

日本近代美術史上の秋田蘭画

——平福百穂『日本洋画曙光』再考

今橋 理子

【目次】

- (一) 平福百穂筆「富貴花図」
- (二) 狩野亨吉から百穂へ——秋田蘭画「発見」の真実
- (三) 『日本洋画曙光』成立までの背景
- (四) 『日本洋画曙光』の光と影

(一) 平福百穂筆「富貴花図」

壮くして逝きにし人の阿蘭陀絵は

世に稀なれやくりかえし見つ 平福百穂

(『アララギ』 大正十五年二月号掲載)

満開の枝垂桜が、江戸時代以来の武家屋敷を美しく彩る秋田県仙北市角館町。平福記念館はこの町並みの一角に、同地出身の日本画家平福穂庵(ひらふくすいあん)(一八四四―九〇)と百穂(ひらふく)(一八七七一―一九三三)父子の画業を顕彰するために、昭和六三(一九八八)年に開館した瀟洒な美術館である。花見の季節ともなると角館には毎年、数十万人の観光客が訪れるため、同美

術館にも足を運ぶ人は少なくない。しかしそこで手渡される小さな美術館案内のパンフレットに、わざわざ気を止める人はほとんどいないだろう。平福百穂筆「富貴花図」(絹本著色、三六・〇×一三五・五cm)【図1】は、そのパンフレットの表紙を飾っている。

豎幅の画面下方には、大きく優雅に紅白二つの牡丹の花と、苔むした岩肌の部分的な表情だけが描かれる。岩肌は、あるいは朽ちかけた太い杭のようにも見え、何とも不思議である。これに対し、画面上半分以上には何も描かれず、大胆に大きく余白が取られている。胡粉と臘脂を使って描かれた牡丹は濃彩で、それ自体が実在感と生命感とに溢れるが、決して重たい印象はない。水墨画のように濃淡を効かせながら、藍色

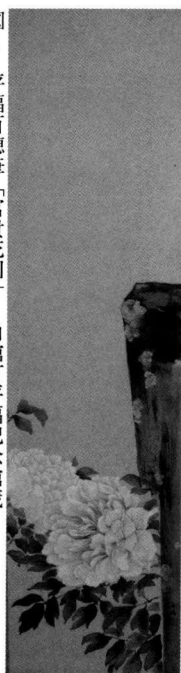


図1 平福百穂筆「富貴花図」 角館町平福記念館蔵

と墨を用いて丹念に描き添えられた牡丹の葉の茂りが、画面に爽やかさを与えているのである。そしてよく見ると牡丹の花びらや葉、茎の細部に到るまで、一切の下書きの線がまるで見えない。つまりこれは、画家の頭の中ではすでに、筆を下ろす以前からモチーフの確固たるフォルムが出来上がっていたことを示すのであり、それらを描写することに、一切の迷いが無いのである。筆さばきの速さ——けれどもその一方で、画家は葉一枚ごとの葉脈を描き込む、繊細さも決して疎かにしてはいない。この作品が「牡丹」というごくありふれた吉祥画題を描きながら、いかにも凡庸な面持ちの作品とは一線を画して仕上がっているのは、おそらくは描く対象への、画家自身の理解や愛着の深さが裏づけとされているに違いない。

ところでこの「富貴花図」という作品は、数多くある平福百穂の作品中でもとくに有名な一点という訳ではない。画面右下には「百穂」の署名と印章（朱文方印）一つを捺すのみ【図2】で年記はなく、またこれを納める桐箱にも制作年代を特定する書き入れなども何も無い。従来の百穂画研究においても、ほとんど注目されてきていない作品である。ただ所蔵する平福記念館ではこの作品を（おそらくは署名の筆跡などから）「昭和四（一九二九）年頃」の制作とし、所藏品台帳に登録している。



図2 平福百穂筆「富貴花図」落款部分

「昭和四年」という時期——これは平福百穂という芸術家にとつて、大変に重要なターニングポイントとなった年である。それというのも、明治四〇（一九〇七）年以来長く勤めた国民新聞社を退職し、新設の帝国美術学校（現在の武蔵野美術大学の前身）日本画科の教授に就任。同年八月に赴いた琵琶湖畔堅田での写生をもとに、この年描いた「堅田の一体」（紙本墨画淡彩、第十回帝国美術展出品、東京国立近代美術館蔵）は後に、「七面鳥」（大正三）や「豫讓」（大正六）「荒磯」（大正一五）といった作品とともに、彼の畢生の傑作の一つとして評価されることになる。そしてその翌年、昭和五（一九三〇）年二月、現代の日本美術史上にもその名を残すことになる『日本洋画曙光』（表記は『日本洋画の曙光』が本来正しい）を岩波書店より上梓。それは彼がアマチュア

の美術史家でありながら、四半世紀以上にわたりライフワークとして取り組んできた〈秋田蘭画研究〉を、初めてまとめて世に問うた一大著作なのであった。

そうした事実を知った上で先の「富貴花図」を改めて見るとき、〈秋田蘭画派〉の作品を一方でよく知る鑑賞者がこの作品を見れば、そこには明らかに佐竹曙山や小田野直武の「岩に牡丹図」【図3】、あるいは墨画の曙山筆「鶉図」【図4】や直武の「鶯図」【図5】の面影を見ることがになる。豎幅の画面上方を意識的に空間にし、モチーフを下方に集中させて描く構図の取り方。そして岩の直線的な配置に対して、二つ

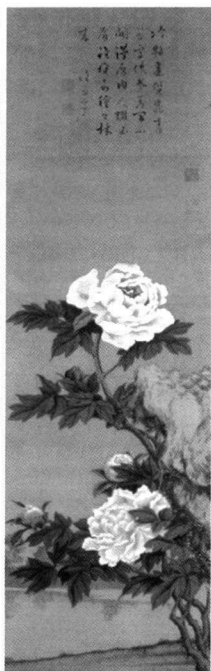


図3 小田野直武筆「岩に牡丹図」 個人蔵



図4 佐竹曙山筆「鶉図」 個人蔵

の牡丹の対角線的な配置方法——この作品を初めて目にした折の、私自身の第一印象を記せば、佐竹義躬の「富貴図」【図6】や「岩に牡丹図」【図7】の面影が喚起されたのだ。しかし百穂画には秋田蘭画に特有の、西洋画法を意識し

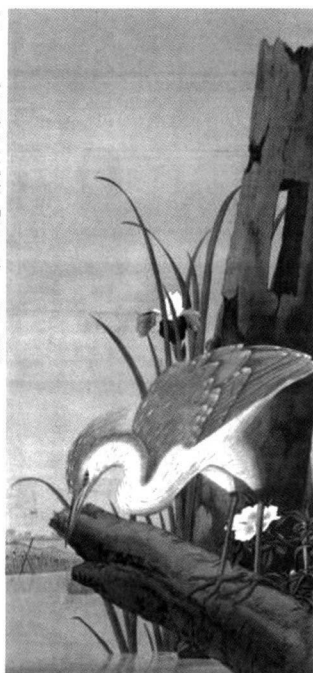


図5 小田野直武筆「鶯図」 個人蔵



図6 佐竹義躬筆「富貴図」 個人蔵



図7 佐竹義躬筆「岩に牡丹図」 秋田県立近代美術館蔵

た「陰影」も「明暗」もなく、ましてや前景のモチーフの背景に広がる「風景」もない。添えられた岩肌の代赭の色調の下に、かすかに見える墨の筆さばきの様子のみが、直武や義躬画を想起させるのである。つまり百穂の「富貴花図」は、秋田蘭画という〈洋風画〉に限りなく近づきながら、百穂という画家の感性によってもう一度〈日本画〉として構築し直された、極めて実験的な作品であったと言えるだろう。私を知る限り、これほどに秋田蘭画に肉薄して百穂自身が描いた作品は他にはない。

もし「富貴花図」が、本当に「昭和四年」の制作であったならば、それはまさに『日本洋画曙光』脱稿前後の時期であったはずである。四半世紀にわたる研究の完結は、百穂にとっても日本美術史上「最初の秋田蘭画研究者」として、必ずや誇りに思うところがあっただろう。後述するように『日本洋画曙光』は小田野直武没後一五〇年を記念し、追悼する意味を持って刊行された。「富貴花図」という作品はそういう意味においても、『日本洋画曙光』という大著同様に、画家百穂が「絵画」をもって密かに捧げた、同郷の先覚者たちへのオマージュであつたに違いない。

(二) 狩野亨吉から百穂へ——秋田蘭画「発見」の真実

さて「不忍池図」を中心として秋田蘭画を語ろうとする本論において、敢えて私がここから日本画家・平福百穂の事跡を追っていこうとするには理由がある。

それは他でもなく平福百穂が〈秋田蘭画派〉を世に広めた最初の人物であり、彼によってまとめられた大著『日本洋画曙光』（昭和五年刊）が、この画派に関する絶対的な基本文献になっていることは、現代の美術史研究でも広く認められているところであり、常識ともされている。つまり百穂こそが、江戸中期に忽然として現れ、そして十年にも満たない間に消えていった日本初の本格的な洋画家たちの息吹に、その遺品を通して最も生な形で触れることのできた、最初の人物だったと言えるのである。だがどうした訳であろうか、「秋田蘭画を世に広めた」という美術史的功績は、ともすると平福百穂という芸術家の人生を振り返る際には必ずしも省みられていない扱いを、受けているように思えてならない。その例が平成九（一九九七）年に開催された「生誕百二十年記念平福百穂展」（朝日新聞社主催）のカタログで、御子息である平福一郎氏（故人）による巻頭言（「父百穂のことども」）にも、庄司淳一氏の論文「平福百穂の芸術」の中でも、百穂が「秋田蘭画を世に広めた人物」であるという事跡は一行足りとも記述されていないのである。（もちろんその折の展覧会場にも、それとわかる展示物は何一つ示されていないかっ

た。²⁾

〈秋田蘭画派〉が日本美術史上画期的な絵画造形を試み、「不忍池図」【図8】や「松に唐鳥図」【図9】のような傑作



図8 小田野直武筆「不忍池図」秋田県立近代美術館蔵

を後世に遺したことは、例えば近年の辻惟雄著『日本美術の歴史』（二〇〇五年）のような教科書にも挙げられるところであり、それは全く無視し得ない歴史的事実である。そうした秋田蘭画への評価と百穂の功績への評価とが乖離していることは、全く不可解な状況



図9 佐竹曙山筆「松に唐鳥図」個人蔵

と言わねばならないだろう。

私はこうした状況について、以前から漠然とした疑問を抱いていたのであるが、ある時、非常に当たり前のことでありながら、極めて重要な事実に気づいた。それは——〈秋田蘭画派〉は現在、ほとんどの場合小田野直武筆「不忍池図」をもって、その画派としての特徴や様式が説明される。つまり「不忍池図」こそが「秋田蘭画」なのであり、「秋田蘭画」は「不忍池図」という図式すら成立しているのだ、といっても過言ではないのである。しかしそれは単純に、鵜呑みにして良いことではない。というのも、「秋田蘭画」の真価について、すでに明治三十年代には気づいていた平福百穂だが、彼の時代にはまだ「不忍池図」の存在は発見されていなかったのである。

ちなみに、「不忍池図」は昭和二三（一九四八）年に（一説に山形県加茂町で）発見され、その後秋田県内の二つの銀行に所有された後、昭和三四（一九五九）年に秋田県に譲渡され、現在に至っている。昭和二八（一九五八）年一〇月に県指定文化財、同四三（一九六八）年に国指定重要文化財。つまり「不忍池図」は発見されて以来、まだ六十年ほどしか経っていない。そして当然ながら昭和八（一九三三）年に死去した百穂が、この作品を知ることにはなかった。言い換えれば、百穂は「不忍池図」を知らずして、秋田蘭画の革新性を

見抜き、評価した最初の研究者であったと言えるのである。そうした状況を知れば、後世の私たちが改めて秋田蘭画を知ろうとするならば、いま一度百穂の『日本洋画曙光』に立ち戻り、いかにして百穂がこの一書をまとめるに至ったかについて知るべきであると悟ることになるのである。

ところで秋田蘭画研究について近年まとまった参考文献が示される書としては、武埴林太郎『画集秋田蘭画』（一九八九年）⁵⁵と、一九九九年に秋田県立近代美術館で開催された「融合する美意識——東北の洋風画」展の展覧会カタログ⁵⁶をあげることができる。これらで列挙された文献を総合してみると、百穂の『日本洋画曙光』以前に直接的に秋田蘭画について報告された文献としては、

- a 荻津助吉「平賀源内と洋画」、『絵画叢誌』一二三二号（明治三十九年）
- b 安藤和風「秋田の洋画（上）（下）」、『国華』二七九・二八〇号（大正二年）
- c 平福百穂「秋田に於ける近世の初期洋画」、『中央美術』一一二二号（大正十五年）
- d 小田野京蔵「羽陽小田野直武研究」、『史考』六号（昭和三年）

の四つの雑誌記事となっており、百穂自身の報告はcの文献のみということになっている。従って、こうした列挙では百穂が「秋田蘭画を最初に世に広めた」とすること自体に疑問が生じてしまふだろう。

実は百穂自身も『日本洋画曙光』のあとがき（「卷末記」として）で述べているのだが、彼が最初に秋田蘭画について報告したのは、明治三六（一九〇三）年十一月の『美術新報』紙上であった。この記事には題名のすぐあとに「平福百穂氏談」とあり、談話筆記の形で収録されたものとわかる。ただ文章はかなり整理された形となっているので、当然ながら百穂自身の校閲は充分に入っていると思われる。以下、先にあげた文献も整理する形で百穂による秋田蘭画に関する論考を、便宜的にまとめておこう。

- ① 「江漢以前の洋画家（小田野直武）」、『美術新報』第二卷十七号、明治三十六年十一月五日
- ② 「江漢以前の洋画家（小田野直武）（承前）」、『美術新報』第二卷第十八号、明治三十六年十一月二〇日
〔a 荻津文獻、明治三十九年八月〕
- ③ 「日本洋画と曙山公（一）」、『国民新聞』六七〇二号、明治四三年十一月一日
- ④ 「日本洋画と曙山公（二）」、『国民新聞』六七〇三号、明治四三年十一月一日

治四三年十一月二日

〔b 安藤文献、大正二年七・八月〕

⑤ 『平賀源内と洋画』、『書画骨董雜誌』六四号、大正二年一月〇月

⑥ 『洋画の先駆者小田野直武と曙山』、『書画骨董雜誌』八八号、大正四年十一月

⑦ 『秋田に於ける近世の初期洋画』〔↓前掲c〕、大正十五年一月

〔d 小田野文献、昭和三年〕

⑧ 『徳川中期の洋画』、『祖国』一卷二号、昭和三年十一月

⑨ 『日本洋画の曙光』、岩波書店、昭和五年二月

このように『日本洋画曙光』に至るまでに、百穂は八篇もの論考を重ねてきている。これらを発表年順に読み直してみると、意外にも最初期の段階——つまり明治三六年の時点で、すでに百穂がかなり正確な秋田蘭画派に関する情報を入手していたことが明らかとなる。そして実はそこにこそ、後年発表される『日本洋画曙光』の内容との間に、齟齬が生じていると気づかされるのである。

『日本洋画曙光』の「巻末記」の冒頭において、百穂は秋田蘭画との出会いについて、それはすでに「少年の頃」であったといい、「松に唐鳥図」や「蝦蟇仙人図」は旧藩主の

「御筆」ゆえに古くから郷土では広く知られており、そしてこの「君公（曙山）に畫風を伝えた者は家臣の小田野直武であるという事も、郷を同じうするもの、大なる誇りに思はれた」と述べている。つまりこの一文では、百穂は少年期にはすでに、小田野直武が秋田蘭画の実質的な指導者であったことを、知っていたように読み取れる。ところが、明治三十六年十一月の『美術新報』の記事を読むと、「佐竹候も小田野も何處から画を習ったのかといふと、如何にしても平賀源内に関係があるらしいが、いろいろなものを見ても、源内が何年頃秋田に來たか分からない」と述べ、「直武↓曙山」の直接的な師承関係というよりも、「平賀源内↓直武」、あるいは「源内↓曙山」という関係を想定しており、最初から「直武↓曙山」という関係が存在していたことは知らなかったことが明らかである。

また『日本洋画曙光』の「巻末記」には、他にも不可解な記述がある。百穂が「如上の二説が小田野直武に就いて最初知るを得た大要であつて、明治三六年頃の『美術新報』に小見を発表したことがある」と述べているその「如上の二説」とは——①直武の生没年は判然としないが、幼い頃から絵をよくし、後長崎に赴いて西洋画法を習得し、曙山公にお手本を差し上げた云々。②直武は長崎に赴くにあたり、傅手をもとめて平賀源内の僕しもべとなった。源内が秋田より伴った僕に福

介という者があり、或はこの福介が直武の変名ではないかと推定した云々——という内容である。⁽⁹⁾しかし『美術新報』の当該記事には、直武の出生については「寛延二（一七四九）年秋田の角館に生まれた」と明確に記述されており、一方死亡した場所や原因、墓所については不明としながら「小田野の死んだのは、國では無く江戸で死んだらしい。故國には墓が無い。言い傳へであるが、三十を越して間も無く血を吐いて死んだといふことであります。夫で法號も何も分かりませぬ」と記述され、断片的ではあるが、没年に関してもある程度正確な情報を得ていたことがわかる。また源内の下僕「福介」直武」という説に関しては、確かにその伝承を『美術新報』上で紹介しているが、すでにその内容を疑問視しており、さらに「福介」が安永二（一七七三）年に死亡していることをつきとめたことを合わせ報告し、「福介」直武」伝承を完全否定している。

つまり以上のように、「日本洋画曙光」の「巻末記」に記載された「明治三六年の『美術新報』記事」の内容は、百穂自身のものでありながら、ほとんど不正確であると言わざるを得ない。

さらに決定的に不審に思われるのは、「解体新書」の発見」についての箇所である。少し長いが原文のまま引用してみよう。

「如上の二説が小田野直武に就いて最初知るを得た大要であつて、明治三十六年頃の『美術新報』に小見を発表したことがある。次いで三十七年の初夏の頃と思ふ、浅草路地裏の古道具屋の店頭で、ふと取り上げた一冊の古本を見ると、直ちに目についたのは、巻末の東羽秋田藩小田野直武の文字である、それは解体新書巻（まき）であつた。私の心は躍つた、神の引き合はせかとも思つた。此代価僅かに六錢、私は直ちに懐ろにして歸つた。

〔中略〕（惜しい事に此書は大正十二年の震災時貸し失つた。）

この書を手にしてから多年の疑雲が一時に霽れた。次いで小田野京藏君の好意によつて、直武の生没年月と藩公の命によつて江戸出府のことも判明するに至つた。従つて直武が曙山公より五六年早く没し、公の薨去とは何等関聯するところの無い事も判り、又福介なるものも安永二年に病死してゐるので、これ亦直武とは全然別人であつた事も明らかになつた。

〔日本洋画曙光〕「巻末記」より引用、（ ）は原文のまま

つまりこの部分を読めば、『美術新報』で最初の秋田蘭画論を発表したその翌年、明治三七（一九〇四）年初夏に、百

穂は初めて直武が『解体新書』の挿図を描いていたことを偶然に知り、その「発見」によって、「福介」直武」伝承説を否定する裏づけなど、さまざまな歴史的事実を明らかにすることができた——という文脈になっている。けれども重ねて述べるように、明治三六年の『美術新報』の記事では「福介」直武」伝承説の否定はすでになされてあるし、何よりも『解体新書』に関しての言及があり「その書（解体新書）は明和八年に始めて、安永三年に出来た。其の書に直武の画が一冊ある。（中略）終りに東奥秋田藩小田野直武画としてあります。その頃（直武の年齢は）丁度廿六であると思ひます」と明言している。つまり先の百穂による「『解体新書』発見の時期」明治三七年初夏」というのはまず完全否定されるのであり、さらにはこの「発見」という事実そのものが疑わしいとすら思われてくるのである。一体本当に百穂は「秋田蘭画を世に広めた最初の人物」であったのだろうか——。

先の秋田蘭画に関する百穂による論考一覽を見てもわかる通り、彼の秋田蘭画に関する論考は『美術新報』所載の一文以前には発見されていない。従って、その意味に置いて百穂は秋田蘭画の「再発見者」とも言えるのかもしれないが、ここで新たに次のような事実を検証してみたいと思う。

近年、地元秋田の郷土史家である加藤昭作氏の労作『評伝

平福百穂』（二〇〇二年）にも指摘されているが、百穂による「秋田蘭画再発見」には実はその前段階があり、ある二人の人物——狩野亨吉と国府犀東（かのうこうきちとく）による示唆が大きく関わっているのではないか、というものである。ではまず、国府犀東（一八七三—一九五〇）との関係から説き起してみよう。

国府犀東は金沢出身の文章家で、漢詩・新体詩人としても知られている。四高を経て東京帝国大学法科を中退。のち明治四〇（一九〇七）年内務省に入り、さらに宮内省御用掛なども勤め、大正・昭和初期の詔勅起草したという。

百穂との関係は、明治三四（一九〇一）年百穂二十五歳、犀東二十九歳の折、犀東も執筆者の一人として関わっていた雑誌『新声』の発行元である新声社（現在の新潮社の前身、角館出身の佐藤義亮が社主をつとめていた）に、百穂が入社したことがきっかけであったようである。同年四月、秋田出身の小説家で美術評論家でもあった田口掬汀（たぐちまきと）（一八七五—一九四三）と日本画家・結城素明（ゆうきそめい）（一八七五—一九五七、百穂とは川端玉章門下で一緒だった）の強い勧めで百穂は二度目の上京をし、向島の弘福寺にほど近い素明のアトリエに寓居する。そして『新声』の挿絵を同年七月号より担当しつつ、无声会への出品などさらに精力的な作画活動を行うようになるのである。つまり明治三四年という年は、画家平福百穂にとって、人生の大きな転機となった重要な年であった訳だが、

犀東との出会もそうした一連の中での出来事だったらしい。

犀東との交友は、その後明治三九（一九〇六）年に二人で大分の耶馬溪への旅行や、あるいは富士二周をめぐるの登頂という旅へと及び、翌四〇（一九〇七）年に刊行された犀東の紀行文『不二一周』という一書には、その折の百穂の旅の写生図が豊富に所載されたのだった。そしてこうした交友は、百穂が死するまで変わることはなかったのである。

さて、平福百穂が短歌雑誌『アララギ』の創刊当時から重要なメンバーの一人であり、歌人としても大いにその才能を発揮したことはよく知られている。メンバーのうちでも、とくに斎藤茂吉（一八八二—一九五三）、島木赤彦（一八七六—一九二六）、中村憲吉（一八八九—一九三四）、土屋文明（二八九〇—一九九〇）らとの交友が深かったらしい。百穂は昭和八（一九三三）年、脳溢血により五七歳という若さで故郷にて急死する。その死は、同じ病いで没した実兄の死から、わずか六日後のことであり、あまりに悲劇的な偶然に、周囲の嘆きと悲しみは、底知れぬものであったようである。百穂が逝去して半年後、土屋文明が編集責任となり刊行された特集号『アララギ 平福百穂追悼号』（第二十七巻第四号、昭和九年四月）には、『アララギ』同人ほか数々の有名画壇関係者やジャーナリスト、さらに百穂の親族等々を合わせ、合計一〇九名もの人々が弔文を寄せている（すでに島木赤彦

は死去していたため当然ながらこの中には入っていない）。とくにその中でも、茂吉と憲吉の追悼文は群を抜いて長文であり、その内容も公私にわたり深めた友情の軌跡を読み取ることができ、興味深い。国府犀東もまたこの特集号に対し、茂吉らに次ぐ長文の追悼文「百穂畫伯の苦煉時代観」⁽¹⁾と連作の漢詩「恭輓百穂平福畫伯五首」⁽²⁾を寄せている。とくに前者は、百穂が明治三四年に上京してから間もない頃の話で、二人が隅田川を隔てた東西に棲みながらも、ことあるごとに会っては隅田堤を逍遙し、尽きることなくさまざまな話をした様子が綴られている。それは多くの場合、結城素明の住まい兼アトリエに寓居していた百穂を犀東が訪うということだったようなのだが、そのような日には大抵「百穂畫伯が隅田堤を散歩がてらに見送って、枕橋邊まで来られ、畫の話やら、萬葉の話やら、惜しい所で割愛して別れるのを例とした」と犀東は回想している。そして「隅田堤、それは我輩に江戸時代から傳はつた櫻の名所として、今に忘れられない一勝區であつたばかりでなく、「百穂」畫伯を憶ひ出す基礎概念の發足點として、深い印象が心頭に刻まれをつたといふ、特段なる舞臺であつた」とも記している⁽³⁾。

当時まだ二十代の二人にとって、その語らいのひとつは無条件に楽しい時間であつたに違いない。この犀東の追悼文は、隅田川堤を彩る桜花の麗らかな情景描写と相俟って、ひ

とりの人間にとつての忘れ難く大切な若き日への追憶となっているのである。さて、そうした犀東の記事の中に、実は百穂と秋田蘭画との出合いを窺わせる貴重なエピソードが綴られているのである。内容は国府自身の学生時代の思い出とも関係するため多少煩雑ではあるが、重要な証言なので原文のまま引用してみたい。

「(…) 當時〔明治三四、五年頃〕は正に黒田清輝子(こ)のアンプロシヨネズム輸入時代であつた。畫伯〔百穂のこと〕は單に日本畫のみの傳統的畫風の中に退嬰するのを、寧ろ先君穂庵先生〔百穂の実父・平福穂庵のこと〕に對する孝道に負くものとの確信に篤かつたのであるから、固より他の諸畫派とは、根柢に於て夙かに狙ひ所を異にしてつたのである。

○ その穂庵先生といふのが、夙に平賀源内や司馬江漢などといふ泰西の畫風に著眼した先覺者からの師承を受けられた小田野直武と共に、研鑽を積まれたる秋田の名君、佐竹曙山公の遺作に基づいて、寫生畫に重きを置き、特に濃淡を作るにも、遠近法を用ひ、陰影を明示するといふ、新しい泉を汲む所の大きな一つの特色を具へた、卓然たる一方の先驅者であつたのである。(…)

穂庵先生の作には、それ〔渡辺華山や柴田是真の作品〕よりも一層深い底力のある新努力や新手法が、その中に充實してをる。これを高等學校時の學生であつた吾輩に、早くも教へられたのが、畫伯と郷國を同うせらるる狩野亨吉博士であつた。

狩野亨吉博士といふと、一高を以て沈黙の校長と呼ばれ、天文學者で數學者で、哲學者であつた。(…) 恐らくは帝大が輩出した杉々たる無数の學者中で、最も高く傑出した偉大さを有してをる希代(こ)の鴻儒とも申すべき人である。(…)

學生の時、その門に入り塾に住み、塾生監督といふやうなことで、御世話になつてをつた關係から、博士には色々と教を受けたのであつた。和漢洋の書籍、殊に獨佛英の典籍とすべき名著を網羅してをられた。左様な中に居つて、何かと研究上のヒントを受けたのが、吾輩一生の幸福中、最大なるものであつた。

その狩野博士が、吾輩に小田野直武や佐竹曙山公などの事を話せられたことも、一再に止まらなかつた。而かも其の標本とすべき畫圖や寫眞やコッビー(こ)などを示しての説明もあつた。それは後年畫伯が蒐輯せられた「日本洋畫曙光」の著作中に網羅せられてをる。個様な事に多少聞き學問をしてをつたのが、畫伯には異常なセンサーシヨンを與へ

た。

○

さうして晝伯が深^(こ)かい決心をせらるる動機の百分の一か千分の一位の資益があつた程の刺戟を與へた。これは狩野博士からの御話を取継ぎしたまでであつたのに、晝伯には意外な御役に立つたやうに考へられた。支那上古の石文を摺つた、眞黒い影繪やうのものを、狩野博士から拝借した書物にあつた。後年晝伯が豫讓の衣を刺す影繪のやうな名作を出品して、天下に一驚を喫せしめたのも、全く博士から吾輩を通じての暗示が、晝伯に傳へられたエレキの一と閃^(ひら)めきであつた。(…)

(国府犀東「百穂晝伯の苦煉時代観」より、〔 〕内は引用者)

さて、ここに記述された内容は、「秋田蘭画を世に広めた」という歴史的事実を再考する上で、きわめて重要な問題を呈示していると言えるだろう。ここでの犀東の証言にそのまま抛れば、(秋田蘭画)の存在は、すでに狩野^(かのう)亨吉(一八六五—一九四二)によって百穂以前に見出されていたことになる。では、狩野亨吉とはいかなる人物であつたのだろうか——。

狩野亨吉は百穂と同様に秋田県(現在の大館市)出身の学者で、先の国府犀東の記すように、天文学者であり数学者、

そして哲学者としても知られた人物である⁽¹⁹⁾。大学予備門を経て東京帝国大学数理学科と哲学科を卒業。大学院をさらに経たのち教育者となり、三四歳の若さで第一高等学校校長となつた。その後京都帝国大学文科初代学長となつたが二年後に突然辞任。以後は小石川の長屋にあつて「書画鑑定並びに著述業」の看板を掲げ、書画・刀剣の鑑定で生計を立てながら、生涯在野の学者として通した。彼の多々ある業績の中でも、江戸時代の独創的な学者や思想家を数多く発掘したことが特筆されるが、ことに志筑忠雄^(しずきただお)(一七六〇—一八〇六、天文学者。カントやラプラスの星雲説(一七九六年)に匹敵する太陽系生成論を、ほぼ同時代(一七九八—一八〇二年)に独自に提唱した)、本多利明^(ほんだとしあき)(一七四三—一八二〇、経世家。天文・地理・航海の学を究め、ヨーロッパ事情に関する多数の著作を残すとともに、開国・貿易や北防の必要を急務として説いた)、安藤昌益^(あんどうしやうえき)(一七〇三—一七六二、思想家・医師。身分・階級差別を否定して、全ての者が労働に携わるべきと主張。狩野亨吉によって発見された昌益自筆稿本『自然眞営道』は、共産主義や農本主義、またエコロジーに通ずる思想をもつとされ、第二次世界大戦後には在日カナダ大使であつたハーバード・ノーマンの著『忘れられた思想家——安藤昌益』によって、世界的に知られることになる)などの存在と業績を世に知らせた功績は大きい。こうした功績の裏

付けは、彼自身が長年にわたり蒐集した莫大な量の和漢洋の古典籍・文書にもとづくものである。その数、実に十万点以上と言われるが、現在そのコレクションの大半は「狩野文庫」の名で東北大学附属図書館に所蔵され、現代日本における古典学研究全般がこの文庫に計り知れない恩恵を受けている。また亨吉は夏目漱石とも懇意で、帝大時代以来の友人であった。

先の国府犀東の回想に戻ろう。犀東によれば、狩野亨吉との出会いは彼が「学生の時」、すなわち金沢の第四高等学校（四高）在籍中のことと言う。狩野亨吉の経歴を繙くと、金沢に赴任し四高に於て教鞭を執っていたのは、明治二五―二七年（一八九二―一八九四）の二年間であるので、犀東が亨吉の私塾にも身を寄せ、薰陶を受けていた時期はちょうどこの頃と思われる。そして犀東はすでにこの時点で亨吉から、直武や曙山の話のみならず、具体的な彼らの絵画作品の例を示す、写真やコピー類を多数幾度となく見せられていたのであった。この証言は、秋田出身の狩野亨吉が並々ならぬ関心を秋田蘭画に寄せ、それに関する資料収集を行っていたことを端的に示す重要な証言であろう。

ではもう一度ここで、百穂との関係も含めて話を整理してみよう。

先に述べたように、狩野亨吉は広汎な知識と類希なる優

れた鑑識眼でもって、一〇万冊を越える膨大な和漢の古典籍を蒐集した学者であった。大学を辞して野に下り、小石川区（現在の文京区）内に書画鑑定の店「明鑑社」を開いた狩野は、自らのコレクション分野について「数学及科学書、郷土に関する文献」と掲げていたという。科学者であった狩野にとって、それは当然の収集領域であっただろうが、あえて「郷土（秋田）に関する文献」を挙げていることは極めて示唆的であろう。

というのも、現在インターネット上では、東北大学附属図書館の検索システムから「狩野文庫」の収蔵資料の大半の内容を手軽に調べることができるが、当然ながらその中には江戸時代の医学書が多数含まれており、あの『解体新書』（全五冊）ももちろんある。具体的に狩野がこの書物をいつ手に入れたのかは不明であるが、多くの挿図を掲載している同書巻之五には「東羽秋田藩小田野直武画」の明白な款記があるので、同じ秋田藩士の家（亨吉の父・狩野良知は漢学者で、秋田藩大館城代の重臣だった）に生まれた狩野が、その事実に興味を持ったであろう事は、容易に想像できるのである。

近世学芸史家で、江戸期の人物研究に多大な功績を残した森銃三（一八九六―一九八五）が、著書『明治人物夜話』（初版は東京美術、一九六九）の中で、大塚にあった狩野の家を訪ねた折のことを回想記として残しているが、それによ

れば、

「その本ならあるよ」といって、「狩野」先生は時にカード箱〔註・狩野は自身が所蔵した全ての書籍・資料類の詳細を全てカードに自筆でしたため、蔵書類自体を手放してもカードは整然と保有し、必要に応じていつでも検索できるようにしていた〕の上に置いた鍵を取って、窓を跨いで外へ出られる。狭い空地に板塀を背にして、鶏小屋見たやうな片屋根の物置の造つてあるのが、先生の書庫で、その中から本を取出して来て示される。時には原本を人に譲られるに就いて、青写真に取つて置いたといふのを、見せられたこともある。先生御自身の美しい写本を、見せて貰つたこともある。(…^{アイ})」

と言う。こうした証言も合わせて考えると、金沢の四高時代に国府犀東が狩野より見せられたという秋田蘭画資料の多くは、おそらくこのような状態であったのだろう。

犀東は先の弔文の中で、①狩野は直武・曙山について、一度ならず度々語つた ②しかも、「其の標本とすべき畫圖や其の寫眞やコツピー (copy) などを示し」た ③また②によつて示された資料は百穂『日本洋画曙光』に「網羅」されている——と述べている。ここで言う「畫圖」が具体的に何を

指しているのかは不明だが、単に「畫」や「書畫」ではなく、あえて「畫圖」という言葉にしているところから、おそらく犀東が目にした資料とは、いわゆる秋田蘭画の本画作品のほか、『解体新書』のような科学書の挿図、また『佐竹曙山筆写生帖』のような昆虫や鳥類・植物などの博物図譜類であった可能性もあるだろう。本論で後に詳述するように、『日本洋画曙光』には、台紙一枚に一図ずつ貼付される形で収められた「図版」三十点の他に、百穂の本文をまとめた大判の冊子一冊の中に「挿畫」として五十点(全五八図のうち)の秋田蘭画関係の図が所載されている。犀東が「網羅されている」と述べたこれらのものは、実は百穂が秋田蘭画について興味を抱くよりも十年早い、明治二五年頃の段階ですでに狩野亨吉によって見出され、蒐集されていた可能性が高いのである。

生前に驚異的な量の著作を残すことのなかった狩野であるが、当然ながら秋田蘭画についても著作を残すことはなかった。ただ、志筑忠雄や安藤昌益のように、十八世紀に活躍したきわめて進歩的な感性和思想の持ち主に対して狩野がとりわけ興味を寄せ、世に紹介する仕事を成したことを考えてみると、同様に十八世紀を生き、そして進取の気性でもって新しい絵画世界を創ろうと試みた秋田蘭画家たちに、狩野が興味を抱いた可能性は大いに考え得る。しかもこれら全ての

人々は、みな「秋田」に関わる人物たちなのである。

国府犀東が狩野亨吉より聞かされた秋田蘭画の世界。それを「個様な事に多少聞き學問してをつたのが、(百穂) 畫伯には異常なセンサーションを與へた」と回想する国府犀東のことばこそが、画家・平福百穂と秋田蘭画との決定的な出会いの瞬間を物語る重要な証言なのである。

(三) 『日本洋画曙光』成立までの背景

さてこのように、おそらくは明治三四(一九〇一)年の段階で、百穂の中で強く認識されることになった秋田蘭画の存在だが、次にこれを「世に広く知らさねばならない」と、彼を使命感に駆り立てた理由はどのようなものだったのだろうか。明治三六(一九〇一)年の『美術新報』誌上の記事に始まり、その後『日本洋画曙光』の上梓(一九三〇)年に至るまでの約三十年にわたり、百穂はたび重ねて故郷秋田で資料発掘の取材・調査を行ったという。しかし残念ながら、その様子をつぶさに物語るはずの取材時のメモやノート類など、百穂の秋田蘭画研究の動向を窺い知ることのできる遺品は、ほとんど何も残されていない。従って、百穂の秋田蘭画研究の推移は、先にも示した彼自身が秋田蘭画について書き残した九つの文献と、百穂周辺の知人たちが残した証言からわず

かに再現してみることができるのである。

では、具体的にはどのような形で、百穂の秋田蘭画研究は進んでいったのか、検証してみたい。

ここで再び『美術新報』明治三六年十一月五日に掲載された、百穂の最初の秋田蘭画論から見てみよう。同記事の冒頭において、百穂は次のように述べている。

「わが故郷殊に同じ角館に小田野直武といつて、洋畫風の畫を描いてゐたとは、早くから聞いてゐましたが、只だ聞いた許りで氣もとめませんでした。後から段々調べた結果、洋畫は司馬江漢が初めて描いたという説に反對して、小田野が其以前に試みたかといふことを信ずるやうになりました。然し只だ小田野といふ人が司馬江漢より早く試みたといふ丈で、大成したものは思はれませんから、只だ早かつたといふことを述べて、世に故人を紹介し、又其研究の資料を大方の識者に求めたいと思ふのであります。」

前節でも指摘するように、百穂が秋田蘭画を明確に意識するようになったのは、明治三四年二度目の上京後に国府犀東と出会ったことによるものであった。しかし「江戸時代の秋田において洋画を志した人がいた」という噂ぐらひは、確かに子供の頃から耳にしていたのだろう。「……別に氣もとめま

せんでしたが、後に段々調べた結果……」と、その心境の変化の理由について、百穂は一切の経緯をここに記してはいないが、やはり詳細を調べ始めたきっかけは、この一文を書く二年前——つまり「明治三四年」がひとつの鍵であったに違いない。

百穂の年譜をここで繕いてみると、明治三五―三六年（一九〇三）にかけて、百穂は二度故郷を訪れている可能性がある。（三五年一月に、青森第五連隊八甲田山中で遭難を取材するために現地へ赴く。また同年六月に祖母キク〔穂庵の実母〕が秋田で逝去している）。犀東から示唆を受けての百穂最初の秋田蘭画取材は、おそらくこの二度の帰郷の折であつただろう。

では百穂の最初期の調査で明らかになつた事実を、ここで整理してみよう。『美術新報』明治三六年十一月の記事では、以下のような事柄を確定的事実として指摘している。

- ① 小田野直武の生年と字（あざな）の明記。
- ② 平賀源内の秋田来訪と直武との関係。
- ③ 藩主佐竹曙山も蘭画を描いた事実。
- ④ 直武の名前が安永三（一七七四）年刊『解体新書』の跋文に見出せることを指摘。
- ⑤ 『解体新書』の翻訳が始まった明和八年頃、司馬江漢は

「二代鈴木春信」と称し浮世絵師として描いていた。従つて江漢よりも直武の方が早くに洋画を描いたといふことになる。

⑥ 源内の下男「福助」を直武と同一人物とする噂があるが、福助は安永二年に死亡しているので、この噂は間違ひである。

さらに伝聞として、

⑦ 源内は鉾山の事などで秋田に来たらしい。

⑧ 直武は源内を介して長崎に遊学しそこで蘭画を学んだらしい。

⑨ 直武は三十歳を越して間もなく血を吐いて死んだらしい。

⑩ 小田野の分家には、かつて源内の書いた直武宛ての手紙があつたというが、焼失したらしい。

⑪ 言い伝えでは、直武は晩年「非常に傲岸になつていた」ということで容易に人を受け入れなかつたと言う。

といったような事を挙げている。また秋田蘭画作品そのものについては、百穂自身が目にしたものとして、次のような内容のものであつたと記録している。

- ① 角館の神社に、明和三年（直武十八歳）の年記のある額絵があり、それは「浮世絵美人画」である。
- ② 小田野家の分家に「西洋風の女の子と西洋犬」を描いた額絵があった。それは一昨年（明治三四年）の火災で焼失したが、もう一枚別に、同じような構図の絵をその分家で見つけた。しかし、しわくちやで写真に撮ることが出来なかった。
- ③ 直武が持っていたという「西洋銅版画」が二枚あった。ひとつは船の絵で、もう一つは羅馬の古城のようなものだった。下に横文字が書かれてあり、千六百何年とかと記されてあった。
- ④ 襖四枚に張ってあったという「支那人物」の絵で、そのうちの二枚を見た。これらは「少しばかり蔭影をとつた許りでえらいことは無い」と批評。
- ⑤ 直武の画で、「菊の花を前に置いて、水を隔てて後の遠景が水に映っている」絵がある。
- ⑥ 曙山の絵で、絹地に「蝦蟇」を描いたものと「牡丹」を描いたものを見たことがある。いずれも「密画」で、不思議な陰影がとつてある。落款には横文字が書いてある「楢円」になった印が捺されていた。

さてこれらの記述のうち、⑦と⑨については、その論証と

すべき資料が他に見出され、事実として現在では認識されているが、⑧と⑩に関しては全くの噂話ということで、研究史上ではその後退けられている。しかし⑨については、直武の突然の死を憶測させるものとして、さらに「自害（切腹説）」も浮上しており、いずれにしてもその死因については伝説化し、今だに闇の中のままである。

また百穂が目にしたという作品（a）～（f）については、a）～（c）に該当する作品が直武の筆によるものとして現存している。中でも重要なものは（b）で、該当する作品「少女愛犬図」



図10 小田野直武筆「少女愛犬図」 個人蔵

(個人蔵)【図10】は、直武画としては唯一油彩画を意識した作品として知られている。しかし、百穂のこの記述によれば、現存作品の他に元は同構図の作品がもう一点あり、焼失以前にはそちらの方が保存状態はよかった——と言うことである。おそらく現存する作品は、焼失したという作品の本来は下絵か習作ではなかったかと推測される。

また①②については、完全に内容が一致するとは言えないまでも、該当作と思われる作品が現存する。便宜的にこゝで対応が推定される作品をあげておこう。

① ↓作者不詳「菊慈童図・西王母図」(秋田市立千秋美術館蔵)

② ↓小田野直武筆「秋菊図」(平野政吉美術館蔵)

さらに曙山画としてあげている③については、百穂はいずれにも「横文字の楕円の印が捺してある」と述べているが、現存作品ではそれに当たるものがない。「蝦蟇仙人図」や「牡丹図」(いずれも個人蔵)がこれに近いかと想像されるが、「密画」という点ではいわゆる「曙山写生帖」(重要文化財、秋田市立千秋美術館蔵)に含まれる図【図11、12】などの方が近いように想像される。しかし写生帖の図にはいずれも印章が捺されていないので、やはり「蝦蟇」も「牡丹」も個別



図11 佐竹曙山筆「曙山写生帖図」
(秋田市立千秋美術館蔵)より牡丹図

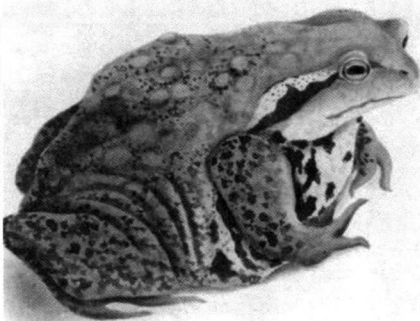


図12 佐竹曙山筆「曙山写生帖図」
(秋田市立千秋美術館蔵)より蝦蟇図部分

に描かれた(おそらくは掛幅の)洋風画作品であった可能性も考えられるのである。

また『美術新報』明治三十六年十一月五日付の誌面には、直武画の二つの作品が挿図としてあげられている。このうち「小田野直武筆一」とされている図は、とされている図は、現在「児童愛犬図」(秋田市立千秋美術館蔵)と明らかにわかるが、「小田野直武二」として掲出されたものは、画像も不鮮明であり何を描いたものが判然としない。わずかに岩に

牡丹を描いたものか——と類推されるが、画面右下には何かの動物を描き添えてあるように見える。もちろん落款や署名も明らかでない。いずれにしても現存作品には、この挿図に該当すると思われる作品は見出し得ないのである。

以上のように、明治三五―三六年にかけての百穂による第一次の秋田蘭画調査では、今日の研究上でも重視される相当数の作品がすでに見出されており、またそれらのうちのいくつかは、その後行方不明となっているようでもある。ただし重要なことは、『美術新報』の記事上では百穂は直武画に対して「司馬江漢より早く試みたというだけで、大成したものととは思われない」とか、「(蘭画としての作画方法が)やり方は極く拙いのであります」「(支那人物の画は)唐は非常によくない、少しく陰影をとつた許りでえらいことは無い」と、非常に手厳しく批判している点である。つまり蘭画調査を開始した頃の百穂は、必ずしも秋田蘭画の絵画としての質を、評価していた訳ではなかったのである。

それではこれ以降、百穂の秋田蘭画評価はどのように変化していったのだろうか。前節に一覧としてあげた、百穂による『日本洋画曙光』までの八篇の秋田蘭画論を再び検証してみよう。

『美術新報』明治三六年十一月の論の冒頭において百穂は、秋田蘭画を研究する第一義を「洋画は司馬江漢が初めて描い

たという説になっているが、本当は小田野直武がそれ以前に試みていたらしい」ということを立証せんがため——と述べている。

「洋風画の創始者」司馬江漢」という言説はこの当時広く知られていたものらしく、同じく明治三六年六月刊の藤岡作太郎著『近世絵画史』（金港堂刊）にも「……しからば洋畫中興の祖とすべきは誰ぞ、世人概ね司馬江漢を以て、始めて密陀油に繪具を溶きて、西洋油繪に擬せし人なりと稱す。」と記されている。しかしその藤岡もまた江漢による洋畫創始説に疑念を抱いており、『近世絵画史』では平賀源内筆とされる洋風画「西洋婦人図」（重要文化財、現在は神戸市立博物館蔵）【図13】を挙げ、源内の方が江漢よりも早くに洋画制作に目覚めていたことを指摘している。

藤岡のこの指摘は実に重要であり、今日ではもはやこの事実を疑う研究者はいない。しかし明治三六年当時ではいまだ慎重に扱われていたのであるうか、藤岡よりおよそ五ヶ月遅れた百穂の論では、源内による洋風画作品が遺存していることも、江漢より源内の方が洋風画制作において先んじたことも触れられていない。ひたすら秋田藩における洋画熱が、源内と関係があるらしいとのみ記述されているのである。

百穂による秋田蘭画論は、『美術新報』誌上での発表ののち七年間のブランクがあり、明治四三年十一月一日および二



図13 平賀源内筆「西洋婦人図」 神戸市立博物館蔵

日の『国民新聞』紙上に「日本洋画と曙山公」が発表されることになる。ただしこの間に発表された『絵画叢誌』二二二二号所載の荻津助吉「平賀源内と洋画」（明治三十九年八月）もまた、何らかに百穂が関与しているものと考えられる。

というのは、雑誌『絵画叢誌』と平福百穂との縁は深く、『絵画叢誌』の発行元「東洋堂」の創始者・吾妻健三郎（石版画家、一八五六—一九二二）は秋田出身で、その関係もあってか百穂の父穂庵は明治二〇年二月の『絵画叢誌』創刊時より、同誌の絵画部主任となり、編集を担当。古美術の模写

を多数手がけたが、この挿図は多くの読者に喜ばれたと言う。『絵画叢誌』は近年マイクロフィルム化されたことにより、ようやくその全容が知られるようになったが、佐藤道信氏によれば近代美術史上における同誌の意義は次のようであると言う。

「日本で美術ジャーナリズムと呼ぶべきものが本格化するのには、明治二〇年代からである。(…)明治二〇年二月にいち早く創刊された『絵画叢誌』は、その代表的な雑誌で、以後、伝統美術系の雑誌としてロングランを誇ることになる。同誌は直接的には、明治十七年結成の東洋絵画会が発行した『東洋絵画叢誌』の改訂新版として創刊された。東洋絵画会は、古美術保護とジャポニズムに向けた殖産興業としての伝統美術振興を図った竜池会の、弟分的な団体である。(…)つまり「考古利今」としての古美術研究と、当代伝統系美術の復興、その中での「百技の長」としての絵画の復興、である。(…)ただ、画論、画伝、逸事、逸聞、古今の画図の模刻、通信などからなる『絵画叢誌』は、(…)より好事的、ジャーナリスティックな性格が強い。(…)

本論ではあくまでも百穂と彼の周辺において展開された秋

田蘭画論の問題を考えたので、ここで明治期画壇と美術雑誌との関係について深入りするつもりはない。しかし一応押えておきたい事実としては、実は父穂庵が『絵画叢誌』発行以前から、すでにその母体である「東洋絵画会」に深く関与し、同会の学術委員（明治十七年七月）や同会共進会会展の審査委員（明治二〇年春）をつとめるなどの実績がある点である。こうした父親の経歴と業績は、若き日の百穂に大きく関わっており、父を病で失った十代の百穂が、後に川端玉章門下に入りそこで研鑽を積むようになる（明治二十七年、百穂十七歳）のも、穂庵と玉章が東洋絵画会での活動を通じ交友があつたからのことであつた。玉章門に入ってから三ヶ月後、明治二十七年四月に開催された日本青年絵画協会（会頭は岡倉天心。小堀鞆音、梶田半古、寺崎広業らによつて結成された。のちに「日本絵画協会」と改称する。発起人のひとりであつた寺崎は平福穂庵に師事し、明治二十二年十一月以降『絵画叢誌』の編集を穂庵より引き継いでいた）第三回共進会に、百穂は「武尊誅梟師図」を出品。三等褒状を受け、彼にとつては公に認められた最初の作品となり、そしてこれが『絵画叢誌』第八八巻第八九号（明治二十七年五月）に紹介されることになるのである。

以上のような経緯を踏まえつつ、かつ一方で荻津助吉による「平賀源内と洋画」の一文が、その文体から判断しても談

話筆記と考えられることから、この記事を『絵画叢誌』に寄せた人物は平福百穂ではなかつたかと私は推量したのである。

さて荻津による一文は、平賀源内と秋田蘭画との関係を明らかにし、源内が伝えたという洋画法の内容がどのようなものであつたかを追うものである。

口述したらしい荻津助吉は、この時すでに八十歳を超える老人で、直武や田代忠国と同様に源内から洋画法を学んだという秋田藩士・荻津勝孝（一七四六—一八〇九）の孫であつた。そして源内による蘭画指導の内容を、彼の祖父であつた勝孝より直接に聞かされたところでは語っている。その話題は簡潔に十二の段落にまとめられており、さらにそれを要約してみると、以上五つの点となる。いずれも源内に対しては批判的で、厳しいコメントである。

- ①天明・享和の頃（これは荻津の完全な記憶違いで誤り）、源内は銅山開発のため秋田藩に招聘されてやつて来た。
- ②源内は秋田藩士に油絵、すなわち「阿蘭陀絵」を伝えた。指導を受けたのは、荻津勝孝、田代忠国、小田野直武であつた。

③当時の油絵は、絵を描いた後に上から「チャン」（表面に光沢を出す溶剤）を塗る。しかしこれを塗ると画面は

如何にしても汚なく見える。乾燥する前に壁や埃が付着してしまふからである。

④源内は博覧強記の頭の切れる人物だったが、金銭についてはとても欲深い人物だった。油絵の手ほどきについても、いちいち稽古料を要求した。

⑤源内は荻津に江戸へ上るように誘ったが、荻津は家族の反対もあり、それを断った。小田野直武は同行したため、その後源内の不始末の際に窮地に追い込まれた。

話者である荻津助吉がこの時すでにかかなりの高齢であることから、話の細部に勘違いや誇張があることは否めない。だが、この一文が『絵画叢誌』というジャーナリストイックな性格を持つ美術雑誌に掲載された理由は、その内容からある程度納得できるものだろう。

というのも、明治三十六年の『美術新報』では、源内による蘭画指導についてはまだ「伝説」の中の話であり、その指導の出身はどのようなものであったかが全く不明であった。しかし三年後、明治三十九年『絵画叢誌』の記事では明確に証言されており、しかも「チャンを引く」という具体的絵画技法についての情報が、初めて明らかに示されているのである。つまりそれは、司馬江漢に先立つとされる秋田蘭画——言い換えれば、本当の洋画中興の祖と呼べる可能性が高い秋田蘭

画派が習得していた絵画技法を、明治の世に再発見して報道することを意味していたのである。百穂は後年の大正二（一九一三）年一〇月に、『書畫骨董雜誌』第六四号において「平賀源内と洋画」と題する一文を自ら発表し、荻津助吉から聞かされた話として他に「陰影法の習得」という話題を記している。詳細は後述するが、この逸話は、今日でも秋田蘭画の発端を示す逸話としてよく知られる「真上から描いた鏡餅の話」に関わるものとしてきわめて興味深い。

「源内から洋畫を習った佐竹藩士の中に、荻津と云ふ人もあつたが、其人の孫に當る人（＝荻津助吉）は今尚秋田に生きて居る。當年確か九十歳の老翁である。此の老人の話に、源内は荻津に向て

西洋畫は、夜、行燈の光で書くといひ、光りと影の關係が明瞭に知れるから

と教へたと言ふことである。荻津（＝荻津勝孝）の書いた繪で『張良と韓信』と云ふのが、今存して居るが、其の繪は、壯夫が燈火で劍を見て居る所を書いたもので、不完全ではあるが、光りと陰との關係を非常に注意して書いてある。源内の教訓のキ、メの充分現はれて居る繪と云ふべきものである。」³¹

このように、百穂の秋田蘭画研究の視点は、当初は歴史的事実（つまり司馬江漢に先んじて蘭画を描いたこと）を確定させることに第一の興味を集中させていたのであるが、次第に「どのような技法」で「何を描こうとしたのか」という、秋田蘭画家たちの技術や視点、さらには「創作する」という意欲に関わる芸術家の志向や内面の問題へと、興味を変容させている。秋田蘭画をまなざす百穂の視線のこの変化には、一体何が影響しているのだろうか――。

そこで再び、百穂が国府犀東より秋田蘭画について示唆を受けた、「明治三四年」という一九〇〇年前後の日本の美術界の動向を考えておきたい。

明治維新以後、急速に西洋科学の技術導入を行おうとする反面で、国内では伝統的な精神的価値が失われてゆくことへの危機感が強まり、芸術の分野においても和魂洋才の思想のもとで大きな変化が起⁽³²⁾ってくる。

明治十五（一八八二）年、フェノロサが『美術真説』において説いた「妙想 (idea)」の理念は、日本画と洋画（油絵）とを徹底比較した上で日本画の優位性を唱えた。こうした伝統復興への提唱は、洋画排斥運動へと連なり、ついには国立の教育機関である東京美術学校の開校（明治二二年）では、

橋本雅邦、川端玉章、巨勢小石らを教授陣とし、日本画のみでスタート（これを「日本画科」とは称せず「絵画科」とした）した。しかし明治二六（一八九三）年に、フランスで洋画を学んだ黒田清輝が帰国すると、一気に新派系洋画が台頭し、明治二九（一八九六）年には、東京美術学校長の岡倉天心は黒田を迎えることを決断。絵画科は日本画科と西洋画科（のちに油画科）に分かれる。これが近代日本美術史における制度的な「日本画」と「洋画」の区別を設ける分岐点となったと言われるが、画学生たちもまた入学以前から、まず日本画科なのか西洋画科なのかという選択をせねばならず、さらには卒業後に洋画家か、あるいは日本画家として立つてゆくのかという運命づけを元より強いられることを意味していた。

しかし制度上の二分化の問題は、作品を制作する画家の思想や理念とは必ずしも一致はしていなかったらしい。明治二〇〜三〇年代における美術界の様相について、従来の研究では単純に「欧化主義への反動としての国粹主義」と見なし、西欧派と伝統派の対立という図式によって歴史解釈をしようとする。しかし近年の高階絵里加氏の見解によれば、この時期は「西洋の技術と日本の伝統の融合により新しい日本の美術を創造するさまざまな試みが、とりわけ熱心に行われた時代」であり、例えば洋画の原田直次郎の「騎龍観音」や山本

芳翠「浦島図」のような日本的な題材にもとづく歴史画や神話画は、海外よりもたらされた新しい写実表現の実現であったとともに、「日本の絵画は何を描くべきなのか」という本質的な問題も投げかけていた。そして「それはひとり洋画のみの抱える課題ではなく、新しい伝統の創造を目指す点においては日本画にとっても同じように深刻な課題」であったのである。⁽³³⁾

ところで、この明治三〇年代以降の「日本画」を考える際に留意すべきなのは、いわゆる通時的歴史観でこの時期の「日本画」壇を記述しようとすると、文展開設前の新旧両派の対立を軸に、〈新派〉系のいわゆる岡倉天心が主導した日本美術院系の画家たちの動向に注目が集まりがちである。しかし実はこの時期は、文学・文芸の分野で若手の芸術家たちに多大な影響を与えた「自然主義」の傾向が、同様に若き美術家たちにも広まり、とくに日本画を志す若手画家たちの小さな研究団体やグループが次々と生まれた時代であった。そうしたグループの代表的存在が、まさに百穂や結城素明らが立ち上げた「无声会」⁽³⁴⁾なのである。

无声会と自然主義との関係については庄司淳一氏、吉田千鶴子氏による数多くの論考⁽³⁵⁾があるので詳細はそちらに譲るが、本論においてもここで无声会について多少触れておかざるを得ないのは、百穂によって秋田蘭画研究が開始される明

治三四年の前年——すなわち同三三（一九〇〇）年に、无声会が旗挙げされているからなのである。

无声会第一回展は明治三三年三月五日から二二日まで、上野公園旧博覧会跡五号館で開催された。前年（明治三二年）七月に、東京美術学校日本画科を卒業した百穂は、この時点ではまだ故郷・角館に戻ったままで作品のみを出品する形で参加したのであったが、実は大森敬堂、結城素明、福井江亭、島崎柳鳩、渡辺香涯らと共に同会発起人として名を連ねていた。そしてこの第一回展の成功は、早くも同年九月の无声会第二回展開催へとつながり、こうした同会の順調なすべり出しが、百穂の二度目の上京（明治三四年）を後押しすることにもなったのであった。

无声会は発足時に「會旨」と「會規」を定め、それを『絵画叢誌』第一五八号（明治三三年三月）に掲載している。その「會規」第二項において「一、本會は自然主義を綱領とす」と明確に宣言し、かつ第六項では「一、本會員は、常に自然の研究につくし、その實効を擧ぐるにつとむ。（…）」とも述べている。この一文ではその「自然」や「自然主義」がどのような意味であるのかについては触れられてはいない。しかし无声会の理念的立役者が東洋美術史・美術評論家の大村西崖（一八六八—一九二七）であったことが端的に物語るように、同会の掲げた「自然主義」とは、岡倉天心率いる日本美

美術院の「理想主義」に真っ向から挑戦するものであった。日本美術院の画家たちは、主に題材を和漢の歴史におき、重厚さや崇高、幽玄、嚴肅さといった境地を比較的大作の絵画において展開した。それに対し、无声会はきわめて日常的とも言える風景や風俗を、あつさりとした色彩そして軽妙な描線とタッチ（筆触）で描写することを標榜し、基本的には小作品が展覧会場には並べられたのだった。つまり日本美術院と无声会は、全くの好対照として日本画壇に立ち並ぶことになったのである。

農村に生きる人々の昔ながらの生業や風俗、日本人のごく日常的な生活の一断片やそれを取り巻く風景など、前半期の无声会（同会は明治三三年以降、途中三年間の中断はあるものの、大正二年までの計十四年間に、十三回の展覧会が開催された。前半期は第一〜八回（明治三七年一〇月）までを指す）に特徴的な作風は、そのまま百穂の作風にも反映されることになる。

だが、「自然」や「写実」「写生」という理念にもとづく无声会会員たちの作品もまた、その主題や技法は容易に獲得されたものではなく、絵画化への道は決して平坦なものではなかった。

百穂と結城素明は川端玉章門下で互いに無二の親友と認め合うほど仲がよかったが、若い頃の絵画修業でも似たような

経歴がある。

結城素明について言えば——明治二二（一八八九）年神田英語学校に入学するなど、早くから西洋に関心を寄せていた。岡倉天心の紹介で同二四年川端玉章に入門。翌年東京美術学校日本画科に入学したが、卒業後には西洋画科に再入学している。一般的に素明の絵画態度は、「日本美術院の理想主義・浪漫主義に対して、西洋風の写実を日本画に取り入れようとした」ものと説明されるが、これは无声会以後も変わらず、終生西洋絵画研究を続け、積極的に新しい日本画の創造に取り組んだ画家だった。

一方平福百穂は、明治二三（一八九〇）年に父穂庵が没した後、父の門弟辻九臯から指導を受けるなど経て、同二七（一八九四）年十七歳の折、父と交友のあった川端玉章に入門。その画塾に書生として住み込み、通学していた結城素明とはここで知り合う。そして素明の勧めもあり同三〇（一八九七）年東京美術学校日本画科選科に合格。第二学年に編入し、二年後（明治三二年）に卒業する。そしてその翌年（明治三三年）に无声会が結成されることになる訳だが、ちょうどここまでの五年の間に日本の画壇では、黒田清輝のフランスからの帰国による外光派の移入（明治二六年）や、同じく黒田による「朝妝」発表に伴う裸体画論争の勃発（明治二七年）、黒田・久米桂一郎・藤島武二らによる「白馬会」の結

成（明治二十九年）、東京美術学校における西洋画科の設置（同）、岡倉天心の東京美術学校長罷免に伴う教授陣の大量連袂辞職と天心・横山大観・橋本雅邦らによる「日本美術院」の創立（同三二年）など、この後の日本の美術界の方向性を左右する大きな問題が次々と起っている。そしてこうした中央画壇の劇的な変化は、同時代の多くの日本画家たちに対しては、西欧の絵画技法を「如何に取り入れるのか」という問題を提起することになったが、百穂もその例外ではなかった。二度目の上京の翌年（明治三五年）七月、百穂は東京美術学校西洋画科に入学。約一年間長原孝太郎の指導を受けており（同級には和田三造（黒田清輝に師事、一八八三—一九六七）や橋本邦助らが居た）、さらに明治三七（一九〇四）年にはデッサン研究のため、「太平洋画会」の夜間部にも通っている。洋画家小杉未醒（放庵、一八八一—一九六四）、森田恒友（一八八一—一九三三）、朝倉文夫（彫刻家、一八八三—一九六四）らとの長きにわたる親交は、百穂のそうした西洋画学習の過程の中から生まれたのだった。

さて、このように無声会をリードした百穂と結城素明の場合を例としても、この時期における日本画家たちの並々ならぬ作画への苦闘ぶりが垣間見える。そしてこの苦闘の若き時代こそが百穂にとっては、秋田蘭画との出会い（明治三四年）、そして研究の開始、最初の論考を発表（明治三六年）、とい

う時期とびつたりと重なっているのである。

そのようなことが明らかとなると、百穂による秋田蘭画研究は、単なる「同郷の先覚者たちへのオマージュだった」とは言えないだろう。日本画の伝統的画材を使い、そこに「西洋」なるものを導入し表現するとは何か——という、明治の日本画家たちにとっての最も重要な課題を、図らずもすでに江戸時代に取り組んでいた画家たちとして、ある意味では「同志」のような存在にも思えたのではないだろうか。百穂をして秋田蘭画派を「世に広く知らせねばならない」という強い使命感に駆り立てたのは、百穂自身も巻き込まれていた、そうした時代のうねりが背景として影響していたに違いない。

明治四三（一九一〇）年十一月、『国民新聞』に掲載した「日本洋画と曙山公」と題する論考を境として、百穂の秋田蘭画派への関心は明らかに、使用した画材やその用法、また彼らが理解した西洋画法の理論や「絵画制作とは何か」という根本理念に集中してゆく。そして研究当初は小田野直武をはじめ秋田蘭画家たちが「大成したとは思われない」と断言していた彼が、「直武や曙山は」ただ単に先駆たるに止まらず、已に立派な作があるに至っては、美術史上閉却すべからざる事で、特に史家の考究を要すべき事である」と発言するほど、態度を一変させている。百穂がその論証の手立てとし

たのは、佐竹曙山が著した『画法綱領』『画図理解』（佐竹曙山筆写生帖に所収。安永七（一七七八）年九月成立）という洋画論であるが、『国民新聞』の記事において百穂は、この画論の重要な部分を原文のまま抄出し、かつ歴史上における意義を簡潔に説明する形で発表している。現在の美術史上では、佐竹曙山のこの画論については、寛政十一（一七九九）年秋刊行の司馬江漢著『西洋画談』に先立つものとして重要視され、しかも両者の内容には似通った部分が確認されることから、おそらくは平賀源内による理論的指導が両書には等しく暗示されているものと考えられている。また一般的に曙山のこの画論の存在については、大正二（一九一三）年に秋田の郷土史家・安藤和風が『国華』第二八〇号に発表した論考「秋田の洋画（二）」¹⁾に、その全文が掲載されたことにより広く知られるようになり、美術史上での意義づけも、安藤の論文によって確立されたと見做されているくらいがある。しかし実際はこのように、『国民新聞』紙上の百穂の論考では安藤論の論旨の多くがすでに発表されており、いかに百穂の秋田蘭画研究が、明治三六年以降の六、七年のあいだに急速に深化していったかが窺われるのである。そしてその後、『日本洋画曙光』が上梓（昭和五年）されるまでの二十年間に、百穂は四本の論考を発表することになるが、現在でも秋田蘭画を代表する傑作、曙山筆「松に唐鳥図」や「湖山風景

図」、また秋田蘭画派がまぎれもなく（写生画派）であることを証明する、直武筆の多数の写生図類の存在がそこで次々と報告されてゆくことになる。秋田蘭画派を初めて大系的にまとめ、一冊の研究書として世に問うた百穂の『日本洋画曙光』刊行への下地は、四半世紀以上にわたる時間をかけ、こうして整えられていったのである。

（四）『日本洋画曙光』の光と影

昭和五（一九三〇）年二月、百穂の長年にわたる秋田蘭画研究の集大成として、『日本洋画曙光』はついに刊行された。同書の序文は、『国民新聞』での仕事を通じて百穂と交流の深かった徳富蘇峰が寄せている。菊四倍判、本文九八頁、上装映入という大型の豪華美術書として制作された同書は、定価三十円、わずか限定三〇〇部の発行であった。そのため現在でもNACSIS Webcat上では、同書を所蔵する図書館は十ヶ所と検索され、その他私が独自に調べた限りでも秋田県立図書館他秋田県内の公立図書館に計四冊、国立国会図書館所蔵のものを合わせても、全部で十六冊しか公共図書館等に所蔵されていない。もちろん個人所有のものもあるが、いずれにしても発行後八十年近くを経た現在では、きわめて貴重書であることは言うまでもない。

近年私自身が偶然に手に入れた一冊は、発行直後に百穂が日本画家・安田靉彦（やすだあきのこ一八八四—一九七八）に贈った一冊で、

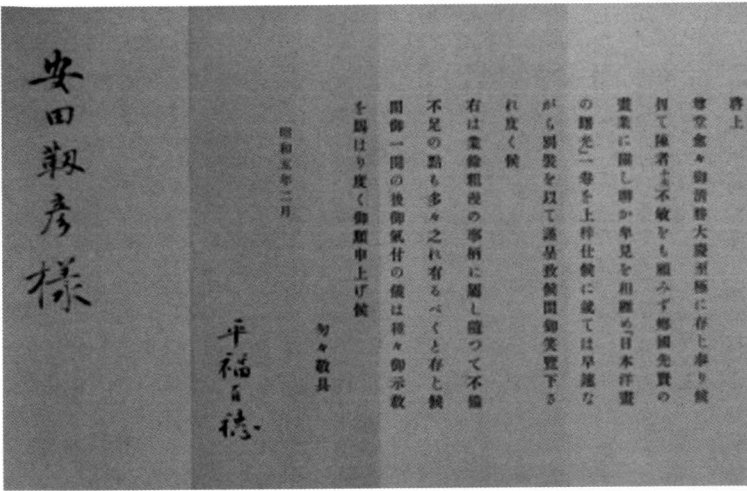


図14 平福百穂著「日本洋画曙光」謹呈挨拶状（安田靉彦宛）

中表紙に百穂自身の筆によつて「謹呈安田靉彦様 百穂」と謹呈の文字が書されている。また同書には全てシリアルナンバーが朱字で手書きされており、家蔵の一部は「第十六号」となっている。この一冊を入手した折り、興味深いことに百穂から安田靉彦宛の

手紙一通が含まれていた【図14】。消印は昭和五年二月十五日となっている。内容は『日本洋画曙光』発行のあいさつと一部謹呈の旨別送したことが、印刷の文面によつて綴られており、文末には百穂自筆の宛名と署名が添えられている。⁽³⁸⁾

この手紙自体はきわめて形式的なものではあるが、わざわざ挨拶状が印刷されていることから察すると、百穂が同書で謹呈した人数はかなりの数にのぼるのではないだろうか。百穂と安田靉彦との関係は、所属した会派は別ではあったが、同じ日本画の分野において、それぞれに新しい表現を模索したこともあってわずかに親交（百穂の方が画壇上では多少先輩格であった）があり、書状のやりとりも確認されている。しかし安田自身も証言している通り、二人はとりわけ親しいという間柄ではなかった。⁽³⁹⁾ それにもかかわらず百穂がわざわざ献本している状況を考えると、百穂は『日本洋画曙光』の完成度に非常に自信を持ち、美術に関わる多くの人々に一読してもらいたいと強く願ったことが窺われる。推測の域は脱し得ないが、おそらく百穂は安田のような当時一線で活躍していた画家たちの他、美術評論家や美術史研究者に向けてもこの書を贈ったことが想像される。

昭和九年四月、百穂を追悼する特集号として編まれた『アララギ』第二十七巻第四号「平福百穂追悼録」の巻末には、赤い紙面に印刷された広告のページが挟みこまれており、岩

波書店による『日本洋画曙光』の案内も掲載されている【図15】。これにより、同書が本来『日本洋画の曙光』と題され



図15 岩波書店「日本洋画曙光」広告ページ（左頁）
 「アララギ」第27巻第4号「平福百穂追悼録」の巻末

ていたこと、また昭和五年の発行以来、昭和九年四月の段階で残部が五十八部であることなどが判明する。そして当時の美術界また美術史界に向けて、いかなる位置づけを期待してこの書が発行されたかが窺われる宣伝文が記載されているので、興味深い資料でもあるので、左記に全文を掲げておきたいと思う。

「秋田藩主佐竹曙山並に其家臣小田野直武等を中心とする洋風畫の運動は、安永年間に於いて漸く結實し、我國洋畫史上先覺者としての名譽を擔ふに十分なる業績を遺してゐる。然も其畫業は純全たる洋畫の理論に立ち、當時船載の顏料を自由に驅使し、其構成の技法に於いても亦明かに洋風畫の形式を確立したにも拘はず、空しく埋没して顧らるゝ處がなかつた。是等一派の作家と郷を同じくする平福百穂畫伯は、夙にこの事を遺憾とし、明治三十五六年の頃より畫道研鑽の傍ら是等先覺の業績を闡明する事に志し、爾來業餘の苦心を積んで、畫跡の蒐集調査、作家の生活傳記等餘す處なく研究を遂げ、其結晶として「日本洋畫の曙光」一卷を大成するに至つた。從來我國の洋畫史に於いては其始祖を司馬江漢となしてゐるが、畫伯の研究によれば、司馬江漢は佐竹曙山の歿後に於いて始めて洋畫の法を試みた事を明かにする事が出来る。本書の出現は日本洋畫史の

上に一の新事實を加へると共に、美術史界にとつても亦曙光の如き輝かしき權威たる事を信じて疑はない。」

ちなみにこの宣伝文でも示される『日本洋画の曙光』という題名についてだが、百穂は同書巻末の「巻末記」の中で、「江戸洋畫」とするは當らず、また『秋田洋畫』なすのも妥當を欠き、かれこれ迷つて居つたが、隔々黒板勝美博士の御教示に依つて、『日本洋畫の曙光』と命名する事にした⁴⁰と記している。そして同書の題簽は、百穂と同郷の青木豊陵なる人物が揮毫したのだが、そこで「日本洋画曙光」と表記さ

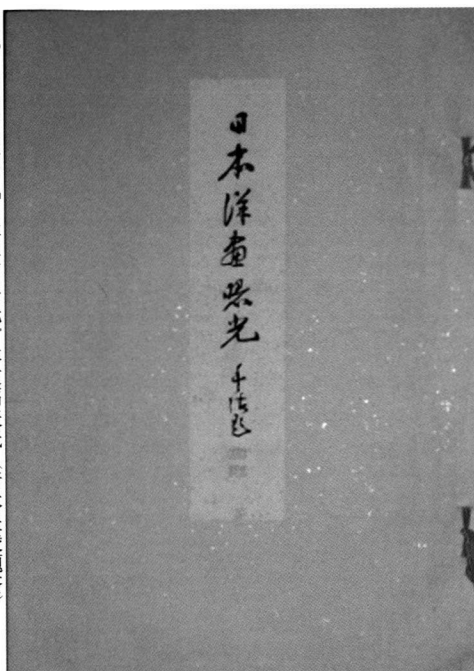


図16 平福百穂著『日本洋画曙光』本文編表紙（青木豊陵題簽）

れており【図16】、これによつて現在に至るまで、後者が正式書名として流通しているのである。本来であれば、やはり百穂が納得し定めた通り『日本洋画の曙光』と呼称すべきであろう。だが、今となつてはNACSIS Webcat上でも「の」の字が抜けてしまつての表記となつており、『日本洋画曙光』の書名で統一してゆくしかないだろう。

さて前述したように、『日本洋画曙光』の「巻末記」には百穂自身のことばによつて、秋田蘭画研究の経緯が述べられていた。しかしここで改めて確認しておかねばならないことは、「明治三六年の『美術新報』掲載の所見」という内容や「明治三七年における解体新書の発見」という事跡については、多くの齟齬が見受けられることから、百穂の証言を百パーセント鵜呑みにすることはできないという点である。ただしその点を差し引いて考えるならば、百穂自身も明記するように、彼の秋田蘭画研究は、眞崎勇助や安藤和風といった郷土史家から提供を受けた歴史資料類や、小田野直武や荻津勝孝ら秋田蘭画家の末裔たちから収集した遺品や情報によつて成り立っており、それらの信憑性はある程度高い。従つて『日本洋画曙光』に収録された作品の写真図版や活字に翻刻された史料、また百穂自身の調査によつてその存在が報告されている写真図や下絵等の内容については、（現存の有無は別としても）信頼してよいだろう。

『日本洋画曙光』本文編の目次・構成は次のようになっている。

| | |
|-------------------------|------|
| 一、曙山と平賀源内 | 一頁 |
| 二、平賀源内と小田野直武 | 九頁 |
| 三、曙山直武小傳 | 十一頁 |
| 四、解體新書圖卷 | 十七頁 |
| 五、畫法綱領と畫圖理解 | 二十一頁 |
| 六、曙山の洋畫論 | 三三頁 |
| 七、洋畫の技法 | 三九頁 |
| 八、蟲類、植物及び鳥類の三寫生帖と和蘭軍人圖譜 | 五一頁 |
| 九、曙山、直武の作品 | 六三頁 |
| 十、曙山、直武系の作家 | 七一頁 |
| 年譜 | 七七頁 |
| 卷末記 | |
| 索引 | |

すでに刊行より八十年近くを経過しているわけだが、『日本洋画曙光』全体を改めて概観してみると、内容・編成が実によく考えられていると感心させられる。そして同時に、戦後における秋田蘭画研究の視点や、それにもとづく主要な研

究書のほとんどが、大筋を『日本洋画曙光』の構成に拠っていると、言っても過言ではないと気づかされる。

例えば一九八九年に刊行された武埴林太郎著『画集秋田蘭画』（秋田魁新聞社刊）は、現在でも入手可能な重要な研究書のひとつである。同書は「画集」と銘打たれてある通り、主要な秋田蘭画作品が図版として掲載（原色図版五五点、モノクロ図版四五点）され、武埴氏による「本論」のほか、巻末には研究上必読とすべき一次資料類が網羅的に翻刻されて所載されており、初学者にとっても使い易い一冊である。ここで注目すべきは武埴氏による「本論」であるが、その項目を『日本洋画曙光』の内容と対比させてみると、大筋での構成上的一致が確認できる。

つまりこの事実が示すことは、八十年前の百穂による秋田蘭画研究の視点が、それほどすでに確立されたものであったことであり、現在の研究上でも重要な目安となっているのである。ただし、もちろん百穂の研究では明らかにできなかったことで、戦後の武埴林太郎・成瀬不二雄両氏の研究により大きく進んだ点はある。例えば、司馬江漢の洋画制作について、百穂の研究では「江漢は日本における洋画の創始者ではなかった」という事実を明らかにするだけであったが、武埴・成瀬氏の共同研究ではさらに一歩踏み込み、「江漢は小田野直武に洋画法を師事した」という事実が明らかにされて

いる。また百穂の研究では、直武の個物（動植物）写生について重点的に報告されているが、成瀬氏は小田野直武の風景写生の問題を昭和四十年代以降展開し、江漢が手がけた数々の洋風風景画（とくに富士図）作品に先行する例としての直武の風景図の重要性を説いている。そして、直武から江漢へと影響関係が看取される風景図の問題を取り上げること、秋田蘭画の美術史的位置づけを、「単に秋田の人々の郷土愛の対象になる程度のものではない」また「（秋田という）北辺の地において、江戸時代で最も早く西洋画法を開拓したとだけに価値があるのではない」と看破し、さらに「直武の画業は江漢に継承されることにより、江戸系洋風画の出発点になったことに重要な歴史的意義を有する」とも述べている。成瀬氏のこうした秋田蘭画への評価は、百穂が『日本洋画曙光』を上梓することによって、直武・曙山を「郷土の偉大な先人」として顕彰しようとしたことへの、婉曲的批判とも受け取れよう。

だが百穂の目論見は、もちろんそれだけでは無かった。先に掲げた『日本洋画曙光』の目次を再度注目してみると、第七節として「洋畫の技法」という項目が立っている。これはそのすぐ前の第六節「曙山の洋畫論」の内容を受けて、実際に秋田蘭画家がどのような技法でもって洋画制作を試みていたかについて、自ら画家として絵を描いている百穂ならではの

の経験や知識を土台に議論が展開し、興味深い。またこれに先立つ第一節「曙山と平賀源内」中でも例の源内筆の「西洋婦人図」について言及しており、

「鹿田氏の蔵する『西洋婦人像』は所謂荏油を以つて溶きたる繪具を畫布の上に厚く塗り、顔の輪郭、目鼻、衣文、頭髮の線等は繪具の充分に乾かぬ上を木筆若くは金屬製の如きものにて、ぐいぐいと描いてある。つまり繪具を以てした線ではなく、搔き取つてあるが、この法は曙山、直武の系統には全く見る事が無い。」

と述べている。先述したように、この源内筆「西洋婦人像」については、明治三六年に藤岡作太郎が著書『近世絵画史』の中で取り上げ、この図の存在により「司馬江漢洋画創始説」を否定する根拠としていた。百穂の見解はそうした藤岡の説を受けてのことと考えられ、秋田蘭画家たちが平賀源内から洋画法を指南されたこと自体は疑うものではないものの、現実に「源内の洋画」として存在する作品と秋田蘭画作品との差異を、具体的に描写方法の中に見出すことによって逆に秋田蘭画の独自性を指摘し、その美術史的な位置を明らかにしている。だがこうした画家としての百穂の炯眼は、理由は定かではないが後の研究者にはほとんど省みられていない。また同様に、実は百穂は『日本洋画曙光』の数箇所「注記」部分において小田野直武の風景画について触れており、それに

よると数種類の直武の眼鏡絵（これを百穂は「覗き眼鏡でみる泥絵」とか「泥絵様の浮絵」と表している⁴⁴）が直武の子孫宅に伝わっており、その中には何と「悉く東海道の名所を描いた作品⁴⁵」があったと記述している。先にも述べたように、戦後の秋田蘭画研究で飛躍的に展開された視点として、成瀬不二雄氏による直武の風景画研究が挙げられるが、その成瀬氏でさえ、百穂によるこの注記について検討を試みられた形跡がない。昭和五六年に発表された山口泰弘氏の論文「小田野直武筆『日本風景図』と『富嶽図』について」（『美術史』一一一号掲載）において、同氏は秋田藩江戸士留守居役・平沢常富こと手柄岡持（一七三五—一八一三）の紀行随筆「寛政六年京へ御使に登りし日記」に記載された直武の行動に注目し、直武が生前中（正確には安永六年のこと）に東海道を旅しており、実際に遠州国（現在の静岡県西部）相良あたりまで確実に赴き、そこで富士山を「正うつし」したことを紹介した⁴⁶。この史実により「画家の実体験を前提とする富士図の制作」という絵画姿勢が、後の江漢そして北斎や広重に先行し、直武にその萌芽を見出すことができることが証明されたが、残念なことにそのひとつの傍証ともなるべき百穂の記述——すなわち直武筆の眼鏡絵「東海道風景図」がかつて存在していた——ということには触れられることはなかった。

ちなみに百穂がかつて目にしたというこうした数々の資料

類が、現在どのような状態にあるのかはわからない。角館の町は明治三三（一九〇〇）年には大火に見舞われるなど、多くの文化財が消失している。従って現在ではもはや失われている可能性が高い。しかし現物が失われたからと言って、かつてそうした資料があった事実を永遠に「消去」してしまおうのではなく、逆にその事実を重要視することによって、秋田蘭画をめぐる美術史的状况はかえってより肉厚なものとなり、私たちの前に現実味を増すように感じる。注記部分に至るまで、もう一度細部にわたり『日本洋画曙光』を読み返してみると、平福百穂は実地調査による成果を最大限盛り込むことはもちろんのこと、それを一枚の織物にするかの如く、繊細なまでに構成を熟考しまとめあげ、秋田蘭画の世界を伝えようと挑んでいる。その手並みは、美術史学を修めた者と変わらないほどに綿密で完成されたものである。明治三六年以来書き溜めてきた数々の秋田蘭画論と比べると、明らかに『日本洋画曙光』は美術史論として格段に成熟していると言える。そしてこのような成果は、一体どのようなようにしてもたらされたのだろうか——。

まるでうっかりと見落としてしまいそうになるのだが、『日本洋画曙光』の「巻末記」の、その最後の記述部分において、百穂は「編輯、筆記、校正等については専ら金原省吾、横川三果君を煩わせた⁴⁷」と告白している。東洋美学・美術史

を学ぶ者ならば、一度は必ずその著作を目にする金原省吾（きんげんせいご）（二八八八—一九五八）の名がここで挙げられていることに、美術史の研究者たちならばいささか驚くことであろう。

『東洋美学』（一九三一年刊）また『繪画に於ける線の研究』（一九五五年に早稲田大学に提出した博士論文、一九六三年刊）等の著作で知られる金原は、武蔵野美術大学の前身「帝國美術学校」の創設（一九二九年）者の一人であり、同校設立の折に百穂を日本画科教授として迎えることに奔走した人物である。二人の交際はそれ以前から深く、大正八（一九一九）年に開設した百穂の私塾「白田舎（はくでんしゃ）」で、金原は塾生たち毎週日曜日ごとに美術史を講義していたと言う。それは大正十二（一九二三）年の春のことであった。若き塾生たちと繪画を通じて真摯に向き合い、自ら作品制作にも厳しい態度で臨んでいた画家百穂の実像を、金原は美学者らしく百穂の繪画思想を論ずることとリンクさせながら述べ、何よりも深い尊愛の念を込めながら追悼文の中でそれを明かしている。少し長いが引用してみよう。

「先生〔百穂のこと〕の寫生では、第一に見えない處に苦心しなくてはならなかつた。眼にありありと見えてゐる處よりも、隠れてしかも眼にみゆるものを支持する處を寫すのが、先生の寫生であつた。寫生の深さとは、この見え

ない處に對する用意であつた。（…）

鋭いのは畫面ばかりではなかつた。先生自身が實に鋭い方であつた。先生には叙説を要しなかつた。事の始めを聞けば、もうすぐに終りがわかつた。随つて先生にお願ひする場合には、最初の切り出しをどういふかを常に苦心した。最初にきいて、そこですぐに賛否が定まる。いけないとなると、どうしても後はだめであつた。それを齷して頂くことは容易ではなかつた。かういふ判断の早さと、その判断を固執する頑固さとがあつた。これが先生の鋭さである。先生の寫生はそれであつた。あの晩年の芥子の寫生をみて、その特色は結局ここに落ちつく様であつた。」

（金原省吾「平福百穂先生」より抜粋）

ここに表わされた百穂の姿は、いかにも芸術家にありがちな性急さを擁した人柄だが、金原はさらに、それと相反するような慎重固特な百穂の性格が、『日本洋画曙光』誕生に不可欠なものであつたことを次に証言している。だが、おそらく金原にはその意図は全くなかつたであろうが、ここに証言された状況が全くその通りであつたならば、あるいは現代の学界的常識に照らせば、『日本洋画曙光』という書物は、百穂と金原省吾の連名で本来上梓されるべきものであつたと思われてくる。金原はあくまでも淡々と語り続けているのであ

るが、この証言を現代の私たちが読めば、『日本洋画曙光』の内容は、やはり美術史家・金原省吾の多大なる助力なしに完成することはなかったと言わざるを得ないのである。

「先生は物事に苦心された。手紙一本の返事でも、側はたみてゐてお氣の毒な氣のする事すらもあつた。(中略)で先生がどうしても書かなくてはならぬ文章を、思ひあました末私に代筆せしめることがよくあつた。さういふ場合には読みもされずにそのまま雑誌に廻され、且それが代筆であることを、編輯者迄ことわられるらしかつた。原稿料が直接に私の方に雑誌社から送られたからである。

しかもさうでない場合には、先生は實に苦心された。例へば「日本洋画曙光」である。あの本の最初の材料は、「中央美術」に載つた「秋田に於ける近世の初期洋畫」(大正十五年一〇月號)であつて、それに私がしらべた日本全般の洋畫に關する材料を加へたものであつた。それを清書して先生に御届けすると、縦横に筆がはいつた。あんまり激しく訂正されてあるので先生に伺ふと三回読みかへされたといふ事である。それにその後の先生の研究が加り、また私の多少の増補があつて、第二校が出来た。それがまたすつかり訂正されてくる。これもインクの色がちがつたりして、どうも二三回読み返へされた様である。そこへ先生

の秋田での研究資料が増加する。それで第三校が出来た。第三校と第一校とは全く違つた形になつた。私はそれを見て居て、先生の熱心細心な態度に感心したものである。

先生はさういふ譯で、事を決して粗末にはされなかつた。「日本洋画曙光」の原稿の中に、先生の歌の原稿がはいつて居たことがある。それを見ると、一首の歌が一頁一様に細字で色色に推敲してある。苦心慘憺といふが、それ以上である。これ迄にするのかと思つて驚いたものであつた。(49)

(金原「同」より抜粋)

*

さて本論文の冒頭において私は、今日の秋田蘭画への評価が直武筆「不忍池図」をもって代表されるものであり、「秋田蘭画」〃「不忍池図」という図式すら成立しているのだ——と述べた。しかしその「不忍池図」は、発見されてからまだ六十年ほどしか経っていない。つまり改めて述べるが、平福百穂は「不忍池図」を知らずして秋田蘭画を世に評価した、最初の人物であつた訳である。だが本論でこれまで明かしてきたように、『日本洋画曙光』に結実する百穂の秋田蘭画研究は、百穂ただ一人によつて追究・完成されたものではなかつた。先に述べた通り、近代に生まれたおそらく〈知の巨人〉

と呼んで間違いない狩野亨吉が、秋田蘭画「発見」には欠かすことのできない存在なのであった。そしてその知の衝撃は、国府犀東を介して若き美術学生であった百穂に、画家として生きることと同じほどの比重をもって、秋田蘭画研究に向わせたのである。時代はまさに和魂洋才の思想のもとで「新しい伝統の創造」を目指す、芸術家たちにとって等しく苦闘の時代である。鎖国下の江戸中期の世に、「蘭画」という洋風画を日本在来の画材で挑んだ若き秋田蘭画たちの姿は、百穂にはまさしく「同志」とも見えていたのかもしれない。小田野直武が平賀源内と出会い、洋画に目覚めたのが数えの二十五歳。そうした直武たちの存在に、百穂が狩野亨吉・国府犀東を通じて初めて知り得たのが、同様に二十五歳の時である。いずれも秋田→東京（江戸）へという、物理的移動を伴う状況の中での衝撃は百穂に、江戸に生きた直武の感覚を、あたかも自らのものと錯覚させることもあったかもしれない。その後三十年近い月日をかけて、百穂は直武の子孫や安藤和風ら郷土史家らの力も借りて、秋田蘭画が描かれたわずるか六、七年間の時代を、多くの史料の中から再現してみせることになる。そしてそこに、この研究の大命題でもあった「日本洋画の始祖とは何か？」という美術史上の問いの答えを、明確に提示する事に成功したのであった。

だが——最後まで百穂は、自らの秋田蘭画との出会い、そ

して『日本洋画曙光』成立までの壮大な（知の共同体）の存在を明白にすることはなかった。『日本洋画曙光』の「巻末記」には、わずかに安藤や金原らの名は記されたものの、彼らがこの書において美術史的に果たした役割はほとんど見えてこない。ましてや若き日の百穂に、直武や曙山の驚くべき先進性を、そしてその芸術に宿る情熱を熱く語り火をつけた、国府犀東の友情も、狩野亨吉の透徹した知性の有り様も、百穂は残念ながら生涯語ることはなかったのである。『日本洋画曙光』という著作の、光と影が歴史上にもし映されるならば、この点だけが唯一「影」として惜しまれるところであろう。

「不忍池図」がいまだ発見されていなかった時代——それは、秋田蘭画がいまだ「評価されていなかった時代」なのではない。「秋田蘭画」という流派としての呼称こそ無かったが、秋田蘭画家と彼らの作品は、近代美術揺籃期に、いかにして（洋）なるものに日本の芸術が向き合うかという問いを、歴史の中に再発見して一つの答えを提示する意味を持っている。その「答え」のひとつが、『日本洋画曙光』という一冊の美術史論そのものだったのである。そういう意味においても、平福百穂が挑んだ『日本洋画曙光』という業績は、日本近代美術史上においてもっとも再評価されて良い事跡である

う。

そして次に私たちが改めて考えることは——では、昭和四十年代に「不忍池図」の存在が広く知られるようになり、秋田蘭画の美術史的評価は一体どのように変化したのだろうか——ということである。この半世紀近い年月の中で、人々の間で確立されてきた「不忍池図＝秋田蘭画」という無意識の図式。その中に込められているこの画派へのイメージと、直武たちが実際に生きた一八世紀半ばの江戸の世界が果たして近いのか遠いのか、私たちはここから新たに語り直す必要があるのである。

【註】

(1) 『アララギ』大正十五年二月号に所載された、「阿蘭陀絵」と題して秋田蘭画を詠んだ歌は全七首。これらは百穂の没後に編まれた歌集『寒竹』（岩波書店、一九四五年）にも所収されている。七首の内容は左記の通り。

一 阿蘭陀絵

安永の頃秋田藩主佐竹曙山及小田野直武等洋画の作あり

みちのくの出羽の太守と生まれけむこの君にして描ける阿蘭陀絵

この君のゑがきける絵はおほらかなり蘭法にならぬ吾が国ぶりの絵
丹念にゑがきける絵に落款の曙山と大きくおらんだ文字の印
いちはやくおらんだぶりを画きしは吾が郷人よ小田野直武
明暗をとりてゑがけるふりにし絵珍笑ましもよそのおらんだぶり

細密にゑがきたる絵は真白なる兎に笹のかけをおとせる
杜くして逝きにし人の阿蘭陀絵は世に稀なれやくりかへし見つ

なおこれらの歌を発表した前年（一九二五年）十月、百穂は皇太子（後の昭和天皇）の秋田行啓に際して、秋田市公会堂における秋田蘭画展示、および「近世初期における秋田の洋画」と題した解説の任を依頼されている。上記七首の発表は、その榮譽に対する記念の意味もあったであろう。

(2) 小田急美術館他『生誕百二十年 平福百穂展』カタログ（朝日新聞社主催、一九九七年一月）

なお平福一郎氏がまだご存命だった一九九四年の秋、私は同氏とお会いした際に、百穂の遺品の中に秋田蘭画研究に関するメモや資料が何等かに残されていないかどうかを、直接に伺ったことがある。しかし残念ながら、そうして資料は残されてはいないとのことだった。

(3) 辻惟雄『日本美術の歴史』（東京大学出版会、二〇〇五年）三二九—三三〇頁。

わずか一頁ではあるが、同書において秋田蘭画は「洋風画——秋田蘭画と司馬江漢」という小見出しで、確かに日本美術史上に位置づけられている。またこのような記載は、「秋田蘭画」という画派としての名称が、すでに公認されていることを物語っている一例と言えるだろう。

(4) 奈良環之助「秋田蘭画概観」（同氏他『近世の洋画——秋田蘭画』所収、明治書房、一九六五年）四頁。

なお同論文において奈良氏は、大正十四（一九二五）年春に恩賜京都博物館主催「明治以前洋画特別展」が、また昭和九（一九三四）年に東京銀座・松屋デパートで「秋田蘭画展」（報知新聞社主催）が開催されたことを報告され、これらの機会が一般の多く

- の人々に秋田蘭画が知られ「注意をひいたようだ」(同書四頁)と述べている。画派としての「秋田蘭画」が、一般的な知名度を獲得したのがいつなのか、また画派としての「あきたらん」という呼称がいつごろより派生したのかという事実に関して、奈良氏のこの指摘は大変に重要である。とくに後者の展覧会については、当時図録は作成されなかつたとみられ、その展示内容は現在では不明である。しかし注目すべきは「秋田蘭画」の名が冠されていることであり、管見では「秋田蘭画」の用語が公的に使用された最初の例ではないかと思われる。その後昭和十年代には、秋田蘭画に関係する展覧会は開催された形跡はなく、戦後になり、昭和二三(一九四八)年に秋田魁新報社主催で「秋田蘭画展」が開催されている。このように呼称としての「秋田蘭画」の確立は、平福百穂没(一九三三年)後と見られるのである。ちなみに生前の百穂は、「秋田蘭画」の用語を使用した形跡はない。
- (5) 武埴林太郎『画集 秋田蘭画』(秋田魁新聞社 一九八九年)。
- (6) 『融合する美意識——東北の洋風画』展カタログ(秋田県立近代美術館、一九九九年七月)。
- (7) 平福百穂『日本洋画曙光』(岩波書店、一九三〇年) 本文編「巻末記」一頁。
- なお、同書では本文編の冊子と図版(原色・モノクロ)計三〇図は別刷りになっており、図版は一図ごとに台紙に貼付される形式で、本文編の冊子と合わせてこれらがすべてひとつの帙に納められる体裁となっている。「巻末記」は本来であれば本文編の八一—八三頁に相当しているが、通し頁番号とは別に、一—三頁と付されている。
- (8) 平福百穂「江漢以前の洋画家(小田野直武)」、『美術新報』明治三六年十一月五日付(一段目) 記事。
- (9) 註(7) 平福前掲書、「巻末記」一頁。
- (10) 註(8) 平福前掲記事(三段目)。
- (11) 同記事(四段目)。
- (12) 註(7) 平福前掲書、「巻末記」二頁。
- (13) 註(8) 平福前掲記事(二段目)。
- (14) 加藤昭作『評伝 平福百穂』(短歌新聞社、二〇〇二年) 六四六—六五〇頁。
- 加藤氏によるこの指摘は非常に卓見なのだが、同書の中では国府犀東の証言の一部を引用するに留まり、さらに掘り下げて追求をしていない。
- (15) 国府犀東「百穂画伯の苦煉時代」(『アララギ 平福百穂追悼号』第二七卷四号、一九三四年四月) 四一—四七頁。
- (16) 同「恭輓百穂平福畫伯五首」(同所収) 一九九—二〇〇頁。
- (17) 註(15) 国府前掲記事、四二頁。
- (18) 同、四三—四四頁。
- (19) 狩野亨吉については、以下のような評伝がある。
- 青江舜二郎『狩野亨吉の生涯』(初版は明治書院、一九七四年) 中央公論社 一九八七年。
- 鈴木正『増補 狩野亨吉の思想』 平凡社 二〇〇二年。
- (20) 森統三「狩野亨吉先生」(『明治人物夜話』所収、岩波書店、二〇〇一年) 三五六—三六五頁。
- (21) 同、三五九—三六〇頁。
- 狩野は、自身が所蔵した全ての書籍・資料類の詳細をカードに自筆でしたため、蔵書類自体を手放してもカードは整然と保有し、必要に応じていつでも検索できるようにしていたのだった。
- (22) 註(8) 平福前掲記事(一段目)。
- (23) 「福介」の表記については、『美術新報』の記事では「福助」、「日本洋画曙光」では「福介」となっている。
- (24) 直武の死に関しては、百穂はあくまでも「病を得て臨終に吐血し

た」という死因をあげている。「自害(自殺)」説が唱えられるようになったのが、いつの頃であるは定かではない。一説には、平賀源内が投獄された後、角館に遠慮を命ぜられた直武が、預けられた先のある家で引責のために自刃。その臨終に際し身に着けていた袴(かみしも)が現在も角館に残されており、それには大量の血に染まった跡がある——といった話がある。現在でも角館の町では、そうした伝承は一部で確かに語られているが、しかし、証拠の品を確実に見たという地元の方に、私はこれまで会ったことはない。

直武「自害説」の流布に関しては、「東洲斎写楽」秋田蘭圃画家説」を掲げる、高橋克彦氏のロングセラ―推理小説『写楽殺人事件』(講談社、一九八三年、第二九回江戸川乱歩賞受賞作)などの影響が、非常に大きいように思われる。本書はあくまでも同説を(フイクション)として挙げているのだが、浮世絵研究者としての高橋氏の知識の豊富さが際立つ内容ゆえに、あるいは読者の中には、こうした説を(真実)と理解した可能性もある。直武の「自害説」もそうした文脈の中で記述されており、「自害説」は真実と、先走って誤解された可能性があるだろう。なお現在高橋氏は、浮世絵研究者の立場としては「写楽」斎藤十郎兵衛説」を支持されており、先の自著での説とは異なった見解を示されている。また近年、いわゆる「写楽論争」の中心的論者であった中野三敏氏の著『写楽——江戸人としての実像』(二〇〇七年、中央公論社)により、「写楽」斎藤十郎兵衛説」はより決定的なものとなり、一般読書界においてすらも論争に決着をみたと言える。

(25) 直武の法名「絶学源真信士」に関し武埴林太郎氏は、『絶学』の二字が示すように、当時の鎖国下の社会の異端の洋風画を制作した直武には、幾多の困難や重圧があり、遂に志半ばにして挫折せざるをえなかった先駆者の運命を浮き彫りにしているような気が

してならない」と述べ、婉曲ではあるが「自害説」を支持する内容とも理解できる発言をされている(同氏『画集 秋田蘭画』秋田魁新報社 一九八九年、一二三頁)。

また田中優子氏は、『朝日ジャーナル』一九九二年三月二〇日号に寄せた連載記事「EARLY MODERNの画像学(第11回)血まみれの花々」と題し、「不忍池図」や「蓮花図」が大きくレイアウトされた誌面に秋田蘭画を紹介している。そして同記事で「田沼(意次)派の民間ネットワークの中心である平賀源内のすぐ近くに生きた」直武であるので、「江戸の田沼派ネットワークと結びついていた小田野直武が、反対派によるネットワークつぶしに巻き込まれる可能性は大いにあった」と述べ、政治闘争が直武の死因に関わるとの見解を示し、さらにその文脈の中で「直武三三歳。(…)秋田で原因不明の死をとげる。激しい咯血ゆえだとも、自刃の後に血まみれの袴が残されたとも、噂される。」と本記事を締め括っている。一見婉曲的ではあるが、しかし「血まみれの…」というあまりに過激な題名と共に、つまりこの田中説もまた直武の死を「原因不明」としながらも、限りなく「自害説」を支持する内容と受け取れる。

数え年三三歳でこの世を去った直武の死は、確かに「早すぎる」という悲劇であったことには間違いないが、しかしそうした「悲劇的イメージ」を彼の作品自体に重ね合わせたり、ましてや「血まみれ」などという「陰惨」なイメージのことは安易に画家やその作品に与えることは、正当的になされるべき作品解釈に対し、不要なフィルターを与えることにならう。(田中優子「EARLY MODERNの画像学 第11回・血まみれの花々」、『朝日ジャーナル』一九九二年三月二〇日号掲載、九六―九七頁。)

(26) 註(8) 平福前掲記事(一段目)。

(27) 註(8) 平福前掲記事(明治三十六年十一月二〇日付・一段目)。

- (28) 藤岡作太郎『近世絵画史』（金港堂 一九〇三年）三一五頁。
- (29) 佐藤道信『美術ノ部内』へ——「絵画」に向かう書画とメディア
 「絵画叢誌」推薦文より、雄松堂アーカイブスホームページ、
<https://www.yushodo.co.jp/micro/kensaku/kaigas/index.htm>
- (30) 荻津助吉「平賀源内と油絵」『絵画叢誌』第二八二号、一九〇六
 (明治三九年) 八月 五一―六頁。
- (31) 平福百穂「平賀源内と洋画」『書画骨董雑誌』第六四号、一九一
 三(大正二)年一〇月号)一三一―一四頁。
- なお、小田野直武が平賀源内より洋画法が伝授された際の逸話として知られる「真上から見た鏡餅の話」は、『日本洋画曙光』本文編の第二節「平賀源内と小田野直武」(同書、九頁)に記載されることを初出とし、他の文献には一切紹介されていない逸話である。当該箇所において、「平賀源内が小田野直武に洋画の法を如何にして教えたかに就いては、何等文献に拠るべきものを持たない。」(同頁)、と書き出しながら、百穂は続く文章において、極めて断定的な文体で、源内による直武への洋画技法伝授の様子を物語っている。さらに、前述の荻津助吉から聞かされたという「洋画は夜に行灯の光の中で描くのが良い」という逸話が、『日本洋画曙光』の当該箇所にも引用されているが、逸話の出所が荻津であることは明記されていない。これらの状況を総合して考えてみるに、「真上から見た鏡餅」の逸話の出所の可能性は、①百穂だけが独自に得た情報であった、あるいは②荻津助吉より聞かされた逸話の一部が何らかに変化した、または③種々の逸話情報を集める中で、次第に百穂自身の中で記憶が「合成されて」しまい出来上がった物語であった——というようなことが考えられてくる。いずれにしても、「出来すぎた話」という印象のある「真上から見た鏡餅」の逸話は、近代に生み出された「芸術家伝説」である可能性が高い。
- (32) 明治における日本画と洋画の相克についての論は枚挙に暇がない。本論では主に、近年の以下の論を参照した。
 菊屋吉生「自然主義から非自然主義へ——明治後期の日本画の新様相」(山口県立美術館『明治日本画の新情景』展カタログ、一九九六年十二月)七二―八九頁。
 古田亮「問題群としての日本画と洋画」(東京国立近代美術館『揺らぐ近代——日本画と洋画のはざまに』展カタログ、二〇〇六年十一月)二〇三―二二頁。
- (33) 高階絵里加「レンブラントから光琳へ——近代日本の芸術と西洋」(京都大学人文科学研究所要覧二〇〇四 人文科学研究のフロンティア)所収)九二―九三頁。
 なお同論文は以下のホームページ上でも閲覧可能。
<http://www.zinbun.kyoto-u.ac.jp/staff/yougan/takasina.pdf>
- (34) 庄司淳一「无声会再考——明治三〇年代の「自然主義」(1)」『宮城県美術館研究紀要』第一号、一九八六年三月)一一―二〇頁。
 同編「无声会資料集」(宮城県美術館研究紀要)第一号所載、一九八六年三月)二一―九二頁。
 同「美術と自然——大村西崖と「自然」思想」(『日本の美学』第一〇号、一九八七年五月)。
- (35) 同「大村西崖と彫塑会・无声会附・大村西崖著作目録(明治二七―三五年) 明治三〇年代の「自然主義」(2)」(『宮城県美術館研究紀要』第三号一九八八年三月)二三―七四頁。
 吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」(『東京芸術大学美術学部紀要』第二六号、一九九一年三月)二五―五三頁。
- (36) 註(32) 菊屋前掲論文、七五―七六頁。
 なお石井柏亭の回想によれば、无声会創設時の百穂はかなり強烈に、日本美術院の理想主義を公然と「罵倒していた」と言う(石

井柏亭「无声会時代の百穂君」、『中央美術（平福百穂記念号）』復興第五号、一九三三年十二月、一四—二〇頁。

(36) 平福百穂「日本の洋画と曙山公（一）」、『国民新聞』明治四十三年十一月一日付（四段目）。

(37) 安藤和風「秋田の洋画（二）」、『国華』第二八〇号、一九一三年九月、八六—九三頁。

(38) 平福百穂による「日本洋画曙光」謹呈挨拶状の全文は以下の通り。

【安田鞞彦宛・平福百穂「日本洋画曙光」謹呈挨拶状】

啓上

尊堂愈々御清勝大慶至極に存じ奉り候

扱て陳者 小生 不敏をも顧みず郷國先賢の

畫業に關し聊か卑見を相繼め「日本洋畫

の曙光」一卷を上梓仕候に就ては早速な

がら別装を以て謹呈致候間御笑覽下さ

れ度く候

右は業餘粗慢の事柄に屬し随つて不備

不足の點も多々之れ有るべくと存じ候

間御一閱の後御氣付の儀は種々御示教

を賜はり度く御願申上げ候

勿々敬具

昭和五年二月

平福百穂

安田鞞彦様

（署名と宛名部分のみ百穂自著）

二七卷四号、一九三四年四月）七九—八二頁。

(40) 註(7) 平福前掲書、「卷末記」三頁。

(41) 武埴林太郎・成瀬不二雄「小田野直武と司馬江漢の關係について」、『美術史』第七〇号、一九六八年九月、四〇—四三頁。および成

瀬不二雄「司馬江漢——生涯と画業」(本文編) (八坂書房、一九

九五年) 八八—九四頁。

(42) 成瀬不二雄「佐竹曙山——画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ」(ミネルヴ

ア書房 二〇〇四年) 一九七頁。

同書は佐竹曙山の「評伝」と謳われてはいるが、小田野直武や司

馬江漢作品に關する論を多く含み、著者の四十年以上にわたる秋

田蘭画研究の、もつとも重要なエッセンスを一般向けにまとめ直

されたものである。

(43) 註(7) 平福前掲書、五一—六頁。

(44) 同書、一〇頁および二〇頁。

(45) 同、二〇頁。

(46) 山口泰弘「小田野直武筆「日本風景図」と「富嶽図」について——真景図と風景画の接点」、『美術史』一一一号、一九八一年十一月、二六—四〇頁。

(47) 註(7) 平福前掲書、「卷末記」三頁。

(48) 金原省吾「平福百穂先生」(『中央美術（平福百穂遺作展号）』第一

七号、一九三四年二月) 八六—八八頁。

(49) 同、九〇—九一頁。

〔追記〕本論は、平成十九年度社団法人昭和会館研究助成金による研究

成果の一部である。

(39) 安田鞞彦「平福さんに就いて」(『アララギ（平福百穂追悼号）』第

(本学教授)