

## 堀口捨己の宗達との出会い

—モダニズム受容期における建築と絵画のヴィジョンの交錯

田路 貴浩

### はじめに

堀口捨己(1895[明治28]–1984[昭和54])は近代建築をヨーロッパから日本へ導入した先駆的建築家のひとりである(図1)。戦前の作品としては、大島測候所(1938、図2)、若狭邸(1939、図3)などがあり、戦後は明治大学建築学科教授として、同大学の三つのキャンパスの校舎をほぼすべて手がけた(1955–1965)。それら建築作品の多くは時代を先駆するものであったが、そればかりでなく建築史研究者としても多くの業績を残しとくに茶室研究では同分野のパイオニア的存在となった。研究成果にもとづいて数寄屋建築や茶室の設計も手がけ、天皇陛下の宿泊所としてつくられた「八勝館 御幸の間」(1950、図4)では独自の様式を生み出した。

数寄屋や茶室の研究の背後には、そもそも庭に対する強い関心があったのだろう。のちに、『桂離宮』(毎日新聞社、1952)、『茶の建築と庭』(角川書店、1962)が著わされ、建築家による最初の日本庭園史『庭と空間構成の伝統』(鹿島研究所出版会、1965)が編まれた。自身の建築作品集は『家と庭の空間構成』(鹿島研究所出版会、1974)と題され、建築と庭とを一体的に見る姿勢が表明されている。

このように、堀口はヨーロッパから最新の近代建築を受容しつつ、その一方で伝統的な茶室建築の探求へと向かい、建築における「日本的なもの」を論じたりもした<sup>1</sup>。これら二つは一見すると相容れない歩みであり、その矛盾は近代主義と「日本的なもの」のあいだで葛藤した建築家の代表例として論じられ、いまではそうした見方がすっかり固定してしまっている<sup>2</sup>。ナショナリズムとインターナショナリズムの狭間で矛盾をそのまま表出した建築家というわけである。そうした論調はえてして堀口と国家主義イデオロギーとの接点を見ようとする。しかしながら、先入見を保留して堀口のテキストを吟味し、当時の思想潮流を照らし合わせるなら、むしろロマン主義と伝統との融合をめざした姿が浮かびあがってくる。堀口が西洋近代建築に対峙しながら抱いたヴィジョンとは、国家イデオロギーに彩られた「日本的なもの」などではなく、日本人の民族精神に刻み込まれているとも言える反復する古典の風景だった。

建築と庭が一体的に設計された堀口の最初の代表作に岡田邸がある。昭和

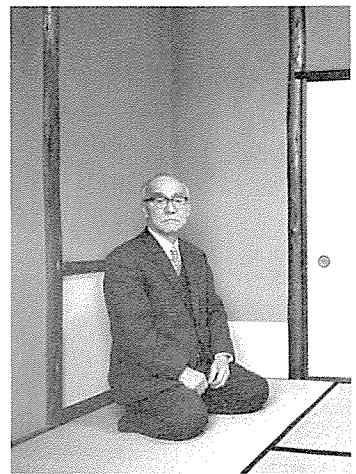


図1 堀口捨己

1 堀口捨己「建築における日本的なもの」『思想』日本精神特輯号、1934年5月号、岩波書店。

2 磯崎新「様式の併立」『新建築』、1976年11月臨時増刊号、新建築社(再録：磯崎新『見立ての手法』鹿島出版会、1990年)。藤岡洋保『『日本的なもの』をめぐる思索』『堀口捨己の「日本」：空間構成による美の世界』所収、彰國社、1996年。



図2 大島測候所

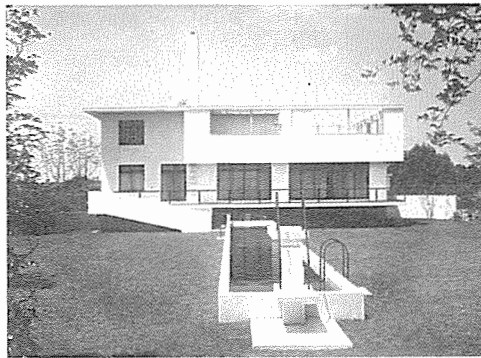


図3 若狭邸

3

堀口捨己『一住宅と其庭園』洪洋社、1936年。

4

生年不詳—寛永17年(1640)頃。桃山時代から江戸時代初期に活躍した画家。大和絵の伝統を継承しつつ、生命力と装飾性が調和した作品を残した。尾形光琳に多大な影響を及ぼし、琳派とよばれる流派が生まれた。

8年(1933)に完成したこの住宅には、堀口みづからのデザインによるさまざまな庭が造られた。その中心をなすのが「秋草の庭」である。建物は取り壊されて現存しないが、その姿は昭和11年(1936)に出版されたこの住宅の写真集『一住宅と其庭園』から知ることができる<sup>3</sup>。これには堀口の解説文も収録されており、そのなかで、この庭が俵屋宗達<sup>4</sup>の「秋草の屏風」に着想をえていることが示されている。

さて、ここでひとつの単純な疑問が生じる。堀口はいったいどこでその屏風を見たのだろうか。堀口が書籍や雑誌で公表した文章を通覧してみたところ、すくなくともこの発言より以前には宗達への言及は見あたらない。この文献が初出だと思われる。堀口が宗達と出会った背景には、大正から昭和初期にかけての宗達再興の潮流があった。堀口の交友関係を調べていくと、この潮流の近傍に堀口がいたことがわかってくる。堀口はおそらくそうした関係から、当時まだ公開されることのなかった「秋草の屏風」を目にすることができたのであろう。興味深いのは、1930年代、堀口はつぎつぎに住宅作品を発表しながら年々進展する西洋近代建築の最先端を追いかけつつ、それと同時に宗達復興の潮流に身を置いていたということである。

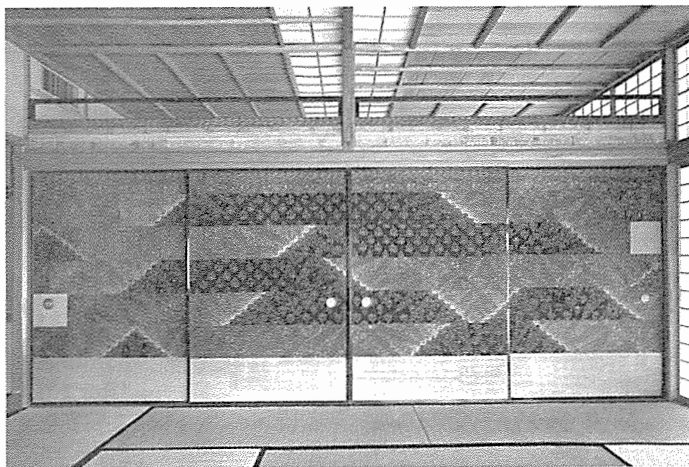


図4 八勝館 御幸の間

以下、絵画のイメージが建築家の庭のイメージに伝播したこのひとつの事例を子細に追跡してみることにする。そこから、通常、合理性、機能主義、機械の美学などとして語られる近代建築を、それとはおおきく異なる見方で受け入れていった堀口の特異なヴィジョンが浮かびあがってくるだろう。近代と宗達、その接点にその後途絶えてしまった近代の別の可能性を予感することができるかもしれない。

## 1. 岡田邸の「秋草の庭」

東京郊外に建てられた岡田邸は木造の和館とコンクリート造の洋館が併存する和洋折衷の建物で、堀口はこれを完全な近代住宅への「過渡期の住宅」と位置づけている<sup>5</sup>。二棟の建物はまったく解け合うことなく対立したまま隣りあっている(図5)。この対立は庭にもそのまま反映され、和館の周囲には日本庭園が、洋館の前面には芝のモダンな庭園が造られた。

堀口は大正15年(1926)にできた二番目の住宅作品「紫烟荘」において、すでに建物の外部に強い関心を示していた。居間の外に庭へまっすぐ突き出したテラスをもうけ、室内と庭をつなげようとし、住戸の周囲には植栽が施されている。しかし、テラスの幾何学的構成が強く目につき、植栽は記号的に配置されているだけであって貧相である。庭に対する知識の浅さは否めない。ところが、岡田邸ではこうした弱点が克服され、建物と庭、幾何学的構成と自然な配置の一体化に巧みに成功している。

岡田邸のおもな庭は建物の南面から西面にかけて造られ、和風とモダンの二つの様式でデザインされた(図6)。日本庭園はおおきく三つの部分からなっている。一つは敷地の北西にある門から玄関、そしてその奥へと続く部分で、そこは木々が植えられ小さな木立になっている。二つ目の部分はさらに

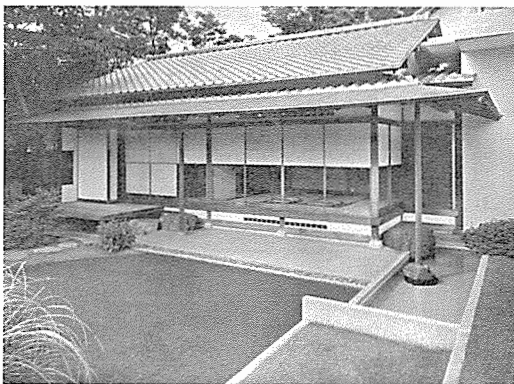


図5 岡田邸 外観(右端がコンクリート造の洋館。左下に秋草の庭が一部見える。)

5

堀口は床座の木造建物を「和館」、それに対して椅子座の鉄筋コンクリート造の建物を「洋館」と呼んでいる。

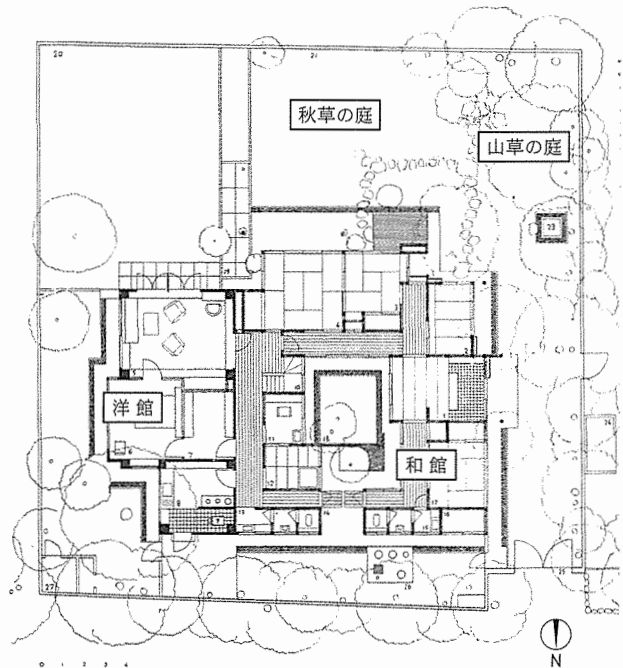


図6 岡田邸 配置図



図7 岡田邸 秋草の庭

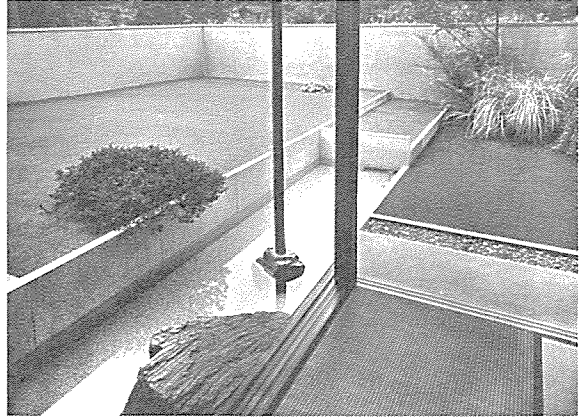


図8 岡田邸 八畳間と庭(左手が芝の庭)

進んだその奥、敷地の南西に置かれたつくばいから四畳半の和室に付属する竹縁にかけてのあたりで、つくばいと竹縁は飛石でつながれ、その周囲にはありふれた山の草が植えられた。堀口はこれを石庭に対して「山草の庭」と呼び、春に色とりどりの小さな花を咲かせる様々な草をすこしずつ散りばめた。三つ目が和館の中心である八畳の間に面した「秋草の庭」である(図7)。二本の立木のあいだに三種類のススキ、二種類のハギ、そしてノギクといった秋草が草むらをつくり、そのあいだに黄色い花をつける灌木が植えられている。写真にはないが、オミナエシとナデシコも加えられる予定だった。草むらの手前の地面には赤い苔が植えられた。秋草の庭の東は二段高くなっていて、その先に平らな芝のテラスが広がっている。このテラスが洋館の庭で、一本の木と一塊の灌木と一束の草が点々と植えられ、その姿を芝のうえにくっきりと浮き立たせている。

庭園の最大の見せ場は、なんといっても秋草の庭と芝のテラスの接合部である(図8)。花崗岩で区切られた矩形の池の真ん中に、庇を支える丸柱が立てられている。写真がよく示しているように、障子を開けた八畳の間と庭は連続的につながり、テラスの芝、庭の赤土と苔、庇の下の砂利と土のたたき、そして和室のタタミなど、さまざまな素材が矩形に縁取られながら池の水面を中心に取り巻いている。そして、それら水平面の幾何学的パターンに垂直の角柱と丸柱、水平のコンクリート塀が重なり合って、幾何学的構成の世界をつくり出している。岡田邸の庭はこのように伝統的な日本庭園とはおおきく異なる独自のものとなっている。

上述のとおり、秋草の庭は俵屋宗達の「秋草の屏風」を見たのをきっかけに思いついたのだという。堀口の言葉を紹介しよう。

「私は曾て宗達の秋草の屏風を見た事があった。それは光琳の四季の草花屏風などと異なってずっと色彩の少ない淡い絵であったが、薄とか萩とか撫子とかが持つ線や点が組合わされた美しさが中心であった。」<sup>6</sup>

宗達の秋草の屏風といわれるものにはいくつかあるが、そのうちのひとつ、出光美術館所蔵の「月に秋草図屏風」(図9)は、一面に金泥で塗られた背景に銀泥<sup>7</sup>で半月が表され、秋草がまばらに散りばめられている。秋草の中心はハギとススキで、それらにキキョウ、オミナエシ、ナデシコが添えられていて、それらは人為的に整形されることなく自然のままに生え育ち、控えめで細やかで可憐でありながら、生命の息吹をかもし出している。

7

金泥、銀泥とは、金銀粉を膠で溶いた泥状の絵具のこと。

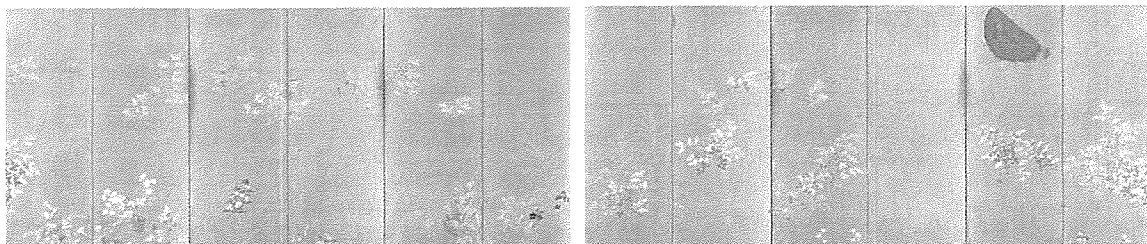


図9 伝・俵屋宗達「月に秋草図の屏風」(出光美術館所蔵)

堀口はこの屏風の美しさに心を打たれ、自然の秋草を観察し、それとの違いについて思案をめぐらせたと言っている。たしかに自然の秋草も美をもつが、周囲には雑然としたものも多くあって屏風ほどには魅力がない。堀口はこの事実に気づき、その原因が屏風という平面にあること、「その平面が平面として植物の美を活かすために絶大な役割を演じていること」<sup>8</sup>を発見する。画面の背景として一面に広がる金泥のたんなる平面こそが、この屏風の魅力の秘密だということである。ただし、その魅力は見る者が平面に山や川を連想することにあるのではなく、「一平面として装飾の効果となって観者に働きかける」<sup>9</sup>ことにあると述べられている。いっさいの意味をそがれ、感覚的效果だけが残された平面が植物の姿を浮き立たせ、見る者を植物の生命へと引き込んでいること、このことを堀口は見いだしていた。そして、堀口はこの屏風の魅力をそのまま直接に庭園に移そうとしたのである。秋草の庭はコンクリートの塀と赤土の地面が背景としての平面を構成している。地面には「金泥の感じのある細かい苔」が生えていて、そこに宗達の屏風と同じ植物が植えられた。抽象的平面を背景に浮かびあがる自然のあるがままの姿。それによってまなざしは生命へと差し向けられる。秋草の庭はこのように写生と抽象が融合する象徴的装飾として構想されたのである。

8

堀口捨己『一住宅と其庭園』、P.9。

9

同書、P.9。

## 2. 光琳から宗達へ

### 1) 光琳

さて、ここから堀口がどこで宗達の屏風を見たのかを探っていくことにする。まず明治期の日本画の動向を概観してみよう。

明治維新後の日本画の革新運動は、狩野派を範とするフェノロサと岡倉覚三の主導によってはじまり、光琳を代表とする琳派の再評価へと転換していく<sup>10</sup>。琳派の一人として括られてしまっていた宗達に注目が集まるのは大正期に入ってからである。

西洋では19世紀中頃から日本の美術品に対する関心が高まり、ジャポニスムと呼ばれる潮流が生まれていったことはよく知られるとおりである。光琳もこのなかで注目されることになった。美術雑誌の編集社であり、日本美術品のコレクターでもあったルイ・ゴンスは二巻の大著“L'art japonais(日本美術)”<sup>11</sup>を著しているが、これはフランス語で書かれた最初の体系的日本美術研究書として知られている。光琳はこのなかで取りあげられており、「装飾芸術」「印象主義」として賞賛されている。日本ではじめて編纂された美術史書は、明治33年(1900)のパリ万国博覧会への参加にあたって刊行された『稿本日本帝国美術略史』<sup>12</sup>であるが、ここでも光琳は評価を得ている。

日本最初の美術学校である東京美術学校はフェノロサと岡倉覚三らを中心に創立準備が進められ、明治22年(1889)に開校した<sup>13</sup>。これより先に設立されていた工学校付属美術学校は西洋絵画を中心としていたが、これに対する批判が強まり、明治16年(1883)に廃止に至る。代わって伝統的な日本美術の復興を基本方針に東京美術学校が創設され、日本画を中心とした学科が編成された。当時は、明治維新後続いた欧化政策の反省として国粹主義的な思想が高揚しつつあった時代であり、美術学校はこうした時流のなかで設立されたのであった。開校の翌年、岡倉は若くして校長に就任する。フェノロサはヘーゲル的な芸術観、理想主義をもっていたが、岡倉はそれを受け継ぎ、教授に就いた作家たちを主導していった。フェノロサは狩野派に精神主義的理想主義を見いだしており、岡倉も同じ理念で初期の美術学校を指導したのである。

ところが、西洋芸術導入の巻き返しが強まり、ついに明治31年(1898)、岡倉は美術学校長の辞職へと追い込まれてしまった。こうした事態に反発した教授たちは岡倉に同調し、いっせいに辞職してしまう。同年、彼らはただちに東京谷中初音町に日本美術院を設立し、新たな再出発を期した。美術院は日本画、彫刻、工芸の各伝統分野で構成され、研究部、制作部、展覧部が設置され、機関誌として『日本美術』を発行した。美術院からは横山大観、下村観山、菱田早春らが育っていくことになるが、明治40年には財政上の問題で活動停止へと追い込まれてしまった。

10

以下、当時の光琳評価については、古田亮『俵屋宗達 琳派の祖の真実』平凡社新書、2010年を参照。

11

Louis Gonse, *L'art japonais*, tome 1.2, A. Quantin, 1883.

12

農商務省編『稿本日本帝国美術略史』国華社、1901年。

13

以下、岡倉の活動については、木下長宏『岡倉天心』ミネルヴァ書房、2005年を参照。

ところで、岡倉は東京美術学校を辞職する前頃から、洋画の方法を日本画に取り入れようとしていた。明治29、30年には「空気」「光」を描く外光派の技法を日本画に取り入れようとしたといわれる<sup>14</sup>。その際、岡倉が参照したのが光琳であった。洋画との折衷を進めるなかで、岡倉は「画と模様との区別」をなくす光琳に日本美術の特質を見だし、そこに日本的なものを担保する可能性を期待した。

岡倉のこのような変調から朦朧体と呼ばれる作品群が生まれてくる。明治33年(1900)4月、日本美術院は第八回日本絵画協会共進会を開催した。そこに出品された横山大観の「瀑布」、下村観山の「寒梅」が批評家によって「朦朧体」あるいは「縹緲体」と形容された。朦朧体というのは、日本画の伝統である線描を用いない没線彩画にもとづく画風を指していた。横山大観、下村観山、菱田早春らは、洋画における外光派の影響を受けつつ、岡倉の指導に沿って、絵具をつけない空<sup>から</sup>刷毛によるぼかしを使い、空気や光の描写を試みていった。しかし、こうした作品は西洋画と日本画の折衷としての批判を受けることにもなったのである。「朦朧体」というレッテルはそういう否定的意味で広まっていった。こうしたなか、明治36年(1903)に『光琳派画集』(全五冊)<sup>15</sup>の刊行が開始され、琳派再評価が広まっていった。

## 2) 宗達へ

同じ明治36年(1903)、岡倉は“The Ideals of the East”<sup>16</sup>をロンドンで刊行している。ところが、意外にも岡倉はこの本のなかで光琳よりも宗達を高く評価している。「深い意味を蔵して際立っている唯一の流派は、宗達と光琳のそれである。…時代の本能に忠実に、かれらは豊かな彩色のなかに自己を表現した。かれらは、以前の色彩派の人々がしたように、色を線としてよりはむしろ広がりとして扱い、簡素な淡彩をもってきわめて豊かな効果を生み出すのが常であった。宗達は中でももっともよく足利時代の精神をその純粋な形で示しており、他方、光琳の方は、他ならぬ彼の円熟のために、形式主義と気取りに堕した」<sup>17</sup>。それまで琳派として括られていた宗達到に独立した高い評価が明確に与えられ、光琳はむしろその墮落と捉えられている。とはいえ西洋近代を日本の伝統の中に探し出すという姿勢から、宗達、光琳、いずれも当時の最新潮流であったフランス印象派のさきがけとして位置づけられてもいる。

ところで、岡倉の指導のもとにあった若手日本画家たちを経済的にサポートしたのは原三溪であったことが知られている。原三溪はもともと古美術品の蒐集に熱心だったが、明治32年(1899)に日本美術院の名誉賛助会員となり、岡倉からの要請で日本美術院の画家たちと交流するようになっていく。そのなかには下村観山、安田靉彦、小林古徑、前田青邨ら若手画家たちも含まれており、その後、明治30年代半ばからは、彼らの作品の購入を積極的に進めて

14

細野正信「前期日本美術院」『日本美術院百年史』三巻上、1990年。

15

田島志一編『光琳派画集』全5冊、審美書院、1903-1906年。玉蟲敏子はこの年を光琳再評価の画期としている(玉蟲敏子「『光琳観』の変遷 1815-1915」東京文化財研究所美術部編『美術研究』第371号、1999年、pp.34-35)。

16

Kakuzo Okakura, *The ideals of the East, with special reference to the art of Japan*, John Murray, 1903 (岡倉天心『東洋の理想』講談社学術文庫、1986年)。

17

岡倉天心『東洋の理想』、pp.169-170。

18

三上美和「原三溪の美術蒐集記録『美術品買入覚』に見る古美術収集品の変遷とその背景」『哲学会誌』28号、学習院大学、2004年、pp.23-46。

19

三上美和「日本近代美術の蒐集家一原三溪の美術蒐集記録『美術品買入覚』に見る近代美術コレクションについて一」『学習院大学人文科学論集』12号、学習院大学、2003年、pp.1-39。

20

日本美術協会は明治20年(1887)に有栖川宮熾仁親王を総裁として設立され、現在に至っている。前身は竜池会という。これは明治11年(1878)に、佐野常民、河瀬秀治、九鬼隆一らが革新派の鑑画会などに対抗し、伝統美術を保存することを目的に設立された。

21

日本美術協会編『宗達画集』審美書院、1913年。掲載作品は27点で、四季草花圖屏風一雙、四季草花圖屏風一帖を収録している。しかし、「秋草の屏風」に相当すると思われるものはない。

いった。また、三溪は茶会を開催しては蒐集した古美術品を客人とともに鑑賞したという。

三溪がみずから記録した購入品の台帳が近年公開されており、研究者の調査によってその蒐集の詳細が明らかにされている<sup>18</sup>。三溪の古美術蒐集は明治20年代に始まるが、最初は文人趣味から煎茶関係の道具などが蒐集され、明治30年代には光悦の茶碗が継続して購入された。茶の湯への傾倒は琳派作品の蒐集へと繋がり、光悦、宗達、光琳らの作品が購入されることになる。明治末期には仏教関係の古美術も増えている。台帳に記載されているこれら購入品は四千百点あまりにのぼり、そのなかには宗達の作品8点が含まれている。しかし「秋草の屏風」は見あたらない。

三溪は若手画家たちの作品を購入しただけでなく、彼らを自宅に招いて蒐集した古美術品とともに鑑賞した<sup>19</sup>。下村観山、安田靉彦、今村紫紅、小林古径、前田青邨らと夜を徹して論じあったという。おそらくそこで琳派の作品も鑑賞に供されたことだろう。こうして三溪は彼らを経済的に支援するだけでなく、その作品内容にも深く影響をおよぼしていった。明治末期には活動を停止していた日本美術院は、岡倉の逝去の翌年、大正3年(1914)に再出発をはたしたが、その際、彼ら若手画家たちによって美術院に大和絵の作風が持ち込まれていった。

こうした動きとほぼ時を同じくして、ひとつの展覧会が開かれている。大正2年(1913)に日本美術協会<sup>20</sup>が開催した「宗達作品展覧会」である。会期は4月25日から同月末までのわずかであったにも関わらず、ひじょうに大きな反響をよんだ。同年、日本美術協会は『宗達画集』<sup>21</sup>も刊行している。これに続き大正から昭和初期にかけて宗達作品集が立て続けに刊行され、宗達への関心が一気に高まることになる。刊行された作品集はおおよそ以下のとおりである。

- 1915 大正4 木村久次編輯『俵屋宗達』宗達會
- 1917 大正6 春山武松『宗達と光琳』(美術叢書)、美術叢書刊行會
- 1920 大正9 『俵屋宗達』、新古画粋社
- 1922 大正11 吉浦松宇編『宗達筆扇面流図屏風写真集』第1.2集、關美会
- 1923 大正12 『宗達光琳扇面画集』、出版元不明  
『光悦色紙宗達繪六曲屏風』芸術資料刊行會  
扇面畫集刊行會編輯『宗達光琳扇面畫集』洪洋社
- 1926 大正15 吉浦松宇選『宗達光琳扇面畫集』洪洋社
- 1927 昭和2 後藤博山編『俵屋宗達画集』平安精華社
- 1932 昭和7 田中親美編『宗達筆伊勢物語』尚古会  
梶治朗編『伊勢物語』尚古会
- 1933 昭和8 『時代屏風浮世絵琳派展覧会』山中商会



大正2年の展覧会を機に宗達の墓が金沢にあることがわかり、その護持のために設立されたのが宗達會である。宗達會による上記大正4年の刊行物は、宗達に関する論考と作品目録からなる小冊子で、大正2年の宗達作品展覧会に出典された作品に加え、展示されなかった他の作品も広くリスト化されている。屏風について見ていくと、「草花圖」あるいは「四季草花圖」と題するものは多数あるが、「秋草圖」とされる屏風は、石川の平井小太郎氏が所蔵する六曲屏風半双の一点のみである。残念ながら、筆者は現在のところこの所蔵者を把握できていない。

「秋草の屏風」は宗達会目録の後に刊行された上記の他の作品集にも収録されていない。宗達会目録には図版がないから、当時、「秋草の屏風」を印刷物によって知ることはできなかったことになる。したがって大正期に宗達再評価が進んだにもかかわらず、「秋草の屏風」は一般にはほとんど知られていなかったことになる。堀口はいったいどこで、どの「秋草の屏風」を見たのだろうか。

### 3. 堀口と宗達

堀口と三溪のあいだには茶の湯を介した親交があった。堀口自身、『茶道雑誌』への寄稿文で、三溪の茶会にたびたび招かれたことを回想しており、和辻哲郎夫妻、および哲学者谷川徹三らとともに招かれた茶会でのエピソードを披露している<sup>22</sup>。ちなみにこの茶会は三溪が他界する2年前、昭和12年(1937)のことだった<sup>23</sup>。それにしても、堀口は親ほど年の離れた三溪とどうして知り合うことができたのだろうか。鍵をにぎるのはひとりの画家である。

堀口捨己研究の第一人者である藤岡洋保は、堀口の思想形成や作品実現に重要な役割を果たした人物としてまず前田青邨を挙げている<sup>24</sup>。藤岡の調査によれば、堀口と青邨は同じ岐阜県人としてつながりがあり、しかもそれはかなり親密なものであった。堀口は前田夫妻の勧めで、同門の画家鈴木湖春の娘と結婚しているのである。また、青邨は堀口の絵画鑑賞眼を高く評価していた。

堀口の結婚は関東大震災が発生した年、大正12年(1923)である。青邨は大正元年(1912)、安田靉彦、小林古径とともに三溪園での古美術鑑賞会に招かれており、この頃から大震災まで三溪のもとに集っていた。青邨が三溪宅に通っていた時期と、堀口が青邨から同門の画家の娘を紹介された時期とがちょうど重なっている。そのうえ三溪も岐阜の生まれであった。これらを合わせるなら、青邨が堀口を三溪に引き合わせた可能性は十分に考えられる。

ところで山根有三によれば、原は「金銀泥月に秋草図下絵和歌巻」(現・出光美術館蔵)をかつて所蔵していたという<sup>25</sup>。はたして堀口はこの「月に秋草図下絵和歌巻」を鑑賞する機会に招かれただろうか。そして、三溪宅でくだんの「秋草の屏風」を見ただろうか。

22

堀口捨己「茶人随想—原三溪先生」『茶道雑誌』、1971年11月。

23

三溪園保勝会編『原三溪翁伝』思文閣出版、2009年、p.719。

24

藤岡洋保『表現者・堀口捨己—総合芸術の探求—』中央公論美術出版、2009年、p.206。

25

山根有三『宗達研究2』中央公論美術出版、2006年、p.147。これは上掲の三上による原三溪「美術品買入覚」の調査結果には含まれていない。

「草花図屏風」あるいは「四季草花図屏風」と呼ばれるものを除くと、宗達あるいは宗達工房の作品といわれる「秋草図屏風」は現在三点が知られる。出光美術館所蔵品、メトロポリタン美術館所蔵品、京都・奈良屋記念杉本家保存会所蔵品である。このうち出光本、メトロポリタン本は「月に秋草図屏風」、杉本本は「秋草図屏風」とされている。上述の平井小太郎氏所蔵の屏風は所在があまり明らかでない。

26

田中一松「宗達をめぐる二三の問題——新出作品の紹介を中心として——」『絵画史論集上』中央公論美術出版、1985年。

27

同書、pp.354-355。

28

同書、p.357。

出光本については、田中一松が1959年7月22日に美術研究所（現・東京国立文化財研究所）の研究会で、檜楓図屏風とともに新出作品としてはじめて公開し、分析考察を報告している<sup>26</sup>。この屏風が公にされたのはこの時がはじめてということになる。田中が述べるところによると、氏が初めてこの屏風を見たのは1957年2月のことで、当時の所蔵者の話では、この屏風は第二次大戦後に滋賀県長浜から出たという伝えであるが疑わしく、京都の素封家に伝世したのを、画商が入手して戦後に売却し、点々として現在に至ったものと考えられるという<sup>27</sup>。また、以前に「山岡」という人物が所蔵していたとも述べられている<sup>28</sup>。しかし、この山岡氏とは誰のことであるかは現在の所蔵者も把握していない。いずれにせよ、出光本が三溪の手元にあったという情報は見あたらない。

29

同書、pp.355-356。

メトロポリタン本についても田中はその旧蔵者に言及していて、この屏風をはじめて見たのは昭和14年4月、東京の兼松氏という人物の自宅であること、当時は武蔵野屏風と呼ばれていたこと、そして「その後長らく小林氏の秘蔵」となっていたことを明らかにしている<sup>29</sup>。堀口が「秋草の屏風」を見たと言ったのは昭和11年であり、田中が見た時期からわずか3年遡るだけである。当時「武蔵野屏風」と呼ばれていたものを、堀口が「秋草の屏風」と記したとは考えがたい。

杉本本については、筆者が杉本家のご家族に確かめたところ、展覧会で出展したのは2008年開催の「対決・巨匠たちの日本美術」展がはじめてであり、堀口と杉本家との関わりについては、そのような伝聞はないとのことであった。このように三点いずれについても三溪あるいは堀口との接点を見いだすことはできない。

そこで、絵の内容から推察してみることにする。堀口は自分が見た秋草図屏風を次のように描写していた。「それは光琳の四季の草花屏風などと異なっずずっと色彩の少ない淡い絵であったが、薄とか萩とか撫子とかが持つ線や点が組合わされた美しさが中心であった」。三点の屏風を比較するならば、「ずっと色彩の少ない淡い絵」という形容がもっともふさわしいのは出光本であろう。もちろん光琳の四季草花屏風と相対させると、いずれの三点にもこの表現はあてはまる。しかし、メトロポリタン本、杉本本の二点は秋草の色とりどりの鮮やかさが際立っていて、それ自体を見るかぎり「色彩の少ない淡い絵」という表現は自然な形容とは思えない。はたして堀口が見たのは出光本なのだろうか。

結局いまのところ、これ以上の手がかりは得られなかった。堀口がどの「秋草図屏風」を見たのかを確定することはできないが、宗達を見る機会を得たとすれば、おそらく前田青邨そして原三溪との友好関係のなかでのことであろう。それは三溪が主催した若手画家たちとの古美術品鑑賞会、あるいは蒐集品が披露された茶会でのことだったのだろうか。

#### 4. 宗達と桂離宮

日本美術史の碩学のひとり源豊宗は近代日本絵画を次のように大胆に総括している<sup>30</sup>。

明治様式：狩野派のリリシズムあるいは精神主義

新明治様式：大和絵によるロマンチシズム、情趣主義（日清戦争前後から）

大正様式：縹緲性、大和絵の新解釈

昭和様式：知性的で明晰な造形主義、新古典主義

源はこのように総括しつつ、宗達は直感的感覺的、昭和様式は知的理性的という違いがあるにしても、昭和の造形主義に与えた宗達の影響を指摘している。大和絵という伝統の新解釈を試みたこの古典主義は、日本民族の根本的な造形主義、装飾主義に通じていたのであり、大正末期からの宗達の発見と装飾主義の勃興はパラレルの現象であったというのである。「日本民族の芸術精神は本質的に情趣主義と装飾主義なのです。それだから古典的精神の勃興した昭和時代に、その古典的本質としての造形性が、装飾的性格において展開したのは自然なことだったといえると思います」<sup>31</sup>。

大正後期から昭和初期にかけて、西洋近代の理性的造形性が日本画に浸透していく過程で、大和絵が古典として浮上し、なかでも宗達が評価されることになる。宗達の表現には写実の簡略化による生命感の象徴、背景の平面化による奥行の暗示などが感じられる。近代的な幾何学的構成が装飾的な象徴的表現として受容された形跡が、すくなくとも日本画の革新運動のなかに認められるという。はたして建築はどうだったのだろうか。

図8に示した岡田邸の家と庭の幾何学的な構成をもう一度思い出してみたい。垂直と水平の要素がバウハウス風のアクソノメトリック図のように画面を構成している。幾何学的構築性の強い表現である。そのすぐ隣で、白い壁と赤土がかたちづくる平面を背景として秋草が浮きあがる。宗達のヴィジョンはかくもみごとに近代建築に翻案されたと言えるのではないだろうか。

岡田邸が完成した昭和8年(1933)、ドイツの建築家ブルーノ・タウトが日本に到着している。タウトはその翌日、ただちに桂離宮を訪れた。この見学から

30

源豊宗『日本美術の流れ』新思案社、2006年、第9、10章。

31

同書、p.314。

タウトは桂のなかにモダニズムの曙光を見だし、日本の近代建築家をおおいに鼓舞することになる。桂離宮の装飾を配した単純な幾何学的構成は近代建築の原理を先取りしているというわけである。このエピソードは日本の伝統と近代建築との親近性を指摘したものとして人口に膾炙されているが、ここで新たに考え直してみるべきなのは、タウトに桂訪問を勧めた人物がじつは堀口であったという事実である。

タウトを桂離宮に案内したのはウィーン帰りの建築家上野伊三郎であったが、藤岡の調査は、桂離宮に行くことを上野に助言したのが堀口であったことを突きとめている。しかも堀口は当時すでに何度も桂離宮を訪れていたという<sup>32</sup>。八条宮家によって桂離宮が造営された慶長から寛永期は宗達が活躍した時代でもある。八条宮家も宗達も王朝文化の復古をめざした寛永文化の中心人物であり、堀口は彼らの文化的創造活動に興味をもっていたことになる。昭和初期は桂離宮に関する研究が進展した時期でもあった。その代表的研究者のひとりである外山英策は、桂離宮が源氏物語に想を得ながら造営されたという解釈を発表している<sup>33</sup>。宗達をとおした大和絵再興の思潮が、当時の桂離宮解釈にも波及したといえれば憶測にすぎないだろうか。

32

藤岡洋保『表現者・堀口捨己』、pp.88-89。

33

外山英策「桂離宮の傳統的庭園論を排す(一)~(四)」『國華』、1927年11月号~1928年3月号。

## おわりに

一建築家の庭園デザインとそれに影響したひとつの絵画作品の関係を詮索してきたが、古典復興をめざした寛永文化の伝統が西洋の近代絵画あるいは近代建築を吸収するための受け皿として、一定の作家や文化人のあいだに共有されていた様子がしだいに浮かびあがってきた。通常、抽象性、幾何学的構築性、機能性などが西洋近代の理念として語られているが、この時代を先導した人々の一部は、幾何学性のなかに装飾性を見だし、それによって抒情的な縹緲性を表現しようとしていたのである。西洋モダニズムの理性的で原理主義的なたがをしなやかに緩め、感覚的に情緒化してしまうところに、日本人の精神に刻み込まれたある志向性を看とることもできるだろう。もし近代を超克しようとするなら、この地点に立ち戻って再出発するしかないように思えてならない。

## 図版出展

図1：『堀口捨己の「日本」』、1997年

図2-4：堀口捨己『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』、1965年

図5-8：堀口捨己『一住宅と其庭園』、1936年

図9：出光美術館編『琳派芸術—光悦・宗達から江戸琳派』、2011年