

CLP 192 (1988)

(Published in Japanese,
see attached)

TESSAI IN FOREIGN EYES

Tomiooka Tessai has become familiar to Western art audiences through the publications of Japanese scholars, through opportunities to see his paintings for those who visit Japan, through a few of his works that have entered foreign collections, and most of all through two great exhibitions that toured the U.S. in 1967-68 and 1968-69, the first going to twelve museums, the second to six. Other Tessai exhibitions have been held in Canada, Russia, several countries in Europe, and most recently in China. No other Japanese artist, excepting perhaps the Ukiyo-e masters, has received so much exposure abroad, and no other recent Japanese painter is so well known. In some part, this preeminent position enjoyed by Tessai is due to a special circumstance, the extraordinary energy and generosity of the Kiyoshi Kojin Seichō Temple at Takarazuka and its two abbots, the late Bishop Kōjō Sakamoto and the present Bishop Kōsō Sakamoto, who were responsible for these foreign exhibitions and for the Tessai Museum located there, along with many publications. But Tessai's reputation abroad, as in Japan, rests ultimately on the greatness of his work and its richness of levels of meaning that make it accessible to a broad range of people.

I myself was drawn first to Tessai when I was a Fulbright student in Kyoto in 1954-55. I recognized him then as the last major figure in the Nanga School, to which I was already forming a strong attachment, although it was only later that it became a scholarly commitment as well. The 1957 exhibition,

which I helped to arrange, provoked a variety of enthusiastic responses among U.S. viewers: typically, they were struck by Tessai's evident affinities with the Post-Impressionist masters of European painting, seeing him as a kind of Japanese fauve. It was a revelation to them that such an artist could appear in Japan, one whose works are so different from the familiar images (Kôrin, Hokusai, etc.) and yet firmly within the tradition. Few of these viewers could have been more than dimly aware of the learned, sinological side of Tessai's painting, calligraphy, and inscriptions; even when explained in the catalog, these seemed esoteric. But the boldness and brilliance of his style communicated easily to Occidental art-lovers, and delighted them.

The 1986 Tessai exhibition in China provoked, as might be expected, a somewhat different set of responses. Again, I had the pleasure of taking part in initiating it; it was splendidly displayed at the Chinese Artists Association's great exhibition halls (Meishuguan) in Shanghai and Beijing, to huge and enthusiastic crowds, who were dazzled by the installation (specially-made cases brought from Japan) as well as by the paintings. The accompanying catalog featured an essay by China's most famous living artist, Li Keran, praising Tessai as one of the great masters of recent Asian art; talking with Li Keran later, I learned that this was a real, deep-held appraisal, not just a conventional tribute. Still later, visiting an aged and famous Chinese art-historian, I heard from him another expression of the same high assessment of Tessai as one of the great modern masters. The Chinese were profoundly struck by

the depth of Tessai's mastery of Chinese literature and culture, quite apart from the artistic merits of his works. They recognized also that Tessai was one of the few to have succeeded in reconciling the strengths of his native tradition with the tastes and concerns of our century, a problem that faces their own artists today.

My own feeling about Tessai, and the way I would present him in lecturing or writing about him, have changed during the three-and-a-half decades since I first encountered him. My studies of early Nanga painting, and especially of Sakaki Hyakusen and Yosa Buson, have given me a different perspective on the lineage that Tessai followed, and the artistic choices he made. Within Japanese Nanga painting, the "pure Southern School" approach as formulated and advocated first by Tung Ch'i-ch'ang in China, which restricted the painter's subject matter to highly conventionalized, ^{often} unpeopled landscapes, ink bamboo, and a few other "proper" themes, and his styles to dry, disciplined manners of brushwork, was followed (at least in intent) by such artists as Nankai, Kaiseki, Taiga and Chikuden in their less interesting works, as well as by Chikutô, Nukina Kaioku, and a ^{number} ~~host~~ of lesser painters. This direction, I am now inclined to argue, tended to impoverish Nanga more than it enriched it by committing its practitioners to a Chinese "lofty scholar" ideal. By contrast, artists such as Hyakusen, Buson, and Tessai had little patience for such dry, conventionalized styles; basing themselves in some part on Chinese paintings of kinds considered somewhat low-class, as well as on certain kinds of Japanese painting, they scorned the

constraints of the "pure Southern School" approach and worked exuberantly, sometimes in rich colors and rough brushwork, representing narrative and literary themes, responding to popular taste as well as the elevated and scholarly, creating vivid poetic images of a diversity of subjects, expressing their attachment to the world of everyday experience and to the act of painting. That Tessai could re-invigorate this branch of Nanga so late in its history is remarkable; that he could transform it so successfully into a twentieth-century expression, paralleling the achievements of the great European masters who were his contemporaries, is even more extraordinary. He certainly belongs among the major masters of twentieth-century world art.

James Cahill
Berkeley, California
November, 1988

APRIL 1969

富岡鉄斎

人と書

●名品紹介

書幅 書額 画賛

書翰 碑文 箱書 折帖

扇面 器玩 篆刻

●主な執筆陣

飛鳥井雅道 今井凌雪

入矢義高 岩間真知子

小高根太郎 小木太法

坂本光聰 佐佐木幸綱

津田さち子 鶴田武良

寺田透 富岡益太郎

西野妙子 野中吟雪

疋田寛吉 日比野丈夫

松永伍一 村越英明 村井康彦

別冊

すみ

墨

第10号



富岡鉄斎の晩年の作品は、その世界をめぐり、宇宙間の事物はすべて描き入れ、手にふれるものは何でも採り上げ、欲するままに描いた。彼が描いているのは、まさに自己の霊であり、自己の理想であった。「倦遊蓬萊図」、「東瀛隱居図」、「嫦娥奔月図」、「南海普陀山図」などはみな作者の幻想の中の、最も楽しい神仙の世界である。鉄斎晩年の作品のもう一つの重要な題材は蘇東坡についての内容であった。それは鉄斎と蘇東坡との誕生日が同日であったからだと言われているが、もっと重要なのは蘇東坡の人格及び学問を敬慕していた彼の感情が年をとり、漢学についての教養が深まるにつれてますます強まったためである。一九二二年、鉄斎は大阪高島屋において「東坡百図展」を行ない、その後まもなく画集「百東坡図」を出版している。そして死の少し前まで蘇東坡の「前赤壁賦」を書いていたのである。

富岡鉄斎晩年の芸術的業績及び画風の変化の原因については、もとより美術史学者の詳細かつ確実な論断があるので、ここでは私が理解し得た、語るに足る二点についてふれてみようと思う。第一に、彼の晩年における書画創作は、学者画家としての芸術的本領を充分に示したと言ふことができる。鉄斎は第一に自分は学者であると考え、絵をもつて世に名が知られることをのぞまなかつた。確かに、彼は三十一歳から三十四歳にかけて「鍊莊茶譜」(編纂)、「称呼私弁」(著作)及び註釈あるいは増註を行なった。「孫呉約説」(明の何言著)、「草茅危言」(中井竹山著)、「山陽詩註」などを出版し、すでに学問を以つてその名を知られていた。彼は八十二歳(一九一七)の時に帝室技芸員という栄譽を受けた。その時に「賀客如市何所事、蝙蝠在福弄錯門」(蝙蝠の門違ひに入来り祝ひの客は市をなすかな)と自嘲の歌を詠んだ。おそらく彼はこのような心境であつたがために、書画創作にあたって気にかけることがなにもなく、ごく自然に

品は内容及び品格において一般の専門画家とは異なつていたのである。

第二に、無視できないことは、王陽明の理学の彼の創作思想におよぼした影響力である。王陽明の心学は、心が宇宙の万物の本体であり主宰者であると強調しているが、鉄斎もまさに形式にこだわらず自らの霊を以つて絵をかき、自己の強烈な個性を体現したのである。また、彼は作品の中で自己の思想と感情の表現においても、筆墨、風雅、高潔を過度に強調し、ひとりよがりな同時期の一部文人画家と違つて、彼の作品は世間に入り込み、おだやかに世俗的感情に満ちあふれたものである。そのため人々に理解され親しまれていた。

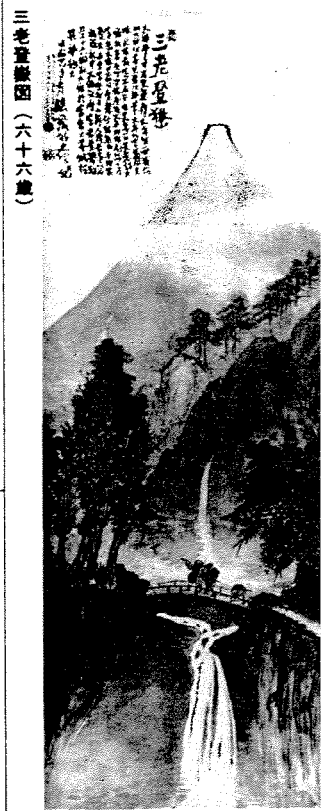
富岡鉄斎は、その名声が死後において日増しに高まり、外国人にも理解され、尊敬されるようになった。生涯刻苦勉勵を重ねた老画家に対して歴史は、相応の評価を与えた。富岡鉄斎は、中国の伝統的古代文化を深く掘り下げて研究理解し、それを自己の芸術の血液の中に吸収、融合することによって芸術史における傑出した人物となつたのである。今日、われわれは実に幅広い沢山のことを鉄斎の歩んできた芸術の道から学びとり、参考し得るにちがいないと思う。

■この文章は李可染氏の了解のもとに、'86年上海、北京で開催された鉄斎展の図録から引用しました。

20世紀絵画における世界的巨匠 ジェームス・ケーヒル

米國 カリフォルニア大学教授
東洋美術史

富岡鉄斎の名が欧米の鑑賞家にとって親しいものとなつたのは、次のような点からである。日本の研究家の著作での紹介、日本を訪れた人びとが彼の作品に直接触れたこと、あ



三老畫圖(六十六歳)

るいは何点かの作品が海外のコレクターの所蔵となつていたことなどによる。だがそれにもまして、アメリカで催された二つの大規模な展覧会によるところがもっとも大きい。

一九六七年から六八年にかけて彼の作品は北米の十二の美術館を、一九六八年から六九年にかけては六つの美術館を巡回した。鉄斎の展覧会はこのほか、カナダ、ソ連、ヨーロッパ数ヶ国を、最近では中国でも開かれている。浮世絵画師たちを除けば、おそらく日本の芸術家のうちで鉄斎ほどその作品が数多く海外の人びとの目に触れた者はいないだろう。また近代の日本の画家中、欧米で彼ほど広く知られた人がほかにあつただらうか。

鉄斎が海外でこうした卓抜した地位を占めるには多少特殊な事情もあつた。兵庫県宝塚市にある清荒神清澄寺。この寺の住職であつた故・坂本光浄法主と現在の住職である坂本光聰法主との二代にわたる精力的かつ寛大な紹介活動は、並大抵なものではない。寺の境内に建てられた鉄斎美術館、そこに鉄斎の名作を集めて展覧する一方、常人には及ばない行動力でもって出版と海外における展覧会を引受けられたことであつた。とくに海外の美術館数ヶ所にその作品を気前よく寄贈されたことも大きな力となつた。

それはさておき、海外での鉄斎の名声とは何であつたか。それはとりもなおさず、作品の偉大さ、多様で豊富な画の内容で、それらは広い層の人々を惹きつけずにはおかなかつ

たからに違いない。

私をはじめて鉄斎に惹かれたのはフルブライト奨学金による研究生として京都に住んでいた時であった。時に一九五四年から五五年で、その頃、私は南画派の最後のすぐれた人物として知ったのであった。私の学問の中に彼が入りこんで来るのはこの後であるが、この時点で既に南画に深い愛着をもち始めていたのであった。

一九五七年アメリカでの展覧会は私もその準備のお手伝いをしたが、この展覧会では参観者の間にさまざまな形によって反響がおこった。それは熱のこもったものであった。鉄斎の画がヨーロッパ後期印象派巨匠たちのものと一目瞭然で似ていることからくるショックであった。そして彼等は鉄斎を日本の「フオーヴ」(野獣派)の一つと見做したのである。外国人にとって馴染み深い日本の絵画といえは——例えば尾形光琳や葛飾北斎などの作品であるが、それらとはこれほど違っている。ながら、よく見ると伝統の上になつていて、そのような画家が日本に現われたことは、まさに驚きそのものであった。鉄斎の書画や彼が依頼をうけて作った数々の記念碑的文章、これらに現われた彼の中国学に対する研究の深さに今まで漠然と気づいてはいたが、はっきり理解した者は殆どいなかったであろう。展覧目録に説明されている場合でも、その中国学的教養の深さがむしろ神秘的なものとして見る人を感じられていたのであった。彼の描法の大胆さ、その輝きは西洋の美術愛好家にも確実に伝わり、彼等に喜びを与えたのである。

一昨年の一九八六年に中国で催された鉄斎の展覧会には、それまでとは少しばかり違った反響が見られた。幸いにも私はこの企画にも参加することができた。上海と北京にある中国美術家協会の大きな美術館で見事に展示された。興奮してつめかけた観衆は彼の作品に対しては勿論のこと、会場の見事なレイアウト(このために日本から特別のケースが

運ばれた)に眼を見張った。その目録には中国でもっとも有名な現代の国画家、李可染(中国読みリリ・コラン)による文章がのつていて評判を呼んだ。その中で彼は鉄斎をアジア美術の近代における偉大な巨匠の一人であると讃めたのである。のちに私は李可染に会ったとき、この賛辞がたんに儀礼的なものではなく、彼の本心であったのを知った。またその後、中国の有名な老美術史家を訪ねたとき、この人の口からも鉄斎を現代絵画の巨匠とみる高い評価を聞いた。鉄斎作品における芸術性の高さは当然なことながら、中国人たちは彼の中国文学、中国文化に対する深い造詣に心から感銘をうけた。と同時に鉄斎のうけた芸術的伝統の長所とその世代の好み、興味を調和させることに成功した一人であることを認めたのであった。これは中国の美術家自身も直面している課題でもあった。(訳註11)のように伝統と現代を調和させるかという意味であろう。)

鉄斎についての私自身の感じ方は、最初に作品に出会って以来三十五年間に变化した。講義や著作を通じて彼を紹介する仕方も変わってきている。それはこうである。追々と初期南画といわれる彭城、百川や与謝蕪村の研究をして行くうちに、鉄斎が受け継ぐ絵画様式の流れや、その中から彼がどんなものを選んだかという彼の見識について、それまでとは別の角度から眺めることが出来るようになった。日本の南画のいろいろな派の中で、中林竹洞、貫名海屋、それに多くの無名の画家たちばかりでなく、祇園南海、野呂介石、池大雅、田能村竹田といった画家たちの作品についても同様のことが分った。それらの人たちの作品を通して言えることは次のようである。中国の董其昌の唱えた「正統派文人画」を理想とする彼等の南画とは、画題を非常に様式化したものに限ったことである。多くの場合、人物の姿が見えない山水図、墨一色だけに竹、その他彼等が適したと考えた画題だけに制限した。その描き方も薄墨による控

えめな筆遣いを主とし、どちらかといえば退屈な作品となった。こうした彼等の多くの手法は「学問の深さを示した画」という理想にこだわった結果、南画を貧しいものにした。それにひきかえ前記の百川、蕪村、さらに鉄斎たちは薄墨によるやり方や、誰も彼も描く様式化された描き方にはとうてい我慢ができなかった。その結果、彼等のとり入れたものは、ある種の日本画(訳註・けばけばしい極彩色の裝飾的なものであろう)、中国では少々低級と考えられたような絵画(訳註・明清時代の職業画工たちの俗っぽい色彩豊かなものであろう)を手本として、いわゆる「正統南画派」の手法にとられず豊かな創作活動を展開した。時には豊富な色彩と荒いタッチを用い、物語りの場面や文学的な主題もとりあげた。さらに鑑賞者層も、崇高な文人的な人たちはばかりでなく一般の人たちの好みにも向くようにし、ひろげたのである。変化に富む画題をとりあげ生き生きとした詩的な画面を生み出した。また身辺のものをモチーフにとりあげ描き、愛着を示した。これらは日常の経験する世界への愛着を表現したのであった。

以上、長々と説明のために手間どったが私の鉄斎評価は結局、次のようになる。彼が百川、蕪村からかなりへだたったこの時期に、この先人たちの流れを再興したことに注目し、その伝統を今世紀的な表現へと、

八百五拾代(五十歳代)



八百五拾代 鉄斎の鳥

これほど見事に発露出来たことは稀なことである。そのような理由で彼こそ二十世紀絵画における世界的巨匠の一人であるといいたのである。

天寿を全うした 大芸術家

ベールキルキ
妻吉基

韓国 書家・韓国芸術院会員

日本が生んだ近代の傑出した文人画家、富岡鉄斎について書くことは容易なことではない。それに彼の遺作展は、中国・欧米・ソ連・南米等、世界の各地で開かれたことがあるが、不幸にして韓国においては開かれていない。鉄斎は維新前後は憂国志士として活躍し、維新後しばらくしては神官として神社の復興に尽力したが、その後の四十余年は完全に隠棲し、読書や画を描くことによって自適した人である。彼は画家でありながら、

「わしは知つての通り元が儒生で、画をかくというのが変体じゃ。それで師匠もなければ弟子も取らぬ。唯もう書物の中から出して画をかくばかりで、それで書物という書物、画論という画論はたいがい買つて読んでおる。(中略)南画の根本は学問にあるのじゃ。そして人格を研かなげりや、かいた画は三文の価値もない。わしの弟子とりをせぬ理由もここじゃわい。新しい画家に言うて聞かしたい言葉は、『万巻の書を読み、万里の道を行き、もつて画祖をなす』と唯これだけじゃ。

だいぶ長い鉄斎の言葉を引用した。また彼の画室には趙之謙の「不読五千巻書者無得入此室」の扁額が掲げられていたという。これで彼がいかに読書を重視していたかが知られる。万巻云々は董其昌の「読万巻書行万里路胸中脱去塵」から出ているのは無論で、鉄斎

は画家であるが故に、画家として人気を博すようになって自ら画家と呼ばれることを拒否、むしろ儒者をもって自負し、後半生を読書と画道三昧に没入した人である。

鉄斎が生涯を通じ数万点におよぶ作品を遺したということは、まずその膨大な量に驚嘆せざるを得ない。これほど多作の画家は、古今東西その例がないであろう。これは彼がいかに不撓不屈の情熱をもつて読書し、余技として画に精進没入していたかを物語るものである。そして画家として名声を得た後も、鉄斎は一切の商売的行為をしなかった。このこゝろに鉄斎が学者としての信念を生き抜いたかを示すことであり、一種の「奇人」であつたともいえる。

ブルノー・タウトが鉄斎の画を「東洋画でも日本画でもない」と言つたというが、これは至言である。初期の作品には日本画といえる作品があるが、中期以後特に晩期の作品は完全に脱皮し、まったく独自の画風、いわゆる鉄斎の画を完成している。東洋画に見馴れた目には異様に写るであろう。伝来の形式と描法には拘泥せず、大胆で天真爛漫な画面構成、自由奔放な筆致と鮮烈な色彩は、東洋画の骨法正しい整齊な描法を無視し、巧拙よりもむしろ鉄斎自身の胸中を表現したもので、自分の官能の赴くまま想像性に富む造形感覚で一貫しているのである。日本における鉄斎研究の第一人者である小高根太郎氏は、鉄斎の画の魅力は素人性にあると言っているが、まさに正鵠を得た評言であるといえよう。

「群盲評古図」(四十九歳)、「群仙祝寿図」(不詳)、「三老吸酢図」(八十三歳)——前二者は比較的色彩も整って描線も暢達、薄手の彩色に依る肉付等かなり写実的であるが、「三老吸酢図」は石涛風の筆太の濃墨に依る頭巾と衣紋線、藤黄による顔面着色等、風変りの作品である。大体鉄斎の人物画は観る者をして微笑させる、ユーモラスで明るい魅力ある作風が多い。

「阿倍仲麻呂望月図」(七十九歳)、「円通寺

圓通寺水図(四十六歳)



隱栖図」(七十九歳)、「群仙高会図」(八十三歳)等、一連の山水画に力作・大作がある。華麗で濃厚鮮烈な色彩を用いて調和と均衡を得た立派な作品であるが、「円通寺隱栖図」の異様奇怪な山容・岩石の大胆な構図描法は、鉄斎でなければ描けないものではないかと思われる。

鉄斎は蘇東坡と誕生日が同じだったので、蘇東坡には特別の親近感を持っていた。鉄斎はよく蘇東坡を主題として画を描いているが、あるいは蘇東坡の写意説、すなわち「画を論ずるに形似を以つてするは見(識)兒童に隣りす」——絵画の目的は形似ではなく、対象に触発された画家の心情を借りて表現すること、写意でなければならぬという説の影響を受けているのではないかと思われる。

鉄斎はたいがいの作品に賛を書いている。それは通常の賛とは異なり、警告と訓戒的なものが多いと言われているが、その書もまた率意無邪気で各体にわたっている。

画道三昧に耽つた結果、自ら画技も熟達発展したと思える。普通の芸術家と異なり、古稀を過ぎ、否むしろ八十歳を過ぎて傑作が多いということは格別なことである。これは鉄斎の異常な情熱と芸術精神の高さを示すものと言える。そしてこの情熱こそが画技とともに、より高次元の鉄斎の芸術世界を展開させたといふべきである。

八十九歳の天寿を全うしたこの大芸術家の生涯は誠に祝福されるべきものである。