

北野恒富の水墨技法による日本画

中 谷 伸 生

はじめに

北野恒富（一八八〇—一九四七）の《花見》（紙本墨画淡彩）〔個人蔵〕（図1、2、3）には、複数の同図様の作品が残されており、《花見》もそれらの中の一点である。この図様が描かれたのは、これまでの研究では大正七年（一九一八）頃とされている。^{〔1〕}下絵を用いずに、本紙に直接筆を走らせた、いわば水墨基調の作品で、筆さばきの素早さが直截に表現されており、墨の濃淡、擦れ、にじみなどが随所に垣間見られて、まことに爽快な絵画である。女性の目、鼻、口と続く横顔は、一筆で引かれ、近づいて見ると、その線描はにじみがはなはだしい。また、彼女が被る茶系の頭巾も、その周辺がにじんでぎざぎざになっており、さらに、背中に見える着物の柄の菱型と丸型の淡墨による連続する文様も、まったく無造作に筆を引いたと思われる、日本画でいうなら習作の域にあたる線描だといつてよい。女性の上半身を描いた細い水墨による輪郭線は、即興的で軽快な筆さばきを示し、いわば一筆描きの「素描」といった印象を与える。加えて、画面を締め括る黒い帯は、一気呵成かつ大胆に描かれ、まさに水墨画の趣である。その上に所々金泥が塗られた。背景には、四枚の桜の花びらが舞っているが、それらは渋く抑えた金泥を用いて描かれている。これまで未紹介の作品で、画面右上に「恒富筆」の墨書と「夜雨亭恒富」の朱文長方印が見られ、材質寸法は、

紙本墨画金泥淡彩、縦六二、七×横五二、七センチメートルである。

以上、『花見』は、完成作というよりも、未完成の習作といった雰囲気が漂う。しかし、右上に落款があることと、付属品の共箱の表に作者によって「花見」と墨書されていることから、完成作であることはまちがいない。ここには水墨画の志向を見てとることができよう。日本画制作の基本である大下図を透き写す作業を省いて、即興的に描くことを強く意識していた恒富は、かつて「自然に対して感動をうけた其感情を偽らず描くため（中略）墨一色位で、自分の感じを表す」と述べたことがある。まさに『花見』は、京都の上村松園（一八七五—一九四九）や東京の鐫木清方（一八七八—一九七二）らの顔料を主とする日本画とは一線を画する絵画である。もつとも、清方には、多少とも水墨の効果を用いた作品もあることを見逃してはならないが、恒富ほど水墨画に接近した日本画家はめずらしい。大正十三年（一九一四）に恒富は『大毎美術』に寄稿し、次のように述べている。

従来の美人画家は、画を製作するのに往々下図を描いて、それに絹や紙をのせて写したものである。（中略）
写した本図の画は、もウ『美人』といふ理智の尺度で極めをつけたもので、カチカチの細工ものになつてゐる。
この点に鏡みて（ママ）私自身がさうするのは勿論、門下生諸君に対しても、ブツつけに木炭で絹に素描きをしてそのまゝ、本描写にかゝる事にしてゐる。^③

大阪を拠点にして活動した北野恒富は、日本近代美術史上において、これまで実力に見合った評価を与えられてこなかった。少なくとも、東京の鐫木清方や京都の上村松園の陰に隠れて、その存在は、京都画壇の梶原緋佐子や伊藤小坡らよりも低かった。そうした価値評価がなされてきた理由はさまざまで、単純化して簡潔に述べることはできな

いが、一つの大きな理由としては、恒富の作品を直接評価することなく、大阪という地域に対する評価が、まず歪んでなされたことが指摘できよう。つまり、「大阪」の絵画は、研究の対象になりにくかったということである。近世大坂画壇の研究が遅れたことに比例して、近代大阪画壇の研究も大幅に遅れた。

もつとも、近代大阪が、京都や東京と比べて、次々に重要な画家を生み出したと言うことはできないが、こと恒富に関しては、まったく不当な評価が続いたといってもよい。平成四年（一九九二）に刊行された日本美術全集『洋画と日本画 近代の美術Ⅱ』第二十二巻（講談社⁴）でも、いわゆる美人画を描いた日本画家としては、上村松園（京都）、池田蕉園（東京）、梶原緋佐子（京都）、伊藤小坡（伊勢―京都）、鏑木清方（東京）、岡本神草（神戸―京都）、竹久夢二（岡山―東京）、谷角日婆春（兵庫県美方郡―京都）ら、松園や清方らの大画家はともかく、かなりマイナーな画家たちまで紹介されているにも拘わらず、大阪の恒富は除外されている。こうした評価の基準は、恒富の実力からいって、まことに不当だと言わざるをえない。

大きな回顧展として、ようやく、平成十五年（二〇〇三）に、東京ステーションギャラリー、石川県立美術館、滋賀県立近代美術館で展覧会が開催され、初めてといってよい全国的な披露となった。そして、平成二十九年（二〇一七）に、計一七〇点を超える最大の回顧展「没後七〇年 北野恒富展」が、あべのハルカス美術館、島根県立石見美術館、千葉市美術館で開催され、ようやくその全容が明らかになったといつてよい。しかし一体、恒富の作品のどこが、どのように優れているのか、それについては、今なお、明快に論じた論文や批評は現れていない。本稿では、作品に即して、具体的に恒富作品の特質とその評価に言及してみたい。その際、恒富作品にしばしば見られる水墨技法を採り上げて、「擦れた筆の跡を見せる筆触」の効果について検討する。この特質は、京都の上村松園らの「型」を指す「綺麗にまとまった」日本画とは異なり、「少し荒っぽくて活き活きとした筆跡を残す」という特質を明白に

示している。すべての作品に見られるわけではないが、かなりの作品にこの水墨技法的な特質が見られる。ここに京都の美人画とは一線を画す恒富による日本画の重要な特質がある。以下、この筆触について言及しながら、恒富作品の評価について述べてみたい。

一 大阪との葛藤

明治十三年（一八八〇）、北野恒富（一八八〇—一九四七）は、金沢の元前田藩士族の北野嘉左衛門の三男として生まれた。本名は富太郎。十二歳の頃から版下の彫刻業に従事し、十七歳のとき、北國新聞の彫刻部に勤め、新聞挿絵を手掛けるようになる。「彫刻」という言葉は、江戸時代以来、明治期においては浮世絵や版本のための「版（板）を彫ること」を意味した。ロダンの彫刻（sculpture）のような意味になって定着するのは、大正期前後からである。明治三十年（一八九七）十七歳になって、大阪へ出て、翌明治三十一年（一八九八）十八歳のときに、浮世絵師の稲野年恒の門下生となり本格的に日本画を学ぶことになる。生粋の大阪人ではなく、東京にも強い憧れを抱き、日本美術院に接近もしたが、ある時期から、何かに吹っ切れたように、生涯を大阪の文化に賭けた気骨のある画家に変身したといつてよい。

大阪に出た理由のひとつは、東京と比べても経済力では見劣りのしない明治三十年（一八九七）頃の大阪への憧れであろう。恒富の師稲野年恒も、東京の月岡芳年に師事したとはいえ、活躍した場所は大阪であり、新聞挿絵の仕事に力を入れていた。⁵⁾当時の大阪の繁栄を振り返っておくと、少し時代は下るが、大正十四（一九二五）に大阪市は、人口や面積で東京市を抜いて日本一の地位に躍り出て、東洋のマンチェスターと呼ばれるアジア最大の大都市となっている。大阪は、新聞社や出版社の活動が最も盛んな土地であり、画家を志す青年は、魅力のある仕事がある山のように

ある大阪に惹かれた。金沢で生まれた恒富にとっても、大阪で暮らすということとは、経済生活を考えた上での現実的な選択だったといつてよい。大阪では新聞挿絵の仕事をしなから、絵画制作に励んだ。

明治四十三年（一九一〇）三〇歳のとき、第四回文部省美術展覧会（以後、文展と略す）に《すだく虫》を出品して注目される。この作品は現在所在不明であるが、モノクロの写真を見ると、着物を着た二人の女性が寄り添っており、その表情は物憂げで、恒富の生涯にわたる作品を貫く、人物の「表情」を表現している。また、明治四十四年（一九一）三十一歳のときに、第5回文展に《日照雨》を出品して三等賞褒状を得て注目を浴びた。明治末期の恒富の絵画は、明治三十年代と推測されている所在不明の《采女》に見られるように、ヨーロッパで言えば、いわゆる世紀末的な頹廢の雰囲気を漂わす。この作品の画面も黒つぶくて、こうした黒やグレーの色彩による雰囲気づくりは恒富の根底にある色彩感覚だといえるであろう。

大正三年（一九一四）三十四歳のときには、情感籠る可憐な少女を描いた《願いの糸》（公益財団法人木下美術館蔵）（図4）を第一回再興日本美術院展覧会に出品して日本画家としての名声を確立する。この作品は恒富の代表作の一点とされており、星明かりによって糸を針に通して恋愛の成就を祈る風習を描いたものである。表情に娘の気持ちが反映されて、画面に引き込まれるような魅力を放つ作品になっている。「俯きかげん」の娘を描いて、純真な心持を描くのは、恒富の十八番といつてよいかもしれない。しかし、造形的には、顔の輪郭線が多少ともにくく、身体描写も平板で、女性の形姿をかたどる線描が少し太い。色調も全体的に調和されているとはいえず、画家としては、まだまだ未熟さが残っている。こうした特質は、松園の大正三年（一九一四）の《娘深雪》（足立美術館蔵）（図5）に似ており、両者ともに人物を形づくる輪郭線が野太く、モティーフの緊張感の表現は優れているとはいえず、造形的には大正後期以後の作品には及ばない。それは時代の傾向といつてよいだろう。この時期を相前後して、恒富は横山大観

らの日本美術院に接近し、大観風の水墨による人物画《仙人》（大正前期頃・耕三寺博物館蔵）を制作した。そうした恒富の活動に対して次の批評が出た。

あなたが横山大観氏などの後塵を追ふて、その特性、個性をけづつて居られる様な今日の境涯ではなかつたのです、あなたの芸術の背景にはいつまでも大阪人士の生活がなければなりません、あなたの使命は大阪画壇のため新しい道を開くことにあつた筈です（大正七年）⁶⁾。

確かに、大観へ接近した恒富は、東京への憧れを抱いていたことはまちがひなく、『仙人』（大正前期・耕三寺博物館蔵）や『林和靖』（大正前期・個人蔵）は、一瞥で大観を想起させる作品で、黒を基調とした墨画である。大正期の美術界では、東京や京都に比べて大阪の画家のイメージはいささか悪く、大阪の風土を背負つて活動した画家たちは苦戦した。大阪の絵画は泥臭くて本道を歩んでいない、という美術界の評価である。この評価に係することだが、橋爪節也氏が採り上げているように、恒富自身が整理していたスクラップブック『夜雨草堂』に収録されていた新聞記事（掲載紙不詳）に、次のような内容が書かれていた。

今度の会では的確二等賞との評があるさうだが、又或向では氏が大阪である故を以て令眼視してゐるものも多
いと云ふ。⁷⁾

恒富は、この記事の文章「大阪である故を以て令眼視してゐるものも多い」という箇所⁸⁾に朱点を打っている。橋爪

氏の解釈によれば、「怒りをこめて朱点を打った⁽⁸⁾」という。この時点をも境に恒富は、大阪の画家として生きる決意をした、と橋爪氏は結論づけている。この時点での朱点の意味については、いささか分かりにくい面もあるが、橋爪氏も言うように、この記事に衝撃を受けたことは事実であり、やがて恒富は、大阪の社会や人々と共に生きる道を選んだのである。

後の昭和十一年（一九三六）に、大阪市立美術館の竣工にあたって、恒富は美術館の竣工を特集した雑誌『大大阪』に次のように寄稿している。「先づ、第一に美術館の年中行事として、日本的な展覧会を開催する事と、大阪市主催による大阪を中心とした展覧会を開催する事との二つを挙げたい。」⁽⁹⁾という明快な出張で、大阪の画家たちの展覧会企画の推進に力を入れた。しかし、こうした提案を行った大阪画壇の重鎮恒富の展覧会でさえ、以後、八十数年間、同美術館では開催されてはいない。このことは、日本近代絵画史上における恒富の評価に直接関わる重大なことで、長らく恒富が近代絵画史から除外され続けた大きな遠因であることはいままでもない。

二 翳りのある作風

さて、明治四十四年（一九一一）および大正元年（一九一二）三十二歳の頃から京都の画家たちに「悪魔派」と呼ばれるようになる。この時期の恒富は、十九世紀後半に登場したイギリスの小説家オスカー・ワイルドやフランスの詩人シャルル・ボードレーらの悪魔主義の美学に傾倒し、大阪の前衛的な悪魔派と呼ばれ、鬼気迫る作品を制作する。確かに恒富は、イギリスの夭折の奇才オーブリー・ビアズリー（Beardsley 一八七二—一八九八）や、やはりイギリスのラファエル前派の画家と呼ばれるサー・ジョン・エヴァレット・ミレー（Millais 一八二九—一八九六）、あるいは、少し雰囲気は異なるが、フランス象徴主義のオディロン・ルドン（Redon 一八四〇—一九一六）らに繋がる

悪魔主義の美学を表明した。

たとえば四〇歳のときに《淀君》（大正九年・耕三寺博物館蔵）（図6）を制作するが、ここには歌舞伎や人形浄瑠璃（文楽）の演劇的要素も含まれていた。落城寸前の大坂城で家康というよりも、自己の運命を睨みつける淀君は、あたかも悪魔の権化とでもいふべき恐るべき存在感を発散させている。橋爪氏は「体の輪郭に沿って刻まれた短い墨線が暈しとなり、全身から微光を発して暗闇に妖しく浮かぶようである。（中略）恒富は主人公の精神の表現を意識し、短い墨線による暈しによって象徴主義的な作品へと《淀君》を昇華させた。」⁽¹⁰⁾と述べている。そのおどろおどろしい印象を発する迫力ある淀君の立ち姿は、彼方を睨みつける鋭い表情によって、まさに悪魔主義的な雰囲気を出している。橋爪氏も指摘するように、造形的には、黒い髪が頭上から肩に沿って降りていくあたりに「ほかし」を用いるなど、外隈のような技法を効果的に使っているのがわかる。また、淀君の周囲に見られるグレーの背景も、濃淡のグラデーションをデリケートに示している。この黒への執着は、恒富の全画業を貫く生命線とでもいふべき重要な特質だと思われる。

さて、雰囲気はまったく異なるが、やはり、立ち姿を描いた《花の夜》（関西大学博物館蔵）（図7）もこうした長い系譜につながる日本画である。一瞥すると、美しい可憐な女性の立ち姿が目を惹くが、頭部の黒い髪や、その上に伸びる樹木の枝は、ほかしやにじみを用いて、上村松園らが得意とした小奇麗な型に嵌るのを避け、茫洋とした妖しげな雰囲気漂わす。《淀君》と比較すれば、全体的に圧倒的な明るさが増しているが、それでもなお画面上部には翳りがある。大正十年（一九二一）頃と推定されているが、昭和に入った作品に見られる明るさが加えられた。これらの絵画は、「手を使って筆で描いた」という身体的な痕跡を残すように描かれており、そこに恒富らしさが滲み出る。

大正七年（一九一八）三十八歳のときに大阪市南区の高津神社境内にアトリエを構えた。この頃から、「におい立つような」と形容される恒富式美人画を描くようになり、京大阪の画壇に大きな影響を与えることになる。大正十年（一九二一）四十一歳のときに《立美人》（横山大観記念館蔵）（図8）を描いて、恒富式美人図を確立させる。縦長の画面の右側に女性のほぼ全身を配置し、画面左側は余白にする大胆な構図である。この絵画でも、女性の着物の輪郭線は、濃淡の変化とともに、微妙な肥瘦の線描となっており、筆跡の生氣を残している。注目すべきは、着物の柄の丸くて赤い模様であるが、小さまざまな赤い丸が白い着物と対照的に点在する。にじみの効果を活かした作品である。この頃を相前後する時期、すなわち大正末期から昭和初期（一九二一―一九二八）頃に、代表作《鷺娘》（富太郎コレクション資料室蔵）（図9）が制作された。《鷺娘》は、やはり《立美人》と同様に、画面の右側に身体を寄せた大胆かつ瀟洒な構図の女性像で、舞踊の「鷺娘」を題材にしており、恒富自身がよほど気に入っていたのであろう。あるいは、わずかに異なるヴァリアントによる作品が複数描かれていることから、注文主の人氣が高かったにちがいない。鷺娘の頭部だけが色紙大の版画にされていることから、大変な人氣が続いたと推測される。ともかく、画面中央を垂下する白い着物の輪郭線は、ぼかしを用いられて絵画的な美しさを湛えている。細くぼかされた線描は、筆跡の効果を留めることになった。ほぼ同様の構図のもう一点の《鷺娘》（石川県立美術館蔵）でもまた、同様のぼかしを使っているが、こちらは一層ぼかしの効果を際立たせている。その顔貌表現は、ぼかされた着物と対照的に、朱を入れた唇の形態が、切れるように細くて繊細な線描で形づくられた。白い着物姿の《鷺娘》は、輪郭線をぼかされ、暗い闇を背景に妖艶な姿を浮かび上がらせる。

また、この時期の大正十一年（一九二二）には、恒富にしては珍しい風景画《宗右衛門町》（東京国立近代美術館蔵）を日本美術院の画家たちとともに画帖の一枚として描き、存在感を示している。この風景画では、墨の効果を全面的

に用いて、大観風の水墨表現となっている。

三 渋く幻想的な色彩

しかし、何と言っても圧巻は、昭和二年（一九二七）の再興第十四回院展に出品された大画面の《蓮池（朝）》（耕三寺博物館蔵）（図10）だと思われる。「採蓮図」は、古くから中国や日本で多くの画家たちによって描かれた図様であるが、恒富は、舟に乗った女性二人が、互いに背中を見せながら舟の両端で、これから蓮を採ろうとしている姿を描いた。青い着物を着た左の女性は、洋髪で手に棹を持ち、舟を操っているところである。舟の真ん中には人がおらず、いささか空虚な雰囲気が漂うが、それはおそらく二人の女性の心理状態を反映しているにちがいない。現実を離れた彼岸の世界で舟に乗るように見える二人の女性は、観照的性情としては「緩慢」な運動感を表しており、彼らは茫洋とした世界の中で動きを続ける。まことに幻想的で奇怪な絵画だといえるであろう。二人の頭髮はあくまで黒く、しかも恒富独自のぼかしが利いている。右の女性の頭には、当時流行した櫛が刺されているが、その形態は「つ」の「つ」のようにも見える。これは単なる偶然の結果なのか、それとも恒富による「隠し味」であったのか。いずれにしてもこうした諸要素が、画面全体に「不気味さ」、「奇怪さ」、「幻想性」を漂わすのに一役買っていることを見逃してはならない。だが、最も注目すべきは、池に広がる大きな蓮の葉の色彩ではなからうか。緑が混じったグレーの葉の色は、どこまでも渋く、幻想性を増している。《蓮池（朝）》は、恒富の代表作の一点であることは言うまでもないが、近代日本画を代表する秀抜な作品でもある。ここでもまた、黒ではないが、深く沈み込む青緑をベースにするグレーの色調が観者を圧倒する。

昭和に入った恒富は、いよいよ斬新な日本画を目指して、《戯れ》（一九二九年・東京国立近代美術館蔵）（図11）

を制作したが、その大胆な画面構成は、やはり《鶯娘》の特質を引き継いでいると考えるべきであろう。画面の上半分は、目も鮮やかな緑の紅葉による群葉で占められ、その下の隅にカメラを構える若い女性の姿が配された。俯きかげんでカメラを覗き見る女性は、画面の中心からずらされ、いわば画面からはみ出る恰好である。こうした中心を外した構図は、フランス十九世紀の画家エドガー・ドガ (Edgar 一八三四―一九一七) が、しばしば描いた大胆な構図であるが、《戯れ》にドガの影響があるとはまでは言わないが、ドガの構図に最も近い作風であることはまちがいない。ともかく、小林古径や前田青邨らの一九三〇年代における作風と同様に、日本画の近代化を象徴する画面構成である。ちなみに、中心を外した構図については、ドガでいえば、《菊のそばの婦人 (エステル夫人)》(一八六五年・メトロポリタン美術館蔵) (図12) や《バーで練習する二人の踊り子》(一八七六―七七年) (メトロポリタン美術館蔵) (図13) など多数ある。

さて、同時期の制作と思われる《藤娘》(大正末から昭和初期・弥生美術館蔵) (図14) では、にじみやぼかしを効果的に使って、大津絵の画題として知られる「藤娘」を描いている。娘の姿はあらゆる部分で筆跡を残して、いわばざっくりと描かれ、松園らの日本画のように、形態と色彩を隙なく小奇麗にまとめる手法の対極にある。あたかも《藤娘》は、完成作ではなく下絵としての草稿の趣である。しかし、画面左上に落款を記しているので、完成作であることはまちがいない。おそらく、大津絵の民画的な土俗性を狙ったにちがいないが、そうした技法の効果については、恒富の美意識と深く関係するものであろう。要するに、恒富は、美しくて完璧な型を重視する京都の日本画とは異なる美意識をもち、ことあるごとに、筆触やにじみ、あるいはぼかしなど、広義の筆跡を残す水墨画的な作品を描こうとした。

こうした技法は、やはり昭和初期作と推測される《春駒》(個人蔵) (図15、16、17) においても顕著で、女が被る

鼠色の頬被りや、鮮やかな赤い着物、その上に重ねた黒の羽織など、すべてが筆触の痕跡を残す素晴らしい造形感覚を示している。とくに黒の羽織の描き方は、まるで描き散らかしたかのように筆さばきの勢いを残しており、その荒々しい筆跡は恒富の真骨頂である。日本画というよりも、水墨の文人画、あるいは油彩素描を想起させるほどに活き活きとしている。また、人物や背後の馬の人形をかたどるきれぎれの線描は、絵画的造形の美しさとは何かを典型的に教えてくれる。その観点からいえば、初期の初々しい絵画として見どころはあるが、いささか平板に見える『願いの糸』から、大正末期・昭和初期に至る恒富の絵画は、単に絵画技法の腕を上げたということではなく、「日本画の美しさとは何か」を自ら発見したといえるであろう。なお、これまで未紹介の『春駒』は、扇面形式の画面に女性半身像を描いた作品であるが、いわゆる扇面画ではなく、矩形の画面の中に扇面形式の画面を枠取りして描かれた作品となっている。画面右下に「恒富」の墨書と「恒富」の朱文長方印が見られ、材質寸法は、絹本着色、縦四二、一×横五〇、五センチメートルである。

そうした日本画の在り方を色彩の観点から突き詰めたのが昭和五年（一九三〇）の『阿波踊』（徳島私立徳島城博物館蔵）（図18）だといってよい。二人の女性が踊りながら歩んでいるが、後方の女性は、天神に提灯を吊り下げた三味線を持つ。この吊り方は、恒富が発案したというが、⁽¹⁾三味線の音色に合わせて踊る一人の女性は、両手を上げて前かがみとなり、左足を後方で高く上げている。そのリズム感に満ちた運動表現は、心地よいものであるが、それよりも観者を驚かせるのは、鮮やかな赤と黄の着物の色彩であろう。近代の日本画で、これほど鮮やかな色彩を用いて成功した絵画が存在するだろうか。水彩画のような透明感のある赤と黄は、一瞥では派手派手しく感じられるかもしれないが、画面全体の色調を壊してはいない。ここに恒富の抜き出た才能を見ることになる。天賦の才能とはこうしたことを指す。この『阿波踊』は、数ある近代日本画の中でも、突出した革新的作品だと指摘しておきたい。

さて、恒富の生涯にわたる画業の中で、非常にまとまりのよい作品が昭和六年（一九三二）の《宝恵籠》（大阪府立中之島図書館蔵）（図19）であろう。今宮戎神社の十日戎の日に、芸妓を乗せた宝恵籠が市中を練り歩く。緊張した面持ちの可憐な少女の俯きかげんの表情が魅力的である。恒富の絵画には、登場人物の「心の中」を描いているものが多い。《宝恵籠》は、先に紹介した《藤娘》や《春駒》の筆跡を残した作風とも違い、松園らの京都の日本画が行き着いた完成度の高い絵画に近い。大胆な模様で目を惹く紅白の幕、緻密に描かれた少女の着物姿がそうであるが、着物の半襟には白い胡粉が厚く盛り上げられて、生地質感を見事に表している。黒と白との鹿の子の帯の色調も絶妙のものがある。この作品などは広い意味で、松園や清方らの美人画とも共有する切れ味のよい輪郭線を駆使した日本画だといってよい。ただし、ぼかしを使った柔らかな文様を見せるピンク色の着物の表現は、恒富ならではの、薄いピンク色から濃い赤色へと向かうグラデーションによる色調は、決然とした紅白の幕の強さと対照的である。

昭和十一年（一九三六）に制作された《いとさんこいさん》（京都市美術館蔵）（図20）の渋い色彩は、恒富芸術の一つの個性を指し示す。「大阪で生きる」という決意をした恒富が、大阪情緒あふれる商家の子女を画題に採り上げた。縁台でくつろぐ2人の姉妹。重く沈んだグレーの着物を着たいとさん（姉）の姿は、船場の四姉妹を小説にした谷崎潤一郎の『細雪』を髣髴させる。ちなみに、『細雪』の連載が始まったのは、恒富がこの絵画を描いた六年後である。床机に腰を掛けて微笑む姉と妹が、のんびりと休憩している場面全体を、姉の着物の少し藍を混入させた「黒い色彩」がまとめ上げている。背景のグレーも含めて、恒富ならではの黒やグレーの色彩の用い方で、近代日本画における美人図でも特異な作例だといってよい。この女性像に対しても恒富の水墨技法が生きており、たとえば、頭髮の輪郭線は、明確な線描で描かれることなく、ぼかしを駆使してまとめられた。また、着物の柄の白くて丸い文様は、

にじみやばかしの効果をうまく用いている。黒を使った「洪さ」が、恒富の根底にある絵画表現の核でもあり、それが大正期の《道行》（一九一三年頃・福富太郎コレクション資料室蔵）、《五月雨》（一九一六年・福富太郎コレクション資料室蔵）、《鏡の前》（一九一五年・滋賀県立近代美術館蔵）、《風》（一九一七年・広島県立美術館蔵）、《盆踊り》（一九一八年・山口県立美術館蔵）、《三味線》（一九二一年・石川県立美術館蔵）、昭和期の《夜桜》（一九四三年・大阪市立美術館蔵）、《真葛庵之蓮月》（一九四二年・京都市美術館蔵）などの作品にしばしば顔を覗かせる。そして、その黒がしばしば水墨画風に力強く自己主張を行っているといつてよい。これもまた、松園をはじめとする多くの日本画家と恒富との違いである。

おわりに

恒富の代表作は、《淀君》、《鶯娘》、《蓮池（朝）》、《戯れ》、《阿波踊》、《宝恵籠》、《いとさんこいさん》など、数え上げればきりがないほど多く、この他にも代表作といえるものがまだまだある。一定の数に絞り切れないところに恒富の実力を知ることができるだろう。本稿では、水墨画的な筆触をひとつのテーマとして掲げたので、いきおい、選択した作品に偏りがあることは否定できない。また、恒富の大きな特質である水墨画的な筆跡は、大作に限らず、《花見》や《春駒》などの比較的小さな絵画にもしつかりと刻されており、それらを含めて恒富の作品を幅広く検討することで、恒富の特質をより深く理解できるはずである。

この水墨画の特質は、近代日本の美人画家たち、たとえば、京都の上村松園らの代表的な日本画家たちには希薄である。松園は筆触の跡をなまなましく残すというのではない。その日本画は、寸分の狂いもない完璧な線描と、同じくまったく完璧なヴァール（色価）によって描かれており、このヴァールの画家松園は、近代の日本画、とりわ

け美人画の一つの頂点となる「型」に到達したといえるだろう。しかし、松園らの京都の日本画家たちの動かしがたい「型」は、確かに素晴らしいとはいえ、活き活きとした筆さばきの跡を消し去っている。恒富の言葉を借りて、極端に批判するなら、「カチカチの細工もの」¹²⁾ということになる。すなわち、松園らの日本画は、良くも悪くも京都的な躍動感のない停止した「型の文化」の表明だといえるであろう。

これに対して、恒富の真価は、繰り返し述べてきたように、「型」を打ち破る荒々しい筆触の痕跡が示す魅力である。いわゆる京都の日本画とは異なって、「型」に嵌らない恒富の活き活きとした筆跡には、松園や清方に十分対抗できる質の高さが見てとれる。従来のあまりにも低い恒富に対する評価を作品に即して全面的に再検討しなければならぬ。美人画家と呼ばれることを嫌った恒富ではあるが、あえて、近代日本画の美人画家の代表者といえ、京都の上村松園、東京の鐔木清方、そして、大阪の北野恒富だといっておきたい。

注

- (1) あべのハルカス美術館編『没後70年 北野恒富展』、あべのハルカス美術館、島根県立石見美術館、千葉市美術館、平成二十九年（二〇一七）、五七頁。
- (2) 同書、五七頁。
- (3) 『大毎美術』第十六号、大正十三年一月。
- (4) 日本美術全集『洋画と日本画 近代の美術Ⅱ』第二十二巻、講談社、平成四年（一九九二）は、高階秀爾、陰里鉄郎、田中日佐夫による編集で、池田蕉園（東京）、梶原緋佐子（京都）、伊藤小坡（伊勢―京都）、鐔木清方（東京）、岡本神草（神戸―京都）、谷角日婆春らのかなりマイナーな日本画家たちが掲載されているにも拘わらず、北野恒富は除外されている。
- (5) 北川博子「北野恒富と浮世絵、そして大阪」、前掲書、あべのハルカス美術館編『没後70年 北野恒富展』、二二五―二二九頁。
- (6) 「北野恒富さんに物申さん」、「夜雨草堂」、掲載紙不詳、大正七年（一九一八）。

- (7) 橋爪節也「夜雨庵 北野恒富―その芸術と逆説」、前掲書、あべのハルカス『没後70年 北野恒富展』、一五一頁。
 - (8) 同書、一五一頁。
 - (9) 北野恒富「日本的大坂的なものを―美術館の誕生に寄せて―」、東京ステーションギャラリー、石川県立美術館、滋賀県立近代美術館、アートシステム編『北野恒富展』、平成十五年(二〇〇三)、一八四頁。
 - (10) 橋爪節也「北野恒富ルネッサンスの浪花情緒の美人画家」という伝説」、前掲書、あべのハルカス『没後70年 北野恒富展』、一八頁。
 - (11) 小川裕久「北野恒富筆『阿波踊』をめぐって」、前掲書、あべのハルカス『没後70年 北野恒富展』、一七四頁。
 - (12) 『大毎美術』第十六号、大正十三年一月。
- 【図版出典】 図1、2、3、15、16、17(筆者)、図5(日本美術全集『洋画と日本画』講談社)、図12、13、(リッツォーリ版『ドガ』、図4、6、11、14、18、19、20(没後70年 北野恒富展))。



図2 恒富《花見》（部分）



図1 恒富《花見》

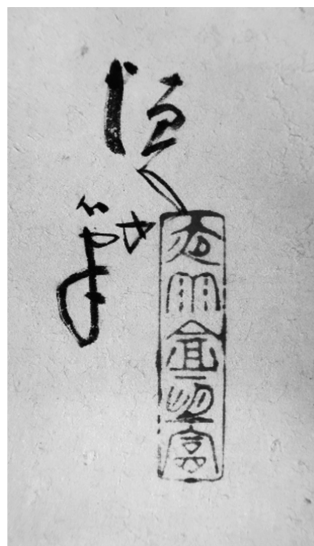


図3 恒富《花見》落款



図4 恒富《願いの糸》

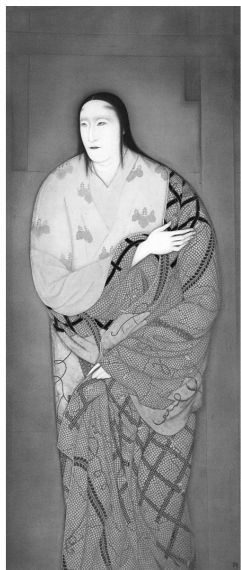


図6 恒富《淀君》



図5 上村松園《娘深雪》



図9 恒富《鶯娘》2



図8 恒富《立美人》



図7 恒富《花の夜》

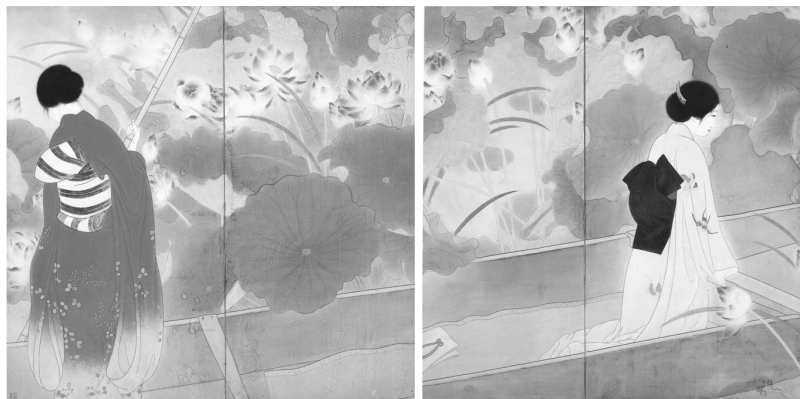


図10 恒富《蓮池》（部分）

図12 ドガ《菊のそばの婦人》

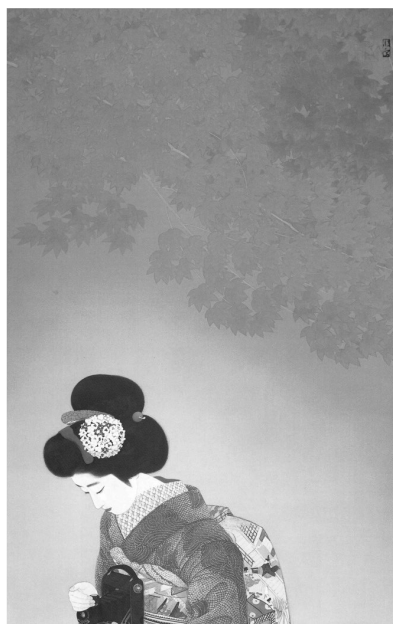


図11 恒富《戯れ》



図14 恒富《藤娘》



図13 ドガ《バーで練習する二人の踊り子》



図15 恒富《春駒》

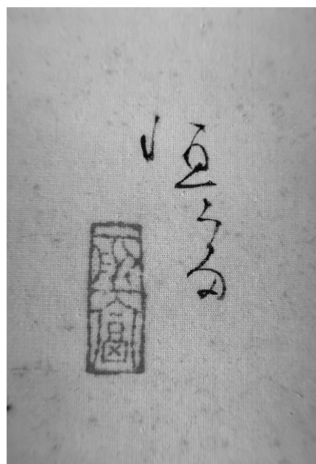


図17 恒富《春駒》落款

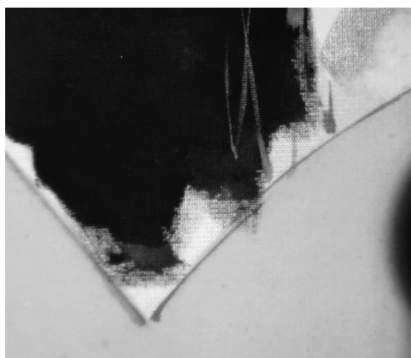


図16 恒富《春駒》(部分)

図19 恒富《宝恵籠》



図18 恒富《阿波踊》



図20 恒富《いとさんこいさん》（部分）