

美術史上の「記念碑的繪畫」の位置

明星大學教授

小堀桂一郎

一、「聖徳記念繪畫館」の沿革

「記念碑的繪畫」といふ呼び方は少々お耳に馴れない表現かもしれませんが、字面からその意味するところを御推測頂けるでせう。こんな用語を作つてみました時私の念頭にありましたのは、他でもない、明治神宮外苑に偉容を誇る「聖徳記念繪畫館」に掲げられた計八十點の壁畫であります。皆様方の中にも本日の私の話のテーマはあの壁畫群に關はるのだらうとの連想を馳せて下さつた方は多く居られると思ひます。

そこで手始めに、「聖徳記念繪畫館」の沿革からお話し申し上げます。もとをただせば、もちろん明治神宮それ自體の御創建にそもその端緒があります。日本といふ古い國を、歐米文明諸國と對等なる外交關係に立つて涉り合へる様な西歐近代風の立憲君主制國家として再編成しようとの試みが、明治維新を出發點とする所謂近代化の運動であります。國家國民の總力を擧げての、文字通り舉國一致の努力は、幾多の試行錯誤を経ながらも、上に明治天皇といふ眞に偉大な指導者を戴いたおかげで、約四十年にしてめでたく實を結びました。即ち明治三十八年秋の日露戰爭での勝利確定を象徴的な事件として、アジア諸國民の中で全く例外的に、當時の所謂先進文明國たる歐米型列強への

仲間入りを公認されたのだといふ史實は今更申し上げるまでもない、我が國現代史の大前提であります。この國民的
大事業の成功の因は、一にかかつて明治天皇の御聖徳のお導きにある、と考へたのは、日本國民のみならず當時の國
際社會、日本に關心を持つほどの全世界の國々の一致した認識でありまして、従つて明治四十五年七月の天皇崩御の
後に、御遺徳を永遠に後世に傳へるよろしき何かの記念物の造營を、といふ着想が生じたのも文明國の民の常
情として自然のなりゆきであります。そして偉大な天皇の頌徳記念碑に當る建造物が「神宮」といふ形をとるのも、
二千年來傳承・維持されてきました我が國の國柄に照しまして是亦極めて自然な話であります。

廣大な神苑の森を含む境内地全體の造營に着手しましたのが大正四年のこと、四月には社殿の地鎮祭が行はれて殿
舎建築も始まるわけですが、五年の歳月を費して大正九年に竣工、十一月一日に御鎮座祭が執り行はれる運びとなり
ました。記念繪畫館建設の議も早くから出、神宮の御造營と並行して計畫が進められてゐた様であります、こちら
の方は起工が大正八年三月、建物の完成は大正十五年十月と記録されてをります。⁽¹⁾

繪畫館はその名の通りの性格のもので、建物だけが立派に竣工しても意味をなしません。その内容をなす壁
畫が全部堂に納まつて初めて、記念物としての繪畫館が完成するわけですが、その八十點にのぼる壁畫の主題とその
制作を擔當する畫家達の銓衡にとりかかつたのは、關東大震災の年である大正十二年の年末近くであつた様です。選
定・人選の衝に當つた中心的人物は正木直彦でありまして、この人は明治三十四年以來實に三十年餘にわたつて東京
美術學校の校長の職にあり、繪畫館起工の年には帝國美術院幹事となり、昭和六年には院長の地位にもつた當時の
大實力者でありました。明治・大正・昭和の三代にわたつて、文部官僚として美術行政の頂點に位し、たしかにその
地位に適しい業績を擧げたと稱してよい人です。現今、三流官廳と罵られ、我が國の文治教化の事業を推進するどこ
るか専ら阻害するための機能を果してゐるかに悪口を言はれてゐる目下の文部官僚とは歴然と違つた人物が、その頃
は活躍してゐたわけであります。

大正十三年には實際に制作に携はると豫想される當時の第一級の畫家達との協議も始まり、十五年の春には主題の選定と書家の人選は一應終ります。ただ何分にも文字通りに記念碑的な大畫面の繪畫制作ですから、注文を受けてから二三年の内に右から左へと完成品を納入できるといふわけのものではありません。壁畫全點の完成までには約十二年餘といふ意外に長い年月を費しまして、繪畫奉納の終了といふ意味での名實共に具はつた繪畫館完成祝賀式が舉行できたのは昭和十一年四月の下旬でありました。即ち本年から丁度六十年前のことであります。従ひましてこの八十點の壁畫群の完成を一つの日本美術史上の出來事であつたと捉へてみる時、その時期的定位は、大まかに言つて大正末年から昭和初年にかけての出來事だつたと定めておくことが許されるであります。

二、繪畫館の構成

これを一つの美術史上の事件と見る場合、繪畫館は幾つかの點で興味を惹く論題を私共に提供してをります。

先づ繪畫館の構成について考へてみますに、青山一丁目の大通に交差する幅の廣い四列の銀杏並木の奥に、左右の翼廊を豊かに廣げ、中央に穩やかな感じのドームを戴いてどつしりと構へた白亞の殿堂がその建物ですが、その中央玄關から入りますと右の翼廊が日本畫展示室で左が洋畫といふ分類になつてゐます。八十點の壁畫は明治天皇の御降誕から崩御・御大葬までの御一代記を、昭憲皇太后の御事蹟をも綯ひ交ぜにしながら描いてゆき、正確な年代記的配列がなされてゐる。さうしますと右の翼廊の手前から見始めて、壁畫第一番から四十番までが日本畫、左に移つて第四十一番から八十番までが洋畫なのですから、年代で言ひますと明治十一年の北陸御巡幸にかかはる皇后の「初雁の御歌」(簞木清方筆)までが日本畫、明治十二年の「グラント將軍と御對話」(大久保作次郎筆)から以後の御事蹟が洋畫を以て表現されたわけです。極く素朴に考へまして、ここには、明治十年くらゐまでは天皇・皇后のお

姿、宮中の調度・装束、背景となる世相・習俗等が日本畫の手法を以て表現するによるしき様式をそなへており、十年代半ば以降になると、それらは洋畫の表現の方がふさはしい様式に移り變つてゆく、そんな認識がこの分類には反映してゐるのではないかといつた推測をさそひます。

この推測は壁畫の現物に接してみるに大凡は當つてゐると思はれます。もちろん或る短い期間を境にして風俗の様式が截然と變化してしまふなどといふことは現實にはあり得ず、繪畫館の和・洋兩室の壁畫について見ましても、日本畫部門にむしろ洋畫の描寫の方に適するのではないかと思はれる畫題があつたり（例へば「大阪行幸諸藩軍艦御覽」（岡田三郎助筆）と題する、我が國最初の觀艦式を描いた圖や、近衛聯隊の「御練兵」（町田曲江筆）の圖）、洋畫部門の逆の事例（例へば「大婚二十五年祝典」の舞樂「萬歲樂」（長谷川昇筆）の圖、そして最後の「大葬」（和田三造筆）圖）が見られたりします。しかし、概して言へば、明治初期を日本畫で、中期以降を洋畫の表現を以て記念しようとした企畫者の構想に、今更ながら私共は贊成の意を表してよいと思ふのです。そしてこのことは、時代そのものの持つ様式及びその様式に反映する精神と繪畫の技法との關係如何といふ、美術史にとつて本來的な論題に私共を導いてゆくことにもなります。

この論題に入る前に餘談の様ですが、畫家の人選について一言しておきますと、洋畫部門の顔ぶれは大方穩當と思はれるのに對し、日本畫部門では、誰が參加してゐるかといふことより、當然參加してゐてよいはずの大家にしてそこに名前が見當らない。謂はば不在の目立つ畫家が何人かゐるのが奇妙なことです。すなはち、横山大觀、下村觀山、川合玉堂、竹内栖鳳、山元春舉、安田靉彦、速水御舟、小林古徑といつた、當時拔擢・筆力共最盛期にあり、世間的にも錚錚たる大家としての名聲を得てゐたはずの人々の制作が見當らないのです。この人々はいづれも記念碑的大畫面を制作するに十分な力量の持主でした。それに必ずしもこの様式に適さないと見られる浮世繪系の鏗木清方も「初雁の御歌」といふ皇后の御肖像をつまりは美人畫といふ己の領分に取込んで制作に参加してゐる例からしても、

例へば川合玉堂の様な詩的な山水畫を専らとする畫家とても、題材の選定次第で參加の可能性は十分あつたでせう。ところが、正木直彦の日記『十三松堂日記』を繕いて壁畫制作擔當者選任の経緯を考證してをります美術史家の田中比佐夫氏によりますと、再興日本美術院の中心人物であります肝腎の横山大觀が、畫壇の人脉からいへば身近の位置に居る筈の正木美術學校校長と仲が悪く、正木の側からすれば院展系の有力畫家にこの事業への參劃を要請する交渉に要するに失敗した、と見られるのださうであります。それにしても、院展系のみならず京都派の大家達の協力も得られなかつたのは、大觀の影響が關西にまで及んでゐたといふことなのか、その點臆測の爲様もないのですが、現今の文部官僚とはまるで違つてゐたとさきほど申しました正木の器量・政治力を以てしても大觀一派との感情的齟齬を克服できなかつたといふことは、畫壇の人事の難しさの一例證であるかもしれません。いづれにせよこの結果はかなり残念であります。

三、繪畫様式と精神の關係

さて、時代の精神と繪畫の表現様式との關係といふ論題についてですが、畫面に登場する人物の裝束や家具・調度・建築などが日本畫で表現するに適してゐるか、それとも洋畫向きであるか、といった現象面のことは誰方でも見れば分る簡単な問題ですからさて置いてよろしいと思ひます。ここでは、明治天皇の一代の御事蹟といふ或る統一を持つた題材群に相對した時、日本畫と洋畫、より明確に言へば日本畫家達と洋畫家達とは、共通の題材を扱ふにもそれぞれの様式の約束に由來する精神の態度に違ひがあつたのではないか、といふ疑問を投げかけてみたいのです。私がこんな疑問を抱いたきっかけは、明治天皇御本人の肖像の描き方の違ひであります。

繪畫館の左の翼廊の洋畫室、壁畫番號第四十一番から八十番までの四十點の中に、天皇御本人の存在が登場してゐ

る畫面は丁度半數の二十點あります。そしてそのうちの十八點が天皇のお姿自體をはつきりと描き出してゐます。二點かぞへられる除外例は「憲法發布觀兵式行幸啓」(片多徳郎筆)の圖と「東京帝國大學行幸」(藤島武二筆)の圖で、これは天皇のお乗りになつた馬車が描かれてゐるだけで、つまり天皇は畫面の中においてになるはずなのではあります。お姿は馬車の中にかくれてゐて見えない、といふ設定になつてゐます。その他にも、お姿が畫面の中の一點景として遠くにかすんだ影で描かれたり、後姿であるためにお顔が見えなかつたりといふ例が二三あるのですが、大部分は明治天皇といふ偉大な個性の表現自體が畫家の課題であつたかと推測させるに十分なほど、畫家達はお顔の描寫に存分の筆を揮つてをります。

日本畫部門の方で同じ様な分析を試みてみますに、畫面に天皇の存在が表されてゐるのは二十四點、ところがそのうち鳳輦の中(三點)や馬車の中(一點)であるためにお姿が直接に描かれてゐないのが四點あるといふのはまあ洋畫の場合とそれほど違はない比率といへませうが、興味深いのは、お姿の大部分(もちろん龍顔もですが)が御帳臺や高御座や廻立殿の廂等の蔭にかくれて見えず、御裝束の裾の部分を描くだけで、その隠された部分に天皇のお姿を想像せしめる、といつた構圖をとつてゐる畫面が六點もあることです。又この他に几帳の簾を隔てて、といふ配置でお姿を淡く影繪の様に描いている例(島田墨仙筆「王政復古」の圖)、半身が屏風や幔幕に圍はれてはゐるがお顔はあらはれてゐる例(乾南陽筆「五箇條御誓文」の圖、根上富治筆「奥羽巡幸馬匹御覽」の圖)などがあります。洋畫の大部分の場合の様に、龍顔を含めたお姿を謂はば憚りなく判然と描寫してゐると見てよい作例は八點にとどまりません。

この場合日本畫・洋畫を對比しての比率の數値よりも、私は、天皇の御裝束の極く一部を御帳臺等の開口部からわずかに垣間見させてゐる、それによつて天皇のお姿を觀者に想像せしめるといふ手法を採つてゐる作品、その理念の點で畫家達の相互に極めてよく似た姿勢を示したものである作例が四點(伊東紅雲筆「御元服」、廣島晃甫筆「各國

公使召見」、猪飼嘯谷筆「即位禮」、小堀軻音筆「廢藩置縣」各圖）あることに興味を惹かれます。偶々私はこの四點のうち「廢藩置縣」圖につきましては畫家の小下繪を三枚所藏としてをり、下圖と完成圖とを比較検討してみる便宜を有するのですが、畫家は下繪に於いては天皇のお顔を含めた全身像を判然と描いてをります。但しそれは構圖が途中から變更されたといふ事情を示すものではなく、作者は最初から、完成品に於いては隠されてしまふ豫定のものとしての天皇のお顔を、謂はば無駄と心得てゐながら下繪には描く、それも輪廓だけをといふわけでもなく、表情を表す微細な線や點をも克明に描く。さうしておいてやがて惜し氣もなくその部分を垂幕で覆つて畫面からは埋没させてしまふ、さうした制作過程を辿つてゐることがわかるのであります。他の三點につきましても畫家達はおそらく同様の手續きをふんでゐるのであらうことが推測できます。

細かな分析的説明は不要でせう。畫家は天皇のお顔とお姿を描けなかつたのでも、描く勇氣がなかつたのでもない。描かなかつたのであり、描くことを遠慮したのです。それは端的に言へば天皇に對する畏敬の念が然らしめたことでした。もちろん日本畫家といふ集團の全員にといふわけではなく、その一部の者の心裡に、天皇に對する敬虔の心情がこの様な形で生きてゐたのです。

ここで説明を終へてしまふといたしますと、私は洋畫家集團を中心に、日本畫家達の間にも見受けられる、天皇のお姿の憚りなき描寫を施してゐる例を取り上げて、そこに敬虔さの缺如を指摘した、それも多分に非難の意味を籠めて——といふ様に受取られることとせう。私の言はんとしてゐるのはもちろんそんなことではありません。繪畫作品に心情的倫理的價值評價を適用しようといふわけでは毛頭ない。第一天皇のお姿を描くに遠慮が必要だなどといふ前提を置くとしたら、明治天皇の御一代記を視覺的に表現し、記念碑とする、といふ聖徳記念繪畫館のそも／＼の構想を否定してかかることになつてしまふでせう。問題は、天皇のお姿の扱ひについて、概して二つに分けて見ることのできる和・洋兩様式の相違は、明治・大正から昭和初年に至る日本近代美術史の流れの中に竝立してゐた二つの時

代思潮を、かなり正直に反映してゐるのではないか、といふことなのです。

四、「明治の精神」とは何だつたのか

「時代思潮」といへば、この繪畫館の壁畫は、つまりは「明治の精神」の反映だらう、といふことになりますが、一口に「明治の精神」といふ様な表現を取り上げてみるといたしますと、多くの方が、夏目漱石が「心」の末尾で「先生」をして語らしめてゐる言葉、〈夏の暑い盛りに明治天皇が崩御になりました。其時私は明治の精神が天皇に始まつて天皇に終つたやうな氣がしました〉といふ一節を思ひ浮かべられるのではないかと思ひます。そして「先生」は續けて、それなら殉死でもなさつたらとからかつた奥さんに向つて「へもし自分が殉死するならば、明治の精神に殉死する積だ」と答へるのです。この文脈にあつて、漱石が「明治の精神」をどう定義するつもりであるのか、作者自身は一つも説明してをりませんが、「先生」は更に、自分が長大な遺書をのこしてゆく動機の説明の一端として、〈渡邊華山は邯鄲といふ畫を描くために、死期を一週間繰延べたといふ話をつい先達で聞きました⁽³⁾〉と書いてゐます。この譬へは何を意味するのでせうか。これは「明治の精神」と何か關係があるのでせうか。

漱石の言はんとした眞意は正確にはわかりませんが、私から見れば、これも亦明らかに「明治の精神」の一つの譬喩になつてゐるのです。

明治といふ時代は、日本史上でも鎌倉時代前期や戰國時代と並んで、とびぬけての現實主義の季節であります。この場合やはり歐米からの強い影響を考慮して「リアリズムの時代」とカタカナ語で呼ぶ方が適切でせうか。徳川時代二百五十年の歴史を律してきた我が國の社會の價值基準は、多くは觀念的な申し合せの上に立つた虚構の約束事であつた、その約束遵守の倫理は迫りくる時代の現實感覺の前に道を譲らなくてはならぬ、といふ痛切な認識が人々の頭

を支配しました。世界の大勢、國際社會の要求といふ現實に直面して、人々は、如何に傳統とはいへ、自國內の閉鎖的な價值體系の尺度に固執してゐたら、國家を失ひ、國民としての存在も立ちゆかなくなるばかりだ、との認識に眼ざめました。新時代の國是として宣揚されました「五箇條の御誓文」は、〈盛ニ經綸ヲ行フヘシ〉との表現で、福澤諭吉の唱へる實學の方向を強く肯定し、〈舊來ノ陋習ヲ破リ〉で鎖國攘夷の心情を判然と否定し、〈天地ノ公道ニ基クヘシ〉と國際法の普遍妥當性への信頼を表白し、〈智識ヲ世界ニ求め〉とて普遍的な「知」といふ價值に對しての開かれた態度を取ることを命令されたのです。

かうした時代の指導的精神が、學藝の世界でどの様な指導理念として現れるかといへば、それはリアリズムの一語に集約されます。

この思潮を最もわかりやすく表現してゐるのが、『小説神髓』を以て坪内逍遙が唱導しましたリアリズム文學の建設でせう。寫實主義の「寫」といふ字に、人は或いはさほど積極的な姿勢を読み取らうとはしないのかもしれませんが。しかし、「現實を寫す」といふことは、人間の精神が現實の上に立つて此を支配してゐる、といふことなのです。或る文學史家は〈現實を領略する〉といった表現を用ゐました。これは現實を我有とする、といふ意味です。現實は、人間の精神がそれに關りを持たぬ限りは、生命のない、單なる物自體です。しかし物としての現實は人間の精神がそれを認識し、寫し取り、表現するに及んで初めて人間にとつての現實となります。その意味で文藝・美術における寫實表現とは、人間による現實の創設であり、この様に認めることは、おそらく文藝復興期以來の人間中心主義が登りつめた人間讚美の思想の絶頂とも言へるものです。人が「近代」の精神と呼ぶのも、切りつめていへばこの人間至上思想です。そして日本の學藝社會も、開國と文明開化の沸騰時代を経て、急速にこの思想に馴染み、それを己の内に取り込んでゆきました。

文學の面では、坪内逍遙の後には正岡子規が出現して短詩型文學の領域での寫實を唱へ、それは物の生命を寫し、

表現する「寫生」の概念にまで高められることとなります。「寫生」のゆきつく究極のところ即ち創造が成就するといふ構造は、明治・大正・昭和三代の御代にわたつての最大の歌人齊藤茂吉によつて實證されたと見てよいでせう。そのことは又、短歌といふ千三百年來の傳統的詩型に新たな生命を賦與して、現代人のどんな複雑深刻な表現の欲求にも應へ得る強力な詩型を創造し得たことを意味しました。一言で言へばリアリズムの理念の輝かしき勝利であります。

寫し取り、表現することが、創造といふ最も高度な人間の營みである、との理法は、言ふまでもなく美術の世界に於いてこそ最も廣汎な成就を見ます。決意した自裁の期限を延ばして邯鄲といふ畫題の制作に没頭した華山の藝術家精神に向けての『心』の「先生」の感動もここに繫ります。現實の創造こそ生命をかけて邁進すべき人間の事業でした。明治の美術は、岡倉天心といふ偉大な指導者のおかげで、市井の趣味人の玩弄物の要求に應ずる職人の制作から、藝術創造の高みへと飛躍することができた。その榮光の經歷は今更此處で再説するまでもないのですが、ただ茲に本日私の主題に關連して一つの問題點が浮上して參ります。

五、繪畫に於ける「記念碑的」の意味

繰返しになりますが、リアリズムの心理的姿勢は、寫し取る對象としての現實に對して人間の精神が支配者・領略者としてはるかに高い位置から此を見下す關係になつてをります。従ひまして畫家は己が描く對象に對して常に強者・優越者として臨んでをり、これを己が畫面の上に領略して參りますのに、何の遠慮も躊躇も要りません。繪畫館壁畫の洋畫部門の作者達が殆んど全員、實に大膽に明治天皇のお顔と全身像を描き出してゐるのは、彼等のこの心理的前提からくる當然の結果であります。そのお蔭で私共觀者は、明治天皇といふ歴史的存在の偉大な個性を、しかも

様々の歴史的場面に於けるその場にふさはしい様々の御表情を如實に仰ぎ見ることもできるわけで、さきほど申しました通り、此處では畫家の敬虔さの缺如を非難するどころか、彼等のリアリズム精神に素直に讚嘆の情を獻げてもよろしいわけであります。

ところで、繪畫館壁畫の日本畫の中の一部と洋畫の中の少からぬ作品について、私は妙に不満を覺えることがあります。私は「記念碑的繪畫」といふ概念には明確な定義を下さぬままに、例へば聖徳記念繪畫館に掲げられてゐる様な作品群がそれである、として話を始めてしまつたわけですが、茲に至つて「記念碑的」といふ概念がそれほど安定したものであるのかどうか少し疑はしくなるのであります。

明治美術に於ける洋畫の流れは、たしかにリアリズムの標語に導かれて健康に展開してゆきましたが、明治二十年代半ばの、所謂外光派の畫壇制覇といふ事件が一つの大きな標石を打ち建てることになつたのも大方の御存知の通りであります。

その節目をなした事件は明治二十六年に、黒田清輝と久米桂一郎の兩人が相繼いで歐洲留學を終えて歸國し、直ちに活動を開始したことであります。翌年兩人は天真道場を開き、更にその翌年には洋畫の新舊二派の對立をめぐつて評壇に論争が起りますが、その結果は、當時の論壇の大御所的存在でありました森鷗外の回顧的コメント⁽⁴⁾によれば、新派即ち黒田と久米に代表される外光派の壓倒的勝利に終り、以後日本の洋畫界の主流をなすのはフランス近代の印象派、といふよりもその日本的亞流であります。

黒田自身はスケールの大きな畫家でありまして、私は黒田による外光派の導入が、原田直次郎に代表される舊派を壓倒して日本の洋畫の流れをかなり狭く印象派の方向に引きつけてしまつたことを、少しも彼の功罪の「罪」の方にかぞへようとするものではありませんが、外光派の勝利が舊派のうちに存した記念碑的繪畫への可能性を壓し殺してしまつたといふのはどうやら美術史上の事實でありませう。従ひまして、日本の洋畫界には記念碑的繪畫制作の傳統

は成立してゐなかつた。せいぜいそれに近いのは日清・日露兩次の戰爭に取材した従軍畫家達の筆に成る戰爭畫であります。殊に日露戰爭は東城鉦太郎の「三笠艦橋の圖」の如き名作をうんでをりまして、これなどは寸法さへ適合するならば聖徳記念繪畫館の目玉をなす一點として欲しかつた様な逸品であります。繪畫館での日本海海戰圖はやはり三笠艦の砲戰が中村不折によつて描かれてゐますが、これにしても、有名な奉天入城の情景を滿洲軍總司令官大山巖を中心にして描いた鹿子木孟郎の名作にしても、作者が印象派とは離れた位置にあつた舊派の作家であつた點が注意を惹きます。

印象派乃至その強い影響下に在つた畫家達の場合、制作の目的とは「何を」描くかが問題ではなく、外界の對象が發する光と翳とを如何にうまく處理して畫面に定着するか、つまりは一箇の美術作品の創成に盡きるのですから、勢、對象の帯びてゐる歴史的意味の傳達よりも、一輻の畫面としての己の寫實能力の誇示の方に力が傾注されることになる。さうした畫家に、外部から一つの畫題を與へた上で制作の仕事を課するといたしますと、それはリアリズム繪畫に於ける所謂テーマ主義になつてしまふ。そして繪畫館の壁畫制作が進行してゐた大正末から昭和初年にかけてといへば、洋畫壇は、印象主義的自然主義が大勢を占めてゐた時期は過ぎ去つて、美術ジャーナリズムが謂ふ所の、フォーヴィズム、キュービズム、ダダイスム、シュールレアリスムなどの海外の新流派が次々と紹介され、國內にはお定まりのそれらの新傾向への追隨・模倣が簇出したします。餘計なことにはマルクス主義にかぶれた畫家達の、「プロレタリア美術家同盟」などといふのが結成されて（昭和二年）、ストライキだのデモだの労働爭議だのといふテーマを捉へてリアリズムの手法で制作するといふ動きも出て來ました。これをテーマ主義と名づけるとすれば、聖徳記念繪畫館の壁畫の中にも、皮肉なことにこれと相通ずる様な作風のものもないわけではないのです。尤もそのプロレタリア美術のテーマ主義繪畫なるものは現在實物はもちろん圖版等でも極く僅かしか眼にする機會はありません。そして美術史家によれば多くは畫想も技術も未熟で拙劣なものだつたとされてゐます。

要するに昭和初年といふのは、なほ少數残つてゐた舊派の畫家幾人かを別にすれば、洋畫による記念碑的繪畫の制作にとつては甚だ不利な時代的環境だつたと見てよいのです。

六、日本畫に於ける歴史畫の傳統

それでは日本畫部門に於いてはこの事情はどうなつてゐたか。

簡單に結論を言つてしまふならば、日本畫には記念碑的繪畫と呼ぶにふさはしい様式の傳統があり、それはこの大正末から昭和初年にかけても必ずしもひどく衰へてはをりませんでした。その傳統の基礎をなしたのは、明治二十年代の末から三十年代の前半にかけてその一つの頂點を築いたと見られる歴史畫の盛行であります。そして我々はここにもあの偉大なる岡倉天心の強い影響を見出します。

天心は明治二十年代には、開校して間もない東京美術學校の校長として、又校外にあつては日本青年繪畫協會の指導者として、國風美術の、特にその精神的な面での水準を高めるのに全力を投入しました。少々圖式的な説明になつて恐縮なのですが、江戸時代末期からの惰性だけで保つてゐた様な南畫・文人畫の系統は最初から厳しく排除され、四條・圓山派の系統も型にはまつた花鳥山水に執する限り天心の意にかなひませんでした。天心は江戸に根を下して幕臣としての意識を守りぬいてゐる狩野一門の中の狩野芳崖、橋本雅邦に代表される一派と、古式大和繪の再興を志して、有識故實の研究から出發した堅實な復古派（もとは土佐派の流れを引いてゐるのですが）の青年達に期待をかけました。ですから天心の門下及び多少ともその息のかかつた日本畫家達の中に、歴史畫を志す者が多く現れたのは自然の數でありまして、それが又、鹿鳴館時代と呼ばれた歐化の狂騒が過ぎ去つた後の反動とも言える國風再興の思想運動に共鳴して増幅されます。

殊に、明治三十年に史上に有名な美術學校の騒動が生じ、天心の名聲と實力を嫉んで陰險な策謀を弄した一味に嫌氣がさして天心が校長の職を擲ち、多數の有力な教授達が天心に殉じて美術學校を去るといふ事件に發展したのですが、この時天心の愛弟子の大観や觀山が、志半ばにして野に下つた師の心境に同情を表すための寓意畫として「屈原」や「閻維」といつた歴史畫を發表したことから、はからずも歴史畫論争といふ事件が出来たします。

この論争は明治三十二年の晩秋から翌三十三年の春にかけて、雑誌「太陽」の紙上を舞臺として闘はされたのですが、實作者の大観がそれに加はつたわけではなく、口火を切つたのが當代の新進批評家高山樗牛、これに應じて論陣を張つたのが老練な坪内逍遙でした。今は時間の制約上、論争の経過や相對立した見解の優劣の歸趨にはふれずにおきます。又樗牛・逍遙の両者が、論争の結果それぞれの様な認識や理解の成熟・擴大を経験したであらうか、といつたことにも残念ながらふれる餘裕がありません。ただこの両者の論争といふ形で主張しあつた相對立する見解の検討を通じて、第三者たる我々後世の讀者に與へられる、歴史畫のあるべき姿についての理解の深化は、やはり貴重な貢獻だと思ふのです。ほとんど百年近い昔の學藝上の營爲の記録でありますのに、なほかつ現在の我々に他からは得られない貴重な示唆を與へてくれるところ、甚だ意義の深い事件ではありました。

ではこの論争が歴史畫のあり方について我々に何を教へてくれるかと申しますと、第一に、これは言つてみれば特に論ずるまでもない自明の前提の様であります、歴史畫の表現は史實に忠實でなくてはならない、といふことです。史實に忠實と申しまでも、それはただ表現されてゐる畫題の謂はゆる有識故實の面での考證が正確に行はれてゐなければならぬといふ、技術の面からのみの主張ではないのです。それは繪畫を成立させるために用ゐられるモチーフの意味づけが正確に爲されてゐることを要求してをり、もちろんそのモチーフの造型に場所錯誤や時間錯誤が付帶してくることを厳しく斥けます。樗牛の擧げた例で言へば、大観の描いた歴史上の人物としての「屈原」には、御承知の通り汨羅の淵に身を投じて果てた憂國慷慨の志士といふ本質的な部分と、「離騷」といふ詩篇に表れて

ゐる様な高雅な風流隱士といふ一面が兼ね備はつてをります。樗牛は、大觀が屈原の人物に具はるこの二つの面をモティーフとして同時に一つの畫面に描きこむといふ失敗を冒したのだ、と難じ、又大觀の筆に描かれた屈原の怒りは、氣宇壯大な高士のそれではなくて、狹量小心な人物の世を拗ねた恨みの表現でしかない、と評したのです。樗牛の診斷が正しいとすれば、たしかに大觀の「屈原」はこの人物に關はる歴史上の眞實に反することになるわけです。

もう一つ有益だつたのは、これは老練な逍遙の立論の功績なのですが、歴史畫とはそもそも美術が歴史の中から畫題を借りて、それを方便として美の表現といふ己の目的に奉仕せしめたものなのか、それとも美術が己の表現力を提供して歴史の眞實の追究といふ歴史學の目的に協力した結果なのか、といふ圖式的な問題設定です。美學者である樗牛は當然ながら、美の獨立性を強く主張し、繪畫に於ける美の表現の高度の達成が主目的であつて、歴史はその美に思想的内容を付與したり制作の動機を提供する方便にすぎないと立場をとります。この立場は期せずして、明治畫壇の洋畫の主流を形成しつゝあつた新派、印象派の人々のそれと一致します。繪は繪でありさへすればよく、眞實の追究や善の成就である必要はない、むしろ繪は繪以外のものであつてはならない、とする唯美主義的な主張と揆を一にしてゐるわけです。

この主張は實は繪畫のみならず、近代の學藝の凡ゆる領域に見とれた強力な傾向、専門分化とその精密化を推進することによつて、その分野の水準を高めることができる、仍てその様に心がけるべきである、といふ要求と通底してをります。一言以て定義してしまへば近代科學萬能主義です。科學といふ術語それ自體が「専門分化した學問」といふ意味であることを想起して頂けばよいと思ひます。

しかし歴史畫に關する限り、議論の細部の彩いろあひを省略しますので誤解を受ける面があるかもしれませんが、私は敢へて逍遙の言ふ所の歴史目的説の方を支持したい様に思ひます。即ちここでは、美術はその本來の表現の自由への欲求を姑く抑制して歴史上の眞實の表現といふ歴史（學）の目的に奉仕すべきものだ、といふ説であります。

それでは繪畫を以て表現することができ、かつ表現すべきである歴史の眞實とは何でせうか。故實の正確な考證がその一端、といふより前提であることもたしかであり、明治二十年代の後半に力をつけ出した天心の影響下の日本青年繪畫協會の畫家達のそれこそ「科學的」努力はそれを目指し、かつ効果を擧げても行つたのです。ただ考證の科學的正確性は高度の歴史畫が達成される必要條件であつて、決して十分條件ではありません。これは樗牛・逍遙の歴史畫論争とは直接の關係なく、私一個の判斷を以て言ふことなのですが、歴史畫の究極の目標は時代の「精神」の表現であります。

七、精神の表現としての歴史畫

この様に言ひきるとき、些か私事の打ち明け話めいて恐縮であります。私に斯様な判斷を促し形成せしめた一枚の繪について語らせて頂きます。それは一六三七年に制作されたとされるスペイン人デイエゴ・ヴェラスケス⁽⁹⁾の「ブレダの開城」であります。それはマドリードのブラド美術館所藏でありますから、ブラドに行つたことのない私は實物に接したことはありません。ただ少年時代から各種の畫集に收められた複製の圖版を通じて、しかし見るたびに、讀むたびに（繪畫を讀む、と敢へて申しますが）感嘆措く能はずといふ思いを懷いて人生の五十年を經過してをります。これは歴史的事件としては、一六二五年フランドルのブレダの町がスペイン軍の包圍攻撃を受け、十箇月の惡戦苦闘の後遂に落城、オランダ軍の將ナツサウがスペインのスピノラ將軍に降服のしるしとして城門の鍵をさし出してゐる場面を描いたものです。スペイン人であるヴェラスケスから見れば十年ほどの近い過去に生じた自軍の勝利の記念を描いた文字通りの記念碑的繪畫であります。出来事の性質といひ、制作との時間的距離といひ、日露戰爭の勝利を記念する制作を依囑された大正末・昭和初期の日本の洋畫家の立場はこれとよく似てをります。

而して、ヴェラスケスがこの記念碑的大畫面の上に表現しましたのは、まさしくフランドルの一つの町の落城といふ政治的事件を超えた、その時代の精神そのものでした。私はブレダの落城といふ事件、といつても、ヴェラスケスの筆に描き留められた限りでのこの兩將軍の挨拶の場景が、あの『ドン・キホーテ』といふ偉大なパロディの作者セルヴァンテス⁽¹⁰⁾の死の十年後のことだつたといふ順序をむしろふしぎに思ひます。セルヴァンテスは、中世の騎士道華やかなりし頃のロマンに讀み耽つたあまりに頭が少しをかしくなつた田舎紳士を主人公として、あらかなき近世初期のスペインの社會風俗を諷刺的に描き、夙に亡びたものに向つて見果てぬ夢を追ひつづける癡人の代名詞としてのドン・キホーテの名を不朽のものとなりました。しかし、ヴェラスケスの畫面を見れば、セルヴァンテスの去つた後のスペインに、なほ騎士道の「精神」は生きてをりました。どうしてそんなことが言へるのか、と訊かれれば、ヴェラスケ스가その筆を以てそのことを立證してゐるではないか、といふより他爲方のない次第なのです。

日露戦争に於いて、恰もこの「ブレダの開城」と同じやうな精神史的意義を有つ事件が旅順要塞陥落の際の降伏儀式であつた「水師營の會見」(荒井陸男筆)でせう。聖徳記念繪畫館のこれを畫題とする一幅は、殘念ながらヴェラスケスには到底比すべくもないものですが、しかしその後を續く、奉天城南大門入城の情景(鹿子木孟郎筆)や、ポーツマス媾和會議での日露談判の場(白瀧幾之助筆)の圖幅には歴史畫の眞骨頂たる時代の「精神」の表現が文字通り「記念碑的」に成就してゐると評してよろしいと思ひます。

精神の表現、といふ用語について一言しておきますと、これには常に二重の意味が重層的に含まれてゐます。それは再びヴェラスケスを例にとつて言へば、「ブレダの開城」が十七世紀スペインの一將軍の敗者へのいたはりを含めた高貴な舉措と、城を守る戦ひに疲れ果てたオランダの敗軍の將の潔い屈服の態度とを即ち當時のヨーロッパの精神の最良の部分として表現してゐると同時に、ここにはこの事件をその様に解釋し、二人の將軍の心の状態をその様なものとして描いたヴェラスケスの精神が表現されてゐる。そしてそのヴェラスケスが十七世紀前半のスペイン人で

あつたといふ點に於いても亦、この繪はその時代の精神の記念碑たり得てゐるといふ、その重層性です。

聖徳記念繪畫館にもどつて言へば、後半の洋畫家達が描いてゐる明治天皇、例へば軍人勅諭を下賜される場面、大本營で軍機を親裁されるお姿、宣戰布告を議する場面での厳しい御表情、凱旋觀艦式・觀兵式での戰勝に傲るが如き氣配は微塵も見て取れぬ威嚴と沈靜に充實したお顔などは畫家達の天皇への崇敬の思ひ入れの心の表現に他ならず、さうなれば是が亦畫家達の内面になほ生きてゐた明治の精神の表現といふことになりませう。従ひましてさきほどふれました、明治天皇のお姿を敢へてあからさまに描かなかつた、一部の日本畫家達の表現意欲の抑制といふことも亦、紛ふ方なき明治の精神の一端の表現なのです。そして斯様に時代の精神の表現といふ事業を達成し得た時、歴史的對象に畫題を取つた繪畫は「記念碑的繪畫」といふ晴れがましい呼稱に値する作品たり得るのであります。

八、我々が「記念碑的繪畫」に求めるもの

聖徳記念繪畫館の總計八十點の壁畫群は、記念碑的表現の達成の度合に於いて、我々觀者の眼に多少の不均衡はありますものの、全體として見る時は、やはり明治の精神の記録として、素晴らしい重厚な記念碑であります。我々はこの繪畫群の一點々を精細に觀賞し「讀む」ことを通じて、萬卷の歴史書を讀破した結果に劣らぬほどに、明治の精神についての自分の判斷を形成することができでありませう。それはやり甲斐のある一つの勉強です。

終りに、「美術史上の位置」と題しました本日の話の趣旨に少々拘泥つて申し上げますと――、はじめに申しました如く、繪畫館の建設は大正八年の起工から昭和十一年の全壁畫の納入まで、十八年の歳月を費した、息の長い事業でありました。日露戰爭より以後の出來事については、なほ同時代の重要な事件をその記憶がまだ生の暖みを保つてゐるうちに記念に遺す、といつた感覺が働いてゐたかもしれません、明治初年の諸事件につきましては、畫家達と

しても、これは全く歴史畫制作の意識を以て立ち向はざるを得なかつたことと思はれます。いづれにせよ、この記念碑の建設が進行してゐた二十年近くの間の日本の畫壇は、さきほども一寸ふれました如く、主として西洋近・現代の強い影響の下に動いてゆく諸流派が並存してゐて、その主流は所詮印象主義的寫實主義といつた概念で括つてよいと思はれる態のものであり、歴史畫といつたジャンルは到底時代の好尚に適ふものではありませんでした。聖徳記念繪畫館の壁畫制作は當時の畫壇一般からはかなり距つたところで閉鎖的に營まれてゐる、記念碑的といふよりは骨董的とても稱すべき奇妙な一團のやる事といふ風に映つてゐたのではないかと思はれます。

ところが繪畫館完成の昭和十一年の秋から一年も経たぬうちに、即ち昭和十二年の七月には支那事變といふ新たな戰爭が始まります。この戰爭は政府の樂觀的な豫想と國民の期待を眞向から裏切つて、なか／＼片づかうとしない。豫想とは逆に泥沼に足を踏みこむ様な惡戰苦闘の長期戰といふ様相を呈してゆきます。時代の報道機能は今や電報と寫眞が主役を演ずる様に完全に變つてゐたのでありますが、それでも、カメラや電信文にはとらへられない、生きた人間の眼による戦場の眞實の把握といふ欲求が生じたために、軍部は日清・日露戰爭のときの經驗そのままに、従軍畫家・従軍作家と呼ばれる人々を戰場に派遣することになり熱心でした。この傾向は大東亞戰爭の形勢が決定的に敗北の様相を呈し、従軍畫家の派遣などといふ暢氣な發想が吹きとんでしまふまで、とにかく續けられます。かうして、繪畫に關する限り、實は繪畫館の建設といふ何となく時代離れの觀のあつた事業が終つてから何ほどの間を置くことなく、戰爭畫の時代の到來という、思ひもかけぬ季節の展開が生ずるのです。

もはや時間がつきてをりますので、昭和の戰爭畫⁽¹⁾について、多くを語ることができませんが、繪畫館の壁畫が明治の精神の記念といふ意味を有してゐたのと全く同じ理由で、昭和の戰爭畫は昭和の精神の記念碑であります。やはり貴重な日本人の精神史の一面の記録であります。ただ、申すまでもありませんが、日本國民にとつて、明治の時代が輝かしい成功と榮光の季節であつたのに對し、昭和は挫折と失敗と悔恨の季節であります。ですから昭和の戰爭畫を

一堂に集めた記念館を建設しようといった発案はこれまでに公けに出たことはありませんし、これからも出ないでせう。私の胸裡には昭和の戦争記念繪畫館が建てられて然るべきだと強い念願がありますが、こんな意見は極めての少数派か、又は全くの孤立だらうと思ひます。

昭和の戦争畫につきましては、實は、これ以上は語るに忍びないといったところが正直な感想です。それはあの様に悲壯な戦ひを戦つた、その悲劇のままに表現されて、悲愴な美の實現に達してゐるといつた一面が確かにあるのですが、その一方、これらの記録的繪畫は、明治といふ時代が去つて行つてからわづか四分の一世紀の間に、日本は謂はば國が變つてしまつた、精神の上では衰退し瘠せ細つてしまつたのだと認めざるを得ない様な變化が、これらの戦争畫の畫面に如實に表れてしまつてゐるからです。さういふわけで、この話はほんたうにやめにしておきませう。そしてその代りに、我々は健康で遅しかつた明治の精神の爲し遂げた數々の輝かしい事業の成果に思ひを馳せ、我等の父達・祖父達の時代にはこれだけのことが出來たのだ。その力は我々自身のうちにも遺傳として、潜在的記憶として傳はつてゐるはずである。されば我々も亦今からは——、といつた希望をふるひ起したいものと思ひます。さうした勇氣を喚起するよすがとして、我々は聖徳記念繪畫館といふ精神の記念碑を時折訪れては、國民の集團的記憶とでもいつたものの影響力を心にうけてみたいと思ふのであります。

注

(1) 参考『明治神宮聖徳記念繪畫館壁畫』 昭和六十一年三月一日、明治神宮外苑發行。

(2) 田中比佐夫「日本の戦争畫——その系譜と特質」 昭和六十年七月二十日、ベリかん社刊。92頁以下。

(3) 渡邊華山の遺作にあたる「黄梁一炊圖」を指す。天保十二年（一八四一年）華山四十九歳の秋、前年正月から三河國田原の郷に謹慎中の華山は、蟄居の身を憚らぬ旺盛な畫作と門弟の斡旋によるその頒布が不謹慎なりとの浮説を立てられ、藩主三宅侯に取締り不行届の嫌疑がかかるのを恐れて自裁を決意した。自刃は十月十一日のこと。そして「黄梁一炊圖」は

華山の自記はないが、十月の制作といふ推定が定説となつてゐるのだから、さうとすれば死の直前に描き上げたものといふことになる。支那往古の故事（「沈中記」所載の盧生の邯鄲の夢の話）に託して己の生涯を回顧し、粟粥一炊の夢の如しと観じた心象畫と稱すべきか。華山が繪畫による遺書ともいふべきこの作に萬感の思ひをこめたことは優に想像できるが、漱石がこの話を誰に聞いたかは詳らかでない。

(4) 森鷗外「原田直次郎」『鷗外全集』（昭和四十七〜五十年版）第二十五卷。133頁。

(5) 例へば前注、田中比佐夫氏。

(6) 明治三十一年十一月、「太陽」（月二回刊）第四卷第二十一號所收の高山樗牛「畫題論」が端緒。論争となつたのは明治三十二年十一月の「太陽」第五卷第二十三號。高山樗牛「歴史畫の本領及び題目」と、それを受けての同誌明治三十二年十二月、第五卷第二十五・六號所載、坪内逍遙「美術上に所謂歴史的といふ語の眞義如何」の應酬から。次いで明治三十二年十二月、第五卷第二十七號での樗牛、三十三年一月第六卷第二號での逍遙、第六卷第四號での樗牛、と續いた。この論争については拙稿「歴史畫の復権」（正・續）、べりかん社刊「日本の美學」8・9（昭和六十一年七月・十一月）を参照して頂きたい。

(7) 前注、樗牛の「畫題論」。

(8) 前注、逍遙の最初の樗牛批判論文。

(9) Diego Rodriguez de Silva Y Velazquez (1599-1660)「ブレダの開城」は一六三五乃至三七年制作とされる。

(10) Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)『ドン・キホーテ』の前篇は一六〇五年作と推定。一六一五年には後篇を追加しての全篇が出版されてゐる。

(11) 昭和の戰爭畫についての研究は甚だ乏しい。前注田中比佐夫氏の著書がまとまつたものとしては今のところ唯一の勞作であらう。田中氏自身がその著の中で、戰爭畫の研究が貧乏たる状況にあることを指摘してゐる。なほ大東亞戰爭の從軍畫家達による戰爭畫は戦後まとめて米軍に押收されてゐたが近年に至つて返還され、昭和五十年代にその展覽會もあつたと記憶する。