

## 菅楯彦とマンガの時代

中 谷 伸 生

はじめに

マンガやアニメーションが世界各地で人気を博し、それにもなつて、二十世紀から二十一世紀にかけての絵画もまた、マンガやアニメーションの影響下にある。長谷川町子の新聞連載マンガ「サザエさん」が日本社会で喝采を浴びるなど、第二次世界大戦後の社会の進展とともに、かつては肯定的に捉えられなかつたマンガに「市民権」が与えられ、二十世紀末を境にして、マンガは、いわゆる「純粋美術」(fine art)の領域にも浸透しつつある。そうした傾向にいち早く直観的に対応したのが大阪の菅楯彦(一八七八—一九六三)ではなからうか。大阪では今なお底流に「楯彦人気」が存在するが、現在では、大阪を離れると、菅楯彦の人気はほとんどなく、日本美術史上では、忘れられた近代画家という位置づけになりつつある。それほどに楯彦は知名度を落としているといわざるをえない。その最大の理由は、多くの研究者や美術評論家、さらに、美術愛好家たちが、楯彦の絵画の魅力を理解できないからである。いわゆる「近代絵画」という従来の枠組みによつて楯彦を鑑賞するだけでは、その理解を半減させてしまうであろう。近代日本画の流れの中で、その作風はあまりにも個性的で、ある意味で、時代の先端を歩き過ぎたことにあるかもしれない。楯彦は未来の絵画を見通していたように思われる。しかし、このことは楯彦自身が明確に意識していたとい

うよりは、無意識的に、言い換えれば感覚的に、近い未来を先取りしていたということであろう。つまり、それは芸術家としての直観的な洞察力を意味する。筆者は、平成二十六年（二〇一四）に鳥取県立博物館で開催された「没後五十年 菅橋彦展―浪速の粹 雅人のこころ―」展のカタログに一文を載せた<sup>1</sup>。すでにそこでも語ったが、楯彦の大きな魅力は、マンガ、とりわけ、第二次世界大戦後に登場した長谷川町子の「サザエさん」などに典型的なマンガの表現を、伝統的な日本画において表現していることになる。誤解がないように述べておくが、楯彦がマンガを採り入れたというよりも、両者は同時代的な共時的関係にあるということになる。楯彦の絵画は、様式的には「さっぱりとした切れ味のよいフォルム」、「軽快で爽やかな人物描写」、「ポキポキと折れるような簡潔で短い線描の重なり」、「簡潔で無駄の無いマンガで用いられる線描」、「江戸時代から続く大阪の戯画的性格」が印象的である。そして、色彩については、「さわめて明快で鮮やかな色彩の並置」、「外ぐまを用いた陰影のある墨色」、「多様で鮮やかな色面のあふれるような並置」などが大きな特色となっている。本稿では、楯彦とマンガの関係について、若干の考察を行い、楯彦芸術の今日的価値について論じることにする。

### 一 主題の多様性など

菅橋彦の作品群において、マンガ的な形態モチーフを如実に示すのは、『風俗図巻（漫筆画巻一）』（明治四十年・一九〇七年 大阪歴史博物館）、『地ごく変』（明治四十一年・一九〇八年 大阪歴史博物館）【図1】、『職業婦人繪巻』（大正十年・一九二二年 関西大学博物館）、『川柳漫筆』（大正十二年・一九二三年 大阪歴史博物館）、二曲一隻の『墨合戦』（制作年不明 個人蔵）などである。『川柳漫筆』や『地ごく変』などは、江戸時代における大坂の戯画作者の耳鳥齋を彷彿させる作風だといってよい。これらマンガとも共通する戯画的な作品を論じる前に、その底流にあるア

ジア的な画題について作例を解説しておきたい。

まず、楯彦が採り上げた主題について言及しておく、日本、中国、韓国で描かれ続けた東アジアの漢字的な図様においては、《西王亀臺金母》（大正四年・一九一五年 個人蔵）、《蓬萊仙殿》（制作年不明 関西大学図書館）、《李白舉杯》（大正十三年・一九二四年 個人蔵）、十枚組の祝儀袋に描かれた《飲中八仙歌》（昭和四年・一九二九年 倉吉博物館）、《出魯去衛》（昭和二十八年・一九五三年 大阪府立中央図書館）、《宗之舉觴》（制作年不明 個人蔵）、《臥龍先生》（制作年不明 個人蔵）などが見受けられ、中国の古典を中心とする東アジアの逸話や故事に対する楯彦の学識の深さを見逃してはならない。

また、生涯を通じて最も力を入れた楯彦の作品群は、有職故実の研究を踏まえた国学的主題の絵画で、たとえば、《仁徳天皇図》（明治三十五年・一九〇二年 鳥取県立博物館）、《御神樂之図》（明治三十八年・一九〇五年 個人蔵）、《藤原鎌足公》（明治四十三年・一九一〇年 個人蔵）、《朝賀》（大正三年・一九一四年 倉吉博物館）、六曲一双の《舞楽青海波》（大正六年・一九一七年 倉吉博物館）を始めとする「舞楽」のテーマであろう。これらの作品は、万葉集や舞楽を題材にする日本の国学の知識に裏付けられたものである。

しかし、楯彦は、歳を経るにつれて、大阪の風俗を作品化することに没頭するようになった。そこで楯彦の心を捉えたのは市民の暮らしと街の賑わいであろう。楯彦は、急速に失われていく大阪の情景を惜しんで、それらを江戸時代の風俗に重ねて次々と描き、「大阪人」としての心意気を表明した。鳥取県で生まれた楯彦は、三歳のときに父の盛南に従って大阪に出た。以後、八十数年間も大阪で暮らし、やがて大阪の土に還ったのである。作品としては、《高津宮》（昭和五年・一九三〇年 個人蔵）、《浪速堀江市之側之図》（昭和十年頃・一九三五年頃 鳥取県立博物館）【図2】、《淀川のすずみ船》（昭和十七年・一九四二年 個人蔵）、《阪都四つ橋》（昭和二十一年・一九四六年 鳥取県立博物館）、

《尻無川の沙魚釣》（制作年不明 大阪府立中之島図書館）などがそれであるが、《浪速堀江市之側之図》は、楯彦の特徴をよく表した代表作の一点で、大阪の街並みとそこで暮らす人々の賑やかな様子が細かく描かれている。縦長の画面に沿って長い商店街を配置した構成は、無駄のない空間処理に伴って成功しており、垢抜けした軽快な作風も、楯彦の力量を端的に表明している。遠景に見える家並の描写も、楯彦特有の軽やかな筆致でうまくまとめられた。失われていく大阪の風俗を次々に描く楯彦の趣向には、大阪への愛着が深く沈潜していた。

## 二 大阪のテーマ

大阪の文化や人物に最も力を入れたのが、《浪速文人図》（昭和十四年・一九三九年頃 大阪府立中之島図書館）である。「浪速文人図」というテーマは、よほど楯彦の関心を惹いたとみえて、本画や下絵が複数遺存しており、学問と芸術の一致を求めた楯彦の情熱の根底を明らかにする。《浪速文人図》には井原西鶴、片山北海、下河辺長流、契沖阿闍梨、中井履軒、近松門左衛門、大塩平八郎、上田秋成、与謝蕪村ら九名の大阪と関わりのある代表的な文人たちが描かれ、彼らを解説する墨書を絵画と混在させる画面は、まさに文人の雰囲気そのものを醸し出している。なお、下絵《浪速文人図》【図3、4】では下河辺長流と大塩平八郎を除いて計七名の文人が描かれている。ということとは、下絵の構想段階で、楯彦が考えていた「浪速の文人」のイメージがよく理解できる。描写の方法としては、細部に拘泥せず、文人画風に肥瘦の線描を用いた「大味」の描き方で、軽快に仕上げられている。描かれた文人たちは、まるで座談しているかのように配置され、和やかに話し合う雰囲気醸し出している。背後の空間を埋め尽くす楯彦特有の鋭い形態による個性的な書の造形も、人物の輪郭線を象る切れ切れの線描と調和しており、「文人」という内容を画面全体で解説しているように感じられる。隅々まで描き込まないラフな人物描写は、緊張感を解きほぐす役割を果

たしており、「文人画」の趣を象徴しているようである。画と書が混在する画面構成は、詩書画三絶の文人的理想を表明しており、絵画に打ち込み、学問を深めようとした楯彦の生き方を明らかにしていると考えるべきであろう。

かつて、東西の代表的な日本画家として、東の鏗木清方に対して、西の菅栢彦とも言われ、両者の風俗画を集成して出版された画集『東京と大阪』が、昭和三十六年（一九六一）に毎日新聞社から発刊されたが、その作品群は、清方の抒情的で潤いのある作風に対して、楯彦のそれは、まさに切れ味の鋭い簡潔さに尽きるであろう。このあまりにもさっぱりとした作風は、いわゆる純粹絵画の枠組を逸脱していたため、近代的な作風についての様式的価値評価が続く時代にあつては、その国粹的なテーマとも相俟つて、美術史研究者や美術評論家たちから、「深みの無い絵画」「挿絵風の説明的な絵画」という浅薄な理解を与えられ、その本質を見逃されて、大きな誤解を受けることになつたのではなからうか。

画集『東京と大阪』の中から秀逸な一点《雪夜かき船》【図5】を紹介しておく、牡蠣船というのは、大川の支流に架かる橋のたもとに浮かぶ船の料亭で、寒い夜に石の階段を下りて船に入ると、そこには衝立で仕切られた座敷があり、熱燗の酒が客をなごませる別天地となっている。冬の初めに船で広島から販売用の牡蠣と、船内を料亭に上つるための家財道具を積んで大阪に運び、橋のたもとで船座敷を開いて客を迎えたという。春になると、大阪で仕入れたさまざまな品を満載して広島に帰るといふまことに合理的な商売手法であつた。<sup>2)</sup>画面では、雪のちらつく夜、娘を連れて牡蠣船に入ろうとする中年の婦人が描かれている。着物の裾をからげながら歩む、うつむき加減の女性の姿は麗しい。さりげない日常の一コマを絵画化する楯彦の眼は暖かい。一見すると、挿絵風の説明的な絵画にも思えるが、この明快な作風を受け入れることのできない鑑賞者には、楯彦の本質は理解できない。なお、この作品には、本絵が遺されており、その図様は左右逆で、ほぼ同様の構図であるが、細部のモチーフに異同がある。大阪の

特色ある風俗でもある牡蠣船の主題を、楯彦はかなり気に入って軽妙に描いており、そのまとまりの良さと洒落た性格は、楯彦の実力を遺憾なく發揮するもので、鏑木清方の卓上絵画の洗練にもつながるものである。『東京と大阪』に掲載された十二図に触れて、昭和三十七年（一九六二）に、楯彦は次のように記している。

大阪の地、屢天子の都し給ふ所、其遺蹟続々として現る、は由々しき事なり。邦畿民の止まる所、人情淳順と云ふべく、他郷の人をも容れて吝ならず。郭末には古き子孫をも残りゐるも床し。天王寺、木津、難波、野田、福島辺には小野妹子、秦、川勝の一族、守屋の遠孫、河内には長随彦の末と称するも居れり。余、阪都に住する事八十数年。未だ他郷に移る事無し。稚時よりあちこちに転住する事四十年。ほ、ところどころの人情風俗、言語を知れり。<sup>(3)</sup>

楯彦の簡潔な作風は、戦後の美術史学や美術批評における絵画に対する価値観、すなわち、「色彩の諧調を複雑に塗り分ける」、「調和のとれた微妙な色彩を用いる」、「筆触の微妙な痕を活かす」、「説明的で挿絵風の絵画を排除する」という近代的な「絵画」(painting, tableau) 観によって排除されたといつてよい。要するに、美術史研究者の多くは、楯彦自身が意図的にそうしたかどうかはともかく、結果的にマンガの表現法に接近した楯彦の画面の斬新さを理解できなかつたわけである。加えて、東京を中心とする日本美術史研究の確立によって、岡倉覚三(天心)以来の「大阪という地域で生まれた美術の排除」がなされるといふ状況が生まれ、大阪の中心にいた楯彦も排除された。江戸時代に三都の一つであった「大阪」は、そのほとんどを切り捨てられたといつてよい。以後、日本美術史は、東京と京都の美術史として確立していく。日本近代美術史のバイブルでもあった土方定一の『日本の近代美術』(岩波新書、一

九六六年）から除外された楯彦の運命は、大阪の北野恒富らに対する評価と同様に、いわゆる「中央」から外され、大阪においてのみ評価されるというローカルな位置付けを与えられることになる。しかし、二十一世紀入って、近代絵画が終焉しつつある中、日本の美術も新たな段階へと変容しつつある。こうした時代の潮流を踏まえて、今一度、楯彦の再検討、再評価がなされねばならない。

### 三 片ぼかしの技法

菅楯彦の代表作の一点は、奥谷秋石、阪正臣、山本行範との共同制作《きつねよめいりの巻》（大正十一年・一九二二年 関西大学図書館）【図6】である。稲荷神社に因むこの絵画については、筆者がかつて詳しく紹介したことがあるが、再び採り上げて、近代絵画の中でも一風変わったこの秀作に言及する。<sup>④</sup> 画卷形式の《きつねよめいりの巻》は、菅楯彦の絵画、奥谷秋石の絵画を中心に配して、巻頭の題歌を阪正臣が墨書で記し、巻末の謡曲を山本行範が墨書で記すという四名による計五面から成る合作となっている。五面の内容は、阪正臣による「題歌」、奥谷秋石による「稲荷山図」と「武蔵野図」、菅楯彦による「狐の嫁入り」、山本行範による「謡曲」からなっている。巻頭の阪正臣による題歌は、流麗な書法によって、「いなりやま、したにやつれしすきのはも、みどりふかむる、はるはきにけり」と詠われている。これらの中で、楯彦の「狐の嫁入り」の画面は、幕末期に数多く制作された画題であり、復古的な作品であるかも知れないが、片ぼかしの水墨技法やその出来映えからいって、楯彦の代表的な一点と呼ぶにふさわしい絵画であろう。

大勢の狐たちが、花嫁を乗せた駕籠と嫁入り道具を担いで行列は進んで行く。画面右下に「楯彦」の墨書と「楯彦」の朱文長方印が見られる。最終場面には、山本行範が「日はてりながら小雨ふる、いなりの山をたちいでて（以下略）」

と狐の嫁入りが武蔵野、すなわち江戸に到着することを謡っている。狐たちの姿は、墨のみで描かれ、いわゆる片ぼかしの手法を用いて輪郭がとられている。墨の色はあくまでも美しく、まことにしぶい画面を成り立たせているといつてよい。同様の片ぼかしの手法を用いた作品としては、昭和元年（一九二六）の六曲一双《春宵宜行》（倉吉博物館）、翌年の《春宵宜行》（鳥取県立博物館）【図7】および制作年不明による同主題の絵画が遺存しており、昭和三年（一九二八）に開催された「日本フランス美術展」に出品された《春宵宜行》は、フランス政府買い上げとなった。さらに、後年の昭和三十年（一九五五）にも、片ぼかしの技法を使った《高津宮秋景》（大阪歴史博物館）が描かれている。江戸時代の風俗を描いたこの技法は、前田青邨の大正十五年（一九二六）作《漢水の夕》を想起させるが、楯彦の片ぼかしは、それよりも四年ほど早く、その観点からいっても重要な絵画である。すなわち、《きつねよめいりの巻》の大正十一年（一九二二）という制作年からいえば、日本美術院の青邨らの大正期の作風を先駆する絵画であって、近代の日本画における楯彦独自の表現技法の重要さが仄めかされる。墨のぼかし、にじみの効果は、絹地の織り目にそって広がっており、その表現もまたいつそう味わいのあるものになっている。狐たちが手に持つ九つの提灯は、金泥を薄く塗り込めた黄色い光を放ち、その上に赤い宝珠の模様が添えられた。金泥は提灯の明りには薄く、提灯の取手の部分には厚く塗られた。加えて、花嫁が乗る駕籠にも金泥で模様が描かれ、行列の周囲に浮かぶ火の玉のような形態も、金泥である。墨と金、それにわずかな赤を使った画面は、洪くて華やか、さっぱりとしているにもかかわらず、重厚である。横長の画面全体としては、余白の背景から狐たちの行列が影絵のように浮かび上がり、洗練された幻想的な雰囲気醸し出している。無表情で歩む狐たちの行列は、神秘感を高めており、厳かな神事が行われている印象である。《きつねよめいりの巻》は、楯彦の代表作であるとともに、大正期の絵画史上における注目すべき隠れた一点である。この作品は、必ずしもマンガ的とは言えないが、写實的技法を排した狐たちの顔の描写や

画面全体の雰囲気から、マンガ的表現とまったく無関係だともいえない。

#### 四 国学と漢学の内容からマンガ的作風の誕生へ

楯彦の絵画群を振り返って見れば、明治三十八年（一九〇五）頃に制作された双幅の《御神楽之図》（絹本着色）は、落ち着いた色調に的確で無駄のない作風である。近代日本画の表現としては、いささか説明的な線描による人物描写と見なされるかもしれないが、ここに楯彦の原点がある。この描写を「拙い」と言ってしまうところに楯彦への無理解が生じることになる。濃い墨色で画面をまとめながら、無駄のない線描で人物を形づくる。建物の屋根の部分に刷かれた雲煙のような白い絵具は、古代の雰囲気をやが上にも高めている。多少とも明治前半期の絵画を想起させるが、決して古めかしい絵画ではなく、日本美術院の作風にも通じる近代性を具えているといつてよい。日本の古代世界への憧れは、大正三年（一九一四）の《朝賀》（倉吉博物館）にも見られ、線描のみによる朝廷の臣下三名が、天皇と皇后に新年の挨拶を行っている場面である。国学に心酔した楯彦の「おもい」の籠る佳品であろう。画賛に金泥を用いるなど、垢抜けしたセンスがうかがえる。同様のモチーフと思われる下絵《朝賀の人物》（個人蔵）【図8】が残っており、簡潔に引かれた線描は美しい。こうした描写法は、制作年不明で個人蔵の六歌仙《小野小町》、《大伴黒主》、《在原業平》、《文屋康秀》を採り上げた絵画や《喜撰法師》や《僧正遍照》を採り上げた作品に顕著であるが、ここでは垢抜けした爽やかさが見どころだといつてよい。推測ではあるいが、日本の古代社会の人物を西洋風の濃い絵具で塗りたくらなかったのではなからうか。これらの作品は、《朝賀》と相前後する大正期の作品であろう。なお、《小野小町》と同様に、昔の高貴な女性を描いた下絵《女性像》（個人蔵）【図9】が遺存しており、衣装を整える女性の姿や顔貌表現は、洗練されていて楯彦の力量を端的に示すものである。いずれにしても、これらの作品には、マ

ンガの表現にとつては基本となる線描の組み立てが無駄なくなされていることを忘れてはならない。

さて、大正十二年（一九二三）の《天人霞佩飄飄優楽図》（個人蔵）は、法隆寺壁画の天女のように、笙を吹きながら山野を飛翔する天女の姿が華麗な線描で描かれている。青の中の赤が利いていて、洪さの中にも華やかさを見てとることができよう。この飲中八仙を扱った作品は、その構想の基礎となる小袋大の《飲中八仙歌》（一九二九年）との、いわば兄弟作であるが、こちらの絵画も、小画面で下絵風であるとはいえ、垢抜けした楯彦の特徴を明らかにする。画面には四国から大阪に移って活動した二人の人物、近藤尺天の漢詩と矢野橋村の賛が加えられた。このモチーフを扱った作品も複数遺されており、楯彦の好んだ画題であったと思われる。同じモチーフ、同じ主題を繰り返し描いたことで、「同種の作品を描き散らしている」と酷評された楯彦であるが、江戸時代の画家たちは、同じ画題を繰り返し描いても、何らの批判も受けていない。楯彦がそのことで批判されるとすれば、やはり楯彦を「美術」としての「近代絵画」の枠内で考えているからであろう。もちろん楯彦にも独自の近代的性格が認められるが、一方で、半ば近代を脱した作風へと向かった楯彦に対しては、同主題、同モチーフの複数制作への批判は的外れである。

昭和五年（一九二九）の《汝陽王逢麴車》（倉吉博物館）【図10】は、杜甫の「飲中八仙歌」を画題にして、全面青の地に汝陽王を描いた秀作である。伴を連れて道を行く中国唐時代の酒豪の汝陽李璣が、「每朝三斗の酒を飲み、出勤途中で酒を積んだ車に出会い、涎を垂らした」と語られる場面である。酒の壺を振り返る汝陽王の未練がましい表情にも味がある。江戸時代の絵画でいえば、長崎派風の印象を与える、バックを青で塗りこめた画面は、中国の故事を描くのにふさわしい。簡潔な線描を用いて描かれた三人の人物は、垢抜けした表現となっている。画面の右側には、近藤石天が篆書で汝陽王の逸話を語り、左上には楯彦による草書体の自画賛が書かれた。「飲中八仙歌」といえば、楯彦が好んだ人物のポーズがある。八仙の一人で美少年の崔宗之は、酒杯を手を持って高く挙げ、青空に目を向

ければ、その輝かしい姿は、美しい樹木が風に揺られるかのようだ、と歌われた。杯を高く挙げた独特のポーズは、楯彦の絵のころをくすぐったとみえ、《宗之擧觴》(制作年不詳・個人蔵)や下絵《杯を挙げる崔宗之》(個人蔵)【[図11](#)】が遺存しているが、崔宗之のみならず、《大伴旅人卿》(制作年不詳・個人蔵)、《李白擧杯》(大正十三年・一九二四年 個人蔵)においてもこのポーズが用いられている。

昭和三十四年(一九五九)の《金比羅船》(鳥取県立博物館)【[図12](#)、[13](#)】は、改組第二回日展に出品された作品である。大漁の騒ぎの中、鉦や太鼓を鳴らす人々が活き活きと描かれ、船には数多くの幟が立ち並び、彼方に赤い太陽が昇っている。小舟に乗って大きな船に近づき、大きな鯛を持ち上げて、手渡そうとする漁師たちの姿が、闊達に描かれ、そのマンガ風の顔の描写は、近代の主流と言われる日本画から見れば、まことに説明的である。しかし、軽快な人物描写と人々のユーモアあふれる表情は、楯彦様式の特徴を表しており、その作風は弟子の生田花朝にも引き継がれた。画面全体は、淡い赤系統の色彩で統一感を見せている。人物を象るポキポキと折れるような線描は爽快であり、画面のあちこちに散りばめられた赤い色の班片も、最上部の赤い太陽と呼応して全体を統一する役目を果たしており、さっぱりとした切れ味のよい絵画を成り立たせている。人物の表情や身体を描く線描は、マンガの手法であり、多少とも西洋の画法を採り入れた「純粹美術」としての近代日本画からは排除されたものである。つまり、《金比羅船》に登場する漁師たちの顔貌表現は、目、鼻、口など、第二次世界大戦後の新聞四コマ・マンガ、たとえば、昭和二十一年(一九四六)から『夕刊フクニチ』で連載が始まった長谷川町子(一九二〇—一九九二)の「サザエさん」や昭和三十一年(一九五六)から『毎日新聞』に連載された横山隆一(一九〇九—二〇〇二)の「フクちゃん」などの人物描写を想起させるもので、楯彦と同時代のマンガ表現との共通項を指摘できる。こうした線描の特徴は、昭和三十七年(一九六二)の祭りに取材した《神倉秋景》(鳥取県立博物館)に登場する人物の顔貌表現【[図14](#)】では、

さらにマンガ的に処理された。要するに、『金比羅船』などは、明るく爽やかで、対象を明快に描く楯彦様式の完成を意味しており、「タッチの微妙な味わい」とか「色調のグラデーションの雰囲気」といった近代絵画に特有の性格は微塵も見られない。同様の作例は、昭和三十年（一九五五）の《赤日浪速人》（大阪市）、やはり同じ頃の《鯛あみ》（高島屋資料館）、《魚市》（個人蔵）などにも見受けられる。

こうした大阪の風土に根ざす作風は、数多く遺存する下絵類に明白に現れており、たとえば、下絵《一休と虎》（昭和十五年頃・一九四〇年頃 個人蔵）【図15】では、まさにマンガといってもよい線描が生き生きと駆使されている。描かれた虎を縛るようにと殿様から命じられた一休が、「それならまず虎を絵の外へ出してください」と頓智を利かす有名な話を描いている。大きく口を開けた一休の表情は、とぼけた滑稽さを見せているが、まさにこれこそ第二次世界大戦後に一世を風靡したマンガの顔貌表現である。加えて、大正十一年（一九二二）の下絵《楽器を奏する人たち》（個人蔵）【図16】もまた、古代風の衣装を着た五人の男たちが、一人は鼓を叩き、その隣の二人が太鼓を叩き、その後ろにいる一人がハーブを弾き、もう一人がたて笛を吹く姿で表され、そのとぼけた表情からは、ユーモラスな雰囲気漂わす楯彦特有の人物像となっている。

以上、日本のマンガ、アニメーションが国際的に隆盛する流れに棹さして、「近代絵画」の性格から脱却した奈良美智（一九五九―現在）らのマンガ風の作品が国際的な評価を受ける中、楯彦の先駆的な作品にも注目すべきであろう。楯彦の作品を復古的な作風だと見る前に、大きく観点を変えて、そこには現代的な大きな魅力が見てとれることを見逃してはならない。

## 五 菅楯彦の交友関係と

楯彦の交友関係は広く、矢野橋村、近藤尺天、生田南水、津田青楓、北野恒富、前田青邨、鍋木清方、横山大観、小杉放庵らの名前が挙がる。明治三十一年（一八九八）から山本梅崖（憲）に師事して漢学を、翌年からは本居派の鎌垣春岡に国学や有職故実を学び、以後、宗教史や雅楽の研究にも範囲を広げ、木村兼葭堂を顕彰する祭を催し、兼葭堂の肖像画を描くなど、大阪の文化振興に力を注いだ。

明治三十五年（一九〇二）、楯彦は、国学の師鎌垣春岡から、「楯彦」の号を与えられたが、この号は「国を守る男子」という意味で、『万葉集』巻二〇の防人の詠んだ歌「今日よりは顧みなくて大君の醜の御楯と出で立つわれは」に基づくと推測される<sup>6</sup>。また、落款の「浪速御民」については、やはり『万葉集』巻六の防人の歌「御民われ生けるしるしあり天地の榮ゆる時にあへらく思へば」から採ったものである。加えて、「菅」の印章は、幕末の復古大和絵画家である冷泉為恭の「菅」の印章に酷似しており、楯彦が為恭に私淑して心酔していたことが明らかになる。こうした国学や復古的な雰囲気や、戦後の社会の中で軽視されることになったが、今日的な視野から見れば、楯彦は、独自の造形を確立しており、造形性の観点からも評価されねばならない。また、二十一世紀の新しい時代において鮮明になりつつある東アジアの学問や伝統に裨していることも注視すべきであろう。加えて、一九九一年のソ連邦の崩壊を境にして、世界各国では新しい絵画観が登場し、この頃からマンガ的な手法が脚光を浴びることになったが、それをいち早く先駆していることも見逃してはならない。こうした種々の特質を踏まえて考えると、楯彦の絵画は、単に時代遅れの古風な絵画だとはいえない。むしろマンガと共通する特徴をもつとすれば、それはかなり先鋭な近代的作品でもある。

大正三年（一九一四）には、大阪北演舞場の杉戸絵十二枚に、舞楽の主題を扱った《青海波》と《垣代》を描き、日本美術院の前田青邨によって称賛されたが、残念なことに杉戸絵は北の大火で焼失した。青邨による高い評価は、楯彦を考える上で非常に重要である。というのも、日本美術院の画家前田青邨と楯彦には共通の志向、あるいは趣味が見られるからである。このように、楯彦は決して時代から孤立した画家ではなく、やはり、その作風は時代思潮に棹さしており、全国的な評価も高かったといつてよい。楯彦を評価した青邨は、絵画の主題や技法において、楯彦と共通するものを多くもっていた。日本美術院の画家らしく、古代の歴史や風俗などの有職故実をはじめ、歴史物語や日本の伝統的な風俗など、青邨は楯彦の絵画観に通じる趣味を身に付けていた。とくに技法の点では、水墨を基調にした絵画が特徴的で、昭和十四年（一九三九）の《朝鮮五題》、昭和十七年（一九四二）の清浦奎吾を描いた《奎堂先生》（横浜美術館）、昭和二十二年（一九四七）の島崎藤村作『夜明け前』に登場する浅見景蔵（右幅・モデルは中津川の国学者の市岡段政）と蜂谷香蔵（左幅・モデルはやはり国学の間秀則）を描いた双幅《郷里の先覚》（東京国立近代美術館）など、墨線のみによる肖像画である。ただし、青邨が墨線で描く人物の顔貌表現は、写生的であり、楯彦のマンガ風のそれとは異なっていた。

戦後の昭和二十六年（一九五一）から、西山翠嶂の勧めで日展に参加した楯彦は、独学でやまと絵をはじめ、狩野派、円山四条派、浮世絵、中国絵画、仏教美術などを研究して画技を磨いた。日展への出品を避けていたことについては、組織の不自由さを嫌って自由でありたいと願う大阪人の姿勢がうかがえる。また、古美術についての研究にも余念がなく、法隆寺、東大寺、巖島神社、高野山などの宝物の調査に精力的に取り組んだ。また、頼山陽、香川景樹、賀茂季鷹らの書を収集し、漢学、国学に対する学識を身に付けていた。さらに、新聞紙上での連載小説の挿絵をも手がけ、宇田川文海、直木三十五、谷崎潤一郎らの小説挿絵を制作している。谷崎との交遊は、昭和九年（一九三四）

に東京日日新聞に連載された谷崎の『聞書抄』に楯彦が挿絵を描いたことに始まり、生涯続くことになる。

おわりに

菅楯彦が軽視されてきた原因は、西洋的価値観を受け入れた美術史家や美術評論家が、近代的な西洋志向に基づいた偏った評価を前面に出して、いわゆる「近代絵画」の枠組みから逸脱したかに見える楯彦の絵画を理解できなくなってしまうからである。また、多くの美術館が、土方定一らの近代美術史観を踏襲して、楯彦の作品に蓄積された東アジア文化の骨格を理解することなく、楯彦を無視してきたからである。

加えて、「近代絵画」とは距離をおく第二次世界大戦後のマンガ、たとえば長谷川町子や横山隆一らのマンガとも共通する楯彦の斬新な絵画を理解できず、「純粹美術」の埒外にあるサブカルチャー的な要素の濃い絵画として軽視し、近代の「絵画」(painting, tableau)という価値基準によって楯彦の絵画を切り捨てたからである。そして、一九八〇年代以降、多くの研究者や美術館は、欧米志向の価値観に基づく「近代絵画」を高く評価することで、楯彦よりも遙かに劣る近代洋画の片々たる作品の収集に、膨大な費用を使いながら力を注いできたといつてよい。

漢学や国学、そして、古代への志向を深めた楯彦の作品群を指して、大正期や昭和期にしては、復古的で時代錯誤だと考える者がいるとすれば、それはあまりにも皮相な近代化礼賛の輩だというほかはない。ここで採り上げた楯彦の作品には、江戸時代から続く大阪の戯画の本領であるユーモアあふれるとほけた造形性が表現されていることを見逃してはならない。このことは、下絵《一休と虎》(個人蔵)【図15】を一瞥するだけでも明らかであろう。それこそが、現代のマンガ・アニメーションにも通じる斬新な作風であるが、一方で、日本画の造形性をも踏み外してはいない。楯彦の絵画に見られる、気取らず、さっぱりとして、細部に拘泥せず、基本的な骨格のみを表現しようとする

作風は、ときに深みと粘りに欠ける、と見なされがちだが、これこそが真に都会の文化の特質であって、「洗練」という意味の本質はここにある。楯彦の作品は、西洋文化が席卷し、西洋絵画に追隨した前衛的な近代絵画が流行する大正昭和の時代にあつて、独立独歩の半ば反近代的な旗印を掲げた絵画だといつてよい。

楯彦は近代の画家であり、江戸時代の風俗を含めつつ市民の生活を描いた作品には間違ひなく近代性が含まれているが、この近代性の中に反近代的な性格がどのように混じっているかを精査しなければならない。楯彦の絵画は、昭和四十一年（一九六六）に土方定一によって『日本の近代美術』（岩波新書）が出版され、近代絵画史の評価基準が提唱された頃から、それに従つた大半の美術史研究者や美術評論家たちによって、日本絵画史の研究から除外されていった。同時に、明治維新以来、とりわけ大正期以後、日本の美術史研究者たちも、西洋化の流れに棹さして、西洋文化に著しく頭を垂れ、多少なりとも「西洋化されたもの」に価値を見出そうとし、半ば反近代の狼煙を上げた楯彦の絵画を理解できなくなつてしまつたことは間違ひない。しかし、近現代のマンガに対する高い評価がなされる今日、戦後のマンガと共通する絵画を描いた楯彦については、今一度、その「古さ」と「新しさ」を踏まえて評価を改めねばならない時代を迎えたのではなからうか。

## 註

- (1) 鳥取県立博物館編『没後五十年 菅楯彦展―浪速の粹 雅人のこころ―』、平成二十六年（二〇一四）、八一―一二頁。本展は林野雅人氏の企画による展覧会で、かつてない多数の作品が出品されている。
- (2) 楠木清方、菅楯彦『東京と大阪』、毎日新聞社、昭和三十七年（一九六二）。
- (3) 同書、解説。
- (4) 中谷伸生「菅楯彦、奥谷秋石、阪正臣、山本行範による合作『きつねよめいりの巻』」、伏見稲荷大社『朱』第五十号、平成十九

年(二〇〇七)、六一―七三頁。中谷伸生『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、平成二十二年(二〇一〇)、三六三―三七三頁。

(5) 明尾圭造「浪速の町絵師―菅楯彦とその絵画表現―」、前掲書、鳥取県立博物館編『没後五十年 菅楯彦展―浪速の粹 雅人のこころ―』、二五七―二六四頁。

(6) 前田明範「菅楯彦の画業」、『浪速の雅人 菅楯彦展』、倉吉博物館、平成八年(一九九六)、四八頁。

(7) 同書、五一頁。

(8) 京都国立近代美術館、愛媛県美術館、笠岡市立竹喬美術館、日本経済新聞社編『前田青邨展』、平成十三年(二〇〇二)、図版四六、八〇―八一頁。

(9) 前掲書、明尾圭造「浪速の町絵師―菅楯彦とその絵画表現―」、二六三頁。

【付記】掲載した新資料の材質寸法は次の通りである。《浪速文人図(下絵)》(卷子)、紙本墨画、縦28・3×横120・0センチメートル、《朝賀の人物(下絵)》(まくり)、紙本墨画、縦27・5×横24・1センチメートル、《女性像(下絵)》(まくり)、紙本墨画淡彩、縦27・5×横24・0センチメートル、《杯を挙げる崔宗之(下絵)》(掛幅)、紙本墨画淡彩、縦27・5×横24・0センチメートル、《一休と虎(下絵)》(掛幅)、紙本墨画、縦27・5×横25・0センチメートル。

【図版出典】図1、2、6、9、10は、鳥取県立博物館編『没後五十年 菅楯彦展―浪速の粹 雅人のこころ―』、平成二十六年(二〇一四)。他は筆者撮影。



图4 《浪速文人 (下絵)》(部分)



图1 《地ごく変》(部分)



图3 《浪速文人 (下絵)》(部分)

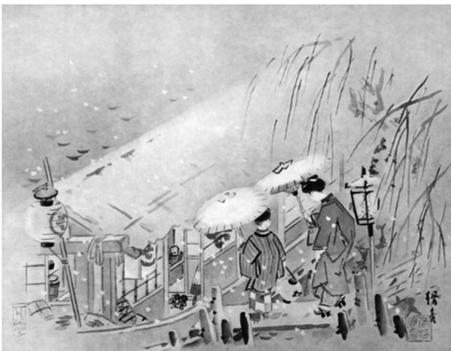


图5 《雪夜かき船》



图2 《浪速堀江市之側之図》(部分)

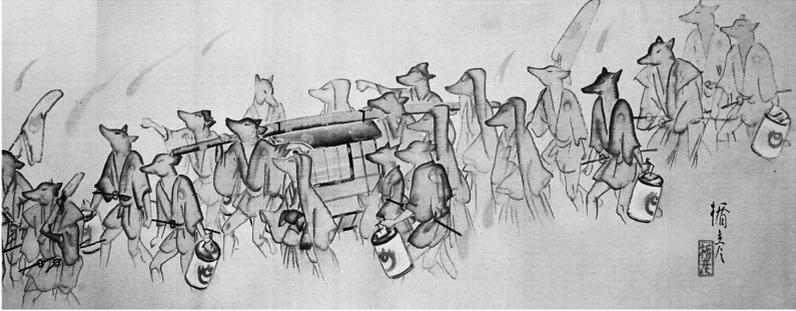


図6 《きつねよめりの巻》(部分)



図8 《朝賀の人物(下絵)》

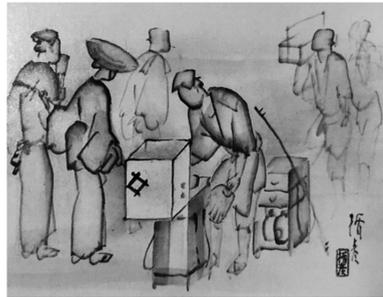


図7 《春宵宣行》(部分)



図9 《女性像(下絵)》



図10 《汝陽王逢麴車》



図13  
《金比羅船》  
(部分)



図11 《杯を挙げる崔宗之（下絵）》



図14 《神倉秋景》(部分)



図15  
《一休と虎（下絵）》



図12 《金毘羅船》



図16  
《楽器を奏でる人たち》(部分)