

論文

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——

田 野 葉 月*

1. はじめに

本稿では、中井宗太郎の理論がどのように実践され、制作として結実したのかを、麦僊の《大原女》(1915年)(図1)と《湯女》(1918年)(図2)の作品を例に挙げて考察していく。

麦僊が《大原女》《湯女》を制作するにあたり、桃山時代の絵画を研究対象に選んだその視点はどこから与えられたものであったのか。そこに中井の影響を認めることで、中井の執筆活動の美術教育者としての意義を見直す試みである。

中井の論じる対象範囲は広く、仏教美術から西洋近代絵画にまで及ぶ。昭和初期以降、日本の文化的固有性や純粋性に収斂していく論を展開するが、中井の真骨頂は大正期の生命という普遍性の追求であることは明らかである。

日本画の有する象徴性や装飾性が伝統的な特徴であることを論じた中井の理論は、麦僊らの近代日本画の創造に資したと思われる。なぜなら、とくに麦僊は古画の研究をよく行い、その成果を新しい日本画の深みとして再生することに努力していたためである。そして生まれたのが《大原女》《湯女》などの作品であった。

また作品として実践されただけでなく、日本画の革新を志した麦僊が、日本画の表現の限界に苦悩した際に方向性を示したという点でも中井の功績は大きい。絵画に人間の生き方そのものの投影を求める中井の視点は欠くべからざるものであった。

2. 中井宗太郎と土田麦僊

中井宗太郎¹は明治から昭和にかけて、京都市立芸術大学の前身、京都市立絵画専門学校(以下、絵専)の教壇に立ち、美学・美術史の講義を担当していた教育者であり、美学者であった。彼の最も記憶されるべき仕事は、京都における日本画革新運動であり、日本の近代美術史上にもその名を留める国画創作協会(以下、国展)の顧問として、理論的指導者を務めたことである。

中井は1909年の絵専開校と同時に着任し、四条派画家の教授陣が技術教育を重視する保守的な空気の中、西洋の美術理論の翻訳紹介や、美術思潮の体系的な啓蒙を図り、とくに第一期生への影響力は顕著であったとされている。その一期生とは土田麦僊、小野竹喬、村上華岳、榊原紫峰、野長瀬晩花(退学)、入江波光らであり、のちの国展創立メンバーを輩出することになる。彼らは1918年に国展を結成する以前に、無名会、黒猫会、仮面会、桃花会などの諸団体に参加しており、従来の枠に囚われない新しい日本画の創造に強い意欲を見せていた。これらの活動には洋画家も参加しており、明治時代に西洋から流入した表現や理論を摂取することが、彼らと同様に日本画家にも課題として考えられていたことがわかる。

中井の京都での活動の開始と思われるのは、『美』²の1909年8月号における「近代歐洲畫壇」という論文掲載である。また1910年1月の無名会では、近代思想が文芸美術に及ぼす傾向一般について講演をしたという記録が残っている。このように京都での西洋美術思想の紹介に努めるため洋書を手に入れ、それを自らの論文で引用し、また雑誌のコラムに翻訳や書評を掲載している。

キーワード：大正時代、中井宗太郎、土田麦僊、国画創作協会、桃山時代の美術

*立命館大学大学院先端総合学術研究科 2003年度入学 表象領域

それに並行して、東京帝大の卒業論文の対象にした仏教美術の研究も続けていた。京都を中心に栄えた文化として1890年代から注目を浴びていた藤原時代に、早速に関心を示し、その遺構である寺院の美術的顕彰のための論文を発表している。このように中井の研究対象は、その当初において古今東西にわたっていた。絵専で仕事を始めて十年が経過し、国展の活動も展開されていた1920年には、自らの研究関心を古代に偏重する傾向にあると感じていたようだ³。しかしその内容は伝統重視の姿勢を掲げているわけではなく、絵画のジャンルを超越した芸術の本質を見つけることが、中井の求めていた答えであったと思われる。

ところで、絵専一期生のひとりであり、国展の中心的存在であった土田麦僊⁴は、様々な絵画ジャンルを横断的に学習した画家として知られている。竹内栖鳳の塾以来ともに画家の道を歩んでいた小野竹喬が、理想郷をテーマとした山水画ではなく、西洋の風景画に見みられる自然のリアリズム表現を、日本画でひたすら目指そうとしていたのに比べると対照的である。麦僊は浮世絵の官能性、院体画の明澄性、西洋美術への関心も早い段階から示し、その学習の成果を積極的に取り入れた表現による制作をする。描く対象も日常生活から、風景、花鳥、そして舞妓と多様であり、貪欲な試みがなされた。

麦僊は、洋画家出身の田中喜作を中心に組織された仮面会に参加していた。田中喜作は渡欧経験に基づき、造形性を重視した純粋絵画を指向する芸術思潮を紹介した。またデカダンスの美という新たな価値を提示したが、その耽美的傾向は麦僊の中にほとんど根付かなかったとされている⁵。麦僊はむしろ中井の「人生派」の影響を濃く感じさせる言説を残している。麦僊にとっての制作上乗り越えなくてはならない壁とは、油絵具に劣る日本画の材料で如何に思い通りの表現を可能にするかということであった。日本画を棄てる覚悟までしながらたどり着いた答えは、材料とは表現上の手段に過ぎないものであり、精神を深めることが最も大事であるという、人間そのものの問題に帰した答えだった⁶。このような作家自らの主張は実践を伴うべきものであり、それはまさしく制作である。麦僊の作品が様々なジャンルの試みを見せるのは試行錯誤の跡であり、またその背景として彼に与えられた影響の多様な存在を感じさせる。

作家たちに様々な制作を可能にする視点が生まれたのは、古画の資料に恵まれた京都という環境と、麦僊のように天稟を備えながらも、積極的に研究材料を探し訪ねる努力があったのももちろんであろう。しかしそれまでの画塾の指導が円山四条派の粉本の模写であった事実を考えると、このような幅広い涉猟は驚くべき進歩である。そのような作画態度や観念の刷新を可能とした背景には、専門的な日本画家を養成するための新たな教育機関、絵専の存在と、そこで指導した中井の影響が考えられる。

3. 土田麦僊《大原女》(1915年)と桃山時代の美術の再評価

図1の《大原女》は1915年の第九回文部省美術展覧会(以下、文展)に出品された作品である。右双には三人の大原女が土佐派風の土坡を背景に描かれている。その人物表現はロダンのデッサンを参考にしたと言われるように写実的で、足の描線が定まらないまま何重にも引かれているのは、人物の動きまで描き出そうとしているかのようである。左双は金碧の地に、水車小屋とそこに留まる二匹の雉鳩や、竹藪、流れる小川、そして長谷川等伯を思わせる存在感ある一本の桜が両双に広がり描かれている。

この作品の解説には「桃山時代の障壁画を思わせる装飾性、華麗さ、豪放さ」という叙述が賦与されるのにふさわしい。桃山時代の絵画を中心とする古画に影響を受けているという評価は、1917年の『中央美術』に掲載された解説で既に決定づけられていたと言える⁷。また麦僊自身がこの作品が文展で三等を受賞したときのことを回想しながら、以下のように述べていたようだ。

今でこそ桃山芸術は一種の画壇の流行になって、どんな画学生でも一応、障屏画の写生や模写をしているが、当時(大原女を描いたころ)桃山を発見して来たのは僕が最初だった。『大原女』が出来るまで京都はもとより、東京にも新しい桃山を知っている者はいなかったのだ⁸。

ここには桃山時代の絵画の研究が麦僊の試みの一つであり、またそのことに自負を持っていたことが示されている。

この作品は1913年の《海女》における試みの失敗から生まれた作品だとされている。《海女》における試みとは、西洋の近代画の影響を受けた、具体的にはゴーギャンへの顕著な傾倒である。海女の姿態が正確なデッサンを欠いているという批判だけでなく、日本画の顔料を使って油絵の表現を試すという強引な手法が原因で、早い段階から剥落が始まったようだ。これは審査員からの酷評以上に、日本画の材料の限界を知ることになったという点で本人にとり大きな打撃であったであろう。そしてこの後、古今東西の芸術作品を資料とするべく渉獵が始まり、《大原女》もその一つという位置づけが先行研究により与えられている。上田文氏が指摘しているように、《海女》が日本絵具を持って洋画の方へ歩み寄ったのに対し、《大原女》は西洋画の表現を従来の日本画の伝統の中に融け込ませる試みであったと言える⁹。その伝統とは、一つには《大原女》に見られる桃山時代の美術である。

こうして麦僊から始められたと自負しているところの桃山時代の美術の研究は、1917年には円山四条派に代わる自由な態度として、独自の「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までの状況となった¹⁰。また翌年の『美術畫報』に掲載された画家の近況には、「桃山式」を学ぶ日本画家の様子が採りあげられている。

豪華壮麗な桃山時代の風が、日本畫家の間に喜ばれるのは、今始まったことでもないが、本年はわけて其の傾向が著しいようである。(中略) とにかく山樂の花鳥畫は、今の畫壇になかなか敬慕されて居る¹¹。

そしてこのような画家として、研究のために京都の寺院を訪れた大観や麦僊らのことが記されている。麦僊はその頃、智積院で襖絵の研究に従事していたようだ。彼は過去の一時期、智積院に住していたことがあった。故郷の佐渡から京都に出て智積院に預けられたが、画家になるべく出奔したという経歴があるのだ。それが桃山時代の美術の開眼へと自らを導いたと後年述懐している¹²。短い期間であったとは言え、身近に長谷川等伯の障壁画を見た経験は潜在的なものとして残ったのかもしれない。

麦僊がこれらの作品を制作した当時、桃山時代の狩野山樂、琳派の祖となる俵屋宗達や本阿弥光悦の作品に価値を見出し、顕彰をする動きが研究者たちの間で盛んになりつつあった。1909年大村西崖編の『東洋美術大観』は「光琳派」という章を設けている。豊臣時代以降の金碧障壁画諸作を「裝飾画」という流れの中に位置づけ、その文様化、想化、形式美における徹底は光琳に至り大成されたという視点から「光琳派」と総称している。またその際、裝飾性よりも絵画としても見るべき価値があるかどうかを評価の基準としている点に西崖の考えが見てとれる¹³。

これに対して京都帝大出身の福井利吉郎は、琳派を論じるには必ず永徳と山樂に遡る必要があるとしている¹⁴。同年の1915年の『京都美術』でも、光琳よりもむしろ光琳の芸術の祖となったとされる桃山時代の美術の記述に主軸が移っている¹⁵。この年は光琳二百年忌にあたり、光琳の顕彰が進んでいたが、海外に影響を与えた光琳の「裝飾性」に関心を払う西崖に見られるような態度から、より進化論的美術史の方向性が強くなったと考えられる。中井もまた琳派と桃山時代の美術を同じ様式の系譜として捉えている。『大毎美術』に連載していた「日本畫講話」の十一回目に「裝飾的繪畫の卷」という項を立てており、自らが「裝飾的繪畫」と考える範疇には、山樂、永徳の襖絵、光悦、宗達、下つては光琳、抱一の作風が含まれると定義する。また山樂を取り上げる理由として、この派の画家の代表者であり、最も偉大な画家であるため、山樂を理解すれば「裝飾的繪畫」の全容を明らかにできるからと述べている¹⁶。

ところで、琳派は現在では「美術史的な設定流派」¹⁷とされているように、狩野派や円山派の明確な世襲制とは異なる断続的に受け継がれた私淑による画系である。技法や図様、画題の共通性を指摘することにより、琳派が継承されていることを説明することはできる。しかしながら昨今では琳派という流派概念で一括りにしてしまうことの功罪を問う議論もなされている¹⁸。ゆえに、あくまで「画風」の伝承を基礎とする一つの流れとして捉えるため、芸術様式の特徴である「裝飾的表現」を共有しているかどうかという判断基準が提示されているのである¹⁹。つまり、本稿では麦僊を琳派や桃山時代の流派に属するということを論じるのが目的ではない。

近代日本画が古今東西のジャンルを問わず研究対象としてきたことを考えると、近代画壇における作家の試みが、特定の系統に属するという断定は不可能であり、徒勞に終る。作家自身が研究対象として何に関心を示していたのかを記した言説、当時における作家動向を紹介した雑誌、新聞記事、さらに美学者や評論家を通じてどのような思潮に取り巻かれていたかという思想環境、さらに修学事情が近代の作家の作品を分析する上で鍵となるであろう。

麦僊が桃山時代の美術を研究対象としたのも、京都での桃山時代の顕彰が背景にあると考えられる。

4. 日本、そして京都の文化的独自性の模索

明治時代の話に戻るが、日本の美術政策は1890年代に変化するとされている。日本が西欧列強との対等な関係を目指すために、自国の「美術史」の作成が始まり、日本固有の文化像を規定する作業が始まる。それは日本の独自性を主張するためでありながら、西洋の方法論が日本の美術史にももたらされたということであった。

そして京都には日本文化の伝統が息づく地、または文化財としての「古都」のイメージが求められるようになったことが指摘されている²⁰。平安後期に栄えた国風文化が、中国の影響を受けない純粋な日本文化であるという語りは、1895年の平安神宮創建により具体的に視覚化されたように、近代京都の再開発と整備の方針に現れてくる。さらに、もう一つの重要な京都における文化的タームは桃山時代である。日清、日露戦争による帝国主義の高まりの中で、海外進出をした先達として豊臣秀吉の存在がクローズアップされた。中井もまた1928年に「京都の繪畫」と題した論文で、桃山時代を「我國美術史上巖然たる一時期」として述べている。

秀吉、稀世の英雄として天下を掌握するやその豪華な性格は總てに反映し、一切の施設ひたすら華麗を欲した。この時畫壇に巨匠現はれ、時代の趣味に、最高の美的表現を與へたのが永徳であり、つゞいてその弟子に山樂があつた。永徳は（中略）自然を見ること忠實にしてその美を抽き出し、これを裝飾にまとめて、ここに寂光の美しき自然の姿を示す。私は永徳に於て、國民の心情は大陸文化より解放せられて偽りなくその明快にして雄健なる精神を現はすに到つた日本文化史上のルネッサンスを見るのである²¹。

「裝飾性」という特性で語られる桃山時代を「日本文化史上のルネッサンス」であるとする中井の視点は、安土桃山時代を含む応仁の乱後から江戸末期までを国風全盛時代とする江馬務の論考と照らし合わせると理解しやすい。元絵専講師で風俗研究家の江馬は、同書で「桃山時代には外教禁壓によつて、これより純日本風俗が發達することゝなり（中略）國風全盛時代を生じたのである。」²²としている。

近代の日本画が西洋の写實的表現に比べて裝飾化の傾向にあることを肯定的に捉えるため、その歴史的背景として安土桃山時代を福井利吉郎が論じている²³ことは、日本画の革新を図る中井にとっても重要な指摘と感ぜられたのではないだろうか。これはのちに述べていきたい。

桃山時代を日本のルネッサンスと解する論は日本美術の原点を国風文化に、そして日本画の古典を大和絵に求める。平安時代には主題に依拠した概念であった「やまと絵」²⁴は、漢画が日本にもたらされるに至り、漢画系に対する流派的使用のされ方が一般的となっていた。ところが、明治時代において日本美術の特性として概念化された「裝飾性」の本流が、「大和絵」であるという位置づけを与えられた。その大和絵を画法の上だけではなく、古代王朝文化の雅までも復興したという意味で、桃山時代は日本のルネッサンスと解されたのである²⁵。

幕末にも王政復古の思潮を支える国学の高まりと共に、大和絵の復興の気運が高まった時期がある。京都で活動していた岡田為恭ら復古大和絵派の画家は、有職故実の研究や古画の模写をし、大和絵の手法とモチーフにより「歴史画」を描く。国威発揚のために描かれるようになった元寇や秀吉の朝鮮出兵といった歴史事象であったが、大正期に大和絵の存在は再度見直されたと言える。しかしその際には題材として復活したのではなく、特性として導き出された「裝飾性」の概念から再評価されたと考えられる。その概念とは、近代において日本が西洋という他者に出会うことで、初めて自覚した「日本美術」の特性として理解されたものであった。

中井が絵専に着任した当時、1910年代の『美』に発表した論文には、東洋の中の日本という視点での語りが見られる。具体的には仏教美術を東洋で完結する美術だと捉え、その起源をインドに求める。岡倉天心やフェノロサが1880年代の奈良の宝物調査で、日本の古代仏教美術をギリシアに比定することが可能と考え、仏像に美術的価値を見出したことはよく知られている。しかし、その後の天心が日本の「伝統」の固有性と、東洋の美術を融合した独自性を導き出したとされていることと同様の視点を中井の論は想起させる。

中井は京都で栄えた藤原文化の社寺として、醍醐寺、法金剛院、宇治上神社、法界寺を紹介している。これらの

社寺は、中井が絵専に着任する前年に京都帝国大学で行われた史学研究会でも紹介されている。京都高等工芸学校教授の武田五一が藤原式の模範的遺構として平等院鳳凰堂について講演し、さらに醍醐三寶院、法界寺阿彌陀堂、平等院鳳凰堂の見学会も中心となって行っている²⁶。さらに中井は、浄土美術が国民固有の性情と一致したため、国民的美術になったという『美』掲載の論文²⁷で示しているように、京都における仏教美術の固有性を結論づけている。

中井は東京帝国大学での勉学を通して、日本の「美術史」の確立していく様を肌で感じていた。また絵専に着任してからは京都で展開されていた京都の文化的特性の研究に親しみ、自国の美術史への位置づけを行う大勢に無関心ではなかったことが、その論文からわかる²⁸。中井による桃山時代の美術の再評価は、日本の固有の文化への意識が第二次世界大戦へ向けてより高揚していく流れを背景としていると思われる。

5. 土田麦僊《湯女》(1918年)と近代日本画の革新

そもそも「装飾性」を日本美術に固有の特質として意識するようになったのは、1900年パリ万博におけるアール・ヌーヴォーの隆盛が背景にあるとされている。サミュエル・ビングやルイ・ゴンスたちジャポニストは、この装飾工芸における新革命の火付け役として、光琳の作品に見られる日本の「装飾性」に着目して紹介した。当時、西欧への輸出品としての日本の美術工芸に行き詰まりを感じていた人々は、西洋の動向に驚き、あらためて琳派の重要性に開眼させられた。東京では岡倉天心が、日本美術院の画家に対して琳派の研究を推奨する。

京都では、洋画家であり、渡欧後に京都高等工芸学校図案科へ招聘された浅井忠により実践的に琳派の再生が進められた。浅井の指摘で注目すべきは、省略したフォルムで装飾性を表現する光琳がドローイングの努力を惜しまなかったことを挙げている点だ。浅井は実物を写生することの重要性を説き、まず画を描いてから立案するという教育方針を持っていた。洋画の手法である写生に基づく観察を、図案制作にも生かしていたと考えられる。写生をした上で、図案にするには線を統一し直し、調和を失わないことが大事であり、その線としてはとくに琳派の線が適当であり、優れていることを説いている³⁰。

このように描線に着目した論考は、中井にも見られる。1914年の論文「日本畫の線と其の歐洲美術に與へし影響」では、日本画の特徴として「象徴的」であることを挙げ、その特徴は日本画独特の「線條」を用いることで表現されると述べている。また、古代の絵巻から絢爛なる光琳、抱一を含む日本のあらゆる絵画の生命は、日本画の「線」にあるとまで言切る。中井によると、西洋画に比べると単純な様に見える日本画の線條は、

複雑なる自然の中から自己の心靈に共鳴を覺ゆる靜寂な幽雅な超絶的な線條を描き出してこれを描寫に移した³¹

ものなのである。このように、琳派の装飾的な側面だけに目を向けるのではなく、自然の単なる写生を超えた象徴的な線を古来からの日本画の要素として捉えることで、琳派も含めた日本画の普遍性を中井は追求したのだと考えられる。

図2の土田麦僊の《湯女》は1918年の第一回国展に出品された記念すべき作品である。二曲一双の全体を覆い尽くすように松と藤の花が描かれている。木陰には雉のつがいと小さな滝、また遠景として山並みと空も描き込まれている。そして人物は二人配されており、湯女が官能的なポーズで横たわっている。もう一人の方は三味線を爪弾く手元が垣間見えるだけである。人物には初期風俗画、浮世絵の研究の跡が見られる。

この作品に関しても、桃山の気分や土佐派の研究に基づいているという評価が発表した年に与えられていた³²。麦僊自身も《大原女》(1915年)以来の自らの道程を確かめるために、「桃山時代の様な大様な松と藤の花を背景に」して描きたいと考えていた³³。桃山時代の美術の学習によって自らの芸術を深めてきたことを示すのを目的とした作品と位置づけており、長らく構想を抱いてきた《大原女》からの一連の作品という見方をしていたようだ。

鎬木清方が1917年『中央美術』の「土田麥僊論」で評しているように、麦僊の描線には円山四条派風の伝統に固執したものがあつた。しかし《三人の舞妓》(1916年)に至り古い技法から脱した優れた描線となり、また《大原女》(1915年)以来の古画の学習がそこに深みを加えつつあることが注目に値すると評価している³⁴。

麦僊は古今東西の様々な試みを通して、日本画の絵具で表現できることの限界を《湯女》制作の頃には知悉していたと思われる。それと同時に、「自然を寫すといふ事は已に自分の心の窓を透した自然である。だから嚴密なる寫實畫はあり得ない」と考えるようになり、日本画では難しいと思われる写実に徹した表現を追求することよりも、「人間そのもの、精神の深さを求め」ることによって日本画を生かし得るという自信を表明している³⁵。

そのために「ある解釈をもった表現の方法」を選び、日本画での思い通りの表現を可能とする「最も必然的な線」を解決策とした³⁶。《湯女》は、中井の論じるところの日本画の特質である線條の追求を、桃山時代の美術を研究対象とすることで近代日本画に再生する麦僊の試みの一環であったと位置づけることができよう。

この麦僊の解決策に寄与したのは、中井の以下の論考であったのではないだろうか。中井は1913年の論文³⁷で次のように述べている。表現主義派は印象派と異なり、自然を忠実に描き出すだけでなく、自然の核心である生命を主観的に表現するため、装飾的に描き出す形式である。具体的には「色彩を單純化し、複雑な線條を主な荒い線に要約」する方法をとることで、主観的な人格の表現を可能にしたのである。京都の日本画家たちが画材の差異を超えて西洋の芸術を受容し、如何にして近代にも通用する新たな日本画の概念を創造するのかという探求に対する答えを提示しようと、中井もまた模索していたことをこの論考は示している。

6. 中井宗太郎による「装飾性」の再評価

京都では1915年の光琳二百年忌事業における講演会で、光琳の人と芸術に焦点を当てる視点が盛り込まれており、近代的な光琳論が展開される契機となったことが玉蟲敏子氏により指摘されている³⁸。この頃から光琳を語る際に、琳派を逆輸入した1900年当初には見られなかった新たな解釈が生まれた。それは、「精神」を描いた画家という扱いは見られるようになり、「装飾」という言葉を用いるのではなく、「精神性」のレトリックによって「応用芸術」よりも上位の「美術」としての位置づけを光琳に与えようとするものであったそうである。

中井は1918年に『中外美術』に発表した「西歐人の見たるわが装飾畫」という論文で西歐と日本の装飾畫に対する考え方の違いを説明している。日本では応用芸術とされている装飾畫と繪畫は境界線を引かずに発達してきたという視点は、日本の繪畫に当時突きつけられることの多かった問題点である装飾的な傾向が強いという指摘に対する反論であると思われる。

古土佐派の繪畫を惹起せしめるやうな單純化、殆んど象徴的の趣があ（る）が、併しその中には生命が躍動し呼吸して居る、³⁹

という発言からは、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ことで、宗達に芸術性を認めていることがわかる。この論文の末尾には「ビニヨンより」と記されており、ローレンス・ビニヨン⁴⁰に依拠した論であることがわかる。

琳派の表現が自然に基づくという見方は、先述したところの、浅井が光琳に倣い、立案する際に自然の写生を重んじたことと同じ視点に立つ。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とも言える。

中井は桃山時代の名匠として狩野山楽について1920年に『美』で論じている。桃山時代の特色は、この時代を出現させた豊臣秀吉に依拠し、華麗雄大であったとする。山楽はこのような時代に活躍し、その画は装飾的精神に基づきながらも自然を失わなかった点が偉大だと評価する。その表現方法は、自然の

精神を確乎と掴みながら、之を装飾的精神に溶解するため單純化した。即ち生命を活躍さる形を強調して、煩はしく無用の細部を切り棄てられた⁴¹

表現である。これを可能とさせたのは、彼の人格が狩野と土佐を一つにするほどの能力を有したからであると中井

は考えている。また山楽の芸術は、浮世絵、光琳、抱一らを含む「装飾絵」という新たなジャンルを生み出すほどの影響力があり、山楽とは「我國近代藝術を生み出した偉大なる名匠の一人」で、その芸術は現代の芸術家が、先覚者として学ばなければならないと結んでいる。

ところで秀吉が大陸進出を計画した雄大な人物であったとする語りは、先述した秀吉を顕彰するための視点と同じである。この論文からは、中井が同時代の思潮に敏感であったことがわかる。それは中井の言論に触れていた絵専の学生や、彼に指導を仰いでいた画家たちにも影響を与えたであろう。しかしながら中井の真骨頂は、二つの論文に見られるように、「生命」の現れた作品こそが藝術としての価値を与えられるのだとする考えである。中井にとり、琳派や山楽といった個々の対象は、自分の示したい芸術論の具体例に過ぎなかったと言える。

7. 「生命論」

1919年、当時国展の顧問を務めていた中井宗太郎は、その機関誌的な存在であった『制作』において、次のように語っている。

藝術家の本當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顯現し、現象のうちから本體を、假象のうちから實在を、物質のうちからたましいを顯現する所にある⁴²。

「生命」や「たましい」と言った語が並ぶこの主張に実践面からの応えが返ってくる。

然かも花を描く場合にも、客觀の花を描くのではあるが、その美は、自己の内に存在するので、美は花に存するよりも寧ろ筆者の自己の内にその生命を有して居るのであります。勿論此の場合に、内在の美といふのは、舞妓の有する人間性について、種々觀察するといふ意味でないことは、前に述べた處によつて判然しませう⁴³。

これは、麦僊が同年の12月に「内在の美といふこと」と題して、『美術畫報』誌上で語ったものである。「舞妓の画家」と評されるようになる麦僊が、対象の人間性よりも自己の内部に目を向けていることを、その制作過程を通して明らかにした言であり、その意味でも重要である。しかしここで強調したいのは、中井の発言との距離の近さである。

中井宗太郎は近代科学がもたらした進歩を認めながらも、物質享楽主義や生存競争を引き出すなど、その精神生活に与えた影響を憂慮する⁴⁴。20世紀初頭の思想界では、科学の存在しない時代に逆戻りすることは愚であり、科学から目を背けるのではなく、克服するために共存していくという方向性が模索されていたとされている。その原理として「生命」が持ち出された。

鈴木貞美氏⁴⁵によると「生命主義」とは、明治時代の立身出世を目指した時代から大正時代に入り、知的エリートが哲学、芸術などの広い教養を身につけることで個人の人格を高めようとする時代背景において生まれてきたとされる。彼らは客觀的真理の追究という自然主義の姿勢をとるのではなく、主觀的な内部の觀察による「生命」の發現を至上のものとし、その表現を芸術に求めた。

このような考え方は、第一次世界大戦後の民族自決に始まり、第二次世界大戦への社会情勢の変化の中で消えていったとされる。なぜなら、生命や宇宙という普遍的な捉え方は、ナショナリズムの高揚により、日本の特殊性を論じる潮流に呑み込まれてしまったからである。先述したように、中井も昭和初期には国粹主義的な片鱗を覗かせようになるが、大正期に展開した生命論こそ彼の真骨頂と言える。

中井は欧米の思想と作家の紹介を『美』に掲載することに努め、1912年にはルイス・ハインド⁴⁶を紹介している。1911年に出版されたハインドの著作『後期印象主義者たち』(THE POST-IMPRESSIONISTS)は美術関係者の間で話題になったようだが、中井はその翻訳⁴⁷が1913年に出る前に、ハインドの論を採りあげていることになる⁴⁸。中井はこの『美』における論考を発表して以降、急速に「人生派」としての論調に傾斜していく。中井は海外の批評家の本を多数入手していたようで、『美』で紹介している言説は多岐にわたる。しかしその後の中井の持論の方向性

を決定するほどの影響を与えたのは、ハインドであると思われる。

中井は「宗教と哲学と道徳の光なき世に私は藝術に生命を求む」として、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」という考えに同調しながらも、自分と異にする点を挙げ、自らの意見として

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。又なければならぬ。全人格が自然に達してその藝術は見る者の心の心核に響くのである。

と主張している。

ハインドの言う“芸術は「生命」の表現である”という観念は、中井にとって既に自らの意見として形成されつつあったということが言えるであろう。またその主張はより純化されている。つまり、自己の精神生活が芸術に投影されるために、「藝術を生かすのも、殺すのも作者の心境一つ」⁴⁹であり、自己が強く生き、深く生活することを芸術を志す者に求めるのである⁵⁰。

1910年に創刊された雑誌『白樺』は、生命論の先鋒であったようだ。この『白樺』は西洋画壇事情をいち早く紹介し、画家や研究者たちに大きな影響力を持っていた。それは洋画家に限らず、日本画に関係している者も同様であった。国展の画家たちも『白樺』を定期購読していた。彼らは複製版画を通して西欧近代絵画に触れ、西洋絵画の展覧会には足繁く通い、同時代の世界的な美術潮流に敏感に目を配っていたと思われる。このような読者を有していた『白樺』に、1910年11月、ロダンの特集号が組まれる。鈴木氏によると⁵¹、ロダンは生命の表現者として高く評価され、彼の彫刻が自然の本質に潜む神秘的な「生命」の表現であるため新しい宗教の役割を果たすという見解が付された。

中井はロダンを『美』で1912年に初めて採りあげている。中井はロダンを芸術家の偉大な模範像として捉える。以下はそのロダンの言葉を中井が引用している部分である。

まことの藝術家は信仰ある宗教家である（中略）まことの藝術家は自然の眞理を表現し單に事物の外面に止まらずして内面を傳へなければならぬ。（中略）箇々の形式を一般に通ずる形とし徹底的に生命を賦與する力ある藝術家は又宗教的情緒を惹起さしめるのである⁵²。

同じ論文の中で中井は「藝術と宗教とはその根蒂に到れば一つである」とし、その理由として、芸術に以下の定義を与えている。

自然の根蒂に透徹して實在の姿を把握せなければならぬ。智識の下に奥深く歩むで、自然を誤りなく観ると共に神秘迄も進まなければならぬ。（中略）自然現象の裡に働ける宇宙の力を神として崇拜祈願した所に超絶の力に依據する信がある。この心は亦藝術の心である。

しかしながら、現代の芸術にはその追究がまだ欠けているため、さらなる努力を中井は求める。なぜならば、芸術家の尊き努力とは、芸術家の尊き心境を鑑賞者に理解させる「藝術滲透力」となるからである。中井と同じ意見が表れているロダンの言葉がさらに挙げられている。それは、たとえ古代の作品であっても、名匠の血を流すような苦心の努力が滲透の力となっている作品ならば、現代にまで感動を伝えるのだという趣旨の言葉である⁵³。この考え方は、単なる模倣には止まらない、新しい芸術制作における古典研究の生かし方を示唆している。

これらのロダン論が「白樺派」とその周辺に形成されていたとするならば⁵⁴、中井宗太郎もその一人として認識することができる。中井が自らの雑誌のように中心的編集者として刊行し、国展の機関誌的役割もした『制作』も、『白樺』との影響関係を指摘されている。東京の美術界の動向や雑誌に目を配り、絵専の学生たちに最先端の情報を伝えるため、紀要『美』に自ら翻訳したものを掲載するなど、啓蒙に努めた中井の教育者としての姿が浮かぶ。このように中井は、大正期に展開された、芸術を自己の内面の要求から生まれるものであるとする考えを京都に根づ

かさせたのである。

8. おわりに

官展の審査基準に惑わされない、「新しい自己の藝術を樹立しよう」と結成した国展の開設当初から、様々な批判が寄せられることは麦僊の想定内であった。しかしそのような麦僊でさえも次第に煩悶を深まらせることとなった。「美は無論内なる自分である」としながらも、自然を凝視することや、人間としての生き方で制作上の問題が解決するのか、という疑問にさいなまれるようになる⁵⁵。それは作家たちが抱えていた実際の制作上における悩みと、美学の視点から述べる中井の論理との乖離を示すものであった。芸術家の生き方に全てを求める中井の論理では、もはや国展の作家たちを支えることはできなくなった。

しかしながら、日本画の革新に果たした中井の役割は見過ごされない。古典や西洋といった個々の研究対象に画家の目を向けさせるだけではなく、ジャンルや洋の東西を超えた普遍的な美の基準を論じた。その受容力は、麦僊の多様な試みを支えたであろう。桃山時代の美術の再評価においても「装飾性」に止まらず、「生命力」の概念を見出すことによって、引き写しに終始しない可能性を導き出したと言えるのではないか。

麦僊は1915年第九回文展に《大原女》を、1918年第一回国展に《湯女》を出品し、桃山風の豪華な装飾性に溢れる一連の制作をした。その背景には、自身の環境による制作動機が示唆され、元から強い関心を抱いていたというだけでなく、京都の論壇での桃山時代の再考という状況が出現していたのである。

中井宗太郎は西洋はもちろん、日本の東西各地で議論されている美術思潮を網羅することに務め、絵専の学生たちへの思想の導入を試み、京都画壇の日本画家の制作を牽引した。中井の功績の大きさは、土田麦僊らの制作として結実したことにこそある。

注

1 中井宗太郎 1879（明治12）—1966（昭和41）年。

中井は京都市の商家に生まれた。姉は梅園という、上村松園の姉妹弟子の画家であった。家業は傾いており、遅れて東京の第一中学校に入学することとなった。1902年に金沢の第四高等学校文科哲学及其他に入学する。当時、四高では西田幾多郎が教鞭を執っていた。1905年に東京帝国大学哲学科・美学美術史に入学、さらに同大学院に進学した。ケーベルに大きな影響を受けたことが指摘されている。そして1909年4月に絵専講師に着任し、京都に戻ってくる。彼の業績で最も重要なのは、1918年1月に発会し、1928年7月に解散した国画創作協会の顧問を務めたことである。1942年絵専の校長に就任し、戦後改称された京都市立美術専門学校の校長を、1949年の学校改革騒動により退職するまで勤めた。また1947年から1960年にかけては立命館大学で教鞭を執り、日本史学を担当した。また亡くなる前年には日本共産党に入党するなど、最期まで精力的な思想的活動を見せた。

2 絵専・美工（京都市立美術工芸学校）の紀要で、1909年7月に発刊された。

3 中井宗太郎「東洋美術に對する一つの疑問」『美』、1920年9月。

然るに我達は單に東洋精神の傳統の中に、まじりけなしに育つたのではなく、西歐文明に強く影響されてある。斯様にして自分等の中には東西兩洋の文化が混合或は葛藤してゐるとすれば、單に東洋藝術の傳統にのみ満足することが出来やうか私の疑問はこゝにあり、私の解決せんとする要點はこゝにある。

このような発言や、西洋の絵画表現の表面的な模倣態度を批判していることを考え合わせると、中井は東洋美術と西洋美術に甲乙をつけることはもちろん、単なる折衷を求めていたのではないことも明らかである。

4 土田麦僊 1887（明治20）—1936（昭和11）年。

5 島田康寛「大正期芸術思潮の中の麦僊」『土田麦僊展』、東京国立近代美術館、1997、27頁。

6 拙稿「中井宗太郎と国画創作協会」『京の美学者たち』、晃洋書房、2006。

7 古川修「ロマンチスト土田麥僊」『中央美術』、1917年12月。

『大原女』に於て尤もこの種々の技巧の研究を示してゐる。櫻は山樂を、土坡は土佐を、人物には四條風に近代洋畫をとり伴大納言繪卷や石山寺緣起やの活動をとり入れ竹は山樂に行き小鳥は四條、水車小屋を後期印象派に、緑青と金地との對照は宗達を行き、全體にどつしりした心持を出してゐる。

8 竹田道太郎「国画創作協会」『画壇青春群像』、雪華社、1960、63頁。

9 上田文「土田麦僊「大原女」図考—京都画壇近代化の方向を探る—」『美術史を愉しむ—多彩な視点—』思文閣出版、1996、464頁。

- 10 瀧精一「現代畫と古畫の復興」『美術畫報』第41卷1号、1917年11月。
- 11 「畫界近信」『美術畫報』第41卷11号、1918年9月。
- 12 土田麦僊「斯くして畫家に」『塔影』第10卷7号、1934年7月。
さうした關係から、智積院の櫻紅葉の襖繪などに、いつともなく親しみが出來、夫れが縁で桃山の障壁畫の偉大さに引込まれて行く緒になつた。天球院にも智積院から随分通つたものだ。後年文展に「大原女」を出したりしたのも、そんな事が下地を爲してと思ふ。
- 13 大村西崖編『東洋美術大観』、審美書院、1909。裝飾画の一派として光悦より宗達を経て光琳に至る流れを「光琳派」と称している。そして光琳派は西洋の裝飾術に与えた日本の影響力のうちで最大のものであり、さらに純粋な国風の絵画とは土佐派以外には光琳派が挙げられるのみであると述べる。
- 14 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。
- 15 岡本橋仙「光琳と永徳山樂」『京都美術』36号、1915年8月。智積院や醍醐寺三宝院の金碧屏風を見れば、宗達、光悦の画風が桃山芸術の精神に由来していることを悟れるとしている。またその桃山時代の代表として永徳、山樂を挙げる。
- 16 中井宗太郎「裝飾的繪畫の卷」『大毎美術』、1925年4月。
- 17 「光琳派」『国史大辞典』、吉川弘文館。
- 18 安村敏信「琳派なんて本当にあったのか？」『美術フォーラム21』創刊号、醍醐書房、1999。
- 19 古田亮「琳派からRIMPAへ」『琳派 RIMPA』、東京国立近代美術館、2004。美術史に琳派の位置づけを図る試みは現在でも続いている。2004年に東京国立近代美術館で開催された『琳派 RIMPA』展は、東京画壇における近代の琳派再生が検証されている。
- 20 高木博志『近代天皇制と古都』、岩波書店、2006。桃山時代の美術が大正時代の京都において顕彰されるようになったという視点は、高木先生の御教示による。
- 21 中井宗太郎「京都の繪畫」『近畿京都』、刀江書院、1928年11月。
- 22 江馬務「時代と風俗」『近畿京都』、刀江書院、1928年11月。この論は、文化史上の「桃山時代」が政治史上の「安土桃山時代」つまり織豊政権のうち豊臣秀吉の時代と重なると考え、禁教令が出た後に限定して言及されているとしなければならない。
- 23 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。
- 24 江戸時代後期に「大和絵」の表記になる。
- 25 同時代の文学にも桃山時代を題材としたものが生まれている。それらはキリシタンに関心を寄せ、南蛮文化の異国情緒に注目し、題材としている。例えば北原白秋の『邪宗門』(1909年)芥川龍之介の『煙草と悪魔』(1917年)等である。桃山時代を大和絵の復活という面だけではなく、このような視点も存在したということは確認しておきたい。
- 26 武田五一「平等院の裝飾模様就きて」『史学研究会講演集 第一冊』、富山房、1908年9月。
- 27 1917年10月より四回にわたる『美』の「浄土美術の研究」連載による。
- 28 日本の美術史の確立は、東京美術学校での岡倉天心による「日本美術史」講義の受講ノート(1890年)が最も早いものとして知られている。京都で美術史が語られるようになった早い例は1895年の『平安通誌』である。この絵画史担当は大村西崖であり、その記述には天心の影響が見られるとされている。(吉田千鶴子「西崖日記」『近代画説』8、1999。)彼は東京美術学校で天心の講義を受け、同校を卒業した1893年からの二年間、京都市美術学校の教諭として京都で活躍していた。ゆえに中井が絵専に着任した1909年には、京都で語られる美術史には東京で確立された美術史が既に反映されていたと考えられる。
- 29 『日本のアール・ヌーヴォー1900—1923 工芸とデザインの新時代』東京国立近代美術館、2005。
- 30 浅井忠談「図案の線に就て」『小美術』1-4、1904年7月。(「文献再録」『浅井忠の図案展』愛知県立美術館、2002。)
- 31 中井宗太郎「日本畫の線と其の歐洲美術に與へし影響」『京都美術』33号、1914年10月。
- 32 齋藤興里「國畫創作協會展覽會評」『中央美術』、1918年12月。
同じ土佐風にしても文展などのその様に土佐繪其の儘を繰り返して居るのは異ふ。目的に對する手段として土佐風のやり方が選ばれて居るのだから凡ての點の上に自由がある。
- 33 土田麦僊「4月22日付 野村一志宛書簡」、1916年。(「年譜」『土田麦僊展』東京国立近代美術館、1997。)
- 34 鑄木清方「麥僊氏の藝術」『中央美術』、1917年12月。円山四条派の肥瘦のある線が抜けないのは《鳥の女》(1912年)の単純化された描線においてもであった。しかし《海女》(1913年)と《散華》(1914年)においては内容を語る線条となり、《三人の舞妓》(1916年)に至り、ルノアールを線で語ったような優秀なものになったと評価する。
- 35 土田麦僊「日本畫に就ての雜感」『制作』1-5、1919年4月。
- 36 前掲注9、466頁。
- 37 中井宗太郎「主觀の藝術」『美』、1913年6月。
- 38 玉蟲敏子『シリーズ近代美術のゆくえ 生きつづける光琳イメージと言説をこぼす《乗り物》とその軌跡』、吉川弘文館、2004。近代において東京と京都では異なる光琳のイメージが生まれ出されたようだ。東京では三井呉服店による光琳模様の復活という、都市の消費者

のデザイン需要に応える側面があり、そこに江戸琳派以来の光琳愛好や、西欧から逆輸入した新しい光琳のイメージが入り込み併存していた。

- 39 中井宗太郎「西歐人の見たるわが装飾畫 光悦、宗達及光琳」『中外美術』3-5、1918年。
- 40 Robert Laurence Binyon : 1869-1943年。英国の詩人、美術史家。東洋美術の権威。玉蟲氏によると、中井の論はおそらく、ピニョンの*Painting in the Far East* (1908年)における光琳に生命感と生命力を見出す光琳観を踏まえているとされる。
- 41 中井宗太郎「狩野山樂の藝術を論ず」『美』、1920年2月。
- 42 中井宗太郎「神と人との藝術—佛敎美術の本質」『制作』、1919年2月。
- 43 土田麦僊「内在の美といふこと」『美術畫報』、1919年12月。
- 44 中井宗太郎「近代文明と美術」『美』、1911年1月。
- 45 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』日本放送出版社、1966。
- 46 Charles Lewis Hind : 1862-1927年。美術史家。
- 47 木村莊八による翻訳が1913年8月に『現代の洋画』に掲載された。
- 48 ハインドの紹介は、「藝術と藝術家」『美』(1912年1月)と「主觀の藝術」『美』(1913年6月)に見られる。中井は典拠としたハインドの著作名を記していないため、*THE POST-IMPRESSIONISTS*に依拠したのかは不明である。
- 49 中井宗太郎「生きる芸術と死ぬ芸術」『美』、1913年7月。
- 50 中井宗太郎「人生批評の畫家」『京都美術』27号、1913年4月。時代の反逆児と呼ばれ、十九世紀末の頹廢的な女性を描いたフェリシアン・ロップスを採りあげたものである。彼は觀察に基づく真相を示すのが目的ではなく、頹廢した人生に対して批評を加えているのだとする。中井によると思想のない名作など存在せず、「深く觀、深く感ずるには強く深い生活が必要である、強く深い生活は深奥な思想と熾烈な感情の生活」であるとしている。
- 51 前掲注45。
- 52 中井宗太郎「藝術と宗教」『美』、1914年10月。
- 53 中井宗太郎「藝術の滲透力」『美』、1915年2月。
- 54 毛利伊知郎「1910年代の彫刻—ロダンの受容」『20世紀日本美術再見(1) 1910年代：光り輝く命の流れ』三重県立美術館、1995。『白樺』その他の、間接的な情報によって、村山槐多や村上華岳がロダンに関する知識をつけ、言説を残していることが指摘されている。
- 55 土田麦僊「日本畫に就ての雜感」『制作』1-5、1919年4月。



図1 土田麦僊《大原女》(1915)
紗本着色 四曲一双 各175.8×374.4cm
所蔵 山種美術館



図2 土田麦僊《湯女》(1918)
絹本着色 二曲一双 各197.4×195.6cm
所蔵 東京国立近代美術館

Sotaro Nakai's Movement of Ideas during The Taisho Period: Analyzing the Practice of Bakusen Tsuchida.

TANO Hatsuki

Abstract:

Sotaro Nakai specialized in aesthetics and art history at the Kyotoshiritsu Kaiga Senmongakko (Kyoto City Professional School of Painting) from 1909 to 1949. His students organized, in 1918, the Kokuga Sosaku Kyokai (The Association for The Creation of New Japanese-style Painting), which played an important role in modern Japanese art and aesthetics. Nakai not only turned their attention to individual subjects related to the classics or to the West, but he also searched for the universal basis of beauty— how to draw, how to live. This approach inspired Bakusen Tsuchida, a member of KSK, who tried to create a new style of Japanese painting from various experiments. Instead of focusing on the Kano school, the mainstream faction of painting circles in Tokyo, Bakusen chose the Hasegawa school of the Momoyama period as his object of study. Bakusen's position probably arose from the context of Nakai's hopes for a Japanese Renaissance in art inspired by Momoyama classics. Nakai strived to pick out the decorative elements of Momoyama period paintings that gave expression to the universal idea of "Life" and encouraged his students to project their own lives onto their works.

Key words : Modern Japanese art history, Japanese-style painting in Kyoto, Taisho period

