

# 大正アート・デモクラシー

## ——個性の時代の美術

2023年4月6日(木) – 6月25日(日) 会場: 常設展示室

※月曜休館 ただし4月24日(月)、5月1日(月)は臨時開館。

※開館時間 9:30 – 17:00 ただし5月26日(金)、27日(土)、6月2日(金)、3日(土)は19:00まで開館。

※ギャラリートーク 4月9日(日)、5月13日(土)、6月11日(日) 各日午後2時から

叙情豊かな世界観で型にはまらない独自のスタイルを確立した竹久夢二。優美な曲線によって表現されたその美しい理想の女性像 (No.4) は、大正時代には「夢二式」という呼び名が流行になるほど一世を風靡した。夢二の仕事は、日傘やぼち袋などの日用品をデザインして販売する「港屋絵草紙店」を日本橋に開業したり、書籍・雑誌の表紙や挿絵、また洒落な装丁で有名だったセノオ音楽出版社の楽譜表紙 (No.1-3) 全270枚を手がけるなど、美術の枠に収まらない。

画壇に属さず、独自で道を切り開き、生涯を通じて自由に柔軟な表現をし続けた夢二は、日本近代美術史のなかで特異な位置づけにある。しかし、「大正ロマン」を代表する画家として人々に記憶されているように、その作品は時代の雰囲気の色濃く映し出している。彼が数多く手がけた日用品のデザインは、当時の人々に芸術をより身近に感じさせただけでなく、個性が尊重される時代の憧れと希望を代弁するものであった。

日清・日露戦争の勝利の後、大正時代の日本は世界の「大国」の一角を占めた。それと同時に、資本主義経済が発展し、個々の権利を主張した労働運動や社会主義運動が活発となる。後に「大正デモクラシー」と呼ばれる民主主義が希求されたこの時代において、美術もそれ以前のひとつの模範的な理想を追求したもつから多様に変化していく。作家の個性を前面に出した作品や、個々の生活を豊かにするための華やかな作品など、この1912年から1926年までのわずか15年の間に多彩な美術作品が生み出されていった。本展では、この「個性の時代の美術」を様々なジャンルの作品を通して紹介する。

### 個性の芽生えー『白樺』による西洋美術受容

大正に元号が改まる2年前の1910 (明治43) 年、見たままを表現するのではなく芸術家自身が感じたものをそのまま表現することを高らかに宣言した論文が、文芸雑誌『スバル』に発表される。前年に欧米留学から帰国した彫刻家、高村光太郎の「緑色の太陽」である。この論文の中で高村は芸術家の個性に「無限の権威を認めよう」と述べ、自分が青と見るものを他人が赤と見ても構わない、たとえ緑色の太陽を描いてもいいのであると論ずる<sup>(1)</sup>。これは、高村がヨーロッパで強い影響を受けた最新の美術思潮、表現主義やフォーヴィスムの思想を反映したものであった。高村は「緑色の太陽」を発表する前年に、当時まだ発表されたばかりであったマティスの「画家のノート」の翻訳を『スバル』誌上に掲載している<sup>(2)</sup>。マティスにとってはあくまで色彩の調和を求めるところがその目的であったが、高村はその絵画から伝統に縛られない芸術の自由さ、感情の表出を読み取った。

大正時代の美術が個性の表出へと向かったのは、モダニズム美術の受容と大きく関わっている。明治末から大正初期にかけて、ゴッホやセザンヌ、ムンク、マティスといった表現主義やフォーヴィスムの画家たちが一気に日本に紹介された。高村などの新帰朝の芸術家たちとともに、この受容に重要な役割を果たしたのが、武者小路実篤や志賀直哉、柳宗悦らによって1910 (明治43) 年に創刊された雑誌『白樺』である。この雑誌は、文芸雑誌であると同時に、西洋美術を中心とした芸術家の評伝や論考、作品の図版を毎月掲載し、当時の若い画学生や美術愛好家たちに大きな影響を与えた。

『白樺』による西洋美術普及は、誌上に収まるものではなかった。同人の展覧会とともに、白樺社主催の西洋の画家や彫刻家を紹介する展覧会が開催された。展示作品のほとんどは多色刷りの複製画であったが、オリジナルを見る機会などない当時、現代では想像できないほどに人々に強い衝撃を与え、西洋美術への憧れを誘い、若い芸術家たちに新たな方向性を示した<sup>(3)</sup>。後に独自の道を切り開くことになる岸田劉生は、創刊間もない頃から『白樺』の愛読者であり、白樺主催の展覧会では、「はじめて見る版のいゝ西洋の新らしい美術に肝をうばはれた」<sup>(4)</sup>という。その後、白樺同人である柳宗悦と知り合い、ゴッホやマティスなどの複製を見る機会に恵まれ、「涙ぐむほど興奮し」<sup>(5)</sup>、ポスト印象派に強い影響を受けた作風を展開した。

白樺社が初めて主催した展覧会が、1910 (明治43) 年7月に開催された「南薫造・有島壬生馬渡 欧記念展覧会」である。これは、個人の名前を付した日本初の展覧会として知られる。それまでのグ



No.4 竹久夢二 《鴨東白鶴》  
昭和初期 夢二郷土美術館蔵



No.1 竹久夢二  
(セノオ家譜) 『月光(仏蘭西名歌)』  
1918年(初版1917年)  
夢二郷土美術館蔵



No.11 南薫造 《夜景—川面》

ループ展や官展といった複数の芸術家の展覧会とは異なり、個人の作風をじっくりと味わえる新しい試みの展覧会であった。当時においても、「一人二人の小展覧会は、観者の注意を集め、静かに其制作の味を鑑賞することが出来る、此意味に於て、私はかゝる展覧会をも歓迎するのである」<sup>10)</sup>といったように好意的に受け入れられ、芸術家の個性を味わう「個展」が大正期に定着することになる。

南薫造《ベンチの子供》や《夜景—川面》(No.10、11)は、白樺社主催の展覧会出品作と同時期の作品である。これらの水彩画は、個性の表出へと突き進む美術界の中では控え目なものであったが、どの作品からも「やさしみとなつかしみ」を覚える<sup>7)</sup>、南のつましい個性が光るものであった。

### 個性の表出—フウザン会から草土社

1912(大正元)年、『白樺』に強い影響を受けた若い芸術家たちは、「自己」をどのように表現するかという問題と真剣に向き合うことになる。というのも、『白樺』はあくまで文芸雑誌であり、美術の造形性や理論ということには無頓着であったからだ<sup>8)</sup>。彼らがゴッホやロダンなどをしきりに紹介したのは、「自己」を貫いたその生き様のためであり、日本の画家たちは、西洋の美術に感化されながらも、それらをどのように適用するかを自ら模索しなければならなかった。

この年の10月、斎藤与里、岸田劉生、清宮彬の3人を中心とした若い芸術家たちによるグループ展、ヒュウザン会展覧会(第2回展で「フウザン会」と改名)が開催される。彼らの作品は、単純化された造形、大胆な筆遣い、強烈な色彩など、それ以前の洋画にはない表現が多用され、アカデミックな作品が集まる文展と同時期に行われたということもあり、センセーショナルな事件として注目を集める。しかしながら、その出品作の多くは、ゴッホやマティスなどの影響を色濃く受けた、消化というよりは模倣に近いものであり、オリジナリティーには乏しかった<sup>9)</sup>。この展覧会に参加した福山出身の小林徳三郎は、「皆も大変若かったのだから、後期印象派を本とうに分るのも六かし過ぎた」と後に吐露している<sup>10)</sup>。この頃の小林の作品《ダンスホール》(No.21)もまた20世紀初頭の西洋美術の影響を受けたものであるが、大正期の自由でモダンな楽しい雰囲気伝わってくる。フウザン会は、この会を美術団体として打ち出そうと考えた斎藤与里と岸田劉生との間の意見の衝突により、翌年3月の第2回展を最後に解散する。

個々の芸術深化を目指した岸田劉生は、1915(大正4)年、仲間たちとともに新しい美術団体、草土社を結成する。この集まりは、1922(大正11)年までに全9回の同人たちの展覧会を開催する。草土社という言葉は、草と土の力強さを見て劉生が思いついたものであるが、その頃のことを画家は次のように回想している。「地軸から上へと押し上げてみるやうな力が、人の足に踏まれて堅くなつた道の面に満ちてゐるのを感じた。そこに生える草は土に根を張つて、日の方にのびてゐる。その力を見た。これこそ自分の眼でみるものだ。セザンヌでもゴッホでもない」<sup>11)</sup>。《晩春の草道》(No.20)は、草土社設立当時の執



No.21 小林徳三郎 《ダンスホール》1913年頃



No.19 岸田劉生 《静物(赤き林檎二個とビンと茶碗と湯呑)》1917年

拗なまでの緻密な写実描写とは異なり、装飾性と柔らかさを感じられるものである。しかし、前景の盛り上がった土の様子や道の周囲に繁茂する緑に自然の力強さを感じることができる。劉生が目指したのは、西洋美術の形式だけの模倣から脱却し、自分の眼で目の前の自然と対峙することにあつた。

劉生は、1916(大正5)年より、静物画に取り組み、デューラーなどの北方ルネサンスの影響を受けた緻密な写実表現を展開する。それは、対象の再現性を求めないモダニズム絵画の方向とは逆境する「クラシックな」手法であった。しかし、劉生にとって、写実描写はただ単に目の前のものを本物そっくり描くことではなく、目の前の対象と個として向き合うことにより、その内にある実在の神秘を描き出すことにあつた。静物の奥の実在感を読み取るとは、あくまでそれを見る「自己」に主観が置かれた絵画であり、そういった意味でゴッホやゴーギャンといったモダニズム絵画と真の意味で精神性を分かちつものであつた。《静物(赤き林檎二個とビンと茶碗と湯呑)》(No.19)には、傷んだ林檎、陶器や瓶、木のそれぞれの質感が感じられるほどの迫真的な細密描写がなされると同時に、内から力のみなざる強い生命感が表現されている。

1923(大正12)年、劉生は、関東大震災で被災し、関東を離れて京都に移り住む。この年に草土社は自然消滅することになる。劉生自身は、同人たちに声をかけ、その後も草土社展を開催するつもりであつたが、春陽会という新たな在野の洋画団体が前年に結成されていたのに加え、同人たちは劉生から離れ、それぞれの新たな道に進むことを模索していた。劉生との画学生からの友人であり、ヒュウザン会、草土社での活動をともにした清宮彬は、「岸田劉生の個性の圧力のようなものはあまりにも偉大で、私のような小さな個性はその傍にいと、いつもおされてしまっているような、圧迫感を感じることになった。だから、わたしはいくたびかそこから出て、自分の個性を自分なりに伸ばしたいと思つた」<sup>12)</sup>と後に語っている。

### 福山の洋画黎明期—大正期における福山の美術

ここで福山における大正期の美術を見てみよう。この時期は、福山の洋画の黎明期であつた。15歳から大阪で洋画を学び、18歳から福山に在住していた池田昇一(のちの遙邨)が、1913(大正2)年に水彩画約30点による個展を、そして1915(大正4)年に



は水彩と油彩、デッサンによる個展を開催する<sup>13)</sup>。これらは、福山で催された初めての洋画家の個展であったという。池田は、1914(大正3)年の文展で《みなとの曇り日》(No.24)が初入選し、各新聞に写真入りで報道されていた<sup>14)</sup>。そのことから、翌年の個展が福山の町で大きな話題になったであろうことが想像される。

1923(大正12)年、福山出身で、生涯を通してこの地で活動することになる佐々田憲一郎の個展が福山の大黒町で開催された。池田昇一の個展以来、この町における8年ぶりの洋画展覧会であり、多くの来館者が押し寄せた。佐々田の《セラニウム》(No.27)は、この展覧会と同時期の作品である。基本的には対象を忠実に描いた自然主義的な作品であるが、花びらや葉叢を表現する厚塗りの自由な筆致には、大正初期に流行したフォーヴの手法が用いられている。佐々田が、リアルタイムではないとしても、中央の美術を学んでいた様子が窺える。

この佐々田を中心として、洋画に関心がある人々が自然に集まり、学び合うグループが福山で1925(大正14)年に結成された。「ぶらんだるじゃん」と名づけられた、地方では貴重なこの美術団体は、上下関係なく洋画を学び合い、ともに展覧会を開催する、いずれも20歳代の若い友人同士の自由な集まりであり、大正デモクラシーの思想を反映した民主的な組織であった。創立にあたり彼らがまとめた趣意書には、「その精神として」と次のように宣言される。「我々は、あらゆる拘束を泥土に踏みじりきわめて自由に、洋画を研究しようとするものである。[…]「ぶらんだるじゃん」は、新しい社会意識に目ざめない、歪んだ、いっさいの官僚主義的、官学的傾向を排除し、朗らかな友情と尊敬との間に、直撃に、そしてもっと自由に絵をやっていこうとするものである<sup>15)</sup>。ここには、伝統的なしがらみやアカデミックなものを排除し、互いを尊重し合いながらも自由に個人の関心へと向かう、大正期の「新しい社会意識」に目覚めた青年たちによる強い意志を感じることができる。

「ぶらんだるじゃん」は、年に1回ないし2回の展覧会を開催すると同時に、講演会や制作会などを開催し、福山の美術を大いに盛り上げることになる。同人は年を重ねるほど増加していき、その展覧会は地方唯一の美術文化事業として市民にも親しまれ、支援者も増加していったという。「ぶらんだるじゃん」の展覧会では、福山在住者のみならず、東京で帝展を中心に活躍していた鞆町出身の矢島堅士が1926(大正15)年の第3回展より出品している。矢島が帰郷する際には、「ぶらんだるじゃん」の同人たちが矢島を取り囲み、「楽しい集いが毎夜つづいた」という<sup>16)</sup>。矢島は、1930(昭和5)年からは、「ぶらんだるじゃん」主催の講習会の講師として招かれており、地方で洋画を志す人々に大きな刺激を与えた。

大正期の最新の美術を伝えたという点では、吉田卓の存在を忘れてはならない。福山出身の吉田は、東京で絵を学び、二科会を中心に活躍した画家である。1926(大正15)年の二科会では、《羽扇を持てる裸婦》(No.30)が二科賞を受賞している。本作は、次々とその様式を変化させた吉田が、アンドレ・ドランの古典主義時代の作品に学びつつも、堅実な進展を見せたものとして高い評価を受けた<sup>17)</sup>。二科会は、文展の保守的な体制と敵対し、画家の個性を尊重すべく、津田清風、梅原龍三郎、小杉未醒らによって1914(大正3)年に結成された美術団体である。外光派風のアカデミックな作風とは異なり、フォーヴ風の熊谷守一の作品、未来派に影響を受けた東郷青児の作品など、当時の最新の西洋美術に影響を受けた新傾向の多様な作品が数多く出品された。ここで最高賞を受賞した吉田は、その後ヨーロッパで学ぶことも計画していたが、1929(昭和4)年の関西旅行中に発熱し、32歳という若さで急逝した<sup>18)</sup>。同年5月、「ぶらんだるじゃん」の同人でもあった吉田を悼み、福山において「吉田卓追悼展」が開催される<sup>19)</sup>。吉田の16点の遺作が展示された展覧会は、大正期に次々と紹介される美術を貪欲に吸収し、多様にその作風を変えた吉田の短くも濃密な画業を見渡すものであったことが予想される。この展覧会は、福山の同人たち、また一般の人々にとっても、最新の美術思潮を展観する貴重な機会であったであろう。

## 「個性の時代」を超えて—「日本的油絵」の追求

大正時代に青年期を過ごし、その文化を築いていった人々には、富国強兵という国家の理論によって急速に近代化を遂げた明治時代への反発があったように思われる。夢二の作品に見られるように日本情緒溢れる失われた「江戸」を再現すること、また永井荷風や芥川龍之介がかつて水の都であった東京の隅田川を舞台にした物語を紡いだのは、近代化により失われた「江戸」に在りし日の美の幻想と郷愁を抱いたからに他ならなかった<sup>20)</sup>。

明治時代の外皮のみの物質的な西洋化は、精神性を置き去りにすることにより、速やかに完遂された。その反省が、明治末期から始まる白樺同人たちによる精神性も含めた西洋文化の受容であった。しかし、個人を大切に、その生活に基づきながらも西洋文化と対峙した彼らが、自身の精神の拠り所を求めたときに立ち戻ったのが、自身のアイデンティティである日本的なものであった。



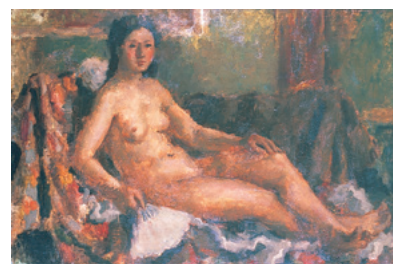
No.24 池田達郎 《みなとの曇り日》 1914年



No.27 佐々田憲一郎 《セラニウム》 1923年



No.25 矢島堅士 《風景》 1926年



No.30 吉田卓 《羽扇を持てる裸婦》 1926年



No.35 岸田劉生 《麗子十六歳之像》  
1929年



No.82 ソーニャ・ドローネー 《「同時性」の布のためのプラン》  
1920-21年

雑誌『白樺』は、柳宗悦の主導により1923（大正12）年7月号から日本や東洋の美術を積極的に取り上げるようになる。岸田劉生も、京都に移り住んだ頃より、宋元画や初期肉筆浮世絵の蒐集に没頭する。また油絵の制作数が減り、日本画を多く描くようになる。南画風の洒脱な趣で描かれた《王母桃》(No.33)には、この頃の劉生の関心が顕著に表れている。1926（大正15）年に京都から鎌倉へと移住した劉生は、再び油絵に真剣に取り組み、「東洋の美」を西洋の手法である油彩で表現することにより、その融合を目指した。劉生最後の油彩による愛娘の麗子を描いた作品《麗子十六歳之像》(No.35)には、その試みの一端を見ることができる。

大正末期から昭和初期にかけて、西洋の模倣ではない独自の油彩作品を試みようとしたのは、劉生ひとりではなかった。安井曾太郎は、セザンヌやマチスに学びつつも、対象の単純化とデフォルメという日本美術の伝統に立脚した手法で、独自の様式を確立した<sup>21)</sup>。また梅原龍三郎は、日本画の顔料を用い、日本美術の単純化と装飾性に学んだ、「日本的油絵」を追求した<sup>22)</sup>。彼らは、精神性の模倣である「個性の時代」を乗り越え、西洋にはない「洋画」を求め、新たな道を歩み始めていた。

## 大正同時期のヨーロッパ美術

最後に同時期のヨーロッパの状況を簡単に概観しておきたい。本展では、第3室にて1920年代を中心とした西洋美術を展覧している。大正同時期のヨーロッパは、日本と同じく、前世紀から拡大した大衆文化が戦前の最後の輝きを放った時代であった。1925年には、パリで「現代産業装飾芸術国際博覧会（通称：アール・デコ博）」が開催され、産業物への芸術の適用、あるいは芸術の産業化が試みられた。この博覧会に自身がデザインした品物売のブティックを出店したソーニャ・ドローネーの作品（No.82-83）には、装飾と美術の融合を見ることができる。

1920年代のヨーロッパは、第一次世界大戦と第二次世界大戦に挟まれた片時の平和の時代として知られる。この時代のパリでは、多様な出自をもつ芸術家たちが集まり、お互いに刺激を与えあうことにより、個性豊かな作品が生み出された。一方で、第一次世界大戦によりその土地が戦禍に巻き込まれたヨーロッパは、この平和をただ楽観的に受け取ることはできなかった。戦争前の秩序やモラルの回復を求め、伝統や国民的な文化への回帰が叫ばれたのもまたこの時代の特徴である。実際、ピカソやマチス、ドランなど、20世紀初頭には伝統を打ち壊す前衛的な作品を生み出していた芸術家たちが、この時代には古典的な作品を発表した。ドラン《婦人像》(No.73)には、確固とした造形を求めた画家の関心が窺える。

日本においても、ヨーロッパにおいても、個人に立脚した文化が育まれたのが大正時代のことであった。しかしながら、1929（昭和4）年のニューヨークでの株式大暴落に始まる世界大恐慌により大衆に向けた文化は瓦解し、第二次世界大戦の進展とともに個人は国家の中に埋没していく。特に日本においては、1931（昭和6）年の満州事変勃発から全体主義へと向かう中で、個人は集団の中に取り込まれ、そこからはみ出る個性は取り締まりの対象となる。

日清・日露戦争の勝利という上昇志向の社会の中から生まれた大正期の個性尊重の精神は、本来必要とすべき社会性に欠けていたという指摘がある<sup>23)</sup>。確かに社会から離れ個人の精神に基づいた理想郷を目指し「新しき村」を創設した武者小路実篤、ひたすら厳しいまでの自己探求へと向かった岸田劉生といった大正期の精神を象徴する芸術家たちは、強い個性を放ちながらも、社会とは無縁の孤高の精神を貫いた。我々は、様々な方向に表出する個性的で多様なこの時代の作品を、もう一度社会的な目で見つめ直す必要があるのかもしれない。

（学芸員 鈴木一生）

## 註

- 1 高村光太郎『緑色の太陽』『スバル』第2年第4号（1910年4月）、35-37頁。
- 2 高村光太郎『HENRI MATISSE（アンリ・マチス）の画論（二）』『スバル』第10号（1909年10月）、113-120頁。
- 3 山梨俊夫『「白樺」の熱と波』展覧会カタログ『「白樺」誕生100年 白樺派の愛した美術』京都文化博物館ほか、2009年、9頁。
- 4 岸田劉生『思ひ出及今度の展覧会に際して』『白樺』第10年4月号（1919年4月）、362頁。
- 5 同上、362-363頁。
- 6 大下藤次郎『南氏の水彩画を見る』『みづゑ』第65号（1910年8月）。
- 7 渡邊六郎『日本水彩画会第1回展覧会を見て』『みづゑ』第101号（1913年7月）、27頁。
- 8 島田紀夫『「白樺」と後期印象派』展覧会カタログ『「白樺」の世紀展—ロダン、セザンヌ…と大正期美術の作家たち—』西宮市大谷美術館、1981年、106頁。
- 9 島田康寛（編）『近代の美術43 フェウザン会と草土社』至文堂、1977年、33頁。
- 10 『フェウザン会の頃萬君』『アトリエ』4巻6号（1927年7月）。『小林徳三郎研究図録』ふくやま美術館、2014年、110頁を参照。
- 11 岸田、前掲書、367頁。
- 12 土方定一『岸田劉生』日動出版部、1986年（1971年初版）、132-133頁。
- 13 前野嘉之『形成期の池田達郎』展覧会カタログ『池田達郎回顧展』名古屋市美術館／倉敷市立美術館、2000年、123-124頁。
- 14 福山での大正期の美術活動については、以下を参照。佐々田憲一郎『福山洋画史（前編）』『福山文化連盟25周年記念美術展』記念展実行委員、1975年、6-9頁。
- 15 『ぶらんだるじゃんについて』同上、7頁。
- 16 渋谷清、谷藤史彦、大前勝信『福山の洋画（その3）—戦後美術の作家たち—』『福山市立女子短期大学研究教育公開センター年報』7号（2010年2月）、11-12頁。
- 17 『二科70年史 1914-1943』二科会、1985年、270頁。
- 18 吉田卓については以下を参照。展覧会カタログ『大正モダンを駆け抜けた画家 吉田卓展』ふくやま美術館、1991年。
- 19 大前勝信『佐々田憲一郎と福山洋画壇について』『ふくやま美術館・ふくやま書道美術館研究紀要』第9号（2019年3月）、11-12頁。
- 20 川本三郎『大正幻影』新潮社、1990年、9-10頁。
- 21 安井様式と日本美術の関係については以下を参照。高階秀爾『日本美術を見る眼 東と西の出会い』岩波書店、1991年、41-73頁。
- 22 展覧会カタログ『没後10年 梅原龍三郎展』奈良そごう美術館ほか、1996年、73頁。
- 23 島田康寛、前掲書、80頁。