

令和元（二〇一九）年度日本及び東洋美術の調査研究報告（最終）

著者	中谷 伸生，日本東洋美術調査研究班，高 絵景，曹悦，田邊 咲智，？ 継萱
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	26
ページ	105-145
発行年	2020-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/00020239

北野恒富《花の夜》(関西大学図書館所蔵)

田 邊 咲 智

北野恒富による掛幅《花の夜》(関西大学図書館所蔵)〔図一〕は、絹本着色、本紙縦一四〇・一、横四九・〇センチメートルの作品である。桜の下に立つ美人が、画面向かってやや右よりに描かれている。唐輪髻と弛ませた着物の着付け方から、江戸時代前期の婦女図を想起させる。^①美人は、伏し目で画面斜め右下を向き、きゅつと口角をあげて微笑んでいる。どこか恥ずかし気で、何かを悟っているかのような面持ちである。桜と美人のやわらかさが相まって「はんなり」とした空気が画面に広がっている。江戸時代によく描かれた「桜下美人図」に基づく主題ではあるが、モダンで甘美な印象を与える。

北野恒富(一八八〇〜一九四七)は、明治から昭和初期にかけて活躍した大阪画壇を代表する画家である。周知の通り、恒富は、東京の錦木清方(一八七八〜一九七二)、京都の上村松園(一八七五〜一九四九)と並び、美人画家としての地位を大阪で確立した。近年、恒富をめぐっては、橋爪節也氏らによって、「美人画家」「浪華情緒」と謳われてきた恒富の芸術性が再考された。大阪で初の大回顧展となった『没後70年 北野恒富展』(平成二九年(二〇一七)開催)は、記憶に新しい。本図も右の展覧会に出展された作品の一つである。まず、具体的な考察を行う前に、恒富の画業について簡単に紹介する。^②

北野恒富(本名…北野富太郎)は、明治一三年(一八八〇)、五月五

日、金沢市の前田藩士北野嘉左衛門の三男に生まれた。小学校卒業後、一七歳にして北國新聞の彫刻部に勤めるが、彫刻師の中山駒太郎に、「画家ハ都会ニアラネバ面白カラズ」と勧められ、大阪に出る。大阪で版下彫刻に従事する傍ら、稲野年恒(一八五八〜一九〇七)に師事する。その後、彫刻師としての才能を開花させたが、画家の道を志す。明治四〇年(一九〇七)には、大阪画壇の低迷不振を受け、尾竹趣堂(一八六八〜一九三一)、金森観陽(一八八四〜一九三二)らの挿絵画家とともに、大阪絵画春秋会を組織し、明治四三年(一九一〇)には、異画会大阪支部に加わった。翌年、第五回文展に、『日照雨』を出展し、第三等賞を獲得し全国にその名を馳せた。

大正に入ってから、菅楯彦(一八七八〜一九六三)、野田九浦(一八七九〜一九七二)、上島鳳山(一八七五〜一九二〇)らとともに、大正美術会を結成する。大阪画壇の変革は、本会によって推進したとされる。^③この頃の恒富は、『浴後』に見られるように、アールヌーヴォー調と洋画の写実性を取り入れ、類魔的な美人画を確立させた。京都の画家から「画壇の悪魔派」と称された。ところが、大正二年(一九一三)、第七回文展に出展した、『朝露』(現在名「道行」)の落選を機に、文展に反発する。この頃、横山大観(一八六八〜一九五八)の誘いで再興日本美術院に接近し、大正三年(一九一四)の再興第一回院展に『願いの糸』、翌年の第二回展に「赤と黒との印象」による代表作、『鏡の前』を出展した。その後、大正六年(一九一七)には、院展の同人となった。

こうした精力的な制作活動の傍ら、大正四年(一九一五)に、大阪美術展覧会(大展)の設立に加わり、大正七年(一九一八)には、観陽、

島成園（一九九二～一九七〇）、水田竹圃（二八八三～一九五八）、矢野橋村（二八九〇～一九六五）らと大阪茶話会を設立した。この頃の恒富は、大正初期の洋風表現から離れ、浮世絵などの古典絵画を研究した。大正九年（一九二〇）の《淀君》（耕三寺博物館蔵）は、その代表作として名高い。

その後、画塾「白燿社」を主宰し、門下生たちとアトリエを構えるなど、後進画家たちの育成に尽力した。戦後には、昭和二年（一九四六）に大阪市立美術館・絵画研究所の日本画講師に招かれるが、翌年五月二〇日、三野郷村の自宅にて、六七歳で急逝した。

さて、本図の落款印章〔図二〕を見ると、「恒富作」の墨書による署名は、大正九年（一九二〇）頃の《淀君》（大阪中之島美術館蔵）や翌年の《茶々殿》に似る。極めて細線で軽快な筆運びの書体である。特に、「富」の「畠」を省略して細線で記す書体は、大正九年（一九二〇）以降に見られる傾向である。

印章は、白文長方印「徒衿等微（つねとみ）」である。これとよく似る印章をもつ作品としては、大正後期の《墨染》、朱印ではあるが、大正前期の《鶯娘》、《仙人》、などが挙げられる。署名と印章に若干の齟齬が生じるが、本図は概ね大正九～十年（一九二〇～一九二一）頃に制作された作品であろう。

本図の美人の身体は、頭から足先までが描かれている。身体の前で、右手を上、左手を下にして重ねた両手は、小袖の袂を持ち上げ、クロッキーを思わせる筆致〔図三〕で襞の動きが表現されている。しかし、線の処理は少し粗さが残っており、平面的である。また、女性らしい丸み

のある肩のフォルムは、大正九年（一九二〇）に制作された一連の《淀君》に共通している。

色彩に注目すると、大正初期の作品（《鏡の前》、《暖か》など）の特徴、「赤と黒との印象」が本作にも見られる。着物に配色された緋色は、鮮やかな色面となっている。しかし、大正初期のほの暗く濃厚な色面とは異なり、やや淡彩気味で明るい画面が確立されている。このことから、昭和の作品の傾向に接近しつつあることが窺える^④。着物の模様には、恒富が好んだ鹿の子絞で、御所車の車輪が意匠されている。また、羽織には、波と船が描かれている。

ところで、本図を紹介する上で欠かせない作品がある。それは、大正九年（一九二〇）頃に制作された《花》〔図四〕である。本図と同様の図柄をとるが、美人の目鼻立ちや着物の造形には、緊張感があり、色彩も濃厚でほの暗い。特に、着物の輪郭線には、《淀君》（耕三寺博物館蔵）〔図五〕〔図六〕と同様の、ハッチングのような細かい線の重なりを確認でき、立体的な造形が確立されている。このことから、《花》は、《淀君》と近い時期に制作され、本図よりも先行して制作されたことが推測し得る。

両作品を比較すると、美人の表現に、決定的な違いが見られる。それは、肌の血色の表現であろう。《花》は、頬に若干の血色が確認できるが、本図には、目の際、耳たぶ〔図七〕、手足の指先および爪、〔図八〕〔図九〕などに、淡い緋色が施されている。つまり、本図には、血が通った美人の生き生きとした肌の様子が表現されている。

恒富自身が、美人画について言及した「美人画」といふ呼称には、

次のような記述がある。

實際をいふと、今日ではもう所謂美人画が飽かれてしまった。それが亦当然過ぎるほど当然なわけである。少くとも画でも鑑賞しようといふほどの人は、大丸や高島屋のシヨウウキンドに飾られた細工人形のやうな美人を美人として見るやうな幼稚さではない事を知らねばならぬ。現代人の有つてゐる美人といふ標準は、決して色で仕上げた有平糖のやうな美しい女ではなくて、健やかな肉体から、生き生きした精神のいきりが沁み出してゐるやうな女性である。随つて目鼻立ちが少々何うあらうと、髪が生際が如何であらうと、そんな事には殆ど頓着がないと云つてよい。故に現代人の欣求してゐる美人——女の画は、もう所謂美人画といふ型を認めてゐない画そのもの、持つ内容、内部生命にある事は云ふまでもない。

だから私は思ふ、目鼻立ちとか、姿とか、線とか色とかに注意を払つた美人画よりも、そんな事は第二義として、少々不精緻でも、線がピリ／＼顛へてゐてもよい。女を現した画としての調子が取れてゐて、作家の個性が遺憾なく現はれ、生命が躍動してゐるものならば、それは推奨するに足る立派な作品であると云へる。もつと突つこんで云つてみれば、所謂美人画のやうなカチ／＼して理知的な型に囚はれたもの、現はれでなくて、純感情から生まれて来た命のある和らかさを望みたいのである。⁵⁾

恒富は、百貨店のショーウィンドウに並ぶ、マネキンのやうな類型化

した造形を拒み、女性の健やかな肉体から、生き生きとした生命感がいきり沁みだすやうな造形を志向した。しかもそれは、必ずしも絵画の技巧の卓越さに関係するものではなく、少々表現に未熟があつても、画家の個性が発揮され、生命が躍動した女性を描くことができれば優れた作品であると確信した。さらに踏み込んでいえば、画家の純粹な感情から生まれた生命の「やわらかさ」、換言すれば「人間らしさ」のある女性を描くことを理想とした。

大正末期に示された右の主張は、恒富が技巧よりも「生命感」といつた、内面的な表現を重視したことを顕著に示すものである。これを踏まえて改めて本図と《花》を比較すると、平面的な画面が志向されているものの、美人の肌からは、生き生きとした生命感が伝わってくる。そして美人からは、どこか「はんなり」とした、やわらかな情緒が沁みだしている。このことから、本図は、大正末期から昭和初期にかけての恒富の造形志向を予兆させる、一作品であるといえよう。

註

- ① 『北野恒富展』（二〇〇三年、監修・橋爪節也 編・東京ステーションギャラリー他）七一頁。
- ② 本稿では、北野恒富年譜（編・橋爪節也、谷岡彩）『没後70年 北野恒富展』を参照した。二二六―二二六頁。
- ③ 橋爪節也「夜雨庵 北野恒富——その芸術と逆説」前掲書『北野恒富展』

一五二頁。

- ④ 前掲書『没後70年 北野恒富展』七〇頁。
- ⑤ 北野恒富『『美人画』といふ呼称』（『大毎美術』第十六号、大正十三年一月発刊）本稿では、前掲書『北野恒富展』一七八～一七九頁から引用した。

挿絵出典

- ・ 図一～三、七～九、
 関西大学アジア・オープン・リサーチセンター (KUORCAS) 大坂(阪)
 画壇デジタルアーカイブ
https://www.iiikuoarcas.kansaiu.ac.jp/osaka_gadan/204931142
- ・ 図四～七
 『北野恒富展』（二〇〇三年、監修：橋爪節也 編：東京ステーションギ
 ャラリー他）



〔图二〕《花の夜》落款印章



〔图一〕北野恒富《花の夜》



〔图三〕《花の夜》(部分)



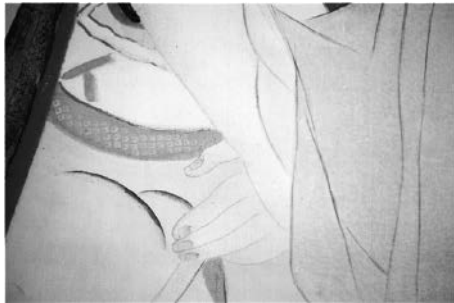
〔図六〕《花》(部分)



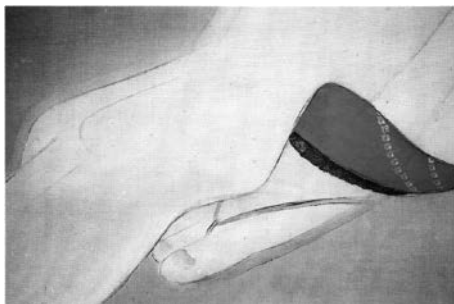
〔図五〕《淀君》(部分)
(耕三寺博物館蔵)



〔図四〕北野恒富《花》(部分)



〔図八〕《花の夜》(部分)



〔図九〕《花の夜》(部分)



〔図七〕《花の夜》(部分)