

中村不折（一八六六—一九四三）は、明治から大正、昭和初期にかけて活動した画家・書家であり、本の装丁、看板への揮毫、書蹟の収集、その収集品を元にした台東区立書道博物館の創設と、多岐にわたる仕事で知られる。昨年は、その生誕一五〇周年を記念して、台東区立書道博物館のほか、不折が少年期を過ごした長野県内の美術館など、各地で回顧展が開催された〔註1〕。

不折は、一九〇一—〇五年にかけてフランスへ留学し、始めはラファエル・コラン（一八五〇—一九一六）に学んだ。一九〇二年には、鹿子木孟郎（一八七四—一九四二）の紹介でアカデミー・ジュリアンに入り、

留学期間の大半は、「フランス最後の歴史

画家」とも称されるジャン・ポール・ローランス（一八三八—一九二二）の指導を受けている。そこでアカデミックな人体素描を

基礎から学び、帰国後はその成果に基づき、中国の故事などに題材をとった歴史画を展覧会に発表し続けた。《廓然無聖》

（一九一四、図1）はその中でも最大級の作品で、東京大正博覧会（一九一四）と翌年のサンフランシスコ万国博覧会に出品されたものである。

《廓然無聖》の主題は、仏教書《碧巖録》に収められた公案の一つに由来する。梁の武帝が、自分は寺を建て、僧を度し修

業させたが、どのよう

な功德があるかと

達磨大師に尋ねたと

ころ、達磨は「功德

無し」と答えた。それ

では、仏法における

真理とは何かと武帝

が問うと、達磨は「廓

然無聖」（からりとし

た虚空のように、聖な

るものも何もない状態）

と答えた、というも

のである〔註2〕。本作に表されているのは、ちょうど達磨が「廓然無聖」と唱えた場面であろう。右手を振りかざし、左手に握りしめた数珠がわずかに揺れている。それに呼応するように、武帝が身を乗り出して、直後の劇的な展開を予感させる、緊張感に満ちた画面構成である。

不折は文部省美術展覧会（文展）の第一回展（一九〇七）よりたびたび審査員を委嘱されるなど、本作の発表当時、既に画家としての存在感を示していた。東京大正博覧会にも、審査員の一人として参加し

ており、同年に開かれた第八回文展には、やはり歴史画の力作である《下和璞を抱いて泣く》〔図2、註3〕を発表している。

ところで、達磨の像は、水墨や墨彩を用いて恰幅の良い姿で描かれるのが通例である。しかし、本作は油彩画であり、くつきりとした陰影表現が目を引く。達磨の

体は細く、後光も差して、さながらキリスト教の聖人のようですらある。また、作品をよく見ると、いささか奇妙なことに

気づく。達磨が近景、武帝が中景という位置関係になりながら、達磨は武帝に体を背けるように、画面手前（観者側）に向

かって立っている。そして、武帝の方へ上半身をひねっているが、この姿勢で視線が武帝に向いているとすると、達磨は肩越しに武帝を見ていることになるのだ。

この構図の取り方について考える上で、不折旧蔵の、ジャン・ポール・ローランスが描いた水彩画〔図3〕が示唆を与えてくれる。右手に剣を持ち、左手に十字架を掲げる天使と、たじろいだように顔を手で覆う人物とが対比的に描かれている。《廓然無聖》と見比べると、左右は反転しているが、構図がよく似ている。

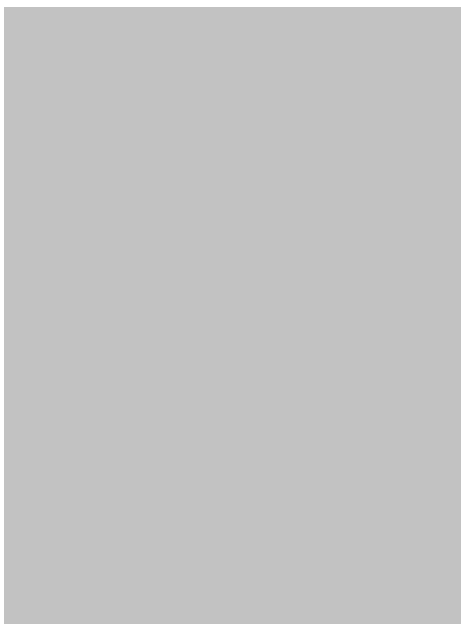
不折の画業におけるローランスの存在の重要性については、しばしば論じられてきた〔註4〕。とりわけ、ローランスによる人体素描の指導がその後の制作に与えた影響

についての指摘が多い。不折は、留学時代にヌードモデルのデッサンやエスキスを多く制作し、日本に持ち帰っている。《裸

体習作》〔図4〕には、《廓然無聖》とのポーズの類似を認めることもできる。不折が歴史画を数多く手がけるようになるのは、一九〇五年の帰国後のことであり、技法と画

題の両面において、ローランスの影響は非常に大きかった。次の一節には、ローランスへの不折の傾倒がよく表れている。

図1 中村不折《廓然無聖》1914年 東京国立近代美術館蔵



一体感^{ていつく}を主とする画はどちらかと言へば浮華軽跳に流れ易い。が、ローランス氏のは深酷な感じを与へると共に、真底堂々とした処があつて人を教訓するやうな意味も含まれてをる。到底氏の画は世人に玩弄品^{がんろうひん}として珍重される種類のものではない。人に頭を下げさせる威厳を保つてをるものである。

〔註5〕

不折は、ローランスの元で磨いたデッサンの技術を携えて帰国し、歴史画の制作に精力的に取り組んだ。ただ、不折と同じく太平洋画会为中心的メンバーであった満谷国四郎（一八七四—一九三六）は、不折が絵画や書に取り組む姿勢や、その多

才さに一目置きつつも、次のようにもいらしている。

兎に角、「不折は」ジュリアンで人物写生を仕込まれて来て、日本へ帰つてローランス先生の衣鉢^{いふく}を伝へたが、自分が少し嫌^{あきら}らないのは、そのデッサンも悪くはないが、たゞデッサンばかりではなく、またそのデッサンを単に並べたと云ふに過ぎぬものではなく、もう少し構図的なものが欲しい。〔註6〕

このように、不折はデッサンが優れている一方で、人物の配置など構図の取り方に問題があると評される傾向があった。また、「中村不折氏の『酒』は、『廓然無聖』ほどの厭^{いと}やみはないが、色調は不快である。〔註7〕と取り沙汰

されるなど、帰国後の不折の作品への反応は必ずしも

良いものではなかった。そればかりか、歴史画というジャンル自体、明治時代末より、とりわけ洋画において衰退の一途をたどっていた。山梨俊夫は、その背景を次のように分析する。

油彩画の歴史画離れには、黒田清輝や久米桂一郎がもちこんだ、ヨーロッパで歴史画を支えた時代より一時代新しい西欧の絵画観をもうひとつの源として、過去という想像上の事実から自らを取り囲む現実へとリアリズムの焦点が移っていったことを最大の理由とするだろう。〔註8〕

明治時代後期、洋画の主流は、白馬会に代表される外光表現であった。また、『美術新報』（一九〇二—二〇年）や『白樺』（一九一〇—一三年）といった美術雑誌の刊行により、ポスト印象派など西洋美術の最新の動向が伝えられ、新しい表現の探

究が目指された時代であった。そうした中で、フランスのアカデミスム絵画に範をとる、重厚な空気をまとった不折の歴史画は、時代遅れのものとして受け取られたやうである。

が、然し、私はこの絵をみて甚だネガチーブな感服だがとも角不折氏の終始変らぬ態度にだけは敬服した。「建國創業」の昔から繰り返してゐるアカデミスムはその周囲の喧噪に超然たる所を、たゞさういふ態度そのもの、価値として認めたくなつた。こゝで論じるのは矢張質の問題だが、然し不折氏に今これ以上根本的の革命を求めると位不合理的な要求はないと信じる故に自分は凡ての価値を零としても、この不変の勇氣だけは買つておきたい気がするのである。〔註9〕

ここに言及されている『建國創業』（関東大震災により焼失）は一九〇七年の作であ

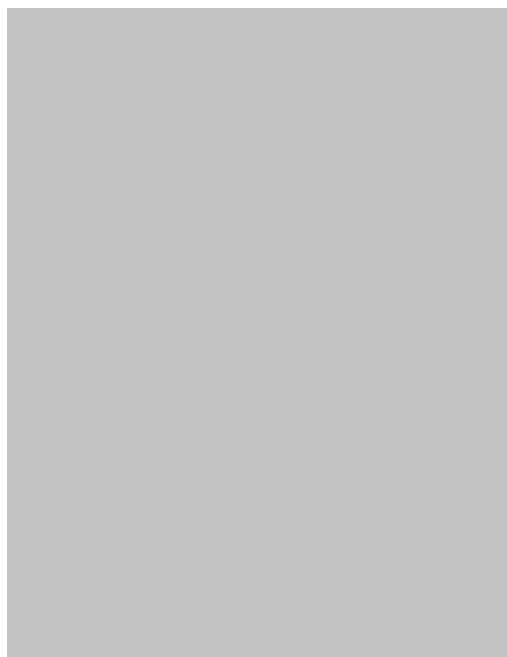


図2 中村不折《卍和璞を抱いて泣く》1914年
信州高遠美術館蔵

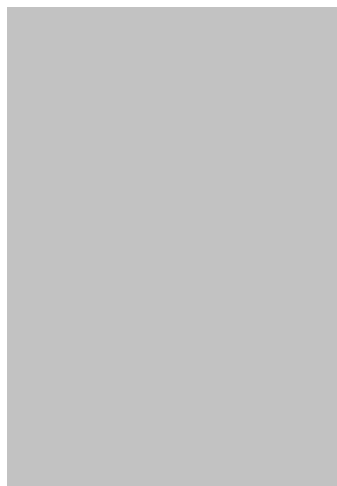


図3 ジャン=ポール・ローランス《不法の君を責む》
制作年不詳 台東区立書道博物館蔵

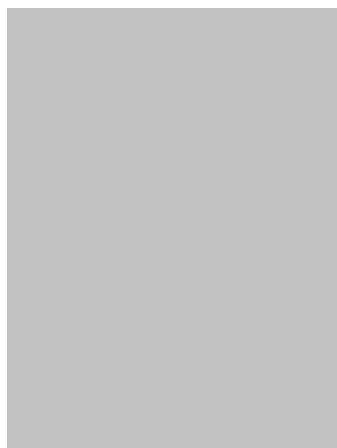


図4 中村不折《裸体習作》1902年頃
台東区立書道博物館蔵

り、詩人で美術評論家の川路柳虹（一八八八―一九五九）がこの批評を寄せた誌面が世に出たのは一九二一年一月のことである。皮肉のこもった評価は、画家の態度が一貫していることの証でもあるだろう。

ただ少なくとも、不折は周囲の動向に無頓着でいたのではなかった。最先端の芸術の動向に背を向けていたのではなく、日本の画家たちの態度を憂慮していたことが、様々な叙述からうかがえる。

各々の個性が思ふやうに発達する処に芸術の尊さがある。一生懸命にセザンヌやルノワルの真似をしてゐたのではその人の個性等は棄にたくも出る訳はない。「中略」セザンヌもえらい。ルノワルもえらい。併しそれ等の真似をしてゐただけではそれ以上に出ることは出来ないと思ふ。

「中略」
今の日本の芸術は日本といふものよりい処の何分の一をも取り残してゐない。ルノワルやセザンヌ等のあとを追ふよりは西洋人の取り得ない処の日本特有のものを作るのがいい。「註10」

絵画を描くに其時代に媚びて、一時を僥倖するやうなことは、まことに卑屈千万な話で、俗眼から超然として立つてほしい、既に文展でも第一回の高賞

のが、今日見ると其色彩の剥退せると同じく、極めて平凡な作品たるを感じるやうなでも知られる。「註11」

不折は、新しい芸術の動向を考慮していなかったのではなく、流行に飛びつくことを問題視したのだった。単に、前近代的な表現に固執していたと見なすのは適当ではないだろう。時代錯誤とも取られた一連の歴史画は、時代の趨勢にとらわれることなく、描くべきものを描くという頑固なまでの信念の表れであつたのである。

若し新しい方へ進むだけの覚悟があるなら外形的のことにのみ流れず、更に一步踏み込んで、深奥なる人生の秘密を捉えてもらひたいものだ、或一人の真似をして、其又真似をして、同臭味同傾向の徒が一党を結んだとて、それが決して新らしいのではない、「中略」芸術は人格の表現である、個人々々、皆相異なつてこそ、其処に真価が発揮されるのだ、「註12」

帰国後の不折において、目先の流行にとらわれることなく、時代を超えた普遍性を持つ絵画を追求する姿勢は一貫していた。聖と俗の区別のない悟りの境地を説いた『廓然無聖』がそうであるように、真の価値を否定され、ゆがめられたことを嘆

く男を描いた『卞和璞を抱いて泣く』のよな作品もまた、その立場を端的に示しているように思われる。時代の流行から外れた西洋の歴史画のフォーマットを引用しながら、中国の故事にある教訓的 주제を描くことによつて、不折は美術界に警鐘を鳴らした。その上で、自らの理想とする独自の芸術を生み出そうとしたのではないだろうか。

そのように考えると、冒頭で述べた達磨の不自然な姿勢は、単なる失敗であるとか技術の未熟によるものと考えられるべきではないかもしれない。すなわち、達磨の身体が観者側に向けられていることが意図的であるとすれば、「廓然無聖」と説く達磨の眼は、梁の武帝のみならず、当時の画壇、あるいは私たち観者にも向けられているのではないかとも思われるのである。（美術課研究員）

註
1 比較的規模の大きな展覧会は、次の通り。
「企画展 中村不折生誕二五〇年記念展」(台東区立書道博物館)、「生誕二五〇年 中村不折展」(信州高遠美術館)、「中村不折生誕一五〇年記念 私たちのコレクション展」(長野県伊那文化会館)。

2 原文および訳は次を参考にした。入矢義高、溝口雄三、末木文美士、伊藤文生訳注『碧巖録(上)』岩波書店、一九九二年。

3 楚の国の卞和が山中で発見した宝石の原石を国王に献上しようとしたところ、ただの石

であると見なされ罰を受けた。不折は、真実が歪められたことを嘆き悲しむ卞和の姿を描いた。
4 荒屋鋪透は、不折におけるローランスの影響を、両者の作品を比較しつつ詳しく分析している(荒屋鋪透「画家、中村不折再考——フランス最後の歴史画家ジャン・ポール・ローランスとの交流をめぐって——」『中村不折秀作集』新葉社、二〇〇二年、二二〇―二二七頁。その中で、不折の達磨をローランス《ラングドックの煽動者》(一八八七年、オーギュスタン美術館蔵)に描かれた修道士の姿と重ねている。

5 中村不折「仏国画伯ローランス氏」『画界漫語』服部書店、一九〇六年、九四―九五頁。

6 満谷国四郎「人物と風景」(特集「中村不折」のうち)『中央美術』第七卷第二号(帝展号)、日本美術学院、一九二二年十一月、一五九頁。カッコ内は引用者による。傍点は原文通り。以下同。

7 雪堂「大正博美術館雑評」『美術新報』第十三卷第七号、画報社、一九一四年五月、二九頁。

8 山梨俊夫「描かれた歴史 日本近代と「歴史画」の磁場」ブリュッケ、二〇〇五年、三四―三頁。

9 川路柳虹「帝展洋画評」『中央美術』第七卷第十一号、五四頁。「この絵」とは、第三回帝國美術院展覧会に不折が出品した『磨崖』のことを指す。

10 中村不折「個性と気分」『みづる』第一九六号、春鳥会、一九二二年六月、五頁。

11 中村不折「絵画と品格」『絵画叢誌』第三三七号、東陽堂、一九一四年十月、一頁。読点は原文通り。

12 中村不折「所謂新らしき絵」『絵画叢誌』第三三九号、東陽堂、一九一五年一月、四―五頁。

※引用にあたり、旧仮名遣は原文通りとし、漢字は新字体に改めた。