

近代日本画における風景画の展開と荒井寛方の挑戦

― 寛方筆《暮れゆく秋》の制作背景を探る ―

三上 美和

〈目次〉

はじめに

一、荒井寛方の生涯と画業の概要

二、《暮れゆく秋》の分析

(1) 先行研究と作品の詳細

(2) 同時代作品、古典からの引用

(3) 寛方の芸術論

三、《暮れゆく秋》の制作背景 ― 日本画の新しい表現としての「風景」

(1) 院展作家による風景表現の開拓と寛方

(2) 再興院展参加への水野年方の影響

(3) 紀州スケッチ旅行の背景 ― 明治期のスケッチ旅行の流行と『熊野百

景写真帖』

おわりに

はじめに

荒井寛方⁽¹⁾ (本名寛十郎、明治十一年・一八七八―昭和二十年・一九四五、図1) は、一般の



図1 荒井寛方、『荒井寛方作品集』
(さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・編、2007年)より転載。

知名度は高くないが、後述するように明治後期から昭和戦前期にかけて画壇の中枢で活躍し、仏教主題を含む格調高い作品を数多く残した近代を代表する日本画家のひとりである。

寛方に関しては、出身

地である栃木県氏家町(現・栃木県さくら市)ゆかりの人々による献身的な顕彰が継続的に行われ、現在もさくら市ミュージアム・荒井寛方記念館⁽²⁾で基礎研究と普及活動が行われているが⁽³⁾、個別の作品を取り上げた詳細な検討は、成原有貴氏による論考⁽⁴⁾を除きほとんどなされていない。

筆者はこれまで、横浜の大実業家であり、古美術の大コレクター、芸術のパトロンとしても著名な原三溪(慶応四年・一八六八―昭和十四年・一九三九)の芸術家支援について調査研究してきた⁽⁵⁾。その過程で寛方が修業時代に三溪から支援を提示され、以降生涯を通じて三溪と深く関わっていたことを知り、彼の生涯と作品について調査を進めている。

その一環として本稿では、前期の代表作であり、展覧会に出品された寛方の唯一の風景画《暮れゆく秋》(大正三年・一九一四年、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・蔵、図2)を取り上げる。

《暮れゆく秋》は、大正二年(一九一三)の紀州スケッチ旅行を元に描かれた風景画である。本作品は翌大正三年、再興第一回日本美術院展覧会(再興第一回院展)に出品され、前期の作風を代表する作品として高く評価されているものの、当時ほとんど注目されることなく、その後も深く検討されないまま現在に至っている。それまで歴史人物画を描いてきた寛方が、再興第一回院展という重要な展覧会に、なぜ得意な人物画でなくあえて風景画を出品したのかという問いに答える資料はなく、寛方自身も何も語っていない。しかしながら、本作品に込めた寛方の思いを考察することにより、当時の日本画による風景表現の展開や、これまで看過されてきた寛方が出自とする浮世絵系画家たちの状況も見えてくることが期待される。

本稿は以上の問題意識に基づき、寛方の生涯と画業、そのなかでの《暮れゆく秋》の位置付けを明らかにすることを目標とする。

まず第一章で寛方の生涯と画業の概要を確認する。

第二章では《暮れゆく秋》を先行研究に触れつつ詳しく紹介した上、同時代の横山大観、今村紫紅の風景表現、また寛方が参考にしたと思われる古典作品と《暮れゆく秋》を比較し、そこに当時の寛方の芸術観の反映を指摘する。

第三章では、この時期に寛方が風景画に関心を持った背景として、院展作家たちによる風景表現の開拓と寛方との関わりについて述べる。さらに寛方の風景画の選択に師である水野年方(慶応二年・一八六六―明治四十一年・一九〇八)⁽⁶⁾の画業



図2 荒井寛方《暮れゆく秋》、大正3年(1914)年、再興第1回展、画像提供 さくら市ミュージアム-荒井寛方記念館-

が影響を与えていた可能性を指摘し、寛方が当時、文展か院展かという二者択一を迫られていた状況であったことから、本作品の風景画の選択と表現には、自分の将来進むべき道への寛方の強い決意が込められていたことを指摘する。そして最後に、当時の画家たちの間で流行したスケッチ旅行などを取り上げる。以上の考察により、《暮れゆく秋》が寛方にとって転換期となった作品であり、さらに当時の画壇における風景画への関心の高まりという、近代日本画における風景表現の展開を考える上でも重要な意味を持つことを論じていく。

なお、今回は《暮れゆく秋》に至る前半期の活動に絞ったため、《乳糜供養》を含む後期の作品や支援者である原三溪との関係については別稿にゆずることとする⁽⁶⁾。

一、荒井寛方の生涯と画業の概要

最初に寛方の生涯と画業を簡単に紹介する⁽⁷⁾。寛方は明治十一年(一八七八)、栃木県塩谷郡氏家町本町(現栃木県さくら市)で父荒井藤吉(雅号素雲)、母荒井ヨテの長男として生まれた。荒井家は那須芦野藩ゆかりの名門とされる。藤吉は職や提灯の紋所を描く「上絵師」を家業とし、養蚕で家計を補う生活のなか、当時流行していた南画の道を志し、明治二十六年(一八九三)、寛方十五歳の時上京し、万博などでも活躍した花鳥画の大家、瀧和亭⁽⁸⁾に師事した。しかしプロの画家の道は険しく、眼病も患ったため、和亭は藤吉に画家の道を諦め、代わりに寛方を画家にするようアドバイスした。父が南画を描いていたため自分は風俗画を志すことを寛方が告げると、和亭は明治三十二年(一八九九)、浮世絵の流れを汲む風俗画家として活躍していた水野年方を寛方に紹介した。その後の寛方作品の作風変遷は以下のように整理されている⁽⁹⁾。

第一期 二十代(明治三十二―三十四年頃)

水野年方の下で歴史画家を目指し、同門の画家たちと研鑽を積んだ修行時代である。寛方が年方門下となるちょうど一年前の明治三十一年(一八九八)、岡倉天心(本名・寛三)が東京美術学校を退官し、天心を支持する画家たちと日本美術院を立ち上げた。これは近代日本画史上、極めて重要な出来事であったが、年方はこの年の第五回日本絵画協会第一回日本美術院連合絵画共進会(初期院展)に参加し、受賞を重ね、同展で審査員もたびたび勤めた(第三章で後述)。年方と共

に寛方も明治三十四年（一九〇一）初期院展に参加し、《温和》（図3）で初入選を果たした。一家団欒の暖かな雰囲気が的確に描き出された本作品は、寛方が年方門下で着実に学んでいたことをよく示す好例であり、寛方最初期の作風を知る上でも貴重である⁽¹⁰⁾。



図3 荒井寛方《温和》、明治34年（1901）年、第10回日本絵画協会・第5回日本美術院連合絵画共進会展、画像提供 さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・

第二期 三十年代（明治三十五年―四十五年頃）

第一期に続く修業時代である。ここでの重要な出来事として、瀧和亭の紹介で、和亭の息子の瀧精一が主幹を務めていた國華社で、明治三十五年（一九〇二）、古美術研究誌『國華』の挿図のため古美術を模写し、版画の下図を制作する仕事に従事したことがあげられる。

『國華』は今日まで続く日本最古の古美術研究誌である⁽¹¹⁾。カラー印刷が未発達な当時、同誌には江戸時代の錦絵と同じ高度な木版技術を用いた色刷図版が掲載されていた⁽¹²⁾。國華社での古美術の模写は、寛方にとって、明治二十年代以降に岡倉天心を始めとする美術関係者が正統な日本美術であると考えていた古典的作例を学ぶ好機となった。現在、國華社に寛方に関する資料は皆無であるため当時の詳細は不明であるが⁽¹³⁾、仏画の模写を通じてその魅力を知ったことが、後年、仏画を多く描く契機となったことを自身も語っていることから、國華社での仕事は後期の画業にも影響を及ぼした⁽¹⁴⁾。

明治三十九年（一九〇六）頃、國華社の仕事で原三溪所蔵の平安時代の仏画の名品《孔雀明王像》（東京国立博物館蔵、国宝）の模写のため三溪園に通い、三溪に支援を申し出られるという幸運も得た⁽¹⁵⁾。三溪も後々まで寛方に深く関わることになる。

明治三十六年（一九〇三）、資金不足により院展が中止となると、日本画壇では小人数の画会が結成され、寛方も旧派の日本美術協会主催「歴史風俗画展覧会」⁽¹⁶⁾に水野年方と共に参加するなど活動の場を広げていた。しかし同四十年（一九〇七）、日本最初の官立美術展覧会である第一回文部省美術展覧会（文展）が開催されると、そうした小画会は文展へ吸収され、寛方も《菩提樹下》（図4）が初入選して以降は順調に文展で入選を重ねていく。

なお、文展開始直後、第一回展の審査員の顔ぶれに不満を抱いた旧派系日本画家たちが「正派同志会」を結成し、それに対し、新派の日本画研究団体の日本画家や若手で新派よりの日本画家たちは「国画玉成会」を結成して対抗するなど、当時の日本画壇では新派と旧派が鋭く対立していた⁽¹⁷⁾。続く第二回文展では、審査員が旧派寄りとして大観ら新派の国画玉成会の画家たちは文展をボイコットし、文展と同時期に「日本絵画展覧会」を開催する⁽¹⁸⁾など対立を深めていく。

こうした状況の下、寛方は明治四十一年の第二回文展《出陣》（三等）以降、同四十二年の第三回展《射戯》（三等）、同四十三年の第四回文展出品《車争い》（褒状）、翌年の第五回文展《竹林の聴法》（三溪園蔵、褒状）まで連続入選したものの、第六回文展では甲冑姿の武者を描いた《御出陣の図》が落選する。落選の理由は分からないが、第六回文展では、日本画は新旧対立を緩和するため一科（旧派、二科（新派）の二科制の導入という制度上の重要な変化があった⁽¹⁹⁾。

また横山大観、寺崎廣業がいずれも《瀟湘八景》を描き、夏目漱石が論評するなど大きな話題となり、今村紫紅も前年の歴史風俗画《護花鈴》から一転して出品した風景画《近江八景》が評判となっていた⁽²⁰⁾（後述）。



図4 荒井寛方《菩提樹下》、明治40年、第1回文展、『日展史』1「文展編」1（細野正信監修、日展史編集委員会編、社団法人日展発行、1980年）より転載。

翌年の大正二年（一九一三）の第七回文展では大作《阿弥陀来迎》（栃木県立美術館蔵）三幅対のうち中央の阿弥陀一幅のみが入選となった。第六回文展での落選や一部の不入選という出来事で寛



図5 荒井寛方《乳糜供養》、大正3年、第2回再興院展、東京国立博物館蔵（同館HPより一部トリミングして転載、同館研究情報アーカイブズ（<https://webarchives.tnm.jp/>））

方が文展に不信任を抱いたことと、同大正二年、日本美術院の今村紫紅、安田靉彦といった大観、観山より一世代若い画家たちによる日本画研究会「紅児会」展に参加したことが、翌大正三年の再興日本美術院参加につながったことが指摘されている⁽²¹⁾。

なお画業と直接関わりがないが、明治四十一年には師の年方が、大正二年には父の藤吉が亡くなったこともこの時期の重要な出来事であった。

第三期 四十代（大正三―十五年頃）

大正二年に没した天心を悼んだ日本美術院の画家たちが中心となり、翌大正三年、日本美術院が再興された。ここで寛方が院友として出品したのが、本稿で取り上げる《暮れゆく秋》だった（次章で詳述）。

その翌年の大正四年、第二回

再興院展に出品した《乳糜供養》（東京国立博物館蔵、図5）が高い評価を受け、寛方は日本美術院同人に推挙された。さらに翌年来日したインドの詩人でアジア人初のノーベル文学賞を受賞したラビンドラナート・タゴールの希望により、インドで日本画を教えるという寛方にとって願ってもない大きな仕事の依頼を受ける。このインド渡航費用も三溪によるものであった。

寛方は二年間インドのタゴール邸に滞在しながら日本画を教え、インド各地の仏教遺跡などを精力的に訪れた。またアジャンタ壁画模写事業も任され（この事業も三溪が支援）、貴重な模写を多数日本に持ち帰った。

帰国後の大正七年、地元の支援者を中心に「寛方会」が組織され、その後の活動を支えていく。

第四期 五十代（昭和元年―十四年頃）

インドから帰国した寛方はその経験を活かし、これまでにない大胆な構図や強い色調で、インドの伝説や仏教説話、仏像などを精力的に描いた。しかし、次第にインド風から日本の古典的画題や作風に学ぶ作品が多くなったことから、この時期は「古典回帰時代」と位置付けられている。

一方、昭和十四年（一九三九）、法隆寺金堂壁画の修復模写事業を担当する四名の日本画家の一人に選ばれたことは、寛方の晩年の作風へ大きな影響を及ぼすことになった。

第五期 六十代（昭和十五年―二十年頃）

昭和十五年、初個展が開催された。この時出版された『寛方仏画集』（宮崎政近編集、発行）には、後期の画業を代表する仏画の名品が掲載されている。

戦争が激しくなり次第に制作もままならなくなるなか、修復や寺院の壁画制作などは続けられ、法隆寺金堂壁画修復模写の際、奈良、京都の古寺で仏像、仏画の写生にも励んだことが、最晩年の独特の静謐な仏画へとつながっていった。そして昭和二十年（一九四五）四月十六日、法隆寺へ向かう道中で急逝したことから、本模写事業は寛方にとって生涯最後の公的な仕事となった⁽²²⁾。

以上、《暮れゆく秋》の描かれた第二期を中心に、寛方の画業の大まかな流れを振り返った。そこで以下の章では《暮れゆく秋》について詳しく述べていきたい。

二、《暮れゆく秋》の分析

（1）先行研究と作品の詳細

《暮れゆく秋》（図2、既出）は大正三年（一九一四）の再興第一回院展出品作である。「はじめに」で述べた通り、それまで歴史風俗画を出品してきた寛方にとって、初めての本格的な風景画だった。

本作品には以下に紹介する二つの批評が残されている⁽²³⁾。

日本画家梶田半古による短い作品評では、「余程苦心したものらしい。色も良く、木の描き方など一寸面白いと思った。」と、色彩と木の描法について好意的

な見解が述べられている。

一方、劇作家の河野桐谷による作品評では、「荒井寛方氏は、過去の頽廢に熱い涙を灑ぐ人のやうに『暮れゆく秋』を描いて居ます。神殿の褪せた朱の色なぞには、氏の情緒の痕が仄見えて居ますが背景はあまり白すぎたやうに思われます。」（歴史的仮名遣いは原文のまま、旧漢字は新漢字に換えた。傍線は引用者による、以下同）とされ、特に河野の「神殿の褪せた朱の色なぞには」という、本作に描かれた朱塗りの社殿への言及は鋭い指摘である。というのも、調査を進めたところ、寛方のスケッチに描かれていた熊野本宮大社（図6・図8）はこれまで朱塗りであったことはなく⁽²⁴⁾、本作品はこれまで漠然と熊野地方に取材したと言われてきたが、実はどの神社が描かれているのか不明であることも明らかになった。この点については後ほど改めて述べることにする。

現在確認されている同時代の評は以上の二つだけである⁽²⁵⁾。三十台半ばの中堅画家として必ずしも少ないと言えないかもしれないが、例えば横山大観、今村紫紅といった再興院展同人たちへの注目度に比べ、やや寂しい状況であった。次に先行研究を確認する。野中退蔵は本作品を、「美術院の幹部たちの眼を瞠



図6 荒井寛方《紀州行 同行三人 隆方、耕方、寛方》スケッチ
ブック所収、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館蔵、筆者撮影

らしめ、寛方の手腕を高く評価するに至らしめた記念的作品である。」と、当時高評価だったことを記している⁽²⁶⁾。

松浦あき子編「同人評伝」では、「側面からみた神社の拝殿と落葉樹を対比させた平明な風景画で、古絵巻や仏画を拠りどころとした姿勢から、平面としての空間の捉え方や対象のデフォルメなど画面構成に大きな変化をみせた」と、作風のなかでも構図上の進展が指摘されている⁽²⁷⁾。

古田亮による本作品解説⁽²⁸⁾によると、「（前略）この作品は再興なつた日本美術院の第一回展として

参加出品したもので、文展時代の武者絵的歴史画から一境地を切り拓く風景画となった。苔むした葺き屋根の神殿とその背後の社を描く簡明な画面構成には、紅児会での紫紅らの影響を感じさせるが、大和絵の伝統に裏付けられた確かな描法によって細部まで神経の行き届いた気韻を示す。樹木に見られる抑えた金泥の使い方が効果的で、寛方独特の工夫が感じられる。また、枯木に遊ぶリスがアクセントを与えている。」と評された。

「紅児会での紫紅の影響」の指摘も重要であるが、本稿ではそれ以上に「大和絵の伝統に裏打ちされた確かな描法」とあるように、本作品にやまと絵の要素が見出されている点に留意したい。本作品のどこにやまと絵の描法が用いられているかについては、本章（2）で後述する。

最後に、荒井聖也による批評⁽²⁹⁾を紹介する。荒井は美術史研究者ではないが、寛方の生涯と作品について資料調査を踏まえた実証的な検討がなされており、中でも荒井による「近代日本画と荒井寛方」は寛方研究において最も詳細な論考である。そこでは『暮れゆく秋』についても先行研究中一番多く言及されており、重要な指摘もあるため詳しく紹介していく。

本論考のなかでも、「先ずなによりも現実の風景対象を取り上げたことに、寛方の意気込みと、当時の位相というものが推し量れよう。（中略）この作品には風景に対する作家の表現への肉迫が根底に感じられる。」という個所は本作品の特質をよく表しており、筆者も共感を覚える。

荒井は本作品の元となった社殿の水彩スケッチ（図6）、最初のラフな下図（図7）から少し進んだ下図（図8）への過程で、社殿から横に大きく張り出た大木に寛方の関心が移っていると指摘し、そのためタイトルも「社



図7 荒井寛方《紀州行 同行三人 隆方、耕方、寛方》スケッチ
ブック所収、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館蔵、筆者撮影

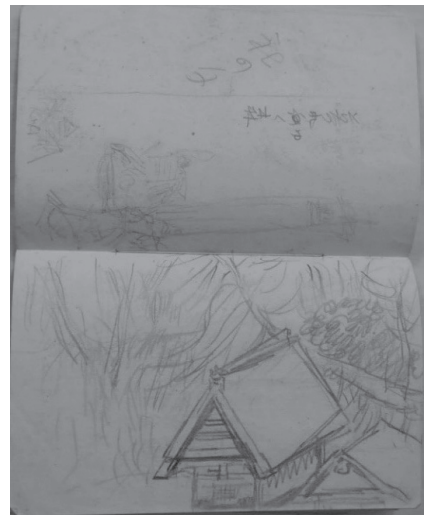


図8 荒井寛方《紀州行 同行三人 隆方、耕方、寛方》スケッチブック所収、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・蔵、筆者撮影

の秋」から「暮れゆく森」に変えて画稿に書き込んだと、以下のように推測している。

「この画稿の段階から本画に至って初めて神殿のある森の奥行きが表現されてくる。さらに『暮れゆく森』から『暮れ

ゆく秋』になるに至って、枯木とか、地面に舞い落ちる枯葉とかが描きたされている。最初にスケッチから、画稿、本画迄、まず構図上の推移を大雑把にみてとったが、この過程で作者の内部に風景に対する表現意識が徐々に拡がり、深まっていた。ただ漫然と風景を取りあげてみたのではない。何かしらの要因が作者の制作態度を動かしているようにみえる。それが風景画という全く初めてのジャンルを選ばせ、また不十分ながらもその制作過程に反映しているのではないだろうか。無論、現在ではその直接の要因は何んだあるか窺い知ることとは不可能である。だがそこに、胎動する近代日本画の率直な息吹をみることはできるだろう。それがこの作品の根底に潜む原動力ではないだろうか。」と語っており、スケッチ、画稿に見られる描写の推移から、制作過程における寛方の風景に対する意識の深まりが指摘され、そこに胎動する近代日本画の率直な息吹こそが本作品の原動力であることが語られている。

筆者もさくら市ミュージアム・荒井寛方記念館で本作品及びスケッチ、下図類を調査したところ、スケッチから下図、さらに本画へと制作していく過程における寛方の制作対象への関心の深まりが看守された。そして、確かに荒井が述べているとおり「直接の要因を知ること何んだあるか窺い知ることとは不可能」かもしれない。しかしながら、寛方に風景画という未知のジャンルを選ばせた要因を本章(2)以降でいくつか提示してみたい。

荒井は完成作における表現方法についても、「第一に、中央の大本の構図、その木の葉の間からわずかに漏れる数条の金色の陽光、『暮れゆく』様を表現する

ための落ちていく枯葉の様子、奥行きの深みを出すためのバックのぼかしは、必ずしも意図されたものが十分表現されているとは言えないものの、作者の苦心の程を感じ取れる」とする。

そして、そのための技法も思い切った大胆な手法が使われているとし、それらは、「奥行を出す為に空刷毛によった薄い乳緑色の霞のかかったような背景、その中には没線描法で描かれた木立が一本、ぼうつと仄かに見えている。森の手前の杉木立らしい木々はまたなんとも大胆な描き方ではある。暈してあるとはいえ、無線描法でまるで下から上へ舞い昇る炎のようにそれは描かれている。さらに画面中央先きまで大きく張り出した大枝は、緑青の濃淡と掠ったような茶褐色の縦からの強いタッチによって深みを出している。さらに神殿の苔むす屋根迄も含めて、これらの表現技法上の多くが、当時の幾つかの新手法―例えば大観の『山路』などや、或いは明治三十年代に試みられた朦朧体などの手法に影響を受け、それらを大胆に取り込んでいることは明らかである。だが、この画の最も重要な意義は、寛方がたとえそれらの影響下であっても、風景画という己れにとって新しい分野に立ち向かったということであり、しかも、それに相応しい内容がある程度まで己れのものとしたことである。さらに、それが美術院再興の旗上げ展覧会という重大な時に当って堂々と試みられたということを考えてはならないだろう。」と語っている。

ここで、「没線描法で描かれた木立」、「無線描法でまるで下から上へ舞い昇る炎のようにそれは描かれている」と書かれた描写は、明治三十年代の横山大観、菱田春草による朦朧体からの影響を、さらに、「緑青の濃淡と掠ったような茶褐色の縦からの強いタッチ」(《暮れゆく秋》部分、図9)は、大観の《山路》(図10)からの影響が指摘されている。筆者も本作品における表現には、



図9 荒井寛方《暮れゆく秋》部分、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・蔵、筆者撮影

とりわけ大観の《山路》の影響を色濃く感じる。そしてそこには、寛方が文展から院展へと活動の拠点を移す覚悟が込められているのではないかと筆者は考えている（後述）。

一方、荒井は本作品への不満についても以下のように語っている。

「当時の批評に、この作品に関して、『奇妙』な作品だ、という意味のことが記してあるのがある。多分、この作品が有す、従来の伝統的な日本画の範疇から全く自由な新鮮な視点が、旧来の立場からそう映じたのであろう。だが、同時に、全く別の意味でこの作品には、ある『奇妙さ』が確かに感じられる。例えば、木立とか、社殿の屋根とかはそれなりの統一性を持っているにもかかわらず、社の造の部分だけに関しては、いかにものつべりと在り来たりの描写方法が採られている。このある種の不徹底さは、豈個人の問題だけに帰しえるものではないだろう。むしろ、それは近代日本画全体の抱える問題として捉え返さねばならない要因を示めているのではあるまいか。特に完全に成されているとはいえないにしても、現実の対象界に切り込み、新たな絵画的リアリティーを得んとする試みは、近代の日本画の一つの方向を示唆すると同時に、その最大のアキレス腱ともなるものであった。」

つまり、本作品には当時の新たな描法を活かした優れた自然描写がみられる一方、「社の造の部分だけに關して」は、「のつべりと在り来たり」の描法が採られている。その平面性は近代日本画全体に見られる欠点であり、そのための不調和だと結論づけられている。筆者はこの社の描写には、寛方がやまと絵の伝統表現を加えたことによるものと考えている。これも後述する。



図10 横山大観《山路》、第5回文展、1911年、(公財)永青文庫蔵、東京文化財研究所編『美術研究作品 資料 第六冊 横山大観《山路》』(中央公論美術出版、2013年)より転載。

(2) 同時代作品、古典からの引用

以上長くなったが、荒井によるいくつかの重要な見解を詳しく紹介した。続いて、《暮れゆく秋》に描かれたモチーフを確認しつつ、《山路》からの影響を具体的に指摘する。その上で本作品にみられる古典からの引用を指摘する。さらに(3)で、同時代作家の新しい表現と古典的要素を盛り込む制作態度は、当時の寛方自身の芸術観にも書かれていたことを明らかにしたい。

本作品の中心となるモチーフは、画面向かって右寄りの二棟の社殿⁽³⁰⁾と、その背後の中央から左へと大きく広がる大木である(図2)。さらに左側から下には無数の小さな枯葉が一陣の風で舞い上がっている。画面中央の大木の幹や枝、また画面左へと細い金糸のような線によって、日没前の一瞬の輝きが繊細な筆遣いで表現されている。さらに二つの社殿の間にまで丁寧に描き込まれた落葉(図11)や画面右奥のリス(図12)といった細部に添えられたモチーフの細やかで的確な自然描写もまた、本作品の大きな魅力であり、寛方の技術の確かさを示している。

主なモチーフを確認した上で本作品に近づく、穏やかな雰囲気にして、画面中央左下には、木の葉の上から茶褐色のざらりとした粒子の粗い絵の具により、上下に揺れる木々の様子が動的に表現されている(図9)。

既に荒井より指摘されているが、本作品のスケッチ(図6)では手前の社殿がはっきりと描かれている一方、背後は緑色で塗りつぶされていることから、当初は木ではなく社殿に注目している。

しかし、その後の二枚の下図うち「大正三年八月」の日付の書かれた下図(図8)では、木々が以前より明確に描き出されており、タイトルらし

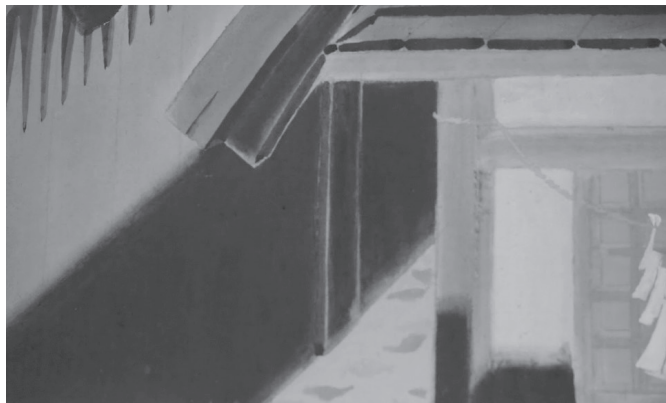


図11 《暮れゆく秋》部分



図 12 《暮れゆく秋》部分

き「社の秋」と「暮れゆく秋」の二つの書き込みからも、寛方の興味が神社の社殿から自然描写に移っていったことが分かる。そして《暮れゆく秋》には社殿に加えて木々や落葉が細やかに描き込まれており、タイトルにふさわしい秋の夕暮れの風景画として完成されたのである。

続いて同時代作品からの影響を見ていきたい。なかでも荒井聖也の指摘にもあった横山大観の《山路》⁽³¹⁾第五回文展、一九一一年、永青文庫蔵、図10)には、当時開発された新しい岩絵具(いわゆる「新岩絵の具」)が使用され、日本

画の風景表現に新しい手法を持ち込んだと評されている⁽³¹⁾。画作品を比べてみると、《山路》の大胆なタッチから受ける印象は大きく異なるものの、先に確認した《暮れゆく秋》の画面中央(図8)の絵具のざらざらした質感は《山路》を想起させる。

一方、大観とともに影響が指摘されている今村紫紅の作品の中でも、第六回文展に出品し、評判となった《近江八景》(東京国立博物館蔵)には、実際の近江八景に取材した写生帖が残されている⁽³²⁾。寛方も紀州スケッチ旅行の社殿の写生を元に《暮れゆく秋》を描いたことから、《近江八景》からのダイレクトな影響というよりむしろ、現地取材を本画に盛り込む紫紅の制作態度との共通性をより強く感じる。

最後に《暮れゆく秋》への古典作品からの影響を指摘する。《暮れゆく秋》は先述したとおり、最初のスケッチの構図がやや上からの俯瞰的な視点へと変更されていた(図6・図8)。荒井が先に「社の造の部分だけに關しては、いかにものっぺりと在り来りたる描写方法」と評したこの社の表現であるが、筆者は俵屋宗達《源氏物語関屋濡標図屏風》(六曲一双、国宝、寛永八年・一六三一、(公財)静嘉堂文庫美術館蔵(図13))の藁屋からの引用を指摘したい。二点を比べてみると(図14)、屋根の形は違うものの俯瞰的な構図、建物の形は大変よく似ている。



図 14 荒井寛方《暮れゆく秋》部分



図 13 俵屋宗達《関屋濡標図屏風》のうち「関屋」、嘉永八年(1631)、静嘉堂文庫美術館蔵、国宝、全図及び部分、画像提供:(公財)静嘉堂/DNP art.com

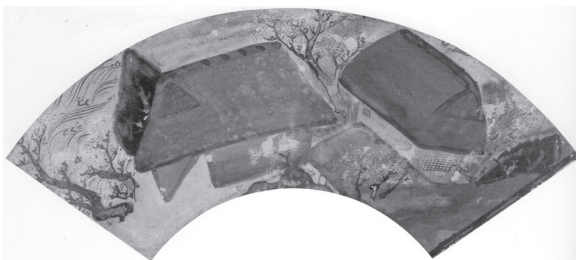


図 15 俵屋宗達《扇面散貼付屏風》のうち「田家早春図」、重文、醍醐寺蔵、「宗達・光琳と桂離宮(小学館『日本美術全集』13、2013年)より転載。



図 16 熊野高原神社、田辺市中辺路町、筆者撮影

と言える。

なお、最初のスケッチ(図6)の臨場感ある描写からも、寛方はどこか現実にある社殿を描いたこともありうるが、《暮れゆく秋》のように、朱塗りで二棟重なるように建てられた社殿は、熊野本宮大社の近くでは高原熊野神社(図16)の他にはないという⁽³⁶⁾。実際に行ってみたところ、確証はないが、小ぢんまりとした二棟の社とそれらを見守るかのようにそびえる古い楠の太木の雰囲気には、本作品と近いものを感じられた。

もともと、本作品が実際にどこを描いたのかという点はそれほど重要ではない。本作品のタイトルを《熊野の秋》ではなく《暮れゆく秋》にしたことから、寛方が目指したのは名所などの特定の場所ではなく、ある秋の夕暮れ時の一瞬のきらめきだったのである。

さらに、このような寛方の制作態度は、次項(3)で紹介する本作品の数年前に語られた芸術論にも見ることが出来る。

(3) 寛方の芸術論

ここで寛方の当時の芸術論「画壇の傾向と新運動」⁽³⁷⁾を紹介する。本論考は先行研究では取り上げられてこなかったが、《暮れゆく秋》を描く二年前の明治

実は同屏風は近代における宗達再評価の嚆矢と言われる大正二年(一九一三)四月の宗達の展覧会「宗達会」⁽³⁸⁾に出品されていた。したがって、寛方が本作品を間近で鑑賞して影響を受けた可能性は十分ありうる⁽³⁴⁾。

さらにもう一点、宗達扇面画の代表作として高く評価される⁽³⁵⁾「田家早春図」(図15)の苔むした藁屋の様子と俯瞰的な構図のいずれにも共通性を感じられる。寛方は本作品に、やまと絵の伝統的な手法である俯瞰構図を採用し、さらに宗達の二つの作品を想起させるモチーフを重ねた

四十五年(一九二二)という《暮れゆく秋》とごく近い時期に書かれただけでなく、寛方の風景論も示されており注目される。

まず、「吾人は新しいものを試みたいと思ふのは山々であつて、決して旧慣を墨守しやうとは思はないけれども、その新しいものを試みる当然の経路として先づ古いものから研究しやうと思ふのである。」(中略、「五浦に居る人達」の前に、古いものを研究した先例として雪舟、応挙、橋本雅邦を挙げている。括弧内の註記は引用者) 尚又今の五浦に居る人達も、新しい試みをする前に一応古画を研究してゐる。であるから此の人達の描く絵は、最も今の時世に一致したものであつて、充分に根柢のある絵と云ふことが出来る。」と書かれており、資金難から五浦に移った初期日本美術院の画家たちを「今の時世に一致した者」として高く評価している。

さらに続いて、「何等か新しい物、時代の傾向趣味と一致したものを作り出さうとするには、古人の描法筆意ばかりを模倣してゐたでは(ママ)駄目である。」「日本画のほうでも近來は自然研究といふことが唱導されるやうになつた。(中略)それは古人が既に試みてゐた。土佐絵などを見るとよく解る。近畿地方へ旅行すると、如何も土佐絵で見るやうな風景に接する。油絵では描けず却つて日本画の砂絵具で描いて始めてその気分が現れるやうな風景。」と書かれており、ここでは「土佐絵」による古人の描法で、既に自然の風景表現が試みられていたことが指摘され、近畿地方の風景を見るとそれが実感されることを具体的に語っている。さらに、「惟吾人の絵画を描く将来の方針としては、此の気分を出すことと云ふことをする準備として、先づ古画を研究することである。が併し、その古画研究といふことは古法の模倣でも無ければ形式の模倣でも無い、要は古画を研究してゐる間に或る新しい手法を発見し、以て「明治の絵画」を作りたいのである。」と述べられている。このような高い理想をもって《暮れゆく秋》は描かれていたのである。

三、《暮れゆく秋》の制作背景―日本画の新しい表現としての「風景」

(1) 院展作家による風景表現の開拓と寛方

ここからは寛方が風景画を描くという選択を後押しした要因を探っていく、《暮れゆく秋》の制作背景を考えてみたい。

本稿二の(2)でも述べたように、寛方が本作品を描いた大正三年に至るまでに、日本画による風景表現を開拓したのは、横山大観、菱田春草による取り組

みだった⁽³⁸⁾。なかでも岡倉天心が大観、春草に「空氣、光線を描く方法はないか」とたずねたことを契機として、線を極力排し、色彩を重視した表現は当時「朦朧体」と揶揄されたが、今日では新たな表現を開拓し、現代日本画に影響を及ぼしていることが指摘されている⁽³⁹⁾。

寛方が再興日本美術院展に得意な人物画ではなく風景画を選び、さらにこれまで述べてきたように《山路》を想起させる描法を用いたのは、院展画家たちにリードされてきた風景画の流れに自らも身を置こうとしたからではないだろうか。

というのも、周知のとおり、活動停止状態だった日本美術院が再興されたのは、大正二年の天心の死を受けて団結したためであったが、設立の直接の理由は第七回文展の審査委員に大観が選ばれなかったことだった⁽⁴⁰⁾。大観は以降、文展には出品せず院展を発表の場とした。

そして、これまで初期院展に参加してきた日本画家たちは、再興院展に参加するか、文展に出品を続けるかの選択に迫られることになり、寛方もいずれかを活躍の場として選ぶこととなった⁽⁴¹⁾。設立当初から文展に参加してきた寛方にとり、文展を去ることは大きな決断だったはずである。さらに事項で、この決断をさせたのは、師の水野年方の晩年の生き方であった可能性を提示したい。なお、特に年方晩年の活動については研究がほとんどないことから、より詳しい検討は今後の課題としたい。

(2) 再興院展参加への水野年方の影響

水野年方⁽⁴²⁾は幕末から明治期にかけて活躍した浮世絵師、月岡芳年に師事し、挿絵画家として一世を風靡した。後半生は天心の率いた前期日本美術院に設立当初から参加し、横山大観、菱田春草らとも交流し、挿絵でなく、一枚ものの作品である「本画」の制作に邁進する。寛方の他にも、鍋木清方、池田輝方、池田蕉園ら多くの弟子を育てたことも特筆される。

日野原健司氏による近年の研究⁽⁴³⁾により、年方は浮世絵師、挿絵画家として晩年まで制作していたことが指摘されている。しかし、一方、年方は初期院展にも深く関わり、当時新しい作風にも果敢に取り組んでいた⁽⁴⁴⁾。年方は四十一歳という若さで病没したが、その歩みから浮世絵師から日本画家へ転身を図っていたことがうかがわれる。

《橘逸勢女》(明治三十五年(一九〇二)、第十三回日本絵画協会・第八回日本美術院連合絵画共進会展、銀牌、図17)と《日野阿新》の二点の大作は、今日確認できる貴重な年方の初期院展出品作である(いずれも鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵)。三筆の一人、橘逸

勢とその娘の別れの場面を描いた歴史画である。一見して分かるように、人物の背景には、大観や春草による朦朧体に近い表現が巧みに用いられ、登場人物の気持ちと重なるかのような寂しげな情景が画面いっぱいに描かれている。こうしたことから、年方が当時まだ広く理解されていなかった新たな表現を積極的に取り入れていたことが分かる⁽⁴⁵⁾。

年方は生涯最後の代表作《石清水》(明治四十年、日本画会第十回展覧会、東京国立博物館蔵)を旧派系の日本画会に出品している。詳細は今後の課題としたいが、その一番の理由としては、院展が活動休止となったことが考えられる。また《橘逸勢女》、《日野阿新》は酷評する内容の新聞記事が残されており⁽⁴⁶⁾、年方の初期院展での活動を歓迎しない人々の存在を感じさせる。初の官展である文展開催は明治四十年十月であり、それまでの不安定な画壇の状況から、年方が最晩年の活動の場として旧派系の展覧会を選んだことが推測される。

話を寛方に戻すと、寛方が年方に入門した明治三十二年は、ちょうど年方が新派寄りの日本画家として活動していた時期に当たっている。挿絵画家から歴史画家へと飛躍し、さらに大観、春草らによる新たな風景表現にも果敢に挑戦したものの、道半ばで病に倒れた年方の足跡もまた、寛方が文展を離れ、再興日本美術院を選ぶ一因となったのではないだろうか。



図17 水野年方《橘逸勢女》、明治35年(1902)、
第13回日本絵画協会・第8回日本美術院連合絵画共進会展、銀牌、画像提供 鎌倉市鍋木清方記念美術館

(3) 紀州スケッチ旅行の背景―明治期のスケッチ旅行の流行と『熊野百景写真帖』

ここまで、なぜ寛方が再興院展で風景画という新たなジャンルに取り組んだのかについて、その要因をいくつか提示した。ここで最後に、なぜ熊野古道にスケッチに出かけたのかについて考察してみたい。

ここで時間を少し遡って、最近の調査で新たに見つかった寛方のスケッチ帳(明治四十一年・一九〇八)を紹介したい。同スケッチ帳には高尾山から甲府に至る風景が素早いタッチで描かれており(図18)、寛方の技量の高さを改めて感じさせる。また本スケッチ後半には旅行に同行したと思われる友人たちも描かれており(図19)、旅の楽しい雰囲気をよく伝えている。

こうしたスケッチ旅行のさきがけとなったのは白馬会の黒田清輝、久米桂一郎などの洋画家たちであり(47)、さらに大下藤次郎『水彩画之葉』(明治三十四年)が刊行され、その後絵葉書も流行したことが指摘されている(48)。寛方が熊野古道スケッチ旅行を元に『暮れゆく秋』を描いた背景には、このようなスケッチ旅行の流行があり、寛方もその一人として精力的にスケッチ旅行を行っていたのである。

最後に、寛方がなぜ大正二年に熊野古道を訪れたのかについて、もうひとつの可能性を提示したい。寛方が熊野古道を訪れたのと同年の二月、『熊野百景写真帖 附名勝案内』(久保昌雄著、久保写真館発行)が再版されていた。同書の「諸言」によると(49)、本写真帖は明治三十三年(一九〇〇)、和歌山県新宮の写真家久保昌雄が、皇太子(後の大正天皇)の成婚を祝して熊野の景観から百景を選んで刊行されたものであり、大正二年には、新たに銅板で名勝案内を加え再版したものであるという。寛方が熊野へ行ったのは同じ年の五月であり、あくまで推測の域



図 18 荒井寛方《甲州街道スケッチ (仮称)》所収、個人蔵、明治 41 年 (1908) 9 月、筆者撮影

を出さないが、精細な図版と充実した現地の情報を備えたガイドブックの再版もまた、寛方を熊野スケッチ旅行へと引き寄せたのかもしれない(50)。

おわりに

以上、寛方の前期の代表作であり、再興第一回院展に出品された風景画《暮れゆく秋》を取り上げ、そこに院展作家たちによる新たな風景表現と、古典作品からのモチーフの借用を指摘した。また当時の寛方の芸術観が反映されていたことも明らかにした。

人物画ではなく風景画を選んだ背景には、寛方が文展から再興院展へ活動の場を移すという大きな決断があったこと、そして院展画家たちが開拓してきた風景画というジャンルをあえて選び、大観の《山路》を想起させる表現を盛り込んだのも、その決意の表明だったことを論じた。

さらに、寛方のこの思い切った挑戦を後押ししたのが、師の水野年方の初期院展での活動だったことも述べた。年方は寛方が入門した頃、既に著名な浮世絵師、挿絵画家であったが、初期院展で朦朧体を大胆に取り入れた歴史画を出品し、新派の日本画家としての道を模索していた。病を得て志半ばで倒れた年方の背中を間近で見ていることが、寛方に思い切った挑戦をさせた可能性を述べた。

最後に《暮れゆく秋》が写生旅行を元に描かれていたことに着目し、明治三十年代以降のスケッチ旅行の流行や、ちょうど大正二年に再版されたガイドブック『熊野百景写真帖』も、寛方の熊野への旅を後押しした可能性を提示した。このように様々な工夫を凝らして描かれた《暮れゆく秋》であるが、残念ながら他の出品者に比べほとんど注目されず、三溪からも厳しい評を受けてしま(51)。いわば「背水の陣」を自ら招いてしまったわけであるが、寛方はその重



図 19 荒井寛方「甲州道中二日間の道行」(甲州街道スケッチ (仮称)、甲州街道スケッチ (仮称) 所収、個人蔵、明治 41 (1908) 年 9 月、筆者撮影

圧を見事にはねのけ、翌大正四年の第二回再興院展に出品した《乳糜供養》は高い評価を受け日本美術院同人に推挙され、翌年来日したタゴールの求めに応じ、インドで日本画を教えるという大きなチャンスも得た。

《暮れゆく秋》で風景画という未知のジャンルに取り組み、期待通りの結果を得られなかったことが、人物画こそが自らの強みであることを寛方に自覚させた。つまり《暮れゆく秋》は当時の画壇の状況を反映している作品であると同時に、寛方の画業の転換期をうながした作品としても位置付けることができるのである。

今後は《乳糜供養》以降の寛方作品について検討を進め、本稿の結論をより明確にしたい。また、水野年方の日本画家時代についても不明な点が多いことからあわせて調査を行い、これまで見過ごされてきた近代日本画の重要な側面の解明を進めていきたい。

注

(1) 雅号の「寛方」は一般的には「かんぼう」と音読されるが、「ひろかた」という平仮名朱文印が残されているため、正しくは「ひろかた」であることが指摘されている（長嶋元重「落款・印章の研究」野中退蔵「荒井寛方 人と作品」、中央公論美術出版、一九七四年、一五九頁（ただし本印章は正規の作品には使用されていないということである）。師の水野年方は「としかた」、同門の鏑木清方も「きよかた」であるため、「ひろかた」と読むのが自然である。

(2) 寛方の研究は、寛方の郷里である栃木県氏家町（現・さくら市）の人々による戦後の顕彰活動の嚆矢とする。昭和四十九年（一九七四）、氏家在住の有志、黒須光雄氏（寛方が疎開中身を寄せた黒須菊三九氏の長男）、その友人長嶋元重氏が十年近く奔走し、栃木出身の美術史研究者で宇都宮大学教授であった野中退蔵氏の協力を得て、調査研究成果を盛り込んだ寛方の作品集『荒井寛方人と作品』（野中退蔵著、中央公論美術出版、一九七四年）を刊行した。その間の事情は同書の「あとがき」に詳しい。そこに「寛方は、私の郷里氏家町が出身ですが、氏に関する足跡は、あまりにも不明確、その上、作品や資料も亦殆ど無いに等しい状態でした。たとえ微力であっても、地域文化の運動として、寛方の業績を究明し、これを出版しようと決意しました。／ 幸

い学友長嶋元重君が、私の考えに對して、全面協力の申し出があり、二人で作品資料の蒐集に東奔西走の努力がはじまりました。もう十年近くならうかと思えます。」と書かれているため、両氏による顕彰は昭和三十九年頃始まったと思われる。以下「あとがき」を転載する。

「私達郷土のよき理解者であり、心を同じくする野中退蔵先生に、執筆依頼を御相談申し上げたところ、出版の意義に賛同下されました。／ その後、久栄未亡人をはじめ、荒井家御一族あげての応援を戴き、水面の波紋の如く構想規模は次第にひろがり、大きくなって、今、誕生の日を迎えました。／ 上梓にあたっては、堅山南風氏、井上靖氏、我妻和男氏、三先生より貴重なる原稿を戴き感謝に堪えません。又、作品の掲載に賛同をいただいた方々、地元協力者及び、写真家秋元満正氏に對し、有難く御礼申し上げます。／ 最後になりましたが、中央公論美術出版の栗本和夫社長をはじめ遠隔地に何回となく足を運ばれ、努力して下された平岡定氏、その他関係者の皆様及び、杉田治助氏には本当にお世話になりました。感謝申し上げます。／ 地元の文化活動の一環として出発した企画が、皆さまの心温まる御支援のもとに、充実した一冊の本が完成することになり、ひとり栃木県民ばかりでなく、近代日本美術に関心ある、多くの人々へのよき参考となれば、著者共々これ以上の幸福はありません。／ 昭和四十九年十一月十五日 黒須光雄」

(3) 成原有貴「仏教主題を描いた近代日本画の意味と機能―荒井寛方作「仏誕」に関する一考察―」（『宝仙学園短期大学紀要』二十八号、二〇〇三年三月）。本稿では、寛方が大正七年（一九一八）インドから帰国後、初めて再興日本美術院展に出品した《仏誕》（所在不明）に、明治後期以降の仏教誕生の地としてのインド観が反映されており、そのイメージの普及に本作品も影響を及ぼしていたことが指摘された。本作品に当時の仏教界、美術史研究の動向が強く反映されていたという指摘は、寛方作品の一步踏み込んだ考察というばかりでなく、同時代の近代日本画の成立背景を探る上でも重要である。二〇〇八年に博士論文を提出し、その後、『原三溪と日本近代美術』（国書刊行会、二〇一七年）にまとめ出版した。

(4) 水野年方は、幕末から明治初期に活躍した浮世絵師月岡芳年の高弟であり、明治二十年代には実力を認められ人気挿絵画家として広く知られていた。

その後花鳥画、南画、有職故実も学び、明治二十四年以降は歴史風俗画家として活躍し、寛方や鍋木清方をはじめ多くの弟子を育てた。代表作に《佐藤忠信参館之図》（二八八八年、宮内庁蔵）、《橘逸勢の女》《日野阿新》（一九〇二年、鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵）、《石清水》（一九〇八年、東京国立博物館蔵）がある。水野年方の画業については、岩切信一郎「水野年方とその門下」明治美術学会『近代画説』九、二〇〇〇年、日野原健司「水野年方の画業―浮世絵版画の制作を中心に」（太田記念美術館「太田記念美術館紀要 浮世絵研究」第七号、二〇一七年）が詳しい。なお、年方の日本画作品、展覧会出品記録については『日本美術院百年史』一巻上「図版編」（日本美術院百年史編集室編、一九八九年）、同二巻上「図版編」（同編、一九九〇年）を、年方の履歴は細野正信、松浦あき子編「作家評伝」（『日本美術院百年史』一巻上「図版編」、日本美術院百年史編集室編、一九八九年）、註（一）前掲『近代日本美術事典』、同『二十世紀物故日本画家事典』を参照した。

(6) 三溪をはじめとする寛方の支援者については現在調査を進めている。

(7) 寛方の履歴については、野中退蔵「伝記」（註（一）前掲「荒井寛方 人と作品」二、三十三頁）、及び同書巻末年譜が最も詳しい。本稿では他に栃木県立美術館「寂照―妖しき魅惑の世界 荒井寛方」展図録（一九七六年）、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・「荒井寛方名品展―郷土に伝わる名作」（二〇一六年）所収「荒井寛方の作品について」、同「荒井寛方年譜」を参照した。なお「寂照―妖しき魅惑の世界 荒井寛方」展図録入手の際は齋藤清氏に御配慮いただいた。

(8) 瀧和亭は花鳥画を得意とし、幕末から明治前半期に活躍した。明治初年からは万博や内国勧業博で受賞を重ね、明治二十六年（一八八三）、帝室技芸員にも任命された。同年シカゴ万博で銅賞を受賞した《孔雀図》（東京国立博物館蔵）は代表作として知られている。また、和亭の長男である瀧精一は戦前を代表する日本美術史研究者の一人である（河北倫明監修『近代日本美術事典』講談社、一九八九年、油井一人編『二十世紀物故日本画家事典』美術年鑑社、一九九八年参照）。

(9) 「荒井寛方の作品について」「さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館」第九三回企画展 荒井寛方 名品集―郷土に伝わる名作―」註（六）前掲書、三九頁。

(10) 黒須氏は十年以上の歳月をかけ、明治末から昭和二十年までに百点以上の

寛方作品を蒐集し、長嶋氏と共同で鑑賞、研究を重ねた。《温和》もその過程で偶然入手されたという（黒須光雄「寛方と私」『寂照―妖しき魅惑の世界 荒井寛方』展図録、註（六）前掲書、ページの記載なし）。

(11) 國華社は明治二十二年（一八八九）、高橋健三と岡倉天心により創設された。『國華』草創期の実態については、角田拓郎『國華』草創期の実態―経営・組織・理念―（角田拓郎、神奈川県立歴史博物館「研究成果報告書『國華』創刊に関する研究―進出の高橋健三資料を中心として』二〇〇三年）参照。同研究では、高橋健三関係史料の調査検討により、『國華』が草創期、瀧精一の叔父に当たる高橋健三が中心となつて運営されており、編集委員他現場の人々が高橋を支えていたことなど、貴重な事実が明らかにされた。

なお、瀧精一が『國華』主幹になるのは一三三三号（明治三十四年三月発行）からで、瀧はこの時から実質的な発行主となった。寛方が國華社社員となつたのは、その翌年の明治三十五年（一九〇二）、二十四歳だった。したがって、瀧が父和亭の弟子の息子である寛方を、自らが主幹を務める國華社に斡旋することは十分あり得るし、また容易なことだったと思われる。

(12) 『國華』創刊当初の図版は、小川一真によるコロタイプ印刷と、小川による写真を縮小し、それを模写して版木に彫る手法が採用されていたという（朝日新聞社編修室編『上野理一伝』朝日新聞社、一九五九年、四三三頁）。寛方の時代にも同様の手法が採られていたかどうか不明であるが、縮小写真の模写が行われていたという事実は寛方の模写の仕事を具体的に知るてがかりとして留意したい。

(13) 國華社に照会したところ、同社にも資料は全くないとのことであった（令和三年九月調査）。

(14) 寛方は「因縁」という項で「自分は元、歴史画をもつて一代に立たうと志したが、國華社に入り、仏画を模写すること十年、仏画こそ芸術の最高のものと信じて此の道に精進し（後略）」と語っている（原文は旧漢字、荒井寛方『阿弥陀院雜記』鶴故郷舎出版、一九四三年、二二二頁）。

(15) 『孔雀明王像』の図像は見開き二ページにわたる豪華な色刷りである。同誌の解説によると模写は「画工」によつて二か月かけて制作させたと言われている。『國華』二百号刊行を記念した特別な企画であったという。同誌に担当者名は記載されていないが、寛方が手掛けたことがはっきりしている

- 点で貴重な作例である（椎軒生「孔雀明王の画像に就て」（國華社『國華』二百号、一九〇七年一月、五四二頁）。
- (16) 歴史風俗画展覧会は、明治三十六年、日本美術協会が主催した展覧会であり、その前年に小堀鞆音、水野年方らによって結成された「歴史風俗画会」を吸収する形で始められた。同会には、初期院展の活動停止により発表の場を失った新派寄りで歴史主題を得意とした日本画家たちが多数参加していた。同会の詳細については拙稿「日本美術協会主催『歴史風俗画展覧会』について」（堀越友規子、『明日を拓く日本画―堀越泰次郎記念奨学基金―奨学生作品集』二〇〇七年、九四―一〇三頁）参照。
- (17) 文展創設時の日本画壇については、細野正信「総論」（日展史編纂委員会編『日展史―「文展編」―、細野正信監修、日展史編纂委員会編、社団法人日展、一九八〇年、五二―五三三頁）参照。
- (18) 第二回展には旧派の画家ばかりでなく、竹内栖鳳、山本春挙、菊地芳文など京都の新派、荒木寛畝、野口小蘋など中立派も参加していたことから、むしろ玉成会ベースであり、大観らの不出品が悔やまれたという（細野前掲論考、註（17）前掲書五三六頁）。
- (19) 細野正信「総論」（日展史編纂委員会編『日展史』二「文展編」二、細野正信監修、社団法人日展、一九八〇年、五六六頁）参照。
- (20) 《護花鈴》の作品研究と当時の文展の状況については拙稿「今村紫紅筆《護花鈴》試論―」（註（4）前掲『原三溪と日本近代美術』一九四―二六六頁参照）。
- (21) 砂岡礼子「荒井寛方の芸術」さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館・編『荒井寛方作品集』、二〇〇七年、一〇五頁。
- (22) 寛方は奈良での日々の様子を随筆集『阿弥陀院雜記』（註（14）前掲書）にまとめている。
- (23) 梶田半古『日本美術』一八三号、河野桐谷『美術新報』二四二号、いずれも一九一四年十一月（日本美術院百年史編纂室編『日本美術院百年史』四巻、一九九四年、四五二頁）。
- (24) 熊野本宮大社権禰宜九鬼浩隆氏に御教示いただいた。《暮れゆく秋》は熊野古道のスケッチの中の一枚を元に描かれており、同スケッチ最後には熊野本宮大社の朱印も押されているため、寛方が同大社を訪れていたことは確かである。そこで熊野本宮大社権禰宜の九鬼浩隆氏をお尋ねして本作品を

- お見せしたところ、河野と同様「二つの社殿は朱塗りであり、熊野本宮大社はこれまで朱塗りされたことがないため、絵の社殿は本宮ではない。」と即答されたことから、寛方がどの神社を描いたのか不明であることも明らかになった（令和四年十一月五日の熊野本宮大社調査）。
- (25) 当時未公開であるが、原三溪がアメリカに留学中の長男原善一郎に読ませるために院展の図録に書き込んだ作品評「寛方氏ノ此作ヒイキ眼ニ見テモ落第至三二候」（傍線筆者）も、当時の三溪の《暮れゆく秋》への評価を知る上で重要である。この三溪の院展評は近年、八柳サエ「原三溪の展評―院展図録の記述から―」ではほぼ全て紹介された（三溪園保勝会、横浜市芸術文化振興財団編、藤本實也著『原三溪翁傳』、思文閣出版、二〇〇九年）。
- (26) 野中註（2）前掲論考、註（1）前掲『荒井寛方 人と作品』一二頁。なお、高い評価の論拠は示されていない。
- (27) 松浦あき子編「同人評伝」前掲註（22）『日本美術院百年史』四巻、九一八頁。
- (28) 古田亮による作品解説（東京国立博物館「日本美術院一〇〇周年特別展 近代日本美術の軌跡―展図録、一九九八年、一三七頁）。
- (29) 註（1）前掲『荒井寛方 人と作品』一三六―一四八頁。
- (30) 本作品向かって右の社殿には「紙垂」と呼ばれる紙が描かれていることからおそらく手前が拜殿、その奥が本殿（神が常在すると信じられている建築）だと思われる。しかし二つの神殿にそれ以外の大きな違いが見られないため、本稿では両者を区別せず、いずれも「神殿」と呼ぶこととする。神社の本殿については三浦正幸『神社の本殿』（吉川弘文館、二〇一三年）四ページ参照。
- (31) 荒井経、小川絢子、平論一郎「岩絵の具の新表現―《山路》の材料と技法」（東京文化財研究所編『美術研究作品 資料 第六冊 横山大観《山路》』中央公論美術出版、二〇一三年、五一頁）。
- (32) 紫紅《近江八景》の元となったスケッチ帖《近江八景写生帖》には、近年の現地調査により、実際の風景が作品に描かれていることが明らかにされた（原田礼帆「今村紫紅筆『近江八景』の写実性に関する考察―『近江八景写生帳』を起点として―」（第七二回 美術史学会全国大会発表要旨、令和元年五月一九日、於京都工芸繊維大学松ヶ崎キャンパス、https://www.bijutsushin.jp/c-zenkokutai/pdf-files/2019-5-resume/jih2019_519_pml_2_harada.pdf、二〇一三年五月七日閲覧）。

- (33) 宗達筆《源氏物語関谷濤標図屏風》は大正二年（一九一三）、日本美術協会主催の「宗達会」で展観され、これが都内での最初の公開だった。本公開により、私淑で継承されるという今日につながる琳派観が再認識され、この時本作品に感銘を受けた速水御舟が雅号を「御舟」に改称するなど、近代作家が琳派を古典として享受する契機ともなった。なお、同屏風の初公開は明治二十八年（一八九五）、平安神宮の「醍醐寺宝物展」であり、同三十九年（一九〇六）、『真美大観』第十二巻の大きなコロタイプ印刷が初めての書籍掲載だったという（玉蟲敏子『宗達 金銀の（かざり）の系譜』東京大学出版会、二〇一二年、三〇―三二頁）。
- (34) 同展では図録も刊行され、本作品も掲載されていることから（日本美術協会編纂『宗達画集』、審美書院、一九二二年、頁数なし、六番目に同図版掲載）、実物だけでなく、図録で作品を熟覧することも可能であった。
- (35) 山根有三「宗達研究」一『山根有三著作集』一、三三二頁。
- (36) 熊野本宮大社権禰宜九鬼浩隆氏の御教示による（令和四年十一月五日調査）。
- (37) 『美術之日本』第四巻第二号、明治四十五年（一九一）二月一日。
- (38) 春草筆《武蔵野》を取り上げ、近代日本画における新たな風景表現が開拓されたことは、濱中真治「菱田春草筆《武蔵野》とその周辺」参照（濱中真治論文集刊行会編『日本画酔夢抄 濱中真治論文集刊行会、二〇〇六年、九―三四頁）。また、大観、春草らによる朦朧体については、佐藤志乃『朦朧の時代』（人文書院、二〇一三年）で詳細に論じられている。さらに、日本美術史における風景画の展開と近代以降の新たな動向について包括的に取り上げた重要な文献としては、青木茂「自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画」（岩波 近代日本の美術）八、岩波書店、一九九六年）がある。本稿における風景画については、以上の文献に多くを負っている。
- (39) 佐藤註（38）前掲書二五八―二六七頁。
- (40) 細野正信「第四章 新芸術の樹立へ」（日本美術院百年史編集委員会『日本美術院百年史』四巻、日本美術院、一九九四年、三四―一三四七頁）参照。
- (41) 大阪画壇の日本画家北野恒富は、再興第二回院展に《鏡の前》、同年の文展に《暖か》という二幅対を両展覧会に出品していた。恒富によると再興院展、文展どちらからも歓迎されなかったという（橋爪節也「作品解説」、千葉市美術館『北野恒富』展図録、二〇一七年、四〇頁）。恒富は当時まだ院展同人ではなかつた（大正六年同人に推挙）から、院展と文展両方に出品できたのかもしれない。他にこうした事例があったのかどうかも含め、詳細は今後の課題としたい。
- (42) 年方の画業については前掲註（8）参照。
- (43) 註（8）前掲論考参照。日野原氏の同論考により、年方は亡くなる直前まで、肉筆画と並行して挿絵の仕事も活発に行っていたことが改めて確認された。
- (44) 年方は明治二十四年（一八九二）から本画を描き始め、富山県共進会に出品し二等賞となる。同年、岡倉天心による日本青年絵画協会が結成され、翌年の同第一回展で審査員に抜擢される。同会結成時には広く人材登用がなされ、当時町絵師として低く見られていた浮世絵師も参加しており、会頭の天心は技巧ある彼らに対し、版下絵から本画へ挑戦する際に「春草あたりを狙え」と伝え、気品の高さを説いたという（細野正信・松浦あきこ編「作家評伝」前掲註（8）参照）。
- (45) 二作品のうち《橘逸勢女》は銀牌を受賞しているが、『都新聞』の批評では、背景や景物の拙さが批判され、「版下を描く人は兎角此草木の素養がないが年方君杯は未だお歳が若いから十分研究されたら可からう。（冥途の芳年）夫は師匠の私が教えなかったが悪い。」と酷評されている（第十三回日本絵画協会第八回日本美術院連合絵画共進会（明治三十五年秋季）作品評」前掲註（8）『日本美術院百年史』第二巻下、七六九頁）。
- (46) 註（45）参照。
- (47) 永山多貴子「明治・大正期における写生旅行研究」『鹿島美術財団年報』四〇三頁。
- (48) 青木註（38）前掲書、七七―七八頁。横山大観、小杉未醒らの「バンカラ」な側面に着目した佐藤志乃『バンカラの時代 大観、未醒らと日本画成立の背景』（人文書院、二〇一八年）にも「第四章 バンカラな旅」で取り上げられている。
- (49) 国会図書館近代デジタルライブラリー、<https://dl.ndl.go.jp/bid/906106/1/6>、令和五年五月七日閲覧。同様の内容が「文化財オンライン」にも掲載されている（<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/86216>、同日閲覧）。
- (50) 寛方が紀州を訪れたルートは、本稿でも紹介した《紀州行 同行三人 隆方、耕方、寛方》スケッチブックにメモされている。同メモに書かれた熊野本宮大社から川を下って熊野那智神社に至る行程は現代でも推奨されて

おり、寛方は現地の情報を『熊野百景写真帖 附名勝案内』から得ていた可能性がある。寛方は本スケッチ以外にも多くのスケッチブックを残しており、今後検討が望まれる。

- (51) 三溪の《暮れゆく秋》評は註(25)参照。なお厳しい批判をした三溪であるが、《暮れゆく秋》を五百円で購入しており(前掲註(4)拙稿『原三溪と近代美術』、巻末資料参照)、今村紫紅の《熱國の巻》同様、気に入らない作品も高額で購入するという三溪の支援の在り方がここでも見られる。

【謝辞】

本稿はJSPS科研費JP21K00153の助成(基盤研究(C)、研究課題「近代日本画の歴史的展開の究明―日本画家荒井寛方の生涯と作品を手掛かりに」)を受けて行った研究成果の一部であり、美術史学会東支部例会(令和三年九月二十五日)でのオンラインによる口頭発表「荒井寛方の画業について―寛方筆《暮れゆく秋》を中心に」の内容を改稿したものです。

作品調査では、さくら市ミュージアム・荒井寛方記念館、及び同館副館長兼学芸係長大木礼子様、鎌倉市鏑木清方記念美術館及び同館学芸員今西彩子様、御厚意により、特別観覧の機会を賜りました。また熊野古道調査では、熊野本宮大社権禰宜九鬼浩隆様に多大な御協力と御教示をいただきました。所蔵作品の図版掲載には上記の美術館の他、公益財団法人永青文庫、公益財団法人静嘉堂文庫美術館、醍醐寺及び御担当の皆様、御配慮賜りました。本稿掲載に当たり編集委員、査読の先生方、関係各位にお世話になりました。末筆ながら、本稿執筆に御協力賜りました皆様に心より御礼申し上げます。

About “Waning Days of Autumn” by ARAI Kanpō: Exploring the Background of his Challenge to Landscape Painting

MIKAMI Miwa

Summary

ARAI Kanpō (1878-1945) was a Japanese-style painter active from the Meiji to pre-Showa periods, focusing mainly on Buddhist themes. Although basic research on Kanpō has been conducted steadily by volunteers in his hometown of Sakura City, Tochigi prefecture, only detailed studies of individual works are available.

However, Kanpō was active from his early years to his later years at the center of the modern Japanese painting world, including the Annual Art Exhibition sponsored by the Ministry of Education (Bunten) and the Exhibition of Japanese Art Institute (Inten).

This paper focused on Kanpō's representative work from the first half of his career, “Waning Days of Autumn” (1914, owned by the Sakura City Museum - Arai Kanpō Memorial Museum), which is the only landscape painting ever exhibited.

“Waning Days of Autumn” is a landscape based on a sketch Kanpō made during his pilgrimage to Kumano Shrine in Kishu. Although this work is highly regarded as a representative work of the first half of the 20th century today, it was not received only a little attention at the time and has not been examined in-depth since then.

However, it is important to clarify why Kanpō, who had previously painted historical portraits, chose to exhibit landscapes instead of portraits, which was his forte, at the first exhibition

of the revival of the Japan Art Institute, as it will provide an important clue to his later career.

First, it is clarified that Kanpō incorporated both the latest landscape expression and classical motifs in “Waning Days of Autumn” which was in line with his artistic theory.

Second, I explained that the reason for exhibiting his landscapes at the Reinvented Inten Exhibition was that the painters of the Japan Art Institute pioneered the expression of landscape in Japanese-style painting after the modern era. Another reason Kanpō was trying to become a member of the Inten by exhibiting their new style landscape at the Reinvented Inten Exhibition.

I also pointed out the possibility of Kanpō who was trying to challenge himself in the genre of landscape painting, which was new to him, just like his master MIZUNO Toshikata, who had boldly challenged himself with a new style at the early Inten exhibition.

Finally I indicated the boom in sketching trips in the art world at that time as a background for Kanpō's trip to Kumano Kodo.

The above discussion has revealed that “Waning Days of Autumn” is valuable in terms of the development of landscape expression in modern Japanese painting, and that it is also an extremely important work that marked a turning point in Kanpō's career.