

横顔の美人画

鐫木清方筆《朝涼》をめぐり

篠原 聰

はじめに

市井の暮らしが紡ぎ出す風俗、人情、四季折々の風物に馴れ親しみ東京に生まれ育った鐫木清方（1878-1972）は、女性を中心とする人物を描いたことで知られる画家である¹⁾。数え年14歳で浮世絵の系譜をひく水野年方入門した彼は、挿絵画家から出発して日本画家として大成した数少ない画家のひとつでもある。日本画研究団体の烏合会などを経て活躍の場を官展にうつした清方は、《黒髪》（大正6年）、《ためさる日》（大正7年）などで文部省美術展覧会（文展）の花形作家となり、大正8年（1919）に文展が廃止され帝國美術院展覧会（帝展）が発足すると、日本画部の審査員に任命され、名実ともに官展を代表する日本画家としての地歩を固めた。しかしながら、第1回帝展（大正8年）には「出品の構想もなく²⁾」、第2回展（大正9年）には「人魚を扱った失敗作」を出品し、第3回帝展（大正10年）では制作に着手した《水汲》の出品を断念するなど、「その頃をふりかえって見ると、帝展の運営にばかり気を取られて制作には一向気が向かなかったようである」。清方は「自作を語る」のなかで次のように述べている。

惰性に陥った文展にあきたらず新しい帝展に十分な期待を賭けた、同志は知らず、私はその方に力を注ぐことにかまかけて恥ずかしいが自分の制作に力

1) 鐫木清方の仮名表記は「かぶらきよかた」である。

2) 鐫木清方「帝展の発足」（『続こしかたの記』中央公論社、1977）87頁。尚、本文以下括弧内の引用も同頁より。

を抜いたのは遺憾であった。自分を取り戻したのは〔大正〕十一年の四回帝展に『春の夜のうらみ』と題して道成寺劇の鐘に恨みをこめた一駒をとりあげたもの、次いで六回〔帝展〕に出品した『朝涼』に至って全く自分を取り戻した³⁾。

大正14年(1925)、第6回帝展に清方が出品した《朝涼》は彼の画業におけるターニングポイントの作品として知られている。本稿では、描かれた「顔の向き」という新たな研究視角に基づき、清方が「自分を取り戻した」と述べる《朝涼》の作品分析を試みる。1では残月というモチーフを手がかりにシャヴァンヌの複製受容の可能性を考察し、2では観者の視線の動きを想定して画面構成を中心とする作品分析を試み、3では描かれた「顔の向き」の重要性について考察し、4では清方が描く人物の「横顔」の系譜を辿り、5で《朝涼》の作品解釈と当該作品の表現のあり方に関する総合的な理解を試みる。



図1 (左) 鐮木清方《朝涼》1925年(大正14)、鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵
図2 (右) 「Sainte Geneviève (聖ジュヌヰエヴ)」(『白樺』第9巻第3号)

3) 鐮木清方「自作を語る」(『鐮木清方文集1』白風社、1979) 169-170頁。

1. 残月を手がかりに —シャヴァンヌの複製受容—

朝涼はいつしか過ぎて日かげの暑くなるに、正太さん又晩によ、私の寮へも遊びにお出でな、燈籠ながして、お魚追ひましょ、〔…〕立出づる美登利の姿、正太うれしげに見送って美しくと思ひぬ⁴⁾。

上記引用は、清方が暗誦するほど愛読した樋口一葉『たけくらべ』第6章の結びの一節である。「朝涼（あさすず）」という言葉は、現在使われる機会も少なくなったが、夏の朝の涼しさをあらわした言葉で、「夕涼み」の対義語としての意味を含む。清方は「自作自解」のなかで《朝涼》(図1)について次のように述べている。

八景で名高い金沢に、私一家は毎年の夏を過ごした。今は横浜の市に編入されて、人家も稠密な町になったが、その頃では、この絵に見るやうな稲田が涯なく続いてゐて、夏日の爽涼心気を洗ふ。

朝まだき、ふと残月の淡く中空にかかるのを見つけた。つれ立って散歩する慣ひの長女を画中に収めて、第六回の帝展作としたのがこれである⁵⁾。

歳のころは十六、七、素足に草鞋を引っ掛けてそぞろ歩きするおさげの少女は、淡い藤色の単衣に身を包み、果てしなく広がる空間を背景に、唯ひとり佇む。

胡粉の白雫により銀色の朝露を光らせながら、淡い緑の諧調に整えられた

4) 樋口一葉「たけくらべ」(『たけくらべ・にがりえ』角川文庫、1976) 43頁。尚、『樋口一葉全集』第1巻(編纂者・和田芳恵・樋口悦、筑摩書房、1989)に掲載の「たけくらべ」(草稿)は「朝冷(ルビ:あさすず)」の表記(149頁)。

5) 鏑木清方「自作自解」(『清方画集』美術出版社、1957)。本文引用は『収藏品図録—作品編一』(鏑木清方記念美術館、2001)「朝涼」の項(51頁)。尚、『朝涼』の作品データは以下の通り。大正14年(1925)、絹本着色、軸、291.0×83.5 cm、落款:朱文重廓長方印「清」(右下)、箱書:表「朝涼」、裏「大正十四年作 帝国美術院美術展覧会出品 清方題」、朱文方印「健」、朱文重廓長方印「紫陽花舎文庫」。

稲田の背景は、白地に牡丹文様の帯や、おさげのながい黒髪、薄紫の浴衣をまとう清浄無垢な少女を浮き立たせるのに十分である。同時に、緑青と群青で一枚一枚リズムカルに彩られた稲田の葉々は密生し、遠景にかけて垂直方向へとなだらかに動きを整えながら群生しつつ、地平線上に平行して薄く刷かれた胡粉の白い朝靄と融合して、画面に柔らかい美しさや静謐な奥行き感をあたえている。この白玉の雫滴る濡色の緑に、水色白群から白群、そして深い群緑へと、幾重にも澄んだ青の色が織り重なって、纏綿を醸し出す暁の空は、うすずみ、中ずみの段々ぼかして表現され、朝の涼しさのなかに透明感のある空気をあらわしている。

画面に浮き立つ少女の香気や白い肢体を包み込む浴衣の淡い藤色、衣紋を象る肥瘦を抑えた線描の表現は地味で控えめだが、淀みなく、流麗かつ正確に着衣の衣紋や、草鞋の目、鼻緒、帯の輪郭などを捉えている。画面中央にすらりと伸びた端麗な容姿からは、薄藍染めの浴衣やその染め草の藍花の香り立つさまも感じられ、一帯の稲田は、まるで濡れ緑の紗幕につつまれたかのように涼味を帯びている。単衣一枚の背に受けるには涼しすぎるかもしれない。代赭色の野路には、銀露雫する濡色かがやかしい4、5種の夏草が白、群青、緑青と相入り交じって生気を帯び、傍らには開きかけた薄桃色の蓮の花が描かれている。朝靄が晴れようとするなか、明け方の月がぼんやりと、彼方の空に浮かんでいる。

峡けてゆく月、まるくなってゆく月、七日、八日、また十六夜を越して急に缺けてゆく下弦の月、冬木立にかかったのなど寂しさを越してももの凄くさへも見える。そんなのはどうかすると芝居では見る、繪ではあまり見かけない⁶⁾。

随筆「月の繪」のなかで、清方が「繪ではあまり見かけない」と述べる「下弦の月」は、初期の作品などに散見され、画面を構成する上で重要な役割を担っている。例えば《寒月》には薄墨の空に半月が描かれている。これは濠端を行く人物の着物や橋の欄干に確認できる月光の描写から、道端に影を

6) 籀木清方「月の繪」（『籀木清方文集4』白鳳社、1979）167頁。

落すための画面内光源としての役割をも担っている。あるいは代表作の一つ《一葉女史の墓》には、落葉、枯草、山茶花とともに墓畔の背景として二十六夜月が描かれている。石垣の背後へ芝居じみた孤月の蟠っている様子から、この月は絵画空間を、「たけくらべ」の美登利が物語の作者の墓参りをする劇場的空間へと転化させる役割を担っているように思われる。では、《朝涼》に描かれた残月にはどのような役割があるだろうか。先の引用につづき清方は次のように述べている。

聖ジュヌヴィエーヴ巴里を護る、シャヴァンヌの、高層の樓に聖女がつつましく立つ、巴里の上に照る月、思ひ切つて繪の上方に高く澄んだ月。昔私はあの月が好きで、居室の壁に複製のものをかけてゐた。さう云へば繪にした機会はたんとはないが私は月夜が好きだ⁷⁾。

ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（1824-1898）は、平面性を意識し、簡素な色彩と静的で威厳のある構図などによって、瞑想的な雰囲気に満ち溢れた作品を残したことで知られ、明治後期から昭和初期にかけて多くの日本人画家に好まれた画家である。雑誌『美術新報』では、明治36年発行の第25号に南郊野人譯述「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの繪畫を論ず」が掲載されて以降、大正5年（1916）には特集号が組まれ、高村光太郎、石井柏亭、小杉未醒らが誌上でシャヴァンヌについて熱く語っている。また、代表作の一つである《貧しき漁夫》（オルセー美術館蔵）をはじめデッサン等を含むシャヴァンヌの作品図版は『白樺』を中心に、数々の美術雑誌に多数掲載されている⁸⁾。紅野敏郎氏は、岸田劉生らと共にヒュウザン会の実質的な推

7) 鍋木清方「月の繪」（『鍋木清方文集4』白鳳社、1979）167頁。

8) 例えば『現代の洋画』第25号／『光風』第4号／『制作』第1巻6号／『美術』第1巻9、10号／『美術写真画報』第1巻5号／『中央美術』第8巻8号、第13巻4号／『アトリエ』第1巻10号、第2巻12号、第3巻1、3、12号、第4巻2、4、8号、第5巻4号、第7巻8号、第10巻8号／『みづゑ』90号、210号、301号、359号、417号／『美術新報』第2巻1、2、3、7、8号、第9巻7号、第11巻2号、第13巻6、7号、第14巻3、4号、第15巻10号、第16巻2、7号、（東西美術社版、第2巻3、4号）／『白樺』

進者でもあった「〔斎藤〕与里を見なおすためにも、〔アルス美術叢書〕の『シャヴァンヌ』は重要⁹⁾」と指摘されているが、そのアルス美術叢書の発行年は大正15年であり、《朝涼》が制作された大正末期も日本においてシャヴァンヌの人気は衰えていなかったことがうかがえる。「ピュヴス先生会見談」で知られる黒田清輝の《智・感・情》をはじめ、藤島武二の《天平の面影》、小杉放菴の《水郷》など、洋画におけるシャヴァンヌの受容を契機に、日本の近代絵画の流れの中に党派や世代を超えた画家たちによる装飾壁画やそれに類する大画面への志向が常に流れていたこと、熱狂的に受容されたにもかかわらず以後シャヴァンヌに関するまとまった紹介が少ないことなどについては、先行研究が明らかにしている¹⁰⁾。

さて、清方の先の引用にあるシャヴァンヌの複製「聖ジュヌヴィエーヴ巴里を護る」は、構図や月の描写の言及などからパンテオン壁画の連作《聖女ジュヌヴィエーヴ伝》のなかの一つ《パリを見守る聖女ジュヌヴィエーヴ》である可能性が高い。当該図版は前出の『美術新報』の特集号にも「聖女夜の巴里を望む」のタイトルで図版（色網目版）が掲載されており、大正7年発行の『白樺』第9巻第3号にもカラーの挿画として「Sainte Geneviève（聖ジュヌヰエヴ）」（図2）が掲載されている。大正期に入ると西洋美術のタブ

第2巻6号、第3巻8号、第7巻6号、第8巻12号、第9巻3号、第10巻4、10号、第11巻3、11号、第12巻2、5号、第13巻4号／『生活美術』3巻4号／『女性』第5巻第6号、他。

- 9) 紅野敏郎「有島生馬の『セザンヌ』と斎藤与里の『シャヴァンヌ』—アルス美術叢書—」（『国文学解釈と鑑賞』第66巻2号、2001）208-211頁。
- 10) 匠秀夫「日本における西洋美術受容の過程—モロー、シャヴァンヌ、ルドン、ルオーの場合を主として」（『ギユスターヴ・モローと象徴主義』神奈川県立近代美術館、1989）、蔵屋美香「装飾の系譜—壁画から壁面へ」、喜多崎親「明治期洋画のアイコンとナラティヴ—歴史画受容をめぐる一試論」（『交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』東京国立近代美術館、国立西洋美術館、1996）、眞室佳武「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌと日本」（『リヨン美術館特別展栄光のフランス近代美術』東京都美術館、1989）など。

ローも将来されるようになり、その複製なども流通していた¹¹⁾。

青い水平線と白い建物の垂直線や、白、青、紫などの色面により平面性が強調された作品で、全体的に淡い色の諧調に整えられたなかに、同じく平面性を意識した「横顔」の聖女ジュヌヴィエヴが配され、画面右端は大胆にトリミングされている。静的で威厳のある構図に纏められた本作品は、瞑想的な雰囲気になり満ち溢れている。

「Sainte Geneviève (聖ジュヌギエヴ)」に描かれた水平線の彼方に空高く浮ぶ真円の月は、朝涼のためのスケッチ(図3)の素描にみる中空の彼方に浮ぶ円い月や、《朝涼》のそれを連想させる。

清方は、大正元年から同15年まで本郷龍岡町に住み、その間、金沢に別荘「遊心庵」を設け(同9年)、同15年に牛込矢来町に転居している。

矢来町の書斎の壁には自作のものと思われる横顔の美人画の小品が飾られていたことを伝える写真が残されている¹²⁾。清方がシャヴァンヌの複製に言及した先の随筆が記されたのは昭和11年であり、矢来町に居を構えてから既に9年の歳月を経た清方が「昔私はあの月が好きで、居室の壁に複製のものをかけてみた」と述べる



図3 鏑木清方「朝涼のためのスケッチ」1925年(大正14)、鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵

11) 前掲(註10)及び海野弘「複製藝術の青春」(『日本のアールヌーヴォー』青土社、1988)182-201頁。

12) 『鏑木清方文集4』(白風社、1979)所収の写真(「昭和10年 牛込矢来町の自宅書斎にて」)参照。

住居を特定するのは困難であるが、仮に大正期（龍岡町もしくは金沢の別荘）の居室の壁にシャヴァンヌの複製が掛けられていたとするならば、日常生活のなかで網膜に焼き付けられたシャヴァンヌの複製にみる「思ひ切って繪の上方高く澄んだ月」の残像の一部がイメージの閃きとなって《朝涼》の制作につながっていると考えられることも可能である。構図における月の配置の他に、《朝涼》とシャヴァンヌの複製「Sainte Geneviève（聖ジュヌギエヴ）」には表現上の共通点を確認できるからである。画面右端でトリミングされた中途半端な蓮の花と、大胆にトリミングされた右端の白い建物の入口の表現をはじめ、真横向きの少女と聖女、緑の地平線と青の水平線などである。あるいは、「朝まだき、ふと残月の淡く中空にかかるのを見つけた」と制作の一端を語る清方は、『スケッチ』の素描にみるごとく、実際に空にかかる残月を見てシャヴァンヌの複製を連想し、目前に広がる現実の「風景」と、記憶に宿る「複製」のイメージとが相乗作用を起こして、《朝涼》の制作に導いたのかもしれない。

2. 作品分析

いずれにせよ《朝涼》が縦219.0 cm、横83.5 cmと清方の作品群の中でも異例の大画面であることは注目に値する。《朝涼》に直面する観者を想定するならば、画中の白色と緑色がそれぞれアクセントとなって誘導する視線の動きを見出すことができる。浴衣から洩るる「足」もとや、開きかけた蓮の「蕾」などの「白」を追う観者の視線は、袖から覗く「腕」を辿り、「指先」で弄ぶ緩やかに孤を描くおさげに導かれ、凜とした表情をみせる少女の「横顔」へ、さらに暁の天空へと貫ける。同じく足元に描かれた「夏草」や、遠景にかけて果てしなくつづく稲田の「葉々」に導かれ、「緑」を追う観者の視線は、白地に牡丹文様の帯山を契機に、白い襟元から横顔を経て、暁の空へと貫ける。上へ、上へと追いかける観者の視線の先にあるのは、幾重にも織り重なった「青色」の空に浮かぶ「月」である。表装を含め3 mを超す大画面である。軸装という縦長の画面が「見上げる」という姿勢を観者に強いる

のも自然の流れだろう。

《朝涼》は鎌倉市鐮木清方記念美術館（旧鐮木邸）で毎年、夏の季節を中心に展示されている。展示室内でほぼ等身大の大きさに描かれた少女に向き合う観者を想定するならば、まるで濡緑の紗幕につつまれたかのように涼味を帯びた稲田の一带が目前にひろがり、その静謐な奥行きの中に少女共々包み込まれるだろう。灼熱の太陽が照らす鎌倉・小町通りを抜け、汗に濡れる背に涼風を受ける観者は、涼やかな空気感の漂う夏の朝の空に、実際「見上げる」のと同じ「月」を絵画空間の中に「見上げる」のである。作品に対面する観者の視界の片隅に空高く浮ぶ「月」は、背景である風景を、あたかも現実の風景へと転化させる役割を担っているように思われる。「見上げる」先へと導かれ、観者は知らず知らずのうちに絵画空間のなかに誘われる。では次に、技法的側面から改めて作品に目を向けたい。

開きかけた薄桃色の蓮の花と、少女の薄紫の着物の外は、みんなが青の一色に包まれてゐます。夏の暁のさわやかな気分を、さういふ風な組み立に依って現はしたかったのです。いつも大きい婦人を描いてゐますから、今度は少女配して趣きを変えて見ました¹³⁾。

上記は制作の一端を垣間見ることのできる清方の言説である。背景の「青の一色」は、さらにみずみずしい朝露で包まれている（図4）。胡粉を用いて描かれた朝露は、前景では大粒の雫として描かれ、狗尾草の白実と相交じり夏草を彩り、中景にかけては小粒から微粒子の雫として描かれている。稲田に溶け込むように白色を抑えながら描かれた朝露は、限りなく細い白一色の筆線へと変化してゆく。白玉の「雫」にはじまり、遠景にかけて垂直方向へと動きを整える「筆線」は次第に細くなり、地平線上のあたりに水平にひろがる、刷毛で薄く刷いた白い朝靄と融合する。点から線、面へとというプロセスである。

一方、「青の一色」である背景全体に目を転ずると、路傍の露草や蓮の葉と

13) 鐮木清方『東京朝日新聞』（大正14年10月8日附）、本文引用は細野正信「第六回帝展の日本画」／『日展史7』（社団法人日展、1982）628頁。

蕾などの配置にみるべく、紫系、緑系の顔料や白系の胡粉を塗り込めた「色の形」で捉えることができる個々のモチーフをバランス良く前景に配し、続く中景から遠景にかけては筆線による稲田の葉々が密集している。次第に垂直方向に整えられる「筆線」は、限りなく細く、白く、繊細な線で描写され、緑・青・白の「色線」が織りなすその葉々のあざやかさは、やがて地平線上の朝靄に溶け込み、青系の顔料が織り重なる



図4 籙木清方《朝涼》部分

る暁の空の澄んだ「色面」に融解する。ここで注目されるのは、胡粉を用いた朝露の描写やその段階的な筆線の使い分けと、稲田の「背景」にみる点から線そして面へと移行する画面構成である。画面奥に進むにつれて彩色筆から面相筆、刷毛を用いるなど、筆を使い分けることで「青一色」の稲田の背景は、寸分の狂いもなく配された白い朝露を得て、静謐な奥行きと豊かな空間のひろがりを実現している。とりわけ、面相筆と刷毛により朝露と朝靄が相交じり、そこに稲田の細い色線が融合して画面の奥へと貫ける部分が、少女の胸元から首下までのラインに設定されている点は特筆すべきであろう。観者の視線が少女の「横顔」へと集中するように構成されている。垂直方向に整う稲田の葉々と水平方向に刷かれた朝靄により融合する地平線は、少女の白い「横顔」へと観者の視線を誘う。同時に「横顔」への視線の集中は、水平方向への視線を遮断し、暁の空へと貫ける奥行きのある空間を創り出すという構図を成立させている。理知的で計算された画面構成である。

では、再び少し離れて画面全体を見渡してみたい。縦中央線もしくは対角

線を引くならば、二分割、あるいは四分割された少女の身体は、画面の奥行きや空間的な広がりやを考慮しつつ、綿密に計算された位置に人体がバランスよく配置されていることがわかる。画面の中心点でもある各補助線の交点は浴衣で隠れているが、帯を締める少女のみぞおち辺りに重なる。左耳の付根、左腕の肘、右足の踵などの身体の部位は同一線上に配され、左方向に歩みだそうとする少女の体重は右足が主軸となって受け止めている。さらにその垂直のラインを画面の縦中央線に重ねることにより、少女の重心には大画面が含蓄する体積のような重みがかくわり、すらりとした少女の姿態は人間としての重量感を失うことなく表現されている。この少女が静謐な奥行きの中に破綻なく浮び上がり、立体感を失うことなく確固たる人物として、再び背景である風景のなかに違和感なく溶け込み、融合するべく表現されている点にこそ、《朝涼》の作品としての魅力がある。数々の女性像を手掛けてきた清方の本作の眼目は、モチーフである人物表現と背景描写とをいかに調和・融合させるか、という点にあったように思われる。



- 図5 (左)「朝涼のためのスケッチ」(1925年) 鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵
 図6 (中央)遊心庵にて(1924年) 八柳サエ『鐮木清方と金沢八景』より
 図7 (右) 島田髻の清子(1928年) 『婦人畫報』第269号より

ところで、大正14年(1925)の夏、清方は例年通り7月下旬から8月下旬にかけて家族と共に金沢の別荘で過ごした。付近を散歩する長女・清子を取めた「朝涼のためのスケッチ」には「大正十四年八月三日うつす」の覚え書きが記されている(図5)。別荘「遊心庵」に遊ぶ一家の情景を撮影した写真

(図6)は、モデルを務めた当時16歳の長女・清子が、まだ表情にあどけなさを残しつつ、色白で撫で肩、細身ですらりとした姿態をしていたことを伝えている。一方、昭和3年(1928)正月に発行された雑誌『婦人畫報』第269号の「一人一髪」という写真記事には島田鬻に結った18歳の清子の姿が掲載されており(図7)、少女が一人の女性へと成長する過程を伺いすることができる。では、次に《朝涼》の作品理解を深めるために、絵画空間内の時間軸を想定し、作品の内容的側面に目を向けたい。

そぞろ歩きする少女は、画面向かって左側へ向かっている。画面右半分が、少女がすでに通過した「時間の痕跡」を示すとすれば、右端に描かれた蓮の花が開花しているのに対し、これから通過するだろう左半分に描かれたそれは蕾の状態である。同じく少女が通り過ぎた画面右下の路傍には夏草が濡色輝かしく生気を帯び、蓮の葉には雫滴る白玉の露がかかり、見上げる空の彼方には残月が沈みかけている。細やかに配されたこれらのわずかなモチーフは、画中の人物が少女から大人の女性へと変化する兆しをみせはじめていることを仄めかしているように思われる。全体的に淡い色調に整えられたなかで、肌白の顔には朱の一角が配され、白地の帯には薄紅色の牡丹の花が描かれている。牡丹は美人を形容する花でもある。そぞろ歩きする少女の進行方向とは逆に、絵画空間内の「時間軸」は左(未来)から右(過去)へと緩やかに時を刻んでいるようである。少女の歩みとともに過ぎ去る時間に誘われ、朝靄は次第に晴れようとしている。雑誌『婦人畫報』掲載の随筆のなかで清方は次のように述べている。

私は今まで描いた繪には、年増美を禮讚したものが多いが、その癖私は、處女美を禮讚した繪を描きたい、といふことは、いつも思ひ續けてゐることであるし、また、描けるだらうと思つてゐることでもある。ただ、まだ描かずにゐるだけのことなのだ。

私は神奈川縣の金澤に、別荘に類するやうな家を持つてゐる。そこは平凡な田舎ではあるが、蕭條な感じのあるところだ。白い蓮、赤い蓮が、よく咲き出でる。赤い蓮の蕾は尖つてゐるが、白い蓮の蕾は、處女の乳房のやうに、ふっくらとまるい。この蕾が、露の深い朝に咲き出でやうとする光景を見て、私は、いつも描きたいと思つてゐた。處女を題材とする繪の構圖が、ふと出来あがつた。ところが、東京に帰るとあの大地震で、そんな段ではなくなつ

たまま、未だに、それに手をつける氣になれずにゐる¹⁴⁾。

16歳の長女・清子をモデルに起用した清方は、画中の少女がこれから先、通り過ぎるだろう路傍に、朝露の零れる開きかけの白蓮の蕾を添えることで、少女から大人へと移り変る時期にある愛娘の純心性を、瞑想的な雰囲気を満たした静謐な奥行きの中、詩情豊かに表現しているように思われる。ここで縦長の大きな画面が観者に強いる「見上げる」姿勢を再び思い起こすと、画面を垂直方向へと移動する視線の流れと水平方向の時間軸の中、思春期に揺れる少女の純心性が読み解かれる作品構造といえよう。このような象徴的な読みの可能性を提示することができる本作品において、描かれた「顔の向き」もまた作品に深みと奥行を与える重要な要素の一つである。

3. 「顔の向き」の重要性について

この不思議な形ちをした、側面にゑがかれた夢幻的な女性は、版畫の藝術に深い研究をして作った氏〔清方：引用者註〕の型が厳肅に存在してゐると共に、その型のかなたに作家は聲ひそかにも力強く、私等の心にすき通つてくる人間の願ひをかくしてゐるではないか。これこそ本當の型の力である¹⁵⁾。

上記は、清方の第4回帝展出品作《春の夜のうらみ》に対する圃伊能氏の同時代評である。「版畫の藝術に深い研究をして作った氏の型」という一節は、清方の描く人物の「顔の向き」を考察する上で興味深い。以下、笹本純氏の論文¹⁶⁾に提示された「ビュー角度」の概念を用いて考察を進めたい。

-
- 14) 鑄木清方「冬枯の庭に山茶花の年増美」(『婦人畫報』第233号、東京社、1925) 20頁。尚、同文献については今西彩子氏のご教示による。
- 15) 園伊能「帝展の日本畫家」(『東京日日新聞』大正11年10月22日附)。
- 16) 笹本純「描かれた顔の『向き』の類型性」(『芸術研究報18 [筑波大学芸術研究報告第31輯] 筑波大学芸術学系、1997)。尚、同論文については塩谷純氏のご教示による。笹本氏は絵に現われる「向き」の種類を1. 正面向き、2. 斜め前向き、3. 横向き、4. 斜め後向き、5. 後向きの5種

描かれた顔のビュー角度の測定（図8）は、まず、顔の正中線の代表として眉間の下、鼻の付け根部分（A）を選び、これを通る頭部水平断面図を考える（ l_1 ）。この断面をひとまず正円と見なすと、円の中心（O）は、画面上では、額一頬の輪郭部分（B）と、後頭部の輪郭部分（C）との中点（M）に投影される。Mは仮に画像が正面を向いていたとすると、Aが位置する点でもあるから、AとMのずれを角度として測定すればこの画像のビュー角度が得られる。図法としては頭部の平面図を作成する。 l_1 を l_2 まで移動し、B、M、Cから下した垂線と l_2 の交

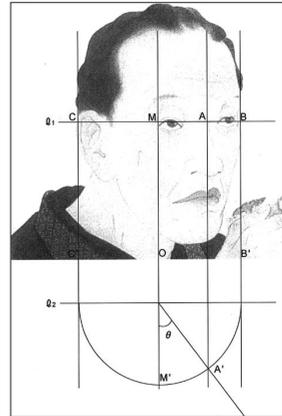
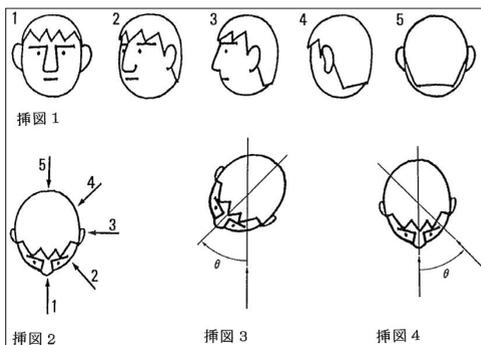


図8 作図：鑄木清方《三遊亭圓朝像》部分

類（挿図1）に大別し、ある方向から見られたビューを前提に挿図2の矢印で示すような、異なった方向からの視線に対応するビューを画面上に表わしたものと「向き」を捉え、「ビュー角度」を算出する。挿図3の矢印で示した視線に対応した「向き」の画像があるとして、それは、この頭部がこの視線に対して真正面を向いている状態から角度0だけ回転した位置に移動した所を、画像として定着したものと見なすことができる。この角度は、挿図4の様に、頭の方を動かさずに、視線のほうを動かしたと見て、視線の移動角度を測った時に得られるものと同じである。同氏はこのような点を考慮して、この角度を「ビュー角度」と定義している。[下記挿図：笹本論文から転載*一部変更有り]



点をB'、O、C'とする。Oを中心としてB'、C'を通る円弧を描き、Aから下した垂線と円弧の交点A'を求める。MOを延長したOM'とOA'の作る角度 θ が求める角度である。

ビュー角度は大きいほど横向きに近く、小さいほど正面向きに近い。0°で真正面向き、90°で真横向き、おおよそ20°を超える時点で向う側の耳が見えなくなり、40°で片目の目尻が顔の輪郭にとどき、45°から50°で鼻の先が頬の輪郭を跨ぐことになる。

例として取り上げた作図の下敷きにしてあるのは清方の帝展作《三遊亭園朝像》である。昭和初期に清方は一連の肖像画を制作しているが、その主だった作品に描かれた顔のビュー角度 θ を算出すると以下の通りである（図9-11）。

昭和5年（1930）第11回帝展出品作《三遊亭円朝像》	$\theta \doteq 38^\circ$
昭和11年（1936）改組第1回帝展出品作《慶喜恭順》	$\theta \doteq 39^\circ$
昭和15年（1940）紀元2600年奉祝記念美術展出品作《一葉》	$\theta \doteq 34^\circ$

清方は随筆のなかで「私のいふ肖像とは、性格をもった何某の人間をあるがままに寫し出すことで、一つの人格の模寫といふよりは事実一つの人格の創造でさえあり得ようといふのである¹⁷⁾」と述べている。清方が「肖像」という特定の人物の顔を描く際に用いたビュー角度 θ は34°から39°の範囲に収まっていることがわかる¹⁸⁾。一方、大正期における帝展出品作のビュー角度 θ を算出すると以下の通りである（図12-15）。

17) 鑄木清方「現代人物畫の傾向」（『鑄木清方文集7』白風社、1980）81頁。

18) 前掲註16の論文のなかで笹本氏は日本における人物像の「向き」は37°-40°の範囲に納まる例が最も多く、浮世絵の美人画・芝居絵も師宣・春信では40°を超える場合があるが、以降は、清長、歌麿、写楽、北斎、豊国など、大方が37°-40°で、例外はほとんどないことも指摘している。具体例として最古の肖像画として知られる聖徳太子像（45°）、源頼朝像（38°）、高橋由一の自画像（45°）、花魁図（48°）などを挙げている。尚、《一葉女子の墓》と《築地明石町》のビュー角度 θ は同じである。

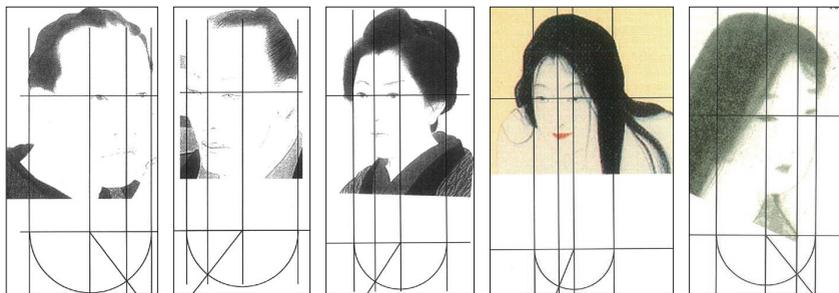


図 9

図 10

図 11

図 12

図 16

図 9 作図：鏑木清方《三遊亭圓朝像》部分

図 10 作図：鏑木清方《一葉》部分

図 11 作図：鏑木清方《慶喜恭順》部分

図 12 作図：鏑木清方《妖魚》部分

図 16 作図：鏑木清方《黒髪》部分



図 13



図 14



図 15

図 13 鏑木清方《水汲》部分

図 14 鏑木清方《春の夜のうらみ》部分

図 15 鏑木清方《朝涼》部分

大正 9 年（1920）第 2 回帝展出品作《妖魚》

$\theta \cong 23^\circ$

大正 10 年（1920）第 3 回帝展《水汲》（未出品）

$\theta \cong 90^\circ$

大正 11 年（1922）第 4 回帝展出品作《春の夜のうらみ》

$\theta \cong 90^\circ$

大正 14 年（1925）第 6 回帝展出品作《朝涼》

$\theta \cong 90^\circ$

昭和初期の一連の肖像画のビュー角度 θ は 34° から 39° で、自らも審査員をつとめた大正中期から後期の帝展出品作のビュー角度 θ は 23° もしくは 90° 、

すなわち正面向きに近い角度か横顔かの両極端に分かれる。他方、特選を受賞し、官展の花形作家としての地位を獲得した大正6年(1917)の第11回文展出品作《黒髪》に遡ると、ビュー角度 θ を算出しようにも作図の補助線AA'の内側に唇の位置が大きく外れてしまう(図16)。これは、《黒髪》において清方が1つの方向から見た時のビューを前提に顔を描いていたわけではないことを示唆している。清方は《黒髪》では、「見返る」という「斜め横向き」に顔を描くという浮世絵の伝統を受け継いだパターン(型)を意識して描いているように思われる。

実際、大正期の清方作品には、この「斜め横向き」の顔と、「横顔」の組み合わせが多く、大正3年(1914)の第8回文展出品作《墨田川舟遊》をはじめ、《野崎村》(大正3年)、《江の島》(大正6年)、《松と梅》(大正7年)、《春の光》(大正8年)などの作例を挙げることができる。「斜め横向き」の顔の描写は、大正期に入り本格化する清方の浮世絵研究の成果の一端であると捉えることも可能だ。逆に、画面の装飾的効果をねらって意図的に顔の向きを「横顔」に描いていると思われる作品として、《松と梅》、《春の光》、大正7年制作の《早春》(図17)などを挙げることができる。

大正7年(1918)、文展最後の第12回展出品作《ためさるる日》(図18)は、のちに年中行事となった長崎丸山の「踏絵」に題材にした作品である。清方は左幅に描いた一人の遊女に観者の視線を集中させるために、踏絵以外一切の背景を画面から排除し、当初用意していた右幅をも取り去って文展出品作とした。出品を断念した右幅を含む対幅として「顔の向き」に注目するならば、本作もまた「斜め横向き」の顔と「横顔」の組み合わせを継承している。清方は「これ〔文展出品作〕につづく遊女の一人、憂色の濃い女の衣裳には、サフランの花模様を描いて憂色に反映せしめた¹⁹⁾」と述べているが、これは右幅に描かれた横顔の遊女のことである。制作当初は物語の展開を暗示させるべく対幅に構想をまとめた《ためさるる日》は、右幅に描いた憂色の濃い横顔の遊女を脇役、あるいは背景の一部とみなし、主題の集約化を果すため

19) 前掲註3(169頁)。



図17 (左) 鐮木清方《早春》1918年(大正7) 鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵

図18 (右) 鐮木清方《ためさるる日》1918年(大正7) 右幅：鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵、左幅：個人蔵

に取り去って左幅のみを出品したと言い換えてもよい²⁰⁾。

このように、文展期の清方の作例からは、横顔に描かれた人物が、脇役もしくは場面を説明するためのいわば背景の一部として描写されている場合があることが確認できる。しかし、帝展出品作になると《水汲》、《春の夜のうらみ》、《朝涼》のように、横顔の人物が脇役ではなく主役として描かれるようになる。これら帝展出品作の「顔の向き」に注目すると、大正期の清方の実験模索をめぐる先行研究²¹⁾において「顔の向き」、とりわけ清方が意図的

20) 同時期の制作で「横顔」の人物が主役として描かれている作例に《刺青の女》(大正2年/大正7年)、《壺すみれ》、《早春》(いずれも大正7年)、《雪つむ宵》(大正9年)などを挙げることができるが、多作である清方の作品のなかでは少ない作例である。

21) 中谷伸生「鐮木清方の評価をめぐる一大正期の実験模索から昭和へ」(『関西大学文学論集(第45巻第4号)』関西大学文学會、1996)、大塚雄三「各章の解説」(『鐮木清方画集』本編、ビジョン企画出版社、1998)、

八柳サエ「金沢時代と遊心庵」(『鐮木清方と金沢八景』横浜美術館叢書6、2000)、今西彩子「鐮木清方の風景画趣向 大正期の画業における新南画と歌川広重の影響を巡って」(『鎌倉市鐮木清方記念美術館叢書19』鎌倉市鐮木清方記念美術館、2017)など。

に「横顔」を描いていたであろうことに関する論考が皆無であることに気づかされる。

4. 横顔 ($\theta = 90^\circ$) の系譜

明治32年(1899)3月、歌舞伎座で上演された団菊揃っての「寺子屋」(『菅原伝授手習鑑』第4段)の舞台を写した『寺子屋画帖』は舞台の見所や要所を素早く適確に捉えた作品である。画帖中の首の実検に刀を抜く思い切った演出が印象的な一コマが「横顔」を描いた早い作例である²²⁾。しかし、主役はあくまでも「斜め横向き」に刀を抜く松王丸であり、横顔の人物(首を差し出す玄蕃とそれを見守る源蔵夫婦)は、観者の視線を松王丸へ導く脇役である。横顔の人物が主役もしくはそれと同等の位置づけで登場するのは、明治30年代後半の烏合会出品作を中心とする清方初期の作品からである。明治36年の第6回出品作《廃園の幻》をはじめ第9回展出品作《烏拉の別れ》、第10回展出品作《深沙大王》(絵看板)《佃島の秋》、第11回展出品作《寄宿舎の窓》、第12回出品作《教誨》などである。

「処女作時代の取材を顧みると、どれにも庶民の哀愁と云ったふうな感傷が流露していないものはない²³⁾」と清方が述べている通り、烏合会時代の作品を特徴づける共通項は「庶民の哀愁」という雰囲気であり、「横顔」は、これらの雰囲気を演出するための、いわば挿絵画家が多用する様々な道具立ての一つとして用いられていた可能性がある。挿絵は物語の一場面の描出を目的としている。したがって挿絵には場面の状況説明や劇的表現の技量が求められるわけで、そう考えると「横顔」は、挿絵画家時代の若き清方が修練を重ねた挿絵の制作から導き出した、ある種の技法の一つであると考えられる。他方、これらの「横顔」には後年の肖像画にみるような人間の内面

22) 最初期の作例は、明治31年に肉筆回覧誌に描いた「博多小女郎波枕」である。

23) 鐫木清方『こしかたの記』(中央公論新社、1977)114-115頁。

を深く追求した「顔」の造作を見出すことは難しい。それは描かれた「顔」が、饒舌な語り口を示す画中の様々なモチーフに紛れてしまうからである。烏合会時代の作品²⁴⁾は全体的に「庶民の哀愁と云ったふうな感傷」を仄めかしはするが、描かれた人物の深い内面描写までには至っていない。

「挿絵画家としての出発がおのずと性格付けた、あまりにも冗舌な絵の語り口、主題内容に即して、盛り沢山なモチーフを画面に埋め込み、かえって画面全体の統一的な表現力を弱めてしまう、そうした意味につきすぎた形象の羅列が、初期の清方画に共通して見られる特色である²⁵⁾」と小林忠氏が指摘する通り、清方初期の作品に描かれた人物は、横顔のそれを含め、画中人物の日常で起こった出来事やエピソードなど的一端を観者に説明的に伝えてくれる反面、人物の内面描写という観点でみると、挿絵的な画風から抜け出せない要因にもなっている。尾崎正明氏も「清方の〈情〉の芸術の源はここ〔挿絵の強い影響〕にあると思われるが、こうした傾向が一面で文学的、説明的になりやすい部分が、若い時にはかえって災いとなったこともあった²⁶⁾」

24) 横顔の系譜（烏合会出品作）一覧

作品名	制作年	展覧回数	材質	横顔	向き	備考
廃園の幻	明治36年	第6回展	絹本着色	1人・立姿	左	
劉公島	明治36年	第7回展	不明	1人・立姿	右	(計3人)
目送	明治37年	第9回展	不明	1人・立姿	左	
烏ラの別れ	明治37年	第9回展	不明	1人・立姿	右	(計2人)
湖畔	明治37年	第9回展	不明	1人・座姿	左	
深沙大王	明治37年	第10回展	絹本着色・軸	2人・立姿	左	
佃島の秋	明治37年	第10回展	不明	2人・立姿	左/右	
瑞夢	明治37年	第10回展	絹本着色	1人・立姿	左	(計2人)
寄宿舎の窓	明治38年	第11回展	不明	1人・立姿	左	
教誨	明治38年	第12回展	絹本着色・軸	2人・立姿	左/右	

※備考のカッコ内の人数は画中人物の総数

25) 小林忠「鐫木清方 古きよき江戸の名残」(『日本の名画10 鐫木清方』中央公論社、1975) 106頁。

26) 尾崎正明「鐫木清方 遙かなまなざし」(『鐫木清方展』図録、東京国立近代美術館、1999) 10頁。

ことを指摘している。

コミュニケーションにおいて重要な役割を果たす人間の「顔」を横顔に描くということは、半面の裏側に隠された表情を読み取ることができないことを意味する。ゆえに観者の関心はその人物の置かれている場面状況の理解へと導かれる可能性が高いように思われる。つまり、タイトルとともに作品自体から紡ぎ出される観者のイメージの振れ幅は、描かれた人物の背後にある「物語」を読み解こうとする方向に狭められてゆくという特徴を、清方初期の「横顔」に指摘することができる。それは多くの識者がこれらの諸作をもって「文学的」と評する所以でもある。このように考えると画中人物の内面描出を主眼とする場合、饒舌な語り口を示す背景描写とそこに紛れてしまう横顔は、主題の集約化を妨げるものであるといえ、これと真逆のプロセスを経ているのが、主題が散漫になるのを気づかって右幅の出品を断念した《ためさるる日》の事例である。烏合会時代に描いた「横顔」は饒舌な語り口を示す背景描写に紛れてしまっていたが、大正期を通じてそれは、主題の集約化を果たす「横顔」へと変化している²⁷⁾。

27) 横顔の系譜（大正期）

作品名	制作年	材質	横顔	向き	備考
寒風	元年頃	絹本着色・軸	1人・立姿	左	
下郎春	元年頃	絹本着色・額	1人・上半身	左	
刺青の女	2年頃	絹本着色・軸	1人・立姿	左	
太夫	3年	絹本着色・軸	1人・座姿	左	
隅田川舟遊	3年	絹本着色・屏風 (六曲一双)	3人・座姿	右	(計30人)
野崎村	3年	絹本着色・額	1人・立姿	左	(計2人)
春のいでゆ	3年頃	不明	1人・立姿	左	
大磯の海	3年頃	不明	1人・座姿	右	旧題：午後の海
白壁	4年	不明	1人・上半身	左	
島田づくし	4年	不明	1人・上半身	左	
雛妓	6年	紙本墨画淡彩・軸	1人・上半身	左	
江の嶋	6年	絹本着色・屏風 (八曲一隻)	1人・立姿	右	(計3人)

5. 横顔の美人画

さて、これまでの考察から、清方大正期の横顔の系譜は次のようにまとめることができる。

- (1) 《ためさるる日》に代表される、モチーフとなる人物の背景描写を一切排除し、心理的側面を深く追求することを主眼とした作品のなかに描出される「横顔」（主役である人物の内面描写の表出という側面を強調するための脇役、道具立てとして描かれるケース）。
- (2) 《早春》や《松と梅》に代表される、背景描写として草花等のモチーフを適度に配し、現代風俗と室内装飾との調和を主眼とした作品のなかに描出される「横顔」（画面の装飾的な効果を高めるために描かれるケース）。

壺すみれ	7年	絹本着色・額	1人・立姿	左	
早春	7年	絹本着色・屏風 (二曲一隻)	1人・座姿	右	
ためさるる日	7年	絹本着色・軸	1人・立姿	左	(計3人)
美登利像	7年	絹本着色・色紙	1人・上半身	左	
松と梅	7年	絹本着色・額 (対)	1人・座姿	右	(計2人)
春の光	8年	絹本着色・屏風 (二曲一双)	1人・座姿	右	(計2人)
雪つむ背	9年	絹本着色	1人・座姿	左	
水波	10年	絹本着色・軸	1人・立姿	右	
春の夜のうらみ	11年	絹本着色・軸	1人・立姿	右	
子供二人	12年	絹本着色・額	1人・立姿	左	(計2人) 仮題
舎人松王丸	14年	色紙	1人・立姿	左	
朝涼	14年	絹本着色・軸	1人・立姿	左	

※備考のカッコ内の人数は画中人物の総数。

以下、これら2つの分類を用いつつ、帝展期の横顔3作品、すなわち大正10年（1921）第3回帝展への出品を断念した《水汲》、大正11年（1922）第4回帝展出品作《春の夜のうらみ》、大正14年（1925）第6回帝展出品作《朝涼》に目を向けてみたい（図19-21）。

《朝涼》において、肥瘦を抑えた線描が、浴衣の衣紋や帯の輪郭線などを、流麗かつ正確に捉えていることは既に述べた。同じことは《水汲》に描かれた人物の着衣、前垂れなどの描写についてもいえる。日焼けした小麦色の肌の人物の身体に目を向けても、《水汲》では、水桶の渡し棒を握る手指の一本一本や、土に汚れた足指からふくらはぎにかけて、あるいはやや生活の疲れが翳る顔の造作などに墨による線描が用いられている（一部には色線も用いられている）。他方、《朝涼》では、目元や眉毛、唇、黒髪の詳細な描写を除くと、袖から覗く白い腕や黒髪を弄ぶ手指をはじめ、少女の横顔を象る輪郭にも、浴衣の裾から覗く足の指にも、墨による線描はほとんど確認できない。やや



図19（左） 鐺木清方《水汲》 1921年（大正10） 鎌倉市鐺木清方記念美術館蔵
図20（中央） 鐺木清方《春の夜のうらみ》 1922年（大正11） 新潟県立近代美術館蔵
図21（右） 鐺木清方《朝涼》 1925年（大正14） 鎌倉市鐺木清方記念美術館蔵

離れて観ると、身体の輪郭は画面上で隣接する色面の重なりや差異により描出されているように見える。踵や足の裏の輪郭線に一部、墨による線描らしき表現も確認できるが、総じて、身体の輪郭は、人物と背景との境界線としてそれぞれに施された色の境目でしかない。

肌の露出こそ少ないが、《春の夜のうらみ》の人物にも横顔や首元の輪郭に墨による線描を確認することは難しい。大正8年以降、制作に集中できなくなった清方は、既に引用した通り、「自分を取り戻したのは〔大正〕十一年の四回帝展に『春の夜のうらみ』と題して道成寺劇の鐘に恨みをこめた一駒をとりあげたもの、次いで六回〔帝展〕に出品した『朝涼』に至って全く自分を取り戻した」と述べている。したがって、作品の時系列からみても、《水汲》とそれ以外の二作にみる表現の相違点は、清方が自信を取り戻した要因の一つになっていると考えられる。

浮世絵系統の作品とは異なり、写生の技法を縦横に駆使した風俗画として《水汲》を評する中谷伸生氏は、「水の入った桶を運ぶ作業を一時休んで立ち止まる若い女性の姿や、背景の草むらの描写などが、やわらかい線描によって描出され、淡い色調も、素直でみずみずしい写生の効果を高めるのに役立っている」とし、「同様の筆致による第六回帝展出品作『朝涼』もまた、『水汲』に酷似した淡い色調で、すがすがしい効果を狙った佳作である」と述べている²⁸⁾。「『水汲』には意図して南画的な趣きが伝えられている」と述べる大塚雄三氏は、「浮世絵風美人画ではなく、人体表現がリアルであり、しかも南画的風景画の趣きを帯びた制作」として《朝涼》を捉え、「この画家特有の情感が、静謐な絵画空間の内に示されており、人物は均一的な気質ではなく、個人の性格を対象として描出されている」と評している²⁹⁾。《水汲》と《朝涼》の表現における共通項として、両氏は、清方がそれまでに描いていた浮世絵風美人画とは一線を画していること、やわらかい線描や淡い色調が写生の効果を高め、南画的風景画の趣きを帯びていること、人体表現が比較的にリアルであること等を挙げている。

28) 前掲註21 (中谷論文) 参照。

29) 前掲註21 (大塚論文) 参照。



図22 ピエール・ビュヴィス・ド・シャヴァンヌ《希望》1872年、ウォルターズ美術館蔵

両作品ともリアルな人体表現を実現しているが、その相違点の一つ目は、先に述べた通り、墨による線描で人体の輪郭を描くか否か、である。線描を極力用いずに人体の輪郭を象ろうとするのは、背景描写としての自然のなかにリアルな人体表現を溶け込ませるための工夫であるように思われる。特に《朝涼》の場合、色の境目にハーフトーンを入れることで身体の輪郭を象り、いわゆるハッチングに近い技法を用いて随所に影を入れている。清方は、複製以外にも例えばシャヴァンヌの代表作の一つである《希望》(図22)などの作品も参考にしていたかもしれない。

二つ目の相違点は、画題のつけ方にある。清方は、京鹿子娘道成寺を主題に『道成寺』と題する作品を数多く残すなか、「自分を取り戻した」と述べる作品には、同じ主題を扱いつつも「道成寺」とは異なる《春の夜のうらみ》という画題が付けられている。「水汲」という画題が連想させる観者のイメージ(=水を汲むという労働としての主題)、または「道成寺」という題名が指し示す具体的な物語(=歌舞伎や芝居という主題)とは異なり、「春の夜のうらみ」という画題に作画上の拘束性はない。「夏の朝のすずしさ」という漠然としたイメージを連想させる画題「朝涼」も同様である。《春の夜のうらみ》も《朝涼》も、タイトルは作画上の拘束性を持たず、画題が連想させる固定的なイメージに囚われることなく制作に向き合うことができる。「全く自分を

取り戻した」と清方が語る時、そこには「人物（美人）画」というジャンルにおける「主題」の拘束性から解放される一人の画家の姿が浮かび上がるのではないだろうか。

再び顔の向きに目を向けるならば、前出の(1)、(2)に分類された「横顔」は、《春の夜のうらみ》で一つになる。すなわち、モチーフとなる人物の背景描写を限りなく切り詰め、内面の表出を図るべく、見上げる先の道成寺の鐘を排除し、あえて描かないとする試みは(1)を志向し、画面上半に桜花を暈して、静かに鐘を見上げる静的な画面構成は(2)を志向している。そして、登場人物の所作のなかに心理的側面の移ろいや時間の流れを含蓄させるべく、人物の一瞬の姿態、ありさまを、鋭くかつ正確に「横顔」で描き切るという試みは、(1)と(2)の融合の成果として《春の夜のうらみ》で実現した(3)「横顔」をめぐる新しい試みである。

《春の夜のうらみ》に描かれた主人公は、『道成寺』という物語に仮託されてはいるものの、沈黙のなかに怨恨と情念を曝け出す生きた人間として、静かに鐘を見上げている。大塚氏が清方初期の人物描写の解剖学的な破綻を指摘している通り³⁰⁾、「横顔」は比較的描きやすいため、初期の頃の清方にとって「横顔」は、顔の造作に関する技術的側面を補うために用いられていた可能性も否定できないが、帝展期に試みた「横顔」はそれらとは違い、人間の心理的内面や移ろいゆく人間の存在感を描出するための一つの技法として模索され、意図的に用いられていたと考えることができる。

さて、横顔という「顔の向き」を用いて、日常風景に見られる人間の生活感情を、田園風景の中にリアルかつ鋭く捉えた《水汲》は、「日本画」という領域に新たな主題を切り拓く可能性に満ちた試みであった。情念の錯綜する人物の内面的な奥行き限界ぎりぎりまでを、切り詰めた背景のなかに華麗に表出した《春の夜のうらみ》は、対象の一瞬の姿態、ありさまを、鋭くかつ正確に捉えるという新たな試みをして、描かれた人物の心理的側面の移ろいや時間の流れをも含蓄したものであった。この二作品の試みは《朝涼》に引き継がれ、「横顔」の系譜はその終焉を迎えることになる。

30) 前掲註21（大塚論文）参照。

《朝涼》においては、清方初期の作品にみられる、饒舌な語り口を示す背景は構築的な風景に差し替えられている。また、描かれた頭部は1つの方向から見た時のビューを前提に顔を描いたものである。清方は移ろいゆく人間の存在感を掴む一つの技法として「横顔」による表現を獲得したのだと思われる。

繰り返しになるが《朝涼》は、少女が静謐な奥行きの中に破綻なく浮び上がり、立体感を失うことのない確固たる生きた人間として描かれ、再び背景である風景のなかに違和感なく溶け込み、融合するべく表現されている。生を授かった人間がやがて土へと帰るように、様々な感情が入り混じる多面体としての人間を自然の風景のなかに融解し、回帰させることで、特定の時空を超えた普遍性を《朝涼》は獲得している。清方は、連れ立って散歩する長女清子の一瞬を捉えた横顔のスケッチを遺している。スケッチに描かれた愛娘は、《朝涼》において自然と調和、融合し、普遍的な人間像へと昇華している。

おわりに

清方は、挿絵画家として活躍した明治30年代中頃を回想して「挿絵の勉強のために、その時分私はせつせと丸善通ひをして、新着の美術書、雑誌、スタイルブック類を漁つてゐた。印象派以後が紹介されたのはもう少しあとになる³¹⁾」と述べている。清方初期の烏合会時代の作品については、19世紀後半のドイツの絵画やイギリスのラファエル前派とその同時代の絵画などがそのイメージソースとなっている可能性があることを先行研究が明らかにしている³²⁾。他方、明治期ほどではないにしろ、大正期以降も、西洋から輸入さ

31) 鏑木清方「五十年前」(『鏑木清方文集2』白風社、1979) 13頁。

32) 茂木博「鏑木清方と西洋美術—試論的仮説—」(『造形学研究』第12号、東京造形大学、1997)、猪巻明「近代日本画の作品に見られるラファエル前派の影響 その一 鏑木清方の作品を中心として—」(『秋田大学教育学部研究紀要 人文科学・社会科学』第47輯、秋田大学教養学部、1995)、田

れた画集や雑誌の図版などの複製芸術を通じて清方の西洋美術の受容は続いてと思われ、その受容のあり方は、初期の頃が構図などのイメージソースとしての受容のあり方を志向していたとするならば、大正期以降は、西洋絵画における表現の本質的なあり方をも理解し、吸収しようと志向する受容のあり方に変化していったように思われる。《朝涼》制作の背景には、複製芸術を通じてでも、西洋絵画にみる表現の本質的なあり方を理解した上で、新しい日本画を創造しようと努力する一人の画家の姿が浮かび上がる。



図23 アンリ・オットマン《自転車乗りと漁船》1919年頃、鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵

清方旧蔵のアンリ・オットマン（1877-1927）作《自転車乗りと漁船》（図23）は、フランス人の画商・エルマン・デルスニスを中心に大正11年5月1日から31日まで農商務省商品陳列館で開催された第1回仏蘭西（フランス）現代美術展覧会の会場で清方が気に入って購入した作品である。清方は会場でこの作品を一目観るなり、色彩の美に感動したといい、また画面からは、幼い頃を過ごした築地の懐かしい海辺の風景が想起されたようで一層気に入り、会期中に買い求め、以降、亡くなるまで大切に手元においていたという³³⁾。

中日佐夫「美人画家を助けた美人妻」（『文藝春秋』第55巻第2号、1978）など。

33) 鎌倉市鐮木清方記念美術館 HP の収蔵品データベース参照。

さて、昭和3年（1928）発行の雑誌『改造』所収の「美人畫雜論³⁴⁾」のなかで清方は「春信の美人はやや病的であり、優しいデカダンス味はあるとしても、淡きあきらめの世界、清浄にして閑雅な畫境、あの畫境を推し進むればシャヴンヌの聖ジェヌヴェエーヴ巴里を護るの圖に往くかも知れない」と述べている。また「私が春信に導かれるところは、人體が自然の中に融け合つてゆく、何處までが人の美、何處までが自然の美、その境涯さへも分ち難いある境地、漱石の『草枕』の中の語を借り來れば乃ち非人情の境地とでも云はうか」と述べている。

同じく「美人畫雜論」では、本郷に住んでいた頃に日課としていた朝夕の不忍池畔の散歩のなかで「夏の朝、觀月橋を渡ると手の届くやうな眼の前にいつも蓮の花をみる、ふくらんだ蕾もあれば、今咲いたばかりのもあり、ガサリと崩れて一片二片、銀路を湛えた蓮の葉の上に散ったのを見ることもある」と不忍池でみた蓮の花の思い出を語っている。そして、「清艶！春信の美人、病癒えて浴みから出たら正にこの花〔蓮の花〕のやうであろうと思ったりもした。白い蓮は全く気高い、それはシャヴンヌの聖女に接するやうでもあるが、紅蓮の露を含み、新たに蕾を披いた時の艶やかさは、これはシャヴンヌのものではない」と記している。

清方の言葉を借りるならば、「人體が自然の中に融け合つてゆく、何處までが人の美、何處までが自然の美、その境涯さへも分ち難いある境地」を表現しようとしたのが《朝涼》である。モデルをつとめた長女清子に、思春期に揺れる少女の純心性を見出し、それを表現することで清方は自然と調和し、融合する普遍的な人間像を描くことに成功した。浮世絵・挿絵系出身の画家が、実在する人物をモデルに一人の人間像を描き切った瞬間である。

清方は、少女から一人の女性へと変容する「紅蓮の露を含み、新たに蕾を披いた時の艶やかさ」をも見出していたのだろう。そして、その延長線上に《築地明石町》を描くことで、春信やシャヴンヌを超えていったのだろう。

34) 鍋木清方「美人畫雜論」（『改造』、改造社、1928）8-9頁。尚、本文以下の引用も同書による。

【図版リスト】

1. 鐫木清方《朝涼》1925年（大正14）、鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
2. 「Sainte Geneviève（聖ジュズゼエヴ）」（『白樺』第9巻第3号）
3. 鐫木清方「朝涼のためのスケッチ」1925年（大正14）鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
4. 鐫木清方《朝涼》部分
5. 鐫木清方「朝涼のためのスケッチ」（1925年）鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
6. 遊心庵にて（1924年）八柳サエ『鐫木清方と金沢八景』（有隣堂、2000）より
7. 島田髻の清子（1928年）『婦人畫報』第269号（東京社、1928）より
8. 作図：鐫木清方《三遊亭圓朝像》部分（東京国立近代美術館蔵）
9. 作図：鐫木清方《三遊亭圓朝像》部分
10. 作図：鐫木清方《一葉》部分（東京藝術大学大学美術館蔵）
11. 作図：鐫木清方《慶喜恭順》部分（鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵）
12. 作図：鐫木清方《妖魚》部分（福富太郎コレクション資料室蔵）
13. 鐫木清方《水汲》部分（鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵）
14. 鐫木清方《春の夜のうらみ》部分（新潟県立近代美術館蔵）
15. 鐫木清方《朝涼》部分（鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵）
16. 作図：鐫木清方《黒髪》部分（個人蔵）
17. 鐫木清方《早春》1918年（大正7）鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
18. 鐫木清方《ためさるる日》1918年（大正7）右幅：鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵、左幅：個人蔵
19. 鐫木清方《水汲》1921年（大正10）鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
20. 鐫木清方《春の夜のうらみ》1922年（大正11）新潟県立近代美術館蔵
21. 鐫木清方《朝涼》1925年（大正14）鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
22. ピエール・ビュヴィス・ド・シャヴァンヌ《希望》1872年、ウォルターズ美術館蔵
23. アンリ・オットマン《自転車乗りと漁船》1919年頃、鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵