

平福百穂《鴨》の制作背景と評価

浦木 賢治

はじめに

秋田県角館町(現、仙北市角館町)に生まれた平福百穂(一八七七―一九三三、本名貞蔵)は、短い期間ながらも、父穂庵(一八四四―九〇)から絵画の手ほどきを受けた。穂庵没後、画技を学ぶべく一念発起し、明治二十六年(一八九四)に上京、円山派の教師として東京美術学校にも勤めていた川端玉章に入門した。明治三十年(一八九七)から東京美術学校日本画科選科に通い、日本画に西洋の写実表現を取り入れた画風に関心を示し、その傾向は卒業制作《田舎嫁入》や「自然主義」を標榜した无声会での活動まで継続した。

明治時代末から大正時代初め、无声会の活動が停滞し、同会がいわば自然解散した大正二年頃、百穂はまた新たな方向へ画風を変化させていく。そのことを如実に示すのが、本稿で紹介する《鴨》(静嘉堂文庫美術館蔵、以下「本作」とも記す)である。

《鴨》は紙本淡彩の六曲一隻、縦一六七・〇cm×横三六〇・〇cmの屏風で、一扇ごとに張られた紙は幅六〇cm、各扇に紙継は認められず、一扇一紙で仕立てられている。画面はゆるやかな曲線でU字形に区画され、淡彩の清涼な色彩で、鴨二十羽をたらし込みを多用して描いている。区画する曲線は第四扇の上から第一扇右端中程へ向かい、一度、画面の外に消えた後、改めて第一扇右端から第二扇下へ引かれる。曲線内側の陸地は本紙地色で、曲線外側には淡墨のたらしこみが複雑な水景を表現している。

二十羽の鴨は第二扇から第六扇に配され、方々に体を向け、縮こまって眠っている。鴨の頭部は体部に埋もれ、脚部を隠すように地面に座る鴨もいる。鴨に施されたたらしこみは羽毛や脚部の色を基調にしている。脚部には陰影表現

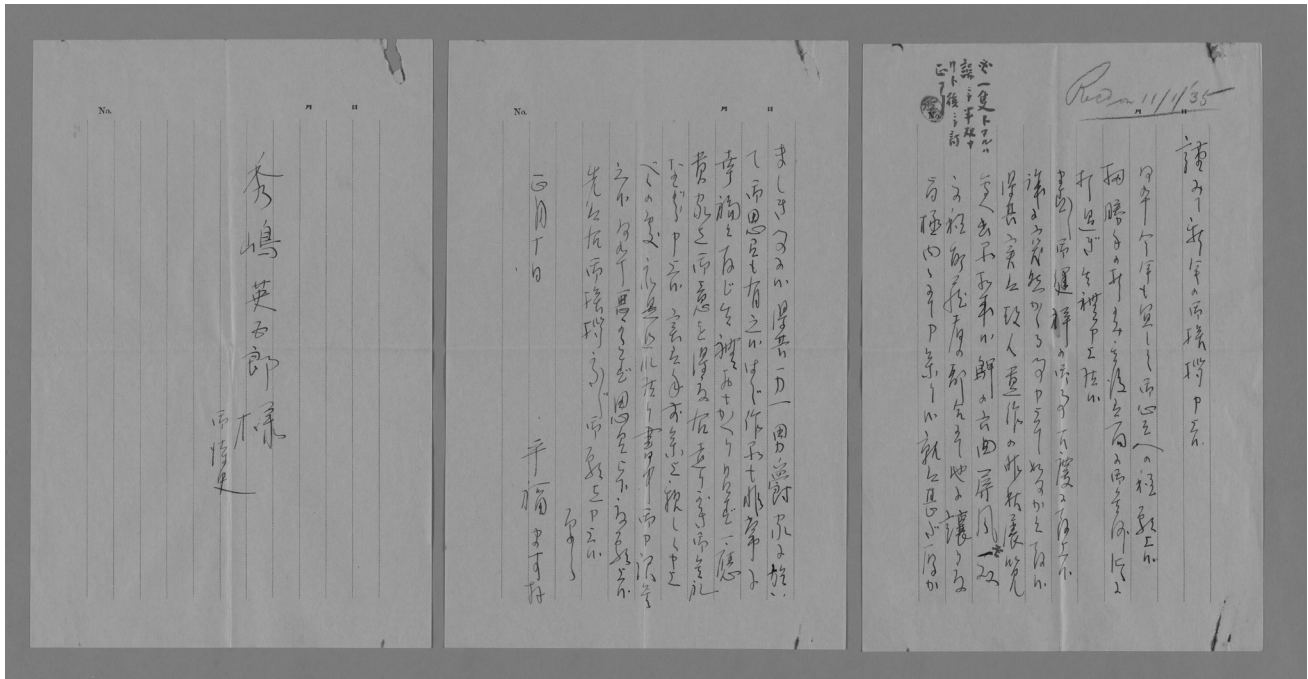
を見て取ることもできる。羽毛の流れに沿うように筆を置いている箇所もあり、立体表現さえもたらしこみで試みていたようだ。以上のようにたらしこみの鴨だが、頭部と体部が紛れることなく描写できている点は、百穂の表現力のたまものだろう。第六扇に墨書「百穂」、朱文円印「百穂」が確認できる。

本作はこれまでも静嘉堂文庫美術館で展観する機会があったが(註1)、近年まで焼失したと思われる作品でもある(註2)。令和二年(二〇二〇)には《豫讓》(永青文庫蔵)が重要文化財に指定されるなど、百穂再評価の兆しが見受けられるが、彼の画業に《鴨》は欠くべからざる作品といえる。以下、改めて作品の伝来、百穂画業上の位置づけなどを再考してみたい。

一、《鴨》の伝来

まず《鴨》の伝来、特に岩崎家の所有となった経緯を確認したい。そもそも本作は大正三年(一九一四)、東京大正博覧会に出品、展示され、褒状を受賞した。東京大正博覧会は大正天皇の即位を祝し、産業の発展を企図して東京府主催で開催された博覧会で、会期は三月二十日から七月三十一日、上野公園を主会場として約十七万五千点を出品、来場者は七四〇万人を記録した。美術館は上野公園内、現在の日本学士院あたりに建設され、大正二年八月十六日起工、同年十二月十八日に竣工した。

博覧会の後、大正七年に刊行された『百穂画集』(光琳社)には東京在住の「石井喜重氏」の所蔵として本作が掲載されている。百穂の没後、昭和九年(一九三四)十一月二十三日から十二月二日には東京府美術館(現、東京都美術館)で「平福百穂遺作展覧会」が開催。その「陳列品目録」には本作の所



挿図1 ます書状 百穂「鴨」付属書簡

「秀島英五郎宛平福ます書状」(昭和十年消印)

(一枚目)

謹みて新年の御挨拶申上候

何卒今年も宜しく御心そへの程、願上候。

扱勝手折すみ其後は一向の御無沙汰に

打過ぎ、失礼申上居候。

ますく御健拜の御事、大慶に存上候。

誠に突然か、る事申上て、如何かと存候

得共、実は故人遺作の昨秋展覧

会へ出品相成候、鴨の六曲屏風一双

この程、所蔵者の都合にて他に譲り度

旨、極内々にて申参り候。就は甚だ厚か

(二枚目)

ましき事に候得共、万一男爵家に於い

て御思召も有之候は、作品も非常に

幸福と存じ、失礼おもかへり見ず一応

貴家迄御意を得度、右走りがき御無礼

ながら申上候。実は手前参上、親しく申上

べくの処、かれは□れ居り書中御申訳無

之候。何卒悪からず思召被下度願上候。

先は右御挨拶かたく御願迄申上候。

草々

正月十日

平福ます子

秀島英五郎様

御侍史

(一枚目欄外)

一隻トアルハ誤ニテ半及ナリト後ニテ訂正アリ

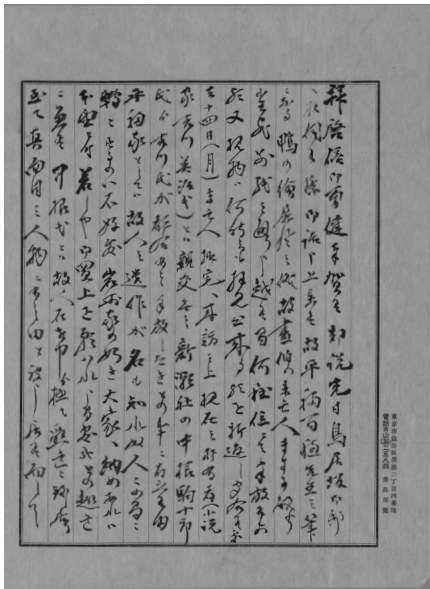
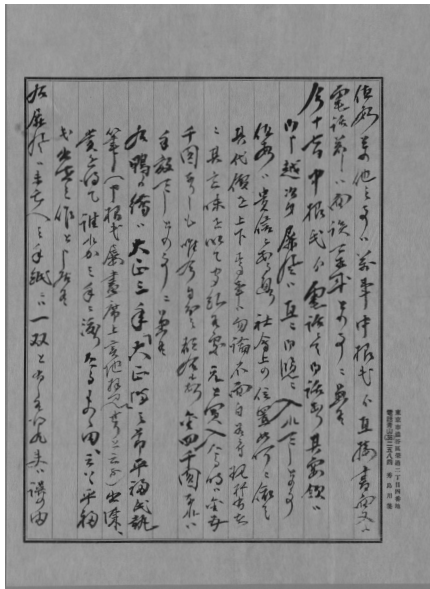
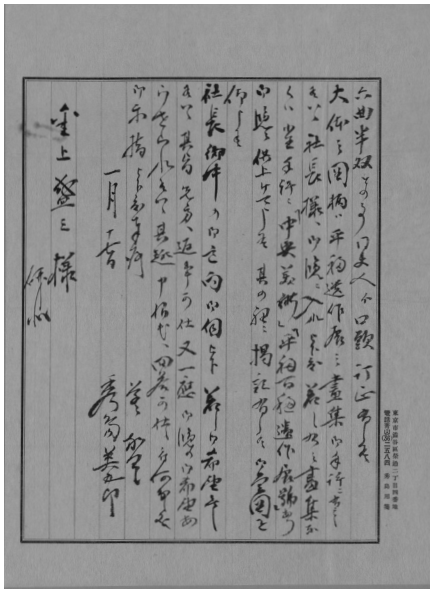
(朱印「秀島」)

蔵者として小説家・吉川英治(一八九二〜一九六二)の名が記され、同年に刊行された田口掬汀編『平福百穂画集』(岩波書店)も同様に記載している。

その後、吉川から岩崎家へ本作が譲られ現在に至るわけだが、その経緯は、本作付属の二通の書状「秀島英五郎宛平福ます書状」(一月十日付、以下「ます書状」、挿図1)と「金上盛三宛秀島英五郎書状」(二月十七日付、以下「秀島書状」、挿図2)からうかがうことができる。送付された年は消印から昭和十年(一九三五)と判明する。

平福ます(一八九四〜一九七七)は百穂の二人目の妻で、自ら産んだ二男五女と先妻の子一郎を育てた人物である。秀島英五郎は明治二十一年(一八八八)五月に三菱合資会社社長崎造船所に採用され、大正七年十二月には三菱合資会社秘書役場秘書役に所属、昭和九年十二月三十一日まで同社に勤めた(註3)。ます夫人が秀島へ相談を持ちかけ、それを受けて秀島は岩崎家の執事・金上盛三(一八九〇〜?)に書状を送った。

まず、ます書状には「鴨の六曲屏風」について「所蔵者の都合にて他に譲り度旨」とあり、当時『鴨』を所蔵していた吉川がその売却を考え、ます夫人はその譲渡先を思案していたことがわかる。同書状には「男爵家」つまり岩崎家に収まること、「作品も非常に幸福」とも書いており、ます夫人は岩崎家への譲渡を企図し、秀島に「走りがき御無礼ながら」本状を送ったようだ。ただ、平福家と秀島がどの程度の親交を持っていたのか詳細はわからない。ます書状の冒頭には「一向の御無沙汰」とあり、日頃から



挿図2 秀島書状 百穂「鴨」付属書簡

「金上盛三宛秀島英五郎書状」

(一枚目)

拜啓倍御□健奉賀候。却説先日、鳥居坂御邸

へ相伺候際、御話申上置候。故平福百穂先生之筆

なる鴨の絵屏風之儀、故画伯の未亡人ます子殿より

小生宛、別紙之通り、申越候間、何程位にて手放候□

歟又現物ハ何時にても拝見出来る歟を折返し、聞合候処

去十四日(月)未亡人、拙宅へ来訪之上、現在之所有者(小説

家吉川英治氏)とハ親交無之、新潮社の中根駒十郎

氏ハ吉川氏が都合有之、手放したきとの事ニ有之候由

平福家としてハ故人之遺作が名も知れぬ人々の間ニ

転々するのは不好敷。岩崎家の如き大家へ納めあれハ

本望ニ付、若しや御買上を願ハれ申間敷哉との趣意

ニ御座候。中根氏とハ故人在世中分極々懇意ニ致し居り

至て真面目之人物ニ有之由と被申居候。而して

(二枚目)

値段その他之事ハ万事中根氏分直接書面又ハ

電話若しハ面談可相成との事に御座候

今十七日、中根氏より電話にて御話あり。其要領ハ

御申越次第屏風ハ直ニ御覽ニ入れ可申との事

値段ハ貴信ニある通り、社会上の位置如何ニ依て

其代價を上下する事ハ勿論不面白候ニ付、現所有者

ニ其意味を以て聞糺候処、元々買入たる時ハ金五

千円なりしも、唯今自分之都合もあり、金四千円なれハ
手放可申とのことニ御座候

右鴨の絵ハ大正三年「大正博」之節、平福氏執

筆(中根氏屢画席上、実地拝見せりと云ふ)出陳、

賞を得て、誰れか之手に渡りたるもの、由、云ハ、平福

氏、出世之作と申之居候

右屏風ハ未亡人之手紙ニハ一双と有し候得共、夫ハ誤の由

(三枚目)

六曲半双との事、同夫人分口頭訂正有之候。

大体之図柄ハ平福遺作展之画集御手許ニ有之

候ハ、社長様へ御覽ニ入れ被下度、若し右之画集な

くハ、小生手許ニ「中央美術」「平福百穂遺作展号」あり

御覽ニ供上ケ可申候。其の裡ニ掲記有之候、御覽圖を

御申候

社長御件之御意向御伺被下、若し御希望無之

候ハ、其旨先方へ返事可仕又一応御覧の御希望あ

らせられ候ハ、其趣中根氏へ回答可仕候ニ付何分之義

御示指被下度奉存候

一月十七日 秀島英五郎 草々敬具

金上盛三様 研北

親しい付き合いがあつたとは思えないが、相談を持ちかけられる関係はあつ

たのだらう。

より詳しい状況が書かれているのが秀島書状である。同書状によれば、昭

和十年(一九三三)一月十四日、ます夫人は秀島宅を訪れ経緯を説明、吉川英

治と平福家は親交がなかったが、新潮社に勤めていた中根駒十郎(一八八二

一九六六)と百穂は生前「極々懇意」の仲であり、ます夫人は中根を介し

て吉川の売却の意向を知ったようだ。平福家としては百穂作品が「人々の間ニ転々」とすることが好ましくなく、前述の通り「岩崎家の如き大家」に収まることを希望したという。

そして一月十七日、秀島と中根は電話をし、屏風は実見できること、吉川提示の売却額、《鴨》は東京大正博覧会での出品作で中根はその制作の様子を見ていたこと、博覧会で授賞し百穂の「出世之作」であることなどを話したという。秀島書状の終わりには「社長」つまり三菱第四代社長・岩崎小彌太（一八七九～一九四五）の意向をうかがう内容で終わっている。その後のやりとりは不詳だが、後に本作は岩崎家の所有となった。

この書状に出てくる中根駒十郎とは、新潮社の創立者・佐藤義亮（一八七八～一九五一）の義弟にあたる人物である。明治三十一年（一八九八）に最初の社員として入社してから佐藤とともに退職するまで、五十余年にわたり新潮社の発展に貢献し、「義亮の右腕」「新潮社の大番頭」として知られた。芥川龍之介、島崎藤村らにも信頼された編集者でもあった。

百穂と新潮社の深い関わりはつとに知られている。百穂と佐藤は同郷で、年も一歳しか違わず、帰郷中の百穂は、明治三十四年（一九〇一）一月、佐藤が興した新声社の文芸雑誌『新声』の挿絵を描き送ったこともある（註4）。その年の四月には、結城素明や佐藤の求めに応じ上京、新声社の挿絵部主任として従事し、明治三十六年（一九〇三）、佐藤が新声社を去ると百穂も退社した。その翌年、佐藤は新潮社を起業し、文芸雑誌『新潮』を創刊すると、百穂はその表紙絵も描いた。以後、百穂と新潮社の交流は続き、新潮社創業四十一年の折には、佐藤への記念品の一つとして百穂の掛幅《富嶽神鍾》が贈られている（註5）。

このような百穂と新潮社の交流を考えれば、中根と百穂が「極々懇意」であったことも頷ける。中根は編集者でもあるから、吉川英治とも交流があり、吉川から《鴨》を手放したいという相談を受けたのだろう。中根は《鴨》が懇意にしていた百穂の出世作であることも知っていたため、吉川の相談を無碍にせず、より親身になって次の所有者を探し求め、まず夫人に情報提供したと思われる。

ちなみに、二通の書簡には吉川の売却理由は記されていないが、当時の吉川の活動が起因していると思われる。というのも、この頃、吉川は「祖国愛運動の陣頭に、日本青年文化協会を結成」（昭和九年十一月二十六日読売新聞）し、昭和十年一月に機関誌『青年太陽』を創刊、その編集を自宅で行うなど、精力的な活動を行っていた。日本青年文化協会の運営は吉川の持ち出しで行っており、《鴨》の売却はこれらの活動資金の捻出と考えることもできるだろう（註6）。

秀島書状の受取人で岩崎家の執事であった金上盛三についても簡単に触れておきたい（註7）。金上は明治二十三年（一八九〇）に生まれ、福島県立会津中学校を卒業、明治四十三年（一九一〇）、東京美術学校日本画科へ入学、大正四年（一九一五）三月卒業、大正六年まで研究生として在籍していた。大正七～九年頃には國華社、大正十五年頃～昭和四年、農商務省特許局に勤めたという。東京藝術大学大学美術館には金上が描いた《糸瓜に女》《百合花》が所蔵されている。また大正八年には、在京福島県出身日本画家たちが結成した団体・福陽美術会の最初の集会にも参画している（註8）。

藤森照信氏が岩崎家の執事を務めた榊原恵吉氏の談話として紹介するのは、金上は岩崎家の執事五人のうちの一人で、美術担当の執事だったという。美術品の鑑定や購入が主な仕事で、邸宅内を飾る絵画の選定、小彌太夫妻の絵の学習の補助もしたという（註9）。小彌太夫妻は日本画家・前田青邨に日本画を学んでおり、その指導の仲介や補佐ものではなかったであろうか。昭和十一年（一九三六）には、金上は小彌太の句集『巨陶集』を発行しており、一方、小彌太は金上の肖像を水墨で描いたようだ（註10）。

二、百穂における《鴨》と琳派への関心

次に、百穂の画業における《鴨》の位置づけを検討してみたい。前述のとおり、本作が百穂の画業のなかで画期となったことは、当時から自他ともに認める所であった。例えば、百穂が亡くなった直後、短歌を共に詠んだ斎藤茂吉（一八八二～一九五三）は、その追悼文で《鴨》を「画伯の画風に一転化を来

した、謂はば画期的のもの(註11)と評価している。茂吉はこの「画期的」の意味について詳述していないが、筆者は百穂作品の「転化」として、モチーフや描法の変化、作品の大型化を指摘してみたい。

《鴨》を制作した、大正三年頃のモチーフの変化については、百穂自身も言及している。「簡単なる題材(大正六年)と題した評論(註12)で、大正六年に開催された第一回金鈴社出品作について「自分はこの兩三年来、単調なる題材を好んで描いてゐる」と書いており、大正六年から二、三年前、大正三年頃から「単調なる題材」を描いていたという。そして、「これらの単調なる題材は、複雑なる絵の一要素となるものであつて、自分はこれらを材料として、漸次複雑なものに進んで、まとまつたものを画く考である」と自身の制作手法を披露している。同様のテキストはいくつか確認でき、「豫讓を描くまで(大正六年)でも、「自分は極めて単調な題材を好んでゐた。路傍に転がつてゐる石や、或る種の草や樹や鳥に、また牛や馬と限つたものに全心を傾けてゐた」と記している(註13)。単純なモチーフそれ自体を描くことに表現上の主眼があるのではなく、モチーフ同士を複雑に構成することによつて、高次の絵画表現を模索することが百穂にとつて重要だつた(註14)。改めていうまでもなく、《鴨》に見られる抽象的な水景や鴨は「単調なる題材」に当たるものであり、二十羽の群像は「複雑なる絵」への昇華を試みた形跡と考えるべきだろう。

このような「単調なる題材」への志向は、新聞に掲載された時事性に富んだ人物スケッチや「自然主義」を標榜した无声会に出品した略画風の作品の後に現れたものであつた。百穂は「忘れ得ぬ人々(註15)の中で、政治や人事への興味の喪失、他方で単純なモチーフへの関心を吐露しており、「私にとつては一種の革命に違ひない」と記す。挿絵画家の仕事が減らし、自然物の中から「単調なる題材」を探し描いたこの頃が、日本画制作の再開と百穂も自覚していたのである(註16)。描く対象を人物から自然物へ変え、鴨のような「単調なる題材」を求めたことは、日本画家・平福百穂の再スタートを象徴した動向なのである。

また鴨というモチーフは、大正元年(一九一二年)十二月、東京市外原宿字穩田(現在の渋谷区神宮前周辺)へ百穂が引越したことで得られたモチーフで

もあつた。百穂は隠田の住宅の庭に金網で仕切りを設け、鴨や七面鳥を飼育していた(註17)。この隠田の家にしばしば遊びに出かけた斎藤茂吉は、飼つていた鳥を写生する百穂の姿を見ていたという(註18)。

大正三年三月、百穂は鴨をモチーフに短歌八首を『アララギ』で発表した。そのうちの一首「あひ倚りて鴨はも眠る片脚をそびらに負ひて皆立ちながら」は、まさに《鴨》の情景を叙述したような短歌である。さながら、平安貴族の屏風歌のようでもある。立ちながら眠る鴨という愛らしいフォルムの「単調なる題材」に対する、百穂の写生的なまなざしがうかがえる。この眠る鴨が、新たな絵画表現を模索する百穂によつて屏風に構成されることで、「漸次複雑なものに進」んだ《鴨》が成立したのであろう。

短歌からうかがえる百穂の写生的な視線とモチーフを画面に複雑に構成することで得られる絵画表現の探索は、百穂の内に併存する言語と絵画の関係を考える上で貴重な材料といえよう。短歌と本作が、百穂のまなざしと絵画制作上の思考を相互補完的に物語っているように思われる。

隠田の家がもたらしたものは鴨というモチーフだけではない。この家に引越したことで、百穂は六曲屏風を広げられる制作スペースを確保でき、作品の大画面化が始まった。茂吉は「穩田より以前の住宅にはさういふ余裕がなくまた家が狭くて六曲などをひろげることが出来なかつたのを、穩田に來られるやうになつてからは襖をはづして兎も角も六曲をのべる事が出来るやうになり、大作に著手したのだからさういふ意味でも穩田移住は一つの画期とも謂ひ得るのである」と書いている(註19)。六曲一隻の《鴨》は、モチーフの点でも、大画面の作品という点でも、隠田の新たな住環境がきっかけになっていることは間違いない。

ここまで、鴨というモチーフが「単調なる題材」への転向と隠田への引越しを契機に選択されたものであつたことを確認した。以下では、また別の角度からこのモチーフについて考えてみたい。というのも、本作のモチーフや画面構成から江戸時代後期から明治大正期へと脈々と受け継がれた琳派の足跡が看取されるからである。百穂の琳派学習はすでに先行研究でも言及されていることであるが、《鴨》の「水景と鴨」モチーフに注目し、その淵源と



挿図3 俵屋宗達《源氏物語関屋漆標図屏風》のうち漆標図

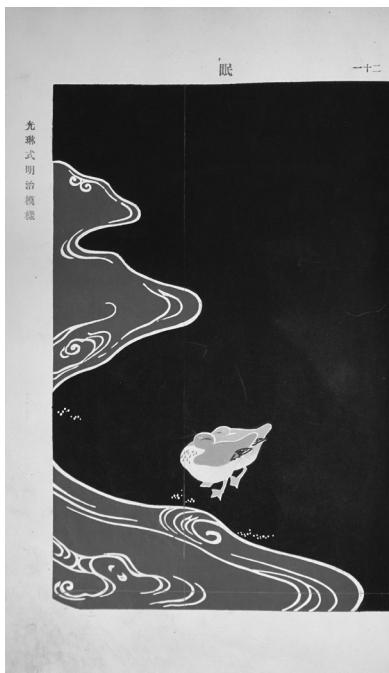
もいえる琳派作品に焦点を移してみたい。

大正二年（一九一三）四月、当時の宗達再評価のきっかけといえる「俵屋宗達記念展」（四月二十五日が内覧会、一般公開は二十六日〜三十日。以下「宗達記念展」）が日本美術協会主催で開催された。宗達作品五十八点が並び、そのうち二十七点が同年六月刊行の日本美術協会編『宗達画集』（審美書院）に掲載された（註20）。宗達記念展は当時の画家や文化人の間でも話題になり、出品された《源氏物語関屋漆標図屏風》（現在、静嘉堂文庫美術館蔵）を見た速水御舟（二八九四〜一九三五）が《漆標図》（挿図3）の明石の君の舟から「御舟」の雅号を考案したことも知られ、夏目漱石や画家小林古径も観覧した。明治時代には光琳ほど評価が高かったわけではない宗達の作品を一堂に会した本展によって、宗達の再評価が大いに進んだのである。

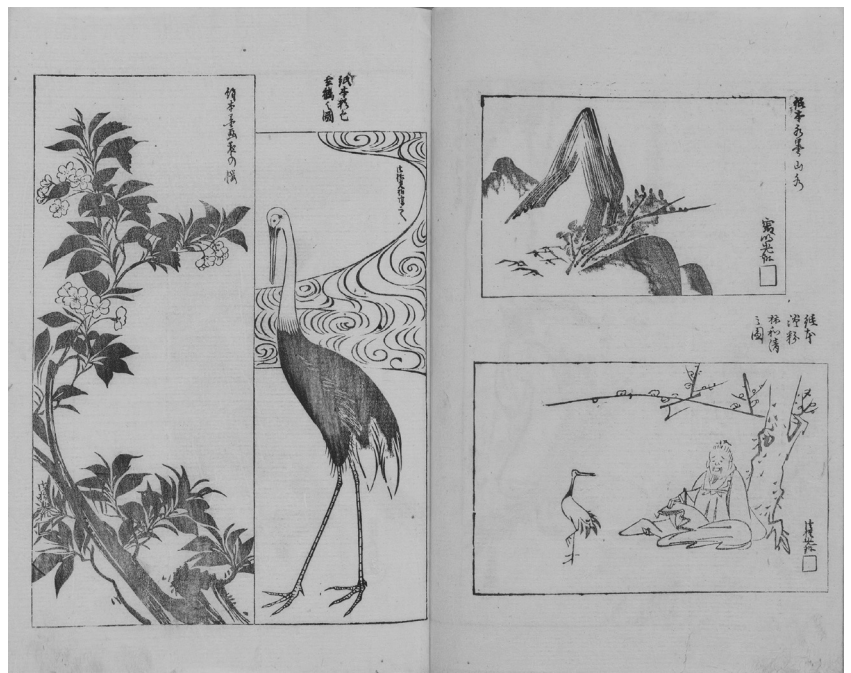
百穂がその記念展を鑑賞したことは、アララギの歌人で友人でもあった島木赤彦へ宛てた百穂の書簡から明らかとなる。大正二年四月二十九日付の百穂書簡には「近頃又上野にて宗達会有之候約五十点のうち半数以上ベケ二候が単二是丈にても宗達ハ偉なるもの二候」と記している。百穂の出品作に対する厳しい鑑賞眼とともに宗達への評価が認められる（註21）。

宗達記念展出品作を選りすぐった『宗達画集』を見てみると、当時、岸光景が所蔵し、水流に複数の鴛鴦をあしらった《鴛鴦図屏風》（二曲一隻）も掲載されている。ただ、展覧会に出品された宗達作品へ厳しい眼差しを向けた百穂がこの作品からインスピレーションを受けたとは考え難い。《鴨》の構想は、それまで知られていた琳派作品の「水流に鳥」モチーフが着想源と考えべきだろう。

もともと、尾形光琳《群鶴図屏風》（フリーア美術館蔵）のように抽象化した水流に鳥（フリーア本では真鶴）を組み合わせた絵画は抱一も其一も描いており、其一は鶴を家鴨に変えた《水辺家鴨図屏風》（個人蔵）も制作している。狩野博幸氏が《群鶴図屏風》に対して「琳派における、図様の継承」の実態を、もつとも簡単に物語る（註22）と述べた通り、「水流と鳥」は光琳以降の画家に脈々と受け継がれた図様なのである。そして、《鴨》もまたそのモチーフの類似点から、琳派絵画の延長上に位置づけることが可能なのである（註23）。



挿図5 「水に鴛鴦」〔三井呉服店懸賞図案〕より
(千葉大学附属図書館蔵)



挿図4 光琳百図(静嘉堂本) 部分

では、右に挙げたような琳派作品を百穂がどこまで知っていたのだろうか。意外にも、百穂が過ごした明治時代後期の東京は琳派作品に触れる機会に恵まれていた。

そもそも、抱一編纂『光琳百図』にはすでに、フリア本の右隻第一扇と極めて近似した挿絵(挿図4)が掲載されている。『光琳百図』は明治時代にもしばしば出版され、『群鶴図屏風』に類似した挿絵は、谷口香嶠『光琳画譜』(明治二十四年刊)、福井月斎『光琳画譜』(明治二十六年刊)にも掲載されている。

明治三十四年(一九〇一)、百穂は秋田から再度の上京を果たすが、ほどなくして東京では本格的な光琳ブームが起こる。明治三十六年、初めての琳派作品集『光琳派画集』が審美書院から出版され始め、明治三十九年までに五巻が刊行された。そして、明治三十九年十月、帝室技芸員岸光景は琳派の後継者が少ないことを嘆き(註24)、明治四十一年、抱一建立の光琳墓が発見され、三越呉服店での光琳作品の展示も始まる。前述の光琳《群鶴図屏風》と申しき作例は同店でも展示されたようだ(註25)。

さらに当時の光琳ブームを象徴する出来事に新たな光琳模様を募集した三越呉服店の事業がある。その応募作から選出された図案が掲載された『三井呉服店懸賞図案 光琳式明治模様』(明治四十二年刊)には、「眠」のテーマに対し「水に鴛鴦」(挿図5)という図が載っている。「鴛鴦」と書かれてはいるが、挿絵をみれば、その鳥は鴛鴦ではなく鴨に見える。流水の際で、二羽の鴨が身を寄せ合い、眠る姿が意匠化されているのである。これは百穂の『鴨』に先行する図様であり、モチーフや構成が一致する点は興味深い。これらの一致が偶然だったとしても、『鴨』が制作された頃の琳派を自認した図様の例として記憶にとどめておく必要がある。

次に『鴨』のたらしこみの描法についてみてみたい(註26)。先学の通り、『鴨』と琳派の関係は、たらしこみにも指摘できるのだが(註27)、百穂のたらしこみは『鴨』に先行する作品に指摘され(註28)、《赤茄子と芋》(明治四十四年、福島県立美術館蔵)にすでに認められる。これは百穂が無声会などでスケッチや略画風の絵画表現を模索した時期と重なる。時間の流れにそって考えるならば、百穂はたらしこみを試み、その次にモチーフや画面構成の点で

も琳派へ歩み寄ったと考えるべきかもしれない。

百穂のたらしこみについて、《鴨》と同年に制作され、同じくたらしこみを多用した《七面鳥》(六曲一双、第八回文展出品)に関する齋藤茂吉の言葉がしばしば引用される。茂吉は百穂がその羽毛を描く様子を実見しており、百穂は「太い画筆を以て当時の私の目には書家が字を書く筆のやうに見えたさういふ筆を持つて一筆一筆非情な力を籠めてかいて」いたようだ(註29)。「描く時には書家が楷書をかき時と全く同じやうな心持であつた」とも記述している。茂吉は百穂の描く様子を不思議な表情で、興味を持ってながめていたという。そして、百穂のたらしこみを「墨には胡粉が幾らか混つてゐるので乾くときには不思議な粗々しいものが出来たが、此は宗達光琳あたりの手法に学んだものであつた」と言及している。この茂吉の言葉は、百穂のたらしこみの描法を記述したものとして貴重な記録である。

墨や絵具がにじみ、偶然にできた表情に得も言われぬ趣があるたらしこみであるが、百穂は楷書を一筆一筆書くように、慎重に筆を置いていったようだ。ただ、入念に描いた作品とはいえないたらしこみの作品を「席画的」と見る向きもある(註30)。しかし、実際に制作時間が短かつたとしても、茂吉の「楷書をかき時と全く同じやうな心持」という言葉や《鴨》や《七面鳥》のたらしこみが鳥の量感や羽毛の流れを意識して施されている点から、筆者は、百穂は丁寧な筆さばきで鴨や七面鳥を描いていったものと考えている。たらしこみでモチーフを描く場合は、画面上の水分量や墨のにじみ方、混色の具合を常に観察し、にじみの変化を想像しながら、筆を動かす必要がある。そして、色彩の混濁を避けるためには、たらしこみの手数を抑える必要がある。筆を置く場所を緻密に考えて、百穂は《鴨》を清明で柔和な画面に仕上げたのだろうか。このような表現手法が、後述する《鴨》の「装飾画」としての評価につながるものと考えている。

なお、先述の宗達記念展には、たらしこみを用いた宗達作品も展示されていた。『宗達画集』には、水墨画「犬図」(個人蔵)、「龍図」(現在は東京国立博物館蔵)、「蓮池水禽図」(現在は国宝、京都国立博物館蔵)が掲載されている。琳派作品を見知っていた百穂であるが、右記の宗達作品は、百穂にたら

しこみの深化を試みさせるに充分なクオリティを有し、百穂の創作意欲を刺激したことだろう。

おわりに―当時の《鴨》評価

これまで《鴨》について、「単調なる題材」への転向と作品の大型化、鴨と水景の画面構成やたらしこみの描法から琳派への傾倒について述べてきた。明治時代の光琳ブーム、大正初期の宗達顕彰の機運などを勘案すると、《鴨》は百穂の琳派への関心や理解も示した作品といえる。

明治後期から大正初期、琳派絵画に関心を寄せた画家に、菱田春草(一八七四―一九一一)や今村紫紅(一八八〇―一九一六)もいる。春草は、横山大観との連名で記した論考「絵画について」(明治三十八年)(註31)のなかで、「光琳の色的印象派」に自ら目指す絵画の正統性と可能性をみている。実際、《落葉》(重要文化財、明治四十二年、永青文庫蔵)は江戸琳派と比較、言及されることが多い。明治末期から大正初期に描かれた今村紫紅の《龍虎図》(大正二年、埼玉県立近代美術館蔵)や《風神雷神》(東京国立博物館蔵)は宗達画から影響を受けた近代日本画として知られている。紫紅作品の方がやや先行するが、《鴨》はそれらとほぼ同時期に制作された琳派受容を示す日本画であり、かつ大画面の作品として貴重な存在である。

最後に、《鴨》が当時、どのように評価されたのか確認をして本稿を終えたい。当時の作品評を読むと、百穂の制作意図とは異なる批評が散見され、興味深い。

本作は、大正三年(一九一四)、東京大正博覧会に出品展示されたが、その博覧会での日本画の鑑査点数は一四一八点(『東京大正博覧会事務報告』)、そのうち一七三点が展示された。審査官主任は高島北海、そのほか寺崎広業、小堀鞆音、竹内栖鳳、下村観山などが審査を行った。主任審査官の高島の言葉を借りれば「此関門ヲ通過スルハ頗ル艱難」(『東京大正博覧会審査報告』一六二頁)な鑑査であったようだ。実際、受賞点数は銀牌が二名、銅牌が六名、褒状が二十二名で、金牌以上の該当作品はない。

高島の日本画評のなかで、花鳥画について「花鳥画ハ重キヲ氣韻運筆ニ置カスシテ専ラ力ヲ布置ト色彩トニ用ウルノ風アル為メ動モスレハ純正美術ノ軌道ヲ脱シテ一片ノ模様画トナルモノアリ」(傍線引用者)と記していることが注目になる。「布置ト色彩トニ用ウル」の文言はそのまま《鴨》に当てはまる批評ではないだろうか。

美術雑誌『絵画叢誌』には、博覧会出品時の《鴨》について論評が掲載されている。同三二一号掲載「博覧会の日本画」(註³²)では、展示室ごとに主要な作品を紹介しているが、その中で《鴨》を「百穂らしい好みを心易く打出した柔かな円(まる)みのある六曲一隻」で「筆致からいつて細かく味はふべきものではなくて何となく打眺めて裝飾味の饒かな草画である」(傍線引用者)と評している。また同三二二号「大正博覧会的美術館」(註³³)でも、本作について「墨絵の鴨の群を極めて軽く取扱つてある濃墨の調子が餘り同巧に過ぎてゐるし姿態も同一なのが目に立つが、全幅の調子は瀟洒として纏まつてゐる、新日本画を標榜する人として初めての大作として好結果を得たものと見るは当然であらう」(傍線引用者)と記し、比較的好意的に評価している。この二つの論評は、運筆や描写ではなく、色彩やたらしこみ、画面構成を重視した《鴨》を的確に論じた文章といえる。先述の高島の「模様画」や「絵画叢誌」『裝飾味』の言葉は、当時の観者が《鴨》の裝飾性に注目し、評価していることを示しているのである。

『絵画叢誌』三三三号「大正博の日本画」でも《鴨》について、「尚それよりも強く僕等の感じることはその全体の上に或る一種の俳味といはふか、兎に角特殊な日本趣味の横溢してゐることです、これは作者の個性の然らしむる所だらうと思ひます、この点では只材料の布置や、対照にのみ腐心する裝飾画家に対し遙に頭地を抜いたものと思ひます」(傍線引用者)と述べ、「俳味」特殊な日本趣味」の語で《鴨》を称賛している。筆者が注目したのは、その評価の内容や程度ではなく、評価の比較対象であり、これまでみてきた論評と同様、《鴨》を「裝飾画」のなかに位置づけ評価している点である。《鴨》を「裝飾画」とみなし、分類した上で、「頭地を抜いたもの」と評価しているのである。

前章で見てきた通り、この頃の百穂の制作意図は「単調なる題材」から

「複雑なる絵」を創出することであった。しかし、博覧会に出品してみると、《鴨》は「裝飾画」として高い評価を得たのである。制作者の意図していないところで作品が評価されることは世の常とはいへ、この評価は百穂がどこまで意図したことだっただろうか。

一方で、先の論者が《鴨》を「裝飾画」と見る批評は、当時としては、的を射ているともいえる。というのも明治三十年代後半から、「裝飾」の語は日本美術の特質として日本美術史を語る際にしばしば用いられ、『東洋美術大観』第五冊では、「光琳派」を「光悦より宗達を経て光琳に至りて大成せる裝飾画の一派」(傍線筆者)と定義づける(註³⁴)。琳派絵画を「裝飾画」とみなすのは、当時の日本美術史の一般的理解だったのである。一方で、百穂が宗達や光琳を語る際に「裝飾」の語を用いていないことは注意すべきだろう(註³⁵)。

確かに、百穂は《鴨》制作にあたり、たらしこみを多用し、光琳風の花鳥画に寄せたモチーフや画面構成を採用した。しかしそれは「複雑なる絵」漸次複雑なものに進んで、まとまつたものを画く」意図をもって取り組んだことでもあつたはずだ。百穂の宗達光琳への評価を鑑みても、裝飾性を志向して試みた絵画表現とは思われない。

しかし、本作を博覧会に出品すると、観者は《鴨》から琳派的な要素を看取しつつ、その清らかな色彩や画面構成に着目し、「裝飾画」『模様画』の語で評価したのである。

振り返ると、《鴨》に先行するたらしこみ作品《赤茄子と芋》への批評でも「裝飾的の面白味と言ふべきものを軽く感受させられる」(傍線引用者)と記されている。当時、清らかな色彩のたらしこみ作品に「裝飾」の語が使用される傾向にあつたのだろうか(註³⁶)。

大正博覧会の日本画全般の傾向に、色彩への関心と、結果として、裝飾性への偏重があつたようだ。そして、百穂は計らずもこの風潮に同調した(しかし、一頭地抜いた)作品を制作した。当時の洋画家・斎藤与里(一八八五―一九五九)の大正博覧会の日本画への論評「大正博の日本画」も引用してみたい(註³⁷)。

近頃の日本画が写生に重きを置き出して来た事、それと同時に色彩の研究にも意を用ひ出した事、そして其等が絵を完成する上に余り効能が無く、却て出来上つた物が一種注意の行届いた[図案画]に終つて居る事、是等の諸点は皆疑ひない事実として一般からも承認される迄に、此の傾向の基に日本画に従事する者が多数になつて来てゐるが、今大正博に出陳されてある約二百点程の日本画を通観して自分は益其の感を強くした。そして芸術の立場から好くない現象だと思つた(傍線引用者)

斎藤は、大正博覧会の日本画には「図案画」が多く、そのことを好ましい現象とは捉えていない。この「図案画」という言葉は、先の「模様画」「装飾画」と同様に、色彩に重きを置いた作品を意味していると考えるべきだろう。

一方で、百穂は《鴨》を「装飾画」「図案画」と評価されることをどのよう感じたのだろうか。百穂自身や身近な人物にとつては画期の作品として理解され、「一筆一筆」丁寧な、たらしこみで描いた《鴨》であった。斎藤茂吉は「この傾向の絵をせめて十ぐらゐは描かれることを希望した」とも記し、たらしこみを用いた当時の作風を惜しんでいる。

しかし、博覧会で鑑賞した人々は《鴨》を「装飾画」とみなし、斎藤与里に至つては「芸術の立場から好くない現象」とも評した。ここに百穂の制作意図と世間の評価のギャップが認められ、その差は決して小さくないものと思われる。このギャップが、たらしこみを多用した作品が大正初期の短期間に集中していることの要因の一つではないかと推論しておきたい。

(註1) 《鴨》は静嘉堂文庫美術館「日本近代美術展Ⅱ 橋本雅邦筆「龍虎図屏風」と新出の絵画」(会期：二〇〇一年四月七日～五月二十日)、同「岩崎家のお雛さま」展(会期：二〇二二年二月二十日～三月二十八日)にて展示された。

(註2) 百穂の子・平福一郎は、座右宝刊行会編『平福百穂画集』(集英社、一九七八年)の「巻末記」に「なお戦禍火災等によって焼失した作品、例えば田澤湖説・鴨・伏羲等」と記しており、近年までこの認識が広く普及していたものと思われる。

(註3) 秀島英五郎の略歴は元三菱経済研究所司書・坪根明子氏より御教示いただいた。

(註4) 菅野仁美「平福百穂の画業―挿絵画家の一面も交えて」(宮城県美術館、茨城県天心記念五浦美術館「平福百穂展」、二〇一九年)参照。

(註5) 『新潮社四十年』(新潮社、一九三六年)参照。

(註6) 城塚朋和「青年太陽」時代の吉川英治」(『大衆文学研究』九十九号、一九九二年)

(註7) 金上盛三の略歴については、東京藝術大学美術学部近現代美術史・大学史研究センターが所蔵する「卒業生就職書類」などを根拠に、同センター・浅井ふたば氏より御教示いただいた。

(註8) 『福島県史』二十卷(福島県、一九六五年)参照。
藤森照信「静嘉堂」四代とお抱え建築家たち」(『東京人』三六二号、都市出版、二〇一五年)

(註9) 静嘉堂文庫美術館には当該肖像画(掛幅)の写真が伝わっている。

(註10) 斎藤茂吉「百穂画伯」(『雙杉』芸艸堂、一九三三年十二月)

(註11) 平福百穂「簡単な題材」(『美術画報』四十編巻四、一九一七年三月)

(註12) 平福百穂「豫譲を描くまで」(『アララギ』十卷十一号、一九一七年十一月)

(註13) 濱中真治は、大正三年頃の百穂の画風の変化について「大正三年前後から百穂の興味は、人事よりも「単調なる題材」という周辺の事物や自然という対象の一つ一つに

対する関心と観察に向けられ、それから次の表現へと高めていく方向へと転換するのである」と指摘する。濱中「百穂の新南画―近代リアリズムとははざままで―」(山

種美術館「近代の南画―遊心の世界 百穂・放菴・恒友・浩一郎、一九九三年)参照。

(註14) 平福百穂「忘れ得ぬ人々(議会スケッチの挿話)」(『中央美術』六巻九号、一九二〇

年九月)のなかで「人事に対する興味以外に、極めて単純なものを描きたいといふ

風になつて来た。そして再び日本画の筆を取りはじめたのである」とも記す。

(註15) 前註15参照。また平福百穂「私(異)一九二九年十一月。後に『竹窓小話』所収

には「大正三年の博覧会に、屏風に鴨を描きましたが、その頃から少し絵を描いて

みようといふ気が出て来ました。そしてその秋文展に七面鳥を出しました。その頃

からだんだんと絵を描く興味を生じまして、新聞社の方も社長の徳富蘇峰先生が諒

解して下さいまして大分なまけました」と書いている。

(註16) 島木赤彦は「編輯所便」(『アララギ』第八巻十一号、一九一五年)に「画伯の庭広か

らず。地を画し囲むに金網を以てす。鴨と七面鳥と久しく此所に遊びたるを知るの

み」と書いている。

(註17) 斎藤茂吉「平福百穂画伯」(『アララギ』平福百穂追悼号、第二十七巻四号、一九三

四年四月)参照。

(註18) 前註18参照。

(註19) 前註18参照。

(註20) 「俵屋宗達記念展」については、古田亮「大正初年における宗達の再評価をめぐって」

(『美術フォーラム21』二十八号、二〇一三年)および同「俵屋宗達 琳派の祖の真実」(平凡社、二〇一〇年)に詳しい。

(註21) 宮川康雄「平福百穂書簡」(信州大学人文学部、一九七八年)参照。

(註22) 狩野博幸による『群鶴図屏風』作品解説『琳派第三巻 風月・鳥獸』紫社社、一九九二年)

(註23) 古田亮氏は、『鴨』とほぼ同時期に描かれた百穂『七面鳥』について、宗達記念展に言及しつつ「明らかに宗達を意識した作品」と述べる。古田亮「近代日本画と琳派」(琳派 RINPA—国際シンポジウム報告書)ブリュッケ、二〇〇六年)参照。

(註24) 『美術新報』515(一九〇六年)

(註25) 五月女晴恵「菱田春草筆「落葉」の空間構成に関する一考察—同時代絵画の中の位置づけ—」(『美術史学』二十号、一九九九年)

(註26) 近年の研究により「たらしこみ」の語の使用は昭和三年(一九二八)、結城素明(一八七五—一九五七)による使用が最初期とされる。つまり、画家の目と手が先行して琳派のたらしこみを実践し、「たらしこみ」の語が後に普及していったようだ。林樹里「たらしこみの研究—尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写を通して—」(『國華』一五〇二号)参照。

(註27) 山本丈志「ゆるぎなく画境の高み 画人平福百穂」(図録『没後70年 平福百穂展』二〇〇三年)、塩田釈雄「《七面鳥》のたらしこみについて」(宮城県美術館『平福百穂展』、二〇一九年)を参照。

(註28) 前註27、山本氏論考。

(註29) 前註18参照。

(註30) 前註27塩田氏論考、庄司淳一「浪漫派の不和な兄弟—无声会と美術院」(『日本美術院百年史』日本美術院、一九九〇年)を参照。

(註31) 横山大観、菱田春草「絵画について」(一九〇五年発表。後に『美術新報』(九十三号、九十四号、一九〇六年)に掲載)

(註32) 「博覧会の日本画」(『絵画叢誌』三三二号、一九一四年)参照。

(註33) 「大正博覧会的美術館」(『絵画叢誌』三三二号、一九一四年)参照。

(註34) 「装飾」や琳派に関する言説については玉蟲敏子「生きつづける光琳…イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡」(吉川弘文館、二〇〇四年)を参照。

(註35) 平福百穂「宗達と光琳」(『竹窓小話』所収、『アララギ』第二十二卷二号、一九二九年二月初出)

(註36) 金子薫園「公設展覧会の日本画」(一九一一年十月二十二日付読売新聞)

(註37) 斎藤与里「大正博覧の日本画」(一九一四年四月二十七日付読売新聞朝刊)

本稿を執筆するにあたり、菅野仁美氏より多くのことを御教示いただき、関口真規子氏から

は資料読解の御協力を賜りました。記して御礼申し上げます。