

広島県立美術館

研究紀要

第28号

渡辺溥子の染織世界を垣間見る（1）	福田 浩子	1(46)
ダリとアングル		
— アングルの『パンセ』を手掛かりとして	山下 寿水	9(38)
頼春水の居宅風景《嶺松廬図》と太田午庵	隅川 明宏	30(17)
日本画家・児玉希望についての新たな知見	神内 有理	46(1)

2 0 2 5



口絵一 児玉希望 天井画《龍》(1966年、寛永寺不忍池弁天堂蔵)



口絵二 児玉希望《百花百鳥図(四季図)》1971年未完、絶筆、小津和紙蔵

日本画家・児玉希望についての新たな知見

神内 有理

——「児玉希望は作家として、つねに積極的な転換を意図してゐる」

〔河原義和「児玉希望論」『現代の日本画家』美術主義評論社、一九五一年〕

はじめに

広島県立美術館では、二〇二四年一〇月四日から二月一日にかけて、「近代日本画の真髄 児玉希望 千変万化、驚異の筆力展」を開催した。広島県高田郡来原村（現在の広島県安芸高田市高宮町）出身の児玉希望（一八九八―一九七一）は、上京して川合玉堂に師事。師から学んだ狩野派・四条派の技法に加えて、大和絵、浮世絵、歴史画、西洋絵画風、水墨画、抽象画など、画派や画風・画題を横断し、多彩な画業を展開したことで知られる。

広島を代表する日本画家であることに加え、当館では開館前後に寄贈を受けた戦前の帝展出品作を多数含む約一三〇点を有することから、これまでも三度の特別展を開催してきた。二四年ぶりとなる本展では、「一人の画家のものとは思えない」としばしばいわれる希望の幅広い画業をそれ

ぞれの時代の代表作によって紹介するとともに、なぜ画風が変わったのか、その理由を同時代の歴史、絵画動向と照らし合わせて検討することを試みた。

これまでに開催された主な児玉希望展^①においては、時代ごとの画風について丹念に調査がなされ、その多彩ぶりが紹介されてきたものの、そもそもなぜ画風が変化したのかという理由に関する言及はなく、先行研究^②でも十分になされていない。今回の展覧会で、画風の変化の理由と、その変化がその時代においてどのような歴史的意味を有していたかという問題提起を行ったところ、いくつかの点において新たな知見を得ることが出来たため、今後の児玉希望研究に寄与するものとして端的に本稿にまとめる。

第一章 画風と時代との連関について

「元来私は、最初玉堂先生に入門当時、北宋画の筆意に深く憧憬を持ち、先生に水墨画の技法を学んだのが始めてあります。北宋水墨は、爾来今日迄継続して描き乍ら、その後写实的風景画を学び、又それに加えて大和絵の研究に没頭したものであります。」

又、一転して南画に心酔し、漢籍を渉獵したり、写實的画風に加えて、南画の精神に裏付けされる様な作品を作ろうと試み、つづいて支那考古学にも及び、又、日本風俗画の上代から浮世絵迄のものと、更に最も手近な花鳥動物画に至る迄一応手がけてみました。

私の研究欲は、更に次々と範囲を拡げて、戦後は渡欧一年彼地に居住して、見聞した処に依り、非写實的傾向の作品も作って見た訳です。老来再び、若い頃一時興味を持って居りました仏画の研究を再燃させ、二、三の作品も作って居ります。（中略）

今後、天が私に貸すに尚若干の齡を以ってするならば、今迄手がけた沢山の道の中よりその一條を選んで、遅ればせ乍らこれをさらに深く掘り上げて、残世の楽しみと致したいと心ひそかに願って居る次第であります」

（児玉希望「回顧展に際して」『児玉希望回顧展』図録、日本橋高島屋一九七〇年）※傍線筆者

五〇年の画業の集大成として、自身がかわって開催された「児玉希望回顧展」（一九七〇年）において、希望は自らの画業を上述のように分類して語っている。

この言葉を参考にしつつ、ここでは目まぐるしく変化する希望の画業を主題別（一部、技法別）に、次の十の時期に分類して考える。やや煩瑣な分類にも思われるが、それにより官展出品作を中心にまとめた場合に見落とされてきた画業の変化にも目を向けることとする。なお、当然ながらこの分類には収まらない作品も多数存在することを断っておく。

- ①風景画の時代（戦前）——一九一八（大正七）——一九三二（昭和六）頃
- ②花鳥画の時代——一九一八（大正七）——一九四三（昭和一八）頃
- ③南画の時代——一九三二（昭和六）——一九四三（昭和一八）頃
- ④人物画の時代——一九三九（昭和十四）——一九四二（昭和一七）頃
- ⑤「戦争画」の時代——一九三九（昭和十四）——一九四二（昭和一七）頃
- ⑥風景画の時代（戦後）——一九四六（昭和二一）——一九五六（昭和三一）頃
- ⑦静物画の時代——昭和二〇年代後半——晩年
- ⑧水墨・金碧障壁画・折衷の時代——一九五七（昭和三二）——一九五八（昭和二三）
- ⑨水墨・抽象の時代——一九五九（昭和三四）——一九六四（昭和三九）頃
- ⑩仏画の時代——一九六六（昭和四一）——一九六九（昭和四四）頃

絵だけでなく文章も得意とした希望は、激しく転換した画業を振り返る文章は残したものの、変化の理由、意図については後述する『水墨滞欧記』（誠文堂新光社、一九五八年）以外ではあまり語っておらず、そのことが理由を分かりにくくする要因ともなっている。

しかし、希望の時代ごとの画業を同時代の日本画の動向と照らし合わせると、時代に即応した時期やそれに反する時期、時代に先行する時期等、その当時の画壇の流行や問題意識、社会状況との関連が推察される。以下、画風の展開を追いつながら、その背景としての時代や画風が変化した理由について検討する。

- ①風景画の時代（戦前）——一九一八（大正七）——一九三二（昭和六）頃
- 両親を早くに亡くし、祖父母に育てられた希望は、政治家か実業家にな

ることを目指して上京。しかし、祖父の死を契機に画家となることを決意し、二十歳の時、初め尾竹竹坡（一八七八―一九三六）に短期間学び、その後、生涯にわたって川合玉堂（一九八三―一九五七）に師事する。回顧展の文章にあるように、当初は仏画や人物画を好んだが、風景画が評価されたことで風景画家として知られるようになる。なお、ごく初期の仏画や歴史画については、『親鸞』（一九一九年頃、個人蔵）などの小品が数点確認されており、今後の研究の進展により風景画の前に仏画・人物画の時代を設ける必要も生じるだろう。

一九二二（大正一〇）年、玉堂に入門してわずか三年後の第三回帝展で『夏の山』が初入選となり、その報を聞いた玉堂が「そりゃうそだろう」と語ったとの逸話が残る。玉堂門下の高弟たちが多く落選した一方、新人の希望が入選した背景には、帝展の審査傾向の変化があったと考えられる。

一九一九（大正八）年に発足した帝展は、一九〇七（明治四〇）年にフランスで毎年開催されたサロンに倣って設立された文部省美術展覧会（文展）の後身にあたる。文展が多く優れた作品を輩出した反面、当初から懸案だった審査委員間の分裂やアカデミズムの弊害が顕著となり、一九一四（大正三）年に横山大観（一八六八―一九五八）や下村観山（一八七三―一九三〇）らが文展と袂を分かち、日本芸術院を再興する。革新派の彼らを失ったことで、より閉塞感の増した文展に対し、一九一八（大正七）年には土田麦僊（一八八七―一九三七）ら京都の若手が反旗を翻して国画創作協会を発足させるなど、文展も改革を余儀なくされた。

そこで、帝展では、文展以来の審査員を帝国美術院会員とし、中堅作家を新たに審査委員として起用することで刷新を図る。その結果、玉堂門下の高弟を含む文展の常連画家が落選し、異なる傾向の作品が入選するよう

になる。特に、写実的傾向と新興大和絵系の作品が増え、洋画風の濃密な写実表現に基づく『夏の山』もそれに連なる「新傾向」の作品として評価された。つまり、希望の躍進は、帝展の発足と軌を一にしていると解することが出来る。

一九二八（昭和三）年には、『盛秋』（川奈ホテル蔵）によって帝展で初となる特選を受賞。青森県の奥入瀬溪谷を描いた『盛秋』は、『春日権現験記絵』（鎌倉時代、皇居三の丸尚蔵館蔵、国宝）や『一遍上人絵伝』（鎌倉時代、東京国立博物館蔵、国指定重要文化財）などの大和絵古典を研究した上で、色彩研究のため、現地において油彩画を使って写生した意欲作であった。

希望は、帝展初入選の頃より、大和絵の近代化を提唱する新興大和絵運動に関心を抱き、その提唱者である松岡映丘（一八八一―一九三八）に教えを乞うている。⁽⁶⁾ 帝展開設以来、審査員をつとめた映丘は、若手の代弁者として新傾向の作品を評価しており、希望の作品についても「この作者には、希望がもてる」と、雅号にかけて希望を激励したという。⁽⁷⁾

希望は、一九二五（大正一四）年と一九二六（大正一五）年に集中して宋元画研究に基づく作品を発表していたが（後述）、一九二七（昭和二）年の『雨後』（第八回帝展、当館蔵）では洋画風の描写に加え、大和絵の彩色を加えた作品へと急速に画風を変化させている。一九二六（大正一五）年に帝展で映丘の弟子の山口蓬春（一八九三―一九七二）が『三熊野の那智の御山』（皇居三の丸尚蔵館蔵）で帝展特選、帝国美術院賞を受賞するとともに皇室買い上げとなるほどの高い評価を得たことを考えれば、その二年後の『盛秋』は新興大和絵を評価する帝展の審査傾向を意識したものと考えることが出来るのではないだろうか。

②花鳥画の時代―一九一八（大正七）―一九四三（昭和一八）頃

希望は一九三二（昭和六）年の《金風》（東京会秋季展）の頃以降、風景の一景物としてではなく、次第に鳥自体を主として描く花鳥画へと主題を変えている。なかでも、伊東深水（一八九八―一九七二）、山口蓬春らが結成した青々会に参加し、一九三四（昭和九）年の第三回青々会展に出品した《波濤群鶴》（個人蔵）は、「花鳥画家・児玉希望」の狼煙をあげるに十分な意欲作であった。以降、希望は帝展、新文展、戊辰会展において、十年弱にわたって花鳥画の大作を発表する。

この頃の日本画界では、花鳥画の大流行があった。帝展では、鳥を描いた作品が全出品作の三分の一を占め、「『鳥オンパレード』の状態」と言われた。市井展においてはさらに顕著で、「鑑賞界は今や花鳥画の黄金時代（中略）『花鳥画に非ざれば絵画に非らず』の感」という状況にあった。

さらに、戦時下においては、軍需インフレの進行により、新作の日本画は投機対象となったが、そこで求められたのも花鳥画であった。このような空前の花鳥画ブームを背景に、希望も若手人気画家として帝展や多くの市井展に出品していた。

このような時代背景を踏まえると、希望が若手画家から中堅画家として地歩を固めるまでの①や②の時期においては、主題選択や表現方法に時代の流行を意識したことが推測される。

③南画の時代―一九三二（昭和六）―一九四三（昭和一八）頃

希望は昭和初期から南画に興味を抱き、その精神的な根源を学ぶため、漢学者の石田東陵（一八六五―一九三四）に師事して漢籍を学んだ。集めた漢籍の量は凄まじく、谷中から本郷に引っ越した際には、トラック五台

分に及んだという。⁽¹¹⁾ 漢詩は、はじめ漢詩壇の第一人者土屋竹雨（一八八七―一九五八）に学び、一日一作を自らに課し詩作に励んだ。竹雨の逝去後は笠井南村（一九一―一九八二）に学び、塾の研究会の後には南村による漢詩の講義が行われた。⁽¹²⁾ 希望の徹底した漢詩研究は画壇でも知られ、自作の詩は美術雑誌にしばしば掲載されるほどであった。

そうした学習成果の一つとして発表されたのが、一九三二（昭和六）年の《飛泉涼々》（第二回帝展、当館蔵）であり、それまでの色没骨による彩色とソフトな斧劈皴による線描表現が調和した風景画の出現であった。また、《飛泉涼々》に先立つ《瓦礫集》（第三回戊辰会展）、一九三三（昭和八）年の《游心帖》（第五回戊辰会展）は絵に漢詩の賛を添えた小品集で、文学性を加味した新たな希望芸術を展開している。他にも、一九四三（昭和一八）年の《溪谷の秋》（第7回児玉画塾展、当館蔵）では、玉堂の情趣を湛えつつ、池大雅や与謝蕪村を思わせる筆致が用いられている。

希望が漢詩を学んだのは、文人画の理想としての詩書画一致を目指したもののだろうが、その姿勢は徹底している。希望が、明治期にアーネスト・フェノロサによって排除された文人画ではなく、また明治末に表現主義として再評価された新南画でもなく、漢籍を通じてその精神から学ぼうとする姿勢は稀有なものだろう。

この頃の希望は、帝展で二度の特選を受賞し、若くして審査員にもなった頃であり、画壇での評価を確かにしたことが新たな、かつ根源的な学びに向かわせたのではないだろうか。

④人物画の時代―一九三九（昭和一四）―一九四二（昭和一七）頃

風景画と花鳥画によって帝展で認められた希望は、一九三九（昭和

一四)年に一転して歴史人物画《荊軻》(第一〇回戊辰会展、当館蔵)を発表。さらに翌年からは浮世絵風の美人画を次々と手掛ける。この大きな転向は画壇に驚きをもたらしたとともに、その精度の高さから希望のもつ探究心の深さ、画技の卓越性を知らしめた。この時期に希望が人物画を描いた背景については、第三章において検討する。

⑤「戦争画」の時代―一九三九(昭和十四)―一九四二(昭和十七)頃

戦時下において希望は、主題として「驚・富士・歴史人物」を多く手掛けたが、そこにも時代との相関が読み取れる。

花鳥画の中でも、一九三四(昭和九)年に、「この頃より日本は海外発展の機運の朝野に漲って居た時で 大空に羽搏く驚の雄姿にも 幾分そんなスケールの大きさを求めた」^(四)作品として、帝展に発表した《黎明》(当館蔵)以来、戦時中には、「希望といえは驚」と言われるほど勇猛な驚の絵を多く手掛けた。

一九三九(昭和十四)年一月には、「富嶽十題展」(東京、日本橋三越)を開催し、それまで依頼を受けても手がけなかった富士の絵を、一挙に十点発表した。時候により変化する富士を写実的に捉えた意欲作だが、「皇紀二千六百年の国民史的エポックに当つて」、「今、東亜新秩序建設の興隆日本に由縁も深い明治節の前後、(中略)本邦民族史と共に或る意味で本邦富士山画史の総決算であつたといへる」(豊田豊「児玉希望氏富嶽十題展」『塔影』第二五卷第二二号、一九三九年二月)と、時代風潮に即して評価する言もみられた。

歴史人物画では、一九四一(昭和十六)年三月に《忠貞双絶》(第五回児玉画塾展、当館蔵)、一一月に《湊川》(第四回新文展、佐久市立近代美術

館蔵)、翌年は《花下吟詠》(日本画家報国会軍用機献納作品展、東京国立近代美術館蔵)、《菊池武光》(長流画塾第十六回皇軍慰問献画展)など、忠君で知られる武士等が描かれた。

国の象徴としての富士、勇猛さを表す驚、忠君愛国の模範としての歴史人物―希望に限らず、戦時中に多くの日本画家によって描かれたこれらの主題は、国威発揚、彩管報国を謳う時代の空気を反映したものと見ることができる。

⑥風景画の時代(戦後)―一九四六(昭和二十)―一九五六(昭和三十)頃

敗戦による混乱と、欧米文化の急速な流入により、日本の文化全体が問い直される中、一九四六(昭和二十)年一月、フランス文学者の桑原武夫(一九〇四―一九八八)が発表した「第二芸術 現代俳句について」を機に伝統文化への批判が起こる。その批判は日本画にも及び、日本画は戦前の国粹主義的な芸術の代表として、大衆の現実生活や時代感情と乖離が厳しいとの批判にさらされ、画壇の封建的体質に対しても、民主化と近代化(現代化)が求められた。

また、西洋の新しい美術思潮も一気に流入したことで、油彩画と比して日本画のマチエールの弱さやヴァール(色価)(色彩のもつ階調)意識の低さが指摘された。つまり、画壇のあり方を始め、何をどのように描くのか、主題と表現の双方においても、日本画は根底から変革を迫られた時期にあたる。

この状況に対し、創造美術は反官展を掲げて伝統と西洋モダニズムの融合を目指し、戦前の歷程美術協会の流れを汲むパンリアル美術協会はよりシュルレアリスムと抽象表現を基軸に前衛主義を図った。

この時代に希望は、組織改編された日本美術展覧会（日展）と伊東深水らと結成した日月社を活動の場として、主題、色彩、筆致において、近代西洋絵画との融合を図る。主題においては、『大川端』（一九四八年頃、当館蔵）が同時代人物の日常生活を描いたものとして注目される。日本画滅亡論において批判された、「生活感情を描かない」ことへの反応と解することが出来るが、その後の展開は見せておらず、風景画と静物画が主となる。

風景画では、奥日光・龍頭の滝を描いた『烟雨』（一九五四年、第一〇回日展、当館蔵）のように、実在する場所を横長の画面に描き、彩色では、画業初期からの没骨による彩色をさらに色数豊かに、ヴァルルールを意識した現実感ある空間表現へと展開させている。その典型が、小諸城を描いた『うす陽と春の古城』（一九五六年、第七回日展、日本芸術院蔵）で、徹底的に輪郭線を排除しようとする筆遣いに、明確な目的意識が見い出せる。

西洋近代絵画との融合を図る日本画の方向性は、希望だけでなく他の画家にも見られ、やがて戦後日本画、時に日展日本画の典型的なスタイルとなつてゆく。しかし、戦前よりアンリ・マティス（一八六九―一九五四）やピエール・ボナール（一八六七―一九四七）に関心を抱き、また写生を油絵具で行っていた希望は、日本画と洋画の双方の利点に自覚的であり、「日本画とか洋画とかいう区別も名称も無くして、唯日本絵画というものにした」といい、「東洋画という古典の糟を嘗めない、同時に又西洋の猿真似をしない、そして世界のどこにも無い、清新澁刺な、しかも独自の日本絵画を作^{（五）}」ることを目指した。

⑦ 静物画の時代―昭和二〇年代後半―晩年

戦後に新たに手掛けるようになった主題として、静物画がある。中でも花を描いた作品が多く、戦前の花鳥画は継続しながらも、卓上の花瓶に活



図一 児玉希望《春宵》1941年
（『児玉希望画伯新作展観』図録より）



図二 児玉希望《月下宿鳥》1948年
（『自由美術』3 (10)、1948年8月より）

けられた花を描く静物画が登場する^{（六）}。戦前の花鳥画と同様に、デパート展への出品が多く、花が一般に好まれた画題であるとともに、静物画というスタイルの選択、彩色・描法には、西洋近代絵画との融合を図るこの時代の特徴が認められる。

なお、戦後の花鳥画において興味深いのは、戦前に描かれた『春宵』（一九四一年、児玉希望画伯新作展観／図一）と、『月下宿鳥』（革新会、一九四八年／図二）のように、モノクロ図版で見るとは限りではあるが、類いの主題を描法を変えて描いた例があり、希望による技法のアップデートの過程がうかがえる。

⑧ 水墨・金碧障壁画・折衷の時代―一九五七（昭和三二）―一九五八（昭和三三）

希望は欧州で古典から現在までの西洋美術を観覧し、日本の伝統絵画が国際的にどのような評価を得られるかを試すこと、西洋美術を本場で学ぶことにより、戦後の日本画が進むべき道を見定めるため、五九歳にして渡欧し、一九五七（昭和三二）年から約一年間をヨーロッパで過ごした。

戦後では、日本画家として非常に早い時期のこの渡欧については第五章で論じたい。

⑨水墨・抽象の時代―一九五九(昭和三四)―一九六四(昭和三九)頃

イタリア・フランスで水墨画が高く評価されたことを受け、水墨画の現代化を試みた時代。この時代における水墨画再評価の意味については第六章で詳述する。

抽象については、一九五〇年代後半から六〇年代前半は、「日本画の抽象」が話題になった時期だった。

一九五九(昭和三四)年に、希望は日展での抽象画初出品となる《道》(当館蔵)を発表。同じ年に堂本印象(一八九一―一九七五)が《知覚》、杉山寧(一九〇九―一九九三)が《仮象》と、それぞれが抽象画を発表した。

世界的に抽象画旋風が吹き荒れた一九五〇年代、日本画では戦前の歷程美術協会の流れを汲むパンリアル美術協会(一九四九年結成)が実験的・抽象的な試みを行い、一九五九(昭和三四)年結成のケラ美術協会がより先鋭的な創作活動を展開した。

そのような動向に対し、日展においては、洋画部でさえそれまで抽象画の出品がほとんどなかっただけに、日展日本画部の巨匠たちによる抽象画発表は話題となった。

希望より七歳年上の堂本印象は、一九五二(昭和二七)年に渡欧し、帰国後は自身が「新造形」と名付けた抽象表現へと進む。アンフォルメルの影響を示しながら、日本画特有の素材やモチーフを用いた独自の抽象表現によって海外で高い評価を受けた。

希望より十一歳年下の杉山寧は、もともとモダニズム志向の画家であ

り、一九五〇年代後半から具体物の細部を省略し、より概念的・象徴的な次元を目指した抽象作品を描いた。

この三人がそれぞれに違った抽象の方向を提示したことは、日展に新風を吹き込み、その可能性を広げる意味を持っていたことだろう。^(七)

希望は《道》以後、《山》(一九六〇年、第三回新日展、当館蔵)、《踊》(一九六二年、第五回新日展、当館蔵)、《涅槃》(一九六三年、第六回新日展、当館蔵)、《瀾》(一九六四年、第七回新日展、当館蔵)と、計五作品を新日展に出品している。

渡欧以前から、西洋の自然主義的リアリズムからの脱却を目指していた希望にとって、抽象画への挑戦もまた、西洋においてのそれとは異なるものであった。希望は宋元画の皴の中にアンフォルメ的な表現があるといい、「東洋の古人のものに、非常に優れた抽象がある。そこをもっと掘り下げて、現代人の息吹を吹き込めば、立派な抽象絵画が生まれるでせう」と「日本的抽象絵画」の方向を目指した。広く古典を学んだ希望ならではの抽象画論として興味深い。

⑩仏画の時代―一九六六(昭和四一)―一九六九(昭和四四)頃

晩年の希望は、新たに仏画をモチーフとした創作に入る。画業の最初期の《中将姫》(一九一九年、奥田元宋・小由女美術館蔵)頃以来となる仏画制作は、画壇の動向を受けてというよりは、老境を迎えた画家の心境の反映であると考えられる。同時に、抽象から具象へと回帰したという点で新たな転機の訪れといえる。

一九六三(昭和三八)年の《涅槃》、翌年の《瀾》は彩色による抽象表現であるとともに、永井明生氏が《瀾》の制作過程のスケッチの中に、不動や

観音の姿があったことを発見しており、《瀾》^(二九)も形を変えた仏画と考えることもできる。つまり、《涅槃》から最後の日展出品作となった《降魔》に至るまで、亡くなるまでの九年間の日展出品作は全て仏画だったことになる。

一九六六（昭和四一）年の《不動》（第九回日展）は、歳七十を前に、「好きな絵を描いて冥土へ旅立とうと」^(三〇)決意し、高野山明王院に参籠して《赤不動》（国指定重要文化財）を模写し、加えて園城寺や青蓮院、醍醐寺の不動明王像なども参考にしたという。《降魔》の制作にあたっては、約一ヶ月間インドに旅行し、アジャンタ石窟院などを取材して画想を練った。

仏画完成までに三年を要した一九六六（昭和四一）年の不忍池弁天堂の天井画制作（口絵二）において、仏教の守護神である龍の古典を幅広く調査し、自らの信心と創意によって描いた経験が、仏画への関心をさらに深めたことが想像される。

希望は、仏画制作においても、徹底的に古典に向きあい、その現代化を図るとともに、墨と金泥を使った表現自体を伝承するという意図^(三一)を持っていた。

以上、希望の五〇年の画業を時代に照らし合わせて振り返ると、希望が時に時代に即しつつ、個人的な問題意識や画壇全体の課題に対し向き合った結果として、様々な画風が展開されたといえるだろう。

希望の画業と時代とのリンクについて、美術評論家の菊地芳一郎は次のように語る。

「作家の意思するところは、一方日本画の改変を要求しながら、一方自己に向かつては、世界性に立つ日本民俗芸術の創造を己に課して

の闘いであつた。がそれはそのまま、日本民族自立の過程でもあつたというべきではないか。いうならば戦後二十一年間に辿つたこの作家の歩みは、そのまま日本の戦後史といえる」

（菊地芳一郎「児玉希望」『戦後美術史の名作 日本画篇』時の美術社、一九六七年）

つまり、希望は単に画壇の内部での問題意識だけでなく、自身が生きた時代そのものの思潮を見据えた画家であり、だからこそその画業の変遷にはクリティカルに時代が反映されていると考えられるのである。

第二章 浅野家旧蔵作品をはじめとした中国絵画の影響

希望は冒頭に引用した文章の中で、「元来私は、最初玉堂先生に入門当時、北宋画の筆意に深く憧憬を持ち、先生に水墨画の技法を学んだのが始めであります。北宋水墨は、爾来今日迄継続して描き乍ら」と語っている通り、宋元画への関心があったことは明白であるにも関わらず、これまでの児玉希望研究では看過されてきた。今回の展覧会では、希望の画業における宋元画、特に広島藩主・浅野家が所蔵した宋元画からの影響について指摘した。

希望の初期風景画は、師に学んだ自然観察に、本郷洋画研究所で学んだのであろう洋画に通じる色没骨による彩色が特徴的だったが、大正時代末頃から、中国の宋時代、元時代の作風に学んだ作品が見られるようになる。希望は、その徹底した自然観察による細密描写、洗練された叙情性を学ぶため、古画の模写を繰り返した。

希望が最も心動かされた^(三三)と語る伝趙昌《林檎花図》(南宋時代、畠山記念館蔵、国宝)は、広島藩浅野家の旧蔵品であった。浅野家の宋元画は質量ともに大名家屈指とされ、特に一九一七(大正六)年『浅野侯爵家宝絵譜』(芸海社)の発行を期に世に知られるようになった。

また、浅野家は一九二五(大正一四)年一月二日前後に東京都本郷の自邸で中国絵画展を開催。横山大観(一八六八―一九五八)や安田靫彦(一八八四―一九七八)のほかに、希望の師である川合玉堂を含む日本画家や美術史家が招待され、美術史家の瀧精一(一八七三―一九四五)が選定した徽宗款《水仙鵝図》(個人蔵、国指定重要文化財)などが招待者に公開された。^(三三)

この公開の影響は大きく、同展との関連で美術展に「鵝図」の出品が増えたことが当時の年鑑で指摘されている。^(三四)この展覧会が行われた約一年後の帝展に《林檎花》(第一〇回帝展、当館蔵)が出品され、本図作成のための写生を五月に長野県で行っていることを考えると、時期的に実際に作品を見つけた、あるいはしていないとも本展の開催に触発されたと考えるところは自然だろう。

希望の作品には、他にも浅野家旧蔵品との関係を推察できるものが多い。二度目の帝展特選受賞作《暮春》(一九三〇年、第一一回帝展、当館蔵)に描かれた二羽の土鳩は、牧谿《枯木鳩図(松鳩図)》(元時代、野村美術館蔵)とでは、手前側に首を縮め、奥に首を伸ばしている姿の組み合わせが類似している。^(三五)この二羽の鳩の形は、《暮春(春)》(一九三三年、第四回戊辰会展、ふくやま美術館蔵)や《春秋山鳩鵝図》(一九五五年前後、ウッドワン美術館)等から絶筆《百花百鳥図》(一九七一年、小津和紙蔵／口絵二)に至るまで繰り返し描かれていることから、希望にとって特別な

意味をもったモチーフと考えられる。希望は『浅野侯爵家宝絵譜』を所持していたと伝わっていることから、^(三七)本図が参照された可能性は高い。

他にも、《桃花小禽図(暖日)》(一九二五年、第九回下萌会展)には、伝宋汝志《雛雀図》(南宋時代、東京国立博物館)にある雀と同様の形、姿の雀が描かれている。さらに、《晩春》(一九二五年、第六回帝展、当館蔵)や《暮春(春)》といった風景画の大作にも、伝王淵《花鳥図》(個人蔵)や伝馬麟《梅花小禽図》(五島美術館蔵、国指定重要文化財)の鳥との関連をうかがえよう。

絶筆にも描かれていることが示す通り、希望の画業全体を見たとき、初期から晩年まで通底しているのは宋元画であり、その重要性を改めて主張したい。また、水墨画においては、玉堂を経由した宋元画学習の跡も見て取れる。

なお、浅野家旧蔵作品以外の中国絵画からの影響については、隅川明宏「児玉希望《浅春》にみる中国絵画理解」(『近代日本画の真髄 児玉希望千変万化、驚異の筆力展』図録、二〇二四年)を参照されたい。

第三章 歴史人物画作成の背景

一九三九(昭和一四)年の第十回戊辰会展に発表された《荊軻》(当館蔵)は、希望の初の歴史人物画として希望の代表作の一つに数えられる。しかし、風景画で世に出て、花鳥画でも高く評価されていた希望による画題の転向がなぜ起きたのかについては検討されてこなかった。

燕の太子丹の依頼で秦王政(始皇帝)を暗殺しようとする荊軻とそれを迎え撃つ始皇帝を描いた同作は、「行く所として可ならざるなきこの作家

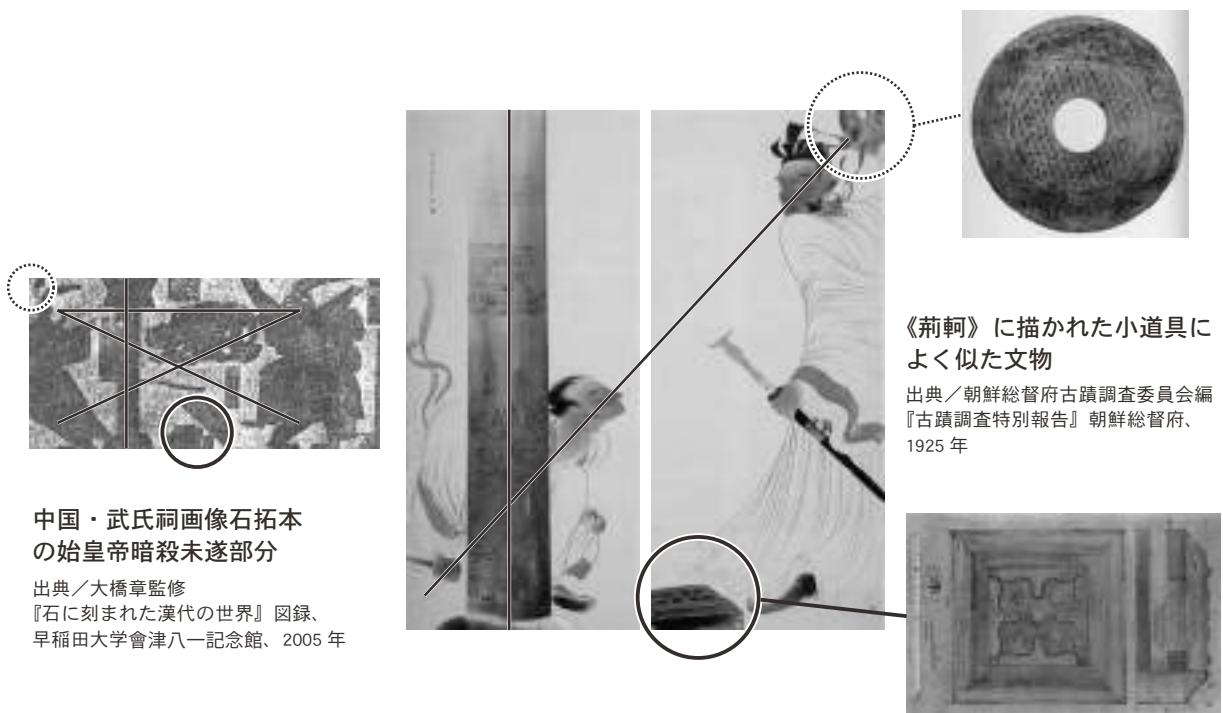
の才能と、普段の探究の成果を感じる。殊に深い教養とイデオの高さを要求される史的モチーフ征服の意欲に敬意を掃ふ^(二八)と批評家を大いに驚かせつつ、「氏はこれによつて画期的な画事をきりひらいたのである」と称賛された^(二九)。

文人画を描くために漢籍の学習を徹底する希望は、歴史人物画を描くためにも人念な準備を行っている。時代考証を学ぶため、東京帝国大学教授で、のちに日本近代東洋考古学の父と呼ばれる原田淑人（一八八五―一九七四）に数年にわたって師事した。

本作についての同時代の批評である三輪鄰「希望と「荊軻」」（『塔影』第一五卷第五号、一九三九年五月）は、楽浪遺跡で発掘された文物が参照されたこと^(三〇)、構図では、『武氏祠画像石』との関連を指摘する。武氏祠画像石は、中国・後漢末の地方豪族武氏一族をまつた石祠群に彫られた絵で、漢代の絵画・風俗を知ることができる貴重な資料。『武氏祠画像石拓本』の荊軻による暗殺未遂部分を見ると、荊軻と秦王の配置は逆で、荊軻の体勢も異なっているが、柱を挟んで両者が向かい合う構図や、玉璧を振りかざす秦王の姿、両者の間に置かれた箱のデザインなどに共通点が見られ、希望が参照したであろうことが推察される（図三）。

希望だけでなく、楽浪遺跡発掘を含めた中国に対する考古学的関心、それに基づく歴史画の制作は、時代考証がある程度可能となったという条件が整った時代だったからこそこのテーマだったといえる。

しかし、やはり中国の歴史人物は時代考証が困難との理由により、希望はテーマを日本の歴史に変える。その際に頼りとしたのが日本画家・風俗史研究家として、数多くの絵画や風俗資料を収集したことで知られる吉川観方（一八九四―一九七九）だった。観方は、一九二九（昭和二年）に故実研究会を創立し、京都画壇の画家を中心に多くがそこで学んだ。希望も



図三 《荊軻》の図像分析

一九四〇（昭和二五）年四月に同会に入会し、『十六夜』（一九四〇年、紀元二千六百年奉祝展）や『忠貞双絶』（一九四一年、第五回児玉画塾展、当館蔵）など、日本の歴史人物を描く際には、観方に風俗研究を学んだことが、奈良県立美術館が所蔵する観方宛の希望の書簡について調査した菅居正史「吉川観方をめぐる人々 岸田劉生と児玉希望」（『奈良県立美術館紀要』第九号、一九九四年）で論じられている。これまでの児玉希望論では看過されていたが、観方が所持した資料と希望作品の比較等、今後の研究が待たれる。

第四章 浮世絵風美人画制作の背景

希望は、『荊軻』の翌年（一九四〇）三月に浮世絵風の美人画『春雪』を発表し、画壇にさらなる驚きをもたらす。続いて、翌年には紐育万国博出品内示展に『雨晴』（一九四〇年、二階堂美術館蔵）、十一月の紀元二千六百年奉祝展に『十六夜』と、立て続けに浮世絵風美人画を発表する。

「女子で一番美しいのは徳川中期の風俗だと思ひます。特に長春、春信あたりから、清長、歌麿等の名浮世絵師の輩出した時代の女性達だと思ひます」と、希望は浮世絵への関心を語るが、この転向をどのように解するかは、当時の美術批評家を悩ませた。希望の盟友、伊東深水（一八九八―一九七二）が当時、美人画から転じて花鳥画や風景画を手掛けていたことと比較して理解する向きがあり、これまでの児玉希望論でもそのように推察されてきたが、美人画ではなく浮世絵の形式を強く残した点に疑問が残る。美術記者の神崎憲一は『雨晴』が一九四〇年のニューヨーク万博出品であることに着目し、「児玉氏の作品が一番浮世絵的な技法が多分に取入

れられている事が注目されるが、我々と見方を違にしている外人の事だから、夫れに日本にも無いやうな立派な「写楽」の研究著述などしてゐる米人もあると云ふ事だから、此浮世絵風な「雨晴」は或は予想外の知己を得るやうな事になりはすまいか」との見解を同時代に示している。

ここで言う「米人」とは、当時のニューヨークを代表する浮世絵愛好家、ルイス・V・ルドゥーを指すものと考えられる。アメリカでは、一九三九（昭和一四）年にルドゥーの尽力で「The Work of Sharaku（写楽の作品）」展が三会場（ボストン美術館、アート・インスティテュート・オブ・シカゴ、ニューヨーク近代美術館）で開催され、図録として『The Surviving Works of Sharaku（写楽遺作集）』が発行されている。同展や遺作集については日本でも『浮世絵界』等の浮世絵専門誌で数多く紹介されていることから、日本でも話題となっていた。

中島朋子氏の論考によれば、ニューヨークでは二十世紀初頭より愛好家に加え美術館での浮世絵の収集が活発になり、「日本美術といえは浮世絵」といつて過言でない状況にあった。

希望がそのような状況を踏まえていたかは不明だが、一九三〇（昭和五）年のローマ開催日本美術展覧会（通称ローマ展）以来、二度目の国際展出品に際し、人物を浮世絵風に、背景を琳派風に、着物の柄に桜をあらうなど、日本らしさを前面に押し出している点で、海外への視野をもつて取り組んだ画題であった可能性が考えられよう。

第五章 渡欧時の展覧会について

希望が、一九五七（昭和三二）年にイタリアに渡り、約一年間の滞在中

にイタリア・フランスで個展を開催し、高い評価を得たことは希望の画業の中でも特筆されてきた。

渡欧前に希望は、「日本画の可能性を試して見たい。もう駄目なのか、それとも日本人的な方法が大いに生きるものか、ともかく私は一切を賭けてみたい」と語っており、日本画滅亡論以来、洋画風表現で新境地を開きながらも、悲痛なまでの危機意識を持ち続けていたことがうかがえる。

中亜極東協会（通称イズメヨ）の招待でイタリアに渡り、展覧会をした希望は、自らを雪舟の系譜に連なる者と位置づけ、桃山風の金碧障壁画風の作品と水墨画、さらに渡欧の前年頃より試みている水墨と金泥のみを用いた実験的な作品、書という、三種の異なるスタイルの絵画作品を発表、その反響を確認することを目的とした。^(四〇)

希望は帰国後に刊行した『水墨滞欧記』（誠文堂新光社、一九五八年）の中で、イタリアでの展覧会を「水墨画展」と記し、水墨画が欧州で高く評価されたことを喧伝しているため、欧州での展覧会について論じられる際も、水墨画への言及が主となっていた。しかし、イタリア展とフランス展のカタログに寄せられた希望自身のテキストによれば、水墨画と金碧障壁画を狩野派の両側面として重視していたことがわかる。^(四一)

さらに、水墨と金泥を用いた作品については、従来、「ヨーロッパ滞在中に先立ち、戦後積極的に取り組んできた西洋絵画研究とは別に、これまでに学んできた日本絵画の伝統を改めて見直そうとの思いがあったのではないだろうか」と解されていたが、イタリア展のカタログによれば、「三番目の作品群では、私たちの伝統の主流に従い、墨絵の抽象的な価値と桃山様式の輝かしい金色」のより密接な融合を生み出そうとしました^(四二)とあり、金碧障壁画と水墨画の融合を意図した作品として位置づけられていたこと

が分かる。日本絵画の伝統の中でも、希望が狩野派を伝統絵画の中心に据え、それに連なる自身のルーツに正当性を持たせることでいわば日本の代表として西洋と「対決」したといえる。

日本の伝統絵画を国際的観点から見直そうとする希望の戦略に対し、彫刻家のエミリオ・グレコ（一九一三―一九九五）や批評家らが水墨画を激賞したことで、希望は水墨画への手応えを確信する。イタリア展での結果を踏まえたフランスでの展覧会では、グレコの評価が低かった墨と金泥による折衷的作品の出品をやめ、水墨画をメインにした内容に変更している^(四四)と思われることから、西洋での評価を探りながら日本の伝統美術の何をどのように打ち出すかを戦略的に考えていたことがわかる。

欧州での展覧会の開催は、単に自身の芸術を多くの人々に披露することではなく、世界的な視野に立つて日本の伝統を振り返り、これからの日本画が進むべき道を見定めるための実験、検証をとまなう調査活動だったと考えられるのである。

第六章 水墨画の再発見の意味

一九五八（昭和三三）年に帰国した希望は、すぐさま「児玉希望滞欧記念展覧会」を開催し、『仏蘭西山水絵巻』（一九五八年、東京国立近代美術館蔵）をはじめとした滞欧作と帰国後の制作による水墨画を出品。また、「義務として私の体験を世に報らさなければならぬ」として前述の『水墨滞欧記』を刊行した。

その反響は大きく、「水墨の世界は、現代絵画の一つの盲点」^(四五)、「誰もが忘れていたわけではないのに、一見画壇の虚をつくように打出された水墨

画展。アッとおもい知らされる感じの伝統への自覚と反省」^(四六)との多くの驚きの声が上がった。

当時の日本画界は、油彩に負けないマチエールをもとめた厚塗りの洋画風の作風が主流であり、日本画滅亡論以降、水墨画は伝統絵画として敬遠される時代であった。^(四七)希望による水墨画の再発見は、今日に想像する以上のインパクトがあつたと考えられる。

さらに、アートが「国際化」を求めた時代に、ローカリティを強調するという主張は、先鋭的な意味を持っていた。菅井汲（一九一九―一九六〇）や堂本尚郎（一九二八―二〇一三）ら在外日本人が同地で評価を得る一方で、版画家の棟方志功（一九〇三―一九七五）が一九五五（昭和三〇）年の第三回サンパウロ・ビエンナーレで版画部門の最高賞、翌年の第二八回ヴェネツィア・ビエンナーレで国際版画大賞を受賞したこと、岡本太郎、瀧口修造ほか『現代人の眼 伝統美術の批判』（現代社、一九五六年）が「伝統を国際的な観点から見直す」ことを主張したこと、そして希望の水墨画展が欧州で成功したことなどから、欧米の主流を求めるか、日本の固有性を主張して戦うか、両者を折衷させるが論じられた。^(四八)

希望の渡欧、そして水墨画の再発見は、日本画だけでなく、日本の現代アート全体にとっても問いを孕んだ、大きな意味を持っていたといえる。

さらに、希望は最晩年に、「美術の流れという大きな歯車の動きは、一人や二人の力では変えられるものでもないだろう。せめて余生は、そのために全精力をそそぎ、捨て石にでもなれば……と考えている」（児玉希望「彩管として五十年」『中国新聞』一九七〇年六月一七日）と語っており、水墨画を画壇の未来に接合することを「亡くなるまで意図していた」。^(四九)

おわりに

五十年余の希望の画業は、変化を恐れない胆力と明晰な知性を合わせ持った戦略家・希望が、自身の芸術を、そして日本画の可能性を切り開き続けた、その足跡といえる。

なお、本稿では論じられなかったが、希望が描いた小品の中には、本稿での分類に収まらない様々な技法を試みたものも多い。そのような小品についても研究することで、希望という画家のもつ豊かさ、複雑さを明らかにすることも今後求められるだろう。

歴史の中で読み解いてゆく児玉希望論は、まだ端緒についたばかりであり、本稿を契機に今後も継続する予定である。

（本稿は、『近位日本画の真髄 児玉希望 千変万化、驚異の筆力展』図録に寄せたテキストを論考の形で再構成し、加筆したものである。）

【註】

（一）主な児玉希望に関する展覧会は次の通り。

- ・一九七〇年「児玉希望回顧展」（東京、日本橋高島屋、広島県立美術館）
- ・一九八〇年「広島県立美術館所蔵 児玉希望展」（広島、東広島市立美術館）
- ・一九八三年「児玉希望展」（東京、日本橋高島屋、大阪、なんば高島屋、広島県立美術館）
- ・一九九一年「ふるさとの児玉希望展」（広島、吉田町歴史民俗資料館）
- ・二〇〇〇年「近代日本画壇の巨匠 児玉希望―その飽くなき探求―」（広島県立美術館）
- ・二〇〇三年「児玉希望展」（広島、東広島市立美術館）

- ・二〇〇七年「兄玉希望―日本画と写生の世界―」（東京、泉屋博古館分館）
 - ・二〇一三年「兄玉希望展 伝統に学び、伝統を超えて」（岡山、華鶴大塚美術館）
 - ・二〇一四年「広島県立美術館所蔵 飽くなき探求の画家 兄玉希望」（群馬、高崎市タワ―美術館）
 - ・二〇一八年「生誕二二〇年 兄玉希望展」（広島、奥田元宋・小由女美術館、富山県水墨美術館、茨城県天心記念五浦美術館）
 - ・二〇二二年「没後五〇年記念 兄玉希望と安芸高田」展（広島、安芸高田市歴史民俗博物館）
- （二）画業全体について論じた主な兄玉希望論（総論）は次の通り。
- ・鈴木進「兄玉希望遺作展」（兄玉希望展）図録、広島県立美術館、一九八三年一月）
 - ・細野正信「兄玉希望、その探求の軌跡」（近代日本画壇の巨匠 兄玉希望―その飽くなき探求）図録、広島県立美術館、二〇〇〇年二月）
 - ・永井明生「兄玉希望の画業―戊辰会から日月社へ」（同右）
 - ・川口直宜「兄玉希望日本画と油彩、水彩写生画に見るその特質」（兄玉希望―日本画と写生の世界）図録、泉屋博古館分館、二〇〇七年一〇月）
 - ・永井明生「兄玉希望の志向した絵画―洋画研究と抽象表現を中心に」（超「日本画」モダンズム―堂本印象・兄玉希望・山口蓬春）図録、京都府立堂本印象美術館、二〇〇八年一〇月）
 - ・永井明生「兄玉希望―その多彩な作風と魅力」（兄玉希望展 伝統に学び、伝統を超えて）図録、華鶴大塚美術館、二〇一三年一〇月）
 - ・永井明生「超克の日本画家 兄玉希望の生涯と芸術」（生誕二二〇年 兄玉希望展）図録、奥田元宋・小由女美術館、富山県水墨美術館、茨城県天心記念五浦美術館、二〇一八年四月）
- （三）竹坡の元で金泥の溶き方を学んだといい、現存する最初期の作品《親鸞》（一九一九年頃、個人蔵）や《中将姫》（一九一九年、奥田元宋・小由女美術館蔵）にその跡が残る。特に、《中将姫》の観音像の彩色には竹坡からの影響が感じられる。
- （四）時期は不明だが、希望は短期間、本郷洋画研究所にて油彩画を学んでおり、初期の風景画である《晩秋》（一九二三年頃、福田美術館蔵）などには、草土社風の濃密な写実傾向への傾倒がみられる。

- （五）横川毅一郎による帝展評『中央美術』一九二二年二月号）
- （六）横川毅一郎「画人青春（五）」『真珠』第十二号、一九六六年六月
- （七）横川毅一郎 同右
- （八）内田清之助『画と鳥 増訂』（一九三七年）
- （九）豊田豊「初夏の尚美堂展」（『芸術』第十一卷第十一号、一九三三年六月）
- （一〇）飯野正仁「戦時下美術インフレーションの諸相」（『戦時下日本の美術家たち 第一輯』、二〇一〇年）
- （一一）兄玉希望「作品目録・略歴」『兄玉希望回顧展』（高島屋、一九七〇年）
- （一二）奥田元宋、佐藤太清、鈴木進「座談会 日本画の復権に賭けた多彩な足跡」（『月刊美術』第八十九号、一九八三年二月）
- （一三）益田愛隣「奥田元宋画伯と漢詩」（『アートトップ』第十卷第四号、一九七九年四月）
- （一四）兄玉希望「作品目録・略歴」『兄玉希望回顧展』（高島屋、一九七〇年）
- （一五）兄玉希望「日本人の絵」（『造形』第一卷第七号、一九五五年九月）
- （一六）静物画は、大正期に洋画の影響を受けた日本画家の間で流行した時期があったが（古田亮「再興院展は何を描いてきたか」『画を結ぶ』青幻社、二〇二五年）その頃の希望は描いていないようである。
- （一七）希望は「日本人の描いたものは日本画と考えると」との思いから、印象に対して日本画部に油彩画を出品することを提案し、印象が同意したとの話が伝わる。小森盛「希望という人」（『造形』第一卷第七号、一九五五年八月）を参照。
- （一八）兄玉希望・矢野茫土（対談）（『色鳥』第十二号、一九六〇年三月）
- （一九）永井明生「兄玉希望と油絵」（『広島県立美術館研究紀要』第六号、二〇〇二年）
- （二〇）兄玉希望「不動尊を描き続けて」（『読売新聞』一九六七年十月十五日付）
- （二一）「日展の顔② 兄玉希望氏」（『中国新聞』一九七〇年四月二十一日付）
- （二二）横川毅一郎「画人青春（五）」『真珠』季刊・第二号、一九六六年）
- （二三）板倉聖哲「芸州浅野家の中国絵画コレクション―近世後期・近代の視点から」（『入城四〇〇年記念 広島浅野家の至宝展』図録、広島県立美術館、二〇一九年）
- （二四）『日本美術年鑑』（朝日新聞社、一九二六年）
- （二五）『りんごの花』（スケッチブック、個人蔵）に書き込まれた情報による。
- （二六）板倉聖哲（東京大学東洋文化研究所教授）氏より、近代日本画家で鳩を描く際に参

昭される中国絵画には牧谿の鳩と伝徽宗《桃鳩図》(宋時代、国宝)の二系統があり、本作は牧谿の系譜に連なるとの助言を得た。

(二七) ご遺族の談話による。

(二八) 潤一「戊辰会第十回展覧会」(『阿々士』第二十五号、一九三九年四月)

(二九) 「荆軻」(『美術日本』第五卷二月号、一九三九年六月)

(註3) 「児玉塾第四回展―主として希望氏の処女作美人画に就て」(『塔影』第十六巻第五号、一九四〇年五月)

(三〇) 楽浪遺跡との関連性については、岡地智子「児玉希望《荆軻》と楽浪文物」(『近代日本画の真髓 児玉希望 千変万化、驚異の筆力展』図録、二〇二四年)に詳しい。図三に掲載した楽浪遺跡から出土した文物の画像も同氏の調査に基づく。

(三一) 「好きなものを描く」(『国画』第二巻第九号、一九四二年九月)

(三二) 永井明生「超克の日本画家 児玉希望の生涯と芸術」(『生涯二二〇年 児玉希望展』図録、奥田元宋・小由女美術館、富山県水墨美術館、茨城県天心記念五浦美術館、二〇一八年四月)

(三三) ニューヨーク万博での日本画の展示については、山下寿水「児玉希望《雨晴》と紐育万博の時代」(『近代日本画の真髓 児玉希望 千変万化、驚異の筆力展』図録、二〇二四年)に詳しい。

(三四) 「紐育万国博出品内示展」(『塔影』第十六巻第六号、一九四〇年六月)

(三五) Harold G. Henderson and Louis V. Ledoux. *The Surviving Works of Sharaku*. New York: The Society for Japanese Studies, 1939

(三六) 植崎宗重「写楽遺作集に就て(上)」(『浮世絵界』第五巻第五号、一九四〇年五月)をはじめとして、『浮世絵界』では数号にわたってルドウのコレクションが紹介された。

(三七) 中島朋子「十九世紀末から二十世紀初頭にかけてのアメリカの日本美術理解」(『東海大学文学会編『文明研究』第二十六号、二〇〇七年)

(三八) 着物は島居清長《風俗東之錦 武家の娘と侍女二人》の武家の娘のそれとの近似している。

(三九) 富永惣一「児玉希望は何故受けたか」(『藝術新潮』第九巻第五号、一九五八年五月)

(四〇) Kodama Kibo, "Considerazioni sulla pittura", *Catalogo della Mostra del pittore*

giapponese Kodama Kibo, Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1957

(四一) 海外展で、水墨画と桃山風の装飾画を展示するという発想は、ローマ展での横山大観の発想に通じる。希望はローマ展では当時、自分が得意としていた風景画を出品していたが、日本画の魅力を正しく西洋に伝えるという大観の問題意識は、戦後の希望の欧州での挑戦に通じているのではないだろうか。

(四二) 永井明生「超克の日本画家 児玉希望の生涯と芸術」(『生涯二二〇年 児玉希望展』図録、奥田元宋・小由女美術館、富山県水墨美術館、茨城県天心記念五浦美術館、二〇一八年四月)

(四三) 註(四〇)に同じ

(四四) Kodama Kibo, "Introduction", *KIBO KODAMA Peintre contemporain Style classique des Kanô (XVIIe Siècle)*, Paris, 1957

(四五) 鈴木進「児玉希望の近業 水墨画展に寄せて」(『真珠』第十二号、一九六一年八月)

(四六) 「児玉希望水墨滂欧記念展」(『近代美術研究』第四集、一九五八年二月)

(四七) 澤渡麻里「水墨画と近代」(『富山県水墨美術館所蔵 近代の水墨画―墨色の魅力―』図録、茨城県天心記念五浦美術館、二〇〇四年)

(四八) 植村鷹千代「現代美術の国際性と伝統性」(『時事通信』第三八七八号、一九五八年一〇月)

(四九) 希望の水墨画再発見から約四半世紀後に開かれた奥田元宋・佐藤太清・鈴木進の座談会「日本画の復権に賭けた多彩な足跡」(『月刊美術』第八九号、一九八三年二月)において、「いま水墨画の復権などと声高にいわれていますが、時代の流行という点からみれば、児玉先生はいささか早すぎた感がある」との鈴木氏の発言に対し、元宋が「今ごろやられれば非常にいい仕事といわれたでしょうね。戦後、衰退していた水墨画をもう一度新しいものにしようとした一番初めての作家といえるんじゃないでしょうか」「前人未到の水墨画をやりたいという希望に燃えておられました」と回顧している。

(じんない ゆり／当館主任学芸員)

広島県立美術館 研究紀要 第28号
BULLETIN OF HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM No.28

発行日 令和7(2025)年3月19日
編集・発行 広島県立美術館
Hiroshima Prefectural Art Museum
〒730-0014 広島市中区上幟町2-22
2-22 Kaminobori-cho Naka-ku Hiroshima City 730-0014 JAPAN
Tel. 082-221-6246 Fax. 082-223-1444
印刷 株式会社 タカトープリントメディア

BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No.28

A Look at Watanabe Hiroko's World of Textile: Amazing Double Ikat Silk Weaving (1) 46
FUKUDA SIDDIQI Hiroko

Dalí and Ingres: A Study of Ingres's "Pensées" as a Clue (9) 38
YAMASHITA Hisana

On the painting of Rai Shunsui's study, by Ota Goan around 1804 (30) 17
SUMIKAWA Akihiro

New Insights into Japanese Painter KODAMA KIBO (46) 1
JINNAI Yuri

2025

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN