

藤島武二と仏教一真珠と海

貝塚 健

1. 絵のつよさ

明治に改元する直前に生まれ、第二次大戦末期に亡くなった藤島武二（1867-1943）の生涯は、敗戦で折り返す日本近代史の前半部と見事に重なっている。日本の近代化とは、まさしく西洋化であった。西洋文化をどのように受容し、消化し、そして等身大の自分自身をあらためて構築しなおすためにどうしたらよいか、一人ひとりの前に立ちだかる課題だった。西洋から移入した油彩画の世界に身を置いた藤島は、その最も典型的な営みを示した人物である。

生地・鹿児島で伝統的な日本画学習を始め、藤島は10代後半に東京に出て円山派の川端玉章（1842-1913）に師事する。やがて元来の志望に立ち帰って洋画に転じた。曾山幸彦（1860-1892）、中丸精十郎（1840-1895）、松岡寿（1862-1944）、山本芳翠（1850-1906）の指導を順に受けて、着実に油彩技法を身につけていったが、パリから帰朝した黒田清輝（1866-1924）が1890年代半ばにもたらした外光表現が、藤島の新たな出発点となった。西洋画科を率いる黒田に迎えられて東京美術学校に職を得る。だが早くも黒田の影響を脱ぎ捨てて、1900年代前半には自らの感覚や資質に忠実に、耽美的な薫りが濃厚に立ち籠める明治浪漫主義の成果を残した。1902年の《天平の面影》（石橋財団ブリヂストン美術館蔵）、1904年の《蝶》（個人蔵）がその典型である。さらに1900年代後半の、40歳を挟む4年間をヨーロッパで過ごした藤島は、印象派とポスト印象派の成果が浸透し旧来のアカデミズム画壇と併存する時代の空気を味わい、当時最も急進的なフォーヴィスムやキュビスム、未来派が台頭する気配を敏感に感じとっている。また、イタリアの各地で古典古代とルネサンスの絵画や彫刻に接した経験が、その後の作品制作に大きい意味をもった。ローマにあるフランス・アカデミー院長で、肖像画家として高く評価されていたエミール＝オーギュスト・カロリユス＝デュラン（1838-1917）の指導を受けたことも、一つの発条となる。油絵具の重みと厚み、力強さを生かし切る筆さばきを縦横に駆使し、《黒扇》（1908-09年、石橋財団ブリヂストン美術館蔵）、《チョチャラ》（同）などの女性像を制作。同時に、渡欧前は苦手だと意識していた風景画でも、自在でのびやかな筆致と色遣いの、心地

よい小品を数多く残した。帰国後の1910年代前半には朝鮮半島を訪れ、その古代文化に触れて日本美術の原点の一つを確認。その後、中国大陸を含め、東洋文化へ接近する欲望を隠そうとしなかった。それらは、1920年代半ばの、女性の端正な横顔像の連作に結実する。《東洋振り》（1924年、個人蔵）、《芳蕙》（1926年、個人蔵）を頂点とする女性像は、イタリア・ルネサンス期の肖像画の定型を踏まえ、さらに日本人モデルに中国服を着せて描くという、日本人の心奥に複雑に織り込まれたオリエンタリズムを表象している。同時代の鑑賞者は、東西文化の融合を強く印象づけられた。ついで、皇室からの下命による装飾画制作をきっかけにして、1929年前後から内外各地の風景を描くようになる。特に、1937年12月に完成した《旭日照六合》（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）に収斂していく「日の出」の連作、その周囲で制作された海景の連作は、生涯最後の15年間を爽り豊かなものにした。

東京美術学校での指導は、学生からは「台風」「ライオン」とも呼ばれ、言葉少なく男性的な豪胆さ、果敢さを持ち合わせて恐れられ、同時に大きな尊敬と人気を集めた。食生活を含めた風土が肌に合ったのか、4年間のヨーロッパ生活で見違えるように体格が大きくなったとも伝えられる。周囲は、白皙の美青年から堂々とした成年へ、そして若々しさと自信を漲らせた老大家へと変化していく風貌を、その画家としての営みとも結びつけて眺めた。1910年代以降の気ぜわしく西洋の新思潮を追う画家たちや、いったんできあがった表現を墨守する画家たちと、藤島は一線を画す。画業を悠然と、しかし着実に展開させていったのだが、その要因は油絵具を思うままに手なずけ操ることのできたことにある。西洋美術に押しつぶされなかった、あるいは西洋美術を押し返すことのできた、数少ない描き手だったことを物語るだろう。

東京美術学校西洋画科で岡田三郎助（1869-1939）に師事し、卒業後の1925年から1939年までをパリで過ごした岡鹿之助（1898-1978）は、帰国後まもない1942年7月、「日本油絵はいかにあるべきか」と題した雑誌の座談会で、やや唐突に、藤島についてこんなふうに触れている。

川路柳虹：岡さんなんか、長いこと巴里にゐらつしやつたのですが、日本に帰つて一番先きに

お気づきになったことは何ですか。僕なんかほんの僅かですが西洋の絵を見た眼で帰ってから日本の展覧会の絵をみると、どの絵もみんな画面が浮いてゐて絵具がトアールにすっかりついてゐないといふ感じが時にしましたが、絵具がついてないといふやうなことはお感じになりませんでしたか。

岡鹿之助：それなんです。初めて僕がサロン [1925年春のサロン・ドートンヌ] に絵を持って行きました時に、私は残念ながら初めから自分のものが上手いとは思へなかつたのですが、しかし自分のものをサロンの皆の絵の中で見た時に実に冷汗をかいてしまつたのです。それといふのは、まるで油絵といふものになつていない、今の言葉をお借りして言へば、絵具がついてゐないのです。てんでまだ油絵になつてないといふことでした。[……] これは大変なことだと思ひましたね。それ以来サロン・ドートンヌに出てゐる日本人の絵といふものは、サインを見ないでもすぐに判かるやうになつたのです。つまり絵具のついてないペコペコの絵はみんな日本人の作だからです。これはどうしても一つの欠点であつて、結局は油絵具といふものは、どうも日本人の体質に合はないんじゃないかとも思つたことがありました。

ところが帰つて来て、博物館に行きましたら、博物館の中に西洋の画家が画いたやうな立派な絵がある。私はビックリしてよく見ると、それが藤島さんの絵なんです。その時に私は本当の油絵の性格といふものはかういふものだなと思つて、深く頭を下げると同時に、若し日本にもつと沢山、藤島さんのやうな方が輩出されてをたら、日本にも立派な思想が入つて来、立派な油絵といふものが出来たんじやないかと思ひました¹⁾。

岡が第二次大戦勃発を機に15年振りに帰国したのは、1939年12月である。翌年6月に雑誌『アトリエ』で「近代画におけるマチエール」を発表して以来、岡は油彩技法・材料についての論考を世に問い続けた。この座談会でも言及されているサロン・ドートンヌ初出品の際の逸話が、繰り返し枕詞のように持ち出される。東京美術学校では岡田教室を選び、表現も資質も、あるいは岡のいう「体質」も対蹠的にかげ離れた藤島を、岡がたいへん高く評価していることは興味深い。岡が帝室博物館で眼にした藤島作品は手がかりがないが、第二次大戦が終わる前に宮内庁や帝室博物館に購入または受贈された、『うつつ』(1913年、東京国立近代美

術館蔵)、《静》(1916年、東京国立博物館蔵)、《港の朝陽》(1935年、東京国立近代美術館蔵)、《上海黄浦江》(1941年、東京国立博物館蔵)のいずれかだろう。「西洋の画家が画いたやうな」と評し、岡は藤島の画面の強さに感銘を受けている。それは、追い求め続けてもなかなか獲得できないものを、いとも簡単に藤島が示していることへの羨望でもあつたはずだ。岡は、自分なりの理詰めの方法で絵画のつよさを勝ち得ていったが、藤島の在り方とは根底から異なる道筋だつた。

油彩技法を十全に使いこなした藤島が、西洋文化に盲目的、一方的にのめり込んだわけではないことはよく知られている。1933年2月26日の文部省令をもって行われた東京美術学校「規則」の改正は、前年に正木直彦(1862-1940)の後を襲つて校長となつた洋画家・和田英作(1874-1959)による改革の一つだつた。従来の修業年限5年の本科について、日本画科、西洋画科、彫刻科(塑像部、木彫部)、建築科、図案科、金工科、鑄造科、漆工科の計8科で構成されていたものが、修業年限1年の予科と4年の本科に分けられ、その本科は日本画科、油画科、彫刻科(塑像部、木彫部)、建築科、工芸科(図案部、彫金部、鍛金部、鑄金部、漆工部)の5科に再編された。分野名が大きく変わったのが油画科である。この変更が藤島の意向によるものだつたという。藤島の下で1932年から44年まで同校助教授を務めた伊原宇三郎(1894-1976)は藤島没後まもない1943年5月、「ただ一つ、私の記憶に強いのは、今迄『西洋画科』であつた科名を、西洋といふ字が面白くないといふ強い信念を以て『油画科』に改められた。それが日支事変の始まるずっと前のことであるから、今から思へば非常な卓見であつたと申し上げねばならない」と述懐している²⁾。戦時らしい伊原の書きぶりだが、「西洋といふ字が面白くない」という藤島の思いは、帝国主義的な東西対決をいうのではなく、西洋と東洋の枠組みを超えた「世界画」への希求があつたからだろう。おそらく「日本画」という言葉も、藤島は気に入らなかつたと思われる。

その藤島が晩年の1930年代に書いた文章には、西洋思想ではなく、むしろ、仏教思想が色濃く現れている。まさしく仏教美学ともいふべき思念が繰り返し語られるのである。その典型には以下のような、雑誌に発表された文章がある。

藤島武二「私の絵」『美術新論』1932年2月

藤島武二「画室の言葉」『美術』1939年1月

藤島武二「雑感」『塔影』1939年2月

特に1932年、64歳のときに記した「私の絵」が、最も重要な論考だろう。後述するが、この「私の絵」では、藤島に浸み込んだ仏教の教えが様々な用語とともに展開される。またこの1932年は、《大王岬に打ち寄せる怒濤》(三重県立美術館蔵)、《東海旭光》(石橋財団ブリヂストン美術館蔵)、《屋島よりの遠望》(同)という重要作が描かれ、藤島の画業のなかでも特筆すべき成果を上げた一年だった。この文章で示された美学と、同時期に制作、発表された作品とのつながりも追って考察していきたい。

弟子たちの回顧談には、藤島が禅籍を筆頭に仏教書に言及していたことがしばしば登場する。西洋美術に言及するよりもはるかに頻度が高い。あたかも伝統絵画を担った画家であるかのような態度を、晩年の藤島は示し続けた。藤島は修行僧でもなければ仏教研究者でもなく、参禅した形跡もない。しかし、大内青巒(1845-1918)とも交流し、生涯にわたっていくつかの仏典をつねに身邊においた。大内は曹洞宗寺院で出家・修学した後に還俗し、居士として雑誌『報四叢談』や新聞『明教新報』を発刊しながら仏教の啓蒙と普及を図った人物である。最晩年の1914年から18年まで東洋大学学長を務めた。膨大な数の著作も残す。大内の長男、洋画家・青坡は東京美術学校で藤島に師事し、次男・青圃は彫刻家・仏師として活動、孫(青坡の長男)青瑛も画家を目指したことがあり、娘婿には彫刻家・木村五郎がいる。青巒の親族に美術家が多いのも興味深い。「私の絵」で、藤島は「私はよくこの居士[大内青巒]に道を聴いたものである」と記している。

1905年から翌年にかけて藤島の研究所に住み込んで学んだ有島生馬(1882-1974)は、「先生は手紙を書くのが大嫌いであり、読書の時間も極めて少なかった³⁾と述べているのだが、けっしてそんなことはない。アトリエを記録した写真には本が積まれた本棚が写し込まれ、応接間の本棚がぎっしり重なっていたことを弟子たちも語っている(fig.1)。藤島の和・漢・洋の蔵書は、戦前の最も重要なコレクターの一人であり、藤島の個人美術館を設立する計画をもっていた実業家・木村貞造に「附属図書館も設けるというので」譲渡された⁴⁾。また例えば、1915年7月に載った藤島の日記風雑誌記事には、6月7日と8日の2日間の生活が詳述されている⁵⁾。5年前にヨーロッパから帰国した藤島は、この頃、自宅から離れた場所に建てたアトリエで起居し、食事のときのみ自宅に帰っていたようだ。6日の夜は、「画室で独り読書に耽つて、新しく着いた仏蘭西の雑誌を繕きながら、面識ある

芸術家等の多くが銃を執つて戦地に向つた記事を読んで、種々の空想から空想へと辿りつゝ、限らない愁ひの中に寝つきました」という。第一次大戦の影が藤島にも切迫していた。7日は、「午後は余り気に向かなかつたけれど製作に取りかかりました。目下婦人の像を二面と外に静物やら何やら五つ六つやりかけて居るので、あれや此れやと想に任せて抹りました。その間に頭が疲れ、ばソファに横はつて書物を読んだり珈琲を呑んだり、玩具をいぢくつたりして休みます」。美術学校に出勤することも少なく画室に閉じこもりながら、絵画制作の合間には、画想を練る脳を休息させるかのように書物を手にしていた。読書の対象は、フランスから取り寄せた美術雑誌のほか、仏教書があったはずである。

その藤島の仏教書の読み解き方は、正統な修行者のそれではなく、体系的でもなく、自由奔放で恣意的な楽しみ方、味わい方だった。近年、欧米で呼ばれるところの「ナイトスタンド・ブディスト a nightstand Buddhist」の典型だったといえるだろう。ナイトスタンド・ブディストとは、自らの関心や模索、宗教的希求から仏教にたどり着いたが、特定の宗派・団体に所属することなく、就寝前に机やベッドで仏教書を繕いたり、瞑想に耽るなどして仏教に親しむ人々をいう。藤島が特に好んだのは禅籍だったが、なによりもその、象徴的、暗示的な言語表現に惹かれたのに相違ない。そこから様々な想像、あるいは創造を広げることを楽しんだと思われる。

以下、藤島の作品と著述、周辺人物の証言を絡めながら、この画家と仏教思想が織り上げる様相を探ってみたいと思う。



fig.1
アトリエの藤島武二、1914年頃

2. 小堀四郎の思い出

晩年の藤島に最も信頼され、深く交わった画家の一人に小堀四郎（1902-1998）がいる。小堀は川端画学校、ついで東京美術学校で藤島に学んだ。1922年西洋画科に入学した同期に、中西利雄（1900-1948）、高野三三男（1900-1979）、牛島憲之（1900-1997）、荻須高德（1901-1986）、岡田謙三（1902-1982）、山口長男（1902-1983）、猪熊弦一郎（1902-1993）、小磯良平（1903-1988）らがいる。黄金世代ともいべき彼らは卒業後にグループ「上社会」を結成し、所属する美術団体とは異なる親密な作品発表の場としてこれを大切にしていた。無所属の小堀は、1994年まで続いた上社会を活動の舞台とする。大名茶人・小堀遠州（1579-1647）の伯父の血を引き、藤島の媒酌により森鷗外（1862-1922）の次女・杏奴（1909-1998）を妻とした小堀は、師の教えを忠実に守り、生涯を通じて質実な制作を淡々と貫いた。藤島が亡くなった後、小堀は雄弁にその思い出を語り続け、藤島を知ろうとする我々に貴重な情報を提供してくれる。その小堀が、1987年に記した文章に以下のようなものがある。

私が大正10年上京、安田稔先生の紹介状を持って本郷曙町の藤島先生宅をお訪ねした時の事である。[……] 質素な木戸を開け玄関迄数米、左側は庭で玄関の戸を開けると一寸した土間に板張りがあり二畳程の部屋になっていて、そこが令息の勉強部屋であり、左側の襖を開けると八畳位の部屋で、床の間には仏画が掛けてあり、先生は日本画を描いておられたのは忘れ得ぬ驚きであった。

「先生は日本画を!!」との私の問いに「油絵は売れないからナ」と言われ、御生活は実に質素であったが、お宅から6、70米位離れた所に大きなアトリエがあり、実に仕事本位の御生活であった。[……] その頃アトリエの裏は空地であったが、大正12年の大震災後にこの空地に新しいお住いが建築され、アトリエの右側の露地に門が出来、露地奥が玄関に変わり扉の開閉に音楽的なチャイムが鳴る。一坪余の空間の壁にはイタリア時代のスケッチ板とイタリア土産、ルネッサンス初期の龕（3枚続き）がかけられていた。玄関に上り右側の扉から洋式八畳程の応接間になり右奥にマントルピースがあり、上に時を告げる置時計があった。その音が低音で深い魅力的な雰囲気をかもし出していた。左側の壁面には「黒衣の婦人像」「チョチャラ」「少女像」等

があり、12号大位の「アマゾース」の習作などもかけられ、入口の扉の上の空間にかけてあった12号大位の静物が不思議にいつ迄も私の脳裡に焼きついている。花瓶にさされたグラジオラスの花と真珠貝が置かれ真珠が貝の中に数個描かれ先生の作としては稀らしい作品であったからである。

家の方が出入される左側奥の扉を開けると直ぐ二階に上る階段がある。上って右折すると右側が部屋となり廊下の突当りの壁に先生の描かれた油画の仏座像が掛けてあった。小部屋から這入ると十二畳位の大きな居間兼応接間になり、日本画を描いたり、くつろがれる部屋であった。[……]

晩年玄関の上の小さなアトリエをお造りになり、昔からの大きなアトリエは表玄関を閉ざし裏口から出入りする様にし、鍵がかけられた。[……] 大きなアトリエの机の上にイタリア時代のスケッチ板が数枚埃をかぶって積み重ねられてあった。それ程先生は作品を大切にし手離されなかった。思い出は尽きない。[……]

先生が私を導いて下さった「芸術は人なり、人間が出来なければ、よい芸術は生まれない」又「捨てる!! 華嚴経を読み、碧巖録を読み」の二つの教えを私は忘れることが出来ない⁶⁾。

この一文のなかに、重要な情報が凝縮されている。60年以上の時間が経っているにも関わらず色鮮やかな小堀の記憶には驚くほかない。小堀にとって藤島の存在がいかに大きかったかを示しているのだろう。また、画家を志し藤島の自宅に通った経験をもつ妻・杏奴と思い出を共有し反芻したことが、記憶を色褪せるのを防いだとも考えられる。杏奴は、東京美術学校教授・長原孝太郎（1864-1930）の個人指導を受けていたが、1930年に長原が亡くなったのち、母・志げ（1880-1936）の意向により弟・類（1911-1991）とともに翌年から、父・鷗外による翻訳書の装幀を手がけている藤島に師事することになる。日曜日ごとに藤島のアトリエを訪ねていた。フランスで洋画を学んで帰国した杏奴を、教え子の小堀四郎と引き合わせたのも藤島である。

藤島のアトリエと自宅があった本郷区駒込曙町について触れておきたい。古河藩主・土井大炊頭利勝の下屋敷周辺で鶏の鳴き声があるので探したところ地中から金の鶏が出てきたという言い伝えから、江戸期には鶏声ヶ窪と呼ばれていた。明治に入り新しい町名をつける際、鶏が暁を告げることに因んで曙町と命名される。現在の文京区本

駒込1丁目と2丁目にまたがる一帯である。1869年、古河藩八万石土井家の広大な下屋敷が分譲され、福山藩阿部家があった本郷西片町と同じように、次第に高級官僚や東京帝国大学関係者が住むようになった。のどかな郊外から閑静な住宅地へと変貌していく。1894年から、平塚らいてう（1886-1971）の父、会計検査院次長・平塚定二郎が曙町に居を定めた。1896年には、東京帝国大学の解剖学と人類学教授で医科大学長を務めた小金井良精（1859-1944）が転居してくる。小金井は森鷗外の妹で文学者の喜美子（1871-1956）を娶り、その次女せいは星製菓と星薬科大学の創始者・星一（1873-1957）と結婚、せいと一の長男でSF作家の星新一（1926-1997、本名は親一）は従って小金井の孫にあたる。新一は祖父母、両親とともに曙町の家で育った。駒込千駄木町の観潮楼（現・文京区立森鷗外記念館）に住む鷗外の散策コースの一つが曙町で、ときには妹の家に立ち寄ることもあったらしい。小金井家の一軒おいた隣には、東京帝国大学の化学教授で日本学術振興会初代理事長を務めた桜井錠二（1858-1939）が住んだ。その向かいの11番地には同じく帝大の西洋史教授でフランス近代史研究に功績を残した箕作元八（1862-1919）の家があった。藤島と同じ13番地には1918年から、帝大の物理学教授で夏目漱石（1867-1916）に師事した随筆家・俳人でもある寺田寅彦（1878-1935）が住み、その隣は帝大数学教授で国際的評価から第1回フィールズ賞選考委員を務めた高木貞治（1875-1960）の家だった。20世紀前半の各分野を代表する錚々たる英知が曙町に集まっていたことになる。

また、1908年9月1日から12月29日まで、『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』に連載された夏目漱石の小説『三四郎』にも曙町が登場する。ヒロイン里見美禰子をモデルにして「森の女」を描く洋画家・原口のアトリエが曙町にある。美禰子に会うためにそのアトリエを訪ねた主人公・小川三四郎は帰路、曙町から白山坂上まで並んで歩きながら美禰子に決定的な告白をする。小説中で漱石はこんなふうに曙町を描写している。

曙町へ曲ると大きな松がある。この松を目標に来いと教わった。松の下へ来ると、家が違っている。向うを見るとまた松がある。その先にも松がある。松が沢山ある。三四郎は好い所だと思った、多くの松を通り越して左に折れると、生垣に綺麗な門がある。果して原口という標札が出ていた⁷⁾。

松樹が多かったのは阿部家下屋敷の名残らしい。新関公子は、風貌の描写などから原口のモデルを黒田清輝と推定している。黒田の自宅・アトリエは麹町区平河町にあった。原口のアトリエ所在地として曙町を選んだのは、三四郎の下宿が本郷追分町にある設定からだろうが、あるいは、曙町に藤島がいたことも影響したのかも知れない。因みに、三四郎たちが「丹青会」の「深見画伯」の遺作展を見に行きヴェネツィアを描いた水彩画を鑑賞するが、これは前年の1907年12月16日に亡くなった浅井忠（1856-1907）の遺作展へのオマージュである。また、青木繁（1882-1911）も、1903年秋から翌年9月まで曙町に住んでいる。ちょうど東京美術学校を卒業する最後の一年間で、1904年3月3日の節句を青木が友人たちと祝ったとき、藤島と長原がやってきたことを居合わせた正宗得三郎（1883-1962）が書き残している。

藤島は少なくとも1902年10月までは本郷西片町10番地に住んでいた。1904年4月に自邸で開設した藤島洋画研究所（翌年、白馬会駒込研究所に改称）の所在地が曙町13番地となっているので、転居したのはこの1年半の間ということになる。ヨーロッパから帰国した1910年の9月、藤島は自宅から60メートル離れた場所に、自宅よりも大きなアトリエを新築する。1923年の関東大震災後、アトリエ隣の空き地に自宅を建てて転居。1943年3月19日午前10時10分に脳溢血と狭心症を併発して亡くなったのもこの家だった。

この藤島邸に最も足繁く通ったのが小堀である。信頼された小堀は、藤島が晩年に閉め切っただれも立ち入れなかったアトリエの鍵を預かり、主に代わって整理することもたびたびあったという。今は石橋財団ブリヂストン美術館が所蔵する《黒扇》を、アトリエ奥の物見台へ上がる階段の裏から「発見」して藤島を喜ばせたのも小堀である。藤島が生活し、創作する空間を隅々まで最も熟知した人物といってよいだろう。1987年に小堀が書き残した回想は、そうした記憶が凝縮されたものといってよい。本稿に即した要点をあげると次のようになる。第一に、藤島が日本画を描いていたことである。半ば生活のため、というような説明を藤島はしているのだが、むしろ肯定的に、かつて学んだ日本画の運筆を忘れないためだろうと見ておきたい。第二に、「仏画」を自邸内に飾っていたこと。1階に日本画の仏画を、2階に油彩画の仏画を飾っていたようだ。どちらも藤島による作品だったに違いない。第三に、イタリアで描いた作品を中心にして、自作の小品が数多く邸内に飾られていたことである。《チョチャラ》など現在

知られる作品も含まれるが、多くはよく分からない。それらがどのようにして藤島に選択され、どのような意味を持って飾られていたか興味がそそられる。第四に、具体的な書名をあげて仏典を読むよう弟子たちに勧めていたことである。小堀には『華嚴経』と『碧巖録』を推奨していた。

以下、この小堀の回想を道標にして藤島の内実に迫っていきたい。

3. 藤島武二の日本画

1921年6月に初めて藤島邸を訪れた小堀は、まず、洋画家・藤島が日本画を描いていることに驚いた。藤島の母方である蓑田家は江戸期に狩野派の画家を輩出している。その一人、蓑田常信（1665-1732）は、奥絵師木挽町狩野家の狩野常信（1636-1713）に学び、島津家21代吉貴に召し抱えられた。長政伝兵衛を名乗る。常信の長男で木挽町家をついだ周信（1660-1728）の弟子に蓑田周賀がいて、同じく伝兵衛を名乗ったことから、谷口雄三は常信の子だと推測している⁸⁾。藤島も次のように語っていた。

私が少年の頃、私の親戚には狩野派の画家がいた。私の兄も狩野派に学んだ。私も見よう見真似で、そういう絵を描いていた。その後になって四条派の画家について絵を学んだが、最初の狩野派の影響は生涯を通じてなかなか強いものがあるように思う⁹⁾。

晩年の風景画に見る力感溢れた筆運びは、四条派や円山派よりもむしろ、狩野永徳（1543-1590）や山楽（1559-1635）など桃山期の狩野派を思い起こさせる。気宇壮大な筆触の淵源は、鹿児島で感得した日本美術の精髓に求められるのかも知れない。ではなぜ藤島は生地で、四条派の平山東岳（1834-1899）に師事することを選んだのだろうか。本人は何も語っていない。谷口雄三は、「写生の徹底と応用の自在さがある四条派」のほうに狩野派よりも社会的需要があり、また薩英戦争や戊辰戦争において最前線で活躍した薩摩藩士でもある東岳が、旧藩士同士である藤島家や蓑田家と近かった可能性を指摘している¹⁰⁾。なによりも東岳が当時の鹿児島で最も評価の高い画家だったのだろう。1884年には上京して1年を過ごし、いったん帰郷後、翌年に再上京して藤島は円山派の川端玉章に師事することにした。玉章から、玉堂という雅号を与えられる。2017年に鹿児島市立美術館ほかで開催された「生誕150年記念 藤島武二展」は、三重県鈴鹿市にある浄土真宗、光磯山専照寺が所蔵する、「玉堂」の落款がある仏画を紹介した（fig.2）。谷口は、石橋財団ブリヂストン美術館が所蔵する《画稿集》のなかにある騎獅文殊菩薩像（fig.3）との図様の一致から、この仏画を《文殊菩薩像》と比定した。《画稿集》の騎獅文殊菩薩像は、伝統的な儀軌に則ったいずれかの図像を写したもののだろう。専照寺本《文殊菩薩像》はそのバリエーションと考えられる。藤島は1893年7月から1896年8月まで、津にある三重県尋常中



fig.2
藤島武二《文殊菩薩像》制作年不詳、紙本墨画、光磯山専照寺



fig.3
藤島武二《画稿集（第29回）》制作年不詳、墨、鉛筆・紙、石橋財団ブリヂストン美術館

学校の助教諭を務めた。その間に専照寺の加藤行海について仏教を学び、東京美術学校に異動してからも永く交流を続けたことが、専照寺に残された藤島の書簡群から判明している。この《文殊菩薩像》は津時代の作例か、東京で制作されて送られたものかはっきりしないが、「玉堂」を用いたものとして貴重な作品である。

洋画に転じた後も、藤島はしばしば日本画を描き、落款には本名「武二」を用いることもあったが、ときに雅号を用いている。その雅号の変遷について、藤島は1924年に次のように記している。

私は最初郷里鹿兒島で四条派の大家平山東岳についてゑを学びました。明治十九年に十八歳で上京し洋画を修めようとしたが、なにしろその頃は日本画全盛の時代で先輩友人の勧めもあり、私も遂ひその気になって当時深川岩崎別邸内に居た川端玉章画伯の門に入り四五年間専心日本画を研究しました。私の最初の雅号玉堂はその際玉章先生がつけて呉れたもの[……]

明治二十五年頃からは洋画に志し曾山幸彦、松岡寿、山本芳翠氏等について学び二十九年から東京美術学校に教鞭をとることになりました。当時私の態度が権柄づくで丸で校長格だといふ意味だとかで卒業期にある和田英作君を始めとして皆んなが私を校長と宛名をつけました。私も忌々しいのでそんなら此方でも名乗つてやれと、森鷗外氏に依嘱し、校長と語呂の通ふ熟字を探して貰いましたが鷗外氏は光長、公長のいづれかがよからうとこの二つを選びました。私はいつそのこと斯うなつたら意味の上からもモジツてやれと公長を基とし公張と云ふ字を考へ出しその当時日本画を描く場合には必ずこの雅号を使用してふんどんなものだと意地張つていました。今から考へると当時のムキになつた心持が可笑しくてなりません。

最近日本画をゑがくときに含兎といふ雅号を新たに用ゐて居ます。これは碧巖録の般若の体の中の本則にある蚌含明月並びに頌にある蚌含玄兎から取つたものです。明月の光が貝の中に映じてそれが凝つて真珠となつたものだと云ふ意味のこの美しい想へが私には非常に気に入りました。今後私は油画を描く傍ら日本画をも描いて行かうと思つて居りますが、多くはこの含兎を採るやうと思つて居ります¹¹⁾。

鷗外と藤島がたわいもない語呂合わせに、二人で大真面目に取り組んでいるのが微笑ましい。光長も公長そして公張も、取り立てて優れた雅号とも

思えない。文面から、藤島が「公張」を用い始めたのは東京美術学校助教授になって間もない頃と推定され、先の専照寺本《文殊菩薩像》は少なくとも1896年頃より前のものとみなすことができる。

文中に登場する三つ目の雅号「含兎」は、臨済宗が宗門第一の書と位置づける公案集『碧巖録』から、藤島自身が採つたものだった。東京美術学校の教え子、内田巖(1900-1953)は、1934年に以下のように解説している。

先日先生から雅号『含兎』の由来を伺つた。いつか南画院の展覧会に先生は二枚の水墨画『蝶』と『竹』とを出品された。強いタッチは筆力剛健の文字通りに会場を威圧して『藤島含兎とは如何なる人か』と観客者の膽を奪つた。『含兎』の号は十年ばかり前に先生自ら碧巖録と盤山道積禪師の心月の偈中の一節から選ばれた。

これを先生に教えて頂いた通りに載せて見やう。

碧巖録第九十則

挙僧問智門如何是般若体。門云蚌含明月。僧云。如何是般若用。門云。兎子懷胎。

頌 一片虚凝絶謂情 人天從此見空生
蚌含玄兎深々意 曾興禪家作戰爭

盤山道積禪師 心月ノ偈

心月孤絶 先含万象 光非照境 境亦非存
光境俱亡 復是何物

これに就いて先生は実に熱心に丁寧に説明して下さつた。そして『余りむづかしい事を書かん方がいゝよ』と最後に笑つて諭された。私にはそれが妙にピンと来た。これを先生から教えられたやうに堂々得々と書いてやらうと思つてゐた矢先だつたのですつかり恐縮してしまつた。先生はそんな風に僕等に時々忠告される。その事は実に嬉しい事で私の如きは最も頻繁である。『含兎』とは『含光』の意である。光は内に含むものであつて濫に外部に発散するものではない。私に対しての『余りむづかしい事を書かん方がいゝよ』との御忠告も『含兎』の意味と同じだ¹²⁾。

「光は内に含むものであつて濫に外部に発散するものではない」という教訓的な意味合い以上に、貝のなかで月光が凝固して真珠に変化するという喩えに藤島は強く惹かれている。藤島が「この美

しい想へ」というように、極めて耽美的な表現だ
 ということができる。蝶を打ち落とす女性像だっ
 たという《無惨》(1891年、所在不明)、1904年の
 無数の蝶が飛び交うなか花に口を寄せる女性の横
 顔像《蝶》(1904年、個人蔵)、ソファの背に物憂
 げに顔を埋める女性像《うつつ》(1913年、東京国
 立近代美術館蔵)、カーネーションと鼻煙壺を前
 に佇む中国服女性像《匂い》(1915年、東京国立近
 代美術館蔵)と、藤島の耽美主義の系譜は連綿と
 続く。その途切れることのない流れを象徴する雅
 号だといえる。

ここで見逃せないのが、小堀が藤島邸応接間で
 目にし、「不思議にいつ迄も私の脳裡に焼きつい
 ている」と語る真珠を描き込んだ静物画である。
 これは、藤島没後すぐに特集号として刊行された
 雑誌『画論』21号(1943年5月5日)に掲載された
 静物画に間違いのない(fig.4)。図版のキャプショ
 ンには「真珠 油絵8号 昭和5年作」とある。こ
 の作品はどの画集にも掲載されず、また展覧会に
 も出品されたことがない。おそらく現存しないと
 思われる。作品名や制作年、大きさはこのキャプ
 ションを信じるしかないが、没後すぐに掲載され
 たことを考慮すれば、信頼すべきデータだろう。
 1930(昭和5)年という制作年には注意を払わな
 ければならない。縦長の画面には、手前に真珠貝
 2枚とそのなかに真珠が約10個、左には花瓶に生
 けたグラジオラス、右に女性の面のようなもの
 が宙に浮くように描かれている。応接間の入口の上
 に、だれもがくぐり抜け仰ぎ見るような特権的な
 位置に飾られていた静物画の意義は、強調し過ぎ
 ることはない。「含兎」を絵画化したものとも見
 なせるからだ。藤島が花や女性を描いたものはも

ちろん多数あるが、真珠を描き込んだものは他に
 類例がない。小堀杏奴もこの静物画について次の
 ように記している。

応接間は此処より明るく、一面に絨氈を敷き
 つめてあつて、はひつて右手奥にくすんだ色の
 赤煉瓦で築いた大きな暖炉があり、その上に黄
 金色に輝く立派な置時計が据ゑられ、オルゴ
 オルの優しく、快いリズムが流れた。扉の真上に、
 これも夫が書いてゐるが、大体十五号くらゐの
 静物画が飾られてゐた。血のやうに紅い大ぶりの
 グラジオラスが先生らしい柔く、しかも大胆
 なタッチで壺に投げ込まれ、真珠色に輝く阿古
 屋貝に、私には真珠の首飾りと思へるものが盛
 られてゐる。その背景の右上方に若い女の顔ら
 しい埃及の面が描かれてゐるのが、何か謎めい
 た不吉とも言へる雰囲気をもて私の心を惹きつ
 けた¹³⁾。

右側の女性の顔を、杏奴はエジプトの面だとし、
 「何か謎めいた不吉とも言へる雰囲気」と評して
 いる。不鮮明なモノクロ図版からは断定しにくい
 が、山花京子によると、ローマ属領時代のエジ
 プトから出土するプラスター製のミイラマスクの可
 能性があるという。広く古代オリエント美術、エ
 ジプト美術にも関心を持っていた藤島は、前述
 の《画稿集》に、ミイラマスクを写したと見ら
 れるスケッチを10葉ほど残している(fig.5)。ま
 た、レプリカと思われるがミイラマスクを画室
 にもっていたらしく、それを左手に持たせて立つ
 油彩の裸婦像も2点が知られている。しかし、《真
 珠》の図像の意味、なぜ真珠とグラジオラスとミ



fig.4
 藤島武二《真珠》1930年、所在不明

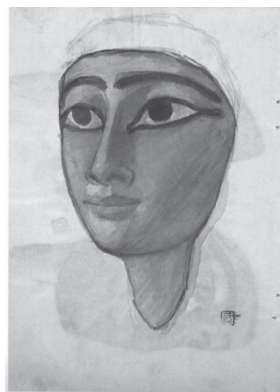


fig.5
 藤島武二《画稿集(第543図)》制
 作年不詳、鉛筆、水彩・紙、石
 橋財団ブリヂストン美術館

イラマスクが組み合わされているのかを説明することは、現時点では難しい。含兔の由来を知るからこそその壁がある。美の象徴としての女性と花と真珠を三位一体のように組み合わせたと読めるし、手前に水平に置いた真珠と真珠貝のみでは収まりが悪いので、縦画面に合わせてグラジオラスを加え、空いた余白にたまたま手近にあったミラマスクのレプリカをはめ込んだ、と見えなくもない。図版からはサインの有無がよく分からないが、展覧会に出品する意図もなく、手放すつもりもなく、いわば自分のためだけに描いた作品だとすれば、サインは不要だろう。真珠そのものが雅号「含兔」の代わりでもある。ここではとりあえず、この作品は藤島が新たに手がけ始めた仏画の一種であるという解釈を提示しておきたい。含兔を使い始めたのが1924年だとすると、この《真珠》はその6年後ということになる。その6年の間、藤島の中核的なモチーフは横顔の中国服女性像だった。1929年の《淡路島遠望》(石橋財団ブリヂストン美術館蔵)をきっかけに藤島は新たに風景画家としての歩みを開始する。その転換期周辺で描かれたこの静物画は、藤島の仏教美学を新しい段階に進めた里程標と見なすこともできるだろう。

藤島が油彩画で取り上げた題材分類は数の上では、第一に風景画、次いで人物画であり、静物画は少ない。初期から最晩年まで静物画は一貫して少なかったといえる。ところが1932年1月に発表された「私の絵」は次のように書き始められている。

私は本来無一物である。現在は主として風景を描いたり、人物を描いたりしているが、材料にこだわりなく静物なども描きたいと思っている。静物を描くために私はいろんな壺や花瓶の蒐集をしている。今少し暇を得たら自ら楽しむ境地になって、静物をやってみたいと思う。静物はもちろん、画事は一切そうでなければならぬ——何の目的も計画もなく、無邪気に純粹な気持ちで描くべきであろう。[……] 静物は名の示す如く最も静かな、雑念なき境地で描かれるべきものである。真実の、幼児のような心持を——画事のすべてはそうであるが、殊に静物ではその心境を第一義にする¹⁴⁾。

「本来無一物」は、六祖慧能(638-713)による詩偈の一節で、古来、人口に膾炙した禅語である。中国禅の始祖・菩提達磨(?-528)から五世にあたる弘忍(602-675)がその法嗣を選ぶとき、文字を読むことも書くこともできなかった慧能が、人の助けを借りて師に提示したものとされている。

慧能の説法、語録、伝記をまとめた『六祖壇経』には異本が多いが、最も古く8世紀終わり頃に成立したと考えられている敦煌本『六祖壇経』にはこの詩句はなく、952年の『祖堂集』に初めてあらわれる。以降、「本来無一物」は諸本の『六祖壇経』に踏襲されていき、禅の本質に触れた詩句の代表として、禅宗教団の内外によって繰り返し引用、言及されてきた。元来、悟境を師に示すための偈であり、唐代の口語表現も混じり、前後の文脈との繋がりも単純なものではなく、またそもそも慧能が本当に記したのかもはっきりしないこの語句の解釈は多様である。藤島は、この「私の絵」で繰り返し「一切無」「一切空」とほぼ同義と理解しているようだ。

冒頭、「私は本来無一物である」と述べておいてから、藤島は静物画に言及する。「静物は名の示す如く最も静かな、雑念なき境地で描くべきである」といっている。静物画に込められる精神性を主張し、これからは「静物をやってみたい」という。おそらく仏画としての静物画に取り組もうとしていたのではないか。だが、結果的に静物画は少なく、この時期以降一気に増えてくるのは風景画である。いわば風景画を仏画として制作するようになったのではないか、という仮説を立ててみたい。

その前に、藤島が伝統的な仏教絵画とどのように向き合っていたのかを概観しておこう。

4. 藤島武二と仏教絵画

まず藤島が仏教と縁を結ぶきっかけを整理しておく。小堀四郎は「或時禅の話から『僕の家は禅宗に関係があったのだよ。越前の永平寺別院が鹿児島に出来た時、寺武士として此の地に移ったのだそうだよ』と言われた事がある¹⁵⁾と証言している。藤島家の出自がそもそも曹洞宗と深く関わっていたらしい。鹿児島市池之上町の藤島の生家から徒歩3分の距離に、曹洞宗の古刹、玉龍山福昌寺があった。1394年に永平寺の石屋真梁を開山として島津元久が建立した。島津宗家の菩提寺となり、藤島の母方の祖父、蓑田伝兵衛の墓もある。この南九州最大の寺院には往時、1,500人の僧侶がいたといわれる。イエズス会のフランシスコ・ザビエル(1506-1552)が1594年鹿児島に滞在中、島津貴久の命でこの福昌寺を宿所とし、住持の忍室文勝と宗教上の問答を重ねて親しく交流したとも伝えられる。ザビエルは忍室を高く評価していたという。明治維新直後の徹底的な廃仏毀釈によって、藤島が2歳だった1869(明治2)年に廃

寺となり壮大な伽藍と寺宝は失われたが、寺院跡や墓所だけは残り、藤島の幼時も禪の空気が色濃い一帯だった。隈元謙次郎は「このころ〔鹿児島中学校在学中〕、禅僧義堂に老荘の講義を聴いた」¹⁶⁾と記している。義堂という禅僧からは、老荘思想だけでなく禅についても教えを受けたことだろう。津時代には、前述のように浄土真宗の僧、加藤行海と親密な交流を重ねた。東京では大内青巒と度々会っているほか、名前と時期は分からないが、他の禅僧にも接触した形跡がある。藤島は弟子たちには、それぞれに合うと考える典籍を教示したらしく、小磯良平には『老子』を、内田巖には『十牛図』を与えたという¹⁷⁾。

いわゆる仏教美術にも、もちろん藤島は関心を払っている。石橋財団ブリヂストン美術館が所蔵する600ページのスケッチ帖《画稿集》は、古今東西の実作品や印刷物から藤島が写しとったイメージ・ストックである。そのなかにある主な仏教彫刻には、《法隆寺救世観音像》、《浄瑠璃寺吉祥天像》、《東大寺三月堂梵天像》がある。また主な仏教絵画には、《法隆寺金堂壁画》、《玉虫厨子扉絵》、《現在過去因果経》(上品蓮台寺・醍醐寺・東京藝術大学蔵)、《東大寺戒壇院扉絵》、《薬師寺吉祥天像》、《樹下説法図》(大英博物館蔵)、《阿弥陀浄土変》(ベルリン国立博物館蔵)、《菩薩群像》(ベルリン国立博物館蔵)、《水月観音菩薩像》(フリーア美術館蔵)がある。

さて、小堀が藤島邸で見た「仏画」のうち1階床の間にあったのは間違いなく藤島が描いた日本画だろう。専照寺本《文殊菩薩像》(fig.2)のような水墨画だった可能性が高い。手慣れた水墨による仏画を、藤島はよくしたらしい。

近年、今橋映子が興味深い新出作品を紹介した¹⁸⁾。1926年8月27日、神奈川県三浦市三崎にある曹洞宗永平寺派の古刹、海光山本瑞寺において「岩村透没後十年忌」が執り行われた。岩村透(1870-1917)は、1899年から1914年まで東京美術学校で西洋美術史を教え、雑誌『美術新報』などを発刊した人物である。岩村の墓がある本瑞寺での「十年忌」を機に、故人を偲ぶ国民美術協会の美術家たちが追悼作品を同寺に納入した。岩村とともに『美術新報』の編集に携わった坂井犀水(1871-1940)がこの作品群を「岩村文庫」と名付ける。そのなかに水墨画による藤島の《観音図》(1926年)がある。今橋は、「初めてこの作品を前にした時、あたりの気を払う凜とした面持ちに、思わず引き寄せられたことを思い出す。この作品が尊いのは、その款記にあるように、わざわざ岩村追善のために十年忌の直前に描かれたことにあるだろう」と

いう。縦137.7センチという大幅である。画面右の懸崖の中ほどからテーブル状に張り出した岩に結跏趺坐する観音菩薩を描いたもので、右上の款記には「為岩村透君追善 丙寅夏日 武二写」とあり、「含兔」の朱文方印が押されているという。筆者は実見していないが写真図版で見ると、伝統的な白衣観音の図様を踏まえながらも、水墨の瑞々しさと自在な筆遣いの味わいを示す充実した出来栄である。年記があり、藤島の水墨画の基準作としても貴重な作例である。今橋は、「岩村のためだけに描かれたこの画を、後世の私たちが観るべきは、洋画家藤島が墨画に見せる力量でもなければ、白衣観音の出来不出来でもない。——亡き岩村への、いまや明鏡のごとく平らかな追善の志そのものである」とも記している。大正から昭和に替わる1926年、藤島は2月の光風会第13回展に《扇を持てる女》を、5月の第1回聖徳太子奉讃美術展覧会に《芳蕙》を、6月の燕巣会第1回洋画展に《牡丹》2点を、9月の日本南画院第5回展に日本画《芭蕉》《竹》を出品した。本瑞寺本《観音図》は、含兔の落款をもつ南画院展出品作とほぼ同時期に制作されたものだろう。この年の、油彩と水墨の間を自在に往き来する藤島の旺盛な制作振りが窺える。

一方、小堀が藤島邸2階で見た「油画の仏座像」はどんなものだったのだろうか。藤島が亡くなって8カ月後の1943年11月10日に刊行された『藤島武二画集』は、カラー図版41点、モノクロ図版83点を掲載する大型豪華画集である。発行は藤島武二画集刊行会、監修が内務大臣を更迭され貴族院議員に勅撰されたばかりの湯澤三千男(1888-1963)、編纂は岩佐新(1894-1973)と長谷川仁(1897-1976)、編纂委員には二人を含む計15人が名を連ねた。だがその編集実務は、9年前、1934年刊行の『藤島武二画集』(東邦美術学院)も担当した岩佐が、ほぼ一人で担ったと見て間違いないだろう。岩佐によると、「大画集の刊行も進行してゐて、[藤島が]これの完成を見なかつたことは残念であるが、これと併し内容に就いては先生とよく御相談をしてみたので、総べて御承知」¹⁹⁾だったという。画集の構成や作品選択に生前の藤島が関わっていた。そのカラー図版の一つに《観音菩薩像》がある(fig.6)。この作品は、同年11月23日から12月2日まで、藤島武二画集刊行会が主催して東京都美術館で開いた「藤島武二遺作展」に、《仏画》という作品名で出品されたが、その後、杳として行方が知れない。画集でのキャプションは「仏画 十五号 昭和五年」とある。画面左には「宋壁画観音菩薩像 含兔武二謹模」と書き込まれ



fig.6
藤島武二《観音菩薩像》1930年、油彩・カンヴァス、所在不明

ている。中国宋時代の石窟寺院壁画を、おそらく印刷物から模写したものだだろう。十五号(65.2×53.0cm)という大きさを踏まえれば、画集に掲載されたことも合わせて、この作品が小堀の見た油彩仏画である可能性が高い。留意したいのは、前述の《真珠》(fig.4)と同じ1930年という制作時期である。藤島が編集に関与しているから、記載は正しいはずだ。藤島はこの年の夏、後述するように三重県鳥羽地方に作品制作のために2カ月滞在した。その前後に中国絵画の観音菩薩座像を油彩で模写し、一方で「含兎」を絵画化した油彩作品《真珠》を制作している。伝統的な仏教図像に関心を払いつつ、新たな藤島自身がつくる仏画形式が平行して立ち現れてきたというべきだろう。1932年1月に発表された「私の絵」には次のような一節がある。

私も以前ふるくから仏教の真理を描いて見ようと念願を起したことはないでもなかったが、そうした意図で始めた絵画は必ずしもよい芸術ではないと知って、近年その計画を棄てた。何物を描くにしても、内面的にそれを現わせばよいのであって、仏教の真理の外形をとらえて最高の芸術が生まれる訳ではない。といっても未だに仏教の真理に徹して製作した経験がない。

甚だ赧顔の至りであるが、ただ何の製作時にもその気持を離れたことだけはなかった。私の画境を語るならば、制作時、純真な心持——一切無の心境になって筆をとりたいのが私の第一義的な念願である。私は以前からその心境を離れなかったが、未だその境涯に進み得ないのを常に嘆息している²⁰⁾。

「仏教の真理を描いて見よう」という「計画を捨てた」というのは、1930年前後のことと思われる。それはおそらく如来・菩薩の尊像や仏教説話を「外形」的に描きあわす絵画から、どのような画題であっても「一切無の心境で筆をとる」作品がそのまま仏教絵画となるような制作に切り替えたことを意味する。

1931年の藤島は、宮中花蔭亭のための油彩パネル《紀州潮岬》を制作活動の軸にした。画題の潮岬は昭和天皇の内意によるものという。4月に長野県安茂里村(現・長野市安茂里)を訪れ、杏花が咲く風景を描く。5月6日に東京を発ち、6月3日まで1カ月近くを和歌山潮岬で過ごした。10月の第12回帝展に出品した作品は安茂里での取材を元にした《春》である。《紀州潮岬》は12月に完成して納入された。1932年1月号の雑誌『美術新論』に掲載された「私の絵」は、おそらくこの花蔭亭パネルの最終的な仕上げに平行して書き上げられたものだろう。1929年秋に発表された《淡路島遠望》を契機に藤島は中国服女性像を描くのをやめ、主たる分野を風景画に転じる。その大きな曲がり角に仏教美学を核とした制作理念の転換が行われたと考えてみたい。尊像を描出することをやめ、あるいは描出することにとらわれずに風景画に立ち向かっていった。

同じく「私の絵」に以下のような一節がある。

仏教に対しては私は門外漢だけに明言はできないが、仏教でも、絵画でも根本において、精神的な一致があるものでないかと思われる。「一切の声はこれ仏性」ということもある。たとえば風が枯枝にあたって、ある時は声をなす場合でも、これはやはり仏の声と大きくこともできると思う。一切の雑念を離れた静寂の限りであって、聞きようによっては僧家の説教よりも、真実の仏の声が聞こえるのではないかと思う。

私の部屋の壁間に新羅山人の一幅がある。賛に「孤煙雙鳥下 幽趣迫疎林」と書いてある。人跡未踏の深山の枯枝に、二つの鳥がいる。ぽつと冬枯れの風が吹いている。鳥の羽が風に逆っている。動きはただそれだけであって静寂の

限りである。この絵も見ようによっては深遠な仏教の哲理を聞いているとも見えないことはない²¹⁾。

藤島は新羅山人〔華岳〕(1682-1756)を好み複製画を3幅所持していたらしい。そのうちの山水花鳥画を「深遠な仏教の哲理」を表現した一例と見なしている。ここに藤島は仏画としての風景画を見ている。『涅槃経』の「一切衆生、悉有仏性」から「国土草木悉皆成仏」という言葉を生み出した日本の天台本覚思想は、仏教受容以前から日本人に備わっていた自然観がその根底にある。生命をもつ衆生のみではなく、自然そのものがそのまま仏や仏国土であるという考え方である。藤島は華岳の山水花鳥画に、仏性を表現する画家の営為を見出した。

《真珠》(fig.4)と《観音菩薩像》(fig.6)を描いた1930年以降、藤島は主たる舞台を風景画に設定して、新しい仏画を描き始めたということが出来るのではないだろうか。以下、1932年に制作された作品を具体的にしながら考察を加えてみたい。

5. 1932年の海景画

仏教美学を語った論考「私の絵」で明けた1932年は、すでに述べたように藤島が前年に増して充実した成果を残した一年である。それを代表する3点の海景画を取り上げて、どのように作品のなかに藤島の仏教美学が浸み込んでいったのかを見てみたい。この3点は、絵としての組み立て、対象への近づき方、配色の設計などがまったく異なっている。共通しているのは画面左に一艘の帆船



fig.7
藤島武二《大王岬に打ち寄せる怒濤》1932年、油彩・カンヴァス、三重県立美術館

が描き込まれていることだ。

この年10月の第13回帝展に出品されたのが《大王岬に打ち寄せる怒濤》(三重県立美術館蔵、fig.7)である。この作品ほど、発表時に同時代の美術家たちから高い評価を得た作品も少ないだろう。児島善三郎(1893-1962)は「藤島武二『大王岬に打ちつける激浪』色も形も洗練されて、さすがに帝展の首領の重み充分だ。駭蕩たる大海原を夕暮時の潮の漫步する様、まさに帝展中の白眉である。今までの仕事は幾分外面的であつたが今度の仕事は人の心に触れる。形式もすでに決定的なものだ。帝展として前古未曾有の傑作」²²⁾と記す。伊藤藤(1898-1983)は、「藤島氏のこの海には、たしかにおそろしい放胆な表現がある。その構図法における智慧が決して今だ曾て計画されたことのない計画ではない。にもかゝらず、この自然の描写の中にはなみなならぬ作者の力を感じる。この力は、意欲によつて到り得ると推定し得られないものだ。この表現に何等の作意はあらはれてゐない。それを蔽つた熱情を見る。この力のまゝに私たちは作品の純粹さの中によこびを得る。私はこの作を尊敬します」²³⁾。石井柏亭(1882-1958)は、「斯う云ふやうなものを観たあとでは、矢張藤島武二氏の『大王岬に打ちつける激浪』の見応へあることを感じさせられる。去年の杏花咲く信州の景色の遠景に於ける三角の山のやうに、今年の大王岬の海に於ける白波の固りも、其簡化の方法に聊か人を首肯かせにくいものがある。けれども崖や打ちつける激浪や空のあたりに、心ゆく暢達の筆を味ふことが出来る」²⁴⁾。安井曾太郎(1888-1955)は、「藤島武二氏——『大王岬に打ちつける激浪』すきな絵の一つである。色が美しい。空と海の調子も美しい。絵具の着き方もなかなか注意してある。たゞ前の崖が弱く、岩と草の描き分けも幾分あつてもよいと思ふ。そして前の方の浪の説明がもつとあつてもよい」²⁵⁾。戦前の画家たちによる展覧会評・作品評は概して辛口なのだが、手放しの賛辞ばかりであるにはむしろたじろいでしまう。鑑賞者たちは、1920年代の藤島による女性像の記憶が鮮やかであるからこそ、新鮮な驚きをもってこの海景画に接したのだろう。

題材は2年前の1930年夏、三重県鳥羽地方に約2カ月滞在した際、志摩半島の先端近く、志摩市大王町波切で得たものである。このときの旅行の主たる目的は、昭和天皇の学問所を装飾するために「日の出」のモチーフを得ることだったが、夜明けの短時間に集中して朝日に取り組む以外に、宿に戻って朝食を済ませた午前中、さらに昼食と午睡を終えた午後と、一日に計3つの異なる時間帯

の光景を涉猟していた。この海景は、「日の出」連作の周辺で藤島が獲得した題材の典型である。所蔵する三重県立美術館の田中善明が現地調査を試みたところ、現在は立入禁止区域になっている地点に藤島が画架を立てたと推定することができ、現場と作品を照らし合わせると「両脇に見える崖、岩場など、作為的に位置や形を変更していることがよく分かる」²⁰⁾という。構築的な画面構成と考え抜かれた色彩の配置を示している。後述するように、1932年夏は1カ月を香川県屋島で過ごしたのだが、その秋、藤島は敢えて2年前の題材を帝展発表作としてまとめ上げた。豪胆で圧倒的な筆力といったものが、同業者たちをひれ伏させている。子細に見ると藤島の画面設計は複雑である。V字型の崖がつくり出す近景は、見るものの視線を水平に動かすが、中央に開いた海面は、さらに大洋の先へと視線を送り込むことを促す。一見平板な画面に、前後に動き出す奥行きをもたらしているのが、波浪とともに、左奥の水平線ちかくに浮かぶ一艘の船だろう。ひろしま美術館が所蔵するほぼ同じ大きさの《大王岬に打ち寄せる怒濤》には、さらに手前に一羽の水鳥が描かれている。3点の同構図の作品を同時に制作し、そのなかで納得のいったものを帝展出品作としたと伝えられるが、圧倒的な画力をもつ藤島は、他の画家がそうするように下絵で探って構図を決定してから一点の油彩に取りかかるのではなく、実際に複数の油彩画を描き切ってしまうことで自分の選択肢を広げている。

《東海旭光》(石橋財団ブリヂストン美術館蔵、

fig.8) が初めて発表されたのは、制作から4年後の1936年、第1回新制作派協会展である。同会は帝展改組騒動を機に、東京美術学校の1922年入学組など藤島門下を中心に結成されたグループで、創立会員は猪熊弦一郎、小磯良平、中西利雄、内田巖、佐藤敬(1906-1978)、三田康(1900-1968)、脇田和(1908-2005)、鈴木誠(1897-1969)、伊勢正義(1907-1985)の9人である。彼らが慕った藤島は支援と励ましを惜しまず、最期まで毎年の展覧会に賛助出品を続けた。その第1回展に、《浪(大洗)》(1931年、石橋財団ブリヂストン美術館蔵)など4点とともに、藤島はこの作品を《朝陽》という題名で出品した。赤外線による調査の結果、右下のサインの横に当初は「32」という年記があったことが分かっている。出品の際に、旧作であることを気にしたからか、画家自身が塗り潰したらしい。また同じく赤外線調査によって、いったん下辺から3分の1のあたりに引いた水平線を、現在の下から4分の1の位置に低く描き直しているのが分かった。繊細な試行錯誤が垣間見える。《東海旭光》は1939年にはニューヨーク万国博にも出品されていて、まもなく開戦することになる国へ身構える意識と同時に、作品への高い自己評価が窺える。従来から、瀬戸内海で取材した日の出ではないかといわれているのだが、断定できる材料はない。作者が何も語らず、画面にも取材地に関する手がかりが何もないからだ。

藤島が絵画制作の大切な肝として弟子たちに繰り返し語った言葉は、フランス語の「サンプリシテ(単純化)」だった。画面から不要なものを一



fig.8
藤島武二《東海旭光》1932年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

つずつ外していき、最後まで取り除くことができないものこそが、描くべき要素だと藤島は考えた。そのサンプリシテの極限までたどり着いた一例を、この《東海旭光》に見出すことができる。左に一艘だけ浮かぶ帆船を除いてみると、画面はほとんど抽象絵画といってよいほど簡潔な組み合わせである。下から順に、海面、雲、空、また雲、と4つの色面が上下に積み重ねられているだけだ。5年後に藤島は日の出の集大成として内蒙古ドロンスールにのぼる旭日を描き出すが、右下のラクダの隊列を除けば、極めて単純な色面、砂丘の重なりと空のみによる色面で作品が構成されている。その到達点へと至る道筋をこの海景画で確認することができる。朝日が海面から迫り上りかけているのだが、見るものの注意を輝き出す太陽へ惹きつけようとするよりも、宇宙の営み全体のなかに我々を誘い込もうとするかのようだ。現在、空は緑色を帯びているが、これはニスの黄変が多分に影響していると推測され、当初はもっと青味がかった空だったと考えられる。

最後に取り上げるのが《屋島よりの遠望》(石橋財団ブリヂストン美術館蔵、fig.9)である。1931年に国立公園法が制定され、その公園の候補に確定した景勝地を原則として25号の油彩画に残すことになった。藤島は国立公園協会から依頼されて、1932年夏、瀬戸内海の屋島に取材のために1カ月滞在した。屋島は香川県高松市の北東に位置し、瀬戸内海に向かって真北へ突き出た台地状の小さな半島である。その頂上に近い屋島館に宿泊した

藤島は、夜明けには真東に向かい、隣の古戦場の入り江、壇ノ浦を挟んでそびえ立つ五剣山の稜線から上る朝日を描いた。朝食、昼食、午睡をとって休んだ後、午後には半島西側の志度湾や女木島を描いた。《屋島よりの遠望》はその午後の遅い時間帯に描かれた一点で、不要だと思ふ島影を省いて画面を整理し、次第に夕陽が空と海と女木島の色を変化させていく様子を描き出している。この年12月に藤島は「屋島」という紀行文を発表している。

出品画を描いた時は盛夏で、土地が高いところであつただけに湿気に富み、殊に日の出を描かうとするには霞が多く、眼前に横はつてゐる女木島などは霞の衣に蔽はれて睡んでゐる。霞もはれ、島も眼を覚ました。従つてその一重一重に晴れてゆく霞の間を辛うじて描くだけで、中国の山々はまた幽かな夢心地であつた。其際の空や海の色は美事に美しく、さうした時にあの繪が出来たのである²⁷⁾。

浄土を愛でるような心地で、藤島が海を見下ろしていたのが分かる。「出品画」というのは、10月に日本橋三越で開催された「国立公園洋画展」に出展された作品のことである。現在、小杉放菴記念日光美術館が国立公園協会旧蔵の《屋島よりの展望》を所蔵しているが、10月の出品作というのは実はよく分からない。屋島滞在中、藤島は「スケッチを大小三十四、五枚ほど描いた」と記して



fig.9
藤島武二《屋島よりの遠望》1932年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

いるので、そのなかのいずれかであるのは間違いない。日光美術館作品は、ブリヂストン美術館作品よりもより南のほう、左に視線を振って、高松市街地の展望を画面の左に描き入れている。上記の文章は、むしろ西北の方向に向いたブリヂストン美術館作品の画面に相応しい。この作品は確認できる限り、初出展覧会は1943年11月の東京での遺作展である。印刷物への掲載は、1934年に岩佐新が編集した東邦美術学院の『藤島武二画集』のモノクロ図版が最初である。このときの所蔵者キャプションは、のちに《蝶》と《芳蕙》を所蔵することになるコレクター・大里一太郎だった。大里の審美眼が光るものといえよう。ここでも画面左に一艘の帆船が描かれている。夕暮が近づく空と海は島を巻き込んで渾沌として溶け合い、湿潤な空気が夏の熱気を包み込んでいる。絵具の心地よい伸びがそれらを実現させている。そのなかで帆船の白い帆がくっきりと海面に反射しているのが、我々の意識に食い込んでくる。あたかも志度湾の海面が鏡面であるかのように、その存在を誇示している。山梨俊夫は次のように記している。

なかでも海面に反映を映すたった一艘の小さな帆かけ舟がつくりだす空間は、衝撃的なものだ。舟を核にして、空間自体の存在感とも呼びたい空間の具体的な広がりが出現する。小舟の孤影、風に靡く煙との照応、遠いかすかな島影、それらが画家の場所から見はるかす大きな空間の結節点となり、煙と島影の中間にあって、たったひとつ、くっきりした白色で鮮明な核として作用する小舟の帆が、空間の大きささと広さを一挙に開き、緊張感を湛えつつ、しかも伸びやかな空間の存在感をもたらしめている。風景を描いて、これほどに驚嘆を呼び覚ます空間を表わし切った絵はほかにない。この作品は、日本近代の風景画の頂点を示している²⁸⁾。

目の前の風景と語り合うことから、風景と一体になることへと藤島は狙いを変質させている。風景から湧き起こる声を受け止め、それに応答する視線を送り返すという無限の繰り返しの果てに、交互の距離を無にする地点にたどり着く。鏡面とは自身を映しだす反射板である。海の水や、空の大気、島の植生、工場の煙、帆船などを媒介として画家は風景のなかに潜り込み、同化しながら、そのなかに自分自身を見つけ出そうとしている。亡くなる4年前の雑誌の藤島武二特集号に、藤島は「画室の言葉」という文章を寄せた。その一節に次のようなものがある。

自分の周囲の暗雲を払って、本当の自分を発見するという事は、仏教などでもそれを最も大切なことに見てゐる。仏教で「自性円満」と言つてゐるが、如何に立派な教理を聴いても自己をはつきり認識できなければ何にもならないことを教えるのである。仏教ではまた「這箇」ということをいうが、これは即ち自己のエスプリを把握せよということである。口先で理屈をこねることは易しいが、本当にそれを自覚することは容易ではない。下らぬ空想や妄想に惑つて、自己を忘れて了つては全く何にもならぬ。この実に簡単なことが却つて非常に難しいのであるが、われわれは力めて単純に簡潔に自分自身を生かすことによつて、自己のエスプリをますますしつかりと自分のものにしなければならぬことを痛感するばかりである²⁹⁾。

禪という「見性成佛」、すなわち本当の自分自身とそれに具わる仏性を掴み取って悟りを得ることを、藤島は「自己のエスプリを把握せよ」という言葉に置き換えているかのようだ。臨濟禪で、師から修行のために課せられた問題である公案を通じて、悟りの境地に到達することを「透過」という。《屋島よりの遠望》は、その自己のエスプリを掴み得た「透過」の境地を示しているのではないだろうか。

西洋の絵画技法を駆使しながら、圧倒的とも見える西洋文化に押しつぶされることなく、自己の表現を実現できた藤島の根底には、古来より様々な形で日本人に浸み込んでいる仏教思想があった。4年間のヨーロッパ留学を終えたのち、藤島の画業が、他の多くの画家のように揺らぐことなく展開を続けていった要因は、留学以前にすでに油彩画家として完成していたこと、あるいは留学の目的を事前に装飾画研究だと明確に意識していたことだといわれることが多い。もちろんこれらは否定できない。だが何よりも、日本人として、身体に浸み込んだ仏教美学が確固として藤島のなかに存在していたからではないだろうか。読書と思索、仏教者との直接的な交流を通じて、自分なりの仏教美学を藤島は築いていたのである。

註

- 1) 柳亮、内田巖、岡鹿之助、高田力蔵、川路柳虹「日本油絵はいかにあるべきか（座談会2）」『旬刊 美術新報』29号、1942年7月上旬号。
- 2) 伊原宇三郎「藤島先生を偲ぶ」『新美術』22号、1943年5月3日。
- 3) 有島生馬「藤島先生語抄」『美術』9巻1号、1934年1月（藤島武二『藝術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年2月、p.302、に所収）。
- 4) 小堀四郎「恩師藤島先生」『没後四十周年記念 藤島武二展』（図録）、三重県立美術館、1983年4月。
- 5) 藤島武二「特別記事 最近の日記 忙しい人 閑な人」『生活』3巻7号、1915年7月。
- 6) 小堀四郎「曙町の思い出」『近代洋画の巨匠 藤島武二展 生誕120年記念』（図録）、京都新聞社、1987年。
- 7) 夏目漱石『三四郎』岩波文庫、p.232。
- 8) 谷口雄三「作品解説」『生誕150年記念 藤島武二展』（図録）、東京新聞、2017年7月、p.136。
- 9) 今泉篤男「藤島武二先生のこと」『繪』158号、1977年4月。
- 10) 谷口雄三「藤島武二と鹿児島」『生誕150年記念 藤島武二展』（図録）、東京新聞、2017年7月、pp.133-134。
- 11) 藤島武二「私の雅号」『藝天』1号、1924年4月5日号。
- 12) 内田巖「藤島先生とその芸術」『美術』14巻1号、1934年（内田巖『物射る眼』立命館出版部、1941年、に所収）。
- 13) 小堀杏奴『追憶から追憶へ』求龍堂、1980年5月、p.31。
- 14) 藤島武二「私の絵」『美術新論』1932年2月（藤島武二『藝術のエスプリ』、p.224）。
- 15) 小堀四郎「藤島武二先生回想」『繪』104号、1972年10月。
- 16) 隈元謙次郎『藤島武二』日本経済新聞社、1967年、p.1。
- 17) 内田巖「藤島先生と新制作派」『新美術』22号、1943年5月3日。
- 18) 今橋映子『岩村透没後十年忌（1926年）本瑞寺所蔵追善作品群の意味』、2016年10月（『雑誌研究の理論と方法に関する比較文化・比較芸術的研究—明治大正期日本を中心に』2016年度成果報告書 科学研究費補助金2013-2016年度）。
- 19) 岩佐新「藤島先生葬送雑記」『日本美術』2巻5号、1943年5月1日。
- 20) 前掲註14（藤島武二『藝術のエスプリ』、p.227）。
- 21) 前掲註14（藤島武二『藝術のエスプリ』、pp.226-227）。
- 22) 児島善三郎「帝展洋画 結論は後にして（1）先づ一室より五室まで」『東京日日新聞』10月20日。
- 23) 伊藤廉「帝展評（三）」『国民新聞』10月21日。
- 24) 石井柏亭「帝展の洋画 風景、水彩、動物 矢張り見応へある藤島氏」『時事新報』10月22日。
- 25) 安井曾太郎「帝展の洋画」『美術新論』7巻11号、1932年11月1日。
- 26) 三重県立美術館公式ウェブサイト。
<http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/54460037536.htm>。最終アクセス2019年2月7日。
- 27) 藤島武二「屋島」『美術新論』7巻12号、1932年12月（『藝術のエスプリ』、p.261）。
- 28) 山梨俊夫『風景画考 世界への交感と侵犯 第三部——風景画の自立と世界の変容』ブリュッケ、2016年6月11日、p.470。
- 29) 藤島武二「画室の言葉」『美術』14巻1号、1939年1月（『藝術のエスプリ』、p.71）。

本稿をまとめるにあたって、藤島昭武氏、田中善明氏、谷口雄三氏、山花京子氏から貴重なご助言、ご教示を賜りました。また、加藤正美氏からご高配を賜りました。ここに記して深く感謝いたします。