

近世近代の日本絵画における美術交渉

中谷伸生

はじめに

江戸時代から近代にかけての絵画史を概観すると、いうまでもなく、中国文化圏から西洋文化圏への大きな転換がみられ、少なくとも江戸時代後期以後の近世近代絵画史の「近代化」が、全体的にはゆるやかに、あるいは局所的には急速に進んだことが確認できる。しかし、こうした流れの細部を詳細に検討してみると、そこには、いわば行きつ戻りつの断続的な展開の諸相が見られ、事態はかなり複雑であることが明らかに。また、西洋との交流では、フランスなどが中心になり、アジアとの交流では、中国などが中心になるとはいえ、日本の画家たちにとっては、当然ながら、「日本」という土着の文化との関わりが浮上することになり、画家たちは、それらのさまざまな地域性と対峙しながら、独自の確立を目指したわけである。

以下、日本近世近代絵画史の中から、半ば恣意的ではあるが、

それぞれの時代、各々の画家の個別的かつ具体的な問題を探り上げて、美術交渉の根底にある伝播、影響、交流といった事態とは何か、を問うてみたい。ここでは一応、これらの関わりをより一層複雑に反映しているあり方を「交渉」という言葉で説明しておく。その際、影響、伝播、交流、交渉に関わるさまざまな局面を示す画家について、具体例を挙げて論じることにする。

一 大坂の文人画における画家たちの交流

大坂の画家たちの交流を探り上げて論じると、その場合、木村兼葭堂（一七三六一八〇二）とその周辺の画家たちの交流をめぐって、「人と人との交流の絵画」という枠組が想起される。その場合、もちろん私淑の関係も含まれる。そのことはまた、「模倣（粉本）」による画家同士の交歓の絵画」という江戸時代の基本となる絵画制作とその交流の問題に繋がることになる。これについては、木村兼葭堂と大坂画壇の画家たち、あるいは画家同士の

交流のみならず、紀州の野呂介石と奥田元繼の関係などでも明らかのように、日本各地の画家たちと儒者たちとの交流も重要であつて、中でも、大坂をはじめとする各地の画帖類や寄せ書きについての研究は、画家や儒者たちの意外な繋がりを示す点で興味深い¹⁾。そこでは、岡田半江はいうに及ばず、八木巽處や中井藍江、そして上田公長らの交流関係も明らかになり、福原五岳や岡熊嶽と儒者の細合半斎や佐野山陰との交流、あるいは中村芳中と俳諧の関係も浮上してくるであろう。とりわけ、片山北海を盟主にした詩文の混沌社には、細合半斎、篠崎三島、頼春水らの若い文人たちが集まっていた。ともかく、兼葭堂を取り巻く文人たちの交流のあり方は、それ自体で江戸の文化の典型的な型を露わに示すもので、絵画に限定しても、かなり複雑な伝播・交流がなされてきたことが鮮明になる。兼葭堂は、当時の大坂の文人としては、別格の吸引力をもつ重鎮であることから、兼葭堂を軸にして画家たちの交流を考えることは近世絵画を考える上で重要である。

ともかく、兼葭堂をはじめとして、岡田半江に至る大坂の画家たちの交流を除外した文人画論は、かなり偏つたものだといわざるをえない。また、学問や芸術についての中国理解が深まった江戸後期の社会において、大坂の岡田半江の絵画から、鼎春嶽、十時梅厓、少林、愛石らの作品は、近世の文人画を考えるにあつて、見逃すことができない。全国各地の画家たちが、木村兼葭堂

及びその周辺の大坂の文人たちの住処を訪れ、多くを学んで、また各地に去つていった事実を今一度思い起こすべきであろう。半ば素人芸でもある兼葭堂の絵画が、作品自体の実力以上に大きな影響力をもち、大坂画壇はもちろんのこと、全国各地の絵画と関わつたわけである。浦上玉堂や田能村竹田も来坂して兼葭堂を訪ねているが、彼らの絵画がまた、全国各地に広がつたことはいうまでもない。つまり、絵画による伝播の連鎖ということである。

大坂画壇の絵画を見渡すと、大坂画壇を抜きにした従来の江戸絵画史研究が、如何に偏つたものであるかを理解する必要がある。これまでの文人画論は、士大夫の存在について論じ始め、中国の文人画概念をこと細かに述べながら、池大雅、与謝蕪村、渡辺崋山、浦上春琴、田能村竹田らとその周辺の画家たちの事績に言及することに終始してきた感がある。ともかく、江戸時代から近代にかけて、最も中国的な絵画を展開させ、本格的に文人画を盛んにした大坂の絵画を無視して、文人画を論じた研究には基本的な欠陥があるといわざるをえない。というのも、「人と人との交流の絵画」というのが、日本で展開した文人画の基本的な枠組だとすれば、それを跡付けるためには、たとえば、池大雅と木村兼葭堂と愛石らの友情を踏まえた多岐にわたる検討が不可欠である。たとえば、池大雅の研究においても、大雅を支えた裾野ともいふべき、愛石や少林らの文人画についての研究が、大雅の絵画とは何であつたかを、これまでとは異なる観点から明らかにする



図1 愛石《雲低山水図》

であろう。従来の研究では、こうした事実関係が、意外に考慮されておらず、美学美術史学における受容美学の重要性が叫ばれて久しいにもかかわらず、大雅の絵画についての受容層の解明は意外に遅れている。これについては、まず、その弟子たちの作風から大雅の作品を見るという研究を進捗させねばならない。たとえば、愛石の絵画が、当時の文人画の中で見劣りがするとしても、愛石の絵画は、大雅理解にとつては見逃せない一級資料であることはいままでもない。たとえば、愛石による《雲低山水図》（紙本墨画淡彩・縦一二七、三、横二二六、二センチメートル）〔図1〕、〔図2〕、〔図3〕では、樹木の形態描写は、明らかに大雅風の点描を採り入れたものであることから、愛石の特徴から、大雅の点描の狙いがどこにあるかを究明することが可能となる。こうした画家間の交流を除外しては、人と人との交歓を基盤とする近世絵画史の全容は見えてこない。

また、岡田半江と広瀬旭荘と藤井藍田らの交流からは、中国文化との交流の軌跡が浮かび上がる。たとえば、天保一二（一八四一）年に、半江が制作した《山水図卷（大川納涼図）》（関西大学

図書館蔵）〔図4〕では、広瀬旭荘（一八〇四―一八六三）による墨書の題字「濠濮間想」が揮毫され貼付されているが、半江は、淀川、すなわち大川を長江（揚子江）に重ねて描いている。日本の川でもあり、中国の川でもあるイメージは、画と詩の交響による画面によって、現実の淀川から想像上の長江へと広がっている。その美しく錯綜した大川の情景に、旭荘は濠水と濮水という



図2 愛石《雲低山水図》（部分）

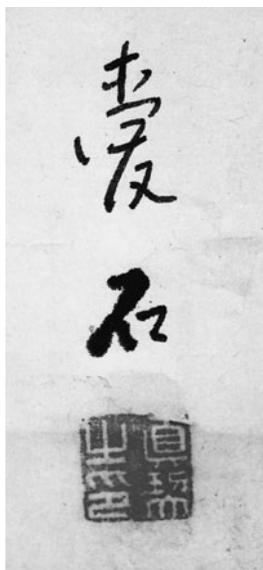


図3 愛石落款



図4 岡田半江《山水図巻（大川納涼図）》（部分）

中国の河川のイメージを付け加えたのである。後の嘉永二年（一八四九）に旭荘は再び別紙に紙本墨書で跋を書き込み、その跋を藤井藍田が巻末に貼付した。阿波出身の藍田は、大坂の南堀江に暮らした文人画家で、田能村竹田に絵画を学び、旭荘に詩文を習った経歴をもつ²⁾。この図巻では、淀川の情景を中国の山野に繋ぐ半江の想像力と、それを理解して揮毫した旭荘の学識が示される。この図巻を制作する際に、半江が、何らかの中国絵画を念頭に置いていたかどうかは分からないが、日本と重なる中国のイメージは、絵画における美術交流の美しい痕跡を留めていて感動を呼ぶ。

もちろん、ここで述べてきた人と人との交歓・交流というのは、日本美術全体に関わるキーワードであるとともに、文人画のみならず、狩野派や四条派においてもあてはまる特質だといってよい。たとえば、粉本を縦横に駆使した狩野常梅や四条派の西山完瑛らが描く爽やかな絵画、そして、

江戸時代後期から明治にかけて活動した佐藤魚大、佐藤保大、佐藤守大らの文化史的価値の高い絵画がそれである。

佐藤魚大（生没年不詳）は、名を益之あるいは魚大といい、字は士朗あるいは広年という説もある。号が水石で、四条派の呉春に師事して一家を成す。その名は文化年間から知られており、天保八年（一八三七）までの生存が確認されている。文化頃は塩町、文政頃は過書町、天保頃は長堀三休橋南に住居を構えていたらしい。嘉永元年（一八四八）刊行の『浪花当時人名録』には、魚大の著書として『水石画譜』が挙げられている。息子にはやはり画家として活動した保大と守大がいた。さらに、付け加えておくと、明治になってからの魚大落款の絵画が遺存していることから、明治前半期に、二代魚大が活動していたことが明らかになる。その絵画には、文明開化の象徴でもあるガス燈が描かれている。魚大の作風は、呉春譲りの四条派風の平明な写生画で、山水人物などさまざまな領域をこなしたようであるが、得意な領域は人物図だといってよい。さまざまな人物素描を集めた魚大の『水墨人物粉本』（紙本墨画淡彩・表紙・縦二三、八、横一六、〇、画面・縦二三、四、横三〇、四センチメートル）〔図5〕、〔図6〕、〔図7〕、〔図8〕を検討すると、この粉本集には、狩野探幽の《獅子舞図》、呉春の《月次図》、望月玉川の《漁夫図》などが含まれており、大坂の写生派画家の魚大が、江戸の狩野派から京の四条派までを学んでおり、その関心の幅広さを見てとることができよう。《漁

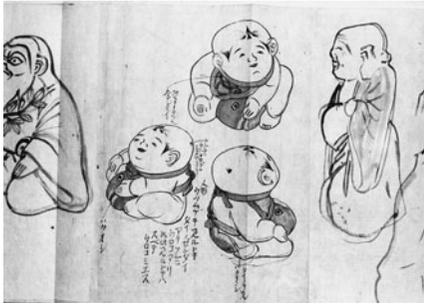


図5 佐藤魚大『水墨人物粉本』(人形図)



図6 魚大『水墨人物粉本』(探幽「獅子舞図」)

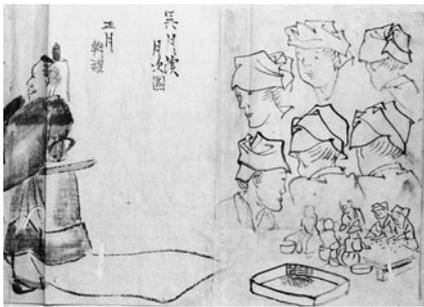


図7 魚大『水墨人物粉本』(呉春「月次図」)



図8 魚大『水墨人物粉本』(望月玉川「漁夫図」)

夫図』では、二隻の小舟を操る漁師たちの活き活きとした運動表現が描かれ、望月玉川に倣ったというその描写は、無駄のない手馴れた印象を与えている。この粉本帖からは、江戸時代後期における日本の絵画界の各派融合の有り様が手に取るように理解できるのである。魚大については、日本国内における美術交流の一例ではあるが、これもまた美術交渉というべき複雑な事実関係を明らかにする。

魚大らに見られる師弟関係および私淑の複雑な交流は、美術作品というものの、幅の広い交流を裏づけるものであるが、江戸後期の大阪では、伊勢長島藩主の増山雪斎、商人の兼葭堂、医者

浜田杏堂、船頭の墨江武禪、表具師の松本奉持らが集まって、文人仲間の交流を深めた。そしてまた、豊後竹田の出身で、大坂郊外の吹田で亡くなった田能村竹田も大坂にやって来て、京坂の画家や文人たちと親しく交流した。こうした画家同士交友は、江戸時代の文人画の典型的なあり方を示すものである。しかもここでは、特定の個人と個人の交流のみならず、直接・間接の伝播をめぐる関係が生じており、かなり複雑な交流がなされたわけである。直接的な交流、あるいは間接的な交流として事実関係を実証的に裏づけることができないにしても、まず間違いなく何らかの影響関係があったとしか考えられない痕跡が浮上してくる場合

がある。従来の美術史研究は、こうした、いわば複雑な「反映」とでもいべき事態については、学問的な正確さが無いとして判断停止を続けてきた。しかし、この問題については、もう少し広範囲にわたる視野から、対象を半ば大掴みに理解する姿勢が求められよう。つまり、ここで留意すべきは、直接、間接の影響関係ではなく、曖昧ではあるが、そうとしか考えられない間接的で複雑な反映のあり方である。こうしたあり方を、日本内部における「美術交渉」と定義しておきたい。

二、京の写生派における中国図樣の問題

幕末の京において、写生派の画家として健筆を揮った田中日華（生年不詳―一八四五）、横山清暉（一七九二―一八六四）、柴田是真（一八〇七―一八九二）の三人による三点の作品を採り上げて、その中国図樣について検討してみたい。

田中日華は、六曲一双の《韃靼人狩獵図屏風》〔図9〕を制作した。韃靼人とは、すなわち蒙古人を指し、その狩獵場面を扱った作品である。右隻に六人の韃靼人が、左隻には四人の韃靼人がいて、師匠の四条派画家、岡本豊彦の作風を引き継ぐ平明な画面構成を示している。日華の生年は不明であるが、師弟関係などから推測して、一七七四年以降、一七九五年以前に生まれた可能性が高く、おそらく六〇歳代まで活躍したものと思われる。岡本豊彦の高弟で、文化十一年（一八一四）に河村文鳳社中主催の展観



図9 田中日華《韃靼人狩獵図屏風》（部分）

への出品において、その名前が見出される。続いて文政六年（一八二三）の呉春十四回忌の追薦書画展観に《月下秋景図》を出品したと記されており、四条派の流れを汲む幕末の画家であることが明らかで、この《韃靼人狩獵図屏風》においても、かつての狩野派や雲谷派のそれとは異なっており、幻想性や異国趣味は後退して、平明な写生的要素が強調されている。

次に、やはり幕末の京で活躍した横山清暉の《蘭亭曲水・舟遊図屏風》〔図10〕を採り上げると、右隻に「蘭亭曲水図」が、左隻に「舟遊図」が描かれている。「安政丙辰」の墨書から、制作年は幕末期安政三年（一八五六）六五歳の作品であることが判明する。右隻左側には蘭亭が大きく描かれ、その建物の中に座す人物が王羲之であろう。蘭亭の手前には、食通で食用の鶯鳥を飼ったと伝えられる王羲之の逸話を示す鶯鳥が遊んでおり、右手には

川の流れのそばで、多くの人物が詩を詠み酒を酌み交わしているところである。左隻の「舟遊図」では、広々とした写生的な景観が描かれている。

ところで、右隻の「蘭亭曲水」とは、いうまでもなく、中国東晋の永和九年（三五三）に、王羲之が会稽山陰にあった名勝蘭亭に、文雅の士四一人と集まって、上巳（陰暦三月三日）の修祓、すなわち悪を祓う祭りの酒宴を催して、皆で詩をつくったという故事をさす。蛇行する川の上流から杯を浮かべて流し、自分の前を通り過ぎぬうちに詩をつくらねばならず、出来なかつた者は罰杯を科せられたという。「蘭亭曲水図」の図様は、近世絵画に類繁に採り上げられ、江戸時代の中国趣味の一端を明らかにする。

清暉の住所は京都六角室町東、新町四条北と記されている。は



図10 横山清暉《蘭亭曲水・舟遊図屏風》(部分)

じめは呉春に就いて絵画の修行に励んだが、次に松村景文に師事し、弟子たち五名連記の霊前誓文書では、筆頭に署名が記され、景文の一番弟子であった。《蘭亭曲水・舟遊図》に見られる平明かつ爽やかな写生的風景は、師匠譲りの四条派の作風の典型で、描かれた樹木の群葉は、呉春や景文らを髣髴とさせる。左隻の「舟遊図」の中国趣味あふれる構図や、彼方まで広がる奥行きのある写生的空間などは、幕末四条派の本領というべき描写であろう。

続いて、柴田是真を採り上げると、山水、花鳥、人物を描いた



図11 柴田是真《郭子儀図》(部分)

妙心寺大雄院方丈五室には、是真の紙本墨画淡彩による障壁画がはめられている。それらの中、室中には襖一六面によって《郭子儀図》〔図11〕が描かれた。この障壁画は、是真二四歳から二七歳の初期作品であると推定されている⁽³⁾。下間一之間の是真初期の落款は珍しい。《郭子儀図》は、実在する唐代の武将郭子儀（六

九七―七八一」とその家族を描いたものである。郭子儀は、肅宗の時代に安史の乱（七五五―七六三）を鎮圧し、長安・洛陽を奪回するという功績によって、汾陽王に封ぜられた。また、安史の乱後も、僕固懷恩が北族兵を指揮して挙兵すると、郭子儀は反乱を平定して唐朝の危機を救った。その武勲によって、ついに太尉中書令という高位に登ることになる。八五歳の長寿を全うした郭子儀は、身の丈六尺を越える偉丈夫で人格者と伝えられ、八人の息子と七人の娘、そして七人の婿と数十人の孫をもち、子孫のそれぞれが栄進したという。⁴

おそらく是真是、先行する円山応挙らの《郭子儀図》を参考にして筆を採ったに違いない。江戸後期の画家にとつての中国文化の理解は、一般的にいつて、しっかりとした文献に基づいたものではなく、流布された絵画の図様を参考にして構想を練った場合が多い。そのため、しばしば誤った図様が絵画化されることも多かったようである。《郭子儀図》で採り上げられた図様は、円山派や四条派を筆頭に、多くの画家たちによって、一家繁栄、出世長寿を象徴する画題として、近世絵画においてしばしば描かれている。とりわけ、江戸時代後期の平安な市民社会では、人格円満な老翁として、子供や孫たちに囲まれた郭子儀が描かれた。

さて、以上に述べてきた日華、清暉、是真らの三点の作品には、「韃靼人狩獵図」、「蘭亭曲水・舟遊図」、「郭子儀図」の中国画題が扱われている。日本の絵画が、中国絵画の影響を直接受け

て制作される場合とは少々異なつて、ここでは、日本の内部で継承されてきた中国画題の図様が描かれており、かつては中国でも描かれた図様の変化したものではあるにしても、日本的な写生派風の形態描写をも含めて考察すると、もはや、これらは伝統的な日本の図様であるといつてよい。しかし、図様の内容は、中国の風俗であり、中国の故事であり、中国の人物伝である。とりわけ室町時代以降、中国の西湖の風景や瀟湘八景などの山水図、そして蘇東坡などの人物図が日本の絵画に流入して、江戸時代の中国趣味、すなわち、日本人による中国理解および中国憧憬となつて、日本の絵画の多くが中国の画題を扱うことになる。換言すれば、幕末期の図様の多くは、中国の図様というよりも、少なくとも形式面においては、日本の図様へと変容したものである。つまり、もともと中国に源泉をおく図様内容が、日本の内部で伝播、影響、交流していく中で日本化したということになる。要するに、日本的な「型」というものの誕生である。

誕生した日本の中国図様は、次の段階として、日本内部での影響、交流など、実にさまざまな接触の状況を示していて、これこそ「交渉」という言葉で定義しておくしかない、いわば複雑に屈曲する乱反射にも似た伝播、影響、交流の結果である。こうした中国図様の日本化という事態は、中世に遡れば、十一世紀中頃に制作されたといわれる《十六羅漢像》（東京国立博物館蔵）に見られる羅漢の穏やかな風貌や、美しい形態描写にも見てとること

ができるが、そこでは、あくまでも厳しい中国画像とは対照的に、おっとりとした雰囲気が漂っている、と違ってよい。しかし、中世とは時代の隔たる江戸時代、とりわけ幕末期における中国由来の図様は、中国のものとも日本のものとも区別することのできない図様というよりも、もはや、「型となった」日本の「伝統的画像」とでもいうしかない図様である。こうした美術交流のあり方は、日本内部の「美術交渉」ではあるが、中国図様の日本的展開という意味を含めると、やはり、日本と中国に関わる「美術交渉」と捉えるべきであろう。

三、京の狩野派と袁江、袁耀

江戸時代までの日本の絵画が、中国絵画の影響を受けて制作されたことは自明であるにしても、両者の関係を明確に裏づけることができない場合が多い。江戸時代後期の絵画史を振り返ってみただけでも、膨大な絵画や資料類が消失しているわけでも、もともと関連があった絵画同士の関係を実証的に証明することは困難だからである。こうした問題提起を踏まえながら、その一例として、京の狩野派の作品を論じてみたい。

妙心寺春光院客殿には、伝狩野永岳の金碧障壁画が遺存している。その作者は不明であるにして

も、京狩野家九代の狩野永岳（一七九〇―一八六七）周辺の画家の手になるものだと推測される。春光院客殿障壁画の作者特定については、すでに別稿で論じたことがあるので、ここでは言及しない⁵⁾。一応、伝狩野永岳筆として論を進める。この障壁画の中、下間前室には、古来、中国の士大夫の教養として尊ばれ、日本でも室町時代から頻繁に描かれた《琴棋書画図》⁶⁾〔図12〕、〔図13〕が見られる。

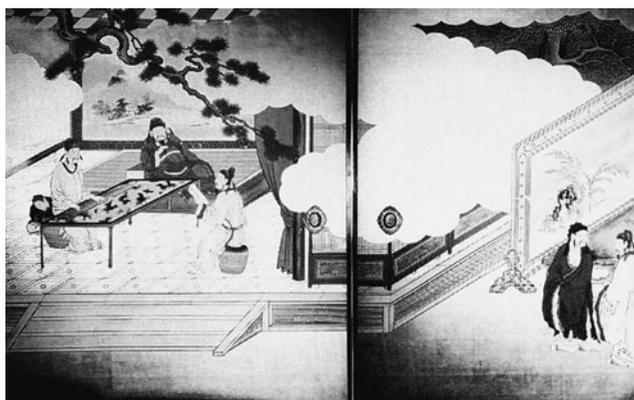


図12 伝狩野永岳《琴棋書画図》(部分)〔「琴」〕

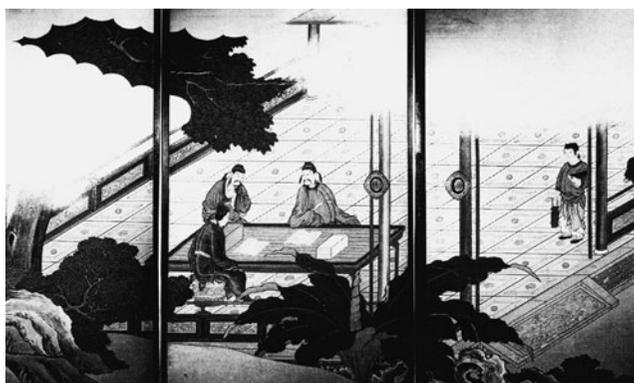


図13 伝狩野永岳《琴棋書画図》(部分)〔「書」〕

まず、西側の襖四面は「琴」の場面である。ここでは室内で陶器の椅子に腰をかけて琴を奏でる人物と、その前と横に座る二人の男、加えて、奏者の後ろで床にうづくまる童子の姿が見られる。また、室外にも会話する二人の人物が立ち、その後ろには、墨戯風の絵画が描かれた衝立が立てられ、手前の机には食器類と書物が置かれた。さらに手前には、布で包んだ小さな手荷持を持つ童子が控えている。建物の周辺には、枝振りの良い松樹と岩石などが配置された。

続く南側の襖四面は「棋」の場面で、水面に浮かぶ小舟が見られる。籐で編んだ日除けの屋根を戴く小舟には、飲茶の食器類や団扇が積み込まれた。小舟の上方には柳の枝が垂れ下がり、遠方には山岳が聳えている。画面の至る所に金銀の砂子が蒔かれ、典雅で優美な性格が強調される。

さて、北側の襖四面は「書」の場面で、室内で机に向かう三人の人物が描かれた。床の碁盤状の幾何学模様が目を引くが、近くには童子が佇立して、周辺には太湖石や生い茂る樹木の葉が印象的に配置されている。カーテンを引かれた室内の上部は、霞で暈され、金雲が描かれている。「書」というのは、元来は知識人の生活の基本である読書が原義だという。そのため、画面には書籍が置かれた場面が選択されるのだが、後漢の頃から書籍が書芸の意味に転じたと推測されている⁽⁷⁾。

東側の襖六面には「画」の場面が描かれる。中央の襖二面には、

牧谿風の猿猴を描いた掛幅を前にして、椅子に座す人物が、左手に巻かれた掛幅を持って、右手にいる三本の掛幅を抱く童子の方を振り向いている。童子の後には柳の枝が垂れ下がる。その遙か後方には、険しい連山が姿を現わしている。中央に座した男の前には、矢筈で掛幅を支え持つ童子と、その傍で牧谿風の絵画を指差しながら説明する人物がいる。加えて左側には、その様子を眺める二人の身分の高い人物が配置されているが、その一人は長く白い鬚を生やした、かなり高齢の人物である。後方には机が置かれ、その上に筆や硯や紙などの画材が置かれている。さらに後方には、なだらかな丘陵と、密集する群葉が見られる。さらに右側の場面には、背中に笠を吊るした童子を引き連れた人物が、杖を持って中央へと歩み寄るところであろうか。背後には大きな樹木が二本立ち、その後方には岩山が姿を現わす。

これらの襖絵において見逃せないのは、中国清代の画家、たとえば一八世紀前半に活躍した画院画家の袁江やその息子の袁耀らの作風の影響である。袁江は、江蘇省揚州の画家で、雍正年間（一七二二―一七三五）に宮廷の画院画家を務め、北宋の山水画を範と仰ぎ、独特の立体感漲る装飾的な作風によって、幾何学的な形態を強調する楼閣を描いたことで知られる。その息子の袁耀は、やはり江蘇省揚州の画家として袁江の作風を受け継いで、父親譲りの山水画や楼閣などの建築描写を得意としたが、文人画の特質をも採り入れ、花鳥画でも有名である。乾隆年間（一七三六―一七九五）



図14 袁江《海屋沾筹》(部分)



図15 袁耀《拟九成宫意》(部分)

に活躍した。金地濃彩画をよくした袁江、またそれに文人画風に加味した袁耀ら清代の画家たちと幕末の画家たちとの関係は、江戸絵画史において重要ではあるが、これまでほとんど言及されてこなかった。

注目すべきは、春光院客殿の《琴棋書画図》の中の「書」や「琴」の場面である。ここでは《源氏物語絵巻》風にいえば、吹き抜き屋台とでもいふべき建物、室内に置かれた長机や衝立、さらに床の部分に敷き詰められた模様のある敷瓦(タイル)など、形態モチーフは、平行線にされた斜線を強調する幾何学的な形態となっている。こうした形態は、京狩野の山楽、山雪、とりわけ山雪のそれにも近いと考えられるかもしれないが、それよりも、この幾何学的形態モチーフは、先に言及した清代の袁江や袁耀の

それに酷似する。一例を挙げると、袁江の《海屋沾筹》(中国美術館蔵)〔図14〕や袁耀の《拟九成宫意》(中国美術館蔵)〔図15〕などの作品である。ここでは、やはり斜線を強調する幾何学的な建物のモチーフが印象深い。春光院の伝永岳筆《琴棋書画図》が、袁江や袁耀の作品と類似していることは明白であるが、両者の関係を裏づける資料は残されていない。また、まったく同じモチーフが描かれているわけでもなく、あくまで酷似しているという言い方しかできない。しかし、江戸時代、とりわけ幕末期の狩野派の絵画において、この種の形態モチーフが何に由来するのか、と考えたとき、ごく自然に袁江、袁耀の作品が想起されるであろう。

こうした絵画に見られる類似関係は、従来の影響関係を論じる美術史研究からは排除されてきた。つまり、実証する決定的な資料がないというわけである。袁派に言及した論文としては、内藤湖南の『清朝史通論』を挙げることができるが、この書で湖南は、袁派と幕末期日本の絵画の影響関係を言及して、「支那人

は氣品の無いつまらないものとして居りますが、當時は畫院で寫實のものが盛んに行われると同様に、民間にも此等の派が行われるといふ時代思潮があつたのであります。しかし是は近年までは日本には知られなかつたので、徳川の末年の畫風と相類似して居つても、少しも日本畫に影響した痕跡はないのであります。同じ寫生の山水でも、我が文晁などは袁一派よりは上品な畫を畫いた⁽⁹⁾。」と述べている。湖南の「是は近年までは日本に知られなかつたので、徳川の末年の畫風と相類似して居つても、少しも日本畫に影響した痕跡はない」という主張は、やはり似てはいるが、それを裏づける物証がないということである。逆にいえば、物証がないことから、「日本畫に影響した痕跡はない」という主張も成り立たないことになる。しかし、もし両者に直接の関係がないとしても、この類似はただ事ではない。たとえ間接的ではあつても、明らかに両者には何らかの関係があるはずだ、と考える方が自然であろう。ひよつとすると、両者の間に介在するもう一つ別の絵画が存在し、その絵画を媒介として伝永岳の作品が生まれたのかもしれない。要するに、こうした微妙な関係に言及するのが「美術交渉」という立場であると言っておきたい。さまざまにはね返り、屈折し、複数のものに突き当たりながら反映される事態を積極的に採り上げていかなければ、ある広範囲の地域、たとえば東アジアというような地域における美術の複雑な関係性は見出されないであろう。もし、今述べたような「美術交渉」という関

係が成り立つとすれば、その学問の方法は、大きな意味をもつといわねばならない。

四、萬鐵五郎における西洋と東アジア

大正時代の洋画界において、最も先鋭に近代的な性格を担つた画家といえ、まず萬鐵五郎（一八八五—一九二七）の名前を挙げねばならないであろう。一九一七年（大正六）に制作された、「大正六年」の年記をもつ《筆立てのある静物》（岩手県立博物館蔵）〔図16〕では、斜め上方から眺められたテーブルの上には、奥の方に正方形の敷物に載る急須と細長い壺、その右側に三本の筆を入れた筆立が描かれる。テーブルの手前には、黒っぽい布の上に湯呑とマッチ箱と灰皿、それに七つの小さな猪口を載せたお盆が



図16 萬鐵五郎《筆立てのある静物》



図17 ピカソ《テーブルの上のパンと果物入れ》

描かれている。画面の中央左に置かれたグレーの湯呑とテーブル・クロスだけが灰色に近い深緑色で、他のほとんどは、濃淡さまざまな茶褐色で描かれている。緑色と茶褐色の組合せは、ピカソの《テーブルの上のパンと果物入れ》(一九〇八年)「図17」などの静物画の色彩を想起させる。モティーフの配置を検討してみると、ファン・レースの静物画を想起させる萬の《パイプのある静物》(一九一四―一五年)や《手袋のある静物》(一九一五年)とは異なって、《筆立てのある静物》では、湯呑など個々のモティーフは、それぞれの存在感を押し出すように、他の事物とは一定の距離をもつように置かれている。それらの周囲の空間は、ひとまとまりのものとして描かれており、それはピカソ、ブラックらの一九〇八年頃の静物画



図18 萬鐵五郎《薬罐と茶道具のある静物》

ともよく似ているが、空間全体の表現は、現実の空間を把握するという意識に貫かれていることから、やはり《筆立てのある静物》は、セザンヌの絵画を想起させるといった方が適切であろう。

この《筆立てのある静物》は、次に採り上げる《薬罐と茶道具のある静物》(岩手県立博物館蔵)「図18」と比較すると、運動表現という点において、かなり異なっており、ともかく動きのない静かな静物画である。《薬罐と茶道具のある静物》について萬が書いた「私の履歴書」では、「七年には院展の方へ『静物』を出し¹⁰⁾」という記述が見られ

るが、この静物画は《薬罐と茶道具のある静物》であると考えられている。それは、当時活動していた洋画家で美術批評も執筆した山脇信徳が、『中央美術』誌上において、次のような批評文を載せているからである。¹¹⁾この静物画は、一九一八年(大正七)に院展に出品されたもので、「大正七年」の年記をもっている。

茶碗が皆、摘まんだ様に横にのめっていて、徳利？の口が鉛のように滑かに歪んで畸形な瓢箪形にねじれていたり、又正面図の葉缶に平面の蓋がのっかって今にも江り落ち相なのも頗る真面目なおかしみである。(中略)ここに新しい静物画の一種が生まれた事をよるこぶ。¹²⁾

山脇の批評文で印象深い言葉は、「真面目なおかしみ」と「新しい静物画の一種」という部分であるが、山脇は、この静物画の独自性を指摘し絶賛した。こうした批評文を手がかりにして、《葉罐と茶道具のある静物》を観察してみると、この作品は、一九一七年(大正六)までに萬が制作した動きのない堅固な静物画とは異なつて、「真面目なおかしみ」を表わす動きのある表現を示している。テーブルに置かれた湯呑や茶筒などは、山脇の言葉に従つて説明すれば、「今にも江り落ち相な」運動感を見せており、まるで、生き物のように、テーブルから転がつてゆきそうな雰囲気を醸し出し、まことにユーモラスである。しかし、渋く抑えられた茶系統の色彩には、抑制された生真面目な気分が漂っているようにも思われる。テーブルが高い位置から俯瞰するやり方で描かれているため、画面の下方、つまりテーブルの手前に近づくほど、壺や葉罐を真上から見下ろした格好になつて、テーブルの面は、あたかも凸面鏡さながらに、手前に迫り出すように湾曲した印象を生み出すことになつた。こうした印象は、画面の左下

に、真上から描かれた朱色のとっくりのような容器によつて、いっそう強調されている。そのために、お盆やその上の急須や湯呑が、手前に滑り落ちそうな格好になつている。

つまりこの画面について正確に述べると、画家が、ある一つの場所から見た情景を描いたものではなく、フランス後期印象派のセザンヌの絵画のように、いわゆる多視点(いくつかの異なる場所から見た情景を一画面にまとめて描くこと)を用いて描かれているということになる。要するに、多視点によつて空間全体を屈曲、歪曲させながらも、依然として西洋の伝統的な遠近法的空間を保持する描写法である。こうした空間描写は、ピカソの一九〇九年頃の静物画にも見られるが、それよりもやはり、セザンヌの静物画に近い性格を示すものだといつてよい。一九一五年(大正四)から一九一七年(大正六)にかけては、萬がフランス・キュビスムに没頭して、キュビスム風のさまざまな実験を行った時期にあたる。この時期、萬はフランスを中心とするヨーロッパの前衛芸術に強い関心を抱き、その影響を直截に受けていた。

この《葉罐と茶道具のある静物》に見られるユーモラスな運動感、テーブルに置かれた瓶などが、「摘まんだ様に横にのめつていて、(中略)鉛のように滑かに歪んで畸形な瓢箪形にねじれて」いるために生じているのだが、その印象は、葉罐と茶筒と瓢箪形の壺の上部周辺において、輪郭線に沿つて並行に走る影のような、濃い灰色の線描によつて一層強調されている。こうした運

動表現については、時間の表現を狙ったイタリア未来派との関わりがあるかもしれない、という指摘もあるが、事実関係は分からない。¹³⁾

ここまで考察してきた《筆立てのある静物》から《葉罐と茶道具のある静物》への転回は、一体何を意味しているのであろうか。図式的に考えれば、萬は、《パイプのある静物》(一九一四―一五年)や《手袋のある静物》(一九一五年)から出発して、徐々にキュビズムの様式を採り入れるとともに、セザンヌの影響を受けたようにも思われる空間把握に到達した。そして、いまだ不徹底であるとはいえ、あるていどはキュビズムの様式を咀嚼している《筆立てのある静物》を制作した翌年、つまり一九一八年に、萬はキュビズムの様式を用いながらも、反面、それを否定するかのようになり、ユーモラスな運動感を際立たせる《葉罐と茶道具のある静物》を制作する。要するに、作品を観察する限り、一九一七年から一八年にかけて、萬の造形思考が急転回したと考えられるのである。萬は、一九一五年(大正四)から一七年(大正六)にかけて、フランス・キュビズムの作風に没頭した。しかし、一九一八年(大正七)に《葉罐と茶道具のある静物》を制作し、セザンヌやピカソの作風から離れ、独自の作風へと向かったようである。この画面には、萬の故郷である岩手地方の鉄瓶や陶磁器が、ある種の土臭さを伴って描かれている。もちろん、未だセザンヌの作風の残滓が見られることから、この絵画は、後期印象派の構成と東北の

土着性との混淆とでもいえるべき絵画である。つまり、フランス美術と日本美術との入り混じった画面構成になっている。フランスの風土に岩手の風土が重なって、世界のどこにも存在しない油彩画が誕生したといつてよい。

しかも見逃せないのは、後年の一九二六年(昭和元年)に萬は、江戸の文人画家として谷文晁を採り上げ、アルス美術叢書の一冊『文晁』を出版した。その序文に「東洋畫を按ずるに、その内容は或る種類の表現主義、其手段としては構成主義である」と主張したが、江戸の文人画に傾斜していった後年の萬の脳裡には、文晁はもちろんのこと、池大雅や浦上玉堂、さらに岡野石圃らの日本の文人画家のみならず、「東洋畫」、つまり中国をも含めた東アジアの文人画が浮かんでいたのかもしれない。そのことは、《葉罐と茶道具のある静物》に見られる渋く抑制された焦げ茶色の色彩が、あたかも日本や中国の水墨画にも似て、油彩画というよりも、いわば「墨絵」のような印象を与えていることから、ある程度は納得できそうである。しかし、これについても、あくまで「ある程度は納得できそう」という以上のものではないが、絵画を前にして受けるこの印象を大事にして、新しい解釈を考えると、ここに「美術交渉」研究の意義があるろう。もしそうだとすれば、《葉罐と茶道具のある静物》には、江戸の文人画、中国の文人画、それにフランス後期印象派とキュビズム、加えて萬の故郷岩手風の土着的なイメージが入り混じって層を成していることになる。

おわりに

ある美術作品が、別の作品から影響を受けたという研究は、両者の形態モチーフや図様が酷似している場合、あるいは文献による裏づけが存在する場合、一定の説得力をもつ。しかし、明確な裏づけが取れない場合には、従来の美術史研究は、そのような関係について論じることを避けてきた。そのことは、学問的にきわめて誠実ではあるが、他方、ゆるやかな影響関係を主張できないことから、広がりをもつ美術作品の研究が、それ以上に進展しないという弱点をもつ。つまり、間違いなく影響関係があるという事象のみから、一定の地域の文化的な影響、伝播、交流が論じられるわけであるから、ある意味でかなり極端な伝播、交流のみが浮き彫りになり、その影響関係に特化されることで、実際にあったであろうふくらみのある現実が、いわば典型的な事象のみに限定されて説明されることになる。要するに、現実中存在する事実関係が、典型化、単純化、そして抽象化され、いわば肉を削り落とした骨だけの美術交流像が描かれることになる。換言すれば、たまたま遺存するごく一部の資料から、複雑な全体が説明されることが往々にして起り、その主張では、真に全体を把握することができず、美術交流の全体像が、かなり偏った理解に陥りやすくなる、ということである。

この弊害を打破するために、上記に述べてきた「交渉」的な研

究が有効になろう。とりわけ、美術史研究では、本質的にいつて、文字による裏づけなるものは邪道とも考えられ、やはり美術作品自体から解釈がなされる必要がある。美術作品の解釈を実証的に裏づける古文書などの「文字資料」は、通常、作品理解のために有効であると思われがちだが、実際には、それは美術史家の安心感、あるいは反論を封じるための弁明でしかない場合も多く、そうした文字資料が、作品解釈を決定づけるわけでもない、という考えも成り立つわけである。少なくとも、表象を中心に扱う美術史学においては、このことは本質的な問題となる。文字による裏づけがあれば、研究が客観性をもつと考えるのは、美術史家の思い込みでしかない場合も多い。厳しくいえば、それは当該の美術史研究者の自己満足だということになる。文字というものは、しばしば嘘をつくことがあるからでもある。研究に際して、文字資料に対する資料批判ということがなされるにしても、やはり不明朗さはつきまとう。

近代に成立した美術史学が、文字による客観性という立場に疑問を抱いて、何よりも形態や色彩という表象を手がかりに作品解釈を行う学問として成立した経緯を忘れてはならない。とりわけ真贋の判定においては、作品自体を凝視するしかない場合がほとんどである。近年は、X線の使用をはじめ、科学的な真贋判定も行われる場合もあるが、かつてなされた尾形光琳の《紅白梅図屏風》(MOA美術館蔵)の科学的調査の結果をみて、

依然として判定の困難さを払拭することができない状況である。

第二次世界大戦を相前後する時期に流行した画家たちについての伝記研究が、多くの美術史家によって胡散臭く思われたのも当然かもしれない。つまり、伝記研究というものが、如何に詳細に事実関係を明らかにしているとしても、それが当該の美術作品と一体どのような関係にあるのか、という懷疑である。極端な言い方をすれば、文字に頼る美術史研究は、真の美術史研究ではない、と明確に述べておきたい。美術史学において、最終的に頼りにできるものは、形態と色彩によって出来上がった美術作品だけである。こうした主張は、再び古めかしい様式論への逆行ではないか、あるいは極端な議論ではないか、と思われるかもしれないが、美術作品の解釈においては、やはり正論だといわざるをえない。

美術作品の解釈をめぐって、直接的な影響関係を論じることができない、あるいは古文獻などの文字資料による裏づけがとれない事象について、それでもなお、複数の美術作品間には影響、伝播、交流があったのではないかと考へるところに「美術交渉」という研究が成り立つように思われる。その意味では、従来の影響関係の研究の限界が見えてきた今日、さらなる美術史研究の展開が求められるとすれば、半ばあまいで、いわゆる「客観的な」裏づけがなくとも、作品間の類似を見据えて、大局を押さえながら、大胆に交渉の問題を扱う美術史研究が望まれるにちがいない。そうした研究の拡大は、一国主義の日本美術史研究の狭隘な

性格を打破することにも繋がるであろう。萬鐵五郎の東洋帰郷や、伝狩野永岳による春光院障壁画《琴棋書画図》と袁江、袁耀との関係は、そうした可能性を示す一事例となるはずである。

註

- (1) 拙稿「大坂の絵画・兼葭堂とその周辺」、『日本思想史学』第三四号、日本思想史学会、平成一四年(二〇〇二)九月、七一―五頁。拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか―岡倉天心から東アジア美術史の構想へ―」、醍醐書房、平成二二年(二〇一〇)、二四九頁―二六〇頁。
- (2) 同書、「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、二八四頁。
- (3) 郷家忠臣『幕末・開化期の漆工・絵画、柴田是真名品集』、学習研究社、昭和五六年(一九八二)、二二―頁。
- (4) 池内宏他監修『東洋歴史大辞典』上巻、平凡社、昭和二三年(一九三八)、四六九頁。谷川道雄「郭子儀」、『平凡社大百科事典』第三巻、平凡社、昭和五九年(一九八四)所収、一一九頁。
- (5) 前掲書、「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、一一八―二〇頁。
- (6) 拙稿「狩野永岳の客殿障壁画」、『関西大学博物館紀要』第三号、関西大学博物館、平成九年(一九九七)、九九―一〇頁。
- (7) 青木正児『琴棋書画』(東洋文庫)、平凡社、平成二年(一九九〇)、二二―二四頁。
- (8) 張万夫、刘建平編『袁江袁耀画集』、天津人民美術出版社、一九九六年、図版三二、図版一〇五。
- (9) 内藤湖南「清朝史通論」、『内藤湖南全集』第八巻、筑摩書房、昭和四年(一九六九)、四三九頁。
- (10) 萬鐵五郎「私の履歴書」、『中央美術』、大正一四年(一九二五)一月号。萬鐵五郎『鉄人画論』(増補改訂)、中央公論美術出版、昭和六〇年(一九八五)、一五頁。
- (11) 陰里鉄郎「萬鐵五郎(三)―生涯と芸術―」、『美術研究』二六二号、

昭和四四年（一九六九）、二二六頁。

(12) 山脇信徳「二科会の出品作品」、『中央美術』、大正一六年（一九一七）一〇月号。

(13) 前掲書、『大坂画壇はなぜ忘れられたのか』、四〇〇頁。

（本研究は私立大学戦略的研究基盤形成支援事業「東アジア文化資料のアーカイヴズ構築と活用の研究拠点形成」（代表・松浦章）の成果の一部である。）

Modern and contemporary Japanese painters influenced by the inflow of foreign culture

NAKATANI Nobuo

In the history of Japanese painting from the Edo Period to Modern Age, the style of painting underwent considerable change and development due to the exposure of other cultures, with an evolutionary transition from one culture (China) to another (Western countries). Tracing the Japanese history of painting during the later Edo period and onward, an overall change to “Modernization” progressed slowly on the whole, but individual paintings, however, influenced by the inflow of the Western aesthetics showed rapid changes. In fact, the changes in the expression and motifs running through individual works are not quite as simple as we think. Intermittent, back-and-forth movements were found in the works created under the influence of other Western and Asian countries such as France and China. Japanese painters, who were conscious of their indigenous culture, sought for a unique painting technique based on their own regional traditions.

In this article, the author introduces Japanese painters who were active in the modern and contemporary age and who addressed their specific and individual problems in their works. In addition, the underlying events effecting developments in the history of art such as “propagation”, “influence”, and “cross-cultural exposure” are discussed in terms of “contact and assimilation with other cultures in art”. The Japanese painters discussed in this article are AISEKI, SATO Gyodai, KANO Eigaku, and YOROAZU Tetsugoro, and their acculturated works are presented for discussion.