

大正・昭和戦前期における岩田正巳の画風変化について ——新興大和絵会、国画院とのかかわりから

長 嶋 圭 哉

新潟県三条市出身の日本画家・岩田正巳（明治26～昭和63）は、大和絵の住吉派の流れを汲む松岡映丘に師事し、他の門下生とともに「新興大和絵会」を結成したことで知られている。映丘が主導した「新興大和絵」運動の名称がこのグループに由来することは確かだとしても、活動期間わずか10年ほどの、この小規模な画家の集まりは、その後広がりを見せてゆく「新興大和絵」運動の、ほんの端緒に過ぎなかった。正巳を含め、松岡映丘に師事した画家たちの一派は、大正から昭和初年にかけて、新興大和絵会（大正10～昭和6）から国画院（昭和10～18）へと、その規模を拡大させてゆき、映丘没後における日本画院（昭和13～）への参加（もっともこれは純粋な映丘門下のグループではない）は、「新興大和絵」運動のさらなる拡散を示すものであった。

そして、この時期の正巳の制作をみると、新興大和絵会出品作では、主として映丘の影響の色濃い風景表現の追究を試みる一方、同時期の帝展では風景表現の中に歴史的画題を融合させた作風を示し、昭和10年代後半にかけては、一転して風景的要素を後退させていく、という変化をたどっている。正巳について、河北倫明は「必ずしも派手な突出を狙わず、もっとも地道に、しかしもっとも確かな新興大和絵の道を進んで半世紀を貫いた」と述べているが⁽¹⁾、このような画風変化は、他の周辺の画家の軌跡とは異なる、正巳独自のものであった。重要なのは、上記のようなグループの変遷やその中での正巳の立場が、同時期の画風変化と少なからず関係をもっていると考えられる点である。本論ではその過程を追うことで、時代や周囲の変化に反応しながら、自らの制作態度を決めていった画家の姿を明らかにできればと考えている。

1. 新興大和絵会時代——風景表現の追究

岩田正巳は大正7年（1918）に東京美術学校を卒業したのち、研究科に進学、映丘の下で本格的に大和絵を追求してゆく。そして大正10年（1921）、映丘塾常夏荘の門下生4名によって「新興大和絵会」が結成されることになる。この4名とは、正巳のほか、穴山勝堂（明治23～昭和46）、狩野光雅（明治30～昭和28）、遠藤教三（明治30～昭和45）であり、いずれもまだ帝展入選を果たしていない若手の画家たちであった。同会の顧問は川路柳虹と松岡映丘がつとめた。さらに第3回展（大正12年）からは、山口蓬春（明治26～昭和46）と高木保之助（明治24～昭和16）の2名が、第8回展からは長谷川路可（明治30～昭和42）が同人として加わっている。

同会の目的としては「わが大和絵の本体を深く研究し正しき伝統の尊重により民族意識の強調をはかり時代精神の上に新芸術を樹立する」ことが掲げられ、「これが大和絵なのかと驚く様な絵の中に、却って大和絵の真髄がある」という映丘の言葉が結成の発端になったといわれるように⁽²⁾、同会は大和絵を近代的な意味で捉え直そうとする気概に満ちていた。同会出品作の図様については、展覧会ごとに図録等が製作されなかったことから、その全容が解明できているわけではない。しかし、美術雑誌や年鑑、『新興大和絵会画選』（柏林社、昭和3年）等に掲載された作品図版から判断するかぎり、人物画、とりわけ歴史画が少なく、出品作の大半は風景画によって占められていたと考えられる⁽³⁾。

岩田正巳の同会出品作についてみてみよう。第1回展の《写真》（大正10年）は、池畔に憩う家族の姿を描いたもので、その描法には洋画的な陰影表現が濃厚に見られる異色の作品である。風景画の作例としては《由比ヶ浜》

註

(1) 河北倫明「序・岩田正巳の世界」『岩田正巳画集』、美術出版協会、昭和58年。

(2) 「新興大和絵会々則」『新興大和絵会第七回展覧会目録』昭和2年、44頁。岩田正巳「新興大和絵会の思い出」「松岡映丘——その人と芸術——」展図録、山種美術館、昭和56年、115頁。

(3) 新興大和絵会の第1回～第10回までの出品作品については、東京文化財研究所『大正期美術展覧会出品目録』（平成14年）の新興大和絵会の項（407～414頁）を参照。

(大正15年、第6回展)の他、出品作と推測される現存作品に《霧たつころ》(大正12年)、《夕映え》(昭和2年、図1)などがある⁽⁴⁾。青山訓子によれば、松岡映丘の特徴は色彩表現の重視にあり、濃彩による大和絵の風景画という新しい分野を開拓した《夏たつ浦》(大正3年、第8回文展)などの作品が新興大和絵会同人らに影響を与え、緑青・群青・胡粉の三色を基調とする風景表現が典型的な新興大和絵会のスタイルになったという⁽⁵⁾。正巳の諸作は、まさにそれに当てはまるものである。一方、歴史画、人物画も散見される。阿仏尼の関東下向を描いたと思われる《武蔵野の秋》(大正14年、第5回展)、古代風俗の女性を描いた《狭井川のほとり》(昭和3年、第8回展)、日本武尊の東征伝説に取材した《尾津の一つ松》(昭和5年、第10回展)などが例示できるほか、題名しか明らかなでないが、《箱根路の実朝》(大正14年、第5回展)などがあった。なお、正巳は少女群像も好んで描いており、このうち《草摘み》(昭和4年、第9回展)は、現在韓国国立中央博物館に所蔵される李王家旧蔵の作品と同一と考えられる。

同会は、4名というまったく少数の画家たちによってスタートするが、第3回展からは同人が6人となり、第6回展から招待出品制を設け、第7～8回展には顧問である松岡映丘も出品、第8回展からは同人が7名に増え、第9回展からは一般公募も行なって、出品者数は飛



図1 岩田正巳《夕映え》昭和2年

躍的に増大していった⁽⁶⁾。そのなかで、キリスト教主題の作品を発表して異彩を放った長谷川路可や、後に「瑠爽画社」(昭和9～13)を結成し、より新しい感覚の日本画表現をめざしていく山本丘人(明治33～昭和61)らも参加しており、一見すると、新興大和絵会は、しだいに映丘門人の広がりを含めて行ったかに映る。しかし、注意しておかねばならないのは、映丘門下で比較的早く帝展入選を果たし、当初から歴史画を中心に制作していた画家——服部有恒(明治23～昭和32)や吉村忠夫(明治31～昭和27)——らが、結局、この新興大和絵会には参加しなかった事実である。彼らは、有戦故実の研究を目的に、映丘が大正8年に結成した「薔薇会」の幹事をつとめた画家でもあった。魚里洋一の指摘によると、吉村忠夫は新興大和絵会のメンバーについて、「写実的な傾向を持つ人達」として自らの画風との違いを認識しており、そのことが不参加の理由であったという⁽⁷⁾。つまり、新興大和絵会は、風景画研究の分科会的なグループと位置づけられるのであり、この風景表現を主体とする出品傾向には、当然顧問の立場として指導に当たった映丘の考えが反映していたに違いない。それぞれの門人の個性を重んじつつ、それを発展させてゆこうとしたのが彼の姿勢であったと考えられる。

岩田正巳は、東京美術学校在学中、大和絵系の歴史画家・小堀軯音と松岡映丘が教鞭をとる「第三教室」を選択したが、歴史画制作への関心をその以前から強く抱き続けていたようである。しかし、正巳自身の回想によると、美校卒業後、改めて映丘に歴史画についての指導を請うた際、古典文学の素養が足りないことを理由に、歴史画制作にとりかかるのは早計であると諭されたという。このエピソードは、ひとり正巳のみならず新興大和絵会への指導方針とも大いに関連があるに違いない。「古典を通読して、古典の中の空気が、ほんとうに君の体にしみ込んでいなければ、本当の歴史画は、描けるものではない。その時代の風俗を知ってどの機械的な知識では、純粋な歴史画など描けないのが当然」というのが映丘の考えであり、「古典をよく読んで、われわれの時代の生活から、理解のできる範囲のものを楽しんで描

(4) 《霧たつころ》《夕映え》は『岩田正巳画集』(美術出版協会、昭和58年)に掲載されているもので、画集に記載はないが、おそらく新興大和絵会出品作と考えられ、初出時の題名はそれぞれ《霧たつあさ》(第3回展)、《夕ばえ》(第7回展)であったと考えられる。とくに後者は『新興大和絵会第七回展覧会目録』(昭和2年)掲載の口絵と同一作品と思われる。

(5) 青山訓子「『近代のやまと絵』とは何だったのか」「近代のやまと絵 古典美の再発見」展図録、岐阜県美術館、平成10年、12頁。同作品解説、87、92頁。

(6) 新興大和絵会の沿革については、遠藤教三「新興大和絵会記」(『美術春秋』5巻7号、昭和4年8月、66～73頁)、穴山勝堂「新興大和絵会時代」(『美之国』13巻5号、昭和12年5月、62～65頁)を参照。

(7) 魚里洋一「吉村忠夫の画業と国画院の意義」(『吉村忠夫と松岡映丘一門』展図録、福岡県立美術館、平成8年、84頁)。

くところから、やりたまえ」、あるいは「昔の地名が残っているところがあるから、そこへ実際に行って、何度でも行って、何度でもくり返し見て来る」のだ、と指導されたというのである⁽⁸⁾。つまり、正巳への映丘の指導方法は、まず現実の風景を大和絵の美意識に基づいて絵画化するところから始め、古典の素養をつけた後に歴史画へ到達するという、順序立てを重んじたものであった。そして、このような方針が他の同人のあいだにも共通の理解であったらしいことは、昭和2年の第7回展開催後に狩野光雅が美術雑誌に寄せた以下の文章からも読み取れる。

「いままでの展覧会を通して風景画が多く人物動物に乏しかつたのも古絵巻の中の風景描写に親しむのあまり、あの美しい、自然観照に敬服の結果として色彩方面から私共の目に触れる自然を新興大和絵化したに過ぎなかつたのも止むを得ないし、又その場合客観的の写実にのみ走り過ぎたことも、究極の目的に志す為めの一 과정として考へられ度い、今後線條の研究と練磨とによつて勢ひ人物や動物も描く場合が次第に多くなると同時に風景にも一層の進歩が加へられるべきであらう。かくして我が大和絵が持つ総ての要素が更生され、初めて完全なる美しい民族に相応しい、昭和新代の大和絵が生れ育てられるのでそれも必づや近き将来であらうと信じてゐる。」⁽⁹⁾

しかし、このような意思表示にもかかわらず、狩野光雅をはじめ、穴山勝堂、遠藤教三らは、結局のところ歴史画へ傾斜することなく、写実傾向を強めたり、モダンな感覚を取り入れたり、独自の展開をみせつつも、風景画を中心に制作していくことになるのである。それ以外のメンバーでは、山口蓬春がもっとも画題のパラエティに富んでいたが、歴史画の作例がさほど多いわけではなかった。そのなかにあつて、正巳は、まさに映丘の指導に忠実に、風景表現の研鑽を経て歴史画家への道を歩むことになるのであり、正巳の方向性は、新興大和絵

会のなかで、他の者との違いを徐々に露呈していったと考えるべきであろう。実際に正巳は後年の回想において「あとの人たちはみんな風景の方をやるような人で、私も及ばずながら後へくつついて少しずつやっていたが、何しろ主眼は歴史画というものをやりたくてしょうがなかった」と述べているのである⁽¹⁰⁾。

この会の活動に関して、もうひとつ特徴的なのは、大正14年の第5回展以降、同人らによって「連作」あるいは「共同制作」が繰り返され試みられた点である。第5回展(大正14年)には《東都近郊十二景》、第6回展(大正15年)には《公園六題》という、いずれも風景をテーマとする連作が発表され、第7回展(昭和2年)には、文学作品をテーマとする共同制作《明治文学絵巻》が出品された。ただし、正巳の執筆した《金色夜叉》は純然たる風景画であることから、他の図も、文学的内容を説明する人物主体の画面というよりは、風景表現を多分に含んだものであったと推察される。また、第8回展(昭和3年)では《日本新名勝図絵》《日本新八景》というふたつの連作版画が展覧されている。さらに、正巳の回想では、目黒雅叙園の天井画を、映丘と新興大和絵会の結成メンバー4名で執筆したこともあったという⁽¹¹⁾。

じつは、こうした共同制作は、新興大和絵会の枠内だけでなく、映丘門下の他の画家を含める形でも、広くなされていたものであった。とりわけ、絵巻物形式による制作が多いことには、彼らの「新興大和絵」運動の基底をなす王朝文化への憧憬が関わっていたに違いない。その一つの例は《現代風俗絵巻》(大正11～昭和3年)である。松岡映丘のほか、服部有恒、狩野光雅、岩田正巳、遠藤教三、高木保之助、穴山勝堂、吉村忠夫、長谷川路可、小村雪岱、山田秋衛、山口蓬春によって全12図が分担執筆され、正巳が担当したのは郷里・新潟などの田園風景にみられる「稲架」を描いた〈収穫〉の場面であった。また、夏目漱石の小説を主題とした《草枕絵巻》三巻(大正15年)が、映丘門人27名によって制作されており、正巳は第一巻の詞書と〈春の山路(三)〉の部分(これも風景画である)を執筆している。さらに、昭和3年には《伊勢物語》《源氏物語絵巻》という二つの合作絵巻が、松岡

(8) 「青春の軌跡 日本画家 岩田正巳 4」『新潟日報』昭和52年1月31日。

(9) 狩野光雅「新興大和絵会に就て」『アトリエ』4巻5号、昭和2年5月、125頁。

(10) 対談「新興大和絵会のこと」『日展史4 文展編四』社団法人日展、昭和56年、594頁。

(11) 対談「夢をえがいて七十年」『岩田正巳画集』、美術出版協会、昭和58年。

映丘、吉村忠夫、中村岳陵、川崎小虎、荻生天泉、尾上柴舟（詞書）という共通の執筆者によって制作されている。後者の図様は不明だが、いずれも古典文学に題材を求めた人物表現主体の作品と考えられ、新興大和絵会の同人は参加していない。

これだけの数の共同制作の試みは他の画塾には類例を見ず、したがって「新興大和絵」運動の根幹と結びついた試みであったことが推測される。そこには当然、門人が一致協力してひとつのテーマに取り組むことによって、大和絵の「新興」の意義について共通理解をはかり、互いに画技を切磋琢磨し、画塾としての一体感形成しようとする思惑が働いていたはずである。

さて、この新興大和絵会は、昭和5年の第10回展を最後に、翌6年に突如解散してしまう。その原因として穴山勝堂は、「経営上の難関はどうにもならなかつた」と経済的負担の過重を挙げているが⁽¹²⁾、もうひとつには、上記の共同制作などがもたらした弊害として、メンバーの作風がどれも似通ったものとなり、創作上の行き詰まりを感じさせていたこともあったようである。実際、第9回展の展評には次のような批判が展開されている。

「新聞や其他の批評を見ると、新興大和絵会も一定の型を作つて来て段々墮落に近づいて来たと云ふ様なことが言はれてあつたが、私も同感です。会員或は入選画の何れの作を見ても色の調子や、描線の様式など、先づ大同小異と見てよい、多少技術の上手下手があるだけで、全く一律の芸術の型になつてしまつた、同じ様な趣味の人が同じ様な絵巻から同じ手法で製作するのであるから、似た画が出来るのだと云へば其れ迄であるが、若しそうだとすれば如何にも固苦しい、小さな芸術であると云つて慨歎せなければならぬ。」⁽¹³⁾

このように、風景表現に射程を定め、共同制作を通して一体感を強めてゆく新興大和絵会の方法には一長一短があった。しかし、同会での活動が正巳のその後の制作の基底を形作ったことは疑いがないだろう。

2. 帝展出品と「国画院」の結成——風景表現と歴史主題の融合

新興大和絵会同人の狩野光雅は、「私共はこの会を唯一の発表の機関としてそして早く新興大和絵派と云ふ独立した一派と認めてもらひ度ひのである」と述べているが⁽¹⁴⁾、この光雅の願望に反して、正巳は新興大和絵会の結成メンバーの中では唯一、同会の活動と帝国美術院展覧会（帝展）への出品を両立させていた。正巳以外の3名は、いずれも昭和6年の新興大和絵会解散後に帝展への出品を始めており、このことも正巳の立地点の違いを物語っている。しかし、同人の他展出品は決して禁忌ではなく、途中から同人となる山口蓬春や高木保之助もまた、帝展出品を並立させている。蓬春は「えてかうした団体には他の展覧会に対して盟約的に不出品といふやうな会が多いやうですが、此の会には絶対にその空気はありません」と語っているが⁽¹⁵⁾、その蓬春が第7回



図2 岩田正巳《手向けの花》大正13年
第5回帝展

(12) 穴山勝堂「新興大和絵会時代」前掲註（6）65頁。

(13) 内藤亮宝「第九回新興大和絵会展所感」『美之国』5巻6号、昭和4年6月、69頁。

(14) 狩野光雅「新興大和絵会に就て」前掲註（9）125頁。

(15) 「新興大和絵会座談」『美之国』5巻6号、昭和4年6月、64頁。



図3 岩田正巳《十六夜日記》大正15年 第7回帝展



図4 松岡映丘《池田の宿》大正10年 第3回帝展 財団法人 野間文化財団蔵

帝展に出品した《三熊野的那智の御山》(大正15年)が高い評価を受け、「新興大和絵」調の作品が帝展にはびこる結果を生んだことはよく知られているとおりである。

正巳は、大正13年の第5回帝展に《手向けの花》が初入選し、以後帝展出品を続けてゆく。これら帝展出品作では、風景的要素を重視しつつも、歴史的テーマや人物表現を目的とした作品が多い。《手向けの花》(図2)および《十六夜日記》(大正15年、第7回帝展、図3)は、いずれも縦長の画面に俯瞰構図で風景を描き、そのなかに点景として人物を配し、歴史的事象を表した作品である。特に後者の構図は、あきらかに映丘の《池田の宿》(大正10年、図4)に倣ったものといえる。一方、《比叡の峯》(昭和3年、第9回展)は帝展出品作の中では唯一、純然たる風景画で、いわゆる「新興大和絵会」調の作品である。昭和5年の第11回帝展では《高野草創》が初めて特選となるが、これは、「背景つきの肖像画」ともいえるべき形式の作品で、同じ系列に属する《春日垂迹》(昭和2年、第8回展)、《神功皇后》(昭和6年、第12回展)などがその前後に制作されている。



図5 岩田正巳《大和路の西行》昭和9年 第15回帝展 三条新聞社蔵

昭和9年の第15回帝展で二度目の特選となった《大和路の西行》(図5)は、正巳のこの時期の集大成と位置づけられるであろう。修験者たちが道端に憩い、そこに諸国行脚の途中の西行法師が対面する様子を描いたもので、栗の花や田植えが始まった田園風景などを季節感豊かに描いている。特筆すべきは、遠景の山を濃厚な群青で染め上げるといった定型的な大和絵の風景表現を抜け出て、空気遠近法による自然な空間表現を目指しつつ、それと歴史的画題との融合をはかっている点である。当時の美術雑誌では、「氏の特色とするところは他の歴史画家と異つて風景画家的要素を多分に持つてゐる事である。それが為に氏の画面は明朗であり、健康的である」と述べられ、《大和路の西行》については、「この作品を見るに大和絵として最も至難である風景と人物を遺憾なく調和させ、近代的な角度に於て作画してゐる」との高い評価がなされた⁽¹⁶⁾。

この作品の制作経緯として重要なのは、正巳の古典研究である。著述の少ない正巳にしては珍しく、《大和路の西行》を制作する前年の昭和8年、『美之国』に「風景を主として見たる一遍聖絵」と題する一文を寄せ、西行と同じく全国を遊行した時宗開祖、一遍上人の事跡を描く《一遍聖絵》(正安元年、国宝)に関する考察を試みている。正巳は、自ら《一遍聖絵》の一部を模写したとも述べており、この絵巻に魅せられた理由は次の一文に要約されるであろう。

「さてこの絵巻物が純風景画として見たくなる程、景画逸品である事は誰しも首肯さるゝ事で、全巻聖人の伝をかき乍ら、作者は却て山川四時の風物に熱烈なる興味を持ち、主格転倒してゐるかと思ふまでに観る者をして自然景の美しさに誘ふのであります。」⁽¹⁷⁾

このように、正巳は自らの課題である「風景と歴史の融合」の規範を古典絵画に見出したのであり、おそらくは西行の事跡をあらわした《西行物語絵巻》(13世紀中葉、重要文化財)なども参考にしつつ、この作品を制作した



図6 岩田正巳《浜名を渡る源九郎義経》昭和11年 昭和十一年文展招待展 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵

ものと思われる。

さらに、その2年後に制作された《浜名を渡る源九郎義経》(昭和11年、昭和十一年文展招待展、図6)は、奥州藤原氏のもとに身を寄せるため浜名橋を渡って東北地方への旅に出る源義経一行を描いたもので、これもまた「旅」をテーマとしている。広大な空間の中に人物を配し、遠景の山々や水面に鳥が遊ぶさまなど、情趣に富んだ作品である。正巳はこれらの作品のために実際に写生旅行をしたと考えられ、自ら感じた「旅情」を歴史画の主人公のそれと重ね合わせて描いているのである。

稿者はこれらの作品を戦前期の正巳の到達点と評価したいが、それは以下のような理由による。つまり、正巳自らがそもそも希望していた歴史画制作と、映丘の指導による風景表現とを融合させることによって、より高次の表現にたどり着いたと考えるからである。それはまた、映丘の構想する「新興大和絵」の全体(風景画も歴史画も含む)を継承しえたことも意味している。この点、風景画に専念した他の新興大和絵会同人とも、歴史画にアイデンティティを求めた吉村忠夫、服部有恒らとも異なる、正巳独自の境地を開拓したといえるのではないだろうか。そして、正巳がこのような様式を確立した昭和10年前後が、映丘画塾にとっても一番の高揚期を迎えていたことは、決して偶然とはいえない。それは、昭和10年9月の「国画院」の結成である。

(16) 「時の人 岩田正巳氏」『美之国』12巻8号、昭和11年8月、114頁。

(17) 岩田正巳「風景を主として見たる一遍聖絵」『美之国』9巻4号、昭和8年4月、16頁。

映丘は、同年に起こった「松田改組」に反対の立場をとって奔走したがために体調を崩し、9月に東京美術学校を辞職する。その直後に、映丘門下の大同団結を図って「国画院」が結成された。映丘自身はこの国画院について、風景画に特化した新興大和絵会の復活ではなく、「いはば私の全貌と言ひますか、全方面の仕事」であったと述べているが⁽¹⁸⁾、魚里洋一によれば、「美術界の王道をアカデミックに歩んできた映丘が、日本美術院にも対抗しうる在野精神に満ちた少数精鋭の団体として創立させたもの」であり⁽¹⁹⁾、映丘の強烈な理念と意気込みを示すものであった。映丘を盟主とする同院には、同人として服部有恒、山口蓬春、小村雪岱、吉田秋光、穴山勝堂、岩田正巳、狩野光雅、高木保之助、吉村忠夫、さらに準同人として長谷川路可、遠藤教三が参加した。その「趣旨」では、「我が民族精神の精華たる古典の素養に基きて時代に更直し、新興芸術文化の為に奉仕」することが標榜されており⁽²⁰⁾、その文言は一見、前掲の新興大和絵会の「目的」から、さほど変化がないように思われる。しかし、「新興」という大正期を象徴する用語から、「国画」という右傾化を窺わせる用語へとグループ名が変化し⁽²¹⁾、また、古典研究の重視が強調されていることは、見逃してはならない点である。

この国画院結成に関して最も重要なのは、それまでの間に十分に方向性の異なってきた多数の門人たちをひとつの団体に糾合したこと、とりわけ、旧「新興大和絵会」のメンバーと歴史画を中心とする画家たちが合流した点にあるのではないかと。そして、映丘門下の画家に



図7 岩田正巳《聖僧日蓮》(部分) 昭和12年 第1回国画院展

おいては、ある種の勢力図の変化——つまり、風景画家に代わって歴史画家が中心的な位置を占める流れが出来ていたと考えられる。具体的には、映丘の作風を慕い、典雅な歴史人物画を得意とした吉村忠夫や服部有恒が、主導的な立場へとのおぼていくかに見えるのである。

第1回展(昭和12年)に正巳が出品した絵巻物《聖僧日蓮》(図7)は、かつて新興大和絵会時代に合作絵巻を分担執筆したのとは異なり、正巳が単独で絵巻の細長い画面を構成しようとした、全く新しい試みである。しかもかつての合作絵巻の純然たる風景表現とは異なり、風景と歴史画題との融合が図られている。そこには、先述の《一遍聖絵》の研究も反映されているに違いない。国画院での活動は、まさに正巳の洋々たる前途を予感させるものであった。

3. 映丘没後——風景表現の後退

しかしながら、昭和13年3月の映丘の急逝は、正巳にとって大きな転機となってしまふ。映丘門下の大同団結を見た国画院は、第1回展が開催された翌年3月に映丘が死去したため、すぐに解散とされないまでも、実質的には展覧会の休止を余儀なくされ、吉村忠夫を中心に「研究会」として存続することとなった⁽²²⁾。そして、昭和15年に松岡映丘遺作展を開催、翌年に遺作画集を刊行することで役目を終え、18年に解散している。この「国画院研究会」の発足と前後して、昭和13年4月に「日本画院」が結成される。この日本画院は、国画院の後継団体というわけではなく、『日本美術年鑑』によると旧「日本画会」の流れを汲むものであり⁽²³⁾、川崎小虎、吉岡堅二、野田九浦、矢沢弦月、福田豊四郎、児玉希望、望月春江、杉山寧ら東京における帝展系の中堅画家グループに国画院のメンバー(岩田正巳、服部有恒、吉田秋光、吉村忠夫、高木保之助、穴山勝堂)が合流したものであった。映丘という求心力を失った門人たちが、より広い範囲での合従連衡を求めた結果というべきであろう。なお、この団体の住所は『日本美術年鑑』では「望月春江方」になっているが、『日本画院第一回展覧会図録』(昭和

(18) 松岡映丘「国画院と帝展問題」『美術評論』4巻7号、昭和10年9月、3頁。

(19) 魚里洋一「吉村忠夫の画業と国画院の意義」前掲註(7)88頁。

(20) 「国画院創立」『塔影』11巻10号、昭和10年10月、46頁。

(21) 佐藤道信「『日本画の支持構造』——『日本』『国家』『国民』『大衆』『市民』」「日本画の100年」展図録、東京藝術大学大学美術館、平成12年、21頁。

(22) 「美術家団体一覧」美術研究所『日本美術年鑑 昭和十四年版』、岩波書店、昭和15年、22頁。

(23) 「美術界彙報」美術研究所『日本美術年鑑 昭和十四年版』、岩波書店、昭和15年、97頁。「美術家団体一覧」同、41～42頁。日本画院の沿革については『日本画院叢書』(日本画院、昭和27年)を参照。

14年)の編輯者は吉村忠夫であり、映丘門下の吉村が同院でも重要な位置を占めていたことが推察される。

そして、この時期になると、正巳の画風が大きく変化してゆく。昭和12年の《富士の聖僧日蓮》(第1回新文展)、昭和13年の《山に住む公時》(第2回新文展)などを最後に、風景画家からの変貌を遂げてゆくのである。翌14年の《牛若と弁慶》(第1回日本画院展)、《木下藤吉郎》(第3回新文展)あたりから、それまでの正巳作品に豊富に見られた風景表現が消え去り、人物像にクローズアップした構図へと変化する。色彩も、以前の華麗なものから抑制の度合いを増し、謹直な描線が目立つようになっていく。昭和16年の第3回日本画院展に出品された《忠盛》(図8)では、まったく背景描写がなされないばかりか、色彩もほとんど用いられず、最小限の要素に切り詰められた画面には緊張感が漂っている。そして、これ以降の新文展や日本画院への出品作は、すべて歴史人物画に限定されている。

かつて《一遍聖絵》の風景表現を絶賛していた正巳が、ここまで急激に変化を遂げたことについて、我々はどのように解釈したらよいのだろうか。映丘が死去したことによって、自らの方向性を見失ってしまったというべきなのか。あるいは、「風景表現から始めよ」との映丘の指導から解放され、以前から希望していた歴史人物画へと臆面もなく移行していった、ということなのだろうか。いずれにせよ、そこには昭和10年代における時代状況の変化も、強く影響していたに違いない。昭和12年の日中戦争開戦によって戦時体制への傾斜が一気に強まるなか、国家の歴史(国史)の教育を目的とした「歴史画」の需要が増していったのである。それにともなって、正巳は、旧「新興大和絵会」のメンバーよりも、歴史画を得意とした服部有恒や吉村忠夫らと共同歩調をとる機会が増えていった。服部有恒は「最も忠実な映丘の古典主義の踏襲者」(豊田豊)であり⁽²⁴⁾、吉村忠夫は、先述のように映丘亡き後の一門の指導的立場にあった。その点で、「松岡映丘遺作展」(昭和15年)の際、東京府美術館前で撮影された記念写真(図9)において、正巳、吉村忠夫、服部有恒が映丘遺族の後列に並んで立ち、旧「新興大和

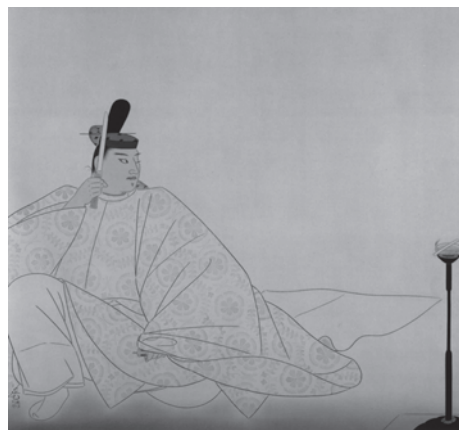


図8 岩田正巳《忠盛》昭和16年 第3回日本画院展 三条信用金庫蔵



図9 松岡映丘遺作展(東京府美術館)における記念写真(岩田正巳は前から2列目、左から5番目。その右隣に吉村忠夫、服部有恒が並ぶ)



図10 《肇国創業絵巻》より岩田正巳〈神武天皇日向御進登〉昭和14年 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

(24) 豊田豊「国画院の人々」『美之国』11巻11号、昭和10年11月、89頁。

絵会」の穴山勝堂、遠藤教三、狩野光雅らが彼らから少し離れて向かって右側に固まっているのも、偶然ではないように思われる。

正巳が、彼らとともに行なった活動を例示すると、まだ松岡映丘が存命中の昭和11年に、映丘、正巳、服部有恒、吉村忠夫の4名で、帝室博物館壁画《藤原時代風俗画》を制作したことが伝わっている(詳細は不明)。また、「皇紀二千六百年」を記念して、その前年の昭和14年に制作された《肇国創業絵巻》は、横山大観、中村岳陵、菊池契月、安田靫彦、岩田正巳、長野草風、前田青邨、吉村忠夫、服部有恒という9名の画家による合作絵巻であり、記紀神話に取材し、神武天皇の事跡を描いたものであった⁽²⁵⁾。これもまた、正巳、忠夫、有恒という顔ぶれであり、正巳は〈神武天皇日向御進発〉(図10)の部分を担当している。あるいは、昭和8年、皇太子(のちの今上天皇)生誕を記念して建設された「東京府養正館」に展示されることを目的として、78点の「国史壁画」が制作されたが(昭和17年完成、日本画45点、洋画33点)、ここにおいても、官展系の日本画家40名が執筆者に列するなか、映丘門下からは吉田秋光、長谷川路可、吉村忠夫、服部有恒、岩田正巳の5名が参加していた。正巳は、〈織田信長の勤皇〉を担当している⁽²⁶⁾。このような活動にともなって、正巳は展覧会出品作においても、日本の歴史(国史)を説明するための人物像を次々に生産してゆくのである。そこでは、かつての風景的要素にみちた作風は、かえって障害となったのかもしれない。

実は、これら国策との絡みでなされた「共同制作」の作例は、映丘一門の活動をたどってきた目には「既視感」に満ちている。すでに映丘門下で繰り返し試みられた「合作絵巻」「連作」と形式的に類似しており、一見、それらと地続きのように映るのである。しかし、その内実は異なっていた。映丘門下において、画技の修練や画塾内部の一体感形成を目的としてなされた共同制作は、昭和10年代において、画家が一致結束して国家への「奉仕」を示すための制作形態へと変質していくのである。ただし、「風景画から歴史画へ」という新興大和絵会の方針、あるいは、映丘門下における風景画家から歴史画家への

主導権の移行は、大正期の浪漫主義的な風潮から、皇国史観が美術作品にも覆いかぶさっていく、という時代状況の変化と、期せずして一致していたことも指摘しておかねばならない。このように、本論でたどってきた岩田正巳の風景画から歴史画への変化は、単純に画家個人の表現意欲のみから論じられる問題ではなく、画塾の状況や、時代の大きな流れのなかで、読み取られるべきものなのである。

4. まとめ

岩田正巳は、穴山勝堂、狩野光雅、遠藤教三ら旧「新興大和絵会」同人の、風景画を中心とする画家のグループと、吉村忠夫、服部有恒ら国画院・日本画院指導部の歴史画を中心とする画家たちの、ちょうど中間に位置していたといえる。そして、本来的には強い歴史画への志向性を持ちながら、新興大和絵会時代には、映丘の「まずは風景表現から」との指導に従って風景画を試み、次第にそれらを融合させながら、広大な風景の中に歴史的事象が展開される独自の絵画形式を確立し、帝展や国画院に優作を発表していった。しかしながら、師の没後は、画家たちが国策に深く関与してゆく時代状況の変化のもと、他の歴史画家に引け張られるかたちで人物表現へと傾斜し、風景的要素を後退させていったのである。

正巳は、映丘のもとで育った多くの才能のなかでは、いささか地味な存在とみなされがちである。それは目立った著述がなく、指導的立場に立つこともなかったことに起因するのであろう。しかし、今回の考察によって、正巳は没個性的な画家であるどころか、むしろ映丘の推し進めた新興大和絵の本流に位置し、また画塾の変化や時代状況を映す鏡のような存在でもあったことが明らかとなった。映丘門下に関する展覧会や研究はこれまで幾度かなされてきたが、正巳に関する個別の研究はまだ十分とは言いがたい。それらが補完しあうことで、彼らの活動がより詳細に明らかになってくるだろう。この論考がその端緒になればと考えている。

(新潟県立近代美術館 主任学芸員)

(25) 拙稿「《肇国創業絵巻》の研究」(筑波大学芸術学研究誌『藝叢』17号、平成13年、41～98頁)を参照。

(26) この「国史壁画」全国は小堀桂一郎監修、所功編『名画に見る國史の歩み』(近代出版社、平成12年)に掲載されている。論考としては澤田佳三「絵画館と壁画——東京府養正館と国史壁画——」(東京文化財研究所企画情報部編『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』、平成21年、465～482頁)。