

## 洋風画における風景と人物

橋富博喜

### はじめに

おおきな絵画の歴史をかえりみると、ひとが自らが存在する場としての情景をたえず描きつけてきたことを容易に知ることができる。生活の場の表現である。そうして描きだされた絵画のもっとも素朴な形式は墳墓や洞窟の壁画という形式にあらわされている。その後中国において、自然界の物象をかりて画家みずからの心象を表現するという山水画の形式が生まれ、その中国や中国に学んだわが国において大きな展開をみたことは周知のとおりである。この山水画において画家は、現実に存在する岩、石、樹、川といったものを具体的に描きながらも、あくまでも現実空間とは別の絵画空間をつくりあげていったのである。この観点にたてば、伝統的な山水画はここで考えようとする風景画とは異なるものであるとの意見も当然のようにでてくる<sup>1)</sup>。しかしここではそうした意見も念頭にかけてうえで、あくまでも絵画に描かれた現実的物象という点から、山水画も大きな風景画の枠のなかで考えていくことにしたい。

ところで、本稿でとりあげようとする江戸後期の第二期洋風画(以下単に洋風画と称す)の場合、のちにみるように彼らの絵画理論からすれば、その絵画制作の目的のひとつに、絵画という二次元の虚構空間のうえに、あたかも現実空間を思わせるような画面をつくりだすことがあったと思う。絵画における現実主義である。ところが洋風画家たちがそのような現実主義的態度をもって制作してきた幾多の絵画作品のなかに、きわめて作為的なモチーフの使用が認められるのである。とくに風景画のなかの人物像についてそれが認められるのである。本稿ではこうした洋風画家たちの、更には明治初期の高橋由一の作例のなかから風景画をとりだし、そのなかで描かれた人物像の意味について考えていきたい。風景を描くという主題のもとで制作された風景画のなかの副次的なモチーフである人物をとりあげることによって、彼らの制作の一端に触れうると考えるからである。

### 1. 風景のなかの人物

江戸後期の洋風画家たちは好んで風景画を描いたように思われる。それは風景画が彼らが習いおぼえた遠近法という理論を実践するものにもっとも好都合の題材であったからとも考えられる。眼前にひろがる自然の景色をいかに画面のなかにとり入れるかが課題のひとつであった。ひとつの手段として伝統的な名所図会という形式をかりながら幾多の風景画を制作したこともある。また風景そのものを現実に自らが経験する風景として制作したこともある。そこで次にこうした風景画のいくつかの作例をみながら、風景とそのなかを描かれた人物についてみていきたい。もちろん中心となるのは洋風画であるが、適宜同時代の浮絵(眼鏡絵)や江戸南画の作品もみながら論をすすめていきたい。そうすることによって問題が一層明確になると思うからである。

まず洋風画の代表的画家司馬江漢(1747-1818)の二点の「七里ヶ浜図」をみていきたい。江漢は寛政8年(1796)に江戸愛宕山祠に懸額《相州鎌倉七里浜図》を奉納しているが、この七里ヶ浜から富士山を望む構図が余程気に入ったらしく、ここから派生した「七里ヶ浜図」を数点残している。具体的にみてみよう。まず寛政10年(1799)の《七里ヶ浜図》(図1)がある。本作品において画面は大きく上下二つの部分に分けられ、その上半分は天空の描写にあてられ、下半分に個々の情景が描きだされている。画面右側、近景から中景にかけて七里ヶ浜の砂浜が続き、その砂浜が湾曲する突端に小さな林があり、そのふもとは数軒の人家もみえる。そしてその突端が海中につきでる先には江の島が描かれ、江の島の左側に頂を雪でおおわれた富士山の姿もみえる。ここでとりあげようとする人物は近景に二人、中景に二人描かれており、近景の人物が肉体、着衣、影などに陰影法が巧みに使われながら描かれているのに対し、中景の人物はかろうじて人物だとわかるくらいに省略した筆で描かれている。近景人物の陰影から光は画面左側手前から射しこんでいることがわかり、その光のつくりだす陰影は砂浜に打ち寄せる波にもほどこされている。これらのことから本作品は、陰影法と大小差遠近法を用いることによって現実空間の描写をしていることがわかる。次に寛政末年頃(1797-1800)とされる《七里ヶ浜図》(図2)をみてみよう。本作品は全体の構成としては寛政10年の《七里ヶ浜図》と同じである。すなわち画面を大きく上下二つに分け、上半分に天空を、下半分に個々の情景を描いている。だが大きくふたつ異なるところがある。そのひとつは富士山の位置に関するもので、先には画面左側、つまり江の島の左側に描かれていた富士山が、画面右側奥、七里ヶ浜の延長線上に位置しているのである。そしてもうひとつは近

景砂浜の人物が二人から一人に変更されていることである<sup>2)</sup>。この時期(寛政末年頃)に制作された「七里ヶ浜図」は、大きく分類すればふたつのグループに分けられる。すなわち江の島の左側に富士山が位置し複数の人物が描かれる作品(図1)と、富士山が江の島の右側に描かれ単数の人物が描かれる作品(図2)である。富士山の位置に関していえば、すでに成瀬不二雄氏が指摘されているように<sup>3)</sup>、实景の富士山の位置は、江漢が制作した場所からみれば、図2の作品と同様に江の島の右側、七里ヶ浜が湾曲して海に突きでる突端の奥の方にあるのである。このようなふたつの傾向の画面構成について成瀬氏は「前景に点景人物が二人ある型の七里ヶ浜図が富士の位置を変え、風俗画的な雰囲気を加えるなど、構想画の趣きが強いのに対し、これらは(引用者註 図2の作品など)第一次写生に近い<sup>4)</sup>と述べられている。つまり江の島の左側に富士山が位置する作品の方が、富士そのものが画家や鑑賞者から遠方にあることを感じさせるのである。事実画面上にあらわされた富士山と点景人物の大きさの比例をとってみると、図1ではほぼ1対3の割合で、図2ではほぼ等倍であらわされている。画面効果という点からいえば、現実空間に近い図2より、現実空間を若干改変した図1の方が、より構成的であると言える。

次にこの時期の洋風画のなかから風景画のなかに人物を描く作例をいくつかみてみたい。同じ江漢の作例からあげれば、日本初の銅版画と称される天明3年(1783)の《三田景図》(図3)がある。本作品では画面右下(眼鏡絵だから実際の風景とは逆になるが、ここではその画面のとおりに記述する)から画面中央に向かって大きく蛇行する墨田川を描き、その左岸の土堤の上を行き交う人々を、その土堤の下で話をする人々を、更に祠に参る人々などを点景人物として描いている。次にその翌年の《御茶水景図》(図4)がある。本作品においても画面左下から中央にかけての路上に、そこを行き交う人々を点景人物として描きだしている。更に同年の《不忍之池図》でも画面右下の路上に人物を置き、天明7年(1787)の《两国橋図》(図5)では、画面右下を斜めに横切る路上や画面中央の两国橋の橋上に無数の人物を配している。

次に江漢とほぼ同時代に制作をつづけた亜欧堂田善(1748-1822)の作例をみると、二点の江戸市中を描いた作品が目につく。そのひとつは《江戸街頭風景図》(図6)で、本作品は縦長の小画面で上部三分の二程を天空の描写にあて、下部三分の一に江戸の街並とその路上を往来する人物を描いている。画面左側の土堤と路は画面中央に向う線遠近法で描かれ、人物も近景は大きく、遠景は小さくと大小差遠近法を使って描かれている。そしてもう一点は《江戸城外風景図》(図7)であるが、本作

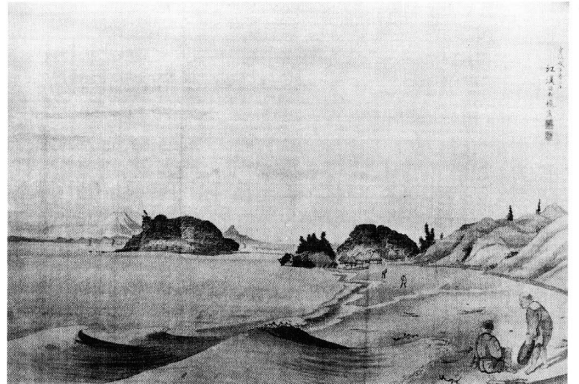


図1 《七里ヶ浜図》 絹本着色 49.5×71.2cm 寛政10年(1798)



図2 《七里ヶ浜図》 絹本油彩 39.6×62.1cm 寛政末年頃(1797-1800)



図3 《三田景図》 紙本銅版筆彩 26.7×38.8cm 天明3年(1783) 神戸市立博物館

品では横長の画面に、画面左側に江戸城を、その江戸城を取り囲むように湾曲するお濠を描き、そしてそのお濠に沿って一本の道筋と街路樹を、更に画面中央下部から中央に向う一本の間道を、画面右側に護持院ヶ原の風景を描いている。構図的には江戸城を中心として、お濠、道筋、街路樹、間道などが同心円の湾曲を示して画面中央の一点に向っている。透視図法の応用である。そして人物であるが、それらはお濠に沿った道筋に多数、間道に二人、護持院ヶ原に騎馬人物が一人描かれている。更に田善の作品をもう一点あげるなら《大日本金竜山之図》(図8)がある。本作品は、その画題からもわかるように浅草浅草寺の境内の様子を細密な描写で銅版によって描きだしたものであるが、伽藍の建物は画面中央に消失点をもつ遠近法のなかに正確におさまっている。そして境内のいたるところに、近景から遠景にかけて無数の人物が描かれている。ここに描かれた無数の点景人物は、浅草寺の賑いを示すとともに境内の本堂や五重塔といった建物や、画面右側近景に坐す仏像の大きさを比較して具体的に示すものさしとして描かれているように思われる。

次に江漢、田善より一世代のちの画家安田田騏(1784-1827)の二点の作品もきわめておもしろい特徴を示している。すなわち《異国風景図》(図9)と《三田雪景図》(図10)であるが、両作品ともその画題に相違はあるが画面全体の構成としては共通するものがある。すなわち、画面を大きく上下に二分し、上半分には天空を描き、下半分の左側に海や川を、画面中央下部から中央に向ってのびていく雷状の形をした岸壁や土堤を描き、画面中央右側から中央にかけてなだらかに水中に向う山並を描きそこに人家や洋風の建物を配するという具合である。そして近景に、前者は二人の人物と象を、後者は蓑笠姿の二人の人物をいずれも向こうむきに描きだしている。更にこれらの人物の側には大小二本の樹木が描かれている。これらのうしろ姿の人物像は、鑑賞者の視線を画面の中央、ここでは遠近法の消失点に向けさせる効果をもつように思われる。すなわち遠近法によって示された視線の移動の方向を示していると考えられる。更に近景に画面の上下にわたって描かれた二本の樹木は遠近感を強調しているようにも思われる。

ここですこし眼を転じて洋風画家とほぼ同時期に、虚構空間である絵画作品の中に現実空間を描きだそうとした画家たちの作品をみていきたい。まず浮絵、眼鏡絵などから円山応挙(1733-1795)の作品をみてみよう。応挙の洋風表現のもっとも端的に表現された例として京洛の名所を題材とした眼鏡絵がある(図11, 12)。これらの作品で応挙は、線遠近法、大小差遠近法、陰影法などの洋

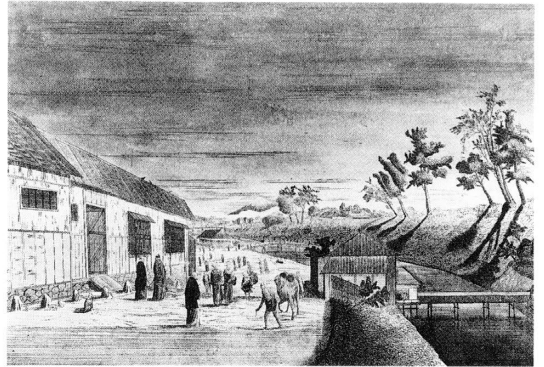


図4 《御茶水景図》紙本銅版筆彩 25.4×37.7cm  
天明4年(1784)

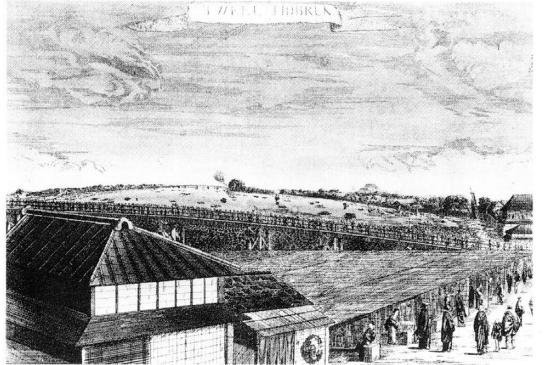


図5 《两国橋図》紙本銅版筆彩 25.5×38.0cm 天明7年(1787)

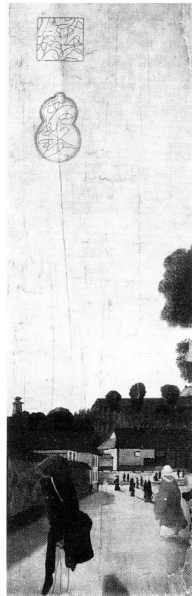


図6 《江戸街頭風景図》絹本着色 32.8×10.1cm 制作年末詳  
東京芸術大学芸術資料館

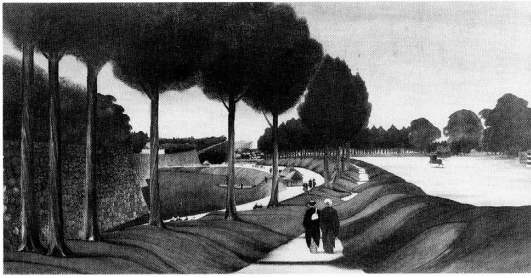


图7 《江戸城外風景図》 絹本着色 35.0×68.0cm 制作年末詳  
東京芸術大学芸術資料館

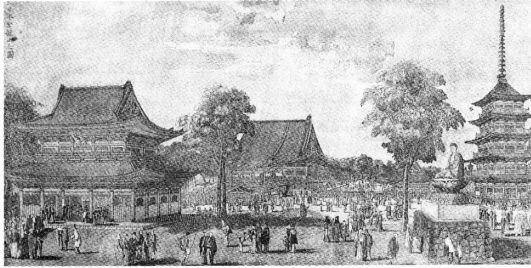


图8 《大日本金竜山之図》 紙本銅版筆彩 25.7×53.0cm  
制作年末詳 神戸市立博物館

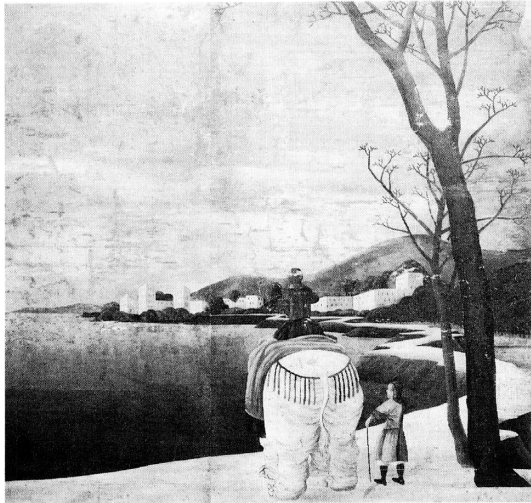


图9 《異国風景図》 絹本着色 46.5×49.0cm 制作年末詳



图10 《三囲雪景図》 絹本着色 34.6×51.1cm 制作年末詳  
神戸市立博物館

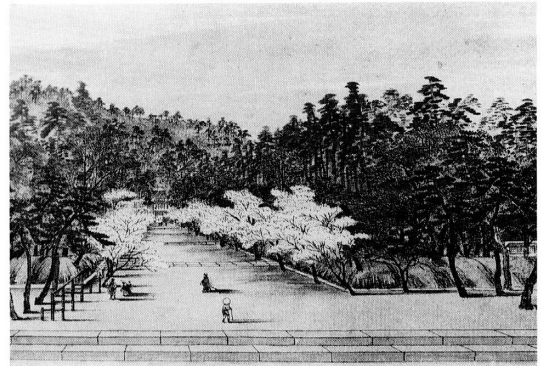


图11 《知恩院(眼鏡絵)》 紙本着色 20.5×27.0cm 制作年末詳



图12 《高雄(眼鏡絵)》 紙本着色 20.5×27.0cm 制作年末詳





図13 《日本橋(江戸八景の内)》 紙本木版色摺  
寛政後期-文化初年(1797-1804)頃 神戸市立博物館



図14 《沼津(東海道五拾三次の内)》 紙本木版色摺 22.8×35.5cm  
天保4年(1833)

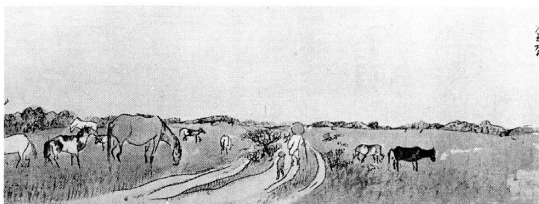


図15 《釜原(四州真景図巻より)》 紙本淡彩 天地13.5cm  
文政8年(1825)



図16 《黒生(四州真景図巻より)》 紙本淡彩 天地13.5cm  
文政8年(1825)

風景表現を巧みに利用しながら正確な風景描写を試みていて、実際その作品をみるとこの時期の風景画の中では、一頭地を抜くリアリティーをもっている。だが細部に眼をやると、ここでも必ず人物が点景人物として画面のあちこちに配されているのである。例えば《高雄》(図12)という作品はもっとも人物のいそもない作品であるが、この作品においても、画面右下の山路に一人、そして中景の見晴らし台に二人(?)の人物が配されているのである。

一方浮世絵の場合はどうであろうか。浮世絵がそもそも人間生活の場を描きだすことから発展してきたものであるから、その作品の中にはさまざまな人間の有様が描き出されるのは当然であるが、画家の主眼が風景描写にある作品においても、人物が画面の点景人物として描き込まれることが多いのである。葛飾北斎(1760-1849)の「江戸八景」(図13、寛政後期-文化初年頃)において、画面の路上、橋上には多くの点景人物が描かれているし、よく知られている歌川広重(1797-1858)の「東海道五拾三次」(図14、天保4年 1833)においても、あるときは画面の遠近感を示す方向性をもって、あるときは大小差遠近法を示す尺度として人物像が描かれているのである。そして最後に、《鷹見泉石像》という秀逸の肖像画を残している渡辺華山(1793-1841)の《四州真景図巻》(図15)をみてみよう。本図巻は文政8年(1825)の6月から7月にかけて、常陸、下総、上総、安房を旅行したときの写生をまとめたものであるが、ここで華山は行く先々の情景を、伝統的な筆法によって画家が見て感じた自然そのものとして描いている。近代的風景画の先駆をなす作品といっても過言ではないであろう。だがこの図巻において華山もまた画面に点景人物を様々な形で配しているのである。これらの点景人物は、まちの情景をあらわすのに必要な人物の場合もあるだろうが、そこに必要な人物だとばかりいえない場合もある(図16)。

以上風景画のなかの人物像について、洋風画を中心に、同時代の眼鏡絵、浮世絵などを見てきたが、この風景画のなかに描かれた人物像のもつ意味についていくつかの場合が考えられそうである。そのひとつに画面の奥行の方向を示す役割がある。具体的には先にみた安田田騏の二点の作品にそれをみるのが可能である。近景におかれたうしろ向きの画中人物は、その視線の方向によって、わたくしたち絵をみる者の視線を自然に画面奥の遠近法の消失点にいざなうのである。そのふたつめに人体を尺度とした大小差遠近法の使用がある。江漢の二点の「七里ヶ浜図」でみたように、ある一定の人体の大きさを尺度の基本としながら、その人体とは別の対象を比較することによって遠近感を示そうとするものである。この場

合、比較の対象となるものは中景、遠景の人物像のときもあるし、人家、樹木、山そのもの場合もある。そして三番目に画面効果として点景人物を配ることがある。江漢のいくつかの銅版画や応挙の京洛名所を描いた眼鏡絵、そして華山の《四州真景図》のなかの人物などである。この三つの人物像の役割は、最初にもものべたように現実空間を虚構空間としての絵画作品のなかに再現しようとする洋風画家たちや同時代の画家たちにとって、習いおぼえた遠近法を実践するときには必要なものであっただろうが、彼らの理論、すなわち絵画における現実主義という理論からすれば自分が見ていないものを画面の中に描くことになり、ここにおいて理論と実際の制作における齟齬が生じることになる。江漢はその随筆『春波樓筆記』(文化8年 1811)のなかで、自らが幾度も題材としてとりあげた富士山について、風景に関することと共に次のように述べている<sup>5)</sup>。

吾国にて奇妙なるは、富士山なり。…(中略)…

山嶽は皆世界の不開前の物にて、波濤の形あり。此富士のみ出現の山なり。遠く望むべし。山には登るべからず。天の逆鉾の如き、埒もなき物よりは、此富士を称歎すべし。夫故予も此山を模写し、其数多し。蘭法蠟油の具を以て、彩色する故に、髣髴として山の谷々、雪の消え残る処、或は雲を吐き、日輪雪を照し、銀の如く少しく似たり。

といい、更に続けて、

吾国画家あり。土佐家、狩野家、近来唐画家あり。此富士を写す事をしらず。探幽富士の画多し、少しも富士に似ず、只筆意勢を以てするのみ、又唐画として、日本の名山勝景を図する事能はず、名も無き山を画きて、山水と称す。唐の何と云ふ景色、何といふ名山と云ふにもあらず、筆にまかせておもしろき様に、山と水を描きたる者なり。是は夢を画きたると同じ事なり。是は見る人も、描く人も、一向理のわからぬと云ふ者ならずや。

と述べている。江漢の具体的な風景論としては唯一のものと思われるが、この論のなかに江漢の風景画に対する考え方をもとめれば、風景に対する現実主義的態度をみいだすことができる。つまりこれもよく知られた佐竹曙山(1748-1785)の『画法綱領』(安永7年 1778)のなかの一節<sup>6)</sup>

画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ、天文地理、人物花鳥、  
逼神施妙、コレ似タルヲ貴フナリ

という現実主義の考え方に共通するものである。たしかにこのような現実主義的考え方は、その作品のなかで遠近法、陰影法といった絵画技法としてみる事ができるが、絵画作品のなかに何を描くかという構成の点からみ

れば、先にいくつかの作例をあげて指摘してきたように、風景画のなかの人物という副次的なモチーフの場合、その考え方は完全に遂行されたようには思われないのである。風景のなかに人物を描くという考え方、それがどのようにして派生してきたかについていくつかの画論を参照しながら次にふれていきたい。

## 2. 画論のなかの風景

江漢や曙山の画論のなかに具体的に風景に関して述べているのは、先ほど紹介した江漢の『春波樓筆記』の一部だけである。だがこのなかには風景画と人物、風景画における人物像の意味、役割について述べるところはない。それが風景という主題に対する副次的なモチーフの故にであろうか、それとも風景画に人物はつきものという前提でもあるのだろうか。これについて伝統的な画論のいくつかをみながら考えてみたい。江漢をはじめ、先にあげた画家たちもまた絵画修業時代には伝統的絵画の一端にふれているからである。

江戸時代の代表的画派の画論をみてみよう。まず延宝8年(1680)に狩野安信が弟子の狩野昌運に筆記させた『画道要訣』がある。このなかの山水之格という項には次のように記されている。長くなるが引用する<sup>7)</sup>。

山水を絵書には、第一心のくはり働き肝要なるへし。些なる昏の内に大山江河をちゝめ、或は一尺の樹木、一寸の馬、二分三分の人。遠人に目なく、遠き樹木に枝なく、遠き山には谷合なく、遠き水には波なかるへし。高山は雲とひとつに書なす、是先大格也。山の腰は雲塞ぎ覆ひ、石壁岸には清水なかれ、泉ふさき、高き楼台には樹木にてふさき、山路を見せむとは人をあらはし、山の峯するとか峻なるを峯と云、平かに高きを嶺と云、切立たる様に峨しきを崖と云、山の間に水のある所を澗と云、其水の流るるを溪と云、泉の湧出るを谷と云。此品々を一々に書つくさんとせば大格みたれ悪しかるへし。すへて山の遠近を能分つへし、遠き山近き山ひとつに見する時は必景気を失なふ。山の腰のめくれる所には寺あるへし、岸の行つまりたる所には土橋の類あるへし。路ある所には人行き、路なき所には林ふさき、広き流れには帆の有船、林しけき森には店舎酒旗をまじへ、岸に望む古木には根をあらはし、藤かつらまとひ、水につく岩には底穿ちて水巻き流れ、遠樹には枝あらはに、近き樹には枝くはしく。およそ葉の有木には枝しなへてやはらかに、葉のなき木には枝するとに堅く、土に生ずる木は真すくに長く、石岩に生ずる木は曲りくねりてすなほならず、古木は節多く半は枝枯たる体なるへし。……(以下略、傍

点引用者)

とある。またこの『画道要訣』とはほぼ同じ時代、すなわち元禄3年(1690)に土佐光起が書き残したと伝えられる『本朝画法大伝』の山水総論の項にもほぼ同様の記述がみられる<sup>8)</sup>。すなわち

大凡山水を描に筆意頭に在り、丈山尺樹寸馬豆人は其大法也。遠人鼻目なく、遠樹枝條なく、遠山皴なく隱隠として眉の如く……(中略)……断岸乱堤には小橋を置べし、路ある所には行人あり、道なき所には林木あり……(以下略)……

と述べている。

このようにわが国の伝統的画派の画論の内容がこの時期一致すること、それも興味深い、内容の一致はとりもなおさずこれらの画論の原本となったものの存在にもおわせているのである。そこでこれらの画論の原本となつたと考えられる中国の画論をみていくことにしたい。

まず唐時代王維の『画学秘訣』をみることにする。その山水論には次のように記してある<sup>9)</sup>。すなわち、

凡そ山水を画くには、意、筆先に在り。丈山・尺樹・寸馬・分人、遠人に目無く、遠樹に枝無し。遠山に石無く、隱隠として眉の如し。遠水に波無く、高さ雲と齎し。此是の訣なり。山腰に雲塞がり、石壁に泉塞がり、楼台に樹塞がり、道路に人塞がり、石は三面を看、路は両頭を看、樹は頂額を看、水は風脚を看。此是の法なり。……(中略)……観る者先づ氣象を看、後に清濁を辨し賓主の朝揖を定め、群峰の威儀を列ぬ。多ければ則ち乱、少ければ則ち慢。多からず少からず、遠近を分つを要す。遠山は近山に連るを得ず。遠水は近水に連るを得ず。山腰掩抱すれば、寺舎安く可く、断岸坂堤には、小橋置可し。路有る処は則ち人行、路無き処は則ち林木、岸絶ゆる処は則ち古渡、水断ゆる処は則ち烟樹、水濶き処は則ち征帆、林密き処は則ち居舎。……(以下略、傍点引用者)

とある。またすこし時代は下るが、宋の郭熙が著した『林泉高致』の山水訓にもほぼ同様のことが記され、山水画の中に描かれる人物についても「山の人物は、以て道路を標し」<sup>10)</sup>という。

山水画に関するこれら中国の伝統的画論が先にみた狩野安信の『画道要訣』や土佐光起の『本朝画法大伝』の山水画についての論述にそのまま反映されていることは明らかであろう。江戸時代前期において、わが国の伝統的画派の画論は見事なまでに中国画論のコピーであったのである。そしてさらに江戸後期の西洋画論もまた、成瀬氏が言われるように「傾向的な東洋の古代画論に基づいて、鑑賞画を主とする中世以降の東洋画の趣味性を非難し

た」<sup>11)</sup>画論ということがいえるのである。すなわち江戸前期の伝統的画派の画論も、江戸後期の江漢・曙山らの西洋画論も、その範とすべきものを多く中国の画論に負っているのである。このような画論の移入はただ単に理論面の移入というだけにとどまらず、実際の絵画制作という場における絵画作品の構図、賦彩、筆法といった技術的な面での感化といったところまで影響を及ぼすことは、ここであらためていうまでもない。伝統的な山水画をみれば、先に光起がいったような「丈山尺樹寸馬豆人」という原則は正確に守られているのである<sup>12)</sup>。

この観点から、先に紹介した江戸後期の洋風画、応挙の眼鏡絵、華山の風景画などをみると、風景画のなかの人物像のもつ意味がすこしはっきりとしてくるものと思う。すなわち彼ら、現実空間を虚構空間としての絵画作品として表現しようとした画家たちは、実際の風景を利用して自らのもとめる画面をつくりあげていったが、その画面を構成するモチーフのひとつひとつは習いおぼえた伝統的理論のなかから取捨選択しながら用いたと考えられるのである。ことに風景のなかの人物に関しては、安信がいう「山路を見せむとは人をあらはし」という原則も、王維のいう「路有る処は則ち人行」という原則も無批判的に受け入れられていると考えられるのである。このようにいわば観念的なモチーフの利用は、絵画に現実主義をもとめた江漢にも、障壁画において「きわめて綿密な計算と計画のもとにこの現実空間と画空間の一体化ということ成し遂げた」<sup>13)</sup>応挙にも、そして「濁りのない眼で自然を眺め、観察したままに素直に画面に写し」<sup>14)</sup>た華山にも認められるのである。風景画のなかの人物という副次的なモチーフゆえに、なお一層ははっきりとあらわれたといえるのである。

### 3. 高橋由一の風景画と人物

これまで、江戸後期の大きく考えれば写実派ともいえる画家たちの風景画のなかに、人物像という伝統的画論に導かれた観念的モチーフの使用があることをみてきた。こうした「江戸の体力」<sup>15)</sup>、伝統の力といったものが明治以降の近代日本画にはもちろん、油彩画の技法を本格的に学ぶことになった近代の洋画家たちのなかにも根強く残ってきたことは想像に難くない。その典型的な例として、近代洋画の初頭を飾る高橋由一(1828-1894)の場合を考えてみたい<sup>16)</sup>。

まず由一の画歴のうち、その前期を代表する風景画として三点の「江の島図」(図17, 18, 19)をあげることができる。画面の大小、あるいは現在考えられている制作年の相違などはあるが、いずれの作品も全体の構成としてはほぼ同じものといえる。すなわち画面中央か若干その



図17 《相州江之島図》 油彩・画布 52.0×73.5cm  
明治8年(1875)頃



図18 《江の島風景》 油彩・画布 46.9×74.1cm  
明治9-10年(1876-77)頃 神奈川県立近代美術館

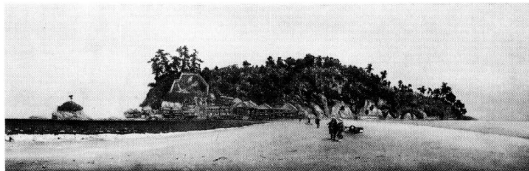


図19 《江島図(江島全景)》 油彩・紙 47.8×162.0cm  
明治6-9年(1873-76)頃

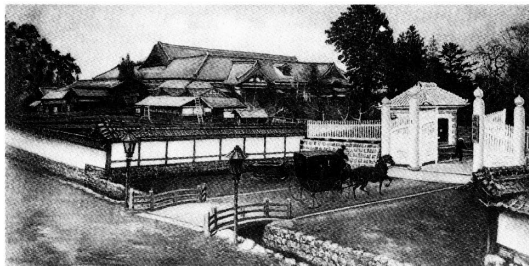


図20 《宮城県庁門前図》 油彩・画布 63.0×123.5cm  
明治14年(1881) 宮城県美術館

下に水平線をおき、全体の中心に江の島の全景を配し、近景からほぼ直線的に江の島に続く砂洲をあらわし、その砂洲のうえに参詣に行き交う人々を点景人物として描いている。その人物の多少という違いはあるが、ここに描かれた江の島という名所と点景人物との組み合わせは、すでにみてきた江漢の「七里ヶ浜図」や江戸後期の洋風画家たちがつくりだしてきた作品の組み合わせと同じものである。すなわちある風景があり、そこに点景人物を配し、その人物によって、人体を尺度とする近景から遠景への遠近感、あるいはその人物の向きによる遠近の方向性を示唆しているのである。このような風景画の中の点景人物という組み合わせは、由一の画歴のなかで随所にみられるものである。とくに、三島通庸の委嘱による明治14年(1881)と同17年(1884)の二度にわたる東北各地の写生図のなかにそれは顕著にあらわれている。具体的にみていこう。まず明治14年の《宮城県庁門前図》(図20)がある。本作品における人物像は、これから県庁の門内に入ろうとする馬車の御者が一人(馬車の内部に人物らしき姿はみえるが)、そしてすでに門内に入った人物(郵便を配達する人物か)が一人描かれている。これらの人物は、人体を尺度とする遠近感を示しているのではなく、遠景にそびえる県庁の大きな建物までの道筋をその進行の方向によって示唆していると考えられる。そして明治18年(1885)での制作になる《山形市街図(山形県庁前通り)》(図は21)は、画面両側に洋風建築を配し、画面中央を近景から中景にかけて大きく貫く路上に幾多の人物像を描いている。これらの人物群は付け加えられた点景人物であり、画面構成上ほとんど意味をもたないのである<sup>17)</sup>。唯一意味があるとすれば、その人物の多くがうしろ向きであることから考えて、画面中央の山形県庁という「新名所」への参詣のひとたちと想像することはできる。次にこの三島通庸の委嘱による東北地方写生旅行の最大の目的であった新道開鑿に関する作品をみていきたい。この新道は、明治9年(1876)に山形県令に、そして同15年に福島県令となった三島通庸による東北地方の一大振興政策であった。そしてこの事業のひとつひとつを、文字だけではなく「視覚的な記録」<sup>18)</sup>として残すために各地を写生したのが高橋由一であった。このときの由一の写生図は約200点にものぼり、そのうちの128図を明治18年、『三県道路完成記念帖』として玄々堂から上梓している。この手彩色石版画の記録画のほとんどすべての作品の中に、路上、あるいは橋上を行く人物像が配されているのである(図22, 23)。これらの作品は新道を主要なテーマとしていて、そこに配された点景人物なのである。まさに「路ある所には行人あり」という伝統的モチーフの観念的応用であるといえる。この明治17年から18年にかけて





図21 《山形市街図(山形県庁前通り)》 油彩・画布 104.4×151.5cm  
明治18年(1885) 山形県



図22 《塩谷郡横川村新道原上ヨリ西北新道切り割ノ図》 石版筆彩  
17.6×23.6cm 明治18年(1885)

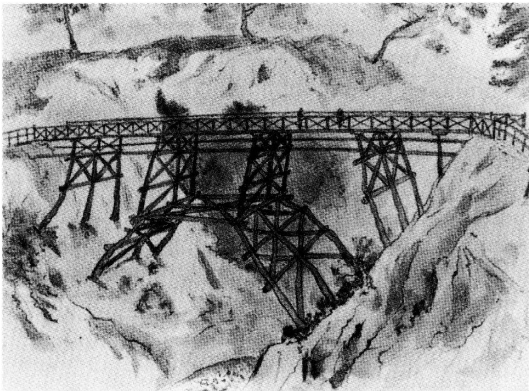


図23 《南会津郡湯野上新道ノ内小野川ニ架スル橋梁ノ図》 石版筆彩  
17.6×23.6cm 明治18年(1885)

ての一連の東北写生図は、由一の画歴のなかでも後期風景画の集大成とも称されるほど評価はたかいが、そのすぐれた風景画のうちにも完全に伝統とは切り離せない感覚が働いているのである。

#### 4. おわりに

これまで江戸時代後期の洋風画から明治初期の高橋由一まで、風景画のなかに配された点景人物について、その人物像が何故に描かれてきたか、そして画中に描かれた人物像にどういう意味、役割が課せられてきたかを、伝統的山水画の画論を参照しながらみてきた。ここでとりあげた画家たちは、自らをとりまく現実空間を、絵画という二次元の虚構空間のなかで再現しようと試みた画家たちであった。そしてその試みは、絵画作品としてみたときには、多くの新しい表現方法を生みだすことによって成功したといってもよい。確かに遠近法、陰影法の使用、主要なモチーフや画面の構図における現実主義的な態度、これらによって新しい絵画表現の世界がひらかれたのである。だがそこに描かれた副次的なモチーフ、すなわちここでとりあげた画面のなかの点景人物というモチーフに眼を向けるとき、そうした彼らの現実主義とは相反する伝統的画論に導かれた観念的モチーフの使用もまた認められるのである。このような現実主義的なものの観方と、伝統的観念にとらわれたものの観方が、ひとつの絵画作品のなかに混在することもこの時期の絵画作品のおおきな特質であり魅力なのである。そしてこの混在の時代ののち、伝統にとらわれない近代の風景画がうまれてきたと考える。日本近代美術における近代風景画の成立については新たな問題として今後の課題としたい。

#### 〔註〕

- 1) 古原宏伸「傅李公麟筆「九歌図」—中國繪畫の異時同圖法—」『鈴木敬先生還暦記念中國繪畫史論集』昭和56年 吉川弘文館
- 2) 二点の作品のうちどちらが先に制作されたかの疑問はあるが、その材質から考えれば寛政10年の《七里ヶ浜図》の方が先に制作されたものとする。絹本着色から絹本油彩へという進行である。
- 3) 『司馬江漢』編集 成瀬不二雄 昭和58年 大阪美術商協同組合 青年会
- 4) 註3) 前掲書 作品解説
- 5) 『日本隨筆大成』昭和2年 吉川弘文館 所収。引用文のうち旧字は新字にあらためた。以下の引用文についても同じ。
- 6) 坂崎 坦『日本画の精神』昭和17年 東京堂 所収
- 7) 註6) 前掲書 所収
- 8) 註6) 前掲書 所収
- 9) 今関壽磨『東洋画論集成』上下巻 大正4年 読画書院 復刻版 昭和54年 講談社 所収

- 
- 10) 註 9) 前掲書 所収
  - 11) 成瀬不二雄「江戸時代の西洋画論について——その東洋思想との関係——」『美術史』 85号 昭和48年
  - 12) 本稿では風景画のなかの人物に焦点をしばり考えてきたが、別のモチーフ、例えば水、橋といったものも当然考えられる。特にモチーフとしての水の表現には、多くの画家が意を用いたことがわかるので別の機会を得て考えてみたい。
  - 13) 佐々木丞平「円山応挙の山水画について」『美術史』 120号 昭和61年
  - 14) 尾崎正明「江戸南画」『写実の系譜Ⅰ 洋風表現の導入』展図録 昭和60年 東京国立近代美術館
  - 15) 「国際シンポジウム 日本近代美術と西洋」(昭和63年)における小林忠氏の言葉
  - 16) 高橋由一の作品における伝統性については、すでにその画題(主題)に関する考察がある。榊田絵美子「高橋由一についての二、三の問題」『美術史』 115号 昭和58年
  - 17) これらの東北地方における作品については、芳賀徹氏のきわめて示唆に富む考察がある。芳賀徹「歴史のなかの高橋由一」『絵画の領分』 昭和59年 朝日新聞社 所収。それによれば、《山形市街図》と全く同一構図の写真(明治13年 菊池新学の撮影)が残っており、由一の作品は「これを拡大模写し、通行人を配し、遠景の山と空とを補ったもの」であるという。
  - 18) 註17) 前掲書 参照