

横山大観筆「柳蔭」

序章 横山大観筆「柳蔭」についての先行研究

と問題提起

横山大観筆「柳蔭」(東京国立博物館蔵)【図版一】は、大正二年(一九一三)に描かれたとされる絹本金地着色の六曲一双屏風で、各縦一九一・八×横五四六・八cmの大きな作品である。私はこの作品を実際に見てその柳の樹の描かれ方に惹かれ研究してみようと考えた。大観作品の先行研究において、この「柳蔭」には図録等の解説はあるが「柳蔭」を中心に考察した論文は無い^①。そしてその多くに「いかにものどかな風景である」^②、「大陸ののんびりした真昼の情景である」^③と解説されている。確かに色彩の美

しさや木の下に眠っているように見える童子からはそのような穏やかさが感じられる。

しかし、制作が想定される大正二年(一九一三)、大観自身の心境はのどかでのんびりとしたものとは程遠いものだった。大正二年は大観が恩師と語る岡倉天心が亡くなった年でもあるのだ。さらにその前の明治四十四年(一九一〇)には親友である菱田春草も亡くなっている。

「柳蔭」の制作年代は月日まで正確にはわかっていないが、いくつかの資料からある程度推測できる。「大観画談」には「岡倉先生がお亡くなりになり、五浦にのこっていた下村君も五浦を引きあげ、横浜の原さんの邸内に住むようになりました。その頃、私も原さんからしきりにお誘いを受

矢吹 隆裕

け、盛んに横浜に來いというものですから、お訪ねして一ヶ月も泊っていたことがありますが」という記述がある(4)。また「柳蔭」が大正二年に大観が三溪園に一ヶ月滞在して制作した作品であるということも分かっている(5)。この二つの記述をもとにするならば天心が亡くなった後に三溪園で描かれたと推測できるのである。

つまり、大観が生涯恩師として尊敬していた天心の死後にこの「柳蔭」は描かれたと考えられるのだ。さらに、天心の一周忌に間に合わせ、日本美術院を再興させようとしていた時期に描かれていたことも重要である。「柳蔭」は裝飾的な美しさや華やかさが画面全体からあふれる、絹本金地の上に緑青や群青や胡粉を使った贅沢な作品である。一見すると中国ののんびりした情景を描いた作品に見えるが、そこにはそれだけではない大観の天心に対する追悼の思いもこの作品に込められているのではないか。

そこで、第一章では「柳蔭」が描かれた時代背景、第二章ではその画題について論じ、それらを基にして第三章で描かれた画面から「柳蔭」を読み解いていく。

第一章 「柳蔭」が描かれた大正二年を中心とする作者の心情

大観の画業を概観すると、明治三十年代は輪郭線を用いないで色彩だけで描こうとする、没骨色彩のいわゆる朦朧体の試みが悪評で、邪道などと非難されていたが、明治四十年(一九〇七)の文部省美術展覧会(以下文展)の創設以降大観の作品展に再び注目が集まり始めた。

「流燈」、「山路」などの展覧作品で高い評価を得る中で、明治四十五年(一九一二)の第六回文展に出席した「瀟湘八景」は、大観にしか描けない新しい瀟湘八景であると絶賛される(6)。ここにおいて大観は美術界での地位を徐々に確かなものにしつつあった。

そして、同じ明治四十五年に「五柳先生」(図版二)、大正二年(一九一三)には「松並木」(図版六)、「柳蔭」と作品を描いていく。朦朧体と揶揄された時期を乗り越え五浦への都落ちにも耐え忍び、一身に画業に打ち込んだ成果が徐々に実を結び、新しい大観作品として花ひらいていった時期だ。

しかし、この明治四十年代頃から大正初期にかけて大観の身の回りは決して華やかなものでは無かった。この当時

を振り返って大観は「悲愁の十二年」と言っている。

詳しくこの頃を見ていくと、明治三十五年（一九〇二）一月十七日に第一の妻文子が亡くなり、明治三十七年（一九〇四）十二月六日に弟の治楼、明治三十八年（一九〇五）四月三十日に娘の初音、明治四十年（一九〇七）四月十一日に父の捨彦、明治四十三年（一九一〇）九月三十日に妹のなつ子、明治四十四年（一九一一）九月十六日に親友の菱田春草、大正二年（一九一三）一月二十八日に第二の妻直子、そして同年九月二日に岡倉天心が亡くなっている。相次いで親しい人を亡くしていった大観にとって、この時期はまさに悲しみの連続であったのだ。

このように明治四十年代頃から大正初期にかけて、画壇における評価は徐々に認められつつあった中、大観自身は悲しみにひたすら耐えなければ成らない時期であったと分かる。そして、このような状況で大正二年に描かれた作品が今回中心として取り上げる「柳蔭」なのだ。

第二章 「柳蔭」の画題を確認する

まず「柳蔭」の画題を確認する。柳の下に主人を待つ童子が描かれそのそばで驢馬が佇む。さらに、家の中には主

人であろう男が友人と話している。これらの場面が伝周文筆「四季山水図屏風」【図版三】と類似することはすでに指摘されている⁷⁾。さらに細野正信氏は「柳蔭」にみられる柳が「五柳先生」に描かれた柳の発展したものとの見解を述べている⁸⁾。

「五柳先生」は明治四十五年（一九一二）四月の菱田春草追悼展の出展作だ。五柳先生とは中国東晋の詩人陶淵明（三六五〜四二七）のことで、庭に五本の柳を植え五柳と号したところからその名が来ている。「帰去来辞」が有名で自ら貧しい生活を受け容れ靖節先生と慕われ、ここから陶淵明を描く作品には陶靖節と題するものも多い。

「五柳先生」は、陶淵明とその付き人である童子、そして五柳の号の由来になった柳を描くことよって画面が構成されている。この主人と童子と柳の組み合わせは「四季山水図屏風」、「柳蔭」の人物の組み合わせとも一致する。「五柳先生」と「柳蔭」との制作年代がほぼ同じことから見ても「柳蔭」の画題もまた陶淵明に求められると言えるだろう。ここで注目されるのが、「五柳先生」ではまだ画面の一要素だった柳が、「柳蔭」において画面の中心として描かれていることである。これについては後述する。

「五柳先生」において春草に対する追悼の意を表した大

観であるが、天心への追悼を明確に表す作品はこれまで言及されたことが無い。しかしながら「柳蔭」の様々な要素に目を向けてみれば、「柳蔭」の制作の意図が少なからず浮かび上がってくる。それは、この作品が天心がなくなつた直後に描かれた点、さらに天心の追悼をしつかりと表す作品がこの時期の大観作品に無い点、そしてその画題が春草の追悼展に大展された「五柳先生」と共通している点などであり、「柳蔭」が天心の追悼を表した作品であると読み取ることができるのである。

第三章 「柳蔭」を読み解く

第一節 「柳蔭」と「五柳先生」との類似点と相違点

横山大観筆「柳蔭」を読み解く上で重要な作品として「五柳先生」を挙げる。

この二つの作品は陶淵明というモチーフを共有し、制作年代もほとんど変わらない。さらに、この「柳蔭」に描かれている画面を覆う柳は「五柳先生」に描かれる柳の発達したものと考えられ、柳を描き陶淵明と童子を組み合わせて描くところに描写の違いはあるが、類似性があると指摘

できる。

そして、何より「五柳先生」が菱田春草追悼展の大展であったことは重要である。この作品と「柳蔭」に多くの共通点があることは、「柳蔭」が天心の追悼のための作品であるという推論を導く。

両者の関係をさらに検討するために改めて二つの作品を比べる。まず、類似点はどちらも金屏風で柳の幹の表現にたらし込みがあることだ。これはこの時期に流行していた琳派の影響と考えられる。第三回文展に大展された菱田春草の「落葉」が、記念碑的な琳派作品としてこの当時絶賛されていた。またこの時期、光琳画で直ちに想起されるものの一つに東京芸術大学蔵の「槇楓図屏風」があり、宗達を模した作品として知られていた。

このような中で大観は次第に琳派風の作品を描いていく。そして大観だけではなく、大正期は空前の琳派ブームになっていたと考えられる。実際、金屏風などに描かれた大観以外の琳派風の作品として、例えば下村観山の「鶴屏風」が挙げられる。

実際に「柳蔭」制作後の大正期において、大観は大正五年（一九一六）に「作右衛門の家」を描き、大正六年（一九一七）には「秋色」、大正七年（一九一八）には「千与四

朗、大正九年（一九二〇）には「柿紅葉」を描いている。いずれも大正期の大観が琳派に傾倒していたことが見て取れる作品である。

次に二つの作品の相違点を見て行く。「柳蔭」は柳の葉が屏風全体を覆っているのに対して、「五柳先生」の柳の葉は画面には殆ど描かれない。さらに「柳蔭」には橋と川が描かれているのに対して「五柳先生」は人物と柳以外は何も描かれていない。そして人物の描かれ方を見るならば「柳蔭」の人物はとても小さいのに対して、「五柳先生」の方はより大きく写実的に描かれている。「五柳先生」においてはこの写実的に描かれた五柳先生その人が、屏風の中心として描かれているのだ。

屏風全体から比べてみても「五柳先生」は図様の数が少なく余白も多いことから寂しい印象を抱かせるのに対して、「柳蔭」は金地と緑青と群青の色が映え、華やかな画面をつくっている。描かれたモチーフについては多くを共有しながらも、二つの作品の描かれ方にはたくさん違いがある。次節ではそれらを一つ一つ検討し「柳蔭」を読み解く。

第二節 柳の樹の描かれ方から見る

〈一〉柳の葉からの考察

「柳蔭」と「五柳先生」の違いは先にも述べたが、そのひとつが、屏風の中心となるモチーフが異なることである。「柳蔭」は柳が屏風の全面に生い茂っているのに対して、「五柳先生」の柳は人物と同じほどの存在感しかない。従って「五柳先生」の中心は、陶淵明その人と見る事ができ、「柳蔭」の中心は柳にあると考えられる。

では「柳蔭」のこの圧倒的な存在感をもつ柳の葉はどこから生まれたのか。私は水墨画から着想を得た描法と考える。緑色の線の濃淡だけで描かれるこの柳の葉は、色彩を墨に変えれば、水墨画にみられる墨の濃淡による表現技法に通うのではないか。

「柳蔭」が描かれた大正二年（一九一三）の直後、大正四年（一九一五）に「竹雨」【図版四】という作品が描かれる。雨の降る竹林を描いた作品で、水墨のみで描かれ湿潤な空気の様子を墨の濃淡だけで表現した作品だ。このような表現は、大正元年（一九一三）に描かれた「瀟湘八景」内の「瀟湘夜雨」にも見られる。「瀟湘夜雨」と「竹雨」はそれぞれ墨による濃淡を用いて描かれ、「柳蔭」の緑色の濃淡で描く用法との類似性を感じる。そしてそれらの葉はすべ

て没骨法で描かれているのだ。

しかし、ここで一つ注意したいのが大きさの問題だ。「柳蔭」は先述したように各縦一九一・八×横五四六・八cmと巨大な屏風である。描法について比較する際は、そのサイズが条件として欠かせない。図版の上で似ているも作品の大きさが余りにも異なっていれば、描法が似ているとは言えないからだ。この点を留意しながらも一度「瀟湘夜雨」と「竹雨」を見ていく。屏風の作品ではなく掛幅である点が異なり、また「瀟湘夜雨」については縦一一四・四cmと「柳蔭」に対して小さい画面だが、「竹雨」は縦一六八・一cmと「柳蔭」とそれほど変わらない大きさである。したがって少なくとも「竹雨」と「柳蔭」の描法の類似性は指摘できる。

ところで、湿気を帯びた情景を描くことは大観初期の明治二十九年（一八九六）に描かれた「寂静」からすでに行われており、明治三十一年（一八九八）に描かれた「四季の雨」などの連作にもその傾向が見られる。これらの作品にはまだ輪郭線が描かれているが、その表現からは湿潤な様子が見て取れる。この「四季の雨」は、天心の「空気を描く工夫はないか」との問いに答えた実践作とされている⁹⁾。そういう要求に応えるべく、大観らが生み出すこ

ととなる朦朧体を、確かにこの画は予見している。「四季の雨」は各縦四一・五×横六九・五cmと小さい作品であるが、「竹雨」の竹林自体の墨の濃淡は、「四季の雨」に見られるものと指摘する先行研究があり¹⁰⁾、画面の大きさは異なるが、その表現については共通性が認められる。

つまり、「竹雨」に見られる墨の濃淡表現は、多少の描法の違いはあっても、大観初期の「寂静」「四季の雨」から「柳蔭」をはさみ「竹雨」まで繋がっているとと言えるのだ。このように、大観芸術の根底に明治二十九年（一八九六）の「寂静」から大正まで流れていたものは何かと考えると、若き日の大観の古画研究にその手がかりがあると言える。

大観の古画研究は並々ならぬもので、その一つに牧谿筆「観音猿鶴図」の学習がある。牧谿は中国南宋から元時代（十三世紀後半）の画僧で、その作品は、水墨画の一つの規範であった。また宋代の山水画家たちは、四時変化する自然の気象に実に敏感であった。

牧谿筆「観音猿鶴図」を大観は明治二十八年（一八九五）に模写している。その中の一つ「鶴図」【図版五】の画面左端から伸びる竹林は、今まで見てきたような墨の濃淡だけで描かれている。作品の大きさも縦一七三・一cmと大きく、

類似性が確認できる。

以上のことから「柳蔭」に描かれた柳の表現は、色彩による表現を主とする絵画からのものではなく、伝統的な水墨画の表現から大観が着想を得て、その後の作品で培った濃淡による表現技法を使い、実験的に色彩のもとでそれを描いた作品であると考えられるのだ。

実際に、「柳蔭」制作後の大正時代の大観は琳派的な色彩画と同時に水墨画の傑作も平行して描いている。主な作品としては先述の「竹雨」はもちろんのこと、大正六年（一九一七）に描かれた「雲去来」、大正八年（一九一九）に描かれた「山窓無月」、そして大正十二年（一九二三）に描かれた「生々流転」などが挙げられる。

このように、水墨画にみられる墨の濃淡の表現が「柳蔭」において、琳派的で装飾的な色彩の上で共に用いられていると考えられるのだ。

（二）柳の幹からの考察

次に「柳蔭」と「五柳先生」に共通して描かれている柳の幹を次に見ていく。「五柳先生」の柳の幹を見ると湾曲しながら上に伸び、そこから真横に伸びている。幹の表現に使われるたらし込みによって写実的で現実の柳の幹を表そ

うとしている。

対する「柳蔭」は、たらし込みを用いるが「五柳先生」の柳の図様よりもデザイン的になっている。右隻の柳は根元の部分から二つに分かれ右の幹はそのままほぼ真横に伸びている。実際には不可能な幹の描かれ方であり、その先の枝はこの柳より手前に描かれている柳と複雑に入り組んでいる。この傾向は左隻の柳にも見られる。

このように「柳蔭」に描かれた柳は、どれも実物の柳をそのまま描いたというよりもむしろ、大観自身による解釈を加えて描かれているのだ。このような描法はどこに由来しているのか。

大観作品の中でこれに似た幹の表現が初めて現れるのは明治四十二年（一九〇九）に描かれた「春秋」【図版七】だろう。右隻には柳が見られるが、その幹は根元に近い部分から二つに分かれている。また左隻の紅葉の幹は右上にクネクネと伸びていく。この左隻の幹の描法は「柳蔭」右隻の幹に類似している。図版によってでしか見る事ができず幹にたらし込みが使われているかは判明しないが、このような曲線的な幹の描き方は琳派的である。細野氏は「特に幹の表情は、根方の様子から春草の「落葉」に先立つ琳派的表現として注目し「と述べ、先行研究におい

ても琳派との関係性が指摘されている。また、左隻の女郎花と薄の描かれ方も酒井抱一筆「春秋草図屏風」を思わせる。さらに紅葉の幹の湾曲は、尾形光琳筆「槇楓図屏風」の幹のそれをも想起させる。根元から湾曲しながら上に伸びていく図様やクネクネと画面の横へと伸びていく図様は反転させれば「春秋」の左隻の幹と類似する。

しかし、これら二つの図様と「柳蔭」の図様とを比べると「柳蔭」の幹の方がよりしつかりした印象を受ける。「春秋」の幹に比べると力強さがあり、光琳の幹のようにクネクネ曲がりくねっているわけでもない。それはおそらく「春秋」から「柳蔭」に至る間に図様に関する展開があったと考えられる。

「春秋」「五柳先生」「柳蔭」の三作品に描かれた樹の幹を比べたとき、「柳蔭」だけ他の二つと明らかに違う点がある。それは幹にもたれた童子の姿が描かれていることだ。そもそも「柳蔭」のこの右隻の柳の幹が力強く太い幹に感じられるのは、その横にもたれる童子の極端な小ささにもあるのだ。このように樹をより大きく誇張し、人間を小さく描いたものを大観作品に探すなら「松並木」【図版六】がある。これは「柳蔭」と同じ大正二年（一九一三）に描かれた作品である。ここには「柳蔭」と同様に木に対して人

間があまりにも小さく描かれている。さらにこの松の幹には「柳蔭」の幹にも見られる力強さがある。

「松並木」について吉澤忠氏は「人物が松にたいしてばかに小さいのである。これは、自分より少しでも大きいものに対すると、人間が如何に無力であるか、を告白しているようである。大観の人間にたいする不信が、このようなすがたをとってあらわれているのではあるまいか。」と指摘している¹²⁾。さらに吉澤氏は「柳蔭」に対しても「柳の大きく、みずみずしいみごとな表現にくらべて、この童子や馬は、なんと貧弱にちっぽけなことであろう。まるで人間はこの世に存在する価値のないように、貧弱にみえる」と述べている¹³⁾。

この時期の大観は、先述したように肉親をはじめ春草や天心などの親しい人々と喪っている。画業を見ても五浦に都落ちと言われ、朦朧体によつて絵がまつたく売れないなどさまざまな苦悩の中にいた時から間もない時期だ。そのような状況で人間の無力感や人間に対する不信から、描かれる人物はより小さくなり、それに合わせて自然がより大きく描かれるようになったと見ることは確かにできる。

しかし、この柳の幹はどのような人間の無力感を表すた

めに大きく太く描かれたのだろうか。改めて「柳蔭」における柳の幹を見ると、右隻の幹は真上に伸びるしつかりした太い幹と右上に真つ直ぐ伸びていく太い幹が力強く描かれている。左隻の幹は枝と一緒にまっすぐ上に伸びていく幹や二つ寄り添って踊っているかのような幹、枝を腕のように動かしているような幹など様々に描き分けられ生命力に溢れている。そこには人間の小ささを表すためだけとは思えない、柳のいきいきとした躍動感があるのだ。吉澤氏も先ほどの引用の冒頭に「柳の大きく、みずみずしいみごとに表現」と柳の描き方自体は評価している。

この柳の幹の力強さと生命力はもつと別のところから生まれ表現されているのではないか。そしてこの点を更に考察するために柳の樹全体をもう一度検討していく。

〈三〉柳の樹全体からの考察

再度「柳蔭」に描かれた柳の樹全体を見ると、それはまさに力強さと生命力にあふれている。そして改めて「柳蔭」を読み解く時、そこには明治四十三年（一九一〇）に行つた中国旅行が関係していると考えられる。そもそもこの「柳蔭」は中国への旅行をきっかけとして描かれ、その図様も中国に求められるのだ。

大観は明治四十三年（一九一〇）六月頃から、寺崎広業と山岡米華と三人で中国に旅行に出掛けた。大観が辿つたルートを見ると上海から南京、武漢へと長江にそって旅をしていたことが分かり、実際長江を船に乗って上流に向かった¹⁴。この旅行の影響は作品にすぐに現れ、同じ明治四十三年（一九一〇）に「楚水の巻」という絵巻物を第四回文展に出展している。楚水とは長江を指す。

この作品の中間部分について斉藤隆三氏は「楊柳樹下に水牛群る所驟雨至る夏の風景とも展開する」と述べている¹⁵。つまりこの絵巻には長江に臨む柳が描かれているのだ。

そして更に明治四十三年（一九一〇）の年の暮れに「燕山の巻」が描かれた。こちらは「楚水の巻」に対して、武漢から北京に至る中国北方の山々をテーマとして描かれた作品だ¹⁶。解説には「濃淡のリズム美しい楊柳の木陰には人馬の動くのが見え」と記され¹⁷、ここにも柳が描かれている。より近景から描かれ、人物よりも大分大きく柳の樹が描かれている。さらにこの柳の描き方を参考にするならば丘の部分に生い茂る木々も柳と見て取れる。これら木々がすべて柳であるとは言い切れないが、少なくとも柳に対する関心が次第に大きくなっていることを読み取ることが

できる。

これらの作品はいずれも絵巻物であり、絵巻物とは連続する画面全体で一つの作品である。ここでは次々と場面を展開することによって時刻や天候に応じて様々に変化していく自然の情景を描くことが中心であり、「楚水の巻」では夏の景物の一つとして柳の樹が描かれている。しかし、そのことを考慮しても大観の柳に対する関心は徐々に大きくなっていくと考えられる。

実際にその後、大正元年（一九一三）に大観は「長江の朝」（六曲一双）【図版八】を描いている。この作品は「疎水の巻」の一場面を屏風に切り取ったかのような作品である。絵巻物から屏風への転換がここであり、一つの場面が作品として成立している。右隻には柳が画面の中心に描かれ、その存在感を印象づけている。

そして大正二年（一九一三）には、「柳蔭」が描かれるのだ。この流れを整理すると、初めは絵巻物の一つの景物だった柳が、より注目され、さらに屏風の一要素として描かれるようになり、「柳蔭」で画面全体の主役として描かれるようになっていく様子がはっきりと見て取れる。

さらに次の年の大正三年（一九一四）にも「長江の巻」【図版九】という絵巻物を描いている。これは「楚水の巻」

と全く同じ画題の作品だ。図様を見ても「楚水の巻」と共通性が見られ、そこには長江の水辺の柳が描かれている。

そしてその柳を見ると「楚水の巻」の柳に比べて明らかに大きく沢山の柳が描かれているのだ。やや誇張しすぎとも見える柳の描写はまさに「柳蔭」の柳を連想させる。ここには柳そのものの力強さと生命力が生き生きと描かれているのだ。

こうして順を追って見ていくと、柳の情景に対する大観の関心が徐々に大きくなり、「柳蔭」をきっかけにそれは柳の樹そのものへの関心となり、それが「柳蔭」の柳の樹に力強さと生命力を与えたとと言えるのだ。

実際、枝垂れ柳には大きく成長したものがある【図版十】。私はこの柳の樹を家の近くの公園で発見しその大きさと迫力に心を打たれ、「ああ、これが大観の柳なのか」と思わず感じた。この柳からは力強さと生命力とが溢れ出ている。大観が中国でどのような柳を見たのかは分からないがそれはおそらくこのような柳だったのではないか。

改めて「柳蔭」を見ると、力強さと生命力に溢れた柳を描きたいという大観の思いを感じ取れるかのように画面を柳が覆っている。春草を亡くし天心までも失いこれから日本美術院を自分が支えていかなければならないという心情

を表現するかのごとく、柳が力に溢れているのだ。力強い右隻の柳と生命力に溢れた左隻の柳、そしてその葉は一つ一つ緑青の線を引くことよって描かれている。ここにはこの柳にこめられた大観の気魄を感じる。そして、それはあたかも天心に対する決意表明のようである。

第三節 屏風全体の構図から見る一画面を分断する橋

第三節は画面を分断する橋について見ていく。大観作品において、場面を橋と川によつて明確に分断する作品は、屏風、あるいはその他の作品においても私が見る限り「柳蔭」以外に見つけられない。そして「柳蔭」と「五柳先生」とを比べたときの大きな違いとして「柳蔭」には橋が描かれ、それによつて画面が二つに分かれているということが言える。「柳蔭」における橋には何か意味があるのではなからうか。

改めて「柳蔭」を見ると、橋だけではなく流れる川によつても画面を区切っていることが分かる。この群青は美しく、川が流れていることをしつかりと認識させられる。区切られた橋の向こう側は石垣にも覆われていて、家屋には手前の金地の空間からは画面奥に描かれた橋を渡る以外

は行くことができない。

さらに第二節で触れたように、この画面に描かれた柳は力強く躍動的なのに対して、家屋の部分だけはそのような印象は無く、実際の家屋のイメージをそのまま描写しているように見える。吉澤氏もこの家屋について「リアリスティックに描かれている一団の家屋」と表現している¹⁸⁾。このように橋を境にして手前の金地と奥の家屋の空間では描かれ方が異なっているのだ。

ではこの表現はどこから来て何を表すのか。そこには先にも述べたように「柳蔭」制作のもとになった中国が関係している。中国において、柳は「別れ」の象徴として漢詩などに現れる。例えば王維（中国唐代の詩人、画家。七〇一頃〜七六一）の律詩「元二の安西に使用するを送る」である。これは、使者の役目を帯びて西安へ旅立つ元二を送った詩で送別の詩の代表作に挙げられるものだ¹⁹⁾。また、柳と橋の景、つまり柳橋も「別れ」の象徴として漢詩で取り上げられている²⁰⁾。陶淵明などの漢詩に精通していた大観ならばこれらの柳と橋におけるイメージは知っていただろう。

日本における柳と橋のイメージからは「柳橋水車図屏風」が思い浮かべられる。「柳橋水車図屏風」は宇治を柳と

橋と水車等の景物で見立てる中世以来の宇治名所図の流れを汲みながら、近世初期に成立した作品だ⁽²⁾。そして、ここで描かれている橋は浄土へとつながる橋と捉えられている⁽²⁾。さらに注目すべきは、この図様は定型化され同様のモチーフで描かれる作品が多く存在していることである⁽³⁾。つまり柳橋水車図と言えばこの図様というものがあり、柳と橋を描けば必ずこの柳橋水車図のイメージが連想されるのだ。そしてそれは「柳蔭」に描かれる柳と橋にも言える。

また「柳蔭」における画面を橋と川によって分断する図様に注目するならば、それは「高雄観風図」に見ることが出来る。ここでは橋がこの世とあの世を結ぶものとして描かれている。佐藤康宏氏は「前景は俗なる世界である現世、後景は聖なる世界である霊所、というふうな前後の空間が、画面では上と下が対照的な性質を担っている。中央を流れる川がふたつの領域を隔てる」と述べている⁽⁴⁾。このような「高雄観風図」の画面の構造は「柳蔭」にも当てはまる。つまり、橋を境として柳が生い茂る手前側と橋を渡った家屋側とに明確な描き方の違いが読み取れ、ここには対照性があると言えるのだ。そして、それによって「柳蔭」は現世と霊所を橋の前で描き分けている。天心のもの

とで日本絵画を研究していた大観はこのような「柳橋水車図屏風」や「高雄観風図」のイメージを「柳蔭」を描く以前から知っていたことであろう。

これらの柳と橋における「別れ」や「浄土にかかる橋」というイメージを知りながら、あえてそれを画面に描いたということは、このようなイメージを画面に含めたかったからに違いない。そして、この「柳蔭」が天心の追悼をほめかしている理由の一つとして考えられる。

第四節 モチーフから見る—童子、驢馬、会話する人物

第四節ではモチーフに注目してこの屏風を見ていく。ここでは特にこの画面に登場する三人の人物と一頭の驢馬に注目したい。右隻には樹の根元で眠る童子とその横に驢馬が描かれている。この童子は一見すると健やかに眠っているようだが、良く見るとその顔は悲しんでいるように見える【図版十一】。

この童子は単独や集団で描かれるのではなく、主人を待っているように描かれている。つまり童子の隣で佇んでいる驢馬から降りて左隻の家屋で友人と話をしている主人の帰りを待っているように描かれているのだ。そのような

主人と共に描かれる童子は、明治四十五年（一九一三）の作品「五柳先生」、また大正八年（一九一九）の「陶靖節」【図版十二】、大正十年（一九二一）の「老子」【図版十三】などに見られる。これら作品に描かれた童子と「柳蔭」の童子を比較してみる。

「老子」と「陶靖節」において童子は眠っているように描かれ、その様子は寢息が聞えそうなほど健やかだ。大正十二年（一九二三）に描かれた「寒山拾得」も同様で、うたた寝する童子が気持ちよさそうに描かれている。

それに対して「柳蔭」の童子はうたた寝をしているようだが、その表情は落ち込んでいるように見える。明らかに「陶靖節」や「老子」や「寒山拾得」に描かれている童子の表情とは違っている。

さらに「五柳先生」の童子は琴をじっと見つめ無表情に描かれている。この童子も「老子」などの穏やかな童子とは異なる。この作品は先にも述べた春草の追悼展の出版作で、この童子に春草に先立たれた大観の思いが込められているとも見える。そして、同様に「柳蔭」の童子にも天心を失った大観の思いが描き込まれていると考えられるのだ。このように見ると、童子の脇に頭を下げて佇んでいる驢馬も寂しそうに見えてくる。柳に対して童子と驢馬

が極端に小さく描かれるのも一層童子と驢馬の存在を小さくさせるのだ。

左隻の家屋の中には二人の人物が会話をしている。位置から見て右側の白服の人物が童子の主人である陶淵明と思われるが、その顔は柳の葉によって隠されている。人物の顔を故意に隠すことは何かそこに意図がなければいけないのだ。これはこの「柳蔭」が描かれた年に亡くなった天心を暗示しているのではないか。

しかし、その図様を見ると天心と分かるはつきりした特徴は無い。むしろその隣の青服を纏った人物の顔が若い時の天心を思わせる【図版十五】。この人物は実在するモデルを想定して描いたと思わせるほど繊細に丁寧な描かれているのだ。

では白服の人物は誰なのか。このように人物の顔を部分的に隠して描いた大観の作品に「村童観猿翁」【図版十四】がある。そこに描かれた翁は「柳蔭」の白服の人物のように笠で顔が隠れており、この笠を被った翁は橋本雅邦を似せて描いたとされている。その図様と類似する「柳蔭」の白服の人物は雅邦である可能性も指摘できるのではないか。

つまり、橋を隔てた向こう側に雅邦と天心が対談している姿を描いているのだ。雅邦を暗示させる人物を描き、若

い頃の天心に似せた人物を描いているこの「柳蔭」は、天心への思いを描いた作品と言えるのである。

しかし、この「柳蔭」が天心を追悼するため制作されたことは、画面における橋や童子や会話する人物など、一見すると気付かないような部分から読み解くことで導かれるものである。つまり追悼の意図はあくまで観る者に委ねられているのだ。

「柳蔭」の画面は、中国の夏の柳が生い茂っているのどかで理想的な風景のままにとどまる。あえて天心の追悼を表に出さず、この金地に浮かび上がる美しい緑の葉をつけた柳の力強さと生命力、さらには群青の鮮やかな流水とそこに広がるのどかな雰囲気を前面に出している。そこには追悼というイメージを直接には画面に現さない大観の狙いがあったのではないだろうか。

第五節 「柳蔭」を「柳蔭」として見る——立体的な画面

ここで改めて「柳蔭」の屏風全体を見てみる。

まず、向かって右隻の六扇目と向かって左隻の一扇目とが結びつくことがはっきりと分かる。右隻六扇目の上方に描かれる柳の葉は左隻二扇目から伸びている柳の葉と左隻

一扇目の右上で重なり合うが、左隻から伸びる手前の柳はより緑色で表され、右隻から伸びる柳はその奥にやや暗めに描かれている。手前の柳の結びつきから見てもこれは屏風として左右に置いて鑑賞されることを前提に描かれた作品と言える。またこの二つのことから右隻と左隻の金地空間が両隻に繋がっていることが改めて確認できる。

そして、左隻の金地の空間が右に行くほど大きくなっていくこと、右隻の四扇目の二本の柳の樹が左隻の二扇目の柳の樹と三・四扇目にある柳の樹の間の位置にあること、さらには右隻の六扇目と左隻の一扇目の手前側の柳が両隻で結びつき右隻の二扇目から伸びる柳はずっと手前の方から出てきているように描かれていることから、この金地の空間が無限に広がっていくように観る者に思わせる。この金地の空間は右隻と左隻両方に広がっているだけではなく、画面を飛び出す無限の金地空間を演出しているのだ。

その屏風画面を越える金地空間の中で小さく描かれているモチーフが一頭の驢馬と一人の童子である。しかし、その空間の広がりに対して余りにも小さく描かれているこれらの図様は、四扇目と五扇目の山折の部分にあり、視覚的にその部分に目がいきやすい配置になっている。そして金地空間と家屋を結ぶ橋が描かれているのもまた左隻の二・

三扇目の山折の部分にある。柳に比べてそのサイズは小さいがこの山折の部分のすぐ傍にあるためここにも自然と視線が誘導される。

そしてその先は家屋が立ち並ぶ。金地に対して川と垣根で仕切られているこの空間は柳の樹によっても多くの部分が隠されていることからこぢんまりとした印象を受ける。この家屋と金地の画面では異なる世界が表現されているのだ。

また、屏風として左右に配置することで、主人と従者が距離的に遠く離れているかのようなイメージを抱かせる。

「柳蔭」の図様が見られた伝周文筆「四季山水図屏風」の主人と従者の位置関係は近く、どちらも五扇目に描かれている。「五柳先生」に見られる陶淵明とその童子は右隻と左隻に三扇離れて描かれているが、人物が大きく近景で描かれているので隔たりはあるものの、やや離れているという印象だ。

しかし、「柳蔭」においては陶淵明とその童子の間には六扇以上の隔りがある。さらに右隻と左隻で分かれているのはもちろん、その間には垣根、川、橋があり、その先もほぼ四扇分の金地の空間があるのだ。人物の図様も小さく描かれているので、さらに遠くに離れているかのようである。そしてこの屏風の特徴である極めて横長の画面がそれを更に印象づけている。主人を待つには遠すぎるところに

童子を配置し、左隻の四・五扇目の部分が山折になっているため五扇目に描かれる人物との距離がさらに強調される。ここには主人と従者に不自然な隔りが見て取れる。

このように屏風として「柳蔭」を見ていくと、金地空間の広がりや巧みに行われていること、さらに金地空間と家屋空間の隔り、そして主人と従者の隔りや明確にあらわされていることがわかる。そこにはこれまでも述べてきた天心の追悼を示唆する要素を持っているのである。

終章 大観作品における「柳蔭」の位置づけ

このように「柳蔭」の造形表現を丁寧に読み解いていくと、天心追悼のために制作されたことがよりはっきりとわかる。つまり、天心の死と「柳蔭」制作には大きく関係性があったのだ。一見すると、穏やかな中国の昼間の情景が表され、華やかな金地に溢れるばかりの柳が生い茂っている。しかし、屏風画としてその図様を見たとき、その中にまるでスポットライトを当てられたかのように追悼をほめかす童子や橋のモチーフが浮かび上がる。それは大観の巧みな演出なのだ。

しかし、「柳蔭」は「五柳先生」に見られる悲しみをその

まま表してはない。この「柳蔭」には画面を埋めつくほどの力強く生命力に満ちた柳の樹々が躍動しているのだ。ここには追悼を超えた大観の気魄がはつきりと表出されている。そして、この柳の樹々にはこれまでの大観の画業のすべてが盛り込まれているのだ。

牧谿作品の模写に始まる南宋の湿潤な水墨画技法の研究と墨の濃淡による大観独自の水墨表現、朦朧体からの脱却を可能にした琳派的な色彩の美しさへのこだわりとを、合わせ持っているのがまさにこの「柳蔭」なのである。以上の分析から、「柳蔭」は、大観の画業において、この時期の集大成と言うべき重要な作品であると結論づけられるのである。

〔注〕

- (1) 「柳蔭」に関する主な解説類は以下の通りである。①飯島勇「横山大観筆 柳蔭図屏風」『ミュージアム』一〇二号(一九五九) これは論文と言うよりは作品紹介であり内容は図録の解説とほぼ同じである。図書では②『現代日本美術全集2 横山大観』集英社 一九七二の細野正信氏の「柳蔭」の解説部分(一〇九頁)、

- ③『週刊日本の美をめぐるNo.5 横山大観 日本画の革新』(小学館二〇〇二)の「柳蔭」の解説部分(九頁)、④『巨匠の日本画』2 横山大観(学習研究社二〇〇四)の「柳蔭」の解説部分(六〇頁)、⑤『横山大観の世界』(美術年鑑社二〇〇六)の「柳蔭」の解説部分(三〇頁)など。図録では⑥『創立百二十年記念 日本と東洋の美』(東京国立博物館 一九九二)の「柳蔭」の解説部分(二八一頁)、⑦『横山大観 その心と芸術』(東京国立博物館/朝日新聞社 二〇〇二)の「柳蔭」の解説部分(九七頁)、⑧『没後五〇年 横山大観―新たな伝説へ』(国立新美術館/朝日新聞社二〇〇八)の「柳蔭」の解説部分(二七八頁)など。なお、注においてこれらの解説や図録に言及する場合は、各解説に付した丸括弧の数字によって示す。

(2) ②から引用。

(3) ①から引用。

(4) 『横山大観 大観画談』(日本図書センター 一九九九)の九八頁から引用。

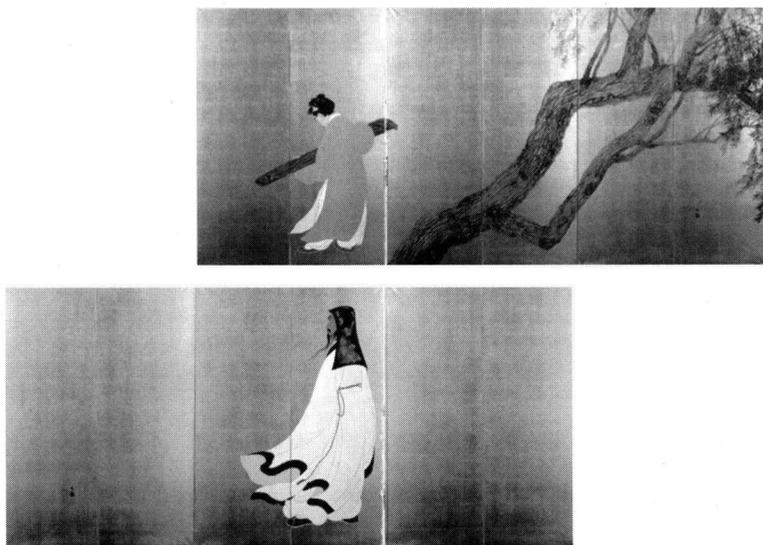
(5) 『没後五十年 横山大観―新たな伝説へ』(国立新美術館/朝日新聞社二〇〇八)の佐藤志乃氏の「柳蔭」の解説部分(一七六頁)を参照。

- (6) 吉澤忠『横山大観の芸術—日本画近代化のたたか
い—』(美術出版社 一九六四)の一九四頁から一九五
頁を参照。
- (7) 三上美和「日本近代美術の蒐集家—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
ンについて—」『学習院大学人文科学論集』十二号(二
〇〇三)でも②の解説を参照し、論を進めている(一
四頁)。
- (8) ②の解説を参照。また同書の細野正信氏の「五柳先
生」の解説(一〇六頁)も参照。
- (9) ②の細野正信氏の「四季の雨」の解説(一〇二頁)
を参照。
- (10) ⑦の塩谷氏の「竹雨」の解説(九八頁)を参照。
- (11) ②の「春秋」の解説(二〇四頁)。
- (12) (6)の一九七頁。
- (13) (6)の一九八頁。
- (14) (4)の八八から八九頁と(6)の一九二頁を参照。
- (15) 斉藤隆三『横山大観』(中央公論美術出版 一九八
二)の八二頁。
- (16) 『横山大観 続I 明治・大正』(大日本絵画 一九九
三)の三〇七頁の「燕山の巻」の解説を参照。
- (17) 前掲注(16)参照。
- (18) (6)の一九八頁から引用。
- (19) 石川忠久『漢詩をよむ 王維一〇〇選』(日本放送出
版協会 二〇〇七)の二二〇頁から二二三頁にかけて
の解説を参照。ここでは宿屋の前の柳の芽が雨に洗わ
れて青々としていると詠い、別れの場面をより印象的
にしている。
- (20) 安達啓子「二種の柳橋図屏風」『国華』第一一三五号
(一九九〇)の七頁を参照。
- (21) 前掲注(20)の七から八頁、米満泉「柳橋水車図屏
風の典型と主題」『デアアルテ』第十七号(二〇〇二)
の四五頁から四七頁を参照。
- (22) (20)で取り上げた論文の一三頁を参照。
- (23) 「柳橋水車図屏風」には東京国立博物館本や京都国
立博物館本など同じ図様で描かれたものが多く残され
ている。
- (24) 佐藤康宏「高雄観楓図論」『美術史論叢』一六(一九
九九)の一一頁。
- 尚、挿図は以下より転載した。
『日本屏風絵集成』第二巻 山水画 水墨山水(講談社、一

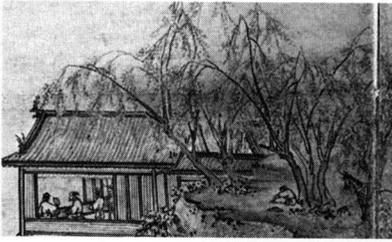
九七八)。『現代日本美術全集2 横山大観』(集英社、一九七二)。『牧谿 憧憬の水墨画』(五島美術館、一九九六)。『岡倉天心アルバム』(中央公論美術出版社、二〇〇二)。『横山大観展』(三重県立美術館、二〇〇一)。『横山大観 その心と芸術』(東京国立博物館/朝日新聞社、二〇〇二)。『別冊大陽 気魄の人 横山大観』(平凡社、二〇〇六)。『没後五〇年 横山大観―新たな伝説へ』(国立新美術館/朝日新聞社、二〇〇八)。『近代日本画 美の系譜―横山大観から高山辰雄まで』(水野美術館、二〇〇八)。



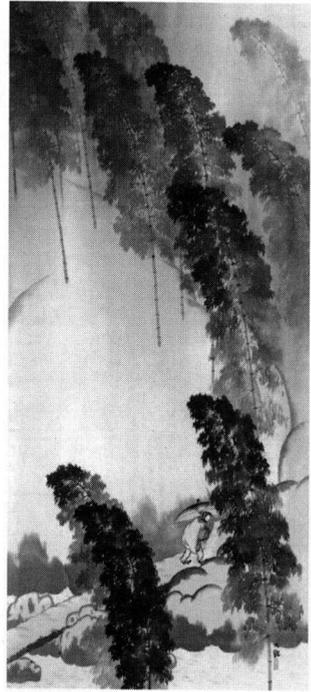
【図一】横山大観筆「柳蔭」大正二年(1913)



【図二】横山大観筆「五柳先生」明治四十五年(1912)



【図三】伝周文筆「四季山水図屏風
(部分図)」十五世紀頃



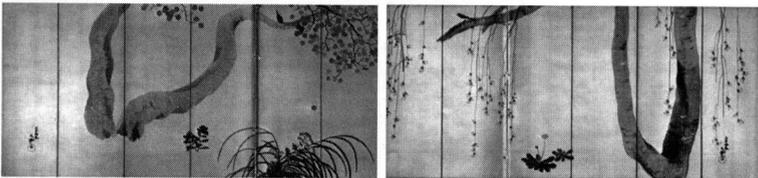
【図四】横山大観筆「竹雨」
大正四年(1915)



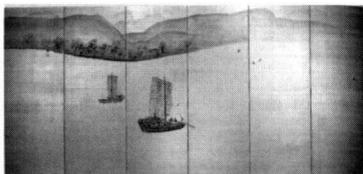
【図六】横山大観筆
「松並木」大正二年
(1913)



【図五】牧谿筆「観音
猿鶴図」の内の「鶴図」
南宋時代末期から元時代
初期(13世紀後半)



【図七】横山大観筆「春秋」明治四十二年(1909)

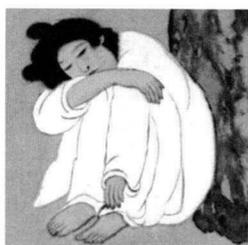


【図八】横山大観筆「長江の朝」大正元年(1912)



【図十】枝垂れ柳の図

【図九】横山大観筆「長江の巻(部分図)」
大正三年(1914)



【図十三】横山大観筆「老子」大正十年(1921)の童子の図

【図十二】横山大観筆「陶靖節」大正八年(1919)の童子の図

【図十一】「柳蔭」の童子の図



【図十五】岡倉天心
文部省入省時の写真



【図十四】横山大観筆「村童観猿翁」
明治二十六年(1893)の翁の図