



Title	北野恒富筆「道行」について
Author(s)	川西, 由里
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2000, 34, p. 23-44
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48189">https://hdl.handle.net/11094/48189</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 北野恒富筆「道行」について

川 西 由 里

## はじめに

一度見たら忘れられない絵、というのがある。それは必ずしも心地よさを与えてくれる絵ではなく、むしろ胸を刺すような衝撃をもたらすものであることが多い。

北野恒富筆「道行」(挿図<sup>1</sup>)は、そんな絵の一つである。二曲一双、絹本に裏箔をほどこした屏風に、いわくありげな一組の男女と、三羽の鳥だけが描かれている。背を向けて直立し、横顔を見せる男は、眉をひそめ悲痛な表情を浮かべている。その肩に乱れ髪、虚ろな目をした女がしなだれ、黒ずんだ唇で何かをつぶやいている。死人のような蒼白な顔に対して指先だけがほんのりと赤く、まだ温もりを残す繋いだ手と手が、二人の間に交わされた情愛を物語っている。それと同時に、そこに掛けられた黒い数珠が、死という結末を指し示す。不気味なまでの迫力を備えた鳥に追われ、二人が向かうのは心中よりほかにないだろう。作者、北野恒富は一体いつ、どんなつもりでこの絵を描いたのだろうか。

近年紹介されたこの作品の本来のタイトルおよび制作年は不詳で、頽廢的な作風から、「暖か」(挿図2)などが描かれた大正時代初め、あるいは明治末期の作とされている。<sup>(2)</sup> まずは、この作品の制作年、および主題をはつきりとさせることから始めたい。

恒富の「心中もの」といえば、画家自身が「それから七回に『朝露』と云ふ小春治兵衛の心中ものを露骨に描いて出した、大分非難があつたとかで落ちたので、それで文展がいやになつて出さずに居た」という記述を残していることや、<sup>(4)</sup> 自筆の履歴の中に「文展ニ朝露ヲ出品シ心中ハ……落選」と書いていることが指摘されている。<sup>(5)</sup> しかしここで画家本人は、具体的な絵の内容については一切語っていない。落選したため文部省美術展覧会(以下、「文展」)の画集にも写真が載っておらず、「朝露」の図様がどんなものであったかは分からなかった。

ところが、この作品を忘れられなかった一人の人物が貴重な手がかりを残していた。

北野恒富氏の『朝露』と云ふ作は叙説して見ると、これは元禄前後の時代かと思はれる。男女が相携へて死出の旅路に向かつて行く光景を二枚折の屏風半雙に描き、他の半雙には烏が啼いて飛び行く所が描いて、暁の近さを示すと共に形勢の穩かならざる状を仄めかして居る。其構図は宜しきを得て、技巧も『日照雨』に比すれば驚く可き程進歩し、衣装の描法は随分研究が積んである。今しも男の肩から外れて脱ぎ捨てられた黒の羽織が女の鼠の衣服の邊に懸かつて地上に委棄せられんとする有様は、既に臨終の地點に達したるを示し、男の腰に落し差しにして居る朱鞘の一刀と女の纖手に掛けたる数珠とは断末魔の光景を眼前に摇曳せしめて居る。殊に若い女の蒼白なる顔面と其釣り上つた白眼勝ちなる眼球とは既に此世のものに非ず、悽愴の氣人を襲ふ趣

がある。画面全体淫靡の趣などは毫も之を認むるを得ず、寧ろ上品なる所があつて恒富氏の驚くべき手腕を発揮して居る作である。<sup>(6)</sup>

この文章を記したのは、大正二年（一九一三）、第七回文展の審査員を務めた松本亦太郎である。審査の場で「朝露」を目にした松本が、落選を惜しむように書き綴った詳細なディスクリプションの内容は、「道行」の画面とびたりと一致している。つまり「道行」こそが、文展で落選した「朝露」だったのである。さらに先に引用した恒富のコメントを参照すれば、その主題が「小春治兵衛の心中もの」すなわち近松門左衛門の「心中天網島」であつたことも分かる。

一

制作年代ならびに主題が明らかになつたところで、本作品（便宜上、本論においては、現在「道行」と呼ばれている「朝露」のことを、「本作品」と呼ぶことにする）の表現の特徴について考えてみたい。恒富は明治四〇年代、独特の陰影を用いて豊かな肉体を持つ艶麗な女性像を制作し、好評を博していた。<sup>(7)</sup>しかし本作品では人物の描写に陰影を用いず、指先や耳に施された赤い隈以外は、肌を白一色で彩色している。また、衣服の下にある肉体の量感を大切にした従来の表現からも離れ、衣装そのものの色や形へのこだわりを見せている。

女性を生き生きと描くことを課題としたそれまでの作品と異なり、本作品では二人の人物と三羽の鳥の色と形、そして配置に細心の注意が払われている。各モチーフは、右上から左下にかけての対角線を意識して配置され、さ

らに右隻の鳥の両翼と、女性の腕、地面に垂れた羽織が弓なりの曲線を作っている。色は金と黒を基調とし、暖色をほとんど使用しないため、心中の持つ生々しさが幾分薄れ、渋みのある落ち着いた画面になっている。金箔をそのまま用いるのではなく、裏箔を用いて金の輝きを抑えているところにも周到な計算の跡がうかがえる。一步間違えれば陰惨な、あるいは淫靡になりがちな題材にもかかわらず本作品が格調を保っているのは、無駄のない整理された構図と、裏箔による莊嚴のためであろう。金色で何も描かれない背景は空間を曖昧にし、人物と鳥の位置関係や、ここはどこなのかという場所の説明を不要にしている。人物を右端に寄せ、左隻に広い空間をとることで、鳥が夜明けを告げる中、二人が彼岸へ歩み去るという状況が効果的に表されているといえよう。

本作品の見どころの一つは、濃密に彩色された衣装と装身具である。藤の花の意匠がほどこされた女の着物は、鹿子絞りとなっている。絞りの表現は恒富の得意とするところで、ここでも白い小さな菱形を幾つも並べ、一分の隙もない緻密な描写が見られる。大きく引きずられた裾は、男の肩からずり落ちた紹の羽織と重なりながら波打っている。金と白との絞りの裾から黒い襦袢の端がちらちらとのぞき、さらにその一部を透ける素材の黒い羽織が覆っている。小春、治兵衛の心中は十月であったのに、わざわざ夏の羽織としてここに、作者のこだわりが感じられる。筆触を残して彩色された羽織は、向こう側が透けて見える部分と、二枚重ねになっているため透けない部分とが対比されている。この裾の部分だけを取り出すとまるで抽象画のようで、それぞれの布が生み出す色と曲線のハーモニーを、恒富が意図的に演出したことは明らかである。

男の無地の着物には雲母が施され、たらし込みの様に所々をにじませた灰色の線で丁寧な縁取られている。頭に被った手ぬぐいは輪郭線を掘り塗りで表し、顔料の下にざらついた材料を盛り上げて布の質感を再現している。ま

た、数珠を丸く盛り上げたり、印籠の紐の目を一つずつ盛り上げるなど、細部へのこだわりも見られる。顔料の厚塗りは前年の作「浴後」から既に見られたが、「浴後」の場合は何色もの顔料の重ね塗りによって油絵に近い効果を生み出していたのに対し、本作品の盛り上げ彩色や掘り塗りには日本の古美術、特に衣装や装身具を細かく描写した近世の風俗画からの影響が強く感じられる。

本作品の強烈な印象を支えているのは、三羽の鳥である。恒富は美人画家として知られているが、この鳥の描写は大変精密で、しかも迫力がある。両翼を広げ、鋭い嘴と爪をむき出しにした左隻の二羽は、今にも人に襲いかかりそうな真に迫った描写である。黒い顔料の濃淡と筆致を生かした羽の描写もさることながら、裏箔の光を利用した足の質感表現は、恒富の技術の高さ、多彩さを示している。また、右隻の一羽は淡墨を用いたシルエットによって飛び去る様を表し、二人が遙か遠い場所へ旅立つことを暗示しているようである。

鳥は「天網鳥」のクライマックスで登場するモチーフであるが、実際に三羽の鳥が飛来するわけではない。小春、治兵衛の二人は、まさに死なんとする時に聞こえてきた「冥途へ迎ひの鳥」の声から、「牛王の裏に誓紙一枚書く度に。熊野のお山にて三羽づつ死ぬる」という言い伝えを思い出し、これも誓紙を書く度に鳥を殺した罪の報いと思<sup>(8)</sup>い知る。恒富はその鳥をあえて絵に描き、二重三重の役割を担わせている。三羽の鳥は構図上欠かすことの出来ない存在であると同時に、金の上に黒で描かれることで色彩においても絶妙な効果を生み出している。またこれらの鳥は二人の運命の象徴であると同時に、「朝露」という題名を匂わせる「明け鳥」<sup>(9)</sup>にもなっている。むしろこれは、小春、治兵衛が心中したのが夜明け前であることをふまえるものであろう。

本作品は、近松の「心中天網鳥」に取材しているものの、単なる物語の絵画化ではない、象徴的な作品である。

近松などの戯曲が絵画化されるのはそう珍しいことではなかったが、他の画家の作品と比べると、本作品はやや特殊である。鏗木清方ら、烏合会の画家たちも物語に題材を求めた絵画を多く描いているが、タイトルによって主題を明示し、背景を描いてシチュエーションを説明しているものが多い。<sup>(10)</sup> それに対して恒富は、取材源を示すようなタイトルをつけず、背景を一切省き、男と女と烏だけを金地の上に配している。

恒富が狙ったのは「天網島」の内容を忠実に再現することではなく、金色の幻想的な空間の中で繰り広げられる情愛と死の絡み合いを象徴的に表すことだったのだろう。大きく嘴を開いた左端の鳥の目線の先に、ちょうど小春と治兵衛の顔がある。起請文の化身、二人の運命を司る鳥の鋭い叫び声に押されるように、彼らは死出の旅へと向かう。鳥よりも高い位置に描かれた二人が立っているのは、もはや地上ではないのかもしれない。恒富は流血の惨事を直接描かずして、二人の冥土への旅立ちを表現し、さらに心中を選ばずにいられた二人の苦悩と甘美な死の享受という絵画化の難しいテーマを、過不足なく描き出すことにも成功したといつてよいだろう。

## 二

恒富の明治四〇年代の作品、特に「浴後」に、外光派の油絵の影響が見られることは以前に指摘したが、<sup>(11)</sup> 本作品にも黒田清輝や白馬会の洋画につながる要素を見出すことができる。本作品のようなポーズの人物、すなわち背を向けて直立する男と、その肩に手をかけ頭を載せてもたれかかる女は、黒田清輝の「昔語り」に描かれている（挿図3）。「昔語り」の画面右端に描かれた男女の位置を入れ替え、女性の体の向きを反転させると、本作品の男女のポーズとはほぼ同じになる。男にもたれかかる女の図は、鏗木清方も「金色夜叉の絵看板」に描いているが、互いの

手を握り合う部分は「昔語り」からの引用である可能性が高いと思われる。恒富は男女が手に手を携える歌舞伎の道行のシーンなどから手を握り合う男女を描くことを思いつき、「昔語り」の図像を引用したのではないだろうか。

また、金地無背景の象徴的な人物像としては黒田清輝の「智・感・情」が想起される。黒田以外の画家の作品に目を向けると、背景に金を用いたものには藤島武二の「天平の面影」があり、物語に取材し、人物を組み合わせて画面を構成したものには青木繁の「わだつみのいるこの宮」がある。人物の配置に工夫を凝らしながら抽象的な観念を表現するという点において、本作品はいわゆる「構想画」に近いといえる。

このような造形的な近さだけではなく、恒富は黒田の絵画論からも影響を受けているふしがある。黒田清輝は「絵画の将来」と題する一文の中で、日本画について「楽しみや苦しみを全く心理的に画き現はしたものは私は未だ見た事はない」と述べ、絵画における和洋混交の方法としては「西洋画からは先づ何か一つの考を画き出すといふことを採り、それから描き方に就いては影を除けて仕舞つてそうして日本画の方には形を確かに書く」と云ふことを加へる<sup>(13)</sup>という提案を行っている。恒富が本作品を描く際には、黒田のこの主張が頭にあったのではないだろうか。明治四〇年代の文展デビューの頃から黒田とその周辺の洋画家たちの影響を受けていた恒富が、この文章を読んでいた可能性は十分に考えられる。

とはいふものの、古代への憧れを描いた白馬会の浪漫主義的な作品と、近松の心中ものに取材した本作品とでは趣がまるで異なっている。本作品のような頹廢の色を帯びた江戸懷古趣味は、北原白秋の『東京景物詩』や谷崎潤一郎の「刺青」といった明治四〇年代の文学に現れている。特に白秋の『東京景物詩』に収められた「おかる勘平」は、芝居でなじみ深い物語に取材しながら情愛と死の香が濃厚な、全く独自の世界を作り上げているところに、本



作品との共通点が見られて興味深い。「おかる勘平」は、白秋が明治四二年（一九〇九）のパンの会の会合で朗読して好評を得、のち同会の機関誌『屋上庭園』第二号（明治四三年刊）に掲載されて発禁処分を受けた作品である。<sup>(14)</sup>

こうした傾向には、木下奎太郎がパンの会について「我々の思想の中心を形作ったものは、ゴッホ、フロアベール等を伝はつて来た『芸術のための芸術』であつた。」<sup>(15)</sup>と回想しているように、ヨーロッパ世紀末芸術の影響が顕著に見られる。もちろん、西洋化の進む東京で都会生活を謳歌する二〇代の文学青年であつたパンの会のメンバーと、木版彫刻師からたたき上げて大阪で絵描きになつた当時三三歳の恒富とは、置かれていた環境が異なっており、両者をただちに結び付けることは出来ない。しかし、彼らが同じ時代の空気を感じていたことは確かである。

恒富は、パンの会とはほ時を同じくして京都で誕生した「仮面会（ル・マスク）」に参加している。ヨーロッパから帰国し、西洋美術に精通していた田中喜作を中心に結成された「黒猫会（シャ・ノワール）」を継続する形で誕生した仮面会は、ヨーロッパの芸術家たちがカフェに集つて議論を戦わせたことに倣つたという点でパンの会と性格を同じくしている。<sup>(16)</sup> 日本画、洋画の別なく土田麦僊、小野竹喬、黒田重太郎などの顔ぶれが参加し、恒富は明治四年（一九一）五月の第一回展覧会を見学したのをきっかけに入会した。仮面会への参加は恒富にとって同時代の西洋美術に接する機会となつたのだが、中でも注目されるのは、同世代の画家たちとの交流に加えて、新しい美術思想の喧伝者であつた田中喜作と接点をもつたことである。

仮面会誕生に先立つ明治四三年、田中は京都の日本画家グループ、無名会の会合で講演を行った。<sup>(17)</sup> その中で田中は「絵画は視覚におこる音楽なり」と主張し、絵画にあつて注意すべき事として「色の調和と線のリズム」や「色の擦り方のリズム」を挙げている。先述した本作品の着物の裾の表現に見られる線のリズム、色の重なりあい、端

正な鹿子地と筆触が露わな羽織との対比などは、田中のいう「視覚に起こる音楽」に対応するものと考えられる。仮面会第一回展目録に掲載された文章には「たとへば一の作品に於ける線の undulation や色の arlequinade が作者の情調の無邪気な暴露であるやうにこの展覧会そのものが私等の遊戲であり、情慾であり生命であり、また一の芸術的創作でありたいと思ふ<sup>(18)</sup>」との言葉があり、田中の考えが同会に如実に反映されていたことが確認できる。仮面会展を訪れ、感銘を受けて入会した恒富が、その思想の影響を受けていないはずがない。このような点からも、本作品は日本におけるヨーロッパ世紀末美術の受容のありかたを示す一例として見る<sup>(19)</sup>ことができる。

ところで、本作品のような裾の表現に対する執着は、大正六年（一九一七）の「風」（挿図4）にも見られる。「風」は、裏箔、濃厚な彩色、白く細い女の腕、指先の赤い隈といった本作品に共通する要素を持っている。ここでも、はだけた裾からこぼれる青い腰巻きと黒の襦袢、そして小豆色の着物のそれぞれに執拗なまでの襷を作り、裾を激しく波打たせており、作者恒富が、流れるような線と鮮やかな色の対比を楽しんで描いたことが想像できる。

実は「風」の図像は恒富の全くの独創ではなく、浮世絵の中から選び取ってこられた形であった。これと同じ形の人物は、鳥居清長の錦絵「風俗東之錦・風糸の縫れ」の左端に描かれている（挿図5）。<sup>(20)</sup> 帯の結び方が異なるものの、頭巾の形や、最も特徴的な裾の表現が一致することから、清長の錦絵から図像を採ったことは確実だろう。

本作品も、白塗りの肌やフラットな色面で表された男の衣装が浮世絵版画を連想させる。また、金色の背景に濃密な色彩、特に衣装や装身具に盛り上げを用いて執拗なまでの細密描写を行っている点は、寛永、寛文期の風俗画に触発されたものではないかと思われる。<sup>(21)</sup> 異様に長く、反り返った足の指などデッサンを無視した人体も、浮世絵の造形感覚に近い。他の作品を見ても、「暖か」（挿図2）の背景の襖に近世初期風俗画を模した人物を描いたり、

本作品制作と同じ大正二年に日本製版印刷合資会社の懸賞で一等を獲得した「サクラビール」ポスターの背景に「西本願寺の光琳」<sup>(22)</sup>を写した燕子花の金屏風を描いたりしており、恒富が近世美術を好んで取り入れていたことは明らかである。また同時代人の証言から、恒富が書画交換会に出向くなどして浮世絵を蒐集していたことも分かる。<sup>(23)</sup>明治三〇、四〇年代には多くの日本画家が近世美術を研究し、制作の参考にしていた。近世の風俗画に倣った作品は初期文展にも多数見られるが、その中には本作品のように浮世絵が持っていた生々しさを継承したものはほとんどない。<sup>(24)</sup>上品かつ華やかに近世風俗を再現した屏風が並ぶ審査の場で異彩を放つ本作品は、文展審査員たちを驚愕させたに違いない。

### 三

本作品が文展に落選したという事実は、二〇世紀初頭の日本の美術のあり方を垣間見させてくれる。恒富はどんな思いでこの絵を文展に出したのだろうか。そしてなぜこれが落選したのだろうか。

文展審査員、松本亦太郎は「斯の如き作が何故に入選する事能はざりしやは疑問であるが」と前置きした上で、落選の理由について解釈を行っている。<sup>(25)</sup>まず松本は「此畫に対して何人の心にも第一に起るは悲惨見るに忍びずと云ふ印象である」と述べる。そして浄瑠璃や音楽と違っていつまでも形のとどまる美術において、肉体の苦痛を表現することには「其美的価値に就いて疑を狭まざるを得ない」としている。「死を描く事必しも悪しきにあらず」と考える松本は、仏画の涅槃図、ヴェレシチャーギンの戦争画、そしてイタリアの宗教画を引き合いに出し、宗教的信念や、死に対する哀悼の情趣に基づいた描写を肯定する。つまり信仰心や死者への哀悼の喚起という道徳に反し

ないテーマに限り、死の描写を認めているのである。本作品の落選の理由は、死を主題としたことではなく、反道徳的に「死」あるいは「苦しみ」の表現を行ったところにあるのだろう。

この時期の日本に広まりつつあった芸術における反道徳的な要素を積極的に歓迎したのは、当時『朝日新聞』や『美術新報』に美術評論を寄せていた春山武松である。彼の大正五年（一九一六）の批評文「土田麦僊『三人の舞妓』」では、芸術と道徳の関係が論じられている。<sup>(26)</sup> 麦僊の『三人の舞妓』に「近代的な反道徳的傾向と傲慢な自我の主張」を見いだした春山は、ニーチェ、ワイルド、ゴーチェ、ボードレール、ポーといった西洋の作家を引き合いに出して、その表現の新しさ故に世間に認められない麦僊の作品を擁護している。「道徳から芸術を独立せしめやうとする傾向は著しく『芸術の爲の芸術』主義や耽美主義に現はれて居る」という一文には、春山がこの時代の「芸術」対「道徳」の構図を見て取っていたことがあらわれている。<sup>(27)</sup>

本作品は、落選したため春山の目には触れなかったのだろう。彼は本作品について何も言及していない。しかし「三人の舞妓」批評文には、大正四年（一九一五）の「暖か」（挿図2）についての論考が添えられている。春山は、恒富の肉体描写の巧みさを評価した上で、「暖か」にも「反道徳」の精神を見いだし、「劣等感覚の芸術化」さらには「生殖機関そのものを芸術の祭壇に祭り上げた」とまで言い切っている。「暖か」が「性」の芸術化を図ったものだとなると、本作品は「死」をモチーフとし、道徳上のタブーを犯して「芸術のための芸術」に挑んだ意欲作であった、と考えられる。

本作品落選の前年である大正元年、夏目漱石は「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終わるものである」の一文で始まる「文展と芸術」を朝日新聞に連載した。<sup>(28)</sup> ここでは「個人主義」という言葉を用いながら、芸術家は

他人の評価を顧慮すべきでないとの主張がなされている。漱石もやはり芸術が他の価値観から独立すべき存在であることを訴えているのである。「あすこに出てゐる以外に、どんな個性を発揮した作品があつたかは不幸にしてまだ解決されない問題である」と述べる漱石は、文展の審査制度が突出した個性を排除してしまうことを懸念している。本作品こそ、漱石のいう「個性を発揮した作品」だったといえよう。

本作品には、没個性的な文展の作品に対する挑戦の意味がこめられているのではないだろうか。「露骨に描いた」という画家本人の言葉には、確信犯的な態度がほの見えている。恒富が明治四三年（一九一〇）、第四回の文展に初入選したときに注目を浴びたのは、文展日本画の典型であつた近世風俗の美人図とは全く違う、当世風の新鮮な女性像を描いたからであつた。また大正元年には、恒富を含む大阪の日本画家二五人が団結して、森琴石が文展審査員にあがることに對する抗議を行っている<sup>(29)</sup>。このような行動から、恒富が文展のあり方に不満を持ち、新しい動きを試みていたことがうかがえる。

本作品の出品の際には、近世風俗に取材しながら誰も行つたことのない表現によつて、判で押したような文展の人物図に揺さぶりをかけようとしたのだらう。小林古径が大正三年（一九一四）に「文展を見候へば一見文展風なるものが出来上り候様に思はれ候 皆作家が如何にして六曲の角にまで努力を及ぼしたらばよきかに苦心致され候様に候 金箔も目立候<sup>(30)</sup>」と述べたように、当時の文展には、画面を豪華に見せるために金地の屏風を用い、華やかに近世風の人物を描いた「文展風」とよべるような型が出来つつあつた。本作品は、無駄のない整理された構図、最大限に生かされた裏箔の効果、「心中」という深刻なテーマといった点で「文展風」の作品群を凌駕している。甘美な夢のうちに江戸を追憶するばかりの作品に刃を突きつけるように、恒富は浮世絵が本来持っていた力強さを蘇

らせ、さらに当時の最先端の思想をも盛り込んだ本作品を、文展に送り込んだのである。

ところが、その意気込みにも関わらず、本作品は落選する。冒頭で引用した恒富自身の「心中ハ……落選」「大分非難があつたとかで落ちたので、それで文展がいやになつて出さずに居た」といった言葉に、悔しさが滲み出ている。そして翌年の大正三年、日本美術院が再興され、以前から目をかけられていた横山大観の勧誘に応じて、恒富は院展に出品する。院展への参加が恒富のその後の作風展開に大きな影響を及ぼしたことを考えれば、本作品の落選は恒富の画業における重大事件だったといえる。さらに次の年、恒富は本来一対であった作品の一方を「暖か」と題して文展に、一方を「鏡の前」と題して院展に出品する。愛想をつかしたはずの文展に出した「暖か」は、賛否両論をまきおこし、多くの人に恒富の存在を印象づけることになった。彼の真意を測ることは難しいが、「鏡の前」に比べ、より挑発的な「暖か」を出すことで、文展への逆襲を果たしたかのようにも見える。その後、文展への出品をきっぱりとやめ、院展に出品を続ける中で、作風は徐々に穏やかなものへと移行する。文展を嫌って決別したにも関わらず、今度は「院展風」に染まって行つた恒富のこの動きを、どうとらえればよいのだろうか。

恒富は院展への出品と平行して、地元大阪での展覧会には「風」をはじめとする実験的な作品を出品し、大正七年には大阪の日本画家たちと共に革新的な美術団体「大阪茶話会」を旗揚げするといった動きも見せていた。ここに、院展という全国規模の展覧会と地元大阪での展覧会とで参加態度を変える恒富の戦略がうかがえる。

松本亦太郎は「朝露」落選理由の分析の中で、「其企図其技巧余り作家自身の極端なる趣味を示し、私我の色を帯びて、日本画なる形象美術の分限を蹂躪せる趣ある場合には、団体的審査意識の承認を得て入選する事が困難になるのではあるまいか」と述べている。「個人主義」の理想を謳う漱石に対し、松本の論説は冷静で現実的である。松

本は「公衆の所有物たる美術」としての文展の必要性を認めた上で、文展の鑑査に関する論の最後に「一個人なり、同志なりが思ひ切つた、云はば極端なる芸術上の主張を公衆に発表せんとするなら個人展覧会、或は同志展覧会の如きものによるのが最も適當なる方法ではあるまいかと考えている」との一文を添えている。

恒富の戦略的な姿勢は、この松本の考えに相通じるところを持つ。恒富は、地元の同志とともに自由な制作を行う一方、院展という舞台に通用する作画への転換を試みた。このような態度は、大阪画壇の牽引役であることへの責任感から発したものでないだろうか。大正三年から画塾、白耀社の経営を始め、後進の育成に乗り出した恒富には、院展内で一定の地位を保つことが必要だったのだろう。

### おわりに

本作品を近代日本美術の流れの中でとらえるなら、西洋美術の受容と江戸の懷古という、明治末期から大正初期に見られる二つの傾向を一つの画面内に表した作品として位置づけることができる。また、当時の文展と新進氣鋭の芸術家との間のギャップを示してくれる好例でもある。

明治四〇年に開設された文展も、大正に入ると画家の側から様々な不満が噴出し、日本画の分野では日本美術院の再興や国画創作協会の結成といった形に現れてくる。本作品は、そうした団体の設立以前に、たった一人で文展に挑んだ恒富が放った、決死の一打であった。様々な研究の成果があらわれたこの画面を見ると、熱い思いを胸に秘めながら、冷静な分析と冴えた腕を武器に黙々と制作に励む恒富の姿が浮かんでくる。本作品が見る者に大きな衝撃を与えるのは、北野恒富という希有な個性が、最も勢いのあつた時期に渾身の力を込めて描きあげた野心

作だったからであらう。

注

- (1) 福富太郎コレクション資料室蔵 絹本着彩 二曲一双 各一五五・〇×一七〇・〇センチメートル
- (2) 福富太郎「心中ものを集める理由」(『絵を蒐める——私の推理画説——』新潮社 平成七年、初出は『芸術新潮』平成五年四月号)、『近代日本画に見る美人画名作選 耽美の時——福富太郎コレクション——』(読売新聞大阪本社、読売テレビ 平成一〇年)、『美術都市・大阪の発見 近代美術と大阪イズム』(大阪市立近代美術館建設準備室 平成九年)
- (3) 北野恒富「日照雨」『帝国絵画宝典』(帝国絵画協会 大正七年)
- (4) 馬場京子「北野恒富の美人画」(『現代日本美人画全集3 北野恒富／中村大三郎』集英社 昭和五三年)
- (5) 注2前掲『美術都市・大阪の発見 近代美術と大阪イズム』
- (6) 松本亦太郎「文展日本画の鑑査及審査の心理」(『現代の日本画』北文館 大正四年)  
この論説は文末に、大正二年一月一日の日付がある。なお、『美術週報』大正二年一月三〇日号には、「朝露」が他の入選画より優れているにもかかわらず落選したと述べた松本の言葉を引いて、数点の入選画を捨てても「朝露」を入れて貰いたい、と主張する黒田鵬心「松本博士の鑑査論」なる一文が掲載されている。
- (7) 「摘草」(大阪市立近代美術館建設準備室蔵)、「日照雨」(明治四四年、第五回文展出品作)では、ハイライトや陰影を駆使した肉付きの表現が行われ、「浴後」(京都市美術館蔵、明治四五年「現代名家風俗画展」出品作)では細かい皺の描き込みによって肌のふくよかさが表されている。
- (8) 日本古典文学大系四九『近松浄瑠璃集 上』(岩波書店 昭和三十三年)
- (9) 金地に鳥を描いたものには、吉祥の象徴として群鳥を描いた近世の屏風(醍醐寺蔵「松檜群鳥図」、シアトル美術館蔵「鳥図」など)がある。近代では、下村観山「イソップ物語」、木村武山「イソップ物語」、平福百穂「群鳥」などがあるが、これらは動物画の一主題として描かれているに過ぎない。鳥というモチーフに象徴的な意味を負わ



せ、さらに色や形においても画面を支える重要な要素としている点において、本作品は画期的なものである。ちなみに人物画に鳥を描いて構図を引き締める手法は、恒富が師事した稲野年恒の師、月岡芳年の錦絵に見られる。

- (10) 池田輝方「お七」(大正元年、第六回文展出品作)、鏑木清方「野崎村」(大正三年)など。

- (11) 緑の植物を背景に若い女を描く構図や、絵の具の重ね塗りといった点が類似している。拙稿「北野恒富の画風形成に関する一考察——明治末期の作品を中心に——」『美術史』第一五〇冊 平成一三年刊行予定

- (12) 本作品制作の大正二年ごろの、大阪での「心中天網島」上演記録は以下の通り。

〈歌舞妓〉明治四四年二月 松島八千代座 心中天網島 こたつのどん

明治四四年四月 中劇場 時雨の炬燵 紙屋内の場

明治四四年十月 福島座 天網島 河庄

明治四五年一月 堀江座 心中天網島

明治四五年五月 浪速座 炬燵 紙屋店

大正二年六月 常磐座 心中天網島

〈文楽〉明治四四年十二月 御霊文楽座 心中天網島 北新地河庄、紙屋内

大正元年十一月 近松座 心中天網島 上下、新地茶屋、紙屋内

大正二年四月 御霊文楽座 心中天網島 紙屋内

- 『近代歌舞妓年表 大阪篇 第五卷』(国立劇場近代歌舞妓年表編纂室 平成二年)、『国立文楽劇場上演資料集一七四』(国立文楽劇場調査養成部芸能調査室 昭和五五年) 参照。

- (13) 「心中天網島」は上演回数が多く、人気の高さがうかがえる。ただし、通して演じられることは稀で、特に二人が心中する「名残の橋づくし」が上演される機会は少なかったようである。

- (14) 黒田清輝「絵画の将来」(青木茂編『明治洋画資料「記録編」』中央公論美術出版 昭和六一年、初出は『名家訪問録』第一集、第二集 金港堂 明治三五年)

- (15) パンの会については、野田宇太郎「パンの會略説」(『明治文学全集七四 明治反自然主義文学(上)』筑摩書房

昭和四一年、初出は野田宇太郎『パンの會』三笠書房 昭和二七年)、ならびに河村政敏『北原白秋の世界——その世紀末的詩境の考察』(至文堂 平成九年)を参照。

- (15) 木下李太郎『「パンの會」と「屋上庭園」』(日本文学講座)改造社 昭和九年)。注14前掲、野田宇太郎『パンの會略説』参照。

- (16) 「仮面會」については、關千代「黒猫會・仮面會等覚え書き」(『美術研究』第二三三号 昭和三九年)、島田康寛『京都の日本画 近代日本の揺籃』(京都新聞社 平成三年)を参照。

- (17) この講演会の内容は、明治四三年四月一〇日から五月二二日にかけて『日出新聞』に断続的に連載された。注16前掲、島田康寛『京都の日本画 近代日本の揺籃』参照。

- (18) 「仮面會」第一回展目録の言葉は、注16前掲、關千代「黒猫會・仮面會等覚え書き」、島田康寛『京都の日本画 近代日本の揺籃』に全文が掲載されている。

- (19) 本作品について西洋絵画からの図像の借用の可能性としては、ホルマン・ハント「イザベラとバジルの鉢」(レイン美術館)が考えられる。長い髪を垂らして何かにもたれ掛かる女の姿勢、地面にずり落ちる衣、そして女が裸足であるといった点が共通している。なおハントのこの作品は、鐔木清方「二葉女史の墓」の図像の元になったとの指摘がある。(茂木博「鐔木清方と西洋美術——試論的仮説——」『造形学研究』第二二号 平成五年)。

- (20) 他に、「風」に近いものとして同じく清長の「藤下の女」があるが、これとよく似た絵の写真が、「清長(柱絵)風の美人」として明治四五年の『美術新報』一一—五に紹介されている。

- (21) 「彦根屏風」「本田平八郎姿絵」などの衣装や装身具に盛り上げ彩色が用いられている。このことについては奥平俊六氏からご教示いただいた。

- (22) 黒川英夫「忘れられない先生の温情」(今井先生追憶記編集係編 昭和三七年)

- (23) 高安吸江「昔遇った恒富さん」、中井浩水「『大阪の江戸っ子』」「美術と趣味 北野恒富特集号」昭和一四年

- (24) 少し後のことになるが、洋画家では岸田劉生が近世初期風俗画の持つ生々しい感覚を意識的に取り上げている。官展の日本画でも大正半ばの帝展には、退廃的な人物像が入選するようになった。

(25) 少し長くなるが、本作品の考察において重要な資料であるので、松本による「朝露」落選理由の解釈の部分を下に引用しておく。

「此畫に對して何人の心にも第一に起るは悲慘見るに忍びずと云ふ印象である。情死は死には相違なけれど、其死は落膽世を怨みての死に非ず。死は蓮台同様の樂境に移らんが為め的手段にして幾何かは男女の胸に来往する艶なる氣分の表現ある可き筈なるに此「朝露」の画面には失望の死苦痛の死の表現ありて、而かも血液淋漓たる断末魔の光景さへ暗示されて居る。若し淨瑠璃にして語るなら艶なる道行なり、葛藤なりを経て最後に斯る悲劇に達し、其悲劇は瞬間的の言葉となりて消えて跡無くなつて仕舞ふのであるから快感中に一点悲哀の曇が懸るに過ぎぬのであるが、之を繪画として断末魔に近き光景を描き、前後の關係より切り離して永久的に之を眼前に示すに至りては死の苦痛のみあつて美的快感は心に動く余地が無い。死を描く事必しも悪しきにあらず。往生涅槃は悲哀なれども悲哀は生ける人間にありて、寂定せる仏陀の姿には喜悅の光明が遍照して居る。ウェレスチャギンは死の悲哀を描く巧なりと雖も、彼は寧ろ死に對する哀悼の情趣を画き死の苦痛を露骨に示すを避けて居る。伊太利の宗教画中には基督教の殉死者が迫害せらるゝ光景を描きたるものあれど是等は宗教上の信念に訴ふる目的を以て描かれるものにして必しも美術上の考へより製作されたものに非ず、而かも迫害は体軀にありて殉教者の心は歡喜自由の天地に翱翔するの状あり。要するに肉体の歡樂なり、苦痛なりを極端に表現せるもの音楽的美術としては可ならんも、形象美術としては其美的価値に就いて疑を狭まざるを得ない。縱令作家は其企図を実現するに於て成功し、其技巧も亦頗る銳利なるものと雖も、其企図其技巧余り作家自身の極端なる趣味を示し、私我の色を帯びて、日本画なる形象美術の分限を蹂躪せる趣ある場合には、団体的審査意識の承認を得て入選する事が困難になるのではあるまいかと解釈せらるる」(注6前掲、松本亦太郎「文展日本画の鑑査及審査の心理」)

(26) 春山武松「土田麦僊『三人の舞妓』 附・北野恒富「暖か」の事」(『美術新報』一六一一 大正五年)

(27) 春山武松は、大正六年の『美術新報』一六一四掲載の「クライブ・ベルの『新芸術論』に就いて」の文中にも「芸術至上主義 L'art Pour L'art の思想」という言葉を使用しており、西洋の芸術思潮に通じていたことがうかがえる。

(28) 『漱石全集 一六』(岩波書店 平成七年) 参照。初出は「東京朝日新聞」大正元年一〇月一五日から二八日、な

らびに「大阪朝日新聞」大正元年一〇月一七日から二八日に連載。

(29) 橋爪節也「北野恒富略年譜」(稿本) 参照

(30) 小林古径書簡 相原寛太郎宛 大正三年一〇月二日付。神林淳子「小林古径作『異端』に関する一考察——古典修学の様相と主題解釈を中心に——」(『美術史』第一四二冊平成九年)

(31) 「風」は、大正六年、第三回大阪美術展の出品作とされている。注2前掲、『美術都市・大阪の発見』参照。

本稿の執筆にあたり、作品の調査をお許し下さった福富太郎コレクション資料室ならびに広島県立美術館、ご協力下さった京都文化博物館、ご指導、ご助言を賜った大阪大学奥平俊六教授、内藤高教授に、心よりお礼申し上げます。

(大学院後期課程学生)

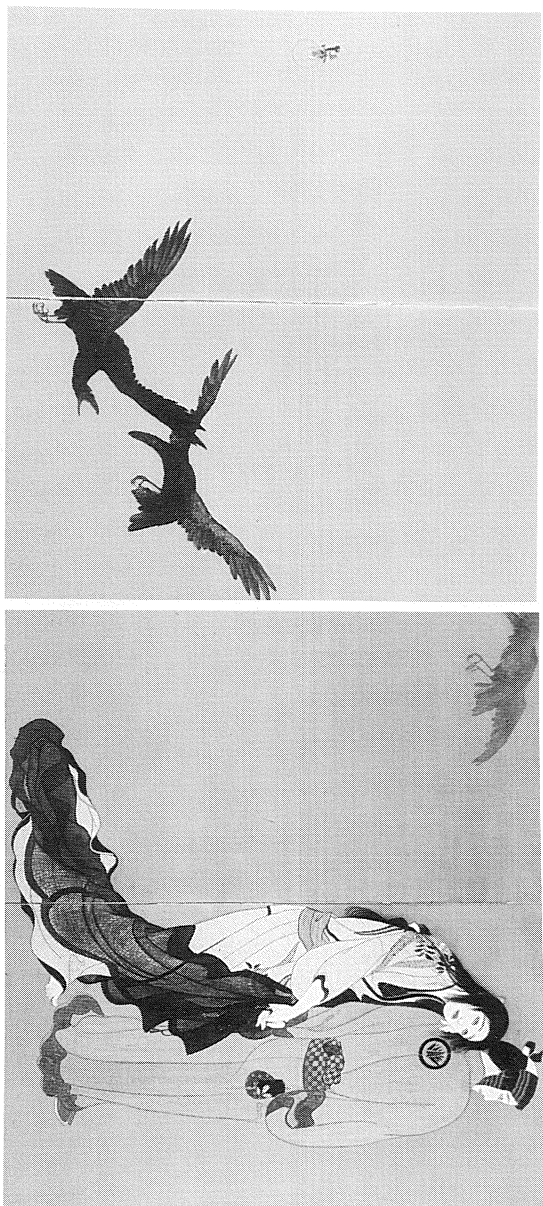


図1 北野恒富「道行」 福富太郎コレクション資料室蔵

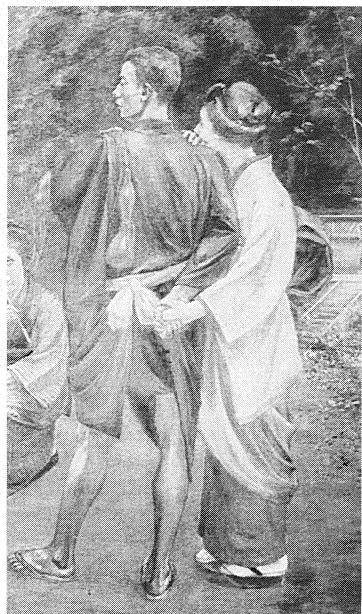


図3 黒田清輝「昔語り」(部分)  
消失



図2 北野恒富「暖か」  
滋賀県立近代美術館蔵

図1、図4は『美術都市大阪の発見 近代美術と大阪イズム』(大阪市立近代美術館建設準備室 平成9年)より、図2は『滋賀県立近代美術館名品選・日本画』(滋賀県立近代美術館 平成6年)より、図3は『近代日本洋画の巨匠 黒田清輝展』(東京国立文化財研究所、成羽町美術館 平成10年)よりそれぞれ転載。

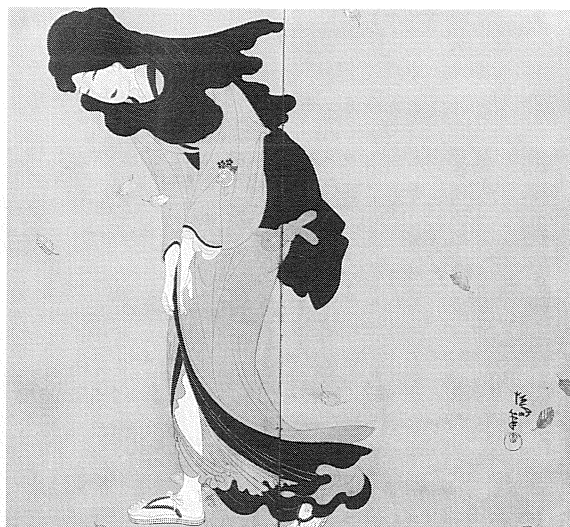


図4 北野恒富「風」  
広島県立美術館蔵



図5 鳥居清長「風俗東之錦 風糸の縄れ」  
ベレスコレクション蔵