

# 川合玉堂《溪山秋趣》について―実景に基づく無名の山水―

三 戸 信 恵

はじめに

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拓いた画家と評される。その具体相について、玉堂の弟子、児玉希望（一八九八―一九七二）は次のように語っている。

従来の支那的伝統の山水に変わって、師は日本の山水を描き、日本の添景による作画が営まれるようになった。実にこの功績は偉大なものといふべく、その新様式による風景画は、津々浦々を光被し……（中略）……かくして雪舟も狩野諸家も終に得ざりし真の日本山水画の創始者といつても過言ではあるまいと思はれる<sup>1</sup>。

中国由来の山水にかわって日本の山水を描く。そこだけをとれば、雪舟が天橋立を描き、狩野探幽が富士山を描いたように、先例は数多存在する。では何が「新様式」なのか。ポイントは二つ考えられる。一つは中国の山水画における「胸中の丘壑」、つまり心に思い描いた架空の景色ではなく、実景に基づき、あるいは実際の景色が前提になっていること。そしてもう一つは、中国の名もない景色ではなく、日本の名もない

景色を対象としたこと。この両者が同時に成り立った時に生まれる、<sup>2</sup>日本のどこかにある名もない光景<sup>3</sup>を画題とし、さらにそれを日本の「胸中の丘壑」にまで昇華させたもの―それが玉堂の描く「新様式」の「日本の山水」だったのではないだろうか。

実在する日本の景色を描くこと自体は、平安時代の名所絵や江戸時代の真景図以来の歴史があり、近代に入ってもその伝統が途絶えたわけではない。だが、明治期にはそれとは別の新たな動向が生じていた。すなわち、明治二〇年代のナシヨナリズムの高揚を背景として、自国の風土に対する関心や郷土愛が高まったことである。その象徴的な存在として挙げるべきは、明治二七年（一八九四）に刊行され、一〇年間で一五版を重ねるベストセラーとなった志賀重昂（一八六三―一九二七）の『日本風景論』であろう。この著作に多大な影響を受け、自らも明治三八年に『日本山水論』を上梓した小島烏水（一八七三―一九四八）は、『日本風景論』の岩波文庫版に寄せた解説の中で「風景論が出てから、従来の近江八景式や、日本三景式の如き、古典的風景美は、殆ど一蹴された観がある」と述べている。それは、日本の景観に対して、名所絵由来の枠組みとは異なる新たな「視」の枠組みが示され、受容されていったことを意味しよう。

明治三〇年代に入ると、自然主義の風潮が文学のみならず美術の分野へも広がり、洋画では白馬会、日本画では无声会を中心に、あるがままの自然の姿や、ごくありふれた農村や漁村の光景に取材した作品が生み出されていく。玉堂が日本の田園風景や山岳風景を本格的に描くようになるのもまさにこの明治三〇年代であり、その意味では玉堂が「新様式」へと向かう起点となった重要な時期といえよう。本稿では、明治三九年、満三三歳を迎える年に描かれた《溪山秋趣》（山種美術館）を手がかりに、玉堂がどのようにして「新様式」への転換を図ろうとしたのか、その具体的なプロセスと背景を探ってみよう。

### 実景スケッチに基づいた制作

愛知県に生まれ、岐阜県で育った玉堂は、はじめ京都で望月玉泉（一八三四―一九一三）と幸野楳嶺（一八四四―一八九五）に学び、円山四条派の筆法を身に着けたのち、画家として独立した。当時の玉堂は円山応挙を好み、その画法を研究したが、応挙には狩野派の基盤があるからこそ「正しい画が描けたのだ」とわかり、今度は狩野派を研究する必要性を感じるようになる。そのような折、明治二八年に第四回内国勸業博覧会が京都で開催される。そこで目にしたのが狩野派出身の画家、橋本雅邦（一八三五―一九〇八）の《釈迦・十六羅漢図》および《龍虎図屏風》（静嘉堂文庫美術館）であった。大きな衝撃を受けた玉堂は、雅邦のもとで一から学び直す決心をし、翌年には京都から東京に移って念願の弟子入りを果たす。雅邦は放任主義であったというが、「熱烈なる欽慕の情をもつて入門した」玉堂は、狩野派はもちろん、雅邦の画風を極めるべくあらゆるものを漁り、雅邦の絵を模写あるいは縮写し研究に励

んだという。<sup>4</sup>

画家としての活動もやはり師とともにあった。明治三十一年に日本美術院が創立された際には、玉堂も雅邦に従ってこれに参加している。展覧会もつばら日本絵画協会共進会および日本美術院との連合展が中心であった。また、明治三六年には雅邦門下による研究団体「二葉会」が発足し、玉堂は下村観山（一八七三―一九三〇）とともに理事の任についている。この会は一〇年近く続き、玉堂はさまざまな作品を出品したが、そのうち明治三九年の第五回展に出されたのが、本稿で取り上げる《溪山秋趣》（図1）である。

本作品において、玉堂は溪流沿いから山々を望む視点で秋の風景を捉えている。画面上方中央に主山を配し、雲霞に包まれた中景を挟んで、近景の水景へと展開する構図は、華北系山水画を淵源とし、雪舟や狩野派をはじめ、日本の山水画で継承されてきた極めてオーソドックスなものである。近景の溪流が蛇行しながら画面左下から右上へと上がり、折り返して中景の峰が描き出すカーブへと移行し、さらに中央の主山のピークへと、ジグザグ状に奥行きを作り出す空間表現も、古典的なセオリーに準じており、古典的な山水画をイメージして構想されたことは明らかである。

加えて、雅邦の影響が色濃く反映されている点も指摘できる。特に溪流沿いの岩面の描法は雅邦の筆法によく似ており、模写や縮写を重ねた学習成果がよく表れている。また、さまざまに色づく樹木の葉や苔むした岩肌、青く澄んだ水面など、モチーフにに応じた多彩な色遣いを見ているが、絵具はあくまで薄く刷くにとどめており、色合いも含め、《白雲紅樹》（東京藝術大学）にみられるような雅邦の色彩感覚に近づけようとしたものとみてよい。さらに、昔ながらの空間表現の手法に則り

ながらも、結果として表出された空間は決して観念的ではなく、広大な空間があることを見る側が感じ取れるだけのリアリティを獲得しており、雅邦が目指した近代的な山水表現をよく理解し、継承していたことがわかる。

一方、本作品には別の観点からも注目すべき点がある。それは添景人物の描き方である。一見すると無人のように映るが、溪流沿いの鮮やかな紅葉に目をやり、それははらはらと舞い落ちる様子を追っていくと、小橋を渡ろうとする一人の人物にたどり着く(図2)。背中には大きな丸い荷を担いでいるが、これらが木ならば樵夫であろうか。いずれにせよ山間部で暮らす人物とみてよい。また、頭には白い頭巾を被り、下半身にはズボン状の衣服を穿いている。ズボン状の衣服は中国主題の山水画でよく見かけるが、格好全体からして、これが中国の人物モチーフでないことは明らかである。では日本の江戸時代以前の人物とみるべきかというところでもなく、むしろ描かれた当時に日本の山村で見かけたであろう、手ぬぐいを頭に巻き、山袴や股引を穿いた仙人や農民の姿を思わせる。

山水画の添景に樵夫や山の民が描かれるのはもちろん珍しいことではない。だが、これほどまでに古典的な趣を持つ漢画系の山水画ならば、添景としては中国の古い時代の人物を配してしかるべきところ、玉堂はあえてそこに当時の日本人とみることで人物を描き込んでいるのである。意外な人物の存在に気付くことによって、鑑賞者は当初想定していた「胸中の丘壑」から一挙に世界観が変わり、明治時代の日本の風景に対峙するつもりでこの作品の前に立つことになる。その意味では、空間表現においてだけでなく、主題表現においてもリアリティを持たせるよう、工夫を凝らしたともいえるのではないだろうか。

リアリティの志向という観点でさらに注目されるのが、主山およびその周囲の山並みである。主山には所々に塗り残しによるハイライトを作り、うっすらと雪がかかる様子を表現している。そのテクニク自体は水墨画でおなじみの手法だが、岩面の凹凸に沿って細かく陰影をつける近代的な立体表現の中に取り入れられることで、筆法重視の類型的な山水表現にはない写実性が生み出されている。また、主山の左右に配された山々に目を移すと、いかにも実際の峰を写したかのごとくに、イレギュラーな凹凸が細かく象られており、中には、主山の向かって左側に配されたシルエット状の山のように、独特の形状からなる山も見出せる。こうした一連の描写状況からすると、遠景の山々を描くにあたり、玉堂が実際の景色をもとにしたのではないか、という推測が成り立つ。

玉堂は明治三六年から四〇年にかけて栃木と群馬の山々を訪ね、多くのスケッチを残している。そのうち、『溪山秋趣』制作の前年にあたる明治三八年一〇月の年紀を伴う写生帖<sup>5</sup>の中に、『溪山秋趣』の山々と非常に近い山岳スケッチを見出すことができる<sup>6</sup>。この写生帖は全部で三十一の見開きからなり、「伊香保山中」「榛名湖畔」「妙義山」「浅間山」「碓氷峠」と場所を特定できる書き入れが散見される。それらのうち、『溪山秋趣』と山の形状が近いのは妙義山である。また、書き込みがないスケッチの中にも、妙義山を描いたとみなせるものや、『溪山秋趣』と関連性が認められるスケッチが含まれている。そこで、想定される旅の行程を整理しつつ、それらを列挙してみたい。(☆印が『溪山秋趣』の図様との関連がみられるスケッチ)

① 一〇月二〇日、伊香保に滞在

- 見開き1 「十月廿日 伊香保山中」
- ② 伊香保から西南西方向に進んで榛名湖へ  
見開き3 「榛名湖畔」
- ③ 《溪山秋趣》画面下半分に似た溪流をスケッチ  
☆見開き11 溪流スケッチ (図3)
- ④ 一〇月二二日、さらに南西方向に進み、地蔵峠から彼方の妙義山を望む景観をスケッチ  
見開き13 「地蔵峠の頂上より妙義山を望む」  
見開き15 「乙巳廿二日 上州地蔵峠頂上より妙義及其他の連峯を望む」(図11)
- ⑤ 一〇月二三日、地蔵峠から南南東方向に下った松井田駅で妙義山を望む景観をスケッチ  
☆見開き18 「松井田停車場附近より妙義山を望む 十月二十三(日)」(図4)
- ⑥ 松井田駅から軽井沢駅に移動  
見開き19 「軽井沢停車場附近より見える浅間山」  
見開き20 「軽井沢駅より碓氷峠を望む」
- ⑦ 再び妙義山に視点が移る  
見開き21 樹林越しに彼方の妙義山を見下ろしたスケッチ  
見開き22 21よりも妙義山に近い場所でのスケッチ
- ⑧ 妙義山に登る  
見開き23 奇岩を近くから捉えた景観のスケッチ  
見開き24 石門および社殿等のスケッチ  
見開き25 山頂近くから他の山を見下ろしたアングルのスケッチ
- ⑨ 妙義山を降りる

- 見開き26 松井田停車場とは別角度から見た妙義山のスケッチ  
見開き27 同
- ⑩ 再び松井田駅付近から見た妙義山をスケッチ  
☆見開き29 (図5)  
☆見開き31 (図6)

写生帖の順を追う限り、少なくとも四日、状況から推測して五、六日程度の滞在期間中、伊香保、榛名を巡り、そこから南西方向約一〇キロメートル先の地蔵峠を経て、南南東方向約一〇キロメートル先の軽井沢まで足を延ばしたのち、妙義山の登山を経て再び松井田駅付近に戻るといふコースを辿っているようである(図7)。描かれた山としては妙義山が圧倒的に多く、この旅行の主な目的が妙義山をスケッチすることであった可能性を示唆している。また、妙義山と特定はできないものの、別の方向から妙義山を眺めたと思われる山のスケッチもあり、数日間かけ、複数の場所から妙義山を観察し、スケッチに収めようとしていた様子が窺える。

#### 景観を捉える「視」の枠組み

京都時代、玉堂は「風景が好きでありながら風景が描け」<sup>10</sup> ず暗中模索していた。原因の一つは学んだ先人のスタイルで、円山四条派の様式ではうまくいかなかったが、雅邦の狩野派的な様式に出会ったことで問題は解決したという。また、自然の景観そのものにも原因があったように、京都のやわらかい山には感じなかった魅力を関東の山に対して覚え

たことから、風景を盛んに描くようになっていったという。「秩父だとか日光だとか信州甲州等へ行くと自然が私に表現の方法までも教へて呉れるやうな気がした」といい、関東・中部地方の山岳地帯を実際に見て回り、スケッチを重ねることで、自身の風景表現に磨きをかけていったことがわかる。そうした一連の営みの中で選ばれた山の一つが、他ならぬ妙義山であった。

妙義山は群馬県南西部に位置し、赤城山、榛名山とともに上毛三山の一つに数えられる<sup>12</sup>。また、断崖絶壁や奇岩が屹立する独特の山容から、大分県の耶馬溪、香川県の寒霞溪と並ぶ日本三大奇勝にも数えられている<sup>13</sup>。玉堂は関東の山々を見て回ると並行して「狩野派風、雪舟風、宋元風と段々奥深く研究が出来るやうに」<sup>14</sup>なると語っており、中国の景観を思わせる妙義山の山容はこれら「古名家」の様式と結びつけるにはうってつけの材料となったはずである。実際、狩野芳崖（一八二八—一八八八）は、群馬県令時代に妙義山に登った経験のある河瀬秀治（一八三九—一九二八）の勧めで、明治二〇年に弟子たちとともに妙義山を訪れ、写生を行っており、その時の体験が《悲母観音》（東京藝術大学）の懸崖の描写に活かされたという<sup>15</sup>。

旅立ちに際し、妙義山に関する情報を玉堂はいかにして得たのだろうか。例えば、先に挙げた『日本風景論』について、小島烏水は「私たちその頃の青年は、『風景論』に感化されて、本文通りを実行した<sup>16</sup>と述べている。つまり『日本風景論』の記述に従い、この本をガイドブックのように利用して登山したというのである。玉堂は烏水と同年であり、烏水のような登山家ではないにせよ、山や風景に関心を持つ同年代の一人として、実際に山を訪ねる際に『日本風景論』を参考にしたとしても不思議ではない。

試みに『日本風景論』を開いてみると、早い段階で「妙義山第二石門」と題された挿図（図8）を見出すことができる。本図は明治二八年の第四版より収録され、第五版では表紙に選ばれている<sup>17</sup>。また、掲載版が最も多い明治三六年の第一五版では、本文が始まって最初に来るのが富士山と桜を描いた「理想上の日本 美なる哉国土」の図で、妙義山の図はその直後に配されており、富士山の次に目立つ扱いになっている。但し、全国の名山を紹介する「日本は火山岩の多々なる事」の章では、妙義山へのアクセスを「中山道鉄道磯部停車場（温泉場）より下車<sup>18</sup>とするが、磯部は松井田から東に向かって一つ先の駅であり、玉堂の通ったルートには含まれていない。挿図と玉堂画との図様そのものの関連性が低いことも考え併せると、関心を持つきっかけになった可能性は十分に考えられるが、明治三八年のスケッチ旅行で実際に活用し、それが《溪山秋趣》に直接的に繋がったとは考えにくい。

無論、玉堂が『日本風景論』に終生無関心だったわけではないだろう。例えば、『日本風景論』初版の表紙を飾った「駒ヶ岳」の図（図9）は、玉堂が大正三年（一九一四）に描いた《駒ヶ岳》（岐阜県美術館）（図10）と基本的な構図が類似しており、景観を捉えようとする際の参考にした可能性が指摘できる。玉堂は大正元年頃に息子や弟子たちと駒ヶ岳に向かい、上松から駒ヶ岳に登ったが、折角「写生帳をしこたま用意して出掛けた」のに、登山中は写生どころではなく、「命からがら上松の宿に引き上げた」という。その後、若者らは白馬へと向かったが、玉堂は一行に加わらなかったとされる<sup>19</sup>。こうした行程から考えて、玉堂が駒ヶ岳の山並みを写生したとすれば上松の宿に滞在している間であったと思われる。一方、『日本風景論』の挿図には「木曾街道上松駅ノ南端ヨリ東北ニ望ム」の注記があり、これと似通ったビューポイント

から山を眺めた結果、構図が類似したとみてよいのではないだろうか。少なくとも、ビューポイントに関する具体的な情報が提供されている点では、登山家のみならず、絵になる日本の風景を探す画家にとっても、本書が有益な資料になり得たことは確かであろう。

では、妙義山のビューポイントは一体どこなのだろうか。既に述べたように、玉堂は妙義山をさまざまな地点から眺め、絵になる景観を探ろうとした形跡がある。その中で、見た地点が具体的に記されるのは、地蔵峠と松井田駅の二か所である。まず地蔵峠から見たスケッチ(図11)を確認してみよう。写生帖の見開きを使った横長画面の途中には、突出した奇怪な峰からなる山々が描かれる。部分的に鉛筆で塗ってシルエツトを強調しているところからも、玉堂がこの辺りの峰にいか注目していたかがわかる。妙義山の細長い山の連なりを強調した図像の先行例としては、文化二年(一八〇五)刊行の『木曾路名所図会』巻之四の妙義山の図(図12)が挙げられる。本図では妙義神社側から眺めた景観を描いているが、神社は妙義山の北東に位置しており、やや東寄りの北に位置する地蔵峠とは視点の方角が三〇程度ずれることになる。しかし、地図上で妙義山から北東に線を延長すると、ちょうど伊香保から榛名にかけてのあたりに到達することから、あらためてスケッチを見直してみると、両者の間にくる見開き2のスケッチにも、山間の見晴らしの良い場所から遠山を望み、そのシルエットを描き留めた図が見出せるのである。細かい凹凸がなく、距離的に見ても妙義山でないことは明らかだが、伊香保・榛名周辺から遠方の山を眺めようとしていた形跡は確認できる。その後、榛名から松井田方面に向かう途上、地蔵峠まで進んだ時点で、期待していた妙義山の眺めを目にすることができたのではないだろうか。少なくとも、こうした状況からすれば、玉堂が旅のコースを練

る際に、独特の形状からなる妙義山のイメージや、山を捉える方角など、『木曾路名所図会』の図像を通じて得られる情報を参考にしていた可能性は十分にあり得る。

一方、『木曾路名所図会』で妙義神社へのアクセスを「松井田より入る」としているように、松井田は中山道の宿場の中で妙義山に最も近く、妙義山と結びつきやすい地点といえる。先に挙げた図も同書の松井田の項に掲載されており、玉堂が本図に関心を持っていたとすれば、松井田に導かれるのも自然なことであつたかもしれない。また、松井田から妙義山を望む景観を描いた作例としては、歌川広重(一七九七—一八五八)《木曾街道六拾九次之内 松井田》(図13)も挙げられる。この図は現在のJ R松井田駅から北西に二キロメートル程度離れた場所にある丸山坂から妙義山を遠望したとされる<sup>20</sup>。丸山坂は妙義山の北北東辺りに位置し、方角的には『木曾路名所図会』とやや近いことになる。但し、坂の彼方に望む山並み自体は非常になだらかで、奇岩で構成された『木曾路名所図会』のイメージとは大きくかけ離れており、玉堂自身が松井田駅近辺から描いたスケッチの図様とも共通点は何も見出せない。とはいえ、仮に玉堂が『木曾街道六拾九次』に描かれた遠山を妙義山だと理解していたならば、松井田宿は妙義詣の起点となるだけでなく、妙義山を捉えるビューポイントとしても機能していたことを推測する一助にはなつたであろう。

そうなると、奇景のイメージは『木曾路名所図会』、「松井田」という具体的な場所のヒントは同書および『木曾街道六拾九次』から得て、妙義山のスケッチが完成したと仮説を立てることもできるかもしれない。だが実はもう一つ、玉堂の眼差しのフィルターになつた可能性を指摘できる先行例がある。それが谷文晁(一七六三—一八四〇)の『日本名山

「図会」である。本書は、文晁の実景図などをもとに縮写した図を収録する『名山図譜』の普及版として文化九年（一八一二）に刊行され、近代、さらには現代にいたるまで出版が繰り返されてきた、日本の名山のバイブルといっても過言ではない本である。玉堂のスケッチ旅行と近い時期でいえば、明治三三、三六年の刊行が確認でき、国土への関心の高まりが『日本風景論』の流行だけでなく本書の需要増大にも繋がっていたことがわかる。

『日本名山図会』には全九〇ヶ所の山が取り上げられている。最初は奈良の金峰山、二番目は富士山で、三番目に取り上げられるのが妙義山（図14）である。川沿いから山を望む視点、主山と左右の山々の形状からして、この図が松井田駅付近からの妙義山の眺めを描いた図4・5・6のスケッチおよび『溪山秋趣』と密接な関係にあることは疑いの余地がない。スケッチの書き込みからすると手前の川は碓氷川であり、実際の景観と照らし合わせると、主山が白雲山、左手のユニークな形状の山が金洞山、その左手が金鶏山に相当するものと思われる。このように、写生帖には『日本名山図会』の図と似たような方角から捉えたスケッチが三図もあり、玉堂がこの地点からの景観をいかに重視していたかが察せられる。軽井沢から松井田に戻る行程は恐らく帰路の一環であったと推測されるが、そのまま東京方面に進まず途中で松井田に立ち寄ったのだとすれば、この地点からの眺めをさらに追求しようとした玉堂の意図によるものであろう。

スケッチと比較すればわかるように、玉堂は決して文晁の図に似せようとしたのではない。そうではなく、現代の我々が過去の時代の絵画や版本をもとに現地を訪ねて写真を撮影するように、この図の通りに山が見える場所を探し当て、そこをビューポイントに定めようとしたのである。

ろう。つまり、景観を捉える「視」の枠組みを借りようとしたことになるのである。筆者はかつて明治二八年に発表された『鵜飼』（山種美術館）について論じたことがあるが、この作品においても、玉堂は江戸期の版本や文人画家によるローカルな図像などの先例を踏まえている。それは、かつてない斬新な切り口によって鵜飼の図を描こうとするのではなく、「長良川鵜飼」といえば多くの人が念頭に浮かぶようなイメージを尊重しつつ、図様を作り出そうとしたためと考えられる。玉堂はこの段階から既にポピュラーな「視」の枠組みに対して意識的だったのであり、妙義山の描写における『日本名山図会』の参照もこうした姿勢の延長線上で理解することができるのではないだろうか。

『溪山秋趣』と同様に、玉堂は『鵜飼』の制作に際しても現地でのスケッチを行っていた。その一つに、長良川に面した金華山を描いた図がある（図15）。一方、『日本名山図会』にも金華山が取り上げられているのだが、こちらの金華山は岐阜ではなく宮城県の島である（図16）。ところが、両者を比較してみると、意外なほどに構図や文字の配置などが似ていることがわかる。もしこれが偶然の一致でなく、同じ名称であることが何らかの連想作用に結びついた結果だとすれば、玉堂は京都時代から既に『日本名山図会』に親しんでいたことになるのだが、その是非はさておき、ここで少し指摘できるのは、実景を捉える際の玉堂の眼差しと文晁の眼差しとの親近性であろう。

『日本風景論』の挿図を見ると、「小野嶽」および「五剣山」の二図は明らかに『日本名山図会』の図様を下敷きにしており、『日本風景論』もまた文晁の「視」の枠組みと無縁でないことがわかる。『日本風景論』の二図を描いたのは樋畑雪湖（一八五八―一九四三）という画家である。雪湖は通信省で記念切手や官製絵はがきのデザインも手がけてお

22 23  
り、特に名所風景を表した絵はがきが、現在にまで続く観光地での土産物の絵はがきの原点に位置付けられることから、雪湖を介し、その先にある『日本風景論』の風景イメージ形成にまで遡って原点に位置付けようとする向きもある。そのラインに乗ってさらに遡れば、土産物の絵はがきの原点の一つに『日本名山図会』を位置づけることも可能であろう。

それだけではない。『日本名山図会』に掲載される浅間山の図(図17)は、煙を上げる浅間山を中心に、向かって左手に八ヶ岳を配した構図となっているが、実は『木曾路名所図会』の浅間山(図18)も全く同じ方向から景観を捉えており、両者においても「視」の枠組みの共有が見出せるのである。加えて、玉堂の写生帖と対照させれば、見開き19に小さく描かれた図がほぼ同じ景観、見開き20にも四図のうちの二図が似通った景観で、そのうちの一方(図19)には『木曾路名所図会』『日本名山図会』と同じく煙が描かれており、玉堂もまた同じ「視」の枠組みでこの山を捉えようとしていることがわかる。

先に触れた『鶴飼』のための一連のスケッチの中には、崖の写生に「皴法所謂如雲頭皴」と書き込んだ例が見出せ、京都時代から既に玉堂の脳裏で実景と漢画系の筆法とが強く結びついていたことが確認できる。玉堂自身の言葉にあったように、東京に移住し、関東の自然に接することで、そうした結びつきは一層強くなっていったようである。だが、玉堂はただ狩野派や雪舟、宋元画の面影を求めて山々を訪ね、孤高の境地で自然と対峙していたのではない。特定の場所の景観に初めて向かうとき、ごつごつとした岩面に宋元画由来の皴法をみてとる画家の視点を持つと同時に、版本や書籍を通じて流布していた既存のイメージを重ね合わせることで、山や自然に関心を持つ同時代の一般大衆と視点を

共有していたのである。そして、宋元画、雪舟や狩野派のアカデミックな山水画を、ポピュラーな「視」の枠組みのもとに解き放ち、再構築する営みを重ねていくことで、日本人が共有、共感し得る「胸中の丘壑」の世界を創り上げたといえるのではないだろうか。同じ妙義山を写生した画家であっても、恐らく芳崖には前者の視点しか意識されていなかったはずであろう。玉堂の眼差しの立脚点は、ただ円山四条派と狩野派とが交差したところのみあるのではなく、江戸後期の名所図会から『日本風景論』を介して絵はがきへと連なる大衆的な「視」、版を重ねることと近世から近代へと重層的に享受されていった文晁の「視」、これらが織りなすマトリックスの中にこそ位置付けられるべきなのである。そうしてはじめて、玉堂の作品が同時代の人々に親しみや共感を覚えさせ、時代を経ても広く郷愁を喚起する力を持つ理由の一端が見えてくるのではないだろうか。

実際に土地を訪ねてスケッチを重ね、実感を伴う実景描写を目指すという点では、京都時代の同門であった竹内栖鳳(一八六四—一九四二)や山元春拳(一八七一—一九三三)もまた同じ方向性を有した画家といえよう。彼らの場合、その目的のためにカメラというツールを併用したことは周知の通りである。一方の玉堂はカメラの使用に関して消極的であったとされ、最晩年のインタビュールにおいても「写真に頼る人がありますが、これはいちばんいかんともおもいます。写真機でパチパチやっておいたのではなにも固着しませんね。現像してみると実際の景色とちがってきます」と述べている。<sup>25</sup>つまり、スケッチで記録するのではなく、その代替として写真撮影を行うことに対しては否定的であったわけだが、では写真というメディアの可能性やその効用を完全に否定していたかという点と必ずしもそうではない。玉堂は続けて「写真でもいいもの



があります。いいものをうまく利用すればけっこう役に立ちますけれども」と語り、実際に写真を活用した経験があることを仄めかしているのである。

近年、昭和期に写真家として活躍した岡本東洋（一八九一—一九六九）の写真が日本画に活用されてきたことが明らかにされているが、実際に写真を頒布したことが確認できる画家の中に玉堂の名前も挙がっており、プロの写真家による完成度の高い写真を何らかのかたちで制作に活かそうとした形跡が見出せる。詳細は不明ながら、時期としては昭和に入ってから、すなわち玉堂が五〇代半ばを過ぎてからの頃と考えられる。一方、玉堂の画業を概観すると、昭和五（一九三〇）、六年頃から、横長の画面を用い、伝統的な山水画の構図に依らず、むしろスナックショット的な感覚すら想起させる作品が増えていく傾向が指摘できる。<sup>27</sup>その点で興味深いのは、昭和七年に栖鳳が残した次の言葉である。

由来、日本画といふものは、床之間との関係上、細長い作品が多い。風景で言へば、山嶽重疊の作品や、東洋画特有の遠近法による細長い作品が多い。然し私は矢張り自分の慾願に基づいて、横物で、平野の風景を、現代人としての眼で眺めた感興を表現したいと思つてゐる。<sup>28</sup>

栖鳳は大正期から既に横物の風景画を多く手がけており、かつその中には現地で撮影された写真をもとにした作例も少なくない。そうした状況からすれば、栖鳳言うところの「現代人としての眼」の中には、カメラで撮影される写真の視覚性も含まれていたと理解してよいだろう。栖鳳と親しい間柄にあった玉堂に、当時の時代性を感じ取る上でも栖鳳と

相通じる面があったとすれば、玉堂が写真に同時代的な「視」をみてとつていても不思議ではない。近世から近代へと連続的かつ重層的に享受された実景を切り取る「視」の枠組みは、昭和初期の時点では既に過去のものとなっていたはずであり、今度は写真という新たな「視」の形式と関わることで、風景を捉える際の自身の「視」の枠組みそのものをアップデートしようとしたと考えられるのではないだろうか。

#### 山水画と真景図の名所絵とのほざまで

これまで論じた通り、《溪山秋趣》が妙義山を望む景觀に基づいて描かれたことは明らかである。だが、不思議なことに、丁寧に見て周り、写生を重ね、それらに依拠して描いたにも関わらず、玉堂は実景だとわかるような名付けではなく、「溪山秋趣」という、どこの景色でもあてはまりそうな題名をあてている。しかも、二葉会出品時の情報を確認すると、本作品は「山水」とのみ称されており、当初はなお漠然とした題名であったことが知れる。こうした名付けの状況からすれば、玉堂はこの作品を日本の特定の景觀としてではなく、どこかの景色を描いた無名の山水画として鑑賞されることを望んだと理解される。

芳崖が妙義山を写生したことからもわかるように、近代の狩野派において、山水表現にリアリティを持たせるために写生が活用されていたことは間違いない。だが、雅邦にとつて、写生を行うのはあくまで「自然に対する観察を高め、趣味を養成する為め」<sup>30</sup>であって、「写生といはんよりは、写趣写意」というべきものであり、「写生に入て写生を離る、が即画の画たる所以」<sup>31</sup>であった。玉堂もこうした師の考え方をよく認識しており、雅邦に関して、「矢張り写生もされては居りますけれども、

兎に角写生は極めて少い方」で、「写生に捉はれると云ふことが非常に嫌ひ」だったと述懐している。<sup>32</sup>《溪山秋趣》の図様をスケッチと比較しても、实景に基づいているとはいえず、スケッチに描き留められた景観から大きく改変、再構成されており、それを師の方針に準じた結果と解釈することも可能である。だが、日本の实景に基づきながらも無名の山水（風景）画として仕上げるのはこの時期に限ったことではなく、むしろそれこそが玉堂画の主流をなしていくことからすれば、事の本質をもう少し掘り下げてみる必要があるように思われる。そこで、《溪山秋趣》における、妙義山らしさを多分に留めながらも、一方で实景图として仕上げられていないという錯綜した状況について、玉堂周辺に視野を広げながら若干の考察を加えてみたい。

この作品が一見すると中国の山水画に見えかねないことは既に述べた通りである。明治期の作例で、古典的な構図や筆法を用い、实景图ではなく無名の山水画であれば、まずは中国の山水を描いたものと解するのが穏当であろう。だが、冒頭で触れたように、明治三〇年代には、日本画においても、名所か否かに捉われることなく、日本の自然があるがままに描く風潮が広がっており、近代的な写実性を加味した風景描写を行い、中国ではなく日本の添景人物を表しながらも、实景图としての名付けをしない、というタイプの作品が試みられていた。実は他ならぬ師、雅邦が既に実践しているのである。

明治三五年頃の作とされる<sup>33</sup>《江畔帰農》（セゾン現代美術館）（図20）では、古典的な対角線構図を基調としながら、水景と大空を見はるかす開放的な空間が演出される中、手前の岩の窪みから覗くかのような位置に人馬が配されているが、この人物も《溪山秋趣》同様、明治期の風俗が最も近く、日本人とみて間違いはない。この作品の場合、題名には「帰

農」の語が含まれ、単なる山水ではなく、そこに人事的な要素が入り込んでいることが示唆されており、その意味では「四季耕作図」をはじめとする田園風俗画の伝統との関連性も考慮すべきかもしれない。だが、極めて限られた人物をごく小さく表す扱いからして、雅邦が風俗画というカテゴリー意識の中で本図を描いたとは思われず、やはり山水画の添景とみなすべきであろう。さて、本作品は同時代の日本人を描き込んだという点で玉堂画と共通するだけではない。先に挙げた写生帖の中で、榛名湖畔を描いた見開き3の図（図21）は、水辺という設定や人馬の配置が《江畔帰農》を思わせ、このスケッチを描いた時点で《江畔帰農》の図様を脳裏に思い浮かべた可能性が考えられるのである。そうだとすれば、妙義山から「溪山秋趣」に至る思考過程においても《江畔帰農》がモデルとしての何らかの役割を果たしたという推測も成り立つだろう。

だが、《溪山秋趣》の場合、日本の名もない風景にたどり着くまでのプロセスとして二種類のルートが想定できるといって、《江畔帰農》だけでは理解できない問題を孕んでいる。まず一方のプロセスは、中国の名もない山水を起点とし、添景人物や人事モチーフ、植生を日本のそれに置き換えるなどして、日本の名もない風景に仕立てるといえるものである。このプロセスは雅邦のみならず横山大観ら岡倉天心傘下の画家も試みていたことであり、遥かに遡れば、中世の《山水屏風》（醍醐寺本は中国の人物、金剛峯寺本は日本の人物）にみられるような、唐絵からやまと絵が派生するプロセスにも重ねることができるといえる。

それに対して、もう一方のルートとは、日本の实景を起点とし、題名から固有のトポスを抜き取ることで、日本の名もない風景に仕立てるといえるものである。日本の景観が基本的に名所絵ないし真景図として描かれてきた歴史があることからすれば、これは非常に例外的な手続きとい

うことになるが、先例が皆無というわけではない。その一つが、玉堂の最初の師である望月玉泉の《池畔驟雨図》（長岡天満宮）（図22）である。本作品は宋代の小景画を思わせる空間構成からなり、画面の中心をなす池に配された蓮の花や白鷺が繊細に描き出されている。蓮と鷺といえば「一路連科」、すなわち科挙合格を象徴する中国の吉祥主題が連想されよう。次に白鷺から画面向かって左手に目を移すと、樹叢の中に鳥居や神社の一部と思われる建物が見出せる（図23）。そこから小路に沿って視線を右上に移すと同じような日本風の建物もあり、さらに奥に進むと日本の田園と思しき光景が広がっている。つまり、中国の吉祥画題を思わせる花鳥モチーフであるにも関わらず、景観自体は日本が舞台になっているのである。本作品は、玉泉が京都の景色を選んで百図を制作・頒布した「平安百景図」のうちの一つで、表装の一字と軸の側面に「平安百景」の文字があらわれている。また、望月家に伝わった資料から、京都の大沢の池を描いたものであることも判明する<sup>34</sup>。しかし、題名には具体的な場所がわかる情報は一切含まれておらず、その意味ではまさに《溪山秋趣》と同じ趣向によるものといえよう。制作時期は明治二一―二四年の間とちょうど玉堂が玉泉のもとで学習していた時期に重なっており、こうした題名の付け方を見知っていたと考えて差し支えない。

幕末から明治期にかけての京都画壇では、洛中洛外図以来の京名所図の描き方に変化が生じていたと考えられる。最も顕著なのは、人物を全く描かない名所図が目立ってくる点である。一八六一（万延二）年成立の絵俳書『たまひろひ』<sup>35</sup>は、狩野永岳や土佐光文、塩川文麟、川端玉章ら京都の諸派の画家による京名所図が収録されるが、全五七図中、五〇図は無人の図となっており、残りの七図も一人ないし数人程度しか描か

れていない。また、京都時代の玉堂のもう一人の師、幸野棟嶺の師である文麟は、幕末から明治期にかけて強い影響力を持った画家であったが、その作例をみると、嵐山や高雄などの京名所を描いた中に、無人にするだけでなく題名から場所名を抜くケースが散見され、人事モチーフを描きながらも無人で、かつ題名からだけでは場所が特定し得ない《池畔驟雨図》のような例が決して特殊ではなかったことがわかる。

こうした変化にはさまざまな背景があったはずであろう<sup>36</sup>。人を描かない、あるいは人数を限定する傾向が特に「真景図」と題された作例に顕著であることからすれば、名所風俗画の古様な体裁を一新し、真景図をモデルとして新機軸を打ち出すべく、名所の賑わいを象徴する人物をあえて外したとも理解できる。また、著名な京名所であるが故に、地理的条件や植生、建造物などによって場所を特定することは可能なはずであり、ただの名所絵という以上の鑑賞を促すべく、題名から場所の表示をあえて削除したと考えてよい。

説明的な要素を可能な限り省き、鑑賞者の想像や連想を呼び込むという点では、場面から人物だけを取り去る工芸の留守意匠や、最小限の構成要素からなる「武蔵野図」や「柳橋水車図」などの例が想起される。これらもまた、特定の古典的な物語や詩歌が繰り返し鑑賞される中で打ち出された一つの新機軸であったといえる。だが、名所であれ文学である、要素を抜き去るのはあくまで手段であって、それが何の主題であるかを鑑賞側が認識できるという条件は最低限保持されねばならない。その意味では、手続き自体は同じであっても、京都画壇の先人の試みと玉堂のそれとは着地点にずれがあり、むしろ写生よりも写意を重んじた雅邦の志向に近いように思われる。だが少なくとも、日本の実景図に必ずしも特定の場所名を付帯させる必要がなくなっていた状況を体験したこ

と自体が、無名の実景図へとスムーズに移行する推進力になっていたことは確かであろう。

従来、玉堂は伝統的な山水画から近代的な風景画へとシフトした画家として位置付けられ、その転換を促した要因として、『日本風景論』、「自然が好き」「風景が好き」と語る画家自身の言葉、そして日本美術院や无声会をはじめとする明治三〇年代の東京画壇の動向という三者が繰り返し取り上げられてきた。そうした理解は極めて妥当なものではあるのだが、玉堂が既に京都時代から風景写生を熱心に行っていたことや、京都画壇では、自然主義的風潮が起こる以前から、既に日本の田園や山間部を舞台とした名もなき山水を描くようになっていたことなどからすれば、東京を中心とした同時代的な動向だけでは、玉堂を取り巻く環境や経験値の一面しか見ていないことになるだろう。

《溪山秋趣》の制作に際し、玉堂が到達点のモデルとした目標、つまり構想段階でまず念頭に置いたのは雅邦の山水画であったかもしれない。だが、実制作段階ではあくまで実景が起点となつて描かれたのである、固有のトポスと縁のない景観から出発する狩野派的な山水画の発想とは根本的に異なる。たとえ妙義山が著名な景勝地であっても、『悲母観音』の懸崖を見ただけでただちに妙義山を思い浮かべる人はいないだろう。否、それが妙義山であることを鑑賞者に想起させてはならないはずであり、そこに留まることが芳崖や雅邦にとっての写生の領分だったはずである。それに対して、『溪山秋趣』の場合は、見る人が見れば特定の景観に似ていることを察知し得うるレベルで実景の固有性が保持されており、玉泉や文麟の作例から京名所図であるという前提を差し引けば同様のことがいえるであろう。何より、『日本名山図会』の図という、数多の人々が目にする印刷メディアに載せられたイメージとの近似

性を保っていること自体、実景図として鑑賞者に理解され得る可能性を玉堂自身が想定していた証左とみなせるのではないだろうか。

明治三六年、玉堂は実際の写生に基づく《日光裏見滝》（岐阜県美術館）（図24）を制作している。筆法や絵具の暈し方など、描法としては雅邦のスタイルが意識されるが、滝の背後の岩面が割れ、そこからも水が流れ落ちる独特の景観を忠実に再現した実景図であり、かつ、江戸時代の風俗に準じた添景人物を描き込む点では、浮世絵の名所風景画のような体裁も念頭に置かれたものと思われる。一方、明治四二年頃の制作と推定される《瀑布》（玉堂美術館）（図25）は、同じ滝を描いた作品だが、周辺の描写が極力排除され、一見すると固有のトポスとは縁のない瀑布図のようにも映る。だが、滝の背後が割れて水が流れ落ちる構造は裏見滝と同じであり、『日光裏見滝』同様、実景を写生した経験がもたれているとみてよい。しかし、題名はあくまで無名の「瀑布」であつて特定の滝を指し示してはいない。《日光裏見滝》と比較すると、瀑布そのものに焦点を定めるだけでなく、激しい水流や切り立った崖の迫力とリアリティが追求されており、本作品の眼目がそこにあつたことを窺わせる。だからといって、裏見滝の固有性は完全には排除されておらず、むしろ見る人が見ればそうとわかる程度に実景の特徴を残しており、その意味では『溪山秋趣』における実景とのスタンスと共通する。実景に基づくことがわかるだけの痕跡を残しながら、同時に実景としての痕跡を消そうとする、このアンヴィヴァレントな状況こそ、東京画壇と京都画壇の動向のはざま、狩野派的な山水画と円山四条派由来の真景図の名所絵の伝統のはざままで模索する玉堂の当時のありようをよく示しているのではないだろうか。

おわりに

既存の主題表現の枠組みから、日本の名もなき実景を描くという新たな枠組みに移行する過程には、中国の名もなき景色と、日本の名を持つ景色という二通りのルートがあり、後者は特に京都画壇との関わりの中で捉えるべき問題であることを指摘した。玉堂の《溪山秋趣》においてその両者が前提として考えられるのは、玉堂自身が京都画壇と東京画壇の双方を経験してきたが故のことであろう。そして、両者のうちのどちらかに偏るのではなく、両者を止揚することで「日本の山水」を確立したところにこそ、玉堂の風景表現の真の到達点を見出せるのではないだろうか。従来、こうした見方は円山四条派と狩野派の技法的な問題でのみ論じられてきたきらいがあるが、主題表現の問題に敷衍させることによって、玉堂が目指した山水・風景画の問題の本質に切り込むことが可能になるように思われる。

最後に、同時期の京都画壇における、興味深い一つの傾向について取り上げておきたい。幕末から明治期にかけて活躍した京都の文人画家、富岡鉄斎（一八三七—一九二四）は、玉堂が《溪山秋趣》を出品したのと同じ年に妙義山を描いている。それが《妙義山図・滯八丁図》（布施美術館）のうちの《妙義山図》（図26）である。鉄斎は明治三六年（一九〇三）に妙義山に登ったことが「更科観月記事」に記されており、玉堂同様、現地を實際に目にした経験に基づいた図であることがわかる。描かれるのは金洞山の石門が中心で、石門に着目する点では『日本風景論』と共通するが、<sup>39</sup> 図様をみると、実景に則して再現的に描くのではなく、エッセンスは残しながらも、山や岩などの形状自体はデフォルメされている。玉堂の写生帖の中にも石門を描いたと思われる図（見開き

24、図27）が見出せるが、両者を比較すればいかにアプローチが異なっているかがわかるであろう。それだけではない。鉄斎の屏風には第二扇と第五扇に添景人物が配されているのだが、面白いことに、日本の実景であるにも関わらず、そこには中国風俗の人物が描かれているのである。これが特例でないことは、同じく日本の実景の中に中国の人物を入れ込んだ明治三八年（一九〇五）の《富士遠望図・寒霞溪図》（京都国立近代美術館）を見れば明らかである。奇勝を取り上げるといふ点では玉堂と通じるところがあるものの、添景の方向性において両者は真逆の傾向を示している。

こうした表現が明治三〇年代特有の現象かという点、決してそうではない。鉄斎と同じく京都で活躍した文人画家に田能村直入（一八一四—一九〇七）がいる。直入は、田能村竹田に入門し、その養子となった人物で、明治に入ってから、京都府画学校の設立に尽力するなど、京都画壇の近代化にも貢献している。その直入が明治一七年に描いた《嵐山春景・滝野川秋景》（図28）は、京都の嵐山と東京の石神井川を取り合わせた屏風で、嵐山は昔に見た景色を回想しつつ描き、石神井川は二年前の明治一五年に上京した経験をもとに描いたという。つまり、ともに懐古的な性質を持った実景図ということになるが、この作品においても、やはり人物は中国風俗で描かれており（図29・30）、過去を思い返す以上のフィルターをかけようとしているのである。ここで十分に論じる余裕はないが、こうした文人ならではの振る舞いは、田能村竹田をはじめとする江戸期の文人が手がけた日本の真景図に敷衍される、広範な土壌に根差したものであり、最終的には、玉堂の試み自体も、こうした文人画における中国／日本の問題も視野に収めた上で位置付けるべきものである。向後の課題としたい。

## 謝辞

本稿執筆に際し、玉堂美術館館長小澤萬里子氏、長岡天満宮様、岐阜県美術館学芸員青山訓子氏、川崎市立美術館学芸員折井貴恵氏、京都市学校歴史博物館学芸員森光彦氏にご高配、ご指導を賜りました。特に森氏が企画された「日本画開拓の時代―明治を生きた京の画家」展（於京都市学校歴史博物館、二〇一五）を通じて多くの知見を得ることができ、同氏には数々のご尽力も頂戴しました。ここに記して感謝の意を表します。

## 図版出典

- 図8・9 志賀重昂『日本風景論』、岩波書店、一九九五
- 図10・24 「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12・18 秋里籬島『木曾路名所図会』（版本地誌大系六）、臨川書店、一九九五
- 図13 「広重 二大街道 浮世絵展」図録、NHKプロモーション、二〇〇六
- 図14・16・17 国立国会図書館ウェブサイト「近代デジタルライブラリー」<http://kindai.ndl.go.jp/>
- 図20 「橋本雅邦―その人と芸術―」展図録、山種美術館、一九九〇
- 図22・28 「日本画開拓の時代―明治を生きた京の画家」展リーフレット、京都市学校歴史博物館、二〇一五
- 図25 「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―」展図録、山種美術館、二〇一三

図26 『国華』一二五〇、一九九九

## 註

- 1 児玉希望『川合玉堂 人と芸術』、美術往来社、一九三六
- 2 小島烏水「解説」、志賀重昂『日本風景論』、岩波書店、一九三七
- 3 「玉堂・清方閑談会 美術評論座談会（其七）」、『美術評論』六一二、一九三七
- 4 前掲1
- 5 写生帖の外寸は縦一九・〇センチ、横二三・〇センチ。黒い表紙で、裏に「表神保町文房堂」のシールが貼られている。
- 6 拙稿「溪山秋趣」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―」展図録、山種美術館、二〇一三
- 7 この次の見開きに描かれるスケッチに関して、『二日月』（東京国立近代美術館）のもとになった群馬県沼田附近での写生とする見方があるが、前後の足取りからして、同じ群馬県でも北部に位置する沼田にこだけ移動したとは考えにくい。
- 8 『川合玉堂写生帖（山水編）』、グラフィック社、一九七九
- 9 この図は『川合玉堂写生帖（山水編）』四二―四三頁に掲載される。前掲7
- 9 玉堂は翌年の明治三九年一〇月にも再び妙義山をスケッチ旅行に訪れているが、展覧会はその年の五月に既に開催されており、本作品完成後の旅行になるため、本稿における考察対象には含めなかった。
- 10 前掲3
- 11 前掲3

- 12 赤城・榛名・妙義山が上野国の代表的な三山とする捉え方は江戸時代以前からみられるが、「上毛三山」という呼称の文献上の初出が明治三三年の石原和三郎『上野唱歌』であることから、「上毛三山」という呼称自体は明治二〇年代後半から三三年までの間に定着したと推定されている。
- 「上毛三山」・赤城・榛名・妙義の歴史と信仰」展図録、安中市ふるさと学習館、二〇〇九
- 13 西田正憲氏は、耶馬溪・妙義山・寒霞溪が奇勝として注目される背景として、江戸後期の漢学者、頼山陽・安積良斎・藤沢南岳の動向を挙げる。
- 西田正憲「瀬戸内海における漢文学のまなざしに見いだされた風景」、『ランドスケープ研究』七〇―五、二〇〇七
- 14 前掲3
- 15 岡不崩『しのお草』、日英舎、一九一〇
- 岡不崩・高屋肖哲・溝口禎次郎・結城素明・横山大観ほか「東京美術学校創立当時回顧座談会」、『東京美術学校校友会月報』三〇―一、一九三二
- 16 前掲2
- 17 増野恵子「志賀重昂『日本風景論』の挿図に関する報告」、『非文字資料から人類文化へ―研究参画者論文集―』、神奈川大学21世紀COEプログラム研究推進会議、二〇〇八
- 18 志賀前掲書2
- 19 前掲1
- 20 『浮世絵大系』をはじめとして、本図に描かれる祠を丸山坂の夜泣き地藏とし、遠方の山を妙義山とする理解は多くの浮世絵関係の書籍、図録にみられるが、松井田町文化財調査員へのヒヤリングに基づき、遠方の山を確氷峠とする稲垣進一の説もある。
- 座右宝刊行会編『浮世絵大系一五（別巻三） 木曾街道六拾九次』、集英社、一九七五
- 稲垣進一「木曾街道六拾九次実地踏査（一）」、『浮世絵芸術』六〇、一九七八
- 21 拙稿「川合玉堂『鶴飼』について―主題表現に関する一考察―」、『実践女子大学 美術美術史學』二九、二〇一五
- 22 向後恵里子「通信省発行日露戦役記念絵葉書―その実相と意義―」、『美術史研究』四一、二〇〇三
- 23 暮沢剛巳『風景』という虚構―美術／建築／戦争から考える―、ブリュッケ、二〇〇五
- 24 前掲21
- 25 「美術対談六 川合玉堂 河北倫明……奥多摩御嶽橋川合邸にて」、『三彩』七八、一九五六
- 26 中川馨『動物・植物写真と日本近代絵画』、思文閣出版、二〇一三
- 27 吉田俊英氏は一九三〇年代から玉堂の画風に新たな傾向が見出せるようになった点を指摘し、その背景として、六潮会や青龍社の結成をはじめ、「明治期に誕生した日本画の世界に新たな波が起きつつあった」画壇の動向を挙げている。
- 吉田俊英「『玉堂画』の風景」、『川合玉堂展―描かれた日本の原風景―』展図録、中日新聞社、二〇一三
- 28 竹内栖鳳「潮来風景」、『文芸春秋』一〇―四、一九三二。竹内逸編『栖鳳芸談』、全国書房、一九四七に再録。
- 29 二葉会を取り上げた当時の記事等には「山水」とのみ記載される。また、現状では箱書きを伴っておらず、「溪山秋趣」と題名を付けた経緯は不明である。
- 『美術新報』五一六、一九〇六
- 『日本美術』八七、一九〇六
- 30 やまと「画家及教授法一斑 其一 橋本雅邦翁の教授法」、『研精画誌』

一九、一九〇五

31 「雅邦翁画談」、『日出新聞』一九〇二年一月一日号

32 前掲3

33 本作品の制作時期については明治三〇年頃とするものもあるが、雅邦がこのようなかたちで日本人を描き入れるようになった時期が明治三〇年では早すぎると思われ、本稿では三五年頃の考え方をとった。

34 森光彦氏（京都市学校歴史博物館学芸員）のご教示による。

35 明治二七年刊行の『都名所画譜』には本書所載の絵だけを抜き出した図が収録されている。

36 特に明治に入ってから京名所図には、懐古的な風俗で描くのか、リアルタイムの風俗で描くのかという大きな問題が横たわっている。

塩谷純「川端玉章の研究（三）」、『美術研究』四〇一、二〇一〇

37 洋画における日本の名もなき景色という主題表現については既に議論がなされている。

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、一九九六

松本誠一「風景画の成立―日本近代洋画の場合―」、『美学』一七八、一九九四

柏木智雄「名もない風景の成立とその表現」、「明るい窓…風景表現の近代」展図録、大修館書店、二〇〇三

38 正宗得三郎『鉄斎』、平凡社、一九六一

39 高階秀爾氏は富岡鉄斎の《富士山図屏風》に『日本風景論』との間に精神的風土の共通性を見出している。

高階秀爾『日本近代美術史論』（講談社学術文庫）、講談社、一九九〇





















