

山元春拳の画風の特徴について 明治期における画面構成の変遷を中心に

日比野小都

山元春拳（一八七二—一九三三、本名・金右衛門）は、一八七二（明治四）年十一月二十四日に現在の滋賀県大津市に生まれ、一八八三（明治一六）年頃、京都の野村文挙に学び、一八八五（明治一八）年に森寛齋に師事して研鑽を積んだ。翌年の京都青年絵画共進会に出品した《呉孟》《菊に雀》が一等褒状を受け、十代半ばで画壇デビューを果たし、一八八九（明治二二）年六月、東京開設青年絵画共進会に出品した《菊慈童》が二等賞を受賞。以後、各種美術展覧会に出品し受賞を重ね、京都画壇の重鎮として活躍していく。一九一七（大正六）年には帝室技芸員に任命され、青山離宮御座所の杉戸絵、大正天皇大婚二十五年に際して制作した《智仁勇》《琵琶湖・富士図》をはじめ、昭和大礼に際しての《主基地方風俗歌屏風》等、多くの皇室関連作品を手掛けた。その一方で、後進の育成にも熱心であり、画塾・早苗会では、竹内栖鳳の画塾と並び称されるまでの門下を抱えていた。しかし、その先行研究についてはあまり多くみられないのが現状である。

筆者は、二〇二一（令和三）年度修士論文で皇室関連の作品を取り上げ、春拳の《智仁勇》《主基地方風俗歌屏風》を中心に考察を行なった。また、本稿執筆時の二〇二二（令和四）年は春拳生誕一五〇年の節目の年で、滋賀県立美術館等で回顧展が開催されており、春拳の作品と

画業について改めて見直す機会としたい。春拳は、写生を重視した壮大な画風の風景画を多く手掛けたことで知られ、特に松や雪松を主題とした作品が散見される。そこで本稿では、松や雪松を主題とする作品を取り上げ、春拳の画業の前半期にあたる明治期における画面構成の変遷について明らかにしていきたい。

一、春拳の「松図」「雪松図」概要と「松・雪松」の主題について

春拳の作品には「松」や「雪松」を主題としたものが散見されると先に述べたが、具体的にどのような作品を制作していたのだろうか。主な作例を年代順にみると、《雪松図》（一八九七（明治三〇）年頃、紙本墨画淡彩・二曲一双、各一五三・二×一六八・八cm、個人蔵）、《老松若松図》（一八九七（明治三〇）年代初期、紙本墨画・六曲一双、各一五三・五×三五八・〇cm、滋賀県立美術館蔵）、《冬の夕》（一九〇五（明治三十八）年、絹本墨画、一四一・五×七〇・五cm、滋賀県立美術館蔵）、《ロッキーの雪》（一九〇五（明治三十八）年頃、絹本墨画淡彩、二一四・二×一七二・四cm、高島屋資料館蔵）、《雪松図》（一九〇七（明治四〇）年代、紙本墨画・六曲一双、各一六七・三×三三七・八cm、滋

賀県立近代美術館蔵)、《雪松図》(一九〇八(明治四十二)年、紙本墨画淡彩・六曲二双、各一六六・〇×三七二・〇cm、第二回文部省美術展覧会、東京国立近代美術館蔵)、《雪溪遊猿之図》(一九一五(大正四年)、絹本着色、一八〇・七×一〇二・五cm、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)、《智仁勇》(一九二五(大正一四年)年、絹本着色・対幅、各一七〇・八×一一三・八cm、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)、《春の海》(一九二八(昭和三年)、絹本着色・六曲一双、各一一六二・五×三五七・二cm、高松宮殿下成年式に際して制作、愛媛県美術館蔵)が挙げられる。このように見ていくと、画業の前半期から晩年に至るまで、松を主題とする作品を継続して制作していたことが窺える。また、文部省美術展覧会や皇室関連作品等、主要な展覧会や重要な場面において制作された作品も多く、春挙自身も重要な主題であると認識していたことが推察できる。春挙の「松・雪松」のモチーフに対する思い入れは、大原由佳子氏も指摘しているように²⁾、弟子の川村曼舟、小川鶴斎の証言からも窺い知れる。

川村曼舟は「写生には熱心で殊に雪が御好きであった。わたしが入門してからも、雪の日には必ず家を飛び出して写生に行かれたものであった。(中略)古来から雪の描写は、大い雪の部分を白く残して、ぐるりと薄墨で染めたのであったが、先生のやり方はその逆で、薄墨で雪を現はされた。それがしかも却って雪の質感をいきいきと、あざやかに描き出されたのであった。」³⁾と語り、小川鶴斎は「冬の夜中にもし雪が降って居れば、画伯は直ちに門下を率いて、主に賀茂堤に赴き、白雪に被われた松樹のたたずまい、或は河原の有様等を寫生された。冬の夜中、賀茂堤に赴かれたのは、画伯が雪景を写すは黎明までをよしとする、太陽に照らされた雪では切角の画趣が駄目になると考えられた為である。夜中に出て暁迄に、写生するに好適の地は京都市中では先ず賀茂

堤であったからで、為に画伯の作品中には、賀茂堤の雪景が甚だ多い。」⁴⁾と語っている。

これらの言葉からも、春挙が雪・松の表現に強い思い入れがあり、古来より描かれてきた雪や松の新たな表現を模索していたであろうことは容易に察せられる。そこで、春挙の画業の前半期にあたる明治期の雪・松を主題とする作品を取り上げ、春挙作品における空間表現の変化について考察していくこととする。

二、春挙の明治期の作品における画面構成

では、ここから春挙の明治期における作品の画面と空間表現について、雪・松を主題とした作品を取り上げてみていく。はじめに、《深山雪霽鹿図》(一八九五(明治二十八年)年、絹本墨画・四曲一隻、一三・〇×二二・八cm、滋賀県立美術館蔵(図1))、《老松若松図》(一八九七(明治三〇)年代初期、紙本墨画・六曲一双、各一五三・五×三五八・〇cm、滋賀県立美術館蔵(図2))を取り上げて検討する。

《深山雪霽鹿図》は、四曲一隻の画面に山深い雪景色とその崖に佇む牡鹿が描かれている。前景には雪に被われ大きく湾曲して伸びる樹木と、崖に佇んでその先に目を向ける牡鹿、後景に高く聳えたつ断崖を描くという南画的構成で描いている。一方で、本作は左上から右下へ移行する斜め構図を取り入れており、のちの春挙作品にみられる基本的な構成の萌芽がうかがえ、画面右上部の余白によって大空間による奥行きを表現し、墨の濃淡によって断崖に積もる雪の白さを表現し、晴天の雪景色を描き出している。しかし、個々のモチーフの描写に比べて、画面全体の空間表現は乏しいように見受けられる。

《老松若松図》は、六曲一双の画面に松が墨によって描かれている。

右隻の画面向かって右側に若松、左隻の画面向かって左側に老松が描かれ、左隻の左下の松の枝に雀と思われる二羽の鳥がとまり、右隻の中央には一羽が左隻側に向かって羽ばたいている様子が描かれている。左隻には松の背後に切り立った岩壁が描かれ、モチーフの前後関係を意識した構成が見られる。本作の松の表現に注目すると、老松は墨の濃淡で幹の樹皮の質感を表現し、若松は細く淡い線で細かく描き込んでおり、老松や若松、背後の崖の切り立った岩肌など、画面内に描かれたモチーフの質感の差を墨の濃淡や筆触によって描き分けられている。しかし、後年の作に比べると空間表現がやや曖昧であり、奥行きある空間を立体的に描くというよりも、描かれたモチーフの個々の立体感や質感表現を重視しているようにみえる。

以上のような南画風の画面構成による作品制作には、春拳が師事した野村文挙、森寛斎の作風の影響を見ることが出来る。野村文挙は、浮世絵師の梅川東挙、四条派の塩川文麟に師事して学んでおり、写生を基調とした作風で知られる。森寛斎は「明治の応挙」とも称された画家であるが、南画の描法を加味した山水画を描いたことでも知られる。寛斎の南画学習とその作風については、野口剛氏の論考「森派小史―寛斎を中心に―」で分析がなされている。野口氏は、同論文で「動物画や人物画では、細やかな雰囲気を持つ作品を描いた寛斎だが、山水図ではこれらとはまた異なる画境を開いた」とし、寛斎の山水図には「明治の南画家たちが、京都や大阪、中国・四国地方で実際に眼にした中国画を臨模したものを縮図、編集した」⁹。版本『南画津梁』に掲載された作品と構図の点において共通点が見られ、明治以降の山水図には、画面空間を山容や巨樹で充填する傾向があり、南画学習の成果が継承されていると指摘

している。¹⁰

春拳もまた、円山・四条派を学んだ京都画壇の画家として、写実を重視した応挙の影響が度々指摘されるが、初期の作例においては、先に述べた文挙や寛斎の影響も強く受け、写実を重視する中でも南画風の空間構成を用いた作風であると考えられる。弟子のひとりである川村曼舟は、在りし日の春拳について、「古法を根底とした根強い先生独得のものがそこに生まれたのであると云えようとおもふ。(中略) 寛斎翁の円山風のものより、南宗画を研究しておられた時分の絵の方が沢山持つて居られる。南宗画は必ずしも御嫌いではなかったように思う」と回想している。また、春拳自身も画業を始める以前から漢学を学ぶなど、¹¹ 思想に親しんでいたため、寛斎が取り入れた南画的表現を自らの制作に取り入れやすかったであろう。このことから、春拳は野村文挙の写生を重視した描写と寛斎の南宗画的表現を自らの作品制作に取り入れ、南画的空間構成の中にモチーフの立体感や質感表現を際立たせた画風であったと言える。

その後も春拳は、《雪松図》(一八九七(明治三〇)年頃、個人蔵)、《松図》(一八九七(明治三〇)年代前半、滋賀県立美術館蔵)、《松梅図》(一八九七(明治三〇)年代後半、滋賀県立美術館蔵)など「松」主題の作品も継続して制作していたが、一九〇四(明治三十七)年、農商務省より欧米出張、京都府より米国・セントルイス万国博覧会への出張を命ぜられ、同年六月から十月にかけて行なった米国滞在以後、春拳の作風に変化が表れる。ここでは、春拳が米国から帰国してすぐに制作され、明治三十八年十月の日本美術協会第三十八回展出品後、宮内省御用画となった《冬の夕》(一九〇五(明治三十八)年、絹本墨画・一幅、一四一・五×七〇・五cm、滋賀県立美術館蔵)(図3)、一九一〇年

の日英博覧会に高島屋が出品した巨大な三点一組のピロッド友禪《世界三景 雪月花》の下絵のうちの一幅である¹³《ロッキーの雪》(一九〇五(明治三十八)年頃、紙本墨画淡彩・一幅、二二・二〇×一七・四・〇cm、高島屋史料館蔵)(図4)を取り上げ、初期の画風からの変化について検討する。

《冬の夕》(図3)は、縦長の画面に高く聳える断崖とその麓にある民家、向かって右下部に雪を被った松が描かれている。画面最上部の中央には「大正元年先帝御遺物之章」の印が捺され、明治天皇の遺愛品とされた作品である。本作は、雪を被った松より聳え立つ崖を中心として描かれた作品であるが、空気遠近法を用いた画面構成により、画面の立体感や奥行きがより豊かに表現されている。一方、《ロッキーの雪》(図4)では、画面中央の左側に雪を被ったロッキー山脈が描かれ、画面向かって右下の所に雪を被った松が数本描かれている。この松は、地面から画面向かって左上の方向に伸び、葉の上や幹の右側の側面に雪が積もっている。雪の部分は胡粉を塗らずに地色を残しており、松の葉は枝を墨線で細かく描き、所々薄墨を滲ませている。両作品は、初期に制作された個々のモチーフを繊細に描いた作品に比べ、画面の空間表現を含め、より広い空間の中に松を含めたモチーフを配して雄大な光景を描くことに成功している。丸山多美子氏は「水墨的表現から見る春拳」¹⁴の中で、渡米により春拳の作品に壮大なスケール感を生み出す大きな変革がもたらされたと述べ、その成果として、空気遠近法を効果的に用いたモノクロームの山岳風景画を生み出し、《冬の夕》や《ロッキーの雪》にみられる水墨の淡いぼかしによる空気遠近法が風景に崇高さをもたらしていると指摘している。¹⁵また、鬼頭美奈子氏は「山岳風景に魅了された画家・山元春拳」の中で、春拳の米国滞在時のアメリカでは、写実的な

風景画が隆盛を誇っており、ハドソン・リバー派の画家たちによる作品に影響を受けた可能性を指摘している。¹⁶春拳の米国滞在時の足取りは現時点では掴めていないが、両氏が指摘するように、これまで京都において野村文孝、森寛齋に学び、自身でも新たな表現を模索していた春拳にとって、米国滞在は画風の変化に大きな影響を及ぼしたであろうことは確実であり、以後に発表された作品は、初期の個々のモチーフの立体感や質感、南宗画的表現による描写から空気遠近法による描写へ変化し、空間表現がより豊かなものになったと言える。

だが、春拳が米国滞在により、新たな表現を自らの作品に取り入れることが出来たのは、単に現地で西洋絵画やその表現を目にしただけでなく、画業の早い時期から油彩画制作を行ない、洋画団体や洋画家との交流があったことが影響しているのではないだろうか。春拳は早くから洋画に関心を持ち、一八八七(明治二〇)年代に制作した油彩画作品《海景図》(油彩・カンヴァス、二六・二×三五・八cm、滋賀県立美術館蔵)(図5)が残っている。¹⁷また、一九〇一(明治三十四)年に洋画団体である関西美術会の会員となり、その発会式において、ともに京都市立美術工芸学校の教諭であった竹内栖鳳と共に油彩画の合作で薔薇の図様を席上揮毫しており、¹⁸田中伝氏も指摘するように、《薔薇と蝶》(一九〇一(明治三十四)年、油彩・絹、三五・七×二五・七cm、海の見える杜美術館蔵)(図6)がその作品に当たると思われる(蝶は竹内栖鳳が揮毫した)¹⁹。席上揮毫の前年に渡欧した栖鳳からは、西洋の美術事情について多くを聞く機会もあったであろう。このように、渡米以前から洋画制作や洋画家との交流が多くあったことが推察できる。

また、弟子の川村曼舟によると、春拳と洋画家である浅井忠は友人関係にあり、油絵をよほど勉強した時代があり、油彩技法と春拳の趣味で

あった写真術をもって寛斎の画風を打開転向したことが最も注意すべき点だと思つて語っている。²⁰ 浅井が京都工業工芸学校の教授となり、京都に居を移したのは明治三十五年九月であり、その後、一九〇七（明治四〇）年に五一歳で亡くなるまでの五年あまりの間のみ京都に滞在していた。²¹ 一九〇二（明治三十五）年九月は、春挙が渡米する一年半程前であり、約二年間仏国留学していた浅井と親交を深めたことで、より具体的に西洋画の技法とその表現を学ぶことが可能であっただろう。鬼頭奈美子氏も触れているように、浅井は早くから写真を制作に取り入れており、²² 島田康寛氏の「浅井忠の芸術」²³ では、浅井は、写真が正確な記録性のみに興味を持っていた当時より、写真に強い関心を持って制作に取り入れながらも、²⁴ 写真を超えたところに洋画の自律性を考えていたと指摘している。また浅井は、大自然をすべて捉えることは出来ないため、一部を切り抜くことでしか自然から受けた印象を伝えることが出来ず、²⁵ 写真はそれを考える必要があるとし、「アングルとトリミングと構図が写真や絵画作品を作る上で重要」²⁶ との考えを持っていたと指摘している。²⁷ 春挙にとつて浅井との交流は、西洋の美術界の動向や西洋絵画に関する情報、写真術や写真を活用した作品制作など、多様な面において学びの多い関わりであったことが推察され、春挙は渡米以前から洋画技法や西欧の美術事情を積極的に吸収していたと考えられる。

そして、春挙は一九〇四（明治三十七）年春、日出新聞記者の取材を栖鳳とともに受けた際、「従来の鑄型に拠らず、実地に就て研究し、新らしき方法も参酌して成るべく学理に合ふやうのやり方も亦大に歓迎するのであります。（中略）抑日本画は描き現す方法や色彩が変つたからと云つて、滅して終ふやうな狭いものではないと思つています。若し今後の画家が、悉く世界的の研究方法を採用し、（中略）鑄型的の画風が全

く其跡を絶つやうな時機が来たならば、憂う処か却つて明治聖代の美術の盛時来れり」と思つたと述べ、「斯うして二大画家が日本画の旧型守墨打破の急先鋒となつて、今日の京都画壇の基礎を作つたのである」と語つたという。²⁸

このように、春挙は日本画のみならず、西洋画や写真術など多様な表現を学び、自らの絵画制作に反映させていくことで、従来の日本画とは一線を画した表現を生み出していったと推測される。また、「世界的の研究方法」を学び、「鑄型的の画風が全く其跡を絶つ」ような新たな表現を求め、油彩画制作を含めた西洋画学習を積極的に行なつていたことが、米国での西洋絵画受容と渡米後の作品に大きな変化をもたらした要因ではないかと考えられる。

三、栖鳳作品との比較にみる春挙の画風変遷の特徴

先述のように春挙と交流のあった竹内栖鳳もまた、周知のように西洋画研究に熱心で、一九〇〇（明治三十三年）年に半年間の西洋見聞のため渡欧し、帰国後も西洋画技法や写真を活用した技法の研究に励み、制作した油彩画《スエズ景色》（一九〇一（明治三十四）年、油彩・絹、四四・〇×六〇・〇cm、海の見える杜美術館蔵）（図7）を先に述べた関西美術会の第一回展に出品するほどの取り組みを見せている。³⁰ そこで、絵画制作への取り組みにおいても共通点の多い栖鳳の作品と比較していきたい。栖鳳がヨーロッパ滞在前に制作した《松に虎図》（一八九七（明治三〇）年、絹本着色、七〇・九×一〇一・五cm、東京国立博物館蔵）（図8）、ヨーロッパ視察後に描かれた《雨霽》（一九〇七（明治四〇）年、絹本墨画淡彩・六曲一双、各一六〇・〇×三五〇・〇cm、第一

回文部省美術展覧会 文部省買上作品、東京国立近代美術館蔵（図9）を取り上げて検討する。《松に虎図》（図8）の画面には、二匹の虎が松の根元に佇む様子が描かれている。松は墨の濃淡で陰影や質感を表現し、画面手前に描かれた岩は、皴法も用いて描くなど、狩野派など他の流派の表現も取り入れて描いている。画面向かって右側の虎は手前の松の脇にある流水に顔を近づけて目と口を開いており、向かって左側の虎は画面中央の奥にある松の幹に留まる二羽の鳥を見つめている。虎は、所々胡粉でハイライトがつけられ、顔の描写も緻密に描き込まれ、質感がよく表されている。特に虎や鳥の描写は息遣いや肌触りまで感じられるほどの筆致で描いているが、鳥の方向を見上げる虎の顔とその先にある松の位置関係は曖昧であり、画面手前と奥の空間表現に関してもやや曖昧さが見られる。

一方、《雨霽》は六曲一双の画面に、柳の木を背景に鷺が描かれている。右隻は、第二扇目に右方向に向かって飛ぶ鷺、第三扇目に細く伸びる若木、第四扇目から第六扇目にかけて柳の梢が描かれている。左隻には、第一扇目から六扇目にかけて柳の梢が描かれ、第三扇目から五扇目にかけて柳の幹に止まる七羽の鷺が描かれている。栖鳳は、一八九七（明治三〇）年から一九〇七（明治四〇）年代にかけて、西洋画の技法を日本画に取り込んだ作品制作を試みてきたが、本作には《スエズ景色》にみられるような空間表現は見られず、従来の日本絵画の画面構成をもとに描いているように見受けられる。

本作品については、中村麗子氏の「竹内栖鳳〈雨霽〉についての試論」³¹で詳細な検討がなされている。中村氏は、本作品は伝統的な日本絵画とのつながり、特に与謝蕪村調の四条派の作風が色濃い作品であると指摘し、《雨霽》と呉春筆《柳鷺群禽図》（京都国立博物館蔵）との関連

性を指摘している。³² その中で、栖鳳は「四条派には南画が備えるような筆墨による豊かな表現力が欠如している」と考えていたが、³³ 日本的なものを感じていたことに注目し、³⁴ 「呉春の《柳鷺群禽図》を題材として採用し、それをもとに、伝統的ではないものにとらえ方である俳句の手法をもって、新たな画面を構成」³⁵ し、伝統的な日本美術が現代に通用するものであると示そうとしたと論じている。³⁶

春拳が渡米後に、作品画面の空間表現が大幅に変化したことを考えると、洋画家に劣らぬ程の油彩画を制作した栖鳳は、日本画作品に西洋画の空間表現を積極的に取り入れようという意識は薄いように見受けられる。これには、栖鳳と春拳の日本画制作に対する考え方の違いが反映されているのではないだろうか。

高階秀爾氏の論文「栖鳳芸術における西欧と日本」³⁷によると、栖鳳は西欧から帰国後、京都の『日出新聞』に掲載された帰朝談の中で、「西洋は空気が濃厚であるから遠近の度がはなはだしく著しいが、日本へ帰って見ると空気が透明で薄やかであるから、光線その他も日本の度合に合うところであり、そうして完全な絵が作りたいと思ふ」³⁸ と述べていると指摘している。また、一九〇四（明治三十七）年春の日出新聞記者による取材にも、西洋画は参考とすべきものであり、折衷すべきものでないと語っている。³⁹ このことから栖鳳は、西洋絵画の技法を習得しつつも、その技法をそのまま日本画制作に取り入れるのではなく、日本の環境や風景に合うように部分的に取り入れる形で作品に反映させていたのではないかと思われる。一方春拳は、「主観過ぎず客観に過ぎない。中間でどちらにも即せずにあるべきが正しい本當の修行の過程ではないか」⁴⁰ との考えを持っており、「風景を描き表はした場合でも、それに對する技巧がそれにふさわしい、ぴつたりと合ったやさしい筆致が用ひら

れて居るとか、(中略) 詩的要素に先ずひかれてそうしたものに對して切迫して寸毫の乗ずるをも許さない適切な技法をみる。(中略) いかにも思想があつても技巧がなくてはこれを間然するところなく描き現す事が出来ない。」⁴¹と述べ、風景を適切な技法によつて描くために、西洋画の技法を含めた新しい技法、表現を積極的に取り入れ、「日本画の旧型守墨打破の急先鋒」となるような作品制作を行なつていたと言えよう。

このように、京都画壇の重鎮と称される春拳と栖鳳は、両者ともに西洋画に学び、新たな日本画の表現を模索していったが、栖鳳は日本の風景を描くに相応しい日本画と西洋画の技法を取捨選択して取り入れて日本画制作を行なつたのに対し、春拳は空気遠近法をはじめとする西洋画の技法を自らの制作に積極的に取り入れて制作を行なつた。これにより、春拳の渡米後の作品に大きな画風の変化が表れ、空気遠近法を用いたよりダイナミックな空間表現が見られるようになったのではないかと考える。

四、おわりに

ここまで、春拳の画業の前半期にあたる明治期の作品画面の空間表現の変遷について考察を行なつた。応挙風の作風に西洋技法を加味した画風と評されることの多い春拳であるが、野村文挙、森寛齋に学んだ表現に西洋画の技法を単に取り入れるというだけではなく、流派や西洋画間わず、理想の情景を描く上で重要な表現を積極的に自らの作品に取り入れて制作を行なつていたと考えられる。また、春拳と同じく渡米前から西洋画技法や写真術を学び、京都画壇の巨匠と称される竹内栖鳳は、日本の風景を描くに相応しい日本画と油彩画(西洋絵画)の表現を選んで

取り入れていたのに対し、春拳は日本画・油彩画(西洋絵画)問わず、空間表現を含めた立体感のある画面を描くために重要な表現を自らの作品に反映させて制作し、写真だけではなく画面の奥行きや空間全体の広さをよく表現した独自の画風を形成していったと言えよう。

本稿では、春拳の明治期の作品における空間表現の変遷を検討するに留まつたが、画業の後半期にあたる大正、昭和期の画風変遷についても今後明らかにしていきたい。また、春拳が渡米時、どのような作品を観ていたか等、渡米時の足跡を検討することも今後の課題としたい。

註

1 春拳の生誕当時は旧暦であったため、「一八七二年一月四日生まれ」とされるが、新暦にあたる年月日を記した。(『生誕一五〇年 山元春拳』滋賀県立美術館他編、二〇二二年、一七五頁。参照。)

2 大原由佳子「山元春拳 画業とその周辺」『生誕一五〇年 山元春拳』二〇二二年、八一―一四頁。

3 川村曼舟「先生の芸術と生活」『都市と芸術 山元春拳先生追悼号』第二四〇号、一九三四年、一一五―一八頁。

4 小川鶴齋「故人の面影」『日出藝林』第三十九号、日出藝林発行所、一九三三年、七月二十五日、六頁。

5 石丸正運「野村文挙の世界」『明治の巨匠 野村文挙展』一九九四年、三一―五頁。

6 「寛齋翁八十筵」『京都美術協会雑誌』六号、一八九三年九月(齊藤全人「館藏品研究」森寛齋筆「赤壁之図」―山水図にみる寛齋の南画学習―)『三の丸尚蔵館年報・紀要』第一四号、二〇〇九年、二四頁。)

- 7 野口剛氏「森派小史―寛斎を中心に―」『花園大学歴史博物館 二〇〇一年秋季特別展 森寛斎と森派の絵画』二〇〇一年、五八―六五頁。
- 8 前掲論文、六二頁。
- 9 前掲論文、六三頁。
- 10 前掲論文、六三―六四頁。
- 11 川村曼舟「先生の芸術と生活」『都市と芸術 山元春拳先生追悼号』第二四〇号、一九三四年、一一五―一一八頁。
- 12 春拳は、大津打出浜学校普通教育を修了後、大嶋一雄塾で漢字を学んでいる(鬼頭美奈子『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、一四五頁。参照)。
- 13 ビロード友禪『世界三景 雪月花』の下絵については、橋本善八・村上由美編『暮らしと美術と高島屋』展 世田美が、百貨店のフタを開けてみた。』世田谷美術館、二〇一三年、二八頁。を参照した。
- 14 丸山多美子「水墨的表现から見る春拳」『生誕一五〇年 山元春拳』二〇二二年、一六〇―一六三頁。
- 15 前掲論文、一六一頁。
- 16 鬼頭美奈子「山岳風景に魅了された画家・山元春拳」『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』二〇一九年、一一―一二頁。
- 17 『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、九八頁。
- 18 島田康寛『京都の日本画 近代の揺籃』京都新聞社、一九九一年、二二四―二二五頁。
- 19 『生誕一五〇年 竹内栖鳳』海の見える杜美術館、二〇一四年、一二五頁(田中伝氏解説)。
- 20 川村曼舟「先生の芸術と生活」『都市と芸術 山元春拳先生追悼号』第二四〇号、一九三四年、一一五―一一八頁。
- 21 浅井忠の経歴については、『佐倉学 浅井忠展』佐倉市立美術館、二〇一四年、七六―七七頁。の年譜を参照した。
- 22 鬼頭美奈子「洋画表現の摂取」『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、九九頁。
- 23 島田康寛「浅井忠の芸術」『没後90年記念―浅井忠展』京都新聞社、一九九八年、一三一―一六頁。
- 24 前掲論文、一四頁。
- 25 前掲論文、一四頁。
- 26 前掲論文、一四頁。
- 27 前掲論文、一四頁。
- 28 村上文芽「絵画新興史」『日出新聞』一九一九(大正八)年九月四日(島田康寛『京都の日本画 近代の揺籃』京都新聞社、一九九一年、二六二―二六三頁)に再掲のものを確認した。該当記事は、明治三十七年春、日出新聞記者・山田桂華が春拳と竹内栖鳳取材した際の話をも、同じく記者であった村上文芽が連載記事「絵画新興史」において掲載したものである。)。
- 29 前掲書、二六三頁。
- 30 青木隆幸「竹内栖鳳の芸術―その背景からのアプローチ」『生誕一五〇年 竹内栖鳳』二〇一四年、一九五―一九六頁。
- 31 中村麗子「竹内栖鳳〈雨霽〉についての試論」『東京国立近代美術館研究紀要』第九号、二〇〇四年、二九―四〇頁。
- 32 前掲論文、二九頁。
- 33 前掲論文、三三頁。
- 34 前掲論文、三三頁。
- 35 前掲論文、三七頁。
- 36 前掲論文、三七頁。
- 37 高階秀爾「栖鳳芸術における西欧と日本」『生誕150年記念 竹内栖

『鳳』二〇一四年、四一七頁。

38 前掲論文、四頁。

39 村上文芽「絵画新興史」『日出新聞』一九一九（大正八）年九月三日。

（島田康寛『京都の日本画 近代の揺籃』京都新聞社、一九九一年、二六〇―二六二頁。に再掲のものを確認した。該当記事は、明治三十七年春、日出新聞記者が春拳と竹内栖鳳に取材した際のもを、村上文芽が新聞の連載記事「絵画新興史」において掲載したものである。）

40 山元春拳「春宵雜記」『都市と藝術』一九三〇年、一七頁。

41 前掲書、一九頁。

図版典拠

〔図1〕 鬼頭美奈子『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、二二頁。

〔図2〕 鬼頭美奈子『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、二四―二五頁。

〔図3〕 鬼頭美奈子『特別展 山元春拳―大明神と呼ばれた画家―』名都美術館、二〇一九年、八一頁。

〔図4〕 橋本善八・村上由美編『「暮らしと美術と高島屋」展 世田美が、百貨店のフタを開けてみた。』世田谷美術館、二〇一三年、二六頁。

〔図5〕 『生誕一五〇年 山元春拳』滋賀県立美術館他編、二〇二二年、一三九頁。

〔図6〕 『生誕一五〇年記念 竹内栖鳳』海の見える杜美術館、二〇一四年、一二五頁。

〔図7〕 『生誕一五〇年記念 竹内栖鳳』海の見える杜美術館、二〇一四年、一二二―一二三頁。

〔図8〕 『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』東京国立近代美術館他編、二〇一三年、三四頁。

〔図9〕 『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』東京国立近代美術館他編、二〇一三年、六四―六五頁。

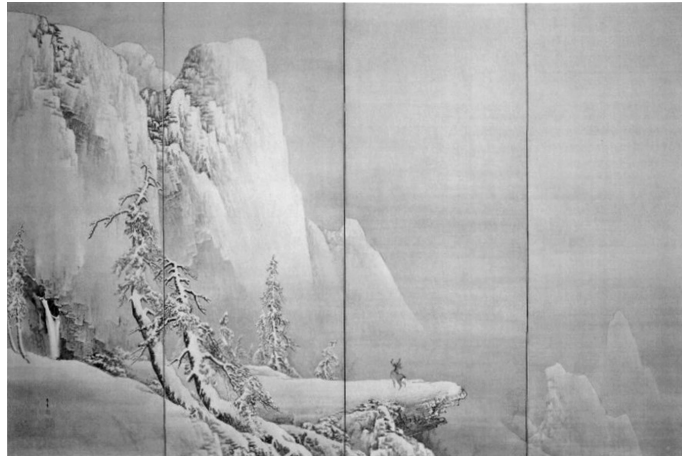


図1 山元春挙《深山雪霽鹿図》1895（明治28）年、絹本墨画・四曲一隻、135.0×229.8cm、滋賀県立美術館蔵

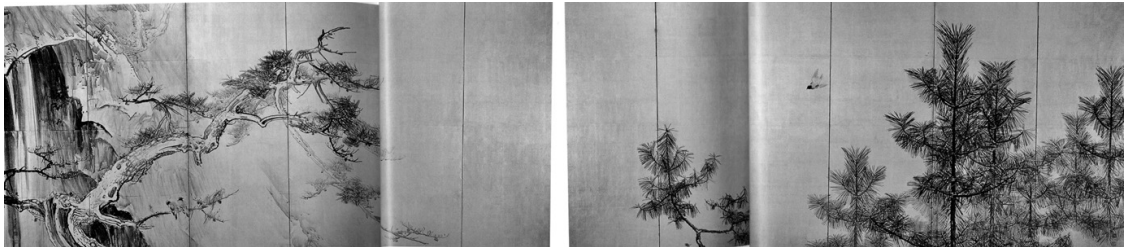


図2 山元春挙《老松若松図》1897（明治30）年代初期、紙本墨画・六曲一双、各153.5×358.0cm、滋賀県立美術館蔵



図4 山元春挙《ロッキーの雪》1905（明治38）年頃、絹本墨画淡彩、214.2×172.4cm、高島屋資料館蔵



図3 山元春挙《冬の夕》1905（明治38）年、絹本墨画、141.5×70.5cm、滋賀県立美術館蔵



図6 山元春挙・竹内栖鳳合作《薔薇と蝶》1901
(明治34)年、油彩・紙、35.7×25.7cm、海
の見える杜美術館蔵



図5 山元春挙《海景図》1887(明治20)年代、油彩・カ
ンヴァス、26.2×35.8cm、滋賀県立美術館蔵



図8 竹内栖鳳《松に虎図》1897(明治30)年、絹本
着色、70.9×101.5cm、東京国立博物館蔵

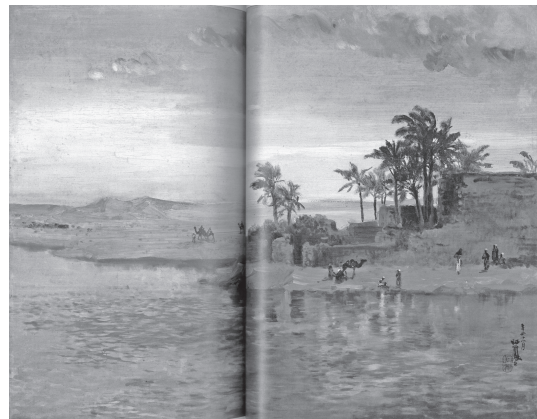


図7 竹内栖鳳《スエズ景色》1901(明治34)年、
油彩・絹、44.0×60.0cm、海の見える杜美術
館蔵



図9 竹内栖鳳《雨霽》1907(明治40)年、絹本墨画淡彩・六曲一双、各160.0×350.0cm、第1回文部省美術
展覧会 文部省賞上作品、東京国立近代美術館蔵

