

田中一村考

——「琉球弧」で開花した日本画——

金 城 美奈子

要 旨

日本画家・田中一村（1908～1977）は、51歳で単身奄美に渡り、染色工として生計を立てながら奄美の自然を題材に制作に打ち込んだ。静謐で装飾性の高い独自の画境を切り開いたが、作品は発表されることなく、無名のままその生涯を閉じた。本稿では一村の画業の集大成といえる奄美時代の作品を、琉球弧で開花した日本画という視点から論じる。一村がなぜ奄美の地で自己の芸術を追求するに至ったのか、また描かれた作品群が、沖縄や日本における美術史に投げかける意味やその可能性を考察する。

はじめに

田中一村は、トロピカルな花鳥画を描いた異端の日本画家として、長年認知されてきた。生涯独身を通し、単身奄美に渡って孤高の精神を全うしたその画業が、江戸時代の鬼才・伊藤若冲に類似していることも、一村の「異端の画家」というイメージを先行させてきたといえる。しかし近年では一村の画業の幅広さや、周囲の人々との交流が明らかとなり、新しい側面も浮かび上がってきた。⁽¹⁾

本稿では、一村の奄美時代の作品に焦点を当て、その作品群を「琉球弧で開花した日本画」という視点から論じてみたい。ただし、一連の作品群は独自の様式美を完成させながらも、制作年代や作画過程が判明しない作品も多い。したがって本稿では過去の文献資料を参考にしながら、一村が奄美にたどり着くまでの経緯を振り返り、画家としての活動の背景にあった近代日本画の状況、さらに近代から画題として描かれてきた「南」を描く意味を視野に加えて、一村が奄美で切り開いた画境について考察する。

本稿を通して、一村の奄美時代の作品群が、沖縄や日本における美術史に投げかける意味や、その表現の可能性を考える機会としたい。

奄美以前の一村

はじめに、田中一村が終焉の地・奄美に行き着くまでの経緯を年譜、評伝からたどる。⁽²⁾

田中一村（本名・田中孝）は1908年、彫刻師の父・彌吉と母・セイの長男として栃木県に生まれた。東京

で教育を受けさせたいという母の強い意向により、5歳の時に一家で東京に移住。この頃にはすでに画才を発揮し、父から「米邨（べいそん）」の号を与えられ神童と謳われた。1925年発行の『全国美術家名鑑』の「超然及び余技」の項に「田中米邨」の名が掲載されており、17歳で画家として頭角を表している。18歳で東京美術学校（現・東京芸術大学）日本画科に現役入学を果たすが、わずか2か月で退学。中学時代に患った結核の再発がその理由とされるが、その真意はさだかではない。ちなみに同期生には加藤栄三、橋本明治、東山魁夷、山田申吾など、のちに日本画壇の重鎮となる優秀なメンバーが揃っていた。⁽³⁾ 退学した年の12月、「田中米邨画伯賛奨会」が開かれた。この時の賛助会員には衆議院副議長・小泉又治郎や、大蔵省参与官ら32人の名が連なっており、一村に有力な支持者がいたことを伝える。翌年弟・芳雄が逝去。その翌々年、弟・実と母・セイも続けて亡くなった。

1929年、東京美術学校時代の級友、東山魁夷、加藤栄三が第10回帝展に入選。山田申吾は第11回帝展に入選している。かつての同級生たちの活躍が一村の創作意欲を駆り立てたのだろうか、1931年、23歳の時、自らの芸術に新たな方向性を見出す。その時期の作品の一つが「水辺にめだかと枯蓮と落の臺」である。この作品は、南画から日本画へと新規一転を試みた意欲作であったが、一村の支持者たちに理解されず、以後彼らと絶縁し、孤独の道を歩むことになる。

1935年、父・彌吉と弟・明が逝去。38年、母方の親戚・川村幾三をたよって姉・喜美子、妹・房子、祖母・

スエとともに千葉に移住した。千葉での一村は身近にある自然の写生をもとに、作画に励むようになる。1947年、一村が39歳の時、川端龍子が主宰する青龍社第19回青龍展に「白い花」を出品し、初入選を果たす。ところが翌年の第20回青龍展では、自信作の「秋晴」が落選し、参考作品として出品した「波」が入選となる。この結果に納得しない一村は龍子に直接抗議し、最終的に「波」の入選を辞退する。1953年、第9回日展に「秋林」、翌54年、第10回日展に「杉」を出品するが落選。そして1957年、第42回院展に出品(題名不明)、翌58年、第43回院展に前年の改作「岩戸村」と「竹」を出品するがいずれも落選した。画家として世に出る努力を続けた一村であったが院展落選直後、団体展への挑戦に終止符を打ち、奄美行きを決意する。そして1958年12月沼津、長崎を経由して、鹿児島から船に乗り、一村は単身奄美に向かった。この時、一村は51歳であった。

奄美での一村

戦後、アメリカの占領下にあった奄美群島は1953年(一村が奄美に移住する5年前)、日本復帰を果たしていた。鹿児島本土から南へ400キロの奄美は、当時日本最南端の地であった。なぜ奄美だったのか、その明確な理由を一村は明らかにしていない。

南方と一村を結ぶ出来事として、1955年の九州、四国、紀州への旅行体験がある。この旅では、訪ねた先々の風景を色紙に描いている。関東とは異なる明るい陽光と自然は、奄美時代にも通じる表現も感じられ、南への関心を高めた契機になっていたと考えられる。しかし、千葉を出るときに「奄美のあとは、北海道で北国風景をかく予定です。そして最後は東京で個展を開いて、絵の決着をつけたい」と身内に語っていた⁽⁴⁾ということから、はじめのうちは一村にとって、奄美は題材を得る旅の出発地点という位置づけであったことが伺える。

さて、奄美での一村の生活は奄美市有屋の小さな借家に拠点を置いた。敷地内の畑に野菜を植え、自給自足の食生活を基本とした。紬工場の染色工として日給450円で働き、規則正しいリズムを守り、酒やたばこ、外食も一切せず、切り詰めた生活費のほとんどを画材に充てた。当時の一村は、生活の中心を絵を描くことに据え、あまり人を寄せ付けない印象があるが、実際

は礼儀正しい一村に好感を持つ人々の支えもあったようである。しかし、誰よりも一村を支えたのは姉の喜美子である。姉もまた独身を通し、一村に献身的に尽くして1965年(60歳)に生涯を閉じた。姉の死によって、心の大きな拠り所を失った一村は、一層作画へと打ち込むようになる。この頃から、集大成に向けての本格的な仕事がつづいていく。

以上が奄美に活動の拠点を置くまでの一村の足跡である。こうしてみると幼年期から東京芸術大学入学までは順調な歩みである。しかし退学後、家族の死や支持者との絶縁、団体展での挫折を味わい次第に窮地に追いやられていく。それでも創作の情熱は衰えず、南画からの飛躍的転身を示す意欲作を多く描いた。

近代日本画の諸相と一村

一村は美術史上なぜ異色、あるいは異端として扱われてきたのだろうか。それは近代以降の日本の美術界のあり方に大きく関わってくる。ここで美術史の流れから一村をとらえてみたい。

もともと日本画という概念は、明治以降西洋から入ってきた洋画(油絵)に対し、土佐派、狩野派、円山四条派、南宋画、浮世絵など日本の伝統的な技法を区別するために生まれたものである。洋画に拮抗するかたちで岡倉天心やフェノロサが提唱した日本伝統美術の再興運動(洋画排斥)のもと、狩野芳崖や橋本雅邦らが様々な流派を超える新しい日本画の境地を切り開いていく。

この新しい流れが日本画の新派とみなされる一方で、伝統を引き継ぐ大和絵系は旧派とされた。こうした対比関係の上に発展していった日本画であるが、文展の開設以降、⁽⁵⁾各流派や派閥の対立が起こり、ある種の反アカデミズムの潮流を生む。また、白樺派が紹介した西洋の後期印象派や、高村光太郎が「緑色の太陽」⁽⁶⁾で表明した芸術家の個性を尊重するという新しい思潮は当時の美術界に大きな刺激を与えた。

大正期には横山大観、下村観山らが再興院展を立ち上げ、京都では京都市立絵画専門学校で竹内栖鳳やその教え子の土田麦僊、村上華岳らによって個性の創造と呼べるような近代的な作風が生み出されていく。一村が東京美術学校に入学した1926年頃は、ちょうど近代日本画の隆盛はピークを迎えていたのである。

川端龍子が立ち上げた「青龍社」は、伝統と新しい

時代の表現のはざまで激動する当時の日本画界に新風を巻き起こすものだった。一村はこの青龍展に出品している。このことは彼が新しい時代の表現を求めていることを示している。このほか前衛的な表現で日本画の革新をめざす歷程美術協会⁽⁷⁾や創造美術⁽⁸⁾など、戦前戦後を通して旧態依然とした日本画に反発した動きも起こっていた。しかし一村はそれらの団体に関わることはなかった。その頃の一村は千葉の自然や鳥の写生に熱中し、それをもとにした作画を試みている。「秋色」「忍冬に尾長鳥」など、奄美時代に通じる構図（モチーフを画面全体に配置する）がみられるが、情趣性や装飾性など伝統的日本画の域を出るものではないという。⁽⁹⁾ 一村が奄美に渡ることなく、千葉でそのまま作画をつづけたとしても、後年のような表現の飛躍が表われたかどうか疑問である。一村が異端と呼ばれる所以は、やはり奄美時代の独自の様式の完成を待たなければならない。

一村と「青龍展」

ここで、一村の芸術観の一端を知る手がかりとして、彼が初めて本格的な団体展へ出品した青龍展について触れておきたい。一村が青龍展に出品した背景には、地元・千葉の日本画家で青龍社社人であった時田直善の勧めがあったようである。一村は龍子について「300年に一人ぐらいの絵の達人」と周囲に語ったというから、もともと龍子の才能を認めていたようである。

1947年、一村は第19回青龍展に「白い花」を出品する。画号も「米邨」から「柳一村」に改め、新たな気持ちで展覧会に挑んでいたことがわかる。この作品は前述のとおり、一村の団体展デビューを飾る記念碑的作品である。

川端龍子が中心となり、1929年に旗揚げされたこの美術団体は、「日展及び院展に対立する最有力の在野団体」⁽¹⁰⁾であり、影響力のある団体展と認識されていた。龍子は、洋画から日本画に転向した経歴を持ち、日本の伝統的な絵画様式をもとにした斬新な表現で近代日本画壇に確固たる地位を築いた画家である。龍子が目指したのは当時流行していた西洋の模倣でもなく、文展、院展の因習的な表現でもない、「生き生き自分の感興を力づよい筆致に乗せて表現する絵、現代の息吹にあふれた日本画、強靱、たくましい生命力漲る」⁽¹¹⁾個性が表現された「健剛なる芸術」⁽¹²⁾の実現であった。

これは青龍社が標榜する理念の一つであり、さらには作品をより広く大衆に訴えるために、会場の働きを考慮した制作（画面構成、色彩効果、線の強弱など）を实践する「会場芸術主義」を提唱した。

『青龍社第3回展覧会出品目録』（1931年）に、龍子は「会場芸術」について次のように述べている。「展覧会の作品なるものが、明治この方、ぐっと、所詮床の間芸術なるものとは、調子を別にして、進展を続けているのです。これはつまり、作家の一部には画業—展覧会—時代—観衆=会場芸術なる関係が、臆気ながらも分かりつゝあるの斬遷の結果です。そして、これが本当に理解のついた時は、会場芸術なるものは、実に次代への重要使命を帯びた、華々しい画道となって、今日の所詮床の間芸術に、豁然と相對して、潑刺たる画境を展開することでせう」。⁽¹³⁾ つまり、これからの絵画は床の間に飾るだけで終わるのではなく、展覧会や観衆がいてはじめてその芸術性が開花するという、新時代における絵画の可能性を説いている。これは現代美術の時代の到来を暗示しているかのようなのである。龍子の生んだ「会場芸術」という概念は、現代のインスタレーションアート（設置芸術）の先駆けと受け止めることも可能だろう。

明治、大正と西欧文明を吸収しながら急速に近代化を遂げてきた日本は、大正から昭和初期にかけて一つの文化的エポックを迎えている。都市の拡大、小市民と呼ばれる中流層の増加により、都会を中心に雑誌、演劇、映画、スポーツなど大衆文化が花開いた。このような大衆時代の到来を龍子はいち早く受け入れ、芸術における意識改革を起こしたのだ。その意味では、龍子の芸術に対する考え方は非常に柔軟で、現代的な感覚をもっていた。いわば時の人でもあった龍子の先進的な芸術観の薫風を、一村も少なからず受けていたのではないだろうか。南画から、新しい表現を求めて画風を大きく変化した一村もまた、時代の空気を読む能力に長けていたといえる。

近代における「南」への眼差し

一村は最終的に画壇と決別し、新たなモチーフを求めて日本の南の果て（当時）、奄美に渡った。実はこの「南」という志向性は、日本の近代美術の中では南島、南国、熱国という南方イメージとして、大正期以降、絵画に盛んに登場している。その背景には権威的

な明治画壇に対して、「自己表現」を確立させてゆくという大正期特有の自由な空気があった。

近代日本画で「南」がテーマとなった有名な作品に、今村紫紅の「熱国の夕」(1914年)がある。紫紅は病をわずらいながらインドを旅し、その年に開催された日本美術院再興第一回展(再興院展)にこの作品を出品した。紫紅がインドを旅して題材を得たのは、おそらく、すでに何度もインドを訪ねていた岡倉天心の影響もあつてのことだろう。

京都では土田麦僊が1912年、25歳で第6回文展に出品した「島の女」がその年の褒状を受け、文部省の買い上げとなる。麦僊は西洋絵画の後期印象派、とりわけゴーギャンの影響を受けたことで知られている。麦僊は洋画家や日本画家が同居する「黒猫会」などで活動し、当時の因習的な京都画壇では特異な存在であった。引続き第7回文展に「海女」を出品。これらの作品はいずれも八丈島、志摩の波切に取材して描いた作品で、ゴーギャンの感化は明らかである。同じ頃、麦僊らと国画創作協会を結成した小野竹喬は「南国」「南島―春夏秋冬」「島二作」を描いた。

ここで挙げた著名な画家たちの例を見ると、それぞれに「南」を志向する絵を描いた後、紫紅の場合「熱国の夕」を描いた2年後に36歳という若さで夭折した。麦僊のその後は東洋の古典に向かい、桃山の障壁画や江戸初期の風俗画、大和絵などに傾倒していき、関連するテーマの深化や連続性は見られない。こうしてみると「南」への関心は、一過的なものであったというひとつの傾向も見えてくる。

これに関連して、田中日佐夫が近代美術の自由な精神を求める画家たちの拠り所、モチーフとして、「島」や「森」を挙げている点に注目したい。「島」は、日本では古くから神聖視され、あるいは理想郷の対象であったとし、近代においては芸術家の心を自由に飛躍させるのだという。また「森」は、国画創作協会の出品作に「海近きところの濃密な感じをもつ森を描いた絵」が多いことから、太陽と黒潮に近い森の濃密さ、明るさを求めているとし、「一種の時代精神のあらわれ」と指摘する。⁽¹⁴⁾ ここで示された二つのモチーフは、「南」に属するモチーフである。近代日本画が成熟していく過程で、「南」は画家に新鮮なインスピレーションを与える源泉になっていたことに違いなく、このような例は前述の画家を含めた多くの日本画家たちの「南」の

表現に共通して見られるものといえる。

一方、題材を求めて南洋⁽¹⁵⁾へ旅行する画家もいた。川端龍子もその一人で、1934年に渡航し「椰子の篝火」を描いた。美術家たちの南洋志向の背景には、日本委任統治領以後の南洋航路の整備が進んだことがあり、委任統治が開始された1920年以降美術家の渡航が増加した。その多くは20～30代の若い画家であり、彼らもまたゴーギャンの描いた楽園を同じく南洋に求めた。1929年パラオに渡った土方久功は、日記をもとに編纂された年譜に南洋行きの動機について、「前々からゴーギャンの『ノア・ノア』の影響もあつて、土人に非常に興味をもっていて、南洋の土人の中に入って、南洋原始を感じることによって、『日本原始』を作り出すことにあつた」と記述している。⁽¹⁶⁾

しかし、多くの画家をいざなった「南洋群島」の体験が彼らの創作にもたらしたものは、結局「ほとんどの美術家については、一過的な旅行者もしくは放浪者であったゆえに、渡航後の創作活動に与えた影響はほとんどなかった」⁽¹⁷⁾と指摘されるように、ゴーギャンの影響は表現の深部にまでは届いていなかった。この要因として、岡谷公二は西欧と日本の文明の相違、つまり「西欧と原始は対立項」であるのに対して、「日本は原始を内包しており、日本と原始とは対立項ではない」⁽¹⁸⁾と指摘する。つまりゴーギャンが示したエキゾティシズムは、すでに原始を内包している日本においては成立しえなかったということになる。ゴーギャンのタヒチ行きの原点にあつたのは「文明嫌悪」である⁽¹⁹⁾。ゴーギャンはヨーロッパを捨てた上で、近代文明によって失われた全てのものを、タヒチで再生させた。岡谷が「日本人にとって、南方は、いつでも、疲れた精神の治癒の場としてだけ働いてきたように思われる」⁽²⁰⁾というように、近代の日本美術における「南」の表現には、日本の原型あるいは原風景といった、ある種の郷愁を誘うモチーフが多い。

さらにいえば、日清、日露戦争での勝利を経て、列強国の仲間入りをした日本はやがて大東亜共栄圏の理想を掲げ、台湾、ヤップ島、サイパン島など南洋を植民地化していった。「南」は「原始への回帰」を掻き立てる一方、日本版のオリエンタリズム⁽²¹⁾として問題化されるように、近代国家形成の一端を担う「植民地主義」が影を落としていることも留意しておかなければならない。

琉球弧もまた、日本の原始とのつながりが求められてきた。柳田国男の南島論以降、⁽²²⁾ 鎌倉芳太郎や伊東忠太の琉球芸術調査⁽²³⁾があり、柳宗悦や濱田庄司⁽²⁴⁾が壺屋焼や紅型を民衆の芸術として高く評価する動きが起こったことから、沖縄への関心が高まった。列挙すると、1910年代には太平洋画会の石川寅治、中川八郎、吉田博。水上泰生「琉球の花」(第8回文展入選)、小杉放庵「なかぐすくの丘」(日本美術院第2回秀作展覽会)、富田溪仙「琉球三題」(第3回再興院展)。1920年代には樋口富麻呂「南国の装い」(第15回院展)、菊池契月「南波照間」(第9回帝展)。1930年代には藤田嗣治「孫」、北川民次「南国の華」など。1910年代から1930年代にかけて多くの画家たちが沖縄を訪れた。列挙した作品名を見てもインスピレーション源としての沖縄が、いかに多く描かれていたか、その状況がうかがえる。

一方、沖縄出身の画家たちによる表現も存在する。長嶺宗恭(華国)⁽²⁵⁾は「芭蕉図」など南国的なモチーフの作品をいくつか描いている。また比嘉盛清(華山)や、四条派の中川蘆月に師事した兼城昌興(薫園)らは近代的な日本画の技法を駆使した沖縄風俗を描き、日本美術協会展や内国勧業博覧会へも出品していた。沖縄というテーマを掘り下げ、精神風景をも取り込んだ表現が現れるのは1930年代後半、名渡山愛順、大嶺政寛らの登場以降である。名渡山は「琉球古典調」(第3回新文展入選)で辻遊郭の女性を描き、沖縄の日本における位置を複雑に表象した。⁽²⁶⁾大嶺は沖縄の原風景としての赤瓦屋根を執拗に描いた。しかしこうした沖縄の主体性を帯びた表現もやがて沖縄戦の波にのみ込まれていく。さらに戦後沖縄の表現は、米軍統治下の社会的現実を反映しながら展開されていく。

琉球処分以降、時代に翻弄され続けてきた沖縄の美術状況をふまえると、一村が琉球弧・奄美の自然を、独自の様式美で表現したことは注目に値する。一村の奄美時代の作品群には、琉球弧における表現の新たな可能性が感じられる。

一村のまなざし

「南」へのまなざしというものが、近代固有の視点の一つであったことを述べた。しかし、一村の場合、単純に上記のような近代的な文脈では括れない。その理由は、まず彼が旅行者でない点である。正確には、

旅行者の立場で島を訪れたが、結果として奄美での創作に生涯をかける居住者となった。その経緯として生活苦や姉の死、体調不良が彼を精神的な窮地に追いやったことが考えられる。その経緯こそが一村の心境に変化をもたらし、まなざしをまっすぐに奄美の自然へと向かわせる要因になったのではないか。そのまなざしが一村独自の様式美の創造を可能にしたのではないか。写生は、その最大の手段だったのではなかったかと思われる。

以下は奄美に住んでいた当時の一村自身の言葉の抜粋である。その文面から、一村の絵にかける思い、心の動きが伝わってくる。

今私の全神経は絵に向いて居ます。さわられても叩かれた様に響きます。(略)和蘭のゴッホも、フランスのセザンヌも、執筆中の夏目漱石も、画室における横山大観先生も狂人同様であったことを想起して下さい。今私がこの島へ来て居るのは、歓呼の声に送られてきて居るのでもなければ、人生修行や絵の勉強に来て居るのでもありません。私のえかきとしての生涯の最後を飾る絵をかくために来て居ることははっきりしました。(略)私が一人ならば何とか絵を売ってこの南の島で生活していくだろうと簡単に考えていらっしゃる様ですが、未知の風景、植物、動物を調査し写生し、絵に構成し、それを名画の水準まで高めた上に、更に自分で売る程の精力の余裕が私にあると思召されて居るのでせうか。私には猿回しや旅芸人のような生活力はありません。或知人は、えかきはパトロンがなければ絶対にだめと決めています。東京で地位を獲得して居る画家は、皆資産家の子弟か優れた外交手腕の所有者です。絵の実力だけでは決して世間の地位は得られません。学閥と金と外交手腕です。私にはその何れもありません。絵の実力だけです。(1959年4月3日夜、N氏宛て)⁽²⁷⁾

有数の熟練工として日給四百五十円也まことに零細ですが、それでも昭和四十二年の夏まで働けば、三年間の生活費と絵の具代が捻出できると思はれます。そして私のえかきとしての最後を飾る立派な絵をかきたいと考えています。(1962年12月16日、K氏宛て)⁽²⁸⁾

紬工場で、五年働きました。紬絹染色工場では極めて低賃金です。工場一の働き者と云われる程働いて六十万円を貯金しました。そして、去年、今年、来年と三年間に九〇%を注ぎこんで私の絵かきの一生の最後の絵を描きつつある次第です。何の念い残すところないまでに描くつもりです。(略)私の絵の最終決定版の絵がヒューマニティであろうが、悪魔的であろうが、画の正道であるとも邪道であるとも、何と批判されても私は満足なのです。

それは見せる為に描いたのではなく、私の良心を納得させる為にやったのですから…。(1968年、K氏宛ての下書き)⁽²⁹⁾

私は絵と対座して居る時は、勇氣はコンコンと泉の様に湧き、生氣が体内に漲るのを覚えます。絵を離れるや、深い溜息と身ぶるいと何者かに胸部を抱きすくめられた様な胸苦しさに、甚だしい不整脈となり不安妄想のとりこになります。(略) 狂った死神先生これは近頃の私のアダ名です。(1968年2月5日K氏宛て)⁽³⁰⁾

以上の言葉はごく一部であるが、自分の絵に対するゆるぎない信念が感じられる。そして繰り返し強調される「えかきとして生涯の最後を飾る絵」を完成させるという、ひとつの目的に向かう、一村のまっすぐな意志が表れている。

一村の作品はこれまでもある種の緊張感が漂い、神秘的な力を感じさせると評されてきた。その背景には琉球弧に宿るアミニズムや、ノロを頂点とする宗教体系が息づく琉球文化圏の影響があったと指摘されてきた。確かに一村が暮らした有屋という地域は信仰が色濃く残る神高い地区であり、一村の借家の10メートル足らずの場所に、ノロが祭祀を行う「トネヤ」と呼ばれる聖地があったという。⁽³¹⁾ 作品にも「初夏の海に赤翡翠」「アダンの海辺」(1969年)「不喰芋と蘇鉄」などには琉球弧のニライ・カナイ(奄美ではナルコ・テルコ)信仰の象徴とされる立神と呼ばれる岩を遠景に描き、奄美の自然に内包された豊かな精神世界を象徴して描いたようにも受け取れる。

しかし、絵画表現が対象の外見にとどまらず、その内面や精神性を表出する媒体である限り、一村の表現の経緯をたどるとき、やはり写生の存在は重要である。現在、田中一村記念美術館(奄美市)には、スケッチブックのほか、バラになった状態の写生・素描が数百点保管されている。一村が奄美に到着してから20日あまりで2冊のスケッチブックが埋まったということからも、相当数の写生を行っていたことが推測される。その詳細の解明については、今後の課題であるが、大量の写生を基に描くという作画姿勢は千葉時代から変わらない。

改めて一村にとって写生とは、どのような意味を持つものであったのだろうか。写生とは自然なり、生き物なり、対象を写し描くという絵画表現の基本的行為

である。つまり描く対象に、最初に向き合う時であり、画家にとって貴重な瞬間には違いない。

高階秀爾は対象の持つ「美しさ」の発見について、「相手は自然の風物であっても、あるいは芸術作品であっても構わないが、いずれにしても「美しさ」はその相手の方であって、われわれは、何らかの手段でその「美しさ」を受け取る、ないしは感じ取るというわけである」⁽³²⁾と述べている。これに当てはめると、一村にとって「写生」とは、「美しさ」を発見する「手段」だったと考えることが可能である。

現存する写生は、そのほとんどが奄美の植物や鳥で埋め尽くされている。写生を通して一村は奄美の自然の奥深さ、力強さ、厳しさを、そして豊かさを感じ取っただろう。そこに創作へと向かう一村自身の純粋な心の動きが重なり、「美」として昇華されたことが考えられるのである。これこそが芸術の妙技を体得した画家の姿といえるだろう。

もう一つ、一村の作品の特徴を挙げたい。それは、下絵がほとんど残っていないことである。厚塗りの日本画が当たり前になった現代では下絵も描かれない場合も多いが、本来日本画では下絵を描いて、それを絹本などに写し取って描かれる。しかし奄美時代においてはほとんど下絵は描かなかったのではないと思われる。未完成の「白花と瑠璃懸巢」などを見ても、絹に直接下書きし、その上から彩色を施した跡が確認される。当初、基本を重んじる一村が下絵を描かない点を疑問に思ったが、かつて「青龍社」で指導を受けた川端龍子は、日記に「始めて絹に木炭で構図を当る。そして構図ほぼまとまる。」⁽³³⁾と記している。龍子が普段から下絵なしで直に絹に描いていたことを想像させる記述である。龍子の考えは当時の観念的で時代の生き生きとした気が感じられない絵画表現への不満をぶつけるものであった。龍子の場合は一例に過ぎないが、少なくとも一村は写生を通じて感得した感興を、一気に描いていったのではないか。画面に漂う緊張感、本画に直接描くことによって高められているといえるだろう。

琉球弧で開花した日本画

田中一村作品目録⁽³⁴⁾によると、奄美時代に制作された作品のうち色紙が60点、その他墨絵、彩色画が56点ある(未完は除く)。このうち色紙を除きモチー

フ別にみると、⁽³⁵⁾多い順に花鳥画 27 点、肖像画 13 点、魚類 6 点、襖絵 5 点、仏画 3 点、風景・風物 2 点となっている。花鳥画 27 点のうち、余白の取り方など伝統的な日本画の手法で描かれた作品が 4 点あるため、これを除いた 23 点⁽³⁶⁾が、いわゆる奄美時代特有の様式で描いた花鳥画とみられる。また人物画をほとんど描かなかった一村が肖像画を残しているのは、ハンセン病患者の療養所和光園の入所者たちの家族や縁があった人々の依頼をうけて描いたものである。魚類は紬工場のある大熊の漁港に入った新鮮で色鮮やかな熱帯魚の写生を元に描かれたものである。鱗を 1 枚ずつはがして魚の構造を研究していたという逸話等からも、一村の写生への執着が垣間見えてくる。襖絵は 1960 年に千葉に一時帰郷した際に描いたものである。仏画は同年、奄美に戻ってから翌 1961 年、1968 年にも描いている。風景・風物は色紙などに描かれた初期の制作と見られる。

田中一村の奄美時代の作品様式について、一村は花鳥画において写生をもとに様々な伝統的絵画様式を試み、風景画では西洋絵画の写実的表現や写真の構図を活用するなど、実に多様な画風を示していることから、その作画展開を整然とたどる事が難しいことはすでに指摘されている。⁽³⁷⁾

しかし、奄美初期の 1960 年に描かれた「パパイヤとゴムの木」に見られる、前景のクローズアップと遠景の風景が、のちの「枇榔樹の森」「榕樹に虎みゝづく」「不喰芋と蘇鉄」などに見られる平面性を強める構図へと進化していく過程を予感させる。一村は 1967 年から 1969 年までの 3 年間、そして 1972 年末から 1974 まで紬工場を辞め、制作に専念している。しかしこの時期に描かれたすべての作品の制作年代などの詳細は特定できない。今後、写生調査などによって、作画過程はもう少し明らかになるのではないかと考えられる。

一村における写生の重要性を繰り返しているといふと、一村は亜熱帯の植物、鳥や蝶、熱帯魚、そしてそれを育む土壌や湿度などに、写生を通してその「美しさ」を発見した。それは「自然との交感」あるいは、「自然への同化」と言い換えられるかもしれない。自らを「狂人」と自覚し、「コンコンと泉の様に」湧き出る意欲のままに筆をふるい、貧しい生活のなかでなお一村は「私は絵かきとして一つの大成功をして居るのです。」と語った。一村にとって奄美は、単なる異郷の地ではなく、自己の芸術を開花させるべき“約束の地”ではなかったか。一村のことばや絵から感じられる清々しい創作

意欲は、日本画の因習から解き放たれ、自由な精神を獲得した境地に達していたことを思わせる。それは近代以降の画家たちが目指した理想でもあった。一村は、画壇という組織の中に安住できずにいたが、「えかきとして」の成功を自負していた。それが本心か知る由もないが、少なくとも一村という画家の存在は、日本の美術界に「表現」することの本質的な問いを投げかけている。さらに、その場所が琉球弧であったということも興味深い。かつて沖縄を訪れた画家たちの表現や、沖縄出身の画家たちの表現に、一村ほど克明に琉球弧の自然を描いた画家はいなかった。一村の奄美時代の作品群には、外部からの一過的な視点でもなく、また歴史や社会的現実には翻弄されることのない、対象への純粋なまなざしが表現に結実している。そこに琉球弧の自然の豊かさ、あるべき姿が映し出されているのである。一村に琉球弧の表現の可能性が感じられるのはこうした点にある。一村の奄美時代の作品群は、琉球弧で開花した日本画として再評価されるべきである。

おわりに

以上、田中一村がなぜ琉球弧で集大成となる作品群を描いたのか、その理由を探る手がかりとして、一村の幼年期から奄美時代までの画業、そして背景にあった近代日本画の諸相や近代における「南」へのまなざしを取り上げながら論じてきた。

ここで改めて浮かび上がった一村像は、彼の芸術に対する純粋な態度、そして体制や権力に屈しない強靱な精神である。

一村が生きた当時の日本画界は画壇を中心とした師弟制度、市場におけるパトロンの存在がその基底を支えていた一面がある。一村は人生のいくつかの場面で、師や支持者、友に対して真っ向から自分の主張を通して対立し、絶縁するという状況を自ら招いている。こうした一村の激しい生き様は、芸術への純粋な思いを貫く姿勢によるものであった。この信念が最終的に、一村を奄美へ向かわせ、独自の画境を切り開くことを実現させた。一村の生き方や作品を通して、時代や社会に振り回されず、自己を通し続けるということの意味を、私たちは改めて考えたい。

現代においては、すでに日本画の概念は崩れ、どのような表現も純粋な表現として成立する。一村の仕事は、現代日本画の先駆的役割を果たしていたといえなくもない。その再評価には、従来の美術史や日本画という視点に加えて、より柔軟で広い視野がますます必

要となるだろう。

こうした観点から、「琉球弧」という視点で一村の作品を捉えることも、一つの方法としては有効ではないだろうか。今後、一村を含めた琉球弧の絵画調査を進めていくことにより、沖縄や日本における新たな美術史が開けてくる可能性もあると思われる。

(文化の杜共同企業体 学芸員)

註

⁽¹⁾ 田中一村生誕 100 年 (2008 年) を契機に一村ゆかりの公立美術館 (千葉市美術館、鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館) の共同調査の成果発表として 2010 年に開催された「田中一村 新たな全貌」展。これによって美術館の所蔵作品の悉皆調査が実施され、作品目録の作成や年譜、没後の動向などがまとめられた。

⁽²⁾ 「年譜」『田中一村 新たな全貌』図録、千葉市美術館、鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館発行 (2010 年) / 南日本新聞社著作『アダンの画帖』小学館発行 (1996 年)

⁽³⁾ 彼らは、昭和 6 年の卒業生であることから「花の 6 年組」と呼び称された。

⁽⁴⁾ 南日本新聞社著作『アダンの画帖』118 頁、小学館発行 (1996 年)。

⁽⁵⁾ 1907 年に開設された文部省美術展覧会、日本最初の官設展覧会。

⁽⁶⁾ 1910 年、『スバル』4 月号に発表された。『白樺』も同年 4 月発行。

⁽⁷⁾ 1938 年結成、山岡良文や山崎隆らが参加した。戦後はパンリアルとして再興。2010 年、戦前の前衛日本画に焦点を当てた「『日本画』の前衛 1938-1949」展が京都国立近代美術館、東京国立近代美術館で開催された。

⁽⁸⁾ 1948 年結成、現在の創画会。

⁽⁹⁾ 論考：山西健夫「田中一村 様式形成への模索」『田中一村 新たな全貌』図録、千葉市美術館、鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館発行 (2010 年)。

⁽¹⁰⁾ 浦崎永錫著『美術を志す人のために』東京都立美術館売店発行 (1952 年)。

⁽¹¹⁾ 論考：村瀬雅夫「川端龍子の人と芸術—近代絵画革命の旗手」『現代日本の美術』13、集英社発行 (1976 年)。

⁽¹²⁾ 横川毅一郎著『評伝川端龍子』造形芸術社発行 (1936 年)。青龍社第一回展覧会出品目録に掲載された文章「行進曲」には、「繊細緻密なる現下一般的作風に対しての健剛なる芸術に向かつての進軍である」とあり、以来「健剛なる芸術」は青龍社の性格を規定することとなった。第三回展の目録で提唱された「会場芸術」も同様である。

⁽¹³⁾ 横川毅一郎著『評伝川端龍子』230 頁、造形芸術社発行 (1936 年)。

⁽¹⁴⁾ 田中日佐夫著『日本美の歳時記』駸々堂出版発行 (1985 年)。

⁽¹⁵⁾ 南洋とは、日本の南方に位置する東南アジアやミクロネシアに散在する「南洋群島」(旧日本委任統治領の総称)を指している。

⁽¹⁶⁾ 岡谷公二著『島の精神史』思索社発行 (1981 年)。

⁽¹⁷⁾ 論考：滝沢恭司「美術家と「南洋群島」と日本近代美術と」『美術家たちの「南洋群島」』図録、東京新聞発行 (2008 年)。2008 年沖縄県立博物館・美術館にも巡回された。

⁽¹⁸⁾ 前掲註 (16) 参照。

⁽¹⁹⁾ ポール・ゴーギャン著『ゴーギャン手記 タヒチ・ノート』解説ルネ・ユイグ／東珠樹、美術公論社発行 (1987 年)。

⁽²⁰⁾ 前掲註 (16) 参照。

⁽²¹⁾ エドワード・サイードはその著『オリエンタリズム』(1978 年)で西洋における中東、アジアの植民地主義、帝国主義を批判した。

⁽²²⁾ 1921 年、琉球列島を調査した「海南小記」では「我々の学問にとって、沖縄の発見ということは、画期的な大事件であった」とし、以降、日本文化における南島・沖縄の重要性を説く。

⁽²³⁾ 1924 年に実施。この調査の成果としては『世界美術全集』21 巻、平凡社 (1929 年)があり、琉球美術関係の図版が、鎌倉、伊東の紹介文とともに掲載された。

⁽²⁴⁾ 濱田庄司は 1918 年に、柳宗悦は 1938 年来島。『工芸』第 99 号、第 100 号 (1939 年 10 月)では、連続で沖縄特集をしている。

⁽²⁵⁾ 琉球藩最後の絵師登用試験に合格した絵師の一人。

⁽²⁶⁾ 論考：翁長直樹「自己表現を求めて 作られた主体からの脱却」『沖縄文化の軌跡 1872-2007』沖縄県立博物館・美術館発行 (2007 年)。

⁽²⁷⁾ 『脈』脈発行所発行、(1988 年 36 号)。

⁽²⁸⁾ 『脈』脈発行所発行、(1988 年 36 号)。

⁽²⁹⁾ 『脈』脈発行所発行、(1988 年 36 号)。

⁽³⁰⁾ 『脈』脈発行所発行、(1988 年 36 号)。

⁽³¹⁾ 論考：前村卓臣「奄美時代」(一九五八〜一九七七)の田中一村について『田中一村 新たな全貌』図録、千葉市美術館、鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館発行 (2010 年)。

⁽³²⁾ 高階秀爾著『日本近代の美意識』青土社発行 (1978 年)

⁽³³⁾ 大正 12 年の日記より『現代日本の美術』13、集英社発行 (1976 年)。

⁽³⁴⁾ 前掲註 (1) 参照。

⁽³⁵⁾ 色紙は進呈用に描かれることが多い為、ここでは除いた。

⁽³⁶⁾ 「パパイヤとゴムの木」(1960 年以前)「パパイヤとゴムの木」(1960 年)「アダンと小舟」「奄美の海に蘇鉄とアダン」「クロトンとカヤツリグサ」「初夏の海に赤翡翠」「枇老樹の森に崑崙花」「奄美の郷に棲紅蝶」「蘇鉄残照図」「松躑躅に赤髭」「草花に蝶と蛾」「大赤啄木鳥と瑠璃懸巢」「白花と赤翡翠」「岩上赤翡翠」「枇榔と浜木綿」「枇老樹の森に浅葱斑蝶」「榕樹に虎みづく」「枇老樹の森」「アダンの海辺」「不喰芋と蘇鉄」「クロトン」「ポインセチアとツマベニチョウ」「牡丹図」。

⁽³⁷⁾ 前掲註 (1) 参照。

Tanaka Isson's Work of Art: Japanese-style paintings blossomed on the Ryukyuan Archipelago

Minako Kinjo

Abstract

The Japanese-style painter Tanaka Isson (1908-77) moved to Amami Islands when he was 51, and began to live there by himself. He worked passionately on many paintings while also doing dye works for a living. Isson pioneered a form of painting that portrays a unique atmosphere of highly decorative tranquility. Most of his work, however, never appeared in the public view, and he remained largely unknown to the general populace throughout his life. This paper critically discusses his work during the Amami Period, the height of his artistry, as distinct Japanese-style paintings blossomed on the Ryukyuan archipelago. The paper presents some possibilities of how Isson came to pursue his distinct form of art on Amami Islands and contemplates the significance of his art and the great cultural potential that his work opens up for the full history of Japanese and Okinawan art.