福田平八郎　～生命力の色と形～

吉田俊英

目次

はじめに…… 004
第1章　画業の概略 …… 005
　第1節　明治後期～大正期 …… 005
　第2節　昭和前期 …… 007
　第3節　昭和後期Ⅰ（～昭和35年頃まで） …… 009
　第4節　昭和後期Ⅱ（昭和36年～49年）年 …… 011
第2章　画題の視点から …… 012
　第1節　植物 …… 012
　第2節　生物 …… 014
　第3節　静物 …… 016
　第4節　水 …… 017
結び…… 019

はじめに

現代日本を代表する日本画家であり、西洋や日本美術にも造詣が深かった東山魁夷が、日本画の風景表現について興味深い指摘をしている。

> 日本の風景画には、西洋にも中国にもない特徴の1つに、風景を大きな視野で捉えないで、自然の一隅を題材とする場合が相当多いということがある。それは花鳥的な風景というか、いずれにせよ、近くで見た自然の1部分だけで構成された画面である。遠景、中景、近景というような組み立てではなく、近景だけで出来上がっている特殊な構図である。これは装飾的な感覚から発しているものとも云えるが、また、1本の野の草にも大自然の生命のあらわれを見るというような、日本人の自然への愛情のしるしでもあるだろう。自然の機微を掴む敏感な感覚の働きは、日本人独自のものであり、特有の神経の細かさにある。
>
> （東山魁夷『風景との対話』新潮選書）

福田平八郎作品の革新性と、その中にある伝統性（全く相反するものが入れ子構造になっている！）に思いいたる時、魁夷のこの言葉の重みが増してくる。まさに福田平八郎こそは日本絵画の、いや日本美術創造の最も根本的なメカニズム、すなわち外からの、あるいは過去からの影響を「型」として受け止め、自らの体内で咀嚼・消化して、新しい「形」として創造していく過程を実践した革新者である。そのメインテーマは、自然界の根源（もしくは核）に存在する「生命力」であり、その表現方法として前記東山魁夷が指摘しているような伝統的な手法に至ったと思われる。福田平八郎の生涯の画業を追うこと、そしてそれをいくつかの切り口から検証してみることは、日本画の伝統性と革新性が持つ大きな可能性についてのヒントを与えてくれるに違いない。

第1章　画業の概略

第1節　明治後期〜大正期

福田平八郎は1892（明治25）年大分県に生まれた。大分で幼少期を過ごしたが、1910（明治43）年19歳の時に画家を志して京都に出る。京都市立絵画専門学校（絵専）の別科に入学し、翌年4月に京都市立美術工芸学校（美工）に入学し直す。在学中は校友会で常にトップクラスの成績をおさめるなど、非常に優秀な学生であった。この頃は第一回文部省美術展覧会（文展）がスタート（1907年）して間もなく、京都においても土田麦僊、小野竹喬、村上華岳、黒田重太郎ら若手画家たちが多くのグループを作り、新しい絵画の模索を始めていた時期にあたっていた。そういった動きから平八郎に与えた影響も少なくなかったろうと想像される。

◆　京都市立美術工芸学校（美工）時代の作品

《野薔薇》	1915（大正4）年頃	
《雨後》	同	卒業制作

ここでは自然と対峙しつつ、そのエネルギーを描き出そうとする表現が見られる。

1915（大正4）年京都市立美工を卒業。卒業制作《雨後》は学校買い上げとなる。引き続き京都市立絵画専門学校本科へ進学する。

◆　京都市立絵画専門学校（絵専）本科時代の作品

《春の風》	1916（大正5）年		
《池辺の家鴨》	同		〈図1〉
《桃と女》	同	第10回文展→落選	
《驢馬と子供》	1917（大正6）年	第11回文展→落選	
《霞める空》	1918（大正7）年	卒業制作	

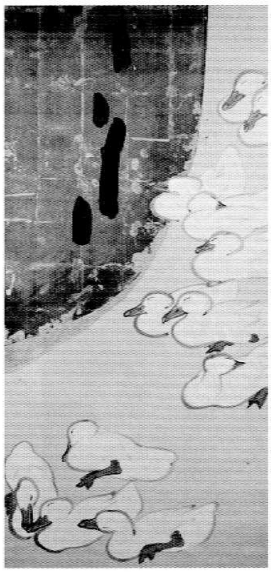

図1《池辺の家鴨》
1916（大正5）年
大分市美術館

《春の風》や《池辺の家鴨》に見られるような、江戸時代の宗達光琳派を思わせる装飾的な表現も見せている。そのいずれもが平八郎の非凡な才能をうかがわせる大胆な構成と確かな筆遣い、色彩感覚にあふれている。ところが、それまで迷うことなく絵の道を突き進み、美工・絵専を通して優秀な成績をおさめていた平八郎に、ここで転機となるいくつかのアドバイスが周囲の人々によりもたらされた。師の谷口香嶠より「君の絵は色がまだ色になっている」という注意であり、級友の岡本神草の「君は絵を早く描き過ぎる。もっと対象を苦しんで捉えるべきだ。本当の君の絵を描くべきだ」との助言である。いずれも当時の平八郎の絵が表面的、技巧的で、自分の眼でしっかりと本質的な部分を見つめる努力が足りない欠点を指摘していた。もっともな忠告に平八郎の筆は止まり、前へ進めなくなってしまった。悩んだ末に、絵

専の講師で美学者で国画創作協会の理論的指導者であった中井宗太郎に相談すると、「自然を隔絶する幕を取り除く必要がある。自然に直面して、土田麦僊君の如く主観的に進むか、榊原紫峰君のように客観的に進むかであるが、君は客観的にみつめてゆくほうがよくはないか」と、先輩画家を例に引いて答えてくれた。以後、平八郎は、この言葉の意味と方向を、かみ締め、めざしつつ歩んでゆくことになる。

◆ 京都市立絵画専門学校卒業後の作品

《緬羊》	1918（大正 7）年	第12回文展→落選	
《雪》	1919（大正 8）年	第1回帝展初入選	
《安石榴》	1920（大正 9）年	第2回帝展入選	〈図2〉
《鯉》	1921（大正10）年	第3回帝展特選	
《島原半島》	同		
《仔犬》	同　頃		
《游鯉》	同		〈図3〉
《鯉》	1922（大正11）年頃		
《鶴》	同	第4回帝展出品	
《鯉》	1923（大正12）年		
《双鶴》	同　頃	京都国立近代美術館	〈図4〉
《牡丹》	1924（大正13）年	第5回帝展出品	
《草河豚・鰈》	同	大分県立芸術会館	
《閑庭待春》	1925（大正14）年	第6回帝展出品	〈図5〉

図2《安石榴》
1920（大正 9）年
大分県立芸術会館

画学生時代でもあった「文展」への出品は全て落選の憂き目にあった。しかしながら「帝展」へと改革された後への出品では、初入選から2年目で特選まで受賞している。これは、師や級友など周囲の人々の忠告や助言への素直な対応や努力の結果でもあるが、島田康寛氏が指摘されている時代的な背景も存在した。

> 帝展は情実や惰性の弊害を生じた文展から大正3年に横山大観らが出て日本美術院を再興し、7年には土田麦僊、小野竹喬、榊原紫峰、村上華岳らが離脱して国画創作協会を結成したため、旧弊を刷新すべく生まれたものである。そのため当初は新しい傾向の作品を受け入れようという積極的な姿勢を打ち出したから、客観的写実を追及しようとする熱意に溢れる平八郎の作品が受け入れられ、高く評価されたのも当然といえるかも知れない[1]。

図4《双鶴》
1923（大正12）年頃
京都国立近代美術館

そして、卒業後のこれらの作品は、南画風の《島原半島》を除けば、いずれも写実性に重きを置いた作品である。ただ、その中でも例えば《緬羊》《雪》《安石榴》は自然の発するエネルギーを絵として整理しようとせず、そのまま描き出そうとした写実で

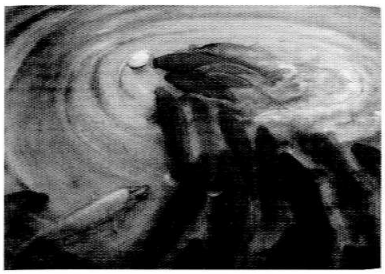

図3《游鯉》
1921（大正10）年

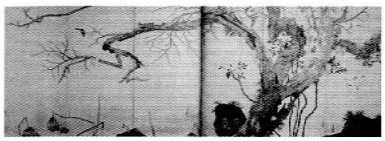

図5《閑庭待春》
1925（大正14）年
京都市美術館

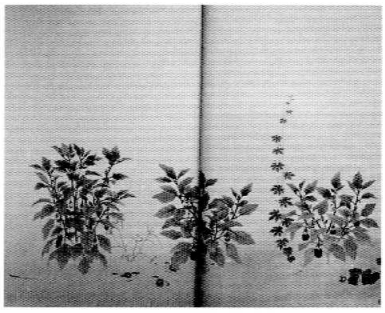

図6《茄子》
1927（昭和 2）年
大分県立芸術会館

あるのに対して、特選となった《鯉》(1921年) 以降の《仔犬》《鯉》(1922年) などは円山四条派の、《鶴》《双鶴》《牡丹》などは中国の宋元院体画の、といった伝統的絵画の写実表現の影響が色濃く現れてきている。中井宗太郎より助言を受けた「客観的写実」の方向を伝統的絵画を手がかりとして探って行こうというのだろう。

そういった中においても、大正10年の2点の《游鯉》を見ると、自分の個性を発揮すべく挑む姿勢がうかがえる。基本を円山四条派のような水中での鯉の存在感・見え方に置きながら激しい動きや、それにつれて、あるいはその動きをより強調するように、水の表現を追及している。主テーマである水中の鯉の表現と同じぐらいのバランスで、水そのものの表現を重要視している。これは後の時代の鴛鴦とそれを囲む水波の表現、鮎と水の表現、そして行き着くところは、水や波そのものの表現へもつながっていく。また大正末の《草河豚・鰈》《閑庭待春》に至ると、写実だけでなく装飾性へもシフトしていくようになる。特に《閑庭待春》では、桃山期の狩野派の障壁画をも視野に入れ、写実と装飾の統合を図ろうとする意図が感じられる。細部―写実、全体―装飾といった興味深い構成になっている。

第2節　昭和前期

続いて昭和の時代に入ると、装飾的傾向がより一層整理されたシンプルな画風へと変わってくる。いわゆる「日本画の新古典主義」と呼ばれるこの時期の新しい傾向と、それはリンクしている。

《朝顔》	1926（大正15・昭和元）年	京都国立近代美術館
《朝顔》	同	
《茄子》	1927（昭和2）年	大分県立芸術会館　〈図6〉
《菊》	1928（昭和3）年	

私は植物であれ、魚であれ、動物であれ、画面に描かれたモチーフの中から湧き出てくるような生命力、自然の力が、平八郎の最も大きな特徴だと考えている。その点で、これらの作品は、蔓の伸びる先や、花びらを散らす行為などに多少それは感じられるのだが、全体としては、いや平八郎としては大人し過ぎるのではないだろうか。そのためもあってか、翌1929（昭和4）年の《南蛮黍》においては、強く吹き付ける風に対して踏ん張って立つ数本の南蛮黍と、それを見つめる鳥との詩的で動的な画面が作り出された。いずれにしても自分の絵の方向に迷いつつ実験を続ける姿が垣間見られる。

この平八郎に転機となる2つの出来事が訪れる。1つは1928（昭和3）年、1930（昭和5）年の2度にわたる中国旅行である。日本絵画の母親とも言うべき中国の絵画や美術、風景や風土に直に触れ合えたことは、平八郎の芸術を形作る上で、有形無形の影響を与えることになった。もう1つは、「六潮会」の結成である。「六潮会」は、元々

洋画家の木村荘八と中川紀元に、美術評論家の横川毅一郎、美術記者の戸狩素心庵が設立した「蛙声会」を基盤として、洋画家の牧野虎雄、日本画家の中村岳陵、山口蓬春、そして福田平八郎が加わって1938（昭和5）年に発足した画会である。日本画・洋画・美術評論という立場の異なったジャンルの組み合わせは、画会として一見危うそうだが、互いの長所や短所がよく見えて刺激を与えあう場として、有効に機能したのだろう。

六潮会というものに、このまま縁がなく過ぎてしまったとしたら、僕はひっきょう、小さな人間に成り済まし、小さな歓びに浸って、詰まらない事柄にこだわりながら、進展のない生活の中で安易な気持ちを持ち続けていったに相違ない[2]。

この会以降、それぞれが大きな成果を収めている。平八郎ももちろん日本画の新しい方向へ向けての一歩を踏み出すことになった。その象徴的な作品が、平八郎の代表作と言うだけでなく近代の日本絵画に大きな革新をもたらした《漣》（1932年・大阪市立近代美術館準備室）である。「もっとも単純な手法で、もっとも複雑な自然の形をとらえることに成功した」「もっとも抽象的な手法で、もっとも写実的な表現を獲得した」[3]。琵琶湖上で釣りをしている時に水面を渡る風に立つ漣を描いたこの作品には、自然の中の生命力が大胆な形で描かれている。

そして《漣》以降、単純明快な線や形と色彩でもって植物や生物などの生態を描き出し、その中に、もしくはそれらを取り囲む自然の中に、絶えず蠢いている生命力を表現していく。例えば《白梅》（1934年・京都市美術館）、《花菖蒲》（1934年・京都国立近代美術館）、《清晨》（1935年・東京国立近代美術館）などの作品は白梅が天に向かって伸びる若い息吹を感じさせ、尾形光琳の《杜若図屏風》を意識したであろう《花菖蒲》は、初夏の気候の中で全精力を使って咲き乱れる花々を描き、《清晨》では爽やかな中にも南蛮黍（トウモロコシ）に負けじと絡み付いていく朝顔の様子を描いている。また1935年前後の《鴨》《鴛鴦》〈図7〉《鮎》などは、水鳥や魚などよりも、それを取り囲む「水」や「波」の生きた表現にこそ、作家の意識が向っている。それに続く1936年の《石庭》（蘭島閣美術館）《牡丹》《芥子花》（いずれも京都国立近代美術館）などでは、宋元院体画に学んだものをベースに、写実と装飾との統一を図ろうと試みている。この間、1934（昭和4）年に初の個展を京都（梅軒画廊）で開催し、1936（昭和11）年には京都絵専の助教授から、教授へ昇進している。しかし、こちらは翌年には辞任し、自己の画業に専心する道を選んでいる。

1938（昭和13）年に発表された《青柿》（京都市美術館）は、色づく前の柿と葉を描く作品であるが、ここには1枚として同じ表情を持った柿や葉は存在しない。それぞれが個性を持って、しかも全体の形や色の響き合いが非常に美しい。自然を徹底的に見つめ、写し、生命力を保ったまま整理して1つの作品に仕上げていく力量には、ひたすら感動するばかりである。

図7《鴛鴦》
1935（昭和10）年頃

《竹》　1939（昭和14）年
《竹》　1940（昭和15）年
《竹》　1942（昭和17）年　京都国立近代美術館

と、この時期の同一画題に絞って見れば、そのことがより一層強く納得出来るはずである。

昔から竹は緑青で描くものと決められているが、私には、まだどうしても竹が緑青に見えて来ない[4]。

この言葉には、平八郎が他人の眼や慣習・因習に囚われず、いかに自分自身の眼で直接に自然を見ているかが伺われて興味深い。このような眼があったからこそ、日本画に革新的な成果をもたらす作品を次々と生み出すことが出来たのであろう。その際、取り上げる画題の範囲が狭く、繰り返し「竹」や、「鮎」「鯉」などを描いているのは、もちろん一つの絵について、自然の捉え方を深化させて行くことに作家の主な関心が向かっていたからに他ならない。

第3節　昭和後期　Ⅰ　（～昭和35年頃まで）

戦後すぐ（1946年）に開設された文部省主催の日展で、平八郎は審査員となり、翌年には帝国芸術院（現・日本芸術院）の会員にまでなった。50代と最も油の乗り切った時期であるとともに、戦後の自由な雰囲気の中で、これまで以上に個性的で革新的な作品を生み出すことになる。この時期に描かれた「雪」をテーマにした作品、

《雪庭》　1948（昭和23）年
《新雪》　同
《春雪》　1949（昭和24）年　西中山妙福寺

には、これまであまり登場して来なかった「質感」の表現が重視されている。フワッとした新雪の、水分を多く含んで重い春の雪の有様が実感を持って迫ってくる。続く昭和20年代半ばの、

《白木蓮》　1949（昭和24）年　青梅市立美術館
《葱と雀》　1951（昭和26）年

で画面構成の面白さや、リズム感への挑戦を行った後、

《蛤》　1952（昭和27）年　大分県立芸術会館

《鱶の鰭と甘鯛》	1954（昭和29）年	大分県立芸術会館
《清流》	1955（昭和29）年	
《雪庭》	同	
《桃》	1956（昭和31）年頃	大分県立芸術会館
《蜜柑》	同	大分県立芸術会館
《雪庭》	1958（昭和33）年	静岡県立美術館

と続く作品で「質感（写実）」と「構成（配置、リズム感）」の統一、バランスをとる実験を繰り返している。

そして、これらと併行する形で、テーマに自然の「生命力」を見つめた、構成的な作品が描かれていった。

《雨》	1953（昭和28）年	東京国立近代美術館
《氷》	1955（昭和30）年	
《水》	1958（昭和33）年	大分県立芸術会館

くしくも自然を循環する水三態が描かれているが、これも偶然ではなく、一貫したテーマ追求の結果だろう。《雨》はテーマとともに、その発想の奇抜さ、構成の面白さ、などから《漣》(1932年）と並ぶ中期の代表作として有名である。平八郎の水に寄せる思いは、

> 随分前から何とかして水を描きたいと思っていた。特に例えば船着場などで船が着いたり出て行ったりする時の水の揺らぎ、或いはまた動物園の池などで水禽が動いたあとの水の揺らぎ、水面が動いてそれが静まるまでの間の瞬時の姿。それを何とかして描きたいと思っていた[5]。

> 単純に見えて複雑であり、同一であって無限の変化がある[6]。

> 何より興味あるのは水には金属的な光があることだ[7]。

と実に多くの具体的な言葉で、その魅力を語っている。これらの抽象絵画にすら見える作品は、平八郎本人にとっては、まさに自然の一部を切り取った「写実」以外の何ものでもなかったであろう。自分が見たまま、感じたままを、ただ少し整理して構成して描いたにすぎない。しかし、その独特の眼が、日本画の歴史に大きな革新をもたらしたことは、どんなに強調してもし過ぎることはないであろう。

そして一方で、少しずつ構成が強まり、より意匠化・装飾化も進んで行くことになる。大正期の帝展で特選をとった頃の、円山四条派に伝統的な写実的《鯉》の表現が、

《鯉》　1954（昭和29）年　平木浮世絵財団
《鯉》　1958（昭和33）年

と大きく変化する。また1958年の《鮎》などは、前年1957年の《茄子》の配置や動きとの共通性を感じさせ、様々なものを対象にしながら試行を繰り返す平八郎の様子が伺えて興味深い。

第4節　昭和後期　II　（昭和36年～49年）

晩年にあたるこの期の作品は、写実をあくまで基本に置きながら、色彩の取り合わせ、響き合いによって、装飾性を強く増してくる。「私の絵は分かり易く言えば、写実を基本にした装飾画と言えると思います。」[8]。まさに「色彩の交響」「カラリスト平八郎」といった言葉にふさわしい作品が続出した。

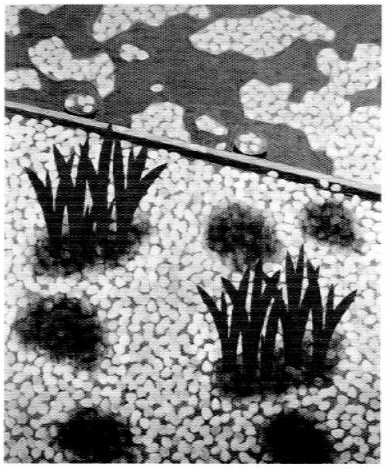

図8《花の習作》
1961（昭和36）年
京都国立近代美術館

《花の習作》　1961（昭和36）年　京都国立近代美術館　〈図8〉

最後の日展（新日展）出品となった作品である。水面や地面を覆う桜の花びらが、生きもののように固まって動いて、春の終わりから初夏へ移行する自然のあり様が、平八郎独自の明るい色彩をもって描かれている。平八郎の作品は、日本や東洋に伝統的な「花鳥画」の世界と言ってしまえば、その通りなのだが、そこに自然の「生命力」が強く、しかもモダンな感覚で表されている。

同時にこの年は文化勲章を受章した。そして、

《海魚》　1963（昭和38）年　大分県立芸術会館
《鮎》　同　愛媛県美術館　〈図9〉
《筍》　1964（昭和39）年
《鸚哥》　同

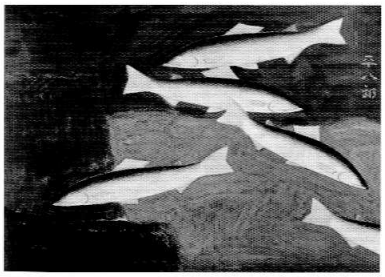

図9《鮎》
1963（昭和38）年
愛媛県立美術館

いずれも古代の「料紙装飾」に倣う背景を備えた作品である。これに1964年の《雪庭》と《春雨》という自然を循環する水（それは《漣》や《雨》など綿々と続く系列）がテーマの作品も、色彩の分割と響き合いという観点で加えれば、この年代はまさに「料紙装飾」についての実験を集中して行っていたことが理解出来よう。実際、絵画全体の構成も、これまでのような僅かでも写実味を残した表現から、色面による構成・表現に重点を置く方向へと変化してきている。従って画面には色彩のパッチワークとも言うべき、より平面的な印象が強まるのだが、それが退屈なリズムに堕していないのは、何よりも色彩同士の響き合いと、それぞれのものや色が持つ形の面白さがシンクロしているからであろう。

私が現在描こうとしているのは、経巻や絵巻や歌の地紙などがもっている装飾的な世界です。金地の模様の中に赤と銀の砂子を散らせて春霞のような感じを与える経巻の紙や、切り紙細工のような西本願寺の三十六歌仙の地紙、扉絵などに、今狙っている自分の絵と共通の世界を感じます。ともかく私は、これらのものを徹底的にマスターして、新しい意味の日本画を生み出したい、そんな情熱に燃えています[9]。

晩年に至って益々その傾向は強まり、

《鴛鴦》	1965（昭和40）年頃
《初雪》	1966（昭和41）年
《松竹梅》	同
《雉子》	1969（昭和44）年頃

潔い程に整理された形と色彩で、強烈な印象を与える作品を残して、1974（昭和49）年3月京都市で没した。享年82歳。

第2章　画題の視点から

平八郎の画題もしくは題材の幅は、他の画家に比しても決して広くはない。むしろ何度でも同じものを繰り返し、繰り返し描き続ける。しかしそれは、視点を変えれば平八郎の追求するテーマに対する一つの誠実な姿勢の現れということも出来る。画題を限定することで、構成、筆致、色彩等々の実験がより明らかに見えるし、その分焦点を絞って深化した追及が可能になる。こうした方法こそ、まさに平八郎をして、日本画に大きな変革をもたらした最重要作家の一人という位置づけを与えているベースになるものである。

第一節　「植　物」

植物は他の画題よりも早くから描かれている。大正期の

《雨後》	1915（大正4）年		
《野薔薇》	1915（大正4）年		
《安石榴》	1920（大正9）年	大分県立芸術会館	〈図2〉
《牡丹》	1924（大正13）年	山種美術館	〈図10〉

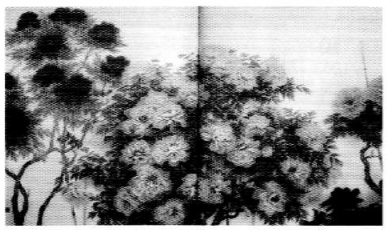

図10《牡丹》
1924（大正13）年
山種美術館

などは初期の写実作品であり、前述のように植物の持つ生命力の強さをストレート

に打ち出す作品となっている。現所在不明の《雪》1919年も、大雪を被りながらも、たくましく枝を伸ばす梅の木を描いて同じテーマを追求している。

続く《閑庭待春》1925年（京都市美術館）は、写実から新古典的装飾性へと移行することを示す作品でもある。細部の写実、全体の装飾という画面からは、安土桃山時代の障壁画を思い起こさせる雰囲気がある。そして、

《朝顔》	1926（大正15・昭和元）年		
《茄子》	1927（昭和2）年	大分県立芸術会館	〈図6〉
《菊》	1928（昭和3）年		
《南蛮黍》	1929（昭和4）年		
《白梅》	1933（昭和9）年		

からは、昭和初期の日本画壇に共通の、いわゆる新古典主義的作風が見られる。この年代のうち《南蛮黍》だけは、この作風というよりは、風になびく南蛮黍の動的な姿を描き出し、傍の鳥とともに何か童話風の物語すら感じさせる。続く、

《清晨》	1935（昭和10）年	京都国立近代美術館	〈図11〉
《牡丹》	1936（昭和11）年		
《芥子花》	1936（昭和11）年頃		

では、初期に見せた写実的画風と装飾的画風との結びつき、統一に成功した。つまり、写実に始まって、細部で写実、全体構成で装飾という《閑庭待春》のような作品を経て、新古典的装飾画風に針は振れ、再び写実の生命力を、その中へ獲得する「写実＋装飾」の統一へと、追及を進めたのである。さらに、その先に、

《青柿》	1938（昭和13）年	京都市美術館	〈図12〉
《竹》	1939（昭和14）年		
《竹》	1940（昭和15）年		〈図13〉
《竹》	1942（昭和17）年		

と、葉の1枚1枚、竹の1本1本に個性が見られるような世界へと歩んで行く。それらは、必要最小限の形と色による単純化（Simplicity）された表現でありながら、その中にあふれるような、個性と生命感とが息づいている。そして《桜》1943年（大阪市立美術館）のような、宗達光琳派を思わせる作品が続いた後、戦後に至って、

《白木蓮》	1949（昭和24）年頃
《葱と雀》	1951（昭和26）年

図11《清晨》
1935（昭和10）
京都国立近代美術館

図12《青柿》
1938（昭和13）年
京都市美術館

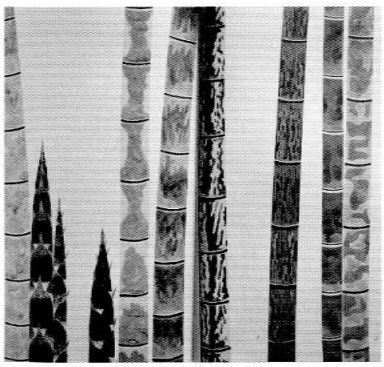

図13《竹》
1940（昭和15）年

《花の習作》	1961（昭和36）年		〈図8〉
《筍》	1964（昭和39）年		〈図14〉

ますます単純化と装飾化が進んで行く。

第二節　「生　物」

生物は鳥類と魚類が主な画題である。そのうち魚類については、円山四条派の流れを汲む作家らしく、写実的な鯉図の表現にスタートする。

《鯉》	1921（大正10）年		
《遊鯉》	同		〈図4〉
《鯉》	1922（大正11）年		
《鯉》	1923（大正12）年	並河康之有線七宝記念財団	〈図15〉

餌を求めて激しく動き出す鯉の群れか、悠然と泳ぐ鯉か、いずれにしても水を通した、水中の鯉の表現が見事な写実により、存在感を持って迫ってくる作品である。昭和に入っての作品、

《鯉》	1940（昭和15）年	蘭島閣美術館
《鯉》	1954（昭和29）年	平木浮世絵美術館
《鯉》	1958（昭和33）年	

になると鯉の表現自体は装飾性、様式化を帯びてくる。とは言え、水中をゆったりと泳ぐ、もしくはジッと動かずにいる姿そのものは、現実感を伴った写実ということが出来る。

1924年の《草河豚・鰈》〈図16〉は、その水中へカメラが入って実況しているような視点と質感である。水中の魚を描くのには、魚そのものよりも「水」の表現が大切なのだと気づかされるような作品である。その水と魚の関係をより深く、かつ直接的に感じさせてくれるのが、鮎を題材とした一連の作品である。

《鮎》	1935（昭和10）年		〈図17〉
《鮎》	1940（昭和15）年	山種美術館	〈図18〉
《鮎》	1952（昭和27）年	大分県立芸術会館	
《鮎》	1958（昭和33）年		
《鮎》	1963（昭和38）年	愛媛県美術館	

1935年の《鮎》は、水流を意識して描き、その中で躍動する鮎を描く。水流と鮎が

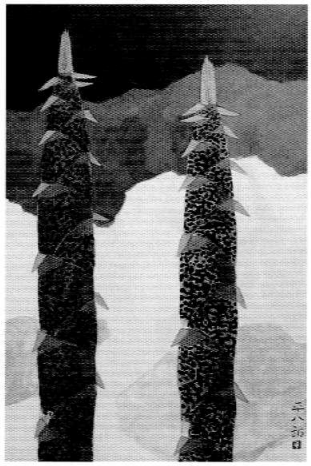

図14《筍》
1964（昭和39）年

図15《鯉》
1923（大正12）年頃
並河靖之有線七宝記念財団

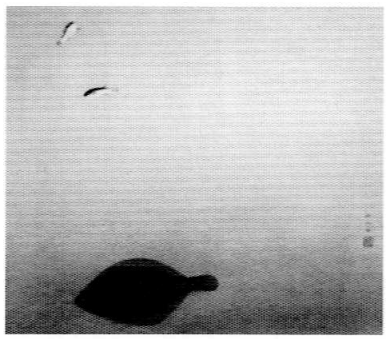

図16《草河豚・鰈》
1924（大正13）年
大分県立芸術会館

図17《鮎》
1935（昭和10）年

図18《鮎》
1940（昭和15）年
山種美術館

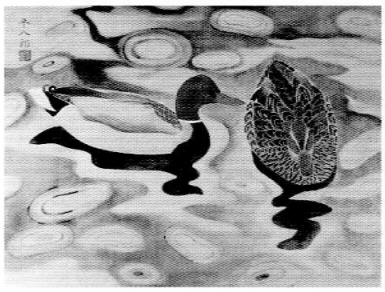

図19《鴨》
1935（昭和10）年頃
大分県立芸術会館

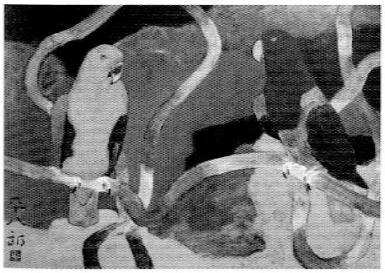

図20《鸚哥》
1964（昭和39）年

一体となって画面全体に動きがもたらされている。1940年の鮎も同じ様に全体が渦巻くような動きがあるが、ここにはもはや水流を具体的に表す線などは存在しない。むしろそれが無くても鮎の動きだけで、それが見えるような表現になっている。鮎が水を纏って泳いでいる、とでも言おうか。戦後、1952年の作品は鮎よりも、いや鮎だけでなく、水中の石の面白さにも着目した。ここでは鮎と石と、それをつなぐ水とが主人公である。そして1958年の鮎は、動きもさることながら、それ以上に鮎同士の配置、形の面白さに着目した作品であろう。さらに1963年の作品では、晩年の作品に共通の、極限まで単純化された形と、色彩の響き合いによる美しさを追求した画面となっている。

一方、鳥を題材とした作品については、《池辺の家鴨》1916（大正5）年〈図1〉がまず挙げられる。宗達光琳派風の装飾的で大胆に単純化された構図が、大らかな雰囲気を感じさせる作品である。続いて《鯉図》と同じく円山四条に定番の《鶴図》である。

《鶴図》	1922（大正11）年		
《双鶴》	1923（大正12）年	京都国立近代美術館	〈図4〉

こちらの方は、伝統的な《鶴図》の表現を踏襲しつつ、シンプルな表現で鶴の品格ある美しさを引き出している。そして具体的な線の表現によって描き出された水流を泳ぐ《鮎》と同じ年（1935年）の制作、

《鴛鴦》	1935（昭和10）年		〈図7〉
《鴨》	1935（昭和10）年頃	大分県立芸術会館	〈図19〉

仲良く並んで泳ぐ鴛鴦と鴨の周囲には、やはり波や水流が、まるで生命体のような線で描かれている。《鴨》の方も、水流を表現しているが、こちらはまた別の渦巻きによる水の表面と、鴨の影が水に映って揺らめいている。1932（昭和7）年の革新的な作品《漣》の応用とも、発展形態とも言えるかも知れない。これらの作品は鳥を表現するよりは、鳥によって水面に引き起こされた波、影、光の乱れなどの方に強く作者の興味が行っている。あえて言葉にして言ってみれば、生命あるものばかりでなく、それを取り巻いている自然の生命力への注視である。

ところが昭和30年代後半以降の作品

《鸚哥》	1964（昭和39）年	〈図20〉
《鴛鴦》	1965（昭和40）年	
《雉子》	1969（昭和44）年	

になると、むしろ色彩を中心とした装飾的画面作りの方へと興味が移ってしまう。《鸚

哥》は背景に古代の料紙切の貼り合せを意識した、色彩のパッチワークと鸚哥の鮮やかな色との取り合わせが美しい作品である。1965年の《鴛鴦》も、それ以前の水の動きや表情の変化を一切押さえた、青一色の面に変えてしまった。この青と鴛鴦との色彩の響き合いの美しさ、配置がこの時期の平八郎のねらいとするところである。こちらの方もあえて言葉にすれば、色彩による生命賛歌と言ったところだろうか。《雉子》も多彩な羽根の色のパッチワークと、羊歯や背景との色彩と形の響き合いに主眼があることは言うまでもない。

図21《蛤》
1952（昭和27）年
大分県立芸術会館

第三節「静　物」

この画題の中には他の節で取り扱った花や魚なども含まれる。それらの節との違いは、あくまで自然の中に生きた状態で置かれるのではなく、一旦摘み取られたり、加工されたりと、人間の手が加わったものである。

《朝顔》	1926（大正5）年	
《牡丹》	1936（昭和11）年	京都国立近代美術館
《花菖蒲》	1944（昭和19）年	
《蛤》	1952（昭和27）年	大分県立芸術会館　〈図21〉
《鱶の鰭と甘鯛》	1954（昭和29）年	大分県立芸術会館　〈図22〉
《桃》	1956（昭和31）年頃	大分県立芸術会館　〈図23〉
《蜜柑》	1956（昭和31）年頃	
《茄子》	1957（昭和32）年	

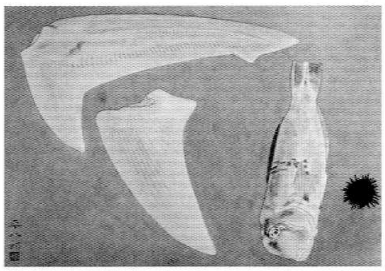

図22《鱶の鰭と甘鯛》
1954（昭和29）年
大分県立芸術会館

前4作《朝顔》《牡丹》《花菖蒲》《蛤》のいずれも花や蛤の一つ一つの持つ個性的な色彩や模様、形などを、それぞれの容器と空間の中での配置において、写実的に、かつ装飾的に描いてみせた魅力的な作品である。いずれの作品も華やかさと、凛とした品格が漂っている。とりわけ、その質感は3作品の花の花びらの厚み、軽重の違いまで伝えている。蛤のギザギザした触感についても同じことが言える。そして何よりもそれらを支える磁器、竹、漆器、陶器などの質感は、平八郎の表現力が超一級のものであることを改めて認識させてくれる。それは1956年頃の《桃》のお盆についても言える。上に載せた桃の影が映る様子が手に取るように分かる。

しかし、この後4作では、少しテーマが異なってきている。題材になる魚や果物などの形の面白さと、それを並べて配置した画面全体の構成の面白さに興味が向いてきている。昭和30（1955）年前後のこの時期の平八郎は、雪降る庭の石（《雪庭》）や水の流れの中の石（《清流》《鮎》）などの配置に試行を重ねていた時である。

図24《新雪》
1948（昭和23）年

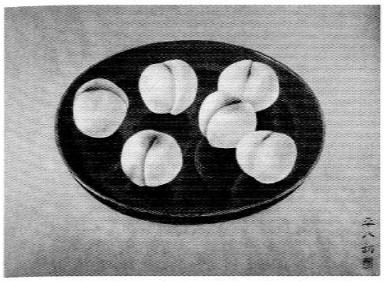

図23《桃》
1956（昭和31）年

図25《春雪》
1949（昭和24）年
西中山　妙福寺

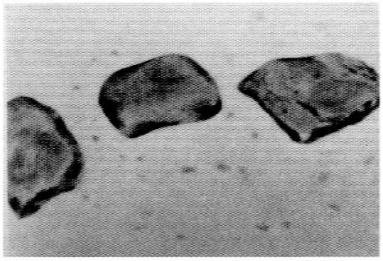

図26《雪庭》
1955（昭和30）年

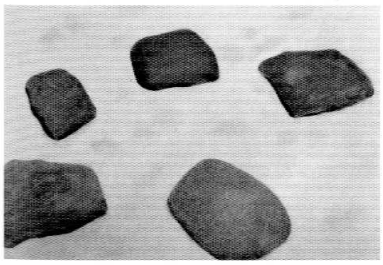

図27《雪庭》
1958（昭和33）年
静岡県立美術館

第四節「　水　」

この節の「水」には大気の様々な様態、つまり雨や雪や氷なども含む。形を変えながらも、自然の中を循環する存在として、自然の生命力を象徴的に表すものとして、平八郎にとっては非常に重要な画題である。ここでは《雪庭》《新雪》および《春雪》と題された一連の作品群と、その他の作品を分けて考えたい。

《雪庭》	1936（昭和11）年	蘭島閣美術館	
《雪庭》	1948（昭和23）年		
《新雪》	同		〈図24〉
《春雪》	1949（昭和24）年	西中山妙福寺	〈図25〉
《雪庭》	1955（昭和30）年		〈図26〉
《雪庭》	1958（昭和33）年	静岡県立美術館	〈図27〉
《雪庭》	1964（昭和39）年	大分県立芸術会館	

庭に積もった雪を描く、というそれだけの中で、平八郎の様々な実験は行われた。

1936年の《雪庭》は未だ雪そのものの表現よりも、雪の降り積もった庭の、すなわち庭石や杭の上の雪、真紅の椿、氷の張った池とその上の鮮やかな羽色の鳥など、シンプルだが印象的な色彩の対比と、それぞれの形の面白さで画面を構成している。雪と氷の部分の描き分けも素晴らしい。それが続く1948年の二点の作品《雪庭》《新雪》になると、今度は「雪」そのものの質感の表現に主眼が移ってくる。特に紫色の下地に白い色を重ねた《新雪》の質感は、ふわっと軽くて、しかも湿気をあまり含まないサラッとした感触で、まさに新雪を髣髴とさせる。翌1949年の《春雪》も、春先になって水分を多く含んで重く、ペタッとした雪の感じが実によく出ている。しかも、地面からはその雪を押し除けて若い葉と、芽を付けた枝とが顔を覗かせている。

1955年の《雪庭》は、雪が融けて頭を覗かせている庭石の面白い形を描いた1948年の《雪庭》から、全体像が露わになったかのような画面である。融けた雪面が所々穴になっていくような細やかな観察眼を基にした表現が、平八郎の写実表現レベルの高さを物語っている。1958年の《雪庭》では、雪面上の庭石の配置、色彩ともに揺るぎない完成度を見せている。1948年の《新雪》、1955年の《雪庭》、そしてこの作品と、いずれも庭石の配置への腐心の跡が見える。また、一見、石同士が寄り集まって会話をしているようなユーモラスな表情も感じられて面白い。このように、ゆったりしたユーモラスな表情を見せるのも、平八郎の特徴の一つである。

1960年代以降の「色彩の交響時代」の《雪庭》1964年は、他のジャンルと同じく、形の面白さと色彩の響き合いを出来るだけシンプルに、しかしながら現実感、写実性を失わずに表現することを目指している。この作品も様式化された形態と、限られた色彩ながら、決して現実感を失ってはいない。

もう一方の「水」は名作《漣》に出発する。

《漣》	1932（昭和 7）年	大阪市立近代美術館準備室	〈図28〉
《鮎》	1935（昭和10）年		
《鴛鴦》	1935（昭和10）年頃		
《鴨》	同	大分県立芸術会館	
《雨》	1953（昭和28）年	東京国立近代美術館	〈図29〉
《氷》	1955（昭和30）年		〈図30〉
《清流》	同		〈図31〉
《水》	1958（昭和33）年	大分県立芸術会館	〈図32〉
《春雨》	1964（昭和39）年	蘭島閣美術館	〈図33〉

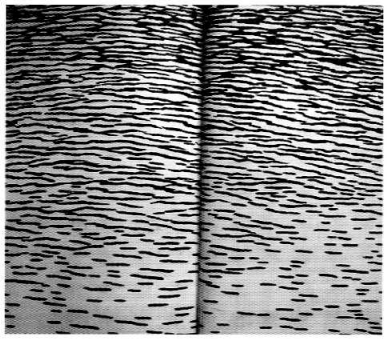

図28《漣》
1932（昭和7）年
大阪市立近代美術館準備室

あくまで自然の写実を基本にしながら、それを極限まで単純化し、しかもその中に当初から存在する混沌とした自然の生命力を失わない表現。しかも、絵画としての美しさも持っている。人々はそこに、いつも見ているはずなのに気づかなかった「意外な視点」を発見し、驚き、興味を抱き、共感し、そして感心する。そういった意味で平八郎は、「自然の生命力の色と形」の面白さを、具体的に掴み出してきて、われわれに提示し、人々に元々備わっていた新たな眼の使い方に気づかせてくれる作家である。

《漣》の後に《鮎》や《鴛鴦》や《鴨》のような水流の動き、水面の変化を追及した作品を発表する。そして1953年《雨》で、アトリエから見える隣家の屋根に突然降ってきた雨の跡が、まるで生き物のように付いては消え、付いては消えしている有様を描く。ここでは完全に生きている「水」が主人公である。よく見かける情景なのに、全く思いもつかない方法で自然の生命力を切り取って見せている。1955年の《氷》もそうである。一見抽象絵画のように見えるこの絵は、水たまりの水が、周辺より氷結していく様子を単純化して描いている。モノトーンの画面一杯に自然の不思議さ、面白さ、美しさが広がる。同じ年の《清流》には前2者ほどの意外さは感じられないかも知れない。透き通った流れの底に、いくつもの個性的な色と形を持った石が見える。夏の小川なんかでよく見かける情景である。石の上や周りを取り囲む「水」の表現、つまり石と石との間、石と石を見ている私たちとの間に存在すべき「水」の表現を、いかに現実感を持って表せるか、ということである。これは実は初期の一連の写実的《鯉》図において既に追及していた課題でもあったのだが、《鯉》の場合は澱んだ重い感じの水の表現であったのに対して、清流にふさわしく、透明感のある水の表現が清々しい。

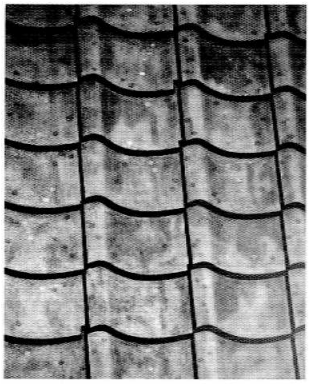

図29《雨》
1953（昭和28）年
東京国立近代美術館

1958年の《水》と64年の《春雨》でも、また新しい「水」の表情、いや自然の生命力の姿かたちを見せてくれた。水面を漂い、くっついたり離れたりする無数の輪。「水には金属的な光がある」と言っていた、その光の反射だろうか。平八郎独自の眼がそれを捉えて表現した。繰り返すが、平八郎にはこう見えていた。まさに彼にとっては写実表現以外の何ものでもない。《春雨》には水溜りと地面に映る周囲の景色や光、

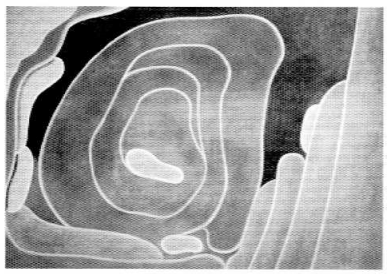

図30《氷》
1955（昭和30）年

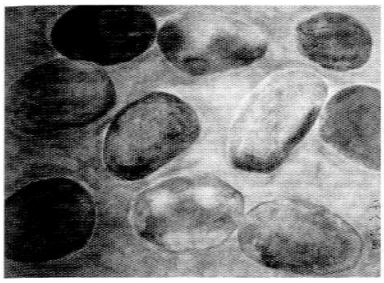

図31《清流》
1955（昭和30）年

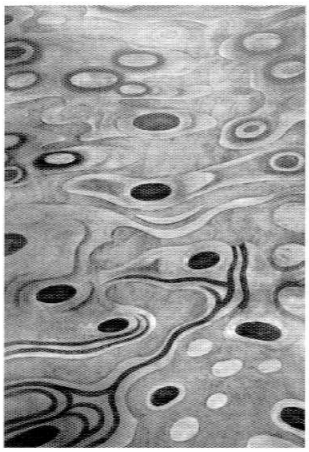

図32《水》
1958（昭和33）年
大分県立芸術会館

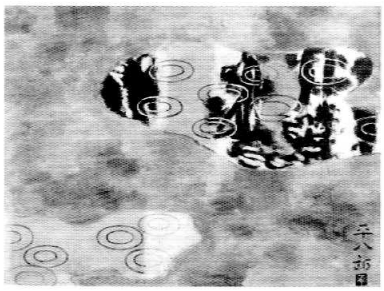

図33《春雨》
1964（昭和39）年
蘭島閣美術館

雨の落ちてくる跡などが描き込まれており、それらがパッチワークのように組み合わされている。淡い色彩や筆致、光の表現などから、ぼんやりと暖かくなってきた春の空気と、雨に濡れそぼる感じが、よく伝わってくる。

結び

第1章と第2章で見てきたように、

①そのスタートは自然の生命力を生のままに表出しようとする姿勢にあった。

②それが、大正期末頃より、装飾性を前面に出した作風に変わって行く。それは同時代の日本画のあり方、「新古典的作風」ともリンクしていた。

③そして、名作《漣》が写実と装飾の狭間より生み出される。この作品を境に「写実」と「装飾」との統一へと方向を定める。具体的には、装飾的画風に「動き」を加えて写実的な方向へ近づける、と同時に、写実的画風のものには「色彩」を加えて装飾的な方向へ近づけるといったことを行った。

④戦後にあたる、その後にくる作品の多くは最早、装飾も写実も混然一体となった作品群を形成している。そしてその中で画面全体の「構成（構図）」「質感」を重視する。庭に降り積もった雪や、庭石を描く一連の《雪庭》シリーズや、雪・氷・雨・水など大気の中の水の様態を描く表現には、日本絵画の長い歴史の中で、誰も為しえなかった着眼と着想が、我々を驚かせ、感動させる。

⑤1960年代以降の「色彩」を中心とする表現は、まさに生命力のエネルギーとリズムをビビッド（vivid）な色に置き換えたように思われる。

平八郎がその生涯をかけて表現しようとしたのは、「自然の生命力」に他ならない。眼に見えないが確かに存在する生命力に「形」と「色」を与え、絵画として表現して見せた。しかも、その生命力の源は、「植物」や「生物」ばかりではない。「石」や、それらを囲む「空気」「水」などにまで及んでいる。まさに「アニミズム」の表現そのものだ。さらに、その生命力も、1本1本の樹や竹、1個1個の石、1枚1枚の葉、すべて異なった個性を持って存在することも決して見逃してはいない。

平八郎の言葉、

私の表したいものがある。それが、私の感じた大自然の呼吸でありたい。大自然の脈拍であらしめたい。大自然の俤、大自然の姿、それを私は少しでも表さねばならない。――という気持ちが私の最近の心に満ち満ちている[10]。

《筍》1947年（第3回日展）について

・・実際には赫土と筍だけを見たのでしたが、何となく淋しいので竹の落葉を

添えてみました。その落葉も何となく線描きにして見たのでした。要するに、私は地殻を破って生い出た力強い筍の姿を描きたかったのでした[11]。

《雨》1953年（第9回日展）について

・・ある日、夕立が来るなと窓をあけて見ると、もう大きな雨粒がぽつぽつと落ち始めました。そして大きな雨脚を残しては消え、残しては消えてゆきます。それが生きものの足跡のようにも思われて心を打たれました。それがこの作品を成す由因とはなりましたが、しかし私は最後には瓦の構成を主とし、雨を副としてこの作品を描き上げました[12]。

平八郎の作品は、「日本画のモダニズム」の文脈で語られることが多い。その通りだ。しかし、それだけではありえない。一見モダニズムとは対極にありそうな「アニミズム」の考え方が核に存在してこその作品群である。言葉を代えて言えば、「アニミズム」と「モダニズム」の幸福な結合の芸術を成し遂げた作家、と言うことが出来るだろう。

葛飾北斎、伊藤若冲、富岡鉄斎を始めとして、日本絵画史の中に「アニミズム」を核に持つ偉大な画家の系列は確かに存在する。そうした流れに、まさに近代化をもたらした作家こそが福田平八郎である。

1 島田康寛「福田平八郎」(『福田平八郎』展図録・2007年・京都国立近代美術館・京都新聞社)
また、島田氏は同時に、平八郎が京都に伝統的な「画塾」という制度から自由な立場で、京都画壇に位置していたことが、後々、独自の革新的な絵画を生み出すことにつながっていったという、鋭い指摘もされている。
2 横川毅一郎『福田平八郎』(美術出版社・1949年12月刊) 中の平八郎の言葉。
3 平野重光『アーティストジャパン』第54号 (2008年1月)
4 福田平八郎『国画』第一巻第九号 (1942年9月)
5 1958年、日展出品作《水》について語った言葉。
6 〈註5〉に同じ。
7 〈註5〉に同じ。
8 「対談閑話・日本画に生きる」(『毎日新聞』1968年1月28日)
9 〈註8〉に同じ。
10 『美之国』4の4・1928年4月
11 「自作回想」(『三彩』臨時増刊99・1958年4月刊)
12 〈註11〉に同じ。

福田平八郎略年表

西暦	和暦	年齢	人　生	主な作品
1892	明治25	0	2月28日大分市うまれ。 本名・平八郎、父・馬太郎、母・安（あん）。	
93	26	1		
94	27	2		
95	28	3		
96	29	4		
97	30	5		
98	31	6		
99	32	7		
1900	33	8		
1	34	9	父、文具店を開く。	
2	35	10		
3	36	11		
4	37	12		
5	38	13		
6	39	14		
7	40	15		第一回文展開催。
8	41	16		
9	42	17		京都市立絵画専門学校創立。
10	43	18	画家をめざして京都へ。 京都市立絵画専門学校別科入学。	
11	44	19	京都市立美術工芸学校入学。	
12	大正元	20		
13	2	21		
14	3	22		
15	4	23	京都市立美術工芸学校卒業。 卒業制作(雨後)学校買い上げ。	《雨後》 この頃《野薔薇》
16	5	24		《池辺の家鴨》《春の風》《桃と女》
17	6	25		
18	7	26	京都市立絵画専門学校本科卒業。 本名の「平八郎」を画号に。	《緬羊》《夜桜》 「国画創作協会」結成。
19	8	27	第一回帝展初入選《雪》	《雪》
20	9	28		《安石榴》
21	10	29	第三回帝展特選《鯉》	《鯉》《游鯉》《島原半島》《仔犬》
22	11	30	結婚	《鶴》
23	12	31		《沙魚》《鯉》《双鶴》
24	13	32	帝展審査員。 京都絵画専門学校助教授。	《牡丹》《草河豚・鰈》
25	14	33		《閑庭待春》
26	昭和元	34		《朝顔》
27	2	35		《茄子》
28	3	36	中国旅行	《菊》
29	4	37		《南蛮黍》
30	5	38	「六潮会」結成。　中国旅行	
31	6	39		
32	7	40		《漣》
33	8	41		
34	9	42	初個展(京都・梅軒画廊)	《花菖蒲》《白梅》《芥子》
35	10	43		《鴛鴦》《鮎》《鴨》《清晨》《新雪》
36	11	44	京都絵画専門学校教授	《芥子花》《牡丹》《雪庭》
37	12	45	同　辞任	
38	13	46		《青柿》
39	14	47		
40	15	48		《鮎》《竹》
41	16	49		《梅と竹》
42	17	50	中国旅行	《竹》
43	18	51		《彩秋》《桜》
44	19	52		《花菖蒲》
45	20	53		
46	21	54		
47	22	55	帝国芸術院会員。	《筍》
48	23	56	「清流会」(兼素洞)に参加。	《新雪》
49	24	57	《新雪》で第一回毎日美術賞受賞。	《白木蓮》《春雪》
50	25	58		
51	26	59		《葱と雀》
52	27	60		《蛤》
53	28	61		《雨》
54	29	62		《鱧の鰭と甘鯛》
55	30	63		《氷》《雪庭》《清流》
56	31	64		この頃《桃》
57	32	65		
58	33	66	日展常任理事。	《水》《雪庭》
59	34	67		《桃》
60	35	68		
61	36	69	文化勲章受章。 この年を最後に日展への出品をやめる。	《花の習作》
62	37	70		
63	38	71	ティ夫人死去。	《海魚》《鮎》
64	39	72		《雪庭》《鶏哥》《春雨》《筍》
65	40	73		《鴛鴦》
66	41	74		《初雪》
67	42	75		
68	43	76	皇居新宮殿竹の間壁画《竹》奉納。	
69	44	77		《雉子》
70	45	78		
71	46	79		《新雪》
72	47	80		
73	48	81		
74	49	82	3月22日京都市で没。享年82才。	
75	50	83		