

# 近代日本画と西洋美術思潮との接点

—耽美主義・未来派・プロレタリア・アート—

菊屋吉生

The Contacts of Modern Japanese Style Paintings and Western Art Trends  
—Estheticism, Futurism, Proletarian Art—

Yoshio KIKUYA

(Received September 26, 2003)

## はじめに

ここでは近代日本画の歴史的な様相を、その考察の俎上に乗せるわけであるが、とくに日本の近代美術におけるいわゆる「日本画」と呼ばれるジャンルと、とりわけ近代以降、次々と押し寄せる欧米の新しい美術の考え方（西洋美術思潮）との歴史的な流れにおける出会いと接点について言及してみたい。さらに時代的には、そうした欧米近代美術に関わる新思潮の流入の加速度が一段と増した大正期から昭和初期までの時期に焦点をあてて、それらと日本画との関わり合いの様相について検討してみたい。とかく、江戸期以前の伝統絵画との関連を思い浮かべられやすい日本画であるが、実は近代以降、各時期における西洋の新思潮の影響を受けた最も先鋭な絵画運動ともかなり明確な形で関連を見出すことができ、ここではこれまであまり指摘されてこなかった近代日本画と、それら大正期から昭和初期にかけての西洋の新しい絵画思潮などと連動した運動（とくに当時のいわゆる新興絵画運動、あるいは前衛絵画運動など）との関係を、ある程度明らかにできればと思う。

そこでこの小論では、まず近代におけるところの「日本画」なるものの実相（当然「西洋画」なるものとの対比になるが）について述べたのち、明治末期から大正期における「日本画」と「洋画」の接近について、そしてさらに大正期から昭和初期にかけて日本に流入した西洋からの新しい美術思潮をベースとして起こる美術の新動向を具体的に3つの様相に整理して述べてみたい。その3つの様相とは、①耽美主義、②未来派、③プロレタリア・アートであるが、むしろこの時期流入した西洋美術の新思潮はこれらだけではなく、もっと多くの表現形式や思想が流れ込み、混在とした様相を示していた。ただ、ここに記した3つの様相は、これまでの近代日本美術史においては、おしなべて洋画（油絵）との関連で叙述されてきていて、日本画との関連に限って述べられたことはほとんど皆無に近かった。しかしこの時期、日本画家たちのなかにもこうした新興芸術運動に積極的に関わろうとした者もけっして少なくはなく、むしろそれらの動向の中核に位置して、大きな役割を担った者もいる。ここではそうした個別の活動にも留意しながら、当時の日本画の先鋭な部分と当時の西洋の新美術思潮に呼応して興ったいわゆる新興美術との接点を探ってみたいと思う。そしてこれら大正期の日本画の前衛が、昭和期の日本画の新しい動向にどのようにつながっていくのかも考察してみたい。

## 1. 「日本画」をめぐる現状について

平成15年3月に横浜の神奈川県民ホールにおいて、シンポジウム〈転位する「日本画」—美術館時代がもたらしたもの〉が開催された。<sup>1)</sup> 2日間にわたるシンポジウムは、4部構成となっていて、第1部がキュレーター、第2部が研究者・評論家、第3部が作家、第4部が総合と分かれて、1980年代半ば以降、とくに「日本画」とその周辺とのクロスオーバーな状況とその分析についてそれぞれ熱い議論が展開された。筆者は初日の第1部キュレーター部門のパネリストとして山口県立美術館の学芸員時代に手がけた展覧会「ニュー・ジャパニーズスタイル・ペインティング—日本画材の可能性」を中心に、自らの体験的な話を中心に発表した。

ここでは、日本の近代において生み出されたカッコ付き概念としての「日本画」の様相が、とくに1980年代半ば以降、大きく転換したとの認識のもとに、それが単なる変化、変異、変容といった言葉で捉えるようなものではなく、その内からも外からも作用するもの、接近するものの影響を受けながら、その位相を転換させたとして、「転位」という概念で捉え、それがどのように転位したのか、またその転位の在り様がどのようなものであったのかについて、その歴史的本質をふまえながら熱心に議論したのだった。キュレーター、研究者、評論家、作家と各方面の関係者を登場させたのも、そのことが一所で急に起こったのではなく、同時多発的にまた相乗的に盛り上がったことを丹念に検証したいがためであったのだろう。

またここでは、単なる歴史的な検証だけでなく、現状の読みと将来の展望についても、それぞれ異なる意見が提出され、膠彩画としての特質を全面に出すことの重要性（古田亮）、日本画が本来的にもつその概念の曖昧さを逆手にとって、日本そのものを方法化しようという戦略（北澤憲昭）、日本絵画のハイブリット性（異種交配性）、日本画、洋画、現代美術など相互の混交や曖昧化、そしてそれらが無化された現状の認識、あるいはそれらを圧倒する非実体化した情報というもののパワーの予感（堀浩哉）といった、きわめて刺激に満ちた意見や指摘、あるいは分析が披露された。

そしてこの議論の基点にあるのが、「日本画」という概念の歴史的特異性であり、「日本画」イコール「伝統絵画」という図式の無意味性が、改めて近年確認されたということであった。

このことを明確に指摘したのが、このシンポジウムの仕掛け人でもあった北澤憲昭が著した『眼の神殿』<sup>2)</sup>であり、また『「日本画」概念の形成にかんする試論』<sup>3)</sup>であった。

北澤はこれらのなかで、「日本画」なる言葉の使用のルーツをたずね、とくに明治10年から20年代にかけてこの言葉が一般に定着していったことを指摘し、この時期が日本の国家政策の転換点にあたり、そのこと自体が「日本画」の概念が一般化する大きな要素になったことを述べたのであった。つまり、明治初期の極端な欧化政策の反動として、このころ国粋主義が台頭してくるが、ここには新しい統一国家としての日本を、国民にあえて強く意識させる必要性が生じたとするのである。そうしたなかで、ことさら日本という言葉を使用する新語が多く生まれ、「日本画」という言葉も流通していった。端的にいえば、「日本画」という概念の成立には、国民国家の創成と統合という大きな理念が働いていて、まさに同様な理念のもと成立されようとしていた「日本美術」という概念と平行な形で一般化していったというのだ。

要するに、ここには国民国家のイメージを形成するため、ことさら日本という言葉を用しようという明治政府の強い思惑が存在していたといえる。そして「日本美術」、そのなかの「日本画」という言葉は、こうした政治的な背景のもと、西洋の新しい概念である「美術」が社会の「制度」として組込まれていく過程で、その「制度」の日本そのものを象徴する概念として

一般にも流通していった。したがって、この「日本画」なる言葉は、その「日本」という統一的な国民国家としてのイメージが込められ、一般に流布しさえすればいいわけで、この流通過程においても、言葉としての明確な定義も意味づけも必要とされなかったのであった。こうして「日本画」なる言葉は、公の形での定義や意味づけが一切なされないまま、その後も推移し、実は現在におけるまでそのままの形で存続してきたといえる。現在における「日本画」とは何かという問いに対する混乱や答えの多様さ、曖昧さも、本質的にこうした歴史的事情を抱え込んだがゆえの結果であるともいえよう。

ところが思うに、この「日本画」というものがもつ本質的な多様さ、曖昧さが、むしろその後の「日本画」の動向を考えた場合、その多様性や多彩な展開の要因のひとつになったとはいえないだろうか。前置きが長くなってしまったが、これからみていく大正期から昭和初期にかけての「日本画」のある先鋭な部分の流れは、このような「日本画」の明確な定義や意味づけを欠いた融通無礙な性格ゆえに多彩な様相をもちえたとも考えられるのだ。少なくともこの時期の先鋭な活動をなした若い日本画家たちは、「日本画」といわれる一般的に固定化されつつあったイメージから意識的にある程度距離をおいた絵画の在り様を追求しようとしていた。そしてそこにこそ、この大正から昭和にかけての新しい時代性を帯びた絵画の実現をめざした個々の画家たちの特異な活動が発揮されようとした場が存在したのだといっていいたいだろう。

## 2. 洋画と日本画の接近

先の北澤の著述で指摘されたごとく、「日本画」は東京帝国大学のお雇い外国人教師であったアーネスト・F・フェノロサの講演の翻訳語として知られるようになり、明治10年代後半から20年代前半にかけて西洋画（洋画）に対する対立概念として序々に一般化して、ジャーナリズムにも登場するようになり、30年代に入ってほぼ人々の意識のなかにも定着するようになって、日本画、洋画の枠組みが完成されたのだった。そしてそれが公の場で明確に区分規定されたのが、明治40年からはじまる文部省美術展覧会（文展）であった。

こうして成立した日本画、洋画の区分けのそれぞれに位置する画家たちが、やがて明治末期から大正初期の西洋から流入する新思潮に接しそれらの強い影響を受けながら、さらに今度は逆に、そうした造形性などに関わる西洋からの刺激を反映した新たな日本主義や東洋主義を打ち出しはじめるのである。そしてそれは、日本画と洋画の対立図式のなかで、日本画家のみならず洋画家たちも巻き込んで新たな展開を示し始めたのだった。それが明治末期から大正初期にかけて、現象面で現われてきたのか、日本画と洋画の接近ということであった。そして興味深いことは、こうした動きに積極的に関わった作家のなかに、西洋の最も新しい絵画動向を吸収したはずの洋行帰りの洋画家たちが多くいたことだった。

明治45年9月に開催された美術新報社主催「洋画家の日本画」展には、橋本邦助、津田青楓、山下新太郎、柳敬助、湯浅一郎ら明治末期の欧米からの新帰朝者たちが多く参加していた。<sup>4)</sup>

この企画は、橋本邦助、大田三郎、辻永、平岡権八郎、その他の面々が美術新報社記者の森田亀之輔と計画していたものを、すでに橋本、大田と美術新報社主幹の坂井犀水も同様の話しを進めていた関係もあって、より拡大した形で、美術新報社主催の第3回展として開催したものであった。上野公園竹之台陳列館で開催された展覧会自体は、おおまかに4つのセクションに分かれていて、「洋画家の日本画」、「新帰朝画家の個人別作品展示」、「富本憲吉の工芸図案」、そしてさらに「故青木繁の遺作陳列」という4部構成であったという。この第1部にあたる「洋画家の日本画」展に出品する作家たちの顔ぶれは、主に太平洋画会系や白馬会系の洋画家が

中心であり、明治末期のいわゆる外光派からやがて後期印象派へと移る変遷期に活躍した画家たちが中心となっていた。

そして洋画家の日本画とはいっても、その出品作のほとんどが簡略な半切画であったことに、彼らの日本画というものに対する意識や解釈が端的に示されていた。また各々の画家によって若干の差はあるとはいえ、それらの制作が、彼らのタブローとは明らかに一線を画したものであったことは確かだっただろう。出品作のそうした在り方は、たとえば澤村胡夷によって「此種の試は、現在及将来の日本画界に対して、多少意味のある事たるに拘らず、多数の製作中には間々仮装行列に於いて見るが如き悪戯的な態度を現してゐる事は、甚だ遺憾である」<sup>5)</sup>と指摘されたごとく、たしかに一面では悪戯的な粗雑さを露呈していたようだ。ただ澤村もそれに続けて述べるように、こうした無造作な手法による描法が、少なくともきわめて入念に描写された多くの日本画よりは、“個物としての表現の確実性”あるいは“装飾性を帯びた図案的、挿画的感覚”をもっていたことは理解されていたようであり、当時の識者たちにも同じような理解を持たれていたともみられる。石井柏亭がこの展覧会以前において、日本画の新傾向の作品を、タブローとは区別して装飾画ないし図案として分類すべきであると述べたように<sup>6)</sup>、当の制作者としての洋画家たちは、こうした日本画的半切作品を、タブローとしての洋画作品とは区別しながらも、彼らの本職としての油絵とはまた別趣の、そしてどこか新しい時代の空気を反映したより気楽な制作として愉しんでいたふしがある。

こうした彼らの姿勢は、この展覧会の後、大正期に入ってから開催される同趣の展覧会、たとえば大正4年3月に銀座美術館で開催された「新日本画展覧会」<sup>7)</sup>や、大正8年に雑誌『中央美術』が主催した「新代邦画展覧会」<sup>8)</sup>などの全く同じ意識の延長で企画された展覧会にも、しっかり反映されたのだった。そしてそこには、「日本画」という概念的な形式よりも、実質上は独特な線描画法や略画法といった“手段”としての造形的側面からのアプローチがみられ、さらには外来の「近代絵画」と、自国の伝統を象徴する存在としての「日本画」（実際はそのようなものではなかったのだが）との対比と融合がなされるような“構え”も同様にみられ、そうした“手段”や“構え”にこそ、彼らは日本における新奇な芸術様式の発現へと繋がる可能性を見出そうとしていたのかもしれない。

ただ、こうした彼らの在り方は、たとえば墨画中心の半切作品を自らの生活の糧として描いたにすぎないと斜に構えて語る岸田劉生<sup>9)</sup>や、表現性の強い南画形式の絵画に精神性を見出そうとした萬鐵五郎<sup>10)</sup>など、大正期に入ってから日本画へと接近した洋画家たちとは、その影響を受けた西洋の美術思潮や、めざす方向の違いも相俟って、また明らかに異なるものであったといえる。

また、この「洋画家の日本画」展へ出品した画家たちのそこでの画風は、タイトル通りの洋画家による日本画への接近というよりは、むしろ洋画家たちによる当時の「日本画」なるものからの離反とみることもできるものだった。つまり明治の半ば以降、「日本画」なるものが、西洋的なペインティングへと変化していくわけだが、彼ら「洋画家の日本画」なるものの画風は、そのペインティング的な在り方とは逆に、墨絵的、線画的要素への回帰をめざしたものであったのだった。さらに言えば彼らの作品が、当時の文展などに出品された極彩色で、大画面で、艶やかな「日本画」ではなく、その対極の略画的画法のなかにある墨画的要素、線画的要素へ接近していくわけだが、このことは彼ら洋画家たちが描いた「日本画」なるものが、濃厚な色彩を基調にした塗り絵的なペインティングとは違う在り様を、そしてさらに彼らが油彩画で描いていたような作風とは別の方向の在り様を、意識的に探ろうとしていたことを端的に

示していたといえるだろう。したがってこの「洋画家の日本画」という展覧会タイトルは、その実状を踏まえた上で正確に言い表そうとすれば「洋画家の日本画らしくない日本画」とでも称すべきものだったのかもしれない。

このような当時の洋画家たちが、自らのタブローの世界とは別の、言いかえれば自らの西洋的ペインティング要素の表現とはまた別の、日本の江戸以前の墨絵的、線画的要素へのアプローチを試そうとしたことは、洋画家だけの現象とはいえ、実は西洋的なペインティング化していた当時の日本画家たちの方向性にも見出すことができる現象といえる。たとえばそれは明治末期から大正初期にかけての新南画の登場などであろう。そしてここ（新南画）では、西洋の造形要素とはまた異なった江戸期以前の日本の絵（絵画という言葉はあえてここでは使わない）の造形要素が抽出されたのだった。そこにはたしかに筆触や色彩への傾斜、あるいは印象主義との共通点といった西洋的造形要素は見出せはするが、むしろそこには墨絵や線画といった江戸期以前の造形要素への回帰のなかに、精神的発露の源泉を見出そうという姿勢を見出すことができる。とはいえ彼ら（新南画の画家たち）は、日本の前近代的要素を再評価しながら、それらを自らの表現に取り入れるにあたって、やはり日本の近代以降のまさに西洋的な「美術」という観念からはけって自由であったとはいえなかった。

こうした明治末期から大正初期にかけての西洋的要素と東洋的（日本的）要素のないまぜのうちに形成されていった日本の美術状況に、さらに西洋からの新しい思想的、造形的な刺激が作用して、大正期から昭和初期の美術の展開に新しい局面が加えられていったといえるだろう。それではここで冒頭に述べたように、当時の日本の美術状況に作用した西洋の新しい思想的、造形的な刺激の内容を検討するにあたり、便宜上、耽美主義、未来派、プロレタリア・アートという3つの視点を設定して、それぞれの様相について論じてみたい。

### 3. 西洋美術思潮との接点

#### ①耽美主義

この耽美主義的な表現は、大正末期になるにつれて一種退廃的な、あるいは怪奇趣味的な表現へと変容してくるのであるが、その端緒は以外と早く、明治末年ころからさかんに紹介されはじめる世紀末美術の影響が色濃いといえるだろう。

この世紀末美術の日本における紹介は、明治30年代頃から活発となってくる美術雑誌（文芸誌の性格をもつものも含め）において、さかんになされるようになってきた。

そのもっとも象徴的な雑誌が、明治33年に創刊された『明星』と、明治43年に創刊された『白樺』であった。このふたつの雑誌における10年ほどの時代差は、明らかにそこで紹介される新来の西洋絵画に関して、かなりの内容の違いをもたらしている。とはいえ、こと世紀末美術については、この両誌はともに積極的に紹介を行なったといえるだろう。とりわけ『明星』は、日本で最も早くから世紀末美術の影響の色濃い表紙や挿絵を掲載し、当時の若い画家たちの注目を集めていた。一条成美、藤島武二、長原止水、中澤弘光、和田英作、橋本邦助、杉浦非水など白馬会系の画家たちが、西洋の世紀末美術、とりわけアール・ヌーボー様式の人物、花、鳥、あるいは装飾パターンを取り入れた表紙絵や挿絵をさかんに描き、この『明星』に掲載したのだった。

ここに掲載される表紙絵や挿絵には、アール・ヌーボー調の婦人像をテーマにしたポスターなどで一世を風靡したチェコ出身の画家アルフォンス・ミュシャの影響を直接に感じさせるもの、あるいは匠秀夫が『明星』の浪漫的な唯美主義は西欧近代の唯美主義運動、特にイギリ

スにおけるラファエル前派の運動とその発生の動機において、一脈通ずる処があった。」<sup>11)</sup>と述べるように、ダンテ・ガブリエル・ロセッティらのラファエル前派、さらにはウィリアム・モリスやバーン・ジョーンズといったイギリス世紀末の古典的、装飾的傾向をもつ美術家からの強い影響を感じさせるものなどが多いといえる。

このほか明治30年代半ば以降、「ドイツの新理想派」の画家として紹介されるアーノルト・ベックリンや、『明星』では直接紹介されることは少なかったが、『美術新報』などで特集が組まれ、黒田清輝も強く影響を受けた当時のフランスの人気画家ピューヴィスト・シャバンヌなども世紀末の画家として広く知られるようになっていた。

このようにアール・ヌーボー様式を基調とした世紀末美術が『明星』ではさかんに紹介されようとし、とりわけそうしたスタイルをそのまま取り入れた異国情緒あふれる浪漫主義的な作風の挿絵や表紙絵が、毎号誌面を飾ったのであった。

明治40年代となり『明星』の流れを受け継いだ『白樺』は、明らかに内容面では、さらに新しい側面を盛り込むようになってきた。つまり『明星』ではまだほとんど紹介されなかった後期印象派を精力的に紹介しはじめたことである。とくに明治43年の『白樺』創刊から、大正初年頃までの誌面の挿入図版の5割以上が印象派、ないしは後期印象派のものであって、セザンヌ、ゴッホ、ロダン、モネ、ロートレック、ルノアール、ゴーギャン、マティス、アンリ・ルソーなどの作品が写真図版で紹介され、若い画家たちの熱い注目を浴びたのであった。とりわけロダン、セザンヌ、ゴッホの日本での紹介に『白樺』は決定的な役割をもったといえる。たとえばロダンに関しては、明治43年11月（第1巻8号）にロダン特別号がもうけられ、はじめてロダンの本格的紹介が行なわれた。一方セザンヌについては欧州から帰国したばかりの有島生馬が、テオドール・ジュレの『印象派の画家』をもとにしながら「画家ポール・セザンヌ」を執筆し（明治43年5、6月号）、それはやがてエミール・ベルナルの『回想のセザンヌ』の連載（大正2年11号以降）へとつながった。

しかし『白樺』には、これら印象派、後期印象派の画家以外の紹介もむろん行なわれたわけで、ここで焦点をあてる日本における大正期以降の耽美的傾向をもつ特徴的な絵画は、むしろ印象派以外の世紀末美術の流れを直接反映させる画家たちの紹介に新たな触発を受けたといえるだろう。

そうした画家のなかで、ここでは特にエドワルト・ムンクとオーブリー・ビアズリーについて簡単に考察してみたい。

ムンクの日本における受容の変遷については、かつて開催されたムンク展の図録に掲載された遠藤望による詳細な論文がある。<sup>12)</sup> 遠藤は、日本におけるムンクの紹介の背景にある当時の文学、演劇界の北欧への強い憧憬、とりわけイプセンやストリンドベリへの文学者たちの傾斜を重視している。そしてそれらへの志向の強まりが、明治20年代にフランスから帰朝した黒田清輝らが、東京美術学校の新設の洋画科を指導し、明治40年から開催される官制展覧会としての文部省美術展覧会（文展）を主導しながら築きつつあった日本近代画壇のアカデミズムに対するこの当時あらゆる形で現われはじめた反発の動きの高まりと重なることを指摘している。つまり、明治44年からの文展落選作も含まれた白樺主催洋画展覧会、あるいは文展アカデミズムへの明らかな反抗と、洋画の前衛意識の先駆けとしての大正元年のフェウザン会の発足、さらに大正3年の二科会の旗揚げなどの一連の動きは、黒田らが築きあげてきたフランス外光派を基調とするアカデミズムへの反発として登場してきたものであり、この反アカデミズムの動向が北歐文芸への共感、さらには北歐絵画、とりわけムンクへの関心を引き起こしたとするの

である。

『明星』の美術文芸雑誌としての性格を受け継いだ『白樺』が、最初にムンクを取り上げたのは、創刊2年目にあたる明治44年の6月号であった。ここでは署名無車こと武者小路実篤が、ゴーギャン、ゴッホと並び称せられる画家として「エドファード・ムンヒ」を、エッチングの小品の挿図とともに短文で紹介している。そして同じ年の10月に開催された白樺主催の泰西版画展には、「心臓」、「宇宙に於ての邂逅」ほか5点のムンクの版画（オリジナル3点、複製2点）が展示された。さらに明治45年4月号では、武者小路が本格的にムンクを紹介し、口絵に色刷りの木版「心臓」を、裏表紙にリトグラフの「叫び」を配したほか、油彩の「自画像（絵筆を持つ自画像）」をはじめ5点の版画を挿図として使用している。またムンクが50歳を迎えた大正2年の11月号では、これを記念して小泉鐵訳によるグスタフ・シーフラー「エドヴァルト・ムンク」が掲載され、同時に多くのムンク作品が挿図として使用されたのであった。そして明治45年4月号には、武者小路がムンクに関する参考文献を掲げているが、その内容は当時欧州で出版されていたムンクの文献がすでにほとんど同時的に日本へも入っていたことを伺わせるものとなっている。

次にピアズリーについてであるが、本格的にその作品が紹介されたのは、彼の没後12年目にあたる明治43年（1910）に『白樺』3月号の柳宗悦らによる特集によってであった。また、翌明治44年10月の白樺主催泰西版画展覧会には、ムンクやクリンガーなどの作品とともにピアズリーの『サロメ』の挿絵などが出品され、さらにその翌年の第5回白樺主催美術展覧会でも若干の版画が展示された。また、当時の洋書輸入の専門店である丸善でも、明治40年頃にはすでにピアズリー挿絵の『サロメ』が販売されていたというし、大正2年に文芸評論家の厨川白村が、ピアズリー挿絵の『アーサー王物語』に言及しながら、「すでに幾たびか丸善の店頭にも飾られたから見た人も多かろう」と語っている<sup>13</sup> ところなどから、この頃の美術家の間にはかなりピアズリーの名は浸透していたと考えていいだろう。大正元年に東京美術学校日本画科の気鋭の卒業生、在校生中心に結成された行樹社の創立メンバーであった水島爾保布は、その第1回展に明らかにピアズリーの影響をうかがわせる作品を出品しているし、その後若き日の谷崎潤一郎の官能的な短編集『人魚の嘆き』（大正6年）に、水島はまさにピアズリー風の挿絵や装丁を施したのであった。

こうしたムンクやピアズリーの影響がとくに顕著に現われたのが、版画やグラフィック（挿絵、ポスター）の分野であった。

版画では、第一次大戦後フランスに渡り、銅版画（メゾチント）の巨匠として名を馳せた長谷川潔が、その初期の木版画制作の時代において耽美的傾向の強い作品を多く発表している。大正元年12月に創刊した文芸誌『聖盃』（のちに『假面』と改題）は、神秘主義に傾斜する詩人の日夏耿之介らを中心に発刊されるが、長谷川はその表紙絵を担当し、その内容を体現するような木版による自刻自刷の象徴的な雰囲気をつたえた版画を使用したのだった。後年長谷川は、この当時はじめて日本に紹介されるようになったムンクやウィリアム・ブレイク、オディロン・ルドンなどの「神秘的絵画」の画家たちに感動し、ひきつけられたことを回顧している。<sup>14</sup> 長谷川の初期の木版画作品におけるムンクなどの影響と類似については、すでに指摘されているが、<sup>15</sup> この頃足繁く丸善の洋書部に通い、新着の画集を読みあさっていたという長谷川が、『白樺』などに掲載されたムンクの図版はもちろん、当時日本にすでに入っていたとみられるシーフラーのムンク版画レゾネやヘルマン・エスヴァインのムンク画集を目にするか、入手していたであろうことは容易に想像できる。

また創作版画誌『月映（つくはえ）』に集まった田中恭吉、恩地孝四郎、藤森静雄らの作品にも、独特な怪異性や幻想性、あるいは一種病的な性愛や自己の内面の表現を見ることが可能である。さらに彼らは、後述する竹久夢二にきわめて近い位置にあって、その強い影響を受けていた。明治42年に出版され大好評を博した夢二の最初の画集『夢二画集 春の巻』以来次々と出されベストセラーとなった夢二の画集の多くが、同人誌『月映』を公刊した洛陽堂（『白樺』の出版元でもある）からの出版であり、彼らの展覧会の会場が夢二経営の小間物屋「港屋」であったこともそのことをうかがわせる。

それら『月映』の画家たちのなかでも、最も病的な幻想性をその版画作品のなかに込めようとしたのが23歳の若さで夭折した田中恭吉（未知草）であった。田中は東京美術学校の日本画科に入学し、象徴的な詩歌を創作する一方、明治45年に先鋭な意識をもった若い洋画家たちを中心に結成されたフェウザン会の第1回展に水彩画を出品するなど、きわめて特異な活動をなした。後年、友人の大槻憲二が述べるように田中はピアズリーやムンクの強い影響を受けながら制作した木版画を『月映』や自らの詩画集に発表していたという。<sup>16)</sup>そして美術学校入学後の田中の日記<sup>17)</sup>には、田中は東京美術学校日本画科の旧態然とした教育内容に嫌悪感をもよおしながらも、先輩であった川路誠（柳紅）に激励されて新たな意欲をもやしたことが記されている。川路はのちに大正期に確立した口語自由詩の立役者として知られる人物であり、当時は美術学校日本画科の新しい意識をもった同志たちとともに先にも述べた行樹社というグループをつくり活動しようとしていた。この川路の詩歌や絵画に対する新しい方向や意識に、若い田中が強い共感を抱いたであろうことは想像に難くない。

こうした明治末期から大正期における版画やグラフィックの分野での耽美的傾向の最も初期にあって先駆的な役割を果たした画家が竹久夢二であった。

竹久夢二は、早くから『明星』などで紹介される世紀末美術に強い関心を抱きつつ、その魅力を自らの作品を通して、彼を慕い集まっていた東京と京都の若い画家たちに伝え、大きな影響を与えた。夢二は、『明星』の画家たちのなかでも特に藤島武二に強くひかれて、自らの雅号も武二からとったという。また彼は、早稲田実業専攻科を1年で退学しているが、その同じ明治38年に欧州から帰国し、早稲田大学の教壇に復帰する一方、『早稲田文学』を復刊させた島村抱月との知遇を得ている。島村は、その『早稲田文学』復刊第1号に世紀末芸術観の最初の宣言書と評価される「囚われたる文芸」を発表し、以後『早稲田文学』のコマ絵に夢二をしばしば起用したのであった。

夢二が興味を抱いた画家については、彼が集めた資料を貼りつけ参照していたとみられる5冊のスクラップブックが重要な手掛りとなる。ここには、敬愛する藤島武二、あるいは青木繁の作品図版、日本の役者写真などの様々な切り抜きが貼りつけられる一方、『白樺』などから切り取ったと思われるピアズリーやムンクの作品図版が多数貼り込まれている。<sup>18)</sup>夢二が吸収しようとしたアール・ヌーボー様式を基調とする藤島や青木の甘美な浪漫主義的画趣と、怪異性と病的な幻想性をたたえるピアズリーやムンクの耽美主義的画風は、夢二を通してその周辺の若い画家たちに大きな感化を及ぼしたと考えていいだろう。

東京では恩地、藤森、田中の『月映』の画家たちは、美術学校在学中から夢二に兄事し、いわゆる「夢二学校」の熱心な生徒として夢二に憧れと崇敬の念を抱いて、その出版の仕事を手助けしていた。このようななかで彼らの世紀末美術や耽美派絵画への興味の端緒は、夢二によって開かれたと見ていいだろう。また京都においては、夢二は大正元年11月に京都府立図書館で、大盛況を博した個展を開催し（同時期京都へ巡回していた第6回文展よりも入場者が多



かったという記事もある) 大きな反響を呼んだというが、当然この展覧会は京都の若い画家たちにも少なからぬ影響を与えたとみられる。国画創作協会の出品者で、大正期の京都日本画のデカダンスを体現する画家である岡本神草は、大正初期の制作とおぼしき草稿類のなかにまさに夢二風の子供を描くもの、あるいは夢二の作品模写などを残している。また夢二は、国画創作協会の創立会員のひとりである野長瀬晩花ときわめて親密な交友関係をもっていたし、後年東京、大阪、神戸などを放浪しながら虐げられた女性の姿を、情念を込めて描いた秦テルヲともつながりをもち、これら3者が合作をした小品も存在する。このことは、当時の夢二のめざす作画の方向や芸術観と、彼らの絵画の志向との重なり合い、共有する部分が明らかに大きかったことを示している。<sup>19)</sup> とくに先般、笠岡、京都、東京で展覧会が開催された秦テルヲは、大正期のデカダンな雰囲気そのまま自らの生活のなかに体現した画家といえるだろう。大正初期に関西から東京へ居を移した秦テルヲは、放蕩無頼で偽悪的な振る舞いを自ら演出しながら、吉原の女郎たちをテーマとしたことさら毒々しい作品を制作していた。その当時のテルヲの様子を知る作家の今東光は、「ワイルドのデカダン文学に心酔していた僕は、同様にピアズレーに心酔していた秦テルヲと同気相求めた、彼の描く吉原の女郎や、十二階下の女の絵の素晴らしい感覚は、まったく新鮮であったし、すこぶる頹廢的であった。」<sup>20)</sup> と述べているし、大正期におけるテルヲの個展に対する新聞評には「テルヲの芸術には濃く強く世紀末の影が漂っている。ボードレールとムンクが抱き合つて歌つたり描いたりしてる様だ。人生の矛盾や齟齬や悲運に対する呪詛や嘲罵や諦めやが到る処に現はれている。」<sup>21)</sup> との指摘がみられるように、当時の識者たちもピアズレーやムンクに繋がる耽美的傾向を、テルヲの画風のなかに容易に見出していたのだった。

こうした耽美的傾向が、独特な写実意識の高まりのなかで、時代表現として特有な変形を見せたのが、この大正期であり、これらの傾向や意識をその表現のなかに取り込む作品は、ことのほか多くの日本画家の大正期における作品のなかに見出すことができる。

大正期における院展若手画家の中心的存在としてこの時期の日本画の新しい動向を積極的に切り開こうとしていた速水御舟もそのひとりであり、とりわけ大正9年の第7回院展に出品され物議をかもした「京の舞妓」は同様の耽美的傾向、写実意識を反映した作品といえるだろう。畳の目のひとすじ、ひとすじ、着物の柄の絞り目ひとつ、ひとつ、さらに舞妓の顔の皺や化粧ムラまでも丹念に、執拗に描き込もうというこの作品は、写実の妙味というよりは画面全体に一種異様な雰囲気や感覚を漂わせている。ここではまさに、写実を極めながらも写実を越えたなにかを対象のなかに求めようという御舟自身の異様な執念や情念までもがあらさまに表明され、徹底した耽美的態度を見て取ることができる。

こうした態度は、御舟に限らずこの時期の耽美的傾向をもった写実的な作品のなかにも、容易に見出すことができる。同じ院展若手の中村岳陵の「渡辺助七翁寿像」(大正12年)、帝展若手の徳岡神泉の「狂女」(大正8年頃)など、写実的ではありながらも、異様な怪異性をさえ画面にたたえるものとなっていて、画家自身の異様な執念や情念さえ感じ取れる。そして国画創作協会の出品者たちのなかにも、まさに写実的手法をとりながら耽美的傾向、さらには異様な怪異性を漂わせる作風をなした画家が多くいたのである。稲垣仲静、石川晴彦、丸岡比呂史、そして岡本神草、甲斐荘楠音など、写実表現をきわめながらも描く対象の内にあるものをさらけ出すような作風を示し、特異なデカダンスの雰囲気をくりあげた画家たちの存在は、この大正期の耽美的傾向、さらに写実的傾向が行き着いた毒々しいまでのあだ花であったのかもしれない。のちに加茂川酔歩が「グロ・エロ的傾向作家の行路」(『美の国』第6巻9号、昭和5

年9月)と題した記事のなかで、大正期のエロ・グロ傾向を代表する画家として秦テルヲ、甲斐荘楠音、岡本神草の3人をあげて詳述するのも、彼らの生き方や芸術が、大正という時代を象徴する内容をもったとみられていたゆえであろう。

## ②未来派

未来派は、周知のようにまずイタリアを中心に生まれた芸術運動であり、その嚆矢は1909年(明治42年)2月20日にイタリアの詩人で画家のフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティがパリで日刊紙 *LeFigaro* (フィガロ) の紙上で「未来派宣言」発表したことがきっかけとなった。また翌1910年3月8日にはウンベルト・ボッチョーニ、カルロ・カッタ、ジャコモ・バッラ、ジーノ・セヴェリーニらがトリノのキアレラ劇場に3000人の観衆を集め、未来派運動宣言を行なった。宣言では、いっさいの過去を捨て去り、新時代の到来とその生活や表現様式の変革を唱え、機械や都市文明のダイナミズムやスピード感を手放して礼讃しつつ、未来社会への楽観的な信仰の表明がなされ、しだいに新しい意識や表現を求める芸術家や文化人の間に、この新しい芸術思潮に対する共感が広がっていった。ただし、未来派への国際的な関心が高まってくるのは、1912年パリやロンドン、ベルリンでの未来派の巡回展の開催以降であった。

日本における未来派の紹介は、実はきわめて早い。未来派宣言が発表された明治42年(1909)に、文芸雑誌『スバル』に森鷗外がいち早くその宣言の一部を翻訳し、掲載したのが最初である。<sup>22)</sup> しかし日本において未来派的表現が本格的に現われるのは、だいぶ後の若き東郷青児の登場を待たなければならなかった。青山学院中学を卒業した東郷青児は、大正4年(1915)ベルリンから帰朝した作曲家山田耕作との知遇を得て、彼からドイツの新芸術の話聞き、強い興味を掻き立てられた。<sup>23)</sup> ちょうどその前年の大正3年3月にそうした欧州の新傾向の画家たちの作品を含む「シュトルム木版画展」が、新たに開館した日比谷美術館<sup>24)</sup>で開催されていて、翌大正4年9月に東郷は自らの個展をこの日比谷美術館で開催する運びとなる。そしてその翌年には、有島生馬の勧めで二科展に出品した「パラソルをさせる女」が未来派の作風を反映させたものとして二科賞を獲得した。そしてこの二科展に、神原泰や普門暁らも未来派的な作品を出品し、やがてこのうねりは、まとまった形へと発展していった。

大正9年(1920)に結成された未来派美術協会は、反二科展を旗印に、より先鋭な未来派的表現をめざして展覧会を開始した団体である。ここには、先の神原や普門のほか、未来派の詩人としても活動した木下秀一郎なども参加しているが、実はこの展覧会には日本画出身の画家がかなり参加していたことは、あまり知られていない。

二科展に油絵を出品し、第1回の未来派美術協会の創立に関わった普門は、実は川端画学校で日本画を学び、暁水という雅号で巽画会に日本画を出品していた。そのような関係もあってか、この大正9年の第1回未来派美術協会展には、ことのほか日本画を出自とする画家の出品が多いように思われる。普門の友人であり、未来派美術協会の創立メンバーであった伊藤順三と萩原徳太郎(青紅)<sup>25)</sup>は、ともに巽画会で活躍していた若手日本画家であったし、帝展に彫刻を出品し、この未来派展にもオブジェを出品していた戸田久輝(海笛)は、後述する日本画家、尾竹竹坡門下で日本画を描いていて、普門らとは巽画会の研究会の同僚であった。また同様に竹坡門下で、象徴派の詩人としても活躍し、竹久夢二とともに活動した木下茂も出品者のひとりに名を連ねている。そしてさらに変わり種として、川端画学校出身で同じ年に京都で開催された第3回国画創作協会展に出品している相生垣秋津が、「療養院の庭」という強烈な色彩を駆使した未来派的というよりは、表現主義的な作品を出品している。

ところでこの大正9年には、日本の未来派の進展にとって象徴的な出来事が起こった。欧州の未来派のもうひとつのメッカであったロシアから、その代表的な画家であり、詩人でもあったダヴィッド・ブルリユークとヴィクトル・パリモフのふたりが、母国での革命の混乱を逃れて来日したことである。彼らの作品を含む「日本に於ける最初のロシア画展覧会」は、東京をはじめ大阪、京都にも巡回し、とりわけブルリユークは大正11年に離日するまで、大阪、京都、神戸、堺、名古屋、福岡など各地で個展を開催し、多くの画家や文化人との交流をもったという。そのなかでも日本画家、尾竹竹坡は彼らと親しい交流をもったひとりであった。

新潟出身の竹坡は、幼い時から画名が高く、17歳ですでに内国勸業博覧会に出品し、上京後は川端玉章に師事している。また彼は20歳頃に小学、中学用の毛筆画の国定教科書における原図浄写を橋本雅邦に代って行なう一方、岡倉天心率いる日本絵画協会展で連続して受賞するなど、兄越堂、弟国観とともに「尾竹三兄弟」の中心として同世代の画家たちのなかではズバ抜けた有望株として注目された存在であった。しかし天心と衝突し、美術院（日本絵画協会）から離れ、かわって文展へ出品するようになるが、やがてこの文展からも距離を置くようになり、大正中期は独自の活動をなすようになった。この独自の活動をなすなかで大正期の前衛絵画運動とも関わりをもったようで、竹坡門下から未来派などの新しい動きに参加する画家も出てくることなどは、竹坡自身がこうした新しい美術の動向に敏感であり、柔軟であったことを示しているといえよう。

現に竹坡は、門下の画家たちとともに大正9年に八火社を起し、展覧会を開催しているが、ここには当時「未来派式の絵」を含んだ多数の作品が出品され、「観者を驚倒させ」たという（『国民新聞』大正9年10月15日）。そしてその会期中に会場であった上野、常盤華壇にブルリユークとパリモフを招き、展示観覧後に席面にも応じて、竹坡が「裸体の鍾馗の鬼退治」を描けば、パリモフは「裸体女の下に赤犬が飛び出した」絵を描き、一方のブルリユークは「疲れた女」を描くというふうで、また揮毫後の宴席では興がのった「両君も踊り出す騒ぎで夜更る迄享樂した」という（『国民新聞』大正9年10月19日）。

竹坡は八火社を大正11年8月の第3回展まで続けるが、八火社展が終息した同じ年の10月に未来派美術協会が三科インデペンデントと改称して開催された第3回展に、弟子の戸田久輝、堀田耕三とともに「無題」と題するタブローと「胎教」と題する彫刻を出品している。こうした継続的な関わりからも、竹坡は若い弟子たちに交じってけっこう未来派的な前衛作品の制作を楽しんでいたのではないかと推測できる。

しかし竹坡自身の前衛芸術との関わりも、結果的にはここまでであった。大震災のために、家財や作品など一切を焼き払った竹坡にとっては、もはや実験的な試みどころではなかった。物質的にも精神的にも大きな打撃を受けた竹坡は、やがて帝展へと復帰して、昭和3年には遅ればせながらの無鑑査資格を得るが、すでに往年の輝きを取り戻すことなく昭和11年に不遇のうちに没した。<sup>26)</sup>

### ③プロレタリア・アート

日本においてプロレタリア・アート（社会主義リアリズム）が本格的に高揚するのは、昭和に入ってのち、昭和3年から7年までにプロレタリア美術大展覧会が開催されて、やがてさらに多くの画家たちによる合同のもと日本プロレタリア美術家連盟が結成され、政治宣伝や労働運動とともに展覧会や出版事業など広汎な活動が繰り広げられるようになってからである。しかしこうした活動も、官憲による弾圧がいつそう厳しくなるにつれて急激に縮小していき、

けつきよく昭和9年に解散に追い込まれ、画家たちの転向や投獄が続くなか、たちまちのうちに終息を迎えてしまったのであった。

ところがこの昭和初期のプロレタリア・アート全盛のはるか以前、明治末期から大正初期にかけての頃から、明確な社会主義リアリズムとはいえないまでも、社会の現実やその底辺に生きる人々の生活や実態を見つめようという動きはすでに存在していたといえる。たとえば、社会風刺や政治批判を展開した平民新聞に関わった画家たちは、幸徳秋水らとの関連をもちながら、すでに社会主義的な内容をもった作品も発表していたし、明治末期に自然主義を標榜した无声会に参加した画家たちの作品のなかにも、ごく少数であるが貧しい農民や労働者の姿を描くものもあった。

しかしこうした風潮も、明治44年1月の大逆事件以降はその後遺症もあったのか、きわめて低調となった。こうした状況が少しずつ変化してきたのは、大正7年の米騒動に端を発して寺内内閣が倒れ、原敬内閣が成立し、政党政治がはじまった頃からである。ロシア革命(1917年)の影響もあって、社会主義や共産主義への共感が示されながら官憲を挑発するというような発言が公の場でもなされるようになる、いわゆる大正デモクラシーが勢いづくのがこの時期であった。

大正7年(1918)に「生マルトモノハ芸術ナリ、機構ニ由ッテ成ルニアラズ」という書きだしではじまり、明確な反アカデミズムの立場を表明した宣言文を掲げて発足した国画創作協会展(国展)にも、こうした社会派的な感覚をもった画家の作品を見出すことは可能である。そうした傾向をもつ作品は、すでに後期印象派の色彩や形態を吸収し、造形性に傾く(麦僊、竹喬など)、あるいは宗教的な神秘性を漂わせながら、内面の精神性に沈潜する(華岳、波光など)国展会員たちの作品よりも、さらに若い出品作家の作品のなかから見出すことができる。

たとえば、大正7年の第1回国展に「犯罪者」というセンセーショナルな作品を出品した西村陀宙(更華)などは、その最も特徴的な画家のひとりといえよう。また同展に「暮れゆく停留所」を出品し、のちに戦後の日展の代表的な女性画家となる梶原緋佐子なども、この時期社会の底辺に生きる女性たちをテーマにした一連の作品を描いていた。<sup>27)</sup> このほか、津田藤太郎、相生垣秋津、紅葉谷楠一、鳥居道枝など社会派的作風を感じさせる作品を出品していた画家は、国展出品者のなかにもかなり見出すことができ、さらに当時関西で開催されていた大阪美術展覧会(第1回~第13回、大正4年~昭和2年)や大阪市美術協会展覧会(大正13、14年の2回開催)の出品作品のなかや、各画塾の展覧会出品作品のなかにも容易に見出すことが可能である。これらのことから、この時期、明確な社会主義的背景があったかどうかは別として、こうした社会派的な感覚をもった作品が、耽美的な、あるいは退廃的な感覚を伴いながら、かなり広汎に若い日本画家たちに支持され描かれていたことがわかるのだ。国展にデカダンの匂いを強く漂わせる特異な女たちの姿を描き出品した岡本神草、甲斐荘楠音、あるいは稲垣仲静などの作品も、耽美、退廃、そして社会派的感覚といったこの時代の雰囲気のないまぜにしながら、各画家の内面でそれらを昇華した結果として生み出されたものであったといえないだろうか。

大正期の社会主義的傾向をもった絵画という観点に立てば、このように日本画のなかにもかなり早くから多数見出すことができるのである。いや、実態はむしろ日本画のなかこそ、初期は多く描かれたといってもいいように思われるのである。というのも、こうした明確な社会主義的な思想性を前面に出して発足した日本で最初の美術団体は、実は日本画の団体だったのであったことはほとんど知られていない。

その団体は、大正11年6月に結成された第一作家同盟である。<sup>28)</sup> この団体は青樹社、高原会、蒼空邦画会、行樹社、赤人社という5つの日本画小団体によって結成されたもので、各新聞紙上に「我等は時代の進行を阻害する現画壇の一切に対して挑戦す」という勇ましい宣言文を発表し、同年7月16日赤坂三會堂で華々しい発会式を行なった。発会式で読み上げられた宣言文には、帝展や院展といった既成団体への強い反発の意志が貫かれていると同時に、画壇における階級制度への抵抗が謳い上げられていた。<sup>29)</sup> また当時の美術雑誌に掲載された第一作家同盟のメンバーであった村雲毅一と田中一良の文章（『中央美術8-8、8-12』）には、有産階級の庇護によって成り立つ既成画壇と、無産階級としての若手画家たちが対決することによって自らの芸術の確立を勝ち取らなければならないという主張が強く唱えられている。こうした明確な階級闘争の理念が示された美術団体は、この第一作家同盟が最初であるといえる。

ところが先述の第一作家同盟の宣言文には、その強い社会主義的な思想性ととも、芸術創造への強いロマンティズムへの志向も込められていた。つまりこの団体内には、思想性に重きを置きながら、芸術性にも重点を見出そうというふたつの観点が存在していたといえる。だが、このふたつの観点の同居がけっきょくこの第一作家同盟を空中分解させてしまう原因となったのであった。第1回展の終了直後から、社会主義思想を前面に掲げる急進派の高原会系の画家が、ロマンチスト集団として青樹社系の画家を、芸術至上主義のリアリスト集団として蒼空邦画会系、赤人社系の画家をそれぞれ強く批判し、たちまち内部から崩壊してしまっただった。

その後この団体に集まった画家たちが、再び結集することはなかったが、ここに参加したメンバーを仔細に見ていくと関西からもきわめてユニークな顔ぶれが集まっていたことにも気づくのである。蒼空邦画会系には神坂松涛、西村更華、森谷南人子、鳥居道枝、津田藤太郎、赤人社系には相生垣秋津、紅葉谷楠一といった国画創作協会にも関わっていた画家たちの名を見出すことができる。さらに当時の新聞（『読賣新聞』大正11年6月22日）には、岡本神草、甲斐荘楠音が参加するかもしれない（けっきょく参加してはいないが）と報道するものがあるように、関西方面における異色の若手画家たちの注目や関心を集めていたことも推察できる。

また第一作家同盟の中心メンバーのなかにもユニークな画家は多い。とくに高原会の創立会員のひとりである玉村方久斗（本名善之助）は、大正期の前衛芸術運動に関わり続けた日本画家として重要である。<sup>30)</sup> 方久斗は、京都寺町京極の老舗の呉服屋に生まれ、京都市立絵画専門学校を卒業した後、岡本神草、甲斐荘楠音らとともに密栗会という研究会をつくっていた。その密栗会を結成した大正4年に院展初入選を果たした方久斗は、その後も当時厳選で知られた院展に入選を重ね、若手の有望株として注目を集めた。しかし方久斗も、けっきょく院展から離れ（そこには横山大観との確執があったといわれる）、独自の道を歩むようになる。そうしたなかで、高原会の結成、第一作家同盟への結集を経て、第一作家同盟崩壊後も先鋭な前衛芸術運動へ関わり続け、昭和初期の前衛諸派が集まった「三科」に加わり、その後「単位三科」や「劇場の三科」などにも参加して、オブジェを発表し、前衛劇の脚本や演技もこなしていた。しかし昭和初期以降は日本画へと回帰し、自らが主宰するホクト社という団体をつくり活動を続けたのだった。

方久斗は、この大正末期の構成主義からプロレタリア・アートといった前衛芸術運動の中核でユニークな活動をした日本画家として記憶されるべき存在である。

## おわりに

以上述べてきたように、明治から大正、昭和初期にかけての西洋からの新しい美術思潮の流入に伴って、それらが当時の日本美術、さらには日本画という特殊な分野にどのような形で根を張ったのか、つまり西洋からの新来の美術としての前衛主義が、日本の美術、あるいは日本画にどのような受容のされ方をして、どのように変化していったのかをみてきた。そこでそれらの様相を検討する上で、耽美主義、未来派、プロレタリア・アートという3つの観点を設定して整理してきた。

ここに掲げた3つの観点は、たしかにそれぞれが画風やスタイルといった造形面だけではなく、思想や文化までも含めた新しい芸術の考え方や在り様としてこの時期西欧から日本に流入してきたといえる。そしてそれぞれみてきたように新しい意識をもった若い美術家たちが、それらを積極的に消化吸収した上で、自らの表現の可能性を懸命に探ろうとしたのであった。そして彼らのなかには、当然のごとく新しい意識をもった若い日本画家たちも含まれていた。いやそれどころか、これまで述べてきた耽美主義における竹久夢二周辺の日本画家たち、未来派の動きに関わった尾竹竹坡とその門下、あるいはプロレタリア・アートの先駆としての第一作家同盟の作家たちというように、彼らはそれらの動きのなかにあつて、むしろこうした運動を先導していたともいえる。ところがこれら一部の日本画家たちの活動や存在は、これまでの日本の近代美術史上ではあまり注目されてこなかったのだ。

彼らの活動は、もちろん日本画だけの新展開を求めようとしたのではなく、そこで描かれた作品は、西洋からの新動向との接点を保ちながらも日本画や洋画といった特殊なジャンルを越えたところで、それぞれ個のレベルに立ち戻って自らの表現を追求した結果として生み出されたものであった。たとえば現在、大正期日本画の特異な様相を体現する作品として紹介される国画創作協会展の出品作品なども、それらの表現の糸を手繰れば、日本画や洋画の区別を越えた西欧の新しい美術思潮の影響がその成立要素のひとつとして存在するだろうが、作品としてはきわめて個別で特異な表現へと変化してしまっていて、それら西欧のものとは似ても似つかぬものとなっている。

ただ、ここでは西欧美術との接点を重視するため、日本の古典絵画との関係はあえて言及していない。大正期の日本画の動向の特色のひとつとして、南画や大和絵、あるいは琳派などの日本の古典絵画の再評価ということがあるが、たとえば大正期の耽美主義には、西欧美術の影響というより、むしろ幕末期の美人風俗画や浮世絵の退廃派の流れの継承という側面の方が強く関連しているのかもしれない。明治期においてはそうした系流は、直接的に各画家につながることもあり、大正期にもそれらの流れは強く意識されたともいえるだろう。こうした側面については、また機会を改めて考察してみたいと思う。

これ以後、つまり昭和初期以降は社会的な大きな変動期にあたるが、文化芸術においてもきわめて大きな変化が生じる。西洋美術からの影響という点からは、抽象絵画やシュール・レアリスムといったまた新しい芸術思想が流入する一方、社会的にも近代化の促進に伴い近代都市の出現や近代産業の発展へとつながる。こうした新しい時代状況は、当然のごとく新しい芸術状況、あるいは新しいテーマやモチーフを生み出していき、ここではまた新たな意識をもったさらに若い表現者たちの登場がはじまっていくのである。

註

- (1) このシンポジウムは、平成15年3月22日（土）、23日（日）の2日間、神奈川県民ホール大会議室で開催された。主催は跡見学園女子大学教授、北澤憲昭を代表とする「現場」研究会で、資生堂、石橋財団の後援を得て行なわれた。なおその内容については、近いうちに報告書が刊行されるはずである。
- (2) 北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社、平成元年
- (3) 北澤憲昭「日本画概念の形成にかんする試論」『明治日本画史料』pp.469～534、中央公論美術出版、平成3年5月
- (4) この展覧会には、当時の各新聞、雑誌の記事を参照すると、ここに記した橋本、津田、山下、柳、湯浅、大田、辻、平岡らの他にも、橋口五葉、倉田白羊、斎藤與里、小川千甕、正宗得三郎、バーナード・リーチ、高木真夫、石井柏亭、下村為山、長原止水、富本憲吉、坂本繁二郎、斎藤五百枝、廣瀬勝平、岡落葉、松山省三、中村勝治郎、河合新蔵、三宅克己、岡田三郎助、新井謹也、小林鐘吉、本多穆堂、高村光太郎、中村不折、渡辺審也、小杉未醒らの名前を見出すことができる。ただし単に名前が見えるだけで、これらの作家が確実にこの展覧会に出品したとは限らない。出品者の総数が35、6名とする記事（『大阪毎日新聞』明治45年4月19日）もあり、また中澤弘光、和田英作、白瀧幾之助らにも出品を依頼したが、急であったため旅行中であつたり、作品が間に合わなかつたりして不出品だったという記事（『美術新報』第11巻6号、明治45年4月）もある。
- (5) 澤村胡夷「洋画家の日本画上、下」『東京朝日新聞』明治45年3月25、26日
- (6) 石井柏亭「文芸欄 日本画と云うもの上、下」『東京朝日新聞』明治43年3月26、27日
- (7) 大正4年3月12日から14日まで銀座美術館で開催され、出品作家が21名、やはり半切作品中心に7、80点の作品が出品されたという。（『中外商業新報』大正4年3月17日）またそこに記される出品作家は、ほぼ明治45年の「洋画家の日本画」展に出品した画家と重なる。
- (8) 大正8年3月25日から30日まで日本橋・高島屋で開催された。出品作家は、石井柏亭、石川欽一郎、渡辺審也、津田青楓、長原止水、永瀬義郎、九里四郎、斎藤與里、坂本繁二郎、平岡権八郎、かつての「洋画家の日本画」展に出品しなかった中澤弘光や白瀧幾之助らもここには出品し、さらにまた森田恒友、小川芋銭、小川千甕、近藤浩一路、川端龍子といった珊瑚会のメンバーたちも出品していて、総勢17名であつた。
- (9) 岸田劉生「三月に於ける画談一覧 半切画の展覧」『絵画叢誌』332号、大正4年4月
- (10) 萬鐵五郎「自分の日本画展に就て」『東京朝日新聞』大正11年7月7日
- (11) 匠秀夫『近代日本の美術と文学』木耳社、昭和54年
- (12) 遠藤望「変転するイメージ・日本人によるムンク像」（『ムンク展図録』世田谷美術館編、平成9年4月）
- (13) 『三田文学』大正2年1月号
- (14) 長谷川潔・竹本忠雄編「長谷川潔回想録（一）」『秀作美術』26号、昭和44年7月
- (15) 佐藤幸宏「『假面』と表現主義」『日本近代版画の歩み展図録』練馬区立美術館他、平成5年
- (16) 大槻憲二「田中恭吉小伝」『田中恭吉作品集』三木哲夫編、和歌山県立近代美術館、平成9年、pp.79～90
- (17) 田中恭吉の日記については、恩地家から和歌山県立近代美術館に寄贈され、前掲の註(16)の

『田中恭吉作品集』の「田中恭吉年譜」（三木哲夫編、pp.91～118）にその内容が抜粋されている。

- (18) このスクラップブックの内容については、高階秀爾「夢二のスクラップブック」『新装版・夢二美術館1・宵待草のうた・』（学習研究社、昭和60年）に詳しいので参照のこと。
- (19) 竹久夢二、野長瀬晩花、秦テルヲの交友の様子は、酒井哲朗「もうひとつの芸術」『竹久夢二とその周辺展図録』（宮城県美術館他、昭和63年）に詳しく述べられている。
- (20) 今東光『十二階崩壊』中央公論社、昭和53年1月
- (21) 楚桂「美術界 ▲テルヲ個人展」『日出新聞』大正11年5月11日
- (22) 森鷗外「未来主義の宣言11箇条」(『スバル』明治42年5月号)
- (23) 東郷青児と山田耕作の交流については、東郷自身の回想「画学生の時代」(『キング』第31巻12号、昭和30年10月号、pp.188～189) に述べられている。
- (24) この日比谷美術館については、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、平成7年3月）の第1章「小美術店の時代・日比谷美術館について」pp.45～101を参照。
- (25) 普門暁水、伊藤順三、萩原徳太郎らによる未来派美術協会への関わりについては、近年発表された版画雑誌『青美』の成立と後藤忠光について言及した論考（滝沢恭司「大正期モダニズムの一枝」『町田市立国際版画美術館紀要』第3号 町田市立国際版画美術館、平成11年3月）にも紹介されている。
- (26) 尾竹竹坡の生涯と制作活動は、子息の尾竹親氏によって『尾竹竹坡傳・その反骨と挫折』（東京出版センター、昭和43年11月）に詳しく述べられている。
- (27) これら大正期の梶原緋佐子の作品は、長く公表されることなく、梶原の手元に保管されていたが、その没後にまとめて遺族の手によって世に出され、平成3年の「梶原緋佐子遺作展」に出品され、その後京都国立近代美術館や京都市美術館などに分蔵された。
- (28) この第一作家同盟の創立および活動の経緯については、拙稿「大正日本画の新展開・小団体・小グループを中心として」(『大正日本画・その闇ときらめき展図録』山口県立美術館、平成5年1月) に詳しいので参照されたい。
- (29) 当時の各新聞で発表された宣言文は、註(28)前掲書の資料(p.120) に再録している。
- (30) 近年この玉村方久斗の画業についての研究としては、加藤弘子「大正期の玉村方久斗(1)、(2)」(『東京都現代美術館紀要』第3号 平成10年3月、第4号 平成11年3月) がある。