

川端玉章の研究 (三)

塩谷純

はじめに

- 一、玉章と三井家
- 二、玉章の洋画制作（以上、第三九二号掲載）
- 三、玉章の『支那画』観（一）（第三九九号掲載）
- 四、明治中期における玉章の位相
——『美術評論』の《木曾八勝》評を読む——（本号掲載）
- 五、玉章の『支那画』観（二）（以下、次号以降掲載）
おわりに

川端玉章関係文献目録（第三九二号掲載）

川端玉章年譜（次号以降掲載）

四、明治中期における玉章の位相

——『美術評論』の《木曾八勝》評を読む——

明治二十年（一八八八）より東京美術学校で指導するようになった川端玉章（一八四二～一九三三）は、東京の日本画壇の雄として、やはり同校で教鞭をとる橋本雅邦（一八三五～一九〇八）としばしば対比された。たとえば明治二十九年一月一七日付『国民新聞』に塚越停春（一八六四～一九四七）が寄せた「一非一是」と題する文章は、次のようなものであった。

◎近時絵画に写生流行の極已に其弊を生ずるに至れり。写生可ならざるにあらず、然れども写意亦なかるべからず。

◎川端派専ら写生を主張す。

◎橋本雅邦氏は写意を主張す。

◎川端氏は絵画を技芸とするもの也。橋本氏は絵画を技芸以上とするもの也。

◎川端氏の画術は凡人画術也。橋本氏の画術は超人画術也。

写生を主張する玉章に対して、写意を説く雅邦の方が非凡であると、停春は雅邦に軍配を上げて⁽¹⁾いる。折しもその前年の第四回内国勸業博覧会に雅邦が出品した《龍虎》（静嘉堂文庫美術館蔵）をめぐる、形似にとらわれない表現が物議をかもしたばかりである。こうした雅邦の写意に対する玉章の写生という図式は、写生を旨とする円山派の出身ということもあり定着しているが、玉章自身は必ずしも写生一辺倒の画家を自認していたわけではなかったようだ。明治二十九年九月に刊行された『太陽』二卷一八号で、玉章は次のように語っている。

容、齋などは此西洋の理窟せめにかぶれたため、誠に其画が卑やしい、何ふしても日本画は筆墨に妙を寓して往つて、而して少しウソを交ぜなければなりません、ウソと云つても無いことや何かを画くのではない、画に現はさんとする目的物の情意や勢を我脳中に描きて之を其俣筆に現はすのです、

ウソや目的物の情意、勢いを説く玉章の論調は、写生どころか寧ろ写意といふべきものだろう。同じ年の『毎日新聞』紙上(明治二十九年二月一日(一五目)に掲載され、シ、ろもちの重要性を唱えた橋本雅邦の「東洋画談」とも大差ない内容となっている。玉章にしても、また「東洋画談」で古画を学ばず写生に走つた男の画を「下手な西洋の水彩画」のようだと語る雅邦にしても、西洋を写実偏重の世界ととらえ、自らの日本画がそこから如何に距離を置いているかを語っているのだが、玉章が「西洋の理窟せめにかぶれた」と評する菊池容齋(二七八八〜一八七八)もまた、文献をひもとけば玉章と同様、ウソの効用を知る画家であつた。⁽²⁾ 実のところ、丹青をなりわいとする者であれば、制作に多かれ少なかれフィクションが必要であることを心得ていた筈である。雅邦や玉章の時代においては、常に對「西洋」写実」という図式の中で、日本画家は各々の立ち位置を相対的に把握していたといえるだろう。⁽³⁾

右の塚越停春による評は、明らかに雅邦を擁護する立場のものであつた。ならば雅邦一派から距離を置く評者からは、玉章の作はどのよう目に映つたのだろうか。本稿ではその好例として、明治三二年五月刊行の『美術評論』一一号に掲載された玉章筆《木曾八勝》の合評を取り上げることにした。具体的な作例の提示とテキストの精読を通して、明治中期における玉章の美

術界全体でのポジションを見定めるのが狙いである。⁽⁴⁾

《木曾八勝》は、明治三〇年一〇月二十五日から一二月七日まで上野公園旧博覧会第五号館で開催された日本絵画協会第三回絵画共進会の出品作で、八点からなる連作である。現存は未確認ながら、本稿で扱う合評の載る『美術評論』一一号や、明治四五年刊行の堀田善種編『玉章画譜』(川端画学校出版部)に八点全ての図版が掲載されており、本稿の挿図は後者より転載したものである(挿図1、三二〜三五頁)⁽⁵⁾。『玉章画譜』の目次にはその材質形状や当時の所蔵先といった、作品に関する基礎データが記されているので、以下、該当箇所を引用しよう。

木曾八勝図	額面	各図	<small>(縦一尺五寸六分 横二尺六寸二分)</small>	東京	大久保公爵家藏 ⁽⁶⁾
福島牧馬図	其一	紙本淡彩	全		
小野之瀧図	其二	紙本水墨	全		
棧道旧跡図	其三	紙本淡彩	全		
鳥居峠寒林図	其四	紙本淡彩	全		
寢覚新緑図	其五	紙本淡彩	全		
落合川細雨図	其六	紙本水墨	全		
三富野新樹図	其七	紙本淡彩	全		
巴ヶ淵雪景図	其八	紙本水墨	全		

なお本稿では《木曾八勝》各図を、共進会出品後まもなく刊行された『美術評論』一一号の記載に従い、《福島》《小野瀧》《棧道旧跡》《鳥居峠》《寢覚》《落合川》《三富野》《巴ヶ淵》と呼ぶことにする。

『美術評論』は明治三〇年一月に創刊された美術雑誌である。⁽⁷⁾その主筆を務めた大村西崖（一八六八―一九二七）は写実を唱え、反橋本雅邦・岡倉天心一派の論客として知られている。⁽⁸⁾元来、東京美術学校彫刻科の出である西崖は同科の助教授を務めていたが、明治三〇年九月、岡倉校長と意見が衝突して辞職し、その二ヵ月後に創刊をみたのが『美術評論』であった。西崖の他、森鷗外（一八六二―一九三二）や久米桂一郎（一八六六―一九三四）、岩村透（一八七〇―一九一七）らが執筆にあたり、とくに「無扉門」と題する合評形式の作品批評は、⁽⁹⁾日本画・洋画・彫塑の新作に対して筆名を用いて辛辣な評語が重ねられ、明治期における美術批評を代表するテキストとして注目される。本稿で扱う『木曾八勝』評も、この「無扉門」に収められたものである。以下、冗長ではあるが、同評を評者ごとに再録しながらその全文を読み進めることにしたい。

大の**鼯**、流名は写生派の親玉だけありて、実に旨いものだ。玉章先生の如きは、山水の画に至りては、師の来章に勝ることは勿論、此派の祖師田山応挙の画に比するも左まで遜色はあるまい。今の理想だの觀念だのと妙に気取る輩に、此旨味を少し味は、せてやりたいものだなあ。

「無扉門」は、各評の冒頭に筆名が記される。後述するように、いくつかの筆名については素性が明らかにされているが、一番手の「大の鼯」は誰であるか不明である。この評者は玉章を「写生派の親玉」とし、山水画にかけては田山派の師である中島来章や、その祖田山応挙に勝るとも劣らないとする。「今の理想だの觀念だのと妙に気取る輩」とあるが、「理想」の語は当時、日本絵画協会の共進会に出品された象徴的、寓意的内容をもつ作品群に

対し批判的なニュアンスをもって用いられていた。⁽¹⁰⁾『木曾八勝』が出品された日本絵画協会第三回絵画共進会でも寺崎廣業『菊慈童』、山田敬中『平和』、横山大観『聴法』、菱田春草『水鏡』、西郷孤月『春暖』といった諸作が「理想的の画」とみなされた。⁽¹¹⁾これらの新進画家が東京美術学校や、明治二八年に発足した意匠研究会（明治二九年より遂初会）で橋本雅邦の警咳に接していたことを思えば、この評も玉章対雅邦という図式の上に成り立つものといえるだろう。

一曲、人物或は動物などは甚だ不感伏であるが、鼯君の説の通り、山水画に至りては、何時もながら感伏致す。此八勝図も、氏が実地の写生と聞くからに洵に佳作である。就中、鳥居峠、棧道旧跡、小野瀧等は佳作中の佳作ある。寢覚の図は、山は頗るの上出来であるが、兩岸の岩石は何故に斯くは白くせられしや。三富野、落合川は無難なれども手法、例の型に陥りて斬新ならず。福島の図は馬と水の流れとに難あり。巴が淵は八図中の拙作なり。如何に日本画は線を用ゐればとて、雪の上までも欺かる太き黒き線を用ゐられては、趣味を滅却して面白からず。以上を八図に対する概評とす。

この「一曲」の評中にもあるように、玉章はその年の春に木曾路を旅している。岡倉天心、寺崎廣業、剣持忠四郎、大橋乙羽との五人旅で、その様子は大橋乙羽が自ら編集する雑誌『太陽』第三卷第一三号から二二号（明治三〇年六月二〇日―一〇月二〇日）にかけて連載した紀行文「五鶏行」に詳しい。同行五人を錦鶏（岡倉天心）・鳥骨鶏（川端玉章）・野鶏（寺崎廣業）・軍鶏（剣持忠四郎）・水鶏（大橋乙羽）になぞらえた同文によれば、その年の四月二三

《福島》

《小野瀧》

挿図1 川端玉章《木曾八勝》明治30年作

《栈道旧跡》

《鳥居峠》

《寢覚》

《落合川》

《三富野》

《巴が淵》

ていた。『美術評論』以外の《木曾八勝》評でも、この実地探勝にふれているものがあり、同作を語る上でのバックデータとして評者の間で共有化されていたようだ。なお大橋乙羽の「五鶏行」は明治三二年刊行の紀行文集『千山万水』に再録され、同書は平明な旅行案内記として高い世評を得ることとなる。

挿図2 『太陽』第3巻第4号掲載の大橋乙羽による写真
《寢覚の床》(左)、《小野の瀧》(右) 明治30年

日に京都を出立、岐阜より徒歩にて木曾路を辿り、四月二十八日に松本に到着、⁽¹²⁾
五月一日に玉章と寺崎廣業、剣持忠四郎は岡倉天心、大橋乙羽と篠ノ井にて別れ、一足先に善光寺に向かったという。⁽¹³⁾ 同誌第三巻第四号(明治三〇年七月五日)には、大橋乙羽撮影による道中風景の写真も掲載されており(挿図2)、彼らの木曾行は雑誌というメディアを通じて、既に公然のものとなっ

人品論者。山水を描いて、や、美術らしひ自然的の興味を写すことは、今の日本画家の中玉章氏に及ぶものなく、応挙などよりも余程上手である。たゞ所謂筆の熟したまで、は、とてもかういふ画はできない。これは全く写生のお蔭である。作を評してその人に及ぶのは、善くない事かも知れぬが、この作者生来うぶなたちでは、天真爛漫といふところがあるだけ、理想の観念のと持つて廻る癖の少い上に、日本画中では最も写生を勉める円山派を習つて、梗概的写生ながらも、兎に角、写生といふことを心がけたから、かくの如き素直な、や、自然に近いものができるやうになつたのだと思ふ。他人を引き合いに出すものなほをかしいが、美術学校での青年画家の中で、横山大観氏が、例の持つて廻りの理想や観念の厭味が少く、まづまづ自然に近いものを画くのも、やはり為人の淡泊な素直なところから生起したものだらうかと思はれる。画かうとするものによく同情を寄せるには、観察の眼の力の外には、我といふものの無いのが最も大事である。我が観念、我が理想など敢えて立てるようなものは、とても自然の興味を会することが出来ない。この人等がもし日本画とか円山派とかいふ我を解脱して、梗概的から一層進んできたことの写生をするやうになつたならば、尚更よい画が出来らであらう。

「人品論者」が誰であるのかは不明である。しかしその内容からして、評者が大村西崖である可能性は高い。「自然」の語を楯としながら「我」への執着を戒めるあたりは、「自然を軽んじて、己の感じ、己の考へ、己の「コ、ロモチ」を画かうといふのは、全体おれがくといふ、我、我所、我慢などいふ執着が強いからである。美術家は我といふ執着を撥無して、対境の美に遇ふて同情を寄せ、それをそのまゝ、作品に上せて、観る人にも、同じやうな同情を寄せしめねばならぬ」という、『美術評論』八号（明治三二年二月）掲載の無記菴こと大村西崖による「雑感」の一節と重なる。またやや意外ではあるが、橋本雅邦派の一人である横山大観を評価しているのも、明治三〇年一月二七日付『読売新聞』に西崖が局外生の名で寄せた「絵画共進会評判（二）」の大観筆《聴法》への好評にみられるところである。⁽¹⁵⁾「人品論者」が西崖だとすれば、後出する「岳南」もまた西崖であることから、「無扉門」の《木曾八勝》合評で西崖は一人二役を演じている見当になるが、同欄では同一の評者が名を変えて繰り返し登場しているのが西崖旧蔵の校本『美術評論』一〇号の書き込みから知られており、本評も例外ではないはずである。⁽¹⁶⁾

「人品論者」は玉章の「自然的の興味をうつす」姿勢を肯定しながらも、未だ「梗概的写生」から脱していないとみているが、これも明治三〇年一月一四日・一五日付『読売新聞』掲載の「絵画共進会後日評判」で、局外生（大村西崖）が《木曾八勝》について指摘する「筋書写的の写生」とよく呼応する。『読売新聞』評は「われらが何れを見ても物足らぬと感ずることハ、折角の風光も、みな悉く筋書となり了れるに在り」といい、モチーフの布置や形状の類型化を嘆じている。もちろんこれはひとり玉章のみ責められるものではなく、「われハ日本画の山水に、その筋書的ならざるものを見しことなし」、

むしろ南画の山石に比すれば玉章のそれは自然の趣致に雲泥の差が認められる、ともいう。⁽¹⁷⁾ただ「例へば霽景を写したる筋書的の図を以て、恣に或ハ雨中とし或ハ雪景とし、またハ秋冬に写したりし景を以て、任意に樹葉を添え山色を変じて、これ某処某時の景なりとすること、誠に自然撥無因果雑亂の邪道に墮つる」のであれば、春に木曾路を訪ねながら《巴が淵》のような雪景を交えて《木曾八勝》を描いた玉章もまた「邪道に墮つる」ものであったといえるだろう。「大の鼻眞」同様、橋本雅邦ら理想派の対極にある写生派の玉章に好意を寄せているものの、その限界にも言い及んでおり、それは後の「極の写実家」や「酔壺」の評で輪をかけて繰り返されることになる。

骨法論者。日本画家の所謂線といふもの、性質から論じていくと、円山派の筆といふものは、軽佻浮薄で一寸した手際の沓え位のもので、無量の「コ、ロモチ」を籠めるとかいふ雅邦氏の筆などに比べては、からもう重みのない廉いものではあるが、この画などが、技の熟した為に、その興味の卑い形式の骨法に疎くなつて幾分か自然を髣髴するやうになつたもので、誠に嬉しい。たゞ巴が淵の石の輪郭には恐入る。これでもう一步進むと、ゆくゆくは水彩から油絵になつて来る。

後出する「極の写実家」が、この評の末尾の一文を「岳南君」の名言としていふことから、「骨法論者」もまた次に登場する「岳南」こと大村西崖かと思われる。たしかに日本画の筆線が抑制されれば、その分「自然を髣髴する」ようになって喜ばしいという内容も、「人品論者」同様、『美術評論』八号掲載の大村西崖による「雑感」の次のような内容と重なるところがある。

『早稲田文学』（第一次第三期）第七年第四号（明治三十一年一月）から第六号（明

治三二年三月)にかけて、日本絵画協会で注目の青年画家による談話が「画界新彩」として連載された。その中で下村観山、菱田春草の両名が説く日本画の線の重要性に、西崖は異を唱える。観山は「画家の感じが線の上に現れ一線一画の中に非常な意味が籠つて来る」といい、春草は「日本画で言へば線は必要なんだ。之れを除けば日本画は西洋画に取られて了ふ」と語るが、西崖からすれば線は「自然界では見たことのない特別な物」であり、「どうでもよい、無くてもよい、無い方がよい」ものであった。⁽¹⁸⁾西崖としては、日本画の筆線が西洋画の陰影法に比して不自然であるという以上に、観山のいう「感じ」、春草の「考へ」、そして橋本雅邦の「コ、ロモチ」の憑代となっていることに我慢がならなかったようだ。わずか二年後の明治三十三年に西崖が日本美術院の没線描写を「朦朧体」と命名、揶揄したことを思うと、この線への忌避感はず矛盾するようにも見える。しかし朦朧体の内に「所謂神韻と心持とかいふものを立て、それを表出しやうと」(「美術院と絵画協会との展覧会(其四)」明治三十三年一月二日付「東京日日新聞」)する観念的な姿勢を見てとり異議を申し立てている点では、やはり明治三十一年の「雑感」での線の否定と通底する見解とみるべきだろう。⁽¹⁹⁾

岳南。この八図の中で、一番善いのが鳥居嶺だ。その善いわけは、前席、人品論者、骨法論者先生のおつしやつたように、皴法だの樹法だの、形式的の骨法用筆などに頓着せずして、その山その樹の、自然の形を為さうとして、それが八図中、最も成効したものである。山の背のありさまが、山の姿なり樹ぶりなりに、よく現れて居るからである。骨法論者先生のはれた通り、線の形式においては、「コ、ロモチ」先生などの脚下にもおつ、くまいが、それにしてもこの図などの善いのは、全く自然

の興味の写されて居るところにあるのだ。筆づかひといひ、曲折といひ、その巧なことは、鳥居嶺の樹は、とても棧道旧跡の樹木には及ばぬが、それでも前者の善いのは、樹木の自然を写した点に於いて勝れて居るからである。その他大抵異曲同工、みなすらすらと善く出来ました。まづいのは、一曲先生の御評の通り、福島馬と巴が淵の石である。

「岳南」の筆名は、富士の南を故郷とする大村西崖のものとされている。⁽²⁰⁾その西崖の眼に《木曾八勝》中、最もかなったのが《鳥居峠》であった。《鳥居峠》は、その開けた眺望が、後で「暁鴉」が評するように当時の流行であったパノラマを彷彿とさせる。なだらかな山容には形式化した岩皴の表現は見当たらず、日本画の筆法を疑問視する西崖にとっては確かに好ましいものであったに違いない。

飛入。大の鼻肩君がいはれし如く、師の来章に優るは勿論、応挙の水気ない山水に比して一等上に在ると思ふ。

□〇生と申す者拙者〇〇生とは木の葉天狗の兄弟分に有_レ之候處、先頃上野山の嵐に杉の梢より吹飛され、筆の命毛をむしりとられ、方今にては行衛相知れ申さず候由、誠にはや能い気味にて少しも気の毒には無_レ之、仍ては聊かこれが穴埋を仕れとの事に付き、此段評論愛読者諸君へ御披露申上候へども、面白からぬは□〇同様に御座候間、爾後〇〇生の評言丈は更にお読下されず候て差支無之と御了承下され度、分けて御願申上候程の事にてもなく、何だか彼だか訳の分らぬ事に御座候也。

小さくいへば評論社の厄介者、大きくいへば天下の穀潰し

〇〇生敬白

〇〇。軍ならば初陣、軍艦ならば初航海と申すやうな訳でありますれば、こはごはながら一言申し上げます。三富野、此辺棧道多かりしときけど、今は追々に道もひらけたれば、あまりに險ならざるよし。木曾路名所図會に曰く、「三富野より野尻までの間はなほ危き道なり。此間、左は数十間深き木曾川に臨み、路の狭き所は木をわたして並べ、藤かづらにてからめ、街道の狭きを補ふ。右はみな山なり。屏風を立てたる如くにして、其中より大巖さし出で路を遮る。此間に棧道多し。いづれも川の上にかけてる橋にはあらず岨道の絶えたる所にかけてる橋なり。他国にはかやうなるかけはし稀なり云々。」とある如く、木曾川を遥かに見おろす所最も趣あり。

落合川、此所美濃と信濃の国境にて、川は即ち木曾川なり。雨中にて定かに分らざれども、八景中の佳作といひてよからんか。

寢覚、臨川寺は先年焼失して、方今は誠にあはれる体なるよし。寢覚の床は木曾川の汀にあり。大岩羅列して長さ四十間ばかりのもの数多あり。ここは木曾川の流れの最も狭き所なれば、瀧なしてみなざる水のさま、目もくるめく心地を。近衛家熙公が

たに河の音には夢もむすばじを

ねざめの床とたれ名づくらん

とよまれたるも、此所の事なり。一曲君は兩岸の石の白きを艱じられたれど、実に此臨川寺の前後暫くの間は、石の色みな白くして、天然の景とはおもはれぬ程なり。

福島、昔は木曾谷中の第一の豊饒の地なりしよし。牧馬は此辺の名産なり。上古より名馬を出したる所なりといふ。さればこそ先生も野馬を画

かれたるなれ。

巴が淵、淵水常に渦巻きて巴紋を作る、故に名づくるといひ、或は木曾義仲の妾巴女が邸宅の地なりよつて此名ありともいふ。木曾路名所図會に曰く、巴女居する所の下深潭に臨む、此辺大石多し、土人いふ、巴が磔を投したる所なりと云々。

〇〇按ずるに、昔黄初平なるものは石に鞭つ時は忽ち羊と化すと聞く。此図を見るに、巴女が磔の石、正に蝦蟇に化したるもの、如し。

鳥居嶺、駅路、坂嶮し、馬に乗がたき危き所なり。むかし木曾の御嶽の鳥居こゝにありしより名とす。今は無しと木曾路名所図會に見えたり。然るに画中に些少なる鳥居を見る。或は中頃断絶したる鳥居の再築せられたるや。

小野の瀧、雲飛んで素練をたれ、石に咽びて明珠をちらす、とは此所の事なるべしといへり。

棧道の旧跡、木曾名所図會に曰く、上松より福島の間は棧道の旧跡あり、むかしは上の山に街道ありて、棧道は鎖にてつなぎわたせしなり、後世今の如く石を積みて、橋も短く嶮しきことなし。

かけはしや命をからむ蔦かづら　はせを

碑は橋畔にあり。

右八景八枚、黒色曖昧として、雲烟模糊の間に、巴が淵の蝦蟇石忽ち妖術を現し、飛んで霧中に影をかくさんとするさま、実に奇々妙々といはざるを得ず。曖昧模糊たるこそ道理なれ……

「〇〇」の評は他評とは毛色が異なり、《木曾八勝》各面にまつわる地誌の

紹介といった風である。画壇における玉章の位置をうかがう内容ではないが、『木曾八勝』解釈の一助として、労をいとわず再録した。

評中頻繁に引用される『木曾路名所図会』は、秋里籬島の編著により文化二年（一八〇五）に刊行されたものである。中山道の各名所を鳥瞰的にとらえた絵図を中心に地誌を綴った典型的な名所図会で、文化十一年に再刊、嘉永元年（一八四八）に第三刷が刊行されている。

なお本評にもあるように『木曾路名所図会』には今は無しとされる鳥居峠（嶺）の鳥居だが、今日、峠の御嶽神社に立つ石造の鳥居は明治八年のもので、玉章らが峠を越えた明治三〇年には今と同じ鳥居が立っていた筈である。

極の写実家。（といへば、無扉門の連中に、それ程でもない写実家があるかを疑ふ様だが、そんな訳では元よりありません。）、岳南君の、「こんな画から水彩画になつて、それから油絵だ。」とは実に名言で、もう絵描きたる者は、これだけ服膺してゐても、それで立派な見識である。

拙者等は元よりその位に、この位の上々吉の日本画を扱ふてゐるのである。そこで円山派四条派と云ふやつに、一種また写生風と云う風のあるのは、実に困つた事であるが、此の八景なんぞがやはり極々の写実でないから、枯木の枝ぶり、葉の工合、岩の皴、水の流れ、遠山など、来ると、大いに一定のやり方がついてゐる。それであるからこれ程図が変わつてゐる割に、どうも千篇一律と言う見えがある。もし日本画は墨の汁で筆で線をかいて刷毛でほかすものだから、どんなに骨を折つても、これより上へはゆかぬと云ふのなら、寧ろ筆洗は捨て、しまつて、パレットに取換へる様なことにした方が得策であらうかと思はれる。

「極の写実家」が誰であるかは不明だが、「極の写実家」だけあって、これまでの評者と比べると手厳しい。「骨法論者」（岳南）評の末尾の一文「これでもう一步進むと、ゆく／＼は水彩から油絵になつて来る」を受けて批評しているが、同時に「人品論者」のいう「梗概的写生」を「千篇一律」の表現として難じているといえよう。

暁鴉。写生を以てするも、観念を以てするも、美術に東西の別なき証據には、今此画を拝見した処で、はからず頭に浮んで来るのは、仏国近世の画家では Chiroueil の風景、之を明治美術会の大家中に求むれば渡辺薇山先生の画。其巧拙の程度はいざ知らず、小生には何となく御縁続きではあるまいかと思はれる程似通つた處がある。勿論其人は各々異なつて居るに違ひないが、Chiroueil が事については、其壮時の好友であつた、Champfleury は、手録メモの中に下の如き行を残して居る。

Chiroueil が、天然を写して隠れたる情趣を發揮し、覚束なくも画面に顕し出す為には、如何ばかりの労苦を費やしたるやを知らず。知友のかれを訪ふ者は、寓室の壁に掛けたる画稿の、其筆枯燥し、其色貧陋に、樹幹の形など力なく瘦せたるさまを見て、其人の将来を危ふみ、われも潜かに、かれが書店の手代に身を終らんかを氣遣ひぬ。

然るに渠は此後幸にして世俗の好評を博して、仏国近古の風景家として其名を知られ、其画はルウブル画堂の一室に懸かり、今にもこれを賞する人がいくらかある。それは、渠の技芸家として誠実に天然の情趣を写し出さんとする執心が、自ら其画にあらはれて居るからであつて、画工としては、惜い事に其志を充たす丈の力がなかつた。これに反して玉章先生や薇山先生は画工たるの腕前には感服の外なけれど、天然の外形

を見て、其情趣を汲まんものとする注意は Chित्रreuil に比して如何かと稍、疑なき能はず。今若し此木曾八図中何れを取るかといふ人があつたらば、小生は○○先生に御同意して、落合川の図丈は較、趣を備へたるものと答へて置かう。巴が淵雪の景は誰かにかぶれたといふ姿がある。鳥居峠は浅草に今度變つた、小山君の旅順の「パノラマ」を見る心地す。此余の図は玉章先生の最も玉章先生たる処なるべし。

「暁鴉」については、大正一二年二月に刊行された『鷗外全集』第一巻の平野萬里による「編纂後記」に、『めさまし草』卷之十二（明治二十九年一〇月）掲載の合評「丙申秋季画評」にみえる評者の「暁鴉」が洋画家の久米桂一郎

である由、長原孝太郎の言として伝えられている。フランスで黒田清輝とともにラファエル・コランに画を学び、帰国後の明治二十九年には黒田とともに白馬会を立ち上げた久米桂一郎は、西洋美術の紹介をはじめとする精力的な執筆活動も行っている。本評でもフランスの風景画家アントワーヌ・シャントリュイユ Anoine Chित्रreuil（一八一四～七三）に言及するあたりは、七年間のフランス留学を経験した久米ならではの見解といえよう。また明治美術会の大家として名の挙がっている渡辺薇山とは、五姓田義松に洋画を学び、その妹幽香の夫である渡辺文三郎（一八五三～一九三六）のこと。今日伝えられる油絵や、文三郎が活躍の場とした明治美術会への出品作のタイトルからも、彼が風景を得意としたことがわかる。「浅草に今度變つた、小山君の旅

挿図3 『太陽』第4巻第8号掲載の大橋乙羽による浅草公園パノラマの写真
《旅順総攻撃第二軍々司令部行進》(上)、《激戦後の光景》(下) 明治31年

挿図4 アントワーン・シャントルイユ《空間》 1869年作 オルセー美術館蔵

順の「パノラマ」とは、洋画家小山正太郎（一八五七～一九一六）が明治三一年春に浅草公園内の日本パノラマ館で披露した日清戦争の旅順攻撃図のことである。小山はすでに明治二九年に同館にて、やはり日清戦争の平壤戦を題材にしたパノラマを手がけているが、明治三一年の旅順攻撃図は「壮絶比ひ稀なり、前の平壤戦図に比して更に数段の進歩を呈するは明らかなり」と、

挿図5 渡辺文三郎《富士遠望》 府中市美術館蔵

『太陽』第四卷第七号（明治三一年四月五日）は伝えている。さらに同誌第四卷第八号（明治三一年四月二〇日）は、大橋乙羽の撮影によるパノラマの写真に掲載している（挿図3）²¹。

それにしても久米桂一郎は何故、玉章の《木曾八勝》からシャントルイユや渡辺文三郎の画を想起したのだろうか。具体的な作例を引き合いに出すわ

けでもなく、またその類似点をつぶさに解説しているわけでもないので憶測に任せる他ないのだが、『鳥居峠』から小山正太郎のパノラマを連想するあたり、シャントリュユの代表作とされる『空間』（一八六九年作 オルセー美術館蔵 挿図4）や渡辺文三郎の現存作（挿図5）にみられる、広角のパノラミックな構成に相通するものを見出したのかもしれない。文三郎に限らず明治美術会系の画家が描く風景は、概して視界が広く、遙かに遠くを望む傾向があることが指摘されている。⁽²²⁾ そもそもパノラマを手がけた小山正太郎もまた明治美術会の一員であった。ただし当の久米は「其情趣を汲まんものとする注意」において、シャントリュユが玉章や文三郎よりも優っているとす。大気の表現に長けたとされるシャントリュユを評価し、また『木曾八勝』の中でも雨に煙る『落合川』を推すまなざしは、外光の表現により敏感だった白馬会系の久米桂一郎ならではものだったに違いない。

酔壺。極の写実家先生の千篇一律云々の御評は、実に適切と思ふ。諸先生の批評中、写生々と云ふ語を承るが、単に実景に対して筆を下したりとて、直ちに写生と云ふ語を用ゐるべきか。又此種の画を写生画として感服すべきものであらうか。拙者などには一問題であらうと思はれる。写生の真の目的、殊に風景画の目的は、其目前に横はる光景真相を写して、その場所固有の特質（Character）を現はさうと云ふのである。然れば真に写生の精神を守つて自然に対するとき、其結果として一々其趣を異にしたる製作の現はれねばならぬ筈であるが、斯く千篇一律と云ふ結果の生ずるは、画家の脳裏に動かすべからざる裝飾的規定があつて、何なる異相の光景も、悉く此規則で束られて仕舞ふからであらう。ブツサン時代のことは知らず、近代の才智の程度では、自然と裝飾的細

工との結合ほど心持の悪いものはないと思はれて居る。人が自然を画として観ている間は斯の如き種類の画は、命脈を保てるも、自然を知り、自然の妙味を味ふようになり、自然を以て画を評する時が来ては、ただ器用な手細工と云ふ丈のものになつて仕舞ふ。之を要するに、此種の絵は矢張純然たる裝飾的絵画で、写生と云ふ語は、単に画家が遙々と其場所に出掛けて行つたと云ふ点に適合するだけである。極端に云ふ時は矢張り写真を焼直したる結果に於いて寸毫の差異なく、玉章先生の所謂写生なるものと、某先生の米国カリフォルニア深山写真の焼直しとの差は、結局旅行の疲労に止まるべし。

『木曾八勝』最後の評者である「酔壺」は、美術批評家の岩村透と考えられている。⁽²³⁾ アメリカ、フランスで画技を学び、帰国後は黒田清輝や久米桂一郎らとともに白馬会を結成した岩村は、『美術評論』を舞台に本格的な文筆活動を始めることになる。

ここで注目したいのは「風景画」という言葉である。「大の虫眞」や「一曲」、「人品論者」の評では「山水」「山水画」の語が用いられていたのが、「暁鴉」評でシャントリュユを「風景家」として紹介し、「酔壺」は「風景画」の目的を、目前の光景を写しながらその場所固有の特質を現すことだと述べ、「千篇一律」の感著しい『木曾八勝』批判の根拠としている。「風景」の語自体は東洋で古来より用いられるものの、絵画の一ジャンルとして「風景画」という用語が成立するのは明治以降とみてよいだろう。松本誠一氏は、「風景画」使用の端緒を他でもない『美術評論』誌上に求めている。⁽²⁴⁾ 同誌を「風景画」の初出と断じるには慎重でなければならぬが、松本氏が引用する「無扉門」の「一曲」評「憶ふに風景画などは、作家が其場所と位置との撰拵だに謬ら

ざれば、其景其俣にて充分趣味のある者にして。なまじい高尚とか何とか妙に気取りて、幼稚なる想像力もて实景を漫に取捨増減して、奇変の山水図を作るよりは、遙かに数倍の妙味ありて、余は風景画は兎角自然に限ると思ふ」(『美術評論』二 明治三〇年一月二〇日) や、「鏡泉」こと岩村透の「十七世紀の和蘭土風景画家(二)」中の一節「ロイスダエルと云ふ画人は中々自信の強い人で自然を師として誰も師匠に就かなかつた位ひの人であるが併し貧乏には打勝つ術もなく従来 of 自然を本尊とした風景画を廢してエヴァゼンゲン風の山水画を製造し始めた」(『美術評論』二三 明治三十三年一月)からは、「美術評論」の執筆陣が实景から遊離した「山水図」「山水画」と、自然に寄り添う「風景画」を意識して区別していたことがうかがえる。同誌の《木曾八勝》評でも、「山水」ないし「風景」を使用する評者によって同作品への評価が分かれることは注目されてよいだろう。

以上が『美術評論』一一号に掲載された川端玉章《木曾八勝》評の全てである。全体の流れとしては、理想や観念を掲げる橋本雅邦一派のアンチテーゼとして実地の写生に基づいた姿勢を評価する論に始まり、しかしながら「人品論者」の「梗概的写生」、あるいは「極の写実家」や「酔壺」の「千篇一律」といった語に示されるように、その写生の限界を批判する方向へと転回していく。すなわちそれは『美術評論』の主筆である大村西崖の、対雅邦一派として擁護する論調から、同誌の執筆陣ながら久米桂一郎や岩村透ら、洋画壇の目線による批判への転回といつてよいだろう。とりわけ最終評者である「酔壺」(岩村透)の「単に实景に対して筆を下したりとて、直ちに写生と云ふ語を用ゐるべきか。又此種の画を写生画として感服すべきものであらうか」という詰問は、「写生派の親玉」(大の虫貞)という玉章のイメージを揺る

挿図6 川端玉章《四時ノ名勝》明治32年作 宮内庁三の丸尚蔵館蔵
左より《巖島密雪》《碓氷峠錦風》《寢覚新緑》《吉野花雲》

がしかなないほどに手厳しい。

実景の写生を尊重する姿勢が玉章の内にあつたことは確かである。『国華』四号（明治二十三年一月）掲載の「円山派」や『名家談叢』一四号（明治二十九年一〇月）の「画談」で、玉章は円山派における遊歴の禁止について、京阪地域の景の写生に限定されてしまう弊害を述べている。その言葉に違わず、玉章自身は日本国内のさまざまな景勝を画題として制作した。《木曾八勝》の他にも、明治二十九年に創建された日本銀行本店貴賓室を飾るビロード友禅の下絵⁽²⁶⁾や、一九〇〇年パリ万国博覧会に出品した《四時ノ名勝》（宮内庁三の丸尚蔵館蔵 挿図6）が作例として挙げられる。

にもかかわらず、「酔壺」ら『美術評論』の辛口の評者から《木曾八勝》が賛同を得られなかったのは何故か。彼らが矛先を向けた類型的な表現を画中に探るなら、たとえば八箇中最も不評を買った《巴が淵》は、先述したように木曾路を春に訪ねながら雪景に仕立てたこともあるが、画面左、筆の腹を使って幹の片側を隈どり、残された片側の余白を雪に見立てる樹木の描法は、円山応挙の《雪松図》（三井記念美術館蔵）より派生した、円山派ならではの表現である。《巴が淵》では冬景色への変換という虚構を試みた分、円山派の画家として身体化していた描法が露呈してしまったのだらう⁽²⁷⁾。それと

挿図7 川端玉章《山村行旅図》
明治25年作 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

は対照的に、霊峰御嶽山の頂を誇張することなく、遠山の山際にほんの僅かに覗かせるなど実景を忠実に写した《鳥居峠》では筆法が抑制され、『美術評論』諸評でも高い評価を得ている。「骨法論者」や「極の写実家」の言をもふまえるなら、《木曾八勝》の中では日本画と洋画の臨界点に最も接近した作であり、すでに本論の第二章（『美術研究』三九二）で述べたような洋画学習の経験が生かされているのかもしれない。

ところで《木曾八勝》を総覧して気づくのは、画中に人物が一切描かれていない、ということである。これは《木曾八勝》のみならず、日本銀行貴賓室壁掛や《四時ノ名勝》、あるいは明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に出品した《墨堤春暁》（東京藝術大学蔵 『美術研究』三九二の図版3）等、実景をモチーフとした作品に共通していえることである。それは旅ゆく人やその土地に生きる人の姿をも描き入れた、浮世絵師による名所絵とは明らかに異なる点といえよう。先に引用した『美術評論』の「一曲」評にもあるように、玉章の描く人物は評判が芳しくなかったことも一因かもしれないが、一方で《山村行旅図》（明治二十五年作 宮内庁三の丸尚蔵館蔵 挿図7）や《海の幸》（山種美術館蔵 挿図8）といった、風景の中に点景人物を描き込んだ作例があるのも事実である。ただしそれらは実景を念頭に置かない、不特定の風景であり、画中の人物も月代を剃った前近代の姿であらわされている。もし《木曾八勝》等の実景図に前近代の人物を配するのであれば、そのタイムラグ故に現地取材した写生の意味が失われてしまうし、さりとて歴史的に由緒のある名所を明治の風俗であらわすのは雅趣を損なうものとして躊躇したのではないだらうか。その結果《木曾八勝》にしても、また《墨堤春暁》にしても、街道を行き交う旅人や花見客といった、そこに当然いるべきはずの人が誰ひとりとして描かれていないことに、一抹の不自然さを感じられも

挿図8 川端玉章《海の幸》 山種美術館蔵

するのである。実景に取材しながらも現実には徹しきれない——それこそが玉章のいう、日本画の「ウソ」であり、また『美術評論』の評者が指摘する「梗概的写生」「千篇一律」の所以なのかもしれないが——どこか取り繕った風が、玉章の描く景からは拭えないのである。

人物を描かなかったという点において浮世絵の名所絵とは一線を画するも

の、《木曾八勝》は名所の観念から解き放たれていたわけでは決してない。『美術評論』の批評中、「○○」評の地誌にまつわる講釈は、はからずも《木曾八勝》が中山道筋の名所旧跡と分かちがたく結びついていることを裏付けている。そもそも江戸時代には瀟湘八景になぞらえた、「木曾八勝」ならぬ「木曾八景」が選定されており、木版刷の土産品として売られていた。⁽²⁸⁾玉章の《木曾八勝》と比べると、八つのスポットの内、重複するのは寢覚、小野瀧、棧道旧跡の三カ所のみである。残りの五カ所は玉章が自らの眼で選り取ったスポットということになるが、それにしても八カ所という設定は多分に瀟湘八景以来の伝統を受け継いでいる。

「風景画」の語が『美術評論』誌上で自然に寄り添った風景表現の謂として用いられたことは先に述べた通りだが、先学の研究によれば、《木曾八勝》が描かれた前後、明治二〇〜三〇年代は名実ともに「風景画」成立の時期とされる。すなわち明治美術会や白馬会の展覧会での「風景」という題の作品の登場と併行して、理想化された山水でもなければ、名所旧跡の景をあらわした名所絵とも異なる、無名かつ在りのままの情景に美を見出しモチーフフ

挿図9 平福百穂《雨の入江》 明治34年作

挿図10 菱田春草《寒林》 明治31年作 霊友会妙一記念館蔵

とした絵画が出現したとする見方である。⁽²⁹⁾この見方に立てば、玉章の《木曾八勝》は未だ「風景画」以前の段階に留まるものであったといえよう。玉章が現地に取材したという事実は、玉章の写生对橋本雅邦の写意という日本画壇内の構図を補強しこそすれ、その枠外にいた久米桂一郎や岩村透ら白馬会系の面々からすれば、大した意味を持つものではなかったことが『美術評論』の評からはうかがえる。西欧より帰国して間もない彼らの眼にかなう「風景画」が、はたして玉章に限らず、当時の日本画に望み得たものかどうか。蓋し伝統的な筆法や名所旧跡から解放された「風景画」は、玉章の弟子の世代に託されることとなる。玉章に師事した結城素明(一八七五―一九五七)や平福百穂(一八七七―一九三三)らが、明治三十三年に自然主義を標榜して結成した无声会の出品作には、ありふれた風景をスケッチ風に描写したものが見出せる(挿図9)。あるいは明治三十一年に菱田春草(一八七四―一九一一)が発表した《寒林》(霊友会妙一記念館蔵 挿図10)に、のちの《落葉》(明治四二年作 永青文庫蔵)へと連なる自然観照の萌芽をみとることも可能かもしれない。⁽³⁰⁾その一方で、当の川端玉章は《木曾八勝》以降、時代の流れと逆行するかのように实景の描写から離れ、南画風の山水へのめり込んでいった。限界はあったにせよ、曲がりなりにも「写生派の親玉」と称された玉章の画業がいかなる変貌を遂げていくのか、次章ではその経緯を辿ることにしたい。

註

(1) 玉章と対照させながら雅邦を非凡とする見方は、明治三十三年の第三回内国勸業博覧会の評にみられる。

「此の両画伯を対評すれば玉章氏のハ愛して観るべしこれ美妙なり雅邦氏のハ仰いで驚くべしこれ高妙なり(中略)墨堤春色の写真に過ぎ秋景山水の奇僻に過る即

ちこれなり素人了簡を最一つ出せば玉章氏のハ凡に近けれど罪なし雅邦氏のハ妙に至るらんとして奇に入りたり」(饗庭篁村「勸業博覧会素人評(三)」「東京朝日新聞」明治三年四月八日)

(2) 同博覧会に雅邦は《白雲紅樹》(秋景山水) 東京藝術大学蔵) を、玉章は《墨堤春曉》(墨堤春色) 東京藝術大学蔵) を出品していた。

「而して北斎の画には「ウソ」が多い、——ウソを画いて居て、それで見る人には全く實際を写したものの、様に楽しげに見へる——此購着が出来るだけ力量があるのだ感服だと言つて褒めて居ました」(渡辺省亭氏の談(菊地容斎の画風)) 『太陽』四一—四 明治三年七月)

なお容斎の名を挙げての玉章の同様の主張は「芸苑奇観 川端玉章翁が新意匠の『文殊』(下)」「毎日新聞」明治二年八月五日、「川端玉章翁を訪ふ」(『太陽』四一—六 明治三年三月) にも見出せる。

(3) 橋本雅邦の写意については、塩谷純「理想画への道程—橋本雅邦《龍虎》以後」(『美術研究』三七七 平成一五年二月) を参照。また塩谷純「団十郎の腹芸、雅邦の「心持」」(『美術史家、大いに笑う 河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ 平成一八年四月) では、対西洋という図式内での雅邦の位相についての検証を試みている。

(4) 本稿のアウトラインについては、平成一七年一月五日に東京文化財研究所で開催された第三九回美術部オーブンレクチャーで口頭発表し、その書き起こしが「日本における外来美術の受容に関する調査・研究 報告書」(東京文化財研究所 平成一八年三月) で「川端玉章について 円山派の近代」として活字化されている。

(5) 《木曾八勝》の図版は、他に「日本画大成 第二十四卷 大正篇(一)」(東方書院 昭和八年二月) や「塔影」一一〇(昭和一〇年一〇月) にも掲載されている。

(6) 所蔵先として記される「大久保公爵」は、父利通の功により侯爵を授けられた大久保利和(一八五九—一九四五) を指すものと思われる。

(7) 『美術評論』については、森登「解題 「美術評論」と森鷗外」(神奈川県立近代美術館『年報 一九八六年度』昭和六三年三月)、同「美術評論」解説(『近代美術雑誌叢書四 美術評論』別冊 ゆまに書房 平成三年四月)、北澤憲昭「美術雑誌にみる明治美術の諸相④—新派系雑誌の台頭—」(児島薫『日本の美術三五二 明治の洋画—鹿子木孟郎と太平洋画会』至文堂 平成七年九月) を参照。

(8) 大村西崖の美術批評活動については、庄司淳一「美術と自然 大村西崖の「自然」思想」(『日本の美学』一〇 昭和六二年五月)、同「大村西崖と彫塑会：无声会」(『宮城県美術館研究紀要』三 昭和六三年三月)、吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」(『東

京芸術大学美術学部紀要』二六 平成三年三月) を参照。

(9) 「無罪門」の合評形式は森鷗外の関与した文芸雑誌『めざまし草』(明治二年創刊) の「雲中語」におそらく倣ったものだろう。大村西崖自身も明治三〇年一月二九日付「読売新聞」掲載の「与関巖二郎書」で、合評の先例は評判記にあるとしながらも「雲中語」の存在を認めている。明治の文芸における合評形式の位置づけについては、小倉斉「三人元語」「雲中語」の鷗外—《合評》形式の意味をめぐって(平川祐弘・平岡敏夫・竹盛天雄編『講座 森鷗外 第二巻 鷗外の作品』新曜社 平成九年五月) を参照。

(10) 日本絵画協会絵画共進会の出品作に対する「理想」の語の使用については、植野健造「思想表現としての絵画—黒田清輝作《智・感・情》」(『石橋財団ブリヂストン美術館石橋美術館 館報』四二 平成六年一〇月)、註3前掲の塩谷純「理想画への道程—橋本雅邦《龍虎》以後」を参照。

(11) 「絵画協会の青年家は近年競って此理想的の画を作り、現に今度の展覧会にても寺崎廣業の菊の精だとか山田敬中の平和だとか、横山大観の聴法・菱田春草の水鏡西郷孤月の春暖だとか、之を目的とするもの門並みなるが、ドウも此想の方計りに考が行き過ぎ、余り威らく成過ぎて仕舞つて、此形といふ方がア、プレゼントに為つて居るから、想が充分に發揮されて居ない、理想画はこれで済むと思つたら大間違だ」(なにがし「絵画協会雑誌」『毎日新聞』明治三〇年二月四日)

なお「某洋画伯の評」として紹介される同文は、その内容が『太陽』四一三(明治三年二月) に掲載された「黒田清輝君を訪ふ」の「意匠と技術」に関する黒田の談話に通じ、「某洋画伯」が黒田清輝である可能性が高い。

(12) 木曾路を含む名古屋—塩尻間の鉄道敷設は明治三三年の名古屋—多治見間開業に始まり、中央本線として全線開通するのは明治四四年のことである。

(13) 岡村吉樹編『川端玉章』(天真会 明治四四年三月) や川端玉雪・川端茂章『川端玉章翁略年譜』(巧芸社 昭和七年四月) によれば、玉章一行の木曾行は明治二八年の第四回内国勸業博覧会の帰途であったと記されているが、大橋乙羽「五鶏行」の『太陽』掲載時期、および註14の局外生(大村西崖)の評から明治三〇年のことと考えられる。

(14) 「殊にこのたびの作ハ、今年の夏なりけむ、親しくその境を跋渉し、こ、かしこ」と勝景を撰びて写生せられしもの、なほ眼底に髣髴たればにや、いつもの空想図とハ、大分その撰を異にし、深山の奇勝、その真種は、みな画面に油然たり」(局外生「絵画共進会後日評判(一)」『読売新聞』明治三〇年二月一四日)

「川端玉章の「木曾八景」流石軽妙なる筆の冴え殊に感服の外なく一々実地を経

られたるの作なればか日本画には珍らしき清新の趣味も多少拘せられて面白く御座候」(白眼生「絵画書簡評(一)」『早稲田文学』「第一次第三期」七—四 明治三一年一月)

(15) 吉田千鶴子氏は、東京美術学校で同級だった大村西崖と横山大観は親しい間柄にあったとみている。註8前掲の吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」を参照。

(16) 註8前掲の吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」

(17) 西崖は山水に限らず日本絵画全般の傾向として、個々のモチーフ固有の特相ではなく、それらを抽象化し共通性を括り出した概相を描く点に不満を抱いていたことが、小泉八雲の「日本絵画論」(『太陽』三一—五 明治三〇年七月二〇日)への反論として『読売新聞』に連載した「小泉八雲氏の「日本絵画論」に就て」(明治三〇年八月三〇日—九月六日)からうかがえる。この議論については、植田彩芳子「横山大観筆《聴法》制作背景としての「エクस्पレッション」——画中人物の感情表現をめぐって」(『美学』一二五 平成一八年六月)を参照。

(18) 自然堂の名による論説「普通教育の絵画」(『美術評論』九・一〇 明治三一年三四月)でも、西崖は小中学校の普通教育において写真に疎い毛筆画でなく、鉛筆画の使用を訴えている。

(19) 朦朧体の観念的な意味あいについては、佐藤志乃「近代日本画における「朦朧」の意味」(『藝叢』一四 平成一〇年三月)を参照。

(20) 註7前掲の森登「解題」「美術評論」と森鷗外、同「美術評論」解説」、註8前掲の吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」。また註8前掲の庄司淳一「大村西崖と彫塑会・无声会」でも、その論調の分析から「岳南」を大村西崖であると推定している。

(21) 岩崎与四郎家に保存されたガラス乾板を写真に焼き付け、写真集として公開した横田洋一監修「写真集「明治の横浜・東京」——残されていたガラス乾板から」(神奈川新聞社/かなしん出版 平成元年六月)に掲載されたパノラマの写真三点のうち、一点は挿図3の《旅順総攻撃第二軍々司令部行進》と同じ場面であり、同写真が小山正太郎による明治三年の旅順攻撃のパノラマを撮影したものであることが判明する。同写真集については、山田直子氏より御教示を得た。

(22) 松本誠一「風景画の成立——日本近代洋画の場合」(『美学』一七八 平成六年九月)

(23) 註7前掲の森登「解題」「美術評論」と森鷗外

(24) 註22前掲文献

(25) 例えば明治一一年刊行の久米邦武『米欧回覧実記』第二編第三十一巻には、「山巒秀美ニシテ、風景画ノ如シ」というくだりがある。

(26) 現在、日本銀行本店貴賓室は移設に伴う拡充が行われているものの、創建当初の

雰囲気をよく伝えており、玉章下絵のピロッド友禪も現存する。明治二九年三月四日付「読売新聞」は「八面の壁間に八川端玉章の筆に成る全国の景勝八枚を天鷲絨に幽染にて染め出し中にも須摩、住吉、田子の浦など八筆々活動するかと思はる、ばかりにて」と伝えている。

(27) 円山応挙の《雪松図》が円山派のシンボリック的存在であったことについては、木村重圭「円山応挙《雪松図屏風》(三井文庫)とその系譜」(『美術フォーラム21』一平成一一年一月)を参照。なお《巴が淵》で諸評の楡玉に挙げられた中央の巨岩は、現在の巴が淵や「木曾路名所図会」でも見当たらず、深潭らしさを演出するための玉章の創意である可能性が高い。

(28) 「木曾八景」については、「上松町誌 第三巻 歴史編」(平成一八年二月)を参照。

(29) 日本近代における「風景画」の成立については、註22前掲文献、及び青木茂「岩波近代日本の美術八 自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画」(岩波書店 平成八年九月)を参照。

(30) 菱田春草の自然主義的傾向については、濱中真治「菱田春草筆《武威野》とその周辺」(山種美術館「近代日本画への招待I 洋風化への軌跡」展図録 平成四年五月)を参照。

謝辞

本稿は文部科学省科学研究費補助金基盤研究(C)一般「大村西崖の研究」(課題番号二一五二〇一一八)の成果の一部です。執筆にあたっては、田代裕一朗氏の御協力を賜りました。末筆ながら厚く御礼申し上げます。

(しおやじゅん・企画情報部文化形成研究室長)