

【研究ノート】

橋口五葉の絵画と装幀の関係——「表装」という意識——

雲 中 あ み

はじめに

橋口五葉、本名清は一八八一年に鹿児島で生まれ、地元の狩野派の絵師、内山一観²あるいは四条派の平山東岳に絵を学んだとされている¹。一八九九年に上京してからは橋本雅邦に日本画を習い、その後白馬会洋画研究所で洋画を学び、一九〇一年に東京美術学校西洋画科に入学した³。

在学中の一九〇二年には一六作品が白馬会に入選した。そのうち現在図版を確認出来るのは《後庭》（一九〇二年、油彩）、《夏の湖畔》（一九〇二年、油彩）、《夏木立》（一九〇二年、油彩）、の三作品である。在学中の一九〇五年には夏目漱石の『吾輩は猫である』上篇（服部書店、一九〇五年）（図一）の装幀を施した⁴。この仕事を契機として五葉は装幀の仕事数を多く手がけることになった。

一九〇七年には東京府勸業博覧会で《孔雀と印度女》（一九〇七年、油彩・キャンバス（屏風形状）、一九三・八×一八四センチ、鹿児島市立美術館蔵）（図二）が第三部図案で二等賞となり、その年の第一回文部省展覧会（以下文展）には第二部西洋画に《羽衣》（一九〇七年、油彩（写真）、サイズ不詳、所在不明）（図三）が入選するなど、五葉は洋

画家としての立場を順調に築き上げて行っていたように思われていた。しかしその後一九〇九年の第三回文展では《龍頭兜を持つ女》を西洋画の部に応募したものの、落選したと考えられている⁵。翌一九一〇年一月、『朝日新聞』で「現今の日本画」を発表した。この中で、五葉は近代以前の日本の絵画を歴史的に振り返った上で、現在の日本画壇へ提言をしている。

そして「現今の日本画」執筆の二年後の一九一一年に五葉は三越呉服店の懸賞広告に応募し、《此美人》（一九一一年、石版、紙）（図四）で第一等となり名声を得た。翌年一九一二年には无声会第一二回展で《黄薔薇》（一九一二年、絹本着色、一二二・七×五〇・六センチ、個人蔵）（図五）を発表した。筆者はこれらは「現今の日本画」で述べられている五葉の絵画制作への思考を実践した作品なのではないかと考えている。本稿では「現今の日本画」を手がかりに五葉の絵画作品を検討した上で、装幀作品についても論じたい。

一 公募展への出品

《孔雀と印度女》は一九〇七年三月東京府勸業博覧会第三部図案第二

三類美術及工芸図案に出品し、二等賞を受賞した。油絵ではあるが二枚折衝立屏風として仕上げ、美術部ではなく図案部に出品した。この作品には金地を背景に、塀に囲まれた庭園のような場所が描かれている。向かって左のパネルには二羽の孔雀、右のパネルには、サリーのように赤い布を左肩から斜めに掛け、右胸を露出させた女性が腰掛けている。女性が身に着けている光沢のある布の襷には陰影が付けられ、太ももからふくらはぎにかけて女性の身体がはっきりわかる。女性が腰掛けている椅子には山羊のような動物のレリーフが施されている。女性は髪を結い上げており、金色の装飾品を耳と首、手首に付けている。女性の背景に白い百合、地面には甘草の花と桃色の小花が咲いている。五葉が自ら制作した木製の縁（衝立）の脚部には蓮の花とウナギをかたどったものが付けられている。

《孔雀と印度女》について五葉本人が書いた解説文の草稿が残されている（資料一）。以下、山西健夫氏の翻刻を参照して要点を述べる。解説文は、「材料及制作法」と「画題」の二項目に分かれている。「材料及制作法」では、「西洋間及和洋折衷間」のための「室内装飾用トシテ二枚折ノ衝立を図案シ之レニ油絵具ヲ用ヒテ装飾画ヲ画キタリ」とある。さらに、「英国製カンバス、模造印度サラサ、金箔、佛国製油画具、木製ノ縁」を用いたと記している。技法としては「装飾画トシタルハ光線ノ関係ヨリハ線形ノ調和及ヒ 色彩ノ排列ト調和ニ力ヲ注キ 以テ作者意匠ト（技術トヲ）全フセン事ヲ勉メタリ」と述べている。つまり五葉は装飾画を描くにあたって線形の調和と、色彩の配列の調和に力を注ぐことで、作者の意匠そして技術が全うされると考えており、《孔雀と印度女》制作にあたりそれを勉めたということである。これは一九一〇年に「現今の日本画」で五葉が述べる第三派の描線を明確にとり色彩豊

かに表現するという特徴と類似する。また解説文章稿には「古代印度ノ風俗ヲ仮装シタル人物ヲ画キタル」とあることから、五葉は女性を古代の人物ではなく、古代インドの服を身に付けた女性として描いたことがわかる。「画題」は「孔雀姫」と記され、「古キ物語又ハ歴史ニ依リテ画キタルニアラズ 只作者ノ創造ト感情トヲ顯ハサンガ為メ画キタル」とあり、この作品は物語や歴史に依拠したものではなく、五葉の感情・思想を表した作品であることがわかる。そして主題については「永久ノ平和ヲ願エル婦人ヲアラワサンが為メ」「若き婦人を平和なる庭園に配し婦人は永久の平和を（憧憬せる状態ヲ）願へる有様をアラワサンと勉めたり」と五葉は記している。以上のことから、本作品は《孔雀姫》という題名で、「永久ノ平和ヲ願エル」という抽象的な概念を擬人化したもので、描かれている画面は「平和な庭園」であることがわかる。

仏教には孔雀を神格化した孔雀明王が存在する。孔雀明王は明王のひとり、明王は憤怒の表情（忿怒相）をしているが、孔雀明王は慈悲の表情（菩薩相もしくは慈悲相）をしているのが特徴である。孔雀は毒蛇や害虫を食べることから、疫病や災害などの息災から人々を守ってくれろと考えられ信仰されていた。五葉が平和をイメージして制作したこの作品に孔雀を描き、人物を「孔雀姫」としていたのは、孔雀明王のイメージを汲んだことだったのかもしれない。

先行研究では西山純子氏が、様々な筆致で作品制作をした五葉の生涯を通じての特徴として装飾美術への関心を上げた上で《孔雀と印度女》について言及している。西山氏はこの作品は「洋間や和洋折衷間の飾りを用意した「装飾画」であった。脚部の蓮の図案も自ら考えたという凝りように、五葉の芸術家としての立ち位置とその後が透けて見える」作品であると位置づけている。山西健夫氏も《孔雀と印度女》と後述の

《羽衣》について、「油彩画ではあるが二枚折衝立という日本家屋向けの調度形式を採っており、東京勸業博覧会の美術部ではなく凶案部に出品したものであることが注目される。(中略)五葉は生活空間のなかで日常的に楽しめる形状ということを意識していたと考えられる」と述べている。両氏とも、五葉が《孔雀と印度女》を日本家屋で生活する中で日常的に楽しめる作品であることを意識していたと考察している。これらの先行研究と解説文章稿からも、五葉が絵画作品としてではなく、むしろ室内装飾品として《孔雀と印度女》を制作したことは間違いないだろう。

この作品が絵画作品であるのみならず、室内装飾品としての要素が強いのは、五葉の言う「木製の縁」のためである。解説文章稿では五葉は表装という言葉を使っていないが、このころ既に五葉は絵画と表装、表具を意識していたと推測する。

《孔雀と印度女》発表の七ヵ月後、五葉は一九〇七年一〇月第一回文展第二部西洋画に《羽衣》を出品した。¹¹ 現在は所在不明だが白黒図版を確認することが出来る。¹² 羽衣伝説に依拠するこの作品は、大きな松の木の下で羽衣を抱え座る老いた漁師のもとに歩み寄る天女を裸体で描いた作品である。《孔雀と印度女》は東京府勸業博覧会の凶案部への出品だったが、《羽衣》は文展の西洋画の部への出品であった。しかし描かれている女性には共通点が見られる。薄衣を着用しているか否かの差はあるが、頭の高い位置で結い上げた髪型、耳と首につけられた宝飾品などである。天女と漁師の足元には多くの花が咲き、遠景には湖が描かれている。構図としては縦長の画面下半分を地面が占めており、奥行きのない画面構成となっている。そして地面には沢山の花が描かれており、この作品でも五葉が装飾性を意識していたことが推測出来る。東京美術

学校時代の同窓である薄拙太郎氏は五葉の追悼文「橋口清君の思出」¹³の中で、《羽衣》について、「純粹の洋画といふよりも油絵具を持って日本絵に近い装飾画といふてもよいもの」と言及している。では、五葉自身は絵画制作についてどのように考えていたのだろうか。

二 「現今の日本画」

一九一〇年一月一八日・一九日、五葉は『朝日新聞』の文芸欄に「現今の日本画」という文を寄せた。文中で一九〇九年第三回の文展出品作についても触れていることから、執筆は一九〇九年の十一月以降と推測出来る。三〇〇〇字を越える文章で、絵画について五葉が語ったものとしては比較的長いものである。五葉は「現今の日本画」の中で、日本で描かれていた絵画は従来どのようなものであったか、それを踏まえて「現今の日本画」はどうあるべきかを、執筆当時の日本画、主に文展へ出品された作品を挙げ三派に分類しながら論じている。

「現今の日本画」は三部構成になっており、まず五葉は近世以前の日本の絵画作品について述べ、次に現在の「日本画」の分類を行い、最後に技術と「趣味感情」について述べている。

五葉は「日本画」を三つに分類した。第一派は「墨色の濃淡とか筆法とかいうことを」技術上重視して絵を作る画派であり、五葉は竹内栖鳳、児玉果亭の名を挙げている。第二派は「墨色筆法に重点をおくと同時にほかの色彩や写形にも同じくらい注意を払う」画派である。五葉は浅井忠の日本画と、寺崎廣業の山水画を代表例として挙げている。寺崎に関しては、「本年の文部省展覧会に出品された廣業氏の四枚の山水画」と述べており、これは一九〇九年の第三回文展に出品された

《溪四題》(一九〇九年、紙本着色、四幅対、各一二七・五×六三・〇センチ、東京近代美術館蔵)(図六)を指す。第三派は「墨色筆法ということ技術上の要点とせず、他の新しい研究法で絵を作る画派」である。未だ成功した作品は無いとしながらも、具体的な作品として、一九〇九年の第三回文展出品作である横山大観の《流燈》(一九〇九年、絹本着色、一四三・一×五一・五センチ、茨城県立近代美術館蔵)(図七)を挙げている。「写形に重きを置いて、写形の美と色彩の研究で墨色筆法に代へられる位技術を発達させたいものである」、つまり、従来の日本画の墨色筆法とは異なるものの、写形の美と色彩をよく研究出来ている作品であるというのである。

五葉の三つの分類の中で要となっているのは線の描き方と色彩表現である。五葉は《孔雀と印度女》の解説書でも「裝飾画トシタルハ 光線ノ関係ヨリハ線形ノ調和及ヒ 色彩ノ排列ト調和ニ力ヲ注キ」と、線形と色彩に関心を寄せている。五葉の行った三分類をまとめると、第一派は墨色の濃淡、筆法を重視する画派、第二派は墨色筆法と同程度色彩や写形にも注意を払う画派、第三派はその他の新しい研究法で絵を作る画派であり、第一派から第三派までと五葉のいう「研究」が進むにつれ、描線がしっかりと取られるようになること、墨色以外の色が使われるようになったことがわかる。《孔雀と印度女》は一九〇七年、「現今の日本画」は一九一〇年にそれぞれ発表されたが、五葉が作品を制作する上で重要だと考えていたのは、いずれの時期も描線を明確にとり、色彩豊かに表現することであったのだろう。後述するように、このような考察の実践として一九一一年《此美人》を制作し、一九一二年に《黄蔷薇》を无声会に出品することになったと考えられる。

墨色筆法、色使い、写形など技術に関することを論じた後、五葉の論

点はその技術をどう使うかという点に移る。現状、日本画壇において最も大きな問題は「作家の趣味感情に依って技術を自由に使用するという点が最も欠乏して居ること」であると述べている。そして流行や批評、審査に画家が左右されすぎていることなどを指摘した上で、「只作家が其趣味感情を現す上に、技術の一致が大事である。かくしてオリジナリティのある作品は出来ると思う。」と論じている。つまり五葉の主張は、技術を自分の趣味感情を表すために使うべきであるというもので、技術と趣味感情が一致しているとオリジナリティのある作品が仕上がって良いものだというものである。

「現今の日本画」発表の翌年、一九一一年に五葉は《西洋画図案此美人》を三越呉服店の懸賞広告に応募し、賞金一〇〇〇円、第一等を獲得した。¹⁴《此美人》は「千両額」と評され、ほかの入選作品とともに四月一日から三越三階バルコニーに展示され、その後三間石版印刷所でポスターとして印刷された。¹⁶PR誌『三越』第一巻第二号の表紙は上部に千両額と記された《此美人》がカラーで刷られ、「表紙に掲げたる『千両額』」という記事も掲載された。

《此美人》は、椅子に腰掛け青い着物を着た女性が描かれた作品である。画面向かって右上には「三越呉服店」と店名があり、その上に商標が示される。女性が身に付けている着物の意匠は、肩から前身ごろにかけて藤が描かれている。藤の葉は明るい灰色で描かれそのふちを黄緑色で取り、同じ色で蔓や花を描いている。身ごろの裾と袂には流水模様とその傍らに咲く撫子が描かれている。半襟は黄色い地に紺色の蝶、帯は淡い黄色の地に植物模様が描かれ、袖口から覗く襦袢と帯揚げは朱色である。襦袢は朱色の地に絞り模様が入っている。流水模様の水紋は黄色あるいは金色で描かれ、青色と黄色を基調とした着物である。また、

両胸元と袖に丸に上がり藤の家紋が入っていることから、五つ紋の格式高い着物であることが推測出来る。女性は「衣がえ」と書かれた版本を手に長椅子に腰掛け、わずかに微笑んだ表情でこちらを見ている。髪を大きく結び上げ、右手には指輪を付けており、派手な装いで着飾っている。画面上半分は壁紙が占め、黄色の背景に夾竹桃のような桃色の花模様を描かれている。黄色、あるいは金色の背景に植物を配すのは、『孔雀と印度女』でも見られる特徴だが、『孔雀と印度女』で植物が写実的に描かれているのに対し、『此美人』では枝、葉、花、共に太い輪郭線で描かれている。着物や帯、壁紙のほかに、長椅子の背もたれにも図案化された花が描かれ、植物を用いた装飾図案に五葉の関心が向いていたことがよくわかる。

三 无声会への出品

『此美人』発表の翌年、一九一二年に五葉は『黄薔薇』を无声会一二回展に出品し、『絵画叢誌』(雄松堂、第三〇四号、一九一二年)にコロタイプで図版が掲載された。¹⁸ 五葉はこのほか『美しい鳥』(一九一二年、絹本着色、一二二・五×五〇・五センチ、個人蔵)(図八)、『泰山木』、『湖畔』、『七面鳥』、『耶馬溪を過ぎて』の合計六作品を出品した。¹⁹ ここでは五葉がなぜ无声会に出品したのかに注目する。

无声会は一九〇〇年に福井江亭、島崎柳鳩、結城素明、渡辺香涯、大森敬堂、平福百穂によって結成された。そして二年後に合流した洋画家・石井柏亭を合わせて七人で活動を始めた自然主義を標榜する美術団体だった。五葉は洋画家なのか日本画家なのか、立ち位置を明確に分類するのは難しい画家だが、无声会にはそのような画家が多かった。設立したメンバーも然りである。福井江亭は洋画と南画を学んだ後に川端玉

章に師事した日本画家で、島崎柳鳩ははじめ桜井久に洋画を、後に竹本石亭に南画を学んだ後、松本楓湖、川端玉章に師事した。結城素明は川端玉章に学んだ後に東京美術学校日本画科に入学した人物で、石井柏亭は洋画家・浅井忠の下で油絵を学び、東京美術学校では洋画科に学んだ。柏亭以外は皆、川端玉章の門下である。

五葉は「現今の日本画」で素明について「装飾的絵画の研究が窺われる」作家であると言及し、彼の作品の装飾性に注目していることが窺える。さらに、五葉は結城素明、石井柏亭、平福百穂らとは一九〇七年の日本装飾美術会企画時からの知り合いであり、装飾芸術に関心を向けていた五葉が、以前からの知り合いが発起人として携わっている无声会に参加するのは時間の問題だったとも言えるかもしれない。

『此美人』について言及する前に无声会について述べる。標榜した自然主義に関しては、无声会創立時の会旨や、会規で趣旨を確認出来る。以下は『読売新聞』に掲載された「无声会 会旨」及び「会規」²⁰の抜粋である。いずれも傍線は筆者による。

会旨

无声会は 大、百千を以て喜ぶが如き、他の画会の轍を踏まず、偏に期図会同じき者を以て集まれり。これ吾徒が、数未だ十指に充たざると雖も其主義的確、其旗幟鮮明、いでて衆凡を抽かんの慨ある所以とす。それが旗幟何ぞ、曰はく自然主義これなり。

会規

- 一 本会を、无声会と称す
- 一 本会は、自然主義を綱領とす

- 一 本会は、その主義を同ふし、且つ会員全員の許諾を得る者に非ざれば入会を許さず
 - 一 本会は事務所を本所 向島須崎町七十四番地に置く
 - 一 本会は会長等を置かず
 - 一 本会員は常に自然の研究につくし、その実数を挙ぐるにつとむ。
- また便に従ひて展覧会を開き、其成績を公にすべし

会旨では他の画会の轍を踏まないこと、つまり他の美術団体とは違う道をいくことが、たとえ会員がまだ一〇の指にも満たない人数であってもその主義を的確に、その旗幟を鮮明に把握し、大衆から拔きこんでいる理由であると述べ、その旗幟とは「自然主義」であると掲げている。会規の中では二箇所で「自然」について触れている。ひとつは一項目目「本会は、自然主義を綱領とす」という点、つまり自然主義を会の方針とするというのである。もうひとつは五項目目の「本会員は常に自然の研究につくし」という点である。自然に忠実に、つまり写実性を良しとするという会の態度を明らかにしたものである。无声会の自然主義は一八九八年に橋本雅邦、岡倉天心らにより結成された日本美術院の理想主義とは反対の立場に位置づけられた。日本美術院はアーネスト・フェノロサの教えに深く感銘を受けた岡倉天心（覚三）が東京美術学校を解任させられた後、橋本雅邦らと共に結成した美術団体で、モチーフとしては国粹主義に基づく理想画を軸とし、技法としては西洋美術を取り入れ、新しい日本画を目指したものである。これに関しては、岡倉天心が東京美術学校を去る際、当初天心と共に辞する意思を示していた玉章が結局東京美術学校に留まったことで、玉章の門下生の画界での立場が微妙なものとなり、それが尾を引いたことで天心らの日本美術院と対峙す

る形で无声会が創設されたのではないかとの見解もある。²¹しかし无声会は一九〇七年には図案を公募するようになり、一九一〇年には「新裝飾芸術の開拓」を掲げていた。この時点での无声会は墨色の濃淡を重視する第一派ではなく、第三派の「墨色筆法ということを技術上の要点とせず、他の新しい研究法で絵を作る画派」である要素の方が強いように思える。

そして五葉が参加した一九一二年の无声会については、既に自然主義より裝飾芸術に重きを置いていたと推測され、²²五葉が无声会出品を考えた理由のひとつとなったと思われる。无声会第一二回展の展覧会評でも、「裝飾画と半切画を主なるものとし、図案あり、油絵あり、玻璃版画あり」、²³「半切画を主として、その他に焼絵、油絵又は団扇、手箱などを材料とした種々の裝飾画及び図案等である、」²⁴と出品作品が多岐に渡ることが記されている。この展覧会の出品カタログは現時点ではその存在が確認されていないが、『読売新聞』の記事には、五葉以外に結城素明、石井柏亭、福井江亭、渡辺香涯、島崎柳塙、小杉未醒、平福百穂、橋本邦助、森山恒友、杉浦非水、名取春仙、川端龍子、小川千甕が出品していると記載され、このほか『都新聞』の記事には出口清次郎の名前が挙げられていることを確認した。また、橋本邦助、杉浦非水、小川千甕、小杉未醒はこの第一二回展が初めての出品であったことが明らかになっている。²⁵

前述した通り、この无声会第一二回展に五葉は六作品を出品した。そのうち、特に注目すべきものは『黄薔薇』（図五）である。一九一一年の『此美人』以降、五葉が展覧会出品を意識して制作した作品として、現在確認されている唯一のものであるからだ。

『黄薔薇』は絹本着色軸装の作品で、黄色い空を背景に和服姿の二人

の女性が描かれた作品である。画面向かって右側の女性は、髪を結い上げ大きな青いリボンをつけている。画面の右半分を占めるように全身が描かれ、左手で画面上部からたわむ枝を持つている。この枝の曲線と、画面向かって右手前から左奥に伸びる道はどちらも半円を描くようなゆるやかな弧を描き、画面に統一感をもたせているように感じられる。画面向かって左下の女性も青い着物を身につけている。この女性の頭には髪飾りらしきものは確認出来ないが、彼女の後ろにある朱色の葉が髪飾りのように描かれている。右手を黄色い薔薇に添えており、中指と薬指には指輪をつけている。画面全体を覆う緑色の地面には草花が模様のように平面的に描かれている。道の傍らには白兔が一羽、画面中央で生い茂る草叢には大きな花びらの赤い花が咲き、画面上部の枝には朱色と緑色の羽をもつ鳥が二羽止まっている。画面全体に花と葉が鮮やかに描きこまれ、さらに女性が身に付けている被布のようなものにも蝶と花の模様があしらわれている。画面奥へと続く道で若干の奥行きは感じられるものの、平面的に描かれた背景は女性二人の背後に掛けられた幕のように思える。また、黄色あるいは金色の背景が描かれている点、それを背景に女性と植物が主題である点は《孔雀と印度女》、《此美人》でも確認できる特徴である。表具もおそらく五葉が作品を制作した当時のままであると考えられている。画面向かって右の女性の被布と同じく濃い紫色の地に花と扇の刺繍をした着物の生地が使われており、画面との調和性、統一性を意識したのだろう。

《黄薔薇》の当時の評価として、筆者不明「无声会展覧会印象記」²⁶では次のように評されている。《耶馬溪を過ぎて》、《黄薔薇》、《美しい鳥》のほか、現在所在不明の《七面鳥》についても言及がある。以下に引用する。

同氏の『黄薔薇』『七面鳥』『美しい鳥』は氏の特徴を極度にまで発揮したものであって、記者の目を最も喜ばせた。『黄薔薇』は現代の女性を濃厚なる色彩を以て刺激的に描き出したものであって、その色彩の濃厚さは殆ど日本画としての最上級に位すべきものか、寧ろややその強烈の色彩に悪感を催す程である。(中略)『七面鳥』は屏風に描いたものであって、絢爛無比誇張的の色調ではあるが、現実味にやや離れているという点からして却って『黄薔薇』に比較すると成功したものとなつている。即ち現実味より離れたる高圧的の色彩が七面鳥といふ奇怪なる動物を描くのに適していたという理由である。(中略)『美しい鳥』は(中略)氏一流の絢爛たる色彩を使って描いてあるが中にも、何んとなく可笑味の含っているのが此の絵の生命である。思想を描かんとしたもので無くどこまでも色彩のみにて人目を奪はんとする所も此の絵の特徴である。

この記事では、《黄薔薇》は現代の女性を濃厚な色彩で刺激的に描き、《七面鳥》の「高圧的の色彩」はより成功したものだとし、《美しい鳥》は「絢爛たる色彩」のコントラストで人目を引きつけようとしたのだろうと評価している。《黄薔薇》、《七面鳥》、《美しい鳥》、いずれの作品も良い評価を得ており、濃厚な色彩は五葉の特色として認められていたことがわかる。

この翌年、一九一三年の无声会一三回展に出品した《ペリカン》(一九一三年、紙本金地着色、二曲一隻、七六・〇×一八二・〇センチ、個人蔵)(図九)は紙本金地着色の二曲一隻の屏風である。金地を背景に、ペリカンが右扇に二羽、左扇に一羽、それぞれ写實的に描かれてい

る。表具部分は描き表装になっており、紺地の四辺に水辺に閑連するモチーフが平面的に繰り返し描かれている。縦の列には睡蓮の花とつぼみ、葉、蜻蛉が、横の列には朱色の魚、青色の魚、睡蓮のつぼみがそれぞれ規則正しく並べられている。そして縦横いずれも、屏風の右扇と左扇で左右対称になるように配置されている。五葉は《黄薔薇》において画中の女性の被布の模様と類似した生地を表具に用いて、画面と表装の一体化を意識したと思われる。《ペリカン》の表具も、描き表装にすることで、表具と絵画の調和や閑連付けを意識していたのだろう。金地と紺地というコントラストや、紺地に描かれた魚たちの配色など、これらにも、五葉の特色である濃厚な色彩、強烈なコントラストが確認出来る。濃厚な色彩のコントラストと、写実と平面で構成された五葉の作品からは、装幀作品との閑連を思わせるが、これに関しては後ほど詳しく述べる。五葉自身は、《ペリカン》出品から半年後、一九一四年に『新美術』の「歳頭所感」で「洋画なり、日本画なり、完全に自己の画を創るのにはまだまだ努力も要ることとせう。日本画が粉本マタ離れがして、洋画が西洋かぶれを脱するまでには多くの年月を要することとせう。せめて僕一個としても、成不成の奈可を問はず、此の考を頭において自己の画が描きたいと思つてゐます。」²⁷と述べており、日本画とも西洋画とも違う自分の画風を模索している様子が伺える。

これまで取り上げてきた作品は、それぞれ《孔雀と印度女》が油絵を二枚折衝立屏風に仕立てたもの、《此美人》は石版刷りのポスター、《黄薔薇》は絹本着色の掛け軸、《ペリカン》は紙本の屏風と、作品の画材や技法は多岐に渡る。作品様式は様々であるが、黄色あるいは金色の背景に植物を装飾的に描いている。そしていずれも室内装飾としての要素を意識していたことが推測できる。《孔雀と印度女》、《黄薔薇》、《ペリ

カン》は、絵画としての画面だけではなく、それを囲む表具も作品のうちと考へ意識を向けていたことが確認できた。これらを踏まえると画面との閑連付けや、画面と表具の色彩の対比は五葉の特徴とすることができ、その特色は次第に強くなつていったと言えるだろう。「現今の日本画」の執筆は一九〇九年の秋以降と推測され、この四作品の中では《孔雀と印度女》と《此美人》の制作期間の間に位置する。五葉は「現今の日本画」の中で「日本画」を三派に分類し、絵画の「研究」が進むにつれ描線がしっかりと取られるようになり、墨色以外の色が使われるようになる」と述べていた。つまり描線が明確になり色彩豊かに表現されるようになるということであり、その傾向は五葉の作品でも確かに確認出来る。

四 「表装」としての装幀

五葉は一九〇五年から一九一八年及び一九二〇年まで装幀を手がけていたが、初期は夏目漱石の作品が主であり、出版社も大倉書店、服部書店が大半であった。しかし一九〇八年頃から漱石作品以外の装幀も多く手がけるようになり、それに伴い仕事を依頼される出版社も増えた。初山書店の「胡蝶本叢書」と、有朋堂書店の「有朋堂文庫第一輯」「有朋堂文庫第二輯」など、叢書の装幀を手がけたのも一九一〇年から一九一二年の間である。装幀作品の数、扱う作家や出版社の数から見ると、五葉の装幀に関する活動は一九一一年から一九一四年頃がピークであると言えるだろう。この四年間で五葉が装幀を手がけた作品数は七八作品（内訳は一九一一年が三七作品、一九一二年が八作品、一九一三年が一三作品、一九一四年が一〇作品）である。²⁸

このころ、五葉は装幀に関する文章を二つ発表した。一つは一九一三

年三月に『美術新報』に掲載された「思ひ出した事ども」²⁹、もう一つは一九一三年九月に『時事新報』の「文藝」欄での全四回に渡る連載、「秋の書斎を飾る可き表装の数々」³⁰である。「秋の書斎を飾る可き表装の数々」は岩切信一郎氏が「橋口五葉の大正二年（一九一三）秋の装幀自評―『時事新報』連載から―」で詳細に紹介している。³¹

『美術新報』の「特集 装釘について」は、序文として坂井犀水がこの特集を組むに至った経緯について述べている。坂井によると、一般社会の読書熱、出版物への需要が高まり、「日常生活に於て、簡易な方法で美慾と知識慾を満足させたい」という需要が出てきて、装幀への関心が高まった。日本は欧米のように専門の装幀家がいるほど分業には至っていないが、装幀における経験者・考案家も多く、その作品にも趣味があり適切なものも少なくないため、装幀における大家と文壇名流の談話を集めることにしたというのである。五葉以外に文章を寄せたのは、和田英作、中澤弘光、島崎藤村、長原孝太郎、水野葉舟、橋本邦助、平福百穂、相馬御風、吉江孤雁、徳田秋馨の一〇人である。

五葉は「思ひ出した事ども」で、単行本と雑誌の表紙の特性の違いを述べている。雑誌の表紙は平面的に見ることが多いから「普通の画」のように一枚の画面として写実的（写生）に描いても良いというのである。そして単行本に関しては、「平面的に見る事が無く表背裏と云う様に、三面をたどって見る事になる、殊に叢書の如きは背ばかり列挙して見る場合が多い」、「立体的に見なくてはならぬ故に、写生風の画では普通だ、装飾の形式を取った画か模様でなくてはならぬ」と述べた上で、「殊に叢書の装幀は室内装飾と云う事が本位」であると述べている。つまり、単行本は表紙・背表紙・裏表紙を繋げてみる・考えることが多い上、特にシリーズもの場合は背を並べている状態であることが多いの

だから、室内装飾ということが本位となる。それゆえに装幀も装飾の形式をとるべきであるというのである。三面一続きとして装幀を施したものとしては、泉鏡花の『乗合船』（表紙刷り見本、春陽堂、一九一三年）（図一〇）、（春陽堂、一九一三年）（図一一）が例に挙げられるだろう。この作品は本を閉じた状態では単なる黄色い背表紙だが、本を開いた際に背表紙は川に架かる橋の支柱になるという趣向である。

そのほか五葉は、「製本装幀の最も美術的なる物は、装幀家が材料に支配されずに、むしろ材料を善用してその芸術的目的をよく表現した物」にあり、装幀によって「自己の芸術を表現する事が、自分に最も便利な表現法」であると述べている。材料に支配されずに、画家が自己の芸術を表現することが最も重要であるというのである。五葉は自分の趣味感情を表現出来るのは装幀だったと考えていたのではないだろうか。そして文学作品を例に、本文には著者の個人的感情が表現されているものが多いのだから、装幀も装幀を手がける作家の個人的な感情を表現しなくてはならないと述べている。「装飾的の形式に依って自己の芸術を表現する事」、「作家の個人的な感じを表現」すること、どちらも「現今の日本画」の中で五葉が述べていた、「作家の趣味感情に依って技術を自由に使用する」こと、「趣味感情を現す上に、技術の一致が大事である。かくしてオリジナリティのある作品は出来る」という論と通じている。

材料に関しては、『時事新報』の「秋の書斎を飾る可き表装の数々」で五葉が詳しく述べているのだが、それより筆者が注目したのは五葉が装幀を指す言葉として「表装」という言葉を使用している点である。岩切氏も「橋口五葉の大正二年（一九一三）秋の装幀自評―『時事新報』連載から―」³²の中で「彼らしいタイトルだ。装幀した本が本棚に並

んだ場合を考え、室内装飾（インテリア）の観点で考えたいと語っているだけに、有りうる題名なのだ。また装幀のことを「表装」といつているのも未だ専門家らしい人のいない時代だけに、「表装」も有りうる表現だ」と言及している。五葉はタイトルのほか、全四回の連載のうち四つの話題、七箇所「表装」という言葉を使用している。連載第一回では、「表装」と一言で言っても、画家や図案家など装幀を手がける者の技量のほかに、製本屋や版屋の技量も関係してきかなかないもののであると述べ、第三回では、味のある「表装」を作るためには、本屋が装幀を手がける者の注文を受け入れること、そして材料を十分に用意していくことが何よりも重要であると述べた上で、表紙と見返しを分業し複数の画家に手がけさせるようでは、調和の取れた本はできないとし、本屋と画家との間に意思疎通がないと「表装」はうまく出来ないとして、連載第四回では不調和な「表装」として漢文書などを挙げている。クロス³³を使い現代式で立派な表紙なのに、中を開くと旧式の題字を使っている点などが、五葉は不調和であると感じていたようだ。そして、「表装」の専門家がいないことを「現在の表装界の一大欠陥である」と述べている。画家に頼むと絵になりすぎ、図案家に頼むと模様になりすぎ、五葉自身も模様と人物とを調和させることや、花を写生しそれを幾何学的な模様にするに腐心しているというのである。「模様と人物画とを調和させる事や、写生から出発して花の模様を幾何学的にくずすことは、絵画作品でも見られる五葉の特徴である。具体的には《孔雀と印度女》（図二）に描かれている椅子のレリーフや、《此美人》（図四）の椅子の背もたれの花模様などが挙げられる。このほかに、色彩のコントラストが強い点、「表装」を意識していた点を五葉の絵画作品の特徴としてあげたが、これらは後述するように装幀作品でも見られ

る特徴である。

五葉が装幀を手がけた最初の作品である夏目漱石著『吾輩は猫である』上篇（服部書店、一九〇五年）（図一）についてである。表紙に描かれた猫の顔をもつ半獣のような人物の背景には、鼠と魚が用いられている。鼠は背を丸め、それに沿うように魚が描かれ、それを一組として曲線が交互になるようにおよそ三〇組の魚と鼠が縦横に並べられている。鼠と魚が持つ体の曲線を効果的に用いている。この作品は猫が主人公であり、魚と鼠は両方とも猫が好むものである。小説の本文を画面とし、装幀を表具と考えると、絵画作品同様画面と表具の一体化の例と考えてもよいのではないだろうか。

色彩のコントラストが強い点を五葉の特徴として挙げたが、それが顕著に見られる装幀として夏目漱石著『虞美人草』（春陽堂、一九〇八年）（図一二）を挙げる。表紙・背表紙・裏表紙をひとつの画面として捉え、虞美人草の花と画面中央を横断する蜻蛉の背景、そして背表紙上部の「虞美人草」の文字を囲む枠の内側は、鮮やかな朱色で区切られている。その一方で、蜻蛉が描かれている帯のような部分を区切りとして、画面上半分の背景は水色、画面下半分の背景は灰色で刷られ、朱色の鮮やかさを強調し、色彩の強い対比が見られる。花と葉を縦列に並べ、茎を曲線で描き、その組み合わせを繰り返す意匠は、夏目漱石著『四篇』（春陽堂、一九一〇年）（図一三）、ツルゲーネフ著、長谷川二葉亭訳『浮草』（金尾文淵堂、一九〇八年）（図一四）の表紙などでも確認出来る。

蜻蛉は五葉が装幀を手がけるにあたり何度も用いたモチーフでもある。その代表例としてモリエール著、草野柴二訳『モリエール全集』（金尾文淵堂、一九〇八年）（図一五）の見返しを挙げる。画面中央に睡

蓮の花が一輪咲き、その花を覆うように大きく丸い葉が左右対称に描かれている。茎は花を支えるもののみまっすぐ伸び、ほかはゆるやかな曲線を描いている。その曲線は画面上部で蜻蛉の腹と尾に繋がり、それぞれの睡蓮の葉の上に顔を画面の外側に向けた蜻蛉が描かれている。これらを一組としたものが、前後上下に繰り返し描かれおり、それぞれが睡蓮の茎あるいは蜻蛉の腹と尾で繋がっている。茎の曲線以外に、水の流れを表現したような太い曲線が画面を横断するように描かれ、右側の頁と左側の頁を一続きのものにしている。『モリエール全集』の見開きは背景は灰色、睡蓮と蜻蛉は黄色で刷られ、これもコントラストの強い配色と言ってよいだろう。

『モリエール全集』見返して用いられた蜻蛉と睡蓮の組み合わせは、『ペリカン』(図九)の表具部分でも確認出来る。また『ペリカン』の表具部分下部に描かれているような、魚を繰り返し並べたものは装幀によく使われている。具体的には夏目漱石著『行人』(大倉書店、一九一四年)(図一六)などである。『行人』は背表紙を中心に羊皮スエードの継表紙が貼られ、³⁴模様は継表紙部分のみという意匠である。継表紙の上部と下部には『ペリカン』同様に、同じ形の魚が繰り返し横に並べられている。

カラスも繰り返し用いられたモチーフであった。体の向きに差異はあるものの、概ね同じ姿で朱や黒一色で平面的に描かれている。特に、頭を下に向け、後頭部から尾までが直線となる姿勢は特徴的である。例として挙げられるのは、夏目漱石著『四篇』扉絵(春陽堂、一九一〇年)(図一七)、『新世紀』二巻四号、表紙(新世紀社、一九一三年)(図一八)、森鷗外著『ちりひぢ』(千章館、一九一五年)(図一九)などである。

作品が確認出来る中で、五葉の最初期の作品といえる『孔雀と印度女』で描かれた孔雀も、写実描写ではなく平面的あるいは図案化された描写ではあるものの、繰り返し使われたモチーフである。例として挙げられるのは、『英語』一三巻一号、表紙(一九一一年、印刷、紙)(図二〇)、森田草平著『自叙伝』(春陽堂、一九一一年)(図二二)、泉鏡花著『恋女房』(鳳鳴社、一九一三年)(図二二)などである。孔雀は洋の東西を問わず、古くから宗教に関連した鳥として扱われてきたモチーフだが、世紀末の頃には唯美主義などで特に多く描かれた。

そのほか、髪を結び上げ胸を露出させ宝飾品を身につけた女性、夾竹桃の花なども、絵画作品と装幀作品、両方で見られる。例として挙げられるのは夏目漱石著『漾虚集』扉(大倉書店、服部書店、一九〇六年)(図二三)、夏目漱石著『彼岸過迄』(春陽堂、一九一三年)(図二四)などである。

おわりに

本稿では『孔雀と印度女』、『羽衣』、『此美人』、『黄薔薇』、『ペリカン』を五葉の代表的な絵画作品とし、その特徴を検討した。筆者はその特徴は明確な描線と、豊かな色彩とそのコントラスト、そして「表装」という意識であると結論付けた。描線と色彩については、五葉が残した文章「現今の日本画」や『孔雀と印度女』解説文章稿からも五葉が重点と考えていたことがわかった。そして、これら三つの特徴が装幀作品にも見られるものであるということが、五葉自身が残した文章である「思ひ出した事ども」、「秋の書齋を飾る可き表装の数々」を手がかりに検討した。その結果、五葉は油絵、屏風、掛軸、そして本の装幀と、どの作

品分野においても、独立した作品としてではなく室内を飾る装飾品として考えていたことがわかった。

一九二二年、一九一三年と无声会に出品した後、五葉の関心は浮世絵研究に移った。以降油彩画や日本画を描くことは少なくなり、版画作品が大半となる。しかしその一方で、装幀は五葉が生涯を通じて手がける仕事である。今回は言及したのは五葉の装幀作品のうち初期の作品のみに留まったが、その後の五葉の装幀作品については今後も継続して調べていきたい。

付記

本稿は民族藝術学会第八十六回東京例会（二〇一八年六月十六日）での口頭発表をもとに加筆したものです。発表の機会を与えてくださった六人部昭典先生、指導教授である児島薫先生に心から御礼申し上げます。ご指導、お力添えをいただきました全ての方に心から感謝申し上げます。

注

- 1 岩切信一郎編「橋口五葉年譜」『生誕一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年。（以下、『生誕一三〇年 橋口五葉展』と略す）、一八四―一九二頁では、内山一観のみ言及されているが、山西健夫「橋口五葉の初期油彩画について―白馬会との関連の中で―」『鹿児島市立美術館研究紀要 二〇一四年度 特集端口五葉』鹿児島市立美術館、二〇一五年、五七―七二頁では、平山東岳にも習った可能性が指摘されている。
- 2 上野直昭「橋口五葉小傳」『浮世絵之研究』第二号、日本浮世絵協会、一九二一年、二頁。
- 3 東京美術学校時代の五葉の油彩画作品については、山西健夫氏が「橋口

五葉の初期油彩画について―白馬会との関連の中で―」『鹿児島市立美術館研究紀要 二〇一四年度 特集端口五葉』鹿児島市立美術館、二〇一五年、五七―七二頁で、在学中の成績や白馬会への出品歴、スケッチ旅行について詳細に紹介している。

- 4 この作品は松岡譲『朝日文化手帖六一 漱石の印税帳』（朝日新聞社、一九五五年、四頁）によるとはじめ「服部書店の発行で、後に大蔵書店に引き取られた」とらしい。『朝日文化手帖六一 漱石の印税帳』朝日新聞社、一九五五年、四頁また、佐渡谷重信「第四章 漱石作品の装幀と挿絵」（『漱石と世紀末芸術』講談社、一九九四年、九六頁）によると、まず大倉書店が出版の企画を出し、服部書店が出版業務と経営を行っていた。

- 5 岩切信一郎編「橋口五葉年譜」『生誕一三〇年 橋口五葉展』一八七頁に基く。岩切氏は岡畏三郎「橋口五葉小伝」『浮世絵芸術』一号、日本浮世絵協会、一九六二年、二二―二七頁を元に推測している。岡氏は「文展には其後（引用者註：明治四十年第一回文部省美術展覧会）、龍頭かぶとを持つ女、裸婦二人などを出品した由であるが、二度とも落選の憂目をみて、その（ママ）後は油絵を描かなくなった」（岡畏三郎「橋口五葉小伝」『浮世絵芸術』一号、日本浮世絵協会、一九六二年、二四頁）としているが、その根拠については述べていない。文末に「ことに橋口康雄氏」とあることからこれに基づいて述べた可能性がある。康雄氏は五葉の長兄・貢の長男であり、五葉の甥にあたる。

- 6 アナゴやドジョウの可能性も考えられたが、口ひげや背鰭の有無、尾端の形からウナギと筆者は考える。参考 中坊徹次『日本産魚類検索全種の同定』東海大学出版会、一九九三年。

- 7 山西健夫編「資料編 《孔雀と印度女》解説書の草稿」『生誕一三〇年 橋口五葉展』一六四―一六五頁。
- 8 『東京国立博物館所蔵名品展…創立一〇〇年記念』東京国立博物館、一九七二年。

- 高崎富士彦解説『孔雀明王像』東京国立博物館、一九七七年。
- 9 西山純子「橋口五葉 裝飾への情熱」東京美術、二〇一五年、二五頁。
- 10 山西健夫「橋口五葉―画業前半期の作品と製作状況を中心に―」『生誕一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一二年、一七〇頁。
- 11 「公設 第一回美術展覧会出品目録」『美術新報』画報社、一九〇七年、第六卷一四号、七頁。
- 12 細野正信監修『日展史一文展編二』日展、一九八一年、二二八頁。
- 13 岩切信一郎「橋口五葉―裝飾美術の軌跡―」『一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一二頁に掲載されていた薄拙太郎「橋口清君の思出」『帝国工芸』(帝国工芸会、一九二九年二月一日)を筆者も国立国会図書館にて確認した。
- 14 「懸賞広告画の当選」『三越』第一巻第一号、三越呉服店、一九一一年、二〇―二二頁。
- 15 「表紙に掲げたる『千両額』『三越』第一巻第二号、三越呉服店、一九一一年、九頁。
- 16 岩切信一郎「一九〇〇―一九一〇の版画―版表現の経緯―」『日本の版画I一九〇〇―一九一〇 版のかたち百相』展、櫛形町立春仙美術館、一九九七年、一〇―一七頁によると、リトグラフ(石版)印刷が普及し印刷機械による大量印刷が開発されたのもこの頃で、一八九二年には亜鉛平版が秀英舎(泰錦堂)で使用されるようになり、一八九九年にはアルミ平版輪転機で印刷されるようになっていた。しかし三間石版印刷所は石版にも関わらず数十色を重ねた印刷をすることで、亜鉛版を用いた精巧なカラー印刷にも匹敵するポスターを印刷していた。初期の三越呉服店のポスターを担った。
- 17 岩淵令治「治・大正期における「江戸」の商品化…三越百貨店の「元禄模様」と「江戸趣味」創出をめぐる(歴史表象の形成と消費文化)」『国立歴史民俗博物館研究報告』一九七号、国立歴史民俗博物館、二〇一六年、四九―一〇四頁。
- 18 岩切信一郎「橋口五葉―裝飾美術の軌跡―」『一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一三頁にて判明。筆者は『絵画叢誌』マイクロフィルム版(『繪畫叢誌』雄松堂出版、マイクロフィルム版一三・第二八五―三〇六号(明治四四年一月―大正元年二月))にて記事を確認した。
- 19 『近代日本 アート・カタログ・コレクション』〇二七 无声会 第二巻「ゆまに書房、二〇〇二年、三〇九―三二三頁に当時の新聞記事が掲載されており、その中で五葉の出品作についての記述を確認出来る。
- 20 「无声会 会旨」『読売新聞』読売新聞社、一九〇〇年三月二四日四面。青木茂監修『近代日本 アート・カタログ・コレクション』〇二六 无声会 第一巻「ゆまに書房、二〇〇二年、五頁にて参照。
- 21 庄司淳一「无声会 概要」『近代日本 アート・カタログ・コレクション』〇二七 无声会 第二巻「ゆまに書房、二〇〇二年、三三六頁。
- 22 西山純子氏によると、一九二二年頃の无声会は「発足から一〇年以上を経た当時、自然主義の色は必ずしも鮮明ではなく、裝飾的な傾向を強めつつあった。その根拠として、西山氏は无声会が一九〇七年から図案を公募している点、一九一〇年に「新裝飾芸術の開拓」を掲げている点を挙げている(『一三〇年 橋口五葉展』一〇四頁)。
- 23 「裝飾画と半切画―无声会展覧会を観る―」『読売新聞』一九一二年五月一五日五面。
- 『近代日本 アート・カタログ・コレクション』〇二七 无声会 第二巻「三〇頁にて確認。
- 24 「みやま文壇 色から線へ(上)(無声会展覧会を観る)」『都新聞』一九一二年五月二二日一面。
- 『近代日本 アート・カタログ・コレクション』〇二七 无声会 第二巻「三一頁にて確認。

- 25 岩切信一郎「橋口五葉―裝飾美術の軌跡―」『一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一三頁。
- 26 執筆者不明「无声会展覧会印象記」『美術乃日本』第四卷第六号、一九一二年六月十五日、一〇頁―一四頁。
- 27 岩切信一郎編「橋口五葉年譜」『一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一八九頁参照。 原典 橋口五葉「歳頭所感」『新美術』一卷一号、春鳥會、一九一四年、頁。
- 28 岩切信一郎編「橋口五葉年譜」『生誕一三〇年 橋口五葉展』一八八―一八九頁参照。
- 29 橋口五葉「特集 装幀について 思ひ出した事ども」『美術新報』一二卷五号、画報社、一九一三年五月、二二―二四頁。
- 30 橋口五葉「文藝 秋の書斎を飾る可き装束の数々」『時事新報』時事新報社、一九一三年、九月八日（第一回）五頁、九月九日（第二回）五頁、九月十二日（第三回）五頁、九月十三日（第四回）五頁。
- 31 岩切信一郎「橋口五葉の大正二年（一九一三）秋の装幀自評―『時事新報』連載から―」『二寸』七二号、學藝書院、二〇一七年、九―一八頁。
- 32 岩切信一郎「橋口五葉の大正二年（一九一三）秋の装幀自評―『時事新報』連載から―」『二寸』第七二号、學藝書院、二〇一七年二月、九―一八頁。
- 33 五葉は文中で「クロオス」という言葉を使用している。岩切氏によると、これは「book cloth, book binding cloth」のことで「クロース」の表記。製本の外装用材料のこと。綿布やスフ織物に特殊染料を塗布した布クロス（本クロス）、あるいは布の代用としての紙クロスもある。（引用元 切信一郎「橋口五葉の大正二年（一九一三）秋の装幀自評―『時事新報』連載から―」『二寸』第七二号、學藝書院、二〇一七年二月、一一頁。
- 34 東京新聞編『橋口五葉展』小田急美術館他、一九九五年、二〇二頁。

資料一覽

（資料一）橋口五葉《孔雀と印度女》（一九〇七年）解説書草稿
 出典 山西健夫編「資料編」『生誕一三〇年 橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一六四―一六五頁
 解説書

第三部二十三類 号 油絵二枚折衝立

出品人 東京市下谷区谷中清水町五番地 橋口清

材料及製作法

西洋間及和洋折衷間（に用ゆる）ノ室内裝飾（の二枚折衝立を按シ是ニ油絵具を用ひて裝飾画を画きたり）用トシテ二枚折ノ衝立を作り是レ図按シ之レニ油絵具ヲ用ヒテ裝飾画ヲ画キタリ 是レ用ヒタル材料ハ英國製カンボウス、模造印度サラサ、金箔、佛國製油画具、木製ノ縁、製比裝飾画トシテ画キタルヲ以テトシタル此ハ光陰線の関係ヨリハ線形ノ調和及ヒ色彩ノ排列ト調和ニ力ヲ用ヒ注キ以テ作者意匠ト技術トヲ全フセン事ヲ勉めタリ 図画中古代印度ノ風俗ヲ假装シタル人物ヲ画キタルヲ以テ衝立ノ縁ニモ古代印度ノロータス模様ヲ用ヒタリ

明治三十八年東京美術学校西洋画科目

卒業 研究科在学中

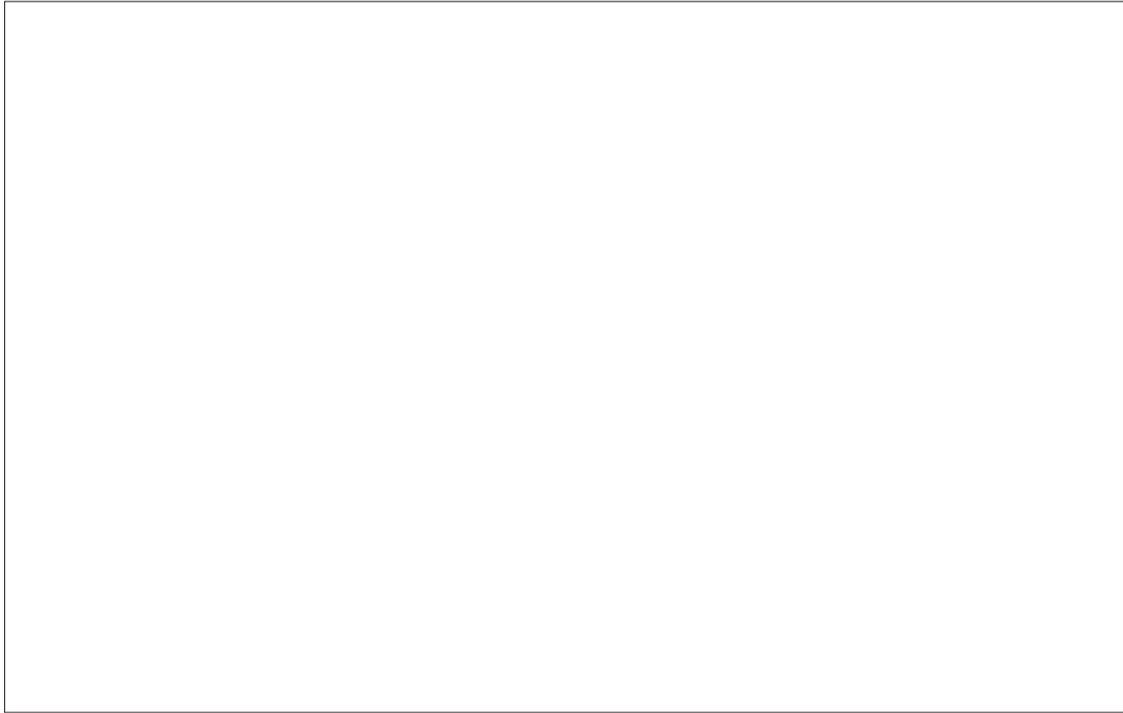
命題ノ説明

画題 孔雀姫、 此レ小図ハ古キ物語及又ハ歴史ニ依リテ画キタルニアラズ 只作者ノ想像ト感情トヲナサテ顯ハサンガ為メ画キタル者ニシテ美シキ鳥美シキ花アル花鳥ノ平和ヲ願エル婦人ヲ画クアラワサンガ為メ画ケリ

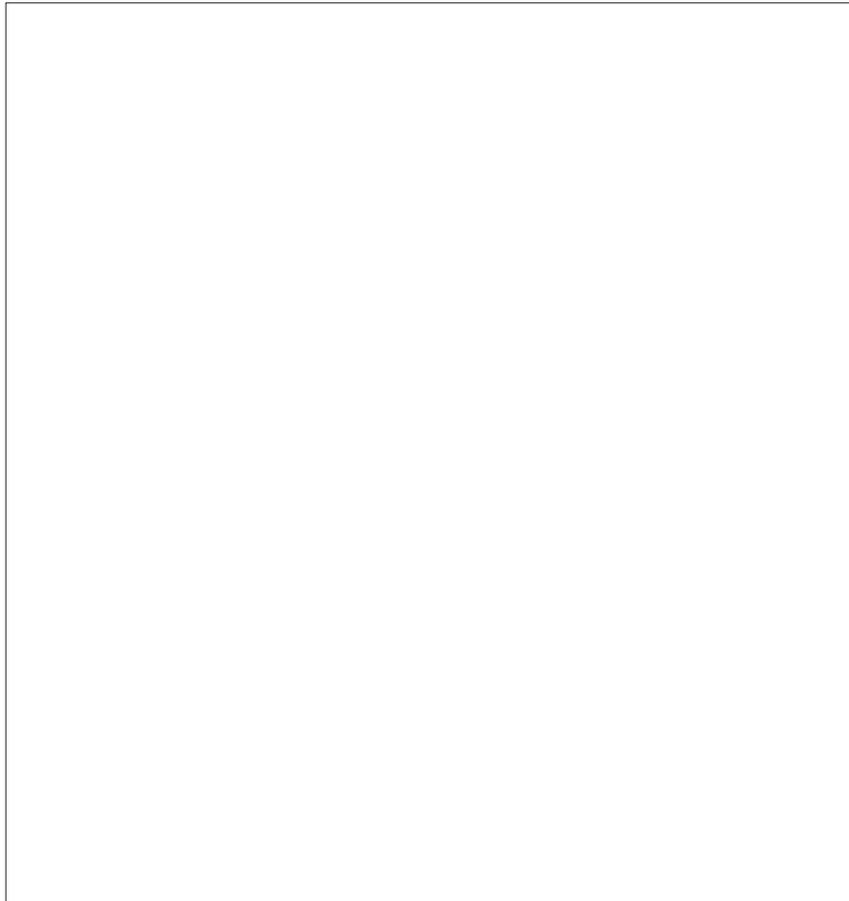
若き婦人を平和なる庭園に配し婦人は永久の平和を（憧憬せる情態ヲ）願へえる有様をアラワサンと勉めたり

挿図出典一覧

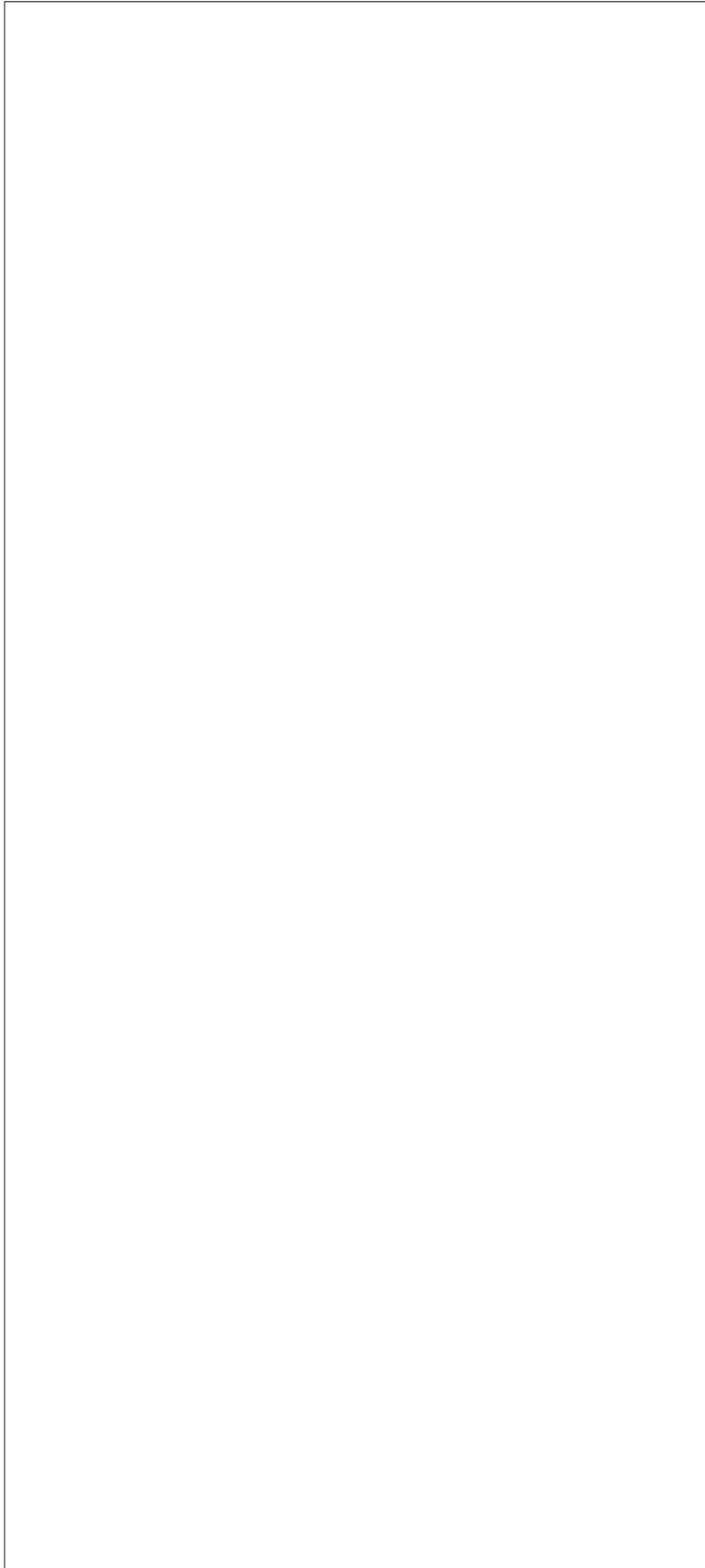
- (図一) 西山純子『橋口五葉 裝飾への情熱』東京美術出版、二〇一五年、八〇頁
- (図二) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、五〇頁
- (図三) 『日展史一 文展編一』日展史編纂委員会、一九八〇年、二二八頁
- (図四) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一〇四頁
- (図五) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一〇六頁
- (図六) 独立行政法人国立美術館・所蔵品検索（最終アクセス二〇一八年十月十日）<http://search.artmuseums.go.jp/>
- (図七) 茨城県近代美術館 所蔵作品検索システム（最終アクセス二〇一八年十月十日）<http://www.research.modemart.museum.ibk.ed.jp/archives/>
- (図八) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一〇八頁
- (図九) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、一〇八頁
- (図一〇) 『版画芸術一五〇―見て・買って・作って・アートを楽しむ』特集：橋口五葉 阿部出版、二〇一〇年、二七頁
- (図一一) 『版画芸術一五〇―見て・買って・作って・アートを楽しむ』特集：橋口五葉 阿部出版、二〇一〇年、二七頁
- (図一二) 『版画芸術一五〇―見て・買って・作って・アートを楽しむ』特集：橋口五葉 阿部出版、二〇一〇年、二〇頁
- (図一三) 筆者蔵、筆者撮影
- (図一四) 西山純子『裝飾への情熱 橋口五葉』東京美術、二〇一五年、一一一頁
- (図一五) 『日本の版画一 版のかたち百相 一九〇〇―一九一〇』千葉市美術館、一九九七年、一二七頁
- (図一六) 『夏目漱石展 秘蔵コレクションでたどる生涯』秀明大学、二〇一六年、六二頁
- (図一七) 筆者蔵、筆者撮影
- (図一八) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、八八頁
- (図一九) 所蔵者の許可を得て、筆者撮影
- (図二〇) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、八八頁
- (図二一) 『版画芸術一五〇―見て・買って・作って・アートを楽しむ』特集：橋口五葉 阿部出版、二〇一〇年、三六頁
- (図二二) 『版画芸術一五〇―見て・買って・作って・アートを楽しむ』特集：橋口五葉 阿部出版、二〇一〇年、二九頁
- (図二三) 『生誕一三〇年橋口五葉展』千葉市美術館、二〇一一年、六七頁
- (図二四) 『夏目漱石展 秘蔵コレクションでたどる生涯』秀明大学、二〇一六年、六二頁



(図一) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『吾輩は猫である』上篇、服部書店、一九〇五年木版、箔押し、空押し、紙、二二・二×一五・六センチ、神奈川近代文学館寄託



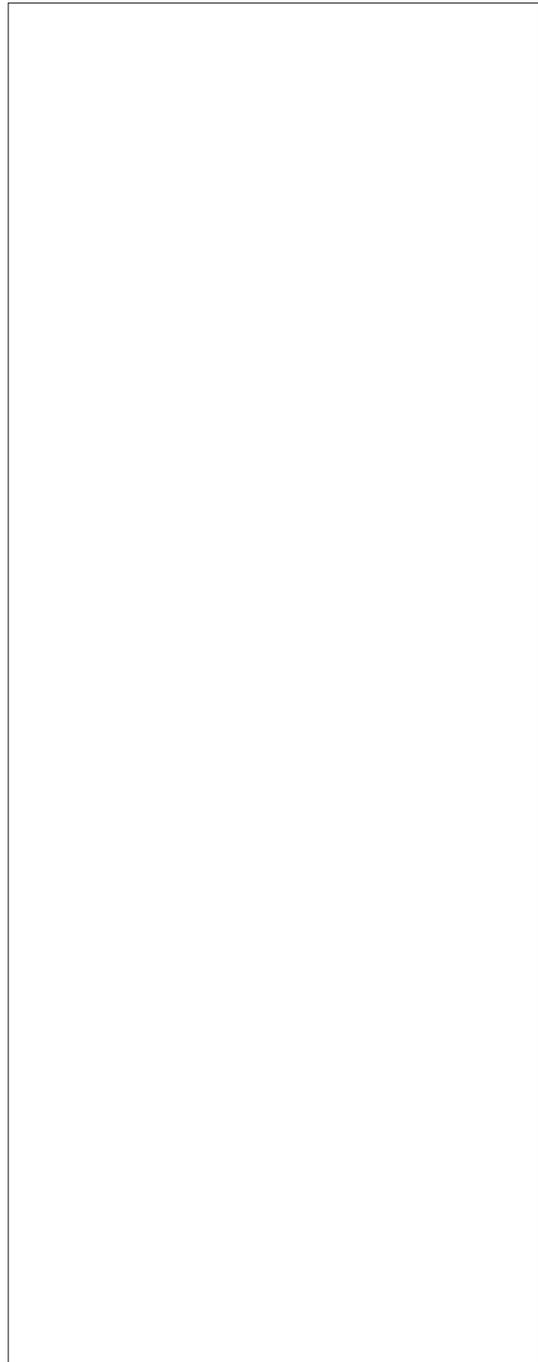
(図二) 橋口五葉《孔雀と印度女》一九〇七年、油彩、キャンバス、一九三・八×一八四センチ、鹿児島市立美術館



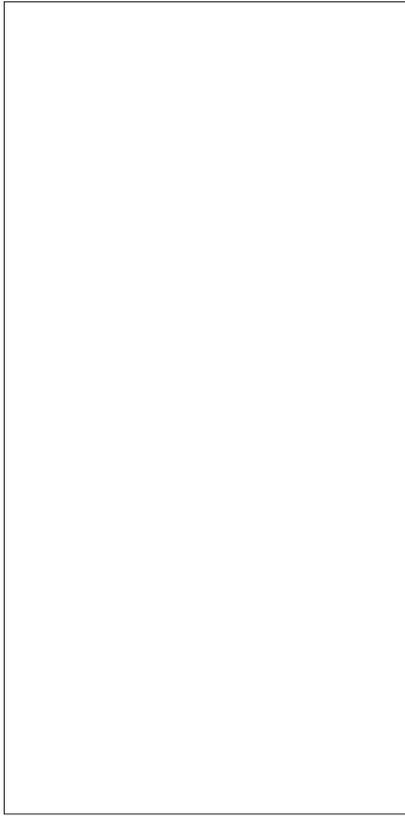
(図三) 橋口五葉《羽衣》一九〇七年、油彩（写真）、サイズ不詳、所在不明



(図四) 橋口五葉《此美人》一九一一年、石版、紙、
一〇一・七×七一・六センチ 個人蔵



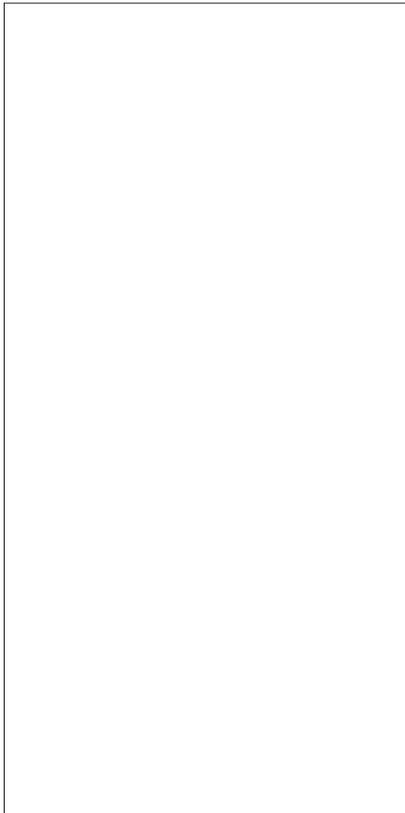
(図五) 橋口五葉《黄薔薇》一九一二年、絹本着色、
一二二・七×五〇・六センチ、個人蔵



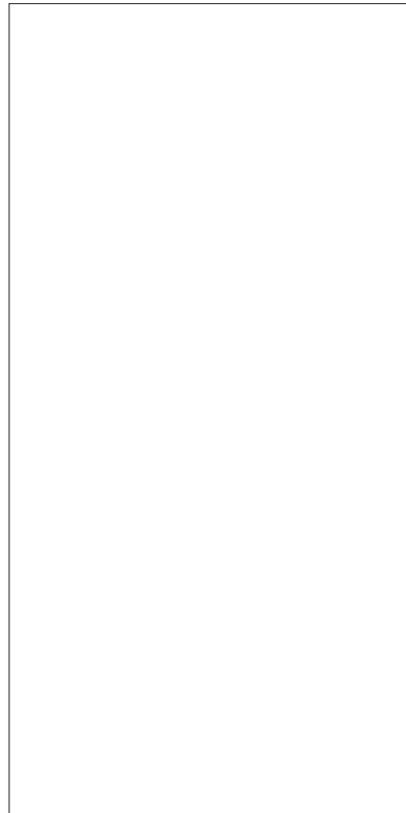
夏の月



雲の峰

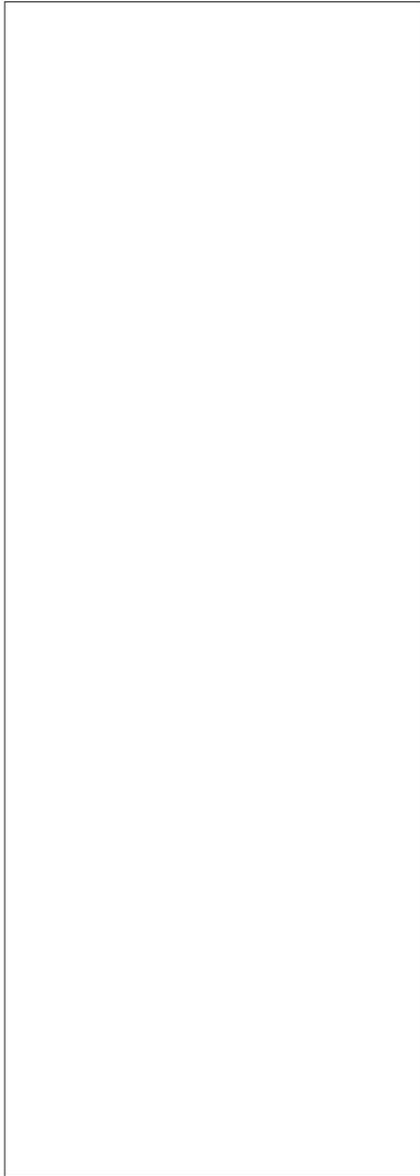


雨後

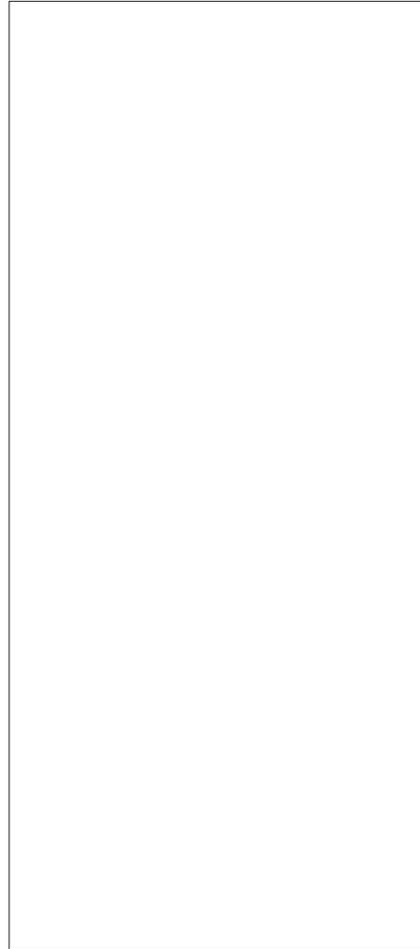


秋霧

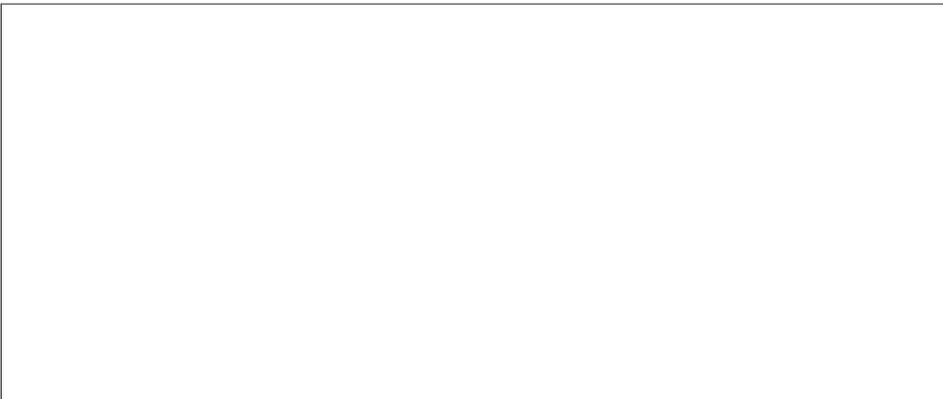
(図六) 寺崎廣業《溪四題》一九〇九年、紙本着色、四幅対、各一二七・五 × 六三・〇センチ、東京近代美術館蔵



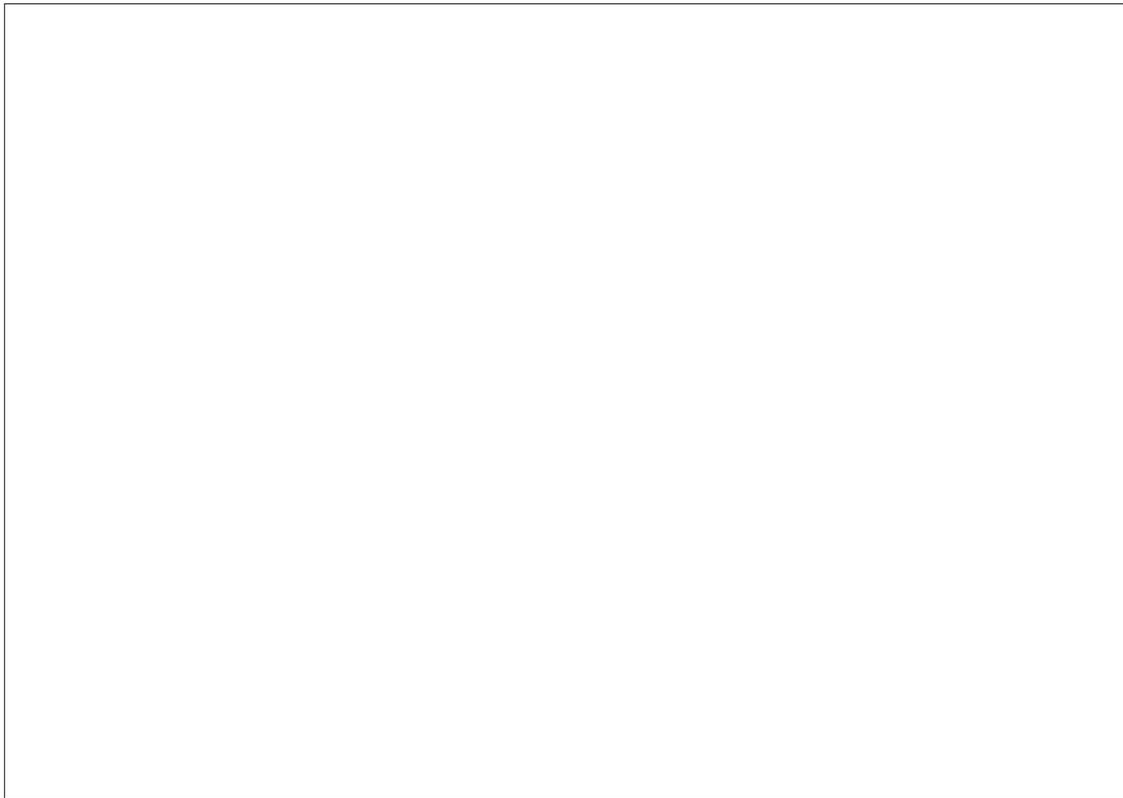
(図七) 横山大観《流燈》一九〇九年、絹本着色、一四三・一×五一・五センチ、茨城県立近代美術館蔵



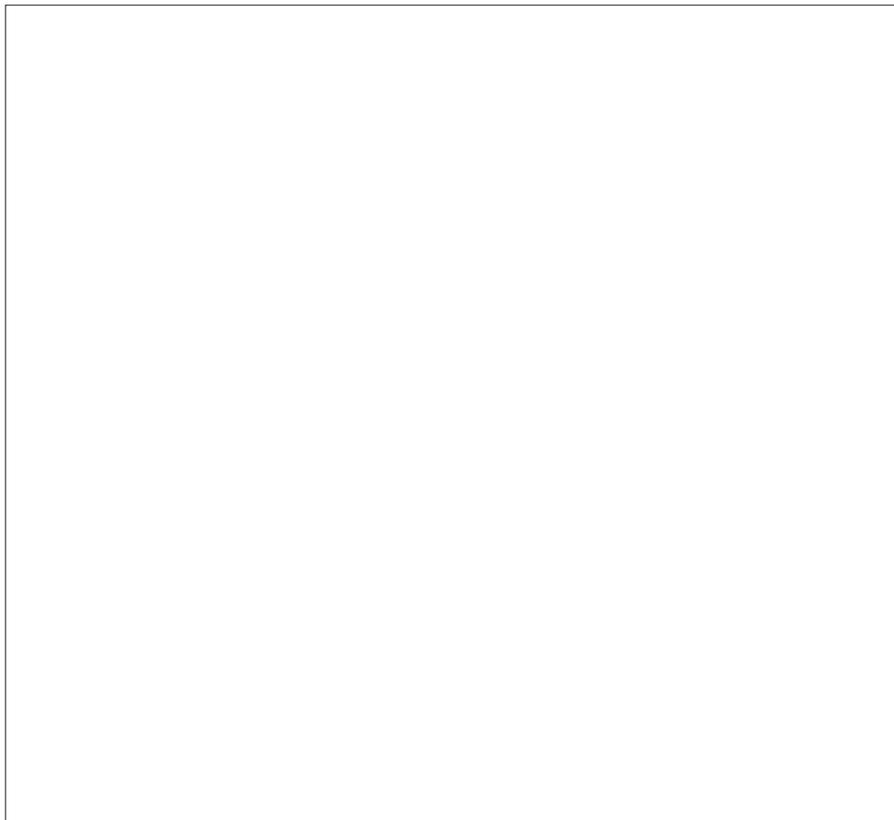
(図八) 橋口五葉《美しい鳥》一九一二年、絹本着色、一二二・五×五〇・五センチ、個人蔵



(図九) 橋口五葉《ペリカン》一九一三年、紙本金地着色、二曲一隻、七六・〇×一八二・〇センチ、個人蔵



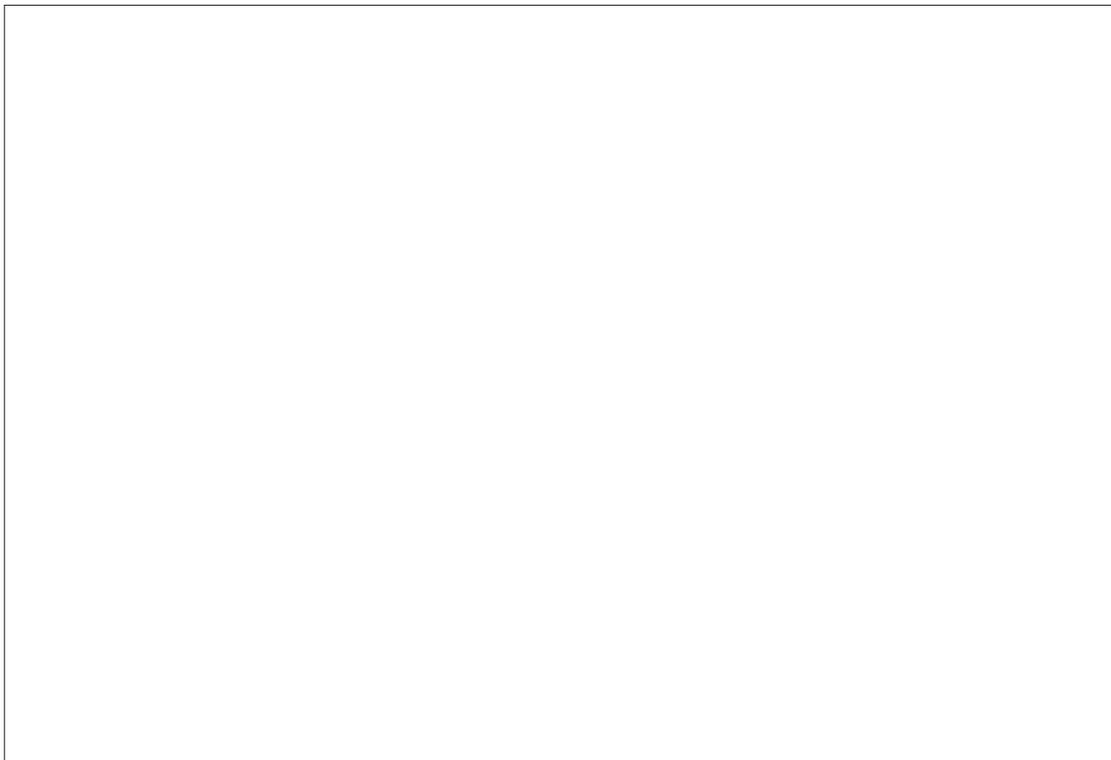
(図一〇) 泉鏡花著、橋口五葉装幀『乗合船』表紙刷り見本、春陽堂、一九一三年、木版・紙、二二・三 × 三三・五センチ、鹿児島市美術館蔵



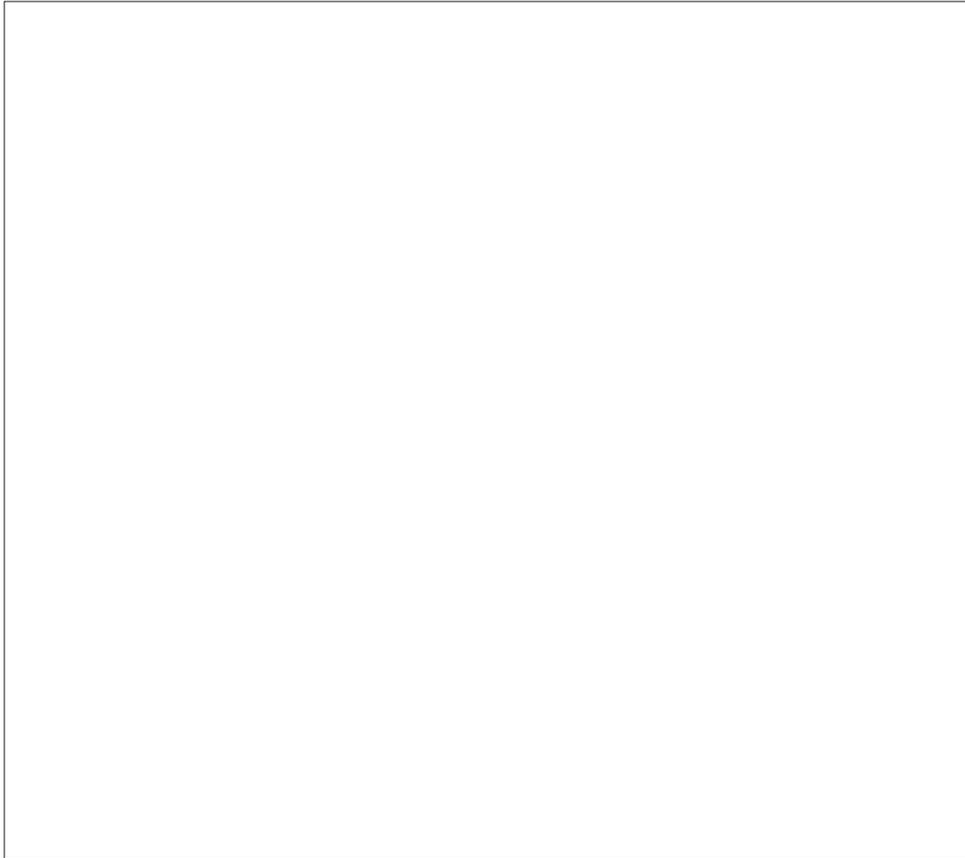
(図一一) 泉鏡花著、橋口五葉装幀『乗合船』春陽堂、一九一三年、木版・紙、二二・五 × 一五・二センチ、個人蔵（千葉市美術館寄託）



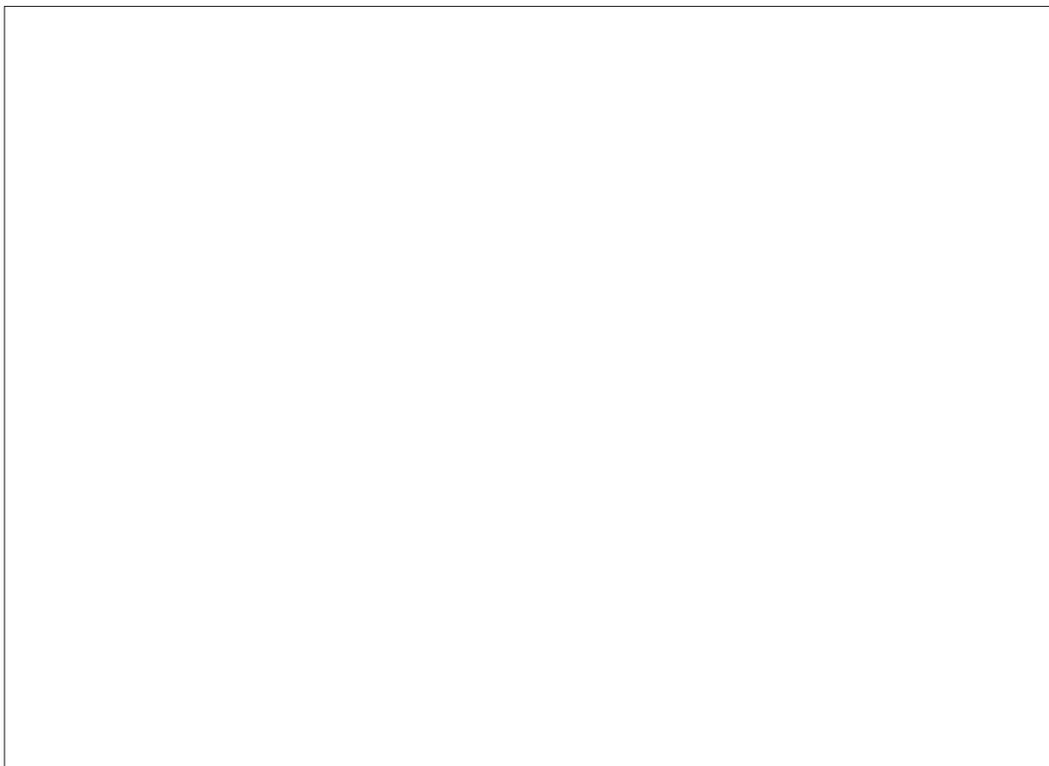
(図一二) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『虞美人草』春陽堂、一九〇八年、木版・紙、三九・八
×二七・五センチ、千葉市美術館蔵



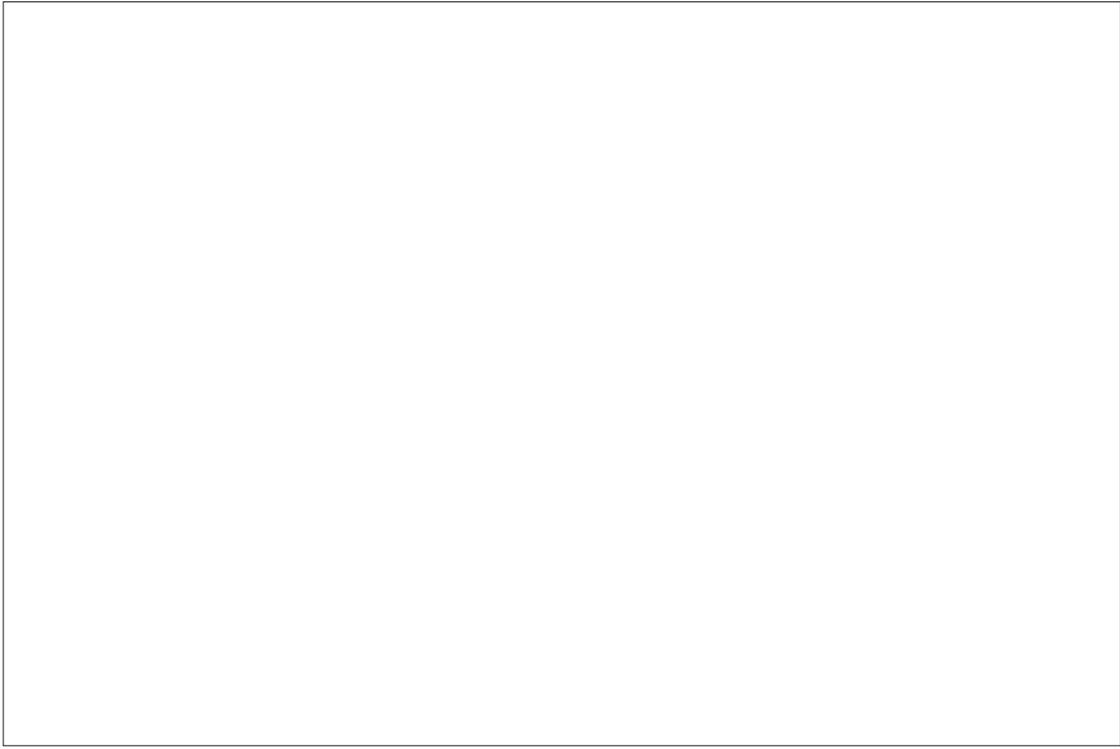
(図一三) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『四篇』春陽堂、一九一〇年、二二・六 × 一五・一センチ、筆者蔵



(図一四) ツルゲーネフ著、長谷川二葉亭訳、橋口五葉装幀『浮草』金尾文淵堂、一九〇八年、木版・箔押し・紙、二二・六×一五・〇センチ、個人蔵（千葉市美術館寄託）



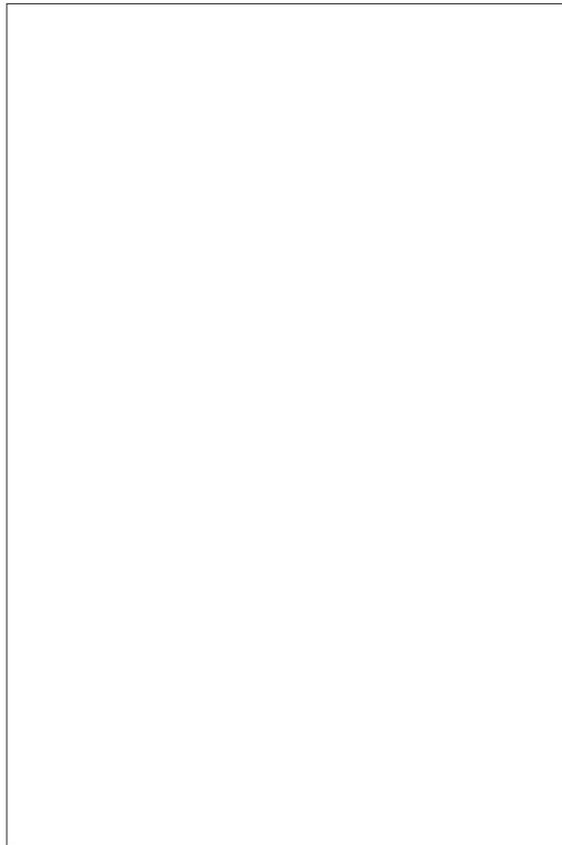
(図一五) モリエール著、草野柴二訳、橋口五葉装幀『モリエール全集』金尾文淵堂、一九〇八年、木版・紙、二一・九×二九・六センチ、個人蔵



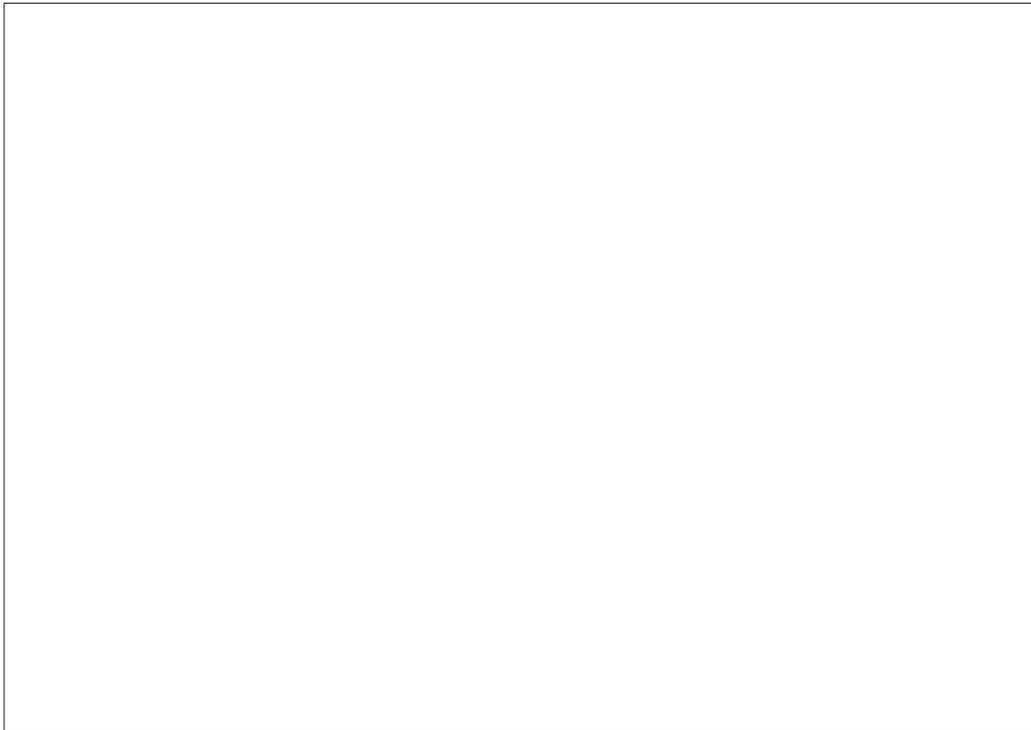
(図一六) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『行人』大倉書店、一九一四年、二二・五 × 一五・三センチ、個人蔵



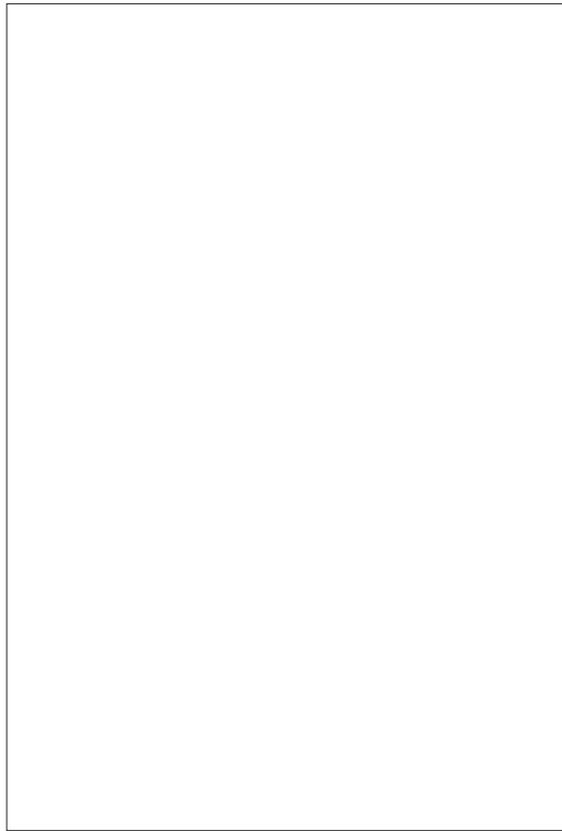
(図一七) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『四篇』扉絵、
春陽堂、二二・六 × 一五・一センチ、一九
一〇年、筆者蔵



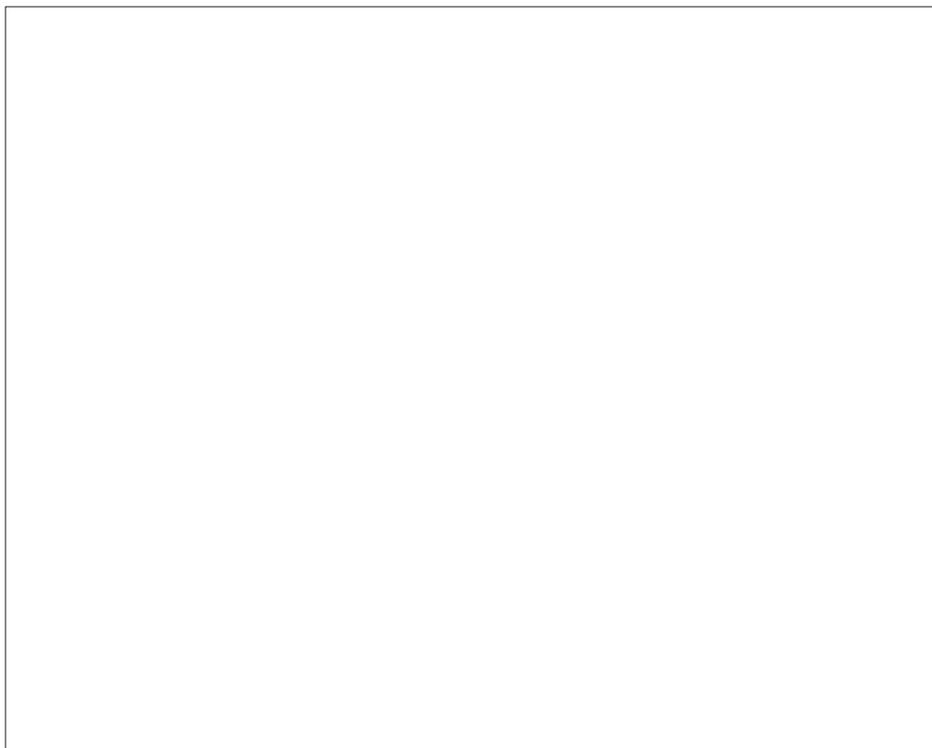
(図一八) 橋口五葉装幀『新世紀』二巻四号、表紙、
新世紀社、一九一三年、印刷、紙、二二・
〇×一五・五センチ、鹿児島県歴史資料セ
ンター黎明館蔵



(図一九) 森鷗外著、橋口五葉装幀『ちりひぢ』千章館、一九一五年、個人蔵



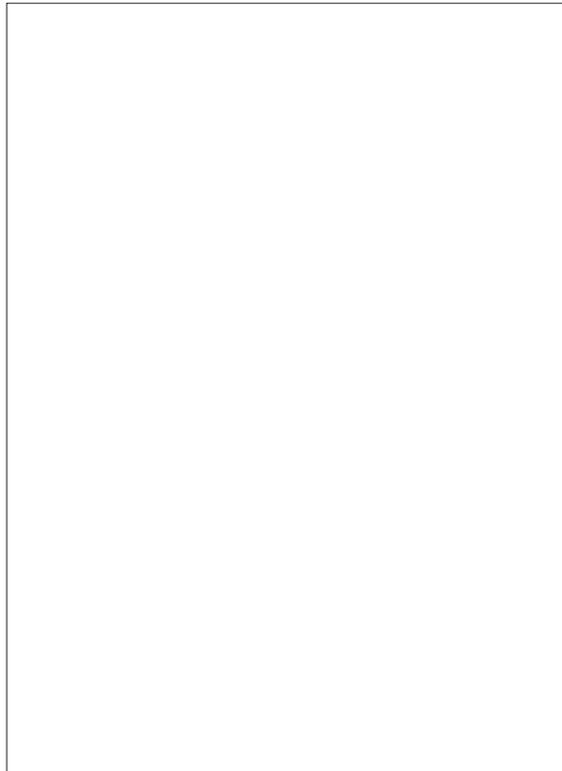
(図二〇) 橋口五葉装幀『英語』一三巻一号、表紙一九一一年、印刷、紙、二二・〇×一五・三センチ、鹿児島県歴史資料センター黎明館蔵



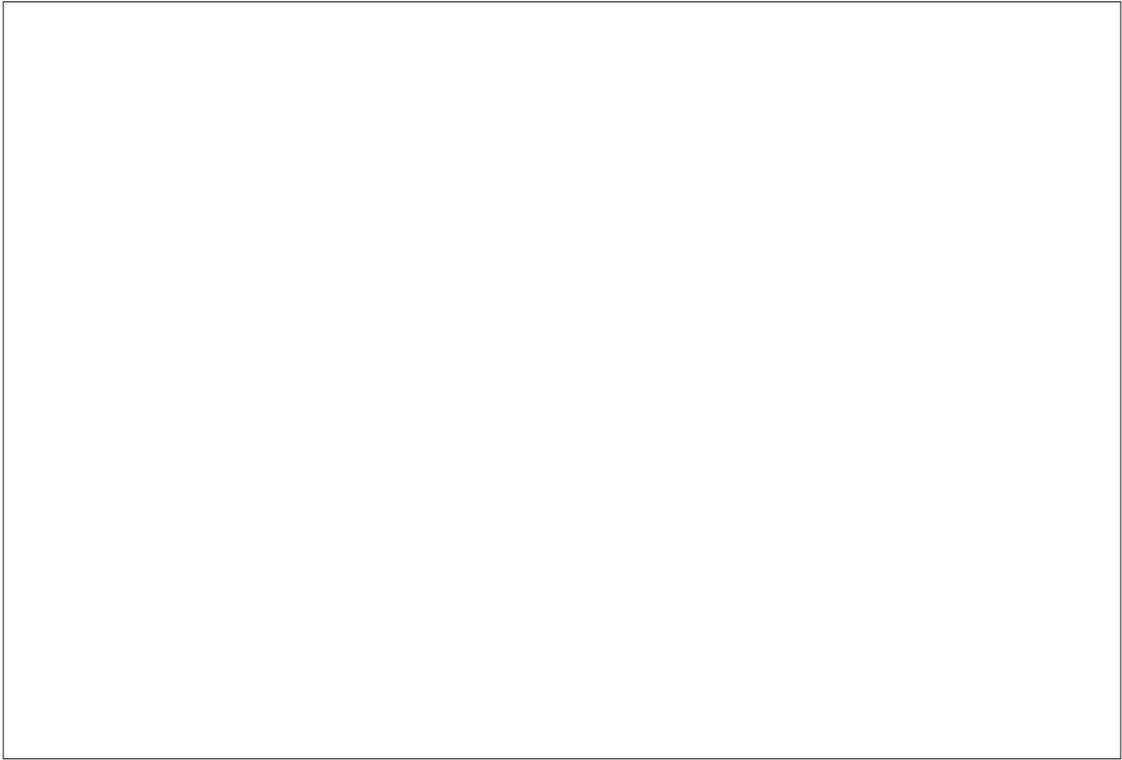
(図二一) 森田草平著、橋口五葉装幀『自叙伝』春陽堂、一九一一年、木版、紙、二二・六×一五・九センチ、個人蔵



(図二二) 泉鏡花著、橋口五葉装幀『恋女房』鳳鳴社、一九一三年、木版、紙、二二・三
×一五・三センチ、個人蔵



(図二三) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『漾虚集』扉大
倉書店、服部書店、一九〇六年、木版・石
版、紙、二二・五×一六・〇センチ、個人
蔵（千葉市美術館寄託）



(図二四) 夏目漱石著、橋口五葉装幀『彼岸過迄』春陽堂、一九一三年、二二・六 × 一五・〇センチ、個人蔵

