

# 川端玉章の研究(二)

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(1)(本号掲載)

四、明治中期における玉章の位相(以下、次号以降掲載)

五、玉章の「支那画」観(2)

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)

## 三、玉章の「支那画」観(1)

明治四四年(一九一〇)三月、川端玉章(一八四二—一九一三)の古稀祝賀会にあわせて玉章社中の天真会が発行した評伝『川端玉章』には、「支那が抜けて居る」と題して、玉章の次のような意見が示されている。

真面目に日本画を研究する人が兼ねて西洋画を研究するのは至極結構な事ではあるが、それでは研究の順序として未だ抜けて居る処があると思

ふ。それは何かと云ふに支那画の研究である。元来日本画と云ふものも元は支那から来たのであるから、日本画を研究して遡つて行けば自然支那画に移つて行くべきであるのに、其処に気が付かぬと云ふは不思議である。

明治以降、日本の美術が西洋との結びつきを深め、その一方で従来親密であった中国との関係が希薄になっていったことは、大局として誤りないだろう。右の弁もまさにそうした認識に基づくものだが、しかし玉章自身は、これに反して「支那画」研究の必要性を説いている。評伝が出版された翌年の第六回文展に出品の寺崎廣業『瀟湘八景』について、横山大観の同題の出品作と対比させながら「斯いふ意味を帯びた仕事は、支那人が既に遣てゐやしないかといふ疑ひがある」と嫌疑を挟んだ夏目漱石の有名な評(「文展と芸術(八)」『東京朝日新聞』大正元年一〇月二四日)を想起するなら、世代の差とはいえ玉章の弁に時代錯誤の観は否めないだろう。本論の第三章および第五章ではこの、一見時代に逆行するような玉章の「支那画」観を追いながら、専ら対西洋という図式で語られがちな日本の近代美術史に厚みと陰影をもたせることにしたい<sup>(1)</sup>。

第一章でもふれたように、京都で生まれ育った玉章は嘉永五年（一八五二）、円山派の中島来章（二七九六～一八七二）に入門するが、前述の『川端玉章』によれば、研究心の強い玉章はその縄墨に縛られるのを善しとせず、当時文人画家として名をなしていた小田海僊（一七八五～一八六二）のもとへ通ったという。

当時呉春門で達筆の聞えがあつたが、頼山陽の為に其画品の卑しきと云はれて南画に転じ画壇に重きをなした小田海僊が、一六の日を卜して画徴録、学画篇の講義をして居た。翁は又之に通つて画論を聞くことに力められた。

小田海僊は文政年間（一八一八～三〇）に長崎を訪ね、中国の先進文化を吸収していたことが知られている。<sup>(2)</sup> その海僊から玉章が講義を受けた「画徴録、学画篇」とは、張庚撰の画家伝で雍正一三年（一七五三）と乾隆四年（一七三九）の自序がある『国朝画徴録』と、沈宗霽が著し乾隆四六年（一七八一）の自序がある『芥舟学画編』のことだろう。<sup>(3)</sup> 前者は寛政一〇年（一七九八）、後者は弘化元年（一八四四）に日本で翻刻されており、<sup>(4)</sup> とくに小田海僊門に入らずとも両書を目にする機会があつたかもしれない。『芥舟学画編』については、維新後も明治一二年（一八七九）に再度刊行され、<sup>(5)</sup> 翌一三年には高橋源吉を主幹とする画学雑誌『臥遊席珍』全五号にわたって連載されている。近代日本における美術ジャーナリズムの草創期をひらいた『臥遊席珍』は、高橋由一（一八二八～九四）が経営する天絵学舎内の白受社が発行元であり、源吉の父である由一が実質的な主幹であつたとされる。すでに第二章でもふれたように、玉章は一時期由一に洋画を学んでおり、その由一が『芥舟学画

編』を視野にとらえていたであろうことは、右の玉章の遍歴とも重なりあつて興味深い。<sup>(6)</sup>

中国絵画とのつながりが確認できる玉章の作例としては、先ず《瓜圃栗鼠図》（挿図1）が挙げられよう。玉章生前の明治四五年に刊行された堀田善種編『玉章画譜』（川端画学校出版部）に掲載された作品で、「壬午春日仿衡齋沈銓図意 端玉章」の款記がある。すなわち明治一五年の作で、中国清代の画家、沈南蘋に倣つた画であることがわかる。その図様の一致から、現在三井記念美術館が所蔵する沈南蘋筆《花鳥動物図》十一幅の内の「栗鼠瓜図」（挿図2）を模したものであることは疑い得ない。同図は北三井家に代々伝わり、明治一三年四月一日から五月三〇日まで上野公園で開催された第一回観古美術展覧会に、「花卉禽獸之図 沈南蘋筆 十一幅」として三井八郎右衛門より出品されていることが『観古美術会出品目録』八号から確認される。<sup>(7)</sup> すでに第一章で論じたように玉章と三井家との関わりは深く、その縁故から南蘋画の模作も成つたのであろう。ただ模作といつても寸分違わぬコピーというわけではなく、枝葉の布置や樹肌の描き方に相違がみられることは留意しておきたい。

玉章の《瓜圃栗鼠図》は現在モノクロ図版でしか図様を知り得ないが、同じく栗鼠を題材とした作例としては、東京藝術大学が所蔵する《栗鼠に葡萄》（図版8）がある。栗鼠に葡萄というモチーフは南宋末・元初の画僧日観筆とされる作をはじめ、中国・朝鮮・日本の絵画に頻出する画題だが、その多くは水墨によるものである。一方玉章の《栗鼠に葡萄》は彩色が施されており、南蘋の花鳥画を模した《瓜圃栗鼠図》の存在を考慮するなら、その繊細な描写に南蘋画の咀嚼の跡をみることも可能だろう。同じく東京藝術大学が所蔵する玉章の花鳥画に《桜に鶏》（図版7）がある。玉章の出自である

円山派の画風だけでは説明のつかない密度の濃さを備えた花鳥画だが、これも南蘋画の余波とみなせば合点がいく。《栗鼠に葡萄》も《桜に鶏》も画中に年記がなく、展覧会・博覧会へ新画として出品された記録もないので正確な制作年は不明だが、香取秀真編『大島如雲先生年譜』（東京鑄金会 昭和一六年二月）掲載の香取秀真「大島如雲先生の追憶」に、東京美術学校校長の岡倉天心が同校への就任試験として大島如雲の《濡れ獅子図丸額》（東京藝術大学蔵）や玉章の《桜に鶏》を提出させたという記述がある。これに従えば、《桜に鶏》は玉章が東京美術学校の雇となった明治二十一年一月を大きく下

らない時期に制作されたということになる。《栗鼠に葡萄》についても、その落款はすでに第二章で記したように「玉」の三画目が一画目、四画目の横棒に比して長じるといふ明治二〇年代以降の傾向を示している。葡萄の葉の描き方にしても、墨線で巧みに形をとり、その立体感にあわせて強弱のある彩色を施し、最後は主脈に鮮やかな緑青をすつと入れて締めるのは《桜に鶏》の葉の描法と共通する。《栗鼠に葡萄》は《桜に鶏》と同時期か、あるいは東京藝術大学に伝わる台帳の「明治二十七年四月一〇日生産」という記載に引きつけられ、《桜に鶏》よりもやや後の作ということになるだろうか。<sup>(8)</sup>

挿図1 川端玉章《瓜圃栗鼠図》（『玉章画譜』所載）明治15年作

挿図2 沈南蘋《花鳥動物図》の内、「栗鼠瓜図」三井記念美術館蔵

大熊敏之氏は明治二〇年代前半に荒木寛畝《孔雀図》(明治二三年作 宮内

庁三の丸尚蔵館蔵)をはじめ、杉谷雪樵、藤井松林、そして川端玉章らが花鳥画の優品を生み出していることについて、その背景に当時の花鳥画肯定論の高まりをみている<sup>(9)</sup>。その言説のひとつが実に沈南蘋の功績を称えるものであった。『日本美術協会報告』第二七号(明治二三年三月)に掲載された細川

潤次郎「写生画ヲ論ス」は、画家を写意と写生の二派に分け、日本における写生一派の起源として「全ク衡齋沈銓氏ノ恩ヲ謝セサル可カラサル」とする。南蘋が長崎に渡来して以降、その画風は「南蘋流」と称するまでに流行した。

写生派の画は「人ノ心目ヲ悦ハスノ大ナル」が故に彫刻や工芸の模様としても応用が効き、かつ花鳥のモチーフは海外においても山水や人物に比して受け入れやすい。その根本となるのが他ならぬ「南蘋ノ力」である、というのが細川の大意である。写実的な花鳥画の隆盛が日本の輸出振興にもつながるといふ、いかにも明治期らしい論調だが、こうした言説とほぼ同じ時期に、玉章の《桜に鶏》や《栗鼠に葡萄》は描かれたのだった<sup>(10)</sup>。

細川も記すように、享保年間(一七一六〜三六)に沈南蘋が来日して以後、その画風が日本で持て囃され、多くの追隨作を生んだことはよく知られている。ただ、得てしてそれらの多くが南蘋画本来の重厚さを取り去り、より平明な表現へと向かったように、玉章の花鳥画も南蘋画の摸倣に終始したわけではない。南蘋画に倣ったはずの《瓜圃栗鼠図》が、原画に若干の改変を加えていることにはすでに見た通りである。現存する《栗鼠に葡萄》において、南蘋画の栗鼠が持つリアリティは欠くものの、丹念な毛描きで仕上げられた柔らかな栗鼠の描写は愛らしく、絵画としてより洗練された表現といえよう。南蘋ばりの、いささか過剰な描き込みにも見える《桜に鶏》にしても、玉章が目にしたであろう三井家の南蘋筆《花鳥動物図》十一幅に登場する鶏

や雛と比べるなら、玉章のそれはあくの抜けた、和やかな描写となっている。

そうした差異はまず玉章の個性として了解すべきであろうが、一方でその志向の内に、更なる中国絵画の存在を想定できないだろうか。明治二二年に創刊した美術雑誌『国華』誌上には、川端玉章所蔵の絵画が二点紹介されている。そのうちの一点が、明治三〇年八月の第九五号に木版色刷りで掲載された南宋の画院画家、李迪の《芙蓉図》(挿図3)だった。その真贋はともかく、当時福岡孝悌所蔵の李迪筆《紅白芙蓉図》<sup>(11)</sup>(現、東京国立博物館蔵)を想起させる画幅を玉章も自ら所持していたことになる。それはとりもなおさず、南宋体画に通ずる精緻にして洗練された感覚をも玉章が持ちあわせていた証左となるのではないだろうか。

宋画へのまなざしということであれば、明治二八年一二月に広島大本営にて日本美術協会より帝室へ献上されたという《張文画帖》(宮内庁三の丸尚蔵

挿図3 李迪《芙蓉図》(『国華』95所載)

館蔵)中、玉章が寄せた「晚江水禽図」(挿図4)は明らかに趙令穰筆《秋塘図》(大和文華館蔵 挿図5)の図様を踏まえている。同図は木挽町狩野家に伝来し、『国華』でも明治二六年二月の第四一号で紹介されるなど、宋画の中でもよく知られた作であった。<sup>(12)</sup>

「晚江水禽図」同様に、玉章が中国絵画からあらゆる図様借用を行ったのは、明治二八年、京都で開催された第四回内国勸業博覧会出品の六曲一双屏風《桃李園・独楽園図》(静嘉堂文庫美術館蔵 挿図6)である。同図は橋本雅邦筆《龍虎図》屏風や松本楓湖筆《蒙古襲来・碧蹄館図》屏風等とともに、三菱の岩崎彌之助の依頼により制作されたもので、同博覧会において妙技二等賞を受賞した作である。両隻ともに中国の故事を描いたものだが、右隻の桃李園図にみえる人物諸像は明の仇英筆《桃李園金谷園図》(知恩院蔵 挿図7)を踏襲している。<sup>(13)</sup> 同図はすでに安永年間には仇英の作として知恩院に伝えられており、<sup>(14)</sup> 明治三二年一二月発行の田島志一編『真美大観』第二冊でも紹介されている。こうした明代の人物画と玉章との接点としては、先述した『国華』掲載の玉章所蔵画のもう一点が伝唐寅の《羅浮仙図》(第

挿図4 《張交画帖》の内、川端玉章「晚江水禽図」  
明治28年作 宮内庁三の丸尚蔵館蔵

挿図5 趙令穰《秋塘図》 大和文華館蔵

一三三三号 明治三四年六月 挿図8)であったことも想起すべきであろう。さらにいえば、明治二六年のシカゴ・コロンプス世界博覧会に出品した《玩弄品行商》(東京国立博物館蔵 挿図9)もまた、明代人物画とのつながりをうかがわせる作である。一見、和服をまとった日本の風俗画として描かれてはいるが、すでに古田亮氏も指摘するように、玩具の行商人と彼を取りまく子供というモチーフ<sup>(15)</sup>は呂文英筆《売貨郎図》(東京藝術大学蔵 挿図10)と同工異曲といってよい。東京美術学校旧蔵の台帳によれば、《売貨郎図》は明治二二年四月一日の買入となっており、<sup>(16)</sup> 玉章の勤務先である同校にかなり早い時点で収蔵されていたことがわかる。くわえて同図は明治二六年八月発行の『国華』第四七号にも紹介されており、玉章がその存在について知らなかったとは考えにくい。

さて、こうした明治二〇年代までの玉章と中国絵画との接点をあらためて把握するならば、総じてどのようなことがいえるだろうか。まず指摘できるのは、円山派の流れを汲む玉章にとっては始祖にあたる円山応挙の中国画学習と、玉章のそれが重なる点である。たとえば応挙が沈南蘋の画をしばしば参照したことは、《青鸚哥図》(群馬県立近代美術館蔵)や《牡丹花綬帯鳥・牡丹花白鸚鳥》(たけはら美術館蔵)といった、南蘋の筆意に倣った旨が箱書や署名に記された応挙の作例より明らかである。<sup>(17)</sup> また玉章は、明治二三年一月発行の『国華』第四号に「円山派」という一文を寄せているのだが、その中で応挙の画歴について「中年舞拳仇英ノ画風ヲ愛シ以テ清華ヲ外ニ発ス」と述べている。応挙が銭舜拳や仇英といった中国古画を研究していたことは、すでに明治期において共有された見解であった。<sup>(18)</sup> 坂井犀水は「老大家川端玉章翁」(『美術新報』一〇一五 明治四四年三月)の中で、玉章の「明画」研究が応挙に倣ったものであるとしながら、軽妙淡麗を長所とする円山派はやや

挿図6 川端玉章《桃李園・独楽園図》 明治28年作 静嘉堂文庫美術館蔵

もすれば軽薄卑俗に陥りやすく、その弊を救うには「明画」を学んで俗を去り雅に就き、洋画を学んで軽薄を化し厚重を加える、というのが玉章の見識らしいと記している。「明画」の語がはたしてどのような範疇で用いられているのか不明瞭ではあるが、玉章が応挙の中国画学習を踏襲し、かつそこに円山派からの脱皮を目論んでいたという指摘は示唆に富んでいる。

ただその一方で、《桃李園・独楽園図》のような剽窃ともいえるべき、あからさまな図様の借用を中国画学習の成果として位置付けるには、いささか躊

挿図7 仇英《桃李園金谷園図》(部分) 知恩院蔵

挿図9 川端玉章《玩弄品行商》 明治26年作 東京国立博物館蔵

挿図8 伝唐寅《羅浮仙図》(『国華』133所載)

踏を覚えずにはいられないだろう。冒頭の引用で玉章が主張する「支那画の研究」とは、果たしてそのような図様の露骨な引用に留まるものなのだろうか。実のところ《桃李園・独樂園図》のような人物画は玉章の作としては稀であり、むしろこの時期、玉章がその本領を発揮していたのは《木曾八勝》(明治三〇年作)のような、实景に基づく風景画であった。そこに中国絵画の影響を、少なくとも直截なかたちでみてとることは難しい。《桃李園・独樂園図》にしても、仇英画では俯瞰景に配された人物を、わざわざ水平視による空間

挿図10 呂文英《売貨郎図》 東京藝術大学蔵



へと強引に押しこめていく点は見逃せない。ところが明治三〇年代以降、「支那画の研究」を力説した晩年に至るまで玉章は南画ばりの山水を量産するようになる。ならば次章でまず『木曾八勝』について当時の美術界における位置を見定めた上、その次の第五章であらためて玉章の「支那画」観をめぐって考察することにした。

## 註

(1) 例えば、次の戸田禎佑氏の発言を参照。「巨視的には明治というのは、中国の影響から西欧の影響へ、日本の美術全体が切り替わった大きな時期だということは確かですね。そして、大きな転換期だったと思う。そのなかで、日本の美術界が、それまで常識として持っていた中国美術に関する知識を急速に失って行った時代だとも思うんですね」(高階秀爾・辻惟雄・戸田禎佑・小林忠「座談会日本近代美術の諸問題」『国華』一一五〇 平成三年九月)。

一方で戸田氏は同誌において、横山大観の『瀟湘八景』に明清絵画が影響を与えた可能性を示唆され、近年では板倉聖哲氏が大観と中国絵画との接点について考察を試みている(『横山大観の中の中国』国立新美術館・朝日新聞社『没後50年 横山大観―新たな伝説』展図録 平成二〇年一月)。また明治期における煎茶会を媒介とした中国書画の賞玩も、折にふれて指摘されている。静嘉堂文庫美術館『静嘉堂蔵 煎茶具名品展』図録(平成一〇年一〇月)、成田山書道美術館監修『近代文人のいとなみ』(淡交社 平成一八年一月)を参照。西原大輔氏は、やや時代は下るが日本画家橋本閑雪の中国観について、漢文漢画の偉大な伝統に敬意を払う古典中国の崇拜者、同時代の大陸の文人との対等な交流、そして帝国の画家として中国を低く見るオリエンタリズムの視点という三つの側面から分析、近代特有の重層的なまなざしを明らかにしており興味深い。『ミネルヴァ日本評伝選 橋本閑雪』(ミネルヴァ書房 平成一九年一〇月)を参照。

(2) 小田海僊については、下関市立美術館『小田海僊展』図録(平成七年一月)を参照。  
 (3) 明治二九年八月五日付『読売新聞』に掲載された「涼宵清話」には、玉章の談として「それで来章の門に居る時分から、方角をかへて、小田百谷の処へ、よう沈茶舟の画徴録や何かを聞きに往きました」とある。

(4) 『国朝画徴録』『芥舟学画編』ともに日本の翻刻については、西川寧・長沢規矩也

編『和刻本書画集成』第四輯(汲古書院 昭和五一年七月)を参照。

(5) 『芥舟学画編』の明治刊行本については、陳正宏『芥舟学画編』套印書版零片考(『斯道文庫論集』四三 平成二二年二月)を参照。

(6) 日本近代美術史を繕く中で『芥舟学画編』はしばしば登場する一書である。万延元年(一八六〇)刊行の松浦武四郎『石狩日誌』に寄せられた文人画家鈴木鷺湖の跋文には『芥舟学画編』の冒頭が引用されている(千葉市美術館「幕末に活躍した郷土の画家 鈴木鷺湖」展図録 平成一九年一月)。また鷺湖の次男である石井鼎湖の日記によると、明治二五年から翌二六年にかけて日本美術協会絵画研究会にて漢学者の石川鴻斎が『芥舟学画編』を講じている(石井柏亭編『鷺湖及鼎湖』大正八年)。さらに同書は萬鉄五郎の愛読書であり(『芸術家名鑑』「人間」四一―大正一一年一月)、芥川龍之介も『文芸講座』に分載された「文芸鑑賞講座」(『文芸講座』一二 大正一四年四月三日)で、『芥舟学画編』からの引用を行っている。『芥川龍之介全集』第一巻(岩波書店 平成八年九月)を参照。

なお庄司淳一氏は、大村西崖が『京都美術協会雑誌』三〇号(明治二七年一月)に発表した「雅俗弁」を『芥舟学画編』の雅俗論と対照させながら論じている。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)を参照。

(7) 青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション 観古美術会』第一巻(ゆまに書房 平成一三年五月)を参照。

(8) 『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 絵画Ⅲ』(昭和五八年三月)の記載による。ただし同書の凡例、および島津京「東京美術学校と初期のコレクション」(東京藝術大学大学美術館「藝大美術館所蔵品選 コレクションの誕生、成長、変容」平成二二年七月)によれば、「生産」は事務手続上の用語で東京美術学校において制作されたことを示すが、その日付が必ずしも制作の日付とは限らないという。

(9) 大熊敏之「写実から考証へ―明治二十年代の日本美術協会の絵画観」(宮内庁三の丸尚蔵館『明治美術再見Ⅱ―「日本画」の黎明 明治十年代―二十年代』展図録 平成七年九月)

(10) 南蘋派と近代絵画との関わりについては、註9文献の他、児島薫「幕末・明治の花鳥画と「日本画」の形成」(辻惟雄編『激動期の美術 幕末・明治の画家たち「続」』ぺりかん社 平成二〇年一〇月)を参照。児島氏は、近代における華夷秩序からの脱却、そして「日本画」のアイデンティティが形成される中で、南蘋派系の花鳥画はその傍流へと押しやられたとみている。

(11) 現在李迪筆として広く認知されている『紅白芙蓉図』も、『国華』第二六号(明



治二四年一月)で紹介されている。

- (12) 明治期日本画と趙令穰筆《秋塘図》との接点については、中部義隆「富岡鉄斎と近代日本画展によせて」菱田春草筆「晚秋図」をめぐって」(『美のたより』一三〇 平成二二年二月)、および註1前掲板倉聖哲氏の論文を参照。

- (13) 玉章の《桃李園・独楽園図》と仇英画との関連はすでに以下の諸文献で指摘されている。

関如来「画苑の牡丹花川端玉章翁」(『読売新聞』明治四四年三月五日)

岡村吉樹編『川端玉章』(天真会 明治四四年三月)

結城素明「川端玉章翁」(『文芸春秋』一一一六 昭和八年六月)

- (14) 仇英筆《桃李園金谷園図》の伝来については、「仇英筆 桃李園金谷園図」図版要項(『美術研究』一一二 昭和一七年一月)を参照。

- (15) 古田亮「岡倉天心の美術思想」(東京藝術大学『岡倉天心―芸術教育の歩み』展図録 平成一九年一〇月)

- (16) 『東京藝術大学芸術資料館蔵品目録 絵画I・書跡』(昭和五七年三月)を参照。

- (17) 応挙作品にみる南蘋派風については、千葉市美術館『江戸の異国趣味―南蘋風大流行』展図録(平成一三年一〇月)を参照。

- (18) 例えば藤岡作太郎『近世絵画史』(金港堂 明治三六年六月)を参照。応挙の中国画学習については、今日でも佐々木丞平・佐々木正子『円山應舉研究』(中央公論美術出版 平成八年一二月)で実証的な検討が行われている。なお京都市立芸術大学芸術資料館には、応挙による仇英筆《桃李園金谷園図》の模写が所蔵されており、同図を引用した玉章の《桃李園・独楽園図》を考へる上で興味深いものである。

謝辞

本稿執筆にあたっては、田島達也氏(京都市立芸術大学)、樋口一貴氏(三井記念美術館)、古田亮氏(東京藝術大学美術館)のご教示・ご協力を賜りました。記して御礼申し上げます。

(しおやじゅん・企画情報部文化形成研究室長)

図版要項

- 一 (a) 西の対 伊勢物語画帖 (原色刷)
- (b) 関守 同 (原色刷)
- 二 (a) 八橋 同 (原色刷)
- (b) 宇津山 同 (原色刷)
- 三 (a) 富士山 同 (原色刷)
- (b) 河内越 同 (原色刷)
- 四 (a) 高安の女 同 (原色刷)
- (b) 忘れ草 同 (原色刷)
- 五 (a) 御手洗川の禊 同 (原色刷)
- (b) 小野の庵 同 (原色刷)
- 六 (a) 布引の滝 同 (原色刷)
- (b) 海松 同 (原色刷)
- 七 川端玉章 桜に鶏 (原色刷)
- 絹本着色 掛幅装 縦一七三・三 cm 横六九・七 cm 東京藝術大学蔵
- 八 同 栗鼠に葡萄 (原色刷)
- 絹本着色 掛幅装 縦一二六・九 cm 横五六・〇 cm 同
- 七―八 塩谷純「川端玉章の研究(二)」参照