



Title	宮芳平と大正期の洋画
Author(s)	堀切, 正人
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1995, 29, p. 49-68
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48204
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

宮芳平と大正期の洋画

堀 切 正 人

序

宮芳平（みや・よしへい 一八九三—一九七一年 明治二六—昭和四六年）は、これまであまり知られることのなかった洋画家である。彼は、森鷗外の短編小説『天籠』に登場する主人公「M君」であったが、その事実は長らく、彼に近い者が知るばかりであった。しかしながら近年、長野県の豊科近代美術館で大回顧展が開催されたのを機に、遺族より同館へ大量の作品、遺品が寄贈され、ようやくにしてこの野に埋もれた画家の全貌が明らかにされつつある。

本論は、宮芳平の絵画作品とくにその初期のものを紹介するとともに、大正美術とりわけ複製印刷物の隆盛との関連を考察することにより、その画業の史的意義を考察するものである（なお、以下の文中で特に作品の所在を明記していないものは、豊科近代美術館の所蔵品である）。

一 初期画風の変遷

明治二六年（一八九二年）新潟県北魚沼郡堀之内村に生まれた宮芳平は、明治四四年（一九一一年）に上京後、太平洋画会、光風会の研究所で学び、大正二年（一九一三年）、二十歳で東京美術学校、西洋画科に入学した（のち中退⁽¹⁾）。翌三年（一九一四年）、東京大正博覧会に《カーテンに》（個人蔵）（図1）が入選した後、第八回文部省美術展覧会に《椿》（図2）を出品するも落選。その理由を聞きに当時の審査主任であった森鷗外を訪ね、以降知遇を受けるようになる。文豪と画学生とのこの爽やかな交流を、鷗外は短編小説『天寵』に著し、文芸誌『ARS（アルス）』創刊号に発表した。

『天寵』の中で鷗外は、《椿》について次のように記述している。「畫は頗る強烈な顔料で細い點を打つたやうにかいたものであった。瞥見すれば、色彩の濃やかな氈のやうにも見え、又碎いた硝子に光線が中つて屈折せられてゐるやうにも見えた。諦視すれば、其中に二人の人物が模糊として認められる。裳の廣がつてゐる處から推すれば、女であらう。En face になつてゐる背後の人と、profil を見せてゐる前方の人と、顔が半ば重なり合つてゐる。足の邊に赤と緑との、稍大きい斑がある。椿の花でもあらうか。」⁽²⁾

何百点と搬入された審査作品中の一点について、これだけ子細な記述ができた鷗外の記憶力には驚かされるが、それ以上に興味深いのは、この記述が《椿》のみならず、宮芳平の初期作品に共通する特徴を表明していることである。

まず注目せねばならないのは、《椿》が「點を打つたやうにかいたものであった」ことである。鷗外は『天寵』

の別箇所で「點描」という語も用いているが、今日、新印象派の代名詞ともなっている *pointillisme* または *pointilist* の訳語としての「点描（主義・派）」は、大正初めにおいてはまだ珍しく、一般化していなかった。外見上の特徴を最も明確にそして簡潔に表現するこの訳語が、さほど普及していなかった理由は、当時の新印象派風作品が、おおく「点」で描かれていなかったという明瞭な事実によって説明される。⁽³⁾ ベルギーで学んだ太田喜二郎や児島虎次郎の技法は、多くは点ではなく短い線を重ねるものであった。当時、もっぱら点による描方を採用する画家としては、宮は斎藤豊作を除けば珍しい存在であったと言つてよいであろう。⁽⁴⁾

点で描く方法について、宮自身は初めてカンバスに油彩で描いた作品《カーテンに》について「走るようには描けない／ポツンポツンと印象派の絵のように點点で絵の具をつけていった／その色がお互いに共鳴し合つて、いゝ雰囲気を出してくれると思つた」と述べ、⁽⁵⁾ また《椿》については「一筆、一筆と丹念に吟味して置いて行く色は／次第に點点となつてあらわれた／その點点がお互いに共鳴して、その間隙に思わぬ美妙的な色をもし出した／このだんだんに美しくなつて行く、思わぬいゝ色に琅（引用者註：宮の筆名）は興奮した／これでいゝのではないか。色だけでもいゝのではないか。音楽には言葉も形もない／それなのにあれをきいていると心が楽しくなる。恋人同士は抱き合いたくなる衝動を感じる／それでいゝのではないか。絵もそれでいゝのではないか／何かに導かれる色だけの世界があるのではないか。」と述べている。⁽⁶⁾ デッサンよりも色彩表現を重視しようとした宮の姿勢がうかがえるが、そのことは色点の打ち方にも現れている。つまり、色点は様々な組み合わせによって対象の輪郭を浮かび上がらせるような用い方をされるよりも、一つの色が均一に画布上にばらまかれる傾向が強い。例えば《カーテンに》の人物の背後に掛かっているカーテンに打たれた黄色の色点や、《椿》における人物の裳の赤、緑、青の色

点、背後の緞帳の描写などである。

このような半ば規則的で反復的な色点が、「頗る強烈な顔料」として、まず目に飛び込んでくる。そしてこれらが「瞥見すれば、色彩の濃やかな氈」（カモシカなどの毛で織った敷物）や「碎いた硝子」といった強固な物質感として立ち現れてくることとなる。鷗外の記述の順番は、《椿》における物質性が、カーテン、衣裳、緞帳といった主題に起因するのではなく、その技法によっていることを明らかにしている。

《椿》では、この物質性の中に「二人の人物が模糊として認められる」わけだが、作品は現在痛みがひどく、この中に二人の人物を認めることはいっそうの困難を伴う。宮の記述によると、画面向かって左側に緑の衣裳を着て、頬杖をついているように見える女性と、右側の赤い衣裳を着て、緑の人物の胸辺りに頭をもたせ掛けている女性（鷗外の記述によれば側面観のはずだが目鼻は欠損している）とが、並んでソファに腰かけている図ということであるが、この二人はまるで一人の人物であるかのようにも見える。宮によると「緑の着物は姉が着、赤い着物は妹が着るんだ／緑の着物は沈静をあらわし、赤い着物は情熱をあらわすんだ」⁽⁷⁾。ここには、対照的な二つの性格を、赤と緑の補色対比によって並列しようとする意図がうかがえる。実は、《カーテンに》においても、その人物は二人の対照的なモデルによって造形化されたものであった。宮の懷述によると、当時「夢二にとらわれていた」彼は「細っそりした、痩せがたの、そして少し幽鬱な物腰が欲し」くて、そのようなモデルを使って描き始めるが、モデル代の無さを見透かされて彼女に逃げられてしまう。そこで代わりのモデルを探してきて制作を続けるが、彼女は「お多福」で「着物を着ていても立派な体」であった。その結果「琅の絵はだんだん太って行った／琅の絵はだんだんお多福になって行った」⁽⁸⁾。

対照的な二人の女性が一人の人物として造形化されるというこの主題は、続く作品では一転して、よく似た二人の人物にはっきりと分けて描かれるようになる。第九回文展に入選した《海のメランコリー》（所在不明）ではほぼ左右対称に二人の女性が配され、《歌》（文京区立鷗外記念本郷図書館蔵）でも木の下に緑と赤の着物のよく似た二人の人物が描かれている。一人の人物の分身を並置して描き、存在の二重性を表す手法は象徴主義の作品によく見られるものであるが、⁽⁹⁾反復する人物を緑と赤の補色対比によって並列する表現は、先述の半ば規則的で反復的な色点の用い方と重ねて考えるならば、興味深いことである。なぜなら、この時期の宮の関心は、主題においても技法においても、並列、そして反復することにあつたと言えるからである。

《椿》や《海のメランコリー》の制作後、宮は日本美術院洋画部の研究所に入り、山崎省三、村山槐多、原田恭平らとともに人体デッサンの修業に励み、その後、新潟県柏崎へ移って洲崎義郎の援助で個展を開き、次いで神奈川県平塚に移って中村彝に師事している。大正十一年の鷗外の死を機に、信州の諏訪高等女学校（現諏訪二葉高校）に、フランス留学する彫刻家、清水多嘉示の後任の美術講師として赴任した。画風の変遷から見ると、柏崎、平塚、諏訪へと移住し、鷗外と中村彝の死を迎えるまでの大正八年から十三年（一九一九年から一九二四年）に、宮の画業に一つの時代を画する、輝かしい作品群が制作されている。

大正八年頃に描かれたとみられる《風景（原っぱ）》（図3）では、より徹底した点描が試みられ、画面全体をほぼ均一な筆触で埋め尽くす手法が顕著になる。⁽¹⁰⁾ここでも描写対象にあわせた筆触の用い方よりも、画面下半分を大きく占める原っぱの赤と緑の色点の反復性が目につく。翌年の平塚での作品《別荘の戸口》では、筆に代わってペインティング・ナイフで直接絵の具を塗りつける方法が試みられ、筆触がますます強烈な物質感をとまって明瞭

に認められるようになる。

ペインティング・ナイフによる均一な筆触は、やがて描写対象の描き分けや色彩分割から自律し、もっぱらその反復を強調したものとなる。大正十二年以降に描かれたと思われる《風景（蕨倉）》（図4）はこの技法をもっとも明瞭に示している。⁽¹¹⁾ここでは、印象主義の色彩分割のように筆触の一つ一つで異なった色彩が用いられるのではなく、また空も山も、多層の屋根を持つ蕨倉も、そして手前の草原まで画面すべてが均一な短い筆触で構成されている。また画寸に対する筆触の大きさも拡大して、画像の輪郭はより粗大なものとなっている。画像はおおまかな色面の相違によって、ようやく浮かびあがってくる。大正前期の作品にまして、決定的に進展したのは、自律した筆触の反復がもたらす強烈な物質感であり、この物質性は大正洋画において他に例を見ない、極めて独創的なものと言ってよからう。⁽¹²⁾

大正十三年の《自画像》（図5）は、中村彝の高い評価を得て、第五回帝国美術院展覧会に出品されるがあえなく落選し、しかも翌年、彝はこの世を去ってしまった。⁽¹³⁾その後、宮は信州諏訪の地で中央画壇から脚光を浴びることもなく、野にあって自己の画境を進めることとなる。彼は、常に毛筆による一般的な描法に立ち返りつつ、ペインティング・ナイフによる短い筆触を強調する描法から、長いストロークを用いた平塗りの描法へ画風を漸進的に変化させ、晩年には《聖地シリーズ》（新潟県立近代美術館蔵）や《太陽シリーズ》と呼ばれる作品群において、絵の具を壁土のように厚く盛り上げる作風に至った（この厚いファクチュールは、いわゆる表現主義的な動的なものとは異なる。宮のそれは、何年にも吟味を重ねて、次第に厚く盛り上げられていく技法である）。生涯を通してのこれら画風の変遷は、対象をいかなる筆触で表現するか、筆触の探求の歴史であったと概括することもできよう。

二 ペン画と絵はがきの反復性

大正前期から後期への宮の画風を、筆触の反復という点において進展させたものは何であつたろうか。宮は大正十年（一九二一年）、絵はがきを製作して頒布する計画を立てている。これは「洋画家宮芳平氏をして真にその研究せんと欲する所を研究せしめんために」森鷗外と志賀直哉を発起人にした「夜波音（よはね）会」の事業で、宮が描いたペン画を四枚一組の写真絵はがきとして頒布し、希望者にはそのペン画も販売するという計画であつた。⁽¹⁴⁾ この会が実際に発足し、絵はがきが製作販売されたかどうかは確認できないが、この計画のために描かれたと見られるペン画は、約三十枚現存している。⁽¹⁵⁾

《ひなた》（図6）は、《椿》以来の赤と緑の二人の女性という主題を引き継ぎつつ、油彩画での点描はペンによる反復的な描法に置き換えられている。輪郭線を除けば、細かい点と短い波線（左下の余白部分にその練習した跡が見える）、そしてクロスハッチングの三種のみの描線が反復され描かれているのがわかる。《穏かな南東の風よ》（図7）⁽¹⁶⁾ においては、とりわけ短い波線が画面全体を占めており、しかもそれらは輪郭線の制限を受けずに、規則的に均等に、画面全体に充填されている。

ペン画という制作法、また一見エッチングを連想させる描線の形態上の参照例としては、大きな熱情をもって受容されたファン・ゴッホのペン画や、あるいは宮が憧憬したハインリッヒ・フォーゲラーのエッチング作品を挙げることができよう。⁽¹⁸⁾ しかしながら画面全体にわたる反復する描線の由来は、より深い制作意図の共通性に探られねばならない。ファン・ゴッホのペン画のいくつかは、収集家に自己の油彩画を売り込むために、それを原画として

描かれた。またエッチングは、一般に作品の複数性を前提として制作され、作品の広い頒布を可能にするものである。宮のペン画は、写真絵はがきとして多人数に配布し、かつ希望者にはそのペン画自体を販売する目的のものであった。しかもそのペン画の幾つかは、過去の油彩画をペン画として描き直したものであり、場合によってはそれらの油彩画自体の販売も目論まれたものと思われる。ここに共通するのは、頒布を目的とした作品の複数化、複教化である。

ただし決定的に異なるのは、宮の絵はがきには、ファン・ゴッホのペン画や、エッチングのような原画の複製化ではなく、原画の複製（ペン画）の複製（絵はがき）化が認められる点である。ここにおいて、我々は当時急激な進展を見ていた印刷技術との関連を考察せねばならない。

宮の場合、直接、油彩画を写真撮影して絵はがきにするのではなく、ペン画から絵はがきをつくる方法がとられた。それは、油彩画からの場合、写真製版の方法として網製版の工程が不可欠となるのに対して、ペン画からの場合は、その工程を踏まずにより簡便な線画凸版または線画平板によって印刷でき、その分、製作経費を抑えることができたと思われる。言わば、網製版の代わりとしてペン画が描かれたのである。しかも、宮のペン画は、造形の点でも網製版に共通したものであった。網製版は、絵画の微妙なグラデーションや色調を網点の大小に変換して印刷する技法であるが、その網点は画面全体に規則的に反復して並んでいる。宮のペン画は、旧来のエッチングのように線または点で明暗を示すものの、その効果は、それらの粗密によるよりも組み合わせによることが多く、点や線は、それぞれの種類ごとに画面に均等に、規則的に反復して引かれる傾向が強い。

とはいうものの、技術的に見て、宮のペン画における反復する点や線が、印刷における微細な網点を、画像の再

現性という点において代用しえたとは思えない。グラデーションを表すためならば、限られた種類の線や点の反復によるよりも、むしろそれらの多種多様な組み合わせによるほうが効果的であるのは、旧来のエッチング作品を見て自明であろう。にもかかわらず、宮がペン画においてこのような描法をとったのは、画像の再現性は第二義的なものであったということである。そのことに關して、『ひなた』および『復讐』（図8）は、さらに興味深い視点を提起してくれる。

この二つの作品では、画枠が二重に引かれており、その内部と外部で彩色に違いがつけられている。二重の画枠は、画面が重層的に作成されたという印象を観者に与えるが、これは多色印刷において数種の色刷りを重ねて製作する方法を思わせる。というのも、画枠の内外で彩色が異なるのは、当時の多色刷りの絵はがきのほとんどのものに見られる、色版を重ね合わせた際に画面の縁に出る印刷のずれを連想させるからである。そのずれた部分は、線状もしくは矩形状に、一色のみであったり、二色のみであったりして、画面本体とは異なった色調を示す。宮のペン画は、印刷技術の未熟さからくる欠点をも模倣しているのである。

いふなれば、宮のペン画は、当時の印刷技術を図解したものである。それは、絵はがきブームとして隆盛を誇っていた絵画の複製技術⁽²⁰⁾を含意するものであり、複製するための複製として、複製するということの意味を体現したものと見ることができよう。その根底にあるのは、反復の思想である。印刷技術（網製版）においても、またその目的（多人数へ頒布するための原画の大量複製）においても、必要不可欠なのは同一物の反復である。宮においては、大正前期の作品に見られた反復性、すなわち二人の女性という主題と、なかば規則的な点描という描法は、絵はがき原稿としてのペン画の制作を通して、制作行為自体の反復性へと進展したのであった。大正後期の油彩画に

見られる自律した筆触の反復性が、この試みの中から進展したとすることは、推論するに難くない。

三 宮芳平と近代洋画

明治末から大正初期にかけて、一過的ではあるが、日本の画家の非常に多くが点描風の作品を試みている。第六回文展（大正元年）の洋画について、森口多里は「文展に於ける自然主義的写真観からの脱却は、対象を装飾的にまとめるか、或は色の主観化と筆触の韻律化とによるか、この二つの方向に大体分れていた。」とし、北澤憲昭はこの「方向を点描はふたつながらに満足させうるのだ。」⁽²⁾として、この時期の点描法の流行を考察している。その後の洋画壇の流れは、自然主義的傾向から後期印象派とフォービズムの受容を中心とした主観主義的、表現主義的傾向へ向かっていくが、点描の流行は、その動向を準備した前段階と見なしえるかもしれない。宮が感嘆した『白樺』のフォーゲラー特集号（明治四十四年十二月号）には、「絵画の約束論争」として知られる山脇信徳、武者小路実篤、木下杢太郎の論文が掲載されており、中でも山脇は「芸術とはエキスプレッションです」と強調し、「繪畫も今や客観的な、他動的な、享楽時代を通り越して主観的な能動的な暗示時代に這つてゐる」と表明していた。宮がその画業を開始したとき、時代はまさにそのような変革点にあったのである。

だが、このような進化論的記述が、その主潮流に乗らないものを評価の対象外に置くことはままあることである。点描から進展した宮の反復する筆触は、大正美術のいわゆる「生の芸術」の観点から見ると、作者の息吹きや人格を感じさせない没個性的、非人格的なものと見なされようし、その作品は、表面的で装飾的と評されることが多かったようである。⁽³⁾しかしながら、宮が追求した筆触と物質性、イメージとの相剋という観点は、大正洋画壇に

において点描法の見失われた可能性の一端を示すとともに、当時の印刷技術との関連によって、日本の近代美術史全体のあり方を射程に収める論点を提示してくれているようにも思われる。

明治以降の日本の近代洋画が、西欧美術の移植、受容のもとに進展してきたこと、そしてそれが多くの場合、複製印刷物（しかも非常に貧しい複製）を通してであったことは、これまで様々に指摘されてきた。そして、その論調は、一種のひけめ、コンプレックスとして語られてきたし、また、そのような受容にもとづいて制作された日本の近代洋画は、西洋の模倣、まがい物、二番煎じ（ベルギー経由で受容された点描法は三番煎じということになるか）といった謗りを免れえなかった。日本の油彩画、のみならず日本の近代文化自体のオリジナリティーは、今日にいたるまで問われ続けている。

ところで模倣はオリジナルの存在なしには成立しえないわけだが、明治から大正初期にかけて、そのオリジナルを実見できた人達がきわめて少数であったことも、また、周知の事実である。複製印刷物はたしかにそのオリジナルを指標している。だが、そのオリジナルは遙か海の彼方、異国の地にあつて、ほとんど誰も知らない。そのような状況下において、大多数の人達にとっては、手元にある複製印刷物こそが現実であつて、彼らにとってのオリジナルであつたはずである（この時期の複製画展覧会の開催を可能にしたのは、まさにこの意識ではなからうか）。いやむしろ、オリジナルと複製の区別さえ意味のないことだったかもしれない。

宮は《カーテンに》が東京大正博に入選したさい、入口で販売されていたその絵はがきについて、次のような思ひ出を語っている。「三十枚許りの当の作品の絵はがきが、ある重さを持つて発行所から送られて来た／その一枚を娘は父に送った／父からは返事が来なかった／（中略）代りに兄から手紙が来た／『カーテンに』をもっと送

れ』⁽²⁵⁾。ここに読み取れるのは、複製の持つ広汎な伝達力と、それに対する強力な受容との前に、自分が苦心して作り上げた作品の唯一性が簡単に消失してしまうという驚きである。絵はがきの《カーテンに》は、オリジナルの《カーテンに》と等価であった。ちなみに、この時期、夢二エハガキとともに隆盛を極めたのは、展覧会に即して出された、出品作品の絵はがきであった。これらの展覧会絵はがきが今日のものと明らかに異なっているのは、それらのほとんどが、図版と同一面に、その展覧会名、作者名、画題を示していることである。図版はキャプションという指標を同一面に刷り込むことによって、それ自体が指標であることを隠蔽している。

印刷物を前にコンプレックスにさいなまれた者とは、オリジナルを見てまわることができる位置にいた、恵まれた一部の知識人達だけだったのではないだろうか。大正期に入ると、いわゆる名家の次男坊でなくとも、画家を志望する者達、言うならば大衆の数は増えていった。彼らにとって、まずは、画像の不明瞭な、網点の粗くざらついた表面を持つ貧しい複製印刷物こそが、実は新鮮な視覚の処女体験であったはずである。⁽²⁶⁾ 宮の複製することを含意するペン画と、その成果としての大正十年前後の油彩画は、このような大正の若い世代の視覚体験を体现しているようにも思われる。

明治末から大正にかけては、『白樺』等の雑誌の相次ぐ創刊や絵はがきの大流行といった、空前の複製印刷物の時代であり、多くの画家は、それらに啓発され、それらを模倣して作品を作った。オリジナルなき模倣を模倣することによって生み出される作品。オリジナルなきコピーの反復。シニフィエなきシニフィアンの連鎖。もし日本の近代洋画がこのようなものであったとするならば、実は、それは二番煎じであるどころか、豊かな想像力を発動させるシステムであったのかもしれない。その中で、複製することを含意した宮の初期作品は、森鷗外が正しく予測

したように「頗る強烈な顔料で細い点を打つたやうにかいた」物質性と「模糊として認められる」画像との間で、日本の近代洋画における想像力の問題をも含意しているように思われる。

注

- (1) 宮の生涯については、次の文献を参照されたい。竹中正夫『天寵の旅人 画家宮芳平の生涯と作品』 日本YMCA同盟出版部発行 一九七九年、山崎一穎「宮芳平——鷗外ゆかりの人々 その5——」『評言と構想』第一七号五〇六八頁 評言と構想の会発行 一九七九年、『宮芳平デッサン集』 宮晴夫編集・発行 一九九三年
- (2) 森鷗外「天寵」『ARS』第一巻第一号 阿蘭陀書房発行 大正四年四月 九頁
- (3) 「点描」の語を使った最も早いと思われる一例は、三宅克己がパリのアンデパンダン展を報告した記事の中に見られる（「画談」『明星』明治三十六年第二号）、また大正五年発行の柳澤健『印象派の画家』（向陵社）には「点描主義」が用いられているものの、大正三年の石井柏亭・黒田鵬心・結城素明編『美術辞典』では「ポアンチリスト」の項に「点画家とでも訳す可きものか」とある。日本で初めての本格的な新印象派の紹介と思われる木下至太郎訳、グレエフェ著「新印象派」（『ARS』第一巻第四号・第五号・第七号 大正四年）では「点彩主義」の訳語が用いられている。他にこの時期の文献には「彩点画家」「量点的手法」「点線描法」「点態描法」「点彩派的描法」「点彩法」「点綴描法」などもあり統一をみない。これら種々の語からうかがえるのは、原語の「point」のニュアンスを残しつつも、線との併用で描かれる当時の作品に訳語を適応させようとした努力の跡である。
- (4) 「細かい点を打ち並べて描くこの頃の宮芳平の点描画法は、決してフランスの画家、ジョルジュ・スーラのごとき光輝表現を求めている科学的点描法ではなく、一つのムードづくりとしての恣意的なもの、構図とともに幻想性を強調するための一手法だったと思える。（中略）とくに外交派的写真様式が支配的だった当時の文展内では異色中の異色の画風だった。」富山秀男「宮芳平の画業について」『宮芳平展』（展覧会カタログ）豊科近代美術館 一九九四年。ちなみに大正期の宮の作品には、点ではなく短い線を重ねて描かれたものも散見されるが、点描と線描が一つの作品中で混在することはなかった。

(5) 宮芳平「琅自伝」『AYUMI』二十号 一九六三年三月 十頁。『AYUMI』は宮の個人通信誌である。ガリ版と藁半紙による騰写印刷で、知人や高校の教え子など最多約一七〇名に配布された。戦前は一九三三—一九三九年で二一号まで、戦後は一九六一—一九六六年で四十号まで発行されたが、それ以外にも一九五六年から五八年にかけて二一号程度が発行されたようである。これらのいく部かは遺族と教え子らの手によって保管されてきたものの、現存しない号も少なくなく、全容はわかっていない。なお、一部は抜粋されて遺族の手により自費出版されている(宮芳平『AYUMI 音信の代わりに友に送る』藤代幸選・編・註、宮晴夫発行 一九八七年)。「琅自伝」は戦後の『AYUMI』八号から二九号(一九六二年—一九六四年)に連載された宮の自伝で、生誕から諏訪へ美術教師として赴任するまでの彼の半生が語られている。

(6) 同右書 二十号 一九六三年六月 八頁

(7) 同右書 一九号 一九六三年四月 一二頁

(8) 同右書 一八号 一九六三年三月 一一頁

(9) 本江邦夫「反復と差異」『ベルギー象徴派展』(展覧会カタログ) 東京新聞発行 一九八二年—八三年 一三一—一三五頁。幻想性、象徴性は宮の初期画風の、そして生涯に亘る重要な特質である。大正五年(一九一六年)の『聖夜』(練馬区立美術館蔵)では、右論文が指摘するような水面に映る鏡像が見られ、作品の象徴主義的な印象を強めている。その後も鏡像のテーマは、例えば湖面に映る太陽や月という形で、彼の生涯の画業に継承されていく。

(10) 『風景(原っぱ)』には年記がないので、その制作年は、次の宮の記述より推定する。「その頃、Sさん(引用者注…洲崎義郎)は玉川(同注…東京都荏原郡玉川村あるいは駒沢村新町か。現在の世田谷区玉川あたり)に別荘を買ったと言っていた／不便なところであるが『琅君がそこで勉強する位の事はしてもいい』と言って来た。琅はそこで近所の原を描いた事があった。琅としては始めて赤い色を使って見ようと思って描いた記憶がある。それはルノアールが赤い色を使っていたからである／その時、Sさんが『彝さんに紹介しよう』と言った／彝さんとは中村彝の事である」宮芳平、前掲書 二五号 一九六三年二月 八頁。中村彝は大正九年十一月には宮を知っていたから(中村彝『芸術の無限感』中央公論美術出版社 一九七七年 三七〇頁)、この絵が描かれたのは、宮が洲崎の後援を受けるようになった大正八年から大正九年十一月以前ということになる。なお、宮が見たルノワールの絵は、当時、今

村繁三の所有で中村彝が模写した作品であったかもしれないが、それは現時点においては、『風景(原っぱ)』と中村の模写作品との間に、木立ちなどの形態上の類似を指摘できるだけで、推測の域を出ない。

(11)

『風景(藪倉)』にも年記がないが、同じ藪倉を描いた作品『藪倉のある風景』が諏訪の風景であることから、『風景(藪倉)』も宮が諏訪へ来てからのもの、すなわち大正十一年三月以降に描かれたと推定される。

(12)

一つの筆触が、例えば木の葉や草葉の一枚であるとか、さざ波の一波、波しぶきの一粒を表す場合、その筆触が持つ絵の具の物質性は、それが表現する対象の物質性に読み替えられて理解されてしまう。また、例えばいわゆるアクション・ペインティングの場合には、筆触は作者の身振り、身体性を指標したものと見なされる。以上のどちらの場合からも逃れ、筆触が絵の具自体の物質性を留めるためには、描写対象から自律しており、かつ身体性を最小限に抑制する形態、すなわち小点の機械的な反復によるのが効果的である。記号論の用語によるならば、筆触がアイコンでもインデックスでもない場合、描写対象のイメージは宙吊りにされ、絵の具の物質性を顕にするのであり、新印象派の作品がしばしばモザイクや織物にたとえられる要因ともなる。印象派の筆触全貌についての議論には、次の文献が示唆に富む。Richard Shift, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago, 1984.

なお宮自身が筆触の再現性に固執していなかったことがうかがえる逸話が残されている。「……『濱の砂丘』といふ畫題のものが陳列されてあつた。これを見た洲崎義郎氏『あの濱の砂丘の色は餘り黄色くてちつとも砂の感じがしてゐないぢやないか、丁度麦畑か枯草のやうに俺には見える』といふと、宮芳平氏曰く『早くさう仰しやつて下されば、あの題は『濱の麦畑』としましたのに』」(『越後タイムス』大正十年十二月四日)

(13)

中村彝が宮へ宛てた葉書が残っている。「お手紙ありがとうございます。自分達の仲間からあんな美しい繪を見せられたのはこの間が初めてでした。あの繪の画品と深い色彩とは一寸他に比類のないものと今でも思つてゐます。若し今度の帝展であの繪がはねられるやうなことがあつたら……。まさかそんな馬鹿なことがあろうとは信じられないが萬一にもそんなことがあつたら自分は来年こそどんな無理をしても鑑別に臨んで他の作品との比較の上に立つて是非あの繪の優位を釈明せねばならぬと思つてゐます。どうか萬一の場合があつても決して失望することのないやう御自重を祈り上げます。十月八日 下落合四六四 彝」

(14)

宮の自筆の趣意書原稿による。全文は山崎一穎、前掲書、三五頁に紹介されている。

(15)

残された宮の作品中、ペンで描かれたものは他に見られないこと、またこれらの表面下部にセット番号と思われる数字が記入されていること、そして裏面に販売価格が記入されていることから、これらが写真絵はがきを頒布する計画のために描かれた原稿であると推定される。なお、これらの大半は、宮自身の創作物語を主題にした一種の構想画であるようだが、現在その物語が確認できるものは四、五点にとどまる。

(16)

この作品の主題は、余白部に記入されているようにゴーガンの紀行文『ノア・ノア』の末尾より取られている。訳文は小泉鐵がかつて『白樺』に掲載し、後、単行本として出版されたものである。

(17)

このころに宮が収集したとみられる美術図版切り抜きの中に、ファン・ゴッホのペン画《サント・マリノドロー・メールの通り》(ヤン・フルスカールのカタログ番号JH1506)と彼のペン画の贋作と思われる図版がある。

(18)

「白樺も手にとって、限なく読むと云うことはしなかった／けれどもその表紙や口絵は心を轟かした／(中略)口絵にフォーゲラーの絵が出た時に、琅の心は締めつけられた／それはエッチングの絵であった。一本の白樺の下に、花の咲いた草地に、背中を見せて一人の少女が坐っている／うしろ向きではあるが度まじやかに遠くを見ている／髪や肩やその線のやさしさに、琅自身やるせない心に捕われてしまった」(宮芳平、前掲書 二五号 一九六三年十一月九—十頁)。なお、このフォーゲラー作《春》の影響を明瞭に示す宮のペン画《月見草》(宮芳平、前掲書 二五号 一九六三年十一月十一—十二月五号(あるいは七月号か))に図版掲載されている(原画は所在不明)。

(19)

豊科近代美術館に所蔵されているペン画のうち、元絵の油彩画の存在が確認、もしくは推定されるものは現在、次の三点である。《歌》(文京区立鷗外記念本郷図書館蔵。ただし構図に差異あり)《父と子の悲哀》(所在不明。宮芳平、前掲書中に記載あり)《落日の嘆美》(練馬区立美術館蔵)。また《ドント・オーブン》はペン画の写真図版およびク

(20)

レヨン画が現存しており、その油彩画(所在不明)は出張記録が第三回光風会展にある。

当時の絵はがきにおける印刷技術については、次の文献を参照。瀬尾典昭「絵はがきの印刷技術について」『フィリップ・パロス コレクション 絵はがき芸術の愉しみ展』(展覧会カタログ) ところ美術館他 朝日新聞社発行 一九九二年 二四二—二四四頁。なお単色刷りの場合、網製版を用いないコロタイプという印刷技法による絵はがきも多く普及していたが、筆者が当時の美術絵はがき約九百枚を調べたところ、大正後半にかけて、単色版の印刷でもコロタイプによるものは徐々に減少し、網製版によるものに取って代わられていったようである。なお、宮が絵はがき

販売を企画した年の前年、大正九年は、大人気を博した竹久夢二の「月刊夢二エハガキ」全百二集が完結した年であった。宮の遺品のなかに、この「月刊夢二エハガキ」の数枚がある。

(21) 森口多里『美術八十年史』 美術出版社 一九五四年 二三四—五頁

(22) 北澤憲昭「點、絵画における」『斎藤豊作と日本の点描』（展覧会カタログ）埼玉県立近代美術館 七—十頁

(23) 宮が第三回光風会に出展した《ドント・オーブン》（所在不明）が「裝飾的傾向の著しいよい例である。」と評された（浦洗生「国民美術協会と光風会」『美術新報』第十四卷第一号 大正三年 六四頁）のを始めとして、宮の作品は裝飾的なものとみなされた。「私は君の行く可き最終の到達點はセガンチニーやアマンジャンの様に神秘的な裝飾的な境地に有ると断言します」（洲崎義郎「宮君の個人展覧会開催に際して」『越後タイムス』大正九年十一月十四日）。

ただし画像が曖昧模糊である点が、宮の評価を妨げた最大の要因であったようだ。『天寵』では、『椿』の翌年に制作した二点の作品を見て、鷗外が「どちらも去年のやうな模糊たる人物ではない。『なぜこんな風なのを去年出さなかつたのです』と私は尋ねた。」とある。また洲崎義郎は「モデルの客観性を無視して、今迄のやうに自分の好きな色と調子に早く仕上げて仕舞ふから、それであんな平面的で夜明前のやうにぼんやりした繪が出来たのだらうと思ひます」と批判している（「私信に更へて」『越後タイムス』大正十年十二月十一日）。

(24) この問題に関しては、次の文献が示唆に富む。木下長宏『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』 學藝書林 一九九二年

(25) 宮芳平 前掲書 十八号 一九六三年三月 十二頁

(26) 宮の幼少期における次のエピソードは極めて示唆的である。「わたしは聖徳太子の像を描いたことがあった／小さ（引用者注…宮の姉）の教科書にその像がのっていたからである／憂いを含んだ高貴の顔がわたしの心をとらえた／黒い着物を着ていたか、紫の着物を着ていたかしらなかつたけれども／わたしは紫の色に塗った」宮芳平 前掲書 九号 一九六二年二月 十七—十八頁

（大学院前期課程修了、豊科近代美術館学芸員）



図1 《カーテンに》1914(大正3年)
カンヴァス, 油彩, 74.5×53.0 cm
個人蔵



図2 《椿》1914(大正3年)
カンヴァス, 油彩, 209×126 cm



図3 《風景（原っぱ）》1919-20（大正8年-9年）
カンヴァス，油彩，40.6×51.6 cm



図4 《風景（籾倉）》1923（大正12年）頃
カンヴァス，油彩，45.5×52.5 cm

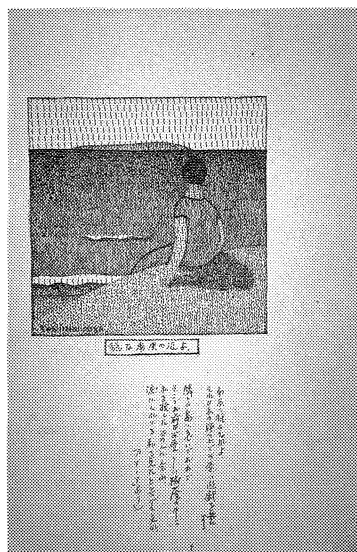


図7 《穏かな南東の風よ》
1921年（大正10年）頃、
インク、紙、28.5×18.6 cm

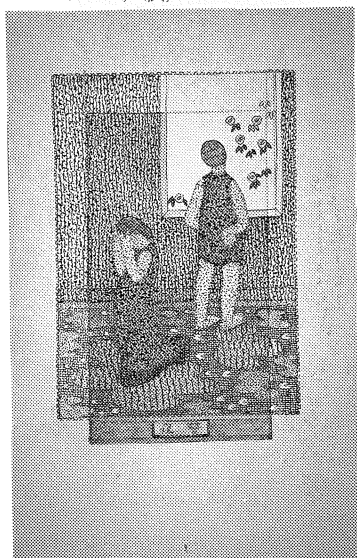


図8 《復讐》1921（大正10年）頃
インク、紙、28.8×18.4 cm

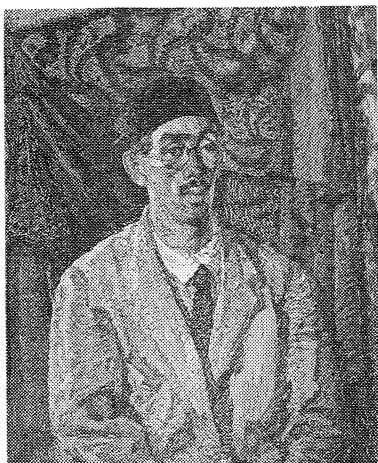


図5 《自画像》1924（大正13年）
カンヴァス、油彩、72.4×60.5 cm

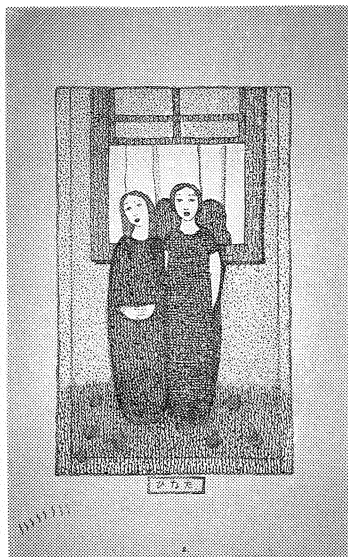


図6 《ひなた》1921（大正10年）頃
インク、紙、28.9×18.4 cm