

川合玉堂《鵜飼》について——主題表現に関する一考察——

三 戸 信 恵

川合玉堂（一八七三—一九五七）は近代日本画における風景表現に新境地を開いたとして評価され、現在も高い人気を誇る日本画家である。

その研究においては、カタログレゾネとなる河北倫明監修『歴史を築いた日本の巨匠〔Ⅱ〕 川合玉堂』（美術年鑑社、一九八七）等の出版物や展覧会を通じて基礎資料が整備・公開され、画業を概観する機会には比較的恵まれてきたものの、その間に十分な美術史的考察が重ねられてきたとは言い難い状況にある。だが特に近年では、個々の作品に関する具体的な議論も徐々に増えており、玉堂研究は新たな段階を迎えつつあるようにも思われる。

筆者は平成二五年（二〇一三）に開催された「特別展 生誕一四〇年 記念 川合玉堂」（於山種美術館）に関わり、またそのご縁を機に、玉堂美術館ご所蔵の写生帖を調査させていただく機会を得た。本稿では、これらを通じて得た知見とともに、玉堂が自己の画風を模索した明治期の作品のうち、満二一歳の作である《鵜飼》（山種美術館）に焦点を当て、作品誕生の背景と、鵜飼という主題の社会的機能について考えてみたい。

《鵜飼》の誕生

明治六年（一八七三）、愛知県に生まれた玉堂は、明治一四年に一家で岐阜県岐阜市米屋町に移住し、そこで少年時代を過ごした。玉堂は幼い頃から絵を好んで描いていたが、父の営む文房具店に出入りのあった書家、青木泉橋とその妻で画家の翠蘋夫妻に画才を認められたことが縁で、明治二〇年、京都画壇の大家、望月玉泉に入門する。明治二三年には同じく京都画壇で活躍していた幸野楳嶺の画塾、大成義会に移り、竹内栖鳳ら錚々たる門下生とともに画技を磨いていった。

その後、師の楳嶺から一家の資格を許され、画家としての歩を進めていた明治二八年、玉堂に楳嶺が訪れる。二月に楳嶺が逝去する一方、四月には京都で開催された第四回内国勸業博覧会（以下、内国博と表記）で橋本雅邦の《釈迦・十六羅漢図》と《龍虎図屏風》（静嘉堂文庫美術館）を目にし、大きな衝撃を受けたのである。「迷路に立つてゐた私にとつては全く燦爛たる一道の光明を得た思ひ」²だったといい、翌年には京都を引き払って東京に移り、雅邦の門下に加わっている。

この第四回内国博には玉堂自身も作品を出品し、三等銅牌を受賞した。それが《鵜飼》（図1）である。本図に描かれる長良川の鵜飼は、

岐阜市で行われる「長良鵜飼」と関市の「小瀬鵜飼」を総称したものが、中でも観覧の名所として古くから知られているのが、岐阜市の中心部に位置する金華山の山麓一帯である。玉堂が少年時代を過ごした岐阜市米屋町はそこからほど近い場所にあり、玉堂にとっては極めて馴染み深い主題であったと言えよう。画面は緻密に描かれた金華山の山容を中心に構成され、向かって右下の岩から切り立った崖に向かう左斜め上方の対角線構図によって空間が規定される。やや俯瞰的な視点から見た水面には、手前から奥に向かって複数の鵜舟を配し、大小と描写密度に差をつけることで遠近感を表現している。鵜舟は崖を回りこんだ側にも配されており、左端に見えるシルエツト状の遠山と樹林がさらなる遠方への広がりを示すとともに、樹林から崖を挟んで右斜め上方向に山間の樹林が連なることで、主軸となる左斜め上方向の対角線と交差するもう一つの奥行きを作り出している。

このように、本図では古典的かつ観念的とも言える空間構築の手法が読み取れる一方で、実景の特徴も様々なかたちで織り込まれている。例えば、鵜舟の上方にある、篝火で明るく照らし出されたような岩面は、本図の中で大きな存在感を見せているが、金華山には「鏡岩」や「屏風岩」などと呼ばれる、巨大な岩塊や岩面があったことが知られ、この描写はそうした地形の特徴を意識した結果と考えられる。また、青々とした葉を連ねた特徴的な樹木（図2）は、黄色の花を咲かせることから山名の由来になったといわれるツブラジイを想定したものである。さらに、岩面を抱くような根の張り方や尾根伝いのヒノキ林も、一見すると山水画の定型表現に倣ったように映るが、実際には金華山の植生の有り様と合致しており、古典的な表現手法を活用しながら、同時に見慣れた景観の特色を盛り込もうとする姿勢が各所に見て取れる。

玉堂の弟子、児玉希望によれば、玉堂はかねて帰郷した折、夜の長良川に出かけて何枚もの写生を行っており、本図はそれを基礎に描いたものだという。現存する写生帖の中に希望の証言に適合する、すなわち夜の鵜飼を描いたと看做せるスケッチは見出せないが、この時期に描かれた現地の写生を含むものとしては、「明治廿七年一月調製」の書き込みを伴う、和紙を綴じた手製の写生帖がある。本写生帖には、森寛齋風の山水図や蓬萊山図といった作品の模写が多く見出せる一方、梅や桜、鶴などの動植物の写生も含まれるが、同時に、比叡山や日枝神社内での写生、および金華山の詳細な写生が残されている。図3は舟から見た金華山が描かれたスケッチで、岩のひだが雲頭皴のように見えた印象をそのまま表現している。図4は岐阜公園内の萬松館から見た金華山のスケッチで、四月一日の日付が記入される。図5は四月二一日付のスケッチで、長良橋下の舟から見た金華山の全景が描き出される。これらはいずれも《鵜飼》の図様と直接的に結びつくものではないが、玉堂が時間をかけ、様々な場所や角度から写生しながら構想を練っていた様子が窺える。一方、図6、図7は岩面を中心に据えたスケッチで、特に図7は向かって右下の彎曲する崖やその側面から伸びる蔓性の樹木など、《鵜飼》と近似した描写が見出せ、このときのスケッチがもとの一つになっているとみて間違いないだろう。

既存イメージとの関連性

玉堂が長良川鵜飼を手がけたのはこの内国博出品本が初めてではなく、遡る作例としては二種の鵜飼図の存在が知られる。一つは明治二六年作の《鵜飼》（図8）で、内国博出品本と同系統の構図によるもので

ある。もう一つは明治二四年頃の《長良川鵜飼》(図9)および二六年の《藍川漁火図》(岐阜県美術館)(図10)で、横長の画面を効果的に用い、七艘の鵜舟を水平方向にずらして配置している。

これら二種の鵜飼図には、各々について、先行するイメージとの関連性が認められる。図11は岐阜宇津保屋町の文淵堂から刊行された版画で、右手に鏡岩と金華山の懸崖を配し、俯瞰的な視点で鵜舟を捉える構図は内国博出品本と共通する。図12も同種の構図による作例で、恐らく地元の書肆から刊行されたものと推測され、江戸後期の岐阜において、こうした構図が長良川鵜飼を描く際の一つの類型になっていったことがわかる。また、図13は美濃出身の南画家、高橋杏村の筆になる鵜飼図で、文久三年(一八六三)の年紀を伴う江戸末期の作例である。横長の画面の左上寄りに懸崖を配する構図や、七艘の舟を二手に分け、後方の一群にはシルエットを併用して描き出す手法は図9と共通しており、玉堂がこうした地元画家による鵜飼図を参考にした可能性は極めて高いと言えよう。図14は岐阜在住の土佐派の画家、牧田種麿による鵜飼図で、図9の玉堂画とほぼ同一の図様からなる作例である。共通の祖本に基づくものか、あるいはどちらか一方が他方を参照したものか、にわかには断じがたいが、杏村の作例も含め、地元で流通したもう一つの類型があり、それを玉堂が認知していたことは間違いない。

このように、玉堂は長良川鵜飼図の制作に際して、名所風景画および地元画家によって描き出された江戸期のローカルな図像を参考にしつつ、実際の景観上の特質を織り交ぜるといった方法をとっている。それにより、新たに生み出される長良川鵜飼図に対し、かくあるべしという既存イメージによって実在の地としての説得力を補強すると同時に、実景図としての写実性、迫真性も付与することを目指したものと考えられ

る。だが、玉堂が踏まえた既存イメージには、こうしたローカルな図像とは別種の系統の影響も指摘できる。その一つが玉堂の画系の祖たる円山応挙の《鵜飼図》(図15)である。本図の画面上方には応挙の庇護者、円満院祐常が寂蓮法師の和歌「うかひ舟たかせさしこす程なれやむすほ、れ行くか、り火の影」を書写しており、和歌だけ見れば長良川鵜飼と直接には結びつかないのだが、右下の岩と懸崖、崖の向こう側に回りこむような奥行き作り方など、構図面では内国博出品本との親近性が認められる。この応挙《鵜飼図》は大正一三年(一九二四)発行の『応挙画集 百三十年祭』に収録されており、画集刊行の時点では大阪の実業家の手許にあったと考えられるが、内国博出品本が制作された明治二〇年代当時の所有者まで遡ることはできず、玉堂がこの作品を実見し得たか否かは定かではない。だが、原本であれ写しであれ、明治前半にこの応挙の図像を京都画壇の画家が参照し得たことを証明する作品がある。それが明治一五年成立の《京都府画学校校員画帖》(宮内庁三の丸尚蔵館)に収録される村瀬玉田の《長柄鵜飼図》(図16)である。図様そのものは玉田画の方が応挙画に忠実であり、構図上の親近性が認められる玉堂画とは近似の方向性が異なるものの、玉堂が何らかの方法で応挙画の図像を参照し得たと考えるには十分な例と言えよう。

こうした京都画壇由来の鵜飼図に加え、さらに別の主題との関連性が指摘できる。それは断崖と舟との組み合わせという点で原像的な存在になり得る赤壁図の影響である。江戸中期以降に南画家が好んで描いた赤壁図は、垂直方向に伸びる断崖を左右どちらかに寄せ、その下に舟を浮かべる構図形式によるものが多く、一種の定型化が認められるが、こうした構図よりは南画家だけに共通するものではなく、森寛斎(図17)や塩川文麟、さらには竹内栖鳳など、幕末から明治期に活躍した京都画

壇の画家の作例、とりわけ縦長画面の掛幅に見出すことができる。赤壁図では何よりも切り立った絶壁が特徴であり、図17のように水面に向かってせり出すように描く例もある。こうした赤壁図に共通する構図どりは、玉堂の内国博出品本だけでなく、先行するイメージとして挙げた江戸期の版画（図11、12）、さらに応挙の《鵜飼図》の基本構成にも合致しており、鵜飼の情景を絵画化するにあたり、赤壁図における景観の捉え方と画面構成に範をとった可能性が考えられるのである。とりわけ応挙画や図12の版画、玉堂の内国博出品本のようにややせり出しながら立ち上がる崖として表現する場合は、図17の赤壁図と同様に懸崖の存在感を強調する意図があったものと看做せよう。

また、蘇東坡「後赤壁賦」には「断崖千尺」とともに「水落石出」の句が見出せるが、後赤壁図に限らず、赤壁図では概して懸崖や舟の周囲に水面から突き出た岩を描くのが基本となっている。一方、玉堂の長良川鵜飼図には共通して懸崖や舟の傍に水面から突き出した岩の描写が見出せるが、ローカルな図像にはそうした岩が必ずしも常に描かれているわけではなく、また懸崖付近を描いた玉堂の写生（図6、7）においても水面から突き出た岩を意識した形跡は見出せない。とすれば、玉堂はあえてそこに赤壁図と共通する描写を固定化させたことになるのである。¹¹あるいは、もしそれが直接的には水から突き出た岩を複数描いている応挙の《鵜飼図》からの影響だったとしても、応挙画自体が既に赤壁図に重ね合わせられているともみることができ、間接的に赤壁図の面影が関わってくることになるだろう。

面白いことに、先に紹介した写生帖の冒頭には二図の作品の模写があり、その一方が他ならぬ赤壁図なのである（図18）。写生帖は思いつくまま、気の向くままに用いられるものであり、明確なストーリーや関係

性を読み取ろうとするのは必ずしも適切とは言えない。だが少なくとも、赤壁図の図様に関心を抱いたことと、長良川鵜飼図の構想段階とが一つの写生帖に同居していることは確かであり、そこに何らかの示唆を見出すことも可能であろう。この現象が偶然でないとするれば、赤壁図という中国由来の伝統的な主題イメージを重ね合わせる、あるいは既存の図像に埋没していた赤壁図の原像を別の形で顕在化させることで、名所風景画的な域にある長良川鵜飼の図像を脱ローカル化させ、古典的な山水画としての装いを纏わせる意図があったと考えられるのである。

玉堂と長良川鵜飼

玉堂はなぜ長良川鵜飼を主題モチーフとして選択したのだろうか。玉堂の画塾時代のエピソードからは、第二の故郷ゆかりの風物にあらためて関心が向くようになったであろう状況が垣間見える。玉泉に弟子入りして間もない明治二年頃、玉泉が「長良川の鵜飼を見物旁々、玉舟（玉堂の当時の雅号）さんの郷里を訪ねやう」と塾生を連れて岐阜を訪れ、玉堂が皆を案内したことがあった。玉堂は大喜びで一行を案内し、終夜鵜飼見物に興じたという。また、榎嶺に師事して以降の明治二四年には、玉堂が「岐阜の生れだと云ふから、よく長良川の鵜飼ひの話が出たので、榎嶺翁は多くの門人をとまな¹³い、かの地を訪れている。このときも玉堂は一家をあげて歓待し、榎嶺も心ゆくまで鵜飼見物をして帰ったという。当時の長良川の鵜飼は、京都の風流を知る二人の師がわざわざ足を運ぶだけの価値を有していたのであり、玉堂にとつては、そうした価値を認識するだけでなく、画塾という狭い世界ながら、自身と結びつけて特化し得る、あるいは差異化を図ることが可能な主題である

ことを自覚するきっかけにもなったであろう。

児玉希望が「郷土愛のような純情も込み込んでゐた」と表現したように、玉堂が長良川鵜飼に特別な思いを抱いていたことは、玉堂が「金華山作」という、長良川鵜飼のトポスを象徴するモチーフを織り込んだ画印を終生使い続けたことから窺える。本画印は少なくとも明治二六年には既に使用が認められ、内国博出品作本の《鵜飼》にも用いられている。また、この頃に親しくしていた南画家の内海吉堂が玉堂の画房を「長流閣」と命名しているが、「長流」には「流芳」、すなわち芳名を後世に伝えるという意味を込めると同時に、長良川を記念する意味も含まれていたという。¹⁵画印では「長流閣」の他に「長流」「長流子」「長流閣主」が見出せ、後には「長流画塾」として自身の塾名にも用いられている。

玉堂がこれほどまでに郷里への愛着を示した背景には、明治二四年に発生した濃尾大地震が関係していたと考えられる。この地震で実家のあった市街地は八分通り焼失したといひ、¹⁶玉堂の父も不慮の死を遂げた。一人息子であった玉堂は、岐阜の実家を引き払い、母を京都に迎えて二人で暮らすようになったが、その母も明治二六年には他界している。郷里ゆかりの号を用いるという行為自体は珍しいことではないが、こうした一連の経験が郷里との絆を求めるより強い動機づけになった可能性は高い。またその一方で、災害から復興するにつれ、郷里の人々の間で家に飾る掛物類の需要が高まり、玉堂のもとにも依頼が寄せられるようになっており、¹⁷求めに応じて長良川鵜飼を描く場合もあったのではないだろうか。近世のローカルな図像と結びつく《長良川鵜飼》や《藍川漁火図》のような作例がこの時期複数見出せるのも、個人の趣向の表れという以上に、それを求める需要があったことの証左とみること

ができる。

鵜飼という主題の社会的機能

このように、当時の玉堂には長良川鵜飼という選択に結びつく要因が幾重にも重なっており、個人の事情だけみても十分に説明はつくようにも思われる。だがここでは一旦玉堂から離れ、別の視点から鵜飼という画題について考えてみたい。

鵜飼は平安時代以来、月次絵の伝統の中でイメージ化されてきた。平安時代に流行した屏風歌の月次主題において、六月の人事モチーフは祓が基本だが、紀貫之による屏風歌では「篝火のかけしるけはうは玉のよかはのそこは水も、えけり」のように鵜飼を詠んだ例が見出せる。¹⁸また、建保二年（一二一四）、藤原定家が後仁和寺宮の歌絵のために整えた二四首の花鳥和歌では、六月の歌として「短夜の鵜川にのほる篝火のはやく過行く水無月の空」と鵜飼が詠み込まれており、後に定家詠月次花鳥和歌として流布し、近世には狩野派から土佐派・住吉派・琳派、円山派など流派を問わず盛んに絵画化されたことが知られる。加えて、月次絵ではないが、『源氏物語』に鵜飼が登場する場面があることから、しばしば源氏絵においても絵画化がなされている。例えば、「薄雲」では光源氏が大堰に明石の君を訪ね、鵜舟の篝火を見ながら歌を詠み交わす場面があり、土佐光吉の画帖（和泉市久保惣記念美術館本、京都国立博物館本）では秋の景色として描き出されている。

では、長良川鵜飼の場合はどうかだろうか。岐阜の鵜飼は平安時代の和歌にも詠まれているが、和歌で鵜飼の地と言えは京都の大井川、桂川か宇治川が一般的であったし、甲斐国の石和川を舞台とした謡曲「鵜

飼」のように、人口に膾炙した物語と結びついた形跡もなく、古くから絵の題材になる条件を満たしていたとは言いがたい。いずれにせよ、絵画化が認められるのは近世以降のことである。

早い例としては、長良川の鵜飼を描いたとされる狩野探幽《鵜飼図屏風》(大倉文化財団)がある。本図に関しては、尾張藩二代目藩主、徳川光友が参府の土産として「狩野某筆岐阜鵜飼の画屏風」を徳川家綱に送ったという『徳川実紀』延宝三年(一六七五)四月四日条の記事との関連性が指摘される。²²この「画屏風」に相当するのであれば、本図は岐阜の鵜飼を描いた現存最古の作例となるが、少なくとも文献上では一七世紀後半に絵画化されていたことが確認できる。

また、右隻中央の日除け付きの舟には主賓と思われる武家の男性が表される(図19)。一方、左隻第三扇にも若い武家の男子が目立つかたちで描かれており(図20)、貴人の鵜飼見物行事を記念するために描かれた可能性も指摘されている。²³上層武家による鵜飼上覧のエピソード(伝承を含む)で、複数が見物したとされる延宝三年以前の例としては、永禄一年(一五六八)、織田信長と武田信玄の使者として来訪した秋山伯耆守による見物、²⁴慶長一六年(一六一一)、徳川家康と後に初代尾張藩主となる九男義直による見物、²⁵および元和元年(一六一五)、家康と二代将軍秀忠による見物が挙げられる。この中で未成年は義直(数え年で一二歳に相当)のみであり、家康は数え年七〇歳と図中の主賓のイメージとは隔たりがあるものの、唯一可能性の残る見物例である。²⁷江戸時代、岐阜は幕府直轄となり、慶長一五年(一六一〇)には鵜飼保護の触書が出された。元和五年(一六一九)以降は尾張藩に属したが、禁令が出されるなど、幕府の保護政策は継続されている。こうした事情を鑑みれば、尾張徳川家から将軍家に贈られた鵜飼図屏風が、将軍と藩主

を含むイメージ形成によってモニユメンタルな表象機能を有していた可能性は大いにあり得る。時代は下がるが、同種の機能を有した作例として、天保一四年(一八四三)の二代藩主斉荘による上覧を描いた狩野晴真《長良川上覧鵜飼図》(岐阜市歴史博物館)が挙げられる。

江戸後期に入ると、名所図会や街道物の名所浮世絵シリーズが流行する中で、文化二年(一八〇五)刊行の『木曾路名所図絵』、天保六(九年(一八三五)頃刊行の『木曾街道六拾九次』のように、出版メディアを通じて長良川の鵜飼がイメージ化されていく。先に挙げた『濃州長良川鵜飼図』(図11)、『濃州長良川鵜飼ノ図』(図12)はそうした動向と軌を一にするものである。また既に指摘したように、南画家をはじめとする地元の画家たちによっても長良川鵜飼が絵画化され、ローカルな図像の成立とその類型化が認められる。

近代を迎えると、明治維新によって鵜飼を取り巻く社会的な環境が大きく変化した。長良川鵜飼は既に維新直前から有栖川宮家に働きかけて御用を承り、存続を図っていたが、明治一年、明治天皇の岐阜行幸の際に随行した岩倉具視らが鵜飼を觀賞し、鮎が献上されたことを機に、長良川鵜飼は世間の注目するところとなる。明治一二年には内務省が長良川鵜飼の漁業を調査、一三年以降は保護施策がとられたのである。明治一三年に岐阜県の書肆から刊行された『美濃奇観』は鵜飼の話題が大半を占め、鵜飼の漁法が図入りで詳しく紹介されており、長良川鵜飼に対する地元での関心の高さが知れる。さらに、明治二三年には長良川筋の一部が皇室御猟場に定められ、鵜匠は宮内省に所属するに至ったのである。

主題としての長良川鵜飼もこうした情勢の変化と無縁ではなかったはずであろう。試みに、玉堂の『鵜飼』に至るまでの内国博出品作を確認

してみよう。²⁸ 鶺鴒を題材にしたことが明確な絵画作例としては、明治一〇年の第一回では野村文孝の「掛額（一）絹地、鶺鴒舟、秋草鹿、高尾霜葉寒林山水等ノ図」、一四年の第二回では吉田道雄「油画（二）美濃紙」長良川鶺鴒ノ夜景」がある。前者の場合、他の画題からして、長良川鶺鴒ではなく月次の主題としての鶺鴒舟を描いた可能性が高い。一方、長良川鶺鴒を描いた後者は愛知県からの出品作で、油彩画とジャンルは異なるものの、玉堂を遡る例に位置づけられ、地元での関心の高まりを反映した結果とみなせよう。なお、第二回には油画だけでなく、東京府から「額（三）神代杉」丸形鶺鴒ノ図高蔭絵」、石川県から「花瓶（一六）銅」金銀象嵌鶺鴒模様」が出品されている。明治二三年の第三回は「山水」「人物」など主題ジャンルのみの表記が多く、鶺鴒が紛れている可能性もあるが、明確に鶺鴒と記載された例は見出せない。ちなみに玉堂はこのとき、岐阜県から「着色深山封候（春溪群猿図）」と「着色走獸（秋溪群鹿図）」を出品、前者で褒状を受けている。明治二八年、玉堂が京都から「着色長良川鶺鴒（鶺鴒）」を出品した第四回では、絵画では玉堂以外に例はなく、東京から出品された金工品に「鶺鴒舟」「鶺鴒ノ図」、京都から出品された刺繍の額絵に「鶺鴒ノ図」とある。金工品は巻蓑箱および手釦で、いずれも『源氏物語』に取材した意匠の品が一覧の隣り合わせに並んでいることからして、長良川鶺鴒ではなく月次主題としての鶺鴒であった可能性が高い。一方の刺繍額は鶺、柳に鶺などの伝統的な鳥の主題による刺繍が並ぶ中にあり、やはり月次主題の延長線上にある図様と考えた方がよいだろう。こうしてみると、月次主題としての鶺鴒が一定の需要を保ってきたであろう中で、長良川鶺鴒は何らかの地域的な結びつきがある場合に限られ、タイミングとしても政府による保護政策の動向と連動している可能性が想定される。

第四回の内国博は日清戦争の最中に行われており、戦争画だけでなく歴史画の主題でも神話や蒙古襲来などナショナルな色彩の濃い主題が選ばれている。²⁹ また、内国博自体が国家的イベントであり、開催主体は天皇である。しかも、京都で行われた第四回はじめて東京以外で開催された内国博であり、明治二七年が桓武天皇の平安京遷都から一〇〇周年にあたることから、平安遷都の記念祭とセットになっていた。³⁰ その意味では、御猟地として宮内省管理となつてほごない長良川鶺鴒は、第四回内国博という場と時宜に適した主題だったと言える。

内国博以外に目を向けると、洋画において、天皇との結びつきがより明らかな制作例が見出せる。前述した明治一年の明治天皇行幸は北陸東海両道巡幸の一環であったが、この巡幸にお付き画家として随行した五姓田義松によつて、長良川鶺鴒の置かれた状況が好転するきっかけとなった鶺鴒観賞が作品として残されている。また、明治二四年、高橋由一は岐阜県の有志とともに天皇・皇后両陛下への献納のための作品制作を企図、主題には長良川鶺鴒（図21）と養老の滝が選ばれている。企図の背景には当然ながら長良川鶺鴒が御猟地に定められたことがあったと考えられる。二つの作例は、近代における長良川鶺鴒の動向を端的に示すものであり、長良川鶺鴒の庇護者が大名から天皇へと移り変わったのを象徴するように、主題表象の結びつく先も変化したことをよく示している。

内国博出品時、長良川鶺鴒という主題がポテンシャルとして有していた社会的機能を玉堂はどこまで意識していただろうか。児玉希望によれば、明治二六年に榎嶺が帝室技芸員に任ぜられた際、祝宴の場において、「若し将来自分も帝室技芸員になつたらあ、こうと色々理想のあるところを塾友に話した」という。³¹ 若かりし頃とは言え、玉堂にしては

野心的な面をのぞかせるエピソードであり、長良川鵜飼とは別の文脈であれ、庇護者としての天皇（あるいは皇室）の存在を意識するきっかけにはなったであろう。また、玉堂自身の述懐においても、「此頃から芸術上の懐疑に煩悶するやうになった。それ迄は榎嶺先生に近づくことを目的としてゐたが、自我に醒め、古画を見るにつれ、榎嶺風の作画にあきたらず、思ひは高くとも技は伴はず懊悩の時は続いた」と高みを目指すが故に苦悩していた様子が見て取れる。その煩悶の結果が最もわかりやすいかたちで現れたのが雅邦への入門だったわけだが、その前段階として、内国博への出品という大きな機会を何らかのかたちで我が物とすべく、主題選択にもそれまで以上のこだわりや野心を込めたとしても不思議ではない。

内国博出品から七年後の明治三五年、玉堂は新たに長良川鵜飼図を制作した。ただし、このときには鵜飼だけでなく養老の滝も描き、一セットの作品として仕上げている（図22）。《養老図》を見ると、筆法は雅邦経由で学んだ狩野派風ながら、滝の手に青楓を配しており、応挙の瀑布図に範をとったものとみられる。一方の《鵜飼図》は、明治二〇年代の作例のように懸崖を強調して描くのではなく、対岸に臨む山のなだらかなシルエットを背景に、篝火に照らし出された鵜舟近辺の明るさを強調した描写となっている。この鵜飼と養老の滝という組み合わせは前述した高橋由一の例を想起させるが、単なる偶然ではないだろう。養老の滝は、その水が老父を若返らせたという伝説にちなみ、元正天皇が七一七年に元号を「養老」に改めたことで知られる名所であり、王権と現実的に結びついた長良川鵜飼とは対照的ながら、同様に王権との強い関わりがその伝承に備わっている地である。郷里をよく知る玉堂であればこそ、両者を組み合わせることの意味をよく承知していたはずである。

内国博出品作はあくまで可能性の範囲だが、少なくとも本作品においては、玉堂が長良川鵜飼と天皇（王権）との関わりを認識していたことは間違いなく、それを踏まえた上での対幅制作であったとみてよいだろう。

おわりに

内国博への出品以降、長良川鵜飼が玉堂お得意の主題となり、晩年まで数多くの鵜飼図を手がけたことは周知の通りである。前述の明治三五年作《鵜飼図》では、光と影の対比を強調するなど、洋画の鵜飼図と同種の傾向が見出せ、内国博出品作に見られた古典的な主題表現への回帰とは真逆のベクトルに進んでいることがわかる。こうした傾向は後の鵜飼図にも継承されていくこととなる。また、横長画面の鵜飼図では背後に懸崖を配していたが、本図では見通しの良い空間の背後に山が表されており、構図の方向性も大きく異なっている。横長画面に川面と複数の鵜舟を大きく表し、背後には距離をとって百々峰ないし金華山を表す構図は、近世の名所風景画的図像（図11、12）を源泉とし、近代における長良川鵜飼のイメージの典型の一種となったもので、洋画（図21）から広告媒体まで広く普及している。その意味では、人々の間で共有される、ありうべき長良川鵜飼のイメージにより近づけようとする意図は以前に比べてはるかに明確になっており、長良川鵜飼を単なる絵画主題の一つとして扱うのではなく、その社会性を強く意識した可能性が指摘できよう。だが、こうした構図面から導き出せる方向性は以後の鵜飼図には受け継がれておらず、むしろ風景描写がきわめて限定的になり、長良川の景観を示すトポスが取り払われる傾向にある。これは晩年まで描き

継がれていく鶴飼図に通底しており、長良川鶴飼という主題に対するスタンスの変化が見て取れるのである。

その一方で、玉堂が金華山という、長良川鶴飼のトポスを象徴するモチーフを織り込んだ雅号を使い続けたことは興味深い。自らのアイデンティティとしての長良川鶴飼という主題を、一方は鶴飼の情景自体に特化させ、他方で実景の名前を雅号として用いるという方法、すなわち長良川鶴飼の構成要素を主題モチーフと号に分化させることで、自身のアイデンティティとしては保ちつつも、結果として主題にまとわりつく政治性からいち早く脱却することに成功したと言えるのではないだろうか。

謝辞

本稿執筆に際し、玉堂美術館館長小澤萬里子氏、明治学院大学教授山下裕二氏、三井記念美術館学芸員樋口一貴氏、神戸市外国語大学准教授馬淵美帆氏、岐阜県美術館学芸第一係長青山訓子氏、岐阜市歴史博物館大塚清史氏、同学芸員望月良親氏にご高配、ご指導を賜りました。記して感謝の意を表します。

図版出典

- 図8・9 河北倫明監修『歴史を築いた日本の巨匠(Ⅱ) 川合玉堂』、美術年鑑社、一九八七
- 図10・図22 「素顔の玉堂―川合玉堂と彼を支えた人びと」展図録、岐阜県美術館、二〇一三
- 図11～14 「館藏品図録 鶴飼資料」、岐阜市歴史博物館、二〇〇六
- 図15 「開館二〇周年記念 円山応挙展 江戸時代絵画 真の実力者」図録、

愛知県美術館、二〇一三

図16 「描き継ぐ日本美―円山派の伝統と発展」(三の丸尚蔵館展覧会図録五九)、宮内庁三の丸尚蔵館、二〇一二

図17 「円山派と森寛齋―応挙から寛齋へ―」図録、山口県立美術館、一九八二

図19・20 「特別展 大倉集古館所蔵 江戸の狩野派―武家の典雅―」図録
図21 「没後100年 高橋由一展」図録、神奈川県立近代美術館、香川県文化会館、三重県立美術館、福島県立美術館、朝日新聞社、一九九四

1 近年発表された個別の作品研究として次の論考がある。

鶴見香織「作品研究 川合玉堂《行く春》について」、『現代の眼』五七二、二〇〇八

岡部昌幸「川合玉堂の母子像―《孟母断機》とロマンティシズムの潜像」、『杉野服飾大学・杉野服飾大学短期大学部紀要』八、二〇〇九

中村麗子「作品研究 川合玉堂《小松内府図》について」、『現代の眼』五九八、二〇一三

2 川合玉堂「習字時代を語る」、『アトリエ』七―四、一九三〇

3 鶴飼の観覧に関する近世以降の資料で最も多く名前が挙がるのが金華山北麓の「鏡岩」である。大正年間の道路工事によって該当する地帯の崖が削岩されたため、現在では確認することができないが、削岩以前の絵図や証言者への取材等によっておおよその位置が推定されている。また、該当する地帯には複数の巨岩があり、どの岩に対して鏡岩と記載しているかは絵図によって相違が見られるが、幕末期と考えられる「岐阜町図面」(岐阜市歴史博物館)には水面近くに鏡岩、その上方に屏風岩と書かれた岩が

続いており、玉堂の内国博出品本に描かれた岩の描かれ方に最も近似している。いずれにせよ、内国博出品本は鏡岩と呼ばれた崖面を含む一帯を描いたと考えてよいだろう。なお、鏡岩およびその研究については大塚清史氏よりご教示を賜った。

宮崎惇「岐阜市金華山の鏡岩」、『濃飛の文化財』三五、一九九五

林宏『鏡岩紀行 地震が残した断層面の神秘的な輝き』、中日新聞社出版開発局、二〇〇〇

白木正『『鵜飼遊楽図』について』、『岐阜市歴史博物館研究紀要』一七、二〇〇五

4 ここで挙げてているのは現在の植生の傾向だが、江戸期までは金華山といえは松が定番であったという。現在では松はほとんど見られなくなっており、玉堂が目にした時点では既に現在の植生に近かったものと判断される。

白木前掲3

5 児玉希望『川合玉堂 人と芸術』、美術往来社、一九三六

6 川合三男氏によれば、明治二四年から二六年頃の写生が含まれているという。

榊淵豊子「写生帖『明治二十七年一月』」解説、「特別展 生誕一四〇年記念 川合玉堂―日本のふるさと・日本のこころ―」図録、山種美術館、二〇一三

7 大塚清史氏によれば、杏村の鵜飼図は舟の進行方向からすると鏡岩のある金華山側ではなく対岸側寄りを描いたことになるという。

8 玉堂の内国博出品本と応挙『鵜飼図』が近似することについては、二〇一三年六月に山種美術館で「特別展 生誕一四〇年記念 川合玉堂」のプレス内覧会が開催された際、展覧会の監修者である山下裕二氏がプレス関係者らの前で発表している。

9 『応挙画集 百三十年祭』（土橋永昌堂、一九二四）には「竹尾治右衛

門」と記載されており、呉服業の竹尾商店を営み、大日本紡績などの重役を勤めたことでも知られる実業家、竹尾治右衛門とみられる。

なお、本作品の伝来については、樋口一貴氏のご教示を得た。

10 齊藤全人「森寛斎筆『赤壁之図』―山水図にみる寛斎の南画学習―」、『三の丸尚蔵館年報・紀要』一四、二〇〇九

11 玉堂による図8、10や図11の版画には、鏡岩の傍に大小を連ねたような形状の岩が描かれているが、この岩を「二ツ岩」と記載した資料があることを大塚清史氏よりご教示いただいた。

12 児玉前掲5

13 児玉前掲5

14 児玉前掲5

15 児玉前掲5

16 児玉前掲5

17 玉堂前掲2

18 児玉前掲5

18 引用歌は延喜六年（九〇六）内裏屏風に詠まれたもので、延長二年（九二四）中宮穩子四十賀屏風にも同様に鵜飼を題とした歌が見出せる。

田島智子『屏風歌の研究』、和泉書院、二〇〇七

19 長良川鵜飼の歴史については次の文献を参照した。

片野温『長良川の鵜飼』、岐阜市役所、一九五三

可兒弘明『鵜飼』、中央公論社、一九六六

河村穰「長良川の鵜飼」、『月刊文化財』一九六七年七月号

岐阜市編『岐阜市史 通史編 原始・古代・中世』、岐阜市、一九八〇

岐阜市編『岐阜市史 通史編 近世』、岐阜市、一九八一

長良川の鵜飼研究会編著『ぎふ長良川の鵜飼』、岐阜新聞社、一九九四

岐阜市教育委員会社会教育室編『長良川鵜飼習俗調査報告書』、岐阜市教

育委員会、二〇〇七

20 白木正氏は大倉集古館本に描かれる舟が木曾三川特有の鵜飼型と称される舟に相当することを指摘している。

白木前掲3

21 『徳川実紀』第三編、黒坂勝美・国史大系編集会編『国史大系』四〇所収、吉川弘文館、一九六四

22 中部義隆「鵜飼図屏風」解説、「特別展 大倉集古館所蔵 江戸の狩野派―武家の典雅―」図録、大和文華館、二〇〇七

中部前掲22

23 佐藤正英校訂・訳『甲陽軍鑑』、筑摩書房、二〇〇六

24 『徳川実紀』慶長一六年四月二二日の条には「大御所岐阜につかせ給ひ、其夜鵜飼を御覧せらる」とあり、義直についての言及はないが、家康は京から駿府へ帰る途上で、義直および後に紀州徳川家の祖となる十男の頼宣を連れており、義直が鵜飼見物に同行した可能性は残る。

片野前掲19

『徳川実紀』第一編、黒坂勝美・国史大系編集会編『国史大系』三八所収、吉川弘文館、一九六四

26 元和元年の大坂夏の陣の後に家康と秀忠が鵜飼を見物したというエピソードは、長良川鵜飼の伝承の一つとしてしばしば言及される。だが、例えば、尾張藩士松平君山が撰した『岐阜志略』では、元和元年の夏に「権現様」（家康）と「台徳院様」（秀忠）が岐阜入りし、「鏡岩之下に而台徳院様水をも御あび被遊候由申伝也」というエピソードを紹介しつつ、それを他の史料と照合した上で、秀忠の逗留は正説だが、家康が立ち寄ったという伝承は誤りだとする。『徳川実紀』で確認すると、元和元年七月二二日、京から江戸へ向かう途上の秀忠が「濃州岐阜にやどらせる。此夜岐阜川にて鵜をつかはせて御らんじ給ふ」とあるが、家康はこの時点でまだ京

を発つておらず、同日条にも「二條城にはけふも申樂あり」など二條城の様子を記録されており、『徳川実紀』編纂の立場からしてもこのエピソードは成立しないことになる。

吉田正直・松平秀雲『尾濃葉栗見聞集・岐阜志略』、一信社出版部、一九三四

『徳川実紀』第二編、黒坂勝美・国史大系編集会編『国史大系』三九所収、吉川弘文館、一九六四

27 鵜匠によって編集された明治一三年（一八八〇）刊行の『鵜飼漁業法及沿革履歴書』によれば、元和元年の家康・秀忠による見物の際、徳川氏の乗船を中央に鵜舟二一隻が並んだという。探幽《鵜飼図屏風》でも見物客の舟と合わせるとちょうど二二隻が描かれている。註26で述べたように、このときの鵜飼上覧は秀忠のみであったと考えられ、屏風の主題ではありえないが、上覧の規模として一定の隻数が伝わっていた可能性は考えられよう。

片野前掲19

28 内国博出品作については東京国立文化財研究所美術部編『内国勸業博覧会美術品出品目録』（東京国立文化財研究所、一九九六）を参照した。

29 山梨俊夫『描かれた歴史―日本近代と「歴史画」の磁場』、ブリュッケ、二〇〇五

30 國雄行『博覧会と明治の日本』、吉川弘文館、二〇一〇

31 児玉前掲5

32 玉堂前掲2

33 本作品は落款がともに向かつて右側に入れられており、対幅としての対称性は意識されていないが、箱は二幅用で「鵜飼図 養老図」「壬寅仲春 玉堂題」の箱書を伴っており、画家本人が二幅構成を意図したことは間違いない。なお、本作品の調査については青山訓子氏のご高配を賜った。



图1 川合玉堂 鶺鴒 山種美術館



图2 川合玉堂 鶺鴒(部分) 山種美術館



图3 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館

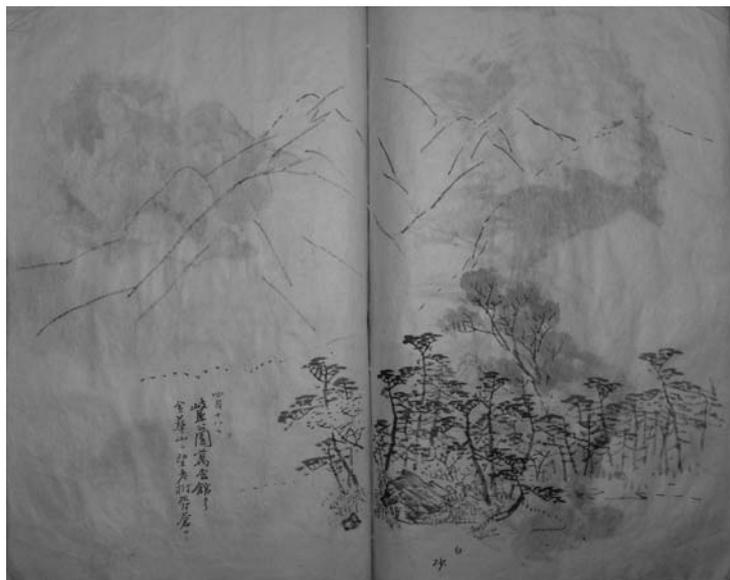


图4 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館

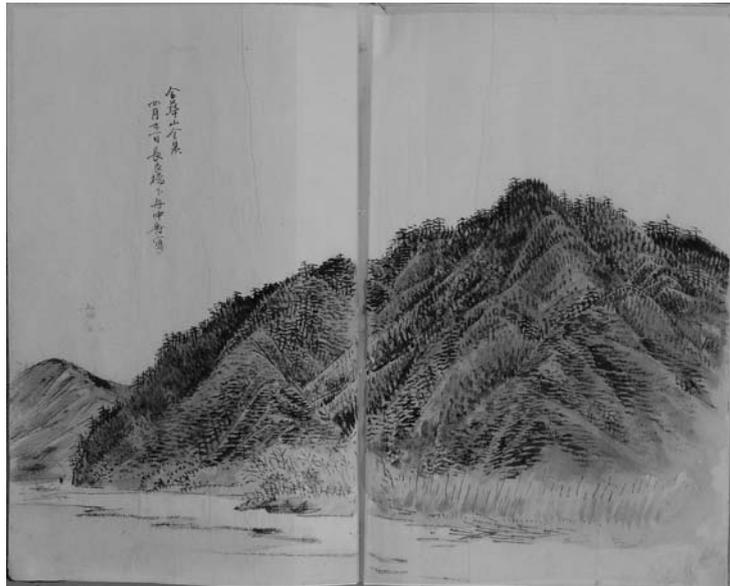


図5 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館



図6 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館



図7 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館



图9 川合玉堂 長良川鵜飼



图8 川合玉堂 鵜飼

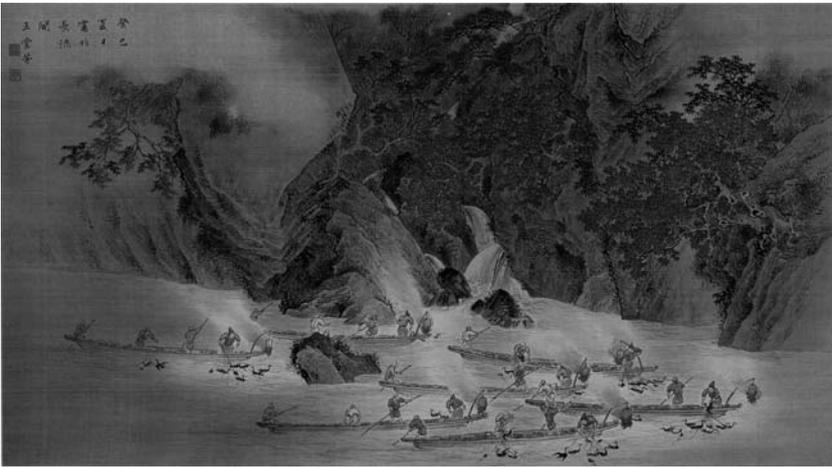


图10 川合玉堂 藍川漁火図 岐阜県美術館

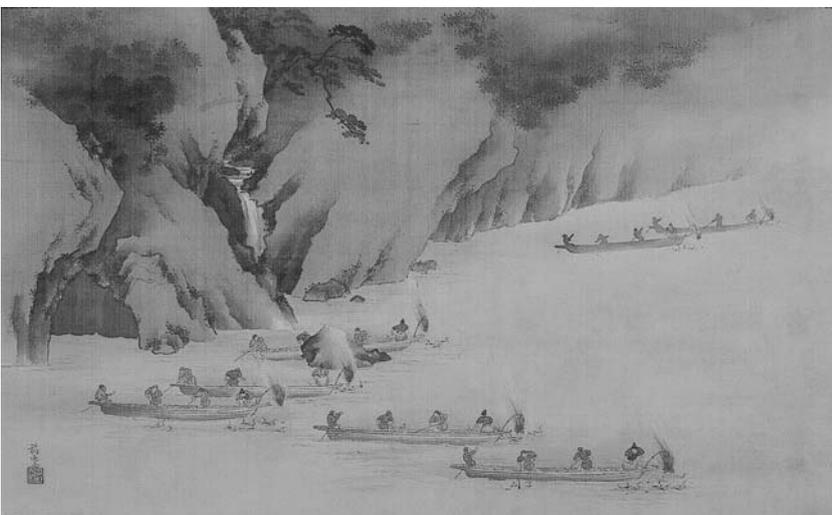


图14 牧田種磨 長良川鵜飼図 岐阜市歴史博物館



図11 濃州長良川鶺鴒圖 岐阜市歴史博物館



図12 濃州長良川鶺鴒ノ圖 岐阜市歴史博物館



図13 高橋杏村 鶺鴒図 岐阜市歴史博物館



図15 円山応挙 鶺鴒図



図16 村瀬玉田 長柄鶺鴒図(《京都府画学校校員画帖》のうち 宮内庁三の丸尚蔵館)



图18 川合玉堂 写生帖(明治27年1月調製) 玉堂美術館



图17 森寬齋 赤壁図



图19 狩野探幽 鶺鴒図屏風(部分) 大倉文化財団



图20 狩野探幽 鶺鴒図屏風(部分) 大倉文化財団



图21 高橋由一 長良川鶴飼図 東京国立博物館



图22 川合玉堂 養老図・鶴飼図 岐阜県美術館