

復古大和絵に纏わる「近代性」の言説に関する一考察

日 並 彩 乃

A study of “modernity” in the *Yamato-e* revival

HINAMI Ayano

This paper is a consideration of “modernity” in the *Yamato-e* revival of early modern times. The “*Yamato-e* revival” is a general term for painters (and their works) during the latter part of the Edo period (1603–1867) who attempted to breathe new life into traditional Japanese-style painting (*Yamato-e*) after meticulous research into the techniques and practices of earlier artists and a direct study of ancient works. As a school of painting, their position in art history is quite distinct from that of the Tosa school, who had an established position within society as professional *Yamato-e* painters. Tanaka Totsugen (1767–1823), Ukita Ikkei (1795–1859), and Reizei Tamechika (1823–1864), are usually spoken of as the central figures in the *Yamato-e* revival, while later *Nihonga* (Japanese-style painting) artists such as Kikkawa Reika (1875–1929) and Matsuoka Eikyu (1881–1938) may also be thought of as having connections to it. In any case, we must first consider these painters involved in *Yamato-e* from a perspective transcending historical periodizations such as early modern and modern. The vigorous activities of later painters in publicly honoring Reizei Tamechika for his unrecognized works has influenced our present-day interpretation of the *Yamato-e* revival. Next, I will analyze Kikkawa Reika’s role in promoting Reizei Tamechika, and Nakabe Yoshitaka’s critical assessment of Tamechika’s “modernity.” Finally, by comparing these positions with Fujioka Sakutarō’s *Kinsei haigashi* (History of Early Modern Painting), the earliest critical discussion of the *Yamato-e* revival, I will touch on the elusiveness of the concept of “modernity” in works of art.

キーワード：復古大和絵 (Fukko Yamato-e)、冷泉為恭 (REIZEI Tamechika)、吉川
 霊華 (KIKKAWA Reika)、松岡映丘 (MATSUOKA Eikyu)、近代 (Modernity)

はじめに

復古大和絵とは、江戸時代後期から末期にかけて、有職故実に通じ、古画の名品に直接学ぶことで、やまと絵の復興を試みた絵師たちとその作品の総称である。彼らは、やまと絵を専門とする社会的立場にあった土佐派とは異なる一画派として、美術史上に位置付けられている。田中訥言（1767～1823）、浮田一蕙（1795～1859）、冷泉為恭（1823～1864）を中心に語られることが多い。

「厳密な意味では画派とは呼べず、むしろ尾張の画家田中訥言と浮田一蕙、そして為恭といった個々の画家たちによるやまと絵復興を目指した絵画制作¹⁾」という菅原真弓氏の言説が復古大和絵の定義として最も的確だと思われる。彼らに直接の繋がりは乏しく、作品の分析からも、三者をひとつの纏まりとして考えることは難しいとすら云わざるを得ない。同氏のこの言説は、従来唱えられていた枠組みとこの実情との不可解な乖離を、研究者に納得させるのに最適な認識であった。やまと絵復興という唯一の共通点を以って彼らを一群とみなす見解は復古大和絵の研究者の間で共有され、この枠組みへの追求はここで結着となった。最新の復古大和絵の展覧会は、平成二十六年（2014）、徳川美術館で開催された『復古やまと絵 新たなる王朝美の世界—訥言・一蕙・為恭・清—』である。ここで吉川美穂氏が述べているように、「『復古やまと絵派』か『復古やまと絵』の絵師であるかの議論はひとまず²⁾ 措いて、それぞれの絵師の画業を明らかにすることが現在の研究の方向性となっている。

これを前提としながら、筆者は博士學位論文³⁾において、復古大和絵と近世の絵画との境界線の曖昧さを提示し、また彼らの画業に近代性を指摘して、近世と近代の過渡期の絵師として日本美術史上に復古大和絵を位置づけた。この復古大和絵という枠組みについて検討するために、

1) 菅原真弓「冷泉為恭とその画業に関する研究—為恭における復古意識と古典学習を中心に—」（『鹿島美術財団年報15別冊』、1997年）303頁。

2) 吉川美穂「田中訥言と復古やまと絵」『復古やまと絵 新たなる王朝美の世界—訥言・一蕙・為恭・清—』（徳川美術館、2014年）132頁。

3) 拙稿 博士論文『復古大和絵の解体と諸相』関西大学、2015年3月。関西大学リポジトリ（<http://kuir.jm.kansai-u.ac.jp/dspace/handle/10112/9138?locale=en>）にて論文要旨及び審査の要旨が公開されている。本論文は現在まで執筆した以下の六本の拙稿を中心に補筆・修正を行い、纏めたものである。①「復古大和絵研究史と新興大和絵—歴史画とイデオロギーの変遷をめぐって—」『東アジア文化交渉研究』6、2013年。②「京狩野のやまと絵について」『文化交渉』2、2013年。③「近世の土佐派と復古大和絵—復古大和絵の定義の問題—」『東アジア文化交渉研究』7、2014年。④「冷泉為恭の仏画をめぐって」『文化交渉』3、2014年。⑤「藤岡作太郎批判—復古大和絵概念の検討—」『文化交渉』4、2015年。⑥「王朝の世界の風景表現—大樹寺障壁画の位置づけ—」『東アジア文化交渉研究』8、2015年。

復古大和絵概念の初出とされる藤岡作太郎の『近世絵画史』「第六章 古土佐復興と歴史画」を分析した。その結果、復古大和絵という枠組みが、イデオロギーと歴史区分という二つの因子によって生じていると導き出した。

筆者はここまで、復古大和絵をその枠組みから解き放ち、近世の中に彼らの位置づけを見出そうとしてきた。本稿では翻って、時代区分においては近世に属する復古大和絵の「近代性」について検討したい。復古大和絵は、近代の吉川霊華（1875～1929）や、松岡映丘（1881～1938）とその門下の新興大和絵の動向に通じていると考えられている。まず、近世と近代という歴史区分を越えてこれらやまと絵に纏わる絵師たちに着目し、その活動を整理する。彼らの積極的な為恭顕彰の活動は現在の復古大和絵観にも影響を及ぼしている。次に、その活動の中心であった霊華の論考と、平成十七年（2005）為恭の展覧会のために執筆された中部義隆氏の為恭の「近代性」に関するそれとを分析する。そして、復古大和絵を最初期に論じた藤岡作太郎著『近世絵画史』とこれらとを比較し、美術作品の揺れ動く「近代性」について触れる。

1 近世から近代へー復古大和絵の越境

復古大和絵に纏わる「近代性」を論じる前に、この絵画がどのような道筋を経て、近世から近代へと受け継がれていったのかを整理する必要があるだろう。

明治三十六年（1903）六月に金港堂書籍株式会社より出版された藤岡作太郎著『近世絵画史』の「第四期 諸派角逐」には「第六章 古土佐復興と歴史画」がある。木下稔氏は、本章の「かくてこゝに後世の土佐派を離れ、別に古土佐を規模として画道の復古を唱ふる一派は生じぬ。この復古を唱えしは、田中訥言、これに次いで浮田一蕙、岡田為恭等あり。」⁴⁾ という一文を復古大和絵と同義語の文章として見出せることを指摘した⁵⁾。実は、本書刊行以前の『国華』に筆者不明の為恭研究が三本発表されている⁶⁾。筆者は、記述の近似と出版時期の前後関係から作太郎がこれを踏襲したと考えている⁷⁾。

本書において、作太郎が復古大和絵の絵師として挙げているのは、現在の復古大和絵研究の中心となっている田中訥言、浮田一蕙、冷泉為恭に加えて、渡辺清（1778～1861）、大石真虎

4) 藤岡作太郎『近世絵画史』ペリかん社、1983年。ペリかん社版は、明治三十六年（1903）金港堂より刊行された初版の原著を用い、大正三年（1914）訂正十版、および創元社より刊行された昭和十六年（1941）版をもって交合されている。

5) 木下稔「復古大和絵と田中訥言」（『復古大和絵—田中訥言とその周辺—』徳川美術館、1978年）。

6) ①「為恭 追儺」（『国華』64、1853年）②「為恭」（『国華』92、1855年）③「為恭」（『国華』112、1857年）。

7) 註3⑤ 同文献。

(1792～1833)、高隆古(1810～1858)、高島千春(1777～1859)らである。清は、徳川美術館で開催された復古大和絵の最新の展覧会において訥言、一蕙、為恭とともに名を連ねている⁸⁾。

日本の近世と近代という時代区分はおよそ明治維新を境としているが、時間の流れは分断されない。復古大和絵の場合、もとより彼らは一派ではなかったため、当然ながら一派としての継承は見込まれない。明治以降、土佐派や狩野派といった流派の制度そのものも解体へと向かってゆく。縛りが無くなり、活動が個人の意思に委ねられるため、絵師たちの交流は近世よりも錯雑になる。

復古大和絵は、近代以降どのように受け継がれてゆくのだろうか。その詳細について総合的に記載された資料は管見の限り発見できなかった。しかしながら、資料の端々から絡み合った細かい糸で繋がっていることが推察される。

復古大和絵は、土佐派を基盤とする訥言と一蕙と、京狩野を出自とする為恭に大別できる。まずは前者に焦点をあてる。訥言の弟子としては、京都の浮田一蕙と名古屋の渡辺清が知られている。一蕙は、土佐派の画院にも所属する一方、訥言への思慕の念に厚く、復古大和絵を受け継いだ弟子であると考えられている。一蕙は、一時期、江戸向島の隅田川河畔に滞在し、翌安政元年(1854)七月前後に帰京している。福島隣春(1811～1882)はその時期の弟子であり、彼の執筆する『昔男画語』(国立国会図書館蔵)⁹⁾には、一蕙自身の絵画論や技法に加えて、訥言の教えも筆録されている。一蕙は江戸での寓居を『伊勢物語』の「東下り」に因んで「昔男精舎」と称していた。「訥翁聞書 三月廿一、五十七 嘉永七寅年三十三回」、「豊臣可為先生語聞書 嘉永丑九月」という記載があるから、本書の成立は安政元年(1854)頃と推し量られる。

一方で、清は尾張を中心に活躍した。十四歳で名古屋の町狩野の吉川英信(1726～1801)、義信(1763～1837)父子に従ったが、幼少より親しかった南画家の中林竹洞(1776～1853)と山本梅逸(1783～1856)の助言により土佐派に転向、京都に出て土佐光貞(1738～1806)の門に入る。ここで訥言と出逢ったと推測される。愛知県の甚目寺釈迦院には、訥言の落雁図襖と清彩色の竹図が遺されていることなどから、清は、訥言が尾張に来遊した際に、行動を共にしていたと考えられている。清は、母が待つために三年ほどで名古屋へ帰郷し、画塾を開いた。清の評判は尾張藩主の耳にも届くほどで、町絵師ながら尾張徳川家初代義直を祀る定光寺の廟の修理や、名古屋城内の障壁画制作などの藩命を請け負っている。清の門人には、大石真虎、高隆古、吉田蓼園(1827～1900)、尾関東園(1834～1903)、近藤芙山(1805～1856)、夏目周岳

8) 『復古やまと絵 新たなる王朝美の世界—訥言・一蕙・為恭・清—』(徳川美術館、2014年)。

9) 国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/infondljp/pid/2533143>より閲覧可能。

(1808～1875) らが在る。彼らは「尾張土佐」あるいは「尾張やまと絵」と呼ばれており、復古大和絵と冠されてはいない。しかしながら、隆古は清の没後、京都に出て一蕙に学んだとされていることから、訥言門下の間には交流があった可能性がある。のちに江戸に戻った隆古に刺激されて、菊池容斎（1788～1878）が狩野派から転じて歴史画家となっている。

興味深いのは、復古大和絵の祖であるはずの訥言が、一方で土佐派の光孚（1780～1852）の後見人となっていることである。訥言は、師の没後、土佐光貞に入門し、寛政二年（1790）二十四歳で寛政度内裏造営に参加している。訥言が土佐派の後見人となったのは、文化三年（1806）、若年の光孚を遣し、光貞が没したためである。立場と、過ごした時間の多さを考えれば、光孚の画業にも、訥言の影響を想定することが出来るが、光孚は通例復古大和絵の絵師には数えられていない。

光孚の次男光文（1812～1879）は、近世近代を生きた人物である。土佐光禄（1794～1849）の養子となり、禁裏絵所預かりとして安政度内裏造営御用などに従事した。そして、慶応年間には、塩川文麟（1808～1877）、中島来章（1796～1871）らと共に京都の画家組織である如雲社を設立する。近世の京都画壇には、寛政四年（1792）から、およそ七〇年にわたって続いた東山春秋展観と呼ばれる書画会があった。書画会とは、流派を越えた書や絵画の展覧会である。元治元年（1864）、中心人物である横山清暉の死によって統制を失い、同会は衰退していた。光文はこれに参加しており、如雲社はこの結果、土佐派、狩野派、円山派、四条派の各派の集結によって組織された。有志によって発足した如雲社の当初の活動は、月例会を開いて談話をする程度で、のちに結成される他の画家団体に比べると、近世の和やかな書画会の雰囲気を残したものであったという。やがて、古画を持ち寄り、新作画の批評会にも及ぶようになり、明治初期には京都を代表とする画家団体となった。明治・大正の京都画壇で活躍した上村松園（1875～1949）は、この場が当代の作家作品と故人の名品とを目にする機会となったと回想しており、若い作家にとって勉強の場となっていたことが窺える。明治二十九年（1896）如雲社は後素協会と改称する。後素協会は、基本的に如雲社の人員による再出発で、絵画の発展を図ることを目的に発会し、本格的な絵画研究機関となった。会員には、原在泉（1849～1916）、望月玉泉（1834～1913）、竹内栖鳳（1864～1942）、山本春挙（1872～1933）などがいた。後素協会は、明治中頃以降の京都画壇における中心的存在となり、明治三〇年代末まで活動を続けた。江戸時代の中期以降に盛んに行なわれた書画会は作品を披露することを主眼としていたが、後素協会は絵画発表の場を積極的に設け、匿名出品した画家たちが、彼ら自身で出品作品の優劣の評価を行うことで、作品の客観的な評価にも目を向けていた。如雲社から後素協会への発展は、近代的な画学校制度の導入といった欧化主義の直接的な影響とは別の、京都画壇の近世から近代

への緩やかな転換を示していて興味深い。

対して、京狩野を出自とする冷泉為恭は、一代で終わった印象が強い。訥言の没年と為恭の生年は同じであるから、両者に直接の面識はない。また、一蕙とは徳川治宝の命を受けて《春日権現験記絵》二十巻の模写事業に共に参加する以前から、面識があり、幼少の頃、外祖父北川梅圃に連れられて一蕙を訪問している。それ以来時々訪ねては行ったが、画道の教えは受けなかった。一蕙は為恭からみると二十八歳年長者で、訥言の後をうけ、当時すでに土佐派では第一人者と言われていたという¹⁰⁾。日本画家である久保田米僊の長男満明が伝える田中有美(1840～1933)の談によれば、「一蕙と為恭とは私交に於ては左ほど不和にも見え無かったが、談一たび画道の事になると、互に罵倒し合っていた。為恭が一蕙の絵を評したうちに、一蕙の絵には独創が無い、尽く古画の模倣である。そして着色が極めて拙である」といい¹¹⁾、この談話からは不仲な様子が窺える。むしろ、為恭は狩野派との繋がりの方が数多い。為恭の祖父と父は、ともに狩野派の絵師であり、伯父は京狩野第九代永岳(1790～1867)である。為恭に関する論及は彼の画業が独学であったことを強調する傾向が強いが、安政二年(1855)の内裏造営、安政四年(1857)の大樹寺障壁画といった大規模な活動など、狩野派との関連は色濃い。

為恭には何人かの弟子がいたようだが、詳細は杳として知れない。先の逸話を語っていた、門弟で従兄弟でもある有美に加え、山内提雲などがいたようである。維新後に初代製鉄所長官を務めた提雲は、幼少の一時期、為恭に師事していた。嘉永二年(1849)為恭二十七歳の時に、その幼い弟子との別れに際し、自身の画論を記し贈った扇面が遺されている¹²⁾。為恭は、思想を疑われたことから命を狙われ、京都を出奔し、紀伊粉河寺や堺などを転々とし、大和丹波で長州藩士大楽源太郎らによって刺殺された。そのような晩年を思えば、彼が弟子をもち、自身の作風を後世に伝えることは到底不可能だったように思われる。

詰まるところ、復古大和絵の系譜は直接的に近代へ通じてはいない。しかしながら、所蔵者や近親者が所持する作品や伝記によって、明治以降にやまと絵の復興を行った画家たちへ復古大和絵は伝播する。草薙奈津子氏は、近代のやまと絵復古に携わった日本画家たちをふたつに大別している¹³⁾。安田鞞彦(1884～1978)、今村紫紅(1880～1916)、小林古径(1883～1957)、前田青邨(1885～1977)に代表される院展作家らと、やまと絵への中でも土佐派の影響の強い松

10) 村松梢風『新 本朝画人伝』巻三(中央公論社、1985年)11頁。

11) 原田平作『幕末明治 京洛の画人たち』(京都新聞社、1985年)67頁。

12) 森銃三「為恭の画論」『国画』3-7、1943年。

13) 草薙奈津子「総論 大正・昭和の日本画—東京を中心に」青木茂/酒井忠康監修『日本の近代美術 6 大正・昭和の日本画—東京を中心に』(大月書店、1994年)。

岡映丘（1881～1938）とその門下によって進められた、所謂新興大和絵である。彼らは同時代に活動し、交流もあるが、双方やまと絵に関心を示しながらも、異なった方向性を示している。

前者は、日本美術院が主催する院展を中心に活動し、岡倉天心（1862～1913）の影響を強く受けている。天心は、東京美術学校の設立に大きく貢献し、また日本美術院を創設して、美術家の養成を行った明治以降の日本美術の動向に甚大な影響を及ぼした人物である。天心は、伝統美術を基礎としながら、西洋美術の積極的な吸収と摂取による新たな伝統美術の創出を図った。院展の第一世代は、下村観山（1873～1930）、菱田春草（1874～1911）、横山大観（1868～1958）らの狩野派に学ぶ東京美術学校出身の画家たちだったが、紫紅、靱彦、古径、青邨ら第二世代は、やまと絵系画塾の出身者であった。靱彦、紫紅、古径の師は、歴史画の流行した明治二十年代、三十年代に活躍した小堀鞞音（1864～1931）、松本楓湖（1840～1923）、梶田半古（1870～1917）らである。彼らは、歴史画家の先駆者である菊池容斎系の画家であった。明治三十三年（1900）は、院展の中で朦朧体が絶頂を迎えていた。これを脱する手段として、天心指導のもと、色彩の研究からくるやまと絵の摂取、つまり宗達光琳研究が試みられはじめていた。靱彦や紫紅らは最初師風の影響が色濃い作風であったが、大正期になるとやまと絵の伝統を保持するのではなく、伝統を踏まえながらも、そこに西洋や中国の絵画の利点を加えることで新たな日本画を創出しようとした新派の方向に進む。彼らはやまと絵に関心を示す一方、中国との繋がりを重視している。それは天心が理想とした「アジアは一なり」の東アジア文化史観と一致している。彼らは国際的な視野を持ち、個性の表出を重んじて、伝統美術を基礎としながらも、西洋美術の積極的な吸収と摂取によって新たな伝統美術の創出を図った。つまり、主題を日本的なものにしながらも、技法や図様は伝統的なそれにこだわっていない。むしろ獨創性に重きを置いており、自らが感じるままを描こうとする。後期印象派やフォーヴィズム、未来派の影響は、洋画だけでなく日本画においても積極的に受け入れられていた。

復古大和絵との関連として注目されるのは、後者の吉川靈華や松岡映丘、その門下の新興大和絵へと続く画家たちである。なかでも、靈華は為恭との関係が最も深く、大正期の為恭の顕彰は彼の存在が大きい。靈華は、松原佐久を通して為恭を知り、私淑するようになった。佐久は伊勢流の有職故実の研究者で、絵は住吉派の門に入り、為恭の画を高く評価していた。ただし、佐久と出逢った時期は明確ではない。従来は十七歳頃と推定されてきたが、靈華が記すところによれば、佐久が東京四谷に移住したのは明治二十八年（1895）靈華二十歳のことである。それ以降に師事したとすれば、簗木清方や高取稚成（1867～1935）の回想と一致している。その佐久の紹介で、当時やまと絵の大家として知られていた山名貫義（1836～1902）に入門、日本画家の小堀鞞音や有職故実家の関保之助、官僚でやまと絵も描いた谷森真男、そして古画古

筆の復元模写で知られていた田中親美（1875～1975）と交際する。親美は、冷泉為恭の従弟であった田中有美の長男である。彼らから高い評価を得、彼らが各所で靈華を紹介したため、一部の有識者の間に靈華の名が知られるようになっていく。

《子の日図》（静嘉堂文庫美術館蔵）の幼児を抱いた貴族の男性、《伊勢ものがたりのうちあづま下り》の稚児、《藤原敏行 加茂祭蔵人》など、為恭に私淑を始めた頃の靈華の作品には、為恭作品に類似した図様が多く見られる。長々とした落款の中心に、漢字一字の朱文方印を施すのも為恭風である。為恭筆《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）の模写、《為恭 法然上人像 模写》も遺されている。のちには、為恭の直接的な影響は徐々に後退し、《離騷》に代表される自身で名付けた「春蚕吐絲描」という線の表現へと傾倒する。夏山繁樹氏によれば、京都方廣寺の《神龍図》は、為恭の同図に学んでいる¹⁴⁾。さらに、靈華は十四歳の頃から書を学び、号を授けられている。その後、独学をつづけ、明治四十三年（1910）には自宅の玄関先に、画法ではなく書法の看板を掲げていたという。靈華には、画中に和歌や物語を散らし書きした作品が少なくない。為恭にも芦手絵の作品が多くあり、書への興味は強かった。鶴見香織氏も、映丘らが「主としてその豊かな色彩表現を生かす方向を選んだが、靈華の心を動かしたのはどうやらその色彩ではなく、豊かな表現力をもった筆線の表現であつたらしい」¹⁵⁾と分析している。その指摘通り、靈華が明治四十三年（1910）頃から展示会に出品する作品は、色彩を排除し、線描を主体としたものが多くなる。為恭の作品群には王朝人物を主題とし墨だけを使用した略画があり、中村溪男氏が「大和絵水墨画」¹⁶⁾と名付けたのはこの作品群と思われる。鶴見氏は、このような為恭の墨筆の草画を窓口にして、靈華がやまと絵古画の筆線の美を再発見したと指摘している。

一方で、松岡映丘は、明治末から昭和戦前期にかけて、平安以来の日本の古典絵画としてのやまと絵の再生と継承に取り組んだ画家である。明治十四年（1881）、兵庫県神東郡田原村に生まれ、国学者井上通泰、民俗学者柳田国男、言語学者松岡静雄といった当時の政治的動向と関わった高名学者を兄にもつ。九歳で両親とともに上京後、中学時代、兄通泰の紹介で橋本雅邦（1835～1908）に学ぶが、狩野派の筆法による中国的な山水画や人物画になじまず、まもなく国男の友人である小説家田山花袋を頼って、靈華と同じく山名貫義に就くことになる。東京美術学校卒業後、大正元年（1912）の第六回文展に《宇治の宮の姫君たち》が初入選して以来受賞

14) 夏山繁樹「ためちか」『画説』3、1937年。

15) 鶴見香織「吉川靈華について」『吉川靈華展 近代に生まれた線の探究者』（東京国立近代美術館、2012年）。

16) 中村溪男『日本の美術261 冷泉為恭と復古大和絵』（至文堂、1988年）54頁。

を重ね、同八年（1919）第一回帝展からはたびたび審査員を務めるなど、当時の官展を担って活躍した。映丘は門人の指導にも精力的に取り組んでおり、彼の門下生である岩田正巳（1893～1988）、穴山勝堂（1890～1957）、狩野光雅（1897～1953）、遠藤教三（1897～1970）の四人が大正一〇年（1921）に新興大和絵会を結成する。晩年の映丘は、新しい国画の創造を求めて国画院を結成するも、道半ばで没する。

映丘は、靈華の影響で為恭を知るところとなったと伝えられている。大正五年（1916）に創設された金鈴社にも二人は共に名を連ねているが、絵画活動の上では互いに独立していたようである。金鈴社は、美術雑誌『中央美術』の主催田口掬汀の呼びかけで集まった靈華と映丘、さらに鏑木清方（1878～1972）、平福百穂（1877～1933）、結城素明（1875～1957）によって結成された。結成にあたって特別な主張は掲げず、お互いに刺激し高め合うことを目的とした自由な研究グループとして発足した。清方によれば、「隨時参集して話し合ふこと。一年一回、気儘な作品で展覧会を開くこと。時折学者を招いて来会者と共に講演を聴くこと。一人一党、各自の自由を侵さないこと。同人のうちひとりでも、もう止めようと云ひ出したらこだわりなくすぐ止そう」を予め申し合わせている。しかしながら、彼らが当時の文展に対して危機感を抱いていたこともまた事実であったようだ。文展は当時飽満状態に陥っていた。大正元年（1912）に日本美術院が去り、大正七年（1918）国画創作協会が反旗を翻して文展は分裂している。その文展は大正八年（1919）に帝国美術院が発足したのにもない解消され、新たに帝国美術院展示会として再開する。靈華を除いて、金鈴社の面々は帝展の審査員、会員となっていった。大正期は、多くの研究会が発足し、画家たちは様々な研究会に出入りして、研鑽に努めた。靈華は、金鈴社のほかに、歴史風俗画会、国風画会、烏合会などの団体の参加し、自身も歴史画稽古会、大和絵会、国風会の結成に関与している。映丘も、靈華と同様に、同時代の絵師らと広く交流があった。明治四十一年（1908）頃から、前者として紹介した古径や青邨、紫紅らと歴史風俗画研究会を結成し、毎月映丘の自宅に集まって写生会を催している。彼らの師である半古や靱音とも交流がある。映丘は少年時代、雑誌『小国民』で靱音の挿絵の武者絵に親しんでおり、また靱音も美術学校時代在学中から映丘に期待をかけて、映丘を助教授に抜擢している。ちなみに、新派を志す靱彦は、保守的方向に向かう師の靱音とは袂を分かっている。そのため、画家同士の接触の機会は数多くあったことが察せられるが、靈華と映丘はともに、山名貫義に師事していることから、やはりこれが二人の出逢いの切欠である可能性が高いだろう。

また、画家周辺の人物の関係として興味深いのは、天心が田中親美と関わりを持っていることである。第六回文展の同年から、横浜の大パトロン原三溪宅で古典鑑賞が行われている。ほとんど毎月のように、三溪を中心に靱彦、紫紅、古径、青邨らで、中国宋元画、日本のやまと

絵、宗達、光琳、あるいは古仏画などの名作を前に夜を徹して語り合ったという。その中に、古筆研究家の親美が含まれていた。靱彦や紫紅らはとりわけ復古大和絵に傾倒してはいないが、彼との関わりの中で為恭について触れる機会もおそらくはあったと思われる。そして、天心が復古大和絵について言及した左証は、管見の限り特に見当たらないが、彼も当然知っていただろう。

彼らの研究会で熱心に行なわれていたのが、実際に甲冑や烏帽子直垂を身に纏った、有職故実の実証研究である。これは画家にとって熱狂や一種の道楽の側面もあったようだが、写生や写真撮影を行い、それが絵画制作の参考にもなっている。甲冑写真の嚆矢は、武者絵の画家として知られる小堀鞆音と推定されている¹⁷⁾。鞆音の甲冑への熱は、明治二十七年（1894）南北朝時代の赤糸威の腹巻を手に入れたことにはじまるが、鞆音の独創ではなく、日本美術院などでも行われていた。明治三十二年（1899）巖島神社の宝物が国宝指定されたことを機に、武器・甲冑類が谷中の日本美術院に運ばれ、鞆音の師の川崎千虎（1837～1902）指導の下、古物研究を行っている。千虎は、明治期の日本画家で、博物館御用掛、古社寺保存会委員、日本美術協会審査員や東京美術学校教授も務めた。興味深いのは、沼田月斎（1787～1864）に四条派を学んだのち、京都で土佐光文にやまと絵を学んでいることである。明治十一（1878）年に上京し、同二十五年から二十八年まで天心の依頼で、東京美術学校で本邦武装沿革などを講義している。同三十年には同校教授となるが、翌年の東京美術学校騒動に際して辞職し、日本美術院設立に参加する。京都の土佐派から、東京の日本美術学校への移動として大変興味を引かれるところであるが、細野正信氏は千虎の師を復古大和絵の真虎としている。また、同氏は真虎一川辺御楯（1838～1905）—邨田丹陵（1872～1940）—伊東紅雲（1880～1939）の系統も紹介している¹⁸⁾。

このように、近代に至って、近世までの派や師弟、粉本といった縛られた制度は否定され、個人的に学校や研究会を自由に行き来する。自由研究の風土は大正期のリベラリズムの表出のひとつとして捉えることが出来るが、このような多様な交流は人間関係を複雑に錯綜させている。画家のみならず、美術行政に関する官僚や所蔵家、画塾や教育機関、研究会の中で彼らは派を越えて、積極的な接触を試みている。近世の復古大和絵に焦点を合わせるならば、彼らの画風の継承はなされたとは言い難い。派という形態をとらなくなっていた以上、それは当然とも云える。とくに京都においては、書画会などの派を越えた活動が、江戸時代より行なわれており、それは如雲社のあり方へと繋がっている。そして、近世の絵師の系譜と照らし合わせれ

17) 加藤陽介「甲冑を鎧う画家たち」『生誕一三〇年 松岡映丘展』（姫路市立美術館、2011年）。

18) 細野正信「松岡映丘とその系譜」『松岡映丘とその系譜』（姫路市立美術館、1990年）。

ば、映丘と霊華は、復古大和絵ではなく、住吉派の山名貫義、ひいては土佐派の系譜に属するというのが正確な認識である。ただ、親美のような為恭に近い人物や、所蔵家のもつ作品などを通して、彼らの存在は東京へと運ばれた。為恭の私淑に焦点を合わせるなら、京都の復古大和絵は、江戸つまり東京へと移植されたことになる。

2 やまと絵から日本画へ―「近代性」の言説

近世と近代の間には、職業絵師と画家といったような堅牢な線引きがなされており、歴史の区分に従えば、復古大和絵の絵師たちは近世の絵師に分類される。しかしながら、復古大和絵には「近代性」が指摘されている。前節で整理したように、復古大和絵は、形を変えながらも、近世と近代といった時代区分を越境している。そして、「近代性」が、西洋の影響を受けて近代化する以前の江戸時代の復古大和絵に現れていることは、彼らの評価要素のひとつとなっている。

そもそも「近代性」とは、どのような特徴を指すのだろうか。その性質を明確にするためには、まず「近代」という時代区分への追求が不可欠である。「近代」とは、世界的に共通する時代区分のひとつである。近世よりも後、現代よりも前の時代を指しており、英語の「modern」に対応している。日本の場合、明治維新の線引きが一般的に知られているが、嘉永七年（1854）の日米和親条約による開国を線引きとする説もある。日本美術史は、この歴史学の区分に従っている。日本美術の創始者である天心の「日本美術史講義ノート」の時代区分は飛鳥時代、天平時代あるいは空海時代などの名称であった。つまり、西洋美術史が「ルネサンス」「バロック」「ロココ」といった造形上の特徴から歴史区分を独自に定義しているのに対して、日本美術史の場合は造形的特質と時代区分は、必ずしも一致していないということが想定される。

そうであるならば、美術史における「近代性」とは、何を意味するのであろうか。近代化が内包する要素としては、資本主義、宗教の否定と科学的合理主義、個人主義の尊重、国民国家、市民革命や産業革命など様々なものが挙げられる。日本において、現実的な近代化は、西歐化とほとんど同義であった。美術における革新は、アカデミーやサロンといった官設の制度システム、様々な絵画技法や絵の具の導入、西洋的な写実性の移植であろう。これらの技術の導入によって、極めて意識的に日本は近代化を目指した。

『近世絵画史』における藤岡作太郎の画家のあるべき姿もこれを基準としている。「第六章 古土佐復興と歴史画」は表題の通り、京都を中心とした復古大和絵と江戸の容斎らの比較である。そして、より優れた絵師として後者に軍配を上げる。その理由は、双方、復古の志を抱いて古代の人物を描いているが、訥言ら一派が専ら古土佐を準拠としたのに対して、容斎は、自由検

討の盛んなる江戸で、最終的に「一派に拘はらずして、画に法なく流なし」としていることである。その後、『古画備考』から容斎の画論を引用し、過剰な粉本遵奉に対する批判、示唆されている派の解体の必要性に共感を示している。容斎の画論は、和漢古来の名作に加え西洋画をも指南とするが、真の師は自然そのものだと述べており、作太郎の思想の中核と方向性が等しい。作太郎は、「内に思想を養ひ、外に写生を勉むるは、画道の第一義にして、また殊に今日の画家に対して警告すべき要点」であるとして、容斎の写生と古画研究を自由に研究しながら、師風墨守ではなく、自らの画境を目指す姿を、同時代の画家たちの先駆けであると高く評価する。両都の比較を通して作太郎が導き出したのは、近世以前の師風墨守や派制度への反発、その制度と粉本主義の同一視であり、実物を第一義とする考え方である。作太郎の発言は、天心の近世画壇に対する粉本主義批判に対応している。作太郎の論理の背景には天心の存在が意識されている。本書の全体の意図は同時代の天心の美術教育改革への恭敬が本書には隠されており、本書の中で第六章が果たした役割は、京都を中心とした復古大和絵と江戸の容斎という対比によって、同時代の両都の趨勢へと歴史を終着させる意図があったのではないかと筆者は以前論じた¹⁹⁾。

しかしながら、現在では日本の美術の近代化は、様々な矛盾を孕んでいたことが指摘されている。富田章氏によれば、西欧にとっての美術の近代化はアカデミズムからの脱却という一面を持っていた。それゆえに日本の近代化は、逆説的に反近代的なものも内包することになった。また、西欧社会の近代絵画に大きな影響を与えた南画や浮世絵は、前近代的なものとして日本での評価は低かった²⁰⁾。また、千速敏男氏は、この場合の西洋化は、美術の近代化と西洋の近代以前の美術アカデミーの理論の需要であると指摘する。西洋の美術アカデミーにおいては、美術の目的は物語の説明におかれていた。しかしながら、日本におけるかたちによる物語は、公の (official) のではなく、庶民 (popular) のものであった。そのために、物語画を上位におくことなく、アカデミーの制度のみが採用され、それが黒田清輝 (1866~1924) らによる美術の近代化を目的とするアカデミーの樹立という矛盾した結着を引き起こしたと指摘する。そして、西欧的な「近代化」を接ぎ木したことに困って、日本が江戸時代までに独自に成し遂げつつあ

19) 註3⑤ 同文献。

20) 田中日佐夫教授成城大学退任記念シンポジウム「日本美術における『近代』」発言者 (五十音順) : 金恵信、小林順子、田中修二、田中日佐夫、田中恵、千速敏男、富田章、野地耕一郎、津上英輔 (司会) 成城大学図書館 (https://seijo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=206&item_no=1&page_id=13&block_id=17) 28頁。

った「近代化」は本来の活力を失ったという²¹⁾。作太郎の理論は、このような深部まで及んではない。

そして、このような制度上の近代化とは別に、造形上の近代化を検討する必要があるだろう。やまと絵の伝統は受け継がれている訳だが、やまと絵と日本画は同じではない。日本画は、明治以降に、西洋画に対して創造された概念であり、日本画は西洋画の長所を積極的に取り入れている。そのため、やまと絵と日本画とは根本的に区別される。やまと絵と日本画の最も明瞭な違いは、実際の考察にもとづきより迫真的に描き出す写実表現と西洋人物のプロポーションの導入であろう。近世日本においても、写生派の影響から画壇では広く写生が取り入れられ、訥言、一蕙、為恭といった復古大和絵の面々も自らの周辺の出来事を直接取材するよう努めている。《吉野山・龍田川図》と《宇治川図屏風》のような写生派を思わせる作品、そして実際に実物写生を行なった記録が見出されるが、それは西洋の影響を受けた写実性とは異なっている。竹内栖鳳は、日本画を改良するためには、たとえば人体を描くために解剖するといったような実物の形を忠実に研究する必要があると自覚している²²⁾。

しかしながら、この造形上の相違点は近世の絵師である復古大和絵、特に冷泉為恭に指摘される「近代性」との矛盾を生じることになる。ここで指摘されている「近代性」とは、造形上の特色ではなく、質的な問題である。この「近代性」という言葉は、頻繁に使用される語彙である。かく云う筆者も、為恭に対してあまりに安易にこれを使用してきたと感知している。

ここで、為恭の「近代性」に言及している二本の論文を比較したい。復古大和絵の三者のうち「近代性」を唱えられるのは為恭のみである。これを指摘しているのは、大正期の日本画家吉川靈華と現代の研究者中部義隆氏であるが、彼らの論弁を読み解くことによって、何を以て「近代性」を説いているかを検討したい。

靈華は、前章でも紹介した為恭への思慕心が格別強かった日本画家で、大正期の為恭顕彰に様々な形で関わった。「岡田為恭の追弔展観に就きて」²³⁾は、谷森真男、初山半三郎とともに行った大正十一年（1922）の為恭追弔展覧会 の直後に執筆されている。靈華はこの時四十七歳で、為恭との出逢いが二十歳であったとすれば、およそ二十七年を経ているが、思慕の念は変わることがなかったようだ。谷森真男は、伴信友門下の国学者谷森善臣の息子で、官僚を務めた。彼も明治・大正年間に為恭顕彰を行った中心人物のひとりである。靈華は、彼を松原佐久の友

21) 同上 29頁。

22) 並木誠士・清水愛子・青木美保子・山田由希代『京都 伝統工芸の近代』（思文閣出版、2012年）49頁。

23) 吉川靈華「岡田為恭の追弔展観に就きて」（『中央美術』8-7、1922年）。

人の為恭の蔵幅家として紹介しており²⁴⁾、彼らの所蔵する為恭画やその写しの模写に努めた。

靈華はこの論考の冒頭で為恭に対して「近代の人でありながら」と明言している。自身が指摘している為恭の近代的な要素について、靈華は説明していないが、文脈からすれば解剖学な人物のプロポーションといった技術上の問題ではなく、如何にも芸術至上主義的なその生涯、画家としての姿勢そのものを指している。近代のやまと絵復興の先駆者として訥言、一蕙、為恭の三人を数えているが、彼らを一派として述べてはいない。為恭の父永泰が彼に訥言模写の「伴大納言絵詞」を買い与え、為恭はそれを大変愛玩したという逸話も紹介しているが、訥言に私淑したとは発言していない。

この靈華の著作と作太郎の『近世絵画史』との間にはおよそ六十年の月日が流れているが、二人の間には微妙な差異がある。双方、派の伝統に縛られない作家としての姿勢を近代的な画家の要素として、看做す点は同じである。これは一見同じようにみえるが、丹念に読み解けば相違点がある。作太郎は、近代という言葉を経験的に使用しないものの、実物写生や派という師弟制度の否定、それによる積極的な画法の混合による新しい絵画の創出が新時代にあるべき姿勢であるという極めて現実的な話題であった。一方、靈華は同じく独立した作家姿勢に近代性を指摘するも、そこに芸術性という抽象的な概念が強調されている。靈華は、為恭の具体的な技術上の優位性を挙げてはおらず、「時流に超越して早く眼を高所に着けた其氣品」が為恭の芸術的価値とする。法隆寺の壁画等明治に評価された絵画を古典とした先見の明、当時にそれら古画を歩躰した努力を称賛する。しかし、「所謂志士等の眼は此藝術の國に憧れる超人を、一個現實の人間として考えた」ところに悲劇が生まれた。

靈華が佐久の教えによって為恭を知ったとき、為恭の生活が如何にもその絵に相応しい優美なものであったこと、また為恭を知る以前、佐久に見せた靈華の絵が偶然に為恭に似ていたことに「此頃年少多感であった私は何か神秘的な因縁がそこにある様な気がして爲恭の畫に非常に親しみを感じる様になつた」と語っている。この言説にはロマンチズムが看取される。靈華の為恭に対する評価は、作品以上に画家としての在り方が投影されている。靈華は佐久の教えを受ける以前に、浮世絵系の画家橋本周延（1838～1912）、狩野派の狩野良信、洋画家小山正太郎（1857～1916）、橋本雅邦（1835～1908）らの教えを乞うたことがあったが、いずれも続かなかつたらしい。また、靈華は国の展覧会や様々な団体に入出入りしているが、そこには距離があり、彼自身の画業は個人の研究に基づいている。靈華は、文展の審査基準には進境がないために、芸術的良心のある作家は遠ざかり、それを心得た応募者ばかりが採用され、結果「文展式

24) 同上 22頁。

なる一種の形式」が生まれていると批判し、明治四十四年（1911）以降は、文展に不出品を貫いた。このような姿勢が靈華を文人と評する所以だが、時流に傾かず、特定の派に属さず、師も持たず、粉本や模本といった二次資料に頼るのではなく、自身が直接的に起源に接触を試みるという画家の姿勢は、詰まる所為恭へ通じている。つまり、派や粉本主義に対して否定的なもの、天心による東京美術学校に代表されるアカデミズムは革新として受け入れている作太郎とは反対に、靈華の主張はアカデミズムからも遠ざかろうとしている。靈華は、自らの大正リベラリストとしての画家の姿勢と、為恭の芸術至上主義の生涯とを重ね合わせて浪漫主義的に理解している。靈華は、一般人とは異なる性質を持つ芸術家への特別視を強く打ち出している。また、学者と画家という二人の立場の違いもこの論調に反映されているとも考えられる。

「近代性」という言葉には、明確な説明がなされることが少ない中で、千速氏の美術作品における近代化に対する以下の定義は、靈華の、そして現在筆者らが使用するところの意味合いに近い表現であると思う。

日本ならびに欧米における歴史上の現象としての美術の近代化を、美術が「芸術のための芸術」になること、美術が自立することと考えたい。美術の自立とは、美術作品がなんらかの（ことばによる）物語の説明（illustration）の手段として用いられるのではなく、かたちそのものによって（ことばによるのではない）自己完結した意味（あるいは内容）を表現することと考えている。なお、このことは、かたちの抽象化と同義ではない。具象的なかたちにおいても、かたちそのものによる（ことばによるのではない）自己完結した意味の表現はありうる。そこで、イスラムの美術などにおける現象としての抽象的なかたちによる造形とは区別されなければならない。

日本の美術は、すでに江戸時代までに以上の意味における美術の近代化が始まっていた。しかし、明治時代以後の日本の美術における近代化は、西洋化と重なりあうことになってしまう。²⁵⁾

靈華の「近代性」は、およそ八十年後に執筆された中部義隆氏の論文「為恭芸術の近代性」²⁶⁾にも通じている。これは、平成十七年（2005）、大和文華館において開催された『特別展 復古大和絵師 為恭—幕末王朝恋慕—』に収録されている。本論文は、為恭の生涯と作品とを連動

25) 註21 同文献 28頁。

26) 中部義隆「為恭芸術の近代性」『特別展 復古大和絵師 為恭—幕末王朝恋慕—』大和文華館、2005年。

させて詳細に紹介し、為恭の作品の様式の変遷を論じている。そして最後に、為恭のやまと絵観と芸術性について述べている。同氏は、為恭の写性的な描写と耽美的な芸術性を近代へと結びつく二つの要素として評価している。安政度内裏造営の小御所の襖絵や、《宇治川図屏風》、《枝桜図各盆》などの写生的な作品は、近代的な絵画観の求める現実感を十分に満たしながらも、極めて個性的な芸術性が示されているという。やまと絵の伝統的な図様にも、為恭自身の創意が加えられており、この試みやまと絵の近代化と表現する。これは、為恭の近代的な自我による情念と理性、疎外感とナルシズムの葛藤から生み出されている。しかしながら、同氏はやまと絵復興の使命感に囚われている点が、その近代性を阻害しており、やまと絵の伝統を自らの絵画表現や芸術性を汲み出す源として意識するべき点が足りなかったということで、為恭の「近代性」を言い切ることはしていない。中部氏も自身が使用した「近代性」の内容については説明していないが、文脈から読み取れるのは、靈華同様の芸術家としての自我意識の発露である。また、近代以降に取り入れられた西洋的写実性への近似である。

復古大和絵に纏わる「近代性」という言説を分析すれば、明治の作太郎から大正の靈華、そして現代の中部氏の間で、微妙に意味が異なっていることがわかる。靈華の時代には、ふたつの復古大和絵観が並行していた。国策として復古大和絵の絵師たちが一派として利用される一方、靈華のような一部の日本画家は為恭の画業に「近代性」を見出している。先の靈華の論文中「必ずしも時代の要求に応じたという訳では無く」という文句は、意味深長である。やまと絵の政治利用が行われる時代にあって、為恭は靈華らを中心とした一部の人間の間で、正当な評価を与えられていた。そして、その解釈は図らずとも復古大和絵の一派概念解体へと結びついている。

この近代性の微かな変遷は、復古大和絵の「近代性」を指摘する際に曖昧さを引き起こしている。復古大和絵の生涯と作品は、近世絵画を基盤としながらも、自身が求める画境を個人として追求する姿勢は画家的であり、その意味で近世と近代の過渡期の絵師たちと看做すことができる。これは作太郎の示す派の解体や粉本主義の否定といった要素に照らし合わせた時の結論である。これによれば、明治以降の西洋絵画の積極的な摂取は未だ行なわれていないが、京都では江戸時代においてすでに書画会など派を越えた活動が行われていたことからの近代性の萌芽を見出すことが出来る。しかし、作太郎の段階では、積極的な近代という言葉の使用や、自我意識の表現を重要視しているような言説は見出せない。対して、靈華の「近代性」に立脚すれば、作家自身の強烈な自我意識を反映しているという作品上の特質を重要視するため為恭にしか当てはまらない。靈華が訥言と一蕙に関して、どれだけ造詣が深かったか定かではないが、同じく幕末に活動した一蕙の作風には、貴族への憧憬といった自身の心情の投影を指摘で

きる作品も存在する。安政の大獄に連座する最期を迎えたためか、彼の画業は道半ばであり、またあくまで絵画上で自己を表現しようとしていないとも読み取れて、芸術のための芸術性という観点からは些か弱い。大和文華館の展覧会が中部氏の研究をもとに開催され、「単なる復古主義を超えた、近代日本出発直前の内なる鼓動」²⁷⁾と表現されているように単なる復古主義ではなく、明治以前の為恭の作品の中に日本画と名乗る時代をも予感させる近代性を示すことが展望であったことを思えば、霊華が評価したところのまさに芸術至上主義の為恭の生涯そのものを芸術として扱おうという見方を受け継いでいるように思える。逆説的に云えば、未だ為恭研究が独学を強調し、狩野派との関係を積極的に語りたがらないのは、この意図の裏返しとして読み取れる。この論調の背後にあるのは、明治以降に西洋の影響を受けて近代化するそれ以前に日本がすでに近代化しているという主旨であろう。かくして、近世に活躍した絵師たちの中の「近代性」という言説が成立する。

霊華のような「近代的」要素に拠る復古大和絵といった枠組みの解体と並行していた、後者の帝国化する社会情勢を背景として尊皇的に誘導されてゆく復古大和絵の研究史に近いのが、松丘映丘の動向ではないだろうか。映丘は、昭和一〇年（1935）に病を得たため、美校教授を辞する。そして、やまと絵の新しい日本画、つまり国画の確立を目指して、門下の画家たちを糾合して新たに国画院を結成する。「絵画と民族精神」²⁸⁾はこの時に執筆されたものである。「吾人は世界に独自にして冠絶せる日本国土に生を享けたることを、先ず何よりも感謝せずにはいられない」という一文にはじまる。映丘は、欧米化に心酔し過ぎたことによる日本精神の忘却を憂慮する。世界科学文明の普遍化は避けることができないが、それはあくまで様式であり、尊い日本精神の毅然とした確立を必要とする。不屈の理由こそは世界に不二のその大和魂であると説く。日本人が描いた絵であれば、それが油絵であっても日本人の絵と看做すことは出来ず、そこに大和民族的自覚なくして描いたのであれば断じて日本画とは認めない。映丘の主張は一見、作太郎を含む明治期の技術と精神の分離に近いようだが、彼の場合は精神の部分が民族的意思にすり替わっている。しかしながら、映丘の目指す国画が決して政治的な国粹主義ではないことは留意しなければならない。

つまり、映丘の抱く日本の伝統絵画であるやまと絵という概念は、霊華の「近代性」による派概念の解体とは反対の伝統主義的な価値観を示している。したがって、映丘への論調はやまと絵の正統派を純粋に受け継いでいることを強調して語る傾向にある。そもそも、やまと絵と

27) 水田徹「ご挨拶」『特別展 復古大和絵師 為恭—幕末王朝恋慕—』大和文華館、2005年 3頁。

28) 松岡映丘「絵画と民族精神」『絵画教習』3-10、1935年。

は、中国的な画題の唐絵に対し、日本の風景や風俗を描いた作品に対する名称である。平安時代の九世紀後半から十世紀初め頃、唐絵が和様化したことにはじまる。やまと絵の範囲は、時が経つにつれて、繰り返される中国文化の流入によって、対比的に拡大の一途を辿っていた。江戸後期の認識に倣えば、当時流入した南画を除く、土佐派や四条派のみならず狩野派までもがそれに含まれていた。また、玉蟲敏子氏は、室町時代にやまと絵の正統派とばかりに名をはせた土佐派の嫡流光元（1530～1569）の死を契機とする宮廷絵所の拡散が起きたことによって、近世の諸派にやまと絵が開かれたと解説している²⁹⁾。江戸時代、やまと絵は諸派によって描かれるようになっていた。しかしながら、日本美術史が創造されるにあたって、厳密な意味を追求された結果、平安時代の造形上の内容へと再び意味が狭められる。つまり、やまと絵の定義もまた、その造形性と同様、近世と近代の狭間で一度途切れているのである。やまと絵研究に課せられた根源的な複雑さは、この拡散と収縮の間にある。

このような広義から狭義のやまと絵への変貌の背景には、国風文化を日本文化の中心に据えた伝統の純粋性という価値観がある。本来日本美術史の中に含まれるべきであるはずのやまと絵史は独立の方向へと動いている。平成二十六年（2014）、再び徳川美術館で開催された復古大和絵の展覧会の名称が平仮名で表されたのは、思想との関連を回避する意図があるのかもしれない。映丘の行き方は次第に民族的自覚の高まりつつあった時代の嗜好と重なって、一時新興大和絵的作調が帝展日本画の主流となる観さえあった。映丘自身の作品も、映丘自身の意図とは異なった解釈が付されるようになってゆく。

映丘の展望したやまと絵観は、ある意味で派への回帰であったといえる。草薙氏は、靈華や映丘らに対して、以下のように述べている。

彼らは江戸時代末期の冷泉為恭に代表される復古大和絵の流れを汲む一派である。大和絵の本流である土佐派が衰退した江戸末、まず田中訥言によって古大和絵の見なおしと復興がこころみられ、それが浮田一蕙、さらに冷泉為恭へと引き継がれ、大和絵画法の本格的な習得がなされた。維新後、忘れられていた為恭にふたたびスポットを当てたのが吉川靈華であり、靈華の影響で映丘は為恭を知るところとなった。為恭が大和絵技法を再生させたことが、そして靈華、映丘とつづいたことが、近代日本画の技術向上にどれほど役立っているか知れない。³⁰⁾

29) 玉蟲敏子「やまと絵の広がりから尾形流の成立へ」『美術フォーラム21』29、2014年。

30) 註14 同文献 13頁。

草薙氏はこのように論じているが、復古大和絵と映丘らの作品との具体的な関連は指摘していなかった。筆者もこの立場に拠って、復古大和絵と新興大和絵を以前論じたことがあったが³¹⁾、作品を考察してみると、霊華はともかく映丘に復古大和絵からの明らかな影響を指摘することは難しい。復古大和絵の好画題である《楠公訣子図》を取り上げたが、そもそもこの図様は江戸前期の狩野探幽（1602～1674）、狩野常信（1636～1713）、そして狩野芳崖（1828～1888）なども描いており、復古大和絵に限定的ではない。もとより師の山名貫義は住吉派の絵師であり、《仲国訪小督図》（東京国立博物館蔵）³²⁾のような為恭によく似た作品がみられることから、復古大和絵から直接影響を受けたのではなく、近世のやまと絵を師から学習している可能性も高い。

ここで改めて気づかされるのが、復古大和絵に対する見方である。筆者は復古大和絵を、土佐派を基盤とする訥言と一蕙と、京狩野を出自とする為恭らの活動だったと認識している。江戸時代は流派を越えた絵画活動が行われており、為恭の背後には狩野派のやまと絵の存在があったと考えている。しかしながら、為恭と狩野派との関係は未だに積極的に論じられることがない。そのため、細野氏が述べているように藤原隆能あたりからはじまるやまと絵は、室町時代の土佐派に繋がり、江戸後期の土佐派・住吉派の衰退に対して、やまと絵の復興に立ち上がった訥言、一蕙、為恭という系譜で長らく認識されてきた³³⁾。やはり為恭は独立独歩の画家として記されている。同氏の論文は、図録『松岡映丘とその系譜』に収められている。つまり、復古大和絵はやまと絵の伝統の中に位置付けられ、それが映丘らに繋がるという道筋が示されている。引用した草薙氏の言葉も、この立場からの発言と思われる。復古大和絵と彼らの作品を比較することが「近代性」を追求するうえで必要であるが、実際の絵師の系譜と、伝統的なやまと絵の構想とを考えれば、映丘とその弟子たちは、復古大和絵に関連していると考えるのは難しく、素直に土佐派的だと考えるのが妥当だろう。彼らを語る背景にも、映丘の伝統回帰の影響の一端を読み取ることができる。

おわりに

本稿は、歴史区分上近世の中に含まれる復古大和絵の中に指し示されている「近代性」に注目した。近代以降、派というあり方は解体されており、また復古大和絵自体も一派ではなかった。彼らの門下生は明治以降も活躍しているが、復古大和絵を標榜してはいないようである。

31) 註31① 同文献。

32) 東京国立博物館情報アーカイブ〈<http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0005346>〉。

33) 註19 同文献。

復古大和絵は、画家だけではなく、親美のような近親者、美術行政に携わる官僚や所蔵家、画塾や教育機関、研究会の中で、作品や伝記が伝えられ、知識として共有される。その活動の中心は京都ではなく、東京であった。

復古大和絵の評価のひとつは「近代性」である。大正期の積極的な為恭顕彰の活動の中にそれは早くも表れている。霊華は為恭の「近代性」の根拠として、芸術至上主義の生涯を高く評価している。しかしながら、作太郎が『近世絵画史』で評価した「近代性」とそれとは微妙に意味合いが異なっている。作太郎が示すところの近代は、派の解体や粉本主義の排斥、西洋技法の導入といった欧米化による美術教育の革新を指しており、現実的なものであった。一方、現在の為恭への芸術家的な理解は、霊華の解釈に近い。

霊華らの復古大和絵を派と看做さない正確な理解は、日本の帝国主義的な行き方の中で埋没する。映丘とその門弟らの新興大和絵や国画院の動向は、こちらに近い。映丘は日本の伝統的絵画としてやまと絵を評価しており、それは霊華の「近代性」による派の解体とは逆方向であり、系譜を重要視している。それは、日本という国の長い歴史で連綿と受け継がれてきたその純粋な血統、伝統性、派への回帰と受け取れる。映丘の目指す国画は、民族主義的な魂の発露の表現を重視しており、彼の理想はファナティックな国粹主義とは異なっていたが、復古大和絵と同じように彼の作品に対する解釈は政治的動向から免れることは出来なかった。復古大和絵を含むやまと絵や「近代性」、政治的意図、画家の理想といった要素は、各々が抱く心算によって、煩わしく纏れており、彼らの真正に対する視界を縹渺とさせている。