

日本画 近代から現代へ

寺本 泰輔

第1章 はじめに

日本史研究において、「近代」は幕末・明治維新から第 2 次世界大戦終了までを指し、「現代」はそれ以降から今日までと区分している。これはもちろん日本史における時代区分であって、西洋史や中国史でいうところのそれとは一致しない。しかし、日本史におけるこうした近代・現代の時代区分は、政治・経済・社会・文化の、まさに歴史の変遷からみて、極めて妥当なものと思われる。美術の世界もこの区分に従うことが多い。そのなかでこれから述べる日本画の世界においても、近代は、それ以前との対比において、現代は、その近代との比較において明確な差異がみられる。近代と現代の日本画は、それぞれ特有の様態を示している。

今展は広島県出身の実力日本画家のうち、物故された 19 人を選抜し、大きく「戦前編」と「戦後編」に分けて展示した。大半の画家は明治から大正時代の生まれであり、そうした時代に生を受けた画家達の制作人生のスタートを振り返るとともに、戦後の転換期を、いかに乗り切ったかを展望する思いを込めたからである。図式的に言えば、「戦前が近代」であり、「戦後が現代」であり、その両時代の荒波をかぶった画家達の歩みを俯瞰したいのである。

明治維新を経て、「近代」に入ってから日本の一般社会の大きな特徴は、ほとんどが「二重構造」となったことだ。明治維新の対外開放によって、欧米から合理的で先進的な科学や文化が大量に移入してきた。それによって日本の社会はさまざまな恩恵を受けると同時に、急速に近代化されていった。しかし、こうした例えば、蒸気機関や電信、医療、建築、さらには学制、行政機構などが全く新規なものであったのに対して、その他の分野においては、特に文化領域においては、移入してきた多くの分野が、既存の分野と「共存」した。

その場合、既存の分野が稚拙で、格調の低いものであったら共存どころか、勝負にもならなかったはずであるが、既存文化の水準と格調は、おしなべて相当に高かったのである。長い年月をかけて育ててきた日本文化は、欧米文化には見られない精神性の高い、いわゆる固有の東洋的な懐深さを内包していた。もちろん、その懐深さをもって、全ての欧米文化に対して優位に立つ

たかという、決してそうではなかった。欧米文化の優れた要素も尊重したのであり、そのことによって結果として「二重構造」が出現したのである。音楽における洋楽と邦楽の共存をはじめ、洋服と和服、洋食と和食、洋風建築と和風建築など、文化を広い意味で捉えれば「和・洋」の共存は多方面に広がってくる。現在においては、その共存はごく普通に社会に溶け込んでいるといっていだらう。しかしながら、その共存は平和的にそうなったものばかりではない。分野においては相当な葛藤を招いた。誤解を恐れずにいえば、主導権争いとでもいえば、分かりやすいかもしれない。

美術分野においては葛藤以上に厳しい対応が迫られた。その矢面に立たされたのが日本画であった。維新以来の日本画は全くの新規分野である油彩画の移入を契機にそれを対抗軸として、絵画の社会性や政治性、表現技法や写実観の有り様などが問い直されてきた。もともと当時の美術界には「日本画という概念は存在しなかった（中略）文明開化への反動として国粹主義を背景として、はじめて洋画に対する日本画の概念が生まれたのである」*1。それだけに装飾的表現と古いしきたりを温存していた日本画の世界は混迷の度を深めた。

一方、明治維新以来、約 80 年後の第二次世界大戦の終結から始まる現代においても、美術は、そして日本画は、明治期の混迷とは質と内容は異にするものの、その存在を揺るがせるほどの危機に立ち至ったのである。戦後の美術界は戦前とは格段に相違して、欧米の美術情報が大量に正確に、迅速に伝わるようになってきた。ヒト・モノ・情報の交流は目覚ましく飛躍してきた。その分だけインパクトは強かったともいえる。

その中核をなすものは、古い殻を打破して新時代に適応した、というより新時代を築く礎ともなり得るほどの訴求力を有する表現の多様化であった。多くの美術家たちは自由で闊達、因習を蹴落とす斬新な表現に惹かれ、とりわけ抽象表現の大胆さに眼を見張り、表現の自由が保障された戦後社会の出現と併せて、まさに新時代の到来を感じ取ったのである。そうして伝えられた革新性は、従来から欧米に存在していたものばかりではなく、欧米にとっても第二次世界大戦は未曾有の悲劇を招いたのであり、そこから生まれた

新たな志向と潮流ももたらされた。

近代のスタートにおいても、また現代の出発にあたって、日本画は長い伝統を有するがために保守性の強い世界にあったが、いま、当時を振り返ってみれば、日本画の画壇はしたたかであった。近代においても現代においても、幾多の苦難を乗り越えて、新しい時代に適応した「在るべき日本画」の世界を出現させたのである。

こうした日本画の戦前と戦後の苦難の歩みのなかで、広島県出身の日本画の画家達の存在はなんと大きなものであったことかと思う。それぞれの時代にあつて、必ずと言っていいほどに、その中心を成して活躍、あるいは重要な作品を残した画家に広島県出身者がいた、といってもよいと思う。やや強引に言えば、日本画の近代・現代において「広島派」といえる重要な一団があつたと位置つけてもいいのではないだろうか。

第 2 章 新時代への胎動(近代)

明治維新における欧米化の新しい波は、あらゆる面で現象的な変遷はもとより、価値観の変容を強制したが故に、今日では想像もできないほどの混乱と動揺を与えた。日本画においては、狩野派を主体とした伝統的陣営と西洋化を受け入れる勢力との葛藤と絡み合いの歴史を刻んできた。近代美術の発達史を大きく分けると「西洋志向型」「伝統改良型」「自己中心型」に三分されるという*2。そのいずれもが画家達の欧米化への対応の在り方といえるが、実際はこのような冷静な対応ではなく、もっと複雑であり、革新的な進み方と国粹的な反動との激しい対立もあつた。

そうした状況下にあつて、日本画は大きく展開していくことになる。お雇い外国人教師のフェノロサの洋画拡張論から日本画奨励論への転向、極端な欧米化を推進した工部美術学校や、逆に保守反動的な龍池会(のちの日本美術協会)との対立という象徴的な過程を経て、フェノロサと岡倉天心らによって 1889(明治 22)年に東京美術学校(現・東京藝術大学)が開校された。このことによって変革の嵐は、一定のまとまりを得て大きな節目を迎えることになった。

さらに 1898(明治 31)年に東京美術学校に騒動が起きて、天心は同校を去らざるをえなくなり、同年に日本美術院を開設した。院展の始まりである。ここから横山大観らが登場してくる。彼らはここで日本画の表現方法としては画期的な試みを断行した。いわゆる朦朧体もうろうたいと呼ばれるものである。これは、従来の日本画の生命ともいわれる描線を捨てて、色面を重視して、その対比によって表出す

るものであつた。これも油彩画の影響であつた。いずれにしても、東京美術学校の創立と、院展の開設はそれ以降の日本画の歩みに、大きな影響を与えていくことになるのである。院展は 1906(明治 39)年に一時中断するものの、1914(大正 3)年には再興されて、今日に至っている。

こうした日本画の東京の動きに対して、一方の牙城である京都では、伝統的な丸山派と四条派が主流となっていたが、両派はともに写実性を重要視していたことから、「それをさらに増進させ、これに新感覚を盛り込むだけで、一応は近代日本画としての要素をそなえることができた」*3 という極めて恵まれた状況にあつた。同時に広く近代化を推進する意味合いにおいて京都府画学校(のちの京都市立美術工芸学校)を開設して、時代への対応を急いだ。指導的な立場にあつたのは幸野楳嶺であり、そこから竹内栖鳳らが育ってきた。栖鳳はヨーロッパを訪れて新しい時代をも吸収した。

こうして「激動」の明治が過ぎようという時期に、もう一つの大きなうねりが現れた。東京美術学校や院展という、いわば選ばれた人達とは別に、多くの当時の日本画家たちは、画塾や研究グループを結成するなどして、まさに群雄割拠ともいえる状態であつたため、文部省が乗り出して、日本画をはじめ洋画も含め、わが国の美術界を政府によって、一本化しようとした。1907(明治 40)年、文部省美術展、いわゆる文展(のちの帝展・新文展・日展)の誕生である。これによって、日本画の世界は紆余曲折を経ながらも、院展と文展の二大潮流によって支えられてきた。この二大潮流は、文展が日展と名称を変えながら、時に融合・協調、逆に対立して、今日までの歴史を刻んできた。その経緯を俯瞰すれば、互いに切磋琢磨して、苦難の時代を乗り切り、日本画の良き伝統を継承し、新たな展開に寄与してきたといえよう。今展にリストアップした 19 人の中には、院展と文展の両方に出品した画家もいる。当時、一般出品者としては、今日ほど両者の区分はなく、力試しの意味でかけもちしたのであろう。

さて、初期の文展では院展系の菱田春草、横山大観、下村観山らが協力しており、美術界を包括しようとした文部省の姿勢が伺えるが、しかし、大同団結には常に団結崩壊の「すきま風」がつきものだ。やがて新旧間の対立、審査員の人選問題、入選・入賞の不満などが浮上して、初期の理想通りには運ばなくなってきた。院展系画家は院展の再興によって文展から離れ、いわゆる文展の官展に対して院展は、在野色を深めていった。また、文展内部からも審査の不公平さに反

旗を翻し、土田麦僊、小野竹喬、村上華岳らの有望な新人たちが国画創作会を結成した。会名のごとく個性の尊重と創作の自由を標榜したのである。また、同時期に結城素明や鏑木清方、松岡映丘らも金鈴社を組織して同様の主張を行った。

本来、創作は全て自由であり、何物にも強制と拘束されることなく純粋な芸術の本意を貫くものであるが、戦前の官展は、官を背景としたことで基本的な矛盾を内包していた。その一方で、官による権威の裏付けは相当な魅力を伴っており混乱は増幅していった。

このような状況から文展は 1918(大正 7)年、わずか 12 回展で閉幕、新たに帝国美術院(のちの帝国芸術院・日本芸術院)を創設して、帝国美術院美術展覧会(帝展)に衣替えした。主催が文部省から帝国美術院に変わったのである。今展の最長老格の田中頼璋は、平福百穂らとこの第 1 回展の審査員に推薦されている。

しかし、せっかく改組された帝展であったが、やがて特権的画家による無監査出品が増えてきたのと、軍国主義の荒波は、西洋的傾向より日本独特の精神性の高揚を求める傾向を強めた。こうした時代の空気を取り込んで、当時の松田源治文相は、美術界の大道団結を提唱して帝展改組に乗り出した。いわゆる 1935(昭和 10)年に起きた松田改組である。この改組は美術界に大きな波紋をもたらせ「昭和 12 年、新たに帝国芸術院が設けられて決着をみますが、政府による美術統制にほかならず、この年、日中戦争がはじまっています」*4。この改革は松田文相が急逝して頓挫した。しかし、帝国美術院を帝国芸術院に変えて間口を広げることになり、主催は再び文部省が担当して元に戻り、官展色を強めたのである。これが文部省美術展覧会(新文展)である。

現在の日展の変遷の前史をやや詳しく述べたが、それはわが国における今日に至るまでの美術団体の、言ってみれば、内紛と離合集散の典型的な事例として、改めて問い直してみる機会でもあればと思ったからである。

ここで付記しておきたいのは、再興院展はこれとは別に、順調に運営されてきたのかと言うと、必ずしもそうではなく、表現の時代性を巡って、さまざまな動きがあった。特に昭和初期、川端龍子が青龍社を創立、日本画の一般への開放を目指した「会場芸術」の提唱は大きなインパクトを与えている。さらに 1937(昭和 12)年に今回の出品者である船田玉樹が岩橋英遠らと立ち上げた歷程美術協会も、閉塞感の漂う日本画の世界に斬新な空気を吹き込んだ意味において、昨今、ク

ローズアップされてきている。今展出品者の丸木位里の「ラクダ」は前出の青龍社展への出品作である。

日本画サイドから見た文展の改組、あるいは院展の再興という変容と展開は、新旧勢力の確執と対立であったにせよ、最終的には「創造と時代」の在り方を巡っての理想を求めたのであった。それは日本画に限らず美術界の不可避のテーマでもあった。だが、わが国の軍国主義への急旋回は、「文化的葛藤」を根底から覆してしまった。1939(昭和 14)年の聖戦美術展を皮切りに、戦争画の時代に入っていった。そこには表現の自由や個性の尊重と言った、創造の世界での基本的命題は完全に片隅に追いやられた。

わが国の近代は、戦争という非人間的で破滅的な国策によって芸術を、美術を、日本画を、全てのものを破滅させてしまった。そして救いのないままにその終焉を迎えた。

第 3 章 多様な展開(現代)

現代のわが国の繁栄は戦後の混乱の中から始まった。壊滅的な打撃を受けたが故に、その復興は容易なことではなかったが、美術界の立ち直りは想像以上に早かった。戦時中は押さえつけられていた文化・芸術再生への渴望が一気に盛り上がったかのようなのであった。読売新聞社が主催した 1947(昭和 22)年の「泰西名画展」、同じく 1949(昭和 24)年の「アンデパンダン展」は、そうした時代を象徴する展覧会であった。これらの美術展は戦後の開放感を実感せしめたと同時に、戦時中は敵視さえされていた抽象造形などの新しい造形観をもたらした。

加えて、美術情報の迅速・正確・大量移入、さらには国際交流の活発化という時代の潮流が追い風となり、「表現の自由」という民主主義社会の到来を現実告げることにもなった。新しい時代の空気は斬新な美術団体を誕生させるとともに、戦時中には統合や解散、活動制限などの締め付けを受けていた既成の諸団体の再生を活発化させた。

しかし、美術界全体のこうした動きの中にあつて、残念ながら日本画壇は必ずしも順調な立ち上がりを見せたとはいえなかった。当時の日本画の世界は、戦後という厳しい状況であったにもかかわらず「極限下状態からの解放という自由を享受する面に心向け、現実を直視するほうにはあまり意欲をしめさなかった」*5。長い伝統と保守的性格を有するこの世界は軍国主義から抜け出し、開放期を迎えようとしているこの期にあつても、革新時代への脱皮には躊躇したようであった。この

ような状況にあった日本画に対して唱えられたのが「日本画滅亡論」「日本画第二芸術論」であった。後者は桑原武夫による「現代俳句第二芸術論」に由来するものであろうが、俳句に対する批判と日本画に対するそれとは意味合いがちがうが、しかし、保守的で新時代への対応の遅れ、あるいは殻への閉じこもりへの批判としては共通性があったと思う。

1948(昭和 23)年になって、やっと新たな日本画の動きが見られた。創造美術の旗揚げである。その基底にあったものは封建的な因襲の打破、洋画の後塵を拝することにはなつたとしても、国際的な造形を志向しようとするものであった。創造美術はのちの創画会である。日展所属の東京の山本丘人、福田豊四郎、橋本明治、京都の上村松篁が参加した新時代にかなった運動であった。

こうした新しい日本画の展開を強く後押ししたのは材料の新開発であった。絵の具の多様化と大量生産、従来のニカワに変わってボンドといった樹脂系の接着材の開発によって、量感のある厚塗りや、大型の画面構成も可能となって、洋画に対抗できる作品が制作出来るようになってきた。戦前の日本画とは、全く違った作風であり、現代のわれわれが見ている日本画のスタートである。

従来からの団体展のうち、新文展は日展と変わり、主催も文部省から日本芸術院に移って日展と改称され、やがて社団法人・日展の独自主催となり、現在まで継続されている。こうした組織替えは官営から民営への移管であり、在野的存在となったが、これまでの官展としての性格は、ただちに改変されるころまでは至らず、在野の老舗である院展とは違った存在となってきた。昭和 40 年代になると世代交代が始まり、中村岳陵や児玉希望らが亡くなり、杉山寧、高山辰雄、東山魁夷、奥田元宋らが台頭してきた。この時期を日展の日本画の黄金期と捉える向きもある。ある意味で現代の日本画の安定した方向性が確立されたといえるだろう。

一方の院展は昭和 33 年に中心画家であった横山大観が亡くなって、大きな節目を迎え、安田靉彦、前田青邨らが中心となり、堅山南風、奥村土牛、小倉遊亀らが支えた。これに塩出英雄、平山郁夫、森田曠平、山中雪人らが続いた。

創造美術を前身とする創画会は、1951(昭和 26)年から新制作派協会と約 20 年余りにわたって合流の歴史を持ち、石本正、加山又造、近藤弘明らが活躍した。青龍社は 1966(昭和 41)年に川端龍子が逝去したことから、その年に 36 年の歴史を閉じた。また、団体展に属さず無所属で活

躍した画家たちのなかに、「原爆の図」を残した丸木位里がいた。

こうして近代・現代の日本画の歴史を俯瞰してみると、明治時代初期と昭和の第二次大戦後の二度にわたって国際的な大波に洗われたことになる。しかし、紆余曲折はあったにせよ、日本画の世界はそれらと対等に渡り合って、得るべきものは得、捨てるものは捨て、改変すべきは改変して、しなやかにその基本的概念ともいべき日本の精神性や情緒を、新しい波との間で折り合いを付けながら保持してきたと言えるのではないだろうか。それは、日本画が持つ絵画としての質の高さが長い時代にわたって、しっかりと培われてきていたからであろう。それゆえに外来の合理的な油彩画と共存して、まさに日本文化の「二重構造」の代表格として今日に至っているのである。だから欧米化に走り過ぎると、特性を失うことになり、さりとて伝統を固守する方に回ると、時代に適合しなくなる。日本画の現代は、その微妙なバランス感覚によって保たれているのかもしれない。

第 4 章 終わりに

冒頭に「広島派」と書いた。それは日本画の近代から現代にいたる歴史において、具体的にいえば戦前から戦後の流れにおいて、広島県は実に多くの実力のある日本画家を輩出しているからであり、彼らを指して「広島派」と捉えたのである。彼らの系譜は見事なものである。

「系譜」という意味を厳密に問うなら、血縁・師弟関係といった繋がりをいうのであるから、今展の「広島 日本画の系譜」が、全てそれに該当するというものではない。同じ広島県出身という枠で括って系譜としたのである。もちろん児玉希望－奥田元宋といった深いつながりの師弟関係も含まれていることはいうまでもないが、多くは血縁・師弟の関係にあったわけではない。

広島県に何故これだけの画家が育ったのであろうか。今回取り上げた 19 人の多くは、それぞれ個人的に日本画を志したのであって、例えば、広島県に一人の大家がいて、全てその人の系列に繋がっている、というものではない。また、日本画家を育成する広島県独特の組織があつて、そこから巣立っていった、というわけでもない。そんな組織はどこにもない。さりとて広島県に日本画家を生み出す、他に固有の要因があるわけでもない。功なり名遂げた画家たちをリストアップしたら、これだけの日本画家がいた、ということである。結果として、見事な一団が存在していたということであり、われわれがそうした画家たちを持ったと

いうことは幸運であったとしかいいようがない。

地元^{広島}でいうのではないが、日本画の二大組織である日展と院展、さらに無所属を通して、これだけの日本画家を輩出した府県は極めて少ない。東京や京都は日本画の中心地であり、伝統のある土地柄であるが、他府県出身の画家が多く集まって活動しているのもあって、そこで生まれ育った画家が多いとはいえない。広島県出身の日本画家たちは、まさに「広島派」と呼ぶにふさわしく多士^{おおい}濟々であり、注目されるべき「集団」であろう。今展は諸般の事情で割愛せざるを得なかったが、このほかにも取り上げるべき画家もいる。機会をみて、そうした画家たちを検証したいと考えている。

ところで今展は、ある試みをおこなった。この「広島県 日本画の系譜」展開催に合わせて二つの関連美術展を関係団体に開催してもらったことである。1 つは広島県日本画協会の「選抜展」(呉市立美術館 2011 年 9 月 27 日-10 月 2 日)であり、もう 1 つは「近代・広島画人伝」(広島市 頼山陽史跡資料館・同年 10 月 27 日-11 月 27 日)である。広島県日本画協会は県内在住の多くの現役日本画家が加盟した組織で、「選抜展」は主だった画家たちの近作が出品された。同協会としては初めての展観であった。一方の「近代・広島画人伝」は里見雲嶺を中心として広島で幕末から、明治・大正時代にかけて活躍した日本画家たちの作品が出品される。原爆によって多くの美術作品が焼失・散逸した広島であるだけに、こうした画家や作品が掘り起こされて公開されるのは貴重である。

二つの関連美術展は、呉市立美術館と関係者との話し合いの中から生み出されたイベントである。それぞれが独自に企画・開催するもので、「広島県 日本画の系譜」展を合わせて三展は独立しており、三展全てを鑑賞しなければ答えが出ないというものではない。しかし、大きく「広島・日本画」という括りの中での開催である。

これまで、美術館の特別展の開催は、周囲とは関係なく独自に開催されてきた。恐らく今後も多くはそうした流れによって開かれるであろうが、関連する作品展を、その前後に何らかの手段と方法で開く方策も必要ではないだろうか。そうすることによって美術ファンに、より多様な鑑賞の機会を提供することが出来よう。これまでもこうした展観がなかったわけではない。だが、互いに協力するためには、さまざまな条件が整ったうえで、さらにチャンスがなければ実現は難しいだろ

う。そのことは承知のうえで、各美術館とも厳しい条件の中で特別展を開催している現在、観客動員のための交通網の整備と相まって、関連イベントの開催は極めて効果的な方法ではないだろうか。今展が、その実験例となるなら喜ばしい限りである。

(てらもと たいすけ 呉市立美術館長)

- *1 針生一郎「日本画 1965 年以後の諸問題」－日本画 戦後の歩み(いわき市立美術館)
- *2 河北倫明「近代日本の美術」－世界の美術 131(朝日新聞社)
- *3 飯島勇「日本画の再興」－世界の美術 131(朝日新聞社)
- *4 匠秀夫「戦前期日本画の性格と様相」－昭和戦前期の日本画展(茨城県近代美術館)
- *5 佐々木直比古「戦後日本画の展望」－世界の美術 136(朝日新聞社)