

島成園の自画像について

伊 藤 た ま き

はじめに

1

島成園（一八九二—一九七〇）は大阪を拠点に、主に官展で活躍した美人画家である。その成園の作品の中に、大正末期に制作されたと思われる自画像（図一）がある⁽¹⁾。黒色のバックに画家の上半身から上がほぼ正面観で描かれている。日本美術の中で、こうしたスタイルの自画像は、近代の洋画を除けば、他に例を見ないものである。従って本作は日本画家が描いた自画像の、数少ない作例の一つである。だが本作についての解釈は従来ほとんどなされてこなかった⁽²⁾。

そもそも日本美術において、自画像というテーマは西欧と異なり画題として成立せず、自立的な展開はなかったと考えられる。成園の自画像も、そのスタイルは西欧美術や洋画の作例と類似しており、それらの影響がうかがわれる。しかしそこから本作を西欧の自画像と同列のものとし、日本画家が描いた自画像作品とするのにはためらいがある。それは本作が女性を描いているという点で、一個の女性像として鑑賞することも可能だからである。また成園は美人画家であり、女性を主たるテーマとしてきた画家である。従って本作を描いた成園の意図が、自画像を描くことにあったのか、あるいは自身をモデルとした女性の描出に存していたのか、それを明らかにする必要がある。

成園が自画像を描いた大正期は、関西画壇を中心に新進画家が台頭し、作家の個性の尊重が謳われ、またオブジェに内在するものまでも描ききろうとするリアリズムが要求された時代である。成園の師で大阪画壇を代表する美人画家であつた北野恒富も、明治末から大正期にかけては、理想化や典型化を根本とする従来の美人画に反発し、ありのままの女性の姿が持つ美を描くことを提唱していた。また彼等が属していた大阪画壇では、恒富ら新進作家を中心に画壇の改革が行なわれ、特に大正七年に創設した大阪茶話会趣意書にあるように、作家の自由な制作と精神性の追求がその中心理念となっていた。成園は恒富の絵画観や画壇の動向を忠実に作品に反映させ、ただ美しいだけの美人画から脱却した女性像を模索した画家であり、自画像もまた、そうした過程の中で生み出された女性像であると考えられるのである。

近代の美人画には、画家自身がモデルとなつた女性像が存在する。中でも本論で触れる作画の女性像は、日本画における自画像として解釈されることが多かった。それはその作者がすべて女性画家であり、従つて画中の女性が容易に画家自身を連想させるからである。確かに制作にあたり

自身をモデルにしたことは否定できないだろう。しかしこれらの作例は、女性の描き方や題名などに、同時代の美人画と共通する要素が見受けられるという点で、自画像とはいいがたく、むしろ画家をモデルとした女性像と見るべきではないだろうか。実際、当時の鑑賞者はこうした作品を美人画として見ていた³⁾。近代の日本画においてあらわれた女性画家による自画像表現は、むしろ作画という一風俗を捉えた美人画として、鑑賞者側にも、そして制作者側にも、認識されていたと推測される。

客観的に己の姿を捉える自画像と、理想化や典型化を根本とする美人画は、その性質を異にしており、両者は本来相容れないものである。しかし、大正期のリアリズムの要求は美人画にも向けられていた。その結果、女性のいる環境をこまごまと描写したり、肉体感の描出や内面性の探求といったことが美人画の中で行なわれるようになる。女性画家が自身をモデルとして作画の様子や日常のひとこまを描くという行為も、そうした美人画におけるリアリズムの要求を受けてあらわれたものと思われる。

成園の自画像も、作画の女性という美人画の主題が發展して生み出された女性像と解されるのではないだろうか。

本稿はこうした論点から、成園の自画像について、その制作の意図を明らかにし、本作の意味を解釈することを目的とするものである。

一、日本画家と自画像

自画像とは、画家が自らの姿をオブジェとしたものであり、人物画ないし肖像画の一主題である(4)。西欧美術において、宗教画中の一登場人物として描きこまれることから始まった自画像表現は、やがて画題として独立し、ほとんどの画家が試みるようになる。時代が下るにつれ、背景や小道具が画面から廃されていき、画家そのものがクロームアップされていく。

自画像はモデルを雇う必要も、また肖像画のように依頼者の意思に煩わされることもなく、人物表現を試みることのできるテーマである。また己を写す自画像は、肖像画以上に、描かれる人物の生活や思想に肉薄することが可能である。西欧美術における自画像は、こうしたテーマの特徴を生かし、人物表現の訓練として、さらには内面まで踏み込んだ人間描写の格好のテーマとして、重要な画題となっていた。特にレンブラントやゴッホの作例に代表される

ように、近代の自画像は自らの内的世界の表出という意図が強められていく(図2)(5)。

日本美術において、自画像が多く試みられるようになるのは近代以降である。それらはもっぱら洋画家によって行なわれ、西欧の自画像の表現を踏襲しつつ展開した。近代以前の自画像の作例も存在するが、数は極めて少ない。このことは、自画像が人物表現の画題として定着しなかったことを示しているように思われる。

近代以前の数少ない自画像の作例として、戦国期の禅僧画家、雪村の作品があげられる(図3)。これは月明かりに照らされた山水を背に座す老僧の姿を描いたもので、画中の僧は雪村と考えられている。さらに画面向かって右には剋溪訪戴の故事から材をとった雪村自筆の漢詩が書き込まれている。禅僧の肖像画(頂相)の形式を借りながらも、背景や漢詩文を画の中に入れ込むことで、自らの心象を描出した本作は、同時代の肖像画とは明らかに目的を異にしており、画家の個人的な思いが多分に反映されたものといえる。この作品中における画家の捉え方は、一オブジェとして現実の姿を描写したものというより、画家の理想とする境地が絵画化されたものと解釈され、内的なものも含

め人間を客観的に捉えることを目する西欧美術の自画像のあり方とは異なっているといえるのではないだろうか。

西欧美術や洋画を知った近代の日本画においても、自画像の作例は稀である(6)。しかし日本画には、自画像であることを明示していないが、自画像と解釈されてきた作例がいくつか存在する(図4)。それは資料や縮図の中で想を練る、あるいは筆を持つて画面に向かうなど、作画の女性を描いたものである。こちらを見据え、上半身から上をクローズアップして捉えることが多い西欧美術や洋画の自画像とは、明らかに異なったイメージを持つ作品である。またその題名も自画像であることを明記したものではない。にも関わらず、これらの作品が自画像と解されたのは、作者が女性で、画中の女性が容易に画家自身を連想させるからである。確かに制作にあたって、自らをモデルにしたことは否めない。しかしこれらをそのまま自画像とし、日本画にも画題としての自画像の展開があったとするのにはためらいを感じる。それはこれらの作品の意図が、自画像であることを目指しているのか、あるいは自身をモデルとした作画の情景を描いたものなのか、その意図が非常に曖昧だからである。そこで本章では、作品の特徴から

その意図を考察し、これらの作品の解釈を試みたい。

本論では四点の作品をあげているが、この四作にはいくつかの共通点がみられる。

- ①作画の状況を捉えたものである。
- ②女性画家によつて描かれている。
- ③題名が『自画像』ではない。

この四作品は、すべて作画の状況を捉えたものであるが、注目すべきは、画中の人物(画家)がその作業に没頭しており、こちらを見ていないということである。対して、西欧美術や洋画における自画像は、上半身から上、または顔をクローズアップし、正面観あるいはこちらを見返すポーズで描かれたものが圧倒的に多い。確かに西欧美術や洋画の中にも、キャンバスを前に筆を持つ姿で表された作例も少なくないが、それらもやはり誇らしげにこちらを見つめている姿で描かれている。

西欧美術や洋画の自画像は、こちらを見つめる、つまり直視の視線で描かれていることで、鑑賞者との間に双方向的なやりとりが生じ、画中の人物の存在を強く意識させられる。だが、これらの女性像に対峙して起こるのはこうした感覚ではない。作画に専心する女性、絵筆や縮図などが

こまごまと描出された画室の情景、こうした画面から感じられるのは、あたかも画室の外から、画家の様子を垣間見ているような印象である。つまりここでは画家は明らかに見られる存在として描かれているのであり⁽²⁾、その表現は楽器を奏でる、化粧をするなど、コンテンツボラーの風俗を捉えた同時代の女性像と変わらない(図5)。

さらに③の特徴を考察してみたい。これらの作品の題名は、例えば『夏』であったり、『静閑』であって、自画像であることを明示していないだけでなく、画中の女性が画家であって、作画をしているということすら表してはいない。伊藤小坡の『製作の前』がそれとわかる程度である。

この題名のつけ方からうかがわれるのは、画中の女性、もしくは画全体が、静けさや夏の鬱陶気を象徴するものとして扱われているということである。これはまさしく、一人の美しい女性の姿を描いて、美や清らかさの象徴として、形としてとらえられない季節の移り変わりや自然現象を表す、同時期の美人画の表現と同種のものであるとはいえないだろうか。

すなわち、こうした特徴から指摘できるのは、これらの女性像が、当時の美人画に共通する要素を多分にはらんで

いるという点である。さらに特徴の②にあげた女性画家との関連である。筆者が確認したところでは、男性画家による(男性の)作画の状況を描いたものは、今までのところ皆無である。また男性画家による作画の女性像についても事例を見ない。おそらくは女性画家が圧倒的に多くこの主題を扱っているのではないだろうか。以上から指摘できるのは、作画の状況を描くというテーマが、もっぱら女性画家によって扱われていたということである。

このことは、このテーマが女性画家にとって重要な主題となっていたことを示しているように思われる。それは作画する女性像は自画像にもなりうるものであり、芸術家としての己の姿を提示する格好のテーマだったからであろう。しかし男性画家による男性の作画の状況を捉えた作品がないことは、日本画において作画する人物像が、自画像としてよりも、女性を描くための主題として扱われていたということを示唆してはいないだろうか。つまり作画する女性像は、女性画家自らがモデルになつてはいるが、女性像、美人画として描かれてきたと考えられるのである。

作画の女性像という主題が、美人画の中から展開したということは、何よりもこれらの作者が美人画家、つまり女

性を主たるテーマとして制作活動をしていた人々であった、ということからも指摘できるが、それだけでなく、当時の美人画観からも論じることができるよう思われる。それは、美人画とはコンテンツポラリーの女性風俗を扱う画題であるとする認識である。

この美人画Ⅱ当世風俗の女性像という認識が、人々の中に定着していたことは、当時の美術雑誌や新聞に掲載された評論からうかがい知ることができる(8)。また大正四年(一九一五)の第九回文展では、会場の第三室に美人画を集めて展示し、この部屋は「美人画室」などと呼称されていたが、第三室の女性像の主題を見ると、現代日本風俗(特に花柳界などの都市風俗)に集中している(9)。美人画を展示する部屋に現代日本風俗の女性像を集め、さらにこの部屋が「美人画室」と称されていたという事実は、現代日本風俗の女性像を美人画とする認識が当時の人々に浸透していたことを示しているように思われる。またこの認識が浮世絵から派生していることも明らかであろう。浮世絵の女性像(美人画)は主として今様風俗を描いていたからである。つまり当時の鑑賞者にとって、展覧会会場で見る美人画とは、浮世絵に代わって当世風俗を写す画題、いわ

ばコンテンツポラリーな浮世絵として受け入れられていたと考えられるのである。従って、作画の状況を描いた先の作品も、作画する女性像と見れば、当代の女性風俗から取材した美人画と解釈されたのではないだろうか。

女性画家によつて描かれてきた作画の女性像は、作画というコンテンツポラリーな女性の一風俗を捉えたものであり、近代の美人画が、当世風俗の中から様々なテーマを開拓していく過程で獲得した主題であるといえる。興味深いのは、これらの女性像が自画像とも解釈されることである。このことはそれまで匿名の女性を主として描いてきた近代の美人画に、特定の女性(画家)を描くという新たなあり方が生まれたことを示唆している。特定の女性を描くのであれば、その人であることを明示しようとする意識が生じる。美人画に写実性が導入されたのである。このような主題が美人画に登場する背景には、近代の美人画にリアリズムを求める気運があったことを指摘できるのではないだろうか(10)。

成園の自画像は、西欧美術や洋画の自画像に似た画面構成を取っており、それらからの影響を受けていることは否定できない。しかし成園もまた美人画家であり、女性像を

描き続けた画家であることを考えると、本作もまた美人画にリアリズムを導入することを意図して生み出された女性像と解釈されるのではないだろうか。

二、島成園と北野恒富

島成園は大阪・堺出身の女性画家である。最初日本画家であった父や兄から絵の手ほどきを受けていたが、やがて大阪画壇の中心人物であった美人画家、北野恒富に師事する。大正元年（一九一二）の第六回文展に『宗右衛門町の夕』を出品、初入選し、以後上村松園・榊原（池田）蕉園らとともに女性美人画家の三園と称され、主に文展を舞台に活躍した。また近代大阪画壇における新進画家の一人として、大正美術会・大阪茶話会の創設等、種々の画壇の運動にも参加している。

文展出品作は少女や子供を主題にしたものが多く、その愛らしい描写で評判を得ていた。しかし一方で、大正六年の『おんな』（図6）（Ⅱ）のような、官能的で頹廢的な女性像も多く描いており、むしろこちらの方が成園の美人画観を強く反映したものであると思われる。そしてそこに師であった恒富の影響を無視することはできない。

北野恒富（一八八〇～一九四七）は主に院展で活躍し、近代の代表的な美人画家の一人とされているが、画業の初期にあたる明治末から大正期にかけては、生々しいまでにリアルな肉体感と頹廢性を持った女性像を追及していた。恒富の美人画に対する理念は、彼の残した文章からもうかがい知ることができる。

「在來の美人画と稱するものは、その字面が説明しているように、美しい目鼻立ち、顔かたち、姿、に美人と云われるものと或る注文を置いてそれに当て嵌まるように、美しい女を画にしたものである。しかしそれは型に囚われた美人であり、色で仕上げた有平糖のような美人であつて決して真に生命の滲み出た美人画であるとは云えない。（中略）一たい美人画なるのは、美人画ではなくて『女の画』とか『画になった女』とか云うべきもので、特に取立てて『美人画』というから変に聞こえるのである。（中略）画に表現する美人も、必ずしも所謂美人でなくとも、唯の女性で結構なわけで、唯その画に人間の内部生命が突上がつてくる力の現れがあればそれでよいものだと考える」（傍線筆者）（Ⅱ）

この一節が示すように、彼が目指したのは、理想化も典型化もされない、ありのままの女性の姿が持つ美しさというものを、近代の美人画に提案することであった。初期の代表作である『暖か』（図7）も、おそらくは遊郭と思われる室内で長襦袢姿の女性がしどけなくつろぐ姿を描き、近代の、特に展覧会芸術としての美人画が、覆い隠そうとした官能性や肉感性を提示したものであった⁽¹³⁾。

恒富の画塾にも学んだ成園は、こうした彼の理念を吸収し、自己の芸術、女性像を創出していった。恒富から強い影響を受けていたことは、例えば大正七年の作である『無題』（図8）に、『暖か』と極めてよく似たポーズの女性が描かれていることから明らかであろう。『無題』の女性の、膝を崩した坐り方、半開きの口、そしてこちらを見つめる視線などは、そのまま『暖か』の女性の姿に重なる。特に直視の視線は、従来の美人画ではほとんど取り入れられてこなかった表現であった。それは見られる存在である美人画の女性に、意思と強い存在感を与えるものであり、まさしく「シヨオウインドウに飾られた細工人形のような」⁽¹⁴⁾美人画から脱するための重要な表現であった。成園

が本作にあたり、こうした女性表現を意識して取り入れていたのは疑いないように思われる。成園は恒富が大正期に追求した新しい女性像、すなわち「真に生命の滲み出た美人画」の理念を忠実に己の画の中に反映させた美人画家であった。

三、『無題』と『自画像』

前章で触れた『無題』は、大正七年（一九一八）大阪茶話会第一回試作展覧会に出品された。この作品は別名『画室の女』ともいい、下描きの絵を背に画室にたたずむ女性を描いたものである。本作は、『無題』（『画室の女』）という題名どおり、自画像であることを明示したものではない。さらに画中の女性の顔には、現実の成園にはない痣が描かれている。だが、画中の女性が成園に似ていること（図9）、さらに当時の新聞記事に、この作品を成園の求婚広告としたカリカチュア（図10）が掲載されていることから、本論では画中の女性を成園と判断して考察の対象とした⁽¹⁵⁾。なお、本作について言及している小川知子氏・橋爪節也氏とも、現実にはない痣の存在を指摘した上で、本作を成園の自画像とし⁽¹⁶⁾、橋爪氏は本作を「大

阪）茶話会の理念に忠実な精神の自画像ともいえる一種の表現主義的作品」と表している(17)。

『無題』を成園の自画像とするならば、本作は成園の『自画像』を考察する上で非常に重要な事例であると思われる。それは本作が画室の女性を描いている点で、先述してきた作画の女性像と同じ形式をとっていること、にも関わらずその女性の姿はそれらとは大きく異なっているからである。このことから、本作を自画像にいたる前段階の作品とみなすことができ、本作での試みが自画像へと発展していったと考えられる。そこで本章では、まず『無題』について、この作品の解釈を試みることにする。

先にも触れたように、本作は画室の女性（画家自身）を描いているという点で、第一章で述べてきた女性画家による作画の女性像と同系列にあると考えられ、それを踏襲したものともしえる。しかしその表現には、主題に対する成園独自の解釈を見ることができ。まず、彼女は画室におり、背には描きかけの絵も見えるが、絵と向き合っていない。すなわち筆をとるなり、想を練るといった、作画をしている姿ではない。画中の女性が見ているのはこちら（鑑賞者）である。また『無題』という題名にも注目した

い。この題名が、成園の命名によるものであることは、本作についての批評の中に、「鳥成園女史の『無題』は自画像である、…女史は疾ある女の運命を呪い世を呪う心持を描いたものだ」と云うが、ソレならば何故ソレに適合した画題を付けないか、無題などとは卑怯千万だ」という題名に対する批判が残されていることから明らかである(18)。成園は意図して「無題」という題をつけたのであり、これは先の作画の女性像に見られた、象徴的な題名とは全く性質を異にしているだけでなく、この題名自体も重要な表現であることがわかる。

画室の女性という形式を借りながら、独特の表現を持つ『無題』を解釈するには、本作が出品された大阪茶話会について触れる必要があるだろう。大阪茶話会は、金森観陽、久保田翠桐、山口草平、矢野橋村、水田竹園、恒富、成園ら、大阪で活動していた新進の文展作家を発起人とし、大正七年一月に創立され、同年六月に試作展を開いた(19)。本会の趣意書には以下のようにある。

「私達は今何を為しつつあるか。私達は只描く為に生きているのだろうか。私達は画くことのみが生きていることであ

ろつか。これを深く考える時、私達は非常な恐怖を感じるものである。私達は何故恐怖を感じねばならぬか。それは現在の日本画壇を觀て、更にこれを大阪画壇に及ぼした時である。由来大阪は金権の地である。東京京都に発達した日本の絵画も、爾来大阪の富に俟つ事が多かつたのである。私達は止みがたい生の執着を持つてゐるものである。それは芸術あるが故である。しかし生活から放れる事は出来ない。私達は自分自身を覚醒し啓発すると同時に私達の周囲を自覺せねばならぬ。絵画は何故私達にとって必要なのだ。或人には全く不必要なものだ。どんな絵画と雖もそれを觀ずに生きられないという事はない。絵画は娯樂とか時間潰しの為にも必要ではない。そういうものの為には、もつと人に媚びた面白いものがいくらでもある。そして絵画はそんなものではない。絵画は他人の要求から生まれたものではなく、芸術家自身の要求から生まれたもので、他人を顧慮せぬものである。即ち作家が主で觀者が従である。従つて絵画は作家の全精神が結晶されて出来たものでなければならぬ。他人の世界は他人に任せ、自己の世界を何処迄も生かせる丈生かすより外に道はない。絵画は自己の精神の内にどんなものがあるかを示すことによつて、他

人の精神に自己の知己を見出すものである。私達が大阪画壇に立つて其主張を述べ茶話会を組織したのは、鑑賞家と俱に進まんとする運動の一である」(傍線筆者)(20)

この趣意書から、作家の自由な創作活動の尊重とともに、ともすれば華美さや珍奇さに走りがちな絵画に、精神性を追求することを重視する姿勢が読み取れる。発起人に名を連ねている成園が、こうした会の理念に従つて本作の制作にあたつたことは十分考えられる。『無題』という題名は、あえて具体的な何かを示さないことで、鑑賞者の方が作品に歩み寄り、その作家の内的世界に入つていくことを意圖してつけられたのではないだろうか。さらに女性の顔に痣を描いたことから、成園がはつきりと理想化や美化というものを否定していることがうかがわれる。本作は、「絵画は自己の精神の内にどんなものがあるかを示すことによつて、他人の精神に自己の知己を見出すものである」という大阪茶話会の理念を忠実に反映した作品であり、同時に作画の女性という美人画の一主題を扱いながら、ただ美しいだけの、そして鑑賞されるだけの女性像からの脱皮を図つた作品であるといえよう。

『無題』で、見られる存在としての画家の姿というものから脱却した成園が、自画像にいたったのは必然であると思われる。ここでは背景は消され、黒色の無地のバックに画家の上半身から上がクローズアップされている⁽²⁾。作画という状況から女性像を切り離し、画家自身に主眼が置かれている。さらに観念的な要素も見られる『無題』とは異なり、客観的に自身の姿を捉えている。そのため、『無題』と比較して、その顔の描写はよりリアルなものとなっている。正面観でこちらを見つめる画家の姿は、結い上げているものの髪は乱れており、着物も着崩れている。さらにその顔も素顔で、化粧は施されておらず、目の下にはくままで見える。そこからは、ありのままの己の姿を捉えようとする強い意思が読み取れる。

『無題』において、顔の痣という脚色まで加えて成園が提案しようとしたものは、覆い隠すべき残酷な真実をもあえて描出することだったと思われる。そして『自画像』でも、彼女が描いたのは、乱れやつれた姿を繕おうともしない、ありのままの女性の姿である。両作品を通して成園が追求しているのは、女性表現におけるリアリズムであるといえるのではないだろうか。

成園が師・恒富の影響を強く受け、ただ美しいだけの人形のような女性像からの脱却を図ろうとしていたことは、前章で指摘した。このことを思い起こしてみれば、理想化・典型化を根本とする美人画に、リアリズムの表現が持つ存在感や美というものを提示することこそが、この『自画像』の真の意図であったと思われる。

おわりに

本稿では、成園の自画像についての解釈を試みた。自画像の作例が極めて少ない日本美術、あるいは日本画において、本作はどのような意図のもと生み出され、またどのように位置付けられるのだろうか。このことを考察するために、まず日本画における作画の女性像に焦点をあて、女性表現や題名など、同時代の美人画に共通する要素を持っていることを指摘した。ここに描かれているのは、見られる存在としての女性の姿であり、作画という一風俗である。これらの作品は、画家自らがモデルとなつてはいるが、むしろコンテンツポラリーの女性の風俗を主題とした美人画と解釈される。すなわち美人画の「テーマ」として、自画像表

現が展開されたのであり、その背景には、理想化や典型化を主とする美人画に対し、リアリズムを求める風潮があったことを指摘できる。

成園の『無題』は、画室の女性を描いている点で、作画の女性像の形式を踏襲しているといえる。しかし主題に対する解釈の相違は明白であろう。特に昭和期の作例である梶原緋佐子や北澤映月の作品では、簡略化された画室の情景、横顔を向け、きちんと身繕いを整えて画面に向かう画家の姿、そして象徴的な題名など、彼女らが重きを置いているのは、作画する女性の姿の美しさであって、現実の、ありのままの姿を描出することではない。一方、『無題』が提示しているのは、美人画の本質である理想化や典型化の否定であり、理想化の過程で覆い隠されてしまう真実をも描き出す、対象に対する画家としての態度である。本作のそうした意図には、ありのままの姿が持つ美というものを近代の美人画に提案しようとした北野恒富の女性像や、絵画に作家の精神世界の反映を求める大阪茶話会の理念の影響をみることができる。そしてこの『無題』でのリアリズムの追求が、『自画像』へと発展していったと考えられる。

ところで大正期にこのような作品が試みられたことは、美人画家の中に、理想化や典型化に疑問を抱き、写実性やリアルな描写を追求する姿勢が芽生えていたことを示すとともに、リアリズムの要求が、鑑賞者側にも存在していたことをも示唆しているように思われる²²。作画の状況を描いた、おそらく最初期の作例と思われる伊藤小坡の『製作の前』は、そうした当時の美人画に対する鑑賞者側の要求に応えたものと思われる。成園の『自画像』も、美人画にリアリズムを求める当時の風潮が生み出した女性像といえるだろう。しかし同じ作画の女性をテーマとした昭和期の作例を見たとき、こうしたリアリズムの要求に大きな変化が生じていることが分かる。緋佐子・映月の端正で整理された画面は、大正期のリアリズムの追求が、昭和に入ってからの新古典主義様式に駆逐されていく様を如実に示しているだけでなく、成園らが目指したような美人画におけるリアリズムが否定されていたことをも暗示しているとはいえないだろうか。このように考えると、美人画におけるリアリズムの可能性を模索した成園の試みは、近代の美人画あるいは女性表現の展開を考察する上で、非常に重要であると思われる。

最後に、別の観点から日本画における自画像の問題について論じてみたい。日本画家、特に男性画家による自画像表現の試みが皆無に等しいことは本論で触れた。その大きな要因として、伝統的な日本美術の中に、自画像の作例がほとんど存在しないということがあげられる。では、なぜ日本美術において自画像が西欧美術ほどポピュラーなテーマになりえなかったのであろうか。このことについては、本論考の及ぶところではなく、詳細には迫れなかった。しかしこの問題は、単に自画像という画題に関わるだけでなく、西欧と日本の表現の相違という、文化史的な考察にまで発展する重要な論点であると思われる。

西欧における初期の自画像表現は、宗教画中の登場人物として描きこまれた。いわばそこでの画家は、聖書や歴史、物語の一場面を、まさに現実起こっている事件として体験する観察者である。だが翻って、絵巻や障壁画を見ると、時として視点が空中にさえ飛ぶ日本美術の絵画空間に、画家の姿が入る余地があるだろうか。画家は描かれるものの外側におり、絵画中の場面と同じ地平線上にはない。こうした絵画空間の扱いの違い、視点の相違が、日本美術において画家が絵のオブジェとなるという意識が発生

しにくかった最大の要因であるとはいえないだろうか。

近代に入り、日本画において作画の女性という一種の自画像表現の試みが可能となったのは、コンテンポラリーなテーマを扱う美人画という画題の存在と、女性画家の活躍があつた上に、西欧美術の絵画空間や視点が流入したからと推測される。またこうした作品を描いた女性画家が、京都や大阪など、写実を重んじ、率先して西欧美術や洋画の表現を取り入れていった関西画壇の画家達であつたことも示唆的である。あるいはここから東京画壇と関西画壇の性格の違いということも指摘できるだろう。本論では、美人画という観点から日本画における自画像表現について考察したが、日本美術と自画像の問題は、近代日本美術の動向や、さらには比較文化論にも関わる論点をも提示しており、今後もさらなる論考を必要とするだろう。

註

(1) 本作に関しては、制作時期を示す記録等が未発見で、今のところ正確な制作年は不明である。本稿では、制作年の明らかな他の成園作品との比較や、明治末期から大正期にかけての関西画壇の動向などを踏まえ、本作の制作時期を大正末期頃と判断した。なお本作はこれまでいくつかの美術展に出品されており、それでも本作の制作時期は大正(後)期におかれている。次に本作を『自画像』として根拠であるが、画中の女性が写真に残された成園の顔とよく似ているということが第一にあげられる。また先にあげた美術展の図録や収蔵館である大阪市立美術館のカタログ内でも、本作の題名は『自画像』となっている。ただし、この『自画像』という題名が成園自らの命名によるものなのかは今回確認することができなかった。

(2) 本作は近年の美術展で何度か出品されている。

『女はどう表現されてきたか』 岡山県立美術館 一九九六年。

『美術都市 大阪の発見 近代美術と大阪イズム』 大阪市立近代美術館建設準備室 一九九七年。

『なにわづに咲くやこの花 大阪画壇の近世／近代』 大阪市立美術館 一九九八年。

(3) 女性画家による作画の女性像を、自画像作品と見るか、風

俗画もしくは美人画として解釈するかについては、先行研究の中でも明解な分類がなされていないようである。例えば本論で取り上げた梶原緋佐子の『静閑』という作品は、近年のジェンダーをテーマとした美術展に出品されているが、そこでは本作を自画像とし、画家としての自負を表したもののという解釈がされている。一方、目黒雅叙園美術館のコレクションカタログ『美人画に見る風俗―昭和前期―』にも本作が収録されており、本作が作画という日常の一幕を描いた作品としても解釈されていることがうかがわれる。

『目黒雅叙園と女流画家 昭和初年のジェンダーの視点から』 目黒雅叙園美術館 一九九九年。

佐藤みちこ「女流画家の描いた『女の空間』」

『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』 栃木県立美術館 二〇〇一年。

橋本慎司による作家解説 一五一頁。

『目黒雅叙園美術館コレクション 美人画にみる風俗―昭和前期―』 目黒雅叙園美術館 一九九八年。

(4) 自画像は、一般的に以下のように解釈されている。

① 画家が自分自身を描いた絵画。

② 西洋では千四百年代頃から試みられ、最初は画中に画家の姿をみずから登場させたり、画中のあまり重要でない人物を画家自身に似せて描くということが行なわれた。

③西洋において自画像が独立した作品として現れたのは十六世紀になってからで、素描が多かった。

④西洋においては、ほとんどの画家が試みる画題となり、特にレンブラントやゴッホの一連の自画像は、画家の内面への探求を示したものととして名高い。

⑤日本においては、明治以降、西洋画の手法が移入されてから見られるようになり、それ以前の例は少ない。

〔新潮世界美術辞典〕

(5) 『西洋美術館』 小学館 一九九九年 八九二―八九三頁。

(6) 日本画家による自画像の試みとして、例えば上村松園が十六歳の自分を描いたスケッチが存在する。これは画帳に描かれたもので、画面隅には「自画像写生」としるされている。だがこれを本画にする意図はなく、人物表現の訓練として描かれたものと推測される。また同じ京都画壇の画家である村上華岳も自画像（一九二二年）を描いているが、こちらは油絵で、西欧美術や洋画の影響下に制作されたものと思われる。

(7) 画中の人物の視線、特に日本美術における女性像の視線を論じたものとして、以下の研究がある。

若桑みどり 『岩波近代日本の美術2 隠された視線 浮世絵・洋画の女性裸体像』 岩波書店 一九九七年。

(8) 例えば以下の評論をあげる。

「唯だ彼の所謂美人画の如きは、浮世絵として当代の風俗を描

すを主とせず、却つて長春の古きより、豊国歌麿の流れを追うのみにして、毫も其の埒外に出づる能わず、単に友禪式模様に精力を競うに過ぎず、偶々現代の風俗を画くも、娼婦妖艷の態に止まり、其の心眼の低き言語に絶す、之を悦び看るの徒は、是れ呉服屋の店前に恍として立つ痴婦に齊しく、全く美術的眼識なき也、吾人は文部省が国家の名譽に懸けて、爾今此種の画を全然排除せんと主張す」(傍線筆者)

「文展の新美術」 やまと新聞 一九一五年十月七日。
なお引用は以下の文献による。

東京美術学校編 『近代美術関係新聞記事資料集成(マイクロ資料) 第二四卷』 ゆまに書房 一九九二年。

この一文は、第九回文展の第三室(美人画室)を批判したものであるが、ここで問題となっているのは、描く主題である。つまり美人画は、現代の浮世絵として、現代の風俗を写すべきであり、花柳の女性ばかりを描くのは前時代の浮世絵と何ら変わることがなく、現代の美人画として進歩がないとしているのである。それらからはむしろ、美人画が当世風俗を写す画題として重視されていた節さえ見受けられる。

(9) 拙稿『第九回文展の第三室(美人画室)についての考察』平成十四年度筑波大学大学院博士課程芸術学研究中間審査修士論文。

なお、伊藤小坡の『製作の前』は、この第三室(美人画室)

に展示された。この点からも、本作が美人画として認識されていたことがわかる。

(10) 例えば以下のような評論がある。

「而してなお美人画家に忘れたる一、方面は、現代の風俗を写すを主とせる類性的婦人美以外に、更に進んで一個特定の某々婦人の美を発揮するに在り。此は当さに美人画の発達上刻らざるべからざるの境地にして、然かも未だ何人も開拓せざる所とす。聞ならず現代美人画家中には多く閑秀画家を有すと。

借問す、卿等は進んで自画像を揮毫するの勇氣なきかと」

齊藤茂三郎『美人画に就て』『日本美術』一三九号 一九一〇年九月 二四頁。

ここで興味深いのは、美人画の新しい試みとして、特定人物を描くことを提案している点である。これは理想化や典型化を本質とする美人画に、写実性を求めていると解釈することができる。さらにその一例として女性画家の自画像をあげている。同時にこの文から、女性画家の自画像というものを、美人画として鑑賞する姿勢が当時の鑑賞者の中にあつたことがうかがわれる。あるいは画家自身がこうした論説に触発された可能性も否定できないように思われる。

(11) 『おんな』は、再興第四回院展に出品されたが落選している。なお、出品当時は『黒髪の手り』という題名であつたらしい。

(12) 北野恒富『美人画』という呼称『大毎美術』

三卷一号 一九二四年一月 三四—三六頁。

(13) この作品は第九回院展に出品、褒状を得たものの厳しい批判を招いた。それはおそらく描かれているのが、下着姿の女性であり、文展という公の鑑賞空間では享受されるべきでない女性像であつたからである。しかし文展という公の場では隠されるべき女性の姿を、あえて提示するということにこそ、本作の意図があつたと思われる。

(14) 前掲書註12。

(15) なお、このカリカチュアの横には以下のような会話が掲載されている。

「可惜顔半面に大痣の付焼刃、甲曰く『この顔は痣さえ取れば出品者そっくりだね』乙曰く『其筈さ、自画像だもの、何んでも養子を探すための広告だ』とさ」(傍線筆者)

「茶話会スケッチ(上)」大阪日日新聞 一九一八年六月十二日。

なお引用は以下の文献による。

東京美術学校編『近代美術関係新聞記事資料集成(マイクロ資料)第三一巻』ゆまに書房 一九九二年。

ここから、当時の鑑賞者も本作を成園の自画像と認識していたことが分かる。

(16) 小川知子「幻視の街大阪 風景に託した芸術と記憶」画室

の女―美術教育と大阪の女性―」『真想』一九九八年三月 四六―四九頁。

橋爪節也「商都の色彩と日本画家北野恒富」『浪華の粹―近代大阪の日本画名品展』枚方市教育委員会 一九九七年 四四―四八頁。

(17) 前掲書註16。四六頁。

(18) 「精芸社と大阪茶話会とを見て(続)」大阪日日新聞 一九一八年六月十二日。
なお引用は以下の文献による。

東京美術学校編『近代美術関係新聞記事資料集成(マイクロ資料) 第三一卷』ゆまに書房 一九九二年。

(19) 大阪茶話会は大正七年一月二十日に創立した。これと同時に京都では国画創作協会が発足している。ために、茶話会も当時大阪における反文展運動として認識された。しかし趣意書にもあるように、自由な創作活動を求める新進作家と、彼等を受け入れない大阪の守旧的な鑑賞者との軋轢が会設立の引き金になったようである。なお同会は同年の七月に解散した。

(20) 引用は、以下の文献による。

「大阪茶話会の鑑賞家啓発の理想」『早稲田文学』

一九一八年九月 十一―十一頁。

(21) 成園の顔の右横には、歌舞伎役者の羽子板が描かれている。

この羽子板は、単に画家の歌舞伎に対する関心を表すため、あるいは彼女を育んだ大阪の文化を象徴するために描きこまれたのではないように思われる。考えられるのはこの自画像に見立絵の意図(成園がヒロインで、羽子板の役者絵が男役)が込められているということである。その風体から見て羽子板のモデルは『心中天網島』の治兵衛ではないかと思われる。この推測が正しいとすれば、下敷きとなった『心中天網島』が作品の解釈に加わることになり、制作当時の成園の心境が物語に暗示されている可能性も高い。本論では明らかにすることができなかったが、このことに關してはさらなる考察の必要があるだろう。

(22) 鑑賞者側の要求ということに関しては、例えば以下のような批評が、端的に示しているように思われる。

『製作の前』の中心生命は凡て其人物に集中されている。(中略) 其中心の人物は実に場中出色の出来栄である。簡単にそうして鮮麗なきびきびとした着物や紐の色彩と、豊満にして、流麗な輪廓とは、ただもう美しい若い生命が、其顔と言わず、あの肩と言わず、此手先と言わず、一線の末にも初夏の若葉を見る様に、活々として榮えている。今年の文展は実に多くの美人画を―いや、そうじゃない―女を画いた画を沢山並べたが、殆ど凡て、女の剥製である。着物と、生命の無い、性格の無い顔のみである。着物の下に活きた人間を画き

得た人は少々意味を切りつめたら、全く小坡さんだけだ。性格迄は出ていないけれども生命は漲っている。(中略)小坡さんの人物を見ると、活々とした漲る様な生命感覚の充実を感じする。(中略)

自然の描写、自然の表現と言葉を裏返す事が出来るでは無いか。『製作の前』の人物があれ迄に功を成したのは一言に言えば純正な意味での、自然な描写に忠実であったからである。(傍線筆者)

植田寿蔵「文展の日本画五題(承前)」日出新聞 一九一五年十二月七日。

なお引用は以下の文献による。

加藤類子『虹を見る 松園とその時代』京都新聞社 一九九一年 一五四—一五七頁。

図版引用

図1・6・8 『大阪市立近代美術館「仮称」展覧会 美術都市 大阪の発見 近代美術と大阪イズム』 大阪市立近代美術館(仮称)建設準備室 一九九七年。

図2 諸川春樹監修『カラー版 西洋絵画史 who's who』美術出版社 一九九六年。

図3 辻惟雄監修『カラー版 日本美術史』美術出版社 一九九一年。

図4

伊藤小坡 製作の前

日展史編纂委員会『日展史4 文展編四』社会法人日展 一九八一年。

伊藤小坡 夏

『日展史6 帝展編1』。

梶原緋佐子 静閑・北澤映月 好日

『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後1930-1950年代』栃木県立美術館 二〇〇一年。

図5 塩川京子『岩波近代日本の美術7 絵のなかの暮らし 子ども・おんな・労働』岩波書店 一九九六年。

図7『滋賀県立近代美術館名品選 日本画』滋賀県立近代美術館 一九九四年。

図9 『女性画家が描く日本の女性たち展』松園、小坡、蕉園、成園、辯佐子の美人画― 朝日新聞社 一九九八年。

図10 東京美術学校編 『近代美術関係新聞記事資料集成（マイク口資料）第三一巻』 ゆまに書房 一九九二年。

(いとう たまき)

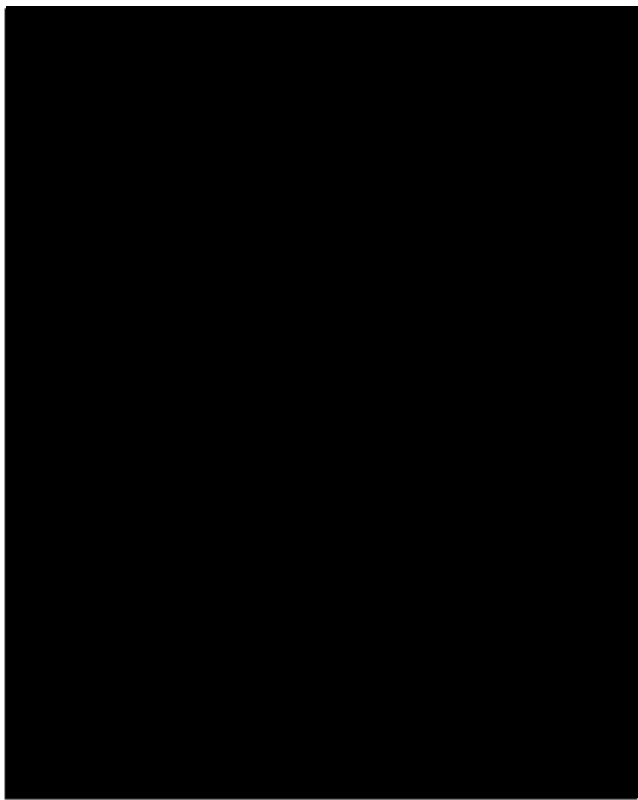


図1 島成團 自画像 大正末期 大阪市立美術館

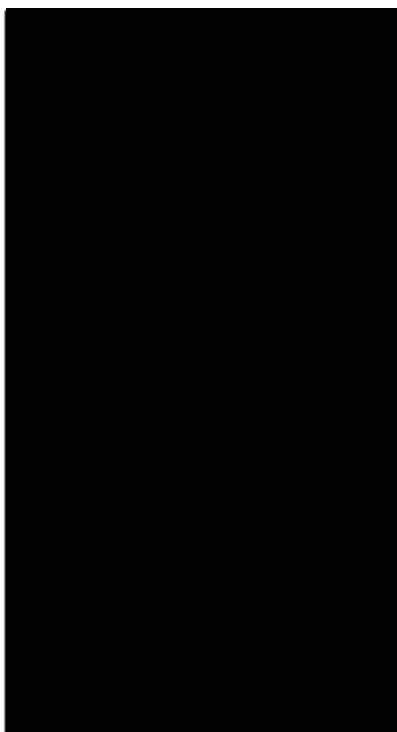


図3 雪村 自画像 16世紀後半
大和文華館

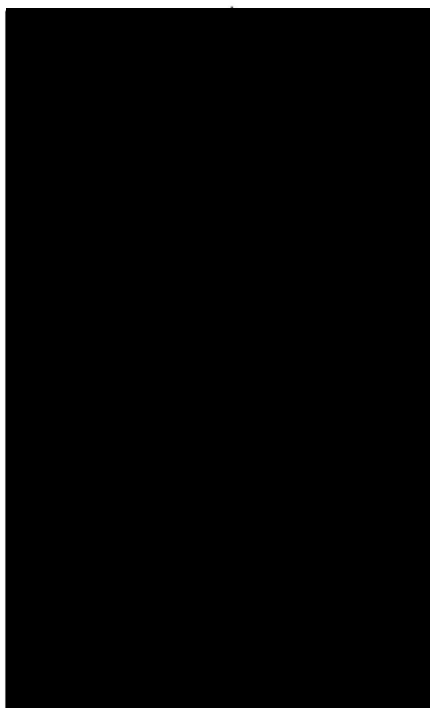


図2 レンブラント・ファン・レイン
自画像 1669年
ロンドン ナショナル・ギャラリー

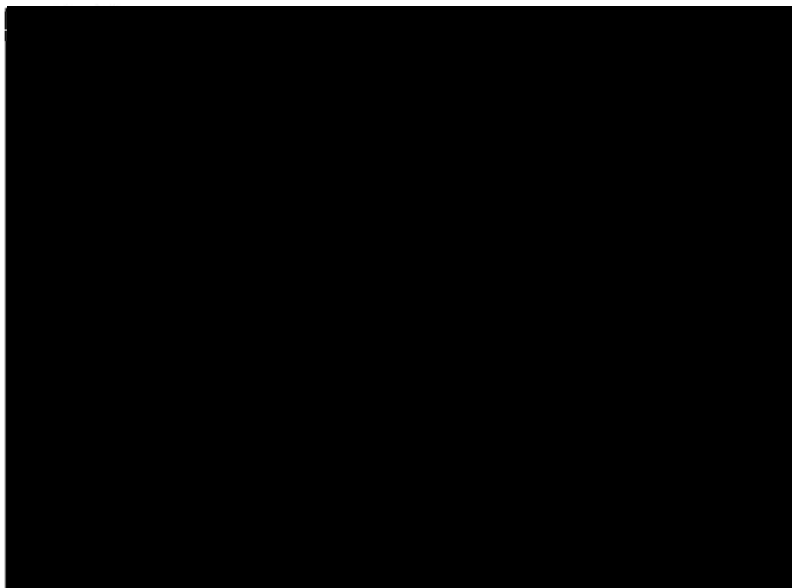
図4 作画する女性像



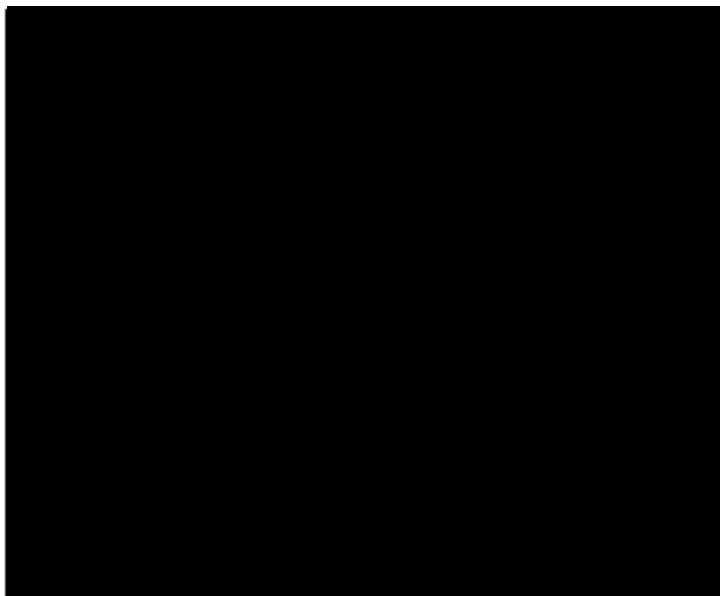
伊藤小坡 製作の前 1915年
(第九回文展出品)



伊藤小坡 夏 1920年 (第二回帝展出品)
京都市美術館



梶原緋佐子 静閑 1938年（第二回新文展出品） 目黒雅叙園美術館



北澤映月 好日 1942年（第二十九回院展出品） 個人蔵

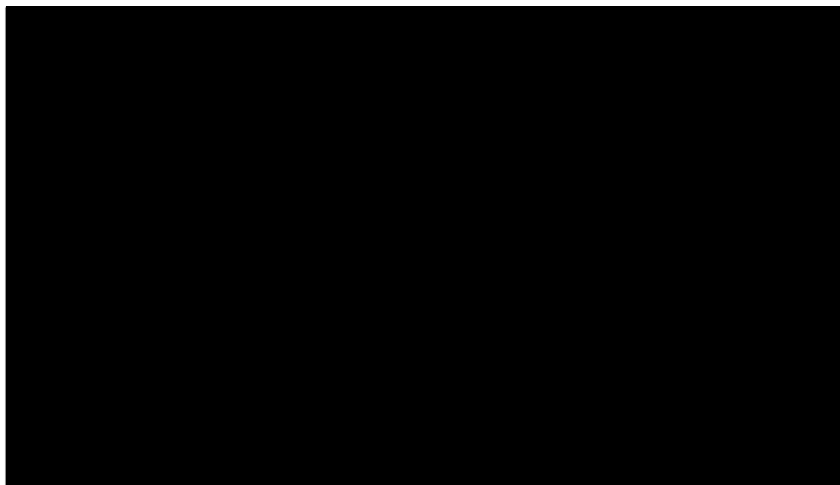


図5 中村大三郎 ピアノ 1926年（第七回帝展出品）京都市美術館

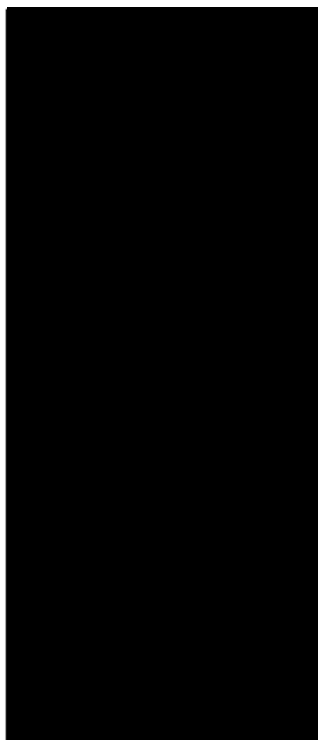
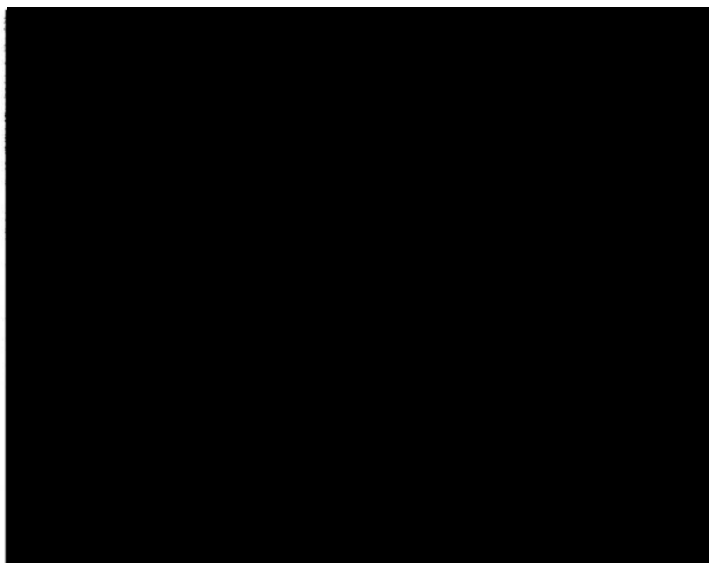


図6 島成國 おんな 1917年
福富太郎コレクション



図7 北野恒富 暖か
1915年（第九回文展出品）
滋賀県立近代美術館

図8 島成園 無題
1918年
（大阪茶話会第一回試作展出品）
大阪市立美術館



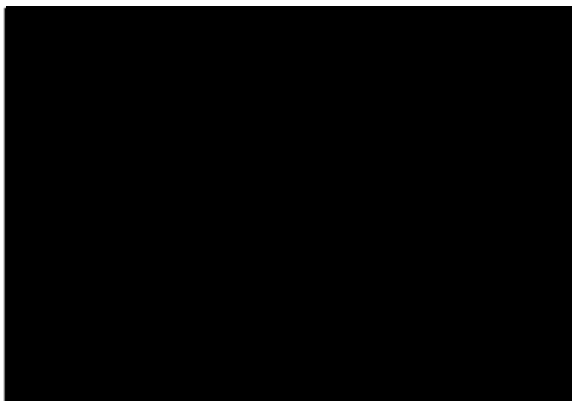
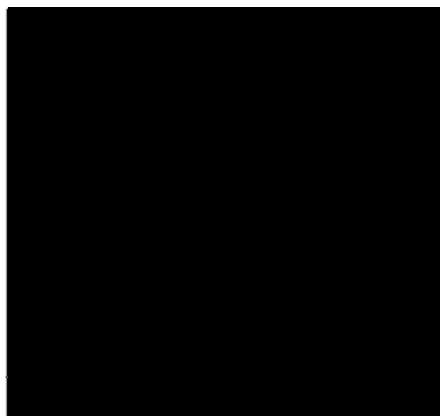


図9 島成園と弟子たち
(大正中期頃)
最前列中央が成園
(['女性画家が描く日本の
女性たち展—松園、小坡、
蕉園、成園、緋佐子の美
人画—』より)



上巻を拡大したもの

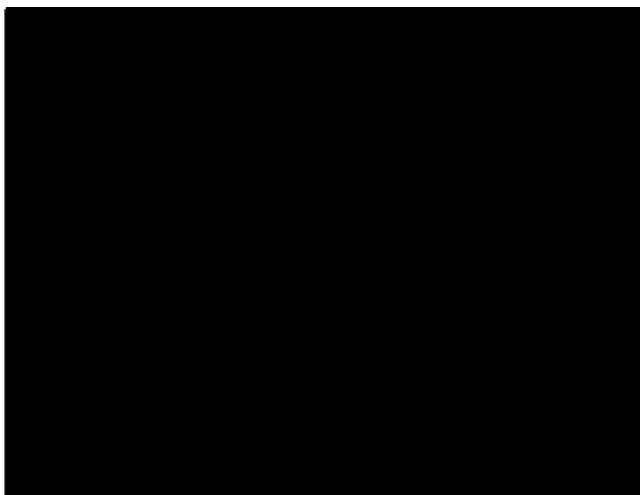


図10
茶話会スケッチ (上)
無題 島成園女史作品
(大正七年六月十二日
大阪日日新聞)