

ジョン・H・デイクソン「現代日本の美術家たちについて」

——一九〇二年、ロンドン日本協会での発表論文（翻訳と注釈）——

西 村 将 洋

解題

本稿は、ロンドン日本協会(The Japan Society, London)の機関誌 *The Transactions and Proceedings of The Japan Society, London*, Vol. 6, Part 2, 1904, pp. 151-166 に掲載された第六十三回定期会合(The Sixty-Third Ordinary Meeting)の全訳である。より具体的に言えば、一九〇二年十二月一〇日に開催された会合の記録であり、①議長挨拶、②ジョン・H・デイクソン(John Henry Dixon 1838-1926)の発表論文「現代日本の美術家たちについて」(原題 “On Some Japanese Artists of To-day”)、③論文に関するディスカッション、④発表当日にデイクソンが展示した絵画のリスト、の全四部で構成されている(原文には丸数字による項目は存在しないが、本稿では便宜的に番号を付して項目化した)。

訳者は、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけての日英関係史を調査する過程で、このテキストと出会った。今回の拙訳は、主に夏目漱石研究と近代日本美術史の二領域と関連している。漱石研究との関わりについては、デイクソンの経歴の詳細とあわせて、本誌本号に別載した拙稿「日本とスコットランドへの旅——ジョン・H・デイクソンと夏目金之助をめぐって」

を参照されたい。ここでは、デイクソンの論文と近代日本美術史の関連性について概説することで、拙訳に関する導入を行うこととする。

ジョン・H・デイクソンは、イギリス人の事務弁護士 (Solicitor) で、政務事務官や教育長などの役職をつとめるとともに、ボイスカウト運動や慈善事業にも熱心に取り組んだ人物だった。こうした社会活動と並行するかたちで、デイクソンは考古学や美術などの多方面の文化領域にも強い関心を示しており、一八八九年から一九〇二年にかけての日本での滞在経験をもとにして、ロンドン日本協会で発表を行うことになったのである (この発表直前の一九〇二年一月、スコットランドのデイクソン邸に滞在したのが、当時「発狂」事件の渦中にあつた留学生の夏目金之助、すなわち後の小説家漱石だった)。

ロンドン日本協会は一八九一年に設立された団体で、日本の言語、文学、歴史、民俗、芸術、科学、産業、さらには過去から現在に至る日本人の社会生活や経済状況など、日本に関する研究を奨励することを目的として発足された。創設当初から国際性を大きな特徴としており、イギリス人関係者のみならず、欧米諸国の研究者や日本美術愛好家、さらには岡倉覚三 (天心) らの日本人研究者やラフカディオ・ハーン (小泉八雲) も会員に名を連ねていた (詳細は、サー・ヒュー・コータツツイ「日本協会百年の歴史」大山瑞代訳『英国と日本——架橋の人びと』思文閣出版、一九九八年を参照)。

デイクソンの論文は、前半では旅行記的な叙述が展開されるが、中盤に差しかると論調が大きく変化する。明治期の洋画家が総勢五〇名近くも登場し、滞欧経験を有する画家や若き美術家を中心とする同時代美術史が綴られていくことになるからである。しかも、デイクソンは東京の画家だけではなく、地方在住の美術家との交流についても克明に記録しており、一九〇〇年のパリ万博出品に関する地方洋画家の葛藤や、同時期の裸体画論争など、多岐にわたる問題を扱っている。

当時の日本洋画界では、黒田清輝を中心とする白馬会が画壇に新風を巻き起こしていたが、興味深いことにデイクソンは、黒田らをあまり重視しておらず、白馬会の対極に位置づけられ、「旧派」の烙印を押されていた美術家たちを評価している。異邦人たるデイクソンにとって、日本の新派 (白馬会) はあまり代わり映えのしない集団にすぎず、逆に、日本人が「旧

派」と決めつけていたグループの若き美術家たちこそ、多彩であると同時に、新たな可能性を秘めた存在でもあったのである。ここには、異文化交流によって生み出される美術評価の視差、という問題系が現れている。

加えて注目できるのは、一九〇〇年前後の日本でディクソンが親しく交流した美術家たちについて、二〇〇〇年以降に再評価の機運が高まっている、という点である。たとえば、ディクソンが最も共感する画家と述べた五百城文哉は「甦る明治の洋画家五百城文哉展」（東京ステーションギャラリー、二〇〇五年）などを通じて包括的な調査研究が進んでいるし、ディクソンと親しく交流した小笠原豊涯については、「浅井忠と関西美術院展」（府中市美術館ほか、二〇〇六年）で、新たな作品紹介や調査結果が報告された。その他にも「三宅克己回顧展」（徳島県立近代美術館、二〇一四年）や「特別展二世五姓田芳柳」（坂東郷土館ミュージズ、二〇一八年～翌年）などが挙げられるし、日本国外に目を移せば、国立台北教育大学北師美術館で開催された「近代日本洋画展」（二〇一七年～翌年）では、台湾美術の「恩人」とも呼ばれる石川欽一郎「河畔」の発見が話題となった。

※

今回翻訳したディクソンの発表論文は、これまでも夏目漱石研究や五百城文哉研究において、その存在自体は言及されてきた（代表的な先行研究としては、稲垣瑞穂『夏目漱石ロンドン紀行』清文堂出版、二〇〇四年が挙げられる）。しかし他方で、この論文を対象とする実質的な検討は、いくつかの障壁のために進展していなかった。

最も基本的な問題としては、ディクソンが言及する日本人画家について、具体的な人物の確定が困難だった、という事情が挙げられる。もちろん一部の画家については比較的容易に人物を特定できるのだが、たとえばディクソンの原文では高橋由一を“Hichi Tokohashi”と記載するなど、数名については暗号解読のような作業を行う必要があり、しかも前述した小笠原豊涯のように、経歴などを含めて現在も詳細不明の画家が複数現れることから、論文に記載された事実関係だけでなく、内容の信憑性という点についても、今までほとんど分析は行われていなかった。

そこで拙訳では、ディクソンの論文に記載された日本人洋画家について、可能な限り人物の推定を試みるとともに、注を

設けて、それらの日本人洋画家に関する略歴をまとめる作業を行った。また、前述した高橋由一のように、人物推定の過程について何らかの補足説明が必要であると判断した場合には、注で適宜解説を加えている。

この他にも、デイクソンの論文やデイスカッションでの出席者の発言には、歴史的な注釈を加えなければ、内容の理解がほぼ不可能となる箇所が複数存在しており、その点もテキスト読解に関する障害となってきた。たとえばデイクソンは、洋画家の中村不折経由の情報として、江戸中期の尾形乾山がヨーロッパ風の絵を描いた、と唐突に主張しはじめるし、デイスカッションでは、義和団事件の虐殺場面を描いた絵画が作者不明のまま話題とされている。

こうした状況を鑑みて、拙訳の注では、テキストを読み進める際に有益になると考えられる情報を、積極的に盛り込むように心掛けた（たとえば、尾形乾山の意匠に西洋の影響を見る考え方は、実は江戸時代後期の文献に基づいていた）。

以上のような方針のもとで翻訳作業を行ったが、最終的にデイクソンが論文で言及した日本人洋画家について、全員の氏名を特定することはできなかった。そのため現段階での翻訳は不十分な内容に止まっているが、ひとまず本稿を公表することで、拙訳や人物推定に関する過誤なども含めて、識者に判断を委ねることとした。

最後に一点だけ追記すると、今回の翻訳ではデイクソンによる論文発表が終了した後、注目すべき出来事が読者を待ち受けている。水彩画家で初版本『シャーロック・ホームズの冒険 (*The Adventures of Sherlock Holmes*)』（一八九二年）表紙のイラストレーターでもあるG・C・ハイテが、猛烈な勢いでデイクソンへの批判を繰り広げることになるからである。しかも、この議論には日本人出席者も加わり、それまで穏やかだったロンドン日本協会の定期会合の雰囲気は一転し、混沌とした論争状態へと変貌していく。拙訳では議事録的な概要しか垣間みることができないが、おそらく実際の会場では、さらに激しいやりとりが交わされたものと推測される。こうしたオリエンタリズムとジャポニスムが入り乱れる異文化交流の現場は、本稿のもう一つの重要な焦点を形成している。

凡例

- 原則として拙訳に登場する日本人洋画家とロンドン日本協会の関係者については、注を設けて略歴を記した。ただし、ジョン・H・ディクソンについては例外とし、本誌本号に別載した拙稿「日本とスコットランドへの旅——ジョン・H・ディクソンと夏目金之助をめぐる」の末尾で年譜を作成している。
- 注の略歴に関する参考文献としては、『もうひとつの明治美術——明治美術会から太平洋画会へ』展図録（もうひとつの明治美術展実行委員会、二〇〇三年）、『1908/09 ロンドンの青春——白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』（ふくやま美術館、一九〇〇年）、『国史大辞典』（吉川弘文館、一九七九年～一九九七年）、『近代日本美術事典』（講談社、一九八九年）、『日本人名大辞典』（講談社、二〇〇一年）、『岩波 世界人名大辞典』（岩波書店、二〇一三年）を参照した。
- 右の文献を注で参照する際には、書名を記載することとし、副題や書誌的事項については割愛した。
- 右の文献に記載のない人物の略歴については、個別に注で参考文献を提示した。
- 人物が特定できなかった場合は、原文に記されている欧文表記の人名をそのまま拙訳に組み込んだ。それとともに注で詳細不明であることを明記し、他と区別した。

【①議長挨拶】

第六三回定期会合（第一二期第三回）

一九〇二年二月一〇日^① ハノーバー・スクエア二〇 日本協会ホールにて開催

マーカス・B・ヒューイッシュ氏^②（法学士、日本協会名誉司書）が、午後八時三〇分に議長席に着き、ジョン・H・デイクソン氏（考古協会会員^③、日本協会会員^④）が「現代日本の美術家たちについて」と題する論文を読み上げた。その論文には、デイクソン氏の日本絵画コレクションによる図版が掲載されていた。^⑤

会合冒頭で議長のヒューイッシュ氏は、デイクソン氏が長年の知人のうちの一人であり、知り合いになってから四半世紀以上になる、と述べた。しかし、議長がデイクソン氏について主に知っていたのは、スコットランドの人里離れた、絵画のように美しい場所に住み、我々が最も重要とみなす多くの水彩画家たちを歓待するとともに、デイクソン氏自身も絵筆の腕前を上達させている、ということだった。^⑥ それゆえ、デイクソン氏が世界一周旅行のために山間の自宅を出発したと聞いて、議長は多少の驚きを覚えた。だが、それからしばらくすると、帰国したデイクソン氏がすぐに東洋へ舞い戻ったという知らせが届き、議長はさらに驚いた。しかし、その驚きは、デイクソン氏が日本に魅了されていた、と確かめたときに消え去った。聴衆はこの夜、それらの旅行の成果を十分に味わうことができるだろう。今夜の論文で、デイクソン氏は複数の都市のアトリエでの経験を取り上げるはずである。だが、議長は将来別の機会に、日本の「奥地」^⑦と呼ばれる地域で農民たちと一年近く暮らしたデイクソン氏の滞在について聴くことを希望した。デイクソン氏に向かって、聴衆が大変な興味とともに待ちのぞむ原稿を読み上げるように、と呼びかけたとき、議長は大きな喜びを感じていた。

注

- (1) 日刊紙 *The Times* には、一九〇二年の二月二十九日、二月六日、二月一日（講演会当日）の三日間に渡って、ディクソンの講演会についての告知が掲載されている。
- (2) マーカス・B・ヒューイッシュ (Marcus Boume Huish 1843-1921) は、イギリス人の弁護士、美術商、美術批評家。ケンブリッジ大学を卒業後、一八六七年に弁護士資格を得る。一八七六年に設立された *The Fine Art Society* では初代取締役となり、美術に関する卓越した知見を生かして美術関連の事業や展覧会を次々に成功させた。日本美術に対しても強い関心を示し、サミュエル・ビング (Samuel Bing 1838-1905) と行動を共にしながら、*Loan Exhibition of Japanese Art* (一八八八年) をはじめとする展覧会を企画した。また *The Year's Art* (一八八〇年創刊) や *The Art Journal* (一八八一年創刊) で編集長をつとめ、多くの論文や著書も発表している。ホイッスラー (James McNeill Whistler 1834-1903) の擁護者でもあり、自らも水彩画を描いた。ロンドン日本協会には一八九一年の創設時から参加し、司書や会長などの役職を務めた。詳細は、Hideko Numata, "Marcus Huish (1843-1921) and Japan", in *Britain & Japan: Biographical Portraits, Vol. 5, Global Oriental, 2005* を参照。
- (3) 「考古協会員」は原文では "F.S.A." と表記されている。この表記は一般的には "Fellow of the Society of Antiquaries of London" (ロンドン考古協会員) を指す。しかし、ディクソンの著書 *Gairloch in North-West Ross-Shire, Edinburgh: Co-Operative Printing Company Limited, 1886* の扉には "F.S.A. Scot." と記されており、この表記は "Fellow of the Society of Antiquaries of Scotland" を指すことから、実際にディクソンが所属していたのはスコットランド考古協会だったと考えることができ。ちなみに、ロンドンとスコットランドの両団体は別組織である。
- (4) *The Transactions and Proceedings of The Japan Society, London, Vol. 25, 1928* に掲載された "List of Members" を参照すると、ディクソンが日本協会に入会したのは一九〇〇年だったことがわかる。
- (5) 原文には九点の図版が掲載されているが本稿では割愛した。参考までに、それらの図版のキャプションを以下に引用する。

[Plate I.] ENTRANCE TO HEIDEN, MAUSOLEUM OF IEYASU NIKKO. BY Bunsai Ioki. (Water colour.).

[Plate II.] MAPLES. BY I. Kwashixwan. (Water-colour.).

[Plate III.] SWALLOWS SOARING. BY O. Nampo. (Water-colour.).

[Plate IV.] BIWA PERFORMER. BY Kin Ishikawa. (Water-colour.).

[Plate V.] WISTARIA. BY H. Gosedo. (Water-colour.).

[Plate VI.] ARTIST AT WORK. By. H. Nakazawa (Water-colour).

[Plate VII.] BELFRY IN RAIN. By. T. Ishikawa. (Water-colour.).

[Plate VIII.] SHRIMPERS. By. Shunya Watanabe. (Oil).

[Plate IX.] WATERWHEEL ON THE UPPER TONEGAWA. By. T. Ishikawa. (Water-colour.).

右の九作品は【④絵画の展示リスト】でも紹介されている(ただしタイトルを簡略化している場合がある)。このうち [Plate I.] (拙訳では「図」と表記した) については、ほぼ同じ構図で描かれた作品が水戸市博物館に所蔵されている。当該作品の詳細は以下の通り。「作者」五百城文哉、「作品名」日光東照宮拝殿、「材質」紙、「技法」水彩、「サイズ」71.0 cm×51.0 cm (水戸市博物館蔵)。

(6) たぐえは^{たぐえは} デイクソンの著書 *Pitochry, Pitochry Past and Present: Being a Guide Book for Visitors and Tourists*, Pitochry: L. Mackay, 1925 には、デイクソン自身が描いた水彩画三点のカラー図版が掲載されている。

(7) つの「奥地」(the hinterland) については、スコットランドの Perth Museum and Art Gallery が開催した Extraordinary: A People Called Ainu 展 (二〇〇五年〜二〇〇六年) で、デイクソン旧蔵のアイヌ民俗資料が一般公開され、デイクソンが北海道のアイヌの村に滞在していたと紹介されている。詳細は、Jane Wilkinson, "Exhibition Reviews: Extraordinary: A People Called Ainu", in *Journal of Museum Ethnography*, No. 19, March 2007, pp. 152-156 を参照²⁰。

【②ディクソンの論文】

現代日本の美術家たちについて

ジョン・H・ディクソン

考古協会会員 日本協会会員

多くのイギリス人にとって、かつての日本の巨匠たちの絵画は封印された書物のようなものだ。もしその書物がひもとかれたとしても、ほとんど判読できず、まったく理解することができない。日本を旅する多くの人びとは、それらの絵画の価値について、本当の意味での洞察力をもっていない。彼らは言う。「その通りだ。それらは疑いなく素晴らしい。だが、我々には理解できない」と。最初に、日本最古の寺院である法隆寺を巡礼しようとする旅人がいるかもしれない。彼らは今から一三世紀ほど前の時代に朝鮮の僧侶が描いた壁画を詳しく見学しようとするだろう。⁽⁸⁾だが、彼らに壁画の印象が残ることはない。それは当然だ。あの場所の陰鬱さと時間の経過による荒廃とで、私は昨年法隆寺を訪れたとき、壁画について何らかの感想を持つことができなかった。

あの壁画が描かれた後の時代に、無数の美術家たちが描いた、多くの素晴らしい作品が存在する。それらは寺院や博物館、さらには収集家の自宅、ときには骨董品店で見ることができる。我々が大英博物館の日本美術コレクションは、おそらく日本のどの美術館よりも包括的である。しかし、それを研究する者はほとんどいない。研究をしないで、過去の日本の絵画を鑑賞することはできない。世界中の偉大な絵画と同じように、日本の絵画はあなたの方のもとで成長する。あなた達が作品を調べれば調べるほど、より多くの魅力を発見するのだ。わずかだが日本の絵画を熱心に称賛するヨーロッパ人もいる。雑誌 *The Monthly Review* で連載中のアーサー・モリソン氏による魅力的な論文を見てほしい⁽⁹⁾。

親切な日本の紳士が、誇らしげに秘蔵の絵画を何度か見せてくれたことを、私はたくさん喜びとともに思い出す。昼食

や夕食あるいはその他の歓待の後、その尊敬すべき主人は、もしかすると床の間に掛けられた二、三の掛け物に関する私の鑑賞に後押しされたのかもしれないが、使用人に何本かの細長い箱を持つてくるように命じた。箱からは掛軸が取り出され、一幅ずつ広げられて展示された。それから主人は、それぞれの掛軸の主題や暗示、技法をよどみなく解説した。彼は決して感情的に説明をしない。感情を大げさにあらわすことは日本人の特徴ではない。

このように私は、過去と現代における古典的な絵画の奥義について、心地よく教えを授かり、日本の絵画独自の特徴を学んだ。その特徴とは、多数の美術評論家が十分に論じたものであり、私はただそれらに言及するのみである。すなわち、大胆な勢い、直截的な筆さばき、創作のなめらかさ、描線の力強さ、そして自然体であるとともに理想主義的でもあるという点だ。

日本絵画における勢いのある筆遣いは、すべての学徒が書道の練習をしている結果だと考えられている¹⁰。実際に書道は絵画であり、日本で広く使用されている複雑な中国の漢字を、手首からでなく、腕をひじから動かして書く。線画の腕前は男子生徒でさえ際立っている。この訓練によつて習得された技術が、若者が美術を学びはじめる際に、素晴らしいスタートを与えるのである。我々のように線画の特別な訓練を受けていない者が、たとえば最も単純な家の外観を素早く描くように試みたでしょう。一〇回中九回は全く興味もわかない、散々な結果になるだろう。私は日本の小学校で、何度か少年たちに同じようなテストを行った。彼らの作品はいつも適切に描かれており、筆のタッチにはしばしば芸術的な安らぎと自由が感じられた。

直截的な大胆さは日本の純粹な画法であるが、それは和紙や絹の上に描かれた筆さばきを記憶したり、変化させたりすることができなかつたために生み出された。この才能は失われない。私は数点のささやかな写生画を展示している。それは日本のホテルで、客仲間が私の目の前で一気に描いた沢山のスケッチの中から選んだものである。彼らは、夕刻の単なる時間つぶしに、日本のアマチュアがどれだけ描くことに習熟しているかを私に示したのである。

甲府では、ある日本の紳士が私の拙い写生画を批評した。それはある木立を描いたもので、木々の間からは丘と雲が見え

ていた。紳士は言った。「あなたたちヨーロッパの方法と、私たちとの違いに注目しなさい。あなたは木々の間隔を、自分が見たとおりに描く。私たちは木々を描いて、木々の特徴を把握する。それらの特徴が主題となる。もし我々が遠くに丘を見せようとするならば、丘の位置は木立の上部か、それとも木々のそばに配置する。丘は絵画の主題と干渉してはならない。」このように私の友人は、バジル・ホール・チェンバレン氏の「日本の美術家は写真家ではない」という批評を証明したのである。¹¹ 彼は理想主義者なのだ。樹木は頻繁に理想化の主題となっており、概して我々が知らない方法で研究されている。彼らの「枝ぶり」という言葉は「木の枝の形状や配置」を意味する。自分の低い労働者がある珍しい木の「枝ぶり」について、ジョン・ラスキン¹²のように熱心にそして徹底的に論じるのを聞いて、あなた方は驚くことだろう。

日本の特に過去の画家たちが、たびたび人間の姿を不正確に描いたために、我々は次のように推論することになった。日本人は、人間の姿かたちを神が造り上げた最も素晴らしい創造物の一つと見なしていない、と。ヒューイッシュ氏は称赞に値する著書 *Japan and Its Art* で、その推論を支持している。¹³ 反対に私は、日本人との交流を通じて、彼らが人間的な尊厳や美や名誉について優れた考えを持っている、と確信した。日本で一夏を過ごした人ならば、誰でもなじみ深い実話を紹介したい。三種類のコンボルブルスの花は、六月から一〇月にかけて日本中で誰からも愛される花である。入念な栽培法によって、それらの花は驚くべき完成度を獲得した。アサガオ (*Asagao*)、ヒルガオ (*Hirugao*)、ユウガオ (*Yugao*) と呼ばれる花々で、最高位はアサガオである。これらの花の名は、「Asa」が「朝」を意味し、「Hiru」が「昼」を、そして「Yu」が「夕」を、というように一日の時間帯を表しており、それぞれの時間に花が咲くのである。「gao」はイギリスの生花業のカタログでは「栄光 (*glory*)」と翻訳されているが、本当はただの人の顔を意味する。それらの素敵な花の名は、文字通り「朝の顔」、「昼の顔」そして「夜の顔」なのである。日本人は、人間の顔が美の理想であると確信しているがゆえに、「顔」という言葉を「美」の同意語とみなしているのだ。以上のことは、日本人が「神の与えた人間の造形」を軽視しているという見解と合致しているだろうか。

日本の絵画技法は、美術家とアマチュアからなる多くの人びとによって、今も純粹に追求されており、技法の大部分が全

ての学校で教えられている。日本人の技法にはほとんど独創性がなく、過去の形式と着想をただ繰り返しているだけだ、という批評家たちの意見については、私もそれを認める。先に示したアマチュアの些細な写生画は、古い日本絵画の様式が生み出した最終形を示しているようにも思える。お面や雀などの小さなものが、ほぼ全て、まるで美術教室で教えられたかのように、とても正確に記憶だけを頼りにして描かれる。

私はこうした教育を非難しようとは思わない。独創性は育たない。しかし多くの実際的な利点がある。目と手が完全に調和して活動するように訓練されるのである。私は歩兵連隊に属する兵卒の一団を見たことがある。男たちは書類入れと紙と鉛筆を装備し、その紙には小さな方眼状の罫線が引かれていた。兵士たちは限られた時間内で地形図を作製しなければならぬ。そのとき彼らは、自分の目だけを頼りに、彼らが見渡す周辺の建物や道路、小川、海岸などを描くのである。それらの地形図を見せてもらったことがあるが、私は全体的な正確さに驚かされた。これに類似するものはイギリスにはないし、これは厳密には芸術ではない。だが、あの地形図は、日本の教育システムのもとで獲得された線画の能力を示しているのである。

日本の著述家たちによれば、ヨーロッパの絵画技法の紹介によって、日本の伝統的な考え方に最初の変化が生じたのは西暦一六三七年のことだった。これはキリスト教徒が迫害された年であるとともに、山田右衛門作がヨーロッパから来たローマ・カトリック教会の美術家のもとで絵画を学んだ年でもあった。彼の絵画だと言われる二、三の作品は今も存在している。享保年間と呼ばれた西暦一七一六年から一七三三年のあいだに、尾形乾山はヨーロッパ風の絵を描いた。日本の若き有望な美術家中村不折氏は現在パリで留学中だが、彼が鑑賞した乾山の絵についての有益なメモから、私は恩恵を受けている。

だが、この二人の美術家は日本美術にほとんど影響を与えなかった。

寛政期（西暦一七八九―一八〇〇年）には、注目すべき美術家司馬江漢が現れた。彼は銅版画を制作し、おそらく長崎のオランダ人の美術家のもとで水彩画を学んだと言われている。江漢は、写実主義や透視図法を用いたヨーロッパ様式の先駆者として有名になった。それだけでなく、日本の美術評論家たちは、一般的に純粋な日本の巨匠とみなされる多くの人びと、

たとえば円山応挙や渡辺華山、葛飾北斎そして歌川広重らが、司馬江漢の影響を受けていたと考えている。大胆な言い方をすると、ヨーロッパの収集家のあいだで北斎や広重が人気になっている理由の一端は、司馬江漢の紹介したヨーロッパ絵画の原理を、北斎らが同化吸収していたためでもあるのだ。⁽²³⁾ このような意見が一般的に受け入れられるかどうかは分からない。日本の雑誌『國華』の素晴らしい複製図版を研究することで、こうした見解を裏づけられるだろうと私は考えている。今日の日本の一般的な浮世絵は、往々にして半ばヨーロッパ的なのである。⁽²⁴⁾

ヨーロッパの技法が広く普及したのは、一八六八年から始まる現在の明治期である。

明治初期の川上冬崖⁽²⁵⁾は博学で才能あふれる人物であり、近代的な画家として知られるようになった。また彼は、卓越した水準で中国風を取り入れ、南画を描くことにも秀でていた。現在、東京の美術家の間で主導的な立場にいるのが小山正太郎氏と浅井忠氏⁽²⁶⁾であり、この二人は川上冬崖のもとで学んだ。それとほぼ同時期に、ワグマンというヨーロッパ人が水彩画を教えている。その生徒の一人が高橋由一氏⁽²⁷⁾だった。その後、国沢新九郎氏⁽²⁸⁾はイギリスで、そして川村清雄氏⁽²⁹⁾はベニスで美術を学んだ。国沢氏は若くして他界した。川村氏は現在五三歳であるが、美術による東西の融合を試み、かなりの成功をおさめている。

一八七六年頃に日本政府は、カミーユ・コロセ⁽³⁰⁾の教え子だったイタリア人の美術教師を雇い入れた。小山正太郎氏、浅井忠氏、本多錦吉郎氏⁽³¹⁾、高橋由一氏、渡辺文三郎氏⁽³²⁾その他の人びとは、東京の工部美術学校で、そのイタリア人から指導を受けた。彼らは古典的とみなされている様式を好んで用いるので、世間からは旧派と認識されている。彼らの他に渡部審也氏⁽³³⁾「図八を参照」や都島英喜氏⁽³⁴⁾、満谷国四郎氏⁽³⁵⁾、吉田博氏⁽³⁶⁾、三宅克己氏⁽³⁷⁾、中村不折氏など、その他多くの人びとが現在の旧派に所属すると考えられている。七、八年前、黒田清輝氏⁽³⁸⁾と久米桂一郎氏⁽³⁹⁾がパリでの数年間の留学を終えて帰国した。原田直次郎氏⁽⁴⁰⁾はドイツから、そして松岡壽氏はイタリアから、二人ともヨーロッパ的な考え方を身につけて帰国した。現在、黒田氏と久米氏は東京美術学校で教鞭をとっており、この教育機関はヨーロッパの美術学校と全く同様の組織と地位を有している。この二人の美術家は、小代為重氏⁽⁴¹⁾、安藤伸太郎氏⁽⁴²⁾、白瀧幾之助氏⁽⁴³⁾、中澤弘光氏⁽⁴⁴⁾「図六を参照」、湯浅一郎氏⁽⁴⁵⁾、藤島武二

氏⁽⁵¹⁾たちと新派を組織している。

華族の子爵である黒田氏は、久米氏や門弟らも同様であるが、印象派的な鈍い色調の外光を好んで使用している。日本の近代画家は、それとは別の様式を生み出すことができず、未だ独創的な天才も現れていない。黒田氏と久米氏の門弟は、もしかしたら徐々に別の流派に移るかもしれない。既に黒田氏らは白馬会と呼ばれる団体を組織している⁽⁵²⁾。

旧派の門弟たちは様々な様式を取り入れており、ヨーロッパの技法を追求するために努力する、という点以外に彼らの共通点はない。

藤村知子⁽⁵³⁾氏は現在バリーに留学中であるが、親切にも日本で多くの情報を私に与えてくれた。彼が言うには、一部の人は旧派と新派と旧派と呼ぶ代わりに、「北派」と「南派」という名称を好んでいる。なぜなら旧派の画家の多くが東京の北部に住んでいるのに対して、新派は東京の南側に居を構えているためである。以上の話題は、いわゆる二つの流派のあいだには、実は明確な区別が存在しないことを示している。

私が今まで言及してきた著名な近代画家たちの作品には、あまり評価に値するものがない。彼らはヨーロッパの絵画様式を推進してきたという彼ら自身の名声を、重要な後ろ盾としている。それよりも若き美術家たちの方が有望である。彼らのうち一名か二名の作品が、去年か今年のためにサロン・ド・パリで展示されたはずだ、と私は信じている。すでに述べた以外にも、何名かの青年美術家が今もパリで学んでいる。その一人が和田三造氏⁽⁵⁴⁾である。ヨーロッパに留学する日本の若き美術家たちの数は年々増加している。

ここまで東京のみに言及してきたが、その他にも沢山の、おそらくさらに優秀な近代の美術家たちが、京都や大阪そして日光などの首都から離れた場所にいる。京都には美術学校がある⁽⁵⁵⁾。その学校は東京美術学校ほど完璧に組織化されていないが、指導と練習のためには十分に整備されている。

私は何人かの美術家と知り合いになった。そのうち数名の個人的な特徴に関する興味深いメモがある。東京在住の画家のほとんどは、我々と同じ服装で現れ、握手することを含めて、我々と同じ礼儀作法を身につけている。そのうちの数人は、

彼らの故郷にいる士族のように羽織を着たままでいる。このことは美術学校で創作中の学生を描いた作品〔図六を参照〕に明らかだろう。旧派に属する吉田博の東京北部の自宅を訪ねたとき、彼も同じように正装していた。ただし断っておくと、彼らの大半は自宅ではなくつらい服装を選ぶ。

五点の作品を展示した石川欽一郎⁽⁵⁶⁾は、私が友人になった美術家の一人である。日本的な顔立ちを除けば、彼はイギリス人と区別がつかない。多くの仲間たちと同じように、石川もイギリスかフランスか、あるいは両方の国への留学を強く望んでいる若者である。彼には留学の資金がなく、できる限りの手を尽くして精一杯働いている。彼の作品「琵琶奏者」〔図四を参照〕には、今後の彼の成功を約束するような、優れた感性がある。

この石川欽一郎と、才能ある三点の作品を展示した石川寅治⁽⁵⁷⁾〔図七、図九を参照〕を混同しないほしい。

旧派の三宅克己⁽⁵⁸⁾も私の知り合いであり、彼の写生画も展示している。我らがロイヤル・アカデミーの会員で、日本で絵画制作を行ったアルフレッド・イースト氏⁽⁵⁹⁾とアルフレッド・パーソンズ氏⁽⁶⁰⁾から、三宅は惜しめない援助を受けた。⁽⁶²⁾そのことで彼が何らかの有利な立場を獲得していたはずだ、と私は確信している。三宅氏は何度かイギリスを訪れており、サウス・ケンジントン博物館⁽⁶³⁾でも学んだ。

私の考えでは、二世五姓田芳柳⁽⁶⁴⁾は若手のなかで最も有能な美術家の一人である。私は彼の水彩画一二点を展示している〔図五を参照〕。彼の直截的な描き方と繊細な色彩感覚に注目してほしい。これらの絵画のうち一点だけに不透明水彩が用いられている。この作品は、すでに売れてしまった彼の絵画を、私のためにもう一度描いてくれたもので、売却された絵画は不透明水彩では描かれていなかった。

京都と大阪には何人か知り合いの美術家がいる。そのなかに京都の友人小笠原豊涯⁽⁶⁵⁾がいる。豊涯は彼の雅号である。彼は寸分の隙もない日本の紳士であり、彼の描く絵画を除いて、ヨーロッパ的なところが全くない。私は彼が制作した大型のパステル二点を所有している。どちらも少女の絵である。これらの絹絵は彼がデザインした。豊涯は先祖の古い礼儀作法に忠実で、彼の着物は最も洗練された色合いをしている。食事の際、彼は日本の紳士の特徴ともいえる事細かな約束事を几帳面

に行く。代々の小笠原家が中心となつて継承し教授したことで、小笠原流と呼ばれる礼儀作法の流派が存在しているのだ。その家系に豊涯が属しているかどうか、私は知らない。以下に記すのは、彼が夕食をはじめの際に遵守する作法の一部である。――右手で箸を取り、左手で持ち替える。右手でお茶碗の蓋を取り、お茶碗と並ぶように、お膳の右側の畳の上に置く。

右手近くのお膳の隅にあるお碗の蓋を取り、同じように畳の上に並べて、しかしお茶碗の蓋よりも離れたところに置く。お膳の左奥の隅にあるお碗やその他の料理の蓋を取つて、そのお碗や料理と並ぶように、お膳の右側の畳の上に置く、等々。今でも、この事細かな作法を決められた通りに行く人物は、すぐに紳士だとわかる。もし私がナイフやフォークをいつも皿の上に放り投げていたら、私が礼儀正しい社会に行つたことがないと、あなた方は思うはずだ。それと同じくらい確実に、礼儀作法によつて紳士だとわかるのである。豊涯の家には絵画のように美しく賢い一五歳の少年がいて、彼の門弟と使用人が必要とする二倍もの広さの自宅で一緒に暮らしている。かつてイタリアの巨匠たちが同じような工房で生活していたことを思い出す。豊涯の作品は詩的で空想的である。それをあなた方に見せられないことを残念に思う。彼はパステルと同様に油絵や水彩画も描くが、油絵を好む。一九〇〇年のパリ万国博覧会への出品作を決める東京の鑑査会⁽⁶⁶⁾に、彼が出品したかどうかを私は質問した。豊涯は、京都の美術家は東京とは無関係である、と答えた。

京都ではそのほかの美術家も訪問した。彼らは全員が自宅で創作活動を行つており、日本家屋の一室だけを、それなりの仕事場に作り替えていた。ある一軒家では二人の美術家が一緒に住み、切磋琢磨していた。小笠原豊涯と同じように、私が京都で見た全ての美術家は、完全に日本風の暮らしをしているが、絵画はヨーロッパの様式で描き、まれにその様式をわずかな日本的な趣によつて変化させていた。

私は紹介状を持参して日光の五百城文哉⁽⁶⁷⁾を訪問した。文哉は雅号であり、私が最も共感する人物である。彼には素敵な妻と、夫婦自慢の幼い少年がいる。五百城は日光に近い萩垣⁽⁶⁸⁾面で完全な日本風の暮らしを送っている。彼の自宅の庭はとても広く、そのなかにはロック・ガーデンがある。彼は熱心な植物学者で、日光やその他の山々で美しい岩生植物を採集していた。それらは彼の庭に植えられており、珍しくて愛らしい草花の宝庫となっている。そのうちの二、三種は極めて美しい水

彩画になった。たまたま私がそのうちの一点を賞賛すると、彼はその絵を私にくれたのだ。その作品はイワウチワ（岩団扇）と呼ばれる植物を描いたもので、葉が団扇（折りたたみ式ではない扇）の形に似ている。私が言うまでもないことだが、この誠実で精力的な美術家に関する全てのことが、本当の日本の精神を暗示しているのである。彼の作品は一〇点展示している。日光の徳川家康大霊廟への入口を描いた大型水彩画「図一を参照」の、特に根気強い線画に注目してほしい。彼も、東京との人脈を持つとしない。五百城は、東京の人たちは完全に自たちの関心事だけに没頭している、とそれとなく語ることで、彼がバリ万博のための東京の鑑査会に出品しなかった理由を教えてくれた。

実際、ヨーロッパで見られるのと同様の嫉妬が、近代日本の美術家たちのあいだにも存在する。同じような困難と批判も存在する。日本の政府には小言を並べる傾向がある。昨年一〇月に東京上野の展覧会で、当局は裸体画の取り締まりを行った。新聞は全ての紙面でこの問題を論じた。イチジクの葉に関する論争は何度も繰り返された。⁽¹⁾このような事態が進行していることは、疑う余地のないことなのである。

近代的な作風の美術家たちは、世間一般の保守的な傾向が彼らの大きな障害になっている、と不平を漏らしている。新しい絵画様式が日本で完全に評価されるには、数年間を要するだろう。その間、新しい絵画を追求する人びとは、生計を立てるという点で困難に直面する。世界中に絵画を広めるといふ我々の道のりは、まだ日本では完成されていない。ほとんどの展覧会は限定的な規模であり、開催される期間も短い。一般大衆には、絵画を学んだり購入を決めたりする時間もない。日本の近代絵画を所蔵したいと思う外国人は、もし実際に展覧会が開催されているなら、何度か小規模の展覧会を通じて探し回らなければならない。⁽²⁾ヒューイッシュ氏の有益な年鑑 *The Year's Art* の⁽³⁾ように、美術家たちの住所を教えてくださいものはない。何人かの販売業者はいるが、たいいてい質の悪い作品を提供してくる。

美術家たちは、雑誌に挿絵を描いたり、学校で使うノートや編み物の図案を描いたりして、なんとか生計を立てている。ほとんどの場合、画家たちは自分の絵を安値で売ってしまう。

私が展示したなかには絹の作品が二点ある。大きい方の作品は京都の廣岡伊兵衛がデザインして染色したものだ。彼は友

禅染問屋の経営者である。この絵柄をどのように染めたのか、私は確かめることができなかったが、その制作過程に全く機械が用いられていないことはわかる。これら絹の絵柄は両方とも古さと新しさを兼ね備えている。一、二点の水彩画には同じく新旧が混合した形跡が見られる。O. Nampo の飛ぶツバメの写生画〔図三〕はその一例である。油絵は三点あり、一点目は旧派の渡部審也がエビ漁をする人びとを描いた作品〔図八を参照〕、二点目は有名な生け花の流派の作法でハランの葉を生けている女性の作品である。二点の水彩画を展示した I. Kwashikwan〔図二〕は、五百城文哉の門弟である。楓の絵〔図二を参照〕の前景にある草は、やや紋切り型の表現である。

今回の私の小さなコレクションは、近代日本美術の現状を再現しているわけではない。これらの絵画は、私自身の娯楽のために単独で収集した作品から選んだものであり、日本協会での展示という榮譽に浴するとは、全く予想していなかった。だが、これらの作品は、あらゆる障害が存在するにもかかわらず、近代様式の絵画が急速に拡がったことを証明するのに役立つかもしれない。私はさらに優れたコレクションを作るべきだったが、東京や横浜、京都、大阪、神戸そして長崎など、美術家たちを見つけやすい場所にはほとんど滞在しなかった。なぜなら、私はそのほかの日本の地方に住みたかったからだ。地方では、人びとの礼儀作法や習慣という点で、大都市や港湾都市よりも外国の影響が少ないのである。

ヨーロッパの音楽は日本でも知られるようになってきた。昨年二月、九州の小さな町で六〇〇名の学校の子どもたちが、我らが愛する「オールド・ラング・サイン」⁽⁷⁶⁾を合唱しているのを、私は聴いた。この曲は大学で卒業式用の歌に翻案されたのである。しかし、日本人は、そうした翻案からさらに洋楽を進歩させてはいない。音楽の姉妹芸術たる絵画においては、すでに日本人はより多くのことを成し遂げた。賢明なる大日本の国民は、中国と朝鮮から陶器や漆器に関する技術を学んだ。この二つの分野において、日本人はかつて指導者だった国を凌駕した。過去三〇年間で、彼らは地球上で偉大な力を持つようになった。そんな伝統と能力をもつ日本人が、遠くない将来、視覚芸術においてヨーロッパの幾つかの流派と競い合うことになる、と予測することはできないだろうか。

勇敢で才能ある我らが盟友の運命に、私たちは大きな関心を寄せている。もし来春、あなた方が大阪の博覧会を訪問し、

そこで日本の美術家による日本を主題とした素晴らしい近代絵画を見つめるか、あるいは、日本国内でそれらの絵画と出会ったならば、美術家たちを支援してほしい、と私は心から願っている。評価に値する若者たちに、チャンスを与えてほしい。彼らは外国に行き、彼らの内に秘めたものを表現したい、と熱望しているのだ。

(原注) 日本の進歩はとても速いので、私はこれらのメモをまとめてから、東京の有能な友人からの報告書を受け取った。その報告書は、一〇月に開催された東京の展覧会^⑩が、私が今年の春に見たものよりも大規模ではるかに優れていたという結果を伝えていた。

注

- (8) 法隆寺の壁画は「一三世紀ほど前の時代」(七世紀頃)に「朝鮮の僧侶が描いた」ものである、というディクソンの見解には、バジル・ホール・チェンバレン『日本事物誌 (Things Japanese)』(初版一八九〇年)の内容が踏まえられている。同書の第三版 (Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan for The Use of Travelers and Others*, 3d ed, London: John Murray, 1898) の「美術 (Art)」の項目から該当部分を以下に引用する。"The most ancient painting now existing in Japan is a Buddhist mural decoration in the temple of Hōryūji near Nara, believed to date from A.D. 607 and to be the work of Korean priest. For more than two centuries longer, art remained chiefly in Korean and Chinese priestly hands." チェンバレン (Basil Hall Chamberlain 1850-1935) はイギリス人の日本語学者。一八七三年に来日し、海軍兵学校で英語教師の職に就くとともに、荒木蕃や鈴木庸正から日本の古典文学を学んだ。『英訳古事記』(一八八三年) 他の業績によって、一八八六年に帝国大学文科大博言学 (言語学) 日本語学教授となる (一八九〇年辞職)。その間、日本各地を旅行し、アイヌや琉球の文化に強い関心を示した。一八九〇年に『日本事物誌』初版を上梓し、同書は第六版 (一九三九年) まで訂正加除され、欧米諸国における日本研究の重要文献となった (福地重孝「チェンバレン」『国史大辞典』)。

- (9) アーサー・モリソン (Arthur George Morrison 1863-1945) はイギリスの探偵小説家、ジャーナリスト、東洋美術コレクター。モリソンが創り出した探偵マーチン・ヒューイットは、シャーロック・ホームズの足跡をたどった最初の注目すべきキャラクターとも評される。ディクソンが言及するモリソンの記事は、雑誌 *Monthly Review* に一九〇二年七月から一九〇三年一月にかけて連載された "The Painters of Japan" を指す。モリソンはこの連載論文を発展させて、後に日本絵画研究の大作 *The Painters of Japan*, London: T.C. & E.C. Jack, 1911 を上梓することになる。詳細は、小山騰「アーサー・モリソンと日

本」(『英学史研究』第二七号、一九九四年)を参照。同論文では、モリソンが滞英中の南方熊楠から浮世絵などの知識を得ていた事実なども紹介されている。

- (10) 注(8)と同様に、この部分でもディクソンはチェンバレン『日本事物誌』(『Things Japanese』)の「美術(Art)」の項目を参照している。前掲*Things Japanese* 第三版から、腕の使い方と書道的な性質(*calligraphic quality*)について論述された箇所を引用する。"Japanese art is distinguished by directness, facility, and strength of line, a sort of bold dash due probably to the habit of writing and drawing from the elbow, not from the wrist. This, so to say, *calligraphic quality* is what gives a charm to the merest rough Japanese sketch."

- (11) この部分でディクソンが参照しているのも注(10)と同じくチェンバレン『日本事物誌』の「美術」の項目である(以下の引用も前掲*Things Japanese* 第三版による)。チェンバレンは、日本美術には遠近法や光と影を無視する傾向がある(*Japanese art disregards the law of perspective and light and shadow*)と主張している。もちろん、日本人が正確に自然の細部を写し取ることもある。しかし、正確性(*accuracy*)を永遠の法則(*an ever-binding rule*)として崇め、それに縛られることを日本人は軽蔑する(*scorns*)のである。以上のような論理展開を経て、日本人は詩人であり写真家ではない(*He is, in his limited way, a poet, not a photographer*)というチェンバレンの持論が展開されることになる。ちなみに、この直後の部分でチェンバレンは、日本人の画家は全くの理想主義者なのだ(*He is altogether an idealist*)と述べているが、ディクソンはそれとは同様の表現を論文で使っている。

- (12) ジョン・ラスキン(John Ruskin 1819-1900)はイギリスの批評家。ウィリアム・ターナー(Joseph Mallord William Turner 1775-1851)の風景画を支持する動機から『近代画家論』全五巻(一八四三―一八六〇年)を著し、論壇の注目をひいた。またラファエル前派のために弁じ、ゴシック主義の美点を力説した。その美術観は『ヴェネツィアの石』全三巻(一八五一―一八五三年)などに窺われる(『岩波世界人名大辞典』)。

- (13) ヒューイッシュの著書*Japan and Its Art*, London: Fine Art Society, 1889のChapter VIに、ディクソンが指摘した内容が記されている。

- (14) コンボルブルス(*convolvulus*)とは、ヒルガオ科サンシキヒルガオ属の草の総称である(『ランダムハウス英和大辞典第二版』小学館、一九九四年)。

- (15) 「一六三七年」のキリスト教への迫害とは、島原の乱を指す。

- (16) 山田右衛門作(生没年未詳)は江戸時代前期の洋風画家。イエズス会画派のジョバンニ・ニコラオ(Giovanni Nicolo 1560-1623)の弟子だったとも推測されている(坂本満「山田右衛門作」『国史大辞典』)。山田は島原の乱の指揮官の一人であり、

乱が発生した時点で既に西洋画を習得していたことから、一六三七年に西洋画を学んだというディクソンの記述は不正確である。なお、ディクソンの原文では「Shich Yemon Yamada」と表記されていたが、島原の乱と山田姓であることから判断して、山田右衛門作を指すと推定した。

(17) 享保年間は一七一六年から一七三六年までであり、ディクソンの記述は一部不正確である。

(18) 尾形乾山(1663-1743)は江戸中期の陶工、絵師。兄の光琳とともに琳派の中心人物であり、現代では日本的な意匠の代表として評価されている。しかし、江戸時代後期の文獻、たとえば田内梅軒『陶器考附録』(一八五五年自序)や金森得水『本朝陶器攷證』(一八五七年自序)では、乾山の意匠は「西洋ノ風」と評されていた(乾山による阿蘭陀写の作品を指すと考えられる)。詳細は、平井瑛子「尾形乾山の諸相——近代における乾山評価をめぐって」(『あいだ／生成』第五号、二〇一五年三月)を参照。

(19) 中村不折(1806-1943)は明治から昭和期にかけての洋画家、書家。一八八八年に画塾「不同舎」に入り、小山正太郎や浅井忠に師事した。一九〇一年からフランスに留学すると、ラファエル・コランやジャン＝ポール・ローランスの薫陶を受けた。一九〇六年の帰国後は太平洋画会に所属した。書家としても知られ、一九三六年には東京の自宅邸内に財団法人書道博物館を設立した(『もうひとつの明治美術』展図録)。

(20) 一八九二年に開催された乾山百五十回忌追善会のように、明治期には尾形乾山に関する多くの顕彰事業が行われた。また明治三〇年代から明治四〇年代にかけての日本美術界では、純粹美術と応用美術を区別するヨーロッパの美術観に対抗するかたちで、装飾美術としての琳派を再評価する動きが岡倉覺三らによって推進されていた。この点については注(18)の平井瑛子「尾形乾山の諸相」を参照。中村不折のメモは、こうした明治期の乾山再評価と連動しながら執筆されたものだったと推測される。特に乾山顕彰事業は個人所有の作品が展示される重要な機会であり、不折は実際の作品と過去の文獻(前述した江戸時代後期の書物など)を見比べながら乾山を研究していた、と考えられる。

(21) 寛政期は一七八九年から一八〇一年までであり、ディクソンの記述は一部不正確である。

(22) 司馬江漢(1747-1818)は江戸後期の洋風画家、蘭学者。平賀源内や秋田蘭画の小田野直武らを通じて西欧画の研究を始めるとともに、前野良沢や大槻玄沢らの助力を得て天明年間に銅版画の制作に成功した。天明の末から寛政期にかけては「蠟画」と称する独特の油絵を描いた(原田実「司馬江漢」『国史大辞典』)。

(23) 歴史的な背景を説明すると、八代將軍吉宗の洋書輸入の制限緩和によって大量の洋書が日本国内に流入したが、その際に洋書の挿絵や独立した絵画作品として、精密な線描によって写実的な描写を見せる銅版画(エッチング)が舶載され、当時の画壇に影響を及ぼした。司馬江漢は一七八三年に銅版画の制作に成功しているが、こうした流れを受けて葛飾北斎も、

寛政末頃から文化前期頃にかけての時期に、銅版画の特徴を木版画の上に応用した洋風の風景画を試みることになる。詳細は、小林忠ほか『浮世絵の鑑賞基礎知識』（至文堂、二〇〇〇年）を参照。

- (24) 『國華』は一八八九年に岡倉寛三や高橋健二らが創刊した東洋美術雑誌。図版の美しさに定評があり、ヨーロッパの研究者や美術愛好家のあいだでは、図版を切り取ってファイリングし、資料として活用するなどした例もある。一九〇五年七月号からは英語版 *The Kokka, An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Art of Japan and Other Eastern Counties* も発行されている（英語版は一九一八年六月に終刊）。詳細は、南明日香「日本美術・工芸史研究のための史料」（国境を超えた日本美術史）藤原書店、二〇一五年）を参照。

- (25) 北斎がヨーロッパの絵画技法を取り入れているという指摘は、一八八四年にアーネスト・フェノロサ (Ernest Francisco Fenolosa 1853-1908) が執筆した“Review of the Chapter on Painting, in *L'Art Japonais*, by L. Gonse”, in *The Japan Weekly Mail*, 12 July 1884 にも見られる。以下、フェノロサの文章から該当箇所を引用する。“Hokusai, as is well known, studied such specimens of oil-painting as from time to time had been brought from Europe. He was fond of foreigners and their ways, and painted occasionally in oil himself.” このフェノロサと同様の主張は、ディクソンが日本を訪れた二〇世紀初頭においても繰り返されており、久保田米憊「日本における洋画（五）」（『読売新聞』一九〇一年八月二六日、月曜付録）は「葛飾北斎も余ほど洋画を参酌して自家葉籠中の物にした、例の北斎漫画の中にも、幾何学的に西洋風の遠近法を示してゐる」と述べている。以上の点に関しては、稲賀繁美「透視図法の往還」（『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年）も参照。

- (26) 川上冬崖 (1827-1881) は幕末から明治初期にかけての文人画家、洋画家。画才を認められて一八五六年に絵図調役となり、一八六一年からは新設の画学局で画学出役を勤め、西洋画法の研究と後進の指導にあたった。明治維新後は下谷御徒町で画塾「聴香読画館」を開き、小山正太郎や川村清雄らを指導した（隈元謙次郎「川上冬崖」『国史大辞典』）。

- (27) 小山正太郎 (1857-1916) は明治から大正期にかけての洋画家。一八七二年に川上冬崖の画塾「聴香読画館」に入門。一八七六年新設の工部美術学校に入学して、アントニオ・フォンタネージに師事した。一八八九年には浅井忠らと明治美術会を創設。一九〇〇年から翌年にかけてフランスに留学し、一九〇七年から一九一三年までは文展の審査員を務めた。画塾「不同舎」を設け、青木繁、満谷国四郎、鹿子木孟郎、中村不折、吉田博、坂本繁二郎ら多くの門弟を輩出した（『もひとつの明治美術』展図録）。

- (28) 浅井忠 (1856-1907) は明治期の洋画家。一八七六年に国沢新九郎の画塾「彰技堂」で洋画を学び、一八七六年開校の工部美術学校でアントニオ・フォンタネージの薫陶を受けた。一八八九年には日本初の洋画団体である明治美術会の結成に加わり、同会の中心作家として明治洋画を代表する作品を発表した。一九〇〇年に渡仏し、帰国後の一九〇二年からは京都

高等工芸学校の教授となった。その後は関西美術院を設立するなど後進の指導にも尽力し、門下からは梅原龍三郎や安井曾太郎らを輩出している（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (29) ディクソンの原文では“Hofman”と記されているが、文中の高橋由一との関係も踏まえて、チャールズ・ワグマン (Charles Wigram 1832-1891) を指すと推定した。ロンドンに生まれたワグマンは陸軍大尉を退いた後、一八五七年に *The Illustrated London News* 特派員画家として清国へ渡った。その後、一八六一年にイギリス公使ラザフォード・オールコック (Sir Rutherford Alcock 1809-1897) に従って来日。横浜に住み、幕末の国際的なレポーターとなった。一八六二年には外国人による最初の風刺雑誌 *The Japan Punch* も創刊しているが、その活動のかたわら、日本各地を旅して油彩や水彩で風景画や風俗画を描き、高橋由一や五姓田義松など黎明期の洋画家を指導したことから、近代日本洋画の最初の師とも評されている（原田実「ワグマン」『国史大辞典』）。

- (30) 高橋由一 (1828-1894) は幕末から明治期にかけての油彩画家。一八六二年に幕府蕃書調所画学局へ入って川上冬崖に師事し、一八六六年からは横浜居留地のチャールズ・ワグマンらに実技指導を受けた。一八七三年に画塾「天絵楼」を創設し、原田直次郎や川端玉章らを育てた。画塾の月例会で発表されたのが「花魁図」「鮭図」などの代表作であり、一八七八年のパリ万国博覧会へも油彩画を出品している（佐々木静「高橋由一」『国史大辞典』）。ディクソンの原文では“Hichi Tokohashi”と表記されているが、後述するようにディクソンは湯浅一郎を“J. Hara”と表記している例もあることから、ディクソンには日本語のヤ行の子音を“H”で表記する傾向があったと考えられる点、加えて英語の“O”を発音する際には日本語の母音「あ」に近い発声になる場合がある点、さらにチャールズ・ワグマンに師事していた歴史的事実を踏まえて“Hichi Tokohashi”は高橋由一を指すと推定した。

- (31) 国沢新九郎 (1847-1877) は明治前期の洋画家。一八七〇年に高知藩の命でロンドンに留学して西洋画法を学んだ。一八七四年の帰国後は画塾「彰技堂」を設け、浅井忠、本多錦吉郎らの後進を指導したが、一八七七年に享年三十一歳で病没した（隈元謙次郎「国沢新九郎」『国史大辞典』）。

- (32) 川村清雄 (1852-1934) は明治期の洋画家。幼少期に日本画を田能村直人に習い、その後は江戸で川上冬崖から洋画を学んだ。一八七一年に徳川宗家の給費生一行に従って渡米したが、画学を志してフランスに渡り、その後イタリアのヴェネツィア美術学校で学んだ。一八八一年の帰国後は画塾を設けて門人の育成にあたる一方、一八八九年の明治美術会創立には会員として参画している（富山秀男「川村清雄」『国史大辞典』）。

- (33) カミュー・コロア (Jean-Baptiste Camille Corot 1796-1875) は一九世紀フランスの風景画家。三度に渡るイタリア旅行で古典主義的な造形感覚を養い、入念に構成された風景画や歴史風景画を制作した。その一方で、鋭い自然観察を示す作品も

残しており、印象派を予告する清新な感覚も有している。後年は繊細な詩情に満ちた風景画を多く描いて人気を博した（『岩波 世界人名大辞典』）。

- (34) 「イタリア人の美術教師」とは、アントニオ・フォンタネージ (Antonio Fontanesi 1818-1882) を指す。フォンタネージはトリノで美術学校の風景画教師を勤めていたが、一八七六年の工部美術学校開設に伴い、お雇い外国人として来日した。日本初の正則の油彩画教育を行い、小山正太郎、浅井忠、松岡壽、五姓田義松らが師事した。一八七八年にイタリアへ帰国し、王立トリノ美術学校の教授に就任した（原田実「フォンタネージ」『国史大辞典』）。

- (35) 本多錦吉郎 (1850-1921) は明治期の洋画家。画塾「彰枝堂」で国沢新九郎に洋画を学ぶ。一八七七年の国沢没後は彰枝堂を継承し、丸山晚霞、岡精一ら多くの門人を育てた。一八八九年の明治美術会創設にも参画しており、明治洋画の先覚者の一人として活躍した（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (36) 渡辺文三郎 (1853-1913) は明治期の洋画家。五姓田芳柳、義松父子に洋画を学び、一八八〇年に義松がフランスに渡ると、五姓田塾での指導に当たった。一八八九年には明治美術会結成に参加し、その後は太平洋画会の創立にも参加した（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (37) 渡部審也 (1875-1950) は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九二年から明治美術会教場で浅井忠や松岡壽らに学んだ。明治美術会展に出品を続けた後、太平洋画会の創設にも参画した。（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (38) 都鳥英喜 (1873-1943) は明治から昭和初期にかけての洋画家。従兄の浅井忠に師事し、一八九一年から明治美術会展に出品した。一九〇二年の太平洋画会創設にも参画し、浅井がパリから帰国すると同じく京都に移住した。その後は京都高等工芸学校や関西美術院などで後進の指導に当たった（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (39) 満谷国四郎 (1874-1936) は明治から昭和初期にかけての洋画家。一八九一年に画塾「不同舎」に入って小山正太郎に師事し、明治美術会展にも出品した。一九〇〇年にはアメリカ経由でフランスに渡り、帰国後の一九〇二年に同志と太平洋画会を結成した。一九一一年に再渡欧するが、これを機に画風を一変して装飾的傾向を強める。太平洋画会を代表する作家として活躍し、文展や帝展の審査員も務めた（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (40) 吉田博 (1876-1950) は明治から昭和期にかけての洋画家、版画家。一八九四年に小山正太郎の画塾「不同舎」で油絵を学び、明治美術会会員となる。一八九九年に渡米して欧州各国を巡歴。帰国後の一九〇二年、太平洋画会創立に参加し、以後同会の代表作家として活躍した。一九二〇年からは木版画の制作を開始し、戦後の一九四七年には太平洋画会会長となった（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (41) 「三宅克」(1874-1954) は明治から昭和期にかけての洋画家。大野幸彦や原田直次郎に師事し、一八九七年に渡米。イエー

ル大学付属美術学校に入学した。その後イギリスを経て一八九九年に帰国し、白馬会に加わった。一九〇一年に再びヨーロッパに遊学し、翌年に帰国。第四回白馬会展に出品した「雨のノートルダム」で画名を挙げた。文展に最初から出品した。たびたび審査員をつとめた。一九五一年、日本芸術院恩賜賞を受賞（原田実「三宅克己」『国史大辞典』）。

- (42) 黒田清輝（1866-1924）は明治から大正期にかけての洋画家。一八八四年に法律研究のためパリに留学したが、洋画研究に転じ、外光派の画家ラファエル・コランに師事した。一八九一年の「読書」、一八九三年の「朝妝」でサロンに入選。一八九三年の帰国当初は明治美術会に所属したが、一八九六年に久米桂一郎らと白馬会を結成した。白馬会による外光派の明るい画風は日本の美術界に大きな影響を与えた。同年、東京美術学校に西洋画科が新設されると講師となり、一八九八年には教授となった（隈元謙次郎「黒田清輝」『国史大辞典』）。

- (43) 久米桂一郎（1866-1934）は明治から昭和期にかけての洋画家。歴史学者久米邦武の長男。一八八四年から藤雅三に西洋画法を学び、一八八六年フランスに留学してラファエル・コランの指導を受けた。一八九三年に帰国。一八九六年には黒田清輝らと白馬会を結成した。同年、東京美術学校講師となり、一八九八年教授に任ぜられた。黒田とともに外光派の画風をもたらしとともに、美術行政家、教育家として活躍した（隈元謙次郎「久米桂一郎」『国史大辞典』）。

- (44) 原田直次郎（1863-1899）は明治期の洋画家。一八八二年に画塾「天絵学舎」に入り、高橋由一から洋画の指導を受け、一八八四年にドイツへ留学。ミュンヘン・アカデミーに入学し、同じくドイツ留学中だった森鷗外とも親しかった。一八八七年に帰国し、翌年には画塾「鍾美館」を開いて後進の指導にあたった。一八八九年の明治美術会創立にも加わったが、一八九三年から病床につくことが多く、享年三七歳で没した（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (45) 松岡壽（1862-1944）は明治から昭和初期にかけての洋画家。一八七三年に川上冬崖の画塾「聴香読画館」に入り洋画を学ぶ。一八七六年に最年少で工部美術学校に入学、フォンタネージの指導を受けた。一八八〇年からイタリアへ留学し、その後ローマ国立美術学校を卒業。一八八八年に帰国すると、翌年の明治美術会創立に参加し、同会の中心人物として運営に当たった（『もうひとつの明治美術』展図録）。

- (46) 小代為重（1865-1951）は明治から昭和初期にかけての洋画家。百武兼行に学び、千葉師範教諭、東京電信学校助教などで勤務した。一八八九年には明治美術会の創立に参加したが、一八九六年からは黒田清輝の白馬会に結成時から参加した。また一九〇〇年のパリ万博開催を機に渡仏し、帰途ベルギー、オランダ、イギリスを訪れている。帰国後は一九〇一年から青山学院中等部などで図画教師として勤務した（『近代日本美術事典』）。ディクソンの原文では「T. Hoshino」と表記されていたため人物の特定に手間取ったが、同じ一文で列挙されている「新派」が白馬会のメンバーであることを踏まえて人物を推定した。具体的には、ディクソンが「小代」を「コシロ」と読んで「Hoshino」と表記したのではないかと考えた。

前述した高橋由一や後述する湯浅一郎のケースに見られるように、ディクソンは自分にとって曖昧な子音を「H」で表記する傾向がある。

- (47) 安藤伸太郎 (1861-1912) は明治期の洋画家。伯父高橋由一の画塾「天絵楼」で学び、肖像画を得意とした。一八八九年のパリ万国博覧会や一八九三年のシカゴ万国博覧会に出品しており、一八九六年には黒田清輝らと白馬会を結成した(『日本人名大辞典』)。ディクソンの原文では「C. Ando」と表記されていたため人物の特定に手間取ったが、同じ一文で列挙されている「新派」が白馬会のメンバーであることを踏まえて、人物を推定した。具体的には、ディクソンが Ando (安藤) と記すべきところを「Ando」とタイプミスし、仲太郎を「ちゅうたろう」と読んだために「C」と表記されたのではないかと考えた。注(58)の三宅克己についてもディクソンは氏名のタイプミスをしている。

- (48) 白瀧幾之助 (1873-1960) は明治から昭和期にかけての洋画家。はじめ山本芳翠の生巧館画学校に入ったが、同校が一八九四年に黒田清輝らに委託されると黒田に師事した。一八九六年の結成時から白馬会に参加しており、一九〇四年からはアメリカ、イギリス、フランスに留学し、一九一一年に帰国。一九五二年には芸術院恩賜賞を授与された。([1908/09 ロンドンの青春：前後])。

- (49) 中澤弘光 (1874-1964) は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九六年に東京美術学校に入学して黒田清輝に学び、白馬会に参加して出品した。一九一二年には光風会を結成し、翌年の日本水彩画会創立にも参加した。一九二二年に渡欧。一九五七年には文化功労者として顕彰された。([1908/09 ロンドンの青春：前後])。

- (50) 湯浅一郎 (1868-1931) は明治から昭和初期にかけての洋画家。はじめ山本芳翠の生巧館画学校に入ったが、同校が一八九四年に黒田清輝らに委託されると黒田に師事した。一八九六年の白馬会結成に会員として加わり、出品を続けた。一九〇五年に渡欧し、スペインのマドリッドを拠点に古典絵画を研究し、ベラスケスの作品模写に専念。その後ヨーロッパを巡遊した後、一九一〇年に帰国し、白馬会展に滞欧作を出品した。一九一四年の二科会創設にも参画している。([1908/09 ロンドンの青春：前後])。ディクソンの原文では「I. Hase」と表記されているが、前述したように高橋由一を「Hachi Tokohashi」と表記するなど、ディクソンには日本語のヤ行の子音を「H」で表記する傾向があった。加えて、同じ一文で列挙されている「新派」が白馬会のメンバーであることを踏まえて「I. Hase」は湯浅一郎を指すと推定した。

- (51) 藤島武二 (1867-1943) は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九〇年に曾山幸彦、中丸精十郎、松岡壽らの指導で洋画を学び、翌年から山本芳翠の生巧館画学校へ通うとともに、明治美術会の会員となった。その後は白馬会に一八九六年の結成時から参加し、同年に東京美術学校の助教授にも任じられた。一九〇五年からフランス、イタリアへ留学し、帰国後の一九一〇年に同校教授となった。([1908/09 ロンドンの青春：前後])。

(52) 一八九三年にフランスから帰朝した黒田清輝と久米桂一郎は、当初は明治美術会に参加したが、同会の古い体質からの脱却を試み、一八九六年に白馬会を結成した。当時の新聞は、白馬会を「新派」や「紫派」と呼ぶ一方で、明治美術会を「旧派」または「脂派」(やには)と呼び、両派を対立する団体として位置づけた。最終的に、雑誌「明星」などの文芸界の浪漫主義思潮と呼応する白馬会が勢いを伸ばし、明治洋画の主流となった。白馬会は一九一〇年の第一三回展活動で活動を停止して翌年に解散したが、続く一九二二年には白馬会の中堅作家が光風会を結成することになる(原田実「白馬会」『国史大辞典』)。

(53) 藤村知子多(1876-1930)は明治期の洋画家。浅井忠に師事し、一八九四年に明治美術学校を卒業。一八九八年に東京美術学校に入学し、浅井が担当していた西洋画科第二教室で学んだ。一九〇一年からはパリに留学し、ラファエル・コランの指導を受けた。一九〇四年の帰国後は、太平洋画会に所属した(パリ1900年・日本人留学生の交遊:『パンテオン雑誌』資料と研究)ブリュッケ、二〇〇四年)。毛利郁子「漱石はスコットランドへ行ったのか」(『九大日文』第三二号、二〇一八年一〇月)は、ディクソンの論文の一部を翻訳する際に、この人物を「C・藤原氏」と訳出している。だが、ディクソンの原文には「Mr. C. Fujinura」と記されており、藤村知子多と訂正する必要がある。

(54) 和田三造(1883-1967)は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九七年に画家を志して上京し、白馬会洋画研究所で黒田清輝に師事した。一九〇一年に東京美術学校へ入学。一九〇四年に同校を卒業し、翌年の白馬会一〇周年記念展で白馬会賞を受賞した。ただしディクソンの発言とは異なり、一九〇二年の時点で和田はまだ留学していない。和田は、それから約七年後の一九〇九年に文部省留学生として渡欧し、フランスを中心に各国を巡り、絵画研究を重ねた。一九一五年の帰国後は文展や帝展で活躍し、一九三二年からは東京美術学校の教授を勤めた(『1908/09 ロンドンの青春』前後)。

(55) 京都の美術学校とは、一八八〇年に日本初の公立絵画専門校として開校した京都府画学校を指す。初代校長は田能村直入で、当初は東西南北(東は大和絵諸派と円山四条派、西は洋画、南は文人画、北は狩野派雪舟派)の四宗に分かれた。一八八九年に京都市に移管された(陰里鉄郎「京都市立美術工芸学校」『国史大辞典』)。

(56) 石川欽一郎(1871-1945)は明治から昭和初期にかけての洋画家。一八八六年から通信省郵便電信実技校で小代為重に学び、一八八九年からは大蔵省印刷局工生として浅井忠に師事した。その他に川村清雄や一八八九年に来日したイギリス人水彩画家アルフレッド・イーストからも絵画を学んでいる。一八九二年に明治美術会展に初出品。当初から水彩の風景画を得意とした。一八九九年から翌年にかけて渡欧。一九〇一年からは川村清雄を中心とする巴会に参加した。一九一四年には台北市で三宅克己と二人展を開催。一九二〇年に再渡欧しており、一九二七年の台湾美術展覧会の創設にも尽力した(『近代日本美術事典』)。

- (57) 石川寅治 (1875-1964) は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九一年から小山正太郎の画塾「不同舎」で学び、一九〇二年の太平洋画会創立に参加した。同年にアメリカへ渡り、ヨーロッパを経由して一九〇四年に帰国した。一九〇七年の第一回文展に出品し、以後出品を続けた。一九五三年には芸術院恩賜賞を受賞している(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (58) ディクソンの原文では「E. Miyake」と記載されているが、アルフレッド・イーストやアルフレッド・パーソンズと交流していた点、さらにディクソンが論文発表の当日に配布した【④絵画の展示リスト】に三宅克己のスケッチを確認ができる点を踏まえて、「E. Miyake」は K. Miyake (三宅克己) のタイプミスと判断した。
- (59) ロイヤル・アカデミー (Royal Academy of Arts 王立美術院) は、一七六八年に国王ジョージ三世の庇護のもとで、画家、彫刻家、建築家、版画家らが創設した芸術機関。総会で選出された定員四〇名のみが正会員としての地位を認められた(『ロイヤル・アカデミー展』東京新聞社、二〇一四年)。ディクソンが講演した一九〇二年時点では、アルフレッド・イーストとアルフレッド・パーソンズは共に准会員だったが、イーストは一九一三年に、パーソンズは一九一一年に正会員に選出されている(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (60) アルフレッド・イースト (Sir Alfred East 1844-1913) はイギリスの画家。一八八〇年にパリに渡り、アカデミー・ジュリアンで学んだ。一八八九年にはマークス・B・ヒューイッシュが取締役を勤める The Fine Art Society の委嘱により、日本を訪問した。約半年の滞在期間中に各地の名所旧跡を取材旅行したほか、明治美術会での講演も行っている(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (61) アルフレッド・パーソンズ (Alfred W. Parsons 1847-1920) はイギリスの水彩画家。一八九二年に来日し、各地をスケッチ旅行するとともに、東京美術学校で水彩画の個展を開催し、三宅克己らに影響を与えた。帰国後、王立水彩画家協会の会長にもなった(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (62) 三宅克己は一八九八年にイギリスへ留学した際、アルフレッド・イーストやアルフレッド・パーソンズを訪問している。詳細は、三宅克己「思い出づるまじ」(三宅書房、一九三六年)を参照。
- (63) サウス・ケンジントン博物館 (South Kensington Museum) は、一八五一年のロンドン万国博覧会の趣旨をさらに広め、科学と芸術によって産業活動を活性化させることを目的として構想され、一八五七年にヴィクトリア女王臨席のもとで開館した。その後一八九九年に女王の名にならって現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 (Victoria and Albert Museum) と改称された(『ロンドン事典』大修館書店、二〇〇二年)。
- (64) 二世五姓田芳柳 (1864-1943) は明治から昭和期にかけての洋画家。旧姓は倉持、名は子之吉。五姓田塾で五姓田義松に師

事し、後に義松の父初代芳柳の養嗣子となった。チャールズ・ワークマンの指導も受け、一八八五年に芳柳号を継承し、画塾を引き継いだ。明治美術会創立にも参加し、歴史画を多く出品した。同会解散後は川村清雄らと巴会を結成した(『もうひとつの明治美術』展図録)。

- (65) 小笠原豊涯(1870-1930) は明治期の洋画家。経歴の詳細は不明だが、一八八九年以前に京都府画学校に入学して田村宗立に師事し、その後は加地為也に入門した。一八九一年から翌年にかけては明治美術会展に出品しており、一八九六年頃には京都で肖像画を手がけた。一九〇五年の関西美術院創立時には発起人に名を連ねている。一九〇七年、大阪時事新報社に勤務することになり大阪に移った。志賀秀孝氏は小笠原の肖像画について、以下のように述べている。「出品歴などからすると相当な画技の持ち主であることは想像されていた。しかし、小笠原の来歴は、今もって殆ど不明であり、その実態は明らかではない。しかし、本図をみると、単に写真肖像を越えた卓越した油絵の具の使い手であることが理解される」(『浅井忠と関西美術院展』府中市美術館ほか、二〇〇六年)。

- (66) 『千九百年巴里万国博覧会臨時博覧会事務局報告』上(農商務省、一九〇二年)によれば、一九〇〇年のパリ万国博覧会に出品する絵画(油画類、下画、絵画)は、一八九九年六月一日から三〇日までの期間中に、鑑査委員会の審査によって決定されることになっていた。ただし実際に監査官が任命されたのは一八九九年八月二日のことで、監査官は「技術家」と「批評家」に分かれ、技術家として浅井忠、小山正太郎、松岡壽、新海竹太郎ほか一八名が任命され、翌二三日から監査が行われている(『もうひとつの明治美術』展図録)。最終結果は「巴里博覧会出品の美術作品」(『毎日新聞』一八九九年九月六日)などで一般にも報道されている。パリ万博は一九〇〇年四月一日から二月二日まで開催された。

- (67) 五百城文哉(1863-1906) は明治期の洋画家。一八八四年に高橋由一に師事し、一八九〇年の第三回内国勸業博覧会に出品した際には、森鷗外から「色彩画家(コロリスト)」と評された。一八九三年にシカゴ・コロンブス万国博覧会に「日光東照宮陽明門」を出品。一八九二年以降は日光を拠点に創作活動を行い、外国人観光客向けの水彩画も描いた。加えて日光の高山植物に関するボタニカル・アートを多数手がけており、高山植物に関する知見は専門家が教える請うほどだった。小杉放菴(未醒)など、多くの門弟と創作活動を行った(『甦る明治の洋画家 五百城文哉展』東京ステーションギャラリー、二〇〇五年)。

- (68) 五百城は一八九四年に奥日光の地形を模したロック・ガーデンを自宅庭に築いた。これは日本最初のロック・ガーデンとも言われており、中禅寺湖と称する小さな池があり、根名草山、湯泉岳、金精峠、白根山と、日光連山を模した築山が庭の境界をなしていた(『もうひとつの日光を歩く』随想社、一九九六年)。

- (69) 白馬会第六回展(一九〇一年一〇月一〇日―十一月三日、於上野公園旧博覧会跡第五号館)を指す。この展覧会に出品

された黒田清輝の滞欧作「裸体婦人像」、湯浅一郎「画室」、ラファエル・コラン「オデオン座天井画下絵」などが風紀紊乱に当たるとして下谷警察署の介入を受け、最終的には裸体画の下半身を布で覆うという、いわゆる腰巻事件が発生した。詳細は、隈元謙次郎「明治中期の洋画(二) 白馬会を中心として」(『美術研究』第一九二号、一九五七年八月) 及び、蔵屋美香「絵画の下半身——1890年代—1925年の裸体画問題」(『美術研究』第三九二号、二〇〇七年九月) を参照。

- (70) イチジクの葉 (fig leaf) とは、アダムとイブがイチジクの葉で腰巻を作ったこと由来し、不体裁なもののやいかがわしいものを隠すという意味がある(『ランダムハウス英和大辞典第二版』小学館、一九九四年)。

- (71) 裸体画に関する論争は、一八八九年に『国民之友』に掲載された渡辺省亭の挿絵(山田美妙の小説「胡蝶」の挿絵)に始まり、その後一八九五年の第四回内国勸業博覧会に出品された黒田清輝「朝妝」が議論となった。それに続いたもので一九〇一年の腰巻事件が発生している。その後も一九二六年の安井曾太郎「画室」などで、同様の論争は繰り返されることになる。詳細は注(69)の蔵屋美香「絵画の下半身」を参照。

- (72) 当時の新聞報道では、白馬会第四回展(一八九九年一〇月一〇日—一二月二〇日、於 上野公園旧博覧会跡第五号館)に謎のイギリス人とフランス人が現れ、川村清雄の絵画の購入を競い合った、という記事が存在する(無署名「海外の知己」『読売新聞』一九〇〇年三月二五日期刊)。雑誌『光風』(一九〇八年一二月)に掲載された白馬会第四回展出品目録を参照すると、同展覧会での川村清雄の出品は確認できないことから、右の記事はゴシップに属すると考えられるが、他方で今回翻訳したディクソンの論文と照らし合わせると、外国人による洋画購入という記事の主旨自体は、実話に基づいていることがわかる。

- (73) 雑誌『The Year's Art: A Concise Epitome of All Matters Relating to The Arts of Painting, Sculpture, and Architecture』, London: Macmillan and Co. は一八八〇年の創刊号から一八九三年までビューイッシュュが編集を行った。同誌はその後も発行され、最終的に一九四七年で終刊となった。

- (74) 廣岡伊兵衛(生没年未詳)は京都の友禅染問屋の経営者で図案家。一八九四年の第二三回京都府工芸品展覧会に出品した「水二扇模様友禅染縮緬」で第一等金牌となり(『京都博覧会沿革誌』京都博覧会協会、一九〇三年)、翌一八九五年の第四回内国勸業博覧会では日本画家の巨勢小石らと制作した掛物「刺繍葦二鷹之図」が皇后宮御用品となった(中島甲之助編『第四回内国勸業博覧会美術館出品目録』村上勘兵衛ほか、一八九五年)。一八九七年には糸目糊を置かない無線友禅を開発して技術面での新機軸を開拓した。一九〇〇年のパリ万国博覧会に出品し、現地パリでの博覧会の視察も行っている(黒田譲『名家歴訪録』中編、山田芸艸堂、一九〇一年)。

- (75) “O. Nampo” は詳細不明。図二のキャプションには水彩画 “water-colour” と記されている。表記のみで判断すると江戸後期

の文人太田南畝（おた・なんぼ 1749-1833）が思い浮かぶが、その他の人物の可能性が高いと考えられる。

(76) この作品は【④絵画の展示リスト】を参照すると、河久保正名「生け花」を指すと考えられる。

(77) “I. Kwashikwan” は詳細不明。田中正史氏は、五百城文哉の周辺に「詳しい経歴どころか、名前や生没年に至るまで、一切、解っていない」多数の画家がいたことを紹介しながら、次のように述べている。「とくに、KWASHIKAN は、五百城文哉にも匹敵するほどの筆力を示した画家であり、是非とも今後の詳細な調査が待たれる」（田中正史「日光の社寺を描いた水彩画について」『甦る日光・社寺を描いた水彩画』小杉放菴記念日光美術館、一九九九年）。

(78) 「オールド・ラング・サイン」“Auld Lang Syne”（久しき昔）は、スコットランド民謡詩人ロバート・バーンズ（Robert Burns 1759-1796）が作詞して一七九四年に発表した歌曲。イギリスやアメリカで送別歌として普及した。日本では文部省音楽取調掛編『小学唱歌集初編』（一八八一年）に「蛍」の題で取り上げられ、後に「蛍の光」として一般にも広まった（国安洋「蛍の光」『改訂新版 世界大百科事典』平凡社、二〇一四年）。

(79) 「大阪の博覧会」とは、大阪天王寺で開催された第五回内国勸業博覧会（一九〇三年三月一日～七月三十一日）を指す。第五回内国博覧会初代会長の土井通夫（大阪商工会議所会頭）は一九〇〇年のパリ万博を視察して博覧会経営を学び、内国博のイベント化と国際化を試みた。第五回内国博では三〇種の余興が催されて人気を呼んだ。また日清戦後初の内国博ということで、台湾館での国内初めての植民地展示が行われるとともに、一八九九年の改正条約施行によって外国人招致の障害が解消されたことから、アメリカをはじめ一四カ国、一八の地域が参加し、小規模ながら万国博覧会の様相も呈した。その結果、第四回内国博入場者数の五倍近い五三〇万人が来場した（國雄行『博覧会と明治の日本』吉川弘文館、二〇一〇年）。

(80) この一九〇二年一〇月開催の展覧会については、ディクソンが同年春の展覧会と比較していることから、年二回の間隔で開催された日本絵画協会と日本美術院による連合絵画共進会展を指すと考えられる。第一二回日本絵画協会・第七回日本美術院連合絵画共進会展は一九〇二年三月二日～二九日に開催され、続く第一三回日本絵画協会・第八回日本美術院連合絵画共進会展は同年一〇月一日～十一月三〇日に開催されている（木下長宏『岡倉天心』ミネルヴァ書房、二〇〇五年）。

【③デイスカッション】

ディクソン氏の論文が結論に至ると、議長のヒューイッシュ氏は、「この部屋で見かけた数人の美術家のみさんから、壁にそって展示された水彩画についての意見を聴くことができて嬉しく思っている」と述べた。

G・C・ハイテ氏^(註)（日本協会会員）は言った。「私には議長の呼びかけに答える義務がある。私は今夜経験したのと同じくらい不愉快なショックを受けたことはない。一八八一年^(註)のオリエンタリスト会議で発言したとき、私たちの国が、固有の芸術的伝統を持つ人びとの美術と接するのを呪っているように、私には思えた。そして、その問題がここでも現れている。私は自信をもって断言する。この部屋で私が鑑賞した作品は、イギリスの美術学校の作品と比べてもと見劣りする、と。新しい日本の美術家たちは理想主義者であり、表現の才能、誠実さ、そして直截性を持つ、とディクソン氏は述べた。しかし、私が鑑賞した絵画には、まさにこれらの特徴が欠けているように見えた。私は論文の趣旨に、全く同意できないことが残念である。これらの絵画は、どのような立場で見るとしても、強い態度で非難されるだけのものである。ディクソン氏は、近代日本の美術家たちを励ましてほしい、と聴衆に訴えかけた。彼自身にとっては、それが自国の美術を推進するための、より良いやり方だと考えたのである。そしてディクソン氏は、それ以外の視点で人びとが考えようとすることを、可能な限り抑止すべきだ、と考えていたのだ。もし私が失礼なことを言ってしまったなら、謝罪するだろう。しかし私は、今夜見たような芸術を奨励することは重大な間違いだと、強烈に感じたのである」。

加藤寛氏^(註)（訪問者）は論文への感謝を述べ、「今回の論文を翻訳して日本で出版することを希望する」と発言した。「作品を制作するときの素早さは、日本の美術家の特徴を上手く言い当てている。彼らは主題をしっかりと把握し、それを自らの心の内側から自然に描き出したい、と願っている。かつての日本では、芸術における独創性は罪だ、と考えられていた。そして、主題と表現という二つの点で、独創性は厳しく制限されていた。しかし、ディクソン氏は新しい刺激的な美術の流派が、将来の日本で誕生すると期待し、信じているのだ。日本人の模倣する能力について言われてきたことは疑いのない真実

であるが、この能力は異なる表現方法に対しても適用される。日本人は船を漕ぐときでさえ、イギリス人と同じようにオールを使わなかった。もし現代日本の美術家たちが西洋美術の方法を模倣したとしても、疑いなく彼らは固有の何かを後で付け加えるのである」。

サットン・パーマー氏⁽⁸⁴⁾（訪問者）は次のように考えた。「ハイテ氏の猛攻撃は容赦ないものだったが、しかしそれと同時に、私はハイテ氏に非常に賛同していることを認めなければならない。私はかつての日本美術に、華麗さ、自由、熟練した機敏さ、簡素、そして偉大な色彩感覚を見つけ、多くの点で西洋の美術よりも優れていることを発見した。西洋的な考え方を吸収し、西洋の方法を学んでいる日本の学生たちが、将来もう一人のレイトン⁽⁸⁵⁾や、ワッツ⁽⁸⁶⁾や、コンスタブル⁽⁸⁷⁾になる可能性はあるのか、と私は尋ねたい。日本は全ての側面で文明開化を進めている最中であり、西洋と関係を持ったことで必然的に西洋的な思想や考え方を吸収した。しかしそれと同時に、日本人が古い様式によって自国の美術を再び作りだし、世界の人びとに与えていくことを、私は望んでいる」。

W・ハーディング・スミス氏⁽⁸⁸⁾（日本協会理事）は言った。「私は過去の日本美術について何度も言ってきたことを、ただ繰り返すだけだ。すなわち単調さである。一つのモチーフが何度も繰り返し現れるのである。新しい理想はなく、実際に新しいものは何もない。同じ古典的な考えが門弟から門弟に受け継がれ、何度も繰り返し現れるのだ。過去の日本美術によって、近代の日本美術を判断することはできないのかもしれないが、先ほどのハイテ氏の見解が示されたにもかかわらず、私は特に空気遠近法が顕著に見られるという点で、日本の近代美術の多くは賞賛に値すると考える。日本の美術にどんな能力があるのかを、まだ世界の人びとは判断することができない、という信念を私は表明したい」。

フエーン・スパイアーズ氏⁽⁸⁹⁾（日本協会理事）は、発表者のディクソン氏に対して、感謝の議決を提案するために立ち上がり、一枚の絵画を褒め称えた。それは彼の目の前に掛けられた五百城文哉の作品「図一」で、細部の描き方が素晴らしかった。「私自身は、西洋的な方法を学び始めた画家たちの努力を、とても寛大な気持ちになりながら鑑賞した。日本人が過去の美術を手放したことは残念であり、私はハイテ氏に賛成する。美術以外の方面で発展するために、日本人は西洋的な考え

方を採用した。そのため、日本人の近代生活には、非常に多くの分野で西洋の影響が現れており、その影響を芸術という領域から排除することはできないのである」。

ディクソン氏の極めて興味深い論文と、それにさらなる興味をつけ加えた絵画コレクションの展示に対して、スパイアーズ氏が感謝の決議を提案したことは、非常に喜ばしいことだった。

アーサー・ディオシー氏⁽⁹⁾（日本協会理事長）は感謝の決議に賛成した。そして「ヒューイッシュ氏に議長を務めるように要請したとき、彼はいくらか驚いた様子だった」と述べた。「なぜヒューイッシュ氏に依頼したのか、その理由は非常に明白である。彼は日本美術に関するどんなテーマでも議論ができるためだ。ヒューイッシュ氏は議長を務める最適の人物である、というのが私の考えである。彼の友人であるハイテ氏の主張は、芸術に関する問題を非常に深く考えるものであったが、あのように批評したにもかかわらず、今夜室内に展示された作品を見ながらハイテ氏は大いに感心していた。私もまた、日本人が日本美術の古い伝統を放棄することは、悲しむべき問題だと考えている。サットン・パーマー氏は、こうした状況は必然的なのだ、という見解を示した。日本は西洋文明の方法に適応している段階であり、国民生活の全領域で適応していくことが、唯一自然なことだったのである。しかしながら私は、日本人が何とかして現状を切り抜け、最終的に新しい美術へと進化することを望んでいる。その新しい美術とは、特に仏教によって制限されてきた過去の宗教的な考え方よりも、さらに高い次元の思想によって、日本人の素晴らしい器用さや才能、色彩感覚、そして装飾的な本能に、新たな息吹が加わったものである」。

ディオシー氏は述べた。「イギリスの *Black and White* 誌⁽¹⁾の美術家と対応するような、日本のある流派の美術家について——あるいは美術家というよりもイラストレーターと呼ぶべきかもしれないが——ディクソン氏が全く言及しなかった、と私は考えている。私が述べたいのは久保田米憊⁽²⁾である。とはいえ、彼を現代の美術家と呼ぶことはできない。なぜなら彼はほとんど目が見えず、もはや描くことができないからである。我々は、彼の作品に日本人特有の創作における素早さを発見する。その特徴にはヨーロッパ的な透視図法と明暗法を取り込もうとする姿勢が加わっている。こうした西洋的な特徴は、

彼の息子でパリに留学した久保田米斎⁹³の作品において、さらに強調された。近代日本の美術家たちの幾人かは、古い日本の様式で描いている。しかし彼らは、前の世代が選ばなかった主題を選択したのである」。

ディオシー氏は、昨年開催されたイギリスのロイヤル・アカデミーに相当する東京の展覧会⁹⁴から、多くの作品を例示した。「一般的な評価としては、これら日英の二つの展覧会の評価は『平凡で非常に悪い』という表現で我々に伝えられている。東京の展覧会のうちの一点の絵画は「暗涙」というタイトルで、いわゆる義和団事件における最近の鎮圧の際に、ロシア軍が占領した清国の村を描いた作品である。赤ん坊が銃剣の上に投げられ、無抵抗の住民が虐殺されている⁹⁵。これと一对になる「人道」と題する絵画も同じ展覧会に出品されており、清国の軍隊による日本人村の占領を描いていた。この作品では、敵の傷に包帯を巻き、飢えた人びとに食料を与えている⁹⁶。この作品は少なくとも正確な絵だと思い、私は嬉しかった。この二作品は東京であまりに大きな衝撃を与えたため、警官は展覧会からの一時的な撤去を命じた⁹⁷。奇妙な話だが、日本協会の仲介で、リパブル在住の会員が日本人の美術家と連絡を取り、芸術的な価値ではなく、歴史的な興味から、その二作品を買い上げた。現在二点の絵画はイギリスに輸送中であり、もうすぐリパブルのウォーカー・アート・ギャラリーで展示されるだろう、とその会員は信じている」。

結論としてディオシー氏は、今まで日本協会で聴いてきたなかでも、最も興味深いうちのひとつとなったディクソン氏の論文に対して、感謝の決議を行うことを支持し、喜びを表明した。そして次のように述べた。「議論の際に生じた意見の相違について言えば、小さな摩擦はいつもロンドン日本協会を活性化してきた。ハイテ氏が、『今回の会合はその前例に当てはまらないので、私は全く同意しない』などと考えたりはしない、と私は信じている」。

ディクソン氏は返礼を述べ、会合は終了した。

(原注) この論文でディクソン氏はヨーロッパ式の表記法を採用しており、日本の名字を本名の後に記している。

注

- (81) G・C・ハイト (George Charles Haite 1855-1924) はイギリスの水彩画家、イラストレーター。Royal Society of British Artists の会員で、ロンドン日本協会には設立時から参加し、ロンドン・リンネ協会 (Linnean Society of London) の会員でもあった (以上の点については "General List of Members", in *The Transactions and Proceedings of The Japan Society, London, Vol. 1, 1893* を参照)。ボタニカル・アートの著作 *Plant Studies for Artists*. London: B. Quaritch, 1886 を刊行しており、一八九一年刊行の *The Strand Magazine* 創刊号で表紙をデザインしたことも知られる。この表紙のデザインは、翌年に上梓されたアーサー・コナン・ドイル『シャーロック・ホームズの冒険』初版本 (Arthur Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes*, London: G. Newnes, 1892) の表紙にもなった。

- (82) 原文には "in 1881" と記されているが誤りである。実際には一八九一年にロンドンで開催された国際オリエンタリスト会議 (International Congress of Orientalists) が正しい。この会議で Gottlieb Wilhelm Leitner 博士 (1840-1899) がインドのカシミヤ工場に関する研究発表を行った際に、G・C・ハイトが発言しており、ヨーロッパのアジア進出によって、インド固有の芸術がどのように墮落したのかを述べ、強い口調で非難している。詳細は H. Cordier, "The Statutory Ninth International Congress of Orientalists", in *T'oung Pao*, Vol. 2, No. 5, 1891 を参照。

- (83) 加藤寛 (生没年未詳) は神学者で化学者。日本基督教会の牧師であり、日本におけるルター伝の先駆的な著作『まるとん・るーてる伝』上下巻 (警醒社、一八八八―一八八九年) の著者でもあったが、一八九〇年に日本基督教会を脱会し、日本人初のユニテリアンの牧師となった。しかしその後、金銭問題でユニテリアンのミッシオンから追放されている (土屋博政『ユニテリアンと福沢諭吉』慶応義塾大学出版、二〇〇四年)。その後、加藤はアメリカに渡り、『日米条約改正の完結』(好明館、一八九五年) などの著作を発表するとともに、一八九九年のシカゴ在住中に粉末のインスタントコーヒーを發明し、その技術はアメリカで実用化された。インスタントコーヒーが日本に伝わるのは、第二次世界大戦の終戦後のこととなる (湯本豪一「カトウサトリ」『事典 近代日本の先駆者』日外アソシエーツ、一九九五年)。ロンドン日本協会の機関誌 *Transactions and Proceedings of The Japan Society, London, Vol. 1, 1893* に掲載された "General List of Members" によれば、加藤寛は一八九二年から日本協会の会員となっている。また *Transactions and Proceedings of The Japan Society, London, Vol. 2, Part 1, 1894* に掲載されたロンドン日本協会第六回定期会合 (一八九二年二月八日、於 The Society of Arts, London) の記録を参照すると、Charlotte M. Salvey の "On Japanese Fans" と題する日本の扇に関する発表の際にも、加藤の出席と発言を確認することができる。

- (84) サットン・パーマー (Sutton Palmer 1854-1933) はイギリスの水彩画家、風景画家。プリマスに生まれ、サウス・ケンジン

トン美術学校 (South Kensington Art School) 在学中に金メダルを獲得。二〇代から水彩の風景画に打ち込み、ロイヤル・アカデミーにも常に出品していた。一八八〇年から個展をはじめ、ロンドンだけでなく、ニューヨークでも展覧会を開いた。詳細は“Native of Plymouth: Death of Eminent Water-colour Painter”, in *The Western Morning News and Daily Gazette*, Devon England, 10 May 1933 を参照。

- (85) フレデリック・レイトン (Frederic Leighton 1830-1896) はイギリスの画家、彫刻家。フランクフルトとフィレンツェで絵画を学び、ローマやパリでの滞在を経て一八六〇年にイギリスに帰国した。初期はルネサンス絵画を意識した歴史画や宗教画が中心だったが、一八六〇年代後半からギリシア神話や古代に着想を得た甘美な作品を制作。明確な構図と鮮やかな色彩の絵画はヴィクトリア朝の大衆に広く受け入れられ、人気画家となる。長らくロイヤル・アカデミー会長を務めて爵位を得た(『岩波 世界人名大辞典』)。

- (86) ジョージ・フレデリック・ワッツ (George Frederick Watts 1817-1904) はイギリスの画家、彫刻家。一八四三年にウエストミンスター宮殿ホールの壁画下絵コンクールで一等賞を獲得し、その後はイタリアに滞在して古代彫刻やルネサンス絵画を研究した。帰国後はカーライル、グラッドストン、テニスンなど当時の著名人の肖像画を多数描く。次第に愛や死といった寓意的なテーマの作品を描くようになり、六〇年代以降は彫刻制作にも情熱を傾けた(『岩波 世界人名大辞典』)。

- (87) ジョン・コンスタブル (John Constable 1776-1837) はイギリスを代表する風景画家。ロンドンのロイヤル・アカデミー美術学校で学び、一八〇二年にアカデミー展で入選。その後は風景画に専念した。故郷サフォークの風景が制作の原点であり、自分の眼で捉えた自然を描き続ける。結婚後はロンドン郊外のハムステッドに住み、イングランド南部の風景も描いた。パリ・サロンに出品された「干し草車」(一八二一年) がドラクローワらのフランスの画家に注目され、高い評価を得る。近代フランス絵画の発展に影響を与えたイギリス人画家として知られる(『岩波 世界人名大辞典』)。

- (88) W・ハーディング・スミス (William Harding Collingwood Smith 1848-1922) はイギリスの水彩画家で日本美術収集家。Royal Society of British Artists の会員で、ロンドン日本協会には一八九二年から入会し、同年の日本協会第一回定期会合では狩野元信や狩野山楽の掛け物を展示している(以上の点については『*The Transactions and Proceedings of The Japan Society, London*, Vol. 1, 1893 を参照)。日本協会定期会合に頻繁に姿を見せており、第三八回定期会合(一八九九年三月二二日、於ロンドン日本協会ホール)では“*The Cha-no-yu, or Tea Ceremony*”と題して茶の湯の論文発表を行った。詳細は『*The Transactions and Proceedings of The Japan Society, London*, Vol. 5, 1902 を参照。

- (89) フェーン・スパイアーズ (Richard Phœnix Spiers 1838-1916) はイギリスの建築家で著作家。パリ留学を経て一八七一年からサー・ディグビー・ワイアットらの建築事務所で勤務した。ヨーロッパ各地やエジプト、シリアなどアジア各地にも旅行

し、建築や装飾に関する膨大なスケッチを残すとともに、多くの水彩画も描いた（現在、Victoria and Albert Museum が所蔵）。また幅広い分野の著作家としても知られており、ロイヤル・アカデミーでは長年に渡って建築の講義を担当した。一九世紀後半のイギリス建築界で特異な位置を占めた人物だった。詳細は、*The Encyclopedia Britannica*, 12th edition, Vol. 32, London: Encyclopedia Britannica, 1922 を参照。

- (90) アーサー・ディオシー (Arthur Dacey 1856-1923) はイギリスの著述家。ハンガリーからイギリスに亡命した父親とフランス出身の母親のあいだに生まれた。幼少期から外国語に親しみ、数カ国の言語を操ることができた。ロンドン日本協会の設立は、一八九一年の国際オリエンタリスト会議日本分科会でのディオシーの提案に始まる、と言われている。一八九八年に日本に関する著書 *The New Far East*, London: Cassell, 1898 を上梓した。翌一八九九年には来日し、明治天皇に拝謁している。ロンドン日本協会では発足以来、名誉幹事、次いで副理事長となり、一九〇一年から一九〇四年までは理事長を勤めた。一八九四年には駐英公使青木周蔵の申請に基づいて勲三等旭日章を授与されている。こうした経歴をもつ一方で、派手に自己宣伝する傾向があった。（長岡祥三「日本協会の創立者アーサー・ディオシー」『英学史研究』第二十九号、一九九六年）。この性格の一端はディクソンの講演会でも垣間見ることができる。

- (91) *Black and White* はイギリスの絵入り週刊誌。一八九九年に創刊され、一八九一年に *Black and White: A Weekly Illustrated Record and Review* と改題された。創刊当初は時事的な記事を中心としたが、一八九九年以降は書評、詩、物語、ゴシップ欄、ファッション欄など、多彩なジャンルを扱うようになった。その後一九一二年に絵入り新聞 *Sphere*（一九〇〇年創刊、一九六四年終刊）に吸収された。詳細は、ed. Laurel Brake, Marysa Demoor, *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism in Great Britain and Ireland*, London: British Library, 2009 を参照。

- (92) 久保田米僊 (1852-1906) は明治期の日本画家。明治の京都博覧会や内国絵画共進会でたびたび受賞して認められるとともに、一八八〇年の京都府画学校開校や一八九〇年の京都美術協会創立など、京都日本画壇の体制刷新に尽力した。一八九〇年からは徳富蘇峰に請われて国民新聞社に入社し、それ以降は新聞挿絵に才腕をふるった。特に一八九三年シカゴ万国博覧会や翌一八九四年の日清戦争についての報道記録画は、当時の時事風俗画に新風を吹き込んだ（富山秀男「久保田米僊」『国史大辞典』）。米僊はアーサー・ディオシーの著書 *The New Far East*, London: Cassell, 1898 に挿絵を提供している。

- (93) 久保田米斎 (1874-1937) は明治から昭和前期にかけての画家、舞台美術家。久保田米僊の長男で、アメリカのオークランド・ハイスクールを卒業。その後、松竹合名社に入社し、二代目市川左団次の「修禪寺物語」などの舞台の背景画や、雑誌『歌舞伎』の表紙画を担当した（『日本人名大辞典』）。

- (94) この後でディオシーが言及する絵画二点（「暗涙」「人道」）が出品された展覧会から判断すると、ここでの「東京の展覧会」

とは、日本絵画協会と日本美術院による連合絵画共進会展を指すと考えられる。

- (95) この絵画は第九回日本絵画協会・第四回日本美術院連合絵画共進会（一九〇〇年一〇月二五日～一二月八日、於 上野公園旧博覧会跡第五号館）に出品された、尾竹国観「人道」を指す。尾竹国観（おだけ・こっかん 1860-1945）は明治から昭和前期にかけての日本画家。次の注(96)で述べる日本画家の尾竹竹坡の弟である。小堀鞆音らに師事して歴史画を学び、初期の日本美術院などで新進作家として注目された。一九〇九年の「油断」を皮切りに文展で活躍しており、歴史的題材の作品を得意とし、屏風仕立ての大作を数多く制作した（『近代日本美術事典』）。国観の「人道」は兄竹坡の「暗涙」と同時展示された作品だが、当時の新聞雑誌を調査すると、残酷な作品の画題が「人道」で、人道的な作品のタイトルは「暗涙」となっている（これが単なる間違いか、尾竹兄弟の意図的なタイトルなのかは不明である）。つまり、ディオシはロシア軍による残酷な行為から判断して作品の画題を「Tears」（暗涙）と述べているが、日本の新聞雑誌ではロシア軍の残酷さを描いた絵画は「Mercy」（人道）と記されている。なお、国観の「人道」は『日本美術』第二四号（一九〇〇年十一月）に図版が掲載されている。

- (96) この絵画は、第九回日本絵画協会・第四回日本美術院連合絵画共進会（注(95)と同じ）に出品された、尾竹竹坡「暗涙」を指す。尾竹竹坡（おだけ・ちくは 1878-1936）は明治から昭和前期にかけての日本画家。前の注(95)で述べた尾竹国観の兄である。一八九八年の日本絵画協会展で褒状一等を受賞。小堀鞆音らに師事して大和絵を学び、一九〇六年には大同絵画会設立に参加した。翌年、同会は日本美術院などと連合して国画玉成会となるが、続く一九〇八年の第一回展の際に竹坡は岡倉覚三と衝突して退会した。その後は文展で活躍し、力量を認められた（『近代日本美術事典』）。ディオシは人道的な内容から判断して本作のタイトルを「Mercy」（人道）としているが、同時代の日本の新聞雑誌では全て「Tears」（暗涙）と題されている（この点については注(95)も参照）。また、本作についてディオシは、清国の軍隊が日本人の村を訪れた場面だと解説しているが、『日本美術』第二四号（一九〇〇年十一月）に掲載された「暗涙」の図版を参照すると、日本軍が清国の村を訪れた場面が描かれている。この点についてディオシの発言は訂正が必要である。

- (97) 当時の新聞報道を調査したが、管見の限りでは警察当局の介入は確認できなかった。尾竹兄弟の二作品に対する同時代評としては、手厳しい内容が目立つ。たとえば、巽園「第九回絵画共進会（二）」（『東京朝日新聞』一九〇〇年十一月八日朝刊）は、「今回の出品中最も俗衆の眼を惹けり」と尾竹兄弟の作品を紹介し、「暗涙と云ふ画題の不適當なる」と、前の注(95)及び(96)でも紹介した画題のわりにくさに苦言を呈し、残酷な場面についても「血汐を塗り散らせしハ看板板めきて不賛成なり」と批評している。

【④ 絵画の展示リスト】

日本協会会合（一九〇二年一月一〇日）で展示された日本人美術家による絵画

——ジョン・H・ディクソン氏による論文の実例として——

《画家》

《画題》

廣岡伊兵衛

海（友禪染）

渡部審也

（一）海老漁（油彩画）〔図八を参照〕（二）僧侶の清掃

石井柏亭

農家の少女（絹絵）

河久保正名

生け花（油彩画）

高村真夫

フルートを吹く少年（油彩画）

五百城文哉

（一）徳川家康の大霊廟、日光、幣殿（二）幣殿の入口、日光、徳川家康の大霊廟〔図一を参照〕

（三）日光の巡礼者（四）岩団扇と呼ばれる植物（五）皿をもつ農婦（六）日没の漁船（七）雪景色

（八）稲扱き（九）木炭運び（一〇）日光の塔と鳥居

二世五姓田芳柳

（一）富士山（二）毛糸巻き（三）筑波山の家造り（四）木の幹（五）九段下の寺院の庭（六）朝顔

（七）藤の花〔図五を参照〕（八）東京湾の船（九）東京近辺の早春（一〇）田舎（一一）芍薬（一二）

牛臥山にて

O. Nampo

飛ぶツバメ〔図三を参照〕

三宅克己

小田原にて

石川寅治

（一）雨の鐘撞き堂〔図七を参照〕（二）水車〔図四を参照〕（三）水車小屋

石川 欽一郎	：	(一) 琵琶演奏家「図四参照」(二) 利根川上流の水車(三) 並木道(四) 新小金井の桜(五) 川の風景
大下 藤次郎	：	(一) 竹林(二) 芍薬
I. Kasagi	：	魚と稚魚
丸山 晚霞	：	(一) 雪景色(二) 菊とバナナ
K. Tamaki	：	宇治平等院
I. Kwashikwan	：	(一) 楓「図二を参照」(二) 日光の寺
K. Asano	：	清水寺
I. Hanaeda	：	(一) 簑を着た農夫(二) 縫い物する少女
渡辺 豊洲	：	竹藪
B. Okuyama	：	少女と梅
高橋 勝蔵	：	竹の道、日光
中澤 弘光	：	創作する画家「図六を参照」
S. Yamamoto	：	(一) 少女と生け花(二) 蜂と僧侶
Kazuma Ota	：	(一) 菜の花畑の子ども(二) 桜の木の下(三) 百合と古い甲冑
中林 儼	：	清水寺の三重塔
K. Shusen	：	端午の節句

加えて、小笠原豊涯がデザインした絹絵六点、日本のアマチュアによるラフスケッチ七点(原注)以上の絵画は、特記しない限り水彩画である。

注

- (98) 石井柏亭(1882-1958)は明治から昭和期にかけての洋画家。日本画家石井鼎湖の長男として生まれる。弟は彫刻家の石井鶴三。幼少期から父に日本画を学び、水彩画を独習した。一八九八年から浅井忠に師事し、洋画家を志す。一九〇二年に太平洋画会展の会員となる。一九〇七年からは美術雑誌『方寸』を創刊。一九一〇年から一九一二年までヨーロッパに留学した。パンの会、日本水彩画会、二科会、一水会などを創立。日本美術界に多大な功績を残した(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (99) 河久保正名(生没年未詳)は明治期の水彩画家。明治美術会の出品目録などで名前を確認することができ、日光を描いた多くの水彩画を残している。この点については注(77)の田中正史「日光の社寺を描いた水彩画について」を参照。
- (100) 高村真夫(1876-1954)は明治から昭和期にかけての洋画家。一八九九年に小山正太郎の画塾「不同舎」に入門し、一九〇二年に設立された太平洋画会の会員となった。一九〇七年の東京勸業博覧会で三等賞を受賞。一九一四年にヨーロッパに渡った。一九三二年には明治神宮聖徳記念絵画館の「北海道巡幸屯田兵御覧の図」の制作を委嘱されている(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (101) ディクソンの原文には“see Plate IV”(図四を参照)と記されているが誤記である。実際には“see Plate IX”(図九を参照)が正しい。
- (102) 大下藤次郎(1870-1911)は明治期の水彩画家。中丸精十郎、後に原田直次郎に師事し、一九〇一年には『水彩画之葉』(新聲社)を上梓した。一九〇二年の太平洋画会創設に参画するとともに、一九〇五年に春鳥会を設立し、雑誌『みづゑ』を創刊した。一九〇六年には水彩画講習所(後の日本水彩画研究所)を開設し、水彩画の普及に尽力した(『もうひとつの明治美術』展図録)。
- (103) “J. Kasagi”は詳細不明。
- (104) 丸山晚霞(1867-1942)は明治から昭和前期にかけての洋画家。本多錦吉郎の画塾「彰技堂」で学ぶ。一八九八年には明治美術会展創立一〇周年記念展に「冬の日中」など水彩画一六点を出品。翌年も同展に多数の水彩画を出品した。一八九九年には満谷国四郎らと渡米し、ヨーロッパを経由して一九〇一年に帰国した。一九〇七年には大下藤次郎らと日本水彩画会研究所を設立し、その後も水彩画の普及に尽力した(『近代日本美術事典』)。
- (105) “K. Tamaki”は詳細不明。稲垣瑞穂『夏目漱石ロンドン紀行』(清文堂出版、二〇〇四年)は玉置金司と推測している。
- (106) “K. Asano”は詳細不明。注(105)の稲垣瑞穂『夏目漱石ロンドン紀行』は浅野快泉と推測している。
- (107) “I. Haneda”は詳細不明。

(108) 渡辺豊洲 (1863-1915) は明治期の洋画家。大阪の文人画家木下芦洲に日本画を学び、その後上京して洋画を学んだが、誰が師であったかは不明である。横浜で外国商館に勤めて絵を描くが、官設展覧会には出品していない。後に日本美術協会会員となり、太平洋画会にも出品した(『もうひとつの明治美術』展図録)。

(109) “B. Okuyama” は詳細不明。

(110) 高橋勝蔵 (1860-1917) は明治から大正期にかけての画家。一八八五年に渡米し、サンフランシスコ画学校に入学。ヘンリー・ゲーツらに師事する。一八九三年に帰国し、東京芝公園に芝山絵画研究所を開き、芝山と号した。その後は一九〇七年の東京勸業博覧会や文展に出品した(『もうひとつの明治美術』展図録)。注(105)の稲垣瑞穂「夏目漱石ロンドン紀行」は日本画家の高橋広湖と推測しているが、本稿では洋画家の高橋勝蔵と考えた。

(111) “S. Yamamoto” は詳細不明。

(112) “Kazuma Ota” は詳細不明。

(113) 中林儼 (1878-1937) は明治から昭和前期にかけて水彩画家。一八九四年から伊藤快彦の画塾「鍾美会」で洋画を学び、その後は浅井忠からも指導を受けた。一九〇一年の第一回展から関西美術会展に出品し、一九〇四年の第三回展で水彩画一等を受けた。また一九〇三年の第五回内国勸業博覧会では褒状を授与されている。以後、太平洋画会展や文展などに出品した。一九一四年の二科展創立にも参加し、その翌年に創刊された『中央美術』では編集同人となっている(『近代日本美術事典』)。

(114) “K. Shusen” は詳細不明。ただし田中正史氏によれば、日光東照宮の陽明門を描いた画家に“Shusen”という詳細未詳の人物があり、さらに一九〇一年にニューヨークで開催された日本人画家による水彩画展覧会のカタログの内容を踏まえると、“Shusen”とは小杉未醒の雅号である可能性が高いのだという。この点については注(77)の田中正史「日光の社寺を描いた水彩画について」を参照。小杉未醒(放菴)(いすぎ みせい(ほうあん) 1881-1964)は明治から昭和期にかけての洋画家、日本画家。日光に生まれ、五百城文哉の内弟子となり、一九〇三年には太平洋画会に油彩画を出品。この時期から未醒という雅号を用いた。一九一三年にヨーロッパを巡歴して翌年帰国。一九二二年には春陽会結成に参加した。一九二九年の中国旅行を機に放菴と改号、それ以降は日本画を中心に俳味に満ちた世界を描いた(『もうひとつの明治美術』展図録)。

【付記】 本稿は JSPS 科研費 17K02483 及び西南学院大学二〇一九年度在外研究(a)の成果である。