種の貝が細密に描かれて空間に置かれているだけの図様になっている。また葛飾北斎（1760-1849）が1893年に描いた「西瓜図」は、半切りの西瓜の上の包丁、吊り干しになった西瓜の薄皮が描かれた面白い作例である。西洋絵画の静物概念には合致しないけれども、対象事物を客観的に提示した構図など、これらは日本の絵画における数少ない静物画の作例になる。しかし、そのいずれにも共通しているのは、描かれている事物が西洋絵画のように、自然から切り離され事物が持っている本来の意味を失った「死んだ自然」ではなくて、



反対に果実が元にあった自然の姿、自然の季節的な状況が強く暗示されている。珍しい果実やおいしい食べ物を献上する記録、どこからか頂戴したご馳走がなくなる前に描き残す記録性が前提にある。自然から切り離されているのではなく、元の自然に備わる季節感、或いは、旬の食感という感覚がこめられているのが、日本画の静物表現なのである。

#### 8) 洋画の静物表現と何故違ってくるのか

そのように描く人と描かれる対象との不離不即の関係は、人間と自然との一体感を心に感じながら描く四季自然の風景画とも共通していることに西洋絵画との大きな違いがある。西洋絵画でいう「静物」概念が日本で育たなかったのは、日本の絵画理念がいつも自然と表裏一体の感性のうちに培われてきたからであって、優劣比較の埒外の問題である。自然は、ことに日本では四季の移り変わりが微妙に変化していく。一日の変化、同じ季節の始まりと終わりの微妙な違い、それを表現する言葉もたくさんある。移り変わり変転する自然の姿に人間の生の姿を重ねて事物を見るのが、日本の自然観であり死生観でもある。日本の絵画は、そこから生まれてくる審美感、「幽玄」とか「わび」や「さび」、「粹」「艶」などの美的な理念を表現の背後に持っている。日本画と洋画の違いを考えるためには、学生たちには、風土性の根本的な違いから生じる西洋と日本との自然観の違い、感性の違いに気がついてほしいので、講義はそこまで進める必要がある。

そのように日本の絵画には、制作のための粉本として写生する以外には、静止した事物を、描く対象として凝視する姿勢がないので「静物画」の作例を見つけるのは困難なのである。静止した事物を見つめるというのは、また同時に事物と向き合う自己を意識することでもある。これは自画像を描く場合と同じ構図になる。座禅を組んで自分の内面を見つめる修行を日常とする習慣にあった禅僧の自画像を除いて、絵師の画系で自画像の作例がなかったと同様に明治以前に「静物画」に類する作例が少なかったのは、そういう理由によるところが大きい。自然の風景は静止しているように思えるが、画家はそこに刻々微妙に変化していく太陽の日差し、花木の表情に宿る季節の移ろい、風の動きや川の流れ、山野に生きる動物たちの息吹を感じながら見て描いている。日本画では、自然の風景を決して静止したものとは見ないで、そこに生きている自分の呼吸を重ねながら見ているのである。

#### 9) 「静物画」から新しい表現への試みへ

では明治以後の近代日本画で静物主題の作例はどうなるのだろうか。静岡の展覧会では明治時代の作例として、柴田是真(1807-1891)が明治22年頃に描いたとされる「毛筆図巻」が紹介されている。「物尽し絵」の範疇に入る画題になるが、書画に使用する道具として絵筆はまさに事物そのものであり、この作例も陰影を作る「光」や「座」にあたるものはないが、日本画の静物画になる。他に明治期にはほとんど見つけられませんが、大正時代になっていくつかの作例がでてくる。近代日本画の成り行きを考える上で、当時の時代状況と日本画家たちの意識のありようを偲ばせて興味深い。小品ながら大正9年に26歳の速水御舟(1894-1935)が「林檎」を描いている。紅色のデザインスカートの上に三個の林檎を配置構成して描き手の視線のままに光と影がある。新しい時代に日本画家として立って向かう自覚的な意識の反映を窺わせ、西洋の静物概念にそって日本画の静物

画としては初めての試みと思われる作例になる。翌年にも御舟は「茶碗と果実」「鍋島の皿に柘榴」を描く。さらに写実を極めた細密な陰影もある描写で「座」に相当するものはないが、生身の果実と無機質の陶磁器の質感との描き分けに挑んで日本画の静物画としては異例なくらい特出した写実表現に成功している。また大正11年には、小林古径（1883-1957）が、「静物」の小品を油彩画で制作している。黒塗りの器に入った一個の桃を描いた40歳の頃の作例である。明らかに洋画の静物主題を意識しながら日本画ではなく洋画で試みているのに、陰影も「座」もなくて、表現は狩野探幽の「果実図」三幅対からそれほど隔たっていない。自画像で見た村上華岳のように表現感性の切り替えが為されていないのは、小林古径の表現感性が伝統的な日本画の枠内から抜け出せないほどだったのかと思わされるような作例である。

さらに個人的には、土田麦僊が大正13年の第四回国展に出品した「鮭之図」の静物表現を、麦僊の画業展開の中で興味深く思っている。麦僊の作例は、彼が西洋での遊学を終え帰国してからの制作であるので、画家として従来のように画家がたまたま眼前にした到来物を描くような感覚で描いたものではなく、麦僊が西洋の静物概念に従って、描く事物を選択して制作のために構成してから描いていることに注目している。その意味では、御舟や古径の作例も同様に、その画業展開に位置づけて見るべきものではある。また竹内栖鳳にも、静物画といえるような「鯖」を描いた作品がある。竹籠からこぼれ出している獲れたての青鯖が、魚の新鮮さを感じさせる写実性で描かれている。この場合は、確かに静物画風ではあっても栖鳳の絵心は、青鯖を通して旬の季節、自然を感じて、それが表現されていると言うべきだろう。大正期のこうした作例を見て、共通して重要に思えることは、その作例の後では、どの画家も静物主題を描かなかったということであり、大正期の細密描写の流行への画家としての挑戦という方がふさわしく一過性の事象であると言える。このことが、静物画主題における日本画と洋画との差異を考える上で重要なことに思える。

#### 10) 戦後、伝統的美意識と現代性の相克と反映

戦後から現代の日本画に至る展開では、洋画からの影響も自由にむしろ積極的に受け入れるようになって表現の領域が拡大されていくので、花瓶に生けた花を描いたいくつかの作例が見られるようになる。昭和24年川崎小虎「小梨の花」、昭和26年安田鞞彦「窓」、昭和30年堅山南風「花、更紗」などがあり、昭和34年に福田平八郎が描いた襦袢を作った紫布の上の「桃」は、小品だが西洋絵画の静物概念を日本画によって描いてみせた静物画の代表的な作例と言えるだろう。しかし、戦後から現代になっても静物主題を描き続ける日本画家というのは、例外的に日展の池田道夫を除いてほとんど現れない。もう一人創画会に今井文二がいるくらいである。戦後になって日本画に描かれる画題は自由に広がっていったけれども、洋画の静物表現が、新しい主題解釈を加えながら静物画の域を越えて展開していったことに比較すれば、静物主題に対する画家の制作姿勢は、やはり日本画と洋画とでは現代においてはかなりの差異が存在する。

学生たちへの講義では、1) 日本画の静物では、自然から分離された物、座、空間というものがなく、光も意識されない。2) 日本画では、事物への客観的な視線が未生成であるが、未生成というより必要としない。3) 日本画では、人間と自然との対立した自然観がなく、日本の居住空間の特質が示しているように、机・床の平面の連続、室内から縁側、庭、戸外の自然へと高低差なく流

れて変化する時間的空間性の世界観を根底にもっている。4) 従って、日本画では、事物を客体として静止せず停留しないまま、常に主客同体の認識のうちに対象を捉え動き変化する時間的自然観に美意識を形成してきた、というように整理している。

問題は、日本画の伝統的立場はそれでいいとしても、そうした美意識を形成する土壌となった自然観が、都市化や高度技術化社会によってもたらされる現代の様々な新しい時代状況にあっては、どこまで伝統的な美意識を持続的に新しい世代の感性に有効に浸透できるのか、ということになる。実際に社会がどんどん質的にも新しい変化をもたらした戦後から現代の状況では、それに対応した日本画の自画像や静物表現が登場していることも事実である。

#### 11) まとめ、人物表現と裸体像にふれて

ここまで自画像と静物という絵画の主題をめぐって日本の絵画、近代・現代の日本画を見てきたが、もうひとつ人物主題から考えてみても、日本画に特徴的な傾向を指摘することができる。日本の絵画では、風景や四季の花木が描かれる他に源氏物語絵巻や一遍上人絵伝などのように、時代の生活風俗のなかの群像の人物表現があり、歴史的記述を補う画像の記録として時代が注目した人物を描く肖像画が描かれてきた。近世になると風俗画は美人画として庶民に親しまれて大衆化する。明治以後の近代日本画になっても、美しい女性を描くことは画家の美的な絵画意識の現われとして鍋木清方や上村松園など名手を生み出した。この女性主題においても、西洋絵画と日本の絵画とでは、おおまかに際立った違いがある。

ひとつは裸体像の画題である。明治になるまで裸体像、裸婦は、日本の絵画では入浴図というように女性が裸になっていて自然な状況でしか描かれてこなかったし、描かれた作例も極めて少ない。女性が裸で描かれることは、「あぶな絵」や「春画」であり、絵師として正式に認められない画題とされてきた。西洋のようにソファの上や戸外を背景にして裸体像を描くことは、明治の洋画では、明治13年頃の山本芳翠「裸婦」、明治14年百武兼行「裸婦立像」、五姓田義松「西洋婦人像」から明治40年橋本邦助「裸体美人」など、いくつかの作例を見つけることができる。しかし一方では、明治26年に黒田清輝が裸の女性が髪を櫛けずる「朝妝」を発表すると、新聞は「醜画」として撤去を主張して書き立てたし、明治30年には黒田清輝の裸婦立像「智・感・情」が掲載された雑誌が発売禁止になっている。さらには黒田清輝の「裸体婦人像」の下半身を布で隠して展示させた明治34年の「腰巻事件」があったことでも明らかなように、女性の裸体像が描かれても自由に展覧会に発表するには制約があり、まだまだ女性の裸体像は社会的に認知される状況ではなかった。特に日本画では、着衣を脱いで露わにされた「裸」と理念的な表現対象としての「裸像」は区別されないまま生活感覚と同じ次元にあり、美意識的な感覚の未分化の状況は、明治・大正から昭和戦前まで続いていた。従って描かれる女性の裸体像は入浴する状況の場面に限定されたし、女性は、日本画も洋画も着衣の美人画としてしか描かれてこなかったか、せいぜい少し胸元を開けるか、薄手の着物に透ける女性だった。

この「裸体像」の問題にも自画像と静物主題に見た共通の日本画表現の特性を見ることができる。「裸体像」は、西洋絵画では、早くから純粋な美の対象となり芸術的な主題展開にもなりえたが、人体として形象の造形的な表現のためには、「裸体像」を事物と同じように客観的に見つめなければ

ばならない。すでに見たように日本画には主体と客体を切り離して客観的に対象を描く姿勢はないし、むしろ対象に自分を重ねていく傾向が強いので、「裸体像」の場合は、そうなれば私的な意味合が色濃くなり人の目からは隠す傾向の作品、「あぶな絵」になっていくと思われる。

実際の作品を少しだけ振り返ってみる。裸婦では、1799年頃の作とされている喜多川歌麿の湯船に入る後姿を描いた「寒泉浴図」があり、渡辺省亭の「塩谷高貞妻浴後図」が近世の作例として知られている。明治の日本画ではいまのところ気がついた作例はなく、明治43年に竹内栖鳳が裸体モデルの写生をしているのが、日本画として先駆的と言える。それは天女を天井画にという東本願寺の依頼で始められた仕事だったが、西洋の美術を見てきた栖鳳が、人物は実際のモデルを使わなければいけないと実感したことからの写生だった。大正時代には時代の風潮もあってか、大正13年の第4回国展に出品された粥川伸二の「妖影」が池の中の裸婦、同じ頃に甲斐庄楠音が「裸婦」をいくつか制作していて第5回国展にも出品している。甲斐庄楠音は、大正4年頃とされる未完成の裸婦群像の大作もあり、昭和初期にかけても裸婦を描き続けていて、日本画としては特異な存在になる。ちなみにこの二人は京都芸大の前身の絵画専門学校の卒業生である。鍋木清方にも大正9年の第2回帝展に出品した「妖魚」は、人魚にして描いた妖艶な裸体像といえる。昭和では、昭和12年の小倉遊亀「浴女」、三輪晁勢「海女」などがあるが、どちらも女性裸体が自然な状況での裸体像になる。それに昭和戦前期は、戦争に傾斜していく時代状況もあるので日本画はとて裸体像を描くような環境はなくなってしまう。

日本画の裸体像の表現は、戦後になって一度に増える。これには洋画からの影響もあるが、むしろ洋画と同じ次元での表現を試みていこうという積極的な姿勢が強かった。それを作品で詳細にしていくには、困難なほどの多様な展開である。学生たちへの講義では、近代から現代に至る裸体像も含めた日本画の女性主題を「美人画から人間像の表現へ」と位置づけて話をする。その明治から展開は、戦後になって加速度的に変化を激しくしていく。単なる美人画ではなく、女性像として象徴的に人間の生き様や存在性にまで見つめた作品も描かれ、いまでは洋画よりも鋭い表現があるのではないかと思えるくらいである。一言で言えば、描く対象を主体から突き放して客観的に見つめながら、造形的にも陰影も試みていこうとしているし、自画像や静物の主題ではなかったような対象への姿勢が、新たに生まれてきている。現代日本画では、ここまで見てきたような日本の絵画の伝統的な描く眼差しは、これまでになかった時代の状況に合わせるかのように、大きく変わりつつある。日本画と洋画という垣根は、実際にはすでに取り払われていると言ってもいいが、日本画の表現は、日本画の枠内でさえ伝統的な花鳥画を一方の対極にして拡散し続けている。花鳥画も現代に通用するべく新たな表現性を高く追求している。それだけに日本画はこれからも時代をと社会性を反映しながらさらに新しい表現を生み出していくように思われる。 (完)

