

『理想画』への道程——橋本雅邦『龍虎』以後——

塩谷 純

はじめに——問題の設定

- 一 橋本雅邦『龍虎』、その衝撃
- 二 雅邦の「こゝろもち」
- 三 写意派と写生派
- 四 美術をめぐる「理想」
- 五 遂初会の「理想」、あるいは「落想」
おわりに——「理想画」の生成
補 雅邦再考

はじめに——問題の設定

本稿をなすにあたって、筆者の関心事は明治中期の絵画の位相、とりわけ当時の言説に散見される「理想画」⁽¹⁾をめぐる状況にある。この「理想画」について、たとえば高階秀爾氏は「構想画」、すなわち西欧の美術アカデミズムに基づく、抽象的な概念を主題とした大画面の群像表現による絵画に比定する⁽²⁾。明治中期の洋画研究において、もはや常套句となった観のある「構想画」だが、じつは当時の言説の中に「構想画」という文字は見出し得ない⁽³⁾。また「理想画」の語についても黒田清輝や久米桂一郎といった、西欧アカデミズム

の移植をもくろんだ洋画家の使用例がひとまず挙げられるのだが、高階氏自身も認めているように「構想画」と同義とすることにはいささか歯切れの悪さが拭いきれない。すくなくとも「理想画」では「構想画」の「構」の部分、すなわち画面を作り上げ組み立てるという意味まで含まれるには無理がある、と同氏はその限界について断っている。

いっぽう植野健造氏は「理想画」の語が明治三〇年頃から美術関連の文献にあらわれはじめ、明治三〇年代から大正期にかけてしばしば用いられたとその使用時期に輪郭を与え、さらに「理想画」の始まりを横山大観『無我』(明治三〇年作)、菱田春草『水鏡』(同年作)といった明治三〇年前後の日本絵画協会における象徴的、寓意的内容の日本画に対する言説へと絞り込み、ここでの批判的な意味あいを指摘している⁽⁴⁾。つまり「理想画」は、⁽⁵⁾けして洋画に限られた呼称でなく、日本画をも対象とした美術ジャーナリズムの中で育まれた言葉なのであって、高階氏のいう歯切れの悪さも結局のところ、そのあたりに由来するといえるだろう。

本稿では植野氏の所見を敷衍するかたちで、日本画をめぐる言説に比重を置きつつ「理想画」の生い立ちについてさらなる検討を試みることにしたい。

言い換えれば、作家が作品を公にし、ジャーナリズムによって批判に曝され、さらにその批判に対し作家が反応を示すという構図のなかで「理想画」なるイメージが析出していく状況に眼を凝らそうとするものである。したがって主に扱うのは「理想画」が取り沙汰される直前、明治二八～九年の美術ジャーナリズムにみられる「理想」という言葉、そして「理想」に大きく連関すると思われる「写意」や「こゝろもち」といった言葉であり、それらを当時の諸作品と絡めつつ論ずることになるだろう。とくに本稿では、橋本雅邦が明治二八年の第四回内国勸業博覧会に出品した《龍虎》を起点に据えることにしたい。それはこれから述べるように、雅邦の《龍虎》が当時のジャーナリズムの矢面に立った作品であり、「理想画」の母胎となる作品と言葉のせめぎ合いの火蓋を切った画と目するからである。

一 橋本雅邦《龍虎》、その衝撃

現在、静嘉堂文庫美術館が所蔵する橋本雅邦筆《龍虎》⁽⁶⁾（挿図1）は、雅邦の代表作として世に知られた六曲一双の屏風である。同作品は三菱第二代社長・岩崎彌之助が東西の日本画家に制作を依頼した屏風のうちの一点であり、それらは明治二八（一八九五）年四月一日から七月三一日にかけて京都・岡崎で開催された第四回内国勸業博覧会の美術館に展示された。⁽⁷⁾ 第四回内国勸業博覧会といえば、美術史の語りの中では黒田清輝の出品作《朝妝》が引き起こした、いわゆる裸体画論争が想起されるところだが、同じくジャーナリズムの確立を背景とした、この《龍虎》をめぐる毀誉褒貶もまた特筆に価するものであった。

開会から時を隔てず新聞各紙は博覧会の見聞記を掲載することになるのだが、その、美術館についての記事の中には、必ずといっていいほどに雅邦

の《龍虎》評が見出せる。⁽⁸⁾たとえば『国民新聞』明治二八年四月七日掲載、塚越停春の所見は次のようなものであった。

絵画に於ては其洋風のもの多少の活画題を見多少の時事画を見ると雖日本絵画は依然山水禽鳥及び旧来の歴史絵等にして目新しきもの多からず但其技能に於ては橋本雅邦氏の龍虎図の如き其筆力の雄大にして而も斬新奇抜なる自ら一生面を開くに足るものあり

其龍に於ては頗る陳所翁の筆意を加味したる所あり虎は純然たる氏の虎なれども元信を取りたる所少なからず殊に西洋画意を採用したる所多く其彩色の如き極めて鮮麗にして一種の新品色を出せり品格技術共に優高

但虎の後足余りに力を入れしめたるが為め却て腰がぬけしかの如く俗眼に見せしむ是れ豈世の所謂大醇にして小疵あるものにあらざる乎同じく氏の筆に成りたる羅漢図の氏が本色として別に目新しき所なき代りにまた一点の議すべき所なきに比するに殆ど別人の手に成りたる如く然り

要するに氏は新狩野派として別に一派を成るものたり

ここには雅邦の《龍虎》が「虎の後足余りに力を入れしめたるが為め却て腰がぬけしかの如く俗眼に見せしむ」とはいえ、日本画出品作の中では一頭地を抜く存在であることが記されている。東京美術学校絵画科の教授筆頭という当時の雅邦の立場を思えば、その作が注視されるのは当然かもしれない。しかし雅邦のもうひとつの出品作《釈迦十六羅漢》双幅(挿図2)については「別に目新しき所なき代りにまた一点の議すべき所なき」と言及に消極的であり、「大醇にして小疵ある」《龍虎》の評判がただ雅邦のステータスにのみ支えられていたわけではないことが知れる。

また明治二八年四月九日付『日出新聞』の《龍虎》評は、次のような書き出しで始まっている。

奇を衒ひ怪を弄す。英雄世を欺く一手段なるか、西に松年氏の健腕を出し東に雅邦氏の此豪爽を見る。蓋し東西の好一對、審査上の議論の湧出するものなるべく、此好一對の進退に就ては、将来の画技に影響を及ぼす事少なからざるべし

「松年氏」とは京都の日本画家、鈴木松年のこと。雅邦と松年の作品が好一

対と見なされたのは興味深いが、これについては次章でふれることにしよう。「奇を衒ひ怪を弄す」「英雄世を欺く」という言い回しからは、決して手放しで賞賛しているのではないニュアンスが読みとれる。はたして画面のディスプレイがしばらく続いた後、評は次のような難詰へと展開していくのである。

仔細に之を見れば、大龍の腕肉肥大なる、臂肉の龍体に相肖ざる、小龍の其顔面老たる如くなる、一虎の其腰既に挫折せるが如くなる、二虎の竹下より駆出せんとして、其款識をくらはんと欲する如き、果して明治の新機軸をなすべきものなるや

前掲の『国民新聞』の記事以上に細部をあげつらった、より辛口の評である。他の新聞評をみても「唯だ惜むべきハ虎の脚少しく骨力を欠きて豪雨の岩に触れて反撥へりたるさま五寸釘をうちつけたるごとく見ゆるハ大に惜むべし」（『都新聞』明治二八年四月一〇日）という具合に、とくに龍や虎の姿態をなじる批判が集中した。こうした、今日の我々からすれば揚げ足取りのようにも思える指摘は、いっぽうで誰にでも分かり易く、一般紙における総花的な博覧会批評の宿命ともいえるのだが、難癖を含め、とにかく何かを語らずにはいられぬほど『龍虎』の観衆に与えた衝撃が大きかったことは想像がつく。⁹そして当否はともあれ、この形似をめぐる批判は、後述するように雅邦とその後進の思想の形成にひとつの契機を与えることになるのである。

作品の評価が審査結果というかたちで公示されたのは、開会から三ヶ月後の七月だった。第二部第十八類（絵画）に出品した三八二名の内、一名に妙技一等賞、一二名に妙技二等賞、一八名に妙技三等賞が与えられている。同

類で唯一人妙技一等賞を獲得したのは橋本雅邦だったが、しかしながらその受賞は『釈迦十六羅漢』に対してであり、専ら注視的であった『龍虎』は賞を逸したのである。¹⁰

翌八月四日と七日の両日、『大阪朝日新聞』紙上には「受賞後の美術館」と題する記事が掲載された。執筆者は美術雑誌『国華』を岡倉天心とともに創刊したことで知られる高橋健三。¹¹当時大阪朝日新聞社の客員を務めていた高橋はこの記事で、『龍虎』に賞を授けなかった審査に異議を唱えたのである。

論の大筋としては、まず美術とはえてして歴史の副産物、社会状態を反映するものであると述べた上で、明治時代が「織巧の時代にして、雄渾の時代にあらざる也」とする。それゆえ当博覧会的美術館出品作を通覧しても雄渾偉大の作は見あたらず、織巧の妙を尽くしたものばかりが目につくのだが、わずかに二点、破格の作品があるのを発見した。橋本雅邦の『龍虎』と清風与平の磁器がそれで、いずれも「其時代の浸染を受けず、超然として其の上に脱出する者」である。しかるに審査結果は清風与平の作が名誉賞銀牌を獲得するものの、雅邦の『龍虎』は褒賞の数に漏れ、むしろ平凡な出来の『釈迦十六羅漢』が妙技一等賞を受けている。この結果に合点のいかない筆者は「所謂審査官なる者も亦明治時代相応の審査官にして、当代の表に脱出せる傑作の若きは、竟に其の眼中に入るに堪へざるにあらざる歟」、さらには「龍虎図の審査官に落第せしに非ずして、審査官の龍虎図に落第せし也」と審査官を執拗に非難するのである。

もちろん高橋は先にみたような『龍虎』への批判があることを知っていた。しかし彼は「かの腰部以下の形状奇異なるを以て之を難するが若きは、画を知る者の言にあらざ」と一蹴する。そうした形似にこだわる輩に対する高橋の回答は、つまるところ次の引用に集約されるだろう。

夫れ龍虎図の画題たるや、古より作家の常に難ずる所、雅邦の特に之を選びし者、豈に自ら信ずる所あり、かの写真写生、以て丹青の能事とする時弊に対して、痛く警省せしめんとする者あるに非ざる歟。蓋し龍の物たる原と理想の結選に出づ、かの虎の若きは、世実に之あり、而かも雅邦の之を画くや、かの実有の虎を以て満足する能はざる者あり、雅邦の手筆を以て、写生の巧を示さんと欲せば、固より弁じ難しとせず、雅邦の意は則ち実有の虎より而上の者に在り⁽¹²⁾

二 雅邦の「こゝろもち」

高橋健三の記事は『早稲田文学』（第一次第一期九四号）や『太陽』（二巻九号）等の雑誌で好意的に紹介された。そして「右博覧会の出品中、当時美術界の二問題となれりしものは、橋本雅邦氏の龍虎図と黒田清輝氏の裸体美人図となりき」（『早稲田文学』第一次第二期一号）という具合に、黒田清輝の《朝妝》が惹き起こした裸体画論争と並び、当時の美術界の二大トピックとして喧伝されることとなる。かくもジャーナリズムが囃し立てるなかで、当の《龍虎》の作者、橋本雅邦本人はなにを思っていたのだろうか。

第四回内国勸業博覧会が開催された翌年の明治二十九年二月一三日から一五日にかけて、『毎日新聞』紙上に「東洋画談」と題する橋本雅邦の談話が連載された⁽¹³⁾。聞き手は『毎日新聞』の美術記事に健筆を揮い、数ヶ月後の白馬会発足の折には創立会員として尽力する吉岡芳陵。芳陵はすでに同年元旦の『毎日新聞』に寄せた記事（「現今の絵画界」）で、高橋健三の「受賞後の美術館」を引きながら「雅邦氏の龍虎」とたび公けにせられてより、老大家は唯だ呆気に取られたる如く、青年画家は前路に一大光明を得て頓りに悟る所ありし

が如し」と、雅邦の《龍虎》が世に与えた衝撃を好意的に報じている。雅邦本人への取材は芳陵としても期するものがあつたに違いない。

記事は、今後画家の向かうところは如何なるものかという問いから始まる。これに対し雅邦はふたつの方向を示した。ひとつは「技巧を覗って往くもの」、もうひとつは「美といふことを覗って往くもの」である。美を覗うとは、雅邦によれば形よりも「こゝろもち」を充分に示すことであり、その達成は容易ではないが、これを欠けば東洋画の真粹は絶えてしまふ、という。

では具体的に、どのような作品に「こゝろもち」をみてとることができるのか。雅邦は京都画壇の重鎮、鈴木松年の第四回内国勸業博覧会出品作《群仙之図》（挿図3）を挙げる。前章の『日出新聞』引用にみたように、松年の《群仙之図》は雅邦の《龍虎》と「東西の好一对」と評された作品だが、それはまさしく「審議上の議論の湧出するもの」という意味においてであつた。同作は「公平に之を言へば化物の屯集といふ方穩当なるべく決して絵画として美術館に入る可らざるものなり」（『萬朝報』明治二十八年四月七日）という具合に酷評を受け、雅邦の《龍虎》同様賞を逸している。その《群仙之図》について、雅邦は「昨年の博覧会に鈴木松年が画きたる八仙人の如き、種々の批難ありて技巧の上よりいへば、悪画ならずとは云ひ難きも其の彼れの如く「こゝろもち」を見せ雄大なる氣局を示したるは、西京の画家には実に珍らしきこと」と賛辞を贈っているのである⁽¹⁴⁾。自作についてはなにも語っていない雅邦だが、その後続けて「審査などいふものは唯だ無瑕一遍形体の総じて整へるものを賞することになつて居るから困る」と難じるあたり、松年の作を引き合いに出しながら、同じ憂き目にあつた《龍虎》の審査に対する不満もこめられていたに違いない。

話は進んで古画研究の事へと及ぶ。「古画を研究せざれば実物を写して立ろ

に我「こゝろもち」を画の上に働かせることができない」。そんな例として、雅邦はある美術学校出の男の話を持ち出す。その男は卒業後「直ぐ写生に掛った」が、写したものは「下手な西洋の水彩画」のようで、少しも「こゝろもち」がなかったというのである。「こゝろもち」がない画とは具体的にどのようなものであったのか、もう少し知りたいところだが、ひとまずここでは写生よりも古画の研究を重視している点に留意したい。

「下手な西洋の水彩画」を受けてか、話題は西洋画と東洋画の比較へと展開する。雅邦曰く「西洋画は骨格等解剖に關してのことは能く行渡つて居る」、東洋画もそれは参考にしなければならない。しかしながら「一々嚴格に解剖に照して画いては東洋画の妙所を失ふ」という。例えば顔を画いても、両眼の位置は必ずしも同一線に並ばなくてもよい。また石を投げる手の勢いを見せようとするなら、少しくらい手が長くても短くても構わない。要するに「其こゝろもちが透つてさへ居れば宜しいのである」と結んでいる。形似にこだわらない「こゝろもち」が、東洋画のアイデンティティーを守る楯となっているのである。

画談の締めくくりとして雅邦は、画家たるものは糊口のために絵筆をとってはならぬと処世訓を垂れる。画業で生計を立てようとすれば世の一時受けに投じる絵を描くことになるからだ、狩野派の出である雅邦が職業画家を否定しているというのは興味深い。明治維新により御用絵師としての禄を失い、明治四年から兵部省海軍兵学寮（のち海軍省）に出仕し、製図を担当したという自らの経験に根ざした所懐でもあったのだろう。

以上が「東洋画談」のあらましである。なによりも雅邦の画作に対する姿勢、なканずく後世その口癖として語り草になった「こゝろもち」が本人口述のかたちで記されている点が注目されよう。また審査制度に苦言を呈し、

挿図3 鈴木松年《群仙之図》 静嘉堂文庫美術館蔵

解剖学的な精度が全てではないと説くあたりは、同談は《龍虎》批判に対する雅邦の所信表明のように思われる。ならば雅邦が東洋画を、そして自作を守る楯として持ち出した「こゝろもち」を念頭に置きつつ、ここであらためてその画に立ち戻り、雅邦の作品に雅邦の語りを編み込んでいくことにしよう。

「こゝろもち」の表現に不可欠な古画研究の成果ということでは、《龍虎》について既に指摘されているのが雪村作と伝えられる《竹虎図》(挿図4)との関連である。⁽¹⁵⁾ 同図は文部省国画取調掛の所有から明治二二年四月に東京

美術学校へ保管移転された

ものであり、その購入にあ

たっては国画取調掛雇であ

った狩野芳崖が大きく与つ

たとされている。⁽¹⁶⁾ 東京美術

学校の教授を務め、また芳

崖の朋友であった雅邦もこ

れを知らぬ筈はなく、たし

かにその虎の姿態は《龍虎》

左隻中央の虎の横向きで肩

をいからした様を彷彿とさ

せる。風雨に弧を描いてし

なる竹の描写も《竹虎図》

から想を得たのかもしれない。

また雅邦について「氏

最も雪舟雪村を愛す」とい

挿図4 伝雪村《竹虎図》 東京芸術大学大学美術館蔵

う岡倉寛三(天心)の証言は、《龍虎》と雪村画の結びつきをより固いものにしてくれるだろう。⁽¹⁷⁾

とはいえ、雅邦の《龍虎》が全て古画の模倣から成り立っているわけではない。実のところ「東洋画談」では疎んじられていた筈の写生という行為もまた、《龍虎》の制作を支えていた。逸事のひとつとして、雅邦は《龍虎》制作のために毎日動物園に通い、猛虎咆哮の姿態を写そうとしたという。⁽¹⁸⁾ 雅邦自身は「東洋画談」からほぼ二ヶ月後、『読売新聞』(明治二九年四月二二日)の関如来によるインタビュー記事「春風閑話」⁽¹⁹⁾の中で次のように語っている。

今仮りに動物園に入りて、檻中の猛虎を凝視し、歸りて之を画くとせよ、(中略)翰墨淋漓、一瀉して後精細に之を觀れば、憾むべし、其実体に及ばざる甚だ遠く、更に再び動物園に到りて、之を檻中の猛虎と較ぶ、益我が画虎の猫に類し、狗に類せるを咲はずんばあらず、

茲に於て明窓の下、跌座冥想、『あの虎の姿ハ洵にやさしい者だが、あれが一度グワツト吼えたら、どうだらう』斯の如く想ひ来りて、再び画稿に臨み、唯此の一心即ち此の「こゝろもち」にて筆を把り始て一掃せんか、形勢儼然として、虎に類せるかの想あるべし。

龍の如きハ固より視るべからざるもの、只画家の「こゝろもち」によりて画くの外なかるべし。

ここではモチーフを目の前にして写しとる対看写生についてはふれられていない。しかし動物園で実際の虎に当たりながらも画の出来に釈然とせず、そのギャップを実物から離れて跌座冥想、「こゝろもち」を発揮することで乗り越えようとする作画態度が語られている。「東洋画談」の内容と付き合わせ

るなら、そうした画家のもつイマジネーションを鍛えるのが古画研究ということになるだろう。想像上の獣である龍であればなおのこと、優れた古画から立ち上げたイメージによらざるを得ないというわけである。

因みに雅邦は第四回内国勸業博覧会から五年後の一九〇〇年パリ万国博覧会にも龍虎を描いた額装の作品を出品、銀牌を獲得している。現在宮内庁三

の丸尚蔵館が所蔵する《龍虎

図》(挿図5)がそれだが、同

一の画家による同一のモチーフだけに、パリに先立ち国内で公開された折には当然の

宮内庁三の丸尚蔵館蔵

橋本雅邦《龍虎図》

ことながら内国勸業博出品と較べられた。齒に衣着せぬ当時の批評家はまたもや散々な評を浴びせたが、その内容は前作とは逆に写實的過ぎるというものであった。たとえば雑誌『美術評論』二二号(明治三三年十一月)では「雅

邦は斯くして後進の爲めに教へ世間の写実弊を諷刺したのである」と新作を冷やかす一方、内国勸業博出品作に対しては「此画が当時の画家をして「こゝろもち」といふ点に

注目せしめた力は少なからぬ訳であつた」と積極的に評価している。同一画家の前作を持ち上げることで新作を揶揄するというのはかなりの皮肉にちがいないが、いっぽうで前作《龍虎》こそ雅邦の「こゝろもち」を具現化した画期的作品とみなされていた、ひとつの証左ともいえるだろう。

三 写意派と写生派

《龍虎》という一作品をめぐるジャーナリズムの反応、そして画家の所信をあらまし記したところで、もう少し視野を広げ、明治二〇年代末の画壇における橋本雅邦の位置を見定めておくことにしよう。

先に引用したように、『大阪朝日新聞』紙上で高橋健三は《龍虎》弁護のなか、雅邦の所信について「かの写実写生、以て丹青の能事とする時弊に対して、痛く警省せしめんとする者あるに非ざる歟」と察している⁽²⁰⁾。たしかに雅邦の「東洋画談」でも、写実写生の偏重に対する忌避は認められるところであった。また『国民新聞』記者・塚越停春が明治二九年一月一七日付同紙に掲載した「一非一是」と題する文章には、「近時絵画に写生流行の極已に其弊を生ずるに至れり」と記されており、前掲のように同紙上で《龍虎》を高く評価した停春もまた、高橋健三同様の現状認識を示していることがわかる。その中で停春は、次のように橋本雅邦の画術を位置づける。

◎川端派専ら写生を主張す。

◎橋本雅邦氏は写意を主張す。

◎川端氏は絵画を技芸とするもの也。橋本氏は絵画を技芸以上とするもの也。

◎川端氏の画術は凡人画術也。橋本氏の画術は超凡画術也。

「川端氏」とは、雅邦とともに東京美術学校絵画科で教授をつとめていた川端玉章のことである。明治二十七年五月より実施された絵画科三教室制のうち、第一教室が大和絵系の巨勢小石（明治二十七年八月以降は山名貫義）、漢画系を専門とする第二教室が橋本雅邦の受持、そして川端玉章は円山四条派を教える第三教室の担当であった。元々京都で円山派の中島来章に師事した玉章だが、東上後、高橋由一に油絵も学んだ経歴の持ち主であることも想起されたい。雅邦の「東洋画談」における東洋画（こゝろもち）⇄西洋画（技巧、写生）の対比も重ねあわせるなら、「専ら基ヲ写生ニ取り新機軸ヲ出」したとされる円山応挙の流を汲み、なおかつ西洋画をも身につけた川端玉章が写生の唱道者として、雅邦の写意に相対的に対置されるのは必定といえよう。もっとも玉章の言葉をひもといてみると、存外にも雅邦の弁に近いのには注意を要するだろう。

何ふしても日本画は筆墨に妙を寓して往つて、而して少しウソを交ぜなければなりません、ウソと云つても無いことや何かを画くのではない、画に現はさんとする目的物の情意や勢を我脳中に描きて之を其儘筆に現はすのです

右は『太陽』二巻一八号（明治二十九年九月）に紹介された玉章の談の一部である。この片言と雅邦の「東洋画談」を比較するかぎり、玉章を雅邦の対局に置くのはいささか見当違いのように思われる。油絵を学んだとはいえ、玉章もまた「胸中の丘壑」の伝統を有する東洋画の流れの中にいたわけであるし、形似に縛られぬ画作というのはむしろ丹青をなりわいとする者の常套句

ととらえるべきかもしれない。

しかしながら、ここはあえて些細な違いに目を向けてみることにしよう。雅邦はその「こゝろもち」について「我」といふ念を忘れず、我がこゝろもちを以て筆を扱ひ、精神一揮以て画面に臨む」（『読売新聞』明治二十九年四月二日）と述べている。双方の文章を額面通り受け取るなら、玉章が「目的物の情意」とあくまで描く対象に宿る「情意」を尊重するのに対し、雅邦の「こゝろもち」は「我」、つまり描き手に属するものということになる。雅邦はまたこんなことも言っている。

例へば武人を書くに、氣拔なゑらい勢のものが出来ぬのは、其画工の心持の武人になり方が薄弱なる故でございます。武人を書くには人を害しても何とも思はないと云ふ心持がなければならぬのでございますが、なか／＼さうは行きませぬ。

引用は『名家談叢』一一号（明治二十九年七月）所載の「日本画に対する希望」。ここでは描き手がその「こゝろもち」（心持）を鍛錬することで、描く対象と渾然一体になって作画に臨む、という姿勢が語られている。それは脳中に対象を思い描くというような冷静な認識のレベルを超えて、描き手の「こゝろもち」をモチーフの「情意」に同化させてしまうという、凄まじいまでに力尽くで体感型の姿勢ともいえるだろう。

そもそも塚越停春の「一非一是」では互いに対立する概念として用いられていた「写意」、あるいは「写生」といった言葉だが、元来はどちらも描く対象の生氣、生意を写すというほぼ同義の内容であったという。⁽²³⁾ かたや「写意」が描き手の心情の意を取り込みながらその主観的意味あい肥大化させてい

くのに対し、「写生」は明治以降、たとえば東京美術学校のカリキュラムに「実物ニ就キ花卉翎毛人物等ノ姿勢趣致ヲ習得セシム」実技科目として制度的に位置づけられることで、モチーフの観察描写を前提とする、より即物的なニュアンスを帯びるようになったようだ。⁽²⁴⁾それは「写生」の語がスケッチの訳語として一般に浸透するきっかけでもあったし、結果として「写生」は「写意」と決別し、むしろ、もとは対概念であったはずの「形似」とほぼ同義の言葉として倒立することになったのである。

写意と写生の対置は、塚越停春の記事から一月後の『早稲田文学』（第一期第二期第四号）彙報にも見出せる。ここでは「写生派と写意派」と題して橋本雅邦のコメントを交えながら写意派の主張が伝えられており、内容的には「東洋画談」を大きく出るものではないのだが、「写意派の進歩は即ち日本画の特色を海外に發揮する所以の道也」と説くあたり、雅邦が西洋画、あるいは円山四条派系の日本画家を向こうにまわしながら、自他ともに写意派の領袖を任じていくさまがはつきりとうかがえるだろう。

挿図6 菱田春草《寡婦と孤児》 東京芸術大学大学美術館蔵

もちろん「写意派」というからには、雅邦一人で孤軍奮闘していたわけではない。雅邦の周辺には着実にその意を汲む者が育っていた。

此作は円山派と見受けられど筆者は寧ろ写意を主とするもの、如し容貌骨格は元より規矩に外れ鎧は人間に比して小さく婦人の過大に且美しき眉を点ぜしは寡婦たるに適せずと雖も簾の破れたる処と婦人の憂を含みたる処が此の画の見所なり

右は明治二九年春、東京美術学校の第三回生徒成績物展覧会に出品された菱田春草の《寡婦と孤児》（挿図6）に対する作品評（『毎日新聞』明治二九年四月一七日）である。春草が卒業制作として描いた同作は、採点にあたり首席の成績をつけた橋本雅邦に対し、図案科教授で、のちにいわゆる美校騒動の火種となる福地復一が食ってかかったことで知られるが、雅邦が高く評価した作品が一見円山派のようで「寧ろ写意を主とするもの」と評されるのは、先述の写意派＝雅邦派という図式に適っている。雅邦の後進によって、たしかに「写意派」なるものが形成されつつあるのが確認されよう。ただ、「写意」の語がややもすると元来の生意を写す意を飛び越え、たんに「規矩に外れた非形似の描写と直結しがちであったことも、この《寡婦と孤児》評からはうかがえる。そして、そのような恣意的な歪みを示すニュアンスは、次章で述べる「理想」にも受け継がれることになるのである。

四 美術をめぐる「理想」

《龍虎》を発表した翌年の明治二九年、九月二五日から一月二九日まで開催された日本絵画協会第一回絵画共進会に、橋本雅邦は《竹林雀猫之図》《虎

《溪三笑》《雪景山水》の三点を出品した。⁽²⁶⁾ そのうちジャーナリズムの注目を集めたのは《竹林雀猫之図》(挿図7)と《虎溪三笑》(挿図8)で、とくに《竹林雀猫之図》に対しては「雅邦の猫は骨抜猫の如く、其姿態殆んど死せるが如し」(『読売新聞』明治二十九年一〇月二六日)という具合に、前年作《龍虎》と同様の非難が寄せられている。また《虎溪三笑》についても「左なるは狎の笑ふが如く、中なるは象の生酔の如く、右なるは兎の眠り笑をするが如し」(『報知新聞』明治二十九年一〇月七日)などと揶揄する者が多かった。蛇足めくが、洋画家の長原孝太郎も画中右の陶淵明の表情をからかったカリカチュア(挿図

挿図7 橋本雅邦《竹林雀猫之図》
東京国立博物館蔵

挿図8 橋本雅邦《虎溪三笑》
『日本美術画報』3篇巻7より

9)を、雑誌『めさまし草』一一号の裏表紙に寄せているので一寸紹介しておこう。

新聞『日本』の記者もまた雅邦の作には合点がいかんかったらしく、明治二十九年一〇月五日の展評では《虎溪三笑》を「其の象の化物の如き顔色其眼病やみの如き眼付き其舌を咬み出したるが如き口付きは只夫れ怪物とより他を感じ得ざる也」といい、《竹林雀猫之図》については「其足付き首の格合など丸で細工もの、如く是亦頗る怪画なり」と報じている。そして雅邦に対し「彼が常に理想の極端に失し故らに奇怪のものを作らんとする傾向あるに顧み来れば吾人豈一言其反省を煩はざるを得んや」と戒めているのだが、この一文に見られるように『日本』の記者は、「理想」を「奇怪」に通ずるものとしてさほど積極的な意味に用いていない点に注意したい。

同じく『日本』の社員だった正岡子規も橋本雅邦に対しては懐疑的であった。同紙連載の随筆「松蘿玉液」(明治二十九年一〇月二三日)では「橋本氏が画家として新意を出だす処、筆力の勁健なる処、用意周到なる処固より他の画

挿図9 『めさまし草』11号裏絵

家の企及すべきに非ず」と一目置きながらも、「氏は無理に新意を出さんとするがために時に化け物的の画を作す」とし、「虎溪の三笑の如き竹に猫の如き（博覧会の虎の如き）長所はあるべけれども悪き方より之を見ば之を化け物と謂はざるべからず」と評している。同日の偶感には「吾甚だ雪村の画を愛せず。応挙の小幅、小幅なればにや却て趣味多きを見る」ともあり、先述のように雅邦の敬愛する雪村は肌に合わず、「写生」の画家円山応挙に惹かれるというあたり、子規の趣味は見事にアンチ雅邦派の図式の中に嵌まりこんでいる。

その正岡子規は同じく「松蘿玉液」（『日本』明治二十九年九月一日）の中で、日本画家の「理想」についても語っている。

日本画家曰く写生は卑き手段なり、理想の高きに如かずと。此言を為す者多くは写生を知らざる者なり。絵画の能事は写生を以て終る者に非ること論を疎たずといへども高尚なる理想も写生によらざれば成功すること難かるべし

一般に写生論で知られる正岡子規だが、その主張を虚心に読むかぎりでは必ずしも「写生」を至上のものとしているわけではなく、「理想」に至るための必要条件のひとつと捉えているように思われる。⁽²⁷⁾ただ、「写生」を無視して「理想」ばかりを追う当節の日本画家にはどうも承伏しかねるものがあつたようだ。引用中の「日本画家」が具体的に誰であるかは判らないが、写生派⇄写意派⇄雅邦派という図式にしたがえば、橋本雅邦周辺の画家であることは間違いないだろう。そして「写生は卑き手段なり、理想の高きに如かず」というフレーズが画家の語りをそのままに伝えているとするなら、「理想」の語が雅邦の周りにもかなり浸透してきたことを示している。

「理想」という語は明治以降の造語とみてよいだろう。明治一四年刊行の『哲学字彙』にはidealの訳語として「理想」が記され、当初は哲学の分野で用いられたことがうかがえるが、坪内逍遙の「理想の語義を弁ず」（『中学世界』明治三十三年）によれば、中江兆民訳の『維氏美学』（明治一六―一七年）では「理想」と訳すべきところを「極致」と訳し、逍遙自身も『当世書生気質』（明治一八―一九年）で「屢々ideal」といふ語が使ひたかつた場合もあつたけれど、訳がないので困り、よい加減な解釈を附して原語のまゝで作中の人物に使はせたこともあつた」といい、明治一〇年代にはまだ言葉として定着したとはいえない難しい段階にあつたようだ。また実際に『当世書生気質』にあたってみるとidealは「架空癡^{アイディアリズム}」として用いられ、空理想論といった消極的な意味あいでも用いられている。⁽²⁸⁾坪内逍遙といえは明治二十三年から二五年にかけて森鷗外との間でたたかわされた没理想論争が知られているが、文学の没理想性を説く逍遙に鷗外が反駁、確固たる美的基準としての理想を主張したこの論争も、そもそもは「理想」をめぐる理解のくい違い――すなわち現実主義者である逍遙の消極的解釈に対し鷗外のそれは観念論的に基礎づけられた、今日的には理念ともいふべき積極的意味であつたことに基因すると考えられている。⁽²⁹⁾換言するなら、日常語として敷衍しつつある「理想」と哲学用語としての「理想」の間のちぐはぐなこんにやく問答に終始したといえるだろう。

ともあれ理想主義と現実主義の立場からなる是非双方のニュアンスを孕みながら、明治二〇年代末には「理想」の語が言論界に頻出するようになる。それは「成る程理想といふ語は古来我国に無き者なれば余程重宝なる新語として使用せらるるは尤なれども此頃の生英学者の如く無闇に使用せられては生理学者のエレキと一般に只其語を聞きし許りにて少々嘔吐を催しかゝるこそわりなけれ」と、正岡子規が「棒三昧」（『日本』明治二十八年二月二三日）で

ばやくほどであったようだ。

そんな中、森鷗外と吉岡芳陵、高山樗牛の三つ巴戦となった、いわゆる外光派論争においても「理想」の語は散見される。同論争についてはすでに中村義一氏が詳述しており、極言すれば洋画壇における黒田清輝らの台頭に際しての「印象派と外光派、新派と旧派、南派と北派の定義をめぐる純粹に思弁的な応酬」であった。⁽³⁰⁾ そうした言葉の応酬から「理想」に関する箇所を拾ってみると、たとえば『太陽』二巻七号（明治二十九年四月五日）の「写生と写意、意想と畸形」には、高山樗牛の「理想」観がまとまった形で述べられている。⁽³¹⁾ 標題にもあるように同文は「写意」と「写生」をトピックとして取り上げ、橋本雅邦の『龍虎』を「写意を以て自ら高しとするもの」とみるが、樗牛自身はこれを「畸形画」と呼び、是認する様子はない。次いで樗牛は写意派をフィヒテ、写生派をシェリングとドイツの審美学に対応させた後、古代ギリシャ彫刻を例に「理想的」なるものを説く。すなわちそれらの像は「個人的に非ず、現実的に非ず、はた又何等の特殊性をも具へず、殆ど平等遍通の軀相を有」するからこそ「理想的」なのであって、けして異形の怪物の謂ではない。むしろ「理想的」な美術のうちには「標準的事物」^{ノルマル}をみるべきであり、いたずらに怪奇を描いて得々とする写意派を戒めるのである。

正確を期すなら「写生と写意、意想と畸形」の一文は当時の洋画壇については一言もふれておらず、外光派論争そのものとみるのは無理がある。ただ、同文は『太陽』前号で樗牛が発表した洋画論とともに、その語用一つ一つを糾していく森鷗外一流の絨毯爆撃のような反駁にあい（『めざまし草』四号）、さらにまた樗牛が『太陽』誌上で執拗に応酬するという、いわば外光派論争と抱き合わせのかたちで論じられたものである。鷗外が摘発する、ドイツ美学に照らしての論の当否についてはここで検討する余裕がないが、乙女五人

をモデルとして一体の美女の像を造り上げたというゼウクシスの逸話を想起させるような古典主義的美術観を、樗牛が「理想」の語を用いて説いている点は注目に値するだろう。また「理想」と併せ「標準」という語も用いて、特異性でなく、その普遍性を示唆しているのも見逃せない。⁽³²⁾

にもかかわらず「理想」にどうしてもまとわりつくのは、常軌を逸した表現に対する、いささか疑念を孕んだ謂のように思われる。実のところ高山樗牛ですら、黒田清輝らいわゆる南派についての一連の論評（『太陽』二巻六号）では、その「理想」的傾向を好ましからざるものとして捉えているふしがある。絵画界における南派が小説界における観念派と似通っているとする樗牛は、その共通項として「自然に遠かれ」とする姿勢を掲げる。観念派、すなわち文学史上でいう観念小説とは泉鏡花「外科室」、川上眉山「うらおもて」等、現実社会の矛盾を訴えた明治二〇年代末の小説群を指す。それらは悲惨小説とも呼ばれるほどに悲惨な人生を題材に採りながらも、島村抱月が「小説界の新潮を論ず」（『早稲田文学』第一次第二期五号）で「作者は先づ人生の悲惨の側を観察し、而して後に其の観念を作れるにあらずして」「悲惨なる作を得んために強ひて悲惨なる観念を求むるもの」と論じるように、先ずは観念ありきというものであった。高山樗牛はそうした観念派と南派の不自然さを指摘しながらも、前者が「自然を破壊し、解剖し、自家の理想的模型に随て新たに事物を構式す」、後者を「飽迄自然の成立を尊重し、容易に其形式に立ち入りて之を添削することを為さず、翻て一切当眼の自然界に向て理想的潤色を施さんことを務む」と峻別、南派は自然を描きこそすれ「理想的潤色」を施すため実際の自然とはかけ離れているとし、その具体例として明治美術会に黒田清輝が出品した「本邦の美人肱を枕にして横臥するの一幅」を挙げていいる。それは「黄紅青紫の色線を以て密に顔面手足を彩飾し一見人をし

て其肉軀なるを弁知するに苦ましめ」る画であり、これを評して「是画恐くは骨を搆へ肉を附せしのみにて未だ表皮を被らせざるものならむ、是紅紫の彩線は蓋し筋肉ならむ」という者もあれば、「西洋の家室には五彩の窓紗を懸く、顔面手足の彩色は蓋し日光の窓紗を通じて射入したるに依るならむ」という声もあった。樗牛自身「かゝる色彩を美はしと見む人の眼球の如何に造られ居るかを怪」んだと述べている。

この、当時の人をして表皮を剥がれたかのような、もしくはステンドグラスの光を浴びたかのような、と評せしめた女性の画が中村義一氏のいう通り現存作《昼寝》(明治二十七年作 挿図10)を指すのかどうか、いまのところ確証はない。しかし黒田の作品の中でも、サイケデリックなまでの色調により文

挿図10 黒田清輝《昼寝》東京文化財研究所蔵

字通り異彩を放つ《昼寝》は、たしかに樗牛の評とよく合致する。そしてその記述からは、中村氏もいうようにルノワールの裸婦を「屍体の完全な腐乱状態」と揶揄した『フィガロ』紙の印象派展評が想起されよう。つまりその描写は印象派の画家同様、自然の忠実な再現を試みた挙句の、原色をちりばめた

筆触分割とも考えられるのであって、森鷗外も「南派の教ふところは、戸外の日光の照せるまゝ、を写せといふにあり」とすかさず異議を唱えている。⁽³³⁾しかしその当否はともかく、ここでは樗牛が異様に感じた彩色をもつて「理想化」とした点に着目したい。黒田の作品を受けて「かゝる怪しげなる絵画」「かゝる怪画」と詰った後、「人は動もすれば呼で理想々と曰ふ、今や理想はあらゆるもの、弁解の府たらむとす」とこぼす樗牛の口調は、実に先述の正岡子規の嘆息を彷彿とさせるのである。

斯く明治二〇年代末の絵画をめぐる論評を窺うかぎり、「写意」にせよ「理想」にせよ、総じてリアリティの欠落、ひいては奇を衒い怪を弄するイメージとしての意味あいが括り出せるだろう。「写意」については、先述した通り、元来は描く対象の生意を写しとるという、モチーフに対して忠実に謙虚な行為の謂だったはずが、その写すべき「意」を描き手の心情へとスライドさせることできわめて主観的、恣意的な表現へと転化していくことになる。そして橋本雅邦のいう「こゝろもち」⁽³⁴⁾もまた、画家自身のモチーフを画家自らが正当化するための言辞であった。先にも引いた「我」といふ念を忘れず、我が「こゝろもち」を以て筆を抜ひ、精神一揮以て画面に臨む(「読売新聞」明治二十九年四月二三日)という一文にもあるように、「こゝろもち」には「我」が分かちがたく結びついているのであって、我々は最早そこに個人主義のとは口を窺う思いがするのだが、あくの強い我流に世間が未だ寛容でなかったことは、これまで再三紹介してきた揚げ足取りのような批評の数々が物語っている。そして、そのようなざらつきにむけて投じられた、新たな語彙のひとつが「理想」であった。未だ耳慣れぬ新語は、ときに逸脱者の至高を保障する盾となり、ときに不可解な者への疑念を孕んだ矛となる。この、いささか目眩ましいのであるがゆえに以後の美術ジャーナリズムを席卷する

「理想」について、次章では「写意」や「こゝろもち」との微妙な距離——それは橋本雅邦とその後進との距離でもあるだろう——に注意を払いつつ、さらなる考察を巡らすことにしたい。

五 遂初会の「理想」、あるいは「落想」

秋石の天女衰相図 天女は仏教の理想ながら、能くもこれを客観相として現はされたり、之を

敬中の浄穢界図 に較ぶ、予は其優ること幾等なるかを知らざる也。

敬中は天女を理屈を以てひねくり廻はし、全身を両断して、浄穢の二界と為したるが如き、主観的理想の最も偏狭なるもの、

秋石は己が偏狭なる主観の理想を以てせず、只すなほに天女の福尽きて衰へたる客観相を巧に表現せり、其面貌の憔悴せる、其衣服の汚穢なる、何となく観者をして蕭條の感を抱かしむるは、洵に申分なき出来といふべし。加ふるに一方は謎語に近く、一方は真諦を写す、是れ前者の後者に優る所になり、然れども若し単に技工の上よりいはず、後者却て前者の上に在るべし。

插图11 岡本秋石《天女衰相》 石川県立美術館蔵

右は『読売新聞』の記者であつた関如来が、『太陽』二卷二三号（明治二九年一月）に寄せた日本絵画協会第一回絵画共進会の展評（「読画漫評」）の一部である。組上にあがっているのは岡本秋石の《天女衰相》（插图11）と山田敬中の《浄穢界図》（插图12）。授賞結果は前者の二等褒状に対して後者は銅牌と、敬中の方が得点が高かったのだが、どうやら関如来の見解はその逆であつたようだ。

この評をみるかぎり、如来もまた絵画における「理想」的傾向をいぶかしく思っていた一人といえるだろう。「主観的理想」「主観の理想」という言い回しは、「理想」の語に籠められた恣意性をはつきりとうかがわせる。しかしながら、前述した橋本雅邦や黒田清輝の作への評とは明らかに矛先が異なることも見逃すべきではない。如来はデッサンや彩色といった描写の歪みをあげつらうのでなく、「謎語」、すなわち作品が語りかけるコンセプトの不可解さに疑問を呈しているのである。むしろ描写力という点では、引用最後にもあるように山田敬中の方を高く評価している。この論旨においては、おそらく「写意」云々という語りは《浄穢界図》にそぐわないだろう。「写意」がい

插图12 山田敬中《浄穢界図》『日本美術画報』3 篇卷12より

くら主観的な表現の謂とはいえ、龍虎や猫といった有形の対象を「写す」という、どうしても客観的な行為を本来的に孕んでおり、全く無形の「理想」を独創し絵画表現として落とし込むとは次元が異なるからである。前章で引いた高山樗牛の言葉を繰り返すなら、それこそ「自家の理想的模型に随て新たに事物を構式」(『太陽』二巻六号)する小説界の観念派に近い姿勢が『浄穢界図』に見てとれるだろう。

『浄穢界図』を描いた山田敬中は師弟関係でいえば写生派の領袖、川端玉章の弟子である。明治二四年に玉章に入門、日本絵画協会の前進ともいえるべき日本青年絵画協会ですでに頭角をあらわし、共進会では受賞を重ねている。『浄穢界図』がその技巧面においては関如来に認められたのも、「絵画を技芸とする」(前出、塚越停春「一非一是」)玉章の恩沢かもしれない。しかし発表当初より幾度となく指摘されるように、その図様は橋本雅邦の亡き盟友、狩野芳崖の《悲母観音》(明治二二年作)⁽³⁵⁾を連想させ、玉章らしさは微塵も感じられないのである。

この時期、山田敬中が橋本雅邦の一派に歩み寄っていたことは、明治二九年冬の意匠研究会への参加からも明らかだろう。意匠研究会とは、明治二八年六月に岡倉天心・橋本雅邦を発起人として東京美術学校で発足した研究会のことで、活動内容は毎月図題を設けて作品を競うというものであった。⁽³⁶⁾発会時にはその出品者を校内二年生以上の者に限っていたが、その後すぐに学外からの参加も認め、翌年には当時すでに日本青年絵画協会で名を成していた寺崎広業と山田敬中を幹事にむかえることとなる。⁽³⁷⁾『天女衰相』の作者で美術学校絵画科の一期生、卒業と同時に助教授に就任した岡本秋石も研究会発足時より下村観山とともに幹事を務めており、関如来によって甲乙をつけられたとはいえ、敬中も秋石も同じ場を共有し、研鑽を積んでいたのである。

むしろ「天女は仏教の理想ながら、能くもこれを客観相として現はされたり」という秋石の《天女衰相》への評をふまえれば、関如来の評価は作品が示唆する「理想」に如来自身が得心するか否かの差であって、『天女衰相』と敬中の《浄穢界図》とはまさしく「理想」の表現において紙一重であったようにも思われる。

ところでその意匠研究会だが、同会は明治二九年春、名称を遂初会と改めることになる。その折の「同会幹事」による主意書が東京美術学校校友会の会報である『錦巷雜綴』七号(明治二九年三月)に掲載されているのだが、それによれば改名の理由は「意匠」という語と会の主旨との微妙なずれにあったようだ。もともと「今の美術の製作品が、一般に意味の欠乏したるを嘆きて」、これを矯正すべく立ち上げたのが意匠研究会であった。つまり「意匠」というのはここでは「意味の表出」に勉める意であるわけだが、その「意味」とは「寓意」や「歴史人事などの事がら」の意味ではなく、「美術上の想髓」だと断っている。だから意匠に趣向を凝らすあまり、往々横道に逸れて「謎語標識的手段」を取るのには会の本意ではない。「されば此会の研究せむとする所は、元来理想に在りて、意匠にはあらず」「本会の主意は、落想の初一念を作品の上に飛動せしむことに在る」、それゆえにその「初一念」を遂げるべき意をこめて、遂初会と名を改めたのだという。

以上が主意書に記された改名理由のあらましだが、抽象的な言い回しが多く、補足が必要だろう。まず「意匠」という語について。一度掲げた「意匠」の看板を、研究会はなぜ撤回しなければならなかったのか。おそらくその引き金と考えられるのが、『京都美術協会雑誌』三九号(明治二八年八月)に掲載された大村西崖の「意匠論」の存在である。のちに日本美術院派の論敵として、また東洋美術史学の泰斗として知られる大村西崖は、東京美術学校彫刻

科卒業直後の明治二六年七月に京都市美術学校へ赴任して以来、同雑誌の編集員として健筆を揮っている。⁽³⁸⁾ その「意匠論」だが、要は美術界での「意匠」の語の多用に対する戒めにあった。「意匠」とは「巧ミテ為スワザ」に通じ、「情想ノ不用意ノ間ニ発シテ、殆ど天外ヨリ落ち来ル」べき美術の制作に相応しくない、というのが西崖のおおよその主張である。作為を排し、自然に逆らわないのを是とする姿勢はすでに庄司淳一氏が論じているように、まさしく西崖ならではのものであるが、とりわけ西崖が「落想」という語を頻りに用いているのは注目されよう。西崖にとって画想とは、あたかも実った果実が自ずと地に落ちるかのようにごく自然なものでなくてはならなかったのである。

西崖は明治二八年一月に東京美術学校雇となり、京都から東京へ戻ることとなる。それと時を同じくして「意匠論」が一月二五日と二月二日の『読売新聞』に転載されるのだが、その反響は少なからぬものであったらしく、一月二〇日付の『毎日新聞』にはその論旨が卓見であるにもかかわらず不許転載であるのを嘆く記事が見出せる。そうした中で、意匠研究会としても同じ東京美術学校の人物による提言ということもあり、西崖の論を追認するかたちで改名を余儀なくしたのではないだろうか。いっぽう西崖としても研究会改名にあたっての声明は意に合ったものだったようで、その主意書を『京都美術協会雑誌』五一号（明治二九年八月）に寄稿している。それは同誌に掲載された「遂初会主意」の識語から判るのだが、なおかつその編者による識語には西崖の「意匠論」と併読すべき旨まで記されており、西崖と研究会との脈絡を匂わせているのである。

さてその主意書だが、その「此会の研究せむとする所は、元来理想に在りて、意匠にはあらず」というあたり、メンバーの多くがしばらく後に「理想

派」と呼称されることを思えば、たんなる改名の弁明にとどまらず、かえって会の方針を先鋭化させた上での宣言文とも読みとれよう。ただ気にかかるのは、西崖が『京都美術協会雑誌』に転載した記事には「コノ会ノ研究セムトスルトコロハ、元来落想ニアリテ、意匠ニ在ラス」と、「理想」のかわりに「落想」の文字が刻まれていることである。もちろん誤植といってしまうまでもだが、あるいは寄稿するにあたり西崖があえて訂正したと考えられないか。寄稿から三ヶ月を経て同じく『京都美術協会雑誌』五四号に発表した「写実論」では、「高等ナル審美眼ヲ以テ、自然ノ美ヲ撰シテコレヲ写ス」写実を至上のものとするのに対し、「理想ノ邪徑ニ陥リタルモノハ、痼疾最医シ難カラム」と西崖ははっきりと「理想」を退けている。「落想」を説く西崖にしてみれば、人の頭の中でこしらえるかのような「理想」の人為的なニュアンスが腑に落ちなかったであろうし、逆に遂初会側としては西崖の論を受け入れつつも「理想」と「落想」の差を曖昧にさせ、閑如來の評が摘発するような、否定したはずの「謎語」に陥りかねない可能性を孕むことになる。その意味で、あるいは誤植かもしれぬ「落想」は図らずも西崖と遂初会（意匠研究会）のかけ違いを示唆しているように思われる。西崖の自然主義対日本美術院派の理想主義という対立の構図はもうしばらく後のことだが、すでに明治二九年の時点ですの兆しは見え始めていたのである。

おわりに——「理想画」の生成

明治三〇年三月より読売新聞社員となった大村西崖は、同紙を舞台に筆を揮うようになる。左の引用はその記事のひとつ、局外生の名による「絵画共進会後日評判」（明治三〇年二月一七日）の一節である。

寺崎広業氏の出品ハ、「菊の精」と「蜻蜓の霊」となりき。敬中氏の去年の「浄穢界」、ことしの春の「美音」、並にこの度の「平和」と春草氏の「水鏡」、および広業氏がこの二図とハ、美術学校理想派の作の近ごろ最も著しきものなり。こハみな故芳崖氏の観音の図より系統を引ききたるものにて、更に一種の推動力に励まされ、その末ますます邪道に深入りしたるなり。

「絵画共進会後日評判」は日本絵画協会第三回絵画共進会の作品評である。右に名前の挙がっている寺崎広業・山田敬中・菱田春草はいずれも遂初会の一員だが、彼ら「美術学校理想派」の作品に対する西崖の評価は「邪道に深入りしたるなり」と芳しくない。これに先立つ九月に西崖は東京美術学校を辞職しており、その直接的原因として、西崖自らが語るように宴席で橋本雅邦に向かってその画の論難を試み、岡倉天心に殴打されたことはよく知られている。⁽⁴⁰⁾しかし右のような酷評をすべてそのような私怨に帰すわけにはいかないだろう。宴席で先に雅邦に仕掛けたのは西崖であり、むしろ前章でみた西崖の「落想」への信念に思いを致すべきであろう。具体的にどのような反駁を行ったのかはわからないが、しばらく後に、西崖は自ら発刊した雑誌『美術評論』八号（明治三十一年二月）のなかで雅邦の「こゝろもち」に対する反発を露わにしている。

自然を軽んじて、己の感じ、己の考へ、己の「コ、ロモチ」を画かうといふのは、全体、おれがくといふ、我、我所、我慢などいふ執着が強いからである。美術家は我といふ執着を撥無して、対境の美に遇ふて同情を寄せ、それをそのまゝ、作品に上せて、観る人にも、同じやうな同情を寄せ

しめねばならぬ。対境に同情を寄せるには、我といふ執着が少しもあつては出来ぬことだ。

さて、「絵画共進会後日評判」で西崖が檜玉に挙げた寺崎広業の《菊慈童》（挿図13）《蜻蜓の精》（挿図14）、山田敬中の《浄穢界図》《美音》（挿図15）《平和》（挿図16）、菱田春草の《水鏡》（挿図17）といった画が「故芳崖氏の観音の図より系統を引ききたるもの」、つまり狩野芳崖の《悲母観音》の感化を受けている点については、別に一文を寄せたことがある。⁽⁴¹⁾そして本稿では、続いて西崖がいうところの「一種の推動力」をめぐる、橋本雅邦の《龍虎》を起点に考察を試みたつもりである。明治三〇年頃に「理想画」が右の日本画のような、初期日本絵画協会の象徴的、寓意的内容をもつ作品群に対し批判的な意味をこめて呼ぶ用語として登場したことは、すでに植野健造氏によつ



挿図15 山田敬中《美音》 東京芸術大学大学美術館蔵



挿図14 寺崎広業《蜻蜓の精》 『美術評論』 8号より



挿図17 菱田春草《水鏡》 東京芸術大学大学美術館蔵



挿図16 山田敬中《平和》 『美術評論』 2号より

挿図18 横山大観《迷児》 個人蔵

の《迷児》（明治三五年作 挿図18）のような作品は、周知の「朦朧体」の語義のみでは説明しきれない観念的要素を具えている。とまれ「理想」にせよ「朦朧」にせよその多くは、佐藤氏の言葉を借りるなら「新たな表現を即座に容認できない批評者側の様々な感情が集約」された、いわば戸惑いを鎮める護符のようなものだったのではなかったか。

もともと「理想」が雅邦とその後進にのみ向けられた言葉でなく、黒田清輝らの洋画にも用いられたことは、本稿中でもふれた通りである。そしてその場合でも「黄紅青紫の色線を以て密に顔面手足を彩飾」した画に対する高山樗牛の評のような、未知のものに出くわしたときの困惑を「理想」の語に見て取ることができるだろう。その一方で当の黒田自身は『日本』紙上（明治三二年二月九日）で「世間には意匠を第一にして技術は二の次にしろと頻りに意匠を奨励し其弊は遂に妙な理想画を作るものがあるのは甚だ解らない兎に角画は技術あつての画です」と語っており、「意匠」を第一とした「理想画」に疑問を呈している。黒田が具体的にどの作品を指して「妙な理想画」といつているのかはわからないが、「意匠」が「理想」に一脉通じるというのは実に意匠研究会（遂初会）のスタンスを想起させる。はたして黒田が日本絵画協会の動向に批判的であったとみる植野健造氏は、その対抗意識から「技術」、すなわち写実的な人体表現をともなった「理想画」を呈示すべく制作したのが明治三〇年秋の白馬会第二回展出品作《智・感・情》（挿図19）ではなかったかと推測している。⁽⁴⁴⁾ たしかに同作に対する「理想画として見れば、君が画は写実的と混合するの弊なきか、而してこの混合せる感じは大に其興味を減殺する無きか、寧ろ三者の神でも描き理想画らしくせし方得策には非ざるか」（『日本』明治三〇年十一月二日）という評は、植野氏の推論をネガティブな私たちではあるが裏付けてくれるだろう。

て指摘されているが、同氏も引用する吉岡芳陵の「開発宗の開山橋本雅邦が常に唱道する「こゝろもち」は此に凝結して所謂理想上の一画堂を現出せしめたるの観ありしなり」（『毎日新聞』明治三二年一月七日）という評をふまえるなら、雅邦の「こゝろもち」や「写意」といった概念をへて「理想上の一画堂」を現出させるプロセス——つまりほぼ特定のジャンルやグループとして析出された「理想画」ないし「理想派」の前史を逐うのが本稿の責であったと心得る。また佐藤志乃氏の研究によれば、明治三〇年代に横山大観や菱田春草らが開発した没線描法の謂として従来語られてきた「朦朧体」の語も、当時においてはその観念的主題の傾向を批判する意味がこめられていたとい⁽⁴³⁾、本稿で扱った「理想」のニュアンスが「朦朧」という、より印象的な装いをともなった言葉にも受け継がれたとみるべきだろう。たしかに横山大観

挿図19 黒田清輝《智・感・情》 東京文化財研究所蔵

かくも洋画と日本画のあいだ、画家と批評家のあいだの「理想」をめぐる、
 いたちごっこのような言葉の掛け合いにはいささか目眩を覚えずにいられない
 のだが、そもそも哲学用語であった「理想」が、語り手の恣意も交えつつ
 文学や美術の分野にも援用され、一般的な語彙としての地位を確立していく、
 そんな言葉の融通無碍ぶりを思えば相当の撞着は致し方のないことだろう。
 さまざまな語り手が発したさまざまな「理想」のなかには、たとえば森鷗外
 や高山樗牛のように西洋の美学に基づいた確固たる「理想」を紹介した例も
 散見されよう。ただ、いわゆる外光派論争で彼らが互いのつぶし合いに汲々
 としたということもあるし、なによりも彼らの論を量的にはるかにしのぐ美
 術ジャーナリズム——その多くは新語として重宝な「理想」を消費するばか
 りで、さほどの見識を持ち合わせていなかった——の雑踏にかき消されてし
 まった感否めない。「理想」がなぜひとつのイズムとして根付かなかったの
 か、にわかに判断はつきかねるが、たとえばそれは没理想論争における坪内
 逍遙の基盤がそうであったように、穏和で現実主義的な日本の精神風土のな
 せる業だったのかもしれない。⁽⁴⁵⁾ 少なくとも明治二〇年代末の美術界は傑出し
 た理論家を欠き、そのかわり橋本雅邦の「こゝろもち」という一画家の口癖
 が、情緒的な曖昧さを宿した上で題目として効果的に流通したという状況が
 あったように思われるのである。⁽⁴⁶⁾ 「遂初会主意」にしても大村西崖の持論を取
 り入れたことで、それはきわめて東洋的な色彩を帯びる内容となった。その
 後の日本美術院へと連なる系譜においても、大勢としては山田敬中の《平和》
 のような寓意性の強い画は影を潜め、明治三〇年代の没線描法に代表される、
 もっぱらモチーフのもつ雰囲気をも純化させた——しなやかに「理想」化を
 遂げた——作品が主流を占めるようになるのである。

さて、「理想画」に連なる言葉と作品を転々と訪ね歩いた果てに紹介してお

きたいのは、『めさまし草』二十六号（明治三十一年二月）の裏絵（挿図20）である。署名は見あたらないが、描いたのは同誌の他の裏絵同様、おそらく長原孝太郎であろう。上半身裸の女性が瓢箪と盃を手にして野に立つ姿が、線描でざっとあらわされている。画面右下には「紫浪」の落款、下辺には「愛情」の題を下げ、なんらかの共進会出品を想定しているらしく画の左端に「一等妙技賞」、そして上には「理想画之部」の文字を掲げている。胸も露わにほろ酔いかげんの女性がなぜ「愛情」を示すのか知るよしもないが、裏絵を描いた画家のねらいはまさにその不可解さにあつたのだろう。裸体画論争喧しい頃、半裸の女が酒に酔い野に遊ぶといういかがわしさも相俟って、その画は新奇的な「理想画」を巧みにあしらったカリカチュア——往時の人々の関心と戸惑いが凝縮したかたち——であつたことが想像されるのである。

挿図20 『めさまし草』26号裏絵

補 雅邦再考

本稿では明治二〇年代末の美術をめぐる言説に耳を澄ませつつ、橋本雅邦の「写意」的傾向が後進によって「理想」という名のもと、画家の主体性をエスカレートさせていく過程を検証したつもりである。そして雅邦の「写意」が、西洋画の写実的表現に対し東洋画（日本画）の伝統を墨守するものとして語られたことも、とくに本稿の第二章と第三章で確認している。たしかに当時としては雅邦に対するそのような認識が大勢を占め、それがまた次代への強固な踏み台となったわけであるが、じつは、そうした言説の主流から目を逸らすと、それではどうも割り切れない部分が立ち現れてくるのに気づかされる。本稿ではなるたけ明治二〇年代末の言説に身を浸すよう努めたが、ひとしきり所見を書き終えたところで、とくに雅邦をめぐる語りについてももう少し離れた視点から見つめ直し、別に一章を設けて論を補うことにしたい。

明治二九年秋に正岡子規が雅邦の日本絵画協会第一回絵画共進会出品作を批判していることは本論でもふれたが、その前年に『日本』で連載していた随筆「棒三昧」（明治二八年二月二七日）でも、子規は雅邦について所見を述べている。ここでも子規は「吾雅邦氏の画を見る常に其意匠の陳腐なるを疑ふ」と雅邦に対し辛口だが、そのなかで次のような「或る画家」の言を引いている。

雅邦氏の筆法国風を固守せずして半ば洋画を模せり已に国風の長所を失ひ又洋画の精緻なるに及ばず雅邦氏の筆法は終に絵画として取るに足らず

この「或る画家」の見解は「雅邦氏の筆法」が「半ば（西）洋画を模せり」

とする点で、雅邦こそ東洋画の伝道者であるとする当時の図式を裏切っている。「写意」を説く画家として、同じ日本画家の川端玉章に比してもより忠実な東洋画論者を自他ともに任じる一方で、雅邦の画が西洋画に近似するという見方が当時どれほど支持されていたのかは詳らかにしないが、こと明治二〇年代の雅邦の作品、とりわけその山水画を見るかぎり「半ば洋画を模せり」という指摘は妥当なように思われる。むしろ、百年余を経た今日の作品解説ではそのような文脈で語られることが多いのではない。第三回内国勸業博覧会に出品した《白雲紅樹》(明治二十三年作 挿図21)、シカゴ・コロンブス世界博覧会出品画の《山水》(明治二十六年作 挿図22)といった雅邦の山水画を語る折には、遠近感、立体感、陰影表現といった言葉が散りばめられ、西洋画法の学習の成果と説明されるのが常である。⁽⁴⁸⁾ 勿論それらは実在の風景ではなく、雅邦が心のなかに思い描いた山水であり、その意味では「写意」の景にちがいないのだが、表現としては従来の山水画に比べて格段に写實的で迫真

挿図21 橋本雅邦《白雲紅樹》 東京芸術大学大学美術館蔵

挿図22 橋本雅邦《山水》 東京国立博物館蔵

に満ちたイリュージョンが持ち味といえるだろう。だとするなら、図式としては本論で検証したような雅邦の東洋画志向と、実際の制作における雅邦の西洋画志向という、ベクトルの乖離に我々は直面せざるを得ないのである。

ここで本論中に取り上げた雅邦をめぐる言説をもう一度振り返ってみよう。まず、「写意」について。あたかも東洋画の真髓のように語られている。その言葉に親しんできたのは多様な東アジア絵画の流れのなかでも、とくに文人画の世界であったように思われる。とりわけモチーフの生意のみならず描き手の心情を写すとして、画家の主観を解き放った「写意」の理念は文人画家の自由闊達な表現を存分に保証してきたはずである。そのいっぽうで、「写意派」を以て任じる橋本雅邦がかつて帰属していたのは漢画系の御用絵師を代々務める狩野派であった。よく知られるように狩野派は、基本的には狩野安信が著した秘伝書『画道要訣』でいうところの「質画」よりも「学画」、すなわち個人の恣意的才能よりも画法に則った学習の成果を

優先させることでその命脈を保った、きわめてアカデミックな流派である。⁽⁴⁹⁾はたしてそのような場に雅邦の「写意」の根を見出せるものかどうか。しばしば江戸狩野の実態をうかがう資料として引用される、そして当の雅邦自身の執筆による『国華』三号掲載の「木挽町画所」(明治二年二月)には、「厳禁二属シタルハ文人画者流ニ交リ書画会等ニ臨ムコト是ナリ」という具合に、狩野派絵師と文人画世界との断絶がはっきりと語られているのである。

明治期に入っても、ますますその裾野を広げていく文人画派ではあったが、雅邦の周辺ではアーネスト・F・フェノロサの『美術真説』(明治一五年)を皮切りに文人画忌避の声があがっていたはずである。当時の文人画に対する「つくね芋山水」という蔑称は、山水の生意はおろか画家の創意さえ失われ、そこそこに転がるつくね芋同然に形骸化したさまを言い当てているし、さらに明治も半ばを過ぎると内国勧業博覧会の区分にみられるような絵画と書の制度的な分離も手伝い、文人画は詩書画一体の構成を解体させ、つまりは高い教養に支えられた文人画であることを断念し、専ら「南画」の名で絵画様式の面を肥大化させていくことになる。⁽⁵⁰⁾そのいっぽうで狩野派は、一時は幕府や大名といった後ろ盾を失い零落を余儀なくするも、狩野芳崖や橋本雅邦の活躍により画壇の中央に踏みとどまるわけだが、佐藤道信氏が指摘するように狩野派の底流には中国絵画のリアリズムを伝える北宗系漢画の水脈があり、それが近代以降、西洋絵画を摂取する受け皿として機能したとするなら、⁽⁵¹⁾まさしく「写意」とは逆の要素が、明治における狩野派の存立基盤だったということになるだろう。

ならば雅邦と「写意」を結びつけるものは一体何であったのか。おそらくここで想起すべきは、開国以後、丹青に携わる者は否が応でも西洋絵画と対峙しなければならなかったという近代日本特有のテーゼである。雅邦の「東

洋画談」を読み返しても、西洋画を引き合いに出して東洋画の妙所、すなわち「こゝろもち」を説くあたり、西洋絵画に対する強烈な対抗意識がうかがえよう。近代美術としての生き残りを賭けて西洋絵画を吸収しつつも、いっぽうで日本画を伝える者として写真写生に優るものを打ち出さなければならぬというアンビバレントな立場こそ、雅邦を「写意」へ駆り立てたと考えられはしないか。いや、このことは決して雅邦一人の問題ではなかっただろう。雅邦の持論が、日本画の枠の中では対極に位置すると目されていたはずの川端玉章の弁ときわめて似通っていたことを思えば、それはつまるところ当時の日本画家の総意を代弁していたようにも受けとめられるのである。

そのような観点に立つなら、雅邦の《龍虎》をめぐる諸評についてももう一度捉え直してみる必要があるだろう。もっぱら龍虎の姿態の狂いに集中した観のある《龍虎》評だが、仔細に目を通せば、たとえば塚越停春の「殊に西洋画意を採用したる所多く」(『国民新聞』明治二八年四月七日)というような指摘が見出せる。「西洋画意」をリアリティの追究と捉えるなら、本論中でもふれたように雅邦は動物園で虎の写生を試みているし、近代以前の龍虎図に比すればその迫真性は群を抜いているといえるだろう。むしろ画面に相当のリアリティが備わっていたがために、一大スペクタクルの過剰な表現として一部の観者の嫌悪感を誘発し、末節的なあら探しへと走らせたのではないか。

結果として幾人かのジャーナリストの難癖が、雅邦の「こゝろもち」論を醸成する契機となったことは本論で述べた通りである。そして、そんな言説の方向とは裏腹に雅邦の画業がじつはリアリズムに根ざしたものであったとすれば、パリ万国博覧会に出品したもうひとつの《龍虎》が写実的すぎると非難されたのも納得がいく。ただ、この頃を境として雅邦の作品からは次第にリアリティックなあくの強さが失われていくのも紛れもない事実である

う。それはとくに山水画に顕著にみられるのだが、概して明治三〇年代の作風は穏和で淡泊な描写に留まり、二〇年代の雅邦が見せた、あたかも画面を穿つかのような奥行きの構築——後世から見ればそれこそが近代絵画としての雅邦作品の魅力であった——はもはやみられない。あるいは年齢の所為ともとれようが、想像を逞しくするなら、自らが語る「こゝろもち」の説に囚われてリアリストとしての手腕を発揮できないまま、いわば自家中毒に陥ってしまったようにも思えるのである。

作品が言葉を生み、その言葉がさらなる作品を育む。本論では、そのような連鎖の一端を解き明かすことがねらいだった。雅邦の《龍虎》が数多のモノ語り呼び、さらにその語りが後の日本画の創意を保証するさまをかつがつ辿ったつもりである。しかしながら作品に重ねられた言葉が、必ずしもその作品を過不足なく覆いつくしているとは限らない。補論として追記したかったのは、そうしたずれについての申し開きである。そして、そんなずれを孕みながらも次のサイクルへと容赦なく連鎖反応が進んでいくということこそ、作品と言葉の関係を見据えるうえで常に含むべき要諦なのではあるまいか。

註

- (1) 本稿中、「理想画」「理想」：と「」で括った単語はとくに明治期の文献中にみえる文字そのものを指し、「理想画」「理想」：と「」で括った語については字面とともに意味内容をたずさえた言葉として大別、使用することにした。
- (2) 高階秀爾「黒田清輝と「構想画」」(『近代画説』一号 平成四年一一月)
- (3) 「構想画」の初出は定かでないが、森口多里『美術五十年史』(『鱗書房昭和一八年六月』)で黒田清輝の《昔語り》(明治三十一年作)について「黒田にとつては帰朝後最初に着手した構想画の大作で、同時に最後のものではあつた」(二六九頁)とその使用が認められる。
- (4) 植野健造「青木繁の神話画をめぐって 古事記を題材とした作品を中心に」

(九州芸術学会「デ アルテ」七号 平成三年三月)

- (5) 植野健造「思想表現としての絵画 黒田清輝作《智・感・情》」(『石橋財団ブリヂストン美術館・石橋美術館館報』四二号 平成六年一〇月)

- (6) 橋本雅邦の《龍虎》をはじめ、本稿で扱う第四回内国勸業博覧会出品作の作品名については、基本的に第四回内国勸業博覧会事務局「第四回内国勸業博覧会出品目録二」(明治二八年六月)の表記に従った。

- (7) 《龍虎》制作の経緯については、玉蟲敏子「静嘉堂の近代美術」(静嘉堂文庫美術館「岩崎彌之助・小彌太蒐集 日本の近代美術展」図録 平成五年四月)を参照。

- (8) 《龍虎》について言及した新聞記事には以下のものがある。

* 原貫之助「大博覧会通信(三十二)」(『読売新聞』明治二八年四月六日)

* 塚越停春「第四回勸業博覧会」(『国民新聞』明治二八年四月七日)

* 小林慶二郎「千百年祭大博覧会 京都の繁昌(五)」(『萬朝報』明治二八年四月七日)

* 「大博覧会出品批評」(『日出新聞』明治二八年四月九日)

* 遅塚麗水「京都博覧会(五)」(『都新聞』明治二八年四月一〇日)

* 宇田川文海「大博覧会案内記(拾三)」(『大阪毎日新聞』明治二八年四月十五日)

* 烟霞散人「京都博覧会 東洋画評」(『毎日新聞』明治二八年四月二三日)

このうち「毎日新聞」の記事以外は、雑誌『太陽』一卷五号(明治二八年五月)の大橋乙羽「橋本雅邦の龍虎画」に再録されている。

- (9) この状況について、《龍虎》に感動して雅邦の門下となった川合玉堂は、次のように回想している。「龍虎の屏風をあれはお化けだ。お化けも大きなお化けだ。尋常以上のお化けだと云ふやうに、妙に皮肉な、批評的なことを云ふ人もあり、色々でしたが、何と云つても皆が大きな衝撃を受けたことは事実です」(川合玉堂・錦木清方・村雲大樸子・藤森順三「玉堂・清方閑談会 美術評論座談会(其七)」『美術評論』六巻二号 昭和一二四年四月)
- (10) 第四回内国勸業博覧会事務局「明治廿八年 第四回内国勸業博覧会審査報告」(明治二九年二月)
- (11) 「受賞後の美術館」の記事自体には、高橋健三の署名は記されていない。しかし同月に発行された『早稲田文学』第一次第一期九四号の彙報には、同記事が高橋健三の記事として紹介され、またその追悼文集『自恃言行録』(川那辺貞太郎刊 明治三二年八月)にも、《龍虎》審査に対する異義申し立てが事蹟の一つに数え

られている。なお『自恃言行録』については鈴木廣之氏の御教示を得た。

- (12) この引用とはほぼ同内容のことが註11前掲『自恃言行録』一八三―一八四頁に、明治二九年より法制局長官を務めた神輿知常の回想として次のように語られている。「夫れから高橋か何時学んたか法律や歴史に就て智識のあることは不思議でないか美術に就て智識のあつたには僕等甚だ驚いた又其他のことをするにも頗る熱心であつたが公務の余暇に遊んで居る時は多く此美術の話であつた夫れで或る時法制局で最早事務を仕舞つて帰らうとして、ふと雅邦の書いた龍虎の屏風のことに話が及んだ其龍虎の屏風と云ふものは前に京都の博覧会に出たものであつて僕はあの龍虎が可笑しかつたと云ふことを笑つた、ところか高橋は決して可笑しくない虎は今博物館や何かにある虎と違つて居ると云ふのでそんな議論も出るけれども彼の屏風などに書く龍虎といふものは元と想像から之を喜で書くのであつて一種の神意と云ふか威霊ある獣類として書き又賞翫するのである虎の手つきが可笑しいとか龍の顔つきが可笑しいとか云ふのは実に初心の文字を書いて居る者が古大家の文字を見て可笑しと云つて品評して居ると同一であつてあの龍虎なるものを態々大阪に居つて二度とか三度まで京都に見に行つて其上出来であることを認めたと云ふ議論をした夫れで凡そ二時間余り退出が後れたことがある」

- (13) 同談話は『京都美術協会雑誌』四六号(明治二九年三月)に「橋本雅邦翁の所見」として再録されている。

- (14) 雅邦が京都の画家の中でもとくに鈴木松年に一目置いていたことについて、『日本美術』一〇九号(明治四一年三月)の「雅邦翁逸事」中、明治三十六年春に雅邦が京都の中村楼に松年を招いた話が記されている。

- (15) 野地耕一郎『週刊アーティスト・ジャパン』八 橋本雅邦(平成四年六月)

- (16) 「芳崖模雪村筆竹虎図解説」(『美術研究』八七号 昭和一四年三月)。逸話では『竹虎図』に狂喜した芳崖が雅邦宅へおしかけ、その覚え描きを示したという(狩野友信「雅邦翁瑣談」『日本美術』一〇九号 明治四一年三月)。

- (17) 岡倉覚三「橋本雅邦」(『太陽』一卷三号 明治二八年三月)

- (18) 註14前掲文献。なお東京美術学校に隣接する上野動物園で虎が一般公開されたのは明治二〇年二月からで、この年入園者が急増するなど「江戸っ子トラ」として当時大変な人気を博したという(『上野動物園百年史』 昭和五七年三月 四九―五〇頁)。

- (19) 同記事は『京都美術協会雑誌』五一号(明治二九年八月)に「二大画家の所見」として再録されている。

- (20) 高橋健三が具体的にどの作家・作品の写実的傾向を忌避したのかは定かでないが、明治二〇年代前半に写生写実肯定論が過熱し、それが日本美術協会を中心とした絵画界の作風にも反映されていることを大熊敏之氏が指摘している。同「写実から考証へ 明治二十年代の日本美術協会の絵画観」(宮内庁三の丸尚蔵館『明治美術再見Ⅱ「日本画」の黎明 明治十年代―二十年代』展図録 平成七年九月)を参照。

- (21) 岡倉覚三(天心)「円山応挙」(『国華』一号 明治二二年一〇月)

- (22) 美術研究家の紀淑雄(星峯)は雅邦の追悼文のなかで「翁の考に依れば、其所謂心持といふは自己の心持を指して云ふのではなく、対境の事物に依つて起る心持である。対境の事物に同化したる心持を云ふのである」(紀星峯「橋本雅邦翁」『早稲田文学』第二次二八号 明治四一年三月)と記している。同文によれば紀は明治三四年に雅邦本人から画歴や絵画観についての聞き書きを行っている。そしてその内容は一九〇四年のセントルイス万国博覧会に合せて出版された雅邦についての英文冊子 *Hashimoto Gaho, One of the Greatest Artists of Japan* にも反映され、「こゝろもち」についても主観やエゴを表現するものではないと説明されている(志邨匠子「二十世紀初頭アメリカにおける日本美術受容 チャールズ・H・キャフィンの橋本雅邦論をめぐって」 早稲田大学美術史学会『美術史研究』三七号 平成一一年一二月)。こうした「こゝろもち」の捉え方は、描き手の「我」にひきつける『読売新聞』の記事と全く異なるものだが、ひとまず本稿では、明治二〇年代の言説の流れを鑑み、その主体性の主張に着眼して論を進めることにする。問題はその当否以上に、さまざまなケースの中でくり返し相対化される雅邦の位置づけにある。雅邦と川端玉章の画論の近似性についてもいったん考察を保留し、本論を終えた後、補論を設けあらためて捕捉しなおすことにしたい。

- (23) 「写意」「写生」の概念をめぐっては、河野元昭「江戸時代「写生」考」(山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』 吉川弘文館 平成元年一〇月)を参照。

- (24) 「東京美術学校第二年報 明治廿三年分」。同文献は『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』一卷(昭和六二年一〇月)一五四―一六七頁に収録。

- 明治期における「写生」の語用については詳細な研究がなされるところだが、ひとまず制度上の使用について目を向けるなら、尾崎尚文「工部美術学校史」(東京都庭園美術館「フォントナージュと日本の近代美術 志士的美術家たち」展図録 平成九年一〇月)収録の「公文録 工部省ノ部 全 明治十年八月至十二月」には、工部美術学校の学科である画学の内容として「山水並禽獸真写法/草

花動物ヲ形容擬写スル法」と記され、「写生」の文字は見当たらない。また「東京美術学校第二年報 明治廿三年分」には彫刻科にも「写生」の科目があり「広ク実物ニ就キ彫造セシム」と説明されている。つまり現在のようになら絵画にのみ限定された語用でなかったことが知れるし、さらに「今度写生といふものが新しくできて、種々の品物草花人物又木の葉一枚でも写すといふことになる写生といふ字はなんのことだらう、いまでこそ写生といふ字がなんだらうといふ人はないが、初めてそれが教科目の中に出たものだから物を見てその通り写すといふことも知らないのだ」という美術学校一期生、溝口禎次郎の回想（溝口翁に明治の美術界を聴く）『古美術』一五五号 昭和一八年二月）は、「写生」がまだ一般的な言葉として熟していなかったことを物語っている。藤本陽子「草創期の東京美術学校」（茨城県近代美術館『ファミリー美術館』⁹⁵ 若き日の日本美術 明治期の図画教科書と画家たち）展図録 平成七年八月）、及び岡倉天心在職中における東京美術学校のカリキュラムとその実際 茨城県天心記念五浦美術館所蔵東京美術学校学生制作品について（『茨城県近代美術館研究紀要』八号 平成一三年三月）を参照。

(25) 横山大観「院展の三十年の苦難 美校教員総辞職の騒ぎ」（『東京朝日新聞』昭和三年九月一日）

(26) 本稿で扱う日本絵画協会絵画共進会出品作の作品名については『日本美術院百年史』一巻上（平成元年四月）の「出品目録・作品評」で発表当時のものとして記載された名称に従った。

(27) 正岡子規の写生説については、梶岡秀一「正岡子規の邦画洋画優劣論 小山正太郎画塾不同社における写生の意味」（『眞保亨先生古稀記念論文集 芸術学の視座』勉誠出版 平成一四年六月）を参照。梶岡氏は子規の文人画愛好をふまえ、その写生説が写意を追求するために写生を徹底させようとしたもので、つまり生意を写すという原義に立ち戻る試みであったと指摘している。

(28) 坪内逍遙の『理想』観については、石田忠彦「逍遙における「理想」の意味 没理想論争への一視点」（鹿児島大学法文学部紀要『人文科学論集』二二号 昭和六〇年一〇月）を参照。

(29) 没理想論争については、森谷宇一「没理想論争」（『美術・芸術学の今日的課題「日本における美学・芸術学の歩みと課題」+「病」の感性論』第四九回美学会全国大会、当番校設定テーマ別研究会報告書 平成一一年三月）を参照。

(30) 中村義一『日本近代美術論争史』（求龍堂 昭和五六年四月）九五〜一二〇頁 標題の「理想」という語は実のところ同文中には見えず、同義語としてもつ

ばら「理想」が用いられている。字面上「写意」と「理想」のあいだに在るかのような「理想」だが、同時期の使用例は、たとえば註10前掲「明治廿八年 第四回内国勸業博覧会審査報告」の大森惟中による報告文の中に見出せよう。そこでは仏画のような架空のモチーフに対して用いられ、とりわけ山水画のうち実景に基づいたものを「真景画」とするのに対し、胸中の丘壑を描いたものを「理想画」と呼んでいる点に注意を引く。

(32) 「理想」と「標準」の親和は他にも高田早苗が坪内逍遙の『当世書生氣質』を批評する際、「理想小説」とすべきを「標準小説」としたということにも見出せるだろう（坪内逍遙「理想の語義を弁ず」『中学世界』明治三二年）。また森鷗外は『志がらみ草紙』二四号（明治二四年九月）の「山房論文」で「理想とは審美的観念なり。標準とは審美上に古今の美術品をみて、帰納し得たる経験則なり」と説いている。

(33) 帰休庵「鵲翻搔」（『めさまし草』四号 明治二九年四月）。同文で鵲外は黒田の具体的な事例についてふれているわけではない。しかし同年秋の「丙申秋季画評」（『めさまし草』一二号 明治二九年二月）では、黒田の『大磯鳴立庵』で日溜まりを朱の線で縁どっていることについて「看者その異様なに驚きて、種々の説をなしたるものなるが、こは夏日の樹蔭のありの俣を試みに強き顔料もて写し出せるに過ぎざるべし」と記している。黒田のこうした一種異様な色彩処理については、北澤憲昭「岸田劉生と大正アヴァンギャルド」（岩波書店 平成五年一月）八〇〜八一頁、同「印象と表現 日本印象派のアポリア」（下関市立美術館『日本の印象派 明治末・大正初期の油彩画』展図録 平成一一年二月）を参照。

(34) 山梨絵美子氏によれば、黒田清輝もまた「心地」「心持ち」「感じ」といった言葉をよく用い、「心持」という字名までつけられていたという（黒田清輝の風景画小品をめぐって） 茨城県近代美術館「黒田清輝展」図録 平成元年四月）。これをふまえ雅邦と黒田との近似性が佐藤道信「橋本雅邦評伝 “心持ち”の画家」（青木茂・酒井忠康監修『日本の近代美術2 日本画の誕生』大月書店 平成五年六月）によって示唆されている。

(35) 升（正岡子規）「松蘿玉液」（『日本』明治二九年一〇月二二日）、及び九一生「日本絵画協会批評（四）」（『東京日日新聞』明治二九年一〇月二〇日）

(36) 意匠研究会については、註24前掲『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』一卷三〇〇〜三〇五頁を参照。

(37) 『京都美術協会雑誌』四五号（明治二九年二月）の「雑報」

- (38) 大村西崖の経歴・著作歴については、庄司淳一「大村西崖著作目録（明治二七―三五年）」（『宮城県美術館研究紀要』三号 昭和六三年三月）、及び吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」（『東京芸術大学美術学部紀要』二六号 平成三年三月）を参照。

- (39) 庄司淳一「美術と自然 大村西崖の「自然」思想」（『日本の美学』一〇号 昭和六二年五月）

- (40) 無記菴「芸苑饒舌（四）」『読売新聞』明治三十一年二月一六日。大村西崖の辞職をめぐる事情については、註24前掲『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』一卷三四四頁を参照。

- (41) 塩谷純「マドンナのまなざし 明治の美人画をめぐる一考察」（山種美術館『特別展 美人画の誕生』図録 平成九年九月）

- (42) 註5前掲文献

- (43) 佐藤志乃「近代日本画における「朦朧」の意味」（筑波大学芸術学系芸術学研究室『藝叢』一四号 平成一〇年三月）

- (44) 註5前掲文献

- (45) 註29前掲文献

- (46) 近代日本画に移入された西洋美術理念の変容については、註34前掲佐藤文献、及び「山種美術館開館三〇周年記念シンポジウム報告書 日本に新古典主義絵画はあったか？」一九二〇―三〇年代日本画を検証する」（平成一一年三月）の鈴木杜幾子・玉蟲敏子・林功・大熊敏之・草薙奈津子によるバネルディスカッションを参照。両文献では、橋本雅邦の「こゝろもち」がアーネスト・F・フェノロサの説く「妙想 (idea)」を情緒的に変移させたものであると指摘されている。明治二〇年代末に焦点を据えた本稿では、明治一〇年代に頻出した「妙想」について紙数を費やすことがなかったが、本稿の内容に照らして瞥見を記すなら、その原典ともいうべき『美術真説』（明治一五年）で「試ニ彼ノ光琳ノ画梅ヲ看ヨ。果シテ天然ノ梅樹ニ擬似スルヤ。蓋シ否ラズ。然レドモ敢テ其一点ヲ改正セント欲スルモノナシ。何ゾヤ、梅ノ妙想ナルヲ以テナリ」とあるように、モティーフの形似からは解き放たれているものの「梅ノ妙想」とモティーフに繋ぎとめられている点、描き手の心情へとすり寄る「こゝろもち」とのニュアンスの相違が認められる。「妙想」は坪内逍遙をはじめとする文芸評論でも多用されたが、空理空論の謂として「理想」には冷淡だった逍遙も「妙想」については真理とほぼ同義の語として受け入れている。鄭炳浩「文芸用語としての《妙想》のスペクトル 坪内逍遙の文学論における「妙想論」の受容背景をめぐって」（筑波大学比較・

理論文学会『文学研究論集』一九号 平成一三年三月）を参照。

なお本稿で多く取り上げることのなかった岡倉天心についても、ここで付言しておこう。「岡倉さんは美術はアイデアである、理想で行かなければならぬと云ふのが眼目でありまして写生に行つては芸術は衰へるぞと云ふことは絶えず前から言つて居りました」（横山大観「東京美術学校の思い出」 東京美術学校「校友会月報」三〇巻一号 昭和六年四月）という具合に、しばしば天心は「理想」の提唱者として語られている。本稿中でもふれたように、意匠研究会に発起人として関わったことからその存在の大きさは充分に窺えよう。しかしながら本稿が扱った明治二〇年代末の時点では、天心は東京美術学校校長という地位にあって、個人的にはともかく、社会的には一党に偏りにくいものがあつたように思われる。『太陽』四巻一号（明治三十一年一月）に天心が寄せた「明治三十年の美術界」は当時の日本画・彫刻の全般を見渡す内容で、日本美術院を興す以前のニュートラルな立場を示唆するものといえるだろう。この時期にあつては、むしろ橋本雅邦のほうが一党の旗印としては相応しかったのではないだろうか。

- (47) 山田敬中の『平和』については、『美術評論』二号（明治三〇年一月）で「理想家」の弁として次のような解釈が下されている。「朝鮮のことを高麗ともいふが、学者流にいへは洒落て難林といふから、そこで難をかって朝鮮に擬し、支那、日本、西洋が互にこれを覗つて居るのを、三国の小供にかいて平和の女神が天降つてその争を止めさせるといふ趣好にしたのだ」。同様の説明は、日本美術のコレクターであつたアドルフ・フィッシャーの『変容する日本美術界』（Adolf Fischer, Wandlungen in Kunstleben Japans, B. Behr's Verlag, Berlin, 1900）にも見出せる。明治美術学会『近代画説』一号（平成四年一月）の松井隆夫訳を参照。

- (48) 『白雲紅樹』については、東京芸術大学芸術資料館「特別展観 重要文化財 白雲紅樹 橋本雅邦筆」図録（平成四年一〇月）を参照。なお同図録の福田徳樹「橋本雅邦と「白雲紅樹」 近代風景画の淵源として」によれば、現在通行する『白雲紅樹』という作品名は第三回内国勸業博出品のものではなく、『白雲紅葉』という呼称を経て現在のタイトルに至つたという。また『白雲紅樹』が西洋画に近接するという見方は博覧会出品時からあつたらしく、審査部長であつた下條正雄は同作について「全く洋画かぶれの甚だしいもの」と憤慨したという（瀧精一「芳崖雅邦を論ず」『国華』四三三四号 昭和二年一月）。

- (49) 狩野派のアカデミズムについては、小林忠「アカデミズムの功罪 江戸時代狩野派の場合」（『季刊芸術』三三三三号 昭和五〇年四月）、及び高階秀爾「狩野派の

「アカデミズム」(東京都庭園美術館『江戸東京四〇〇年記念展覧会 江戸美術の祝祭』図録 平成元年九月)を参照。

(50) 明治期の南画については、大熊敏之「近代南画考」(群馬県立近代美術館『自然に遊び、自然に謳う 近代南画展』図録 平成一一年九月)を参照。

(51) 佐藤道信「絵画と言語(一)」「画」と漢字」(東京国立文化財研究所『美術研究』三五三号 平成四年三月)

謝辞 本稿執筆にあたっては、とくに左記の方々より御教示・御高配を賜りました。末筆ながら御礼申し上げます。

青山訓子氏、沓沢耕介氏、小林優子氏、志邨匠子氏、西田孝司氏、野付将貴氏、吉田千鶴子氏

〔追記〕 本稿脱稿後、『めさまし草』裏絵の画家として文中でも度々とりあげた長原孝太郎の編集・発行による雑誌『とばゑ』3号(明治二八年十一月)に橋本雅邦《龍虎》のカリカチュアがあることを知った(挿図23)。頁の上半分には雪村作と伝えられる《竹虎図》(挿図4)、下半分には雅邦の《龍虎》左隻の縮図が描かれ、その近似性、ひいては雅邦の換骨奪胎が摘発されている。同誌には黒田清輝《朝妝》の観衆を描き、あたかもジョルジュ・ビゴーの有名な戯画を彷彿とさせるものもあり、《朝妝》と《龍虎》が当時の二大トピックであったことがうかがえる。長原孝太郎のカリカチュアについては、森口多里「長原孝太郎のペン画と漫画」(『みづゑ』三四二・三四三号 昭和八年八・九月)、及び牧野研一郎「長原孝太郎の美術批評」(三重県立美術館『研究論集』一号 昭和五八年三月)を参照。

挿図23 『とばゑ』3号より 岐阜県美術館蔵