

広島市立大学審査博士学位論文

福田平八郎作《漣》における
「写実を基本にした装飾画」の意味

2021年3月

岡田 志保

目次

序章	P4
第1章 京都日本画の特徴と平八郎の傾向	p9
導入	
1節 明治時代に引き継がれたもの	
2節 大正以前の京都画壇の風潮	
結語	
第2章 初期の画業	p16
導入	
1節 写実の指針	
2節 写実的態度の成果《鯉》	
3節 《鯉》における京都市的傾向	
4節 平八郎と四条派の感性	
結語	
第3章 写実の時代	p29
導入	
1節 近代日本の写実表現について	
2節 悪写実	
3節 大正期写実の背景（1）——「生命主義」	
4節 大正期写実の背景（2）——主体的な自己の形成	
5節 平八郎における写実の意義	
結語	
第4章 宋元画への傾倒	p53
導入	
1節 《牡丹》から《閑庭待春》への変化について	
2節 不十分な写実	
3節 宋元画について	
4節 平八郎の「宋元画」観	
結語	
第5章 日本美術の「装飾性」	p70
導入	
1節 「桃山時代」について	
2節 近代日本における「装飾」の文脈(1)——明治期まで	

3 節 近代日本における「装飾」の文脈(2) ——大正期以降

4 節 桃山美術の消化——《南蛮漆》

結語

第6章 主観による「写実」——p90

導入

1 節 六潮会の結成

2 節 「実」の転移と新しい「写実」

3 節 フォーヴィスムの日本的展開

4 節 大正期の南画再評価

5 節 「日本的油絵」

結語

第7章 《漣》——主体性の確立——p116

導入

1 節 中川紀元（日本的フォーヴィスム）

2 節 木村莊八（“主観による「写実」”）

3 節 牧野虎雄（装飾的造形）

4 節 視覚への信頼

5 節 《漣》における「写実性」と「装飾性」

結語

終章——p141

資料編——p145

参考図版

参考図版一覧

参考図版出典一覧

参考文献一覧

別資料

年譜

凡例

- ・引用文については旧字を新字に改めた。
- ・論文中の氏名の敬称は略す。
- ・論文中で他の論者や作家に言及する場合、初出時はフルネームで記載し、以降は研究者は姓、作家は名によって表記する。
- ・論文中的作品名は《》、スケッチは〈〉を用いて表記した。

序章

福田平八郎について

福田平八郎は1892年（明治25）に大分市内で生まれ、1910年（明治43）から京都に移り、本格的に絵の勉強へ取り組んでいく。1911年に京都市立美術工芸学校（美工）に入学、卒業制作が買い上げになるなど順調に学びを深めていた。

平八郎が世に知られるきっかけとなったのは1921年（大正10）の第3回帝展に出品した《鯉》が特選となったことである。その後も平八郎は官展系展覧会を中心に作品を発表していく。そして、1961年（昭和36）には文化勲章を授与されている。

その画業を通観すると、大きく画風が変遷していることがわかる。美工に通っていた間は、箔や筆跡の効果に軽妙さを感じるような南画や琳派を思わせる作品《池辺の家鴨》（図版2）や、隅々まで神経の行き届いた筆遣いに作者の丁寧さが感じられる作品《野薔薇》（図版3）。そして、伝統的な表現や技法の勉強の成果を思わせる《春の風》（図版4）といった作品を描いている。美工で買い上げとなった卒業制作《雨後》もそうした平八郎の勉強の成果や本人の器量を感じさせる作品であった。しかし、こうした作品は確かに作者の優れた技量を感じるものであったが、後に前衛的な作品を描き、近代を代表する作家とみなされていたことと比べると、この時代の平八郎の作風は前時代の表現を素直に踏襲したものであったといえる。

平八郎が自分自身の制作を模索し始めたのは、美工卒業後に進学した京都市立絵画専門学校（絵専）の卒業制作の際に、同級生に次のようなことを指摘されたことに端を発する。それは、悩まずに絵を描き過ぎていること、本当の自分の絵を描くべきであるということである。この指摘により、卒業制作を思うように進めることができなくなった平八郎に指針を示したのが京都の画学校で美学や美術史を教えていた中井宗太郎である。中井は平八郎に、先輩や古人の技法や表現を通してではなく、自分の目で自然を見る必要があることを説き、そして絵には主観的な道と客観的な道があることを述べるのである。中井の言葉を受けた平八郎は、後者の道によって自然を見つめていくことを選択する。この時の中井の示した指針が平八郎の生涯の制作で貫かれたのである。

多くの平八郎論では、この中井宗太郎の助言が、平八郎の画業を構成する重要な事柄であったとして定説となっている。第3回帝展で特選となった《鯉》はこの中井の助言を指針とした制作が実を結んだものである。《鯉》はこれまでの日本画になかったような、観察に裏付けられた写実的表現の迫真性が評価されたのである。

写実表現というのは平八郎だけでなく、大正期の多くの作家たちによって取り組まれていた。この動向は伝統や既成の表現を解体し、個性に立脚した日本画を創造する試みの一つであったとされている。平八郎もこうした近代の個性や自己を意識する時代において、写実という自己の目を通した表現によって、新しい日本画の創造を試みていたと考えられている。

その後の平八郎の作風は、写実性と情緒を備えた《牡丹》から、平面性の強い《閑庭待春》、抽象性がより深められた《南蛮黍》など多様に変遷をみせている。これは、中国や日本の古典に範を求め、写実と装飾性の融合した表現を模索していた時期と解釈されている。この頃の作風は自然主義的写実性を残しながらも、清廉な彩色や線描の意識的使用、大きく余白をとる構成といった傾向があり、これらを新古典主義との呼応から解釈されることもある。

そして、平八郎の作品の中でも特に注目されるのが1932年（昭和7）の第13回帝展に出品された《漣》である。《漣》は、古典の装飾的表現を意識しつつ、時代の感覚に即した新しい表現が試みられたものとして、近代を代表する作品とされている。しかし図案的といわれるほど大胆に簡略化された表現であったため、発表当時には否定的な意見も生じた。

このような物議を醸すほどの思い切った表現に踏み切った背景として、洋画家、日本画家、美術評論家が集まり、結成された「六潮会」での交流に契機があったのではないかと指摘される。

また、平八郎は自己の感性について、生活環境の洋風化や近代化、映画や写真といった新しい視覚の影響、西洋美術などに親しみながら育っているため昔の人とは異なっていることを自認し、時代の感覚に訴えるためには、形式が時代の感覚を持っている必要があることを述べており¹、平八郎の制作は同時代の感覚に根ざすことが意識されていたことが示されている。

こうして、平八郎の一作毎に工夫された様式的表現は、伝統を正當に継承しながらも、新たな表現を開拓したものであり、平八郎は画壇をリードした存在として評価されている。

「写実」と「装飾」の表現造形

本論文の題目に含まれる「写実を基本にした装飾画」²とは、福田平八郎が77歳の時に、自己の制作について説明した言葉である。この言葉は平八郎の作品を端的に説明する、作家本人による説得力の持つ言葉として、画業や作品の解説で頻繁に引き合いに出され、平八郎研究もこの言葉を手掛かりとすることが多い。しかし、「写実」と「装飾」による制作を試みた作家は平八郎だけではない。例えば、菱田春草や岸田劉生も「写実」と「装飾」について思索を行い、それを造形表現に融合させることに挑戦している。装飾的であるといわれる日本の美術を遡ってみても、そこには「写実」とのせめぎ合いが存在していた。桃山時代の俵屋宗達の造形には装飾性の中にもリアルが込められ、室町～江戸時代の土佐派の観念的造形は視覚的快楽だけでなく、鑑賞者の情感を刺激し、実感を想起させる。円山応挙は表現は写実的でありながらも、観念的イメージを巧みに利用し、現実と幻想のあわいの世界を出

¹ 「六潮会座談会（課題 時代に対する認識と芸術の表現様式）」（『アトリエ』9（3）、1932年）、p40-41.

² 福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(八) 若い人への直言」『毎日新聞』、1968年2月6日.

現させる。平八郎と同時代の作家も「写実」と「装飾」を意識していた作家は少なくなく、日本画家だけでなく、洋画家もこうした問題意識を持っていた。しかし、こうした作家らの「写実」と「装飾」の造形は全く異なっている。それはつまり、作家それぞれの「写実」と「装飾」に対する見解が異なっていたことを示す。そのため「写実」と「装飾」という言葉だけでは、作家の制作を理解したことにはならないのである。従って、作家が「写実」と「装飾」に対しどのような見解を持っていたのかを明らかにすることが必要となってくる。そのため、本論では平八郎の「写実」と「装飾」の意味を問い直し、明らかにすることによって《漣》(図版1)における「写実を基本にした装飾画」の意味を明らかとすることで、平八郎の画業形成について再解釈を試みるものである。

《漣》について

考察を行うにあたり福田平八郎作《漣》を軸とする。《漣》は微風によって起こる漣を銀地に群青の線描のみで表した作品である。その表現は装飾的であると評価される一方で、自然を真に捉えた写実的な作品であるという評価も存在する。《漣》の装飾性は、金属地に青色の線描の反復によって漣を描くのみで、その他の状況を示す要素が一切描かれていない明快な造形に指摘される。一方、写実性については、明快な表現でありながらも、そこに揺らめく水面の実相が感じられると述べられ、これは平八郎の写生を重視した制作態度があったためと解説されるように、その制作背景から指摘される。

例えば、小嵯善通は《漣》の特色として「デザインの見えるが、実は現地写生を基にした写実的な作風」³であるとことを挙げている。そして、《漣》の装飾性は多面性のある現実から、平八郎が装飾に走りたがる平八郎の感性に納得のいく波紋をそのまま写生したら、装飾的な瞬間を写し取ることとなったのであり、あくまで、自然の実相に基づく表現であると述べる。

また岡崎麻美は《漣》について、対象の実在感や生動感を、あるがままに捉えようとする平八郎の写実の欲求によって、実感を端的に表現するための形態のデフォルメや省略、構成的画面といった手法が、写実と装飾の絶妙なバランスの上に成り立った作品であると述べる。岡崎の論考ではこの《漣》は、近代の造形の純粹性、自律性を志向するモダニズム的傾向に方向付けられた表現であると考察をおこなっている。そして岡崎は、この造形性に重きを置く方向性は昭和日本画の主流となっていくのであるが、平八郎の独自性、独創性の現れた「平八郎様式」⁴は、戦後日本画のより重厚な造形性を求めた表現が現れることを指し示

³ 小嵯 善通「福田平八郎「漣」—画家のことばⅡ—」(『成安造形大学附属近江学研究所紀要』(7)、2018年)、p4-7.

⁴ 岡崎麻美「近代日本画史における「平八郎様式」——福田平八郎筆《漣》を中心に——」『美学論究』15、関西学院大学、2000年、p53.

すものとして位置づけるのである⁵。

他にも《漣》に対して、単純化された造形に装飾性を指摘する一方で、揺らぐ水面の実感が捉えられている作品であるとする評価は数多い⁶。こうした装飾と写実による批評から《漣》はまさしく「写実を基本にした装飾画」に当てはまる作例といえる。また、平八郎は画業の初期は、緻密な写実表現によって制作を行っていたが、《漣》の前後を境に大胆なデフォルメや色彩の構成によって装飾的とされる平八郎を代表する画風に転じていくため、この《漣》を描いた頃に平八郎にも大きな変化があったものと考えられる。そのため《漣》を軸に定め、本論の考察を進めていく。

本論文の構成について

本論文は、平八郎が《漣》の表現に至るまでの過程を、平八郎の動向と時代背景との対応を考察しながら、七つの章によって論じていく。

まず「第1章 京都日本画の特徴と平八郎の傾向」では、平八郎の画業について述べる前に、画業の節々で方向を規定していた平八郎の元来の性質について、近代京都画壇の傾向との呼応する点があることを述べたい。ここで確認された傾向は、その後続く章でも折に触れていくこととなる。

「第2章 初期の画業」では、本格的に絵を学びはじめた頃から、初期における最大の成果である《鯉》までを中心に述べていく。ここでは平八郎の画業に一貫してあった「写実」の指針を得た経緯を述べる。平八郎の「写実」に対する意識は後に変化していくのだが、その変化を明確にするためにも、この画業の初期における平八郎の「写実」がどのようなものであったのかを確認しておきたい。また、《鯉》にみられる平八郎の京都市的傾向についても考察を行う。

「第3章 写実の時代」では、大正期は平八郎だけではなく多くの作家が写実を試みていたが、ここには時代の要請であった、芸術家は自由で主体的な自己に基づいて、本質（生命）を表現することを至上目標とする動向の関係があったことを述べる。そして、こうした時代背景から平八郎における「写実」の意義の考察へとつなげる。

「第4章 宋元画への傾倒」では、平八郎の画風が写実的表現から抽象化された表現へと変化していく契機について、《牡丹》から《閑庭待春》の作風の変化に着目して考察を行う。これらの作品を描いていた頃、平八郎は東洋古典美術を参照に表現を模索していたが、まずは「花鳥」という主題と「写実」の表現から宋元画に関心を向けたものと考えられる。この宋元画は写実性と装飾性が両立した表現として当時から認識されていたが、この宋元画に示唆されることで、平八郎は装飾性を制作に取り入れることを試みるようになったのではないかという考察を行う。

⁵ 岡崎、前掲資料、2000年、p53-67.

⁶ 《漣》に対するその他の批評の例は別資料[1]に記載する。

「第5章 日本美術の「装飾性」」では、平八郎がそれまでの細密描写の写実から脱却し、装飾的表現に振り切っていく背景について、近代日本における「装飾」の文脈から考察を行っていく。宋元画に示唆されることで装飾的なものへの関心を自覚した平八郎はより装飾的な造形を示す日本美術に参照を求めていく。この時、日本美術の装飾性は、単なる装飾ではなく、多様な内容を持つ表現であると語られていた。こうした装飾観に触発されたことが平八郎独自の大胆な表現様式につながっていくものと考えられるのである。

「第6章 主観による「写実」」から「第7章 《漣》——主体性の確立」にかけて、第5章で確認した「装飾観」に加えて、平八郎の画風を完成させるきっかけであったと考えられる六潮会について、平八郎が六潮会で特に感銘を受けていた洋画家達との交流に着目し、具体的にはどのような事柄が関わっていたのか考察を行っていく。

まず第6章では六潮会の洋画家達を取り巻いていた洋画界の美術思潮である「フォーヴィスムの日本的展開」「大正期の南画の再評価」「日本的油絵」について述べる。これらの動向を支えていた共通の価値観として、主観的事実を重視し、これを表すことを写実であると考えがあった。本論文ではこれを“主観による「写実」”と呼称し、ここで導き出された概念を糸口に、第7章にて、平八郎の画業と洋画家らの思想や造形の対応を考察し、その影響について明らかとしていく。また、“主観による「写実」”が平八郎の作家としての主体性の確立に寄与し、その後の方向性を決定づけていたことの証左を、六潮会以後の制作について、先行研究でもしばしば指摘されている写真表現との関連から示していく。そして、以上の考察から《漣》における「写実性」と「装飾性」の意味について結論づけを行いたい。

本論は従来の福田平八郎論の定説をもとに、これまで指摘されてはいたものの、深く追求されることのなかった事柄について、時代背景とのつながりから検証を試み、新たな知見を加えることで平八郎の画業を再解釈することをめざす。

第1章 京都日本画の特徴と平八郎の傾向

導入

1節 明治時代に引き継がれたもの

2節 大正以前の京都画壇の風潮

結語

導入

福田平八郎について、先行研究によれば平八郎のその前衛的な画業の根底には、幕末から明治の京都画壇の傾向⁷——これを本論文では京都市的傾向と述べる——と関わるものが指摘されている。その上で平八郎のたぐいまれな鋭敏な感性によって、時代の潮流を感知し、単なる流行としてではなく、その時代の芸術があるべき姿と模索していくなかで、その独自の画風を築いたことが明らかとなってきた。

この平八郎にみられる伝統主義的な京都市的傾向を先に示しておく、それは次の4点である。

- ①近代的観察態度による写生の尊重
- ②写実の土壌
- ③技巧性・様式主義への志向
- ④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ

平八郎は生涯、京都を拠点として制作を行っていたため、京都市的になるのは当然のように思われるかもしれない。しかし、平八郎の出身は大分県であり、故郷において運筆などを習ってはいたが⁸美術について本格的に取り組んだのは、19歳の時に京都の画学校に通いはじめてからであった。つまり京都に移った時にはすでに、基本的な人格や性質はほとんど定まっていたと思われる。それにもかかわらず、平八郎の作風には伝統主義的な京都市的傾向が見られるのである。

京都というと伝統性や保守的態度を連想し、平八郎の作品に対する評価で使われる斬新性や、先駆的など時代の先鋭をイメージする言葉とはどこかなじまないように感じるが、こ

⁷ 田島達也は江戸時代後半から近代に成立した「京都日本画」への連続性より、その特徴につながる要素を6つ指摘している。これについては別資料 [2] にて詳述する。本論文で上げる京都市的傾向は、この田島による近代の「京都日本画」への指摘と平八郎で指摘される傾向を比較し、特に平八郎に妥当性のあると思われる事柄を、筆者独自に編成し、付け加えたものである。

⁸ 福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(2) 落第から開眼」(『毎日新聞』、1968年1月30日)。

の伝統主義的な京都市的傾向は、平八郎の画業を解き明かす糸口として重要なものとなってくる。

平八郎本人の画業を明らかにするためにも、まずはここで挙げた4つの京都市的傾向について、つまり幕末～明治末の京都画壇の特徴を先行研究から確認しておく必要がある。そのため本章では福田平八郎の画業については後述することとし、幕末～明治末の京都画壇について、4つの京都市的傾向を確認していく。

1節 明治時代に引き継がれたもの

まず初めに確認していきたいのは、「①近代的観察態度・写生の尊重」、「②写実の土壌」についてである。

日本の近代化は、西洋という文化に出会うことで進んだ。つまり意識された日本的なるものと、西洋的なるものとの葛藤と融和が、自国の意識の形成を促した。絵画においても、西洋画との対面が日本の絵画の在り方に大きな影響を及ぼしているのは疑いようがない。そして、この葛藤と融和による日本の絵画における近代化は、江戸時代、西洋の自然科学を伝える蘭学受容のころより見出すことができる。こうした近代の科学的な思想の受容によって、合理的で実証的なものの考え方への志向を日本は備えていくのであるが、画家たちにとっては、その書物の挿絵や銅版画などから、合理的な空間把握である透視図法や、形態表現のための陰影法など、視覚からもその科学的態度に接することは、画家たちの思想面だけでなく、自然をどのようにみていくのかという、観察の姿勢にも影響を与えていったと筆者は考える。

京都の画壇において、この西洋的眼差しを広く普及したのは円山応挙に始まる円山派とそれに続く四条派によるところが大きい。例えば、京都初の画学校である、京都府画学校の設立に大きく寄与した幸野楳嶺は円山派の中島来章と四条派の塩川文麟の二人に学んでいる。また、円山派、四条派以外にも京都の画家の系図をたどるとその多くが写実的なスタイルを持つ岸派、源派、望月派といった流派につながる。ここでは京都府画学校が平八郎も通った画学校の前身でもあることや、平八郎在学中の教員の多くが円山派、四条派に連なる画家であった⁹ことから、円山派、四条派について述べていく。

円山派は円山応挙（1733–1795（享保 18—寛政 7））に始まる写生を重んじる画派である。そしてこの派祖である応挙は近世の京都を代表する画家であるが、出身は丹波国穴太村の農家であり、雅な都の文化の中で育ったわけではなかった。10 代の後半には京へ出て、狩野探幽の流れを引く京の狩野派である鶴沢派に学んだとされる。応挙は当時のスタンダードな技法や様式を習得する一方で、国外からもたらされた眼鏡絵の作成に 20 代の頃にか

⁹ 平八郎が 1911 年に京都市立美術工芸学校に入学した時、円山派、四条派に連なる作家としては竹内栖鳳、西山翠嶂、菊池契月、谷口香喬などが教員を勤めていた。

かわっていたこともあり、既存のものだけで満足することなく積極的に技術を習得していった。

眼鏡絵というのは、反射鏡と凸レンズを組合せた装置にセットすることで、平面であるはずの絵に奥行を感じ、あたかも空間的な風景を見ているかのような錯覚を楽しむ舶来玩具に使用する絵である。それはオランダから伝わったもので、18世紀オランダ銅版画画法が用いられ、これによって当時の日本の人々は透視図法や陰影法といった従来の東洋画にはみられない迫真的な表現に対面することとなった。

しかし、応挙が眼鏡絵に携わっていたころ日本に入ってきていたものは、中国の蘇州あたりで模製されたものが多く、正しい西洋画の透視図法を伝えているとはいえなかつたが、それでもこれまでの東洋的ものの見方とは異なる、透視図法や陰影法を使用したものの実在感や本質に迫るような表現にふれていたことは、後の応挙に十分な刺激を与えたと考えられる。

また応挙は西洋的ものの見方ということについて、南蘋派¹⁰による東洋を通した西洋写実にも接近している。いずれにせよ、これらへの接近によって、古来の様式に依存して描くのではなく、自らの目による観察と自らの体験にもとづいて、知的で合理的な思索を重んじる姿勢を形成することとなったのではないだろうか。

こうして、応挙は眼鏡絵と南蘋派などへの接触によって新たな表現や価値観にふれたが、応挙の確立した様式は新しさがありつつも、奇抜さを抑えた、平明でおだやかな写実性を示すものであった。

山川武はこれを、応挙がそれらを自らの様式として統一する際に、最終的にはそれらの人の目を引くような新奇な表現を避け、むしろ日本でも古くから受け入れていた中国の宋元時代¹¹の古典的写実様式を規範に選んだことにより、自らの平明な写実性を正統づけようとしていたものであると述べる¹²。このことから、江戸時代に興った写実の系譜は応挙においてのみではなかったが、応挙がここまで広く、しかも近代まで続く影響となったのは、外来の表現を学びつつも、そこに基盤を置くのではなく、あくまで自らの土壌である東洋的感覚の上にそれらを融和させたことによるものであり、応挙の巧みさとは、こうした革新性と親近性のバランス感覚にあったのではないかと思われる。

応挙は東洋的感覚をベースに置きつつ、西洋的な客観的価値観を導入するという選択によって、伝統の権威にのっかった流派とは異なり、誰もが得られる個人の体験に通じるものへと絵画を変貌させ、誰にでも開かれたものとした。つまり応挙によって人々の絵画に対す

¹⁰ 南蘋派：1731年（享保16）から2年間、長崎に滞在した中国清朝の画家、沈銓（南蘋）に由来する画派。中国伝来の写実性に西洋の写実が影響した濃密な画風を示す。

¹¹ 宋元時代とは、中国の宋王朝（960年～1279年）と元王朝（1271年～1368年）を総称する呼称である。この二つの王朝は統治していた民族が異なるが、それにもかかわらずこの二つの王朝がまとめられた呼称が日本で普及しているのかは「第4章 宋元画への傾倒」にて扱う。

¹² 山川武『応挙・呉春』（集英社、1977年）、p105-107.

る関わりが刷新されることとなったのである。

ところで応挙は作画の際に、自ら写生を行うことを重視していた画家として知られる。しかし、絵を描くときに写生を重視したのは円山派に限ったことではない。狩野派においても多くの写生帖が伝えられている。しかし、そこから出来上がって来る画は応挙とは異なるものであった。その理由として田島達也は、狩野派は流派が伝承する型の鮮度を保つために写生を行っていたためと述べる。つまり、型が単なる形となることを回避するために写生を行うのであり、狩野派にとって重要だったのはあくまで様式を保持することであったと指摘する¹³。続けて田島は、一方、応挙の場合は本画に対する写生の関係を、主原料という位置づけにたとえ、写生で得た材料が、応挙の工夫によって構図や色調は調整され、新しい型や描法を自ら生み出していると述べる。

結果的に、応挙の西洋の科学的な視覚の影響を受けたとされる写実傾向の表現に加えて、こうした、写生の自然主義的態度による画風は、京都の人々に広くに受け入れられたが、これがものの本質を合理的かつ実証的に解釈していこうとする日本の近代的な態度や、それを反映した絵画表現を受け入れていく土壌を準備することとなったと考えられる。

このように、京都画壇における性質として先に挙げた、因習の型によるだけでなく自らの観察によって得た客観的真実を尊重しながら表現していく態度としての「①近代的観察態度による写生の尊重」、明治以前の段階で西洋の科学的合理性による視覚の再現が影響した写実的表現に親しんでいた「②写実の土壌」について、その内容と来歴を確認することができた。こうした土壌の上に、明治時代に西洋文化との本格的な対面して、改めてそれらを摂取することで京都画壇の近代化が進むのである。そしてこの傾向は福田平八郎の時代にまで及ぶのだが、具体的には幸野楳嶺や竹内栖鳳、そしてその門下生が媒介となって平八郎の画業にも影響を及ぼしているのである。

2 節 大正以前の京都画壇の風潮

次に見ていきたいのが、「③技巧性・様式主義への志向」、「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」についてである。この2つについては、平八郎が京都で画業を開始する直前である、明治後半の京都画壇の様子を全国絵画共進会（以下、共進会と略す）と、文部省美術展覧会（以下、文展と略す）の作品批評からうかがうことができる。

共進会とは明治も半ばを過ぎた 1896 年（明治 29）に画派を超えた京都画壇の近代的な絵画研究の場として発会した京都後素協会¹⁴（以下、後素協会と略す）が 3 年ごとに主催する

¹³ 田島達也「京都日本画の誕生」田島達也監修『京都市立芸術大学創立 130 周年記念展 京都日本画の誕生—巨匠たちの挑戦—』（京都市立大学・朝日新聞社発行、2010）、p11.

¹⁴ 後素協会は如雲社という、京都の代表的画家が流派を超えて集結し、幕末から明治初期に結成された画家団体を前身とする。如雲社は月一度の展観や研究会、博覧会での席上揮毫といっ

展覧会である。そして、文展は 1907 年(明治 40)より文部省により主催される展覧会である。この 2 つは全国規模で行われ、これにより京都の画家の活動も全国的に知られるようになる。そのため、近代日本における主要な美術動向の地として京都と東京を対立させて、それぞれの画風を分析する批評が行われるようになる。

このことに着目した山田由希代は、これらに出品された作品の批評から明治後半の京都画壇の傾向の考察を行っている¹⁵。

山田によると、当時は東京と京都を対比して捉え、前者は画題が新規に開拓されていることや、色彩の巧みな調和によって、余情や情緒、思想を画面に醸し出す「想」に重きが置かれ、その反面、筆を扱う技術力が低く、塗りを多用する傾向もこのためであるといった認識がなされていた。そして後者は、筆法や運筆による筆線や絵具、墨の濃淡の調子の操作といった技巧性に優れており、このために巧みに物事を描き出す力は持っているが、画題の選択がありきたりであり、優れた技巧性の反面、様式や形式にはまり勝ちで、「想」が乏しい点で精彩に欠くと認識されていた。つまり東京と京都は「想」と技巧性の対比によって捉えられていたのである。

山田の考察は、大塚保治¹⁶が 1902 年(明治 35)におこなった演説「京都画家対東京画家」¹⁷を使用して行っており、東京、京都それぞれの傾向を示す作例も大塚の発言より示されている¹⁸。例えば、下村観山の《大原の露》は画題自体の新しさ、菱田春草の《王昭君》は場面選択の新しさ、絵画であること以上に思想を見せようとしている横山大観の《老君出関》といった東京を拠点とする作家の作品が、画題の扱い方の工夫によって「想」があると認識されていた。東京の傾向として認識された色彩に重みを置く作品としては、寺崎工業《月光燈影》、尾竹竹坡《落城》が挙げられる。そして、技巧性に優れている作品として、富田溪仙の《蒙古襲来》、村上華岳の《競馬》は線に筆法、筆勢の巧みさがある作品であり、山本春拳の《法塵一掃》は筆の扱いによる絵具や墨の調子を操作することに長けている作品として、京都を拠点とする作家が挙げられるのである。

さらに山田は東京、京都の傾向を示す「想」と技巧性が、どのような内容を指していたの

た活動を行い、後身の団体である後素協会と共に京都画壇で果たした役割の大きさが指摘されている。如雲社や後素協会を扱う文献は別資料[3]に記載。

¹⁵ 山田由希代「明治後期の京都画壇に関する一考察：京都後素協会と文部省主催の美術展覧会をめぐって」(『デザイン理論』45、関西意匠学会、2004年)。

¹⁶ 大塚保治 1869年(明治元年)～1931年(昭和6)：美学者、日本の美学研究の礎を築いたとされる。

¹⁷ 文学博士大塚保治演説、佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」1902年(青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版 1991所収)。

¹⁸ 大塚が講演内で扱う展覧会は、共進会の1902年(明治35)第3回展、日本美術院が行った1900年(明治33)～1902年(明治35)の展覧会で、ここに出品された作品から例示される。

か竹内栖鳳の言葉より考察している¹⁹。これによると栖鳳は東京の作家である菱田春草の《落葉》を、墨の筆線による表現ではなく、色彩による表現によって、余白が空間として表されており、林の空間に雰囲気を感じさせ、これによって《落葉》を技巧性は低い「想」のある作品として評価していることが窺え、その一方で栖鳳は、京都の作家である田近竹邨の《細雨空濛》を細やかな墨の線で対象が描写されることに、色彩によってというよりも筆の技巧性によって情趣が出されている例として挙げており、これにより東京対京都の「想」による表現と技巧性による表現がどのようなものを示していたかがうかがえるのである。

この山田の考察に加えて、栖鳳がこの二つの作品にだけ「想」と技巧性の傾向を認めていたのではなく、これらを東京、京都の傾向として認識していたことが「公設展覧会雑観」に記述された次の言葉よりうかがえる。

京都側の絵は、感想、想化という点に就て貧血症に罹って居るやうの傾向が見えた。京都の画は筆墨の熟練をその特徴とするとは、我も信じ人も許すところであらうが、若しもその筆墨が感想想化を害する底のところがあらず少しく反省して見ねばならぬ、イヤ内容を離れて技巧の独立はないのである。²⁰

そして、栖鳳は京都画家は東京画家より「熱情」を学ぶべきであると述べている²¹。つまり、栖鳳もまた東京と京都を対比させ、その傾向の差異を「想」と技巧性によって認識していたのである。その他にも「公設展覧会雑観」には栖鳳以外にも谷口香嶠や菊池芳文らの所感が収められており、それらも東京、京都の傾向を「想」と技巧性の対比によって述べていることは山田も指摘しているところである²²。

以上のような「公設展覧会雑観」の記述や山田の考察から、京都の画家の傾向として、巧みな技術がある一方で、情感や思想といった造形以上のものに対する意識が希薄になりがちであり、結果として形式や様式に嵌まってしまう傾向があったことがわかるのである。

山田が考察に使用した史料は、明治後半のごく限られた範囲のものであり、これによって直ちに大正以前の京都画壇の傾向を結論づけることはできないが、山田が参照した批評の作家は、いずれも画壇の重鎮として活躍しうる作家であり、その見解は画壇の傾向を示すものとみなせる。また、大塚保治は海外留学の経験もあり、東京帝国大学で日本人教授として美学の講座を初めて開くなど広い知見があり、その上での見解であることから、大正以前の京都画壇のおおよその傾向を示しているものと判断してよいのではないだろうか。

以上により、近代京都画壇の傾向である「③技巧性・様式主義への志向」、「④乾いた感性・

¹⁹ 山田 前掲資料、p60-61.

²⁰ 「公設展覧会雑観」（『京都美術』18号、京都美術協会、1910年）、p17.

²¹ 前掲資料、p21-22.

²² 「公設展覧会雑観」における栖鳳以外の批評は別資料[4]に記載。

情感的な表現に対する関心の低さ」をここに確かめることができるのである。

結語

ここまでで明らかとした京都画壇の傾向である「①近代的観察態度による写生の尊重」、「②写実の土壌」、「③技巧性・様式主義への志向」、「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」は、福田平八郎が京都にやって来るとごく直前の様子であるが、平八郎が画学生として過ごしていた頃、さらには平八郎が帝展で活躍し、審査をする立場となった時にも京都の作家には、こうした傾向がしばしみられ、このような近代京都画壇の傾向は作家にとって長所にも、短所にもなっていた。そして大胆さや独自性といった言葉で形容される福田平八郎の画業も、実は節々でこうしたことが確認されるのである。

平八郎の場合は、京都にやってくるのが19歳の時とだいぶ遅く、生粋の京都市的傾向の発露であったというよりも、生来の早急さや喧騒を忌避する性格から自然と同調していったものかもしれない。平八郎は生涯の活動の拠点を——東京の美術の動向に共感を示したり、六潮会への参加という画業の大きな分岐点で、東京の作家たちが深く関わっていたにもかかわらず——京都に置き続けたことから、京都画壇の傾向と共鳴するものがあったと思われ、これらは平八郎の傾向となっていたのではないだろうか。

近代日本画を代表する作家としての福田平八郎の作風は、こういった長所にも短所にもなり得る京都市的傾向と、大正、昭和の新思潮が関与することで形成されていくのであるが、これらがどのように関わっていたのかを留意しながら、次章より福田平八郎の画業を辿っていきたい。

第2章 初期の画業

導入

1節 写実の指針

2節 写実的態度の成果《鯉》

3節 《鯉》における京都市的傾向

4節 平八郎と四条派の感性

結語

導入

平八郎は77歳の時に自己の制作について「私の絵は、わかりやすく言えば、写実を基本にした装飾画といえると思います。」²³という言葉を残している。これは平八郎の作品を端的に説明する、作家本人による説得力の持つ言葉として、画業や作品の解説で頻繁に引き合いに出され、平八郎研究もこの言葉を手掛かりに行われることが多い。

平八郎の画業を初期から晩年まで見渡し時、その作風は、写実的なものやデフォルメされた形と色彩の構成によるものなどがあり、一定していたわけではないことがわかる。しかし、この言葉に示されているように、移り変わっていく作風の根底には常に「写実」があり続けていた。この平八郎の「写実」を指針とする態度は、画業の初期において定まったものである。

そのため本節では平八郎がどのような経緯を経て「写実」を指針とするに至ったのかを先行研究や本人や周辺人物の証言から確認していく。また、平八郎の変化していった画風は、平八郎の「写実」観が後に転位していったことが反映したためである。こうした画業の展開を解明するためにも、ここで平八郎初期の「写実」がどういった内容を持つものであったかについても確認する。

1節 写実の指針

福田平八郎は大分中学校三年の留年をきっかけに、美学校への入学を決意する。そして1910年（明治43）に京都市立美術工芸学校²⁴（以下、美工と略す）を受験する予定で京都にやってきたが、すでに試験が終わったあとであり、代わりに京都市立絵画専門学校²⁵（以

²³ 福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(八) 若い人への直言」『毎日新聞』、1968年2月6日。

²⁴ 美工は1894年（明治27）に美術と工芸図案の人材育成を目的として設立された。その前身は日本初の美学校である京都府画学校（設立1880年（明治13））である。

²⁵ より高度な絵画や図案の教育を行うため1909年（明治42）に設立。美工とは校長や教員が兼職され、両校は連携しながら京都の美術教育を行っていた。

下、絵専と略す)の別科に入学する。この翌年、改めて美工を受験し、入学を果たす。そして、大分での落第から一転して、この美工時代は好調に過ごすことができた。京都美術工芸学校の一年次の終わりに校友会展出品作《落椿(写生)》では銀牌を受け、その後、二年から四年までは連続で金牌を受ける。加えて京都市立美術工芸学校での卒業制作の《雨後》は学校の買い上げとなるなど、実技において好成績を修め続けていた。この頃の平八郎には絵に対して思い悩むことはなく、それは同級生の岡本神草²⁶が苦作しているのを無駄なことをしていると思う²⁷ほど苦悩とは無縁であった。しかし、こうした好調な歩みに翳りが見え始めたのが、1915年(大正4)に美工を卒業した後、絵専の本科に進学してからである。平八郎は1916年(大正5)第10回文展に《桃と女》を初出品し、次の年の第11回文展にも《驢馬と子供》を出品したが、どちらも落選となってしまったのである。それでもこの時の平八郎は「またやるさ」²⁸とさして深刻な風でもなかったという。平八郎がいよいよ苦悩を覚えたのは、絵専の卒業制作においてである。この時、同級生であった岡本神草から「君は絵を早く描き過ぎる。もっと対象を苦しんで捉えるべきだ。本当の君の絵を描くべきだ」²⁹と忠告を受ける。この言葉に気付かされた平八郎は卒業制作の筆を進めることが出来なくなったのである。そして、思うように制作を進めることが出来なくなったことを相談したのが、当時の絵専で美学を教えていた中井宗太郎³⁰である。この時の中井の助言を平八郎は次のように述懐している。

考えてみると、それまでの私は自然をみつめても、そこに先輩諸家の技法が浮かび、私は自然に直面せず絵をかいていたのであった。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、土田麦僊君のごとく主観的に進むか、榊原紫峰君のように客観的に進むかであるが、君は自然を客観的にみつめてゆく方がよくはないか、といわれ、この言葉を羅針盤としてその後進んだのであるが、(後略)²⁷

²⁶ 岡本神草 1894~1933(明治27~昭和8):日本画家。竹久夢二の影響を受け、妖艶な女性を描く。卓抜した描写力と心理的な陰影による独特な官能性を持った作風を示すが、38歳という若さで亡くなる。代表作は《口紅》(1918)、《拳を打てる三人の舞妓》(1919)など。

²⁷ 福田平八郎「大正の頃」(『日本美術』2(5)、1943年)、p21.

²⁸ 横川毅一郎「画人生青春(4) 福田平八郎」(『真珠』20、1965年)、p39.

²⁹ 福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(二) 落第から開眼」『毎日新聞』、1968年1月30日.

³⁰ 中井宗太郎 1879(明治12)~1966(昭和41):美学者、美術史家。1909年より絵専で美術史と美学の講義を担当。1942年~1948年にかけては同校の校長を務める。国展が結成された際には、顧問として理論的指導者を努めるなど、近代京都画壇の動向と密接に関わる人物である。平八郎とは晩年も共に釣りに出掛けるなど交流は長く続いた。

このエピソードは平八郎自身の述懐にも繰り返し語られ、平八郎研究でもその後の画業を決定づけた出来事として扱われているように、ここで中井に示唆された、自然に直に対面する態度がその後の平八郎の画業を方向付けたと考えられる。

先に平八郎の画業の展開を述べると、造形表現は写生に基づく写実から、次第にデフォルメされた造形や色による構成に移行していく。造形表現は見かけ上は大きく異なっていくのだが、平八郎の画業を検証することで、どちらも自然に直に対面する態度が基本にあることが明らかとなる。また、平八郎は1966年に中井宗太郎への追悼書『桜花流水』に寄せた文章で、この時の言葉を今でも忘れずに努力を続けていると述べる³¹ことから、ここでの出来事の影響の大きさがうかがえるのである。

この中井の助言を受けて制作されたのが1918年（大正7）第12回文展に出品した《緬羊》（図版5）である。この作品は平八郎が絵専卒業後に島原半島、雲仙で取材して制作したものである。平八郎と親しかった日本画家の金島桂華³²は、この《緬羊》に平八郎のものの見方の兆しと対象に対する純な愛情、そして写生に対する自信をはっきりとみとめ、この《緬羊》以後写生の道を益々進んでいっていると述べる³³。

また、この時期の平八郎は自然に直面する態度を、写生に基づく「写実」によって追求しようとしていたことが、横川毅一郎が平八郎への取材をもとに執筆したと思われる「画人生青春（4） 福田平八郎」において述べられ、《緬羊》は写実を基礎に装飾味を加えて新形式を狙ったものと解説される³⁴。確かに《緬羊》の、写実的姿で表された羊が一体々異なるポーズで描かれていることに平八郎の綿密な生態への観察と描写力を読み取ることができ、自然に真正面から当たっていく態度が窺える。また、横長の画面の羊の配置にはリズム感があり、羊の白いベースに陰影が適度に施される色調も相まってギリシャのレリーフ装飾を思わせる構成には、この時から写実だけでは満足できない平八郎の感性が垣間見えることも見逃せない³⁵。

しかし、この《緬羊》に対して絵専の教員であった西山翠嶂や菊池契月も好感触を示していたにもかかわらず³⁶、文展では選外となってしまったのである。

平八郎が官展で入選を果たしたのは、文展が解体され、1919年（大正8）に新たに開催されることとなった帝国美術院展覧会（以下、帝展と略す）の第1回展に出品した《雪》（図版6）においてである。温暖な地域出身の平八郎にとって、雪は珍しく、強く惹かれるものが

³¹ 福田平八郎「思い出の断片」（『桜花流水』中井あい、1966年）、p58—59.

³² 金島桂華 1892～1974（明治25～昭和49）：平八郎とは絵専の頃よりの知り合いで、画学校の教員も勤めており、平八郎の同僚でもあった。主に花鳥画を描いていた。

³³ 金島桂華「『鯉』以前その他」（『アトリエ』7（1）、1930年）、p89—90.

³⁴ 横川、前掲資料、1965年、p39—40.

³⁵ こういった《緬羊》への感想を金島桂華も抱いていた。その感想は別資料[5]に記載。

³⁶ 西山翠嶂「金線の響」（『アトリエ』7（1）、1930年）、p84.

難波専太郎「福田平八郎伝」（『五人の画家』、美術探究社、1957年）、p105.

あったようで、雪をモチーフとする作品は多く残されている。そのなかでもこの作品は帝展で初入選を果たした作品ということもあり、思い出深く、本人による述懐³⁷も残されている。それによると平八郎は雪を主題にした制作は前々から取り組みたいと思っており、日頃から雪が降った時に写生するのに適した場所を見繕っておき、時には自分の思い通りの雪を求めて滋賀に足を延ばし、雪が消える前に目的地にたどり着くために深夜に家を出発するなど、入念な取材を重ねていた。本画に取り掛かってからも、使用する筆や描法にも工夫を凝らし、自分の見た雪を再現するために、あらゆる手間と工夫を惜しむことなく行ったのである。そして、こうした自然に直面しようとする平八郎の姿は桂華の言葉にも残されている。

此「雪」でも福田君が新発見してるのを驚ろいて見た。雪の点描をやる方法をいろ／＼研究して竹筆など買つて来て叩いてたのを覚えてる。福田君の此当時は写生に一番ネバリ、自然と首ツ引してた時で、梅の木の写真など恐ろしい程に写生して、梅の木の霊が出てるとでも言ひ度い程、夫れ程よく写生してみた。私等の写生に対する態度は此「雪」を見てはつきりきめる事が出来たと言つてもいい程、得る処があり教へられる処が多かつた。³⁸

この証言からは、かつて岡本神草に「君は絵をはやく描き過ぎる」と苦言を呈されるような姿を見られないのである。このような実直な写生の態度によって《雪》は帝展初入選を果たしたのである。

なお、この入選は文展が帝展に改められたことも追い風となっていたと考えられる。というのも、文展から帝展への改変には、停滞していた美術界の状況を改革する目的があり、新しい気運となるような作家が望まれていたのである。そこで、平八郎の《雪》に対して、第1回帝展の審査員であった西山翠嶂が「常時頗る隋力的な概念期に入つてみたとも云ふべき文展の殻を脱した新し調子の絵で、私は鏑木君と一緒に随分推奨した事を記憶してる。」³⁹と述べるように、《雪》はまさしく帝展が望むような作品であったのである。

このように神草や中井の言葉をきっかけに、平八郎は制作の態度を改め、自己の目によって自然を観察することを信条とするようになる。そして、写生に基づく「写実」が手段として取られたのである。

2節 写実的態度の成果《鯉》

平八郎の自然を観察する「写実」の態度は、1921年（大正10）第3回帝展に出品した

³⁷ 福田平八郎「雪の思い出」（『三彩』225、1968年）、p38.

³⁸ 金島、前掲資料、1930年、p90.

³⁹ 西山翠嶂「金線の響」（『アトリエ』7（1）、1930年）、p84.

《鯉》(図版7)の特選という大きな成果をあげる。これにより平八郎は「写実」への態度を深めていく。

《鯉》は水中にただよう様々な色の鯉が迫真的な技法によって写実的に描き出されている作品である。鱗一枚一枚に反射する光には作者の丹念な観察をうかがわせる。このような描写にも関わらず、写実的描写が陥りがちな部分と全体のバランスの破綻もなく、鯉のいる情景が自然に描き出されている。

この作品が評価されたのも、こうした観察量と真に迫る描写による写実性よってである。例えば春山武松は、応挙は写生の一派を開き、独特な描写によって人々を驚かせたが、平八郎はこれより一歩進んでより形を正確にし、光の描写までに及んでいると、鯉の水中で光を受けた表情への着眼点を評価し、鯉の描写に於いて画期的な作品と述べる。また、市村英輔や中井宗太郎も同様に、観察に裏付けられた写実性を評価している。⁴⁰

実際に、《鯉》における平八郎の自然に直面しようとする態度は《雪》と同等かそれ以上に深められたものであったことを桂華の言葉が伝えている。

最初は十匹ばかりの鯉が、中央部の部に集まつてゐる図で「安柘榴」の年にやる筈だつたのが纏まらず、其翌年或る程度纏めて西山先生の処に下図を持つて行つた処が、西山先生は其下図を賛成されないうち何かの暗示を與へられた。其晩歸へると西山先生の暗示によつて、一晩で纏め上げたのが、あの「鯉」なのだ。「鯉」も本紙に掛つてから短時日で仕上つたと思ふが、夫れも大方山科の鯉を飼つてゐる人の家に行つて、時折行つて見ると大抵は盥に釣上げた鯉を眺めては写してゐた。あの「鯉」が出来た迄には、遙にあれ以上のモット／＼突込んだ寫生か澤山出来てゐた。描くよりは写生してゐた時の方が遙に永く写生してゐる時より眺めてゐた時の方が長かつたらう。⁴¹

《鯉》はこのような入念な観察に裏付けられた写実性が高く評価されたのであるが、平八郎の自分の目によって自然に直面する姿勢がより発揮されているのは、水の表現についてである。

平八郎は鯉の描写に差をつけることで、水を描くことなく水中を表現したのであるが、当時これに関しては賛否どちらの意見もみられた。春山武松はこれを評価したが、市村英輔は水の説明が不十分とみなしている。また、中井宗太郎は、水の表現を行わないで観る人の連想と情緒に訴える手法を取ること、写実の弊害である部分と全体のバランスが損なわれることを回避しているが、これは、余白に余情を持たせるいかにも日本画的と考えられている点と合致したことにより、たまたま世間の好評を得たが、これは安易な回避であると述べる。

⁴⁰ 春山武松、市村英輔、中井宗太郎による《鯉》への批評文は別資料[6]に記載。

⁴¹ 金島、前掲資料、1930年、p91.

このように水の表現に関して否定的意見もあるが、平八郎の自然に直面する態度が最も現れているのはここであると筆者は考える。鯉は伝統的に描かれてきた画題であり、薄い群青のグラデーションや、波紋や水流を描くことによって水中の表現をすることが当たり前に行われてきた。しかし、平八郎は鯉の写生を行うなかで、こうした表現が不要であることに気が付くのである。それは平八郎本人によって次のように述懐されている。

新しい湯につかつて、ちつと自分の足をみてみると、その足の色が、恰度白い鯉の水中にあるのとよく似てゐるので、足を上下させて、水面よりの深度による、色調を研究したまでのことである、それは南禅寺、大極殿などの池の鯉を写生してみたのでは、水の深度による鯉の色の変化が、どうしても分らなかつたからであるが、その後山科の某氏の清らかな池水の鯉を写生するにおよんで、水面一尺下の鯉も、二尺下も、さう大差ないことを発見した、また水も描く必要のないことも知のつた、それで水については最後まで描こうか描くまいかと悩んだが、その中に時日が切迫して、思い切つて、水を描かないで出品した⁴²

これはまさしく自然を観察することで因習や観念を破り、新しい表現に踏み切った場面である。締め切りのギリギリまで悩んでいたとする談からは、平八郎にとっても水を描くことがいかに常識的な行いであつたかがうかがえる。しかし最後には、こうした定則ではなく、自分が観察し、発見したことに従つたのである。徹底した写生によって、水深による差異をかき分ける自信を得ていたことも⁴³、この発見を実行することを後押していた。水を描くことなく表現していることには、二重の意味で平八郎の自然に直面する態度が現れているのである。そして、《鯉》は特選となり、こうした態度によって制作することに大きな肯定感を得た平八郎は、ますます写生に基づく「写実」的表現の道を進んでいくこととなる。

3節 《鯉》における京都市的傾向

《雪》や《鯉》における平八郎の写生の態度には、写生によって新しい型や描法を自ら生み出していた応挙の姿勢が思い出される。きっかけは岡本神草や中井宗太郎の言葉であつたが、この姿勢には円山派、四条派が広く浸透していた京都で絵を学んだことも影響していたのではないと思われる。すなわち、そこには第一章で確認した京都市的傾向である「①近代的観察態度による写生の尊重」「②写実の土壌」を認めることが出来るのである。そしてこれらの傾向は、平八郎の制作においても「③技巧性・様式主義への志向」、「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」といった傾向へとつながっていく。それは、平八郎の

⁴² 福田、前掲資料、1943年、p20.

⁴³ 福田平八郎「鯉が水を離れるまで」(『美之国』11(8)、1935年)、p50-51.

《鯉》や画業に対する評価からも指摘できるのである。

平八郎の場合、「①近代的観察態度による写生の尊重」「②写実の土壌」の京都市傾向は、竹内栖鳳の存在によるところの影響が大きかったのではないかと思われる。栖鳳は美工と絵専の教員であり、平八郎も絵専時代に栖鳳から直接指導を受けていた。そして、周囲には栖鳳の画塾にも属し、栖鳳から写生の精神の薫陶を受けた作家も少なくなかった。栖鳳の教育方針は、写生によって自然を徹底的に観察し、要点を押さえて描くことであり、これは写生に重心をおくことで、自己の表現を伸張させる意図のものであった。これは応挙の写生のスタンスに近いものといえるのではないだろうか。

こうした栖鳳の近代京都画壇における影響について廣田孝によって考察されている⁴⁴。廣田によると渡欧⁴⁵以後の栖鳳は運筆や手本による教育には批判的で、写生によって画家本人が感じたものを描くことに重きを置いた指導を行っていた。そして、こうした栖鳳の教育が美工の卒業制作の変化に影響しているのではないかと考察を行う。廣田は、まず1895年(明治28)から1915年(大正4)の美工の卒業制作を画題によって分類を行う。これによって、1904年(明治37)から1905年(明治38)を境に画題が、宗教、説話、有職故実、歴史に取材した作品がなくなり、動物、花鳥の分野に集中していくことを明らかとした。そして、表現方法についても美工開校当初の卒業制作は伝統的な運筆と表現法によっていたものが、同時期頃から見られなくなったと述べる。こうした変化は、栖鳳が写生を強く指導するようになった時期と対応しており、動物、花鳥という画題が増えたのは、栖鳳の写生重視の教育方針が反映し、より写生が生かされる画題が選ばれるようになったのではないかと推測を行うのである。つまりこれは、栖鳳によっての応挙の写生の精神が近代に再生されていた、といえるのではないだろうか。そして平八郎が美工に通っていた時期とは、こうした変化が起こった後であり、平八郎が受けた教育も写生に重きを置いたものであったと考えられる。

また、平八郎の写生観における栖鳳の影響があったのではないかと考えられる理由として、写生と栖鳳の結びつきが伺える平八郎の述懐があることを挙げたい。その述懐とは次のものである。

栖鳳先生といへば、すぐ写生を連想する、八年ばかり以前先生が京都動物園で虎を写生してられるのに出会ったことがある、丁度真夏の暑い真盛りで、私も毎日写生に通ひましたが毎日先生の御姿を御見かけしない日はなかつた。虎の檻の前で三脚をすへて毎日、ジツと虎をみつめてられる、荒虎は慣れない間は、しきりに檻の中を歩きまわつて、写生するのに困るものであるが、又慣れ切つた虎は日中暑い爲めに昼は眠つてばかりゐる、その眠つて居る虎を昼間じつと見つめて居られたに違ひない、然し立つて

⁴⁴ 廣田孝「京都画壇近代化の一様相：美工から絵専へ」(『美学』40(1)、1989年)、p37-46。

⁴⁵ 栖鳳の外遊は1900年(明治33)から1901年(明治34)の約半年にわたる。

動く処をも写したいが夜遅くでないと見られない、そこで園長に依頼されて電燈の設備をして貰ひ、夜分の一時頃から動物園へ通はれたときいてゐる、それが一ヶ月もつゞいてみたといふから只感服の外ありません。間接に承つた話であるが先生は、珍しい到来物があると、食事中でも一端中止してそれが果物であらうと魚類であらうと花であらうと何であらうと、スグ写生されたさうだが、吾々が時間を於て写す時には魚類等は忽ち変色して居るをよく経験する、これは何でもないことの様で、仲々できないことである。

栖鳳先生が絵専教授時代のこと、登校の途上^{ただす}糺の森を御散歩して写生もして来た、といつてみせられたことがある、それは森の稍がちよつと描いてあつたりしてあつて、拝見してもわからぬものであつたことを記憶してゐる、先生の写生は高度の写生であつて、いはゆる細密写生ではない、筆で写されるよりも頭で写されるといつてもよく、だからジツと対照物を見つめる時間が可なり長いのでないかと思ふ。⁴⁶

ここで述べられている、描くと決めた対象をどこまでも周到に取材する様、関心を引いたものはすぐにでも写生せねば気が済まぬ性質、自然を見抜こうと忍耐強く見つめる栖鳳の態度は、どれも平八郎の写生の姿勢と重なるのである。まず、平八郎が入念に取材を行うようになったことは前節まで述べた通りである。そして、平八郎の子息である福田宗平の回想によると「どこへ行くときでも、小さなスケッチブックを必ずポケットに入れていて、花でも鳥でも景色でもなんでも、そのときちよつと目に付いて感じるものがあれば、こまめにその場ですぐ写生していた。」⁴⁷と述べることに、平八郎もまた常日頃から写生をしていたことがわかる。

このような述懐や回想から、平八郎の写生態度の手本には栖鳳の姿があつたのではないかと思われるのである。そして、これによって前章で確認した「①近代的観察態度・写生の尊重」の傾向を平八郎も身に着けていったのではないかと筆者は考えるのである。

《鯉》に指摘できる京都的傾向はこれだけではない。《鯉》への批評は観察力と描写力について言及するのが主だが、そこではしばし平八郎の真実を追及しようとする知的志向が指摘されている。例えば大口理夫は《鯉》に対し、次のように述べている。

自然の真実を追究する画であり、しかもなほ末だ画材をはなれて一箇の世界を形成するほどの画境の用意されない画であつた。つまり自己に対峙する自然をありのままに写す写生的態度をあらはに示すものであつたやうに思ふ。「鯉」に対するこの印象はそ

⁴⁶ 福田平八郎「絵専時代・写生—写生・栖鳳先生を追悼して—」（『日本美術』第1巻第6号、1942年）、p34.

⁴⁷ 福田宗平「父と写生」『福田平八郎 作品と素描Ⅱ』（光村図書出版、1982年）、p234.

れに次ぐ諸作と見較べて愈々強くなつた。

(中略)

鯉といふ画材は円山四条以来日本画には極めてありふれて居り、又それを写生することも平々凡々であるがそれであつてあの画が一脈清新の気分をたいへ得たのは、真実を十分に——つまり個性の眼によつて——把へて居たからであらう。

真実の探求の前には一切の因習に一時にもせよ雲散霧消し、又た真実を自分の眼で見きはめ、真実を自分の手で造らうとする態度は若い態度に外ならない。⁴⁸

このように大口は平八郎に真実を追求する志向を見出し、これによって因習から脱した新しい世代であるとみなすのである。また横川毅一郎⁴⁹も著書『福田平八郎』において、『鯉』に大口と同様に平八郎に知的志向があつたことを指摘している。そこでは、平八郎の水深と色調の関係や鯉の生態といった科学的洞察の伴つた観察によって、定型的な水の表現や鯉の組み合わせ方から離脱し、日本画の形式と価値を創造的に発展させた。これが平八郎に主題の本当の美を表すことを可能とさせたと述べる。そしてこれは当時の日本画家として最も新しい態度であつたとするのである⁵⁰。

こうした指摘から平八郎には科学的合理性による写実の傾向があつたといえ、京都的傾向として第一章で確認した、科学的合理性による写実的表現に親しんでいたことによる「②写実の土壌」に通じるものがあつたことが確認されるのである。そして、「①近代的観察態度による写生の尊重」、「②写実の土壌」とは、平八郎における「③技巧性・様式主義への志向」、「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」の傾向につながっていくものであり、これは『鯉』においてもみられる。

平八郎は中井宗太郎に「先輩諸家の技巧」は自然を隔絶する幕であり、これを取り除かなくてはならないという助言によって自然に直面していく決心をした。ここで平八郎は「先輩諸家の技巧」や思い込み、形式、因習、だけでなく情緒性や文学性といった人間的な感傷も、自然と自分を隔絶しかねない観念として注意深く距離を置くのである。自然を科学的合理性によって観察する態度はその結果として取られたものだったのである。これについては矢内原伊作の次のような指摘にも示されている。

福田平八郎の世界の解明し難さには、すべてのすぐれた作品が解明し難いという意味を超えた、それ以上のものがある。その理由の一つは、ここには文学的或るいは観念的な内容が全くないということであろう。日本画の伝統の中には気韻漂渺といったもの

⁴⁸ 大口理夫「福田平八郎論」(『日本美術』2 (3)、1943年)、p29.

⁴⁹ 横川毅一郎 1895 (明治 28) ~1973 (昭和 48) : 美術評論家。平八郎と親しく交流。六潮会に平八郎を誘つたのも横川である。

⁵⁰ 横川毅一郎「『鯉』の頃」(『福田平八郎』美術出版社、1949年)、p 20—22.

を求める観念的な傾向が濃厚にあるが、福田平八郎にはそういった要素は全くない。他方、ヨーロッパの近代絵画は、自然に対立する人間の知的態度を前提し、人間的主観の内的ドラマを主題として発展してきた。従つてそれは内部に理論を孕み、文学的或は観念的な解明に手がかりを与えるのである。ところが福田平八郎の世界には、鮎があり、竹があり、線があり、色があるばかりであつて、理論らしいものはどこにも見当たらない。(中略) 言い換えれば、氏にあつては感覚がすべてであり、感覚は理論や観念を全く必要としないほど純粹に緊張し、豊かに充満しているのである。⁵¹

ここで矢内原が平八郎のすべてであると述べる「感覚」とは感覚器官としての目によって捉えられた世界、つまりの脳内の思考を伴わない網膜に映っただけの世界を意味していると思われる。ここでの矢内原の指摘は、平八郎が後に展開したデフォルメされた形と色の構成による制作を含めたものだが、それらは平八郎の自然に直面する態度をひたむきに貫いたことで到達した世界であり、この指摘は、平八郎の画業全体に通底する自然を観察する態度を言い表しているのである。そして、その出発点とは中井の助言であり、画業の初期では科学的合理性による「写実」という手段を平八郎は取っていたのである。

この、作品に文学性、情緒性、思想といった精神的活動が背景に感じられない平八郎の世界観について、加藤一雄が興味深い思索を行っている⁵²。この加藤の思索は《鯉》における「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」を示唆するものであり、節を改めて述べていきたい。

4 節 平八郎と四条派の感性

平八郎は自然と自分を隔絶しかねない「先輩諸家の技巧」や思い込み、形式、因習だけでなく、情緒性や文学性といった人間的感傷に対しても注意深く距離を置いていた。こうした態度を加藤一雄は「画心が冷たい」⁵³や「静かな画心」⁵⁴という言葉によって表している。これは、平八郎に近代に展開された観念的な方向性とは異なる姿を認め、当時では衰退していた四条派に通じる感性を見出したことによる言葉である。この四条派の感性に通じるものがあることはまさしく、平八郎の「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」の

⁵¹ 矢内原伊作「現代を擔う人 12 福田平八郎」(『芸術新潮』9 (12)、1958年) p、107-108

⁵² 加藤一雄「福田平八郎」(『萌春』67、1959年)、p3-7.

加藤一雄「福田平八郎小論」(『秀作美術』15、1962年)、p51-53.

加藤一雄「静かな画心 -福田平八郎さんのこと-」(『雪月花の近代—京都日本画の100年—』京都新聞社、1992年)、p267-273.

⁵³ 加藤、前掲資料、1962年、p51.

⁵⁴ 加藤、前掲資料、1992年.

現れではないかと考えられるのである。

明治末頃から大正時代にかけては個人の自由や個性を尊ぶ思潮が強くなった時期である。美術の場でもこういった思想が熱を持って語られ、制作や美術の解釈にも顕著に影響していた。留学から帰国した作家たちや、積極的に国外の美術を紹介した文芸雑誌『白樺』などによって、海外の多様な美術が一時に日本で知られるようになり、日本の美術界は喧騒を伴いながら、新しい時代を迎えようとしていたのである。そこではともすると、美術作品よりも思想が先行した議論もみられ、観念的、文学的傾向があった時代ともいえるのである。そして、平八郎の周辺でもこのような動向は存在していた。例えば絵専の先輩である作家らが、新しい時代にふさわしい美術を創造することを目指して国画創作協会⁵⁵を結成しており、そこに出品された作品には社会への主張や文学的な思想が垣間見えるものも少なくなかった。平八郎の同級生であった岡本神草もこうした動向に身を投じた作家の一人といえる。

加藤一雄は、このような時代背景に比して、平八郎の作品は思想や文学性といったものが感じられず、静謐さや新鮮さがあることに画風の特徴を見出し、これを「冷たい画心」「静かな画心」と形容するのである。そして平八郎の作品はこの画心により、ものの存在を意味の剥離された一個のオブジェと化して装飾図式に捉えたものとする見解を示す。

加藤はこうした「冷たさ」を、近代化を望む時代において顧みられることなくなった四条派の感性に通じるものを見出し、これについて思想を煩わしいものとして拒否した、生活感情に調和する花鳥風月の直感像の世界であったと説明する。そしてこの感性は近代京都では竹内栖鳳、西山翠嶂に引き継がれたのを最後とみなしている⁵⁶。加藤は竹内栖鳳が四条派の感性に留まっていたのは、近代化する時代を認識していなかったためではなく、時代の流れに与する計理を働かせるよりも、自分を育んだ感性への愛惜の念を取ったためであると述べるが、それに対して、平八郎にみられる四条派の感性はこのような情によるものではなく、躁急なものを避ける知恵によるものであったとする。ここで加藤が述べる知恵とは「君子危うきに近づかず」といった意味合いの知性と思われる。そして加藤は、平八郎の作品が、静謐さと新鮮さを湛えているのはこの思想を語ることを避けているためであるとし、こうした点から、加藤は戸惑いを示しながらも、四条派にゆかりを持たない平八郎を栖鳳の後継者の一人とみる見解を述べるのである。ただ加藤は、平八郎の《新雪》(図版54)以降の作品群に思想を感じさせるものが現れて来ることから、作家は思想を一切拒否する信条を持っていたわけではなく、思想の掴み方が周囲と異なっていたのではないかと考察する。

⁵⁵ 文展に不信を待った京都の日本画家、土田麦僊・小野竹喬・村上華岳・榊原紫峰・野長瀬晩花らによって、新しい日本画の創造を目指し、大正7年(1918年)に「国画創作協会」として結成された。展覧会は「国展」と通称される。1925年に洋画部が設置され、梅原龍三郎と川島理一郎が迎えられる。(公募は翌年から。)1928年に国画創作協会は解散されたが、洋画部は「国画会」に改称し、継続。展覧会名も「国展」を継承。「国画会」は現在も存続している。

⁵⁶ 加藤、前掲資料、1959年。

加藤によると平八郎にとって思想とは、思考を巡らすことで積極的に掴みに行くものではなく、感覚に徹して自然に対面するうちに、おのずと現れてくるものであった。

こうした加藤の考察から平八郎が避けていたのは思想についてというよりも、喧騒を伴う事柄に対してであったと考えられ、粛々と自分の制作に没頭していた平八郎にとって、大正期に思想絵画に与することは、無為に心を煩わすことだったのではないかと思われる。つまり、加藤の平八郎に対する見解は、この平八郎の喧騒を厭う感性が、自己の制作が思想絵画となることを忌避させ、人不在の花鳥の遊ぶ世界に向かわせたのであり、そのために四条派の感性に通じたのであるというものであった。筆者は加藤の語るような文化都市の生活に根ざした四条派の機微に精通するものではないが、平八郎の作品が思想を示すことを第一目的としておらず、むしろこれを慎重に避けてすらいると感じており、平八郎が思想を拒否して花鳥の世界に没頭しているという見解には同意できるものがある。また平八郎が一人静かに制作に没頭することを望んでいたことは、画学生時代に当時はまだ一般的であった画塾に通わなかったこと⁵⁷や、《鯉》の入選の際に取材や絵の依頼の多さに辟易し、郷里に一時的に戻って写生に没頭していたという述懐、これをきっかけに一門の作家として画塾を開く助言を受けもしたが、結局画塾を運営することはなかったこと⁵⁸からもうかがわれる。加えて、戦争の激化に伴って同時代の作家の画業も、時勢の色を帯びていったものも多い中、平八郎は変わらず花鳥を描き続けていたことも、あからさまに思想を示すことを避けようとする傾向を示しているように思われるのである。⁵⁹

このような平八郎が制作において何よりも平静を必要とする作家であったことは今泉篤男も指摘するところである。今泉は平八郎に戦時中や終戦直後のスケッチや習作は無数に残されているが、仕上がった作品は非常に少ないことを指摘し、福田平八郎の芸術の基盤は静穏平和な生活であり、苛烈、厳酷な社会環境とは根本では相容れなかったと述べる。⁶⁰また、今泉は平八郎の平穏を支えていた存在としてテイ夫人を挙げている。平八郎とテイ夫人は、《鯉》の特選によって平八郎が夫人の両親に画家として認められたことで1922年に結婚に至り、夫人が1963年にガンで亡くなるまで約40年連れ添った。今泉は晩年の平八郎に力作、労作が少なくなることを、本人の健康の問題だけでなく、この平穏な家庭を支えていた夫人の存在の喪失が影響しているのではないかと述べるのである⁶¹。

以上のような指摘や考察から、平八郎には喧騒を避ける傾向があったことを認めてよいものと思われる。そして、そのために作品も感情や思想を積極的に語るものではなく、花鳥

⁵⁷ 福田、前掲資料、1943年、p21.

⁵⁸ 福田、前掲資料、1943年、p20-21.

⁵⁹ 筆者が確認できた戦況の反映が顕著な制作は一点のみであり、画題は掲揚された日の丸と旭日旗を描いただけのものである。

⁶⁰ 今泉篤男「福田平八郎の人と作品」(『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年)、p14.

⁶¹ 今泉、前掲資料、1976年、p10-11.

が自然に遊ぶ世界に没頭する、人不在のものとなっていたと考えられるのである。それは、加藤一雄によれば近代にはそぐわない、四条派の世界に通じる「冷ややか」な態度であり、ここに、京都市の性質の一つである「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」を平八郎に認めることができるのである。これは、平八郎の生涯の制作を通して貫かれているものであり、画風の方向性を規定していたものの一つと考えられるのである。

結語

福田平八郎の画業における「写実」の指針は初期の挫折から抜け出すきっかけとなった中井宗太郎の助言を受けたことに始まるものであった。この助言により、観念を排除して自然を観察していくことを決意し、その写生の態度によって観察は科学的合理性によるものとなった。造形表現もこうした写生に基づいた「写実」によるものであった。《鯉》は平八郎のこうした態度が成果を上げた作品であり、鯉の生態や特徴のこまやかな観察、真に迫る描写、そして水を描くことなく水を表現して見せ、鯉の絵のイメージを一新させた。これは世間に大いに歓迎されたのである。

ここには、かつて応挙が自らの観察を尊重した制作を行うことで新たな画境を切り開いた姿に重なるものがあり、「①近代的観察態度による写生の尊重」「②写実の土壌」を平八郎に認めることができるのである。

そして《鯉》において重要なことは、平八郎に「写実」の指針の決定的なきっかけであったことに加えて、平八郎に思想や文学性といったものを退けた「冷ややか」な態度がみられることである。これは平八郎が一人制作に没頭したいがために、喧騒を避ける傾向があったためである。そうして平八郎が身を寄せたのが、ただ花鳥の遊ぶ平穏な世界だった。この「冷ややか」な態度は四条派の感性に通じるところがあり、京都市の性質の一つである「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」を平八郎に認めることができるのである。

これらは平八郎のこの後の画業の展開を理解していくためにも留意しておくべき事柄である。

なお、平八郎はこの後しばらく《鯉》で行った「写実」を深めていくが、その一方で、《緬羊》や《雪》といった初期の作品の韻律のある構成には、平八郎の生来の装飾的なものを好む傾向が垣間見えていることにも留意しておきたい。

第3章 写実の時代

導入

1節 近代日本の写実表現について

2節 悪写実

3節 大正期写実の背景(1) ——「生命主義」

4節 大正期写実の背景(2) ——主体的な自己の形成

5節 平八郎における写実の意義

結語

導入

平八郎は《鯉》の特選をきっかけに作家として名が知られるようになった。翌年の1922年(大正11)第4回帝展に出品した《鶴》⁶²が推薦となり以後帝展への無鑑査出品の資格を獲得。1924年(大正13)の第5回帝展では審査員をつとめることとなる。このように《鯉》以後は、画家として順調に道を歩んでいるように思われるが、平八郎本人にとってはそうではなかった。というのも、平八郎の代表作として挙げられるのは《漣》や《青柿》(図版8)といった大胆な構図や色彩の画風のものであり、これらと《鯉》の表現を比べると、そこには大きな隔たりがあることが分かる。これはその後、画業に紆余曲折があったことを意味するのである。

「写実」によって平八郎は画家として世に認められたが、そもそも写実を試みていたのは平八郎だけではない。同時代の多くの作家が「写実」に取り組んでおり、これは大正時代を特徴付けるムーブメントといえるほどであった。しかし、その後も写実表現を続けた作家は少なく、なかには写実的表現から離れただけでなく、美術の世界から消えてしまったものも少なくない。そして平八郎もまた写実的表現から離れた作家の一人である。しかし平八郎はその後も美術の世界で生き抜き、没してなお記憶され続けている作家の一人となった。

このように、なぜ平八郎は大正期のムーブメントに準じた作家のなかでも、突出した存在となり、美術の世界を生き抜くことができたのだろうか。そもそも、作家たちはなぜこの大正時代に集中的に「写実」に取り組んでいたのだろうか。この大正期の写実について詳細に検証していくと、日本近代美術を形作るものが浮かび上がってくる。それと同時に、平八郎

⁶² 平八郎の作品はかつて首藤定によってまとまって所有されていた。しかし、終戦時に首藤は中国東北(旧満州)の在留邦人の食糧難を救済するためソ連軍に、平八郎の作品を含む計561点の美術品を引き渡した。一部の美術品は1975年に日本に返還されたが、なかには現在も所在不明となっているものもある。この所在不明の作品には平八郎の作品20点も含まれている。本論で取り扱う《鶴》や《南蛮黍》もその所在不明の作品である。(「故福田平八郎の空白時代知る42点展示 ソ連から寄贈され初公開」『朝日新聞』、1975年9月5日、東京/夕刊。「日本画など確認、調査概要を報告 首藤定コレクション」『朝日新聞』2004年11月10日、大分/朝刊。)

の独自の画風も時代の潮流からかけ離れたところで形成されたものではなく、第 1 章で確認したような京都市の性質と、日本近代美術の動向の干渉を受けながら築かれていたことが明らかとなってくる。そのため、この第 2 章では、近代日本美術における大正期の写実の位置づけを確認し、それとともに平八郎の画業における写実の意義について考察を行うこととしたい。

1 節 近代日本の写実表現について

大正期の写実表現について述べていく前に、まずは近代日本における「写実」について確認しておきたい。

そもそも日本における「写実」というテーマは江戸時代に、銅版画や眼鏡絵、南蘋派などによってすでに対面していたことは第 1 章でも述べた。しかし、そこで日本が得た「写実」は東洋の視点が多分に混淆したもので、西洋の伝統的な「写実」が保たれていたわけではない。また、江戸以前にも写実性の高い宋元画が好まれていた史実もあり、日本に写実的表現がなかったわけではない。しかし、その写実も西洋の「写実」とは異なるものであった。

こうした日本の「写実」観に根本的な次元で変動が起こったのは、明治維新後に西洋文化と交流が本格的に始まってからである。それは明治初期では川上冬崖や高橋由一らの試みや、工部美術学校⁶³での技術者の養成の中で行われたが、それは実用技術の受容としての枠内にあり、西洋の絵画理念を十分に理解したものとはいえないものであった。

その後、洋画では空間や明暗の表現、正確なデッサンなどによる西洋の伝統的写実傾向を踏襲した絵画が山本芳翠や浅井忠、五姓田義松といった明治美術会⁶⁴のメンバーによって描かれたが、一方、その西洋では伝統から脱した表現が印象派などによって試みられていた。そして、その印象派の薫陶を受けた黒田清輝が、明治 30 年前後に日本の洋画教育の中心についてからは、光の現象を各々の目で感じた色彩によって描き出すいわゆる外光派と呼ばれる明るく解放感のある表現が主流となり、視覚を形似的に再現する写実には衰勢していく。そして明治末頃になると、この外光派はアカデミズム化していた側面があり、これに逸脱しようとする流れが生まれてくる。それは、文芸雑誌『白樺』周辺の人物たちによって、ポス

⁶³ 工部美術学校：1876 年（明治 9）に明治初期に創立された近代化に必要な実践的技術者養成を目的とする工部大学の附属機関として設置された。ここでは殖産興業に役立つ技術育成を目的として西洋美術の技法が教えられた。そのため、文化としての美術への認識は乏しく、日本美術への自覚や創成の意識も低かった。工部美術学校は教員の入れ替わりによる指導に対する生徒からの不信に加え、日本美術への自覚や国粹主義への傾倒といった情勢により 1883 年（明治 16）に廃校となる。小山正太郎、山本芳翠、五姓田義松、浅井忠などがここで学んだ。

⁶⁴ 明治美術会：工部美術学校の廃校の後、美術教育は 1889 年（明治 22）に新たに開校した東京美術学校が中心となって行われる。しかし、ここでは西洋美術の学科は開設されておらず、これに反発した工部美術学校出身の西洋美術作家達が団結し、1889（明治 22）年に明治美術会が結成された。

ト印象派⁶⁵、フォーヴィズムといった、平面性や抽象性の強い西洋の新たな絵画表現への関心の高まりと共に展開された。つまり、近代洋画のここまでの流れでは、写実表現が十分に熟達することなく、その他の表現に移行していったのである。

一方、日本画界では明治期に西洋の「写実」との対面によって意識されたのは空間表現についてである。それはまずフェノロサの美術理念のもと、狩野芳崖によって日本式の描き方に写実性や空間感を溶け込ませ、ある程度の成果を上げた。その後、日本画の革新を試みる作家たちは、霧や霞といった水蒸気を描き出し、空気感を演出する朦朧体と呼ばれる表現が試みられもしたが、これは世間の理解を得られたとは言い難い結果となった。

一方、日本の美術特性として尾形光琳に代表される装飾的表現が同時代の海外において注目されており、この動向が日本に周知されるにともない、日本自身も装飾性というキーワードによって自己の美術を理解していくのである。この自己意識への高まりは明治維新後の急速な西洋化に対する揺戻しや、世界情勢における“国”としての日本という自負が大きくなっていったことも後押しとなったとみられる。こうした「装飾」性を意識した明治期後半の日本画において、「写実」に対する結論の一つとして生み出されたのが菱田春草の《落葉》である。

《落葉》は露骨な明暗法や透視図法ではなく、樹木や落ち葉の配置や色遣いによる空気遠近法という、平面構成と親和性のある空間表現によって、木立に空気がただよう空間を感じるさせる写実性と装飾性が程よく融和した表現となっている。実際、《落葉》で春草が意識していたのは西洋的な 3 次元の空間感と平面構成による装飾感のバランスであったと本人の言葉⁶⁶より考察ができるのである。そして、この後の日本画も、世界に通用する日本の美術は写実性と装飾性の融和——言葉に内在する意味合いは微妙に遷移しながら——によって生み出されると考えられ、このテーマは多くの作家に取り組みれ続けるのである。

このように、明治期の日本画における「写実」の問題は主に、空間感の問題として取り組まれたが、しだいに日本的なるものと結びついたところに落ち着くこととなったのである。つまり、日本画においても形似的に物を再現する方向の写実は積極的に取り組まれていなかったといえる。

このように近代日本で「写実」は美術のかたわらにありながらも、「写実」自体が問題と

⁶⁵ ポスト印象派：印象派の後に 1880 年頃から 1910 年頃にセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンといったフランスを中心に活躍した画家たちを指す。“ポスト”とは“～後の”“～の次”という意味であり、印象派の意思や画風を継ぐものではなく、画風も作家や作品ごとに異なっている。以前は「後期印象派」という呼称が使用されていたが、この呼称は元の言葉である“Post Impressionists”の正確な訳ではないため使用されることが少なくなった。なお、近代日本で使用された「後期印象派」が示す範囲は、現在はフォーブに分類される作家らも含められており、内容においても現在とは差異がある。

論を進めるにあたり、近代の人々が認識していた印象派の後の作家らを示す場合は「後期印象派」を使用し、現在の分類によって印象派の後の作家らを示す場合は「ポスト印象派」を使用する。

⁶⁶ 菱田春草「画界漫談」（『絵画叢誌』275、1910年）、p6-7.

なり、表現として深められる機会はなかなか訪れなかったのである。しかし、明治末に至り、克明な細密描写の傾向を持つ独特な「写実」が試みられるようになる。当時、この動向を牽引していたのは、洋画では岸田劉生が代表的作家であり、日本画においては彼に影響を受けたとされる速水御舟に代表される院展日黒派の作家たち、そして国展に出品していた若手の作家たちであった。この大正期の「写実」で特徴的だったのは、ものの存在を克明に描き出そうとしていた点である。それは、光源のある空間に物が存在していることで起こる現象を画布に再現すること、つまり空間の再現（イリュージョン）を前提とする写実とは異なり、“ものそのものの存在”に迫ろうとするものであった。

岩崎吉一は大正期にこうした細密描写の写実が試みられた理由を、画家個人の性向によるという理由を当然の前提として挙げたうえで、さらに精神的側面と造形的側面から考えられることができるとする⁶⁷。

岩崎は精神的側面について、画家らが絵筆によって「人間を超えた存在」や「存在の核心」⁶⁸といった目に見えるものを超越した存在をとらえようとする行いによって説明する。これは、岸田劉生の内に或る神としての「内なる美」を美術に実現することを求めていたことや、村上華岳の制作は「密室の祈り」と語る宗教的な生き方と創作活動を重ねあわせるような姿勢、速水御舟の实在の美醜を超えた「真の意味の美」、徳岡神泉の「宇宙の真」と述べていることなどにうかがえる。こうした言葉には作家らが眼前の存在の更に奥深くに、核心となるものの存在を想定し、それを美術に表そうとしていたことが示されている。

そして、岩崎は造形的側面からの細密描写の理由を、「牢固とした絵画空間の構築を模索する行為」⁶⁹と述べる。日本は西洋的写実への理解を深める前に、印象派やポスト印象派に相対していったことは既に述べたが、この西洋の伝統的な造形思考への知識や理解が不足していたため、新しい造形表現を作家の感覚解放の動向と解釈し、ほとんどの問題を主観強調、個性尊重として扱った。そのため、近代西洋の造形表現が日本で広く知られたことに反し、絵画の造形性を構築していく素養は脆弱なところがあった。岩崎は、大正期の作家ら細密描写は、この日本の近代絵画の空洞を埋めるために西洋の伝統的写実と対決する試みであり、積極的な意味での「出直し」であったと述べるのである。そしてこれは、日本画の場合は画材や形式の制約のために、油絵具によって培われた造形表現と同質の堅牢性を画面に構築することは困難であったことからより切実な問題であったとする。

また、岩崎はこの2つの側面は作家にどちらか一方のみがあったのではなく、関連しながら存在していたのであり、一人の作家でも作品の印象が一点一点差があるのも、より表面に現れる側面が作品ごとに異なっていたためであると述べる。

⁶⁷ 岩崎吉一「大正期の細密描写」(『写実の系譜 大正期の細密描写』(東京国立近代美術館、1986年)、p13-15.

⁶⁸ 岩崎、前掲資料、1986年、p13.

⁶⁹ 岩崎、前掲資料、1986年、p14.

このように大正期の作家たちは創作のために写実真剣に取り組んでいたのだが、それらは、執拗な描写による画面の単調さや圧迫感、立体感を出すための陰影による色彩の沈み、すべてを描き出す心構えによって醜悪なものも克明に描き出すといったことなどにより、暗鬱とした雰囲気作品となることも多かった。そのため大正期の細密写実「悪写実」という非難を受けるなど、不快感を持つ鑑賞者も少なくなかったのである。

日本画において「悪写実」の作品としてよく挙げられるのが速水御舟の《京の舞妓》(図版9)である。この作品は発表当時から物議を醸したが問題作であったが、それ故に、この作品を知ることは大正期の様相を知ることにつながる。次節では、この《京の舞妓》を端緒に「悪写実」について踏みこんだ理解を行い、平八郎に影響していたのではないかと考えられる国展の写実の動向に考察をつなげていく。

2節 悪写実

大正期写実の代表的な作家は岸田劉生が挙げられるが、日本画では劉生に感化されたといわれる速水御舟の取り組みが知られている。速水御舟は、日本画革新の意識が強かった今村紫紅を慕っていたこともあり、御舟もまた変革精神の強い作家であった。そのため革新のためなら画風を変化させることを厭うことがなく、ひとりの画家が成し得たものとは思えないほど多様な画風を展開している。そして1919年(大正8年)頃から、御舟が写実に傾注していた時期であり、その頃の代表作が《京の舞妓》である。

《京の舞妓》は青い絞りの着物を着た舞子が肘掛け窓に腰を掛け、周囲には陶器や団扇などが配置された作品である。一つの画面内に人物、着物、畳、陶器、木材など多様な質感のものが存在しているのは、《京の舞妓》が日本画画材でどこまで物を再現できるか、つまりは質感の再現への挑戦であったためである。

実際、絞りの模様や畳の目、陶器の表面など指で一つ一つなぞって確認するかのように根気よく描写されており、その質感再現には驚きを禁じ得ない。洋画家の梅原龍三郎や安井曾太郎などは、その一切の妥協を退けて、物を描き切る行いに理解を示し、好感をもって迎えたが、川路柳虹は「くだらぬ悪写実」の例に挙げ、「間違った努力」であると述べる⁷⁰。他にも、1917年の院展に出品された御舟の《洛外六題》に感心し、同人に推挙するほどであった横山大観も、《京の舞妓》に対しては一転して拒絶を示した⁷¹。

たしかに《京の舞妓》のすべてを描き切らんとする執拗な描写には圧倒させられるが、一方でその描写故に破綻を感じさせるところがある。本来は空間であるはずの舞妓の背景はまるで土壁のような厚みを持っており、舞妓はそこに張り付いてしまっているかのような錯覚に陥る。執拗に施された描写は圧迫感があり息苦しく、空間になり切っていない陰影表

⁷⁰ 川路柳虹「院展の日本画を観て」(『中央美術』6(10)、1920年)、p24.

⁷¹ 重田哲三『座談五十年一軒彦先生の話』中央公論美術出版、1964年、p151.

現は画面をくすませ、画面の重苦しさに拍車をかけている。ここにはやみくもな写実が陥る傾向が——むしろ積極的に示しに行っているかのよう——露わとなっている。総じてこの作品は、鑑賞者に不快感を抱かせかねないものといえる。この極端な姿勢は、表面的な事柄に固執して本質を見失っているとみなされ、見た目の美感の悪さも相まって、「悪写実」と否定されたのである。

この御舟の行いは反感を招いたが、ここには既成のものを超えて表現を模索することで日本画の可能性を見極め、新しい日本画を創造する意思が宿るものであった。《京の舞妓》の細密描写は誰も見たことのないものであり、まさしくそれまでにない表現には違いなかった。新しく美術を創造していく動きは明治よりあったが、それは西洋美術の移植であったり、伝統的な日本の表現との融和によって模索されることが多かった。しかし大正期の模索は御舟の《京の舞妓》のように、これまでのものを問い直し、その上で表現を創造しようとする傾向があったのである。こうした意味で《京の舞妓》は大正期の典型の作品といえる。

このような写実によって新しい美術を創造する試みは、平八郎の身近なところでも行われていた。それは主に国展が舞台となっていた。

ここで気を付けておきたいのは、国展の「写実」といっても内容は2つに分けられることである。一方は土田麦僊や村上華岳、榊原紫峰といった国展創立会員によるものである。彼らが写実を試みたのは欧州遊学から帰ってきた後の1924年（大正13）頃からで国展も4回目⁷²を迎えてからであった。彼らの写実表現は西洋画の追従というよりも、東洋の伝統的価値観が踏まえられたもので、やみくもに物の形似を追う写実ではなく、作家固有の美意識によってバランスのとられた表現が行われていた。そしてもう一方は、国展の初期から見られる一般出品者たちが行っていた写実であり、風景や人物が主な画題であった。榊原始更、岡村宇太郎、杉田勇次郎、丸岡比呂史、石川晴彦、甲斐荘楠音などがこうした写実の作家とされる。彼らの写実は美醜にかかわりなく、ありのままの現実を描き出そうとする傾向のものであり、ここが国展会員たちの写実と異なる点であった。こういった国展の若手による写実は見かけの上では御舟の《京の舞妓》の在り方に近く、これまで京都で応挙以来に培われた伝統的写実とは全く異なるものであり、この点からも国展が前時代から跳躍しようとする動向であったといえる。そして、いわゆる「国画創作協会風の悪写実」と批判される写実はこちらの画風が想定されていることが多い。

そうした作品の傾向を1920年（大正9年）第3回国展の選外⁷³として陳列された作品で

⁷² 国展は1918年（大正7）から1928年（昭和3）にかけて計7回行われた。欧州遊学のため主要会員の不在となった1921年、1922年は休止している。1923年に活動を再開し、第4回展を開催する予定であったが、関東大震災のため延期となり1924年に開催された。

⁷³ 国展の陳列基準には、落選とするには惜しいと思う作品を一会員一点に限り「選外」という扱いで陳列に加えることができる、とする旨のものがあり、《母と子》はこれに選ばれた。そして他の入選作とともに展示会場に陳列された。

ある丸岡比呂史⁷⁴の《母と子》(図版 10) を例にみていきたい。

この作品は、膝の上の幼児に授乳する母子と、その傍らで草花を掲げる女兒を明暗の諧調によって肉体を立体的に表現することを試みているものである。母子という画題からキリスト教の聖母子像を連想させることや、明暗による立体表現への意識には西洋絵画への意識を感じさせる。しかし、この人体の表現のために否定的に捉えられた作品である⁷⁵。確かにこの作品は人体の存在を描き出す意思を感じるが、黒色の陰影による立体表現のために全体的に暗い画面になっており、人の表情も不自然で、不気味な印象さえ感じさせるものとなっている。その一方で、立体表現の努力にもかかわらず人体の立体感はレリーフのような浮彫にとどまっている。国展の写実的な作品はこういった傾向の作品が少なくなかったのである。しかしながら、作家ごとに着目するとこの傾向がずっと続けられていたわけではなく、回を重ねるにつれて変化していることに気づくのである。

そこで、丸岡比呂史の 1926 年(大正 15 年) 第 5 回国展に入選した作品である《菱の池》(図版 11) に着目したい。この作品も立体を意識した写実表現が基礎となっており、人体は量感を持つものとして表現されている。しかし、《母と子》のような黒色の陰影は影を潜め、全体的に柔らかな色調でまとめられている。衣服のしわみやみくもに陰影を施すのではなく、全体のバランスのうえでハイライトを施す箇所が精査されており、場所によっては線描のみによって表現するなど、場面ごとに技法や表現が適宜選択されている。衣服の模様や池の植物が茂り広がっている様子なども、丁寧な描写でありながら、手前から奥に向かって変化がつけられており、池の広がりにつながる表現となっている。総じて《菱の池》は子供たちの穏やかな情景を感じ取れることができるものとなっている。この作品に比べると、1920 年の《母と子》は作者の情熱に反して、様々な点において未熟なところがあったといえ、過渡期の作品に位置づけられるのである。

この丸岡比呂史の例から、速水御舟がそうであったように国展で行われていた写実表現もまた、既存の日本画を乗り越え、新しい美術を創造するための作家それぞれによる奮闘の道程であり、ただやみくもに西洋美術の表現を追従する試みではなかったことが想像できるのである。

しかしながらこうした国展の写実は「悪写実」と括られて、非難の対象となってしまいうのだが、ではなぜそれほど多くの作家が一時に写実に向かったのだろうか。その背景には画学校で教員を努めていた日本画家、入江波光⁷⁶の存在が影響していたことを田中日佐夫が指摘

⁷⁴ 丸岡比呂史 1892(明治 25)～1966(昭和 41)：美工、絵専で絵を学んだ日本画家。卒業後は国展や新樹社、帝展などに出品していた。戦後は画壇を離れ、家業に専念する。国展の頃は家族を題材に写実的表現の作風であったが、帝展の頃は花鳥や風景の装飾的画風となる。

⁷⁵ 上藪四郎「作品解説 丸岡比呂史《母と子》」(『創立 100 周年記念 国画創作協会の全貌展』笠岡市立竹喬美術館、2018 年)、p191。

石田幸太郎「国展を評す」(『中央美術』6(12)、1920 年)、p16。

⁷⁶ 入江波光 1887(明治 20)～1948(昭和 23)：美工、絵専出身の日本画家。国展創立メンバー

している。田中によると、波光は1918年（大正7）には絵専の教員となり、「画家は物が見えるようにならなければならない」⁷⁷という理念によって、学生たちに写実によって画道の道を切り開くように指導していた。国展出品者には画学校出身の者は多く、絵専に勤めていた国展関係者は、波光以外には座学を担当していた中井宗太郎のみであり、若い画家たちにとって波光は最も影響のあった存在といえる。そのため、波光の言葉を指針とした若手の作家らによって写実の傾向をもつ作品が国展に多く出品されることとなったのである。

しかし、波光の理念をよくよく理解すると、それは写実的表現そのものを目指すものではないことが読み取れる。田中氏は波光流の「見える」について小松均の記したものを参照に次のように述べている。

「頭の中心から目に働き、物を見る、そして手に働き、物自体をとらえる、（そういうことをくり返して）相当出来てくれば、物が見えたというのである」⁷⁷

「自然が見えたとき、他人の絵、または古人の絵も解るようになるのである。そして線もおのずから解って来る。さらに古人にないものも、おのれの内から生れ出てくる」⁷⁷

これはつまり、ものをよく見て、それを実際に描いてみる、そしてまた見ることに返る、という一連の流れを繰り返すことが大事であり、これを続けることで、他者や古人が見ていたものを知ることができる。そしてそこから自分自身の見方を知り得る。写実の行いにはこの一連の流れがあり、波光は画家にとって大切なことは写実の行いのうちに手に入れることが出来ると考えていたということである。そのため波光は写実の道を生徒に指導していたのである。田中はこれに加えて、波光の言葉に、時には深刻になりすぎないで心のおもむくままに描いた絵の方がその人の本当のものが表れて面白い結果になる、といった内容⁷⁸のものがあることを指摘し、波光が写実を至上としてわけではないことを示すのである⁷⁷⁷。

国展の写実傾向を、すべての会員が是認していたわけではない。特に土田麦僊はこの傾向に対する苦言が滞欧書簡に綴られており⁷⁹、批判的であったことがうかがわれる。この写実傾向への立場の違いは、会員間での絵に対する姿勢の違いが現れたものであり、後の国展解散の原因の一つでもあったことを田中は指摘している⁸⁰。国展の理論的指導者の立場であった中井宗太郎は、この国展の写実傾向に対する自身の見解を論考「国展を顧みて」⁸¹におい

と同期であり、創立に誘われるが辞退している。しかし第1回に《降魔》を出品し国展賞を受賞、翌年に会員となる。絵専の教員を務め後進の育成や模写に尽力を尽くしていた。

⁷⁷ 田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』（美術公論社、1983年）、p303.

⁷⁸ 入江波光『画論』（北大路書房、1949）、p 73.

⁷⁹ 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」（『比較文化』3、1957年2月号）、P105、150.

⁸⁰ 田中、前掲書、1983年、P301-304.

⁸¹ 中井宗太郎「国展を顧みて」（『中央美術』11（1）、1925年）、p 58-65.

て述べている。これは世間からの非難に対する弁明と、会員間の調整を図ることを目的としたものとされる。その中井の見解は次のように要約できる。

まず中井は、国展の一般出品画に写実傾向のものが多くあることを認め、⁸²「本当の芸術は写実を深く徹底する所から出生の第一声をあぐるものであることも普く会員が強く信じている所である。これは芸術としては根本問題の一つであると思ふ」⁸²と述べ、会員作家達の芸術観には相違いがあるが、写実が芸術にとって重要なものであるという認識は共通していたことを述べる。そして、東西の作品を例に挙げながら、名品は「深い意味の写実」に徹したものであると述べ、この「深い意味の写実」に現代の芸術家がたどり着くためには、「客観の写実」から徐々に入っていくことが温健な行き方ではないかとする。そして、日本画の特質である線や色彩を生かすことも、まずは自然を見る事から出発するのであり、これは写実の態度と矛盾するものではない。そのため自然を洞察する深い体験の中に東洋精神の輝く新たな創造から生まれてくるだろうと述べる。結論として国展の傾向は、決して間違ったものではなく、「本当の芸術」に至る過程として、後の大成まで同情ある眼で待っていたと中井は述べているのである。

このように、入江波光や中井宗太郎といった京都の画家たちを指導する人物たちの言葉から、この時期の京都画壇には写実を本当の芸術に至る手段として捉え、そこに向かわせる考え方が存在していたことが確認できるのである。こうした背景と丸岡比呂史の例と考えると、この時代の京都における写実の傾向は、それぞれの作家が「本当の芸術」へたどり着こうとしていた道程であったことが裏付けられるのである。

平八郎が直接国展について言及しているものは見当たらないものの、そもそも平八郎が写実に取り組むきっかけが中井との会話であり、この時、例示された道も国展の作家たちの画業に例えられていた⁸³。平八郎は国展に直接かかわることはなかったが、こうした動向から感化を受けていたことは十分に考えられる。したがって、平八郎も「写実」の先に、中井の述べる「本当の芸術」や、波光の「見える」という状態を見据えていたことが予測されるのである。では、それはどのような形で作品に表れているのだろうか。

それを知るために、平八郎の直接的な話題からは遠ざかるが、まずは大正という時代についての分析を次節にて行っていきたい。というのも、平八郎は生涯にかけて特定の思想、世論といったものには慎重な態度とっていたが、時代全体を覆う空気やその流れにまで積極的に抗うものでもなかった。基本的に自然体であることを心がける人物であったため、その時代の流れがそうであるなら、あえて逆らうようなことはせず、むしろ時代の意思を鋭敏に読み取りそれに答えようとする面を持つ作家であった。そのため、一見遠回りに思える分析が、平八郎の画業を理解していく鍵となるのである。

⁸² 中井、前掲資料、1925年、p 58-59.

⁸³ 第2章第1節、p14 参照。

3節 大正期の気運(1) ——「生命主義」の時代

平八郎が画業の形成期を過ぎた大正期は、1894年(明治27)の日清戦争、1904(明治37)年の日露戦争を経て、1910年(明治43)の韓国併合、1914年(大正3)から1918年(大正7)にいたる第一次世界大戦による大戦景気の影響を受けた日本の財政状況の好転といった情勢に、日本はあたかも列強の一国として欧米に肩を並べていたかのように思われ、自国の意識が高まっていた。しかしその反面、戦争によって民衆は疲弊し、戦争の経験と共に、「自己」の「生命」の危機を実感させる状況であった。そのために個人の意識は「自己」や「生命」に向かい、個人主義的な近代思想が育まれることとなった時代であった。そしてここで育まれた思想は芸術文化にも大きく影響していた。

日露戦争で国内に大きな負担をかけながらも日本は勝利したが、賠償金が獲得できなかったことや利権が十分に得られなかったため、国民の負担が劳われることはなく、日清戦争後から開き始めた貧富の差がますます増大し大衆の不満は高まっていた。第一次世界大戦による大戦景気も一時的なもので、大戦の終了と共にこれも終焉し、日本の経済は著しく低下していく。そして民衆の困窮が深まり、内圧を高めた民衆の意識は、労働条件の是正を求めるストライキや、小作争議、米騒動などの一揆といった反乱や暴動の形で発現する。こうして、存在感を増大した民衆の声によって民主化が推し進められていった。この1910年代から1920年代にかけてのおおよそ大正年間に高まった民主主義、自由主義の風潮は“大正デモクラシー”という言葉で表され、個人、自己、個性が強く意識されたのである。

こうした大正期の文化思潮について、日本近代文学研究者の鈴木貞美は、「生命」をキーワードとした考察を行っている。⁸⁴鈴木によると、過酷な状況下において、自我の問題も社会の問題も、根底には生命の不安があるため、「生命」をめぐる思想や文芸が発達したとする。民衆に個人や自由が意識され、一方で社会との矛盾に直面したことにより如何に生きるべきかが、当時の人々の問となったのである⁸⁵。鈴木はこのような明治末頃より始まる「生命」を中心概念とした思潮をとらえて「大正生命主義」と名付けるのである⁸⁶。

鈴木はこの「大正生命主義」について、まず前提として「生命」という観念は特定の時代や地域に限定されずにみられるものだが、これが常に観念の中央に位置していたわけではないことを述べ、これを中央に置いていた大正期の特殊性というのを示す⁸⁷。例えば、宗教が力を持つ場合は上層に神的存在が据えられ、生命はその下層に位置する。そして、科学が発展してきた近代では、宗教的世界観に代わって科学的思考によって世界は認識され、ここでは、原理のすべてを物理によって解釈することが試みられるのであり、生命もこれによ

⁸⁴ 鈴木貞美『「生命」で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開』NHK出版、1996年。

⁸⁵ 鈴木、前掲書、1996年、p101-104.

⁸⁶ 鈴木、前掲書、1996年、p35.

⁸⁷ 鈴木、前掲書、1996年、p33-34

て解明できるものとされる。この場合、生命は物理の下に置かれているのである。

そして、こういった在り方に対して大正期の「生命」は、「世界の原理に据える思想の傾向、つまり生命主義思想は、宗教でも自然科学でもない、いわば人間の思考の第三極にあたる」⁸⁸ものであったと述べる。大正期の「生命」の観念は宗教にも科学にも分野を超越して広げられ、あらゆる思潮を包み込んで語ることが可能なものであったため、この時代の「生命」という語のキャパシティの大きさ、その広がりや「スーパー・コンセプト」⁸⁶という言葉で鈴木は表すのである。つまり大正期は、「生命」に原理としての価値を置き、これを前提に思想や理念、理論が展開されていたということである。そして「生命」は本質的な存在に位置づけられていたのである。

この鈴木が提唱する「大正生命主義」は、文学、社会思想、哲学そして美術といった様々な分野にみられるものである。確かに、大正期頃の作家の言葉や作品への批評には、「生命」という言葉にアクセントがおかれたものを頻繁に目にする。そして、平八郎の言葉や作品評においても同様の傾向がみられることから、平八郎研究においても重要な概念となると考えられる。そのため「大正生命主義」の分析を、芸術の場に進めていきたい。

明治末頃から“主体的な個人の自由な生命”という観念が発酵されつつある状況のなか、芸術の場における「大正生命主義」の発現として特筆すべきなのは、1910年(明治43年)に『スバル』4月号で発表された高村光太郎の芸術論「緑色の太陽」である。これは洋画を、日本という土地で、あるいは日本人によって描かれた絵画として、日本味の有無によって評価を下すことに異を示し、それに代わる価値観を煽情的に述べるものである。そして、ここで主張された内容は同世代の共感を呼び、時代の思潮はここで主張された方向へと向かうのである。その高村光太郎の主張は次のものである。

僕は芸術界の絶対の^{フライハイ}自由を求めている。従って、芸術家の PERSONLICHKEIT (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、その人が赤だと思ふことを基本として、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 (快い奇襲) 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 GEFUEHL (感動) が充実しているか、の方を考えて見たいのである。

(中略)

人が「緑色の太陽」を画いても僕はこれを非なりと言わないつもりである。僕にもそ

⁸⁸ 鈴木、前掲書、1996年、p34.

う見える事があるかも知れないからである。「緑色の太陽」があるばかりでその絵画の全価値を見ないで過す事はできない。絵画としての優劣は太陽の緑色と紅蓮との差別に関係はないのである。(中略) DAS LEBEN (生命) の量によって上下したいのである。⁸⁹ (傍線は筆者による)

ここでは芸術の真価を、個人の感受性や主観を開放することで、作家の生来の内面に従いながら、いかに自然の本質を知り得たか、そして、そこに生命を示しているか、に求めることが主張されている。「生命」に普遍的価値を置き、既成の観念から独立を唱える、個性主義的かつ主観主義的な芸術家の在り方が宣言されているのである。

こうした自己と生命を芸術によって語る思潮があったことは永井隆則の研究からも示されている。永井の研究は日本のフランス近代美術の受容研究をポール・セザンヌの受容という観点から行うものであるが、そこではセザンヌのみではなく日本に紹介されたポスト印象派以降の西洋美術が、「人生論」や「人格主義」の視点からの評価がなされていたという見解が述べられている。永井の述べる「人生論」からの評価とは「作家の個性的な生き方に関する評価と個性的な作風や技法の評価を同一視する視点」⁹⁰つまり芸術を「個性」の現れとしてみる視点であり、「人格主義」からの評価とは「作品の直感的印象から出発して、作者の内面的な生命の特徴へとたどり着き、それによって、作品を評価する視点」⁹¹つまり芸術を「生命」の現れとする視点である。

芸術を「個性」の現れとしてみる「人生論」の立場からの評価は文芸雑誌『白樺』が中心となって展開されていた。『白樺』は、文芸雑誌でありながらも近代西洋の絵画や彫刻などの視覚美術を積極的に紹介し、近代日本における西洋美術受容に大きな影響を与えた。しかし、この『白樺』の解釈は、近代西洋美術の歴史的な文脈や社会的背景、作家の造形に対する意図が十分に分析されたものとはいえないもので、誤解や歪曲が指摘されている。このような美術史的視点からのズレは、近代西洋美術を『白樺』の理念を通して解釈していたため生じたものである。その『白樺』の理念とは、「自己」を徹底することが人類全体の幸福に貢献するという確信に裏打ちされた、「自己」の優先を徹底するものであった。そして『白樺』は、近代西洋美術にこの理念を象徴する姿を見出し、西洋の芸術家を「自己」を実践する強力な模範者としてみつめ、彼らの創作物に崇高な人格や強い個性、強靱な人間性を認め、これによって作家や作品を紹介していったのである。これらは、自己や個人、個性が意識されつつあった時代にあって、人々の共感呼び、広く受け入れられていった。そのため日本の西洋美術の受容もこの『白樺』の理念を通じた解釈に方向づけられることとなっていく。

⁸⁹ 高村光太郎「緑色の太陽」(『芸術論集 緑色の太陽』岩波書店、1982年)、P80-83.

⁹⁰ 永井隆則「日本におけるセザンヌ受容史の一断面 1920年代の人格主義的セザンヌ解釈の形式と行方」(『ユリイカ』28(11)、1996年)、p188.

⁹¹ 永井隆則「日本のセザンヌ像——一九二〇年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について——」(『美術研究』375、2002)、p39.

こうした『白樺』の自己が強く意識された芸術解釈に「生命」の観念と結びつきについて——つまりは永井の述べるような芸術を「生命」の現れとする人格主義の視点——ロダンの日本への紹介にみられることが鈴木貞美によって言及されている⁹²。

鈴木之言及を参照にその例を示すと、まずは武者小路実篤の認識が挙げられる。実篤は『白樺』の主要メンバーであり、ロダンへの崇拜が特に深かった一人であった。実篤はまず、「自己」を生かすとは、真に自由であることであり、それはあるがままの自分で生きることであるという考えを持っていた。それはつまり、人間の本性を偽ることなく、それに従って振る舞うことである。この意味での自然のままに生きingことを求めていたのである。そして実篤は、本来の自己に従うことで生を謳歌し、生命をよく知り得たものだけが、真の生命を他者に伝えることができるのであり、「生命」ある大芸術は、自由な自己を発揮することによって生み出されるものと考えていた。実篤がロダンを慕うのも、激しい情動の形象化であるロダンの作品は、ロダンが自然のままに振る舞い、自己の生命を深く感じ取っていたがためであり、そのために「生命」を表現し得た芸術家であるとみなしていたためである。ここには、自己の本質としての「生命」、「生命」の表現である芸術、芸術に発揮すべき自由な「自己」、という「自己」「生命」「芸術」のつながりがみられるのである。

次に挙げたいのが柳宗悦の認識である。『白樺』のメンバーであった柳宗悦は、ロダンの芸術は現代の人にとって宗教の役割まで果たすという見解を示している。柳によると、ロダンにとって自然は固有の姿を持たない神が自然という姿を取って表れているものであり、ロダンの作品は、この神の現れとして自然が表されたものであったとする。ここでの神は本質的存在に位置するものである。それはつまり「生命」と位置を同じくするものであった。

このような例から、ロダンとは自然の本質である「生命」の表現者であり、芸術とは自由な「自己」による「生命」の表現であらねばならない、という認識をうかがい知ることが出来るのである。そして、こうした見解は『白樺』の影響により、広がっていったものと考えられる。

そして鈴木は、芸術を「生命」の表現とする考えの定着の寄与した存在として、1913年（大正2）に『現代の洋画』第17号挿絵とともに翻訳掲載されたルイス・ハインドの『The Post Impressionists（邦題、後期印象派）』（London、1911年）を挙げている。鈴木によると、ここでなされていたハインドの主張とは、芸術は内的な感情の表現（expression）であり、外観を再現（representation）することは古い方法での説明に過ぎない、というもので、“芸術の目的は美ではない。表現である。”という端的な一句によって瞬く間に日本に浸透したという。これが表現の概念が「再現」から、「生命」の自由な「表現」へと転換に寄与していたと鈴木は述べるのである⁹³。

このようにして「自己」「生命」「芸術」は互いを内実として価値を保証しあう、三者の共

⁹² 鈴木、前掲書、1996年、p134-139.

⁹³ 鈴木、前掲書、1996年、p133-134.

存共栄の関係が明治末から大正期にかけて出来上がっていく。

大正期の芸術を取り巻く思潮をまとめると、一つに自己意識の高まりがあったこと、二つ目に生命に原則を置く生命思想の蔓延、三つ目に創作活動は生命の発露であるという発想、この3つによって日本の近代的な芸術が伸長していくのである

この「自己」「生命」「芸術」について一つ注意しておきたいのは、その立ち位置や階層関係については、すべての作家や文化人の場合で一定していたわけではない点である。個人々々の思想を検証していくと、思想の根底に生命を置く場合や、自己の内面に発想の端緒を置く場合、芸術を中央に置き、至高の芸術に至るために自己や生命の在り方について考察を行うなど、位相や立ち位置は柔軟に入れ替わっている。これらは、知識人によって個別に内容が考察され、芸術家は信念をもってそれらの言葉を使用したか、このために返って内容は多様性を増し、さらなる意味を内包する余地を生み、言葉の輪郭や相関関係は曖昧なものとなっていった。こうして、定義された概念が一般に定着することはなく、漠然と広範な意味合いを持つ言葉として使用され、「芸術」、「生命」、「自己」のうち、主題に定めた一つの観念を、その他の二つによって語るといった、右図に示すように三つの観念は循環が可能なものとなっていったのである。



こうした観念の京都画壇への浸透を促していたのが中井宗太郎であり、その思想には明確に生命思想の反映を見ることができる。

田野葉月の研究⁹⁴によると、中井は前述の『現代の洋画』に先行して、1912年にはルイス・ハインドを雑誌『美』⁹⁵において紹介しており、これより中井は「人生派」⁹⁶としての論調に急速に傾いていくと述べられている。田野によると中井はハインドの「藝術は美を現はさむとするのでなく情緒と装飾の形を透して表はるゝ人格の表現である」⁹⁷という考えに同調し、自らの意見としても「藝術家にとっては藝術は生命のエピソードに非ずして全部である」⁹⁷と主張していた。そして、これによって中井はハインドの“藝術は「生命」の表現である”という観念をさらに純化し、芸術家の人生がそのまま芸術であるという発想が中井自らの意見として形成されていたのではないかと述べる⁹⁸。ここには、まさしく、生命＝芸術＝人格（個人、自己）の等価関係がみとめられるのである。これが、中井が「人生派」とい

⁹⁴ 田野 葉月 「大正期における中井宗太郎の思想展開—土田麦僊の実践を通して—」（『Core ethics』3、2007年）、p 277-289.

⁹⁵ 中井宗太郎「主観の藝術」（『美』4（12）、芸艸堂、1913年）、p4-5.

⁹⁶ 「人生派」については小野竹喬の述懐（別資料[7]）で詳しく述べられている。それによると、「人生派」とは人間生活に根ざした感情によって描いたものが人間にとって意義のある作品と考える動向である。つまり、芸術には作者の生き方が芸術に反映するのであり、人生をどのように生きているかが重視された。この動向を先導していたのが『白樺』である。竹喬は最終的にこうした態度には懐疑的であった。

⁹⁷ 田野、前掲資料、2007年、p 284.

⁹⁸ 田野、前掲資料、2007年、p 283-284.

われる所以である。

他にも、中井は1919年（大正8）に国展の機関誌的立ち位置にあった『制作』においても次のような見解を述べている。

芸術家の本当の目的は自然から美を抽出するといふことでは無く、生命の中からほんとの生命を顕現し、現象のうちから本体を、仮象のうちから実在を、物質のうちからたましいを顕現する所にある。⁹⁹

このような言葉には、中井の思想も生命主義の上にあることが示されている。ここから前節で中井の述べていた「本当の芸術」とは、「生命」が現れた作品であったことが解り、そして、その生命はそのまま「自己」の姿であったことが芸術を人格の表現であるという発言より示されているのである。そのため中井は、芸術家は自己を自覚的に突き詰めることの必要性を説くのである。中井は教鞭をとっていた頃を振り返り、学生に次のようなことを強く訴えていたことを述懐している。

京都美術学校で私は三十年間美学と美術史を講義したが、未熟な学生あがりから、たえず自己反省しながら、芸術は個人を主体とした自由な創作であって、自然や人間の真実を追求し、そのなかで人間性が鍛えられ、作家はその時代の落し子であると同時に、また時代を新しくきりひらく。この一筋の道から外れて既成の枠内に制約される時、芸道に前進なく創造はにぶる、という観点だけはつよく訴えてきた。¹⁰⁰

このように、中井の存在が京都の作家らに「自己」「生命」「芸術」による創作観の形成を促していたと考えられる。

4節 大正期の気運（2）——主体的な自己の形成

前節において、大正期の思潮には、1 自己意識の高まり、2 生命に原則を置く生命思想の蔓延、3 創作活動は生命の発露、があったことが確認された。そしてこの三つを反映した時代性は、自己の力によって見つけ出したものや創出したものを重んじる価値観に行き着く。つまり大正期の思潮では、真の芸術は「主体的な自己」なくては生まれ得ないものと考えられていたといえるのではないだろうか。そのため、ここまで述べてきた生命思想に支えられた自己への信頼や尊重を前提に、様式の忠実な継承や自然の模倣ではなく、遠近法、明暗法といった科学的な理論でもない、自分の体験から本質や表現を導き出そうとする行いが

⁹⁹ 中井宗太郎「神と人との藝術—佛教美術の本質」（『制作』1（3）、1919年）、p78.

¹⁰⁰ 中井宗太郎「ともに歩いた一人として」（『三彩』169号、1964年）、p15.

称揚され、「自己」の「表現」が求められたのである。これが大正期に「写実」が盛んに試みられた背景だったのではないかと思われる。

「写実」は本質を見極めるために“緻密に観察する”というごく自然な発想であると共に、「写実」に依拠した制作とは、他者と共有できない作者自身の体験に基づくものであり、オリジナリティを獲得する手段として適切なものだったと考えられる。

このような「自己」と「写実」の関係は、北澤憲明によって主体と客体による世界認識システムの観点から論じられている¹⁰¹。これは、世界の構成を「見るもの、知るもの＝主体」「見られるもの、知られるもの＝客体」と捉え、客体は主体に見られることで、主体は客体を見る事で存在するという考え方である。この認識システムから捉えた場合、西洋の明暗法や遠近法などの写実画法は、世界を普遍的事実として客観的に観測するサイエンス（科学）であり、見るもの、見られるものに明確に区別されている。一方、江戸時代以前の日本の場合は主体と客体は明確に分離していなかったと北澤は述べるのである。

そしてそれを「静物画」というジャンルの有無から論証する。西洋の静物画には厨房画やヴァニタスといったジャンルがあるが、そこで描かれるものは「生」から切り離された食材であったり、「生」のむなしさの暗喩であったりと、冷たく動かない物体として描かれる。ここには描く人と物との間には距離が存在し、描かれた対象に感情移入されることはない。しかし、江戸時代以前でも野菜や魚、切り花は描かれたが、これらは冷たく動かない物体として描かれていたのではなく、生動感を持って生き生きと描かれていることが求められていた。こうした価値観の現れている例として呉春の《きさい蔬菜図巻》、伊藤若冲の《野菜涅槃図》を挙げる。ここには描くものと描かれるものには親密な共生感があり、静物画とは全く発想が異なる絵であると、このように北澤は述べる¹⁰²。

前者は描く人と描かれるものが明確に分離されているのに対し、後者は描くものと描く人の間に感情の交流が存在し、その境の曖昧な在り方は、主客が連続した状態であったといえるのである。

そして主客が分離し、主体と客体による世界の認識システムが日本にも形成されて「静物画」が登場するのは、高橋由一の頃であるとするのが北澤の見解である。

高橋由一は幕末頃に本格的に油絵と写実の技法を習得し、洋画を開拓した作家とされる。しかし、由一の頃、日本で美術概念は未成であり、写実は今日での絵画表現の一つというよりも工業技術（テクノロジー）として西洋から導入されたものであった。しかし北澤は、由一の写実はテクノロジーの実践だけではなく、新しい認識法についても学び取られていたとする。それを北澤は《豆腐》（図版 12）を例に説明する¹⁰³。この北澤の解釈による主体と

¹⁰¹ 北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、1993年、p 45-78.

北澤憲昭「『美術』概念の形成とリアリズムの転位」（『境界の美術史：『美術』形成史ノート』ブリュッケ、2005年、） p 32-34

¹⁰² 北澤、前掲書、1993年、p 70-72

¹⁰³ 北澤、前掲書、1993年、p 69-70.

客体による世界認識のシステムは次のようなものである。

由一の《豆腐》のみずみずしい実在感や迫真的な質感表現には、豆腐の存在を絵筆によって作り出そうとするかのような制作態度を見出される。

ここにある事物を把握しようとする由一の行為には、見つめれば見つめるほどに獲得される眼前の存在（客体）と、それを見つめている自分自身（主体）が存在し、見る側と、見られる側という主体と客体がまさに分離され生成されている過程であるとする。このような絵は江戸時代以前には見られず、由一の写実における態度に主客の分離生成が認められるに至り、西洋的な写実が日本にも芽吹いたといえるのである。そして北澤は、ここには主体と客体の分離生成があるだけでなく、主体の内面が育まれる場でもあったとする¹⁰⁴。それはつまり、描くために見つめることによって質感や匂い、形といったものを知覚する都度に、絵筆を動かす身体と記憶し思考する脳の働きが相互に作用しあい、主体の内面は豊かで充実したものとなっていき、この内面の豊かさによって外部はより豊かに感知されるようになるということである。写実の行いに伴う主体と客体の対面は、内部世界と外部世界の両方の奥行きと複雑さを育て、「自己」もここから芽生えていくのである。そして北澤は、この内部と外部の生成と分化が、いまなお個々の画家の制作において、個体発生が系統発生を繰り返すように経験されているに違いないと述べるのである¹⁰⁵。

北澤は『白樺』の活動によって表現としての絵画が進展したのも、こうした主体と客体の関係による世界を認識するシステムの前提と発達があったためであるという見解を述べている¹⁰⁶。『白樺』の「自己」を強く主張する活動は、「生命主義」が蔓延する時代性において、「自己」の「生命」が強く認識されたことで意識は内向化していき、由一においては均衡していた主客のバランスが主体に大きく傾いていく。由一はあくまで眼前の事実を描き出すことを目的とし、認識のきっかけは客体に先導されていた状態であるが、これが逆転し、主観が主導権を持つこととなったのである。これにより、外部は自己によって捉えられるものであるため、外部もまた自己の延長線上にあるとする発想や、外部は自己の内面に映ることで認識されるのであり、世界の本体は自己にある、といった発想などにつながる。これは、自覚的に追及された自己の内面が、外部を包むほど広がった状態である。このような状況にあって、『白樺』の「自己」を徹底する思想は時代に歓迎され、この思潮をますます促すこととなった。このように北澤は考えているのである。

つまり、日本における近代的な主体性とは、「生命」思想と「自己」の共存共栄により主体に重きが増し、客体との均衡が崩れたところに獲得されていったと言えるのである。

以上のことから、写実の場とは、芸術の場において自己と生命思想が合流することで、主体的な自己の発生と育成の成される場所であったと結論付けることができるのではない

¹⁰⁴ 北澤、前掲書、1993年、p 75-78.

¹⁰⁵ 北澤、前掲書、2005年、p 34.

¹⁰⁶ 北澤、前掲書、2005年、p 31-34.

だろうか。大正期に写実が活発に行われたのは、たまたまの流行ではなく、主体的な「自己」を求める人々の意識と、写実の自己の発生と育成の揺籃となる在り方と呼応するところがあったからではないだろうか。

これは 2 節であげた丸岡比呂氏の例や、入江波光の「画家は物が見えるようにならなければならない」という理念とも符合するものであり、他にも写実と自己の関連を認識した発言は作家の間で広範にみられる。例えば、平八郎の後輩にあたる日本画家、上村松篁は次のような発言を残している。

私たちの場合、その伝統というか、概念をすべて捨ててしまっ、裸になって自分はどう感じるか、どう思うかという地点に立ってリアリズムの道に入っていました。しかし時代がどうであろうと、伝統を背負っていようがまいが、ともかく自分はこのように感じ、見ているというリアリズムの核というものを持っていなければならない、つまり自分自身を確立しなければいけないんです。そんな意味において、対照は自然であり、対照を深くみつめることによって得る美しさ、生命感といったものがいちばん大事ではないか、そしてそれが古今東西を問わず画家として大切なものであると確信します。¹⁰⁷

ここでは、リアリズムの構えによって既存の概念を乗り越え、自分自身を確立し、表現すべき本質が獲得されていくのであると述べられており、ここにはこの構えに対する信頼や確信が明確に読み取れる。そして、洋画家では藤島武二の次のような発言がある。

芸術の自由を高唱するをきいて、即断誤解してこの大事な限りない自然の研究を抜きにして、絵画構成の要素を深く究めず、初めからいろいろ勝手にやって見て悩んだ揚句には、一大家の創始せる画風を直に模倣して、得意になる場合が多い。これは却ってアカデミックの把持者や奴隸的自然模倣者よりもっと質の悪いものといわねばならぬ。

要するに忠実なる自然研究は芸術の骨子であって、これはやがて芸術の自由な天地に自適逍遥する基礎と見てよい。(中略) 細心の注意をもって自然を研究すること、自然に対して深く穿鑿 Recherche することを忘れてはならない。¹⁰⁸

このように武二は芸術の基礎として自然の忠実な研究の果てに、自己の芸術があることを説いている。

¹⁰⁷ 上村松篁「伝統とリアリズムの間で生きて」(『三彩』439、1984年)、p12.

¹⁰⁸ 藤島武二「足跡を辿りて」(『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年) p221-222. (初出『美術新論』1930年4、5月)

以上のように、3節と4節にわたって大正期に芸術を育んだ環境について確認してきた。これによって大正期は個人や自己についての観念が普及し、そこに価値を認める時代性によって、自己の力によって見つけ出したものへの重んじる傾向が生じていた。つまり、前時代に依存したものではない、自己の芸術を生むことが重要だったのである。そこにあって、生命、自己、芸術が合流する「写実」は、作家が自己（オリジナリティ）を身に着けるための格好の修養の場であった。そして、内面的なことと同様に、技法的な点においても前時代の乗り越えが模索された。観察の仕方の刷新、画素材的限界の克服、新たな表現法の獲得、など自分自身による技術や技法の模索が行われたのである。

総じて、写実が活発に取り組まれた時期は、技術的にも、精神的にも前時代からの脱却であり跳躍であり、これによって次世代を手引していた側面があるといえる。そして、こういった時代動向は福田平八郎における「写実」の意義にも通じるものであると考えられる。このことについて次節より考察していきたい。

5節 平八郎における写実の意義

平八郎における写実の意義について、前節までで確認してきたことを踏まえて考えると、一つには自ら技法や表現を模索していく主体的姿勢の育伸、もう一つは平八郎芸術の本質となる自然観の形成にあったのではないかと思われる。

時代の思潮が作家に求めたものは、新しい芸術を生み出すことの出来る“主体的な「自己」”であった。中井宗太郎の助言も、こうした個人々々が自ら見聞きし、思考することの大切さ、そのようにして得た個人の認識を優位に置く精神が背景にあった。そして平八郎もまた中井の助言によって、こうした時代に歩調を合わせていく。それは金島桂華が「新発見してる」と驚いた《雪》での周到な写生や自ら道具を工夫した雪の描写、《鯉》における春山武松が応拳の時代より一步進んでいる述べる光の描写、横川毅一郎や大口理夫などが指摘する科学的合理性による観察など、こうしたいずれの行いの起点にも写生に基づいた写実があり、因習に安住することなく、表現や技法を自ら技法や表現を模索していく主体的姿勢がそこに認められるのである。そして、《鯉》における水を描写することなく水中の鯉を表現したことは、最も写実の姿勢と主体的自己の関係が認められるところである。写生に基づいた写実の姿勢があったからこそ、新しい表現の可能性の発見し、それを実行に移すだけの確信を得ることができたのである。ここには北澤が述べていたように、内部世界の充実に伴い、主体性を獲得していく平八郎の姿が認められ、自然に直面する姿勢がすなわち主体性につながるものであったことが示されているのではないだろうか。

ただ、付け加えておくと、この時の平八郎は、自分自身の力による前進というよりも、京都という環境や中井宗太郎の助言といった時代的な方向付けに導かれていたのであり、真に主体的であると言うにはまだ不足が残る段階であった。自ら課題を見出し、それを克服していく真の主体性が確立されるには、より近代的な思想を持つ人物との交流を積み重ねて

いく必要があった。ここでの写実の体験はあくまで主体的な自己を胚胎するに留まるものであるといえる。

もう一つ平八郎における写実の意義である、平八郎芸術の本質となる自然観の形成について、これは作家がどのような創作を行っていくのかという根幹に関わるものであり、より重要な意味を持つ。

大正期の思想潮流は目に見える事象の奥に、存在の核心や人間を超えた存在を想定していた。そして作家はそれらを自らの絵筆によって顕現することを試みていた。岩崎によればそれは岸田劉生においては神、村上華岳においては仏性に、徳岡神泉は「宇宙の真」に例えられていた。平八郎もまた写実を通して、自然現象の中に人の意識を超えた存在を見つめるのだが、その眼差しは、岸田劉生や村上華岳のような神秘性や宗教性を帯びたものではなかった。平八郎はあくまでごく素朴な眼差しによってそれらを見つめるのである。なぜなら、平八郎は自然と自分を隔絶する幕ができること最も恐れており、神性や宗教性、観想もまた、自分と自然の間に幕を作りかねないものだったからである。こうして平八郎の意識は人不在の世界へ向かっていく。そして、人の意思に関係なく、しかもごく身近で営まれているものとしての自然を発見し、これを人間を超えた存在として見つめるのである。つまり平八郎の芸術家である自分が表すべき本質は、“人智を超えた存在”というよりは“人智の他の存在”というべきものであったと考えていたのではないだろうか。これが生涯にわたって独自の花鳥の世界を展開し続けた平八郎の画業の軸となる自然感である。平八郎にとって写実に取り組んだもう一つの意義とは、こういった自然観の形成と、自認にあると思われるのである。

平八郎の自然を“人智の他の存在”として捉える価値観を知ることのできるものとして、平八郎の随想を2つ採り上げたい。一つ目は平八郎の俳句への関心が綴られた「諸家談叢 俳味」(『大毎美術』第7巻第1号、1928年)からである。平八郎は絵画とは異なる俳句の独特な趣きに惹かれて、感性を豊かにする一助というほどの位置づけで句作を時折行っていた¹⁰⁹。「諸家談叢 俳味」には句作の意欲が沸き起こる事柄について述べられており、平八郎の価値観や感性を知ることができる。以下の引用がその一部である。

其帰途秋晴れの田圃道を歩いてみると肌がしつとりと汗ばむで来る程の小春日和だつたが、不図見ると道の中央に一匹の毛虫がある。一寸許りの真ッ黒い軀を頻りにうねらせながら、道を横切つてゐるのだ。私は何と云ふ事もなく面白いなァと思った。そしてこんな恁麼味を俳句にしたらいゝんだがなァと思った。然し勿論句にはならなかつた。

道の両側には刈られる許りに熟した稲田が続いで居た。

¹⁰⁹ 横川毅一郎「或る日の福田平八郎・清閑壮における生活記録から」(『福田平八郎(三彩特製版)』造形芸術研究所出版部、1958年)、p24-27。

しよう事なしに稲穂嚙みノ、又歩む¹¹⁰

ここで綴られて情景は、特異な状況ではなく誰もが日常の中で、経験し得るものである。このような何気ない日常のなかで、足元の小さな存在に目を留め、そこに自らの関心を認めた平八郎は内に沸き起こった感銘をあたかもスケッチするかのような句作を試みるのである。

2つ目に取り上げるのは、平八郎が《鯉》以後に直面する大きな苦悩から抜け出し、再びその画業を飛躍させようとしていたところに綴られた随想である。

何を見ても描ける物ばかりだと云ふ気がする。今迄だと、冬は雪ばかりほか描く物はない様な気がして見たが、見ると枯れた草にも、葉も花もない木にも、今迄に見えなかつたものがあるのが目につく。

十年余り前に私は南禅寺でお寺の一部屋を借りてみた事があつて、其時何かの話から其お寺の坊さんに、悟るツて一体どんな事です、と聞いた事があつた。そすとおツさんが「悟りなんてそこらにいくらでも落ちてゐるがな。唯拾ふ人と拾はぬ人とある丈けの話や」と云ふ様な返事をしたのを思ひ出す。花は毎年々々咲き、葉は毎年々々芽を出す、我々は毎年夫れを見てゐる。そして見る人の心によつて、去年の花に見得なかつたものを今年の花から見出してゐる。¹¹¹

つまり、大切なことはごく身近にあふれており、人によりそれを拾うか拾わないかなのである。そして、平八郎はこの随想を記した頃、身近なものに大切なことを見出すようになってきたということを述べるのである。冒頭で「何を見ても描ける物ばかり」と挙げられ枯れ草、草、木、花という単語が何の修飾もなく使用されていることにも、平八郎の素朴な眼差しがうかがえるのである。

このような随想から平八郎にとって価値あるものは、深遠で特別な存在を想定するまでもなく、あくまで日常の中に見つけ出すことができるものであったことを知ることができる。

ここで挙げた随想は《鯉》から時間の経過したものであるが、二つ目の随想に注目すると、この和尚との語り、十数年前と述べることと南禅寺に間借りしていた頃と述べていることから、和尚との会話自体は1919年（大正8）から数年の間¹¹²であると考えられる。この時期はまさしく《雪》が帝展で初入選を果たし、写実の行いが実を結び始めた時期なのである。そして、これが改めて後に振り返られたことには、この和尚の語る内容に、当時より平八郎に響くものがあつたことが示されているのではないだろうか。他にも、《鯉》における

¹¹⁰ 福田平八郎「諸家談叢 俳味」（『大毎美術』7（1）、1928年）、p19.

¹¹¹ 福田平八郎「自然・芸術・画学生」（『大毎美術』10（5）、1931年）、p10.

¹¹² 年譜参照。

観察は鋭さを感じさせるものであるが、本画のための取材である写生や草稿を見た上村松篁の述懐には、その写生をあたたかいと述べるものがあり¹¹³、平八郎の眼差しには鋭い観察だけがあったわけではないことを伝えている。このような述懐や証言は、平八郎には“人智の他の存在”としての自然への敬愛があったこと、こうした価値観の形成が写実を行っていた背後で成されていたことを示しているのではないと思われる。つまり、平八郎における写実のもう一つの意義とは、写実の態度によって自然に対峙することで、平八郎芸術の本質となる自然に対する価値観が育まれていたことにあったと考えられる。

ところで、先述した随想における平八郎のまなざしは、平八郎のあたたかな人間味を感じるものであった。しかし、これは先ほど述べたように、画業における2度目の大きな苦悩を、素直な自分を認めることによって抜け出し、次なる展開を迎えようとしていたの頃に綴られたものである。こうした時期の随想の印象に比べると、平八郎初期の作品の緊張感は、やや重々しくも感じられる。

ここで、前節で扱った加藤一雄の述べる「冷たい画心」について、付け加えて述べたいことがある。加藤はその思索の中で、戸惑いを覚えながらも、平八郎はその聡明な知性によって四条派のような静謐な世界に逃げ込んだのだと結論付け、四条派の人々の同一範疇に入るものとした¹¹⁴。確かにこれは当時の世相からの逃避であったといえる側面は存在したと思われる。しかし、平八郎は四条派的世界に浸りきって過ごしていたというわけではないと筆者は考えるのである。

確かに国展に出品していたような平八郎周辺の作家たちの動向に比べると、平八郎は青年らしい熱に浮かされることもなく冷静に自らの制作にあたっていたように思われる。しかし、この差異は平八郎の熱を上げる方向が国展の作家たちと違っていたためそのように見えるのであり、世相や人生を達観していたためではないと筆者は推察している。では、平八郎が青年期特有の熱を向かわせたのは何であったのか。それは、冷静な観察や制作態度に対してではなかとと思われる。そして、これは次第に「冷静な凝視」を乗り越えて、「冷徹な凝視」ともいえるものに突き進められていくのである。

平八郎は《鯉》を特選した次の年、1922（大正11）年の第4回帝展に《鶴》（図版13）を出品した。この作品は推薦となり、以後帝展への無鑑査出品の資格を平八郎は得た。この《鶴》は所在不明となっているが、モノクロ図版は残っておりその図柄を確認することができる。これに合わせて翌年の作である《双鶴》（図版14）を参考に想像すると、およそ《鯉》と同じか、あるいはそれ以上に冷静な凝視がなされていたのではないかと考えられる。

《鶴》は三つの画面から構成されており、中央の画面に2羽の雛が描かれ、その左右の画面に鶴が一羽ずつ配されている絵である。この《鶴》の配置から平八郎の両親への愛情が主

¹¹³ 上村松篁、前掲資料、1984年、p46.

¹¹⁴ 加藤一雄「福田平八郎」（『萌春』第67号、1959年）、p5.

題となっている絵だと考えられている。平八郎は両親への愛情を非常に強く持っていた作家として知られている。というのも、平八郎は「馬安」や「馬平安」といった雅号を使用した時期があるがこれは、父親の「馬太郎」と母親の「安」という名前からとられたものなのである。平八郎が雅号を使用していたのはごく初期の頃であり、画業のほとんどは本名の平八郎を使用するのだが、落款にはこの文字を晩年まで使用していた。ここから平八郎の両親への愛情がうかがわれる。しかし、このモノクロ図版から確認できる《鶴》はそういった親子関係の温かさよりも、冷たい雰囲気漂っているように筆者には感じられるのである。《双鶴》などは冷静さを通り越した、冷徹な観察と描写が目にとまるのである。

ここから、自分と自然を隔絶する幕を廃そうとするあまり、平八郎の生来の穏やかさや人間味（あるいは暢気さ）が奥底に押しこめられていたのではないかと考えられるのである。これはともすると豊かさを減退させ、絵画の退廃につながりかねないものであった。実際、後に平八郎は再び苦悩の時代を迎えるのだが、それはこうした冷たく非情とも思える在り方に起因していたと考えられる。それは、平八郎の次のような述懐からも裏付けられる。

考へて見ると私には、俳画みたいな軽い小品に対する興味がある、嘗て私は、時折そうしたものも描いた覚えもあるが、いつからか努めてそうした方面に自己を伸ばす事を押へて来て居る、多分写生に作品の基調を置く様になった頃からだと思ふが、其頃から後の私は非常に臆病になり、製作に対し慎重に大事を踏む習慣をつけられてゐる様だ、そうした私が、もう十年余り続いて来てゐる。¹¹⁵

平八郎の「冷静な凝視」は特選や無鑑査といった具体的な実績で立て続けに裏付けられ、大きな肯定感を彼に与えた。しかし、このために平八郎は「冷静な凝視」に囚われて、平八郎の自然愛と、制作の在り方が乖離していき、本来の「自己」を生かすことができずに次なる苦悩がもたらされるのである。

結語

平八郎の画業形成期であった大正時代は「写実」が独特な意義を持って行われていた時代であった。

写実的表現と見なされるものは江戸以前にも存在していたし、明治期は日本の美術は西洋の写実が意識されながら形成されていた。こうした写実と大正期の写実が異なる点は、モノの存在自体に迫ろうとする意識が強かったことである。この意識は、物事の本質を重視する時代性が背景にあったためと考えられる。そしてその本質として「生命」が位置付けられていた。

¹¹⁵ 福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」(『大毎美術』9 (2)、1930年)、p10.

この「生命」を根拠に自己や個人、個性の尊重が主張され、民主化が推し進められていく。そして、「自己」の尊重が叫ばれる時代にあつて、ハインドの“芸術は表現である”という考えも後押しとなり、近代西洋美術を「自己」の解放の行いとみなし、その造形や作者の生き方を模範として、「芸術」は「自己」の解放によって「生命」を表現すべきであるという価値観が形成されていった。

こうした「生命」「自己」「芸術」の共存共栄を背景に、自己の力によって見つけ出したものや創出したものが重んじられるようになり、真の芸術とは「主体的な自己」なくては、生まれ得ないものと考えられようになった。写実の行いはこうした時代性に非常に有効なものであつた。なぜなら、写実の行いは本質を見極めるために緻密に観察するというごく自然な対応であるだけでなく、見る側と見られる側という主体と客体が分離生成するものとして作用し、かつ、主体の内部世界を育てるものであつたためである。つまり、大正期に写実が活発に行われたのも、主体的な「自己」を求める動向に呼応したものであつたと考えられるのである。

ここから、平八郎における写実の意義も、一つは作者固有の体験に基づく制作によって、主体的な「自己」を確立していく過程であつたこと。そして、もう一つは、写実の行いにとともに内部世界の充実により、自己の芸術の本質とすべき自然観が形成されていたのではいかということである。

しかし、この二つは平八郎が写実にあたるようになってすぐさま効果を示し始めていたのではなく、後に画業を重ねるにつれて、本格的に意味をもつようになっていったことを付け加えておく。

第4章 宋元画への傾倒

導入

1節 《牡丹》から《閑庭待春》への変化について

2節 不十分な写実

3節 宋元画について

4節 平八郎の「宋元画」観

結語

導入

中井宗太郎の助言や時代性に導かれた写実の姿勢によって自己の制作を深めた平八郎は《鯉》《鶴》の後も写実傾向の制作を続けていた。そうした平八郎初期の頂点とみなされる作品が1924年（大正13）第5回帝展に出品された《牡丹》（図版15）である。田中日佐夫などはこの作品を、「畏怖の念をいやく」と述べるほど高い評価を与えている¹¹⁶。このように平八郎は順調に絵の道を歩んでいるように思われるが、この《牡丹》を描いた数年後、細やかな写実の道を進み続けることに困難を感じ、ここからの脱却を試みていたことがわかる随想が存在している。ここで綴られる言葉は、平八郎の苦悩がよく伝わるものであるため、やや長くなってしまいが、これを出来るだけ損なうことなく引用したい。

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った。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対し一つ一つ仔細に点検して行き度く、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、そうした態度によってのみ此大自然は解決されると思はれた。微細な部分を総合すれば、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事は出来ない。唯人間に許されてゐる範囲は、微小な部分の把握とその表現のみなのだ。夫れを総合させて見るより外に、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へ微妙を尽した美であった。その美は限りなく私の心を把えて離さなかつた。極小な美の無限の連続、集積、夫れが私の見た自然だつた。私は其美を丹念に探求した。が、勿論夫れに苦勞はいらなかつた。その美は、到る所にあつたから――。

（中略）

この道を私は何年間か辿つて来た。素より外の道を捜しもしなかつた。唯眞ッ直に行きさへすればいとと思つて辿つて来た。

所が、私は突然歩みをとめさせられにた。歩めなくなつた。慙ふした歩みかたが、重い憂

¹¹⁶ 田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』美術公論社、1983年、p248.

田中日佐夫「福田平八郎の芸術―遺作展をみて―」（『三彩』（329）、1975年）、p39-40.

薺の鉄鎖に縛された私を進めてくれなくなつてみた。

(中略)

あらゆる部分に美を見付け得たと思つて居た私の心、それ等の部分の総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。

『駄目だ。到底人間の力では、自然のあらゆる部分など見究め得るものではありはしない。』

117

この随想より、いかに平八郎が写生に基づいた写実信頼を置いていたかがうかがわれる一方で、写実の態度を深めるにつれて、苦悩も深まっていたことも理解される。微細なものを見る事は、さらなる微細なもの発見へと駆り立てる。なぜなら、そこには平八郎が述べるように、世界は無限に連鎖して広がっているからである。この広がりゆく世界に対していかに人間の存在が矮小なものであるか、それを平八郎は痛感するのである。人の力では限られた世界しか知り得ることはできないのに、それをいくら集積しようとも、無限に広がる世界を掴み得ることは不可能なのである。それでも、自然に対峙する道の以外を知らない平八郎は、絶対に到達できるものではないとわかっていながら写実の道を進んでいたのであるが、この行き方にいよいよ限界が来たことがこの随想で綴られているのである。

しかし、この随想の後半では、平八郎がこの道から決別し、これまでとは異なる方向性に向かおうとする心境を読み取ることが出来る。

『ぼんやりとした分らない部分もあるのが夫れがほんとの、人間の見た自然の筈だ。総て見得て居ると思ひあがつだ潜越な態度を先づ改めなければいけない。』

そうも動いて居る様だ。

『部分々々の克明な探求とその報告ではない。或る部分は朦朧として居てもいい。何処かに何か握られてありたい。』

『その何かと云ふのは何か？』

『夫れが大自然の呼吸とか、脈拍とか、でなくて何であらう。夫れこそは自然の^{おもかげ} 倂^{おぼろ}であり姿である筈だ。』

(中略)

私はモウ決して大自然の美の総てを見究めやうなどと云ふ大逸れた企てをしない。自惚れた野謀をも起さない。

私は素直にならう。そしてもつとノゝ歩き廻はらう。美の遍路者になって、今迄覗かなやった所も覗かう。松の木があつて其根方に岩が蹲り岩を廻って溪流がある。そうしたものを私は此頃描いて見たくさへなつて居る。何処かに朦朧とした所があつてもいい。部分的に破綻があつても構まはない。夫れが寧ろ、人間の作り出したものとして当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気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

117 福田平八郎「美の遍路—支那に行く気持ち—」(『美之国』4 (4)、1928年)、p114-115.

のがある。夫れが、私の感じた大自然の呼吸でありたい。大自然の脈膊であらしめたい。大自然の俯。大自然の姿、夫れを私は少しでも現はさねばならない。——と云ふ気持が私の最近の心に充ち満ちて居る。

私の最近の絵を見て何処かに変つた何かがあると自分でも思ふ。私の自然を見る見方が変つて居るのだから、変つた絵の出来るのが当然だとも思ふ。今迄の私の態度は余り絵を作り過ぎてゐた様にも思ふ。あらゆる部分に対し無差別に微細な見方をして来た様にも思ふ。

私の今の生活は、頻りに移り行かうとして居る私の心を落着いて眺めさせてくれない程追はれ勝ちだ。どうも此調子で此儘の生活を続けて行く事が危険に感ぜられる。と云つて私は今私の行くべき最も安全な道を発見し得てゐない。

此時、不図私は支那に行つて来やうと云ふ氣になつた。¹¹⁸

人間の限界を受け入れた平八郎は、本当に大切なこと——平八郎の言葉では大自然の呼吸や大自然の脈膊——を表すことに注力すべきであり、些末なことに労力を注ぐことは愚かであると言いつ切る。かつて綿密な写実によって評価を得た作家が、ここまで述べるにはどのような経緯と葛藤があつたのだろうか。

先行研究では《鯉》から《漣》に至るまでは、主に桃山美術や琳派など装飾的とされる日本美術や宋元画を参照として制作を行つていた時期とされている。そのため、この随想に至るまでの平八郎の模索とその後の変化について宋元画や日本美術から考察を行いたい。まず本章では宋元画の観点から考察を行い、次章にて装飾的日本美術の観点からの考察を行う。

1 節 《牡丹》と《閑庭待春》

《牡丹》は導入で述べたように、平八郎の写實的傾向を示す作品の中でも、高い完成度の作品である。そのため、こういった傾向の作品がその後も制作されるかのように思われるが、翌年に描かれた《閑庭待春》(図版 16) はそれまでのような緻密な写実による作品ではなかった。《閑庭待春》は土坡の緑青や南天の朱色の強い色彩と枯れた蓮や苔の淡い緑や茶色などの色彩のメリハリ、そして物の形状のデフォルメ、それらの構成により、視覚的に訴えてくるものが強く、装飾性の強い作品といえる。これまでの細やかな描写の集積による作品とはずいぶん隔たりのある作品で、丁寧な観察や描写はありつつも、平面性、抽象性が強く、大らかな印象を全体から受け、《牡丹》とは全く方向性の異なる作品であるといえる。この二つの作品の作風の違いについて、多くの平八郎論が東洋古典に広く参照をもとめていた時期の作品であるためとする解説が見受けられる。しかし、《牡丹》と《閑庭待春》の違いをこのようなくくりで解釈するにはあまりにも大きな変化であり、東洋美術に参照を求めていたという理解だけでは重要なものを見逃してしまうのではないかと思われる。そのた

¹¹⁸ 福田平八郎、前掲資料、1928年、p115-116.

め、この二つの作品に立ち止まり、その変化について考察を深めたい。

手始めに本節では《牡丹》と《閑庭待春》が平八郎の画業においてどのように位置付けられるのかを平八郎自身や周辺人物の証言や作品解説から確認していく。

まず《牡丹》は東洋美術の中でも宋元画と関連付けて語られることが多い。例えば、大山廣光は「『鯉』は写実に徹底した作であるが、『牡丹』には宋元風な匂ひを感じられ（後略）」¹¹⁹と述べ、横川毅一郎は「新鮮な近代的感覚の発露と共に、また宋元的形式への思慕の情が、仄かな匂いとなってそこはかとなく漂い、その画格に言うべからざる一種の品位を具えたことは、この作品が一般に推賞された特性の一つであった。」¹²⁰（傍点は原文による）と述べている。そして、この《牡丹》を描いていた頃の平八郎について、「早くから宋元の絵に深く心を潜め、写生を基礎として主に花鳥ばかりかいてゐます」¹²¹と述べているものや、下鴨芝本町に住んでいた頃、同じく下鴨に住んでいた画家たち¹²²と古画の研究会を行っていたという報告¹²³などがあり、宋元画に親しんでいた証言も残されている。そして《牡丹》だけでなく、この作品前後の写実傾向の作品を指して、宋元画の影響を受けていたと述べるものは多く¹²⁴、平八郎の画業の初期には宋元画の影響があるというのが一般の理解であるといつてよい。

《閑庭待春》は、例えば関千代が「『閑庭待春』は、二曲一双半という大画面に、枯蓮の残った池塘に老梅の横たわる図で、山楽風の大手の装飾味に、唐画の優美さを加えた行き方がうかがえるが（後略）」¹²⁵と述べるように、狩野山楽などの桃山時代の障壁画と関連付けられることの多い作品である¹²⁶。そして、この作品の後に描かれる《朝顔》（図版17）・《茄子》（図版18）・《菊》（図版19）などと共にこれ以後の平八郎の作品は、宋元画に加えて桃山美術の影響が指摘されるようになる。

このような叙説から平八郎は宋元画から桃山美術へと関心を広げていったと考えられ、それは平八郎の《牡丹》から後の数年間を振り返っていると思われる次のような随想にも裏付けられる。

¹¹⁹ 大山廣光「福田平八郎・川島理一郎論」（『美之国』9（5）、1933年）、p35.

¹²⁰ 横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年、p41.

¹²¹ 奥村久朗「場平安福田君」（『中央美術』中央美術会、12（5）、1926年）、p118

¹²² 平八郎は1924年（大正13）頃から下鴨芝本町に住んでおり、この頃、偶然にも周辺に多数の画家が住んでおり、互いに交流もあったようである。（脚注8の資料参照）

¹²³ 池田遙邨「福田平八郎先生一下鴨時代の想い出」『色鳥』13、1961年、p15. / 『写実の系譜Ⅱ 大正期の細密描写』（東京国立近代美術館、1986年）、p215

¹²⁴ 宋元画の影響を指摘するその他の資料については別資料[8]に記載。

¹²⁵ 関千代「福田平八郎初期の作品について」『萌春』67、1959年、p10.

¹²⁶ 桃山美術との関連を指摘するその他の資料については別資料[9]に記載。

不図私は今自分の描かうとしてる絵の表現様式の事を思つて見て、夫れが今迄の出品画に対した時の考へと余りに離れ過ぎてるのに気が付く。今迄だと、宋画風にして桃山風の大味なものにしようとか、明画風な誇張を採り入れようとか、さうした事が屹度此二三年来私の製作前の頭脳を占めて居た。¹²⁷

金島桂華や西山翠嶂といった当時の平八郎を知る人物達も、平八郎の関心が宋元画から桃山美術へと移っていく一連の流れがあったことを述べており¹²⁸、この流れは自他ともに認めるところであったと言えよう。

先行研究ではこういったことを論拠に《牡丹》前後の流れについて、多様な東洋古典美術から伝統的な表現様式を学ぶことで新しい表現の創出を試みていた時期とみなすものが多い¹²⁹。しかし、このような解釈をするにしても平八郎の《牡丹》から《閑庭待春》の画風の変化はあまりにも唐突なように思われる。

加えて、疑問に思うのは、平八郎は中井宗太郎の助言により、先人のフィルターを介さずに自然に直面する道へと進む決意をしたのではなかったか、ということである。一度、直に自然と対面するすべを身に着けながらも、なぜ再び先人のフィルターを通すような表現に向かったのだろうか。これを「大正末から昭和初期にかけての日本画の展開とほぼ並行したもの」¹³⁰と述べるものもあるが¹³¹、西山翠嶂は平八郎のこの流れについて、

「朝顔」「菊」「芍薬」などは宋元から桃山へ入る自然の流れで、あの福田君の道を押進めて行くのに極く自然な移り変りの様に思はれる。

此経過は、一般的な単に形式の方から入って行く方法と結果は似ていても出発が違ふ。よくある例は、桃山の装飾から入るとか、画院の細密描写から入るとかするのだが、是等は外から入るのだけれど福田君の態度は、そうした形式から入るのではなくて自然

¹²⁷ 福田平八郎「画道経断簡」(『大毎美術』6(9)、1927年)、p55.

¹²⁸ 金島華桂「『鯉』以前その他」(『アトリエ』7(1)、1930年)、p91—92.

西山翠嶂「金線の響」(『アトリエ』7(1)、1930年)、p84.

¹²⁹ 宋元画から桃山美術の流れを指摘する文献については別資料[10]に記載。

¹³⁰ 島田康寛「福田平八郎の人と芸術」(『現代の日本画3 福田平八郎』学習研究社、1991年)、p108.

¹³¹ 大正末頃から、東洋古典を範とした伝統的な表現や技法によって、日本らしい近代の美術を創出しようとする東洋回帰の気運が高まっていく。それは安田靉彦、前田青邨、小林古径といった作家に代表される。西洋の表現に関心を示していた作家らも、この頃にしばしば日本的な表現に回帰した作品を描いている。この動向は新古典主義と呼ばれることもあるが、西洋美術史における新古典主義はギリシャやローマといった特定の時代を範としていたが、日本では作家によって範とする時代や作品が異なっており実態は多様となっている。この点が西洋美術史で使用されるような新古典主義の意味合いからは異なっている。

を通した個性的な内容から必然的にそう云ふ形式に入つて行った様に思はれる。そんな風だからいつの場合でも、自然の真相を中心にしてるので、そこにわざとらしい不純な様式化が無く、全く必然的だ。¹³²

と述べているように、時代の影響を受けながら画業を展開していたには違いないが、そこには平八郎の必然性があり、流行に流された類いのものではないと思われるのである。

では、平八郎の《牡丹》から《閑庭待春》の変化はどのような意味を持つのか。これを考えるうえで手掛かりとなるのは、導入にて引用した平八郎の随想である。

2節 不十分な写実

導入にて引用した随想から解ることは、平八郎の苦悩とは“緻密な写実”に限界を感じていたということである。平八郎の作品評にも、優れた観察と描写を認めつつも、芸術としては不足しているものがあることを示唆するものがある。

例えば、中井宗太郎の《鯉》への批評では次のように述べている。

忠実な観察を向けて、写実の基礎に立つた態度をうれしいと思ふ。

(中略)

吾々はたしかに品位を認めながら作者の画格が、あの絵に欠如してゐることである。云ひ換ふれば深い人格から流れて来る必然的なスタイルを欠いてゐることである。要するに問題はこの水平から、如何に跳躍するかというふ点にある。¹³³

そして、大口理夫の次のような見解を示している。

「鯉」の生命は写実であつたと思ふ。適切には、写実といふよりも写生であつたといふ印象を深く持つて居る。自然の真実を追究する画であり、しかもなほ未だ画材をはなれて一箇の世界を形成するほどの画境の用意されない画であつた。つまり自己に対峙する自然をありのままに写す写生的態度をあらはに示すものであつたやうに思ふ。¹³⁴

他にも仲田勝之助が《鶴》に対して「雛鶴の触感など甚だ巧で、而も写生のみに終わらずして、何物かを現わさんとしてゐる形跡が見ゆる。しかしまだそれがハッキリ出るまでには至

¹³² 西山翠嶂「金線の響」(『アトリエ』7(1)、1930年)、p84.

¹³³ 中井宗太郎「福田平八郎の鯉」(『懸葵』19(1)、1922年)、p70. 全文は別資料[6]に記載。

¹³⁴ 大口理夫「福田平八郎論」(『日本美術』2(3)、1943年)、p29.

つてみない。」¹³⁵と述べている。

これらの批評をまとめると、平八郎の作品は、優れた写生ではあるが、それがまだ写生の域を出たものとは言い切ることができず、一級の芸術とみなすには不足しているものがある、ということを示しているのではないだろうか。前章にて、明治末より大正にかけて芸術は、自己意識の高まり、生命に原則を置く生命思想の蔓延、生命の発露としての創作活動の三つの観点のうえで展開していたことを確認したが、このような意識が共有されていた美術界ではどれほど優れた写生がなされていたとしても「自己」に根差した「生命」の表現でなければ認められなかったのである。それは中井宗太郎の言葉で述べるなら、芸術は「個人を主体とした自由な創作」となっていなければならなかったのである。上記の批評もこうした価値観から平八郎の作に物足りなさを感じていたものと思われる。

平八郎自身も、この時代で生きている以上は、こういった感覚を少なからず共有していたはずである。加えて、榊原紫峰が平八郎に進むべき道として、具体的に次のように提言している。

では、どうしたらはつきり芸術的生命に触れる事が出来るか、と云ふ事になるが、伝統——流派とか形式とか云ふものは、画家自身で創造して行くものとしなければ嘘だ。伝承された形式や流派そのものには、先人の生命はあつても其摂取が直ちに今人の芸術的生命だとは言へない。だから、伝統も形式も画家自身の創造するものとして、自分を主体としてそうしたものを栄養素として働かして行く様にしなければならない筈のものだ。夫れにはどうしても趣味的な習慣性を思ひきり切り捨て、大きく言へば宇宙的な人生的な深い思想に触れ、よく／＼内省して前に開けて来る世界を注視して行けば、自然に解決して行きはすまいか。¹³⁶

このように、芸術には自己を主体とした形式、様式の創造の必要であることを説き、そのためには画家の生き方からの改善が必要であると述べていることは、まさしく明治末から大正期の自己や生命に基づいた芸術への意識と符号した内容である。この紫峰の言葉は平八郎が宋元画の研究に取り組みはじめた時期よりも後のものであるが、中井宗太郎が身近にいたことや、そもそも、紫峰の思想もまた中井の影響下にあったことを考えると、上記の紫峰の忠言よりも以前に、平八郎が優れた写生に終始してしまうことに危機感を持っていたとしても不自然ではない。

以上のような批評や指摘から、東洋古典美術を研究していたとされる数年間というのは、平八郎が写生に終わらない自己の表現を求め、先人の表現に参照を求めていた頃であったと思われる。そして、平八郎がまず初めに参照としたのが「宋元画」であるが、それは「宋

¹³⁵ 仲田勝之助「帝展日本画評（5）」『朝日新聞』（1922年10月24日 東京／朝刊）、p3.

¹³⁶ 榊原紫峰「福田君に踏ませ度い道」（『アトリエ』7（1）、1930年）、p87.

元画」が花鳥を主題とし、かつ緻密な写実性を示すものが多く、そこに自己の方向性との類似するものを見出したためと思われる。

では、平八郎は「宋元画」から何を学び、何が変化したことで、《牡丹》から《閑庭待春》への変化に至ったのだろうか。それを理解するためには、一度「宋元画」とはどのような画であったのかを確認する必要がある。

3節 宋元画について

そもそも宋元画とはどのようなものなのか。「宋元画」という名称から、中国の宋王朝と元王朝の時代に制作された画という意味で認識されるものと思われる。しかし、「宋元」が日本で使用される時、その呼称の意味内容は日本独自の認識が入り込んだものである場合があり、中国での歴史や価値観を反映して使用されているとは限らないため、その意味内容には注意を要する。従って、混乱を避けるためにも、「宋元画」についての解説を行い、内容を明確なものとしておきたい。

藤田伸也によると日本における「宋元画」が内包する絵画とは、「①南宋院体画¹³⁷風の鑑賞絵画」「②南宋末から元の禅余画」「③宋・元の職業画家が制作した仏画」の3種類の絵画を中核とする作品群である¹³⁸。冒頭で述べたように「宋元画」は、中国の宋（王朝）と元（王朝）に描かれたもので構成されているには違いないが、厳密には、そのような単純な認識では、その内容を把握することはできないのである。

そもそも宋と言った場合は、首都が開封にあった北宋（960～1127年）と、北側が奪われたため南下し、首都を臨安に移した南宋（1127～1279年）の総称である。しかし、日本で「宋元画」といった場合、「宋」の内実は南宋となっている。

中国では、北宋は後の時代まで規範となるような漢民族の文化の繁栄を築いたのに対して、南宋は異民族の侵略を招き、漢民族の王朝を滅亡に追いやったという低い評価がなされており、南宋の美術についてもこういった政治的な背景によって低く評価されてきた。しかし、日本では南宋の絵画は古くから評価されていた。藤田によればその絵画の内容は、北宋末の徽宗、南宋画院の李唐、馬遠、夏珪、梁楷など皇帝や宮廷画家の手による“皇帝の絵画”（「①南宋院体画風の鑑賞絵画」）と、“禅宗の絵画”（「②南宋末から元の禅余画」）が中核となっており、北宋期については徽宗以外はほとんど認識されていなかったのである¹³⁸。

¹³⁷ 院体画：かつての中国宮廷には画の制作を専門とする「翰林図画院」という機関が設置されていた。「画院」と略称される。この機関の起源は唐の時代にあり、宋の時代に最盛期を迎える。この機関で描かれた宮廷の好みを反映した画風が「院体画」と呼ばれる。その画風は模範の尊重、写実性、装飾性が特徴とされる。

¹³⁸ 藤田伸也「日本伝来の南宋絵画」（嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』小学館、2000年）、p163.

そして、日本に伝わっている元の絵画についても南宋絵画の作風を伝承したものが主なものとなっている。中国絵画史で元は、「元末四大家」と呼ばれる代表的な文人画家である黄公望、呉鎮、倪瓚、王蒙が登場し、この時代以降の中国絵画史で主流となっていく文人画風が確立していった重要な時代であるが、日本ではむしろこれらの文人画は認識から抜け落ちたものとなっていると藤田は述べる。そのため、ここに無名の職業画家による仏教絵画（「③宋・元の職業画家が制作した仏画」）を合わせたものが日本で重宝されてきた「宋元画」の内容となる¹³⁸。

以上のように日本における宋元画の宋とは実質的には南宋のことであり、元時代は宋時代の様式を継承した時代とみなされ、そこに明確な違いを認識していなかったのである。こうした日本の認識の偏りが意識されるようになるのは、大局的視点に立った研究が可能となってきて、中国と日本で残されている作例の差があることがわかってきた1900年代頃のことと思われるが¹³⁹、これが広く周知される前に、戦局の悪化によって研究を行うことも難しくなり、結局のところ、戦後まで日本の伝統的な価値観が大きく書き換えられることはなく継承されたといえる。

平八郎の「宋元画」の認識もこうした日本の伝統的価値観から外れるものではないことが「錢舜舉と王若水」¹⁴⁰という随想からうかがうことができる。そこで平八郎は、自分が花鳥を描いているその視点から中国の絵画史を顧みて、宋が黄金期であるという考えを示している。そして、李迪、李安忠、徐熙、黄荃らを挙げるべき名の画家とする。次に元時代はこうした画家らの影響を受けて伸びていったのであり、宋の画風が明清に移って行く過渡期にあたり、橋渡しの役目を持っていると述べている。これにより、平八郎が宋元画と認識して参照にしていたものは、南宋期の院体画風のもものが主だったとみてよいだろう。

ではその「宋元画」（内実は南宋院体画風）の画風はどのようなものであったのか。川上涇は「中国の絵画 上」¹⁴¹にて宋元の花鳥画、山水画、水墨画についてそれぞれ

「精緻な写実を豊かな情趣につつんだ花鳥画」、
「詩情の表現を整然たる筆墨の技法と機智的な画面構成に托した山水画」、
「墨一色の簡略描写のうちに物象の核心をとらえた水墨画」、

と述べ、続けて「それらはすべて自然の真を写し、理想の姿を画き、あるいは意思の表出を目ざした画家の透徹した心境と練達した技芸の所産」であると述べる。ここから「宋元画」

¹³⁹ 久世夏奈子『『國華』にみる新來の中國繪畫：近代日本における中國美術觀の一事例として』（『國華』117(6)、2012年）。

¹⁴⁰ 福田平八郎「錢舜舉と王若水」（『大毎美術』8(8)、1929年）、p32-36.

¹⁴¹ 川上涇「中国の絵画 上」（『東洋美術』、朝日新聞社、1967年）、p3.

とは、おおむね“高度に洗練された技巧と理知的態度によって物事の本質を詩情豊かに表した絵画”と認識されていたといえるのではないかと思われる。ここで川上が述べることには、前章で確認した「生命主義」を想起させ、戦後における「生命主義」との関係についても興味深い、これをここで掘り下げることを行わない。ここでは、特に平八郎が参照としたであろう花鳥画につて、川上の「宋元画」への見解が言わんとしていることの考察を進めたい。

「宋元画」の花鳥画で最も代表的な作例は《桃鳩図》(図版 20) である。この絵の作者は北宋王朝の第 8 代皇帝である徽宗と伝えられている。徽宗は歴代皇帝の中でも文芸を重要視し、その振興に力を注いだ皇帝として知られている。古美術を収集し、徽宗本人も筆を執り、さらに宮廷画家への指導も自ら行ったと伝えられている。板倉聖哲によると徽宗が理想とした画風は、北宋前期に確立された「黄氏体」¹⁴² を典型とした精緻な写実の院体画風に、唐代の古風な画風を取り入れた、写実性と装飾性が両立した表現であった¹⁴³。この徽宗の理想とした画風は院体花鳥画の「黄氏体」に代わる第 2 の典型となり、後代まで継承されることとなる。

そして《桃鳩図》はこの徽宗が理想とした画風の典型的作例と考えられているのである。《桃鳩図》に描かれるアオバトは、場面によって使い分けられた技法による精彩な彩色と繊細に毛描きによって詩情豊かに描かれている。そしてそのアオバトはほぼ真横から捉えた姿で描かれており、枝の曲線とも相まって、平面性が強調された画面構成となっている。板倉は、この《桃鳩図》があえて立体感を表現しづらい視点から描かれているにも関わらず、巧みな描写や彩色によってそれが克服され、鳩の体のふくらみが表現されていることを「装飾性」と「再現性(写実性)」が止揚された表現であり、ここに徽宗の意図があると考察している。他にも徽宗の作例であると伝えられる《五色鸚鵡図巻》(ボストン美術館)、《蟬梅山禽図》(台北故宮美術館)、《瑞鶴図巻》(遼寧省博物館)といった作例の表現にも同様な意図が指摘できるとする¹⁴⁴。そして藤田はこうした作例に、細部まで観察の行き届いた描写や色彩の美しさ、色の配置や画面の構成によって、立体感や大きな空間の表現には固執しない

¹⁴² 黄氏体と徐氏体について：宋初に黄筌(こうせん)の画風に基づいて確立した花鳥画の様式。対立する様式として徐熙(じょき)の画風に基づいた「徐氏体」と呼ばれる様式がある。黄筌の画風は濃厚な彩色と輪郭線による写実、徐熙は輪郭線を用いない水墨による奔放な表現と淡彩による彩色の没骨体であったと考察されているが、作例がほとんど残されておらず実態は明確となっていない。宮廷絵画の写実的、装飾的、模範的な志向により、「徐氏体」は野趣的とみなされ、「黄氏体」が画院の典型となったとされる。(参照：川上涇「中国の絵画 上」(『東洋美術』朝日新聞社、1967 年)、p13-14、16-17.)

¹⁴³ 板倉聖哲「皇帝の眼差し：徽宗「瑞鶴図巻」をめぐる(特集 徽宗とその時代)」(『アジア遊学』64、2004 年)、p132-133.

¹⁴⁴ 板倉聖哲「「桃鳩」イメージの変容：王権の表象から平和の象徴へ」(『アジア遊学』151、2012 年)、p198-199.

で優美さや装飾性を優先する徽宗の志向がみいだせることから、徽宗の画家としての本質は花鳥画家であったと述べる¹⁴⁵。また藤田は、徽宗がいかに詩情を大切にしていたかを、画院に登用する画人の選抜試験の課題に詩を出していたという逸話によって示す。そしてそこで徽宗が高く評価したものは、詩の内容をそのまま画に引き写したのではなく、解釈により情感ある機知を働かせて描いたものであったと述べるのである¹⁴⁶。先述した作例は、実際には徽宗自身の筆というよりも、徽宗の価値観が反映された徽宗の周辺に位置する画家によって描かれたものと考えられているが¹⁴⁷、どちらにせよ、ここで示されている表現が南宋の代にも継承され、これがいわゆる南宋画院の画風として認識されている。そして日本に伝わっているその他の南宋花鳥画もこうした表現に通じるものなのである。

以上により、川上が「精緻な写実を豊かな情趣につつんだ花鳥画」と述べた「宋元画」の花鳥画の画風とは、北宋末の皇帝徽宗の意向が反映されて確立した南宋画院の典型的画風であり、それは精緻な観察による再現的描写、そして濁りのない色彩とその濃淡による形態表現、つまり陰影に依存しない写実性、こうした優美な色彩と2次元性をベースとして構成された平明な構図による装飾性、そしてそれらの総和によって醸し出される豊かな詩情性であったといえる。

4節 平八郎の「宋元画」観

《牡丹》は宋元画の影響が指摘され、平八郎の宋元画から学んだことが発揮された作品とされる。しかし、前節で確認した「宋元画」の特徴と《牡丹》照らし合わせると、そこにあるのは純粋な宋元画の影響だけではないのではないかと思われる。そのため《牡丹》から《閑庭待春》への変化について、そこにみられる宋元画の影響と、宋元画以外の影響について考察を試みたい。

平八郎が宋元画を参照とした動機は、宋元花鳥画が極めて優れた花鳥画であると当時認識されていたことと、その表現が精緻な写実によって描かれていたという、画題と表現に自己の方向性との共通性を見出していたためと考えられる。しかし、平八郎の《牡丹》までの作品と、前節で確認した「宋元画」の特徴を照らし合わせると、造形表現上の共通性を明確に述べるのが難しい事に気が付くのである。例えば色彩に関して《牡丹》と宋元画を比較してみると、《牡丹》は全体的に色調が抑えられ、陰影にも暗色の混入が認められる。それにより全体的に情緒的な雰囲気となっているが、宋元画の陰影に依存しない形態表現、つまりは濁りのない色彩による平明な装飾感とは異なる印象を受ける。画面構成についても、花や葉の配分によって全体が漫然とならないように気が配られてはいるが、これが3次元か

¹⁴⁵ 藤田、前掲資料、2000年、p 167-168.

¹⁴⁶ 藤田、前掲資料、2000年、p 166-167.

¹⁴⁷ 藤田、前掲資料、2000年、p 166-168. /板倉、前掲資料、2004年、p130-133.

ら自立した 2 次元的な構成が基調となっているものであると言い切ることは難しいように思われる。

例えば、京都の高桐院に元の花鳥画家、銭選（銭舜拳）¹⁴⁸の作とされる《牡丹図》（図版 21）と比較するとわかりやすい。高桐院の《牡丹図》は精緻な観察によって花や葉の形が捉えられていることで、暗色による陰影を使用することなく、リアリティーある姿が鮮麗な色彩で描かれている。画面の構成も、淡い桃色の花に対してアクセントとなる赤や紫の花、表葉の濃い緑と裏葉や茎の淡い緑といった色彩の 2 次元平面上で効果的となるように構成配置されている。これらの効果によって高桐院の《牡丹図》は写実性と装飾性があるといえる。これと比べると、平八郎の《牡丹》は、あくまで自然に生えている牡丹の姿として描かれているといえ、2 次元性を意識した、ある種の作為的な構図や表現への意識は控えめなものとなっている。

《牡丹》での平八郎の意識と「宋元画」の表現にある距離は、1936 年に平八郎が描いた《牡丹》（図版 22）と比較することでより明らかとなる。1936 年の《牡丹》は、同じ年に出版された『アトリエ美術大講座』において、平八郎が植物の描き方を指南するにあたって、参考資料として掲載されている。そこでの解説文から、単なる写生の手本ではなく絵画的なことが配慮されたものであることがわかり¹⁴⁹、一つの作品として意識されたものであったといえる。この作品と類似性のある宋元画は、知恩院に伝わる《牡丹図》（図版 23）や『美術画報』に掲載されたこのある《花籠図》（図版 24）など銭選の作品が挙げられる。実は平八郎は、中国の画家で最も好む作家としてこの銭選をあげている。平八郎の銭選への敬慕は深く、銭選の籠と花の組み合わせによる多彩な構想と、その色彩の調和の巧みさや、適材適所に使い分けられる描線に感銘を述べ、「色彩の艶麗、品格の高雅、描線の細緻」という点から自分を含め当時の花鳥画家が参照となるものを多く持つ作家ではないかという考えを述べている¹⁵⁰。平八郎が銭選と認識していた作品が、すべて真蹟であるかは分からないが、ここで示される銭選への認識は、前節で確認した宋元画の平明性、装飾性、それらによる詩情性の範疇のものといえる。そして、1936 年作《牡丹》は、細やかな観察と描写、陰影に依存しない形態表現、濁りのない色彩、籠に盛られた花という画題と左右対称を基調とした平面的構図によって描かれ、銭選の《籠花図》、ひいては装飾的とされる宋元画との符号が

¹⁴⁸ 銭選（銭舜拳）： 銭選は南宋末から元初にかけての画家である。進士に及第するも仕官することはなかったため文人画家とされながらも、院体風の作例から画院系の画人に数えられることもある。南宋画院は末期になるにつれて、表現の類型化が進んだとされるが、銭選はこのような画院の風潮に反発し、理想を求めて北宋や唐の時代までさかのぼって学んだ復古派の画家とされる。

¹⁴⁹ 福田平八郎「植物描法」『アトリエ美術大講座 日本画科 第 3 巻（花鳥画実習）』（アトリエ社、1936 年）、p92.

¹⁵⁰ 福田平八郎「銭舜拳と王若水」（『大毎美術』8（8）、1929 年）、p32-36.

十分に認められる。ここから、平八郎の「宋元画」への理解が前節で確認したことから大きく外れるものではなかったことが創作例においても見て取れるのである。そして、こういった1936年の《牡丹》に比べると、1924年の《牡丹》は、宋元画の研究をすでに始めていたと考えられるにもかかわらず、その影響はまだ顕著に反映されていたわけではないといえる。では、多くの批評が指摘する1924年の《牡丹》やその頃の作品への宋元画の影響についてどのように解釈すればよいのだろうか。あるいは、これらの指摘は的外れなものなのだろうか。

筆者はこれについて、《牡丹》(1924)以前の平八郎の「宋元画」の理解は榊原紫峰を通じたものだったのではないかと考察する。平八郎に紫峰の影響が指摘できる作品としては、《鯉》の前年である1920年(大正9)に描かれ、第2回帝展に出品された《安石榴》(図版25)が挙げられる。この作品の構成や色使い、陰影の表現の仕方は、1918年(大正7)の第1回国展に出品された榊原紫峰の《青梅》(図版26)とよく似た雰囲気を持っており、この類似は田中日佐夫などによっても指摘してされている¹⁵¹。

榊原紫峰は主に花鳥画を描いた作家である。美工、美専に学び、卒業後は写生を基調としながら西洋の写実性や琳派、桃山美術の装飾を作品に取り入れるなど、近代にふさわしい日本画を模索した。紫峰は宋元花鳥画に憧憬を抱き、ここから多くのものを学び取ることで画業を形成していった作家の一人である。《青梅》は西洋の写実表現に宋元画から学び取ったものの融合を試みた作品である。しかし、紫峰本人はこの作品を、形式が外観的に整い過ぎてしまい、自分の感じた自然とは異なるものになっており、精神的深さも欠いた反省の多い作品として振り返っている¹⁵²。紫峰はその後も西洋の写実性を残しながら、宋元花鳥画をよりどころに理想とする花鳥の世界を模索し、その後の作品は、隈のような陰影を帯び、それによって静謐な印象を醸し出されることとなる。

榊原紫峰は、かつて平八郎が制作に行き詰ったとき、中井宗太郎が創作の道のひとつとして例示した作家である。そのため平八郎が紫峰を追って宋元画の道に入っていたとしても不自然ではない。そしてそのために、平八郎の「宋元画」観に西洋的写実と東洋の精神性の融合を目論んだ紫峰の陰影による写実表現が紛れ込んでいた可能性は十分にありえるのではないだろうか。平八郎自身も大正期は国展の影響を受けていたことを告白しているが¹⁵³、その影響とは主に紫峰からの影響であったのではないかと思われるのである。実際、平八郎の《牡丹》以前の作品には、陰影の隈を伴った写実表現によって描かれていることが多い。つまり、《牡丹》で指摘される宋元画の影響は、宋元画の純粹な影響というよりも、紫峰風

¹⁵¹ 田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』美術公論社、1983年、p248。

他にも上園四郎「福田平八郎の芸術」(『福田平八郎』笠岡市立竹喬美術館、1989)、p11. でも指摘されている。

¹⁵² 榊原紫峰「花鳥画に就いて」(『花鳥画を描く人へ』中央美術社、1924年)、p164。

¹⁵³ 福田平八郎「大正の頃」(『大毎美術』2(5)、1943年)、p21。

(国展風)の宋元画の影響であったのではないかというのが筆者の考えである。例えば、紫峰の1924年(大正13)の作品《雪柳白鷺之図》(図版27)は、《青梅》では未熟であった西洋風写実と「宋元画」の表現の融合が洗練され、静謐な空気に深い精神性を漂う作品となっている。画題は異なるものの、この作品にただよう雰囲気は《牡丹》(1924)と近いものがあるのではないだろうか。これが紫峰の目指した花鳥の世界であり、その後も紫峰は静謐な花鳥の世界を描き続けている。平八郎はこのような紫峰の「宋元画」観から影響を受けていたため、《牡丹》の表現も紫峰のものに近づき、結果的に作品もまた、陰影に情感のただようものとなったのではないかと思われるのである。

そして、《牡丹》から《閑庭待春》の変化というのは、平八郎が紫峰風の宋元画観から脱却したことを意味し、ここには1936年の《牡丹》でみられるような宋元画観への転換していくきっかけがあるのではないかと思われる。筆者は平八郎が宋元画を研究した意義はここにこそあると推察する。

このような推察の理由として、《牡丹》から《閑庭待春》の変化のなかでも、《牡丹》まで使用されてきた陰影の表現が見られないことに注目したい。前節で確認したように「宋元画」は、緻密な観察と描写がなされるとともに、陰影に依存しない形態表現、つまりは濁りのない華麗な色彩、2次元をベースにした構図配分などによって平面性が強調により、写実性と装飾性の両立が目論まれていた。平八郎は単なる優れた写生を超えるという意識のもと宋元画に関心をもったが、自分自身の目によって写実性と装飾性が両立する宋元画の研究を深めるにつれ、一つには、写実的表現には必ずしも陰影による立体表現が必要ではないこと、二つ目に、写実性と装飾性は一つの画面内で両立することを学んだのではないだろうか。

この推察を裏付けるものとして、陰影を廃した表現が《閑庭待春》以後の作品において続けられていることを挙げたい。例えば、《閑庭待春》の翌年、1926年の第7回帝展に出品された《朝顔》もやはり陰影が廃された色彩によって平面的に描かれ、爽やかで心地よい印象を与える作品となっている。加えて《朝顔》は色彩についてだけでなく、白い朝顔と濃い緑の葉、そして淡い緑の裏葉によって韻律的な配分と配置、有機的な朝顔の蔓の曲線と幾何的な支柱の対比的構成など、この作品は《牡丹》と比較すると、自然に生えた姿を描いたものというよりも、明らかに二次元的な構成感覚に基づいて、花や葉っぱ、蔓、支柱の配置や分量そして形態が決定されたものであるといえるのである。そして、こういった二次元的な表現がなされる一方で、細やかな観察と丁寧な描写も並行して行われている。このような暗色による陰影表現を廃した色彩本位な表現、二次元的な構成感覚、そして細やかな観察と丁寧な描写、これらはその後の《茄子》、《菊》でも同様に続けられている。これは平八郎に、平面性に重きを置く表現についての学びが《牡丹》と《閑庭待春》の変化の前後にあったことを意味しているのではないだろうか。そして《閑庭待春》は、この二つの気付きによって平八郎が、より強い平面性を特徴とする美術とされる日本美術へ参照の対象を広げたことを意味するものと思われるのである。

平八郎は中井の助言によって写実の道を進んだが、《雪》や《野薔薇》、卒業制作の《雨後》のリズミカルな枝葉や、《緬羊》の羊の韻律的な構成、そして本人の述懐にも元来は装飾的

なものへの関心があったことが示されている¹⁵⁴。平八郎にとって宋元画を研究したことは、平面に重きが置かれた表現に共感し、装飾的表現へ惹かれる自分自身を再認識する契機でもあり、これは重要なきっかけだったのではないだろうか。

また、《牡丹》を描くにあたって、その参照となるような作例が宋元のもの以外にもあったことも平八郎の方向性に関与していると思われる。例えば、京都の大覚寺宸殿の狩野山楽筆の《牡丹図襖》や、妙心寺の海北友松筆《花卉図屏風》なども平八郎の格好の参照だったのではないかと予測される。古来より多く描かれてきた牡丹を題材にした時点ですでに、関心は宋元画だけでなく、幅広い古画が対象となっていたのかもしれない。そしてこの伝統的な主題は平八郎を日本の障壁画への研究に本格的に踏み込ませる契機でもあったと思われる。

こうして宋元画の写実性と装飾性が両立している表現に示唆されたことで、平八郎は現在の基調である写実に、元来の関心であった装飾的な表現を取り入れることで、単なる写生であることを乗り越えることを目論んだのではないだろうか。

同時に平八郎がこのような目論みに向かう要因として思い出されるのは、平八郎は根底に近代京都画壇の性質「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」を持っていたことである。自分自身の内面や思想を作品に現わすことを好まない平八郎が“自己の表現”を模索した時、意識は「白樺」の作家のように自己の内面へ向かうのではなく、むしろ自己の内面に左右されることの少ない、技巧的なもの、様式的なものの創出に向かう。つまり、「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」は「③技巧性・様式主義への志向」につながっていくのである。平八郎自身も後に、古画を参照するとき、技巧や様式など外部的かつ実地的な事柄へ関心が向かっていたことを自覚しており、これを反省する随想がある。

成程、私は古画を見る見方がよくなかったかも知れない、私は古人の豪らさに感心すると同時に、その線その色その図組みなど部分々々を、どう自分の絵に撮取れられるだらうと、すぐに其場で考へさせられてみた。余りに実利的に見てみた、然し夫れも、若い私にはそうしないではみられなかつたのだ、そうする事が自己を大きくさせる方法だ、などと云ふ理窟からではなく、大きくなろう成長しやうと云ふ希望が、無意識に私をそうした道に連れて行つて居たのだ、(後略)¹⁵⁵

このことから、平八郎に「③技巧性・様式主義への志向」があったことが裏付けられ、平八郎の宋元画や装飾性への傾倒はこの志向の表れといえる。

こうして、宋元画を参照とした平八郎の“自己の表現”は、自分自身による表現様式の創出

¹⁵⁴ 福田平八郎「一作ごとに苦しみ」(『朝日新聞』東京／朝刊 1961年10月20日)、p9.

¹⁵⁵ 福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」(『大毎美術』9(2)、1930年)、p9.

という方向へ進んでいくのである。つまり、平八郎の画業の特徴としてよく述べられる、様式的あるいは装飾的とされる表現は、「宋元画」を研究し、①写実的表現には必ずしも陰影による立体表現が必要ではないこと、②写実性と装飾性は一つの画面内で両立することを学んだことで始められたと考えられ、平八郎における「宋元画」の意義もここにあると筆者は推測するのである。

結語

平八郎の画業を概観したとき宋元画とは、平八郎に方向性を示唆したものであったということが出来る。

当時の平八郎にとって制作は写実を基礎としたものではなく、その一方で、単に細やかな写実であることを超える必要性を感じていた。そのような表現の参考として格好であったのが宋元画だったのである。そしてここで、写実的表現に必ずしも陰影が必要ではないことを学ぶと同時に、色彩と平面構成に重きをおいた装飾的表現に共感し、心惹かれる自分自身を再認識することとなった。宋元画の存在は、当時の平八郎の基調であった写実と、元来の嗜好である装飾性は相反するものではなく併存が可能であるという実例であり、その後の平八郎の画業にとって天啓とも言えるものだったのではないだろうか。

そして、平八郎は、より強い装飾性を持つ表現、つまりは桃山美術や琳派といった日本美術に関心の対象を広げるのである。その成果として描かれたのが《閑庭待春》だった。こうして、「④技巧性・様式主義への志向」と相まって、宋元画や桃山美術といった様式化された表現を参照とした平八郎の“自己の表現”は、表現様式の創出へ向かうのである。こうした方向性の示唆が平八郎における「宋元画」の意義だったのである。

ここまでの考察により写実と装飾というキーワードが出揃い、写実的表現に基調をおいてきた平八郎の画業に、装飾性や様式的なものが入り込んでくる動線の説明を試みた。しかし、現段階の平八郎における「写実」と「装飾」では、本論の目的である《漣》における「写実を基本にした装飾画」の意味を説明するにはまだまだ十分ではない。本章の導入で扱った、平八郎の随想「美の遍路一支那に行く気持ち」にて述べられているような、平八郎の苦悩やそこからの、ある種の開き直られた境地の説明にもいまだ至っていない。

《閑庭待春》以後数年間の平八郎の作品は、《鯉》や《牡丹》にみられたような迫真的な描写は影を潜めたとはいえ、細部には細やかさがあり、動植物の形状も後の平八郎の作品に比べれば自然主義的表現が強いものである。あの《漣》の一切の無駄のない、抽象的とさえいえる漣の表現にはまだまだ距離が存在する。《漣》に至るには写実と装飾性の観念について、より本質的な転換を経る必要があるのである。そしてその転換もまた、美術の思潮と関連したものであった。そのため、平八郎が「宋元画」の次に参照とした桃山美術を入り口として、平八郎の背後にあった美術思潮を辿りたい。それは主に、近代日本が「装飾」につい

てどのように認識していたのかを辿る内容となる。

第5章 日本美術の「装飾性」

導入

1節 「桃山時代」について

2節 近代日本における「装飾」の文脈(1)——明治期まで

3節 近代日本における「装飾」の文脈(2) ——大正期以降

4節 桃山美術の消化——《南蛮黍》

結語

導入

第4章では、随想に示された平八郎の強い苦悩とそこからの脱却に至る経緯に迫るため、「宋元画」の関連から考察を行った。これにより、写実的表現に基調をおいてきた平八郎の画業に、装飾性や様式的なものが入り込んでくる動線を示すことを試みた。しかし、《閑庭待春》の後に続く《朝顔》《茄子》《菊》は、確かに色彩の構成と美しさを配慮し、装飾性を備えた作品といえるが、細部の描写も依然として行われている。ここから再び画風が転換するのは、1929年第10回帝展に出品された《南蛮黍》(図版28)においてである。《南蛮黍》はイワシ雲を背景に、風に吹かれる南蛮黍と一羽の鳥を描いた作品で、おおらかさや、広がり、躍動感といったものがある作品となっている。この作品がこれまでの表現と異なる点は、細やかな描写が行われていないことと、雲や植物、鳥といったものがやや抽象化されて描かれていることである。つまりより装飾性の強い表現がなされているといえる。ここから、平八郎が随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」で、些末なことに労力を注ぐことは愚かであると言い切るような境地で描かれたのがこの作品であったと考えられる。

本節の目的は、平八郎がこのように大胆な簡略化、抽象化を行うに至る経緯を考察することであるが、それは平八郎が宋元画の次に参照をもとめた、桃山美術や琳派といった日本美術、特に「装飾性」に対する思潮と関連したものと考えられる。そのため、平八郎の転換の経緯を明らかとするために「装飾」の美術について辿ることから始め、そこから平八郎芸術との関連を考察していきたい。

1節 「桃山時代」について

平八郎が宋元画と共に桃山美術に参照を求めていたことは第4章で既に述べた。平八郎がこの時代の美術に関心を持ったのは、京都という伝統的な美術が多く残された土地であることに加えて、明治末頃よりのこの時代への注目が高まっていたことが影響していると考えられる。そしてその関心の高まりは「桃山」という名称による時代区分が定着していく過程からうかがえるのである。

「桃山時代」という様式や時代精神を表わす概念の原型は日本最初の日本美術史とされ

る、岡倉天心が1890年(明治23)より東京美術学校で行った「日本美術史」の講義において提示されたのではないかという考察がダニエル・サストレ・デ・ラ・ベガによって行われている¹⁵⁶。

そもそも、現代にも通じる日本美術史を時代区分によって記述することの雛型が提示されたのがこの天心の「日本美術史」¹⁵⁷であったことは定説となっている。天心は時代を、古代、中古、近代に大きく区分し、それぞれを、「推古時代、天智時代、天平時代」、「空海時代、金岡時代、源平時代、鎌倉時代」、「足利時代(東山時代、豊臣時代)、徳川時代(元禄時代、天明時代)」と区分して日本美術を記述する¹⁵⁸。現在、「桃山時代」として認識されている時代は「足利時代」に包括されている「豊臣時代」にあたる。

天心は「豊臣時代」の名称について「豊臣時代(此等の名は便利の為め述ぶるものにて、如何なる名称にても可なり)と称すべきものあり」¹⁵⁹と述べていることから、明確な根拠に基づいて命名したというよりも、便宜上の名称であったようである。加えて、「豊臣時代」に含まれる期間も「永禄より寛永に至る六十余年、秀吉を中心として興これる美術を主とす。」¹⁶⁰とあり、現在の桃山時代の認識よりも広いものであった¹⁶¹。

天心が「桃山」という言葉を使うのはこの「豊臣時代」の解説においてであり、ダニエルによるとその使用の仕方とは「それまで都の場所などを示すにすぎなかった「桃山」という言葉を、様式や時代精神を表す現在の「桃山時代」概念に似たコンセプト」¹⁶²で使用されていると考えられるものであった。そして、天心の桃山時代にあたる「豊臣時代」への評価についてであるが、天心は現在では室町・桃山・江戸と認識される時代を「足利時代」と包括して捉えていたが、この「足利時代」の最盛期は「東山時代」(現在の認識では室町時代にあたる)であり、その後続く「豊臣時代」(桃山時代)は衰勢の時代であるとみなしてい

¹⁵⁶ ダニエル・サストレ・デ・ラ・ベガ「近代日本美術史論考に見る「桃山」概念の成立と変遷」(『Core ethics』7、2011年)、p141-152。

¹⁵⁷ この天心の講義内容は、天心の講義を受けた生徒の覚書きをもとに、1922年(大正11)に日本美術院から刊行された『天心全集』にまとめられたことで、一般にも広く知られるようになった。

¹⁵⁸ 岡倉天心『天心全集』、日本美術院、1922年、p322-323。

¹⁵⁹ 岡倉、前掲書、1922年、p324。

¹⁶⁰ 岡倉、前掲書、1922年、p469。

¹⁶¹ 現在は織田信長、豊臣秀吉が政権を握っていた時代をあわせて安土桃山時代と呼称されていることが多い。そのなかで豊臣秀吉が政権を握っていた後半頃(1580年代頃~1600年代頃)を指して桃山時代と呼ぶ。そして「永禄より寛永」とは、永禄1558~1570年、寛永1624~1645年、つまり、1558年頃から1624年頃までであり、戦国時代末から江戸時代初めまでの期間となる。

¹⁶² ダニエル、前掲資料、2011年、p143。

たことがダニエルや並木誠士によって指摘されている¹⁶³。

ダニエルは天心の「豊臣時代」（桃山時代）への解釈とは、「美しい殻を持っていたが、その中身には精神というものがなかった」¹⁶⁴そのため、「日本の精神を表す侘び寂びを包含した室町時代に対し、派手で豪華なものでありながらも空虚な虚栄心を表している」¹⁶⁴ というものであったと述べる。そして、天心はこの時代を低く評価していたが、その美術の特徴について壮麗華美なものが好まれ、建築も金碧燦爛な装飾が施されていたと述べ——この時代の特徴は「装飾性」にあると明確に述べているわけではないが——現在で認識されている「桃山時代」の特徴である装飾性と繋がる特徴がすでに挙げられていることは注目すべき点であると指摘している¹⁶⁴。「桃山時代」という概念が成立し、定着するには、天心が衰退期と述べた華麗な「装飾性」に対する評価が転じ、好感を持って捉えられていく動向を待たねばならなかった。

「桃山時代」の概念の定着が進んだことがみられるのは、1910年（明治43）に政府主導で開催された日英大博覧会という公的な展覧会において編纂された『特別保護建造物及国宝帖』で採用されていた日本美術史の時代区分においてである。高木博志によると、仏教渡来以前—推古時代—白鳳時代—天平時代—貞観時代—藤原時代—鎌倉時代—足利時代—桃山時代—徳川時代、という現代にも定着している日本美術史の区分は『特別保護建造物及国宝帖』で提示されたものであった¹⁶⁵。この高木の論考を受けてダニエルは「桃山」の一般への定着も、ここで「桃山時代」が初めて公的に使用されるに至る流れに契機があったと考察を行っている¹⁶⁶。

この日英博覧会以前の日本美術史の記述では、天心の提示した時代区分が美術史雑誌『国華』や日本で初めて公式な美術史として編纂された『稿本日本帝国美術略史』¹⁶⁷といった影響力の強い書籍にも採用されていたため、「豊臣時代」の表記が使用されることが多かった。しかし、ダニエルの研究では、天心の影響を受けつつも、独自に美術史概念の枠組みを検討し、「豊臣時代」ではなく「桃山時代」を使用する美術史家も存在していたことを指摘して、そうした美術史家の「桃山時代」は、天心の示したような衰退期のイメージではなく、時代の精神が反映した豊かで勢いのあった時代としてポジティブな見方が、次第になされていったことを述べている¹⁶⁸。そして、『特別保護建造物及国宝帖』の記述を経た後、1914年（大正3）の日本最初の美術辞典『美術辞典』には「桃山時代」の項目があり¹⁶⁹、ここで

¹⁶³ 並木誠士「近代日本における「桃山」の発見」（『美術フォーラム21』28、2013年）、p71。 / ダニエル、前掲資料、2011年、p144。

¹⁶⁴ ダニエル、前掲資料、2011年、p144

¹⁶⁵ 高木博志『近代天皇制の文化史的研究』校倉書房、1997年、p377。

¹⁶⁶ ダニエル、前掲資料、2011年、p147。

¹⁶⁷ 帝國博物館編『稿本日本帝國美術略史』、農商務省、1901年。

¹⁶⁸ ダニエル、前掲資料、2011年、p144-147。

¹⁶⁹ 結城素明、石井柏亭、黒田鵬心『美術辞典』日本美術学院、1914年、p853。

の解説では美術文化の記述までには及んでいないが、「桃山時代」の定義が「天正元年から慶長十九年迄」（1573年～1614年）と明確に提示されていることと、1915年（大正4）に安土桃山時代に着目した学術的論文集『安土桃山時代史論』¹⁷⁰が出版され、ここに掲載されている福井利吉郎の「桃山時代の美術」や、黒板勝美「秀吉と醍醐三寶院」の論考における「桃山時代」の定義が『美術辞典』のものとおおよそ一致していることから、日本美術史の区分における「桃山時代」の認識は1910年代には成立し、普及していたのではないかという推察をダニエルは行っている¹⁷¹。

そして、ダニエルはこの「桃山時代」への認識の転換の背景として、この時代への顕彰活動があったことを高木の論考¹⁷²を援用し説明する。その高木の論考では、「桃山時代」の顕彰活動は「古都京都」というイメージの戦略的形成のなかで展開されたとされる。明治末から大正にかけて日本の帝国主義が高まるなかで、盛んとなった日本人による海外の活動に、桃山時代の権力者であった豊臣秀吉の海外進出や安土桃山時代の南蛮文化に示される異国との盛んな交流が重ね合わせられ、加えて、秀吉が農民出身であるという物語の帝国主義下における国民皆兵の思想との呼応や桃山時代の民衆の視点からの文化史の研究という、大正期に存在感を増していく民衆の状況が「桃山時代」に投影され、「安土桃山文化」は「町衆」の古都のイメージに位置づけられていったとする。

ダニエルは「桃山時代」への認識転換の背景を、こうした高木によって示される1910年代以降の安土桃山文化研究の拡大に加えて、1912年（明治45）に明治天皇の崩御を契機に、明治天皇のルーツである「伏見山」や「桃山」についての記述が増加したことも関与しているのではないかと考察している¹⁷³。

こうした桃山文化を評価する動きが創作の場に反映された例として土田麦僊の制作活動が挙げられる。その活動の代表作が1915年（大正4）の第9回文展に出品された《大原女》（図版29）や、1918年（大正7）の第1回国展出品の《湯女》（図版30）などであり、これらの作品には桃山時代との関連による評価があったことや、麦僊自身も桃山時代を意識して制作していたことが田野葉月の研究¹⁷⁴によって示されている。そして、こうした桃山時代の研究は麦僊に限ってみられていたのではなく、1910年代に京都の画家の間で流行していたことが『美術畫報』に掲載された記事¹⁷⁵によって伝えられているのである。

ここから、「桃山時代」の概念の普及と並行して、かつて天心によって衰勢の時期とみな

¹⁷⁰ 日本歴史地理学会編『安土桃山時代史論』、仁友社、1915年。

¹⁷¹ ダニエル、前掲資料、2011年、p148-149。

¹⁷² 高木博志「古都京都イメージの近代」（『近代天皇制と古都』、岩波書店、2006年）、p133-174。

¹⁷³ ダニエル、前掲資料、2011年、p147-149。

¹⁷⁴ 田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開：土田麦僊の実践を通して」（『Core ethics』3、2007年）、p278-280。

¹⁷⁵ 瀧精一「現代畫と古畫の復興」『美術畫報』41(1)、1917年、p189-191./「畫界近信」『美術畫報』(41)11、1918年、p362。

されたこの時代の美術への評価が作家たちの規範とみなされるほど好転していたことがうかがわれるのである。

平八郎の作品に桃山的なものがみられる時期は、桃山への評価が形成され、定着していく時期からは若干遅れている。しかし、その後も桃山時代の文化を扱った叙説は多く見られ、美術界における桃山美術への情景は続いていたことがうかがわれる。平八郎の画業形成期に、こうした桃山美術への認識が普及していたため、平八郎もまたこの時代の美術に着目することとなったのであろう。

そして、実は、「桃山時代」の評価の転換はこの時代の顕彰活動に加えて、この時代の美術の特徴とされた「装飾」に対する見方の変化も関与していたと考えられる。装飾的なものを好むと述べる平八郎の画業において、これは重要な観点である。平八郎が随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」で述べるような細かな描写からの脱却する契機も、この桃山美術の「装飾的」表現であったと考えられるからである。

なぜそのように考えられるのか、それを解説するためにはまず日本美術史における「装飾」の文脈を辿る必要がある。そのため2節から3節にかけては近代日本の「装飾」を巡る状況を辿っていく。そして4節にて、2節、3節で確認したことをふまえ平八郎が「桃山美術」を通して受容したと考えられる「装飾」観について考察を行う。

2節 近代日本における「装飾」の文脈(1)——明治期まで

現在、「装飾」という言葉はごく一般に使用され、美術表現の場においても何ら違和感なく常用されているが、そもそも今日のような意味で「装飾」という言葉が使用されるようになる契機も近代にあった。しかし、言葉の意味内容はどの時代においても同一というわけではなく、使用者の思想や時代の価値観に左右される。そのため現在と近代では、その言葉に伴う文脈や意味合いは異なり、それはさらに近代というくくりの中でも微妙な変遷があった。では平八郎の時代では「装飾」という言葉はどのような意味内容を持って使用されていたのだろうか。それをあきらかとするため、近代における「装飾」という言葉の来歴を辿っていくことが本節での目的である。「装飾」の言葉をめぐる変遷については玉蟲敏子によって詳細な研究¹⁷⁶が行われており、主にこの研究を典拠としながら述べていくこととなる。

現代の私たちのように馴染みの言葉となる以前、「装飾」という言葉はどのような立ち位置にあり、どのように普及していったのか。玉蟲の研究によると、実は明治以前は、「装飾」という言葉の使用例は少なく、より馴染まれていた言葉は「かざり」であった。しかも「装飾」は今日でもごく一般に通用する「飾る」という意味合いだけでなく、「うわべを飾ること」といった否定的なニュアンスを伴う場合もあった。また、「かざり」にまつわる文化を

¹⁷⁶ 玉蟲 敏子『生きつづける光琳—イメージと言説をはこぶ“乗り物”とその軌跡』、吉川弘文館、2004年。

調査していくと、祭礼で飾られる象や竜、鬼子母神、淀の水車などを象った物や吉原の年中行事で飾られる提灯や灯籠や作り物細工を示す「つくり物」や「見世物」といった「装飾」の範囲に留まらない造形文化の世界が広がっていたと述べられる¹⁷⁷。

そして玉蟲は、「装飾」が一般に普及していく初めの段階は幕末の翻訳辞典において西歐語の“decoration”の訳語に「装飾」が採用されたことにあったと述べるが、「装飾」と“decoration”の対応は名詞形のみであり、動詞形である“decorate”は「装飾スル」ではなく「飾ル」が充てられていることや、“decoration”や“decorate”と近似する意味をもつ単語“ornament”や“ornamental”“ornamentally”においてもそれぞれ「飾」「飾ル、飾ニナル」「飾リテ」が充てられていること、こうした傾向がフランス語の辞書においてもほぼ同様であったことから、幕末から明治初め頃はまだ「装飾」より「かざる」が馴染まれていたのではないかと「装飾」の言葉の普及状況の推察を行う¹⁷⁸。

そして、明治末の段階でも「装飾」は、一般的な日本語の文章での普及はあまりすすんでいなかったことが増渕宗一の研究¹⁷⁹によって示されるが、一方で、哲学、美学や美術史においては、翻訳を通して使用されたことで普及が進んでおり、その早い使用例が前節でも述べた岡倉天心の「日本美術史」における「豊臣時代」の美術の解説においてであった。しかし、ここで留意したいのは天心本人は「装飾」という言葉によって日本美術を語ることに慎重な態度をとっていたことである。玉蟲は、天心のそうした態度を東京美術学校での講義と並行して準備を行っていた 1893 年（明治 26）のシカゴ・コロンブス万国博覧会における日本の展示において、日本の美術が「装飾品」視されることに警戒をし、当代作家の作品と伝統的な造形の展示を異なる施設で行ったことなどに見出す。そして、1870～80 年代に隆盛を迎えたジャポニズによって、日本の美術を「装飾美術」とする見方がある程度受け入れつつも、「装飾美術」であるのはあくまで江戸以前の造形であり、今現在制作されている日本の作品は「装飾美術」ではなく「美術」として扱おうとする意図があったのではないかと述べ、ここに日本美術を「装飾美術」と視する海外の評価に対する逡巡があったのではないかと推測するのである¹⁸⁰。

現在、装飾的日本美術の代表的存在として真っ先に挙げられる一人が尾形光琳である。しかし、この光琳の「装飾性」も初めから評価されていたわけではなく、かつては「装飾」的という評価を受け入れることにためらいがあったことがみられる。尾形光琳と「装飾」という言葉を最も早く結び付けた日本語の文献は「芸品 光琳」¹⁸¹であるとされるが¹⁸²、ここで

¹⁷⁷ 玉蟲、前掲書、2004 年、p128-143.

¹⁷⁸ 玉蟲、前掲書、2004 年、p124-128

¹⁷⁹ 増渕宗一「装飾」（『美学の主題』東京大学出版会、1984 年）、p228-232.

¹⁸⁰ 玉蟲、前掲書、2004 年、p 143-145.

¹⁸¹ 非淵／不由／岡古「芸品 光琳」（『美術評論』2（11）、画報社、1898 年）.

¹⁸² 玉蟲、前掲書、2004 年、p 119.

は光琳画から得られる美感は「装飾美」と称するものであり、これは純美術的な絵画にとって本来は有害な邪魔物であるという見解が述べられる。しかしその後続く見解では、西洋諸国の人々が日本の絵画を評価するのはこの「装飾美」のためであり、もしこの「装飾美」を取り除いたら日本の絵画は取り柄がなくなる。そのため、最も大切にすべきはこの邪魔物である「装飾美」なのであると述べ、この「装飾美」の第一の大家として光琳が推されるのである。この「装飾」を「邪魔物」とする評価の背景に、日本が西欧から美術を受容するにともなって移植された西洋の古典主義的な美術観の反映が予測される。

このように、西洋美術の価値観の受容を進め、それに倣っていた明治中頃の日本にとって、「装飾性」は肯定的な評価の対象として語られるようなものではなかったのである。しかし、こうした価値観が転向し、「装飾」によって日本美術が語られるようになる契機もまた、西洋からの価値観を新しく受け入れたことにあった。

日本が西洋の伝統的な芸術観を受容していた頃、その西洋では伝統的な芸術の在り方が揺らいでいた。この動向は、自由に造形性を追求する「絵画のための絵画」いわゆる「純粹美術」へと向かうのだが、既成概念の問い直しは、芸術のヒエラルキーについても行われていた。西洋では伝統的に、絵画、彫刻、建築といった人間の知的で精神的な営みが反映された「大芸術」に高い地位を認め、知的な営みを伴わない職人的手仕事による工芸などを「小芸術」と称して低くみる風潮があったが、このような区別を改めて、芸術と生活の融合した道の模索がなされたのである。そして、ここで浮上してきたのが「装飾芸術」の概念であった。この「装飾芸術」の理念を体現しているものとして、日本の造形文化が非常に注目を集めることとなったのである。

玉蟲の研究では、ここでの西洋における日本の造形観の形成に大きく関与していたのがルイ・ゴンズ¹⁸³の「尾形光琳」観であることが示される。ルイ・ゴンズは尾形光琳を日本の装飾的美術の代表的作家として積極的に評価していくと共に、日本人の美的感覚についても「装飾感覚こそ日本の美学の本質」「あらゆる芸術の分野で第一級の装飾家」「装飾原理があまねくこの国を支配している」¹⁸⁴と述べるのである。こうした価値観が、1880年代に書籍を通して紹介されることで西欧諸国に普及し、西欧で展開された「装飾芸術」運動に日本の造形文化が影響していくのである。

日本での「装飾」の普及はこうした西洋で形成された評価を輸入することで進んだのである。具体的には、1900年(明治33)のパリ万国博覧会で新しい芸術のあり方(「装飾芸術」)を創造し、体現して見せた「アール・ヌーヴォー」の展示が注目を集めたが、それと共にこの様式に影響を与えたとされる日本美術が礼賛され、そしてここで礼賛された「装飾」的日本美術が「アール・ヌーヴォー」と共に日本にも逆輸入されたことが挙げられる。これによ

¹⁸³ ルイ・ゴンズ(Louis Gonse) 1864-1921:フランスの美術批評家。光琳や日本美術に関する執筆を積極的に行い、フランスのジャポニストたちの中心であった。

¹⁸⁴ 玉蟲、前掲書、2004年、p121.

って日本でも日本美術や光琳の「装飾」的造形性が熱をもって語られるようになり、これらは世界に誇る大作家あるいは造形として認識されるようになっていったのである。

このように、日本での「装飾」の受容は近代において新しい琳派像の構築と共に進められた側面があるため、光琳に対する語り口によってその普及を知り得ることが可能である。例えば、明治30年頃代より行われた三井呉服店（1905年より三越呉服店と改称）による光琳関連のイベント開催や、光琳芸術の装飾性にクローズアップした「光琳模様」の顕彰活動など、光琳キャンペーンを大衆に向けて行う中で、光琳をアール・ヌーヴォーやゼツェッション¹⁸⁵の祖とも取れる見解が示されるなど、世界的な作家あるいは芸術であるというイメージの形成が促進されたことや¹⁸⁶、1903年（明治36）に出版された『光琳派画集』で、西欧における光琳の語りを取り入れられ、光琳一派が「装飾的趣致」「装飾的技術」に優れていることが力説されること¹⁸⁷にみられる。そしてこういった語り口に「光琳」＝「装飾」、「光琳派」＝日本美術の代表、「装飾」＝日本美術の特性、という認識が成立し、それが浸透していく様子を読み取ることが出来る。

美術史の記述においても「装飾」の普及をみる事が出来る。先述の1900年（明治33）のパリ万国博覧会の際に、フランス語でまとめられた公的な日本美術史『Histoire de L'Art du Japon』では日本美術の特色を、西欧でのポジティブな評価をそのまま導入して記述しており、そのなかで「装飾的意匠に富む」と述べられている¹⁸⁸。翌年の1901年（明治34）にこの本を邦訳したものが『稿本日本帝国美術略史』であり、多様な時代の解説に「装飾」の語が使用されている。他にも1908年（明治41）より刊行された『東洋美術大観』、1910年（明治43）刊行『特別保護建造物及国宝帖』において「装飾」の語は様々な時代の様々な造形に対して「装飾」の語が多数使用されているのである。こうした叙述で、日本美術の「装飾」的造形に、日本固有の独自性があることを強調して述べられるようになっていたことに留意したい¹⁸⁹。

こうして「装飾」という語りの変遷を扱う玉蟲の研究では、日本美術、光琳、装飾が関連させた語りが繰り返され、次第に熱が帯びていき、岡倉天心の講義より約20年後である1910年頃には、かつてみられた「装飾」という評価に対するためらいはなくなり、「装飾」は日本のナショナルアイデンティティとして日本美術を語り尽くす言葉となるとされる¹⁹⁰。そしてその後も「装飾」は日本美術の自明の特質として、これを軸に日本美術は語られ、編

¹⁸⁵ ゼツェッション：19世紀末のドイツ語圏における芸術革新運動。古い体制から分離して、過去の様式にとらわれない生活や機能と結びついた新しい造形芸術の創造をめざした。

¹⁸⁶ 玉蟲、前掲書、2004年、P73-86。

¹⁸⁷ 玉蟲、前掲書、2004年、P65-68。

¹⁸⁸ 馬淵明子「一九〇〇年パリ万国博覧会と Histoire de l'Art du Japon をめぐって」（『語る現在、語られる過去：日本の美術史学100年』、東京国立文化財研究所編、平凡社、1999年）、p43-54。

¹⁸⁹ 玉蟲、前掲書、2004年、p148-150。

¹⁹⁰ 玉蟲、前掲書、2004年、150。

成されていくのである。

3節 近代日本における「装飾」の文脈(2) ——大正期以降

現代でも語られる日本美術における「装飾性」という観点は、西欧で形成された「装飾美術」の理想の姿を日本美術に見出し、これを称揚する評価が日本に逆輸入され、受け入れられることで定着したものであった。ここで導入された「装飾」による語り口が過去の日本の美術へも適用されることで、「装飾」的な日本美術という認識が成立していく過程、それが明治期における「装飾」の動向であった。

大正期に入っていくと「装飾」という概念は、西欧の芸術観の変革の後に主流となる「絵画のための絵画」つまり「純粋芸術」の理論や造形を独自に解釈して取り込み、西欧の文脈とは異なる展開を見せていく。それは「装飾」が、近代日本の文脈に与していく過程であり、平八郎に指摘される近代性を形成する窓口でもあった。

そのような「装飾」観は大正期に俵屋宗達が目され、ここでなされた語り方に見出される。今でこそ宗達は琳派の祖と位置付けられてよく知られる存在であるが、明治期に光琳が一世を風靡していた頃、宗達は名前を見かけることはあれども注目はほとんどされていなかった。光琳の日本における評価を決定づけたともいえる『光琳派画集』においても光悦、宗達は共に扱われていなかったことから光琳と宗達との注目の落差が伺える。

その宗達が目され始めるのは大正期に入ってからであるが、具体的なきっかけは1913年(大正2)の宗達初の回顧展である「俵屋宗達記念会」(4月25日から30日の5日間の開催)と同年の6月に出版された『宗達画集』(日本美術協会編纂、審美書院)であったとされる¹⁹¹。その後も1915年と1916年にそれぞれ『俵屋宗達』(木村久次編、宗達会)、『宗達』(中川忠順編、金沢市宗達会)が立て続けに出版されていることから関心の高まりをうかがえる。

ここで宗達はどのように捉えられ評価されたのか。これについては古田亮によって考察¹⁹²が行われている。その古田の考察で取り上げられている大正期に執筆された藤懸静也の「宗達論」¹⁹³によると、宗達の最も注目すべきところは、中国の影響を受けずに純日本の趣味を発揮していること、巧みな自己表現をしたことであった。そして水墨画、人物画、彩色画の3様に分類される宗達画を、いずれも「自由の思想」という点を強調して宗達の個性を見出そうとしていたことが示されていたのである。そして、日本画家らの宗達観について、若い作家たちを支援していた原三溪が「大和絵、及びその近代装飾画的発達であるところの

¹⁹¹ 古田亮「大正初年における宗達の再評価をめぐって」(『美術フォーラム 21』28、2013年)、p86-87.

¹⁹² 古田亮「大正初年における宗達の再評価をめぐって」(『美術フォーラム 21』28、2013年)

¹⁹³ 藤懸静也「宗達論」(『日本美術』172号、日本美術院、1913年)、p12-21.

宗達、光琳あたり」が将来の日本画が発達するための基礎となるという思想を有していたため、支援を受けていた作家らも光琳や宗達に関心を向けていくこととなる背景があったことを述べる。古田は、今村紫紅や小林古徑、平福百穂、速水御舟、安田靉彦といった作家たちの宗達を意識したような作品から、作家らが宗達を参照としていたのは、構図や技巧的なこと以上に、宗達芸術の作風にあらわれる画家の自由さや大胆な個性についてではないか、と推測する¹⁹⁴。そして、アール・ヌーヴォーや光琳への関心が落ち着いてくるころ、日本で熱を帯びてくるのがセザンヌやゴッホ、ゴーギャンらによる近代西洋芸術であり、宗達の「自由」や「個性」を認めてこれによって評価する語りには、近代西洋美術に『白樺』らが見出した「自己」「生命」「自由」「造形」による芸術観が、日本美術の古典である宗達にも適用されていたのではないかという考えを示すのである。¹⁹⁵

こうした大正期の個性重視の思潮は光琳評価にも影響がみられる。福井利吉郎によって、1915年（大正4）の光琳二百年忌を期して「光琳考」¹⁹⁶という後世の光琳研究に大きな影響を与えた論文が発表されているが、この論文では歴史資料から、光琳の血脈、環境、人間性といった情報を読み取り、さらに西欧の遺伝学を援用しながら、遺伝的に天才の血族である光琳が京の環境で育ったことで「天才画家」となったとするものである。この福井の論文が近代の「天才」光琳の人物像がつくりあげられる決定的な役割をもっていたとされるが¹⁹⁷、この個人の才能を「天才」とする語り口に、古田は大正期の「個」の重視を物語る側面が表れていると述べるのである¹⁹⁸。

こうした新たな視点による評価の出現は、光琳や装飾の流行により氾濫した安易な装飾的絵画に対する不信や批判がなされるようになる一方で、日本美術のアイデンティティである「装飾」という概念を否定することも出来ないジレンマから、日本美術の「装飾性」を単なる装飾以上のものとして捉えようとする動向が促され、語り口が多様化していったためではないかと考えられる。

「装飾」的傾向に対する批判は、川路柳虹の「院展の装飾的傾向を難ず」でおこなわれた日本美術院の装飾的作品への激しい非難や¹⁹⁹、滝精一（瀧節庵）による衣装の模様を描くことに終始する傾向を諫めるもの²⁰⁰、院展の横山大観作《秋色》に対し「琳派の濫用」²⁰¹と述べる批判などがある。そして、こうした「装飾」への批判のなかにも、批判すべき「装飾」と評価すべき「装飾」について言及し、区別する論調がみられた。例えば、川路柳虹は装飾

¹⁹⁴ 古田、前掲資料、2013年、p88.

¹⁹⁵ 古田、前掲資料、2013年、p89.

¹⁹⁶ 福井利吉郎「光琳考」（上）（中）（下）（『芸文』6(6)～(8)、1915年）.

¹⁹⁷ 玉蟲、前掲書、2004年、p101-105.

¹⁹⁸ 古田、前掲資料、2013年、p88.

¹⁹⁹ 川路柳虹「院展の装飾的傾向を難ず」（『美術』1(12)、七面社、1917年）、p14-16.

²⁰⁰ 滝精一「大和絵及び南画の復興」（『国華』330、1917年）、p155.

²⁰¹ 滝節庵『東京朝日新聞』1917年9月24日.

的絵画といえども、作者の精神によって把握された実在に対する切実な表現である必要があり、今日の院展の装飾的絵画にはそれが欠けていると述べることや、河野桐谷が装飾画には作家の個性や内面が現れた「内的」装飾画と、単なる装飾に逃げた「外的」な理由による装飾があり、後者は人工的で忌味があり不自然な作品に多く、価値の乏しい不愉快な調子の弱い装飾画であると述べていることなどである²⁰²。

そして、単なる外面装飾に留まるものと、光琳、宗達に代表される単なる外面装飾に留まらない装飾を区別しているその「内容」が論じられるようになる。例えば、岡本橋仙が1915年（大正4）「光琳は所謂装飾画家に非ず」²⁰³において、光琳は物の形を描くとともに、本質としての「精神」を描いていることから、光琳は装飾画家ではなく芸術家なのであり、こうした光琳の理想から流れ出た画風が自然と装飾に向いていたのである。もとより装飾を目的としていたものではないと述べる。

玉蟲はここで、岡本橋仙が装飾を低いものとしてみなし、単なる「装飾」と対極にあるものとして「精神」が持ち出されている²⁰⁴ことに注目する。そしてほかにも、大正以降は「自然主義」「主観性」「抽象性」といった多様な概念を交えた見解があったことを示し、これは否定的に捉えられ始めていた「装飾」という概念を超克しようとする試みであったのではないかとする²⁰⁵。

例えば、滝精一の俵屋宗達筆「源氏物語関屋濤標図屏風」の解説²⁰⁶において、宗達とフランスの装飾画家シャバンヌ²⁰⁷を比較し、装飾画としての共通点を挙げる一方、後者は写実的傾向を持つが宗達は抽象的・主観的であり、これがそのまま日本画と西洋画の相違であると述べていることや、福井利吉郎が「桃山・徳川時代の装飾画」²⁰⁸において、「装飾的」は「墨画」と形式は正反対であるが、「内容」が「主観的」であるということによってこの二つは

²⁰² 河野桐谷「装飾画に就いて」（『多都美』7（2）、1913年）、p2.

²⁰³ 岡本橋仙「光琳は所謂装飾画家に非ず」（『三越』5（8）、1915年）、p49-55.

²⁰⁴ 玉蟲はここで「精神」が対比として持ち出されていることに、西欧の精神と肉体という二項対立の伝統的価値観が基本となっていると述べる。（玉蟲、前掲書、2004年、p152.）

²⁰⁵ 玉蟲、前掲書、2004年、p150-156.

²⁰⁶ 節庵「宗達の源氏画」（『国華』348、1919年）、p402-407.

なお國華社編『國華索引 新版』によれば、瀧節庵・瀧拙庵・節庵・無外生はいずれも瀧精一の筆名である。

²⁰⁷ ピュヴィ・ド・シャバンヌ（1824-1898）：フランスの画家。タブロー画が中心であった19世紀において、壁画、装飾画に独自の美学を持って制作していた。その作風は写実主義、印象派、アカデミズムのいずれにも当てはまらない。象徴主義の先駆者とされることもある。その作品は、物語性のある画題が立体感や陰影を抑えた表現とフレスコ画のような中間色によって、詩的で夢幻的な雰囲気描かれる。

²⁰⁸ 福井利吉郎「桃山・徳川時代の装飾画」（『高等青年講座』第12巻、青年教育普及会、1931年）、p59.

親密な関係にあるとすること、矢代幸雄が『日本美術の特質』²⁰⁹において、日本美術の「装飾性」は、精神内容を「象徴」する表現であり、その精神の内容とは「感傷的」情緒に富んだ、単なる装飾に留まらないものであることを述べることなどが挙げれる²¹⁰。

そして、本論でもすでに幾度か扱っている美学者、中井宗太郎は1910年代から20年代に「装飾」を生命主義の文脈によって論じている。ハインドの提示した“芸術は表現である”という考えが踏まえられている中井の思想では、セザンヌやゴッコンらは「表現主義」の作家であり、この「表現主義」の表現について、非我と自我の融化した境地で作者と自然の生命が一致したところの主観から流れ出た表現であると説明する。そして装飾的形式の色彩の単純化、複雑な線條を主な線に要約することについて、これは自然の生命を主観的直観によって、つまり作者が直に自然の生命を表現する方法であり、これが外面的な印象派に対して内面的な表現主義派の表現方法であったとする²¹¹。そして、中井は宗達の芸術について、思想のない装飾化ではなく生命を感じさせる作品であると評価するのである。こうした琳派の表現が自然に基づき、そこに生命を見出して評価する見方は、ローレンス・ビニヨン²¹²の光琳観²¹³に依拠していると考えられることが玉蟲によって指摘されている²¹⁴。そのビニヨンの光琳観とは、西欧の“decorative”と日本の「装飾」の概念は異なるものと考え、光琳画に自然の生命力を見出そうとするものだった。田野葉月は中井の見解について「琳派を再発見するきっかけとなったアール・ヌーヴォーが自然の流れるような曲線を抽出し、自然の原理である生命力を表現する発想を有していたことを思い起こすならば、琳派に生命力を見出すのは、西洋の芸術論を学んでいた中井には至極当然」²¹⁵であったと述べる。他にも中井の装飾的表現に対する見解は狩野山楽の芸術についての発言からも窺える。山楽の表現は、自然の精神を掴み、単純化することで装飾的精神にそれを融解させた、生命が活躍する形を強調し、不要な細部を切り捨てたものであり、従って、生きた核心のみが明確に描かれ、些細な部分が省かれているために、観る人に強い印象を与える。そして色調は装飾的效果を失うことない主観によって案配され、構図は大きな空間の中に緊張と雄大さの調和が示されている。こうした表現は自然に忠実でありながらも、装飾的精神を失っていない点が偉大だと評価し、さらにはこうした山楽の芸術が、浮世絵、光琳、抱一らを含む「装飾絵」につ

²⁰⁹ 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波書店、1943年。

²¹⁰ 玉蟲、前掲書、2004年、p151-156。

²¹¹ 中井宗太郎「主観の藝術」（『美』4（12）、1913年）、p5。

²¹² ローレンス・ビニヨン：1869-1943年。イギリスの美術研究家、詩人。大英博物館に勤め、西洋の美術だけでなく東洋美術についても研究を行っている。

²¹³ 玉蟲、前掲書、2004年、p109-110。

²¹⁴ 玉蟲、前掲書、2004年、p152。

²¹⁵ 田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開 土田麦僊の実践を通して」（『Core ethics』3、2007年）、p282。

ながっていったのであるという見解を示すのである²¹⁶。そして中井は1928年には「京都の繪畫」²¹⁷で豊臣秀吉の性格が反映した華麗で豪華な桃山時代の趣味を反映した狩野永徳によって装飾に示される自然の美は、日本の精神が大陸文化からの影響から解放された日本の表現であり、これを西欧のルネッサンスに対応させる思想を示すのである。そして永徳を日本絵画の総合者であり、この道をより装飾的に展開したのが山楽であるとする。この中井の桃山時代を西欧のルネッサンスと対応させる視点については江場務や福井利吉郎の考えとの関連が指摘されている²¹⁸。福井利吉郎は「桃山時代の美術」²¹⁹で桃山時代を西欧のルネッサンス期に対応させて考え、西欧がギリシャ、ローマの古代に回帰したように、桃山時代は「装飾的」になることで大和絵に回帰し復興したという見解を示すのである。ここでは純日本美術の原点を平安時代の国風文化に、日本美術の特性の本流に「装飾」が位置づけられている。そして桃山時代はその古代王朝の復興であるという論調は、「装飾」という概念が評価されていくことと連動したものであり、ここには「装飾」の肯定があるだけでなく、純日本美術の権威付けでもあった。また、こうした「装飾的」な桃山美術という認識には、前節で確認した、「桃山時代」の概念の成立と普及していく時勢背景との関連も予測されるのである。

以上のような思想から、中井は第3章にて扱った内容である「生命論」の上で芸術論を展開しており、「装飾」の内容もまた「生命」によって語っていた。そして「装飾」の内容について言及していたのは中井だけでなく様々な美術関係者によって行われ、大正期における「装飾」は「精神」「主観」「抽象」「生命」といった多様な概念によって修飾されながら語られていたことが確認されるのである。ここで「装飾」的表現は、作者の主観や直感に基づいた単純化や強調といった抽象化の手法によって自然の生命が表現された芸術として語られていた。

平八郎の作品で日本美術を参照にしたような装飾的表現がみられるのは《閑庭待春》(1925年(大正14))であり、すでに述べたようにこの作品は桃山美術との関連が指摘されている。そしてこの頃は、桃山美術は装飾的美術と強い関係性を持って語られていた頃であり、平八郎が桃山美術を通して「装飾」に目を向けた時、「装飾」という表現は、要約や抽象化、象徴化によって自然の生命を表現することが出来る表現として語られていた。このことは平八郎の制作に重要な意味を持っていたものと考えられるのである。次節にて平八郎が「桃山美術」との出会いによって、どのような「装飾」観を身に着け、制作へ反映していったのかを考察する。

²¹⁶ 中井宗太郎「狩野山楽の藝術を論ず」(『美』11(8)、1920年2月)、p1-4.

²¹⁷ 中井宗太郎「京都の繪畫」(『近畿京都』、刀江書院、1928年)、p52-53.

²¹⁸ 田野、前掲資料、2007年、p280.

²¹⁹ 福井利吉郎「桃山時代の美術」(『安土桃山時代史論』、日本歴史地理学会、1915年).

4 節 《南蛮漆》の桃山美術の消化と昇華

2 節、3 節にかけて日本美術史における「装飾」の文脈をたどってきた。そこで「装飾性」は、はじめはためらいもあったが、最終的に日本美術のアイデンティティとして重要な特質と認識されることとなった。また、桃山時代への認知が浸透するに伴い、この時代の華麗な造形文化は日本の本流に立ち返ったものとして、肯定的に評価されるようになる。そして、そこで行われていた強調や単純化といった手法による抽象的な表現は自然の生命が表されているという語りも行われていた。

平八郎が随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」²²⁰において述べるような画面にあいまいなところや破綻があることを許容する心境に至ったのは、こうした桃山美術を入り口とした「装飾」観を受容したためではないか、筆者にはそのようにと思われるのである。では、そうした価値観は平八郎の制作にどのようにみられるのか。本節ではそれを述べていきたい。

平八郎の「装飾」観に桃山美術を通したものが影響していると思われる一つが、随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」において述べられていることである。

まず、この随想からは、平八郎もまた根底に生命思想があることがうかがわれる。「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。大自然の脈膊であらしめたい。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。」²²¹とこのように平八郎が現したいと述べる「大自然の呼吸」や「大自然の脈膊」とは、自然の「生命」に通じるものであり、ここに「生命」を「本質」に置く価値観を認められるのである。そして、その大自然の「生命」を表すために次のような心掛けが述べられている。

「ぼんやりとした分らない部分もあるのが夫れがほんとの、人間の見た自然の筈だ。総て見得て居ると思ひあがつだ潜越な態度を先づ改めなければいけない。」²²²

「何処かに朦朧とした所があってもいい。部分的に破綻があっても構まはない。夫れが寧ろ、人間の作り出したものとして当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めに気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。」²²³

ここには、能力に限りのある人間だからこそ主観的な見方を受け入れ、限りある力は克明な写実によって微細なことまで把握することではなく、本質を把握することに当てるべき

²²⁰ 福田平八郎「美の遍路—支那に行く気持ち—」（『美之国』4（4）、1928年）p114—116。

²²¹ 第4章導入、p52参照。

²²² 第4章導入、p51参照。

²²³ 第4章導入、p51参照。

である、という趣旨の発言といえるのではないだろうか。こうした発言は、宗達や山楽の表現がそうであるとみなされた、「抽象」や「象徴」によって自然の生命を表し得るという大正期の「装飾」観と重なるところがあり、平八郎にも同様の価値観が形成されていたことを示すものと考えられる。では、平八郎のこのような決意はどのように制作に反映されていたのか。それを知ることが出来るのが、随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」の後に描かれた作品である《南蛮黍》である。

平八郎は随想「美の遍路—支那に行く気持ち—」の後、心機一転の契機として1928年の四月に中国旅行に出発し、上海、蘇州、杭州、大運、旅順、奉天などをめぐっている。この中国旅行のことを綴った「支那で見た花鳥」²²⁴で花鳥画家にはうってつけの旅であると中国で見た花鳥や人の様子が詳細に綴られており、その文章からは平八郎の新鮮な喜びがうかがえる。この中国旅行は思いのほか満足のいく体験となったようで、一年に一度は中国旅行の都合をつけたいと望むほどであった。そして、この旅行の次の年、1929年第10回帝展に出品されたのが《南蛮黍》である。この作品は、現在所在不明となっているため印刷物よりその外観を知るほかない。残された印刷物から読み取れる図柄は、イワシ雲を背景に風に吹かれる南蛮黍と一羽の鳥が描かれ、これまでの作品にはみられなかったおおらかさや、広がり、動きを感じられるものとなっている。この作品からは苦悩を吹っ切り、新たな境地に臨む平八郎の心境を空想せずにはいられない。《南蛮黍》について平八郎自身は次のように回想している。

季節風の吹く初秋の京都の郊外でよく見かける平凡な景物です。実り切った南蛮黍に、蕎麦の花、蔓豆等が揺れている。空には一面の罽雲が素晴らしく、鳥の一羽を加えて、季節風を表したいと思った。出来るだけ線を用い、桃山時代の障壁画を想いつつ、この図を描いてみた。²²⁵

この回想より、この作品が桃山美術を意識して描かれていたことは間違いのないといえる。では、この《南蛮黍》は当時どのように周囲に認識されていたのかを確認していくと²²⁶、橋本関雪の帝展評では、宗達に新しき解釈を加えたものとみなし、この作品に好感を示しており²²⁷、牛野山碧は桃山、特に山楽風の太い線の大胆な使用や、黍の葉の強い緑青と裏葉の色の対比、乱れ飛ぶ断雲の白と空の群青など、これらの線條色彩に平八郎の大転向の勇猛心を見出し、平八郎の従来作品に比べるとまとまりに劣るかもしれないが、それ以上にこの《南蛮黍》での大転向は有意義なものであると述べる²²⁸。川端龍子もまた、この作品に桃山

²²⁴ 福田平八郎「支那で見た花鳥」(『美之国』4(8)、美之国社、1928年)。

²²⁵ 福田平八郎「自作回想」(『福田平八郎』(三彩特製版)造形芸術研究所出版部、1958年)、p14。

²²⁶ 橋本関雪、牛野山碧、川端龍子、神崎憲一の《南蛮黍》についての原文は別資料[11]に記載。

²²⁷ 橋本関雪「帝展日本画漫記」(『読売新聞』1929年10月19日朝刊)、p4。

²²⁸ 牛野山碧「帝展案内 誰の絵を…何う見るがいいか—京都画家の作品解説」(『大毎美術』8

美術の面影を読みとっている。しかし龍子の場合は、この自由な態度を否定はしないが、この作品での一部の表現については、繰り返し使用されることに懸念を示している²²⁹。神崎憲一は《鯉》や《茄子》といったこれまでの作品がいかに傑作といえども、同様な境地に居続けることは創作味を薄めていくことになると、平八郎の慎重すぎる態度に憂いを持っていたが、《南蛮黍》に超脱した勇猛心を見出し、「強気を出すのは今だ。」「本性を現すのも今だ。一世一代の仕事をする決心をつける時だ」とこの方向性を強く鼓舞している²³⁰。

次に平八郎の画業の跡付けが可能となってきた円熟期以降に執筆された平八郎論においては、《南蛮黍》をどのような様に位置づけていたのかを見ていくと、大口理夫は、「これは宗達光琳的な方向に近づき、写生が殆ど止揚されて、以前の諸作に比して装飾的方向へ進展」した作品とし、平八郎のいくべき方向を世に問う作品と位置付け²³¹、難波専太郎は、この絵に桃山障壁画や琳派のつながりを感じながらも、これを模倣とみなすよりも、平八郎の内部の自覚から来ているものと考え、この絵に表現されている風や、その風に堪えている鳥に人生的な暗示を読み取り、《鯉》以来の写実と情緒を脱した思想画とみる²³²。平八郎と親しく交流していた美術批評家の横川毅一郎も《南蛮黍》においてこれまでの在り方とこの後の在り方に明確に区別があると述べ、「様式」化という観点からこの作品の意義を考察している。その内容を要約すると次のようなものである。

これまで平八郎は厳格に情感を抑え、末端へ感覚を向けた制作を行ってきたが、この作品ではそれを解放して「自然の心」を掴み、自由に絵画を調和させている。自然を造型の世界に把握し、豊かな絵画的条件を以て「表現」する。《菊》や《茄子》は厳密に言えば「描現」の域に留まっており、「表現」にはまだ到達していなかった。しかし、《南蛮黍》は「表現」の資格を備えており、絵画に歩みを進めている。つまり、平八郎は自然への愛情を発揮して、自然を把握したことにより「表現」に到達し、「新しい様式」の絵画へ平八郎は出発したのである。この様式化の表現は自然を変形しながらも自然を見失うことなく、鑑賞者の心に自然の実感を想起させることが出来ている。ここで初めて樹立したこの「様式」には個性的特徴が顕著であった。この平八郎の創意による自然表現の成功は、後に、一層様式化的自然表現に独自の進展を遂げる礎であり、この成功の根底には、創意による知能的操作と共に、精緻な客観的自然研究があったからこそであり、この様式化の底にどっしりと根をすえた写実力の精華が存在していることを見逃してはならないと述べる。²³³

以上の批評や平八郎論から《南蛮黍》は、平八郎にとって大きな転向があったことが読み取られ、それはおおむね肯定的に受け取られて解釈されていたことが分かる。そして、《南

(12) 大毎美術社、1929年)、p 14-16.

²²⁹ 川端龍子「南蛮黍」(石井柏亭監修『現代日本画大鑑』、昭森社、1936年)、p295

²³⁰ 神崎憲一「『南蛮黍』の意味するもの」(『アトリエ』7(1)アトリエ社、1930年)、p93—94.

²³¹ 大口理夫「福田平八郎論」(『日本美術』2(3)、1943年)、p30.

²³² 難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』、美術探究社、1957年)、p115.

²³³ 横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年、p43-46.

《南蛮黍》で行われている表現は、太目な線や、色彩の対比、些末な表情を排除した簡略化と変形によって、桃山美術や宗達、光琳といった装飾的とされる造形との関連を読み取られていたことも示されている。加えて、難波専太郎がそうした表現に人生的な暗示を読み取り、これを思想画とも観れることができるとする発言は、日本美術や琳派がそうであったように、「装飾」的な表現に「象徴」的傾向を見出して語ることが《南蛮黍》の表現でも可能であったことを意味しており、このことから《南蛮黍》は桃山美術や宗達、光琳の抽象化による装飾的な造形と位置を同じくする表現造形であるとみなされていたことが確認できる。

実際に《南蛮黍》の造形表現を観察し、《菊》や《茄子》と比較してみると、主題となる植物が横に連なっている構図は同様であるが、ここで植物に使用されている線や形の捉え方の違いがあることは明らかである。《菊》《茄子》では輪郭が丁寧な線描によって描かれているが、この線自体が主張することはなく、線が主要な要素であるとは決して言えない。一方、《南蛮黍》ではこれまで平八郎にはあまり見られない太い線によって南蛮黍の形態が描かれており、これは強く主張してくるものとなっている。しかも、その線はただの線ではなく、太く、しなやかなに描かれていることによって、強風を受けてたわんでも、元の形に戻ろうとする植物の強靭性を鑑賞者に感得させる線描となっている。また、周囲に描かれる蕎麦の花や蔓豆には控えめな線が使用され、この対比的に使用される線は繊細な植物と強靭な植物という種としての違いが効果的に示されている。

形についてもこれまでの作品との違いが見られる。《菊》《茄子》では植物の葉の細やかな特徴や、葉の向きや重力の影響による形態の変化、そして若い葉から枯れかけた葉まで一枚一枚の特徴が捉えられており、こういった細かな違いが捉えられていることで、土に根を張り、時間をかけて成長してきた植物としての逞しさを感じ取ることができるものとなっている。しかし《南蛮黍》ではそうした細やかな変化は簡略化されているのである。そのため、《菊》《茄子》に見られた土臭さはあまり感じられなくなっているのだが、より大きな形の変化が際立ち、風を受けた植物の形に意識が注力されるようになっていく。右方向に流れる葉っぱの大ぶりの波うちの形や、植物種の違いによって風を受けた時のたわみ方を変えるなど、これらは網膜に映る情景を再現して描いた形というよりも、風という目には見えないものを示すための形が選択されて描かれているのである。そして、その形は吹く風の強ささえ想像することが可能であり、これによって画面外に広がる大きな空間へと想像が促されるのである。

色彩に関して出品年に発行された絵葉書——精巧な印刷とはいい難いため、実際の作品の色彩がどの程度再現されているかは不明だが——を参照に述べると、空の澄んだ青色と白い雲、南蛮黍の葉の濃い緑青、茎に使用された代赭色といった濁りのない色彩が対比的に使用されている。そして、この調和は右下の鳥の強い黒色の存在によって引き立たされ、より高められているのである。《菊》《茄子》においても色彩の対比が意識された配色となっているが、《南蛮黍》では原色に近い色が使用され、より強い対比となっている。総じて《南蛮黍》は、簡略化や、誇張、変形、色彩構成などによって、澄んだ大気が吹き抜ける爽やかな情景の印象の作品となっている。《南蛮黍》が桃山美術とのつながりが指摘されるのも、

こうした手法が、当時、桃山美術や琳派などに使用された装飾的表現と近いものであったためではないだろうか。

《南蛮黍》での線や色の選択は、実際の情景を再現するためというよりも、平八郎の心中の情景——しかしあくまでその情景は実際の自然より感得したものである——に基づいて決定されている。つまり、簡潔な線や色彩によって構成されるこの作品では、自然の多様な要素の取捨選択が行われているわけであるが、その選択は自己の抱いた情景に基づいており、制作の主体は自己にあるといえる。このような《南蛮黍》での平八郎の制作態度に対し、それまでの平八郎は、細やかなことにまで反応して画面に拾い上げて、それによって自然の美しさを描くことはできていたが、それらはあくまで実際の情景を写しとる、という領域を留まるものに過ぎなかったといえよう。

以上のような《南蛮黍》の検証から、平八郎が桃山美術や宗達、光琳を想い、獲得したのは、一つには、本質を捉えた抽象的表現であるという「装飾」観によって、細やかな写実からの脱却と抽象化をおこなうことを許容する心境。そしてもう一つは、その「装飾」的表現によって自然を表すために、要素の取捨選択を判断していく主体的な自己であったといえる。つまり、平八郎が桃山美術から学び取ったのは装飾化の手法そのもの以上に、それを行うための心構えという点においてより重要な示唆を得たものと考えられる。ただし付け加えておくと、この時点で平八郎が成し得たのは要素を取捨選択することであり、ここから自己の表したいもののために要素を構築していくこと、つまり表現の創造という領域にはまだ及んでいないことには留意したい。

ところで横川毅一郎は平八郎の自然愛の発揮が《南蛮黍》での飛躍を遂げさせたとする主旨の言葉を述べているが、これは「第3章5節平八郎における写実の意義」において述べた、平八郎の日常の何気ないものへの敬愛のうえにある“人智の他の存在”としての自然という素朴な価値観を自由に発露することを成し得たことを意味している。平八郎には軽い俳画のようなものへの関心があったが、それを抑えて過ごしていたことを振り返る随想をすでに紹介した。そしてその随想には続きがあり、そこで平八郎は、

最近私は、私の尊敬する知己先輩から、頻りに身に浸みる忠言を受けるが、夫等の人達の殆んど期せずして私に要求するものが、私の態度の自由への解放を意味してる様に感ずる、『大胆になれ、勇気をだせ。』『複雑になれ、単調過ぎる。』『悪人になれ、もつと憎まれ者になれ。』そうした言葉が皆私に^{ひしひし}轟々と思ひ当る、感謝に堪えない、と同時に秘かに自己を内省すると、此最近に於ける数年は、私にとって余程大事な時機の様な気がする、先達知己の忠言に逆かない自己を伸ばす為めに私にも多少意識して生活改善をする必要が迫って来てゐる様な気がする、(後略)²³⁴

²³⁴ 福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」(『大毎美術』9(2)、1930年)、p10.

と述べており、平八郎自身も生来の自分を解放することの重要性を感じていたことがわかる。なによりも、大正期に宗達、光琳が個性によって評価されたように、当時の価値観では自己を通してこそ、自然の生命を表現できるものと考えられていたのであり、生来の感覚の解放が芸術には必須であったのである。そして、《南蛮黍》ではこの生来の感覚の解放が果たされたのであり、これを促したのもまた、大正期に桃山美術や琳派の表現と出会ったことによるものと考えられる。

結語

平八郎の作風は「装飾」的であると指摘されることが多く、実際、平八郎が「装飾性」を意識した制作を行っていたのは本人の言葉より明らかである。この点から平八郎はしばしば日本の伝統を正当に継承して、近代的に発展させた作家として語られることがある。

しかし、その日本の伝統的特質として認識される「装飾」性は、日本人が自ら自覚していたものというよりも、19世紀末頃、西欧での美術の変革における「装飾美術」の動向の一部が日本にも流入してきたことで形成された認識であった。この動向のなかで行われていた日本の伝統的造形を「装飾性」によって礼賛する評価が日本にも受け入れられ、日本美術の誇れる特質に「装飾性」が位置づけられていっていたのである。

平八郎が画業の形成期を過ぎて時期は、「装飾」的な日本美術という認識が既成事実となっており、その上で、「装飾」を単なる美観を繕うためのものではない、より高次の芸術表現としてその内容を多様な概念によって語っていた時期であった。そして、そこでは琳派やその源流に位置づけられた桃山時代の単純化や強調といった抽象化の手法と色彩や配置の構成によって自然を表現する造形に対しても、大正期に盛んに主張された「個性」や「自己」、「生命」を適用した評価を行っており、平八郎が「装飾」的表現に関心を示した時、「装飾」的表現は抽象化によって自然の「本質」や「生命」を表すことの出来る表現として平八郎に受け入れられたのではないだろうか。

こうした価値観の受容によって、平八郎は一つには、細やかな写実からの脱却と簡略化や変形をおこなうことを許容する心境。そしてもう一つ、その「装飾」的表現によって自然を表すための、要素を取捨選択するための主体的な自己を獲得し、《南蛮黍》というこれまでとは大きく異なる表現に踏み切ることができたのではないかと考えられるのである。また、《南蛮黍》において意義深いのは、平八郎元来の素朴な自然愛が発揮されたことであり、表現において「自己」が重視されていた当時においてこれはより重要な変化であるといえる。

ただし留意したいのは、平八郎は大正期の「装飾」観の受容によって、大きくその画業を進展させることができたが、この時点で得た「自己」は要素の取捨選択に関することまでであり、要素の構築は桃山美術の様式に依拠しており、表現を自己の表したいもののために創造するという領域にはまだ及んでいないことである。

平八郎が《漣》の表現に至るには、真に主体的な自己を獲得する必要があった。それはこの後、六潮会というジャンルを超えた交流を通して、洋画の近代的な美術思潮に触れる事で、

完成されて行く。次章から、この六潮会によって得られた価値観がどのようなものであり、それがどのように平八郎に影響したことで、《漣》の表現に至ったのかを考察していく。

第6章 主観による「写実」

導入

1節 六潮会の結成

2節 「実」の転移と新しい「写実」

3節 フォーヴィスムの日本的展開

4節 大正期の南画再評価

5節 「日本的油絵」

結語

導入

本論は平八郎の言葉である「写実を基本にした装飾画」に着目し、平八郎が「写実」と「装飾画」という言葉にどのような認識を持っていたかを明らかとすることで、福田平八郎の画業の理解を試みるものであるが、ここまでの論述で、まずはごく初期頃に中井宗太郎の助言より「写実」が制作の指針となったことを述べた。しかし、平八郎は《南蛮黍》にて表現手法を大きく転換し、「装飾」的表現を行う。そしてこの作品以後これまでのような細やかな描写はみられなくなる。しかし、ここで平八郎は「写実」の指針まで転換していたわけではない。

《南蛮黍》の翌年、1930年（昭和5年）第11回帝展に平八郎は《緋鯉》（図版31）を出品した。難波専太郎が「豪放な筆致で、強力な現象を描いた「南蛮黍」とは、右と左の相違いである。」²³⁵と述べるように、《南蛮黍》とは一転した静かな余情のただよふ作品である。そして大口理夫はこの《緋鯉》について次のように述べている。

この画に於ける熟慮は、絵画以外の、趣好とか自然の再現に関するよりもその絵画性（造型）に最も多く深く係はつて居る。言換へるとこの画は装飾性に価値を認めなくてはならないのであるが、それは必しも低次的な装飾性ではなく、総てのもの——実在性更に精神性さへも——含む底のものであつて、それは造型に対する鋭敏な感性とそれにも増して造型に対する自覚によつて初めてかちえられるものである。かゝる傾向は近代美術思潮の反映と見ても誤ないと思ふ。しかし単なる模倣や他から律せられたのではなく、動機が他から加へられることあつたにせよ、自律的に内奥から開発されたところであり、それ故にその装飾性は静かな深さをたゞへて居る。平八郎は自己の中に潜む現代の画家たる素質を度々の脱皮の後にこゝに育成した。²³⁶

大口のこの言葉は、当時の「装飾」の概念と「絵画性」や「造形性」の関連がうかがえる

²³⁵ 難波専太郎「福田平八郎伝」（『五人の画家』、美術探究社、1957年）、p116.

²³⁶ 大口理夫「福田平八郎論」（『日本美術』2（3）、1943年）、p30.

ものであり興味深いが、これについては後に触れることとし、本章で注目したいのは《緋鯉》の「装飾性」の内容として、精神性と共に実在性を挙げている点である。この大口の述べる実在性もまた、《南蛮黍》で横川が指摘していたような、平八郎がこれまで培ってきた写実の態度によって支えられているものと考えられる。そのため、この《緋鯉》も平八郎の「写実」の指針が息づいた作品とみなされていたと考えられるのである。しかし、一見簡略な表現の《緋鯉》のどういったところに、写実性を見出せばよいのか。

平八郎のこの《緋鯉》の後、ますますデフォルメされた表現を推し進めていく。「写実を基本にした装飾画」という言葉は平八郎が77歳の時の発言であり、作風が変化した後も「写実」が基本にあったことを読み取れる。しかしそれは表現造形の変化から、《鯉》を描いた時の「写実」とは異なる意味合いを持つものとなっていたのではないかと予測されるのである。では、この平八郎の新たに獲得したであろう「写実」はどのようなものであり、どのように制作に関与していたのか。《漣》の要素を極限まで切り詰めた表現に至る道筋も、この「写実」について考察をしていくことから解明される。そしてこれによって「写実を基本にした装飾画」の意味も導き出されるのである。

そのため、本章ではこの平八郎が新たにした「写実」の概念について考察を行っていくが、先に言ってしまうと、平八郎の「写実」観の転換は、時代的にその内実が変遷していたことに連動したものであり、この変遷に伴う動向と対面することとなったのが“六潮会”であったと考えられるのである。

“六潮会”とは立場の異なる美術関係者によって結成された会であり、この会に参加していた3人の洋画家達も大正末頃から変化していく「リアリズム」や「写実」と関与のある作家であった。そのため、この会の洋画家らを取り巻いていた思潮を明らかとすること、それが平八郎の転換を促した思想に迫っていくこととなる。彼らを取り巻いていた思潮は、フォーヴィスムや南画そして日本的油絵といった、現代の視点からはつながりの見えにくい話題を通していくこととなるが、これらはすべて「写実」の観念から読み解くことが可能であり、それは大正末頃から変化する「実」や「写実」、「リアリズム」の姿を捉えることに繋がるのである。

1節 六潮会の結成

平八郎自身が明確に「写実」の概念を新しくしたのは、《緋鯉》を描いた1930年（昭和5）の7月に結成された六潮会での交流が契機となっていたと思われる。大口は《緋鯉》にすでに平八郎の新しい「写実」概念を見出していたが、六潮会で得た価値観は《緋鯉》よりも、1932年（昭和7）の《漣》において本格的に発揮されたものと筆者は考える。

そもそも六潮会は、1928年（昭和3）に結成された洋画家の中川紀元と木村莊八、美術評論家の外狩素心庵、横川毅一郎による蛙声会（あせいかい）という親睦会を前身としている。この会は、実利のためではなく、尊敬と信頼と友愛によって集った会員が政治や外交、一般文化、芸文全般など種々の、互いの啓発に役立つ事柄を話し合い、これによって人間的

研鑽を努めることを意図した集まりであった。当時の美術界は、世間や美術界に何らかの主義主張を表明する様々なグループが結成されていたが、そのなかにあつてこの集まりは、むしろ自己批判を目的とした集いであり、世間も蛙声会という集いを認知することはほとんどなかったようである。1930年に外狩素心庵が会の拡充を提案し、これに会員らも賛同したことで、蛙声会に形成されていた性質を損なうことなく、それでいてこれを発展させるような人物に声かけられることとなった。その人物が、日本画家の福田平八郎、中村岳陵、山口蓬春、洋画家の牧野虎雄であり、この4名が加わることで六潮会は結成されたのである。蛙声会が世間に知られていなかったこともあり、六潮会という超党派のグループは、世間の目には突如現れた集まりとして映ったようである。²³⁷

以上のような結成の経緯によって、六潮会は蛙声会の精神を引きついでいたこともあり、この会に集ったメンバーはそれぞれ異なる団体に所属²³⁸しながら、穏健な雰囲気の中で忌憚なく互いに意見を交わし、批評し合い、各々がこの集まりでの交流を自己の創作の糧としていた。それは六潮会第一回展覧会図録の序文に「六潮会は美術諸般の研究を目的として昭和五年友好的の研究団体として成立し、爾来会員相互の親睦裡に各般の研究を遂げて来た」²³⁹と述べられていることから伺われる。六潮会は1932年（昭和7）から毎年展覧会を行った。そして1940年（昭和15）の第9回展を六潮会十周年展覧会と銘打って行い、この回をもって定期展覧会は終焉している。しかし、これは会自体の解散ではなく、その後も会員同士は親交を続けていた。

この会に集った作家は当時、それぞれ中堅の作家として活動しており、画業の曲がり角に立っていた作家も多い。この会での交流が画業に与えた影響はそれぞれに意義深いものであったと思われるが、その中でも平八郎の場合、六潮会の交流は決定的な影響を持つものだったと思われる。

次に引くものは、横川毅一郎によって記述された、平八郎の六潮会における交流の所感であるが、平八郎がこの交流にいかん感激していたかが伝わる文章でなので、長くなるが省略することなく引用する。

今度の上京で僕は随分と成長した。今までの生活の経験が如何に小さかったかと言うことを経験したし、また、芸術や人生に対する考え方にも、随分と欠点のあることもわかった。殊に油絵を描く人達から教わったことや、聞かされた話は、僕にとっては大部分未知の事柄だったので、自分が今迄考え及ばなかった事物を知ったばかりでなく、

²³⁷ 横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年、p 91—94.

²³⁸ 日本画家のそれぞれの所属は、中村岳陵が院展、山口蓬春は帝展、福田平八郎も帝展の所属であるが、メンバー内ではただ一人の関西圏からの参加であった。洋画家では中川紀元は二科会、木村荘八は春陽会、牧野虎雄が帝展でそれぞれ活動していた。

²³⁹ 『六潮一海第一回展圖録』、六潮会、1932年。（引用は宗像晋作「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』2、2018年、P32から）

自分の小さな世界だけで、完全だと思い込んで居たことが、飛んだ不完全なものだったことに気付いたし、また自分独りでは不安心に思っ居た事に確信が出来たりもした。兎に角、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。

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、友愛によって沢山に身に着けることが出来た。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、小さな喜びに浸って、詰らない事柄にこだわりながら、進展のない生活の中で、安易な気持を持ち続けて往ったに相違ない。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ゝわるわけだ。そして、これは少し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。昨夜も会合が済んでから、牧野さんと一緒に四谷の「丸梅」という料理店へ往って、そこで朝の四時近く迄話し込んでしまったが、牧野さんは、物ごとに対するこだわりの多い、そしてまた、根源のよしあしを忘れて、末梢ばかりに心を浪費して居る僕達日本画家に共通する宿弊を、忌憚なくたしなめて呉れたが、これは僕に執っては大きな教訓だった。牧野さんの話は一々領けることばかりで、僕はその場で、これは随分勉強になったナと思ったが、京都に居ては、こういう大切なことを、むき出しに、ずけずけと言って呉れる人はないから、つい自分の小さな狭い世界の中で、独りよがりな生活を続けることになってしまう。²⁴⁰ (傍点は原文まま)

ここで述べられていることから、平八郎の画業の上でいかに六潮会での交流を意義深く思っていたのかが伝わる。このような平八郎の述懐と六潮会以後の作風の変化から、多くの先行研究が平八郎における六潮会の重要性を指摘している。例えば河北倫明は、六潮会の意義を次のように推測する。

六潮会時代の教訓が具体的に何であったか、それは私は知らない。けれども、こういう風には見えないだろうか。つまり、画家が面白いと感じたものを、その要所だけを、そのまま直截に、余計な修飾などをほどこさずに表わすこと。自然の色相、その構成や配

²⁴⁰ 横川、前掲書、1949年、p97-99.

合や動きが面白いのなら、それだけを最も効果的に出してみる。従って、まわりの通念に適合するように効果を歪めることもないし、無用な部分を無駄に組合わせて、徒らに四角ばった画面をデッチあげる要もない。その画家の器量で掴みうる要所だけで、それを直截に端的に出してみれば勝負をしよう。事実ありもせぬものを思わせぶりにやってみると、何の役にも立たないのではないか。つまり、これは近代絵画の一種能率的と云うていい態度であるが、そういうものを暗示されたと見えないだろうか。²⁴¹

河北は、「画家が面白いと感じたものを、その要所だけ」「自然の色相、その構成や配合や動き」「それだけを最も効果的に出してみる」といった、造形性に重きを置く能率的態度に近代性を見出し、平八郎の作風にみられるようになるこれらを六潮会での交流によるものとする。確かに、六潮会以後の平八郎はこうした傾向を強めており、六潮会の効力は河北の述べることに同意される。しかし、この河北の推測は平八郎の画業を理解していくための示唆に富んでいるが、本章の目的である平八郎の「写実」観と六潮会との関与を直接言及するものではない。

岡崎麻美の論考では平八郎における六潮会の意義について、洋画家らから自由なものを見方と作画態度を学び、自己の画業を顧みる機会となったのではないかと述べ、マチスに直接師事した中川紀元と日本化されたフォーヴが平八郎の色彩を主体とする造形に示唆を与えたのではないかと、やや具体的な指摘がなされているが²⁴²、他の六潮会の作家らの影響については触れられていない。

他の研究でも、六潮会の重要性を指摘しているが、その意義については心情や造形について概説的な解説を述べるに留まるものが多く、「写実」や「リアリズム」の観点から言及するものはほとんど見られない。ではなぜ、平八郎の「写実」観の転換は、時代的にその内実が変遷していたことに連動したものであり、それに伴う動向との対面が六潮会であったといえるのか。

まず、そのつながりは横川毅一郎の言葉から手掛かりを得られる。

平八郎は、伝統の奴隷にならず、伝統を創造のモメント（契機）にして新しい形式と様式とを創ったが、その基盤となった写生も、矢張り伝統主義から離れ、寧ろ逆に西欧的な規範を追って、感性の拡充に努めた。彼の写生的方法は、この意味では、近代リアリズムの線に沿って居ると言うことが出来る。今日の日本画の、大部分の欠陥が、近代リアリズムの洗礼を受けて居ない点にあることが指摘されて居るに反し、平八郎様式の基礎が、リアリズムの尊重の上に置かれて居ることを、あらためて理会しなければなら

²⁴¹ 河北倫明「福田平八郎」(『芸術新潮』5 (5)、1954年)、p194

²⁴² 岡崎 麻美「近代日本画史における「平八郎様式」：福田平八郎筆《漣》を中心に」(『美学論究』15、関西学院大学、2000年)、p59.

ないのである。²⁴³

ここで「リアリズム」という言葉が、「西欧的な規範を追って、感性の拡充に努めた」、「近代リアリズムの線に沿って居る」、「平八郎様式の基礎が、リアリズムの尊重の上に置かれて居る」等、西欧由来の感性によると説明され、くり返し使用されている。ここで横川が想定している「リアリズム」の内容は自然主義的な視覚の再現に努めるものではない。では、その内容はこういったものか。それは矢内原伊作の論考²⁴⁴を参照とすることで当時の認識をうかがい知ることができる。

伊原はまず、日本画がヨーロッパの絵画に比べて装飾的といわれる場合、一つはリアリズムの欠如、もう一つは人間の精神を変革し高める思想内容の欠如を意味すると述べる。そして、ここで日本画に欠如しているリアリズムとはルネサンスから19世紀に至る合理主義的観察の態度のもので、この点は確かに——全くないとまでは言えないが——日本には存在しないことに同意する。しかし、こうしたリアリズムはリアリズムの一部でしかなく、しかも芸術的生命がここにあるわけではないため、こうしたリアリズムがない事は芸術にとってなんらマイナスとならないと述べる。そして真のリアリズムを次のように述べる。

現実の外形を模写するのではなく、現実の奥深い生命を抽象によつてつかみ出す能力にあるのであり、それは客観と主観、写実性と装飾性が一つに結びつく次元に属するのである。²⁴⁵

ここで矢内原が述べる真の「リアリズム」は、平八郎が自身の制作を「写実を基本にした装飾画」と述べたこととの対応を予感させるものであり、平八郎の意識もこうしたところにあつたのではないかと思われる。しかし、当時と現代では思想や言語の環境が異なっており、この言葉だけでこの言葉の意味する「リアリズム」を理解するには注意を要する。「現実の外形を模写するのではなく、現実の奥深い生命を」と述べることについては、ここまででも扱ってきた「生命主義」の思考の関与を想像できるが、「客観と主観、写実性と装飾性が一つに結びつく」の意味するところは、大正期から昭和期にかけての美術思潮の理解が必要となってくる。そしてそれは、六潮会の洋画家達、中川紀元、木村荘八、牧野虎雄らを取り巻いていた思潮を辿ることでもある。平八郎は前述した六潮会についての述懐で、洋画家達との出会いに大きな感銘を受けたことを述べていたことから、六潮会の洋画家達への理解を深めることは意義深いものと思われる。そのため、まずは彼らの創作環境について「リアリズム」や「写実」を軸とした検証を行いたい。

²⁴³ 横川、前掲書、1949年、p154.

²⁴⁴ 矢内原伊作「現代を擔う人・12 福田平八郎」(『芸術新潮』9(12)、1958年).

²⁴⁵ 矢内原、前掲資料、1958年、p112.

2節 「実」の転移と新しい「写実」

六潮会が結成されるよりも以前、1920年代に洋画家の間で、「写実」の語られ方に変化が見られた。「写実」については第3章でも扱ったが、そこでの「写実」は細密な描写や強い陰影の使用など、ものの皮相部より視覚的に存在の「実」に迫るものだったといえる。これは、手法からアプローチされた写実であり、そしてなによりも自己の形成と発達にかかわるものであった。写実の実践が、主観と客観の関係を育み、内部世界と外部世界が充実されていくことで主体としての自己が形成されていくことを北澤憲昭の考えに立脚しながら示した。しかし、この主客の関係は、生命思想を根底に主体的な自己を求める時代性により、内面や主観に重心が移っていったのが大正期の様相であった。こうした「自己」に重きを置くようになった「写実」が、本章で扱うこととなる写実である。

そもそも「写実」という言葉の成立は1890年代初め頃ではないかとされる²⁴⁶。それ以前の日本でリアルを意味する語は、中国に由来する、主に神仏や肖像に使用された「写真」と、花鳥に対して使われた「写生」の語、これらの語が混用された「真写」や「生写」といった表記が存在していた。

「写真」の語は、高橋由一が「泰西諸州ノ画法ハ元来写真ヲ貴ベリ」²⁴⁷と述べていることから、「写真」はフォトグラフィーを示しているのではなく、いわゆるリアルや真に迫るという意味で使用されていたことが分かる。18世紀後半になり、写真の技術が来日すると、これに「写真術」の語が充てられる²⁴⁸。一方で「写生」の語は、明治維新後にスケッチの意味となっていく²⁴⁹。

佐藤道信によると、「写真」の語はその由来のために、神仏や貴人の「真を写す」という“理想化”と“聖性”のニュアンスが付与されていたものであった。そしてその一方で、ありのままを写す「実」の描写は“俗”であった。一方で「写真」が技術としての言葉となり、一方で旧来の迫真的の意味が分化して「写実」の語が成立するには、この“俗”性の除去が必要であり、その役割を担ったのが、西洋のリアリズムや、理論面での実在論的な美学哲学だったのではないかと述べるのである。そうして、「写実」の語から“俗”性が除去され、「リアリズム

²⁴⁶ 北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』、東京美術、2014年、p131-132.

²⁴⁷ 柳源吉編『高橋由一履歴』1892年。（青木茂・酒井忠康編『美術』（日本近代思想大系17）、岩波書店、1989年.

²⁴⁸ 木下直之は従来絵に使われてきた語が充てられたことは、当時、写真は精巧な絵を見る感覚で受け止められていたことを示すエピソードであると述べる。（木下直之『美術という見世物：油絵茶屋の時代』平凡社、1993年、p202.）

²⁴⁹ 北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編、前掲書、2014年、p131-132.

ム」と「写実」の関係が成立していくと、「リアリズム」はかつて中国で対象への作者の姿勢を示すものであった「写真」や「写生」の語や、胸中の真（リアリティ）を表す「写意」と交錯していき、「ありのまま」（リアル）、「あるがまま」（ナチュラル）、「思うがまま」（リアリティ）の意味にも通じてき、リアリズム概念は多様化していったという見解を佐藤は述べている²⁵⁰。これはつまり、一度、高橋由一の「写実」に見られた主体、客体の分離による西洋的なリアリズムがそのまま発達するのではなく、東洋的な思想の土壌によって、再び主客の連続した認識によるリアリズムに重心が移っていく余地のあるものであったことを意味する。こうして1920年代、大正期後半頃の日本では、「写実」や「リアリズム」に対する独特な価値観を示す叙述が豊富になされるのである。

この時期の「写実」の動向について、永井隆則が詳細な検証を行っている²⁵¹。永井によると、まず写実は本当の芸術への道であるという認識がなされいた。「写実」を芸術の入り口とする考えは、第2節で扱った細密描写傾向の写実と同様であるが、ここでは、自然主義的写実、模倣的写実の皮相的な形似を問題とするものではないことは共通認識といってよいほど当然のものとして了解され、そのうえで「実」の内容が問題にされていた。こうした新しい「写実」の認識がうかがえる叙述として、永井は木村荘八と川路柳虹の発言を示す²⁵²。

セザンヌの画面から或る未来への画道を洞察した。汎印象派が掘り起こさずに浅く横へ外れたリアルの根のものがセザンヌにあり、猶そのセザンヌの根から、更に々々写実を将来へ展開させる技道が謎の様に閃き、闇の光りの様にまたゞくのを見た。²⁵³

これは木村荘八の言葉であるが、セザンヌにリアルがあり、写実への道を開くものとする内容から、「写実」を印象派以前の自然主義的な形似の問題として捉えていないことがわかる。そしてこうした写実が画技の大道であるという考えを木村は持っていた²⁵⁴のである。詩人であり美術評論家の川路柳虹にも同様な考え²⁵⁵が見られる。そして川路は、「写実」は「吾々の眼がいかにかにその本体をみとゞけるかに一切の問題はかゝる。」²⁵⁶ことを述べ、芸術家が自然を捕らえるということは「吾々の優れた主観が自然を捕へる」²⁵⁶ことであり、「出来るかぎりの力をもつて実在を観抜くこと、そこから彼の自由な精神を生み出すこと、この二つにして一つな精神、それこそ写実の大道に即する芸術家の永遠な歩みである。」²⁵⁷と、

²⁵⁰ 北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編、前掲書、2014年、p132-133.

²⁵¹ 永井 隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年、p157-199.

²⁵² 永井、前掲書、2007年、p159-160.

²⁵³ 木村荘八「近代絵画の道（下）」（『みづゑ』206、1922年）、p3.

²⁵⁴ 木村、前掲資料、1922年、p2.

²⁵⁵ 川路柳虹「寫實の大道」（『みづゑ』254、1926年）、p154.

²⁵⁶ 川路、前掲資料、1926年、p155.

²⁵⁷ 川路、前掲資料、1926年、p255.

これが芸術家の取るべき道であると主張する。ここで川路が述べることから、ここでの「写実」は“主観”が要所となっていることがわかる。大正期の細密な描写による写実は、内面を充実させる個性発生の場であったが、この新しい「写実」では個性はもはや前提となっており、その個性の主観がどのように自然を捉え、それは如何にすれば表せるかが問題となったいたのである。

永井はこうした新しい「写実」が表現しようとする、個性の主観を介してこそ得られる「実」について、内山義郎、相良徳三の叙説²⁵⁸を手掛かりに、次のように要約する。

「写実」の「実」とは、作家が自然について実感した真実性と作家の眼が捉えた自然の具体的姿が共に失われることなく統一された現実感であった²⁵⁹

つまり、1920年代以降の「写実」は、作者の感じていることが「実」であると考えており、これを表すための表現が主観を機軸にして模索されるのである。それはもはや視覚の客観的な再現性など問題ではなかったのである。

では、こうした主観を要所とする写実の造形はどのようなものであったのか。それはまず、主観は自然を自己の精神に一体化されたものであること、つまり作者の感じていることがそのまま「実」であり、そのうえでの表現造形は変形や簡略化、強調、線への要約等の手法をとるものであった。そして、こうした写実の実践は、セザンヌを筆頭に後期印象派の作家らに実践されたものとみなされていた。例えば洋画家の伊原宇三郎は、自然主義ではなく、極端な内面や個性重視の主観主義からも区別される写実²⁶⁰を「大写実」と言い表し、それは作家の個性によって自然を捉えられるものであるという考えを示している。

かゝる視覚にのみ依る写実から更に一步を深めて、作家の個性を徹して、自然の内面に持つてゐる精神を捉へる大写実に到達したのが後期印象派で、其後の美術の進むべき形而上、形而下両問題の重大な扉を開いたものである。²⁶¹

ここで「大写実」は後期印象派によって切り開かれたと述べられているが、その後期印象派の造形について、「一本の線を引張つてもセザンヌやピカソやルオーの線には、恐ろしい程の実在的迫力を持つてゐる。」²⁶²と線に言及したり、

²⁵⁸ 内山義郎「リアリズムに就いて」(『アトリエ』15(1)、1938年)、p18。/相良徳三「寫實と繪畫—新寫實主義繪畫論(四)—」(『アトリエ』15(6)、1938年)、p47。該当箇所の記述は別資料[12]に記載。

²⁵⁹ 永井、前掲書、2007年、p165。

²⁶⁰ 伊原宇三郎「新しい寫實の問題」『アトリエ』8(9)、1931年、p46。

²⁶¹ 伊原、前掲資料、1931年、p48。

²⁶² 伊原宇三郎「新しいリアリズム」『美術新論』8(1)、1933年、p11。

近代的な色の美しさや、もつと絵画を純粹に強力化するために、デフォルメーションやサンプリフィケーションやデコンポジションの様な解釈なり、手法を提示して呉れたり、絵画の中から感傷や文学的趣味や、その他の絵画として第二義的な付帯条件や、要素などを取去る尊い努力を重ねて来てくれてある。²⁶²

と述べ、デフォルメーションは変形・歪曲、サンプリフィケーションは単純化、デコンポジションは分解を意味し、おおよそ視覚の再現ではない造形法に注目しているのである。これは、

自然本来の魂を捉へ、既知、未知の自然の大原則を感得して、それを表現する写実力を持ってみれば、造型美術の必要から、もしその画家が何んな極端な単純化や変形を敢えてしても、写実の大精神は作品に生命を与へるであらう。²⁶³

という考えと対応しており、後期印象派に見られるような変形や単純化された造形を自然の本質をとらえた真の「写実」表現として見なしていたことがうかがえる。そしてこのような、視覚再現から（結果的に）逸脱した造形表現によって、主観が捉えた自然を表すのが「写実」であり、「リアリズム」があるとする考えは、ほかの洋画家や美術評論家らの言葉にも見出すことができるのである²⁶⁴。永井はこうした言説から当時議論された「写実」とは「客観的模写ではなく、主観的真実を画面上で語ることに定義されていた」²⁶⁵と述べる。

こうした、“本質を捉えた真の芸術を生み出すためには、主観を通して捉えることが不可欠である”という創造の際に“主観”に重きを置く考えは、大正期の個性、自由、自己を尊ぶ思潮と地続きのものであるが、この“主観”による写実の思考には、佐藤道信が述べたような「写実」と「写意」の交錯があり、リアリズムは胸中の真（リアリティ）を表す「ありのまま」（リアル）、「あるがまま」（ナチュラル）、「思うがまま」（リアリティ）といった概念の多様化につながっていったものと考えられる。これが、近代において、高橋由一の「写実」にみられ認識法がそのまま発達することなく、東洋的な発想によって、再び主客の連続した認識によるリアリズムに重心が移っていったということである。ここでは、世界はすべて主観や内面の問題として認識されるようになっていたのである。

こうした“主観”に重きを置かれた新しい写実を本論では“主観による「写実」”と称して論を進める。この新しい「写実」の内容は①「作者の感じていることをそのまま「実」とする」、そのうえで②「表現造形は客観的な見え方の形似を問題とせず、変形や簡略化、強調、線への要約等の手法によって個人の実感を直截に表す」、そして、こうした写実の実践は③「セ

²⁶³ 伊原、前掲資料、1931年、p51.

²⁶⁴ その他の洋画家らの新しい「写実」の造形についての言葉は別資料[13]に記載。

²⁶⁵ 永井、前掲書、2007年、p164.

ザンヌを筆頭に後期印象派の作家らと共通性が見出されていたもの」である。

“主観による「写実」”の造形や理論は「写意」の系譜と「写実」の交錯によって、「写実」が多様性を含む余地を持ったことで展開されたものである。六潮会の洋画家達もそうした展開に伴う動向——具体的には大正期の南画再評価や日本化されたフォーヴィスム、日本的油絵といった動向——の渦中に位置していた。そのためこれらの動向を巡ることで、“主観による「写実」”がどのような芸術を展開していたかを確認していきたい。そして、次章において本章で確認されたことを踏まえ、福田平八郎と六潮会の洋画家達との関連に注目することで、“主観による「写実」”が福田平八郎の制作に及ぼしたものについて結論を出すこととなる。

3節 フォーヴィスムの日本的展開

新しい「写実」観である“主観による「写実」”は、一つにはフォーヴィスムの日本における展開にみられた。フォーヴィスムは西洋において伝統的美術を乗り越えようとする動向の一つであるが、そうした時代的背景を持たない日本では、その奔放な造形を独自の観点によって理解し、フォーヴィスムという名のもとフランスにおけるそれとは異なる思想と造形表現を展開していた。その違いは、後にフランスに実際のフォーヴの作品を見る機会を得た日本の作家らの言葉²⁶⁶に、当時の日本とフランスの作品の差異を自覚した言葉にも示されており、日本におけるフォーヴィスムの動向は特殊な形で展開したものであったことがうかがえるのである。この日本的フォーヴでは主観的なものの見方が問題となっており、ここにリアルが問われていたのである。

フォーヴィスムは1900年代に隆盛したフランス画家たちによって試みられた絵画運動であり、主要な画家としてアンリ・マチスやアンドレ・ドラク、モーリス・ド・ヴラマンク、ジョルジュ・ブラックなどが挙げられる。フォーヴィスムは、純粋な色彩の効果を重視した絵画造形であり、目に映る光景に従属した色ではなく、感覚に映る色によって構成される造形は、原色の使用や強い色彩の対比により、どこまでも明るい絵画世界が展開された。

その表現は、ゴーギャンやゴッホなどポスト印象派の原色の使用や構成による強い色彩表現や荒々しい筆触、ジョルジュ・スーラやポール・シニャックらによる印象派の色彩理論を科学的に推し進めた色彩の点描技法といった、さまざまな技法の混合からなっている。その激しく、一見無秩序に氾濫する色彩は「フォーヴ（野獣）」のようであると揶揄されたことがこの運動の命名となったとされている。しかし、「フォーヴィスム」を明確に定義する様式は存在せず、印象派の末期形態、より具体的には、新印象派の理論的完成による弊害である絵画表現の形骸化に反発するものであり、過渡的な現象であるともいわれる²⁶⁷。実際に、

²⁶⁶ 「座談会フォーヴィスム回顧」（『別冊みづゑ』44、美術出版社、1965年）、p104-113.

²⁶⁷ 本江邦夫「第II章 フォーヴィスムとドイツ表現主義」（『フォーヴィスムと日本近代洋画』、

フォーヴとされる画家たちがフォーヴの傾向を示したのは数年の間であり、次第に各々の作風へと転じていくことも「フォーヴィスム」が過渡的現象とされるところである。

このフォーヴィスムの動向は、数年のタイムラグを経て日本にも紹介され、これに魅了される日本の作家も少なくなかった。ただし日本では、現在の視点からフォーヴィスムに分類される作品や画家らを、当初よりフォーヴィスムとして認識していたわけではなかった。

日本へのフォーヴィスムの波及は 3 つの動向に分けて考えるのが通例となっている。まず、第 1 次移植は大正初期頃の斎藤与里、岸田劉生、高村光太郎、萬鉄五郎などによる「フェウザン会」の活動、第 2 次移植は大正期中頃、第一次世界大戦後にフランスに留学し、実際にフォーヴィスムの作家や作品と接して学び、この成果を日本に持ち帰り、二科会での活動で示した中川紀元によるもの、そして第 3 次移植を、大正末から昭和初期頃の里見勝三、前田寛治、佐伯祐三らによって結成された「一九三〇年協会」やこれに続く「独立美術協会」の活動とみなすものである²⁶⁸。なお、ここで注意しておきたいのは、これらの活動は連続したつながりを持って発展していたわけではなく、担い手が入れ替わりながら展開していたことである。それは例えば、第一次移植期の作家らがそのままフォーヴの表現を続けたわけではなく、各々の関心を別の表現へ向けていき、彼らの活動がその後の日本におけるフォーヴ展開につながっていたわけではないことなどに示される。

第一次移植とされる頃の認識では、フォーヴィスムの作家は後期印象派に含められて考えられていた。それは、日本の近代美術に大きな影響をもたらしたハインドの著書『後期印象派』(『The Post Impressionists』1911)にて、ゴッホ、セザンヌ、ゴーギャンらと共にマチスも論じられていたことによる。これによりマチスが後期印象派として認識されていたことは、例えば、萬鉄五郎がハインドの著書に傾倒していたとする証言²⁶⁹とともに、日本におけるフォーヴィスムの最初の代表的作品²⁷⁰とされる《裸体美人》描き、この作品について「ゴッホやマチスの感化のあるもの」とこの 2 人の作家を並べて述べていることや、フェウザン会への「ゴーガンやマチスやセザンヌの模倣」²⁷¹という批評から、こういった作家が同列に扱われていたことにうかがえるのである。しかしこの時期に全くフォーヴィスムという言葉が見られなかったわけではない。田中淳は、石井柏亭が 1912 年に「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」²⁷²と題する一文を発表しており、ここでは理解に曖昧なところもあるが、ヨーロッパの前衛美術についてほぼ正確に伝えていることからフォーヴィスムへ

1992 年)、p108.

²⁶⁸ 小倉忠夫『日本洋画の道標』、京都新聞社、1992 年、p47-48.

²⁶⁹ 小林徳三郎「萬鉄五郎君の遺作室記録(一)」(『アトリエ』5(6)、1928 年)、p35.

²⁷⁰ 今泉篤夫「萬鉄五郎」(『現代日本美術全集』6 卷、角川書店、1955 年)、p41.

土方定一「萬鉄五郎ノート」(『三彩』154、1962 年)、p20.

²⁷¹ 内田魯庵「フェウザン会を見て」(『読売新聞』1912 年 10 月 25,26 日).

²⁷² 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」(『早稲田文学』85 号、1912 年).

の認識が全くなかったわけではないことを指摘している²⁷³。

第2、第3次移植は、第1次が複製図版による接触であったのに対して、留学によって実際にフォーヴィスムの作家や作品と直に接していたことが大きく異なる点である。しかし、第2次の場合も、日本の画家がフォーヴィスムに接触した時、フランス現地では既にフォーヴィスムの動向は終息し、フォーヴィスムの作家はかつての強い色彩による表現にとどまらず各々の画風に転じていたため、現在の認識における強い色彩のいわゆるフォーヴィスムらしいフォーヴィスムの摂取が行われたわけではなかった。六潮会のメンバーである中川紀元は、マチス本人から指導を受けており、第2次移植の主要な役割を担う日本のフォーヴィスムの旗手とされるが、ここで紀元が日本に持ち帰ったマチスの画風もフォーヴ期のもではなく、色彩を抑制した古典回帰の傾向を示したもので、紀元の作品に影響したのもこの時期のものであった。紀元がフォーヴィスムをどのように認識していたのか、それを知ることのできる言葉が残されている。

巴里にみた頃見たドランの作品の数々はどんなに自分を刺激し感嘆させたことだろう。初期の印象派風の奇麗な原色を大きなタッチでならべたもの、セザンヌの影響を受けた稍、立体派風の強いアクセントのもの、それから自由画のようなフォーヴ的のもの、どれもみんな素敵だった。

そのうちでも自分の一番好むものはフォーヴ的のものだ。これが最もドランらしい気がした。²⁷⁴

牧野研一郎はこの紀元の「印象派風のきれいな原色を大きなタッチでならべたもの」という言葉から、現在の視点では、ドランのフォーヴ期の作風として考えるものを紀元は印象派風とみなしていたことを指摘し、フォーヴ的とみなしていたのは、ドランがフォーヴ期の後にシェナ派にひかれ古典的な作風を示していた時期のものではないかという推察を行っている²⁷⁵。

第3次移植では、ヴラマンクに師事した里見勝蔵や佐伯祐三、帰国後にフォーヴに傾倒した前田寛治らによって結成された「一九三〇年協会」²⁷⁶がフォーヴィスムの推進団体とみ

²⁷³ 田中淳「第三章 フォーヴィスムの日本への波及」(『フォーヴィスムと日本近代洋画』、1992年)、p145.

²⁷⁴ 中川紀元「底の深いパッション」(『中央美術』14(3)、1928年)、p67.

²⁷⁵ 牧野研一郎「第四章 フォーヴィスムの日本的展開」(『フォーヴィスムと日本近代洋画』、1992年)、p188.

²⁷⁶ 一九三〇年協会：洋画団体。1926年(大正15)にフランス留学の経験を経た洋画家ら、木下孝則、小島善太郎、佐伯祐三、里見勝蔵、前田寛治の5人によって結成された。同年に第1回展を開催し、第2回展より公募展形式となる。明治以来のアカデミズム化した外光派やプロレ

なされている。この団体は第 2 回展より作品を公募しており、その公募文には興味深い記述が行われている。

會ては芸術的と呼ばれる夢幻の陶醉に浸り、遊戯的な、装飾的な表徴に満足していた画家達は今や現実に直面し、現実の美を結晶せしめなければならない様になっている。その為には吾々は旧来の所謂日本的因習の桎梏を打ち破り、瀟灑した外光派的觀念を脱却して、歸一的な強い力を以て、又原始的な純粹さを以て貫き、新しい写実を打ち立てなければならない。²⁷⁷

牧野研一郎はこの公募文から、一九三〇年協会の目標は「新しい写実」の構築であり、この檄文はフォーヴ的な方向をとるもの、理智的に現実を捉えようとリアリズムの方向をとるもの、その両者に呼びかけるもので、大正期の前衛芸術やプロレタリア美術にも心が向かず、方向性を見失っていた画家たちに熱狂的に迎えられたと述べる²⁷⁸。そして、牧野研一郎はこの公募文を執筆した前田寛治がフォーヴィズムの作家らについて、

フォーヴィズムとして著名な人達では、以前はマチスもその先頭の一人であったが、いまはヴラマンク、フリエツ、ルオー、スゴンザツク、モディリアニ、ル・フォーコニエーなどである。彼らは事実、実生活において野獸的である。直情流露して、名利道徳に何らかの顧慮も払わない。最も粗野な、だが最も純真な気持ちを愛している人々である。²⁷⁹

と述べることから、フォーヴィズムを原色対比と対象の単純化・歪曲化を特色とする様式としてではなく、「直情流露」する主観的な写実であり、現在進行形の動向として幅広く捉えていたと指摘する²⁸⁰。つまり、1930年協会のフォーヴィズムでは、「写実」とは主観的な感情や感覚を偽ることなく表現することであった。こうした1930年協会のフォーヴィズムを理論的にバックアップするような見解が美術評論家の外山卯三郎によって述べられており、その理論はまさしく、リアルを自己の内面に認め、それを描くことを写実とするものだった。

タリア美術に対抗して、芸術の純粹性を追求した新しい絵画の創造を目的とし、当時の青年作家に新鮮な刺激を与えた。作風はエコール・ド・パリとフォーヴィズムの影響が強い。後にこの会と二科会の作家が主体となって独立美術協会が発足される。

²⁷⁷ 前田寛治「一九三〇年協会第二回公募に当たりて」（『アトリエ』4(4)、1927年）、p75.

²⁷⁸ 牧野研一郎、前掲資料、1992年、p189.

²⁷⁹ 前田寛治『寫實の要件』、中央公論美術出版、1999年、p47.（初出：前田寛治「現代佛蘭西の諸画派に就いて」『美之国』4(4)、1927年）

²⁸⁰ 牧野研一郎、前掲資料、1992年、p189.

この外山の理論について内呂博之は、回を重ねるごとに会員数の増加していった一九三〇年協会の内部分裂を防止するため、協会内を統一するコンセプトを明確にしたものであったと述べる。外山はまず、「写実」と「自然模倣」は別のものであることを明言し、「自然模倣」は自然の智的説明であり、「写実」は「心をもって物を感じることである。そこには論理もなければ又説明も許されない。それは純真な心の表現であり、又純粹な心の感動であると言はねばならない。ここに絵画の写実がある」²⁸¹と述べることで、内部に存在していた「感覚」の重視と「写実」の重視という相容れることの難しい価値観を、「写実」の表現として統合することを可能にするものであった。外山はこうして協会内を理論的に一元化することを行い、対立の解消を試みたというのである²⁸²。そして内山博之は外山の働きは内部に対してだけでなく、一九三〇年協会の普及という外部に対しても貢献していたと述べる。外山は一九三〇年協会を「フォーヴィスム」、「野獣派」と呼び、前田、里見、佐伯らを念頭に、

現在の最も新しい洋画相は正に野獣主義と新野獣主義の傾向を示してゐる。彼等は日本洋画史上に、初めて絵画的写実の問題を提出したと言わねばならない。殆ど自然主義的傾向の専占と思はれた日本洋画界に、正統な意味のレアリテを問題視したものは、これ等の作家であつたと言わねばならない²⁸³

とフランスの動向との関係性を論じることなく、一九三〇年協会の精神的傾向のフォーヴィスムをリアリズムの問題に向き合う最先端の美術運動として称え、「フォーヴィスム」という言葉を積極的な使用することでジャーナリズムにおける定着を目論み、その先鋭として協会の知名度を高めようとしていたのである。²⁸⁴こうして日本独特のフォーヴィスム観が大正末から昭和初期に形成されていたのである。

本来のフォーヴィスムが色彩の可能性によって造形表現の再起を試みた動向であったのに対して、この日本での動向は精神的なものを核とした運動として展開されていた。このフォーヴの視覚の再現ではない造形は、客観的事実を「実」とするのではなく、作者の感じていること、つまり“主観”に「実」を認めるものであり、この主観的「実」を表すために変形や簡略化、強調、線への要約等によって直截に表現されたものであり、そして造形の手本は当時、後期印象派に分類された作家たちのものであった。ここに第2節で確認した“主観に

²⁸¹ 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』金星堂、1931年。（引用は『佐伯祐三とフランス—ヴラマンク、ユトリロ、日本の野獣派』、ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2008年、p50. より）

²⁸² 内山博之「『日本の野獣派』の形成と展開」『佐伯祐三とフランス—ヴラマンク、ユトリロ、日本の野獣派』、ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2008年、p50.

²⁸³ 外山卯三郎「最新日本洋画相の断面」1931年。（引用は『佐伯祐三とフランス—ヴラマンク、ユトリロ、日本の野獣派』、ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2008年、p51. より）

²⁸⁴ 内山、前掲資料、2008年、p51.

よる「写実」”の内容である①「作者の感じていることをそのまま「実」とする」、②「表現造形は客観的な見え方の形似を問題とせず、変形や簡略化、強調、線への要約等の手法によって個人の実感を直截に表す」、③「セザンヌを筆頭に後期印象派の作家らと共通性が見出されていたもの」に当てはまるものであり、日本的フォーヴィスムもまた“主観による「写実」”の造形であったといえるのではないだろうか。

4 節 大正期の南画再評価

“主観”を「実」とする新しい写実観、即ち“主観による「写実」”の発想は、大正期頃の南画の再評価の動向にも見出すことが出来る。ここでは「南画」の奔放ながらも強固さを備える造形を、偽ることのない自由な自己から生み出される芸術としてみなし、こうした表現を生む「南画」の思想や理念を尊んで、これによって近代の芸術は改善されると考えられたのである。そして「南画」に近代西洋の造形との類似点を見出し、対応させていく発想がみられ、それらの表現が発生した経緯や理念についても共通性があると語られていたのである。こうした大正期の「南画」再評価の動向は、主観に重きを置く「写意」という東洋に伝統的に存在する思想と、胸中の事象=主観を「リアル」や「実」とする新しい「写実」が交錯し、日本の造形と近代西洋の造形が接続していく様子が見られる場であった。

この近代の南画の再評価の動向について考察²⁸⁵を行っている酒井哲朗はその関心の高まりを、1917年（大正6）に『国華』330号において、瀧精一、田中豊蔵（滄涼子）が同年の第6回院展の出品作に近世の文人との関連を指摘し、近代の作品の南画的傾向を論じたことや²⁸⁶、同年の南画の特集号である『中央美術』7月号の「新南画の機運動く」と題される文章で「率直に自然を写し、率直に自己の感情を語る事は芸術の生命であらねばならぬ。吾人は此意味に於いて南画的機運の興起を悦ぶものである」²⁸⁷と述べられていることなどより読み取っている。

こうした関心が大正期に続く中で、1922年（大正11）には瀧精一が『文人画概論』を著し、ここで当代における文人画の意義について、第一に、文人の自娛の精神が今日の画を改善し得ること。第二に、文人の詩的精神に基づく、気韻生動と呼ばれる内的リアリズムが、装飾趣味や写実に過ぎる弊害に対抗し得るファクターとして働くこととまとめる。つまり

²⁸⁵ 酒井哲朗「近代の文人画——新たなる伝統の形成」（『近代の文人画』、宮城県美術館、1993年）、p4-9.

²⁸⁶ 瀧精一「大和絵及び南画の復興」（『国華』330号、1917年）、p153-156. / 滄涼子「所謂南画的傾向に就いて」（『国華』330号、1917年）.

²⁸⁷ 「新南画の機運動く」（『中央美術』3（7）、中央美術会、1917年）（引用は「文献抄録」『近代の文人画』、宮城県美術館、1993年、p110）. による）

近代において「南画」は様式や技法よりも、旧来の在り方を脱した純粹で自由な精神により、奥深くの眞実を掴むことで芸術を創造しようとする精神や理念から着目されていたのであり、ここには主観を重視する新しい「写実」や「写意」との交錯が見られるのである。

こうした「南画」の精神は、日本画家では今村紫紅、富田溪仙、平福百穂、小川芋銭など、洋画家では小杉未醒、萬鐵五郎、中川一政などの作品に指摘されていたが、こうした作家らの見解で、特に興味深く思われるのは近代西洋美術と南画を対応させて捉えていた傾向が見られることである。

早い例では、1911年（明治44）に『美術新報』9月号で「洋画家の日本画観」という特集が生まれ、ここで藤嶋武二はゴーガンやセザンヌ、ゴッホらを、心理的見地から研究したら、大雅堂や蕪村、蕭白などと、共通のところがあるに違いないと述べ、和田英作は、池大雅や与謝野蕪村を面白く思うのは自分たちに一番近くて、感じに親しいところがあるからであると述べていることが挙げられる。日本画家で南画に早くから着目していた今村紫紅の南画観は速水御舟によって以下のように回顧されている。

氏が南画を愛好されたのは、其の表面的の技巧などではなく、もつと深いところまで入てみた。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。氏は寧ろ南画の方が印象派などよりも進んだものと見て居られた。²⁸⁸

こうした西洋近代の造形と「南画」を対応させる思潮について、近代日本におけるセザンヌ受容の一形態を「人格」（として現れた個人の「生命」）の批評から考察する永井隆則の論考²⁸⁹によって検証されている。

永井の研究によると、まず前提として、生命主義が隆盛する日本の作家らは、作品の印象から作者の内面的「生命」を読み取ることで作品を評価する視点があり——永井はこれを“「人格」批評”による評価と称する——、この視点によってセザンヌやポスト印象派の作家らが解釈されていたことを述べる²⁹⁰。ここでの「生命」についてさらに解説を加えると、それは身体の介入を伴う精神の働きとして捉えられていた。つまり、画面上の造形を、身体の能動、内的感覚のリズムや調子、呼吸²⁹¹の結果として考え、こうした身体性は「生命」の直接の反映として捉えられていたのである。そのため、造形を手掛かりとして作者の「生命」

²⁸⁸ 速水御舟「今村紫紅氏の思い出」（『中央美術』2(4)、1916年）、p94.

²⁸⁹ 永井、前掲書、2007年、p125-142.

²⁹⁰ 永井、前掲書、2007年、P105.

²⁹¹ この「呼吸」とは演劇、舞踊、書道の領域で伝統的に重要視された「息の技術」と考えられると永井氏によって述べられている。いわゆる「息を合わせる」や「呼吸を掴む」といった場合の直感的に理解される要領や調子に由来する概念を指しているものと思われる。

を読み取ることが行われていたのである²⁹²。そして、永井の研究では、具体的には「線」や「触筆」からそれが読み取られようとしていたのであり、ここで「南画」再評価運動で浮上してきた「南画」の芸術論と近代西洋の造形が重ねあわされていたとする。

永井の論考では、中川一政、萬鐵五郎、小出檜重、小野竹喬、村上華岳といった「南画」を意識しながら制作を行っていたとされる作家たちによる「南画」への見解が抜粋され、「南画」と近代西洋の造形を対応させた芸術論が展開されていたことが示されている²⁹³。例えば中川一政は近代の個人主義が芸術家を解放し、後期印象派はその爛熟であると述べ、その結果、西洋にデカダンスの美術と文人画家が発生したとするが、ここにフランス近代美術を南画や文人画と対応させている視点がみられる²⁹⁴。さらに具体的に「線」や「触筆」から共通性を読み取っていた作家の一人が萬鐵五郎である。萬はまず、肉体のリズム（身体性）及びこれを支配する精神のリズム（精神性）の融合が気韻生動として、触筆を媒介に「人格」は表れるものと考えていた。そのため、画家であることは、主題や技巧ではなく、人として高等であることが不可欠であり、技巧の鍛錬と同時に、人格の拡充、向上に対する不断の努力を要求する「南画」を人格主義の体現とみていた²⁹⁵。そして、西洋の絵のなかで「南画」のように高等なものを感じられるものは、筆や色、構図といった造形の上で東洋画に接近しており、また、それらのリズムは「南画」の韻と共通している。そうした南画の第一条件を備えている西洋の絵としてセザンヌやゴッホを挙げるのである²⁹⁶。他にも日本画家の村上華岳もまた、絵画の線や構成のリズムは「我々の深奥なる心の要求」であり、「心のリズム」である²⁹⁷と述べ、ここに精神の発現があるとみなし、セザンヌや池大雅の造形を解釈していた²⁹⁸。

「南画」と近代西洋美術の造形に共通性が認められていたことは、当時の美術研究者である田中豊蔵の見解からもうかがえるものであった。永井の論考を参照²⁹⁹に田中豊蔵の見解³⁰⁰を述べると、まずは当時の画壇の大和絵的、特に南画的傾向を、近代西洋の非写実的な新運動、つまり後期印象派以後の運動と一致するものと推察していた。田中豊蔵は、そもそも近代西洋の造形は、印象派の科学主義を超克する動向として興ったものと指摘し、科学的説明に芸術が墮したところから、精神の奥底の要求に従い、本質的なことを捉えようとする後

²⁹² 永井、前掲書、2007年、P122-124.

²⁹³ 永井、前掲書、2007年、P125-136.

²⁹⁴ 中川一政「南畫論」（『一政隨筆』学芸社、1937年）、p115-117.

²⁹⁵ 萬鐵五郎「玉堂琴士の事及び余談」（『純正美術』2(7)、1922年）、p4-5.

²⁹⁶ 萬、前掲資料、1927年、p5-6.

²⁹⁷ 村上華岳、『画論』、弘文堂書房、1948年、p51.

²⁹⁸ 村上、前掲書、1948年、p41-42/p47.

²⁹⁹ 永井、前掲書、2007年、P137-139.

³⁰⁰ 田中豊蔵（滄涼子）「所謂南画的新傾向に就いて」（『国華』330、1917年）、p179-180.

期印象派の態度によって、芸術に人間性を取り戻し、芸術を救済しようとする動向であったと説明している。「南画」はこうした後期印象派の態度と合致するところがあったため、海外から帰国した洋画家らによる後期印象派の移植に伴って、南画復興が生じたとする。これが田中の近代の画壇に見られた南画的傾向への見解である。

このように南画と近代西洋の造形を対応させる認識があったことが確認されるのである。そして、線や触筆、その構成といった視覚の再現ではない造形を、自己の生命や精神の率直な現れや本質を捉えたものと解釈し、そうした造形性に共通性を見出すならば、第2節でセザンヌらの造形が「写実」であったと述べたように、南画もまた「写実」の芸術であり得たのである。ここに主観を重視する新しい「写実」や「写意」との交錯があり、リズム概念が多様化している様を見ることが出来るのである。

実際、日本画家の小野竹喬は、セザンヌと南画家、池大雅の造形に共通性を認め、自分がその作家達の作品に魅かれるのもその「リアリティ(実在性)」のためであると述べている。竹喬は南画家、富岡鉄斎の作品について、鉄斎の作品の線は、あるがままの自分のものを自信を持って力強く出し切っている、虚偽のない鉄斎の生活の底力(精神力)が物を言った味わい深い線であると述べ、ここに「リアリティ(実在性)」感じ取っていた。そして、こうした線に近代性を指摘し、これをセザンヌの底力にも一脈通じているものであると述べる³⁰¹。こうして竹喬はセザンヌと鉄斎の両者に強く関心を寄せていたのである。竹喬のこの「実在性」について付け加えておくと、永井の考察では、「日常的な真実らしさや即物性を備えているという意味ではなく、描写対象に接し画面に筆を置く際の「作者の気分」、「リズム」が現れている、という意味での現実感を指していたもの」³⁰²と考えられると述べ、人格という言葉は使用していないが、萬における身体性の結果として線や筆触から読み取られる「人格(生命)」の現れと同様な意味合いがあったものと考察する³⁰³。これはつまり、竹喬は絵画における生命=「リアリティ(実在性)」を、作者の気分、リズムといった作者の内部に基づいた表現によって感じとっていたといえる。

永井の研究では以上のような見解などにより、当時の作家らは「線」「触筆」に注目し、「気韻生動」や「書画一致」を理論的根拠に、セザンヌの造形を「南画」の芸術観によって解釈していたことが示されている³⁰⁴。

こうした研究から、生命ある芸術を生み出すためには、物事の本質をいかに感じ、いかに表現し得ているかを、作家が大切にしていたかが分かり、ここを基点に異なる文化の造形が結果的に同一視され、様々な表現が「写実」としてみなされて行く様子を見ることが出来るのである。こういった点から“主観による「写実」”の造形は西洋の造形だけでなく、南画のような造形にも当てはめられ、それは南画の理念からも補強されていたのである。

³⁰¹ 小野竹喬「富岡鉄斎翁」『冬日帖』求龍堂、1979年。

³⁰² 永井、前掲書、2007年、P134。

³⁰³ 永井、前掲書、2007年、132-134。

³⁰⁴ 永井、前掲書、2007年、P136。

日本人は近代西洋の造形に親近感を持って接したが、それは印象派以後の視覚的再現ではない造形を、作者の感覚や感情が問題となっているものと理解したことで、近代に東洋在来の価値観と認識された「写意」や「心持ち」「気韻」といった胸中に映る事象を問題とする概念に西洋の絵画が接近していると認識したことによる。永井の考察は、セザンヌ、あるいは後期印象派の受容の動向を「人格(生命)」という考え方から明らかとすることを目的とするものであったが、ここから、主観に真意があるとする「南画」の考え方と、近代西洋の造形の解釈が影響し合っていたかを知ることが出来るのである。³⁰⁵

これは、第2節で確認した“主観による「写実」”の三つの内容と合致しており、「南画」の表現もまた“主観による「写実」”の造形であったといえるのではないだろうか。

さて、この胸中の事象に重きを置く「写意」と、作者の実感を「リアル」や「実」とする新しい「写実」つまり、“主観による「写実」”との交錯は、これに媒介されることで、南画＝近代西洋の造形＝日本的造形というロジックを成り立たせることを可能とするものであった。この発想は洋画の表現に大きな影響を持ち、“主観による「写実」”の次なる展開「日本的油絵」を支える思想であった。

5節 「日本的油絵」

洋画壇の動向には「日本的油絵」あるいは「日本的洋画」「日本式洋画」「南画的油絵」などと呼ばれていたものがあり、六潮会の洋画家たちもこの「日本的油絵」の作家とみなされていた。ここでは「南画」の再評価の動向では近代西洋の造形との共通性が見出されていたが、“主観による「写実」”という多様な造形を「写実」と認め得る観念によって、「南画」以外の日本的造形にまで共通性を見出し、日本と西洋を折衷したような表現が行われるようになっていった。

そもそも、この「日本的油絵」と「南画」再評価の動向は連動した思潮である。前節で扱った「南画」再評価の動向の背景には、西洋の美術を知るにつれ、日本人には模倣不可能なものがあるという自覚に至り、東洋のものを省みるようになったことと、これに加えて、大正期の前衛美術運動に反発する動きも考慮に入れる必要があることが永井によって指摘されている。再び永井の考察を参照にすると、それは萬鐵五郎や森田恒友の発言³⁰⁶に見出され

³⁰⁵ 永井氏は「日本主義」という視点からも、セザンヌを代表とする近代西欧の造形を東洋的、日本的価値観を当てはめて読み解く思潮について詳細な検証を行っている。これによると、南画の倫理性、精神性、気韻生動だけでなく、骨法や水墨画、雪舟、浮世絵の素描感覚、中国絵画のカスレやにじみ等の触筆などを、内面の問題と関連付け、これを東洋的とし、セザンヌらに類似を発見していった。(永井隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年、p247-276.)

³⁰⁶ 萬鐵五郎「東洋復帰問題の帰趨」(『美術新論』2(6)、1927年)、p5.

森田恒友「東洋の精神」(『早稲田文学』192、1921年)、p9.

る。その内容を要約すると、西洋の美術が盛んに紹介され、実物も日本で展示されることが多くなり、次第に日本人では模倣不可能な特質と趣味があることが自覚されるようになった。ここから悲観論も生まれたが、一方で東洋の特質が省みられるようになり、その典型として「南画」に日本的な油彩画の可能性が模索され始めたということである。

このような背景から永井は、ポスト印象派や表現主義の日本への導入が「南画」の再発見となり、逆にこの近代の南画理解がポスト印象派の受容を促進という相互作用による理解が、当時の状況を正確に認識するために必要になってくるのではないかということも述べている。そして、この東洋回帰には、西洋に対抗しようとする明治以来の「日本主義」のイデオロギーに包摂されるものでもあったことも付け加え、この視点からも、セザンヌを代表とする近代西洋の造形に、東洋的、日本的価値観を当てはめていく思潮の検証を行っている。その検証によると、南画の倫理性、精神性、気韻生動だけでなく、骨法や水墨画、雪舟、浮世絵の素描感覚、中国絵画のカスレやにじみ等の触筆などを、内面の問題と関連付け、これを東洋的とし、セザンヌらに類似を発見していったとする³⁰⁷。

このために、南画だけでなく多くの日本的造形が、視覚的な形似を問題としない“主観による「写実」”の観点による造形として、近代西洋の造形との共通性を見出すことで肯定されていったものと思われる。そして、このような論調は次第に、日本や東洋の造形がそもそも先進的だったのであり、ここに回帰することで日本人の真の芸術は創造されるという発想に至り、日本的なものの代表的存在である南画や琳派、桃山美術の装飾性や色彩性、抽象的線條といったものを近代西洋の造形と折衷したような造形表現が洋画家達によって試みられていくのである。これが「日本的油絵」あるいは「日本的洋画」「日本式洋画」「南画的油絵」などと呼ばれた。

そもそも近代洋画は幕末より、西欧から新たな画材や画法、技術を摂取することで発展してきた移植文化であるが³⁰⁸、もとより海外の文化として意識されてきた洋画は、常に海外の造形や技法、表現の摂取によって発達してきた。そのような流れのなかには、ひたすらな西洋絵画の追従ではなく、日本の近代美術としての「洋画」を望む動きがあり、明治期は歴史画や風俗画などを日本的画題で写実的な表現によって描くことで模索された。そして、大正期頃に至り、近代西洋の造形と日本的なものとの間に共通性を見出したところに、この問題に対する答えが模索され始めたのである。ここでは、国外の最も進んだ思想や表現と、それと共通性を有する自国の伝統的造形である南画や琳派といった様式に範を求めることで、最先端であることと、自国のアイデンティティーが保証されることとなり、この上での造形表現であることで近代日本にふさわしい美術を作り上げる試みであったといえる。

³⁰⁷ 永井隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年、p247-276。

³⁰⁸ 日本における西洋画法の伝来は16世紀まで遡ることができるが、近代洋画に直接つながる動向としては、幕末頃の川上冬崖、高橋由一らの西洋画研究活動に求められる。(北沢憲昭『眼の神殿』、美術出版社、1989、p20-24./河北倫明『河北倫明美術論集 第2巻』、講談社、1978年、p149-152.)

「日本的油絵」の代表的作家として梅原龍三郎がよく知られている。龍三郎はルノワールの絵画に感銘をうけ、直接本人に師事もしたが、1924年(大正13)に二科展をフランス近代絵画の底の浅い摂取を批判し、「もう少し無意識の内に、自然と伝統を異にし、より複雑な教養ある種族としての性情がにじみ出るのがほんとうの吾等の芸術でなければならないと思います」³⁰⁹と一転して日本の風土と伝統に根ざした表現を求めるべきであると述べる。そして、浮世絵や桃山美術に線や面、色の使用法を学び、「現実の生命感」³¹⁰が伝わる独自の様式を確立している。

他にも「日本的油絵」の作家として森田恒友、萬鐵五郎、児島善三郎、川島理一郎らがあり、東洋回帰によって真の芸術を創造しようとする意識が表れている発言を残している³¹¹。こうした「日本主義」は1920年代頃より洋画壇に見られはじめ、30-40年代にピークとなっていた³¹²。そして、六潮会の3人の洋画家もこの「日本的油絵」の作家ともみなされていたのである。山口蓬春の書生であった小関賢一が1997年に「福田平八郎と六潮会展」を見学し、次のような所感を述べている。

洋画の同人達の絵は余り見た事がなく、今回まとめて見られるのがとても楽しみでした。それで三人に共通して云える事は、油絵らしい油絵と云うよりも、意外にも日本画的だと云う事です。³¹³

加えて、田中日佐夫によって六潮会が平八郎に与えた刺激について注意すべき点として、六潮会の洋画家がいずれも「日本的油絵」の作家であることを指摘しているが、これは小関の述べる「日本画的」と対応するものと思われる。田中日佐夫は森口多里による「日本的油絵」という言葉の説明の中に中川紀元、牧野虎雄、木村莊八がそれぞれ言及されていることを示し、この六潮会結成の時期は洋画が日本画の伝統的世界に近づいていた時代であったことを述べる³¹⁴。ここで田中日佐夫に引用された森口の叙述は次のものである。

「日本的油絵」という言葉が一時行われた。洋画の本来のコンストラクションを無視して日本画の筆法と観照とに近づいた油絵を言うのである。旺玄社を主宰する牧野虎雄や文展の高間惣七は前々からの傾向を押し進めて洋風物質感を解脱し、殊に牧野は自

³⁰⁹ 梅原龍三郎「二科評」(『天衣無縫』求龍堂、1984年)、p203-204。(初出:『明星』5(5)、1924年。)

³¹⁰ 田中淳「現実の生命感」『写実の系譜IV—「絵画」の成熟 1930年代の日本画と洋画』東京国立近代美術館、1994年、p108-109。

³¹¹ 萬鐵五郎、森田恒友、川島理一郎、児島善三郎の言葉は別資料[14]に記載。

³¹² 「日本主義」の議論が活発となっていく様子は雑誌に掲載される叙説にも顕著に反映しており、永井の論考にそれが列挙され示されている。(永井、前掲書、2007年、P261-276。)

³¹³ 小関賢一「福田平八郎と六潮会展を見学して」『山口蓬春記念館研究紀要』1、1999年、p61。

³¹⁴ 田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』美術公論社、1983年、p329。

由な線の駆使による要約をもって装飾的な美しさに到達した。(中略)春陽会の木村莊八は一層愛撫的なこまやかさをもって自然を装飾的に観照して、寧ろそこに人工的な美を享樂する都会人の情操を披瀝していた。

二科会の中川紀元は袴をぬいだような気分に帰り、文人画の自由な観照と筆致とをもって油絵を描いた。³¹⁵(傍点は原文による)

このように洋画家による東洋回帰の動向は昭和期に入っても行われており、六潮会の3人の洋画家も、それぞれ道程も表れ方も異なるが、昭和期には自己の様式の模索が日本的なもの結びついたところに至った作家だったのである。

“主観による「写実」”の表現は「日本的油絵」に至り、近代西洋の造形結びつく造形は多様となっており、南画だけでなく装飾的な造形表現までも広くカバーされるようになっていった。それは、森口が装飾的という言葉で牧野虎雄の画風を評したように、「日本的油絵」がしばしば装飾的という言葉で批評されてることにみられるのである。平八郎の画業において重要なものである「装飾」という言葉がここで登場していることには注目しておきたい。そのため、この「日本的油絵」における「装飾」という批評について、ここでより詳細に迫っておきたい。

「第5章3節 近代日本における「装飾」の文脈(2)——大正期以降」にて、「装飾」の内容が、大正期に入ると、「自然主義」「主観性」「精神性」「抽象性」といった多様な概念が絡められて語られていたことを述べた。この装飾的形式の造形は、簡略化や変形、線や色彩の構成による抽象化されたものであったことが思い出される。次に、本章で確認してきたように、“主観による「写実」”の造形表現は、変形や強調、単純化された造形によって作者に実感された本質を表すものであった。この大正期以降の「装飾」の語りと“主観による「写実」”には、表現的な近さを予感させるものがあるのである。

例えば、平八郎にも美術史や美学を教えていた中井宗太郎は色彩の単純化、複雑な線條を主な線に要約する「装飾」的な表現形式を、自然の生命を主観的に表現する方法であり、これが外面的な印象派に対して内面的な表現主義派の自然の生命を表す方法であるという見解を示していた。そして、こうした見解から山楽の表現を、自然の精神を掴み、単純化することで装飾的精神にそれを融解させた、生命が活躍する形を強調し、不要なものを切り捨てたものであると述べていた³¹⁶。

また、矢代幸雄は日本美術を「印象性」、「装飾性」、「象徴性」、「感傷性」の4つ視点から論じ、「印象性」を日本人の自然観照の傾向として、次のように述べる。

³¹⁵ 森口多里『美術八十年史』、美術出版社、1954年、p329。(本文の引用は田中日佐夫『日本画繚乱の季節』美術公論社、1983年、p329-330。による)

³¹⁶ 第5章3節参照。

日本美術は実感に従って自然を描写し、率直に印象を表現して他は顧みず、といふ態度を持つて居たので、その芸術的の面白さは世界に比類少く、これこそ日本美術の特殊の貢献の核心をなす、と言ふ可きであった。³¹⁷

この日本の美術の印象本位な観照態度は、主観に映った印象を直截に表わすために変形を厭わないことによって「装飾性」の表現形式が発展することとなったという。そして、矢代は美術の本質は心の映像を表現するものであるから、結局、美術の本質は主観にあるとする認識を持っており³¹⁸、印象性の芸術は浅薄に陥りやすいという弱点を指摘つつも、次のように解説する。

然しながら一方、印象主義は美術の本質を直ちに衝くといふ関係のあつたことも、疑ふ可からざる事実である。美術は自然を写すとはいへ、畢竟は心に映じたところを描くに他ならず、純粹なる客観描写などは、人間の仕事として有り得ることではない。それ故に美術が客観描写に捉はれた時、形骸の模倣は見たまゝの真に紛れるまでに成功しようとも、それは心に発し心に訴へるところの美術ではなくなる。発刺たる感覚を以て、痛切に直截に鮮明に感受せられたる自然の印象こそ、迂遠なる説明的描写に依らずして、直ちに真相を掴み美術の本質的主観性に迫るものと言はなければならぬ。³¹⁹

矢代は「写実」の語を、あくまで実態の再現に重きを置いた造形表現を指して使用し、“本質を捉えている”という意味で使用しないが、この見解より、矢代もまた、本質を表すことを芸術の命題として認識しており、“主観による「写実」”と根本部の価値観は共通するものであったといえる。そして矢代は日本美術の「装飾」性を、こうした印象本位の態度のために発展した表現形式であるという見解を以下のように述べている。

この印象主義の依つて来たところは日本人の持つ清新なる感覚に他ならず、その鋭敏なる感觸は能く自然の形相の要点を捉へ、その発刺たる興奮は、痛切なる刺戟を反射的に心境に伝へて、芸術的表現に向ふのであった。余が日本美術の表現形式上の特色として挙げるところの装飾性も、この同じ豊麗清新なる感覚の生動に起因す、と考へられる。

320

こうした矢代の見解は、“主観による「写実」”と近代における「装飾」的表現が近い位置

³¹⁷ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第一版）、岩波書店、1943年、p130.

³¹⁸ 矢代、前掲書、1943年、p124.

³¹⁹ 矢代、前掲書、1943年、p131-132.

³²⁰ 矢代、前掲書、1943年、p159.

にあったという認識を示しているのではないだろうか。

「南画」が近代西洋美術の造形と“主観による「写実」”を介して近似性が語られたように、この時代に行われる「装飾」的な造形とは近代西洋美術と連なり得る造形であり、こうした近代の認識が「装飾」的造形観に作用して、色彩の対比や平面構成、形の変形や簡略化や強調といった抽象化された造形を「装飾」の語によって批評されていたのである。そして、こうした「装飾」的造形は作者の実感によって構築された、主観的本質の造形表現であり、“主観による「写実」”の造形表現であったといえるのではないだろうか。

以上のように、平八郎が横川毅一郎に語った六潮会の感銘は、こうした「日本的油絵」の作家達から“主観による「写実」”やその造形表現と考えられた後期印象派や南画の造形、そしてそれらが日本美術へ適用させていく動向と接触したことで、創作についての知見や思想が改められたことによるのではないかと筆者は推測している。

次章では、本章で確認されたことを踏まえ、福田平八郎と六潮会の洋画家達との関連に注目することで、“主観による「写実」”が福田平八郎の制作に及ぼしたものについて結論を出し、本論の目的であった《漣》における「写実を基本にした装飾画」の意味について迫っていく。

結語

本章では、「写実を基本にした装飾画」という言葉の「写実」は、六潮会で洋画家たちとの交流によって、意味合いが一新されたのではないかと推測し、その新しい「写実」の内容を解明するため、大正期前後の洋画界における「写実」や「リアリズム」の概念を巡る動向を辿ってきた。

そこでは作者の主観に実感されるものを「実」や「リアル」と考え、「写実」もこの作者の実感を表現することが、本当の「写実」あるいは「リアリズム」であると考えられるようになっていた。ここでは視覚的な再現は問題ではなくなり、尊ばれたのはポスト印象派以後の表現造形であった。セザンヌやゴーギャンといった簡略化、変形、強調といったデフォルメの手法や、色や線の構成による造形が、作者の実感に基づく「写実」の造形として認識されたのである。こうした“主観による「写実」”とその造形によってフォーヴィスムや「南画」は近代日本独特な価値観によって解釈されていくが、ここではそれだけでなく、近代西洋の造形と日本の伝統的造形には共通するものがあるとする発想につながっており、それは、日本の伝統的造形に回帰することで真に日本の洋画といえるものを模索する「日本的油絵」の動向につながっていた。そこでの語りは「装飾」的表現もまた「写実」として取り込むことすら可能とするものであったのである。そして、六潮会の3人の洋画家らもこの「日本的油絵」の画家として認識されていたのである。

この「日本的油絵」の発想の前提には、“主観による「写実」”の思想が存在していたように、六潮会の洋画家らの言動や制作にもその観念があったことが垣間見えるのである。平八

郎が《漣》の表現に至るのも、この“主観による「写実」”の観念が六潮会での交流によって意識されたことで、平八郎の写実観が新たなステージに至ることとなったのではないかと思われるのである。次章では、「日本的油絵」の画家としての中川紀元、木村莊八、牧野虎雄らにみられる“主観による「写実」”について述べ、こうした“主観による「写実」”の観念がどのように平八郎の価値観に影響を及ぼしていたのかを考察していくことで、平八郎が《漣》の表現に至る経緯について明らかとして行きたい。

第7章 《漣》——主体性の確立

導入

- 1節 中川紀元（日本的フォーヴィスム）
- 2節 木村莊八（“主観による「写実」”）
- 3節 牧野虎雄（装飾的造形）
- 4節 視覚への信頼
- 5節 《漣》における「写実性」と「装飾性」

結語

導入

六潮会が結成された翌年、平八郎は帝展に作品を出品しなかった。横川毅一郎の伝えた六潮会でのあの感動はどうしてしまったのだろうか、という思いが生じる。この一年をどのように過ごしていたのかそれを伝える平八郎の随想がある。

表展に一枚も絵を描かなかつたと云ふ事は、私が画家生活に入ってから十何年来初めての事だつた。何も描けるものを故意に描かなかつた云ふ訳ではない。描けなかつたのだ。描く気になれなかつたのだ。何故描く気になれなかつたのだらう。

夫れは魚釣りの為めだと言へる。去年の夏一ヶ月半と云ふものは殆ど絵を描かずに魚釣りで過した。その間纏つた写生もしなかつた。

（中略）

其□³²¹気持で私は到頭義理の悪い思ひをしながら表展に一枚も描かなかつた。

然し魚釣りの為めに私は非常に健康を快復した。風邪も引かぬ様になつたし、胃腸も丈夫になつた。今迄兎角渋りがちだつた食欲も非常に進む様になつた。非常に元気になつた。その元氣は日常生活の上にも創作生活の上にもいろんな今迄にない考へ方や表現のしかたをさせる様になつて来た。

大胆になつて頻りに思切つた事をしてみたい様な気が起る。

（中略）

伝統を総て否定した生活はあり得ない。然し過去の伝統の復習みた様な愚図々々と引擦られた生活には堪えられなくなつた。と云ふ様な気持が芸術制作の上にも働いて私は昨年帝展に「漣」を描いた。³²²

筆者は平八郎が描けないでいた日々とは、六潮会で得た新し知識や考え方を消化しきれ

³²¹ 印刷不明瞭

³²² 福田平八郎「ルッソーからピカソへ—健康が生み出す芸術の新一」（『塔影』9(2)、1933年）、p17.

ずに持て余していたのではないかと想像する。刺激を大いに受けた反面、これまでの生活を続けることへの疑念が抑えられなくなり、かといって自らの行動の指針をまだ明確に持ち得ずにいたということだと思われる。また、画室に籠る生活というのも精神、肉体共に健康を損なうもので、限界が来ていたのだろう。しかし、平八郎はこの年の釣りをきっかけに健康をコントロールする習慣を発見したのである。これは平八郎にとって画期的なことだったと思われる。この後の平八郎の画業にも釣りが常に傍らにあり続け、釣りに関する画題も非常に多く描かれた。そして、《漣》もこの釣りの習慣によって得られたものであった。

釣をはじめた翌年頃の作品です。よく釣れるときには気のつかぬことでしたが、ある不漁の日、ウキをにらむ眼を水に移して見ますと、肌にも感ぜぬ微風に水は漣をたてて美しい動きを見せることに気がつきました。これを描いて見ようとその瞬間に思いました。³²³

この言葉から、おそらく《漣》の着想は思考の構築の果てに得たというよりも、心身の状態が万全となった時、ふとした瞬間に思考の跳躍が起こったものと思われる。煩悶していた想いや考えが思考の構築を飛ばし、《漣》というところに跳躍して統合された瞬間だったのではないだろうか。そしてここで得たアイデアを実行に移せたのも、六潮会で得た思想が後ろ盾となっていたためと思われるのである。

《漣》³²⁴が出品されたのは1932年（昭和7年）の第13回帝展である。この年、平八郎は審査員を務めており、作品は審査されることなく展示される。この作品に対する田中一松の「浴衣地の様な画面に福田氏何の考ふところありや。京洛の画人中では頭の人として一作毎に苦心を見せてみた氏としてこれはいさゝか思案に過ぎて愚にかへるものと云ひたい。」³²⁵という否定的な批評はよく知られる。田中一松は生涯を終始一貫して国文化財保護の行政に従事し、研究領域は仏教美術、倭絵、水墨画、宋元画、宗達・光琳派、南画と広範にわたる美術史家である。その一松をして、理解に苦しませたことに《漣》の当時の奇抜性がうかがえる。また、難波専太郎は「芸術写真の焼き直しだ」という批評などがあったことも伝える³²⁶。

³²³ 福田平八郎「自作回想」（『福田平八郎（三彩特製版）』、造形芸術研究所出版部、1958年）、p14.

³²⁴ 作品名は今は《漣》で統一されているが、発表直後の平八郎の随想では《涼風》と称されていた。（福田平八郎「風と日光の中から」『大毎美術』10(11)、1932年、p10-14）また横川毅一郎の著書『福田平八郎』で「涼風」「漣」「波光」などの候補が挙げられていることを伝える。（横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年、p51-52.）

³²⁵ 田中一松「帝展日本画評2」（『読売新聞』1932年10月20日朝刊）、p4.

³²⁶ 難波専太郎「福田平八郎伝」（『五人の画家』美術探究社、1957年）、p119.

《漣》は銀地³²⁷に群青一色のみで揺らいだ線が連ねて描かれただけで、他に魚影すらない実にシンプルな画面である。この作品の制作背景は、福田平八郎、川端龍子、川崎小虎による「帝展日本畫合評」で詳しく述べられている。

脱けたやうな気持とか、強い感じとか云ふ風なものが私に足らんと云ふ事をずっと前から感じて居りました。今度は非常に短時間でやつて見ました。描いて居る間は十日間位でしたがその間には魚釣にも行きました。今迄決して私さう云ふ気持がなかつたのです。然し周到な用意をもつてこつ／＼やらなかつたのはよい事ではなかつたかと思ひます。まだ自分の考へが装飾的にどうのと云ふことも用意がありませんでした。そしてあゝ云つたもりは油画でもやらんと出来ませぬ。結局出来るだけ単純に出来るだけ強く現はしたいと云ふ気分で取扱つたものです。今度は色々なことに就て苦心して描かなかつたと云ふ事は私今迄の自分を振返つて可なり思ひ切つたやうな気がします。

328

「あゝ云つたもりは油画でもやらんと出来ませぬ。結局出来るだけ単純に出来るだけ強く現はしたいと云ふ気分で取扱つたものです。」という発言は注目すべきである。六潮会の意義は、特に洋画家たちとの交流にあつたのではないかと考えるのも、こうした平八郎の述懐にもよるのである。そして、ここで平八郎が洋画家たちから受け取った、《漣》のアイデアを実行に移す後ろ盾となつた思想とは、“主観による「写実」”というところに集約されるものであつたと筆者は推測するのである。これは平八郎がそれまで関与してこなかつた、あるいは、そういった思潮の存在を知つてはいたがうまく理解が及んでいなかった思想や造形に対して得心をもたらすものでもあつたと思われる。

本章はこの“主観による「写実」”という新しい観念が、六潮会の洋画家をとおして、平八郎にどのように関与していたのかを考察していく。それは、中川紀元では、紀元のフォーヴィスム観と文人意識から、木村莊八は近代西洋の造形と南画に「写実」を見出していたことから、牧野虎雄からは「南画」と装飾的表現それぞれに“主観による「写実」”の思想が見出せることを述べていく。そして、“主観による「写実」”が六潮会を通して、影響したこと証左として、六潮会を境とした平八郎の画風の変化の一つであるトリミング的畫面構成について写真との関連から考察を行い、最終的に《漣》の表現やこの表現を支える平八郎の

³²⁷ この銀地は金箔地に重ねられている。これは平八郎が銀屏風で依頼したものが、手違いで金屏風が届き、この上にプラチナによって銀地処理をしたためである。この銀地は箔によると伝えるものと泥によると伝えるものがある。（「美の履歴書：258」「漣」 福田平八郎 何をいかに見たのか『朝日新聞』2012年06月13日夕刊、p4. / 「金・プラチナの二重箔 福田平八郎「漣」に制作秘話『朝日新聞』2000年02月10日夕刊、p5.）

³²⁸ 川端龍子、川崎小虎、福田平八郎「帝展日本畫合評」（『美術新論』、7(11)、美術新論社、1932年）、p49.

思想についての再解釈を提示したい。

1節 中川紀元（日本的フォーヴィスム）

平八郎の「出来るだけ単純に」「出来るだけ強く」という発言によって連想されるのは、フォーヴィスムや後期印象派の造形であり、六潮会の洋画家のなかでフォーヴィスムに特に関与していたのは中川紀元である。

中川紀元については前章にてマチスに直接助言を受け、日本に本場のフォーヴィスムを持ち帰った作家として迎え入れられたことを述べたが、酒井哲郎によると、紀元がマチスに学んだこととは、紀元が1919年（大正8）に実兄にあてた手紙に「自分の美術上の所信は『自然の単純化』という一点です。これはマチスの所期するところですよ」と述べていることから、「自然の単純化」にあったと述べる³²⁹。そして、同じ手紙内で紀元が「西洋の画界一般に従来の写實的傾向に行き詰まって新しく精神的方向に向かうべく努力している際なので、自分の如き東洋人にとって非常に愉快なことです」と述べ、滞欧中にルーヴル美術館の東洋美術部に通ったりしたこと、渡欧時には自己のルーツである東洋美術の世界を意識するようになっていたこともうかがえることを指摘する。実際、帰国後の1920年代の紀元は「強い色調と動勢のある筆触、要約されたフォルムによるダイナミックな構成」³³⁰のマチスの感化が見られる作品を描く中でも、日本人をモデルとして、辛辣なままでにもデフォルメされた土俗性の感じられる《化粧》（図版32）や《入浴》といった作品を描いており、酒井はこれを「洋画の日本化」を試みるものであるとする³³¹。

紀元はこのままフォーヴの薫陶を受けた作家として画業を展開していくものと思われたが、1926年（大正15）に、これまでのように油絵を描くことを嫌悪する発言³³²を残しており、その作画態度に変化があったことがみとめられる。このような変化にどのような経緯があったのか具体的には明らかではないが、赤羽義洋は外国美術の移植に限界を感じ始めたためではないかと推察している³³³。そして、その後の紀元が関心を持ったのは、1928年に前田寛治の帝展出品作を賞賛したこと、「原始的な純粹さ」を持つ新しいリアリズムの方向であったのではないかと赤羽は述べている³³⁴。六潮会が結成されたのはこの頃である。

六潮会以後の紀元は、対象の単純化に加えて線描や筆触による表現形式による制作を行

³²⁹ 酒井哲朗「洋画の日本化,その一軌跡—中川紀元の場合—」(『三彩』539、1992年)、p25.

³³⁰ 酒井、前掲資料、1992年、p26.

³³¹ 酒井、前掲資料、1992年、p25—26.

³³² 中川紀元「アトリエ訪問記」(『アトリエ』3(1)、1926年)。(『生誕百年 中川紀元』、1992年、P105. 所収)

³³³ 赤羽義洋「中川紀元・ナイーブな感性——アクション前後」(『三彩』539、1992年)、p30.

³³⁴ 赤羽義洋「中川紀元—変転の軌跡」(『生誕100年 中川紀元』渋谷区立松濤美術館、1992年)、p14.

うようになっていく。これまでの油絵に嫌悪を示した紀元であったが、それまで学んだことすべてを棄却するのではなく、そこから新たに方向性を定めて模索を行っていたのである。酒井は、この線描主体の絵画世界は文人画的相貌を帯びており、紀元の洋画の日本化の試みは、「モダニズムの最先端から、独力で固有の様式の創出に向かった」³³⁵と述べる。また、紀元は日本画の作品も描いているが、この紀元の日本画は「写意」の画というべきものであると酒井は述べるのである³³⁵。

以上の赤羽や酒井による、強調やデフォルメ、要約、線の構成といったものの形似が問題ではない表現造形に、原始的な純粹さに基づくリアリズムへの傾倒、そして後半の文人画然とした写意の画境といった指摘に加えて、紀元は『西洋畫通』³³⁶で、日本画はインドや中国から教えられたものを、日本化することで完成したという歴史のように、今は西洋のものを自家薬籠中とする過渡の時代であるといったことを述べていることから、紀元もまた“主観による「写実」”を基底に「日本的油絵」の軌跡の一つを描いていた作家といえるのではないだろうか。そして、平八郎が接触した中川紀元は丁度、それまでの油絵から東洋的なものへ回帰した制作を試み始めた時期にあたるのである。こういったことから、マチスの感化から会得した「自然の単純化」に文人的な「写意」の思考が備わった紀元の「日本的油絵」の思想と六潮会の交流を通して接触したことが、平八郎を「脱けたやうな気持とか、強い感じ」のために、「出来るだけ強く」「出来るだけ単純」な手法へと促していたと筆者は考えるのである。

2節 木村莊八（“主観による「写実」”）

平八郎は紀元のフォーヴィスム観や写意への考えに触発されたところがあるのではないかと前節にて考察を行ったが、こういった考えに基づく表現造形は自己の目的に適った構成を行うための主体性が必要となってくる。平八郎は《南蛮黍》において、要素を取捨選択する主体性は習得していたが、この作品が琳派や桃山美術を連想させることが示すように、画面の構成は先人の様式を借用していた。近代において芸術家は自らの様式を創出していく主体性が求められていたが、平八郎のそうした主体性の完成に寄与したのが、“主観による「写実」”の思想ではなかったかと筆者は推測している。この点について紀元や牧野虎雄からの影響もあったが、特に平八郎に影響を与えたのは木村莊八だったのではないかと考えられるのである。

木村莊八は、他の六潮会の洋画家に比べて、造形的なアプローチから「日本的」であると云うよりも、日本の風景、風俗を親しみある眼差しで描き出していた点から「日本的」とみ

³³⁵ 酒井、前掲資料、1992年、p27.

³³⁶ 中川紀元「洋畫と日本畫」（『西洋畫通』（通叢書 第27巻）、四六書院、1930年。）

なされている。(参考：《浅草寺の春》(図版 33))しかし荘八は、はじめから日本的な画題を扱っていたわけではなく、画業初期は『白樺』で紹介されるような近代西欧作家に感化された絵を描いていた。そしてその後に変化した画風も「日本的」なものではなく、緻密な写実を経由していた。こうした遷移は、親しく交流していた岸田劉生の変遷に随伴するものとみられる。しかし、1922年(大正11)の「春陽会」結成の頃に劉生の影響から徐々に脱し、風俗や芝居、自らの思い出の明治の情景などに自ら課題を見出し、これらを主題とした制作を行うようになる。荘八は絵画制作だけでなく、早くから海外の美術紹介や翻訳、批評など執筆活動も旺盛に行っていた。1924年(大正13)からは挿絵の仕事も手掛けるようになるが、こうした文化に対する深い造詣が発揮されたこの仕事は好評を得ることとなる。

荘八に“主観による「写実」”の思想があったことがうかがえる言葉はすでに「第6章2節「実」の転移と新しい「写実」」で確認した。そこでは、荘八が「写実」を画技の大道であると述べ、印象派以前の自然主義的な形似の問題とは捉えておらず、写実の道はセザンヌから始まるという見解を述べていた。そして、「第6章4節大正期の南画再評価」において、大正から昭和初期頃に筆触から作者の「人格(生命)」を読み取る思考が展開されていたことを述べたが、木村荘八もこうした感覚を共有しており、それは次のような言葉に確認される。

秀れたる美を有する画面の構成も一つとして筆触なしには出来上らない。線が美であり形体が美である為めには筆触一つも美である。此の美を筆触の一つにも有たせる為めには、実体を見て描くその行為に理性の水をささないにある。抽象的に云えば美に溺れて筆触を落すにある。作画の場合手の運動は一のパッションだ。手の画面に触れるまでに勘考的な理性がはいれば物の美は概念の影に匿れて醜を産出する。実体を見て、美を認識し、それを表現に画面へ筆触を落す。

(中略)

精力の枯れ欲望の眠っている場合自然はその人に美を感悟させない。つまり筆触の美は作画の法悦に没頭して描く場合必然誘導される結果だ。美は考察出来ない。³³⁷

自然の実体は線條でも色彩でも形体でもない。それ等は人の裡にある。それを自然に見るのが個性美の発生だ。依って自然は線條になり色彩になり形体になる。之の何れかに作画の出発点を見出し、線・色彩・形体を待って実在を絵画に表現する。³³⁸

つまりは、作者の感得したものを、余計な思案などせず、そのまま直接筆の動きに伝えた結果が美となると説き、そして、そうした筆触は自然に存在しているのではなく、自然を見る

³³⁷ 木村荘八「素描と彩描」(『木村荘八全集(第一巻 美術)』講談社、1982年)、p153。(初出『早稲田文学』3月号、1914年。)

³³⁸ 木村、前掲書、1982年、p154.

個人のなかにあると荘八は述べるのである。また荘八は、個性による彩描素描の統合にこそ写実を認めていたことが次の言葉より示される。

——美。かくてセザンヌの美ゴッホの美こそ永遠の实在だ、人類史の光りだ。

が彩描に就いて、——物体は無色である。個性美を通じて色彩を生ずる。

(中略)

彩描素描の行程は実写である。一步も忽せにしない真実を自然に探求するが故に写実である。写実の意義に拘泥して概念の実を只管手芸に写す(説明する)アカデミシアンを写実と云い馴らしたことはひどい名称の侮蔑であった。

彩描の手法は先ず幾つかの色彩筆触に初まる。筆触は相依って色彩線を産み色彩面を形成する。彩描の画面的事実は之等の総合である。個性美を通ずる写実家はかくて此の総合に唯一の個性を彩描する。それが自然だ。自然の色彩であり自然の美である。³³⁹

以上のような言葉から、美は筆触によって造形される以上、实在は個人においてこそ表現されるという思想を荘八は持っていたといえ、個人の主観を制作の核に置いていた認識が読み取れるのである。そして木村荘八の主観に重きを置く「写実」の思想は、次に引くセザンヌについての言葉により明瞭に確認できる。

視覚がそのままに見る自然のものを描いているのではなしに心がそこに認める事実を描いている。(中略) 自然の姿を写すのではなしにその生命を写すと云う意味です。生命を写す為めに林檎なり机なりの自然物を材料にかりた。——これは写実の場合です。

(中略)

美とは心だ。心なき線、心なき色、心なき形は凡て芸術にならない。絵画は心を通して見られた自然——美の世界に初まる。その故に造形と云うことに意義がある。

(中略)

私が前節にセザンヌに就て云った想像は又この「心」のことです。彼の水浴図にはそれがあります。自由に、心の動いた通りに線なり色なりが駆使されて見える形ちに描き出されている。造形と云うことの真の立脚点に立っている。

(中略)

何故アングルの裸体は均整が正しく、権衡もよく行っている、つまりデッサンは狂っていないがつまらないか。それよりも「デッサンの狂った」セザンヌの水浴図の方が生きて我々を撃つか。それは前者は描形は正しかろうが心が無く、後者には心そのものがあるからだ、芸術は描形の問題でなしに心の問題だからです。云う迄もない。³⁴⁰

³³⁹ 荘八、前掲書、1982年、p163.

³⁴⁰ 木村荘八「セザンヌの裸体画」(『木村荘八全集(第一巻 美術)』講談社、1982年)、p212-

ここには視覚的な形似ではなく、心がそこに認める事実、つまり作者の主観を問題する“主観による「写実」”姿勢がまさしく示されている。そして、“主観による「写実」”には南画の発想が重ねられていたように、荘八も後に南画に創作の指針を見出していく。その荘八の南画への陶酔は深いものだった。

……近頃何にしても南画の親しさが別種です。何か一番心に親しいかと聞かれれば、恐らく躊躇なく「南画が」と答えることも出来るでしょう。隔てなく親近で、古人の引いた水墨の線が直ちに心へ浸み透って来ます。——昔私はフランスのゴッホやセザンヌが極めて親近のことがありました。その頃の言葉で、ゴッホやセザンヌの絵の版を見ていると、その画象のマッサなり動勢が直ちに見る自分の「血や肉になる」感をいつも感じたことがありました。その頃の思いを思い起す。今は丁度南画を——肉筆でなら元より、版でも——見ていると、脈々として彼等の線がこっちの心へ伝わって来る魅惑を感じます。

夢にも南画を見ることがあります。³⁴¹

ここで述べられる荘八の意識から「南画」を近代西洋の造形と対応させて認識していたことがわかる。そして荘八が南画論を述べる時、常に「線」への意識が中核にある。荘八は画業の初期は主に西洋の造形から「線」（あるいは素描）についての考え方を養っていたが、「南画」にも同様のものが見出されることに気づき、この方面に傾倒していったものと思われる。荘八の「線」（あるいは素描）への考え方とは、「線」は絵の骨組みであり、これが的確であるか否かが絵の「美」の死命を制するというものであった。

一体「画」はその描かれた画象の構造に籠っている素描に依って、最もその表出する美の死命を制せられると思います。云うまでもなく、東洋画の場合には、此のことは露骨とも露骨である。³⁴²

この「線」への認識は、法隆寺の壁画の線によって説明される。

素描と云えば大体線要素です。しかし形体 (form) を含みます。例えば法隆寺壁画の線は然し「線」それ自身を鑑賞することは出来ない筈である。必らずその線が一つの「形

214. (初出『日本一』裸体美号、1919年11月.)

³⁴¹ 木村荘八「近頃の心事」(『木村荘八全集(第一巻 美術)』講談社、1982年)、p315. (初出『芸苑往来』、1923年.)

³⁴² 木村、前掲資料、1982年、p317.

状を作り」「彩色の罫界」となる或る form の内面に骨組されている。その「骨組みされている」線として鑑賞しなければ、鑿画には意味をなさない。(後略)

で、その素描が絵には、東西古今を問わず——如何に致命なものだろう。³⁴²

そして南画は「この「画象の構造に籠る素描」を仕事的手段とも、目標ともして、この根本義の外には殆んど他意なく、頗る直接に仕事を劃しています。」³⁴²と述べ、どのような西欧画法よりも鋭く、直截に、「美」を提出するものであるという考えを示す³⁴³。そして、荘八は、セザンヌの作品も南画と同様に、強く、直截に「美」を形成し、西欧画の中で誰よりも南画に近似しているものであったと述べるのである³⁴⁴。荘八は前述した随想「セザンヌの裸体画」において「美」は心であり、絵画は心を通して見られた自然であると明確に述べていた。つまり、セザンヌの作品と南画の画式は、胸中を直截に筆触に乗せることで「美」を形成するものであった。こうした荘八の見解は、前章で確認した“主観による「写実」”の内容と一致しており、思想展開も大正期の「南画」再評価や日本的油絵の動向と軌を一とするものである。セザンヌや南画を賞賛し、陶醉する荘八には“主観による「写実」”の思想が芸術における評価の原理としてあったと言えよう

以上のような木村荘八の、心に映ったものを直截に表わすこと、それが生命を写すことであり本当の写実である、そしてそれが美であり造形であり芸術である、とする“主観による「写実」”の思想を、六潮会での交流によって平八郎も知ることとなったと推測されるのである。平八郎は《南蛮黍》において、本質を捉えている抽象的表現であるという「装飾」観、そして、簡略化や変形を行うために要素を取捨選択する主体性を得ていたが、荘八の示していたような“主観による「写実」”が、自らの実感に基づいて表わすことを後押しするものであり、取捨選択した要素を、様式を借りることなく、胸中に映ったものに基づいて自らの様式によって表現する、主体的な自己による表現に導いていたのではないだろうか。

3節 牧野虎雄（装飾的造形）

主観を「実」とし、これを率直に表すことを重視する思想は六潮会のもう一人の洋画家、牧野虎雄にも見られる。そして、その実践が成されているのが南画であるとする思想が虎雄の次の言葉に明らかに示されている。

純粹に自分の心から湧き出るものを、本当に自分を伴はらない表現法に托して画くことは、とりも直さず南画を画くことに外ならない。それが日本絵具を用ひるものであれ、油絵具を用ひるものであれ、其の中核の精神を南画と呼んで構はない。それを別の一面

³⁴³ 木村、前掲書、1982年、p317-318.

³⁴⁴ 木村、前掲書、1982年、p319.

からいへば、真を衝いてゐるといふこと、自然の実体を適確に掴んでゐるといふことが南画の精神であると思ふのである。³⁴⁵

そして虎雄はこの南画の精神をよく画に生かしているのは日本画よりもむしろ洋画の方が多いのではないかという見解を述べている。

古人の精神を比較的よく現代に生かして仕事をしてゐるのは寧ろ洋画家の方に多いのではあるまいか。行き届いた観測に基づいて言ふわけでは無いが、少なくとも自然に対する誠実さ・謙虚さ——もちろん皮相的な現実主義をいふのではなく——の点で古人の態度に近づく人は、率直に言って今のところ日本画より寧ろ洋画の畑の方に数多いやうに思へるのである。

自覚ある洋画家が東洋の古画から多くを学ぼうとしてゐるやうに、現代の日本画家・南画家も油絵画家の仕事とその趣向に注意を払わねば嘘だと思ふ。³⁴⁶

この言葉は、平八郎が《漣》を描いた後のものであるが、六潮会以前より「日本的油絵」の意識を持っていた虎雄は、六潮会でもこういった発言を行っていたのではないかと思われる。今の日本画には南画画式の絵はないという見解は木村莊八も持っており³⁴⁷、東洋的なものに回帰しつつあった紀元と共に、六潮会の日本画家らに洋画家らが南画の精神の必要性を説いていたものと想像される。

そして、牧野虎雄の「日本的油絵」を考察していくと、六潮会での交流は“主観による「写実」”だけではなく、平八郎の装飾観にも関与していたのではないかということが予測されるのである。虎雄は文展や帝展といった官展に作品発表の場をおいていた作家で、初期に出品していた作品は後期印象派風のものだった。しかし、虎雄は東洋人の絵を描いて行こうという意識を画業の初期より持っていた作家で、海外留学にもさして関心をもっていなかった³⁴⁸。そのため虎雄の画風は次第に「「醤油を煮詰めたような」褐色の画面に日本の伝統的絵画の装飾性を導入した作品」³⁴⁹と述べられるようなものとなる。その後虎雄は、この褐色の調子は、家の中でモデルも用意せず描いていたためであると自ら反省し、写生に励むようになってからは画面も明るいものとなっていく³⁵⁰。こうした写生を踏まえて制作に行う姿

³⁴⁵ 牧野虎雄「吾々の有つべき南畫的要素」(『南画鑑賞』4(9)、1935年)、p21.

³⁴⁶ 牧野虎雄、前掲資料、1935年、p22.

³⁴⁷ 木村莊八「近頃の心事」『木村莊八全集(第一巻 美術)』講談社、1982年、p320.(初出『芸苑往来』、1923年.)

³⁴⁸ 高間惣七「牧野虎雄回想」『三彩』235、1968年.

³⁴⁹ 笹川修一「牧野虎雄——人と作品」(『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年)、p12.

³⁵⁰ 牧野虎雄「風景畫に就いて」(『美術新論』3(12)、1928年)、p50.

勢が前述の言葉の背景にある。これより虎雄の制作は写生が基本であり、そこにうねりやゆがみの独特な筆致の作品が描かれる。そのような時期に描かれた作品が《罌粟》である。笹川修一はこの作品は色の対比と線によるデフォルメによって「写実的表現の中に装飾的手法を導入することで、油彩画でありながら南画的な画風を醸し出し、牧野特有の情感を見出すことができよう。」³⁵¹と解説する。(参考：《6月の庭》(図版34)) その後も、虎雄の作品は簡略化や平面化は強くなり、《へちま》(図版35)は「へちまの輪郭は明確な輪郭線で表現し、対象物は単純化されている。人物や植物の配置を装飾的に用い、全体的には平面的な印象を受ける。この単純化や装飾性は牧野が求めた日本的洋画であり、その傾向が次第に顕著になっていく時期の作品である。」³⁵²と解説される。この時期の虎雄の作品は室内の人物を描いた明るいものが多く、色彩の対比や平面構成、形のデフォルメの手法にフォーヴィスムの世界観が連想される。そして、こうした作品の一つである《白閑鳥》(図版36)に対して、里見勝蔵が「大作といふ量において、芸術といふ質においてもつとも優れてゐるのは「白閑鳥」である。永徳の量でなくともまさに山楽の境地である。その高雅、新鮮さ。科学的にいつても——『単純にして、かつ十分なり』である。」³⁵³と述べる。この虎雄の様式に山楽を重ね合わせる観点は、色彩の対比や平面構成、形のデフォルメの著しい虎雄の画風に日本古来の装飾の様式を見出していたことがわかり、ここには近代の造形観と装飾観の結びつきを見ることが出来るのである。虎雄の作品以外でも「日本的油絵」の批評には「装飾」という語がしばしば使用されることについては「第6章5節「日本的油絵」にて、近代西洋の造形と南面に造形や精神性の点で共通性を見出されて行くうちに、広範な日本の造形に対しても、共通している点があると認識されて行くようになり、日本美術の装飾的な表現もまた“主観による「写実」”の表現として読み解かれるようになっていったこと述べた。このような「装飾」的な「日本的造油絵」を虎雄が描いていたことから、平八郎が六潮会での交流を通して、新しい写実観“主観による「写実」”と装飾的な表現もまた「写実」の表現であり得るといふ価値観を得ていたのではないかと思われるのである。

実は、近代西洋の造形と装飾性の関連付けが福田平八郎の認識にもあったことは、明確に示されている。それは平八郎が好きな外国の作家を尋ねられて「装飾的だから」という理由でゴーギャンを挙げていたことである³⁵⁴。この証言は《漣》を描いた頃よりずいぶんと後の証言であるが、六潮会結成の翌年である1931年から、平八郎の随想で話題に上る画家として周囲の画家や中国、日本の古い時代の画家が多かったところに、ゴッホやゴーギャン、ピ

³⁵¹ 笹川修一「作品解説 罌粟」(『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年)、p50.

³⁵² 笹川修一「作品解説 へちま」(『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年)、p64.

³⁵³ 里見勝蔵「牧野虎雄論」(『現代美術』4(4)、1937年)、p57.

³⁵⁴ 矢内原伊作「現代を擔う人・12 福田平八郎」(『芸術新潮』9(12)、1958年)、p111

カソら海外の画家への言及も増えたことに³⁵⁵、平八郎の海外の作家への意識が強くなったのは六潮会結成よりと思われ、このことから平八郎は六潮会での出会いをきっかけに近代西洋の造形と「装飾性」を結びつくものであるという認識を形成していったと推測される。また、大口理夫は《漣》について、次のように述べている。

水面の表面に浮ぶ水紋を画面一杯に文様のやうに配列した装飾的畫面であるが、水面に反射する眩しい光、風の少ない水面をおほふ小波のうごき、それらによって支持される空間、さういふやうな実在性が、そこに明晰に描かれてゐるではないか。逆にいへば、さうした対象への凝視、実在性の完全な視覚的把握、凝結した形式への訳出、觀照と技法との間然するところない連繫。それは自律性のない文様ではなく、一世界を形成する繪画であり、しかも装飾性といふ語が造型性と同意義に用ひられることを知る、近代の繪画である。さうして平八郎の鋭敏な自然觀照、独得の造型眼、眼と手との自由で弾力ある平衡等の相寄って成る結晶である。³⁵⁶

この「装飾性といふ語が造型性と同意義に用ひられることを知る、近代の繪画である。」という発言に注目したい。ここで使用される「造形性」という言葉の意味について、永井の研究が近代の美術批評における「造型」についてもおよんでおり³⁵⁷、これを参照にすると、大口の「造形」が意味する内容は、3次元や文学から独立した、2次元上の色彩、線、形、構図による自律的秩序や構成、場合によっては純粹繪画といわれる、セザンヌを代表とする後期印象派の抽象化された造形を示すものと考えられる。大口の「対象への凝視、実在性の完全な視覚的把握、凝結した形式への訳出、觀照と技法との間然するところない連繫。自律性のない文様ではなく、一世界を形成する繪画」という発言とも対応することから、大口の使用する「造形」の意味は確信され、昭和初期頃は「装飾」が、ひいては《漣》が近代西洋の造形と連絡する造形という見方がなされていたことが証左されるのである。第6章1節で取り上げた、矢内原伊作の「客觀と主觀、写実性と装飾性が一つに結びつく次元に属するのである。」と真のリアリズムを述べていたこともこうした認識によるものだったことが、ここに理解されるのである。

以上のことから、平八郎は六潮会の「日本的油繪」の作家を通して“主觀による「写実」”の思想と造形に接触したことで、おのずと近代西洋の造形と「装飾」が結びつき、平八郎の

³⁵⁵ 福田平八郎が六潮会結成の頃に海外の作家について述べる随想は次のものがある。

「ルッソーからピカソへ—健康が生み出す芸術の新一」『塔影』9(2)、1933年。

「自然・芸術・画学生」『大毎美術』10(5)、1931年。

「今の私の方向」『アトリエ』8(9)、1931年。

³⁵⁶ 大口理夫「福田平八郎論」(『三彩』5、1947年)、p34。

³⁵⁷ 永井隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年、P201-243。

「装飾」観は一新される場所となったのではないかと思われるのである。

《南蛮黍》で示されているように、すでに平八郎は自然の生命を表すためには、細やかな描写ではなく、要素の取捨選択とその構成が必要であり、その造形表現は、簡略化や強調、変形が必要となってくることを桃山美術や琳派の装飾的とされる表現から学んでいた。ここに、“主観による「写実」”の思想によって、抽象化された造形表現こそ本質つまりは生命を直截に表し得ることと、日本美術の抽象化された造形の根幹には“主観による「写実」”に通じるものがあるという、「日本的油絵」でも見られたような認識とつながったことで、平八郎にとって「装飾」的造形は「写実」の表現でもあると理解されたのではないだろうか。これにより平八郎は主観によって造形すること、その結果、形や色が抽象化されたものとなることに迷いがなくなったのではないかと思われる。そして、六潮会の洋画家らの交流を通して、こうした造形は日本においてだけでなく、西洋においても試みられていたものであると認識され、参照すべきものは西洋にもあり、光琳や宗達、山楽だけでなくセザンヌやゴーギャン、ゴッホらの古今東西の造形に広く目を向けきっかけとなったのではないだろうか。平八郎が横川に「自分の小さな世界だけで、完全だと思い込んで居たことが、飛んだ不完全なものだったことに気付いた」と述べたのは、こうした認識の刷新があったことを示すものと思われる。《漣》は琳派を思わせる一方で、どこか新しく、モダンな印象を受けるのは、こうした作者の芸術上の形式の無国籍化も関与しているのではないだろうか。

こうして平八郎は、主観に直截であることが「写実」であり、本質を見出すために力んだ観察をする必要はなく、日本人である自分が自然の本質に直截に反応すると、おのずと表現は簡略化や変形、強調された「装飾」的造形となるのであり、つまりは、ひたすら自然体であることが、自然の本質を「装飾的」に表現することに繋がるという、何も気負うことはない自由で新たな制作態度を身に着けたのである。平八郎は《漣》制作の背景について、制作中も釣りに出かけ、周到に準備することもなく、色々なことに就て苦心して描かなかった事を思い切ってやったことと述べ、「自分の考へが装飾的にどうのと云ふことも用意がありませんでした。」と語ったような、気楽に構えた制作の背景には、こうした六潮会から得た思想や価値観が後ろ盾にあったものと想像されるのである。

4節 視覚への信頼

先行研究では《漣》を平八郎の画業の分水嶺とみなし、六潮会を画業の転換のきっかけと考えられている。実際、六潮会を境に平八郎の作画態度に変化があったことが、その作風よりうかがえる。具体的には、色彩に対する関心、形のデフォルメ化が強くなっていくことであるが、これらに加えてカメラのフレームで切り取ったかのような画面の構成が多くなることも挙げられる。色彩と形に関しては、「日本的油絵」に伴う“主観による「写実」”の造形観や思想の影響と考えられるものと考察を行ってきたが、この視覚を切り取ったような画面構成もまた“主観による「写実」”の思想が制作態度に反映したためではないかと筆

者は推測している。

また、本章の考察から、“主観による「写実」”は、平八郎に本来の自己を自由に発揮する姿勢を後押しする観念であったと推測しているが、これは平八郎の作家としての態度の完成を意味するものでもある。そして、その完成した態度が画風に現れたのが“切り取られた視覚”の構成なのではないかと思われる。本節では、こうした平八郎の作家として確立された態度について、六潮会以後の作品をメインに、先行研究でも指摘されることのある「写真」の利用と平八郎の“視覚”の関係から考察を行うことで、作家としての確立が六潮会前後にあったことと、そのきっかけが“主観による「写実」”であったとする裏付けを述べていく。

まず、平八郎自身の《漣》への所感についてであるが、平八郎はこの作品に手ごたえを感じていた言葉が残されている。

夫れで到頭あゝした不十分な不満足なものを出品してしまつた。結果からみて「漣」は失敗した作だつたと思ふ。然し制作の態度からは、少くも私一人丈けにはあれで間違つてはみない積りだ。心中窃かに、今迄辿つて来た踏み慣れた道から一步踏み出した気もしてるし、勿論其れからどうなるのだから自分にもはつきりわかつてる訳ではないが、何処かに行く道程に踏み出した様な気がしないでもない。³⁵⁸

そして、ピカソの絶えず新しいものを制作する態度に共感を示し、続けて次のように述べる。

その新しいものを捜し見出すのは自分であつて他人ではない。その新しいもののありかは自然であつて古い伝統の内ではない。自分が自然の内から見出す、と云ふと夫れは写生すると云ふ事になつて、形式から言へば何も新しい事ではなくなる。けれども私の写生する気持ちそのものは、決して今迄の気持ちではなくなつて来てる。³⁵⁸

ここで失敗といっているのは、立場や他者の視点を想定した発言であり、この作品が非難されることは覚悟の上であつたと云う事だろう。それをわかつていながら実行したことに、それでも自身の見え方に実直であることが本当であるという確信を読み取ることができるのである。この言葉が示すように、その後の平八郎の制作は、写生に基づきながら、一作毎に表現は工夫されたものとなる。そして、こうした主観の印象に直截であろうとする態度の作品は、平八郎の感情的なものを避ける傾向によって、ひたすら網膜の感覚に集中することに方向づけられることとなった。ここでの平八郎の自己の視覚に対する態度は、今泉篤男も指摘するところであり、《漣》について次のように述べる。

³⁵⁸ 福田平八郎「ルッソーからピカソへ—健康が生み出す芸術の新一」（『塔影』9(2)、1933年）、p18.

もちろん、心覚えの小さなデッサンぐらいはとったろうが、この画家のことだ、自分の眼、視覚による記憶に絶対の信頼を置いての仕事だったのだろう。この絵を描くに当たっての福田平八郎の「自信」ということをいったが、その「自信」とは絵の技巧についての自信という意味よりも、自分の眼を信じて少しも疑わないその自信という意味である。下手に一步を誤れば、この絵は浴衣の図案のようなものにもなりかねない。それを一つの立派な絵画芸術として出来上がらせたものは、福田平八郎のそういう自分の眼を絶対に信じて疑わない自信、それは無邪気ともいっていいような本能的な自信なのである。そのために、この絵は明確な空間表現の实在感をもつ作品となった。³⁵⁹

今泉は平八郎を「近代日本画の分野が生んだ稀代の^{コロリス}彩色画家」³⁶⁰と称して、その画業を色彩の才能によって賞賛するが、この色彩の芸術は、こうした平八郎の無垢ですらある視覚に対する信頼に起因するものと考察を行う。

福田平八郎という画家は、私の識る限りでは、極めて「視覚型」の画家であって、あれこれ頭の中で絵のフォルムを考案するというよりも、ものを凝視しているうちに自ら色彩を中心にしたフォルムが浮かび上がってくるという型であるように思う。それは一種の直覚ともいっていいような本能的な画心の動きであって、理論的に考えてフォルムを案出するという型ではない。もとよりフォルムについて、福田平八郎には福田平八郎としての苦心も工夫もあることはいうまでもないことだが、その工夫は知的なものによって構築されるよりも一層直覚的なものによって導かれるところが大きかったと私は感じている。³⁶¹

平八郎が色彩を手掛かりとして制作を行うことは、本人の言葉³⁶²によっても示されており、今泉の考察もその制作談を踏まえたものであろう。このような色彩に重きを置く傾向は《花菖蒲》(図版 37)、《鴨》(図版 38)、《青柿》(図版 8)、《水》(図版 39)といった制作に後期になればなるほど顕著になっていき、最終的には自然物だけでなく、子供の落書きや布地の端切れ、造花や料紙³⁶³といった人工物にも、色彩の面白さを無差別に見つけ出し、それらを

³⁵⁹ 今泉篤男『現代美術の作家たちⅡ』、中央公論美術出版、1975年、p56。(初出：『日本の名画 27—福田平八郎』、講談社、1974年。)

³⁶⁰ 今泉、前掲書、1975、p49.

³⁶¹ 今泉、前掲書、1975、p53.

³⁶² 福田平八郎「〈写生帖拝見〉私のスケッチについて」『美術手帖』121、1957年、p125. 別資料[15]

³⁶³ 料紙とは書きものをするための紙全般を示すが、平安時代のかな文化の発展と共に、この紙を装飾する文化や技法も発展していった。染色や金箔、砂子、切り紙などの技法によって装飾される。装飾写本である《西本願寺本三十六人家集》はあらゆる料紙装飾技法が駆使

制作や感性の成長の参照とするようになる³⁶⁴。(参考：福田平八郎スケッチ (図版 40)) 色彩に重きを置いた画業の展開については宗像晋作の論述「福田平八郎の色彩表現—昭和十年代を中心に」³⁶⁵においてまとめられており詳細はこちらに委ね、本論ではこうした色彩本位となっていく方向性を規定していたのは、主観に重きを置く態度であり、それが視覚に一切の信頼を置いた態度となったのではないかということを検証していきたい。

平八郎の視覚への態度を方向付けていたものとして“写真”の影響が挙げられる。平八郎と写真の関与は、平八郎が《漣》を制作する際に写真を利用したことをはっきりと証言しており³⁶⁶、少なくとも《漣》においての写真の関与は明らかである。

現代においては、写真を利用して制作することや、写真と関連させて批評することは、絵画の純粋芸術性を損なわせるのではないかと忌避されがちであるが、平八郎の時代では異なる価値観を持っていたものと思われる。近代日本絵画史において、写真の影響を軽視するべきではないと中川馨によって、自身の著書『動物・植物写真と日本近代絵画』において主張されている³⁶⁷。その主張は、作家たちに美術資料としての写真を提供することで、影響を与えていたと考えられる写真家、岡本東洋³⁶⁸の存在の重要性を検証するなかで行われている。この岡本東洋の証言では、山本春挙、横山大観、川合玉堂、川端龍子など東西の日本画家だけでなく、洋画家にも写真を提供しており、そうした作家は三百余名、頒布枚数は 10 万枚と伝えられる³⁶⁹。京都の日本画壇の重鎮である竹内栖鳳も積極的に写真を早くから利用しており、その中には東洋の撮影したものがあることも明らかになっており、制作における写真の利用に対する現代の作家との価値観の違いがうかがえる。そして、平八郎もまた岡本東洋が写真を提供していた作家の一人である。

されており、平安時代の美意識や技術力を今に伝える。

³⁶⁴ 平八郎が関心を示す対象の幅広さを伝える叙述は多く残されており、素描をテーマにした美術全集である『福田平八郎 現代日本素描全集 3』(島田康寛責任編集、ぎょうせい、1992 年。)はその多様性を伝える。

³⁶⁵ 宗像晋作「福田平八郎の色彩表現—昭和十年代を中心に」(『大分県立美術館研究紀要』4, 2020 年)、p4-7、p29-46.

³⁶⁶ 川端龍子、川崎小虎、福田平八郎「帝展日本畫合評」(『美術新論』、7(11)、美術新論社、1932 年)、p50.

³⁶⁷ 中川馨著『動物・植物写真と日本近代絵画』思文閣出版、2012 年.

³⁶⁸ 岡本東洋(1891 年 - 1969 年)：昭和初期から戦後にかけて京都を中心に活動した写真家。東洋の戦前の活動は主に、観光文化を背景とした風景の写真と、動物・植物を主な対象とした作画の際の資料となるような写真を撮ることであったことが中川氏の著書で明らかとされている。そして、中川氏は絵画史とより深い関連を持っていたのは後者の仕事である考え、著書では動物・植物の撮影活動をメインに論じている。

³⁶⁹ 中川、前掲書、2012 年、p 106.

平八郎が《漣》を制作する際に東洋に撮影を依頼していたことを東洋自身が述べていたことに加え、昭和初期に京都の下鴨に平八郎と東洋が同時期に住んでいたと考えられることや、東洋の子息が二人は大変親しくしていたと語ったこと、平八郎自身も大変世話になったと語っていたという証言が中川の研究に示され、二人が良好な交流を持っていたことが想像される³⁷⁰。

カメラを通した視覚に常日頃から取り巻かれ、すでに自己の視覚の一部ともいえる現代の我々とは異なり、撮影機が一般的であったとはまだまだ言えない平八郎の時代では、物の一瞬を捉えることが可能である写真が人の認識に及ぼす影響は小さなものではなかったことは想像に難くない。とくに、水という不定形で常に変化する存在を観察する際に、一瞬の表情を捉え、じっくり見る事が可能となったのは画期的なことであったと思われる。

中川は、近世と近代の絵画表現を比較して、後者がより躍動感に溢れ、細部まで描かれるようになった変化を、あたかも人間の視覚能力が進化したためと受け取れるような作品評が存在するが、これを否定し、一瞬ですべての情景を留め、記録する写真が人間の認識に作用したことによって人間が認識できる範囲が広がった、と捉えるべきではないかという見解を持っている³⁷¹。そして、中川は、人の目のみで捉える事の難しい、絶えず変化する情景を描くために、西欧において写真が利用されていた例として、19世紀中頃フランスで活躍した海景画家ユージェヌ・イザベイが写真家から写真を購入していることを挙げ、写真のもたらす視覚がイメージを補ってくれることを期待していた作家だったのではないかと述べる³⁷²。

そして、東洋の撮影した写真には《漣》と非常に酷似したものも存在しているのである。東洋は平八郎に「勝手に出かけて、いろんな波を写してもらいたい」と頼まれて撮影したが、そうした写真と平八郎のスケッチが、図らずも非常に似通ったものとなっていた、と述べており、中川はこの東洋の証言は、平八郎はあくまで写真は参考にしたに過ぎず、描く作業に欠如があったのではないかという疑惑を代弁して否定する意図があったのではないかと述べたうえで、中川は日本の平八郎の場合も西欧の事例と同様の経緯と考えられ、平八郎にも写真の影響が少なからずあったものと考察する。³⁷³

平八郎自身の漣のスケッチが実際に多数残されていることから、写真から直接造形を得たと云うよりも、中川が考察するように、写真があらかじめ人に作用することで認識が拡張され、絶えず変化する表情を人の目でも捉えることが可能となり、平八郎が漣を観察する際の手助けとなっていたことが予測されるのである。

こうした、写真によって画家がイメージを補うという関与に加えて、平八郎と岡本東洋の

³⁷⁰ 中川、前掲書、2012年、p104-106、p204-207、p210.

³⁷¹ 中川、前掲書、2012年、p241.

³⁷² 中川、前掲書、2012年、p145-146、p209-208.

³⁷³ 中川、前掲書、2012年、p207-208.

場合、画家と資料の提供者というだけでなく、作家同士として視覚に対する感性に互いに影響し合っていたのではないかということが考えられる。

東洋は観光事業のための写真撮影もしていたが、美術史と関与する写真活動について述べると、動植物を中心に、作家が参照とすることを意識して、作家でなければ興味をもつことの少ない場面を克明に写しているものが多い。そのために即物的な写真となっており、表現という視点から見た場合は単調な印象を持たれかねないものであった。しかし、そのような写真の中にも、単なる資料に留まらない意識が見られる写真が存在しており、こうした意識を明確となっているものが1936年（昭和11）に平凡社から刊行された『美術写真大成』である。この写真集について中川は、東洋の写真に対する意識の変化がみられ、写真集としての構成も、絵を描く際の資料としての役割に即したのではなく、東洋の視点を意識した写真表現を盛り込んだ作品集であると述べる³⁷⁴。そして、この写真集の序文では東洋の写真への意識が記述されている。

さきに、花鳥寫眞圖鑑全六冊を発評いたしましてから、はや六年になります。幸に、大方の御称賛を忝ういたしまして、私の写真製作の衝動はさらに一段と高まり、花に、鳥に、虫に、魚獸に、山に、島に、波に、風俗一般、庭園、能舞臺は言わずもがな、それからそれへと、憧れつづけ、さらには、自然そのままを模様風に写することにまで、興味を感じ、日に日に欲求は飛躍しまして、その後新しい写真が、すでに萬を数へるほどにもなつたのであります。それ等のすべては、自然を自然のままに、その時、その処において、出来る限り明瞭に写し撮りたい、眼の忘却性を補つて、自然を自然のままに人人の現前に再現する目的の下に、この写真人生を行脚してをる次第であります（後略）。³⁷⁵

また東洋は、光線の当て方やその捉え方を工夫することで得られる効果を狙うものや、人の目とは異なるカメラレンズの平面性に着目して撮影された写真といった「芸術写真」に対して、自分の写真の在り方は異なるものであると次のように述べる。

けれども私の写真は、さう云ふ種類のものではありません。ごく平凡な、私共が見る眼のそのままの姿に、自然を見て——写真の事ですからレンズを通して見るのです——そして写したものが私の写真であります。私はこれが最も素直な最も正しい自然の見方だと思つてゐます。少しばかり自負してゐるやうですが、私はそれこそ、我々日本人の、東洋的物の見方だとさへ思ひます。（後略）³⁷⁶

³⁷⁴ 中川、前掲書、2012年、p170-171.

³⁷⁵ 岡本東洋『写真美術大成』平凡社、1936年、序文。（引用は中川馨著『動物・植物写真と日本近代絵画』、p172による。）

³⁷⁶ 岡本東洋『写真美術大成』月報第1号、平凡社、1936年、p1.（引用は中川馨著『動物・植物写真と

東洋は続けて「芸術写真」は西洋人の真似事であり、これと区別し、日本人は日本人のものを目指すべきであり、自分の立場はそうした日本人独特の立場にあると、自らの写真を「美術写真」と名付けた述べる。東洋の立場は写真の本来の機能に立ち返り、対象をストレートに表現するというものである。中川は、これは当時の日本の写真表現の主流であった「芸術写真」とは対立する方向性であったが、実は同時代の海外に目を向けた場合、東洋と同様に写真の本来の特性を生かして対象をストレートに表現するストレートフォトグラフィや即物主義に影響を受けた写真表現が始まろうとしており、その後の写真史で「芸術写真」の手法が広がることはなかったことから、東洋の立場は日本で注目されることこそなかったものの、写真表現の方向性を示唆しているものであったと述べる。³⁷⁷

ここで東洋が自ら述べている自然への立場は、平八郎の自然に対する態度と共通するものではないかと思われるのであるが、それは、平八郎が《漣》を描く前年に述べた次のような言葉に見出せる。

私は恁ふした境地から見て、今では差し当たり画風を一遍に換へたいとか、特に恁ふ云ふ風な希望で描いて見たいとか、そう云ふ気持はなくなつて、何処でもいゝから自然の一部を切り取って、純な気持で描かうと云ふ気持丈してゐる。尚よく考へて見ると、そうした気持が全然無くなつてると云ふ譯でもあるまいが。例へばある技巧が特に巧くなつたと云ふ気持ちから夢中になつて仕事の為に仕事をしてる様な、そうした引摺られてる様な生活をしたとは思はない。

(中略)

自然を見た儘と云ふ処が尊いと思ひ、そうした気持を続けて行きたいと思ふ。

(中略)

例へば日本画には天地人とでも云ふ様な何かがあるとして、夫れが露骨に表面に出て居るのではいけない。と云つて全然夫れが無視されたものでは勿論いけない。矢張り底其には伝統的な或る格と云ふ様なものがあつて、然も自然に自由に描かれてる、とでも云ふ様なものへ今の私の方向があるとは言へる。³⁷⁸

この平八郎の自然を見たままを尊いとする考えや、技術的な工夫に意識が持っていられる事への忌避、そして、露骨にではなく素直な振る舞いによって、自然と伝統的なものが現れていることを自分の方向性と述べている点には、絵画か、写真かという手法の違いはあるが、東洋と平八郎は自然に対する態度に共通しているものがあると言えよう。そして東洋と平

日本近代絵画』、p174 による。)

³⁷⁷ 中川、前掲書、2012年、p174-175.

³⁷⁸ 福田平八郎「今の私の方向」『アトリエ』8(9)、1931年、p80-81.

八郎の作品を比較した場合、情景の一角を切り取る「トリミング」の手法に、こうした共通する意識が現れているのである。これを東洋の作品については中川の研究に依拠しながら、平八郎の作品との対応を見ていきたい。

まず挙げたいのは、水辺の情景を捉えるものである。《浪》(図版 41) は水面に虚像が揺らぐ様子をカメラのフレームによって切り取ることで、抽象的でユニークな印象を与えるイメージを作り出している。《曲汀》(図版 42) は冬の水際を大胆に切り取り、凍る水面と岸に降り積もった雪のコントラストが生む出す曲線のどこか間の抜けたような情景が、味わい深い面白さのある作品となっている。下部に枯草のエッジのきいた線の要素が入ることで、画面的な安定感だけでなく、対比によって上部の曲線が引き立っている。東洋のこうした写真は、意図的な露光調整やぼかし、ブレなど行わず、自然の一角をただトリミングすることによって、独特な新しいイメージを生み出している。ここには平八郎が水面のトリミングのみで《漣》を構成した感性に通じるものがある。

そして平八郎の作品にも、こうした一角を切り取ることで、画面に造形的な面白さを作り出す手法は晩年になるにつれみられるようになる。(参照：《冬の池》(図版 43)) 竹の胴を真横から捉える作品群(参照：《竹》(図版 44)) や、《山桜》(図版 45) などは、こうした意識が見られる早い段階のものである。これらは、竹や幹の表情に着目し、これを主題とする構図であるが、余白の形が、図と同等に意識されており、四角いフレームで情景を切り取ることで造型の面白さを生んでいる。

次に挙げたいのが、トリミングによって情景を文様的なイメージに変換している作品である。東洋の作品では《じゃのめぎく》(図版 46)、《きりんそう》(図版 47)、《瓦》(図版 48) がそうした写真である。《じゃのめぎく》《きりんそう》は植物が並んだ情景を切り取ることで、図柄のような造形となっている。中川は、美術資料として花を写すなら、クローズアップして撮影するところを、そうした意図とは全く異なる捉え方がされていることに、美術資料とは一線を画す東洋の目的を読み取ることが出来ると指摘する³⁷⁹。《瓦》について中川は、ここに日本的な美がもたらした模様という意味によるものか、写真に捉えることで新たな創造物として提示しているものなのか、その意図を明確することは困難であるが、いずれにせよ東洋なりの考えによるユニークな試みであると述べる³⁸⁰。トリミングによって文様的な造形を生み出すことは、まさしく《漣》と共通するものである。そして瓦の規則的な造形性が効果的に作品に取り入れられた作品(《雨》(図版 49)、《雪》(図版 50)) を平八郎も描いており、東洋と平八郎の着眼点の近さを予感させるのである。

東洋の写真表現への意識が現れた『美術写真大成』の刊行より以前の作品であるが、《曲汀》に加えて《淡雪》(図版 51) や《われ氷》(図版 52) といった東洋の雪の情景の写真は、平八郎の雪の情景をスケッチしたもの(参考：図版 53) やこれをモチーフとした作品(《新

³⁷⁹ 中川、前掲書、2012年、p 177.

³⁸⁰ 中川、前掲書、2012年、p181.

雪》(図版 54)、《氷》(図版 55)、《雪庭》(図版 56))を連想させる。平八郎のこれらの作品は、雪の情景を切り取ることによってできる、形やコントラストの造形的な面白さが狙いの一つとなっている。

その他にも平八郎にはフレーム的に情景を切り取ることで、造形を生み出している作品は様々にあり、この“切り取られた視覚”によって新たなイメージを生みだそうとする姿勢は平八郎と東洋に共通する点であるといえる。

そして、この“切り取られた視覚”は平八郎の後半の画業の道をつけ、独自性をもたらしているものと考えられ、針生一生は次のような解説にも証左される。

かれは感動の焦点にねらいをつけ、自然の一角を大胆なクローズ・アップできりとる。対象の思いがけず斬新な断面や あざやかな色の対比が現われ、光の微妙な波動や、眼にみえぬ生気がたちのぼつてくる。昭和七年の「漣」以後、直観の飛躍はいつそう大きくなり、戦後の「春雪」「雨」「筍」などで抽象化の極致に達したのち、最近の「水」や「茄子」にみられる洗練された軽みにおよんでいる。³⁸¹

今泉篤男もこの平八郎の自然の一角を切り取る視点が、画業の独自性となっていることを次のように叙述している。

この画家の後期のフォルムは、自然の対象の一角に焦点を絞って、それを大きく描いて、そこにこの画家独自の色調を息づかせているものだ。題材によって多少の違いはあるとしても、大体そういう方向でフォルムが形成されている。それは自然を拡大して描いているわけではないが、私共が昔からの絵を観てきている通念からすれば、何となくそれは自然の一隅を拡大しているようにさえ受けとれるフォルムである。

(中略)

そして、そこに私共はその対象を凝視している福田平八郎の感性や精神の集中を感じとり、見事な感情移入の交流が実現するというわけなのであろう。³⁸²

そして、今泉は平八郎のこうした様式は、一見、光琳にも似た制作態度のものがあるようにおもわれるが、平八郎の表現は切実な実感がともなうもので、一方、光琳の表現にはそうした実感からは離れた、観念として表現されているため、これが両者は明確に異なるものとしていると述べ、平八郎のものはこれまでの絵画史に類のなかったものであるとする³⁸³。

また、島田康寛も平八郎の造形をトリミングやアングルの工夫によって「自然の中から面

³⁸¹ 針生一郎「福田平八郎自選展」(『芸術新潮』10(7)、1959年) p74.

³⁸² 今泉篤男『現代美術の作家たちⅡ』、中央公論美術出版、1975年、p53-54.

³⁸³ 今泉、前掲資料、1975年、p54、p57-58.

白い形と色の組み合わせを発見し、これを純粋な造形として表現していく」ものであると述べて、写真的視覚の観点から解説を行い、今泉と同様に、一見近く思える琳派の作品との差異を観念化の有無による実感によって説明を行うのである³⁸⁴。他にも、平八郎の画業を純粋な視覚という観点から分析するものは多く、“切り取られた視覚”がいかに平八郎の画業の重きをなしていたかがうかがわれるのである。なお、こうしたモチーフの切り抜き方について、琳派の造形との比較が行われ、最終的には異なる表現であると今泉と島田は結論付けるが、トリミングの発想自体は、琳派の造形との関連を想定することができるため、この視点から琳派との関係を検証することも平八郎の画業を検証していくうえでの重要な課題となることが予測される。

以上のように平八郎の独自性を説明するものとして“切り取られた視覚”が着目されていることがわかるが、この視覚には平八郎が制作に写真を積極的に活用していたことの関与が想像される。具体的には写真家、岡本東洋との相互の影響についてであり、見たままの自然を尊重し、これを切り取ることで造形を創造していく姿勢である。写真の特性として注目されるのは、人が記憶できないものまで記録する点であることが多いが、平八郎においては、視覚を切り取るという特性からの関与が重要であると考えられ、この“切り取られた視覚”とはすなわちプライベートな視覚、個人固有の視覚、主観的な視覚を意味する。

《漣》を境にした平八郎の画業の転換は、平八郎が六潮会での交流により、“主観による「写実」”の思想に触れ、主体的であることを真に身に着けたことをきっかけとしていたと前節までで考察を行ってきた。そして、《漣》以後の画業の“切り取られた視覚”は、平八郎の無垢ともいえる視覚への信頼から来るものであり、この根底にはゆるぎない自分自身への信頼が存在する。つまりこれは主体的な自己の確立されたことの現れといえるのではないだろうか。また、そもそもトリミングによって造形を創造する志向の前提には、絵画を思想や文学性によってではなく、造形によって考える観点が必要であることを考えると、この志向は、平八郎の近代的態度の一つともいえるのである。ここから、《漣》を境に色彩への関心や、“切りとられた視覚”に基づく画面構成といった傾向を強めていった平八郎の画業の変化は、六潮会の“主観による「写実」”の思想の感化により、《漣》の頃に主体的な自己が完成したことを裏付けているものであると結論づけたい。

5 節 《漣》における「写実性」と「装飾性」

ここまで行ってきた考察から平八郎の《漣》の表現について次のように解説できる。

《漣》の細やかな事象を追うことはなく、色の微妙な変化も一切切り捨てた、群青色の線の

³⁸⁴ 島田康寛「斬新な視点」（『現代の日本画 3 福田平八郎』島田康寛責任編集、学習研究社、1991年）。

連なりのみによるシンプルな造形は、胸中に映ったものを率直に描いたためである。そこでは些末なことは忘却され、印象に残ったもののみ、つまりは自然を感得した際の印象の本質となるもののみが残される。ここで、胸中の事象を描くといっても、空想を描いているのはまったく異なる。徹底された写生の果てに胸中に投影させたものであり、あくまで自然の観察によって得た造形なのである。この胸中のものを造形すると、単純化された色彩と形、そしてその線の配列に、物理現象としての“漣”らしきのみが残されたものとなったのである。

《漣》は装飾的や図案的であると言われるが、これは、あるべき制作態度は自然体であることと平八郎が領解した時、思想や情感、文学的な思惟を一切廃し、網膜に映る情景に集中したことで、視覚的な美観のみが残されるものとなったことによる。ただ、ここで視覚的な美観といっても、内容の伴わない視覚的な美観とは異なる。《漣》は自然の事象の本質を損なうことなく純化された結果の形であり、本質そのものなのである。本質を求めた結果が色と形の純化であり、これを装飾的や図案的と述べることは、かえって《漣》の近代性——本質的なことに重きを置き、それを直截に表す造形への志向、平八郎においては「日本的油絵」を通して理解された——を証明しているのである。《漣》は装飾性を目指したのではなく、あくまで本質を捉えようとした結果、装飾的な造形表現となったのである。これが矢内原伊作が「客観と主観、写実性と装飾性が一つに結びつく次元に属するのである。」と述べていたことである。

こうした《漣》の表現は、“主観による「写実」”の思想のもと自然の本質に直截であることを実践した場合、平八郎がそもそも持ち合わせていた性質にも規定されている。すなわち、第1章で確認された、「①近代的観察態度による写生の尊重」「②写実の土壌」「③技巧性・様式主義への志向」「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」、といった京都市的傾向と通じる性質である。平八郎は、そもそも文学的なことや感情的な表現に関心が低く、かつ、元来の素朴な自己のために、自然を尊重し、観察に重きを置く態度をとる。そして、表現に感情が流入することを厭う傾向によって、技巧的なことや様式的なものへと向かうのである。この態度は一方で、自らの観察によって画を描いていく姿勢によって、因習の型を打破する創造性につながるものであった。これらは、自然の生命を表すことを目標に、写実を指針として出発した初期の画業、表現を求め宋元画や桃山美術を参照としたこと、そして装飾性に自己の好みと方向性を見出し、主観的写実の造形に至ったこと、といったこれまでの平八郎の制作の営みにつどつと関与して方向性を規定していた。《漣》は一見、これまでの平八郎の流れから大きく隔たる作品のように思えるが、むしろ、こうした性質とこれまでの営みが“主観による「写実」”の観念のもとで統合され、高められたものなのであったといえる。

このように《漣》は、表現がそれまでの画業の総括となっているのだが、それだけでなく、作者の近代の作家としての態度の完成を見出すことができる。《南蛮黍》では、要素の取捨選択という点においては主体性を発揮できていたが、その構成は桃山美術の様式を借用したものであった。しかし、《漣》では要素の取捨選択だけではなく、構成も自己の実感に

基づいて行われていることは《南蛮黍》とは一線を画す点であり、ここに平八郎の自由で主体的自己は完成したとすることが出来るのである。莊八の「美」は心であり、心がそこに認める事実を描くのである、造形はそこから始まるという言葉や、虎雄が述べた、自分の心を、自分を偽らない表現法に托して描く、これが自然の実態の真を突くということ、紀元がマチスに学んだ「自然の単純化」、ここから東洋回帰によって発展させた「写意」の表現といった、六潮会を介して接触した“主観による「写実」”を示唆する数々の洋画家達の言葉が、平八郎の表現を創造していく主体性の完成へ導いていたのである。

このような《漣》の表現から、平八郎が自己の制作を解説した「写実を基本にした装飾画」の言葉の意味は次のようになる。主観が自然から受けた印象を、そのまま表現することが、自然の本質を表すことになるという“主観による「写実」”の思想のもと、その主観が実感した印象に適う造形表現は色や形の単純化や強調、変形されたものとなる。そしてこうした造形は純粋な色と形の構成によって、視覚的な美観に強く訴えるものとなり結果的に“装飾的”となるのである。これによって《漣》の写実性と装飾性を説明した場合、“漣”の印象の本質のみが残されていることが《漣》の“写実性”であり、本質のみが残された結果、印象的な色と形の構成のみの造形となったことが《漣》の“装飾性”なのである。

結語

六潮会での交流に平八郎の画業の転換のきっかけがあったのではないかという考察は多くの先行研究で指摘されていた。本論文では六潮会の中でも特に洋画家達からの影響に焦点を当てて考察を行ってきた。六潮会の洋画家達は、それぞれ近代西洋の造形や思想に造詣があり、自らの制作にもそれを取り入れていた。しかし、その一方で「南画」を代表とした日本の伝統的な造形や思想にもそれぞれ目を向けていた。それは前章で確認したように次第に近代西洋と日本の造形や思想を対応させて捉えるようになり、西洋と日本を折衷した、いわゆる「日本的油絵」につながっていく。“主観による「写実」”の観念を共有していた彼らの「日本的油絵」の表現は、簡略化や抽象化、誇張によって本質を表すものであった。平八郎が、大胆なほどに要素を絞った《漣》の表現に踏み切ることができたのも、こうした洋画家達の思想によって「写実」の観念が改められ、“主観による「写実」”の思想を平八郎もまた有するところとなったためと考えられる。また、“主観による「写実」”の造形と装飾的表現が簡略化や抽象化、誇張など手法に共通性があったことで、装飾的表現もまた自然の生命を表し得る「写実」の表現として平八郎は理解するに至ったものと考えられるのである。これにより、「写実」と「装飾」は矛盾することのない観念となり、平八郎は自己の制作を「写実に基づいた装飾画」と述べるに至るのである。

加えて“主観による「写実」”は平八郎の作家としての主体性を確立にも貢献していた。作者の主観が実感したものを描くことこそ「写実」とする“主観による「写実」”は、自由な自己に素直であることを肯定する思想であり、自然体であれば、胸中の印象に直截な表現と

なり、平八郎においてはおのずと「写実」となり「装飾的」な造形となる、という考え方をもたらしたのである。そのため、平八郎の「写実」に基づいた「装飾」的表現は、主体性の確立とも表裏一体であったといえる。

終章

平八郎の《漣》における「写実を基本にした装飾画」の意味について、時代とのかかわりを確認しながら考察を行ってきた。本文では平八郎の画業の展開に沿って論述を行ってきたが、これを「写実」、「装飾」それぞれの軸から総括すると次のようになる。

「写実」については、平八郎がこの指針を得て以来、画業の中心にあり続けていたことには違いないが、その内容が次第に移り変わっていたことを明らかとした。

「写実」の指針は画学校に通っていた時期というごく初期に得たものであった。中井宗太郎に示唆されて、先人の技法や様式によってではなく、自分自身の目で自然に対峙することの重要性を認識した平八郎は、緻密な観察に基づいた写実的表現を行っていた。つまり、この頃の平八郎にとって視覚的な情報を忠実に写し取ることが「写実」であり、芸術や自然の本質も、こうした細かなことまで見逃すまいという態度の果てに掴み得るものと理解されていた。同時に、大正期は、自己や生命といった本質的なことを追求しようとする機運が高まった時代であり、作家たちはこうした気運につき動かされて、自己や自分の表現を写実の行いを通して追求していた。平八郎においても同様に、「写実」の行いは自分自身の見方や価値観を確立し、自己が形成されていく過程であったと考えられるのである。しかし次第に平八郎は、緻密な写実の態度では、無限の広がりや複雑さを持つ自然には挑み得ることはできないと人の能力に限界を悟り、行き詰っていく。

このような苦悩からの脱却することができたのは、日本美術の装飾性についての当時の見解を知ったことによると考えられる。平八郎が装飾的表現に関心を持った時期である大正期は日本美術の装飾的表現について、単純化や強調、変形といった抽象化の手法によって、自然の生命を真に捉えた表現であるという語られ方がなされていた。このことにより、自然の生命(本質)は細やかな写実を用いなくとも表し得るものであるという考え方に至ったのではないかと考えられる。

こうして、写実的表現に対する考え方が一度解体されたところに、六潮会で洋画家たちとの交流によって新しい「写実」観が形成されることとなるのである。その「写実」観とは「フォーヴィスムの日本的展開」「大正期の南画再評価」「日本的油絵」といった六潮会の洋画家達を取り巻いていた動向にみられる、個人の実感にこそ「実」を認め、これを直截に表わすことが「写実」であるという“主観による「写実」”であったのではないかと考察を行った。そして「写実」の造形とは、作家の主観によって本質を直截に表わした結果、不要なものは省かれ、強調、変形、要約された線や色などによって構成されたものであった。

これによって、平八郎は視覚的情報ではなく、自己の内にある実感に基づくものが「写実」であるという考え方が形成されることで、単純化や強調、変形、要約などによる装飾的な表現が肯定され、自分を主体として自由に造形表現を行うことが可能となり、ここに平八郎の独自の芸術が築かれて行くのである。

「装飾」については、画学校に通っていた頃の韻律的な構成の作品に、平八郎の装飾性への関心が窺えるのだが、自己の目によって自然に直面するという方針を得てからは、その関心は影をひそめ、描写や構成は動植物の自然な形態や生態に基づいたものとなる。平八郎の装飾性への嗜好が発揮されるようになるには、「写実」表現に対する考え方が改められる必要があり、それを促すような思想との接触を待たなければならなかった。

しかし、表現の軸を写実に置いていた時期も、宋元画を参照に写実表現に装飾性を加味することで、単なる優れた写生を超えた芸術表現とすることが試みられていた。こうした方向性が明確に認められるのは《閑庭待春》以降の作品においてである。この頃の作風の変化から、平八郎が宋元画から学んだことは、写実性と装飾性は両立するということと、それを可能とする陰影に依拠しない写実表現、つまり濁りのない彩色と平面的構成による平明な表現であったと考えられるのである。

ただし、この時点では視覚的な情報に依拠するところが多く、結局、人の限りある能力では自然を捉えきくことはできないという悩みから抜け出すことにはならず、平八郎は憔悴してしまうのである。悩みを振り切ることができたのは、宋元画を学ぶうちに自分本来の関心が装飾的なものにあったという自覚から、桃山美術や琳派といった美術に参照を広げたことで、日本美術の装飾性に対する当時の語られ方を知ったことが契機となっていたのではないかと考えられる。大正期は日本美術の装飾性を単なる装飾としてではなく、単純化や強調、変形といった抽象化の手法によって、自然の生命を真に捉えた表現であるといった、「装飾」の内容について多様な議論がなされていた。このような考え方を知ることによって、自分が表すべきものは大自然の呼吸（生命）であると考えていた平八郎は、簡略化や変形を許容する心境に至ることができ、細やかな写実から脱却を果たしたものと考えられるのである。ここでの写実観の解体が平八郎独自の様式を準備していたといえる。

そして、平八郎における「装飾」的表現は、六潮会の交流を通して知ることとなる“主観による「写実」”のうえに確立される。六潮会の洋画家らを取り巻いていた美術思潮には、近代西洋美術の造形と日本美術の造形に、簡略化、強調、変形、要約された線といった造形上の共通性を見出し、こうした造形を生み出される思想についても同様に、日本と近代西洋で通じているものがあると考えられたのである。その思想というのは、自然の本質を感じ取った作者の胸中が直截に表わされることが、実在感を捉えた真に力ある芸術となるというものであった。そのため本質的な要素を自己の実感に基づいて見極め、これによって造形は構成されるべきものであると考えられた。ここには個人の主観に「実」を認め、それに基づいた造形こそが本当の「写実」であるとする“主観による「写実」”の観念があるのである。そして、この新しい「写実」観に基づいて、近代西洋美術の造形も日本美術の造形も「写実」の表現造形とみなされ得るようになる。つまり、単純化や強調、変形、要約といった抽象化の手法によって造形される装飾的表現もまた「写実」であり得たのである。

こうして平八郎は自己の胸中に基づいた造形を行うことが「写実」であり、本質を直截に

表すために抽象化された造形は自然と「装飾」的となるという、「写実」の表現と「装飾」の造形が矛盾することなく一体となる考え方に至たり、かつ、自己に素直であることが自然を真に表し得ることになるという創作の心構えを悟ったことにより、《漣》のあの大胆な表現に踏み切ることができたのではないかと考えられるのである。

以上のように平八郎の「写実」観も「装飾」観も、その時代の潮流にさらされながら形成されていったといえるが、その一方で、平八郎生来の京都市傾向に通じる性質による方向付けがあったことも留意すべき事柄である。そもそもの平八郎の性質は、喧騒や躁急なことを忌避し、穏健さや素朴さを好んだ。そのため、感情や思想、文学的なものを表現することを避け、花鳥を主題とした制作に向かう。そして、平八郎の初期の写実傾向の表現も、六潮会以後の装飾傾向の表現も、実はどちらも情感的となることを避けた結果であったのである。写実に傾いた場合、観察の態度は科学者のような合理や生態の把握に向かい、応挙を祖とする京都の伝統的写生精神と繋がり、緻密さと冷やかさのある細密描写となり、装飾に傾いた場合は、感情を廃した写真のトリミング的視覚によって造形性重視の様式的表現となっていたのである。このように、平八郎の画業形成は、伝統主義的な京都市傾向「①近代的観察態度による写生の尊重」「②写実の土壌」「③技巧性・様式主義への志向」「④乾いた感性・情感的な表現に対する関心の低さ」に方向づけられていたことが見出せるのである。

序論にて、「写実」と「装飾」は一見、相反する概念のように思われるが、多くの作家が「写実」と「装飾」を意識した制作を試みており、それらの作品の多様性は作者や美術を語る人それぞれが独自に「写実」と「装飾」に対する見解を持っていたことを示すものであると述べた。そのため、作家ごとにあるいは作品ごとに「写実」と「装飾」意味内容を考察することが必要であった。そして本論の考察より、平八郎の場合は、京都市傾向に通じる本人の性質に方向付けられていたことと、近代の「自己」に重きをおいて本質を追求する思潮を背景に、「写実」と「装飾」は“主観による「写実」”の上で一体となる概念として認識されていたのではないかという結論に至った。「写実」と「装飾」はどちらも、本論でも述べたように明治以降多種多様な議論がなされてきた概念であり、これは現在においても変わらず盛んに取れ挙げられる題目である。表現造形においても、「写実」も「装飾」も様々なアプローチが試みられており、芸術における主要なテーマとしてあり続けるものと思われる。そのため、自己の制作を「写実を基本にした装飾画」と語り、一見対立するような概念を一体のものとした平八郎の芸術は、「写実」と「装飾」に対する一つの回答を提示してみせたものとして重要な意義を持つ続けることが予測される。

また、時代性との関わりによって形成されていた平八郎の画業からは、作家は時代によってつくられ、かつ、時代をつくり出すといった相互の関係を読み取ることができる。平八郎の独自性の強い芸術様式は、特異であろうとしたためではなく、誰よりも時代の感性を敏感に読み取っていた結果であり、その画業が日本画界をリードしたみなされるのも当然のことのように思われる。平八郎が線や色という要素が同時代の感性に訴えるものでなければ

ならいという発言していたことも³⁸⁵、自己の価値観が、西洋美術との接触や洋風化していく生活様式、写真や映画といった新しい技術による文化など、近代ならではの文化によって形成されていたことの自認を示しているものといえる。また、真偽のほどは分らないが平八郎に関する逸話に、京都の日本画家で最も早く洋服を着たのは福田平八郎であるというものがあり³⁸⁶、これは平八郎の時代に寄り添おうとする姿勢を伝えるものとして興味深く思われるのである。こうした平八郎の画業は、制作に対して技法や造形という側面からだけでなく、作家あるいは芸術と社会の在り方を考えていく上で示唆的なものといえるのではないだろうか。

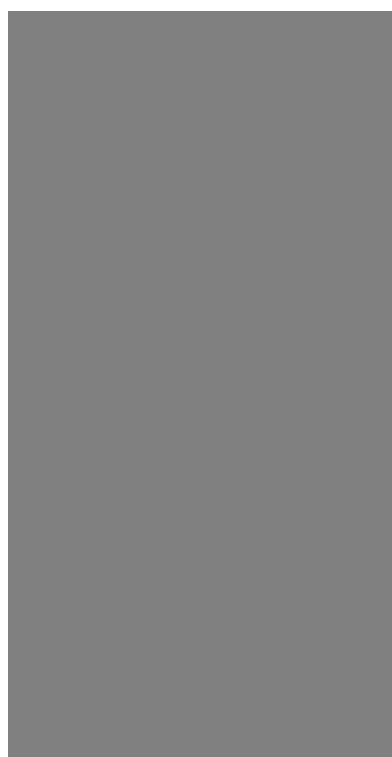
³⁸⁵ 「六潮会座談会（課題 時代に対する認識と芸術の表現様式）」（『アトリエ』9（3）、1932年）、p40-41.

³⁸⁶ 藤本韶三「思い出の人々 その九—福田平八郎①—」（『三彩』394、1980年）、p63. この随想により、平八郎が洋服を着るきっかけが六潮会であったことが藤本に述懐されている。

参考図版



[1]福田平八郎《漣》、1932年



[2]福田平八郎《池辺の家鴨》、1916年



[3]福田平八郎、《野薔薇》、1915年



[4]福田平八郎《春の風》、1916年



[6]福田平八郎《雪》、1919年



[5]福田平八郎《緬羊》、1918年





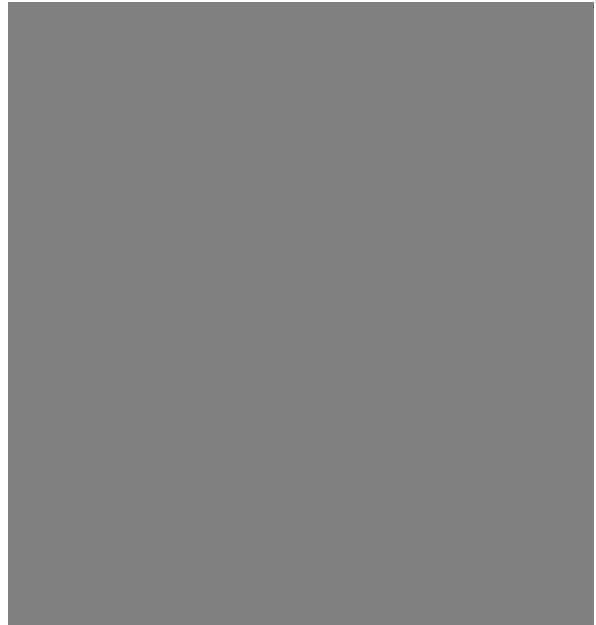
[7]福田平八郎《鯉》、1921年



[8]福田平八郎《青柿》、1938年



[9]速水御舟 《京の舞妓》、1920年



[10]丸岡比呂史 《母と子》、1920年



[11]丸岡比呂史 《夢の池》、1926年



[12]高橋由一《豆腐》、1876年



[13]福田平八郎《鶴》、1922年



[14]福田平八郎《双鶴》、1923年



[15]福田平八郎《牡丹》1924年



[16]福田平八郎《閑庭待春》、1925年



[17]福田平八郎《朝顔》、1926年



[18]福田平八郎《茄子》1927年



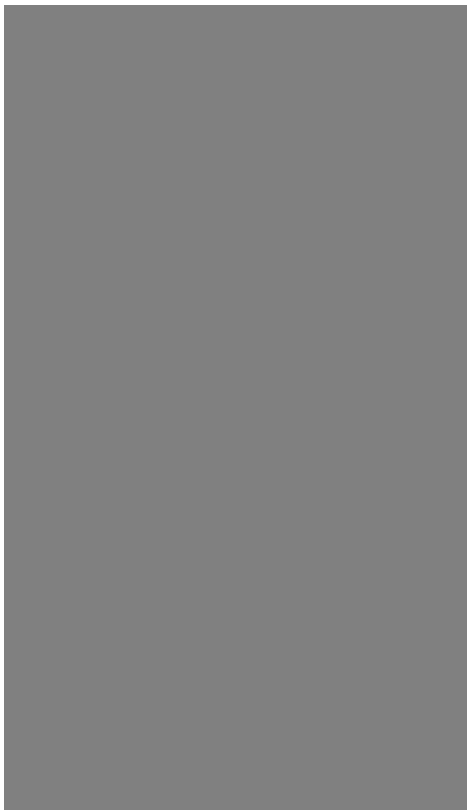
[19]福田平八郎《菊》、1928年



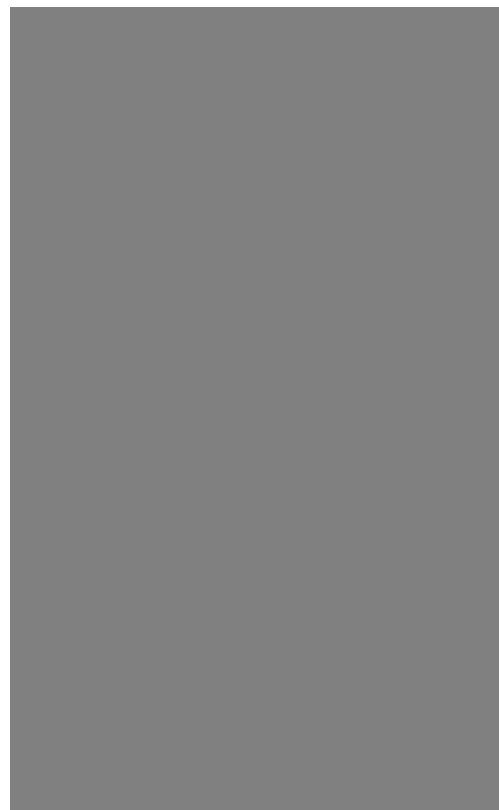
[20]徽宗《桃鳩圖》、1107年



[21]《牡丹圖》(部分)高桐院、元時代



[21]《牡丹圖》高桐院、元時代





[22] 福田平八郎《牡丹》、1936年



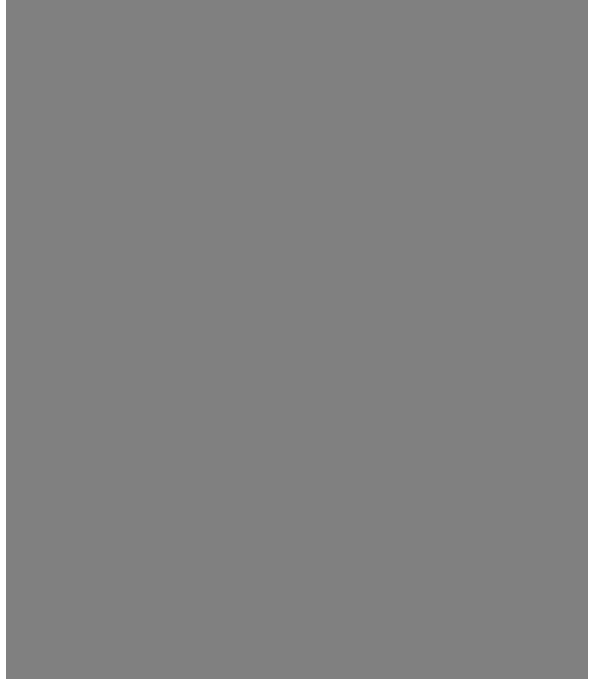
[23] 《牡丹图》知恩院、元時代



[24] 《花籠图》、元時代



[25]福田平八郎《安石榴》、1920年



[27]榊原紫峰《雪柳白鷺之図》、1924年



[26]榊原紫峰《青梅》、1918年





[28]福田平八郎《南蛮黍》、1929年



[29]土田麦僊《大原女》、1915年



[30]土田麦僊、《湯女》、1918年

[31]
福田平八郎
《緋鯉》
1930年



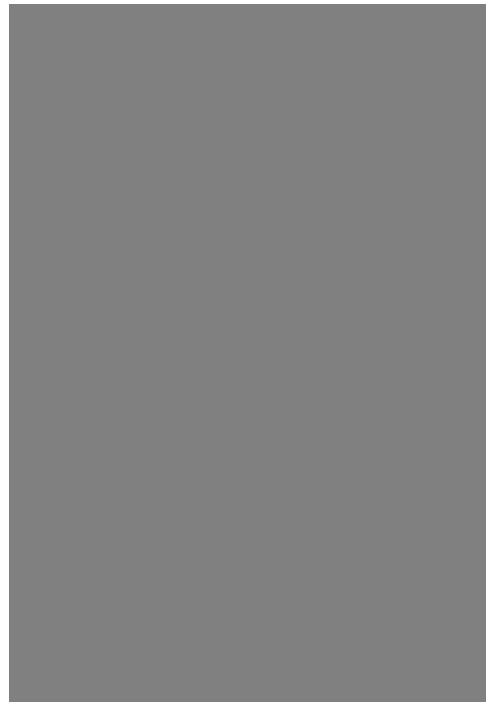
[33]木村莊八《浅草寺の春》、1936年



[32]中川紀元《化粧》、1921年



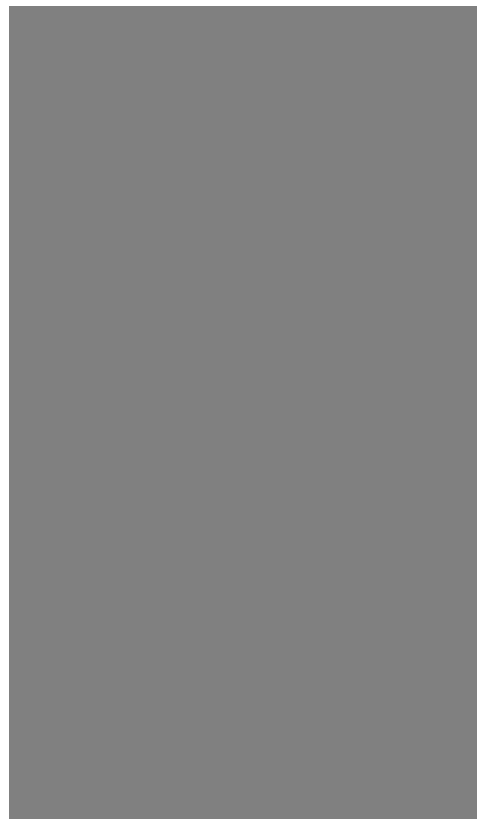
[34]牧野虎雄《6月の庭》、1925年



[36]牧野虎雄《白閑鳥》、1931年



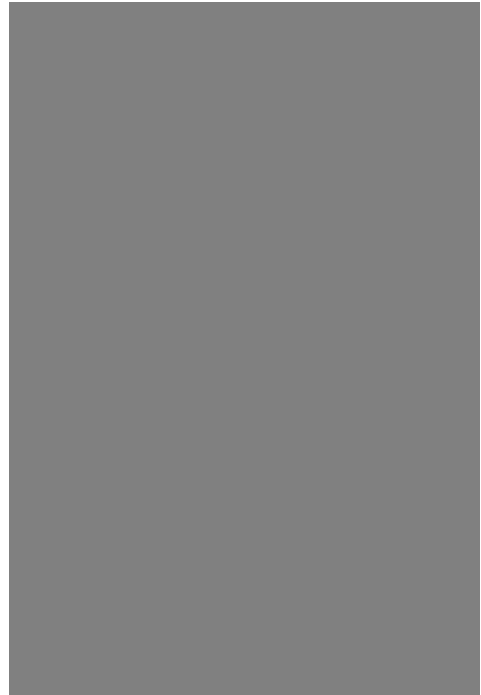
[35]牧野虎雄《へちま》、1930年



[37]福田平八郎《花菖蒲》、1934年



[38] 福田平八郎 《鴨》、1935 年



[39] 福田平八郎 《水》、1958 年



[40] 福田平八郎、《段通》、1962 年



[40] 福田平八郎、《陶器絵付け模写》、1966 年



[40] 福田平八郎 《児童画模写》、1964 年



[41] 岡本東洋 《浪》



[42]岡本東洋 《曲汀》



[43]福田平八郎
《冬の池》
1970年



[44]福田平八郎 《竹》、1942年



[45]福田平八郎 《山桜》、1943年



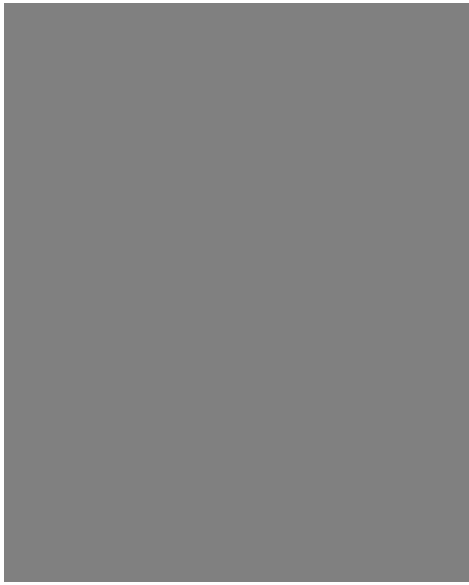
[46]岡本東洋 《じゃのめぎく》



[47]岡本東洋 《きりんそう》



[48]岡本東洋 《瓦》



[49] 福田平八郎 《雨》、1953 年



[50] 福田平八郎、《雪》、1964 年



[52] 岡本東洋 《われ氷》



[51] 岡本東洋 《淡雪》



[54] 福田平八郎 《新雪》、1948 年



[53] 福田平八郎、《雪のスケッチ》



[55]福田平八郎《冰》、1955年



[56]福田平八郎《雪庭》、1964年

参考図版一覧

図番	制作者	作品名	制作年	材質技法	形状	サイズ	所蔵	備考
序章								
1	福田平八郎	《漣》	1932年	絹本白金地着色	額装	156.6×158	大阪中之島美術館	第13回帝展
2	福田平八郎	《池辺の家鴨》	1916年	紙本彩色	軸装	164.0×780	大分県立美術館	
3	福田平八郎	《野薔薇》	1915年	絹本彩色	額装	116.0×124.3	大分市美術館	
4	福田平八郎	《春の風》	1916年	紙本彩色	軸装	164.0×95.8	大分県立美術館	
第2章								
5	福田平八郎	《緬羊》	1918年	絹本色彩	四曲一双屏風	各103×364	大分県立美術館	
6	福田平八郎	《雪》	1919年					第1回帝展
7	福田平八郎	《鯉》	1921年	絹本彩色	額装	164.0×232.0	宮内省	第3回帝展特選
第3章								
8	福田平八郎	《青柿》	1938年	絹本彩色	額装	59.8×87.4	京都市京セラ美術館	第2回新文展
9	速水御舟	《京の舞子》	1920年	絹本彩色		153.9×102.0	東京国立博物館	
10	丸岡比呂史	《母と子》	1920年	絹本彩色	額装	101.0×101.5	東京国立近代美術館	第3回国展選外
11	丸岡比呂史	《菱の池》	1926年	絹本彩色	額装	154.3×183.6		第5回国展
12	高橋由一	《豆腐》	1876年頃	油彩・カンヴァス		32.5×45.3	金刀比羅宮	
13	福田平八郎	《鶴》	1922年					第4回帝展
14	福田平八郎	《双鶴》	1923年	絹本彩色	軸装	143×57.4	京都国立近代美術館	
第4章								
15	福田平八郎	《牡丹》	1924年	絹本彩色	二曲一隻屏風	164.0×288.5	山種美術館	第5回帝展
16	福田平八郎	《閑庭待春》	1925年	絹本彩色	額装	194.5×541.5	京都市京セラ美術館	第6回帝展
17	福田平八郎	《朝顔》	1926年	絹本彩色	二曲一隻屏風	170.0×312.0	大分県立美術館	第7回帝展
18	福田平八郎	《茄子》	1927年	絹本彩色	二曲一隻屏風	172.8×224.8	大分県立美術館	第8回帝展
19	福田平八郎	《菊》	1928年	絹本彩色	二曲一隻屏風	170.0×225.0	京都市京セラ美術館	第9回帝展
20	徽宗	《桃鳩図》	1107年	絹本彩色	軸装	28.6×26.0	個人	
21		《牡丹図》	元時代	絹本彩色	双幅	各149.6×91.3	高桐院	
		《牡丹図》部分						
22	福田平八郎	《牡丹》	1936年	紙本彩色			京都国立近代美術館	
23	伝銭選	《牡丹図》	元時代	絹本彩色	軸装	80.2×81.5	知恩院	
24	銭選	《花籠図》	元時代	紙本彩色		73.2×85.5		
25	福田平八郎	《安石榴》	1920年	絹本彩色	額装	208.5×108.0	大分県立美術館	第2回帝展出品
26	榊原紫峰	《青梅》	1918年	絹本彩色	額装	各176.0×114.5	足立美術館	第1回国展
27	榊原紫峰	《雪柳白鷺之図》	1924年	絹本彩色	軸装	204.0×173.0	豊橋市美術博物館寄託	第4回国展
第5章								
28	福田平八郎	《南蛮黍》	1929年					第10回帝展
29	土田麦僊	《大原女》	1915年	紗本彩色	4曲一双屏風	各175.8×374.4	山種美術館	第9回文展
30	土田麦僊	《湯女》	1918年	絹本彩色	2曲一双屏風	各197.4×195.6	東京国立近代美術館	第1回国展
第6章								
31	福田平八郎	《緋鯉》	1930年				京都国立近代美術館	
第7章								
32	中川紀元	《化粧》	1922年	油彩・カンヴァス		116.0×90.0		第8回二科展
33	木村荘八	《浅草寺の春》	1936年	油彩・カンヴァス		130.0×72.0	公共財団法人北野美術館	
34	牧野虎雄	《六月の庭》	1925年頃	油彩・カンヴァス		72.7×90.9	東京都美術館	
35	牧野虎雄	《へちま》	1930年	油彩・カンヴァス		116.0×91.0	東京国立近代美術館	第7回槐樹社展
36	牧野虎雄	《白閑鳥》	1931年	油彩・カンヴァス		190.0×129.7	宮城県美術館	第12回帝展
37	福田平八郎	《花菖蒲》	1934年	絹本彩色	額装	145.0×83.0	京都国立近代美術館	第15回帝展
38	福田平八郎	《鴨》	1935年	絹本彩色	額装	45×58	大分県立美術館	
39	福田平八郎	《水》	1958年	絹本彩色	額装	135×93	大分県立美術館	第1回新日展
40	福田平八郎	《模写-絹織物》	1962年	紙・色鉛筆・彩色		39.6×53.5		
		《陶器絵付け模写》	1966年	紙・色鉛筆・ペン・彩色		39.3×54.1		
		《模写-児童画展》	1965年	紙・色鉛筆・彩色		39.3×53.0		
41	岡本東洋	《浪》	岡本東洋撮影『美術写真大成 秋1』(平凡社、1936年)所収					
42	岡本東洋	《曲汀》	岡本東洋撮影『美術写真大成 冬1』(平凡社、1937年)所収					
43	福田平八郎	《冬の池》	1970年					雅友堂画廊1周年記念展
44	福田平八郎	《竹》	1942年	絹本彩色	額装	55.0×72.0	京都国立近代美術館	
45	福田平八郎	《山桜》	1943年	紙本彩色	額装	121.0×167.0	大阪市立美術館(住友コレクション)	関西邦画展
46	岡本東洋	《じゃのめぎく》	岡本東洋撮影『美術写真大成 秋1』(平凡社、1936年)所収					
47	岡本東洋	《きりんそう》	岡本東洋撮影『美術写真大成 春2』(平凡社、1936年)所収					
48	岡本東洋	《瓦》	岡本東洋撮影『美術写真大成 秋1』(平凡社、1936年)所収					
49	福田平八郎	《雨》	1953年	紙本彩色	額装	109.7×86.9	東京国立近代美術館	第9回日展
50	福田平八郎	《雪》	1964年	紙、鉛筆、墨、彩色		48.2×71.3	大分県立美術館	
51	岡本東洋	《淡雪》	『東洋花鳥写真集 静之巻 第1輯 雪』(芸艸堂、1933年)所収					
52	岡本東洋	《われ水》	『東洋花鳥写真集 静之巻 第14輯 汀』(芸艸堂、1934年)所収					

53	福田平八郎	《雪のスケッチ》				34.5×47.0		
54	福田平八郎	《新雪》	1948年	絹本彩色	額装	112.0×82.0	大分県立美術館	
55	福田平八郎	《氷》	1955年	紙本彩色	額装	55.5×78.2		第3回日本国際美術展
56	福田平八郎	《雪庭》	1964年	紙本彩色	額装	45.3×60.5	大分県立美術館	第5回好日会展

参考図版出典一覧

序章		
1	福田平八郎	《漣》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年、図版10.
2	福田平八郎	《池辺の家鴨》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P26.
3	福田平八郎	《野薔薇》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P24.
4	福田平八郎	《春の風》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P25.
第2章		
5	福田平八郎	《縮羊》『福田平八郎展 生誕100年記念』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992年、p16-17.
6	福田平八郎	《雪》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年、総作品図録図版34.
7	福田平八郎	『日本の名画22 福田平八郎』編集委員 井上靖、河北倫明、高階秀爾、中央公論社、1976、図版1.
第3章		
8	福田平八郎	《青柿》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P30.
9	速水御舟	《京の舞子》『アート・ギャラリー・ジャパン 20世紀日本の美術6 速水御舟/土田麦僊』集英社、1987年、図版2.
10	丸岡比呂史	《母と子》『国画創作協会の全貌展 創立100周年記念』笠岡市立竹喬美術館、和歌山県立近代美術館、新潟県立万代島美術館 企画・編集、笠岡市立竹喬美術館、2018年、p59.
11	丸岡比呂史	《菱の池》『国画創作協会の全貌展 創立100周年記念』笠岡市立竹喬美術館、和歌山県立近代美術館、新潟県立万代島美術館 企画・編集、笠岡市立竹喬美術館、2018年、p110.
12	高橋由一	『高橋由一作品集』金刀比羅宮、1990年、図版9.
13	福田平八郎	《鶴》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年、総作品図録図版51.
14	福田平八郎	《双鶴》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P39.
第4章		
15	福田平八郎	《牡丹》『福田平八郎展』大分県立芸術会館編集、大分県立芸術会館、1986年、p 18.
16	福田平八郎	《閑庭待春》『福田平八郎展 生誕100年記念』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992年、p22-23.
17	福田平八郎	《朝顔》『福田平八郎展 自然と日常一見の喜び』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編集 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1998年、図版10
18	福田平八郎	《茄子》『福田平八郎展 自然と日常一見の喜び』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編集 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年、図版11.
19	福田平八郎	《菊》『福田平八郎展 自然と日常一見の喜び』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編集 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、図版12.
20	徹宗	《桃鳩図》『南宋絵画 才情雅致の世界』根津美術館 編、根津美術館、004年、図版4.
21		《牡丹図》『花鳥画の世界 10 中国の花鳥画と日本』戸田祐佑・小川裕充編集、学習研究社、1983年、図版38, 39.
		《牡丹図》部分 『宋元の絵画』東京国立博物館 編、便利堂、1962年、図版66.
22	福田平八郎	《牡丹》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P57.
23	伝銭選	《牡丹図》『宋元の絵画』東京国立博物館 編、便利堂、1962年、図版67.
24	銭選	〈 https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/214961.html 〉美術画報 36 (5) (1914年8月5日)
25	福田平八郎	《安石榴》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P30.
26	榊原紫峰	《青梅》『国画創作協会の全貌展 創立100周年記念』笠岡市立竹喬美術館、和歌山県立近代美術館、新潟県立万代島美術館 企画・編集、笠岡市立竹喬美術館、2018年、p24-25.
27	榊原紫峰	《雪柳白鷺之図》『国画創作協会の全貌展 創立100周年記念』笠岡市立竹喬美術館、和歌山県立近代美術館、新潟県立万代島美術館 企画・編集、笠岡市立竹喬美術館、2018年、p76.
第5章		
28	福田平八郎	《南蛮奏》ポストカード（東京 京橋 合資会社 巧芸社発行）
29	土田麦僊	《大原女》『村上華岳/土田麦僊』編集制作 座右宝刊行会、集英社、1972年、図版44.
30	土田麦僊	《湯女》『村上華岳/土田麦僊』編集制作 座右宝刊行会、集英社、1972年、図版41.
第6章		
31	福田平八郎	《緋鯉》ポストカード（神田美土代町壹ノ四四美術工芸会社発行）
第7章		
32	中川紀元	《化粧》『生誕100年 中川紀元』渋谷区立松濤美術館・辰野町郷土美術館編、1992年）、p38.
33	木村莊八	《浅草寺の春》『生誕120年 木村莊八展』東京新聞、2013年、p91.
34	牧野虎雄	《六月の庭》『牧野虎雄・曾宮一念展』東京都庭園美術館 企画・編集、東京都文化振興会、1988年、p28.
35	牧野虎雄	《へちま》『牧野虎雄・曾宮一念展』東京都庭園美術館 企画・編集、東京都文化振興会、1988年、p29.
36	牧野虎雄	《白閑鳥》『牧野虎雄・曾宮一念展』東京都庭園美術館 企画・編集、東京都文化振興会、1988年、p31.
37	福田平八郎	《花菖蒲》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、p51.
38	福田平八郎	《鴨》『福田平八郎展 生誕100年記念』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992年、p37.
39	福田平八郎	《水》『福田平八郎展 生誕100年記念』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992年、p73.
40	福田平八郎	《段通》『福田平八郎展 作品とその素描 生誕100年記念』大分県立芸術会館編、大分県立芸術会館、1991年、p86.
		《陶器絵付け模写》『福田平八郎展 作品とその素描 生誕100年記念』大分県立芸術会館編、大分県立芸術会館、1991年、p86.
		《児童画模写》『福田平八郎展 作品とその素描 生誕100年記念』大分県立芸術会館編、大分県立芸術会館、1991年、p86.
41	岡本東洋	《浪》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p179.
42	岡本東洋	《曲汀》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p180.
43	福田平八郎	《冬の池》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年、総作品図録図版583.
44	福田平八郎	《竹》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P38.
45	福田平八郎	《山桜》『福田平八郎展 生誕100年記念』朝日新聞社文化企画局大阪企画部編、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1992年、p51.
46	岡本東洋	《じゃのめぎく》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p178.
47	岡本東洋	《きりんそう》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p178.
48	岡本東洋	《瓦》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p181.
49	福田平八郎	《雨》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P82.
50	福田平八郎	《雪》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年、図版47.
51	岡本東洋	《淡雪》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p155.
52	岡本東洋	《われ水》『動物・植物写真と日本近代絵画』中川馨、思文閣出版、2012年、p157.
53	福田平八郎	《雪のスケッチ》『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年.
54	福田平八郎	《新雪》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P75.
55	福田平八郎	《氷》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P83.
56	福田平八郎	《雪庭》『福田平八郎展』監修島田康寛、京都新聞社、2007年、P108.

参考文献一覧

序章

- ・岡崎麻美「近代日本画史における「平八郎様式」——福田平八郎筆《漣》を中心に——」『美学論究』15、関西学院大学、2000年、p53-67.
- ・「六潮会座談会（課題 時代に対する認識と芸術の表現様式）」（『アトリエ』9（3）、1932年）、p39-43.
- ・河北倫明「伝統の中の近代性」（『読売新聞』、1961年10月21日夕刊）、p5.
- ・小嵯善通「福田平八郎「漣」—画家のことばII—」（『成安造形大学附属近江学研究所紀要』（7）、2018年）、p4-9.
- ・島田康寛「第一章 写実から装飾へ」（『福田平八郎』（現代の日本画3）、学習研究社、1991年）.
- ・藤本韶三「思い出の人々 その九—福田平八郎①—」（『三彩』394、1980年）、p61-64.
- ・福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる（八）若い人への直言」（『毎日新聞』、1968年2月6日）.
- ・矢内原伊作「福田平八郎の人と芸術」（『福田平八郎』（現代日本美術全集 六）集英社、1973年）、p74-90.

第1章 福田平八郎の京都市的傾向について

- ・田島達也「京都日本画の誕生」（『京都市立芸術大学創立130周年記念展 京都日本画の誕生—巨匠たちの挑戦—』、京都市立大学、朝日新聞社発行、2010年）、p10-19.
- ・山田由希代「明治後期の京都画壇に関する一考察：京都後素協会と文部省主催の美術展覧会をめぐる」（『デザイン理論』45、関西意匠学会、2004年）、P53-64.
- ・山川武『応挙・呉春』集英社、1977年.
- ・田島達也監修『京都市立芸術大学創立130周年記念展 京都日本画の誕生—巨匠たちの挑戦—』（京都市立大学・毎日新聞社発行、2010）.
- ・福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる（2）落第から開眼」（『毎日新聞』、1968年1月30日）.
- ・文学博士大塚保治演説、佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」、1902年、（青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版 1991所収）.
- ・「公設展覧会雑観」（『京都美術』18号、京都美術協会、1910年）、p8-23.

第2章 初期の画業

- ・市村英輔「帝展の日本画」（『審美』10（11）、1921年）。（引用は『写実の系譜II 大正期の細密描写』（東京国立近代美術館編集・発行1986年）、p243. より）
- ・今泉篤男「福田平八郎の人と作品」（『福田平八郎』日本経済新聞社、1976年）、p3-17.
- ・大口理夫「福田平八郎論」（『日本美術』2（3）、1943年）、p28-33.
- ・加藤一雄「静かな画心 —福田平八郎さんのこと—」（『雪月花の近代—京都日本画の100年—』京都新聞社、1992年）、p267-273.
- ・加藤一雄「福田平八郎」（『萌春』67、1959年）、p3-7.
- ・加藤一雄「福田平八郎小論」（『秀作美術』15、1962年）、p51-53.
- ・金島桂華『『鯉』以前その他』（『アトリエ』7（1）、1930年）、p88-93.
- ・中井宗太郎「福田平八郎の鯉」（『懸葵』19（1）、1922）、p70.

- ・難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』、美術探究社、1957年)、p101-145.
- ・西山翠嶂「金線の響」(『アトリエ』7(1)、1930年)、p84-85.
- ・春山武松「帝展評(三)—日本画」(『朝日新聞』、1921年10月18日東京/夕刊)、p1.
- ・廣田孝「京都画壇近代化の—様相：美工から絵専へ—」(『美学』40(1)、1989年)、p37-46.
- ・福田宗平「父と写生」『福田平八郎 作品と素描Ⅱ』(光村図書出版、1982年)、p234-235.
- ・福田平八郎「“鯉”が水を離れるまで」(『美之国』11(8)、1935年)、p50-51.
- ・福田平八郎「絵専時代・写生—写生・栖鳳先生を追悼して—」(『日本美術』第1巻第6号、1942年)、p33-34.
- ・福田平八郎「大正の頃」(『日本美術』2(5)、1943年)、p20-22.
- ・福田平八郎「思い出の断片」(『桜花流水』中井あい、1966年)、p58-61.
- ・福田平八郎「雪の思い出」(『三彩』225、1968年)、p38.
- ・福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(二) 落第から開眼」『毎日新聞』、1968年1月30日.
- ・福田平八郎・亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(八) 若い人への直言」『毎日新聞』、1968年2月6日.
- ・矢内原伊作「現代を擔う人12 福田平八郎」(『芸術新潮』9(12)、1958年)、p107-119.
- ・横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年.
- ・横川毅一郎「画人生青春(4) 福田平八郎」(『真珠』20、1965年)、p39-46.

第3章 写実の時代

- ・石田幸太郎「国展を評す」(『中央美術』6(12)、1920年)、p7-18.
- ・入江波光『画論』、北大路書房、1949.
- ・岩崎吉一「大正期の細密描写」(『写実の系譜 大正期の細密描写』(東京国立近代美術館、1986年)、p10-15.
- ・上蘭四郎「作品解説 丸岡比呂史《母と子》」(『創立100周年記念 国画創作協会の全貌展』笠岡市立竹喬美術館、2018年)、p191.
- ・上村松篁「伝統とリアリズムの間で生きて」(『三彩』439、1984年)、p12-47.
- ・小野竹喬「絵事十話(4) 人生派の態度」毎日新聞、1966年、2月16日、p5.
- ・金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」(『比較文化』3、1957年2月号)、P81-161.
- ・加藤一雄「福田平八郎」(『萌春』第67号、1959年)、p3-7.
- ・川路柳虹「院展の日本画を観て」(『中央美術』6(10)、1920年)、p18-27.
- ・北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、1993年.
- ・北澤憲昭『境界の美術史：「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2005年.
- ・重田哲三『座談五十年—靱彦先生の話—』中央公論美術出版、1964年.
- ・鈴木貞美『「生命」で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開』NHK出版、1996年.
- ・高村光太郎「緑色の太陽」(『芸術論集 緑色の太陽』岩波書店、1982年)、p79-87.
- ・田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』、美術公論社、1983年.
- ・田野 葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開—土田麦僊の実践を通して—」(『Core ethics』3、2007年、)、p277-289.
- ・永井隆則「日本におけるセザンヌ受容史の一断面 1920年代の人格主義的セザンヌ解釈の形式と行方」(『ユリイカ』28(11)、1996年)、p188-198.
- ・永井 隆則「日本のセザンヌ—一九二〇年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思

- 想及び美術制作の文脈について」(『美術研究』375、2002年)、p336-354.
- ・中井宗太郎「主観の藝術」(『美』4(12)、芸艸堂、1913年)、p4-5.
 - ・中井宗太郎「神と人との藝術—佛教美術の本質」(『制作』1(3)、芸艸社、1919年)、p75-93.
 - ・中井宗太郎「国展を顧みて」(『中央美術』11(1)、1925年)、p58-65.
 - ・中井宗太郎「ともに歩いた一人として」(『三彩』164号、1964年)、p15-16.
 - ・菱田春草「画界漫談」(『絵画叢誌』275、1910年)、p6-7.
 - ・藤島武二「足跡を辿りて」(『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年)p221-222.(初出『美術新論』1930年4、5月)
 - ・福田平八郎「諸家談叢 俳味」(『大毎美術』7(1)、1928年)、p19.
 - ・福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」(『大毎美術』9(2)、1930年)、p2-11.
 - ・福田平八郎「自然・芸術・画学生」(『大毎美術』10(5)、1931年)、p9-17.
 - ・横川毅一郎「或る日の福田平八郎・清閑社における生活記録から」(『福田平八郎(三彩特製版)』造形芸術研究所出版部、1958年)、p20-27.
 - ・「故福田平八郎の空白時代知る42点展示 ソ連から寄贈され初公開」『朝日新聞』、1975年9月5日東京/夕刊.
 - ・「日本画など確認、調査概要を報告 首藤定コレクション」『朝日新聞』、2004年11月10日大分/朝刊.

第4章 宋元画への傾倒

- ・池田遙邨「福田平八郎先生—下鴨時代の思い出—」(『色鳥』13、1961年)、p14-17.
- ・板倉聖哲「皇帝の眼差し—徽宗「瑞鶴図巻」をめぐって(特集 徽宗とその時代)」(『アジア遊学』(64)、2004年)、p128-139.
- ・板倉聖哲「『桃鳩』イメージの変容：王権の表象から平和の象徴へ(東アジアの王権と宗教)」(『アジア遊学』151、2012年)、p196-207.
- ・上蘭四郎「福田平八郎の芸術」(『福田平八郎』笠岡市立竹喬美術館、1989年)、p8-13.
- ・大口理夫「福田平八郎論」(『日本美術』2(3)、1943年)、p28-33.
- ・大山廣光「福田平八郎・川島理一郎論」(『美之園』9(5)、1933年)、p34-38.
- ・奥村久朗「場平安福田君」(『中央美術』中央美術会、12(5)、1926年)、p117-118.
- ・金島華桂「『鯉』以前その他」(『アトリエ』7(1)、1930年)、p88-93.
- ・川上涇「中国の絵画 上」(『東洋美術』朝日新聞社、1967)、p3-22.
- ・久世夏奈子「『國華』にみる新來の中國繪畫：近代日本における中國美術觀の一事例として」(『國華』117(6)、2012年)、p5-17.
- ・榊原紫峰「花鳥画に就いて」(『花鳥画を描く人へ』中央美術社、1924年)、p164.
- ・榊原紫峰「福田君に踏ませ度い道」(『アトリエ』7(1)アトリエ社、1930)、p85-88.
- ・関千代「福田平八郎初期の作品について」『萌春』67、1959年、p7-11.
- ・島田康寛「福田平八郎の人と芸術」(『現代の日本画3 福田平八郎』学習研究社、1991)、p104-111.
- ・田中日佐夫「福田平八郎の芸術—遺作展をみて—」(『三彩』(329)、1975年)、p37-41.
- ・田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』美術公論社、1983年.
- ・中井宗太郎「福田平八郎の鯉」(『懸葵』19(1)、1922)、p70.
- ・仲田勝之助「帝展日本画評(5)」『朝日新聞』(1922年10月24日 東京/朝刊、p3).

- ・西山翠嶂「金線の響」(『アトリエ』7 (1)、1930年)、p84-85.
- ・福田平八郎「美の遍路—支那に行く気持ち—」(『美之国』4 (4)、1928年)、p114-116.
- ・福田平八郎「画道経断簡」(『大毎美術』6 (9)、1927年)、p52-55.
- ・福田平八郎「錢舜舉と王若水」(『大毎美術』8 (8)、1929年)、p32-36.
- ・福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」(『大毎美術』9 (2)、1930年)、p2-11.
- ・福田平八郎「植物描法」(『アトリエ美術大講座 日本画科 第3巻 (花鳥画実習)』、アトリエ社、1936年)、p71-102.
- ・福田平八郎「大正の頃」(『大毎美術』2 (5)、1943年)、p20-22.
- ・福田平八郎「一作ごとに苦しみ」(『朝日新聞』東京/朝刊、1961年10月20日)、p9.
- ・藤田伸也「日本伝来の南宋絵画」(嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』小学館、2000年)、p163-172.
- ・横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年.
- ・『写実の系譜II 大正期の細密描写』、東京国立近代美術館編集、1986年.

第5章 日本美術の「装飾性」

- ・牛野山碧「帝展案内 誰の絵を…何う見るがいいか—京都画家の作品解説 福田平八郎作『南蛮黍』」(『大毎美術』8 (12)、大毎美術社、1929年)、p14-16.
- ・大口理夫「福田平八郎論」(『日本美術』2 (3)、1943年)、p28-33.
- ・岡倉天心『天心全集』、日本美術院、1922年.
- ・岡本橋仙「光琳は所謂装飾家に非ず」(『三越』5 (8)、1915年)、p49-55.
- ・川端龍子「南蛮黍」(石井柏亭監修『現代日本画大鑑』、昭森社、1936年)、p294-295.
- ・川路柳虹「院展の装飾的傾向を難ず」(『美術』1(12)、七面社、1917年)、p14-16.
- ・神崎憲一「『南蛮黍』の意味するもの」(『アトリエ』7 (1) アトリエ社、1930)、p93-94.
- ・河野桐谷「装飾画に就いて」(『多都美』7 (2)、1913年)、p2-4.
- ・玉蟲 敏子『生きつづける光琳—イメージと言説をはこぶ“乗り物”とその軌跡』、吉川弘文館、2004年.
- ・難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』、美術探究社、1957年)、p101-145.
- ・並木誠士「近代日本における「桃山」の発見」(『美術フォーラム21』28、2013年)、p69-73.
- ・ダニエル・サストレ・デ・ラ・ベガ「近代日本美術史論考に見る「桃山」概念の成立と変遷」(『Core ethics』(7)、2011年)、p141-152.
- ・高木博志『近代天皇制の文化史的研究』校倉書房、1997年.
- ・高木博志『近代天皇制と古都』岩波書店、2006年.
- ・瀧精一「現代畫と古畫の復興」(『美術畫報』41(1)、1917年)、p189-191.
- ・瀧精一「大和絵及び南画の復興」(『国華』330、1917年)、p153-156.
- ・節庵「宗達の源氏画」(『国華』348、1919年)、p402-407.
- ・滝節庵『東京朝日新聞』1917年9月24日.
- ・田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開 土田麦僊の実践を通して」(『Core ethics』3、2007年)、p277-289.
- ・中井宗太郎「主観の藝術」(『美』4 (12)、1913年)、p4-5.
- ・中井宗太郎「狩野山樂の藝術を論ず」(『美』11 (8)、1920年)、p1-4.
- ・中井宗太郎「京都の繪畫」(『近畿京都』、刀江書院、1928年)、p42-55.

- ・橋本関雪「帝展日本画漫記（三）」（『読売新聞』、1929年10月19日朝刊）、p4.
- ・馬淵明子「一九〇〇年パリ万国博覧会と Histoire de l'Art du Japon をめぐって」（『語る現在、語られる過去：日本の美術史学100年』、東京国立文化財研究所編、平凡社1999）、p43-54.
- ・非淵／不由／岡古「芸品 光琳」（『美術評論』2-11、画報社、1898）.
- ・福井利吉郎「光琳考」（上）（中）（下）（『芸文』6(6)～（8）、1915年）.
- ・福井利吉郎『安土桃山時代史論』、日本歴史地理学会、1915年.
- ・福井利吉郎『高等青年講座 美術』第12巻、青年教育普及会、1931年.
- ・福田平八郎「美の遍路—支那に行く気持ち—」（『美之国』4（4）、1928年）p114-116.
- ・福田平八郎「支那で見た花鳥」（『美之国』4(8)、美之国社、1928年）、p56-60.
- ・福田平八郎「若い画家を通じて自己を話す」（『大毎美術』9（2）、1930年）、p2-11.
- ・福田平八郎「自作回想」（『福田平八郎』（三彩特製版）造形芸術研究所出版部、1958年）、p14-19.
- ・藤懸静也「宗達論」（『日本美術』172号、日本美術院、1913年）、p12-21.
- ・古田亮「大正初年における宗達の再評価をめぐって」（『美術フォーラム21』28、2013年）、p85-94.
- ・増淵宗一『美学の主題』東京大学出版会、1984年.
- ・矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波書店、1943年.
- ・結城素明、石井柏亭、黒田鵬心『美術辞典』日本美術学院発行、1914年、
- ・帝國博物館編『稿本日本帝國美術略史』、農商務省、1901年.
- ・日本歴史地理学会編『安土桃山時代史論』、仁友社、1915.
- ・「畫界近信」『美術畫報』(41)11、1918年、p362.

第6章 主観による「写実」

- ・滄涼子「所謂南画的傾向に就いて」（『国華』330号、1917年）.
- ・石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」（『早稲田文学』85号、1912年）、p2-16.
- ・伊原宇三郎「リアリズム研究・新しいリアリズム」『美術新論』8(1)、1933年、p10-12.
- ・伊原宇三郎「新しい寫實の問題」『アトリエ』8(9)、1931年、p46-47.
- ・今泉篤夫「萬鐵五郎」（『現代日本美術全集』6巻、角川書店、1955年）、p41-44.
- ・内田魯庵「フューザン会を見て」（『読売新聞』1912年10月25,26日）.
- ・内山博之「『日本の野獣派』の形成と展開」『佐伯祐三とフランス—ヴラマンク、ユトリロ、日本の野獣派』、ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2008年、p47-50.
- ・内山義郎「リアリズムに就いて」（『アトリエ』15(1)、1938年）、p16-20.
- ・梅原龍三郎「二科評」（『天衣無縫』求龍堂、1984年）、p203-204.（初出：『明星』5(5)、1924年.）
- ・大口理夫「福田平八郎論」（『日本美術』2（3）、1943年）、p28-33.
- ・岡崎 麻美「近代日本画史における「平八郎様式」：福田平八郎筆《漣》を中心に」（『美学論究』15、関西学院大学、2000年）、p53-67.
- ・小倉忠夫『日本洋画の道標』、京都新聞社、1992年.
- ・小野竹喬「富岡鉄斎翁」『冬日帖』求龍堂、1979年.
- ・河北倫明「福田平八郎」（『芸術新潮』5（5）、1954年）、p189-196.
- ・河北倫明『河北倫明美術論集 第2巻』、講談社、1978年.

- ・川島理一郎(「洋畫に於ける『日本』的傾向の検討(二)——問題にならぬ問題」(『アトリエ』12(4)、1935年。)
- ・川路柳虹「寫實の大道」(『みづゑ』254、1926年)、p154-156.
- ・北澤憲昭『眼の神殿』、美術出版社、1989年。
- ・北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』、東京美術、2014年。
- ・木下直之『美術という見世物：油絵茶屋の時代』平凡社、1993年。
- ・木村莊八「近代絵画の道(下)」(『みづゑ』206、1922年)、p2-6.
- ・児島善三郎「新日本主義に就て」(『アトリエ』12(5)、1935年、p5-6.
- ・小関賢一「福田平八郎と六潮会展を見学して」(『山口蓬春記念館研究紀要』1、1999年)、p61.
- ・小林徳三郎「萬鐵五郎君の遺作室記録(一)」(『アトリエ』5(6)、1928年)、p34-38.
- ・酒井哲朗「近代の文人画—新たなる伝統の形成」(『近代の文人画』、宮城県美術館、1993年)、p4-9.
- ・相良徳三「寫實と繪畫—新寫實主義繪畫論(四)—」(『アトリエ』15(6)、1938年)、p42-48.
- ・瀧精一「大和絵及び南画の復興」(『国華』330号、1917年)、p153-156.
- ・田中淳「第三章 フォーヴィスムの日本への波及」(『フォーヴィスムと日本近代洋画』、1992年)、p144-145.
- ・田中淳「現実の生命感」『写実の系譜IV—「絵画」の成熟 1930年代の日本画と洋画』東京国立近代美術館、1994年、p108-109.
- ・田中豊蔵(滄涼子)「所謂南画の新傾向に就いて」(『国華』330、1917年)、p179-180.
- ・田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』美術公論社、1983年。
- ・辻 惟雄「日本文人画考—その成立まで—」(『美術史学』7、東北大学文学部美学美術史研究室編、1985年) p1-37.
- ・外山卯三郎「最新日本洋画相の断面」1931年。(引用は『佐伯祐三とフランス—ヴラマンク、ユトリロ、日本の野獣派』、ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2008年、p51. より)
- ・外山卯三郎『日本洋画の新世紀』金星堂、1931年。
- ・永井 隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年。
- ・中川一政「南畫論」(『一政隨筆』学芸社、1937年)、p91-131.
- ・中川紀元「底の深いパッション」(『中央美術』14(3)、1928年)、p67-68.
- ・難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』、美術探究社、1957年)、p101-145.
- ・速水御舟「今村紫紅氏の思い出」(『中央美術』2(4)、1916年)、p93-96.
- ・土方定一「萬鐵五郎ノート」(『三彩』154、1962年)、p17-24.
- ・福田新生「リアリズムとデフォルマシオン」(『みづゑ』339、1933年)。
- ・本江邦夫「第二章 フォーヴィスムとドイツ表現主義」(『フォーヴィスムと日本近代洋画』、1992年)、p108-109.
- ・前田寛治「一九三〇年協会第二回公募に当たりて」(『アトリエ』4(4)、1927年)、p74-75.
- ・前田寛治『寫實の要件』、中央公論美術出版、1999年。
- ・牧野研一郎「第四章 フォーヴィスムの日本的展開」(『フォーヴィスムと日本近代洋画』、1992年)、p188-189.
- ・村上華岳、『画論』、弘文堂書房、1948年。
- ・村上華岳「畫は崇高なる人格の現れ」『画論』、中央公論美術出版、1962年。
- ・森口多里『美術八十年史』、美術出版社、1954年、p329。(本文の引用は田中日佐夫『日本画繚乱の季節』美術公論社、1983年、p329-330. による)
- ・森田恒友「東洋の精神」(『早稲田文学』192、1921年)、p9.
- ・森田恒友「日本畫と西洋畫」(『現代』11(10)、1930年)、p191-193.

- ・安井曾太郎「寫實とセザンヌの繪」（『美術』10(2)、1935年）、p7.
- ・矢代幸雄『日本美術の特質』（第一版）、岩波書店、1943年
- ・矢内原伊作「現代を擔う人・12 福田平八郎」（『芸術新潮』9(12)、1958年）、p107-119.
- ・柳源吉編『高橋由一履歴』1892年。（青木茂・酒井忠康編『美術』（日本近代思想大系17）、岩波書店、1989年.
- ・山下新太郎「デフォルマシオンに就いて」（『アトリエ』10(7)、1933年）、p26.
- ・横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年.
- ・萬鐵五郎「玉堂琴士の事及び余談」（『純正美術』2(7)、1922年）、p2-5.
- ・萬鐵五郎「東洋復歸問題の帰趨」（『美術新論』2(6)、1927年）、p5-7.
- ・李趙雪「近代日本における「文人画」概念の生成」（『近代画説 明治美術学会誌』（25）、2016年）、p140-160.
- ・「座談会フォーヴィスム回顧」（『別冊みづゑ』44、美術出版社、1965年）、p104-113.
- ・「新南画の機運動く」（『中央美術』7、中央美術会、1917年）（本文の引用は「文献抄録」『近代の文人画』、宮城県美術館、1993年、p110による）
- ・『六潮一海第一回展圖録』、六潮会、1932年。（本文の引用は宗像晋作「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』2、2018年、P32から）

第7章 《漣》——主体性の確立

- ・赤羽義洋「中川紀元・ナイーブな感性——アクション前後」（『三彩』539、1992年）、p28-31.
- ・赤羽義洋「中川紀元—変転の軌跡」（『生誕100年 中川紀元』渋谷区立松濤美術館、1992年）、p11-16.
- ・今泉篤男『現代美術の作家たちⅡ』、中央公論美術出版、1975年.
- ・大口理夫「福田平八郎論」（『三彩』5、1947年）、p26-38.
- ・岡本東洋『写真美術大成』平凡社、1936年。（本文の引用は中川馨著『動物・植物写真と日本近代絵画』、p172による。）
- ・岡本東洋『写真美術大成』月報第1号、平凡社、1936年。（本文の引用は中川馨著『動物・植物写真と日本近代絵画』、p174による。）
- ・川端龍子、川崎小虎、福田平八郎「帝展日本畫合評」（『美術新論』、7(11)、美術新論社、1932年）、p38-61.
- ・木村莊八「素描と彩描」（『木村莊八全集（第一巻 美術）』講談社、1982年）、p150-165。（初出『早稲田文学』3月号、1915年。）
- ・木村莊八「セザンヌの裸体画」（『木村莊八全集（第一巻 美術）』講談社、1982年）、p210-215。（初出『日本一』裸体美号、1919年11月。）
- ・木村莊八「近頃の心事」（『木村莊八全集（第一巻 美術）』講談社、1982年）、p314-323。（初出『芸苑往来』、1923年1月。）
- ・笹川修一「牧野虎雄——人と作品」（『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年）、p10-15.
- ・笹川修一「作品解説 へちま」（『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年）、p64.
- ・笹川修一「作品解説 罌粟」（『牧野寅雄展 郷土が生んだ孤高の洋画家』上越市立総合博物館、2003年）、p50.
- ・酒井哲朗「洋画の日本化、その一軌跡—中川紀元の場合—」（『三彩』539、1992年）、p8-27.
- ・里見勝蔵「牧野虎雄論」（『現代美術』4（4）、1937年）、p54-57.

- ・島田康寛「斬新な視点」(『現代の日本画3 福田平八郎』島田康寛責任編集、学習研究社、1991年)。
- ・島田康寛責任編集『福田平八郎 現代日本素描全集3』、ぎょうせい、1992年。
- ・高間惣七「牧野虎雄回想」『三彩』235、1968年。
- ・田中一松「帝展日本画評2」(『読売新聞』1932年10月20日朝刊)、p4。
- ・永井隆則『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年。
- ・中川馨著『動物・植物写真と日本近代絵画』思文閣出版、2012年。
- ・中川紀元「アトリエ訪問記」(『アトリエ』3(1)、1926年)。
- ・中川紀元『西洋畫通』(通叢書第27巻)、四六書院、1930年。
- ・難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』美術探究社、1957年)、p119。
- ・針生一郎「福田平八郎自選展」(『芸術新潮』10(7)、1959年) p74。
- ・宗像晋作「福田平八郎の色彩表現—昭和十年代を中心に」(『大分県立美術館研究紀要』4、2020年)、p4-7、p29-46。
- ・牧野虎雄「風景畫に就いて」(『美術新論』3(12)、1928年)、p50。
- ・牧野虎雄「吾々の有つべき南畫的要素」(『南画鑑賞』4(9)、1935年)、p21—23。
- ・福田平八郎「今の私の方向」『アトリエ』8(9)、1931年、p79—81。
- ・福田平八郎「自然・芸術・画学生」『大毎美術』10(5)、1931年、p9—17。
- ・福田平八郎「風と日光の中から」『大毎美術』10(11)、1932年、p10-14
- ・福田平八郎「ルッソーからピカソへ—健康が生み出す芸術の新一」『塔影』9(2)、1933年、p17—19。
- ・福田平八郎「〈写生帖拝見〉私のスケッチについて」『美術手帖』121、1957年、p125。
- ・福田平八郎「自作回想」(『福田平八郎(三彩特製版)』、造形芸術研究所出版部、1958年、p14—19。)
- ・矢内原伊作「現代を擔う人・12 福田平八郎」(『芸術新潮』9(12)、1958年)、p107—119。
- ・横川毅一郎『福田平八郎』、美術出版社、1949年。
- ・「美の履歴書：258」「漣」福田平八郎「何をいかに見たのか」『朝日新聞』2012年06月13日夕刊、p4。
- ・「金・プラチナの二重箔 福田平八郎「漣」に制作秘話」『朝日新聞』、2000年02月10日夕刊、p5。

終章

- ・藤本韶三「思い出の人々 その九—福田平八郎①—」(『三彩』394、1980年)、p61—64。
- ・「六潮会座談会(課題 時代に対する認識と芸術の表現様式)」(『アトリエ』9(3)、1932年)、p39—43。

別資料

序章

[1]

《漣》について装飾性と写実性を指摘する批評は数多く、その数例をここに引く。

- ・河北倫明「伝統の中の近代性」(『読売新聞』、1961年10月21日夕刊)、p5.
一面銀色の水面に美しい群青の波の線だけがチラチラと描いてあるだけの単純な画面だが、写実の研究と、装飾的な単純化とが実にあざやかに溶けあって、ハッとさせるほど意表をつく独特の世界を出している。日本の伝統のなかに根ぶかくひそんでいる装飾観ともいうべきものが清新にズバリと発掘され、ゆたかな光芒(こうぼう)を放したとみていい代表作である。
- ・矢内原伊作「福田平八郎の人と芸術」(『福田平八郎』(現代日本美術全集 六) 集英社、1973年)、p77.
銀地に群青一色で水面に微妙にひろがるさざなみを表現したもので、大胆きわまる図柄である。ここにもわれわれは障壁画的装飾化と自然写生の結合を感じとることができる。この単純化された抽象的表現は、水面のさざなみを正しく捉えようとする写実の努力から生まれたものであり、見る者はここに湖面をわたる風や光までも感じることができる。根本はあくまでも写生であり、写生の徹底がおのずから装飾的效果を生み出すのである。
- ・藤本韶三「思い出の人々 その九—福田平八郎①—」『三彩』394、1980年、p64.
それにしても漣の形の描写の確かさと、銀屏風に群青だけで漣を描いて、あの写実感を表現した福田氏の明敏さに驚嘆したのだった。
- ・島田康寛「第一章 写実から装飾へ」『福田平八郎』(現代の日本画 3)、学習研究社、1991年。
水の動きの実態をつかむために、さまざまな波の動きを観察し、さまざまの写生を繰り返したのち、単純な装飾的表現に至ったのである。当時この作品は画壇に物議をかもししたが、やがて自然研究と絵画表現を見事に一致させた新しい表現形態の作品として高い評価を得ることになる。具体的な実感を出発点としているため、その装飾性には、確かなリアリティが内在していたからである。

第1章 福田平八郎の京都市傾向について

[2]

田島達也は「京都市立芸術大学創立 130 周年記念展 京都日本画の誕生―巨匠たちの挑戦―」の際に、「京都日本画」という言葉を使用する意図を、「日本画」は近代において「洋画」との対置によって成立したが、京都という地で成立した「日本画」には京都の特徴が見出せ、これを従来使われてきた閉鎖的、旧弊的な印象のともなう「京都画壇」という言葉をあえて使用せず、発展性や現代とのつながりを意識したものと述べる。そして、「京都日本画」が成立したのは近代であるが、人材的には江戸時代後半からの連続性の上で成立しており、「京都日本画」の特徴につながっていると考えられる要素として次の6つの要素を挙げる。

- ①江戸中期の円山応挙によって確立した写生画の伝統。
- ②近世京都画壇からの連続性。
- ③京都博覧会や、染織業界との関わりに見られる、近代京都の産業との協働。
- ④諸派協力して、いち早く成立した画学校の存在とその教育。
- ⑤俊才たちが蝟集し、前衛的ともいえる活動を胚胎させた京都市立絵画専門学校の存在。
- ⑥古くから絵画教育の基本であった師弟関係の近代版である画塾のシステム。

そして、田島氏は特に⑤、⑥の役割が重要であったと述べる。

(田島達也監修『京都市立芸術大学創立 130 周年記念展 京都日本画の誕生―巨匠たちの挑戦―』(京都市立大学・毎日新聞社発行、2010))、p 10.)

[3]

如雲社や後素協会を扱う文献には次のようなものがある。

- ・ 田島達也「京都日本画の誕生」(田島達也監修『京都市立芸術大学創立 130 周年記念展 京都日本画の誕生―巨匠たちの挑戦―』(京都市立大学・毎日新聞社発行、2010 年)、p13-16.
- ・ 五十嵐公一「如雲社の出発点―京狩野家資料を手掛かりにして―」(『大阪芸術大学紀要』39、大阪芸術大学、2016.12)、p 27-34.
- ・ 山田由希代「明治後期の京都画壇に関する一考察：京都後素協会と文部省主催の美術展覧会をめぐる」(『デザイン理論』45、関西意匠学会、2004 年)、p 53-64
- ・ 河北倫明『河北倫明美術論集 第二巻』、講談社、1978 年、p104-105.、p194-195.
- ・ 岡部三郎「京都派の成り立ち」(京都日本画の 200 年 オリンピック記念 京都の伝統展図録』京都市美術館、1964 年).

[4]

「公設展覧会雜観」(『京都美術』18号、京都美術協会、1910年、p8-23.)に挙げられる東京、京都の傾向を述べる言葉は次のものがある。

・谷口香僑

京都の画は其技巧に至りては無論東京より優れて居るが全体を通じてその調子が単調でスタイルがきまり過ぎている嫌ひがある(中略)東京の画はその技術は京都に比べれば無論鈍い方である。然しそのコンポジションは各其特色を有してそれ／＼に能く作家の心持が現はれて居る随ってその絵も何となく奥行があり余裕があるように感ぜられる、(中略)京都の画は技術は確かだが想の鍛錬が足りない、腕は達者だが如何にも型にはまり過ぎた傾きがある、(中略)元來技術は東京に比して遙かに優れて居るのだから、此点に注意して其落想に重きを置くやうになったら頗る愉快的な作品を見ることが出来やうかと思ふ(後略)(p8)

・山元春挙、

東京の画は色の調和についてなか／＼苦心もしてあり又長所でもあるがさりとして絵画は色彩のみを骨子として成立つものでなく(中略)京都の画家は決して東京一派の唱道する如く技術は末技などゝの誤想に陥みらず真摯に、あまり多く従前の態度をかべすとやつて貰ひたいものである(p10)

・菊池芳文

東京の絵は感想を主とし、彩色で塗り上げて描線に重きを置いてをらぬ。それで技術が足らん爲め折角の感想もそれほど成功してをらぬが、さりとして又一特色をもつて感じがある爲め、或る程度まではと書いてあるものがある。

また京都の絵は筆墨が練熟してある爲め一つはそれが爲め彩色の熱度が加はらぬ傾むきもあり、また感想の上に於ても今一つ新鮮をかくかも知れぬが、さりとして大段の上に於て京に劣るといふことはなく、今後ます／＼その技術を磨研すると同時に感想にも重きを置き、精神技術両ながら並び進めて所謂鬼に金棒というふようにならねばならぬ。たゞこゝに注意すべきは多少技術を頼むの結果所謂悪達者となつて、其練熟な筆づかひの爲め却つて画面全体を害するとがある、これは青年画家の中にちよい／＼みる処で、やはり過たるは猶ほ及ばざるが如きであらう。(p12)

第2章 福田平八郎の画業

[5]

・金島桂華「『鯉』以前その他」(『アトリエ』第7巻第1号、1930年)、p89-90.

其次に「羊」を覚えてる。羊の草稿を見た時も驚いた。希臘の豪石か何かの半浮彫とでも云ふ様な感じの、四尺天地の中四間位ある鳥渡長巻を見る様な感じのもので、そこに自由自在な形で綿羊の群が描いてあつたが、日本画家として特に発見したものが毛描きに出され、大胆な附立の様なやり方でやつてあつた。最初紙でやつて失敗して絹で仕上げて出品したのだが、不幸落選したけれど夫れは今から思ふと当時の文展に入れられなかつたので、作品としては福田君の牧人的な性格の非常によく出たものだつたと思ふ。

此当時からして福田君の今日に於ける物を見る見方の萌しはハッキリあつた。寧ろ今よりは正直に、対象に対する愛が純だつた。恁ふ云ふ言ひ方は大抵の人にも往々つかはれるが、福田君に対しては最も適切だと思ふ。此「羊」を数年前にも見たが、今出して見てもいいものだ。自然を穿ち、創造した自然が力強く立派に出てゐる。(中略)此「羊」で、そんな意味の軽い小さくから脱けてしまつて、重みのある大きさが加はり、更に写生すると云ふ事に対する自信も此「羊」から見え、以後益々はつきりした写生的な道程を踏んでると思ふ。

[6]

・春山武松「帝展評(三)—日本画」(『朝日新聞』、1921/10/18/東京・夕刊)、p1.
矢張写生に基いて一の新しい描写を創めたのは、誰の目にも就く福田平八郎氏の『鯉』である。鯉は昔円山応挙が写生の一派を開いた時、独特な描写を試みて人々を驚かしたものである。然し彼は形を正確に描くことを知つてみたけれども、その筆は未だ光にまで徹底しなかつた。平八郎氏は又別な方面から一層形を正確にし、日光の描写まで歩を進めた。水の反射を受けた腹部の光を描かうとするのは好い思いつきであつた。また殆ど水を描かないで、水中の感じを出したのも面白い。構図も極めてうまいものである。複雑でもなければ単調に過ぎもしない。色調は口(印刷不明瞭)鯉を中心にして描写の精粗に応じて淡れて行くのも妙である。ゆつたりと遊いでゐるといふよりも寧ろ浮かんでゐるといふ趣を写して、画の気分を大きくし、その氣品を高めた。鯉の描写に於いて画期的な作品だといつても過言てはあるまい。

・市村英輔「帝展の日本画」(『審美』10(11)、1921年)。
『鯉』(福田平八郎氏)一銀、黒、緋、いろ様々の数尾の真鯉がゆつたりと思ひ思ひに、水中を游泳してゐる態が云はうやう無き迫真の技法を以て写し出されてゐる。先年契月氏の『庭の池』に於て矢張り游鯉の巧な描写を見たが、此作者は之を更に突きつめて行つて魚の量、重み及運動を捉へると共に、滑らかな鱗の光り、自在な尾鰭のはたらきを実に巧に現はした。此点は新らしい試みとして推奨に値する。華麗なもの繊細なもの、機智を弄したものゝ余りに多い中に、かくの如き雄渾にして典雅而も新味ある作品を見ることの出来たのは心づよい事である。場中有数の傑作である。若し水の説明が今少

し充分であり、魚の運動が今少し軽雋であつたならば、此作は実に応挙以上の神品となつたであらう。(『写実の系譜Ⅱ 大正期の細密描写』(東京国立近代美術館編集・発行1986年)、p243. より引用)

- ・中井宗太郎「福田平八郎の鯉」(『懸葵』19(1)、1922)、p70.

今年の出品中世間の注目を惹き起こしたのものには、まづ是を挙げなければならぬであらう。特選の第一位に置かれたことも首肯される。私はこの作者が游泳する鯉の一つ一つに忠實な観察を向けて、写実の基礎に立つた態度をうれしいと思ふ。しかもその写実が分解と冗慢の弊に陥らず、よく単純化してその姿態を活かして居る。併し私はこの絵を見た時、自分等の翹望する藝術とは可成り距離のあることを物足りなく感じたのである。其は何に基くのであらう、作者は写実に立ちながら、其を徹底することによつて惹き起こされる困難を安易に回避して居る。例へば水の描写を省略して、観るものゝ連想と情趣に訴へたことは、偶々日本画の特色と考へられた観念にぴつたりと合致した処から、特に世間の好評をかちえたのであらう。併し是は安易なる回避の成效である。特に飽き足りないのは、吾々はたしかに品位を認めながら作者の画格が、あの絵に欠如してゐることである。云ひ換えれば深い人格から流れて来る必然的なスタイルを欠いてゐることである。要するに問題はこの水平から、如何に跳躍するかというふ点にある。

第3章 写実の時代

[7]

- ・小野竹喬「絵事十話(4) 人生派の態度」毎日新聞、1966年、2月16日、5面.

そのころ、明治から大正にかけて、人生に根ざした人間生活のどん底に愛情をもって描いたものが、最も人間的な意義ある人生生活での深い作品であり、最も真摯な態度とされたある一部の人たちの動きがあった。これをその当時『人生派』と称した。

私たちはこの態度を否定はしなかった。ただ疑問に思ったのは絵画がそれだけの使命を果たしうるに、最も適しているかどうかということであった。むしろそういうことは、劇や小説の分野でやった方が適切であると考えていた。若い時には一時こういう思想の虜になって、私もトルストイやドストエフスキーを愛読したころにそういう思想を抱いて、何とかして絵画の上でそのような表現が出来ないものかと苦しんだことがあった。しかし、結局そういう思想は、絵画を説明的に描くことによって達しうるかもしれないが、絵画的に見て低調な表現におちいることは、他の作品からもおおむね察しられた。

結局、喜作氏のいう『絵画としての絵画』という意味における明確な絵画意識というのが、私たちへの一番自然な近代的な理解経路であった。京都における『人生派』の若

い人たちの活動は一、二年でやんでしまった。

第4章 宋元画への傾倒

[8]

宋元画の影響を指摘しているもの以下の資料が挙げられる。

- ・竹田道太郎「作品解説」(『現代日本美術全集 6 福田平八郎』集英社、1973年)、p100.
- ・「図版解説 牡丹」(『原色現代日本の美術 第3巻 京都画壇』小学館、1978年)
- ・弦田平八郎「評伝・作品解説」(『日本の名画 22 福田平八郎』中央公論社、1976年)、p104.
- ・島田康寛「福田平八郎の人と芸術」(『現代の日本画 3 福田平八郎』学習研究社、1991年)、p107.

など

[9]

桃山美術との関連を指摘する資料は以下の資料が挙げられる。

- ・鈴木進「福田平八郎の芸術」(『福田平八郎』(三彩特製版)、造形芸術研究所出版部、1958)、p4.
- ・佐々木直比古、岩崎吉一「解説 朝顔」『福田平八郎 作品と素描 I』、光村図書出版、1982年、p229.
- ・菅章「福田平八郎試論」『福田平八郎展 写実から装飾へ 大正・昭和前期を中心に』大分市美術館、2008、p5.

など。

[10]

宋元画から桃山美術の流れを指摘する文献は以下のものがある。

- ・難波専太郎「福田平八郎伝」(『五人の画家』美術探究社、1957年)、p112.
- ・矢内原伊作「福田平八郎の人と芸術」(『福田平八郎』集英社、1973年)、p76.
- ・島田康寛「福田平八郎の人と芸術」(『現代の日本画 3 福田平八郎』学習研究社、1991年)、p107-108.
- ・関千代「福田平八郎初期の作品について」『萌春』67、1959年、p10.

第5章 日本美術の「装飾性」

[11]

橋本関雪「帝展日本画漫記（三）」（『読売新聞』1929年10月19日朝刊）、p4.

それに反し福田平八郎君の精進ぶりは注目に値するものがある「南蛮黍」は猶多少の口（※判読不能）化を欠いて居るが、宗達に新しき解釈を加へたものとして、うれしきもの。

牛野山碧「帝展案内 誰の絵を…何う見るがいいか—京都画家の作品解説」（『大毎美術』8（12）大毎美術社、1929年）、p14-16.

（前略）此動的な題材を扱ふに至つた心境と、其表出に桃山、特に山楽風な太い線を大胆に使用したと云ふ事とは、自ら内的な連絡があると見る事が出来る、黍の葉の太い括りの線がおほどかに波打つてゐる処に、更に其葉を塗つた強い緑青にしても、其緑青と裏葉の色との対照にしても、更に乱れ飛ぶ断雲の白と群青の空色にしても、是等の線條色彩は従来の平八郎氏にとつては総てが一大跳躍を物語る材料でないものはない。

強で言へば、全体的の纏りや仕上りから見れば『南蛮黍』は或は平八郎氏の従来の作品中で、余り優秀なものでないかも知れない、然し一幅の絵夫れ自体の技巧的な纏り以上に、製作に対する芸術的態度の如何の方が遙かに有意義な場合は、いくらでもある、『茄子』以後の平八郎氏の制作心境は漸次転回しつゝあつて『朝顔』『菊』を中に『南蛮黍』で一転回しものだと思ふ、其意味から今年の作は非常に意味深い作だと言へる。

川端龍子「南蛮黍」（石井柏亭監修『現代日本画大鑑』、昭森社、1936年）、p295

秋風に吹かれる、一列の唐もろこし、空の翳雲、地の蕎麦の花、豆の花、一羽の鳥、何れも桃山期の面影を、より一層に単純化した形式で——どこまで分るが、さてそこへ一並びの芽のやうに生へた草になると、余りにも人を食つた仕業である。一応は作者の制作の自由さに敬服するが、再応はその態度の上に不満を感じずる処である。

神崎憲一「「南蛮黍」の意味するもの」（『アトリエ』7（1）アトリエ社、1930）、p93—94.

此、誰れにでもいゝ処が、福田君の瑕に傷だと言ひ度い。少し位は誰れかに悪い処があつてもいゝ。寧ろ誰れかには悪い方が込ゝんだが、その誰にでもいゝと云ふのは誰にでも「強氣」に出ないから、と云ふ事の反証となり得る爲めに、即ち福田君の瑾に瑕は余りに「弱氣」に過ぎると云ふ点にある事になる。

餘りに大事をとり過ぎる、余り臆病過ぎる、要心し過ぎる。が其性格が傑作「鯉」を作り「茄子」に辿り着いたとも言へるのだが、同時に夫れが又、其他の傑作でない作を生み出す事にもなるのだ。如何に「鯉」「茄子」傑作なりと雖も、同じ境地に停屯してゐたのでは創作味を薄めて行く事にもなる。

と思つてゐる処に「南蛮黍」が出たのだから、私は独りで悦に入らざるを得なかつた。と云つて何も、世評に逆らつて「南蛮黍」を素張らしい傑作だなど言はうと云ふのではない。「朝顔」「菊」と頻りに躊躇逡巡してみた境地から、超脱した勇猛心が「南蛮黍」

に閃いてみるのを見たからなのである。

(中略)

「南蛮黍」が傑作でなかつた事が、寧ろ私にはうれしい。「南蛮黍」は其跳躍した心境を映発して見せてくれた丈けでいい。此転回期の作を傑作に纏め上げ得る程、夫れ程器用な男で若しも福田君があつたならば、何を好んで強気になれのなんのと言ふにや及ぼう。

「南蛮黍」を私は福田君の強気に踏出した第一歩だと思ふ。夫れは三次元の世界から四次元の世界に飛込んだ程の、夫れ程の坐軸の大激変だと思ふ。其証拠は、と云ふ事になると今後の福田君の作品に依るより外はないのだがいかに側で力むでみても是れ許りは御本人を措いて話は進めかねる。

(後略)

第6章 主観による「写実」

[12]

- ・内山義郎「リアリズムに就いて」(『アトリエ』15(1)、1938年)、p18.

つまりリアリズムの問題は写実主義の制作方法にのみ云はるべき事柄ではなく、リアルそのものの把握こそがリアリズムの真意でなければならない。換言すればこれは作家の技巧や趣味の問題を越えて、作家の現実把握の深かさの問題なのである。

それではこの現実把握の深かさとは何か。それは如何にして可能か。如何なる立場を必要とするか、がリアリズムの根本問題となるのである。

これは、感覚的経験の現実性(Wirklichkeit)が、如何に現実的真実性(Wahrheit)にまで作家の魂に依って現証されるか、の問題である。この事情は、この感覚的経験の現実が作家の魂、換言すれば作家の必然的解釈即ち作家の世界観に濾過されて、必然性(Notwendigkeit)として直証される立場を要求するのである

もっと具体的に云へば、作家の「眼」に映じたところの自然物を、たゞ外から模写するのではなくて、その自然物を作家の魂のうちに、一旦溶け込ませ、或はその自然物のうちへ作家の魂が這り込んで、その自然物と作家の魂との共力から生じた、かくあらねばならないと云ふその自然物の等価体を画面に描くことであって、それは最初の作家の眼に映じた外々しい自然物が最早作家の魂と切り離すことの出来ない自然物として、そこに純化されて表現されてくることを意味するのである。

- ・相良徳三「寫實と繪畫—新寫實主義繪畫論(四)—」(『アトリエ』15(6)、1938年)、p47.
画家達にとって厳然たるリアリテ、必然の感じ、又は生動する氣韻的作品の機縁となるものは、云ふ迄もなく、彼自身の眼をとほしての個々の具体的な事物であらう

[13]

- ・福田新生「リアリズムとデフォルマシオン」(『みづゑ』339、1933年)、p266.
しかしデフォルマシオンの現実的な意義は、自然の形態の表面的な秩序を破壊して、その内面的な組織に喰ひ入る点にある。したがって、リアリスティックな高度な芸術的表現には、デフォルマシオンは避くべからざるものであり、従来套襲された主観的なデフォルマシオンとは全く性質を異にする現実的なデフォルマシオンがそれに適合する。近代的リアリズムが自然主義とその性質を異にするのは、この点にもあらはれる。
- ・山下新太郎「デフォルマシオンに就いて」(『アトリエ』10(7)、1933年)、p26.
こと新しく云ふまでもないが、自然の単なる写生だけでは自然の意味を十分に表現することが出来ないから、むしろこれに自然以上の或る形を求めて、その結果として生じたものがデフォルマシオンなのである。従ってデフォルマシオンの本当の意味は、決して自然からはなれることではなく、むしろ自然に肉迫しやうとする努力に外ならない。
- ・安井曾太郎「寫實とセザンヌの繪」(『美術』10(2)、1935年)、p7.
生きノゝした自然のものを画面に現すには、どうしても必要なだけの変形や、強調や省略が入用だと思ひます。勿論さう云つた繪は、その実際の景色だとか実際の人物だとかつき合して見た場合、無論形や色は違つてはみますがその繪から受けるものは矢張り全く本当の自然の景色や人物や花であると思ひます。
(中略)
併しセザンヌの繪は、実際とその繪をつき合せて見た場合、形や色は違つてはみるでせうが、その画面に現れてゐるものはその実物そのままなのです。静物なんかを見ましても、如何にそのものを充分現はさうかといふことに真剣であつたかがよく解りますし、セザンヌが常に稱へて居つたレアリザシヨンなる言葉を十分裏書してゐます。

[14]

- ・萬鐵五郎「東洋復帰問題の帰趨」(『美術新論』2(6)、1927年)、p7.
東洋回顧が唱へられる一方、又油繪が日本人の仕事の上に本当に根を下し世界共通する処の技術として抗する事の出来ない根拠を据えるであらう事は疑ひを要しないのである、要するに東洋画の研究は、洋風画家を益し此処に相應に独創ある境地に立つて仕事に従ふ人が出来て来るであらうといふ事が想像されるのである。
- ・森田恒友「日本畫と西洋畫」(『現代』11(10)、1930年)、p195.
私の言ふのは油繪を日本画の如く描かねばならぬとか、日本画を油繪風に作らねばな

らぬとか言ふのではなく、寧ろ表現法は伝統の技法の長をとつて、日本画は線描の美に生き、油絵は油彩の美に活きるといふやうに、それ／＼技法上の伝統に生きて、精神的、内容的に日本の絵画として、世界的に盛んになりたいものだと思ふのである。

(中略)

絵の精神が徹底的に日本的である。日本人で無くては、世界の何れの国人でも作れないといふ意味での、日本画は勿論のこと、日本の洋画もさうありたいと思ふのである

- ・川島理一郎「洋畫に於ける『日本』的傾向の検討(二)——問題にならぬ問題」(『アトリエ』12(4)、1935年、p8.)

日本人としての生活感情の内容が、歴史的にも地理的にも常に日本的であるべきことは云ふまでもない。(中略) 本当の意味の日本人の特質が現はれ、西洋人には到底眞似の出来ないものが生れねばならぬのである。モチーフについても、色彩感にあつても、西洋人を感心させる程度にまでゆかねばうそである。そうなつてこそ本当に日本人としての生活感情が現はれるのである。

吾々は日本人であるが故に、そこには当然日本人としての素質が現はれる。この素質を現代に生かして吾々の生活感情を成長せしむることが、結局吾々の新しい仕事になるのである。

- ・児島善三郎「新日本主義に就て」(『アトリエ』12(5)、1935年)、p5.

私は主義によつて画を描くと云ふことは取らない。しかし日本人が民族の血と伝統と国土の特異な美しさを持つならば、その美しい風土と性情を表現する為めには又特殊な技法を持たなければならないと私は信ずる。

今迄の新興流派と云ふものが、いつもフランス美術の追隨に過ぎなかつたことは新興日本の蔽えない恥辱ではなかつたか。

美術は国際的だものだと思つてゐる人がある、しかし民族の精華を發揮しないで発瀨たる生命が何んで芸術の上に輝かう。

我々は日本人として日本に生れで日本に於て生を楽しんでゐる。日本に生れたことを不平がましく云ふものは特種の日本の美しさを味ふことの出来ない不幸な人達である。私は日本の昔のいゝ美術を見ると日本に生れたことをつく／＼感謝したくなる。その時代に生れた人が羨ましくさえなる。

が、我々は現代に生きてゐる。我々も又新な目を以て日本の国土の美しさを讚美しやうではないか。

我々は我々祖先の伝統と、我々祖先の未見の西欧文化の廣大なる視野とを知つてゐる。

第7節 《漣》——主体の確立

[15]

・福田平八郎「〈写生帖拝見〉私のスケッチについて」『美術手帖』121、1957年、p125.

私は近年写生する時に多くの場合、其の対象物を見た瞬間最初を感じるのは色に引きつけられることです。そして次に形とか其の他に及ぶと言う風になりたがる。ですから或程度の形を捉えると着彩に急ぎます。だから色を塗って行きながら形の特にまずい個所等適当に色を以て補正したりします。又時にはこうして一生懸命やって居りますと、知らず知らずに作品に近い様なものにまでなることがあります。

福田平八郎年譜

(註1) 年齢は数え年で表記。
 (註2) 年譜作成にあたって小倉実子編「福田平八郎略年譜」
 (『福田平八郎展』京都新聞社、2007年)を参照。

西暦	和暦	年齢	福田平八郎年譜	美術情勢	世界情勢
1892年	明治25年	1歳	2月28日 大分市内に、父・馬太郎、母・アン(女)の長男として生まれる。 平八郎は本名。他に素僊、九州の号がある。作品に「馬安」、「馬平安」の印があるのは父母の名によるもの。 父はこの頃、大分で名の知れた中尾義三郎商店(薬種業)の人番頭をつとめていた。		
1893年	明治26年	2歳		・シカゴ万博	
1894年	明治27年	3歳			
1895年	明治28年	4歳			
1896年	明治29年	5歳		・東京美術学校西洋画科開設	
1897年	明治30年	6歳		・パリ万博 これをきっかけに国外の情報の流入が加速。日本も図案の改革が盛んとなり、ジョボニズムを通じて琳派をはじめとする。日本のデザイン性を再発見。 ・『ほととぎす』創刊(俳句雑誌) ・京都帝国博物館 開館	
1898年	明治31年	7歳	4月 大分県師範学校付属小学校に入学する。	10月 岡倉天心、東京美術学校を連袂辞職した橋本雅邦らとともに日本美術院を創立する。	
1899年	明治32年	8歳			
1900年	明治33年	9歳	この頃 六月に大分県師範学校が校舎を新築移転したため、たまたま同校の門前となった場所に転居していた平八郎の家は、文具店を開くようになる。	・『稿本日本帝国美術略史』をバリ万博を機に編纂。フランス語で出版。 ・『明星』(文芸誌)創刊(1908.12まで刊行)	
1901年	明治34年	10歳		・『稿本日本帝国美術略史』が日本語で出版。	
1902年	明治35年	11歳	3月 同付属小学校を卒業し、高等小学校に入学する。	3月 浅井忠を院長として関西美術院開院式挙行される。 ・この年、千種掃雲など関西美術院に通う日本画家たちにより丙午画会が結成され、翌年第一回展を開催する。	
1903年	明治36年	12歳			
1904年	明治37年	13歳			日露戦争 1904年2月8日から1905年(9月5日)
1905年	明治38年	14歳		・横山大観、菱田春草「絵画について」発表	
1906年	明治39年	15歳	3月 同高等小学校を卒業する。 4月 大分県立大分中学校(現・上野丘高等学校)に入学する。	・丙午会が結成される。徳永鶴泉、千種掃雲	
1907年	明治40年	16歳		・明治40年代 ヨーロッパに留学していた洋画家が相次いで帰国する。印象派の本格的な受容の開始。43年前後からこれに続く印象派以後の作家の紹介がなされていく。 ・10月 第一回文部省主催美術展覧会が開催される。	
1908年	明治41年	17歳		・第2回文展	
1909年	明治42年	18歳		4月 京都市立絵画専門学校が創立される。 同月 中井宗太郎が京都市立絵画専門学校の講師となる。 12月12日 徳永鶴泉、田中喜作、中井宗太郎らにより無名会が結成され、その第一回会合が開かれる。田中喜作が中心。	
1910年	明治43年	19歳	3月 大分中学校三年留年が決まると、高等小学校時代の図画の教師であり、家に下宿していた首藤雨郊に両親を説得してもらい、京都市立美術工芸学校出身の高倉観崖の紹介状を持って、京都にいる父の徒弟を頼りに、画家を志して京都に出る。最初、京都市立美術工芸学校(美工)を受験するつもりであったが、既に試験は終わっていたため、代わりに京都市立絵画専門学校(絵専)の別科に入ろうと、鴨川の荒神橋から見た、柳に燕が飛び交っている図を描いて提出し、入学を許可される。	2月 京都市立美術工芸学校絵画科卒業生による研究団体桃花会(～1914)の第一回展覧会が開催される。松宮芳年、平井樸仙、榊原佳山ら。中井宗太郎が精神的核とする。 12月 土田麦僊、小野竹喬、秦テヅラら日本画と、黒田重太郎ら洋画の青年画家および田中喜作ら批評家により、黒猫会(ル・ジャ・ノワール)(～1911)が結成される。 ・『白樺』創刊 ・高村光太郎「緑色の太陽」を発表	大日本帝国による韓国併合
1911年	明治44年	20歳	4月 美工に入学する。同級生には岡本神草、木村斯光、堀井香坡などがいる。一年次の終わりの校友会展出品作《落椿(写生)》で銀牌を受ける。その後、二年から四年までは連続で金牌を受ける、この頃 銀閣寺付近の農家に下宿する。	2月 桃花会第二回展が開催される。芳年、樸仙、佳山、合田一峰ほか。 5月 黒猫会が解散し、旧会員である麦僊、竹喬、田中善之助、重太郎、新井謙也らにより新たに仮面会(ル・マスク)(～1912)が結成され、その第一回展が開催される。 ・土田麦僊 明治44年(1911年)、京都市立絵画専門学校を卒業 ・辛亥革命以後 中国の絵画が海外に流出し始める。	辛亥革命
1912年	大正元年(明治45年)	21歳		4月 桃花会第三回展が開催される。樸仙、芳年の他に、星野空外、村上華岳、榎野南陽、入江波光、榊原紫峰などが参加する。 5月 仮面会第二回展が開催される。 10月 第六回文展が開催され、この回から日本画部に、二部制(第一部:守旧派、第二部:革新派)がしかれる。 ・フェウザン会 結成 第一回展	
1913年	大正2年	22歳		3月 桃花会展覧会が開催される。紫峰、樸仙、空外、芳年ほか。 ・日本美術協会主催「俵屋宗達記念会」 宗達初の回顧展	

1914年	大正3年	23歳		10月 文展を離れた横山大観、下村観山らにより日本美術院が再興され、第一回展が開催される。 文部省美術展覧会から分離して、在野の美術団体として「二科会」が結成される。上野竹の台陳列館で第1回二科美術展覧会を開催。	・七月 第一次世界大戦勃発。
1915年	大正4年	24歳	4月 美工を卒業する。卒業制作の《雨後》は学校の買い上げとなる。この頃 岡崎の谷口治三郎家に下宿する。後に平八郎夫人となるティは同治三郎の二女であり、後年平八郎の家令の役をつとめることになった谷口正二郎は次男である。 ・四月 京都市立絵画専門学校（絵専）に進学する。絵専時代の作品はおおむね九州の号を用いているが、素僊の号も用いている。 ・この年 岡崎の近くに金島桂華が移り住むようになり、交友がはじまる。	6月2日 尾形光琳二百回忌 三越呉服店に尽力のもと東京と京都で営まれる。 7月 光芒主催第一回絵画工芸品展が京都の大丸呉服店で開催される。河合卯之助、華岳、野長瀬晩花、芳年、森谷利喜雄（南人子）。 同月 密栗会同人絵画習作展覧会が京都の大丸呉服店で開催される。空外、不動立山、波光、甲斐庄楠音、榊原始更、玉村方久斗、伊藤柏台、岡本静村（草草）ほか。同会は京都市立笑術工芸学校と同絵画専門学校の出身者により組織された。 ・第2回草土社展 岸田劉生、写実傾向の作品を発表。《道路と土手と	
1916年	大正5年	25歳	10月 第一〇回文部省美術展覧会（文展）に《桃と女》を出品するが、落選する。	成。 6月 密栗会を会規に基づき一旦解散して、新たに第二次密栗会が結成される。華岳などが新たに加わる。 冬 華岳、竹喬、麦僊、晩花らモデルを募集し、知恩院崇泰院において素描研究を始める。	
1917年	大正6年	26歳	10月 第一一回文展に《驢馬と子供》を出品するが、落選する。	・この頃「桃山式の復興」が京都の画家の間に流行していると評される。	
1918年	大正7年	27歳	3月 絵専を卒業する。卒業制作として《霞める空》を描く。岡本神草の苦言のエピソードはこのときか。 卒業後 島原半島に遊び、雲仙で緬羊に興味を持つ。 その時の写生をもとにして描いた《緬羊》を第一二回文展に出品するが、落選する。この作品から、平八郎の号を使い出す。 11月 下鴨松ノ木町の西垣利三郎の家に下宿する	1月 竹喬、麦僊、華岳、晩花、紫峰により国画創作協会が結成され、その発会式が挙行される。その第一回展が同年11月に開催される。 11月 第一次世界大戦が終わる。 12月 中井宗太郎、竹内 逸、黒田重太郎らにより雑誌『製作』が創刊される。	米騒動
1919年	大正8年	28歳	10月 文展から改組した第一回帝国美術院展覧会（帝展）に《雪》を出品し、初入選する。 帝展出品作品に取り掛かる前に、南禅寺の塔頭法皇寺の一室に移る（金島桂華談）	・中井宗太郎 京都絵画専門学校に教授に就任	
1920年	大正9年	29歳	10月 第二回帝展に《安石榴》を出品し、入選する。	・速水御舟 写実を徹底した作品《京の舞子》を制作。	
1921年	大正10年	30歳	10月 第三回帝展に《鯉》を出品し、特選、宮内省買い上げとなる。 帝展で特選となったことにより、身辺が騒がしくなったため、一時的に郷里の大分で過ごす。	10月 麦僊、竹喬、晩花、重太郎らヨーロッパへ出発する。 ・松岡映丘、川路柳虹が顧問とし門下生らが新興大和絵会を立ち上げる。2年後、山口蓬春、高木保之助らも参加。東京中心。 ・この頃から美術界に東洋回帰の傾向が表れてきたと萬鐵五郎が述べる。	
1922年	大正11年	31歳	3月 谷ロテイと結婚、新居を下鴨西本町にもつ。 ・春 菊池契月、西山翠嶂、西村五雲によって選定された新人作家九名（伊藤草白、堂本印象、登内微笑、岡本神草、中村大三郎、宇田荻邨、山口華楊、山本紅雲、平八郎）による九名会が組織され、一員となる。福村祥雲堂の主催による展覧会が隔月で開催され、第四回展には《らんちう》を出品する。 4月 日仏交換展に《鯉》を出品する。 10月 第四回帝展に《鶴》を出品し、推薦となり以後帝展への無鑑査出品の資格を与えられる。	4月 宗太郎、波光、菊池契月らヨーロッパへ出発する。 ・小林古径、前田青邨 渡欧留学。 10月 神原泰、中川紀元、海老原喜之助、矢部友衛、古賀春江、浅野孟府、吉田謙吉ら13人が「アクション」結成。 「春陽会」小杉放庵、足立源一郎、倉田白羊、長谷川昇、森田恒友、山本鼎、梅原龍三郎の7名で結成。石井鶴三、今関啓司、岸田劉生、木村杜八、中川一政、萬鉄五郎等が客員として参加。	
1923年	大正12年	32歳	2月 郷里の後援会・馬安会の主催による福田平八郎作品展が大分市で開催される。 11月 関東大震災のため中止された帝展に替わるものとして開催された、大阪毎日新聞社主催日本美術展に《沙魚》を出品する。	5月 土田麦僊 欧州遊学から神戸港に帰着 ・浅草伝法院でマヴォ第1回展 ・小林古径、前田青邨 大英博物館で中国・東晋の名画「女史箴図巻」を模写	関東大震災
1924年	大正13年	33歳	5月 帝展の改革があり、展覧会委員に任命される。 7月 絵専助教授と美工の教諭を兼任する。絵専では西山翠嶂の助手として本科二年を受け持つ。 10月 第五回帝展で審査員をつとめ、《牡丹》を出品する。 この年、下鴨芝本町に移る。近くに池田逸邨、徳岡神泉、岡本神草などの新進気鋭の日本画家、ならびに鹿子木孟郎のような洋画家が住むようになって、互いに行き来し、研究会のようなものを開き、後に下鴨画家展覧会を開催するようになる。	・五月 絵専騒動が起こり、栖鳳、春拳が退職。これを受け、都路華香、西村九雲が教授となる。後に、華香は久しぶりの実技者校長となる。 ・国展第4回展 麦僊は、淋しく陰気と評する。同時期の華岳、紫峰は集中的に洋画的静物画を描く。 ・土田麦僊《舞妓林泉図》 ・榊原紫峰《雪柳白鷺の図》	
1925年	大正14年	34歳	4月 馬安会の主催により福山平八郎個展が大分市の県公会常で開催される。 10月 第六回帝展に《閑庭待春》を出品する。 12月 尚美展に《牡丹》を出品する。 この頃から、俳画俳文に関心を持つようになり、金島桂華などと俳画俳文を描いたりする。	7月 国画創作協会、第二部（洋画）を設置する。 ・現代産業装飾芸術国際博覧会（アール・デコ博） 日本の出品の現代性の乏しさを自覚。以後工芸、装飾、産業芸術の新たな様式を模態展開。	普通選挙法公布、治安維持法成立

1926年	昭和元年 (大正15年)	35歳	2月 福村祥雲堂主催の第一回青陽会展に《春庭》を出品する。 3月15日 長男宗平誕生。 5月 第一回聖徳太子奉讃記念展に《庭前麗光》を出品する 9月 帝展系の関西日本画家の新しい団体・六合会が結成され、会員となる。 10月 第七回帝展に《朝顔》を出品する。 11月 第一五回九名会展に作品を出品する。		大規模なストライキや小作会議が多発。
1927年	昭和2年	36歳	5月 第二回青陽会展に《ひすみ》を出品する。 10月 第八回帝展の審査員をつとめ、《茄子》を出品する		
1928年	昭和3年	37歳	3月 高美展に《晴雪》を出品する。 4月 上海、蘇州、杭州、大連、旅順、奉天などに遊ぶ。 5月 土井撰美堂主宰諸名家近作展に作品を出品する。 6月 京都・大丸で開催された蒼生社展に作品を出品する。 10月 第九回帝展の審査員をつとめ、《菊》を川品する。	・国画創作協会、日本画部と洋画部の2部を擁したが昭和3年(1928年)に解散、第2部が国画会として独立。 11月から12月 唐宋元明名画展覧会	
1929年	昭和4年	38歳	3月10日 長女陽子誕生 6月 パリ日本美術展《春雪》を出品 9月 東京、大阪の高島屋で個展を開催し、新作二〇点を展示する。 10月 第十回帝展に《南蛮黍》を出品する。		
1930年	昭和5年	39歳	4月 羅馬開催日本美術展覧会に《茄子園》を出品する。 同月 山口華楊、猪原大華と共に絵専から中国に派遣される。 5月 ベルリン日本美術展出品公開展に《紅萩》を出品する。 7月23日 中村岳陵、牧野虎雄、木村荘八、中川紀元、外狩素心庵、横川毅一郎とともに、友好的研究団体として結成された六潮会に参加する。 10月 第一一回帝展の審査員をつとめ、《緋鯉》を出品する。	11月「独立美術協会」創立	
1931年	昭和6年	40歳	1月 ベルリン美術展に《紅萩》を出品する。 6月 第四回下鴨画家展に《蕨》を出品する。 12月 京都市立美術工芸学校教諭の兼務を解かれる。 この頃、中井宗太郎と釣りに行ったのを機会に、本格的に釣りに打ち込み始める。		満州事変(大日本帝国はこれを契機に満洲全域を占領)
1932年	昭和7年	41歳	2月 六潮会第一回展に《暖冬》《雪の日》《雪の野》を出品する。 3月 伏見区桃山羽柴長古一〇に転居する。 同月 三越主催の采々会展に《雪の日》を出品する。 9月 帝展に出品予定の作品を仕上げるため、一〇日ほど琵琶湖へ行く。 10月 第一三回帝展で審査員をつとめ、《漣》を出品する。 この年 六潮会のメンバーと熱海へ旅行する。 羽織袴から洋装になったのはこの頃か。		満州国建国(事実上日本の支配下)
1933年	昭和8年	42歳	2月 六潮会第二回展に《蕾》《あやめ》を出品する。 この年 雑誌「中央美術」の復刊に伴い、第一回中央美術会主催の公募展が開催され、同展の審査員をつとめる。	・西山翠嶂が絵専の校長になる。これに伴い、平八郎の学校の仕事も多くなる。	2月日本 国際連盟脱退
1934年	昭和9年	43歳	1月 五月開催の大礼記念京都美術館開館記念展の出品銓衡委員となる。 2月 六潮会第三回展に《鮎習作三題・淵》《鮎習作三題・瀬》《鮎習作三題・澗》を出品する。 5月 大礼記念京都美術館開館記念京都市展に《白梅》を出品する。 7月 佐藤梅軒画廊で開催の個展に《鮎》《牡丹》《蜻蛉》《水辺》《青薄》《沙魚》《紅葉》《雪》《花菖蒲》《芥子》を出品する。 8月28日 長女の陽子が急逝する。その知らせを、大連の愛好家・首藤定を訪ねた帰途、福岡で受ける。 同月 高美展に《罌粟》を出品する。 12月 東京三越春掛用新作画展に《梅》を出品する。		

1935年	昭和10年	44歳	<p>1月 五葉会に《清晨》を出品する。</p> <p>2月 第四回六潮会に《初冬》《山桜》を出品する。</p> <p>3月 三越主催で京都画壇の画家達を集めた春虹会に参加し、その第一回展に《双鯉》を出品する。</p> <p>4月 高島屋主催の踏青会に参加し、その第一回展に《春庭》を出品する。</p> <p>5月 新設された京都市展で審査員をつとめ、《鮎》を出品する。</p> <p>同月 六潮会の特別展示会が大阪三越で開催され、第四回展出品作のほか、丘陵《春光》と同人連作の《漁楽十二題》が特別陳列される</p> <p>同月 帝国美術院改組ともなう組織替えにより、新たに帝展の参りに推挙される。</p> <p>7月 マリア画廊創業一〇周年記念平安大家名作展に《鴛鴦》《緋鯉》を出品する。</p> <p>11月大阪・松坂屋の青松会展に参加し、その第一回展に《早春》を出品する。</p> <p>12月 三越日本画展に《雪庭》を出品する。</p>	<p>・速水御舟が逝去する。</p> <p>5月 松田文部大臣、帝国美術院改組を発表。帝展内部の無鑑査出品の見直しと官民合体をめざしたが、混乱のため、帝展はこの年開催されず。</p>	
1936年	昭和11年	45歳	<p>1月 絵専の教授となる。</p> <p>同月 第五回六潮会展に《五月晴》と昨年の特別展示会に出品した同人連作の《漁楽十二題》中の「口（難解字、竹冠、木辺、参）」「種魚」を出品する。</p> <p>冬 外狩素心庵、横川毅一郎と共に満州に渡り、巡遊する。</p> <p>3月第二回春虹会展に《春雪》を出品する。</p> <p>4月 第二回踏青会展に《菖蒲》を出品する。</p> <p>5月 山陽美術展に《菖蒲》を出品する。</p> <p>7月 五葉会展に《夏汀》を出品する。</p>	<p>2月 改組第一回帝展が開催される。</p> <p>6月 先輩である土田麦僊が逝去する。</p> <p>7月 私淑していたと思われる富田溪仙が逝去する。</p> <p>10月 帝国美術院会員の大量辞表提出により、第二回帝展の開催が不可能となり、文部省 美術展覧会を、監査展とその後の招待展に分けて開催する。</p>	
1937年	昭和12年	46歳	<p>1月 六潮会第六回展に同人合作の《風六題》中の「北西風」を出品する。</p> <p>3月 戸田観美堂展に《若鮎》を出品する。</p> <p>10月 第一回文部省美術展覧会（新文展）の審査員をつとめる。</p> <p>12月 病気を理由に絵専の教授を辞任する。</p> <p>大分で過ごす日が多くなる。</p>	<p>4月 初の文化勲章を、日本画からは竹内柄風、横山大観が受章する。</p> <p>6月 帝国美術院が解消され、帝国芸術院が創設される。</p>	<p>日中事変</p> <p>日独伊三国防共協定</p>
1938年	昭和13年	47歳	<p>2月 阪急の半弓会に参加するが、第一回展には出品せず。</p> <p>3月 第四回春会虹展に《大根》を出品する。</p> <p>4月 松浦・藤岡新作表装展に《雉子》を出品する。</p> <p>5月 第三回京都市展の審査員をつとめる。</p> <p>同月 第七回六潮会展に《鴛鴦》を出品する。</p> <p>同月 京都美術倶楽部三〇周年記念展に《鯉》を出品する。</p> <p>10月 第二回新文展に《青柿》を出品する。</p> <p>同月 第一回春秋会展に《鴛鴦》を出品する。この年 大分の実家に画室を設ける。</p>	<p>9月 西村五雲が逝去する。</p>	
1939年	昭和14年	48歳	<p>1月 別府の愛蔵者の主催による福田平八郎先生第一回展覧会が大分市で開催される。</p> <p>3月 第五回春虹会展に《陽春》を出品する。</p> <p>5月 第八回六潮会展に《竹》《ひよどり》を出品する。</p> <p>同月 福田平八郎作品展が大分市の一丸デパートで開催される。</p> <p>6月 美術と趣味社主催の蒼穹会第一回展に《菖蒲》を出品する。</p> <p>7月 佐藤梅軒画廊の祇園会展で金鳥桂華との二人展が開催され、《花八浦》《ひよ鳥》《茄子》《青楓》《夏草と小鳥》を出品する。</p>	<p>11月 村上華岳が逝去する。</p>	
1940年	昭和15年	49歳	<p>2月 紀元二六〇〇年記念現代日本画展に《白梅鸞》を出品する。</p> <p>3月 第六回春虹会展に《春水（現題・鯉）》を出品する。</p> <p>4月 大阪毎日新聞社主催・紀元二六〇〇年奉祝日本画人展覧会で審査員をつとめ、《鮎》を出品する。</p> <p>同月 六潮会・一〇周年記念展覧会に《青柿》《桃の花（現題・桃花遊鳥）》と同人合作の《東坡居士賞心一六余事抄冊》中の「柳蔭堤畔閑行」を出品する。</p> <p>同月 詩琴堂主催の関西画壇二六巨匠新作展に《青楓》を出品する。</p> <p>同月 ニューヨーク万国博覧会出陣日本画展示会に《竹》を出品する。</p> <p>11月 紀元二六〇〇年奉祝美術展に《竹》を出品する。</p> <p>この年 宇佐神宮に昭和御造営記念として《日の出》《鳩》を献納する。</p>	<p>・この年 新文展を休止し、文部省および奉祝会共催の総合美術展である、紀元二六〇〇年奉祝美術展覧会が開催される</p>	
1941年	昭和16年	50歳	<p>3月 関高美堂が主催する高綱会に参加し、その第一回展に《紅梅（写生）》を出品する。</p> <p>5月 第六回京都市展の審査員をつとめ、《紅梅》を出品する。</p> <p>同月 大日本航空美術協会が結成され、その創立委員となる。ただし、九月に開催された航空美術展には出品せず。</p> <p>10月 第四回新文展の審査員をつとめる。</p>		

1942年	昭和17年	51歳	3月 日本画家報国会軍用機献納作品展に《白梅》を出品する。 5月 第七回京都市展の審査員をつとめ、《花菖蒲》を出品する。 7月 満州国国展審査のため須田国太郎などと中国に渡り、雲崗石窟などを見て帰る。 10月 第五回新文展の審査員をつとめる。 11月 日本橋・三越が主催する十宜会展に《花八蒲》を出品する。・一二月 第二回尚綱会展に《鴛鴦》を出品する。	3月 日本画材の統制機関として日本画制作資材統制協会が公認設立される。 8月 竹内栖鳳が逝去する。	
1943年	昭和18年	52歳	5月 第八回京都市展の審査員をつとめ、《柿紅葉（現題・彩秋）》を出品する。 9月 関西邦画展に《桜》を出品する。 10月 第六回新文展の審査員をつとめる。	・この年 様々な美術雑誌が『国画』に統合される。	
1944年	昭和19年	53歳	2月 本年度の美術資材無査定受給資格者となる。 7月 平安神宮御鎮座五〇年平安遷都一一五〇年奉祝京都市展の審査員をつとめ、《花八蒲》を出品する。 11月 戦時特別文展に《若桜》を出品する。	1月 日本美術及び工芸統制協会で、美術各部門の資材配給に関し、受給者の査定をおこない甲種受給者。一〇二〇名（うち日本画家は二九五名）を発表する。 9月 文部省・情報局美術展覧会取扱要綱が発表され、公募展は全て中止となる。 11月 戦時特別文展が開催される。公募は行われず、昭和一二年以降の特選受賞者以上の招待展とし、陸海軍省からの依頼画による特別出品がある。	
1945年	昭和20年	54歳	冬 付近の火薬庫の危険を感じて、竜安寺衣笠下町三二一一に転居する。 4月 海軍軍需美術研究所が開設され、指導主任となる。 9月 京都市美術館の評議員となる。	9月 帝国芸術院の懇親会で文部省美術展覧会の復活を決議する。	8月 日本がポツダム宣言を受け入れ、第二次世界大戦が終わる。第二次世界大戦終結直前にソ連軍が満洲に侵攻、満洲国は崩壊、ソ連は満州を占領。その後、中国共産党が国内戦に勝利し、満洲は中華人民共和国の
1946年	昭和21年	55歳	5月 京都市展改組の第二回京展の審査員をつとめる。 8月22日 父・馬太郎が逝去する。 10月 第二回日本美術展覧会（日展）の審査員をつとめる。 11月 第一回大分県美術協会展の審査員をつとめる。		
1947年	昭和22年	56歳	4月 帝国芸術院（現・日本芸術院）会員となる。 5月 現代日本美術展に《紅葉と虹（現題・紅葉虹）》を出品する。 同月 東京・高島屋主催の五月会に参加し、その第一回展に《筍》を出品する。 6月 座右宝刊行会・後藤真太郎の主催により昭和八年に設立され、兜屋画廊で開催された清光会展の第一回展に《鯉》を出品する。 同月 第三回京展の審査員をつとめ《紅葉と虹》を出品する。 同月 関尚美堂が主催する第一回茜会に《竹展》を出品する。 10月 第三回日展の審査員をつとめ、《筍》を出品する。 11月 高島屋主催の霜月会に参加し、その第一回展に《高原の若葉》を出品する。	12月 芸国芸術院、日本芸術院と改称する。	
1948年	昭和23年	57歳	1月 大阪・大丸で草人社・久我五千男主催の新作発表会を催し、坂本繁二郎と《山葡萄》《紅葉》など各八点を出品する。 4月 兼素洞主催の清流会に参加し、その第一回展に《雪庭》を川品する。 5月 第二回五月会展に《鮎》を出品する。 同月 第一三回清光会展に《雉子》《牡丹》を出品する。 6月 日本橋・一越主催の彩交会展に参加し、その第一回展に《鮎》を出品する。 7日 竹喬、神泉、松堂、奥村厚一、須田国太郎、小磯良平、伊藤継郎、菊池一雄、小合友之助、井島勉、上野照夫、龍村謙、大山定一深瀬基寛など京都の作家、評論家一二二名よりなり、座談会なども開いた転石会に参加する。 10月 主催が文部省から日本芸術院に変わった第四回日展の審査員をつとめ、《新雪》を出品する。 同月 天皇陛下と芸術院会員との御懇談が催され、出席する。	1月 京都の奥村厚一、広田多津、菊池降志、上村松堂、秋野不矩、沢宏靱、向井久万、東京の山本丘人、吉岡曜一ら東西の新鋭日本画家十三名が、文展を改組して出来た日展が相変わらず因習に縛られた封建的性格を脱しきれていないことに不満を持ち、創造美術協会（四月に、同名の洋画団体が大阪にあることが分かり、創造美術と改称）を結成する。 3月 京都市立美術工芸学校、京都市立美術高等学校と改称し、絵画・図案・彫刻・漆工・建築の五科とする。 5月 第一回パニリアル展が京都・丸善画廊で開催される。京都市立美術専門学校卒業の三上誠、山崎隆、八木一夫、鈴木治らによる洋画と陶芸の展覧会。 7月 八木一夫、山田光、鈴木治ら若手の陶芸家たちが、陶芸家団体走泥社を創立する。	

1949年	昭和24年	58歳	<p>4月 第二回清流会展《白木蓮》を出品する。</p> <p>5月 日展が官設でなくなり、日展運営会が組織されるにあたり、理事となる。</p> <p>同月 第一三回五月会展に《牡丹》を出品する。</p> <p>6月 第一一回彩交会展に《新竹》を出品する。</p> <p>6月 第一四回清光会展に《罌粟》を出品する。</p> <p>8月 伏見区桃山長岡越中北町に移る。</p> <p>11月 第四回日展に出品した《新雪》をはじめとする一連の制作活動に対し、第一回毎日美術賞がおくられる。</p> <p>同月 第三回霜月展に《春雪》を出品する。</p>	5月 山崎隆、大野秀降ら京都市立美術専門学校日本画科出身升。11名を会員とするパンリアル協会の第一回展が京都・藤井大丸で開催される。	
1950年	昭和25年	59歳	<p>2月 毎日新聞社によって新設された上村松門賞の選考委員となる。</p> <p>3月 朝日新聞社主催の第一回秀作美術展に選ばれる。</p> <p>5月 第三回清流会展に《柿若葉》を出品する。</p> <p>同月 第四回五月会展に《立葵》を出品する。</p> <p>6月 第三回彩交会展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 第一五回清光会展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>同月 第一回東華会展に《折鶴》を出品する。</p> <p>同月 関尚美堂展に《青柿》を出品する。</p> <p>8月 一哉堂主催新作展に《鮎》を出品する。</p> <p>9月 兼素洞主催の百二会展に参加し、《白桃》《青柿》《桃》を出品する。</p> <p>10月 第六回日展の審査員をつとめ、《雲》を出品する。</p> <p>11月 第四回霜月会展に《初冬》を出品する。</p>	4月 京都市立美術専門学校、京都市立美術大学と改称する。	
1951年	昭和26年	60歳	<p>1月 第二回秀作美術展に昨年の第六回日展に出品した《雲》が選ばれる。</p> <p>2月 大宮御所で須田国太郎と共に御進講する。平八郎は京都の日本画について話す。</p> <p>4月 第四回清流会展に《鮎》を出品する。</p> <p>5月 第一六回清光会展に《櫻若葉》を出品する。</p> <p>同月 第五回五月会展に《櫻の新芽(素描)》を出品する。</p> <p>6月 第二回東華会展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 第二回西会展に《せきれい》を出品する。</p> <p>7月 第四回彩交会展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>10月 第七回日展に《紅葉》を出品する。</p> <p>同月 第二回百二会展に《鮎》《朝顔》《水蜜桃》を出品する。</p> <p>11月 第五回霜月会展に《葱と雀》を出品する。</p> <p>12月 兼素洞主催の成和会第一回展に参加し、《紅葉》を出品する。</p>	9月 創造美術が第四回展をむかえるにあたり、洋画の新制作派協会と合流し、新制作協会日本画部と改称する。	
1952年	昭和27年	61歳	<p>1月 第三回秀作美術展に昨年百二会展に出品した《鮎》が選ばれる。</p> <p>3月 草人社主催により坂本繁二郎、徳岡神泉との三人展が日本橋・三越で開催され、《早春》を出品する。</p> <p>同月 第三回西会展に《林檎》を出品する。四月 第五回春光会展に《鮎》を出品する。</p> <p>5月 第一回日本国際美術展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 第一七回清光会展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 第六回五月会展に《柿》を出品する。</p> <p>6月 第二六回ヴェネチアアービエンナーレに、第四回日展出品作の《新雪》を出品する。</p> <p>同月 第五回清流会展に《鯉》を出品する。</p> <p>同月 第五回彩交会展に《鮎》を出品する。</p> <p>10月 第八回日展の審査員をつとめる。</p> <p>同月 上野・松坂屋主催の第一〇回北斗会展に《初冬》を出品する。</p> <p>同月 五都美術商連合主催第二回新作日本画展に《秋海棠》を出品する。</p> <p>11月 第六回霜月会展に《清秋》を出品する。</p> <p>同月 尚美堂二五周年記念展に《水蜜桃》を出品する。</p> <p>12月 第三回百二会展に《柿》《桃》を出品する。</p>	<p>・七月 大札記念京都美術館、京都市美術館と改称する。</p> <p>・一二月 東京の京橋に国立近代美術館が開館する。</p>	
1953年	昭和28年	62歳	<p>・一月 第四回秀作美術展に昨年の第五回彩交会展出品作《鮎》が選ばれる。</p> <p>・二月 一哉堂新作日本画展に《白梅》を出品する。</p> <p>・四月 第五回京展の審査員をつとめる（引き続き昭和四二年第一九回展まで）。</p> <p>・同月 第二回成和会展に《汀》を出品する。</p> <p>・一〇月 第九回日展に《雨》を出品する</p>		

1954年	昭和29年	63歳	<p>1月 第五回秀作美術展に昨年の第九回日展出品作《雨》とともに、特別出品として第三回清流会展・出品作《柿紅葉》、第三回日展出品作《筍》、第四回日展出品作《新雪》が選ばれる。</p> <p>3月 第五回茜会展に《梨子》を出品する。</p> <p>4月 第四回百二会展に《鱧の鮓と甘鯛》《桃》を出品する。</p> <p>5月 五月会を改組した第二回阜月会展に《梅若葉》を出品する。</p> <p>6月 第七回彩交会展に《游鮎》を出品する。</p> <p>同月 西武三十五人展に《清流》を出品する。</p> <p>7月 第五回東華会展に《桃》を出品する。</p> <p>10月 第一〇回日展の審査員をつとめ、《鯉》を出品する。</p> <p>同月 大分トキハ百貨店で、福田平八郎デッサン展が開催される。</p> <p>11月 東横東西大家展に《游鯉》を出品する。</p>		
1955年	昭和30年	64歳	<p>1月 第六回秀作美術展に昨年の第一〇回日展出品作《鯉》が選ばれる。</p> <p>2月 国立近代美術館主催の一九人の作家展に作品五点が展示される。</p> <p>同月 第三回成和会展に《曙》を出品する。</p> <p>3月 銀座・松坂屋主催の第一回燦光会展に《春雪（原題・雪庭）》を出品する。</p> <p>5月 第三回阜月会展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 第三回日本国際美術展に《氷》を出品する。</p> <p>6月 異形肺炎にかかる。この年はこのほか胃弱や高血圧などで調子がよくなかった。</p> <p>同月 第八回彩交会展に《清流》を出品する。</p> <p>7月 第七回清流会展に《曙》を出品する。</p> <p>8月 日本芸術院会員作品展に《竹》を出品する。</p> <p>10月 第一一回日展の審査員をつとめる。</p> <p>12月 第五回百二会展に《清秋》《茄子》を出品する。</p> <p>この年 産経展に《竹》を出品する。</p>	10月 菊池契月が逝去する。	
1956年	昭和31年	65歳	<p>2月 弥生画廊主催の第二回爽龍会展に《自桃》を出品する。</p> <p>同月 清尚会展に《山つつじ》を出品する。</p> <p>4月 第九回彩交会展に《罌粟》を出品する。</p> <p>5月 第八回京展に《青木（写生）》を出品する。</p> <p>同月 第四回阜月会展に《梅若葉》を出品する。</p> <p>6月 第七回茜会展に《桃》を出品する。</p> <p>同月 第八回清流会展に《鮎》を出品する。</p> <p>7月 第二回燦光会展に《花鳥》を出品する。</p> <p>同月 瓊韻会展に《林檎》を出品する。</p> <p>11月 朝日新聞社の主催によりスケッチ展シリーズ第五回日として福田平八郎素描展が銀座・松屋で開催され、33点が展示される。</p> <p>同月 大分県関係の日本画家による大京美術院が結成され、その顧問となり、第一回展に《梅若葉》を出品する。</p> <p>同月 日本芸術院会員作品展に《鮎》が出品される。</p> <p>同月 第一回グッゲンハイム国際美術賞展に《雨》が出品される。</p> <p>同月 東西大家日本画展に《蜜柑》が出品される。</p> <p>12月 第四回成和会展に《林檎》を出品する。</p>		
1957年	昭和32年	66歳	<p>1月 第八回秀作美術展に一昨年の第五回百二会展出品作《清秋》が選ばれるが、都合により展示されず。</p> <p>同月 第一七回半弓会展に《蜜柑》を出品する。</p> <p>3月 京都府ギャラリーで「福田平八郎スケッチ展」が開催される。</p> <p>同月 京都日本画協会・京都工芸家協会展に《林檎》を出品する。</p> <p>同月 大丸主催の清尚展に《蜜柑》を出品する。</p> <p>4月 日本芸術院会員・受賞者美術展に《長茄子（現題・茄子）》を出品する。</p> <p>同月 第一〇回彩交会展に《筍》を出品する。</p> <p>6月 第二回爽龍会展に《新竹》を出品する。</p> <p>7月 第三回燦光会展に《立葵》を出品する。</p> <p>同月 第九回清流会展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>10月 第一三回日展の審査員をつとめる。</p> <p>11月 中央公論画廊主催の第一回高樹会展に《林檎》を出品する。</p> <p>同月 尚美会展に《桃》を出品する。</p> <p>12月 第五回成和会展に《秋》を出品する。</p> <p>同月 東西大家日本画小品展に《蜜柑》を出品する。</p>		

1958年	昭和33年	67歳	<p>1月 第九回秀作美術展に昨年の第一〇回彩交会展出品作《筍》が選ばれる。</p> <p>同月 ヨーロッパ巡回日本現代絵画展国内展示会が東京・高島屋で開催され、第四回展出品作の《新雪》が出品される。</p> <p>3月 社団法人日展が発足し、その常任理事となる。</p> <p>同月 高島屋美術部創設五〇周年記念年展に《春雪》を出品する。</p> <p>4月 第一〇回彩交会展に《万年青》を出品する。</p> <p>同月 弥生画廊一〇周年記念展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 ヨーロッパ巡回日本現代絵画展がイタリアで開催される。この後、ドイツ、フランス、ユーゴ・スラビア、エジプト、イラク六ヵ国一一都市を巡回する。</p> <p>6月 第一〇回清流会展に《雪后（現題・雪庭）》を出品する。</p> <p>同月頃 第四回爽龍会展に《鯉》を出品する。</p> <p>11月 社団法人第一回新日展（新日展）に《水》を出品する。</p> <p>12月 第六回百二会展に《桃》を出品する。</p>	3月 西山翠嶂が逝去する。	
1959年	昭和34年	68歳	<p>1月 第一〇回秀作美術展に昨年の第一〇回清流会展出品作《雪后（現題・雪庭）》が選ばれる。</p> <p>2月 第六回成和会展に《茄子》を出品する。</p> <p>4月 初孫の歌子が生まれる。</p> <p>同月 第三回籬会展に《竹》を出品する。</p> <p>5月 朝日新聞社の主催により福田平八郎自選展が銀座・松屋で開催され、作品六二点が展示される。</p> <p>7月 第一〇回清流会展に《桃》が出品される。</p> <p>11月 第二回新日展の審査員をつとめる。</p> <p>同月 毎日美術賞一〇周年記念展に作品五点が展示される。</p> <p>12月 尚美・古稀記念展に《魚》を出品する。</p>		
1960年	昭和35年	69歳	<p>1月 毎日美術賞一〇周年記念展が大阪・大丸で開催される。</p> <p>同月 第一〇回秀作美術展に一昨年の第一回新日展出品作《水》が選ばれる。</p> <p>2月 伏見区桃山松平筑前に移る。</p> <p>3月 高島屋主催の第一回好日会展に《筍》を出品する。</p> <p>4月 第七回成和会展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 五都連合展に《つつじに小禽》を出品する。</p> <p>5月 第八回草月会展に《罌粟》を出品する。</p> <p>7月 第一三回彩交会展に《鸚哥》を出品する。</p> <p>同月 第一二回清流会展に《桃》を出品する。</p> <p>同月 一哉堂主催の第一回玄覽会展に《若竹》を出品する。</p>		
1961年	昭和36年	70歳	<p>3月 第二回好日会展に《紅梅》を出品する。</p> <p>6月 第五回爽龍会展に《春汀》を出品する。</p> <p>同月 第一四回彩交会展に《菖蒲の芽》を出品する。</p> <p>7月 第一三回清流会展に《菖蒲》を出品する。</p> <p>10月 第二〇回清光会展に《鮎》を出品する。</p> <p>11月 文化勲章を受章、文化功労者に挙げられる。</p> <p>同月 第四回新日展に《花の習作》を出品する。これが日展への最後の出品となる。</p> <p>同月 関尚美堂開業四五周年記念展に《桃》を出品する。</p> <p>12月 大分市の第一号名誉市民に推挙される。</p> <p>同月 善田画廊新築披露展に《桃》を出品する。</p> <p>同月 第七回白二会展に《梅》を出品する。</p> <p>この年 大阪の文楽座（のちの朝日座）に昭和七年作《漣》を原画とした</p>		
1962年	昭和37年	71歳	<p>2月 第六回燦光会展に《静物（現題・茄子）》を出品する。</p> <p>同月 中央公論画廊一〇周年記念展に《紅梅遊鳥》を出品する。</p> <p>3月 上田竹栄堂三〇周年記念展に《鯉》を出品する。</p> <p>同月 大阪大丸主催の錦虹会展に《花の習作（春日）》を出品する。</p> <p>5月 大分市名誉市民推挙記念福田平八郎近作展が大分市のトキハ百貨店で開催され、作品一七点が展示される。</p> <p>6月 大分市へ三〇万円寄付。この寄付を基に小・中学校の図画コンクールに福田平八郎賞が設けられる。</p> <p>12月 第八回百二会展に《柏鷺》を出品する。</p>		

1963年	昭和38年	72歳	<p>1月 第一四回秀作美術展に一昨年の第四回新日展出品作《花の習作》が選ばれる。</p> <p>2月 第六回爽龍会展に《秋晴》を出品する。</p> <p>4月 第四回好日会展に《茄子》を出品する。</p> <p>5月 小林一哉堂創立五〇周年記念展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 新椿会展に《桃》を出品する。</p> <p>6月 和光主催の和光美術展に《鮎》を出品する。</p> <p>7月 第一六回彩交会展に《鴛鴦》を出品する。</p> <p>9月6日 妻・テイが逝去する。翌年、故テイ夫人に寄せられた香典をがん撲滅のために、京都がん協会に贈る。</p> <p>11月 第一八回自寿会展に《松竹梅》を出品する。</p> <p>12月 第九回百二会展に《鴛鴦》を出品する。</p>	4月 国立近代美術館京都分館が開館する。	
1964年	昭和39年	73歳	<p>1月 第一五回記念秀作美術展に第九回日展出品作《雨》が選ばれる。</p> <p>同月 松島画舫主催の第一回京風会展に《淡紅梅》を出品する。</p> <p>3月 第三回玄覽会展に《蜜柑》を出品する。</p> <p>4月 第五回好日会展に《雪庭》を出品する。</p> <p>5月 資生堂主催の第二回新椿会展に《若葉》を出品する。</p> <p>同月 和光日本画展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>同月 第一七回彩交会展に《筍》を出品する。</p> <p>6月 第一六回清流会展に《雪》を出品する。</p> <p>7月 スケッチ展シリーズ完結記念五〇人の画家展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 和光美術展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>9月 南天子画廊主催の新秋大家展に《油秋》を出品する。</p> <p>11月 第一七回自寿会展に《桃（写生）》を出品する。</p> <p>12月 第一〇回百二会展に《紅白梅》を出品する。</p> <p>同月 第七回爽龍会展に《爽秋》を出品する。</p> <p>春頃 純和風のアトリエを竣工する。</p>		
1965年	昭和40年	74歳	<p>1月 第一六回秀作美術展に昨年の第一七回彩交会展出品作《筍》が選ばれる。</p> <p>同月 第二回京風会展に《雪》を出品する。</p> <p>2月 福田平八郎作品展が大分商工会議所で開催される。</p> <p>3月 第四回玄覽会展に《筍》を出品する。</p> <p>同月 第三回春虹会展に《筍》を出品する。</p> <p>4月 第二五回半弓会展に《鴛鴦》を出品する。</p> <p>春頃から 下脚部の疲れを覚えるようになる。</p> <p>6月 第一八回彩交会展に《躑躅と小鳥》を出品する。</p> <p>同月 第一七回清流会展に《筍》を出品する。</p> <p>7月 第四回和光美術展に《立葵》を出品する</p>		
1966年	昭和41年	75歳	<p>3月 第五回玄覽会展に《桃》を出品する。</p> <p>同月 第三回京風会展に《熊笹と小禽》を出品する。</p> <p>4月 第七回好日会展に《日盛》を出品する。</p> <p>同月 撰美堂七〇周年記念展に《曙》を出品する。</p> <p>5月 第四回春虹会展に《筍》を出品する。</p> <p>6月 朝日新聞寫の主催による福田平八郎近作展が大坂・大丸で開催され、作品三五点が展示される。</p> <p>同月 第一九回彩交会展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 第一八回清流会展に《鮎》を出品する。</p> <p>7月 山種美術館開館記念展に《鯉》を出品する。</p> <p>10月 松豊画廊開館記念展に《桃》を出品する。</p> <p>同月 松坂屋主催の第一回錦城会展に《初雪》を出品する。</p> <p>11月 第一八回自寿会展に《竹》を出品する。</p> <p>12月 第一二回百二会展に《初雪》を出品する。</p>	3月 中井宗太郎が逝去する。	
1967年	昭和42年	76歳	<p>1月 和光美術展に《雪の朝》を出品する。</p> <p>同月 第八回爽龍会展に《自桃》を出品する。</p> <p>同月 第四回京風会展に《躑躅鴛》を出品する。</p> <p>3月 相模屋美術店珠玉展に《桃》を出品する。</p> <p>4月 大丸創業二五〇年記念現代巨匠作品展に《鮎》を出品する。</p> <p>5月 第二〇回彩交会展に《雉》を出品する。</p> <p>同月 一哉堂画廊開設一〇周年記念展に《鮎》を出品する。</p> <p>6月 京都国立近代美術館主催の「近代日本画の名作展」に作品三点が展示される。</p> <p>同月 第一九回清流会展に《鯉》を出品する。</p> <p>夏 下脚部の治療のために別府温泉で療養する。</p> <p>11月 小田急百貨店全館開店記念展に《白梅小禽》を出品する。</p>		

1968年	昭和43年	77歳	<p>2月 第五回京風会展に《鮎》を出品する。</p> <p>4月 第二八回半弓会展に《清秋》を出品する。</p> <p>6月 上野・松坂屋で開催された「明治百年記念・現代の巨匠、文化勲章・文化功労者美術展」に作品三点が出品される。</p> <p>7月 第二〇回清流会展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 第二一回彩交会展に《鴛鴦》を出品する。</p> <p>同月 第六回玄覧会展に《夏の水辺》を出品する。</p> <p>9月 和光美術展に《梅の庭》を出品する。</p> <p>11月 皇居新宮殿竹の間の《竹》が完成する。</p> <p>12月 第一四回百二会展に《日の出》を出品する。</p> <p>秋 東郷温泉で療養する。</p>		
1969年	昭和44年	78歳	<p>2月 第六回京風会展に《日の出》を出品する。</p> <p>3月 日展改組にあたり、顧問となる。</p> <p>4月 第二一回京展の審査員をつとめる（以後第二二回展、第二五回展でもつとめる）。</p> <p>同月 彩壺堂主催の彩壺会展に《紅梅紋鶴》を出品する。</p> <p>5月 第九回現代日本美術展、現代美術二〇年の代表作に第四回日展出品作《新雪》が選ばれる。</p> <p>6月 第二一回清流会展に《錦鯉》を出品する。</p> <p>7月 第二二回彩交会展に《鯉》を出品する。</p> <p>10月 日本芸術院会員展に《（錦）鯉》を出品する。</p> <p>12月 大阪・三越主催の大極会展に《初日ノ出》を出品する。</p> <p>同月 第一五回百二会展に《冬》を出品する。</p>	11月 中村岳陵が逝去する。	
1970年	昭和45年	79歳	<p>2月 株式会社松坂屋創立六〇年記念展に《鴛鴦》を出品する。</p> <p>同月 第七回京風会展に《春の水》を出品する。</p> <p>3月 和光美術展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 第二回春光会展に《白梅小禽》を出品する。</p> <p>4月 読売新聞社の主催による万博記念日本巨匠二〇人展が人販・大丸で開催され、近作六点を自選して出品する。</p> <p>6月 第二三回彩交会展に《鮎》を出品する。</p> <p>同月 第二二回清流会展に《花菖蒲》を出品する。</p> <p>同月 第八回玄覧会展に《鯉》を出品する。</p> <p>7月 梅軒画廊主催の祇園会展に《秋晴》を出品する。</p>	5月 山口蓬春が逝去する。	
1971年	昭和46年	80歳	<p>2月 第八回京風会展に《若鮎》を出品する。</p> <p>3月 和光美術展に《筍》を出品する。</p> <p>4月 第一一回燦光会展に《若鮎》を出品する。</p> <p>6月 第二三回清流会展に《新雪》を出品する。</p> <p>7月 第九回玄覧会展に《花（パステル素描）》を出品する。</p> <p>11月 「京都日本画の精華展」が京都市美術館で開催され、作品一二点が展示される。</p>		
1972年	昭和47年	81歳	<p>1月 下呂温泉で療養につとめる。</p> <p>2月 発作で倒れる。</p> <p>7月 国立京都病院に入院する。</p> <p>9月 退院する。</p>		
1973年	昭和48年	82歳	<p>5月 子息・宗平と大分の富貴寺、白杵、犬飼などを見学がてら郷里に帰る。これが最後の帰郷となる。</p> <p>10月 竹喬、印象と共に、京都市名誉市民として表彰される。これを記念して、名誉市民・美術家名作展が京都市美術館で開催され、作品五点が展示される</p>		
1974年	昭和49年	83歳	<p>3月8日 国立京都病院に入院。</p> <p>同月22日午後六時三〇分 平八郎が逝去する。戒名は「彩光院殿照誉春雪馬安大居士」。墓は京都の法然院と、大分の西応寺にある。</p> <p>同月二四日 自宅で密葬を行う。</p> <p>4月二日 知恩院良正院で告別式が営まれる。</p> <p>同月九日 京都會館で京都市民葬が営まれる。</p> <p>同月一五日 大分文化会館で大分市民葬が営まれる。</p>		