



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	1930年代の独立美術協会における「素朴」について：ルソー風、地方色、生活の問題を中心に
Author(s)	今村, 信隆
Citation	北方人文研究, 7, 1-23
Issue Date	2014-03-31
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/55035
Type	departmental bulletin paper
File Information	jcnh07-01-IMAMURA.pdf



1930年代の独立美術協会における「素朴」について —ルソー風、地方色、生活の問題を中心に—

今村 信隆

札幌芸術の森美術館

はじめに

1930年に発足した独立美術協会は、その後1932年から34年にかけて、雑誌『独立美術』とパンフレット『独立美術クロニク』という二種類の刊行物を精力的に発行した¹。これらの刊行物はいずれも、二科会（1914年設立）や春陽会（1922年設立）等がすでに相応の実績を積みつつあった時期に、いわば後発の団体として出発した独立美術協会にとって、自分たちの立ち位置を定めるための重要な布石となったものであると言えるだろう。とりわけ『独立美術』の各号では、毎回一人の会員を特集し、彼や他の会員の作品図版を大量に紹介するとともに、会員自身やその周辺の友人たちによる作家評や、種々の芸術論、美術史論などを幅広く取り扱っていた。会員の中山巍が示唆しているように『独立美術』は、まさに「漫談的でない純然たる美術の月刊物」（中山1932）を標榜するにふさわしい、総合的な内容となっていたのである²。

本稿では、この『独立美術』を軸としつつ、初期の独立美術協会とその周辺に登場した評言を取り上げながら、特に「素朴」「純朴」「朴訥」などといった語がどのように用いられているのかという点について検討する。ただし、論を進める前にまずは、ここで言うところの「素朴」とは何か、そしてまたこの「素朴」なる語に殊更に着目することにいかなる意義が認められるのかという点について、一言しておく必要があるだろう。

美術の分野において「素朴」と言った場合、一般的にはおそらく、特定の作風、とりわけ「素朴派」として括られるアンリ・ルソーや彼に続く人たちの仕事が想起されるに違いない。あるいはここに、ルソーと同じようにアカデミックな教育を受けていない、いわゆる職業画家ではない人たちの作品、たとえばアウトサイダー・アートと呼ばれる諸作品などが含まれてくることもあるだろう。また、『日本の素朴絵』のなかで矢島新は、「リアリズムのみを目標としないおおらかな具象画」全般を「素朴絵」と定義し、近世までの日本絵画史におけるその系譜を辿ろうとした（矢島2011）。すなわち、一方で王朝風の「風雅な稚拙美」を、他方ではお伽草子絵巻や大津絵に見られる「庶民的な素朴味」とを、両者を素朴絵として概括して紹介することを試みたの

¹ 『独立美術』『独立美術クロニク』については、『復刻版「独立美術」』（臨川書店、2008年）の各号を用いた。なお、引用文中の旧漢字・旧仮名遣いは適宜改めた。引用文中に筆者による補足を挟む際には、〔 〕を用いる。

² 『復刻版「独立美術」別冊』に寄せられた『独立美術』について「友情の花束—」のなかで島田康寛は、『独立美術』の特徴について、「各号に独立美術協会会員たちの個人特集を組んで個人画集としての性格を強く持ちながら、機関誌として、また美術雑誌としての一面をも持っていた」と記している（島田2008：3）。また、原田光は、『独立美術クロニク』は「会内の疎通をはかると同時に、外へむかっの広報を目ざした」ものであると指摘し、さらに『独立美術』が個人画集を兼ねていたことについては、それが「異色をはなった」出版活動であると述べている（原田2012：93）。

であるが、このように、美術史・表象文化史の一断面を切り取るためのキーワードとしても、「素朴」が一定の有効性をもつものであることは疑いえない。

けれども本論においてこれから扱おうとする「素朴」は多くの場合、上記の諸例とは異なり、特定の作風に言及するための用語ではない。また、そもそも本論は、個別の画家、批評家の見解なり思想なりを体系的に整理することを試みたり、あまりにも一般的な「素朴」という語を美術批評上の術語として明確に定義したりすることを目指すものでもない。そうではなくて本論は、およそ2年間にわたって刊行された『独立美術』というテキストを、「素朴」という語がもっていた意味の広がりを確認するという作業を通じて、言うなれば「素朴」という語を手がかりとしつつ再読し、同時代の絵画論ないしは美術批評の特質を考察するためのひとつの糸口を見出そうとするものである。

ところで独立美術協会と「素朴」の問題について、筆者はすでに一度、ごく簡単にはあるが論じたことがある（今村 2013）。このときの拙論で指摘することができた論点のなかで、特に「素朴」に関連するものは、主として次の三点であった。第一に、北海道出身画家たち、たとえば独立展創立会員の一人であった三岸好太郎や後に関となる居串佳一らの仕事が、しばしば何らかの「地方色」、いわば北海道らしさとの関連で論じられていたということ。第二に、しかしながら実際のところ、初期の独立美術協会では、作家の作風と地方色とを結びつける論法が北海道の画家に限らず広く認められ、ほとんど常套的な表現と化していたと言えるほどであったこと。そして第三に、北海道であれ、他の地域であれ、地方色のより具体的な特性を語る際には多くの場合、「素朴」ないしはそれに類する語が用いられていたことである。ただし、以上の整理の順番からもわかるようにこのときの議論はあくまでも絵画の「地方色」を扱おうとするものであり、「素朴」は議論の最後に、副次的に登場してくるに過ぎなかった³。

しかしながらその後、研究を進めるにつれて次第に明らかになってきたのは、「素朴」という、一見したところあまりにも一般的に過ぎるようにも思われるこの語が、実のところ、初期の独立美術協会を考えるうえで極めて重要なものなのではないか、という点である。詳しくは後述するが、たとえば「素朴」は、初期の独立美術協会が乗り越えていったルソー旋風の問題や、美術作品に見られる地方色の問題、あるいは画家の生活ないしは性格と作風との関連性の問題などに対する同会の態度ないしは戦略を考えるうえで、欠かせない論点だと考えられるのである。

なお、議論は以下の手順で進められる。第1章では、『独立美術』のなかで「素朴」が、ルソー風の稚拙味を帯びた画風との関連において語られている事例を確認し、これが、乗り越えるべき過去の流行として捉えられていることを示す。続いて第2章では、前掲の拙論において十分に論を尽くすことができなかった「素朴」と地方色との関係について、北海道の画家たちに認められるとされた地方色を出発点としつつ、再考する。また、地方色の問題とも関連してここでは、「素朴」なものとして語られることがあった子ども、動物、農民といった対象についても併せて考察しておきたい。そ

³ なお、そもそもこの拙論は、北海道の油彩画家たちが描いてきた動物というモチーフについて論じることに主眼を置くものであり、その意味では「地方色」の問題自体も重要ではあるが二次的な論点のひとつに過ぎなかった。「素朴」がさらなる検討を要する問題であることも、注記するにとどまっている（今村 2013 : 13-14、特に同論文の注 17）。

して最後に第3章において、画家の生活態度や性格と彼の作風とが密接につながっているべきだという、1930年代に隆盛を見た議論のなかで、「素朴」という語が登場してくる局面について見ていく。

1. ルソー風の「素朴」とその克服

先述したとおり美術の領域における「素朴」という語は、何よりもまず特定の作風を、特にアンリ・ルソー風の稚拙味をもった作風を想起させる。無論、『独立美術』のなかでも「素朴」が、ルソー風の作品との関連において語られている例が、少数ながら認められるのである。ただし、独立美術協会の周辺でこのルソー風の「素朴」が、すでに過去の流行として、あるいはさらに言えば自分たちの画業を進展させるうえで当然乗り越えるべきものとして、とらえられている節があるという点には注意が必要である。本章ではまず、このルソー風の「素朴」、克服すべきものとしての「素朴」について概観しておきたい。

1. 1. ルソー風の「素朴」からの脱却—三岸好太郎の場合

アンリ・ルソー（1844-1910年）は、今日ではよく知られているとおり、パリ市の税関で働きつつ、40歳を過ぎてから独学で絵を描きはじめた画家である。1900年代に入り、ようやくピカソらによって「発見」されたが、本格的に評価が高まったのは没後のことであると考えてよい。

日本におけるルソー受容も、2006年から2007年にかけて開催された展覧会「ルソーの見た夢、ルソーに見る夢」（世田谷美術館ほか）において包括的に検討されていたように、この没後の再評価と軌を一にしている⁴。石井柏亭と木下杢太郎が行った文筆による紹介はそれぞれ早くも1911年、1913年のことであり、これと並行して藤田嗣治らがルソーの実作品から影響を受けている。さらに藤田に続いた岡鹿之助、小出楢重らを経て、1920年代には春陽会、二科会でもルソー旋風とでも呼ぶべき事態が生じた。「ルソーの見た夢、ルソーに見る夢」展の図録で遠藤望が紹介しているように、たとえば1924年の第2回春陽会展の展覧会評では、「今年もルッソー風の画がかなりあった」「近來ルッソー風はよく見かける」「春陽会のルッソー風」といった評言が頻出するようになり、実際の作風としての「稚拙み」も流行を見るのである（遠藤2006:23）。

ただしこのルソー旋風はすぐに鎮静化する。同じ論考のなかで遠藤が述べているように、日本の洋画における「ルソー現象」は、戦争へと傾斜する世界情勢のなか、在パリの洋画家たちが相次いで帰国するなかで鎮まっていくのである。また、同図録の別の箇所でも村上博哉は、「1920年代末から30年代にかけては、いわゆる日本のフォーヴィスムや『日本的油絵』の隆盛と、より前衛的なシュルレアリスムや抽象美術の展開との間で、ルソーの静謐な造形に目が向けられることは少なくなっていくようである」（村上2006:101）と述べている。村上が挙げている「日本的フォーヴィスム」「日本的油絵」「シュルレアリスムや抽象美術」のいずれもが、独立美術協会の画家た

⁴ 同展については『ルソーの見た夢、ルソーに見る夢展図録』（2006年、世田谷美術館、愛知県美術館、島根県立美術館、東京新聞編）。日本におけるルソー受容についての以下の論述は基本的に同図録を参照した。

ちが牽引した動きであることは、示唆的であるだろう。要するに 1930 年に発足した独立美術協会が会の運営を軌道にのせようとしていた時期は、とりもなおさず、1920 年代に一世を風靡したルソー熱が冷めていく局面にあたっているのであり、そのなかで、ルソー熱の衰微に一役買っていたのがまさに独立美術協会の作家たちなのである。

そして、日本におけるルソー旋風と、その後のルソー風からの脱却という道筋を、おそらくは最も典型的にたどった画家の一人が、北海道出身の独立展創立会員である三岸好太郎であった。三岸好太郎がその画業の初期にルソーへの接近を見せていたことは、先程挙げた「ルソーの見た夢、ルソーに見た夢」展でも紹介されており、もちろんそれ以前にすでにしばしば論じられていたことでもある。初期の三岸作品に関する同時代の評言については、たとえば匠秀夫がまとめているが、そのなかでは多くの論者が彼の作風をルソーと結びつけている⁵。また匠自身は、1923 年の春陽会第 1 回展に入選した《檸檬持てる少女》(北海道立三岸好太郎美術館蔵)や、翌 24 年の春陽会第 2 回展に出品され、三岸に春陽会賞をもたらした《兄及ビ彼ノ長女》に触れつつ、次のように述べている。「この絵 [[檸檬持てる少女]] は翌年の〈兄及ビ彼ノ長女〉と同じく、稚拙的なポーズの取り方において、当時わが国にもかなり流行していたアンリー・ルッソー風のプリミティブな作風に倣うものであり、また暗色の勝った色調は草土社趣味に通ずるところもあるが、おおらかなタッチと少女の衣服の朱の美しさには、三岸の個性がすでによく現れている」(匠 1992a : 89)。匠が的確に整理してみせているように三岸は、その画業の最初期において、ルソーに代表される「稚拙み」と、当時春陽会を席卷していた草土社風の描写からの影響を多分に受けながら、自らの個性を打ち立てようと試みていたのだと言えるだろう。

ただし三岸はやがてこのルソー風を脱却する。1929 年の春陽会第 7 回展では《少年道化》(東京国立近代美術館蔵)など、しばしばルソー風と評される画風へと移行し、さらに新設された独立展では釘を用いた「ひっかき線」を随所に見せる作品群や、蝶と貝殻をモチーフとしたシュルレアリスム調の作品を示すようになるのである⁶。

三岸の画風のこうした変化については、同じく独立展の会員であった伊藤廉が、『独立美術』第 4 号に寄稿した「三岸好太郎の藝術」という一文のなかでたどってみせている(伊藤 1933a : 35-39)。ここで伊藤はまず、三岸芸術が「西欧的外貌」をもつにもかかわらず、「本質的には西欧の精神の表れとは異なる方向をもつものである」ことを示唆したうえで、「彼の今日の形式を生むまでの過程」について再考する。まず、伊藤に

⁵ 匠によればたとえば、「今年もルッソー風の画が可なりあったが三岸君の作品はさういふ興味中心のものではないへんに強い処があると思ふ」(中川一政)、「近來ルッソー風はよく見かけますが三岸君のは個性の親近とでも言ふのかその体を得て居ます」(萬鉄五郎)、「春陽会のルッソー風の中で三岸君のは中々よかった」(小寺健吉)といった評が見られたという(匠 1992a : 特に 112-113)。いずれも三岸作品をルソー風であると述べつつも、その流行現象のなかでも出色の作と見なしていることが注目されよう。

⁶ 里見勝蔵によれば三岸は、こうした画風のめまぐるしい変遷を自ら「カメレオニズム」と呼んだという(里見 1933a : 45)。なお、苦名真は、次々と作風を転じていく三岸の「カメレオニズム」を、作品に見られる叙情的な「味」と、形式面をより重視する「絵画的要素」との間の絶えざる往復として解釈し直している(苦名 2003)。一方、三岸の後期作品を安易にシュルレアリスムと直結させる見解については、たとえば吉田曉子が一定の疑義を提起している(吉田 曉子 2013)。

よれば、上述した《檸檬持てる少女》《兄及び彼ノ長女》といった作品は、「巴里に於て『日曜日の畫家』と称されるところの、幼稚さをもつ作風に共通している」。ここで言われている「日曜日の畫家」がルソーらを指していることは間違いないだろう。ただし伊藤は、初期の三岸が試みていたこれらのルソー風作品については、「この幼稚さを持つ画面からは智慧を感じない」と断じ、さらにこれらの作例から 1928 年頃までの三岸作品について言えば、「その『美しさ』の性質は、造形的な意欲から離反して、ただ素朴なる感傷にすぎなく、その感傷は何等の発展した形式を作りはしなかった」のだと言う。そして、1929 年の《少年道化》においてようやく三岸は「既にして『日曜日の畫家』のものではない」作品に至る。つまり「この制作によって初めて彼自らのメチューを発見した」のだと、伊藤は結論づけるのである⁷。

こうした伊藤の論述は同時代の三岸評として興味深い。とりわけ、ルソー風から出発した初期作品を低く評価し、それを発展的に乗り越えるという、いわばルソーの克服の図式は、ルソー旋風が衰えていく当時の風潮をよく示していると言えるだろう。加えて、ここで伊藤が「素朴」という語を、明確にルソー流の稚拙な画風と結びつけて用いていることも、確認しておきたい。すなわちルソーに最も接近していた初期の三岸作品の「美しさの性質」を、伊藤は、「ただ素朴なる感傷」だとして退けるのである。これから論じていくように『独立美術』で語られている「素朴」は、多くの場合ははっきりと特定の作風を指し示したり、批評したりするための用語ではないのだが、それでもいくつかの箇所では、ルソー風の稚拙な画風との関連において語られている。

1. 2. 伊藤廉「絵画の正体」

ところで、『独立美術』第 4 号において三岸好太郎について論じていた伊藤廉は、さらに『独立美術』第 11 号に寄せた「絵画の正体」という論考のなかで、絵画における「素朴」について、もう少し詳しく論述している。伊藤によるこの論考は、『独立美術』誌に掲載されたテキストのなかでも、「素朴さ」を真っ向から扱ったほとんど唯一のものであり、さらに、上述した三岸論をより明確に検討するうえでも踏まえておく必要があるものであると考えられる。そこで本項では、この伊藤の素朴論について概述しておきたい。

全部で 10 節からなる同論考のなかの、「九. 素朴さ」と題された節の冒頭で伊藤はまず、批評において好意的な文脈で用いられることがある「素朴」という語について、次のようにまとめてみせる。

しばしば、素朴な眼に還って、物を見ろということがいわれる。また、素朴なる眼の所産であると或る場合の批評に用いられる。この意味の素朴さということは、非難するのではなく、むしろ推賞されている場合である。「むかしながらの素朴さ」

⁷ 伊藤廉によるこうした整理は、基本的にはその後の三岸論においても踏襲されているものと考えられる。たとえば匠秀夫は、「好太郎の 1929 年（昭和 4）の《少年道化》《面の男》は、それまでの作品との分水嶺を形づくり、初期の素朴な感傷性とは関連しない作風になっている。

〔中略〕ここで、好太郎は日曜画家風の素朴味からぬけ出て、初めて専門画家としての表現技法を見出している。」と記しているが、ここでは語彙も含めて、伊藤が試みた評価が繰り返されているのだと言えるだろう（匠 1992b : 7）。

というのは、絵画の限界内に於てのみ、解決し得る問題の解決に対して、最も忠実であること、その限界を守ることに對する一つの「畏れ」を表している謙讓な心を指示するものである。(伊藤 1934 : 98)

批評において「素朴」という語は、時として推賞されるべき事柄を指すために用いられるのだという指摘から、伊藤は議論をはじめている。すなわち、絵画の限界を守ることに対する「畏れ」、あるいは「謙讓な心」としての「素朴」は、必ずしも非難されるべきものではないというのである。だが彼は、すぐに次のように続けて、この「素朴」の内容をより明瞭に定めようと試みる。「再び、素朴さに還れというのは、断じて、原始人の眼になれというのではない。しかし、原始人があの動物の姿体をあれまでに活発に表現し得られたのは、彼等が、その内部に、おどろきを持っていたことである。このおどろきを持ってということではある」(伊藤 : 98-99)。要するに「むかしながらの素朴さ」は直ちに否定されるべきものではないが、このとき、たとえば「原始人」と共有すべきなのは、「眼」ではなく、「おどろき」というある種の態度なのである。

けれどもそうであるならば、「原始人」と現代の画家、ともに「おどろき」を持つべきだとされた両者は、いかなる点において異なるのか。伊藤はここで「型」という概念を持ち出し、「おどろき」から出発した芸術的表現には「動かすべからざる「型」」が宿るのだと指摘したうえで、さらに言う。

この「型」のそのものに於ける反復は、「おどろき」を知らない概念的形体を、描写する一切の伝習的手法を生む。これは、芸術にはなり得ない。ところで、この「型」そのものの必然性を身につけること即ち、感動によって感得することによって、逆に「おどろき」をおどろくことが出来る。(伊藤 1934 : 99)

「型」そのものを、「おどろき」という契機を経ずに反復する場合、画家は伝習的手法、一種のマニエリスムに陥ってしまう。しかし、「型」を「感動によって感得する」ことができたならば、「型」は逆に、さらなる「おどろき」を生むことの一助となるというのである。

前節で見たとおり伊藤は、三岸好太郎の画風の変遷を辿りながら、初期作品に認められる「幼稚さを持つ畫面」や「ただ素朴なる感傷」を非難し、それらが「造形的な意欲から離反」していたことを指弾したうえで、最終的に三岸が独自の「メチュー」を発見するにいたったことを評価していた。同様に「絵画の正体」における素朴論でも伊藤は、単に原始人の眼と同化するだけの「素朴」は退け、「型」の介在によって「おどろき」を倍加させるという道筋を提起する。二つの論考を併せて考えるならば伊藤は、いわゆる「素朴」を、「型」ないしは「メチュー」によって克服すべきもの、絵画の原初的なあり方としては認めうるが、それだけでは不完全な何ものかと理解していたと言って差し支えないだろう⁸。

⁸ 伊藤廉は、三岸好太郎を論じていた前掲の文章のなかでも、三岸の線を「肉体の運動の延長」であると見なし、この線は「規則付けされ、整理せられるものとはちがう」と述べる一方で、以下のように言い添えてもいる。「しかしこれは単なる気儘さではない。なぜなれば水が高いところへ決してむかつてはゆかない如く、絶対的な法則性に従順であるからだ。その法則とは造

1. 3. 三岸好太郎の後期作品について

伊藤廉が指摘しているように三岸好太郎は、確かに画業の途上で、ルソー風の絵画からは離れていった。しかしながら三岸は、ルソー風とは別の、けれども何らかの意味で「素朴」と名指すことができそうなある種の理想全般からも、同時に距離をとろうとしていたのだろうか。三岸の作風の変遷そのものは必ずしも本論の主たるテーマではないが、この問題は「素朴」という語を扱う際のある種の難しさを考えるうえで示唆的であるため、ごく簡単にではあれ、本節の最後に触れておきたい。

そもそも上述したように、独立展参加以前に三岸が所属していた春陽会では、1920年代にルソー風の「稚拙み」が流行した。だが、この「稚拙み」とは、金子信久が指摘するように、ルソーの影響のみによって説明し尽くすことができるような類のものではない。すなわち同時代の「稚拙み」は、ルソー風を基軸としながらも、他方で児童画への関心の高まりや、江戸時代の洋風表現などをよしとする一種の「日本趣味」ともつながっているものだったである（金子 2003 : 164-168）。三岸もこの「稚拙み」の流行現象のさなかにいたことは金子の指摘するとおりであり、その意味では、ルソーから離れた三岸が、ルソー以外の「稚拙み」からも同時に離れていったと即断することはできないだろう。今ここで十分に論じることはできないが、たとえば、『道化役者』（1932年、北海道立三岸好太郎美術館蔵）の背景に描かれた漫画風の人物群像や、同じ年の《ピエロ変装》（高輪画廊蔵）は、画壇デビューを果たした頃の三岸が「大津絵」への親近感を語っていたことを想起させるかもしれない。あるいは、『花』（1933年、北海道立三岸好太郎美術館蔵）や『乳首』（1932年、同）の画面に走る殴り描きのよう「ひっかき線」は、子どもたちとの遊びから生まれた技法であるといい、実際に児童画の発達段階では最も初期にあらわれるとされる「波型なぐりがき」を彷彿とさせよう⁹。さらに、『猫』（1931年、同）や、早すぎる死の間際に試みていた、一見したところシュルレアリスムを思わせる表現は、一種の童話を思わせる独特の世界観を見せているとも言えるだろうか。

以上を踏まえた上で、ここでは、次の二点を指摘しておきたい。第一に、実際の絵画表現としてのルソー風が影を潜めていく傍らで三岸が、ある意味では1920年代の「稚拙み」を多彩に変奏していくかのような作品を多数試みているようにも見受けられるという点である。表面上はルソー風を乗り越えたように見える三岸好太郎の仕事が、その後も何かしらの仕方で、児童画等とも結びついていた1920年代の「稚拙み」と連続しているという可能性については、さらに考えられてよい。にもかかわらず、これが指摘すべき第二の点であるが、三岸の後期作品を「稚拙み」や「素朴」と関連づけて論じることには、相当の注意が必要であるだろう。今、私たちは三岸作品に見

形美術のどれもこれもがとびこえられない範囲を持つことがそれを示している。」（伊藤 1933a : 39）。ここで述べられている「絶対的な法則性」や造形美術がとびこえられない「範囲」は、「絵画の正体」において伊藤が、「絵画の限界」にとどまることに対する謙譲な態度を論じていたこととの関連で理解されるべきであるだろう。

⁹ ただし「ひっかき線」を用いた三岸の作品のなかには、『乳首』『花』など、「オートマティスム」を実践したような不定形なイメージを見せるもののほかに、事前のデッサンを重ねた上でスピード感をもって仕上げられた《オーケストラ》（1933年、北海道立三岸好太郎美術館蔵）や、直線や曲線を重ねて構成的な要素を重視するものなどがある（苦名 2003 : 18）。

受けられる「大津絵」や「児童画」を思わせる要素について触れたが、これを直ちに「稚拙み」や「素朴」との関連で論じてよいという確たる根拠はないのである。もとより、独自の造形理論を踏まえ、シュルレアリスムの思潮にも触れながら制作されたこれらの後期作品は、1920年代の作品群とは明らかに異なっている¹⁰。したがって、仮に彼の後期作品を「稚拙み」や「素朴」との関係において考察することが可能であるとしても、それ以前に問われるべきは、1920年代から30年代にかけて、「稚拙み」や「素朴」そのものがいかに変容していくかという点であるに違いない。三岸作品について、ここでこれ以上深く検討することは差し控えるが、「素朴」というあまりにも一般的な語を扱うことのこうした難しさは、認識しておくべきである。

他方、三岸について付言しておけば、彼が「素朴」という語を好意的に用いている場合があることも見過ごすことはできないだろう。ここで、『東京日日新聞北海道樺太版』に三岸が寄稿した、北海道美術協会展についての展覧会評（1933年）を引用してみたい。

北海道という環境それはいわゆる日本的伝統とは凡そかけはなれたる存在である、素朴であり、原始的であり、純情的である、あらゆる意味で西洋的といひ得る〔中略〕

すりへらされたサンチマンしか持ち合わせていない現代の洋画界に素朴堅実なる北海道の風潮が普遍人間的な健康なる認識の上に成長し一つの別世界を作るであろうと僕は想像するのである。（三岸好太郎 1983a : 106-108）

「いわゆる日本的伝統とは凡そかけはなれたる」北海道の特異性に言及する三岸は、さらに、そうした特異性ゆえに北海道の画家たちは、当代の洋画界に「一つの別世界」を築きうるのではないかという期待を表明する。そしてこの、北海道の特異性の一端が、「素朴」、「素朴堅実」という言い回しを交えて語り出されている何ものかなのである。

2. 地方色の問題

ところで、上で引用した三岸の一文にはすでに、1930年代の独立展周辺で語られていた「素朴」の顕著な特質が二点、登場している。ひとつは、「素朴」と「地方色」「郷土色」とが密接に関連しているという点である。もうひとつは、1920年代の春陽会における「稚拙み」が特定の作風について言及する語であったのに対し、独立展の「素朴」がより曖昧な、ひとつの態度の表明となっているという点である。この章ではまず「地方色」の問題について考えてみたい。

¹⁰ 同時期の三岸がシュルレアリスム風の表現を見せたのは、フォーヴィスムに見られるような感情のむきだしの表現を抑えるという意味においてであり、それは「シュルレアリスム本来の合理主義への反抗、非合理の探求とは性格を異にするものであった」という指摘もなされている（苔名 2002 : 6-7）。

2. 1. 地方色の描出

「地方色」「郷土色」¹¹の描出は、田中修二が論じているように、1930年代前後の美術界で重要なテーマになっていた問題である。すなわちこの時期には、いずれも日本の主導で開催されていた朝鮮美術展、台湾美術展、満州国美術展においても、さらには日本各地の地方論壇でも、一定の「地方色」「郷土色」が作家たちに求められていたのだというのである（田中 2009：44-45）。無論、上述した三岸好太郎など、北海道の画家たちも例外ではない。田中論文でもすでに、「地方色」「郷土色」が求められた地域の実例として大分と北海道の二地域が挙げられているが¹²、ここでさらに、たとえば札幌の友人に宛てた書簡のなかで三岸好太郎が、「もっともっと北方的な牧歌的な神秘的な運命的な感能の世界へ飛び込みたいのだ」と綴っていることなどを想起してもよいだろう¹³。

また、三岸に続いて独立展に参加し、特に地方色との関わりのなかで論じられることが多かった北海道出身の画家として、ここで居串佳一の例を見ておこう。1911年、北海道東部の常呂郡野付牛村（現北見市）に生まれた居串佳一¹⁴は、すでに独立展会員だった三岸好太郎らと知り合って独立展への出品を開始する。わけでも《海に生く》（1936年、網走市立美術館蔵）は、第6回独立展で海南賞を受賞した際に出品されていた彼の出世作であり、翌年の独立展に出品された《静夜》（1937年、同）とともに、故郷オホーツクの動物を描いて好評を博したものである。この2点を含む同時期の居串作品について、画家・三岸節子は次のように記している。

北海道のしかも果ての果ての雰囲気を背負っている作品と言えばまず水野〔居串〕氏に指を屈せねばならない。水野氏はオホーツク海の真つ黒い海やオットセイ、北海道の荒れたる海の家鳥や今までにかつて発表された、すべての作品が郷土的なエスプリに満ちたものばかりである。幾分陰惨なまでに、土地の血脈を伝えている。彼こそはまことにオホーツク海と荒漠とした風土の生んだ作家である。（三岸節子 1937）

居串が描くモチーフを「郷土的なエスプリ」の発露と見なす、明快な一文と言って差し支えないだろう。

加えて、三岸節子によるこの評に呼応するかのように居串自身もまた、すでに1933年の「北見」という文章において、次のような論旨の発言をしていた。すなわち、「オホーツクの荒海」や「知床の峰々」、「ウルトラとブラックをパレット上にたたきつけ

¹¹ 「地方色」はフランス語の *couleur locale*、あるいはこれに由来する欧州各国語の訳語であり、日本で用いられはじめたのは明治後半になってからであるという。特にヨーロッパにおける「地方色」概念の多様なあり方を美学史的に検討した論考として、（上村 2012）。

¹² なお、北海道美術の独自性を求める昭和初期の状況については、前述の田中論文でも引用されていた吉田豪介の著作（吉田 1995：56-60）のほか、吉田による別の著作（吉田 2005：36-39）や今田敬一の『北海道美術史』（今田 1970：168-173）でも論及されている。

¹³ なお、この書簡は匠秀夫が採録しているものを用いた（匠 1992：261-262）。

¹⁴ 早くから画業を支えてくれた居串家の娘宣子と結婚することで、水野姓から居串姓に変わるのは1940年のことである。したがって1930年代には水野佳一名義で作品を発表しているが、本稿での表記は「居串佳一」に統一した。

た様なトド松の原始林」は、「いかにも自然らしい自然であって、あまりに北見らしい素朴味を多分に持つことは特に誇示されている」のだと。そして居串は、風景を描く際には「せめて画面の一部分にだけでも」、「ローカルカラー」ないしは「郷土の空気か土の香」を表現したいのだと続けている（居串 1933）。なお、居串が北海道、わけでも道東地方の風土への愛着をひとつのテーマとし続けていたという点については、彼自身がしばしばその旨を表明していることとも相まって、多くの論者が触れている¹⁵。

同様に、作家の作風と何かしらの「地方色」とを関連づける論法は、当時の独立展周辺において広く認められる。顕著な例だけをいくつか引用しておけば、たとえば『独立美術』第8号では、会員である鈴木保徳を評して大槻憲二が「一言で覆えば、鈴木君は郷里の詩人だ。郷土派の詩人画家だ」（大槻 1933 : 40）と述べている。続く『独立美術』第9号では、会員の清水登之について鈴木龍司が以下のように記している。

けれども清水君は本国に帰り来れば矢張栃木在の田舎漢！ 少しもハイカラなものを持ってきて居らぬ。[中略] 紐育に居てもパリに在つても糠味噌の味の忘れられず、蕎麥を食はずに居られなかつた君は到底関東平原の一角の農民の子であつた。「俺は百姓だから土の生活をかく。」こうつぶやきながら絵筆を執って居る君の姿を想像すると私にそれは最も自然だ。何時かの「大麻収穫」でも「陶土の丘」でもそこに現わされて居るものは皆関東平野の土の生活と地方色との表現でないものはない。（鈴木龍司 1933 : 39-40）¹⁶

あるいは、同じく『独立美術』の第10号において里見勝蔵が、小島善太郎について次のように述べていることも興味深い。

[前略] 彼の興味を引く所はその土地の地方性や名所ではないのだ。彼はその土地に、やはり彼が故郷武蔵野で見慣れた、親しいもの、似たものを発見して随喜して描くのだ。乃ち武蔵野の様に素朴な嵐山であり、武蔵野の様に健康な奈良の土壁のくづれを描く。武蔵野ナイズする。（里見 1933b : 46）¹⁷

¹⁵ すなわち、「その創作のイメージは常にオホーツクへと還流した」（鈴木正實 1999 : 58）のであり、「海の青さと流水の白、葉を落とした木々と雪のコントラストが佳一の風景の原点」（古道谷 2011 : 3）なのである。あるいは地家光二は、『海に生く』『静夜』などの作品について論じるなかで、「これらは現実の生態ではなく、想像の光景である。人智とは無縁の生き物たちと、一種の不安を醸す畏れにも似た気配、そこにこそ自身の育った北方の地を探ろうとしたのであろうか」（地家 2000 : 81）と記している。

¹⁶ 清水登之が、「その生活において、また画業において、常に自らを『周縁にある』と意識していたこと」については、杉村浩哉が触れている（杉村 2007）。また、アメリカから帰国して以降の清水が、それまで描いてきた都市風景に向かわず地方をモチーフとしていったことと、同時代の日本の詩が東京ではなく地方の自然を謳うようになっていくことを関連づける興味深い見解として、（海野 2006 : 97-98）。清水が東京を描かなかったという点についてはさらに（海野 2006 : 170-172）。

¹⁷ 同じ文章のなかで里見は、さらに次のようにも記している。「又彼は巴里、ムードン、クラマールを描き、レスタークを写生しても、実に巴里の一部の更に一部分、レスタークの林と家一軒と云った様に、必ずしもクラマールや、レスタークでなくても、何処までも、武蔵野にでも発見出来る様な単純な所を描くのだ。」（里見 1933b : 46）。

注目したいのは、これらの文章において、作風にあらわれた地方的特性が否定的にとらえられてはいないという点である。特に、鈴木龍司による清水登之論では、引用した箇所での「地方色」の指摘に続けてさらに、「現代洋画で君のやうに「土」をかいてゐる人が他にあらうか」（鈴木龍司 1933 : 40）と問いかけられ、「地方色」がより直接的に、画家のオリジナリティに結び付けられてさえいるのである。

2. 2. 地方色と「素朴」

以上のように、1930年代の独立展周辺では絵画作品に見受けられる「地方色」が殊更に称揚されていた。画家の作品と彼の出身地とを結びつける論法はあまりにも頻繁に登場し、ほとんど常套表現と化していたくらいさえあるほどである。しかしながら、その「地方色」とは、各地方がもつどのような特色だったのか。改めて問うてみると、その内実は案外、具体性に乏しい。先回りして述べておけば、初期独立展周辺で語られていた「地方色」とは、概して「素朴」さや「純朴」さなのである。

たとえばすでに引用した箇所で居串佳一は、故郷である北海道の北見について、「あまりに北見らしい素朴味」に言及していた。あるいは、これもすでに見た箇所ではあるが、三岸好太郎は北海道の特色を「素朴であり、原始的であり、純情的である」と表現し、さらに「素朴堅実なる北海道の風潮」にも触れていた。加えて、居串の作風を評して三岸が、「北国的な素朴篤実なニュアンス」をもつと評したことなども注目されよう（三岸 1983b : 111）。「素朴味」「素朴堅実」「素朴篤実」といった言い方が登場しているが、要するに、北海道の「地方色」を語る際のひとつのキーワードが「素朴」なのである。

けれども同様に、他の地方の「地方色」もまた、「素朴」であると理解されていたようである。たとえば、小島善太郎について論じながら、彼はあらゆるものを「武蔵野ナイズする」と評していた里見勝蔵は、「武蔵野の様に素朴な」「武蔵野の様に健康な」という言い回しによって、武蔵野の特色を「素朴」と「健康」に帰着させている¹⁸。ちなみに、そう評された小島善太郎は、自身の制作を振り返りながら、自分は「智慧のある仕事、巧妙な仕事、味のある仕事、大膽な仕事、強力な仕事」はできず、「只純朴な心の仕事」はできるだろうと述べている（小島 1933 : 73）。さらに、会員の鈴木保徳は、清水登之を評して「元来清水君は純粹素朴なる寧ろ田舎人なのである」と断じ、さらにその作品については「近代的にして且つは朴訥限りなき牧歌」と書き記している（鈴木保徳 1933 : 46）。これらの引用箇所からは、あたかも独立展の会員やその周辺の友人同士が、互いに相手の「素朴」さを確かめ合っているかのような様子が浮かび上がってくるだろう。

さらに、鈴木保徳を「郷土派の詩人畫家」になぞらえた直後の箇所で大槻憲二は、彼の作品の「素朴な情趣」にも言及している。すでに引用した部分を含めて、少し長めに引用したい。

¹⁸ 里見はさらに、「小島は武蔵野生まれなのだ。そして、こんな景色が特に好きなんだ。人が見つけるよりも、もっと単純な素朴な所が、彼の為には画になるのだ。」（里見 1933b : 47）とも記し、小島が描くモチーフの素朴さに言及を重ねている。

一言で覆えば、鈴木君は郷里の詩人だ。郷土派の詩人画家だ。その表現は如何に尖鋭奇矯の如く見え、その色彩は如何に近代的な大胆な配合を用いようとも…。本年度の君の創作画は、この意味に於いて一層円熟渾成の域に入ったようだ。私はその素朴な情趣と、温厚な色感と、繊鋭な感応力とに、深く親しみを感じつつ、しみじみとした心持を抱いてその作画を眺めていた。(大槻 1933 : 40)

確かに「東京南端六郷在の豪家」(大槻 1933 : 37)に生まれたという鈴木保徳を、たとえば北海道出身者と同じような意味合いにおいて、地方出身者と呼ぶことはできないだろう。けれども大槻は、その鈴木を郷里の詩人、郷土派の詩人画家と位置づけ、彼の作風を「素朴な情趣」「温厚な色感」「繊鋭な感応力」といった語彙によって特徴づけている。次節でも触れる点ではあるが、大槻による鈴木保徳論は、鈴木幼少時、特に彼の生家の周辺の開発が進んでいなかった時期の画家の記憶を画風の土台と見なすものであり、それゆえ東京の郊外の、未だ「素朴な空気が充満していた」(大槻 1933 : 37)頃の郷里の姿が、画家の作品と結びつきうるのである。

つまり、北海道であれ栃木であれ、あるいは武蔵野であれ、開発が進んでいなかった時期の東京の郊外であれ、「地方色」の称揚が問題となるとき、そこで共通して語られる特質が「素朴」「純朴」「朴訥」なのである。しかしながら、たとえば「関東平野の土の生活と地方色」(鈴木龍司)も、北海道北見の「ローカルカラー」(居串佳一)も、ともに「素朴」に逢着するというのならば、それはすでに各地方の特色という意味での「地方色」ではなく、「地方なるものの一般的性質」、すなわち周辺性や非都市性ではないのか。あるいは「素朴」は、地方を地方たらしめるような、汎用可能な「まなざしの型」を提供しているに過ぎないのではないか。結論としてではなく、あくまでも可能性として述べるにとどめたいが、1920年代の春陽会における「稚拙み」が、アンリ・ルソーを媒介として西洋世界の美術や、人間のいわば普遍的な原始性へとつながる回路だったのに対し、初期独立展の「素朴」は一面において、画家の「地方色」を認証し、彼らの出自の周辺性を肯定するための方途だったようにも思われるのである¹⁹。

2. 3. 子ども、農民、動物、土

前項までで確認した通り、初期の独立展において称揚されていた何かしらの「地方

¹⁹ 1930年代の独立展で「地方色」が好意的に語られたことの要因のひとつとして、同展のいわゆる「日本的傾向」を挙げることができるかもしれない。昭和10年前後の独立展について論じながら島田康寛は、この時期に日本的傾向の作品が急増することを明らかにし、このことは、「一種の国粹的風潮が日本を覆い始めてきたこととも無関係ではない」と述べている(島田 1994 : 186)。そうした言説の実例としては、たとえば「生活とモチーフ」と題された文章のなかで高昌達四郎が、「我等日本人の東洋民族的な生活」と日本人による絵画表現とを関連づけて論じていることや(高昌 1932 : 70-71)、『独立美術クロニク』誌上で伊藤廉が、「西洋の肥料」によって育った我々が、「日本といふ異なつた土地から生え、それが成長するにしたがつてますます異なつた血族であることが明らかになつてきてゐる」と述べていることなどが思い起こされるだろう(伊藤 1933b)。他に、独立展の会員であった児島善三郎の日本主義については、(匠 1993)。また、同時代の美術批評のなかで独立展の日本主義が論じられている例としては、(柳 2010)。

色」は、改めて考えてみると具体性に乏しく、多くの場合それらは「素朴」ないしはそれに類する語によって語られるにとどまっていた。けれども、「地方色」が総じて「素朴」であるとするならば、逆に「素朴」との関連で語られる対象について検討することで、翻って「地方色」として語られていたイメージをもう少し明瞭に見定めることはできないだろうか。すなわち「素朴」とは何かと問うのではなく、具体的に何が「素朴」なのかを問うことで、「地方色」の問題を考えることはできないか。こうした観点から本節では、すでに一部を引用した大槻憲二による鈴木保徳論、「鈴木保徳君の芸術」を、もう一度詳しく見ていきたい²⁰。

鈴木保徳を特集した『独立美術』第8号に掲載されたこの論考は、鈴木君の制作を語りながら何度も「素朴」という語を用いているという点で、本論のテーマ全体にとっても興味深いものである。ここで大槻はたとえば、ともに独立美術協会の会員であった鈴木保徳と福澤一郎とを比較しながら、次のように指摘する。

併しこの二人〔鈴木保徳と福澤一郎〕は、共に文学的美術家であるとは云え、その文学的傾向は非常に違っている。福澤君は主知主義的であり、鈴木君は無意識的である。福澤君の眼は外に向っているのに対し、鈴木君の眼は内に向っている。だから、福澤君の画には批評的な冷徹と鋭さと皮肉があるのに対し、鈴木君の絵に嬰兒的な詠嘆と、素朴的な感激とがある。(大槻 1933 : 37)

大槻が鈴木作品に認められると指摘している「嬰兒的な詠嘆と、素朴的な感激」は、伊藤廉の素朴論が触れていた、「原始人」の初発的な「おどろき」にも通じるものであるかもしれない。けれども、伊藤がその「おどろき」を芸術作品ならではの「型」によって止揚することを求めていたのに対し、大槻は、「嬰兒的な詠嘆と、素朴的な感激」を、ひとまずはそれ自体として肯定的に捉えているようである。大槻はさらに、この「嬰兒」という語を鈴木作品のモチーフとも関連づけながら、次のように論を進めている。

福澤君の画には覇気と力とがあるが、鈴木君の画には温かさとなつかしさとがある。福澤君は機械、モダン嬢、大建築物、軍艦、馬、試験管、コムパスなど種々新しいもの古いものが、自由に奔放に描き現わされているが、鈴木君の絵では、殆ど常に農民と嬰兒と馬とのみがモチーフとなっている。

鈴木君は農民の画家であり、嬰兒の詩人であり、動物の友である。(大槻 1933 : 37)

「農民の画家」「嬰兒の詩人」「動物の友」といった言い回しは、直接的にはもちろん、描かれるモチーフから連想されたものではあるだろう。しかしながら、わけでもない「嬰兒の詩人」という言い方が先述した「嬰兒的な詠嘆」という言い方と近接していることからもうかがい知ることができるように、これらの列挙はモチーフの問題を超えて、画家の作風自体にも関わっているものと考えられる。

²⁰ 筆者の大槻憲二は、東京美術学校在学中に鈴木保徳と知り合い、のちに画家から転じて精神分析学者となった「異色学者」(島田康寛 2008 : 8)である。

たとえば大槻は、おそらくは鈴木作品の「嬰兒的な詠嘆と、素朴的な感激」という性質とも関連させながら、画家の幼年時代に言及している。すなわち、現在では「殆ど全く近代化」してしまった彼の郷里ではあるが、画家の「幼時にはその身边にはまだ農民と、動物（殊に馬）と、素朴な空気が充満していたに相違ない」（大槻 1933 : 37）というのである。そのうえで大槻は、「空想的写実主義者」である鈴木にとって、「その空想的現実とは、端的に云って言えば、幼児時代の記憶であると私は信じている」（大槻 1933 : 38）とも述べている。要するに鈴木保徳の芸術は、大槻によれば、嬰兒、農民、動物をモチーフとしているのみならず、さらにそうした農民や動物、「素朴な空気」に取り巻かれていた幼年時代を土台とし、結果として「嬰兒的な詠嘆と、素朴的な感激」を特徴とするものになっているというのである。ここに、画家の生育環境とモチーフと画風とが、互いに錯綜し合いながら、彼の芸術を規定している様子を看取することができるだろう。「農民の画家」「嬰兒の詩人」「動物の友」といった言い回しは、単にモチーフを説明しているだけではなく、「素朴」という語をひとつの軸としながら、彼の作風にまつわるイメージをかたちづくっているものである。

またここで、時折「素朴」という語を織り交ぜながら大槻が挙げている「農民」「動物」といった対象が、たとえば「殆ど全く近代化」してしまった都市的環境には見受けられないものであるという点にも、改めて留意しておきたい。もとより 1930 年代当時の画壇のなかで、都市的と呼びうる画風やモチーフが概して否定的に捉えられていたというわけではもちろんない。一例だけ挙げておけば、1937 年の展覧会評のなかで佐波甫が、海老原喜之助について「都会人にとって、こういう甘美な、それでいて芸術的な奥行のある、粹な近代趣味は、まことにうれしいことに違いない」と述べていたり、岡田謙三の作品に見られる「およそ現代的な都会詩」を称えたりしていることなどが想起されるだろう（佐波 2010a : 165）。けれどもこうした「粹な近代趣味」や「現代的な都会詩」とは対照的に、大槻憲二は鈴木作品を、「嬰兒」「幼児」「農民」「動物」といった語によって規定し、それを「素朴」な、「温かさとなつかしさ」を備えたものとして、むしろ積極的に評価してみせるのである。少なくとも大槻による鈴木保徳論においては、画家の地方色は、嬰兒や農民や動物と結びつきながら、都市的環境や近代趣味とは相容れない、別種の価値観を描き出している。

加えて、この鈴木保徳論が「土地」ないしは「土」をもうひとつのキーワードとしているという点も興味深い。すなわち大槻は、郷里の樹木に寄せた詩人・室生犀星の随筆を引用した後で、さらに次のように記しているのである。

鈴木君のように生れて以来、今日まで同じ土地に、同じ家に、同じ庭に親しんで来た者にとっては、その土地、家、庭に対する心持ちは、我々のような郷里のないものの想像する以上に深く密接なものであろう。詩人室生が家と土地とは違っても、郷地の地方の樹木に於いて、これほど「少年期の鋭い感興を喚び醒ます」のであるから、生れて以来、一度も郷土から「遊離的な墮落」に陥ったことのない鈴木君にとって、国が、土が、如何にその生存の意義を彷彿するものであるかは案ずるに難くない。（大槻 1933 : 38）

こうして「土地」「土」について語った直後に大槻憲二は、前節でも引用した箇所、

すなわち「一言で覆えば、鈴木君は郷里の詩人だ。郷土派の詩人画家だ」という命題へと進む。郷里から離れず、その幼児時代の記憶を制作の土台とする画家・鈴木保徳にとって、故郷の土地ないしは土は、「生存の意義」にかかわるものである。と同時に、作家としてのアイデンティティを保証する拠り所でもあるのだと言えるだろう。

そして、ここで語られている「土」もまた、農民や動物と同じように、地方色を語る場合のひとつの比喩として、都市的環境との対立項を示すものとして登場していることにも注意しなくてはならない。たとえば先述したとおり、居串佳一が描きたいと語っていたものは、「郷土の空気か土の香」であった。あるいは鈴木龍司が清水登之の作品に認めていたものは「関東平野の土の生活と地方色との表現」なのであった。大槻による鈴木保徳論も含めて、これらの例において「土」は、画家の郷土を象徴する何ものであるだけではなく、非都市的環境としての地方色を描出する道具立てでもあるのである。この「土」という語もまた、「素朴」によって規定される地方色の問題を考えるうえで、見過ごされるべきではないだろう。

3. 画家の生活、性格、人柄の問題について

地方色をめぐる議論は、画家の作品が、彼の郷里ないしは彼の居住地から何らかの影響をこうむるであろうということを前提としていた。ところで、こうした立論からは必然的に、画家が起居する場所の問題を超えて、彼の生活や人柄全般が作品にも現れ出すはずだ、あるいは現れ出すべきだといった議論を招くのではないだろうか。そこで私たちは最後に本章において、画家の生活、性格、人柄等と作風との関連という問題を取り上げ、こうした議論のなかで語られる「素朴」についても考察しておきたい。

3. 1. 画家の生活・性格と作風

画家本人の生活を作品に反映させるべきだという議論は、そもそも『独立美術』誌上に限らず、1930年代の美術論にもしばしば見受けられるものである。いくつか例を引いておこう。たとえば1937年の独立展評のなかで宮本三郎は、里見勝蔵について論じながら、「その色彩など何時も同じな配列であるが作家の生活が緊張しているといないとは輝きを見せたり、だれたりするのである」（宮本 1937：10）と述べたり、海老原喜之助について「もっと生活的な必然性が現われるならばこの画家の神経がより生きて来るだろうと思う」（宮本 1937：10-11）と指摘したりしている²¹。宮本にとって「生活的な必然性」とは、完成した作品に何かしらの美点を付与しうるもの、したがって作品に認められなくてはならないものなのである。

作品と画家の生活とが密接に関係しているべきだという同様の議論は、あるいはその前年、1936年の独立展を論じた『アトリエ』誌上での合評にも、顕著にあらわれている。このときの合評の参加者は猪熊弦一郎、佐藤敬、佐波甫の三人であるが、三者とも「生活」ないしは「生活力」といった言葉を作品評価の際の基準としてしばしば

²¹ さらに宮本は、中山巍については、「生活的な必然性が見られないので、かえってこの作家の一面の弱さが感じられる」と苦言を呈し、独立美術協会展全般に対しては、「この会では一体に会員から出品者まで一つの信念でぶっ通すと云う生活的意志の逞しい作家が少いと思われる」と、いささか手厳しい物言いをしてみせる（宮本 1937：11）。

用いているのである。特に佐波は、冒頭のやり取りのなかで独立展全体について、「生活から遊離している」「ただ発見とか発明とかばかりしようとしている」（佐波 2010b : 99）と発言したことを皮切りに、「どうも独立の画は、一般に生活が不足しているね。そっぽをむいていて、我々にしたしめない画が多い。」（佐波 2010b : 102）であるとか、「長島常吉君の作品を見ていると、またしても独立が、自分だけは世の中から離れて製作している感じ、生活からわきをむいている感じが強いね。」（佐波 2010b : 103）などといった評言を重ねている。猪熊と佐藤もそれぞれ、「生活力の弱さを感じる」（猪熊）、「僕は生活力から来る表現意欲が弱いと思うね」（佐藤）などと発言しているのである（佐波 2010b : 103）。

画家の生活を彼の作風と関連づけようとするこうした議論は、しばしば道徳的な価値判断を伴いながら、『独立美術』誌上の作家評にも登場してくるものである。たとえば、前章でも論じた『独立美術』第8号（鈴木保徳特集号）では、大槻憲二による論考とともに、佐藤惣之助による「鈴木保徳小論」が併載されているが、この佐藤による鈴木論からは、画家の穏やかな生活や性格と彼の画風との連関を読み取ることができるだろう。小学校時代から鈴木保徳と友人同士であったという佐藤は、鈴木的生活についてたとえば以下のように記す。

彼はその穏やかな環境にあつて、お母さんの愛やお父さんの保護の下に、そして多くの優しい兄弟達の末弟として、自由に家にいることが出来、静かに画を描いていることが出来たのは、一つには彼の天稟にもよるが、多くは家族間の平和にもあつた。恋愛もなしに、狂熱もなしに、破綻もなしに、いかに、永い間彼がのんきに暮らしていたかは、傍の者がいう程彼の苦にならなかつたと見える。[中略] 生活的に、狂熱的に、いろいろと破滅してゆく友を見送り乍ら、彼は久しいその独身をつづけ、稀に見る天然の清教徒的安逸にあつた。（佐藤惣之助 1933 : 45）

佐藤によれば鈴木は、破滅的な生活からは縁遠く、静かに絵画制作に没頭するという日常を続ける画家であつたという。引用文中に見受けられる「清教徒的安逸」という言い方がすでに、画家の生活の道徳的美点に言い及んでいるとも考えられるかもしれない。あるいは佐藤は、「善良な百姓が、冬も黙々と働く」ように、「彼は泥の代りに絵の具を、種子の代りに筆で、この大地に彼らしい謙譲な花模様を描きに生れて来たようなものであつた」とも記し、さらに鈴木が結婚し、子どもを持ったことについては、「己れの範疇を知り、一步も他を犯すまいとする生活の自然的運行は、今日に至って彼に平和と幸福なる家族を与えた」と、これを祝福してみせる（佐藤 1933 : 46）。

そしてこうした鈴木的生活上の美点は、彼の作風とも決して無関係ではない。佐藤は、鈴木「子供らしさ」「純朴さ」について触れつつ、こう述べる。

今日でも私は彼に逢っていると、かなり複雑した環境やいろいろ現実的制肘があるに係らず、彼の子供らしさと、その純朴さと、そして親しい、然しだんだん老熟してくるところの慧眼的な見方に和して、一種の信頼が湧く。その点で彼は少しも人に不安を与えない男であることが、彼の日常の道徳を保持している行為によって明らかだ。私はいつも彼の中に、年をとらない、ゴーホの若き農夫のよう

なものと、アンリ・ルソーのような善良さと、しかも亦、ルオーの持っている（辛棒）強さとを発見する。（佐藤惣之助 1933：46）

引用文中の最後にゴッホ、ルソー、ルオーの名が列挙されているが、これは、必ずしも鈴木保徳の作風がこれらの画家の画風と似通っているのだと言明するものとはなっていない。というよりもむしろここでは、おそらくは画家当人との交流からではなく、作品から感得されたであろうルソーの善良さやルオーの辛抱強さといった美点が、あたかも画家自身の道徳的美点を語るかのような評言と混じり合いながら、語られているのである。

こうして、画家自身の生活上ないしは道徳上の美点と、彼の作品に認められる表現上の美点とを混交させるという文脈のなかで、鈴木保徳の「子供らしさ」や「純朴さ」、そして「道徳」に言及してみせることで佐藤は、画家の生活、制作態度、性格といったものと、彼の作風とを同時に、包摂的に論じてみせているのだと言えるだろう。すなわち、同じ論考の末尾部分近くで佐藤が述べているように、鈴木作品ないしは鈴木の仕事は、「描かれたものであるというよりも、同じく彼によって生活されたものである」（佐藤 1933：47）というわけである。

3. 2. 画家の生き方としての「素朴」

前の節で見た佐藤惣之助による「鈴木保徳小論」では、画家の生活や性格が彼の作風に影響をもたらすという道筋が示唆されていた。しかしながら佐藤の論は、生活、性格、作風といった項目が互いに、どのような仕方で関連しているのかという点については、十分に踏みこんでいるとは言い難い。

佐藤による鈴木保徳論が示唆するにとどまっていた、生活や性格と作風とのこうした関連性について、さらに明瞭に示しているのは金田廉による中山巍論である²²。ここでは、『独立美術』第14号に掲載された「中山君の作品の性格」について確認しておきたい²³。

金田はまず、「文は人なり」という言葉は「画家の場合にも適用することができる」（金田 1934：39）という点を指摘し、その理由について以下のように記す。

彼〔画家〕は彼の全人格を投入して、言わば全身眼となって自然を見る。従って彼の感情、個性、性格が自ら彼の制作する作品の中に流露して、作品の感情、個性、性格を構成するのは必然の勢である。そして画家が全人格的に制作すればするほど、彼の個性、性格が益々明白に作品のそれを構成する。この関係が作品の

²² 金田廉は、中山巍の中学時代の同窓生であり、慶應義塾大学教授となった人物である。この点については（島田 2008：9）。

²³ なお、『独立美術』第14号では、金田による中山巍論に先立って、福澤一郎によるエッセイ「中山君と僕」が採録されている。福澤の文章は、「人としての中山君」（福澤 1934：35）について語ると筆者自身が冒頭で断っているとおり、二人の画家の交友の思い出話が主に綴られているものである。だが、すでにこの福澤のエッセイにおいても、「近頃の中山君は、人と芸術が渾然と融和している」、「君の芸術に打たれる者は、立派な家庭に人と成った君を考える事によって一層頷くところがあるろう」などと記され、中山の生育環境や性格と作品とを関連づけようとする論調が認められるだろう。

性格の出来上る重要な経路の一つであろう。今、中山君の作品を見る時、吾々はこの関係を明らかに認めることができる。(金田 1934 : 40)

論考のタイトルとしてすでに、「中山君の作品の性格」を掲げていた金田は、画家の「感情、個性、性格」が作品の「感情、個性、性格」を構成する経路のひとつであることを、明確に示してみせる。したがって金田の議論は以後、画家と作品の両方を包摂するような仕方で、感情、個性、性格を扱っていくことになるはずである。

さて、金田によれば中山巍は「沈黙の人」であるが、「意識的に沈黙を守ることには無用の言葉を口にしないこと、無駄を省くことを意味している」のだという。そのうえで彼は述べる。

そしてこの無駄を省くという生活態度が彼に於ては無駄を省くという制作態度に転化して来る。この制作態度から無駄な線、無駄な色、無駄な対象を画面から除外するという主義、換言すれば単純化の原理が導き出される。(金田 1934 : 40)

性格が生活態度に、生活態度が制作態度に、そして制作態度が作品に、それぞれ結びついていくのだと、金田は指摘する。そしてこの、中山の生活態度から導き出される「無駄な線、無駄な色、無駄な対象を画面から除外するという主義、換言すれば単純化の原理」をより詳しく説明するのが、「素朴」なのだと金田は続けるのである。

然し彼に於ける単純は意識的な単純ではなく、素朴の単純である。吾々は彼の素朴な性格が彼の作品の中に到る所に素朴な線、素朴な色彩、素朴な筆触となって現われているのを見受ける。単純素朴、これが中山君の作品の形式的側面に於ける重要な性格の一つである。(金田 1934 : 40)

なるほど金田は、中山巍その人ではなく、あくまでも彼の作品に見られるところの「素朴な線、素朴な色彩、素朴な筆触」に言及してはいる。しかもそれらは「作品の形式的側面」に見られる「性格」であるということも、はっきりと示されている。しかしながらそれらの特質は、個々の作品に見られるであろう具体的な性質であると同時に、画家・中山巍自身の「性格」そのものでもあるのである。つまり中山の「素朴な線、素朴な色彩、素朴な筆触」は、「彼の素朴な性格」「無駄を省くという生活態度」から必然的に導かれるところの、作画の姿勢ないしはさらに漠然とした生き方そのものの帰結でもあるというのである。こうして「性格」「生活」と作品は、「素朴」という語とそこから派生する「無駄を省く」という態度によってまとめあげられ、共通の評言によってくくられることで、互いに近接し、交わりあう。

こうした「素朴」は、たとえば 1920 年代の「稚拙み」、ルソー風の表現を軸に語られていた「稚拙み」とは、はっきりと一線を画していると言えるであろう。1920 年代に流行し、独立美術協会の画家たちが乗り越えようとしてきたルソー風の稚拙さは、少なくとも一義的には、ある特定の画風を指し示すものであった。だが、たとえば金田廉の中山巍論に見られる「素朴」は、画家当人の生活や性格をも包含するような、より曖昧な類のものである。たとえば今、検討してきた文章の結論部分において金田

廉は、「中山君の作品の性格の主要なる特性」として、「単純性と静寂、単純の統一と端正、内面性即ち精神性、そして素朴な力強さと叙情詩性」を挙げながら、さらに「単純、静寂、端正、内面性、これらの一連の特性は彼の作品に特殊の気品を與えている。」（金田 1934 : 44）とも付言している。ここで言うところの「気品」が、作品の質であるとともに、画家その人の生き方や道德上の美点としても読みうることは、画家と作品との双方を同時に論じようとしてきた金田自身の論旨からも明らかである。

こうした点を踏まえるならば、初期独立展の「素朴」は、道德的な観点が美術の批評に嵌入してくるひとつの事例として、考えなくてはならないだろう。すなわち「素朴」は、美術批評上のタームとして洗練されていく類のものではなく、美術の評価により社会的・道德的な弁明を求めるための語であるようにも思われるのである。あるいは 1930 年代という時代背景を考え合わせるならば、読み方によっては極めて道德的な響きさえ帯びうるこの「素朴」は、時局が暗転し、自分たちの立場が弱いものになっていくなかで画家たちが試みた、自己の活動を正当化するための一種の物語となっていくのかもしれない。いずれにせよこの時代の「素朴」は、1920 年代の美術と 30 年代の美術の連続と断絶を考えるうえでも、さらに同時代の美術批評のある種の「自律性」の問題を考えるうえでも、示唆に富む論点であるに違いない。

さいごに

これまで検討してきたように、『独立美術』に登場する「素朴」は、論者によって、また時に応じて、さまざまな対象に適用される語なのであり、当然文脈によって意味合いも可変的ではあった。たとえば「素朴」は、あるときにはルソー風の稚拙な、可能ならば乗り越えるべき特定の作風と結びつけられ、限定的な評価しか与えられないものであった。また、別の場合には同じ「素朴」という語が、「地方色」の描出が推賞されるという風潮のなかで肯定的に用いられてもいた。つまりこの語は、「地方色」の内実をおぼろげながらも定めつつ、画家たちの出自の周辺性・非都市性を肯定的なものに転換する方途ではないかとも考えられたのである。あるいは本論の第 3 章では、「素朴」が、絵画作品の「形式的側面」にも用いられながら、同時に画家の作画の姿勢や生活態度や性格を、時流に適合したものとして語りだすためのひとつの方便にもなっているという可能性についても、言及することができた。いずれにせよ、ルソー風の素朴から脱却するという道筋のなかで重要な役割を果たしていた独立美術協会ではあったが、その刊行物である『独立美術』誌上には「素朴」「純朴」「朴訥」といった語が頻出していたのであり、のみならずこれらの語は、当時の同会のスタンスを特徴づけるものであるとも考えられるだろう。

無論、この小論で指摘することができた事柄はごく限られたものである。もとより「素朴」は、話を 1900 年以降に限ってみても、本論の第 1 章で見たルソー熱だけに関わるものではない。岸田劉生らの「草土社風」、山本鼎が提唱した「児童画」運動、そして柳宗悦がその理論的支柱となった「民藝」。それぞれに近しく、けれどもそれぞれに異なる文脈のなかで進められたこれらの動きの渦中であって、「素朴」とは何だったのか。私たちは今後さらに、「素朴」の連続、ないしは変容とでも呼ぶべき事態をひもときながら、およそ 1910 年代から 1930 年代にかけての美術について考えてみる必要があるだろう。

参考文献

居串佳一

1933 「北見」 『独立クロニク』 北海道独立美術協会

伊藤廉

1933a 「三岸好太郎の藝術」 『独立美術』第8号 建設社 pp35-39

1933b 「独立美術編輯後記」 『独立美術クロニク』第4号

1934 「絵画の正体」 『独立美術』第11号 建設社 pp75-99

今村信隆

2013 「北海道の油彩画史における動物モチーフの問題ー油彩画の移入期から
1940年代前半までを中心に」 『北方人文研究』第6号 pp1-27

上村博

2012 「地方色の問題 あるいは場所の精霊たち」 『日常性の環境美学』（西村
清和編）勁草書 pp49-71

海野弘

2006 『海野弘コレクション2 新版都市風景の発見ー日本のアヴァンギャルド芸
術』 右文書院

遠藤望

2006 「ルソーの1世紀ーアンリ・ルソーと日本の近・現代美術」 『ルソーの
見た夢、ルソーに見る夢展図録』（世田谷美術館、愛知県美術館、島根県立美
術館、東京新聞編）p23

大槻憲二

1933 「鈴木保徳君の藝術」 『独立美術』第8号 建設社 pp35-40

金子信久

2006 「初期春陽会の風景表現をめぐってー「稚拙み」と「日本趣味」」 『ルソ
ーの見た夢、ルソーに見る夢展図録』（世田谷美術館、愛知県美術館、島根県
立美術館、東京新聞編）pp164-168

金田廉

1934 「中山君の作品の性格」 『独立美術』第14号 建設社 pp39-44

小島善太郎

1933 「自省回顧」 『独立美術』第10号 建設社 pp69-74

古道谷朝生

2011 「居串佳一〜オホーツクにこんな画家がいた〜」『〜オホーツクにこんな画
家がいた〜生誕100年 居串佳一』展図録 網走市立美術館 pp2-16

今田敬一

1970 『北海道美術史 地域文化の積み上げ』 北海道立美術館

佐藤惣之助

1933 「鈴木保徳小論ー単に彼の存在の傍注としてー」 『独立美術』第8号 建
設社 pp41-47

佐藤由美加

1999 「北海道独立美術作家協会ー独立展初期の三岸好太郎と北海道作家」 『紀
要1998-1999』 北海道立近代美術館ほか pp31-44

里見勝蔵

1933a 「三岸好太郎君」 『独立美術』第4号 建設社 pp41-47

1933b 「小島の生活と藝術」 『独立美術』第10号 建設社 pp41-47

佐波甫

2010a 「街頭展のノート」(『みずゑ』383号、1937年1月) 『美術批評家著作選集第5巻 柳亮』(五十殿利治監修、桑原規子編) ゆまに書房 pp164-166

2010b 「独立展合評」(『アトリエ』第13巻第6号) 『美術批評家著作選集第5巻 柳亮』(五十殿利治監修、桑原規子編) ゆまに書房 pp99-106

島田康寛

1994 『変容する美意識 日本洋画の展開』 京都新聞社

2008 「『独立美術』について－友情の花束－」 『復刻版「独立美術」別冊』臨川書店 pp3-12

杉村浩哉

2007 「周縁にあるということ－清水登之と栃木県立美術館」 『栃木県立美術館所蔵 清水登之』 栃木県立美術館 pp5-7

鈴木正實

1999 「北海道の画家と「北方」の現れ方」 『紀要 1998-1999』 北海道立近代美術館ほか pp45-60

鈴木龍司

1933 「清水登之君」 『独立美術』第9号 建設社 pp35-42

鈴木保徳

1933 「清水君の藝術」 『独立美術』第9号 建設社 pp43-47

高畠達四郎

1932 「生活とモチーフ」 『独立美術』第2号 建設社 pp67-81

匠秀夫

1992a 『三岸好太郎 昭和洋画史への序章』 求龍堂

1992b 「三岸好太郎、三岸節子の芸術」 『三岸好太郎と三岸節子展図録』(北海道立三岸好太郎美術館ほか編) pp7-11

1993 「児島善三郎、書簡類の意義－児島芸術の確立をめぐって－」 『児島善三郎の手紙』 形文社 pp17-42

田中修二

2009 「戦前の県展－展覧会の中央と地方」 『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』(東京文化財研究所編) 中央公論美術出版 pp31-46

地家光二

2000 『居串佳一－オホーツクへ還る』(北海道立美術館ミュージアム新書) 北海道新聞社

苫名真

2003 「拡大する円周－三岸好太郎の画論と制作」 『生誕100年記念 三岸好太郎展カタログ』(北海道立三岸好太郎美術館ほか編) pp15-21

原田光

- 2012 「戦前期の独立美術協会、そしてその前史」 『独立美術協会 80 年史』 独立美術協会 80 年史編集委員会 pp89-96

三岸好太郎

- 1983a 「道展評」(東京日日新聞北海道樺太版、昭和7年9月22日) 『感情と表現』 中央公論美術出版社

三岸好太郎

- 1983b 「北海道独立美術作家協会展評」(北海タイムス、昭和8年7月7日) 『感情と表現』 中央公論美術出版社

宮本三郎

- 1937 「独立展を見る」 『アトリエ』第14巻第4号 アトリエ社

矢島新

- 2011 『日本の素朴絵』 ピエ・ブックス

柳亮

- 2010 「「獨立」の日本主義とエスプリ・モデルン」(『アトリエ』12巻4号、1935年4月) pp129-133

吉田暁子

- 2013 「三岸好太郎《海と射光》について - イメージの引用という手法を手がかりとして - 」 『福岡市美術館研究紀要』第1号 pp12-23

吉田豪介

- 1995 『北海道の美術史 異端と正統のダイナミズム』 共同文化社

吉田豪介

- 2005 『道展・全道展・新道展 創造への軌跡』 北海道新聞社

Soboku as a Key Term to Examine the Early Dokuritsu Exhibition
On the Problems of Henri Rousseau, Local Color, and Painter's Daily Life

Nobutaka IMAMURA

Sapporo Art Museum

This paper examines the trend toward a word of “*soboku*”, or naivety and simplicity, which has been frequently referred to in Japanese art scene in the 1930s, especially around the newborn Dokuritsu Exhibition (est.1930). Mainly focusing on the monthly art journal *Dokuritsu Bijutsu* issued by the Dokuritsu Exhibition, we show that “*soboku*”, albeit a common word itself, can explain some of highly characteristic attitudes and strategies of the early Dokuritsu Exhibition.

On the one hand, around the 1930's Dokuritsu Exhibition, “*soboku*” sometimes means the style of French painter Henri Rousseau and his followers. In this case, “*soboku*” is often used in order to indicate some negative aspect of one's painting style, which was considered as old-fashioned, and therefore should be surpassed. On the other hand, the word “*soboku*” has positive meanings. For example, indicating naive, childlike, artless style of paintings, this word was applied to one of the most controversial problems in this period, namely the local color of works. In this case, “*soboku*” signifies some merits of painter's local color. In other cases, when arguing a painter's works or his style in connection with his own life style or personal character, this word connotes more ethical meanings.