

今村紫紅筆「細雨」における雨の表現に対する一考察

美学美術史学専門 博士課程前期課程二年 原田礼帆

序章 はじめに

今村紫紅筆「細雨」【図一】は木が鬱蒼と生い茂る山に雨が降る様を描いた図である。観者は平原から山の小径へ入っていき、視線を進ませると緑の木と枯木が入り混じる林へと導かれる。木々は平面的に隙間なく画面上部まで続いていく。左上部に少し覗く空は雨曇りであり、とめどなく雨が降り注ぐ。雨粒は木々の色を映して水気のある緑や茶の線的な筆致で画面を覆いつくすように表されている。雨の音を表現するならば、ザーと降る雨。しかし、画面一面に賦彩しているにもかかわらず重たい感じはしない。色調が緑、茶、墨と、少ない色彩で統一されており、雨粒が半透明色で表されているためである。細長く繰り返される筆致は軽やかな調子で整えられている。本図は紫紅が没する前年の作である。「近江八景」でその実力を示し、「熱国之巻」で新局面を開拓した風景画題に対して、自然の繊細な様相に注視して「何の変哲もない」風景を描くという更なる追求を行っていた時期に本図は描かれた。焼失してしまった傑作の一つ、街道沿いの松並木を日暮れから宵の光の移り変わりに着目して描いた「入る日・出る月」も本図と同年に制作されている。

しかし、本図を含む紫紅晩年作に関する本格的な研究はなされていない。そのため本稿では本図のうち、とりわけ雨の表現の特異性に着目して考察を試みることで紫紅芸術を読み解く一助としたい。

一、今村紫紅筆「細雨」基本情報

本論に入る前にまずは紫紅の画業における「細雨」制作時の活動状況を明確にするため簡単に画家の来歴を確認する。また、本図は研究論文のみならず画集への掲載や解説などの記録も少ないため、やや冗長となるが現在筆者が確認できる限り画集などへの所収情報、展覧会での展示情報、先行研究を網羅する。

〈基本情報〉

今村紫紅「細雨」絹本着色 一二六・五×五〇・〇 横浜美術館蔵
落款「紫紅」 印章 朱文方印「紫紅」 箱書 「細雨」紫紅自題

一・一、画家来歴・「細雨」制作時の状況を中心に

今村紫紅は明治十三年（一八八〇）横浜に生まれた。幼少期に英国風水彩画を学び、明治三十年（一八九七）十七歳で歴史画の大家、松本楓湖の安雅堂画塾へ入門する。そして翌年、自ら千紫万紅の四字から『紫紅』と号して日本画家としての人生を歩み始めた。

当時の日本画壇では歴史画が隆盛していた。紫紅も初期作品において主に歴史人物画を主題としており、同じく歴史画の大家、小堀鞞音の弟子であった安田靉彦（一八八四・一九七八）らと共に「紅児会」を結成し、歴史画研究を主軸とした展覧会を開催していた。この頃は生活が厳しく和菓子屋の菓子見本を描くなど、本来の作家以外の仕事も行って生計を立てていたと言われている。

紫紅が転機を迎えるのは二十七歳の頃。中央を追われ五浦へ転移していた日本美術院を訪れ、岡倉天心（一八六三・一九一三）らと知り合った時である。ここで横山大観（一八六八・一九五八）や、菱田春草（一八七四・一九一一）らの制作手法、全畫で作画に向か

う態度に衝撃を受け、とりわけ春草が描いていた「賢首菩薩」の点描技法や色面構成に多くを学んだとされる。また、天心の「古人で好むものは誰か」という問いに「宗達です」と答えた逸話が残る。

明治四十年（一九〇七）日本で初の官展である文部省美術展覧会（文展）が開催されると、岡倉天心は日本美術院系の新しい日本画確立を志す所謂「新派」の画家を組織し国画玉成会を創設して文展に臨んだ。紫紅は紅児会を代表して国画玉成会に参加し、評議員となつている。そして、明治四十四年（一九一一）第五回文展にて「護花鈴」が褒状を受賞し、これをきっかけに横浜の豪商原三溪の援助を受けるに至る。

翌年、第六回文展にて「近江八景」を発表。世間の注目を集め、最高賞を受賞する。またこの年、生前紫紅が自身の最高傑作だと語っていたという「獅子」を制作した。このように、大正元年（一九一〇）は紫紅にとつてある意味、画業の頂点とも言える年であった。

しかし翌大正二年（一九一三）、肝臓病を発症し文展への出品を見送ることとなり、更に天心が没したことで文展における美術院系の勢力が弱体化、文展と決裂、離反したことが相まって、紫紅は以後、文展に作品を提出していない。

画壇の混乱による心労、自身の制作上の苦悶を打破するため紫紅は大正三年（一九一四）二月から約三か月間、病を押して東南アジア・インドを巡る旅を決行した。同年再興された日本美術院において紫紅は経営同人となり、第一回院展にてこの旅を基に「熱国之巻」を出品、強烈な色彩で話題を呼んだ。同年十二月、目黒を拠点に後輩画家らと「赤曜会」を結成し、フランスのアンデパンダン展を真似て野外に天幕張りの会場を設営した無鑑査会を開催する。

この頃、紫紅は自身の芸術論として、

新しがったり、自由がったりする人達は矢鱈にゴーホ、ゴーガン等の印象派連を担ぎ出して、南画なんどに対しては嘲笑を浴びせている。(略) 印象派独り斬新にして南画が古いか。彼等は型に嵌った所謂伝習に囚われたものとして南画を挙げている。成程南画は型に嵌っている。またそれと同時に(略) 印象派も、もう既に囚われたものではないか。即ち僕の見を以てすれば南画も印象派も同じく型に嵌ったもので、この間に何等新旧の差はない(略)

自我を外にして芸術はない。(略) 何物にも拘束されず、自由に、快活に自己の絵を描くと云うことである。実際、この心境に入らなくては生命ある絵は出来やしない三

と、南画と印象派を取り上げ、両方とも型に嵌っていると論じ、何事にも囚われずに絵を描くことの重要さを強調し、自身の制作の基本原理を表明している。

大正四年（一九一五）、美術院の画家らと「東海道五十三次合作絵巻」制作のために東海道を旅し、そこでの取材を基に今までの作品よりも更に熾烈な色彩で東海道の松並木の日暮れから宵の光の移り変わりを捉えた「入る日・出る月」を第二回院展に発表する。四本稿において考察する「細雨」はこの年に制作された。紫紅はこの翌年、大正五年（一九一六）二月に持病が悪化し三十五歳の若さで没してしまうため、「細雨」は紫紅芸術の成熟期であり今後一層の活躍が期待される時期の意欲作であると言える。

日本画なんてこんなに固まってしまったんでは仕方ありやアしない。兎に角破壊するんだナ。出来上がってしまつたものは、どうしても一度打ち碎さなくちゃ駄目だ。そうすると誰かが又建設するだろう。僕は壊すから君達建設してくれ給え。^五

と晩年、後輩画家らに語っていたというように、明治・大正期において「新しい日本画」創設を志して邁進した紫紅を惜しむ声は多く、その早すぎる死は画壇の大損失だと嘆かれた。紫紅の作品のうち、「近江八景」と「熱国之巻」は重要文化財に指定されている。

一・二、所蔵・展覧会情報と先行研究

今村紫紅筆「細雨」が画集に収められたのは没後すぐの大正五年（一九一六）に開催された「故今村紫紅君遺作並に追悼展覧会」^六に制作された『紫紅画集』^六が最初である。ここで本図は吉田忠三郎氏蔵となっている。吉田氏は京都の呉服問屋で土田麦僊（一八八七・一九三六）らの結成した国画創作協会など、京都画壇の中でも新進気鋭の画家を多く援助していた^七。同画集によれば、本図の他に「水汲女・牛飼い男」^{【図二】}も吉田氏の所蔵となっている。これは大正三年（一九一四）十月に異画会表装競技会へ出品された作品であり、同じころ土田麦僊は上京し紫紅と会っているため、この所蔵情報は、大正期の紫紅と京都画壇との関係を考える上でも重要である。次に本図が掲載された画集^八が発行されたのは昭和四十七年（一九七二）である。この中で本図は参考図版としてモノクロで掲載されており、解説はなされていない。

昭和六〇年（一九八五）主な紫紅作品を掲載した初めての本格的な画集『今村紫紅』にて本図は解説が試みられた。この中で本図の所蔵先は横浜市となっており、現在は平成元年（一九八九）に開館した横浜美術館に所蔵されている。

近年の特別企画展における展示は横浜美術館年報の貸出記録によれば、「日本画・雨と余情展」^九、「近代の日本画―西洋との出会いと対話展」^{一〇}、「紫紅と靱彦展」^{一一}、「横山大観展―良き師、良き友」^{一二}、「速水御舟とその周辺 大正期日本画の俊英たち展」^{一三}などである。本図に関する先行研究は少ないが、昭和五十九年（一九八四）に山種美術館にて開催された「特別展今村紫紅―その人と芸術」に合わせた雑誌『三彩』の特集において草薙奈津子氏により晩年の紫紅作品のうち「鋭い観照の「沙魚」「細雨」「黄菊・白菊」……」^{一四}と、「種々の方向を示し」^{一四}た作品の一つとして紹介され、本展覧会にて展示された。また、この展覧会の翌年に発行された前述の画集『今村紫紅』において本図は小池賢博氏により

この作品にも、紫紅の晩年の作品の特色である自然をじっくりと味わう、内省を含んだ観照がそのまま表現されている。山陰の松の林に降る細雨に、心まで浸って描いている。天からとめどなく落下し続ける雨は、木々の緑に染まって、緑色の雨に変わって地に達する。雨を緑にしてしまうあたりに、紫紅の何事にもとらわれぬ、柔軟な心がみられよう。雨を細い柔らかい線で樂しげに引き続ける紫紅は、もはや自身が雨の境地にあるといえよう。^{一五}

と、解説された。

埼玉県立近代美術館「日本画・雨と余情」展図録の解説では、「画面全体を細い縦線で被い尽し、あたかもレースのカーテン越しに見たような雨中の風景は、映像的なスクリーンの世界に近い」とし、紫紅を「何よりも個性を重んじた画家」と紹介している。^{一六}

中村溪男氏は紫紅の伝記本において本図を

緑滴る松山に雨がふり注ぐ図で、下部には山裾の平らな部分がある。松山が画幅の四分の三を占め、雨が沛然と緑の雨となつて降っているだけである。なんでもない普通の構図であるが、緑の雨が上から下まで流れるように降っている。それがまた見るものに凄みと降っている雨のはげしさを強く感じさせる。こんな雨の絵は見たことが無い。緑の雨、つまり色彩だけで描き上げ、松の緑とやや薄い色の雨だけで仕上げているのには驚かされる。こうした描写は底知れぬ恐ろしい力となつて私の目を見張らせた。緑一色のわずかな色の变化、しかも点描態の背面の松林の描写、そして雨も細長い点描技法であるのだから全く度肝を抜く作品であり、もとを正せば南画描法の変形なのである。この構想の自由さと表現の大胆さには意表をつかれるものがある。一般的には細い雨脚を線引きしているだけに見えて、細かい技巧の極致を見落としがちである。(略)これは写生画の極致で、表現の巧みさからこのような作品が生まれるのだ……^{一七}

と、写生を極めた上で南画の点描態を用いた作品であるとした。

平成二十五年(二〇一三)に横浜美術館で開催された「横山大観

展―良き師、良き友―図録の解説では太田雅子氏により

山に降り注ぐ細雨を、画面全体を覆うように描いた線で表現した、紫紅の意欲作である。浮世絵においても雨の風景はしばしば描かれてきたが、本作に近い表現と例えば、広重の東海道五十三次《土山の春の雨》が挙げられる。広重の作品は…下の図柄が透けて見えるように、雨が薄いグレーの線で摺りこまれている。本作でも同様に図柄が透けるように薄い色で線が描きこまれているのだが、興味深いのは下地の色によって、線の色も変えているところである。例えば木の幹や葉の部分は緑と茶の線で、枯れた枝や左上の空の部分は茶の線で描かれている。

これによって、単色で線を入れるよりも下の図柄がはっきりと見せることができる。本来透明である雨が、背景によって異なる色に見えるという事実をもとにした、リアルな視覚表現といえるだろう。紫紅の細やかな工夫が垣間見える作品である。^{一八}

と、共通する表現のある浮世絵が紹介され、中村氏が緑一色としていた雨の表現について、「背景によって異なる色」を用いているとの指摘が行われた。以上のように本図は自然をじっくりと観察し、その本質を写實的に捉えた作品とされる。細長い雨は中村氏によれば南画表現の変形であり、太田氏は透ける雨の表現が浮世絵【図三】でも行われているとした。この雨の表現が紫紅の自然を写實的に描くための工夫を行っていた時期に生み出されたことは、前述草薙氏により示されているとおりである。

紫紅は「近江八景」において伝統的画題『唐崎夜雨』を継承した

画題「唐崎」【図四】において本来描かれるべき雨粒を描かずに雨後の湿潤な雰囲気を描いた。本図のような細長い雨を色彩で描く表現は本図が制作された大正三年（一九一四）前後に見られるようになり、風景画を描き始めた頃には用いていない。それでは、どのような絵画研究によって紫紅はこの雨の表現を獲得したのであるうか。次章で日本美術における雨の表現を概観することで本図における雨の表現の特質を明確にし、紫紅が写実的とされるこの表現に辿り着いた背景を考察する。

二、日本美術と雨

日本美術における雨の表現を確認するため「雨と線」「雨と面」「描かれない雨」の三つの視座より議論を進めていく。尚、本章で挙げる先行作例以外にも雨の表現を示した作品は存在するが、本稿では紫紅作品の考察を目的とするため古画に関しては概括に留めたい。

「日本画・雨と余情」展図録^{二九}において長谷川てい氏が、また『美術フォーラム21』第五号においてフランソワ・ベルティエ氏が指摘するように、近代に至るまで西洋美術において雨を表そうとした画家は少ない一方で、東洋においては仏教思想の「慈雨」の絵画化に代表される雨の表現が盛唐の時代から存在するという。二〇日本においても「慈雨」は仏教工芸品や絵画作品などにおいて表されている。また、自然の雨の表現も例えば十三世紀に成立した「一遍上人絵伝」では渴筆を長く斜めに繰り返し引くことで示されている。

線的な雨の表現を多用した例として前述の両氏が挙げるのは、浮世絵における雨である。両氏は共に浮世絵制作に用いる版刻が雨脚を線状に表すことに適していたため、浮世絵では雨が効果的に描く

ことができたと分析している。安村敏信氏が「日本美術における雨の表現といえは」^{三〇}とした歌川広重の「東海道五拾三次」を見てみると雨の表現は「大磯」【図五】、「庄野」【図六】、「土山」【図三】の三枚であるという。三それぞれはパラパラと降り始めの雨、突然のわか雨、じとじとと降り続く長雨であるが、このうち「庄野」は同じく広重の「近江八景」の内「唐崎夜雨」【図七】にも見られる小さめの刷毛ではいたような、線を近接に束ねることによって面に近い表現で雨量の多さを示しているため、線と面の間の表現といえる。一方で先行研究において紫紅筆「細雨」との共通点が指摘された「土山」と「大磯」また、「名所江戸百景」より著名な「大はしあたけの夕立」【図八】では雨が斜めに長い線状で表されており、雨脚の力強さが表現されると共に画面一面を線が覆うというこれまでの日本美術にはあまり見られない構図を提供している。

この他、線的な雨としては雲龍図に代表される風雨の情景を伴う作品に例が見られる。また、鉄線描の線とは異なるが、雨を濃墨線で表した例としては立てかけた画面に墨を垂らし、流れ落ちる水の自然な動きで雨を表現した海北友松【図九】も挙げられる。

硬い墨線や版刻の表現では雨が線的に描かれる一方で、澆墨を始めたとする水墨山水画の雨には面的な表現で湿潤な空気感を表す作例がある。この場合、筆の筆致や渴筆による筆先の割れによって表出されていた雨の連続した水滴感は失われ、湿気を含んだ大気の様子によって雨そのものよりも、雨の降る湿潤な空気を画家は描き出すと試みる。例えば、その後の多くの山水画の祖型となっている『瀟湘八景』のうち『瀟湘夜雨』など雨の情景では線で雨を表すものもあるが、相阿弥【図十】は面的に、靄のような大気として雨を表現

している。このように大気として雨や湿気の多い空気感を描く表現は、近代においても竹内栖鳳筆「雨」【図十一】のように水墨表現として生き続け、技法は違えども菱田春草筆「五月雨」や横山大観筆「夕立」【図十二】のような朦朧体の表現でも活用されている。

最後に、雨脚も霧状の靄も描かないで雨の表現する作品を確認しておきたい。古く「源氏物語絵巻」の「蓬生」や「東屋」でも行われていたように、傘やしなだれた草木といった雨にまつわるモチーフを描くことで、そこに降る雨を鑑賞者に想像させる手法がある。

安村氏は「日本美術では雨を描かずに雨を表現する作品がある」として、円山応挙筆「竹図屏風」を挙げた。三三この表現方法は近代でもしばしば用いられ、下村観山筆「春雨」【図十三】の立ち止まって振り返る女性像からうかがわれる柔らかな雨など、モチーフの表現によって雨脚を描かずして雨に煙る情景や、そこに降る雨の強弱、質を感じさせる作品が作り出されている。

三、大正期における紫紅の雨の表現

前章で見た日本美術における雨の表現を念頭に再度、紫紅筆「細雨」を見てみると、本図の雨は三つのうち線的な雨であると言える。しかし、本図における雨脚は細い毛先の筆で厳しく平行に描かれた線ではなく、水をたっぷり含んだ中筆で筆の筆致を生かした雨である。その雨粒表現は筆の毛先の形により、上下が細く中が太い紡錘状の短線で示されている。筆遣い、筆の形状によって現れる筆跡を生かした作画方法は、中国文人画において特に竹の葉などの描写に活用されてきた。本図の雨の表現にも紫紅が晩年取り組んでいた南画研究による成果が生かされているといえる。

先行研究において太田氏は半透明の雨を用いることによって雨の下の光景を見せる広重の「土山」との共通点を示したが、広重では薄墨の半透明色のみ用いられていた一方で、本図の雨は緑と茶の半透明色であり、薄墨は用いられていない。紫紅は歌麿を好み広重の江戸名所百図も参照していたとされる^{三四}。しかし「細雨」における雨の表現は浮世絵における全画面を雨の線で覆う構図や薄墨によるベール効果を参照しつつ、更に雨の色や質を日本画ならではの毛筆で岩絵具を用いた表現に変えることで発展させていると言える。

紫紅は本図の前年に制作した「雨の山・風の家」【図十四】においても本図と同じ紡錘形の雨を描いている。ここでは画面上部の空の部分の雨は淡墨のみで描かれ、山の部分では淡墨、灰緑、茶色、黄褐色などの色彩が用いられる。山の木々を表すための筆致と、薄くじませた影のような筆致、そして雨を示す少し硬め短線を繰り返して織り交ぜながら重ねること、風景を見せるというよりも、軽快な筆致の重なりを楽しむような画面を作り出している。このような短線を繰り返す描法は、にじんだ点描を重ねる水墨山水画の表現においても先例が見られる。しかし、「細雨」ではにじみ表現は使用されておらず、色の重なりを最小限に抑えることで、にじみを用いた「雨の山・風の家」よりも明るい画面を作ること成功している。

この筆の筆致を生かした雨の表現はインド旅行中に描いたスケッチ【図十五】にも見られ、日本美術院義務作品として横山大観、下村観山、小杉未醒らと東海道を旅して制作した合作「東海道五十三次絵巻」【図十六】でも行っている。スケッチ帳や現地で席画のように描いた作品では紡錘状の雨は淡墨で斜めに引かれ、全画面を覆わない。しかし鉄線描で細い線を描くのではなく、中筆の筆致で大粒

の雨の水滴の質感を示す手法は本図や「雨の山」に繋がる表現である。本図における雨の表現はこのような写生、水彩画制作を通して得られたのではないか。

先行研究において草薙氏は「鋭い観照の「沙魚」「細雨」「黄菊・白菊」：^{二五}と、本図が「沙魚」【図十七】「黄菊・白菊」と同じ鋭い観照によって生まれた作品であるとした。しかし、本図は雨の表現においては自然の観照から得た描写を用いる一方で、「沙魚」や「黄菊・白菊」における有形の対象を繊細に写し取る写実的な表現とは違い、画面を覆う木々を写実的に描くことは念頭に置かれていない。それでは本図の表現と写実的作品とは如何なる制作意図の相違点が指摘できるのか。次章では近代の風景画の流れを見ることで本図の表現を生み出した背景に迫りたい。

四、紫紅風景画の成熟―『日本風景論』と写生写実主義を越えて

「細雨」を近代日本画の風景画として捉えた際、本図制作当時の人々の風景に対する考えを概観することで、本図の立ち位置を考察する糸口としたい。そこで本章では近代日本人の風景に対する考えに影響を与えたとされる志賀重昂『日本風景論』と、同時期に美術界を席巻していた写生写実主義について確認する。

地学者・志賀重昂は明治二十七年（一八九四）に『日本風景論』を出版した。本書はまず日本の風景には瀟洒、美、跌宕の三つの特徴があり、それを形成するものは「気候、海流の多変多様なる事」、「水蒸気の多量なる事」、「火山岩の多々なる事」、「流水の浸食激烈なる事」の四要素であるとされた。そして自身の行った全国各地での調査を踏まえ、土地特有の動植物、気象、地形などを挙げると共に、

その土地・地質に対して過去の人々が詠んだ漢文や和歌、その土地にまつわる故事、あるいは外国人の文章を掲載し、いかに日本の風景が世界的に見てもたぐいまれて特徴的なものであるかを解説している。本書は日清戦争中に発表されたこと、また志賀自身が国粹主義を唱える政教社のメンバーであったことから、ナショナルリズムを有した内容だが、これは当時の風潮に合致するものでもあり、本書は発売十年足らずで十五版を重ねる大ベストセラーとなり、当時の人々の日本の風景に対する考え方に大きな影響を与えた。土方定一氏は本書の美術に対する影響について以下のように論じている。

この著書がわが国土の景觀と景觀美に文学的な表現と新しい地理学的性格を与える事によって、これまでの大和的、盆景的な景觀意識に対して、日本人の景觀意識に重要な変革を与えた革命的な意義をもっていた（略）美術史のうえからいえば、同様にこれまでの封建的反動の時代に美術界の主流をなした歴史画の主題を離れた黒田清輝、久米桂一郎のラファエル・コラン（一八五〇・一九一六年）系の外光派の移植によって風景画が登場する（略）ここで美術家は、はじめてアトリエから外に出て外光の下に立ち、そこに太陽の光線の下に出現する色彩世界を見ることとなった（略）以上のような文学、美術の変革を発見的に告知した書物として記念碑的意義を持つている^{二六}

近代日本において西欧的な風景観の形成、つまり「近代的自我の自律と、風景の成立とをパラレルな現象と見」^{二七}また「風景の発見」という事象が起きたとされる明治二十年代において、一見科学的視

点で日本の風景の素晴らしさを説いた本書は、文学、芸術、とりわけ洋画に大きな改革を促したと語られる。

一方で村上敬氏が『日本風景論』に表れた風景観は、明治中期の学士の趣味教養を反映した、きわめて伝統的なものに思える。」とし、「明治三十年代の文学にあらわれる、自分を取り巻く日常的な気象や季節の移り変わりに美しさを見出す風景観よりも、「近江八景式や日本三景式」風景観に近いものに思われてならない」^{二八}と述べるように、本書は科学的見解を補足する論拠として古人の漢詩・和歌などを引用し、古くより礼賛されているこの土地はすばらしい、という議論を示す箇所が散見される。つまり本書は科学と文学、歴史を調和させる論調で構成されており、この志向は明治二十年代の洋画家が透視法などの科学的に絵画を取り入れた構図法を好んだ一方で、その風景画の中に歴史的な風俗の点景人物を描き込む傾向にあったことと共通点が見られると村上氏は論じている。

洋画家が科学的知識に基づいた絵画制作を重視していた頃、日本画においても写実を取り入れることで西洋絵画に対抗しようとする動きが現れる。特に明治中期以降衰退していた南画家らは、政府や世論による日本画の近代化への要請を受ける形で、南画を近代化するために写生写実主義を取り入れた。この傾向はとりわけ山の組成に関して「荷葉皴と礬頭皴は火成岩に多く、披麻皴及び折帶皴は水成岩に多い」^{二九}と山を描くにはその本質を知らなくてはならない、と皴法を地質学的に語った高島北海に代表される。彼らの多くは「力学的に破綻のない整った山容を南画に導入（略）写生的量感表現や陰影描写による写実性の色濃い空間描出」^{三〇}を試みることで南画の近代化に努めた。しかし、大熊敏之氏がこれらの「試行は文人画家、

南宗画家全体の意識を変革させる普遍的な力とはならなかった」^{三一}と論じ、また、鶴見香織氏が当時の若手南画家、山岡米華（一八六八・一九一四）の記事より「南宗画の流派では凡て山水を描くのに前景中景遠景の三つの法則を離れることができないのです。それから皴法は必ず用いなければなりません」^{三二}と紹介するように、日本の洋画よりも古くから型を用いた絵画制作を行ってきた伝統絵画において、受け継がれてきた型からの脱却が難しい状況にあった。

描法の問題のみならず、画題の上でも日本画における風景画にはこれまでの山水画における典型的風景と如何に訣別するかという問題があった。山梨俊夫氏は日本画での風景画成立は洋画より遅かったとした上で、菱田春草らの仕事に画家自身の肉眼で見た自然を描く絵画が、旧来の山水画の形式を崩しながら現実の自然を抛り所とする形で現れてくると論じている。^{三三}

南画における風景は小室翠雲筆「寒林幽居」【図十八】に見られるように、あくまで文人の理想を絵画化した風景が描かれる場合が多い。また、真景図に連なる画家自らが旅行して写生した風景を写実的に描く作品も「富士山」など名のある場所を描いたものが主流であり、これらは全て意味のある風景、歴史的意味や文化的背景、名所としての景観を風景画に仮託した絵画であると言える。これは志賀が『日本風景論』に科学的見地とその土地を詠んだ漢詩・和歌を並列に記載している点と根本を同一にしている。つまり、明治以前の文化観と近代的科学における風景観の融合が絵画においてなされているのだ。前述の論考において村上氏は「やがて絵画の世界においては、中川八郎、大下藤次郎、三宅克己そして晩年の浅井忠といった画家たちがなんの変哲もない野原や雲を水彩で描き始める」^{三四}

と述べている。しかし、村上氏が挙げた洋画家と比較して日本画においては大正期に入っても意味の内包された風景画が主流をなしていたといえる。紫紅においても風景画題に取り組み始めた大正元年（一九一三）には「近江八景」という伝統的画題を選択し、まずは典型的画題において伝統画法を如何にして乗り越えるかという試みを行っている。しかしインドを描いた「熱国之巻」夕暮れの光の移り変わりを描いた「入る日・出る月」を経てわずか四年で「何の変哲もない」風景画「細雨」を描くに至る。この日本における風景画発展の流れと同様の流れを辿って制作された本図には紫紅の、そして日本の風景画の近代的表現への模索を読み取ることができるといえる。

もう一度、志賀の『日本風景論』に立ち戻って志賀が「雨」の表現についてどのように語っているか見てみたい。

九 雑感（第四）驟雨を描くに

画家たいていは斜線に描くを常とす、しかも雨粒は本来直線状に下るもの、その斜線に傾注するは、たまたま風に駆らるるをもつてのみ。もしそれ雹大の驟雨粒、垂直線状に下りて水面を衝ち水面処々ために凸騰するところ、これを斜線に描くよりかえって跌宕雄壯を倍すを覚ゆ。^{三五}

この『日本風景論』の中で志賀が提案している、雨は斜線で描くのが常だが、大粒の雨を垂直に描く方が、より雄大になるという描写は「細雨」の雨の表現に通じるものであり、紫紅が科学的視点から本図を描いている可能性をうかがわせる。更に雨粒を緑

色などの色彩で描いた点は、雨を水として見れば透明であり、背景が緑であるなら緑色、茶であるなら茶色に見えるという自然の真実に則った描写である。

しかし、本図で紫紅は雨以外の要素である木々や土坡を写実的に描いていない。ひよろひよろした木は幹を没骨で描き、一部に墨線でアクセントを付けたいわゆる無根樹であり、緑の葉は一枚一枚描くのではなく、ぼかして大体の形を取った上に雨と同じ縦の短い直線で表されている。また、前景の土坡は片ぼかしの技法で形式的に描かれる。構図についても本図は水平に平原から山裾に至る空間と、垂直に高く立ち上がる山との二面で構成されており、遠近感のある三次元的な空間構成がなされているとは言えない。これは、本図が主題を「雨粒」に絞り、雨粒の描写を効果的に示すため、あえて風景描写は平板なものにしていると考えられなくはないか。

「雨の山・風の家」【図十四】を制作した際、紫紅は雨という無形の対象物を背景の山に溶け込むような紡錘形の点描で描くということに決まっていなかった表現で描写する試みを行った。しかし、この段階ではまだ風景画としての奥行きにも配慮がなされており、山の描写と雨の描写を同一の力量で描いたために、雨の新しい視点による表現を明確に示すまでには至っていない。そこで、本図において再び雨の描写を行うにあたり、視覚の表層にある雨のみに主眼を置き、奥に広がる風景の描写は簡素化することで、科学的視点で見た新しい雨の見方による表現を全面に打ち出す試みをしていると推察される。

「細雨」において紫紅は日本美術の中で描かれてきた雨の表現に、風景の添え物としての雨や、雨を暗示的に示す湿潤な大気感の表出ではなく、雨そのものを見せるという課題を見出した。そして、そ

の課題を克服するにあたり、科学の知識に裏打ちされた近代的な眼で見た写実表現を取り入れ、「細雨」における雨の描写を作り出した。更に紫紅は本図において縦に長い画面を用いて垂直な雨の繰り返しを強調することで、鑑賞者の視点を固定させない動的な画面の面白さをも獲得している。雨の表現を前面化するために行った筆致の繰り返し、風景表現の平面化が絵画的画面を生み出し、紫紅芸術における更なる展開を予想させる画面を生み出しているのだ。

ある対象を写實的に捉え、絵画的画面の中に再構築するという本図における試みは、速水御舟を始めとした後進の画家たちにも受け継がれ、大正期の日本画の一要素を形成している。紫紅の「細雨」における試みは、近代日本の風景画に、対象の写實的描写と絵画的画面の形成という新たな課題を投げかけている。

終章、おわりに―近代日本画への一石

本稿では紫紅筆「細雨」における雨の表現を主に近代風景画の流れと合わせて見ることで読み解いてきた。紫紅芸術における風景画の展開は、近代日本画の風景画形成の流れと合致するものである。しかし紫紅は本図において対象の写實的観照を踏まえた上で、表層的な雨の描写に力点を置き、風景描写は平面的に行っている。そのため、本図は写生写実に則った西洋的遠近法で描かれた絵画を越えた絵画的画面を表出するに至ったことが指摘できる。

紫紅は晩年期に南画の研究を深め、後に新南画と呼ばれる作風を確立し、多くの追随者を生んだ。鶴見香織氏はこれらの作品に共通する要素として「一つは、おおらかで素朴な形態表現（略）二つめは構図。（略）縦長の画面に近景から遠景までを画面いっぱい上へ

と積み上げてゆくような、南画に良く見られる構図（略）三つめは点描表現。」^{三六}と二つの点を指摘している。「細雨」に見られる細長く画面上部まで詰まった構図、密度の高い画面構成も鶴見氏の指摘する新南画の要素に当てはまる。しかし、紫紅の新南画の中には「桃源」のような画題自体に意味のある理想の風景を描き、「前景中景遠景の三つの法則」など伝統的手法を多く踏襲した作品がある一方で、「細雨」は画題においても構図を含む技法においても伝統的山水画から逸脱している。そのため新南画を考察する上でも、これまでの南画を学習した作例と本図のような作例とを厳密に分類していく必要がある。

本図において紫紅は、主題に内包された物語の再現として風景を描くのではなく、自身の眼で見た風景を独自の解釈で描写することで、典型的風景表現を離れ、画家個人の興味に主眼を置いた絵画創作の領域を開拓している。対象の造形性そのものに焦点を当て、絵画の裏にある意味よりも、目で見たまのままの表面上の美しさを楽しむ志向は、近代西洋美術にも通じる概念である。更なる躍進を期待される紫紅は世を去るが、本図を含む紫紅晩年の作品にはその後の日本画を考える上でも重要な作品が複数存在する。今後も紫紅作品の調査を通して近代日本画の研究を深めていきたい。

一 村上敬「志賀重昂『日本風景論』と明治20年代の油画について」（文学研究（7）、二〇〇三年）。

二 この作品は惜しくも戦火で焼失したと言われている。

三 「暢気に描け」『多都美』第八巻第三号、一九一四年二月五日。

四 こちらも関東大震災の際に燃えており、白黒写真と小下図を残すのみである。

- 五 『今村紫紅―その人と芸術―』展図録（山種美術館、一九八四年）。
- 六 『紫紅画集』（日本美術院今村紫紅、西東書房、一九一六年、国立国会図書館デジタルコレクションにて閲覧、最終閲覧二〇一八年十二月二十日。
http://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/966543/26）。
- 七 田中穰『近代日本画の人脈』（新潮社、一九七五年）を参照。
- 八 『現代日本美術全集三 菱田春草・今村紫紅』（集英社、一九七二年）。
- 九 埼玉県立近代美術館、一九九〇年開催。
- 一〇 愛知県美術館、一九九二年開催。
- 一一 横浜美術館、一九九五年開催。
- 一二 横浜美術館、二〇一三年開催。
- 一三 世田谷美術館、二〇一五年開催。
- 一四 草薙奈津子「今村紫紅展によせて」（『三彩』四四六、一九八四年）。
- 一五 河北倫明編『今村紫紅』（日本経済新聞社、一九八五年）。
- 一六 『日本画・雨と余情』（埼玉県立近代美術館、一九九〇年）。
- 一七 中村溪男『今村紫紅―近代日本画の鬼才』（有隣新書、一九九三年）。
- 一八 『横山大観展―良き師、良き友』（朝日新聞社、横浜美術館、二〇一三年）。
- 一九 長谷川てい「日本画と雨」『日本画・雨と余情』（埼玉県立近代美術館、一九九〇年）。
- 二〇 フランソワ・ベルティエ「日本美術における自然観の一面 風・雨・日・月のイメージ」（『美術フォーラム21』第五号、二〇〇一年）。
- 二一 安村敏信「日本美術における雨の表現「見える雨」と「見えない雨」（『美術の窓』三十五（七）、二〇一六年）。
- 二二 小野一郎、西田正秋「広重筆・版画「東海道五十三次之内庄野」と、春信筆・版画「夜雨宮詣の美人」における「雨」の表現について」（『大分県立芸術短期大学研究紀要』三、一九六四年）。
- 二三 前掲註一一、安村氏論考。
- 二四 竹田道太郎編「今村紫紅とその周辺」（『近代の美術』三十七、一九七六年）。
- 二五 前掲註一四、草薙氏論考。
- 二六 土方定一「解説」（志賀重昂『日本風景論』、講談社学術文庫、一九七六年）。
- 二七 安西信一「志賀重昂『日本風景論』における科学と芸術―無媒介性と国粋主義」（芸術文化（11）、東北芸術文化学会、二〇〇六年）。

- 二八 前掲註一、村上氏論考。
- 二九 『没後80年高島北海展：造化の秘密を探る』（下関市立美術館、二〇一一年）。
- 三〇 細野正信「南画―江戸から近代へ―」（『自然に遊び、自然に謳う―近代南画展』図録、群馬県立近代美術館、一九九九年）。
- 三一 大熊敏之「近代南画史考」（『自然に遊び、自然に謳う―近代南画展』図録、群馬県立近代美術館、一九九九年）。
- 三二 鶴見香織「近代南画―本展の趣旨と内容―」（『自然に遊び、自然に謳う―近代南画展』図録、群馬県立近代美術館、一九九九年）。
- 三三 山梨俊夫『風景画考 世界への交感と侵犯―風景画の自律と世界の変容』（ブリュッケ、二〇一六年）。
- 三四 前掲註一、村上氏論考。
- 三五 志賀重昂『日本風景論』（政教社、一九九四年）。
- 三六 鶴見香織「今村紫紅と新南画」（別冊太陽『日本画を「破壊」する速水御舟』平凡社、二〇〇九年）。
- ― 図版出典一覧―
- 【図一】【図二】【図四】【図十七】 河北倫明編『今村紫紅』（日本経済新聞社、一九八五年）。
- 【図三】【図五】【図六】 鈴木重三、木村八重子、大久保純一『保永堂版 広重東海道五拾三次』（岩波書店、二〇〇四年）。
- 【図七】【図八】 後藤茂樹編『浮世絵大系十一 広重』（集英社、一九七四年）。
- 【図九】『水墨画の巨匠 第四巻 友松』（講談社、一九九四年）。
- 【図十】『日本美術絵画全集 第六巻 相阿弥・祥啓』（集英社、一九七九年）。
- 【図十一】【図十三】『日本画・雨と余情』（埼玉県立近代美術館、一九九〇年）。
- 【図十二】『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』（求龍堂、二〇一七年）。
- 【図十四】【図十五】『今村紫紅展―横浜のいろ』（三溪園保勝会、二〇一三年）。
- 【図十六】 細野正信解説『現代日本絵巻全集十八 東海道五十三次合作絵巻』(尚文社、一九八三年)。
- 【図十八】『自然に遊び、自然に謳う―近代南画展』（群馬県立近代美術館、一九九九年）。

著作権の都合により掲載を省略

著作権の都合により掲載を省略

著作権の都合により掲載を省略

著作権の都合により掲載を省略