

白瀧幾之助の生涯と芸術

—近代日本洋画における技法と画題の展開—

京都女子大学大学院

阿部亜紀



目次

・凡例	7
・序文	8

第1章 白瀧幾之助の生涯と芸術

第1節 1873-1910

1-1. 生野からの上京	12
1-2. 生巧館画塾と明治美術会	15
1-3. 黒田清輝の帰国と天真道場の誕生	19
1-4. 東京美術学校への入学	24
1-5. アメリカ留学（1904-1906）	33
1-6. フランス留学（1907年初頭-1908年初頭）	41
1-7. 生野のお雇い外国人とフランス留学の関係	45
1-8. イギリスへの再上陸（1908年初頭-1910年7月）	46
1-9. フランス旅行	57
1-10. 富本憲吉の留学	58
1-11. 久米桂一郎と日英博覧会へ	61
1-12. 長期留学を終え、日本へ帰国	63

第2節 1910-1922

2-1. 三越のポスターから挿絵まで	67
2-2. 白馬会の解散	69
2-3. 木原会への参加	73
2-4. 文展への出品と、東京大正博覧会での銀牌受賞	75
2-5. 日本美術学院の講師	84
2-6. 上海での個展	84
2-7. 帝展への出品	86
2-8. 平和記念東京博覧会での審査員	97

第3節 1922-1933

3-1. 2度目の渡欧	99
3-2. ローマからはじまる研究旅行	100
3-3. イギリス・フランスの再訪	102
3-4. フランスから帰路の途へ	104
3-5. 洋画家の教育	105
3-6. 3度目の転居	107

第4節 1933-1960

4-1. 各種展覧会との関わり	112
4-2. 青山熊治の遺作展覧会	114
4-3. 新文展への出品	115
4-4. 風景画について	117
4-5. 晩年の画業	121
4-6. 日本芸術院恩賜賞の受賞	124
4-7. 日動画廊と明治会	125
4-8. 余生について	127
4-9. 結論	127

第2章 白瀧幾之助のネットワーク

第1節 永井荷風著『ふらんす物語』と白瀧幾之助の関係

1-1. 序論	130
1-2. 先行研究の整理	131
1-3. 白瀧幾之助と永井荷風の交流	133
1-4. 『ふらんす物語』と「再会」について	135
1-5. 白瀧幾之助と「蕉雨」の比較検討	137
1-6. イタリアと「蕉雨」	145
1-7. 結論	145

第2節 日本芸術院恩賜賞の受賞と三井高精との交流

2-1. 序論	147
2-2. 三井高精について	147
2-3. 白瀧と三井コレクション	148
2-4. 三井コレクションの現在	150
2-5. 結論	151

第3章 白瀧幾之助写真資料について

第1節 白瀧幾之助写真資料の発見

1-1. 序文	154
1-2. 「白瀧幾之助写真資料」入手の経緯	154
1-3. 「写真資料」の概要	155
1-3-1. 【資料1】家族アルバム	155

1-3-2.	【資料 2】 留学アルバム	155
1-4.	写真に写る知人・友人たち	156
1-5.	東京文化財研究所所蔵写真との比較	157
1-6.	結論	160
第 4 章 作品の考察		
第 1 節 肖像画家としての画業		
1-1.	序文	164
1-2.	肖像画家としての歩み	164
1-3.	オランダの肖像画からの影響	166
1-4.	肖像画で意識していたこと、文展での評価	167
1-5.	肖像画家としての評価と位置付け	170
1-6.	作品例	172
1-7.	《婦人像》と藤村男爵夫人	175
1-8.	結論	178
第 2 節 磯谷商店との関わりと《稽古》の制作		
2-1.	序文	179
2-2.	山本芳翠と長尾建吉	180
2-3.	留学前（1904 年まで）と《稽古》の制作	180
2-4.	留学中（1904-1910 年）	184
2-5.	帰朝後（1910 年以後）	188
2-6.	結論	188
第 3 節 《ペチュニア》《鶏頭》と坂田武雄が開発した新品種の花の関係		
3-1.	序文	189
3-2.	白瀧幾之助と坂田武雄の関係	189
3-3.	坂田武雄の洋画との関わり	192
3-4.	ペチュニア	193
3-5.	鶏頭	197
3-6.	結論	201
第 4 節 神話画《羽衣》の作品研究		
4-1.	序文	204
4-2.	《羽衣》と羽衣伝説	205

4-3.	ジョン・コンスタブル	207
4-4.	下絵からの考察	208
4-5.	写真にみる《羽衣》	212
4-6.	結論	215
第5節 《金魚と子供》の作品研究		
5-1.	序論	216
5-2.	《金魚と子供》について	217
5-3.	花言葉との関連性	219
5-4.	写真を参考にした作品	220
5-5.	作品と写真－黒田清輝、三宅克己、富本憲吉を例に－	225
5-6.	結論	227
第5章 水彩とテンペラの活用		
第1節 水彩画の画業		
1-1.	序文	230
1-2.	日本水彩画会の設立	230
1-3.	日本水彩画会研究所	232
1-4.	白瀧幾之助と水彩画	233
1-5.	結論	238
第2節 テンペラ画の画業		
2-1.	序論	240
2-2.	テンペラ研究	240
2-3.	《撫子》について	245
2-4.	日本テンペラ画会	246
2-5.	結論	250
・ 終章		
・ 謝辞		
・ 参考文献		
・ 画像出典		
・ 白瀧幾之助作品一覧（付録）		
・ 署名一例		
・ 黒田清輝日記 白瀧幾之助関連事項のみ		

凡例

- ・所蔵先の明記がない作品は、いずれも所在不明である。
- ・作品名は《 》、新聞、書籍、雑誌名は『 』で記した。
- ・展覧会名は「 」で示したが、その図録を指す場合は『 』で表記した。
- ・誤字・宛字・衍字がある場合も、原文のママとした。
- ・踊り字は、平仮名はゝで、片仮名はゝで、漢字は々で示した。
- ・旧字は新字に適宜あらためた。
- ・本文中の敬称は省略した。
- ・本文中における「白滝」「白瀧」の表記について 本名の白瀧幾之助については「白瀧」で表記した。引用註については原文通りで表記した。
- ・元号・西暦については、基本的に「元号年（西暦）」と表記した。引用註については原文通りで表記した。

序文

白瀧幾之助（1873-1960）は兵庫県朝来市生野町出身の洋画家である。山本芳翠（1850-1906）や黒田清輝（1866-1924）に師事し、代表作として知られる東京美術学校の卒業制作《稽古》（東京藝術大学大学美術館所蔵）には、陰影部分に青みがかった色や紫を使用する新派・紫派の画家の特徴が見られる。東京美術学校卒業後は欧米で約7年間の留学生活を経験し、帰国後は1913年の第3回東京勸業博覧会で《百合の花》が三等賞、第8回文展で二等賞を受賞した。その後は官展を中心に審査員を務めるなど活動した。また、昭和27年（1952）には洋画界に尽力した功績を讃えられ「日本芸術院恩賜賞」を受賞するなど、明治期から昭和期という近代洋画の黎明期に活躍した画家である。

白瀧をはじめとする近代の洋画家に関する研究は、一部の有名画家を除くと経歴や画業が不明なことが多い。白瀧の場合、同郷の和田三造（1883-1967）、青山熊治（1886-1932）と共に「生野三巨匠」に数えられていることから、3人での展覧会はたびたび開かれている。しかし白瀧個人を取り上げたものについては、平成22年（2010）に姫路市立美術館で開催された「白瀧幾之助一没後50年一」が唯一の展覧会である。本論では先行研究を踏まえた上で、新出の作品や資料、親族への聞き取り、同時代の芸術家たちとの交流の精査をおこない、白瀧幾之助の芸術の成立と展開について可能な限り明らかにすることを目的とする。また、白瀧の画家としての生涯とは、日本の近代洋画における技法や画題が、欧米から日本にいかにより取り入れられ展開していったのかを知るための極めて重要な事例であるともいえる。油彩はもちろん水彩、テンペラなど各分野に存在感を示した彼の活動や思想、交友関係は日本の近代洋画史そのものの再考にも繋がるものである。そのため本論は白瀧幾之助の生涯・画業・作品・交友関係を軸にし、日本の近代洋画における技法と画題の展開について白瀧幾之助の生涯と芸術を題材に検討・解明を試みるものである。

第1章では、白瀧幾之助の生涯や交友関係から、近代の洋画家の活動の場について詳述する。白瀧は画学生時代、黒田清輝に師事し、天真道場時代には岡田三郎助（1869-1939）、藤島武二（1867-1943）らと机を並べた。その際、陰影部分に青や紫を用いる技法を学び得たことから、紫派や新派の画家として知られるようになった。しかし、彼は肖像画や活人画の制作にも携わり、大正2年（1913）には日本水彩画会を立ち上げ、昭和3年（1928）には日本テンペラ画会に参加するなど、油彩以外の絵具にも着目し、その取り組みは多岐にわたっていた。また、こういった多様な活動において白瀧は、洋画家だけではなく、日本画家・建築家・実業家など幅広い交友関係を築いていた。本章ではそれらについてまとめ、白瀧の画家としての生涯と、彼が生きた近代の芸術サークルの実像を明らかにする。

第2章では、白瀧の画家以外との交友をテーマに、永井荷風（1879-1959）と三井高精（1881-1970）との関係に注目する。第1節では、小説家の永井荷風が気鋭の作家として注目される直前に上梓した『ふらんす物語』（1909）「再会」に登場する洋画家「蕉雨」のモデルが白瀧だった可能性を指摘するものである。洋画家「蕉雨」のモデルの考察はこれまで

議論が重ねられてきたテーマのひとつであり、「蕉雨」のモデルには永井自身とするもの、白瀧とするものなど多岐に及んでいた。本節では両者の具体的な交流時期を見直し、「再会」に登場する洋画家「蕉雨」と、白瀧の言動や精神性の比較・考察を試みた。第2節では、白瀧が「日本芸術院恩賜賞」を受賞するきっかけとなった三井洋画コレクションの蒐集活動や、三井高精との交友関係について取りまとめ、白瀧の画業にどのような影響を及ぼしたのかについて論じるものである。

第3章では、平成30年(2018)に京都女子大学前崎研究室の所蔵となった「白瀧幾之助写真資料」(以下、写真資料)について紹介する。本資料は、実際に白瀧が旧蔵していたと考えられる約1,500点もの写真である。これらを精査・研究することで、文献資料では知り得なかった白瀧の交流関係や作品の制作背景までも明らかとなり、重要な資料であることが分かった。本章では、資料が現在の所有者の手に渡るまでの経緯を今一度確認するとともに、内容の整理を行った結果を報告する。

第4章では、5節に分けて白瀧の作品研究をおこなう。第1節では、白瀧の肖像画家としての画業をとりまとめ、顕彰するとともに「写真資料」に含まれていた「藤村男爵夫人」の肖像写真5点と、姫路市立美術館所蔵の《婦人像》との関係を紐解く。第2節では、《稽古》の制作背景とともに、これまで深く研究されてこなかった磯谷商店を経営する長尾家との関わりについて精査する。第3節では、《ペチュニア》と《鶏頭》のモデルが、株式会社サカタのタネの創業者・坂田武雄(1888-1984)が開発した新品種の花である可能性を検討する。第4節では、大正2年(1913)開催の第7回文展に出品した神話画《羽衣》を取り上げ、その制作背景などを明らかにする。そして第5節では白瀧が大正9年(1920)頃に描いた《金魚と子供》について、写真を用いて描いた可能性や、花に花言葉の意味を寓意していた可能性を提示する。

第5章では、白瀧の水彩画家およびテンペラ画家としての業績について2節に分けて考察する。当時、水彩画の評価は油彩画と比較して一段低いものとされている中で、白瀧は水彩画の普及にも尽力した。彼は画学生時代からすでに水彩画に取り組み、欧米諸国へ留学中にも数多くの風景画を描いている。そして帰国から3年後、丸山晚霞(1867-1942)、石井柏亭(1882-1958)、小島鳥水(1873-1948)らと共に「日本水彩画会」を創設。水彩画は油彩画の二番煎じではなく、それに並ぶ顔料だと指摘した。本章では白瀧と日本水彩画会との関係を精査し、水彩画家としての活動を顕彰することを目的とする。第2節では、白瀧と「日本テンペラ画会」との関係について考察する。テンペラ画会は昭和3年(1928)に白瀧や平沢貞通、岡田三郎助らを主要メンバーに創設された団体だとされている。しかし、同会についての資料は乏しく、白瀧との関係についてもこれまで等閑視されてきた。そこで本章では限られた文献資料を精査し、その関係性について追究を試みる。

以上の調査・研究の成果により、本論は明治期から大正期を中心に美術史や美術運動史に働き、貢献を続けた白瀧幾之助の芸術活動の詳細を明らかにする。また、本論の成果として

彼が取り組んだ水彩画やテンペラ画といった画法や、風俗画、肖像画、花鳥画といった画題がどのような背景で生じ、展開したのかを時系列にそって概観する。

第1章 白瀧幾之助の生涯と芸術

1-1 生野からの上京

白瀧幾之助は明治6年(1873)、豊岡県朝来郡(現兵庫県朝来市)生野奥銀谷町に、父・浜沖之助、母・美代の次男として生まれた。兄は寅太郎。生野には約1200年の歴史を持つ銀山が存在することから、父ははじめ鉱山関係の仕事に就いていたが、自身の夢のため鉱脈を求めて全国各地を奔放に移住して周り、仙台にて消息を絶ったという。¹その後、母・美代が子供たちを養育するため生野の酒造家・白瀧重右衛門の庇護を受け、養女となったことで一家は白瀧に改姓した。²

白瀧は朝来市立奥銀谷小学校を卒業すると、兵役を免れるため一時姫路の山口某の養子となり、姫路中学校で学んだという。³工学博士を目指し、郷里にて鉱山関係の機械の取り扱いや分析を行った。若年で仕事を始めた理由については、工学に興味を抱いた他、自分を養育してくれた母のためだったと述懐している。



図 1. 生野鉱山工場全景及び異人館 (明治9年頃)

明治21年(1888)になると、東京築地に「現場の工員や職人たちを指導するフォアマンたちの育成」⁴を目指す工手学校が開校した。白瀧も入学を懇願した⁵が、当時修学を目的とする上京は容易ではなかったため母から反対された。しかし諦めきれない彼はその後も説得を続け、17歳の時に同校修学期限の1年半で必ず卒業するという約束のもと、漸く許しを得た。入学決断の背景には、白瀧より少し前に上京した名の明かされぬ「郷里の先覚者」、あるいは同一人物か定かではないが、浅田⁶という者からの勧めも関係していたようだ。

生涯家族思いで友人からも慕われていた一方、自ら決断した道には頑なであり、粉骨砕身した彼の性格が、この頃の行動にもすでに表れていると言える。

¹ 中島徳博『生野三巨匠洋画展』兵庫県立美術館, 1994, p. 8

² 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989, p. 38

³ 熊田司「ロンドンの青春：前後－白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉の留学時代を中心に－」『ロンドンの青春：前後 白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』ふくやま美術館, 1990, p. 4

⁴ 菊岡俱也「築地工手学校の開校」『建設業界』33(10), 1984, p. 51

⁵ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第6巻4号, 1920, p. 96

⁶ 三浦巖「白瀧幾之助先生訪問記」『絵になる時』七曜社, 1963

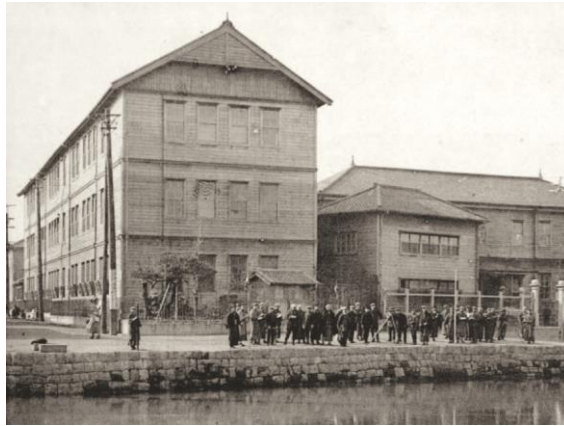


図 2. 築地工手学校校舎, 1888 年

生野を発つとき、白瀧に将来画家になるという考えは毛頭無かった。しかし、工手学校の入学手続きを終え、通学を始めてまだ日の浅い日、同じ下宿先で過ごしていた同郷の 2 人に画家への転身を勧められることになる。1 人は白瀧に上京を決断させた「郷里の先覚者」であり、もう 1 人は和田三造の兄・和田正造（生没年不詳）であった。和田は白瀧の前年に上京し、工手学校に在籍しながら洋画家の山本芳翠（1850-1906）率いる画塾・生巧館で洋画を学んでいた。⁷

「郷里の先覚者」は当時、和田正造の描いた擦筆画などを目の当たりにし、洋画の魅力に心打たれていた。そして白瀧に画家としての素質があることを見抜いたのか、「工手学校をやるよりは洋画を稽古した方が体質の上から将来面白くはないかと、和田氏と共に薦め」⁸ たという。

当然白瀧は「生来画はきれいな方ではないが一年半でさへ学資が危い所へ、其頃画学校の規定は三年であつて第一学資に困ると思つて其去就には大に迷つた」⁹といい、その上家族の反応も難しかったという。当時については、「その頃の洋画といふものは、全く社会から異端視せられたもので、僕なども東京へ出て洋画を習ふことに就いては、盛んに親兄弟の反対に遭つた」¹⁰や、「僕等の子供時代には画家といえは一種の道楽商売といつて余りよく言わなかつたものである」¹¹と述懐している。

その後、白瀧は和田に「見るだけでいいから」と連れられ、芝区桜田本郷町（現新橋西新橋）にある山本芳翠の画塾・生巧館を訪れることになった。¹²山本はフランスから帰国して 3 ヶ月後に「総理大臣伊東博文に随行して広島、鹿児島を経て琉球に渡り歩く多くの名所遺跡などを写し、これを油絵に完成して宮中へ献納」¹³した画家だったことから、当時生巧館

⁷ 三浦巖「白瀧幾之助先生訪問記」『絵になる時』七曜社, 1963, p. 60

⁸ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 卷 4 号, 1920, p. 96

⁹ 同上. p. 96

¹⁰ 白瀧幾之助『中央美術』第 13 卷 10 号, 1927

¹¹ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 卷 4 号, 1920, p. 96

¹² 三浦巖「白瀧幾之助先生訪問記」『絵になる時』七曜社, 1963, p. 60

¹³ 隈元謙次郎「山本芳翠について」『美術研究』239 号, 1966, p. 213

の入口には「宮内省御用絵師」という看板が掲げられていたという。¹⁴御用絵師の名に劣らぬ立派な設えの画室に入り、壁に掛かる数多の油絵を初めて目にした時の衝撃は、彼の脳裏に焼き付くものであった。とくに目を惹いたものは次の通りである。

「其時僕は始めて油絵といふものを見た。今も尚記憶に残つて居るが、先生の立派な画室には種々な絵が掛つて居る。その中で殊に目を引いたのはレンブラントのヤングマンのコピーと、今一枚は半裸体に薄裳を着けた仏蘭西美人であつた。其柔かい肉付と美しい皮膚の色は僕を恍惚たらしめ、此様なものが描けたものか、これほどに描けずとも此半分のもの描けるようになって面白い事であらうと今迄の考へはすっかり何處へやら吹き飛されて、即座に画家になりたくなり、其場で山本先生の弟子にして貰つたのである」¹⁵

こうして白瀧は、その場で生巧館への入学を決断したのである。洋画を勧められていた際に「生来画はきれいな方ではない」¹⁶程度の関心しかなく、和田から絵を描けと言われても「そんな気は毛頭起りませんでした」¹⁷と語った彼からすると、この時に突き動かされた衝動は凄まじいものであったと想像に難くない。言葉でいくら説得されても首を縦に振らなかった青年が、西洋画の模写を一目見ただけで一転する。これこそ彼に洋画家としての素質があったことを物語っているのではないだろうか。工手学校に入学したくて仕方がなかったかつての冀望は、17歳で芸術の世界へと一転したのである。



図 3. 山本芳翠画室

¹⁴ 春蘭道人, 秋菊道人『当世画家評判記』文禄堂, 1903, p. 10

¹⁵ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第6巻4号, 1920, p. 96-97

¹⁶ 同上. p. 96-97

¹⁷ 三浦巖「白瀧幾之助先生訪問記」『絵になる時』七曜社, 1963, p. 60

1-2. 生巧館画塾と明治美術会

山本芳翠は、明治 11 年（1878）2 月にパリ万国博覧会を機に渡欧し、約 9 年半をパリで過ごしていた。そして明治 20 年（1887）7 月に帰国後、フランス流の洋画を後進に指導するため合田清（1862-1938）の彫版の仕事場の 2 階に生巧館を開いた。¹⁸建物の裏にはバラックのアトリエもあったという。¹⁹塾生には白瀧の他、山本の洋行前から師事していた大山翠松（生没年不詳）、卿正斎（生没年不詳）、藺田三佐雄（生没年不詳）、内弟子の大原鉦一郎（生没年不詳）、伊藤金之助（生没年不詳）、五十嵐善吉（生没年不詳）、中會七槌（生没年不詳）、北蓮蔵（1876-1949）、帰朝後に生巧館に入塾した大江太（生没年不詳）、大内（濱野）鉄也（生没年不詳）、伊勢徳之助（生没年不詳）、藤島武二（1867-1943）、大平（根津）文吉（生没年不詳）、丹羽林平（生没年不詳）、広瀬勝平（1877-1920）、岡部清彦（生没年不詳）、古谷玉次郎（生没年不詳）、岡部（片野）昇丸（生没年不詳）、湯浅一郎（1869-1931）、二階堂謙吉（生没年不詳）、加藤亭（生没年不詳）、河野芳（生没年不詳）、江間良吉（生没年不詳）、岡本勤（生没年不詳）、古屋鉄之助（生没年不詳）、和田正造（生没年不詳）、樋口喜和（生没年不詳）などが在籍した。²⁰

後に山本は塾生らに対して、洋画家の黒田清輝（1866-1924）がフランスから持ち帰ったベレー帽を真似たビロード製の大黒帽を贈っていたという。これについて白瀧は、「その頃の僕等の写真を見ると、ビロードで拵へた大黒帽を得意然と被つてゐる。これは黒田先生などが帰朝された時に、フランスから持つて来られたお土産で、向ふでは羊飼ひなどが被つてゐるベレーといふ帽子ださうで、それを真似て山本先生が



図 5. 明治 30 年 5 月 21 日撮影の親族との写真。後列左から 2 番目に白瀧
(写真 70)



図 4. 1900 年 9 月 20 日
(左) 白瀧 (右) 北 (写真 63)

¹⁸ 隈元謙次郎「山本芳翠について」『美術研究』239号, 1966, p. 11

¹⁹ 藤島武二「思い出」『藝術のエスプリ』安田建一, 1982, p. 237

²⁰ 長尾一平『山本芳翠』佐々木鑛之助, 1941, p. 146-147

わざわざ作らしたのだった」²¹と綴っている。この頃の写真には山本から贈られた帽子を被った姿が多かったというのだ。その一例として、白瀧が山本芳翠の親戚且つ内弟子だった²²北蓮蔵²³と写る明治32年（1899）の写真を以下に紹介する。



図 6. 1899年（手前）白瀧（奥）北（写真68）

また、明治31年（1898）に制作した《自画像》にもこれに関連する姿が看取される。



図 7. 白瀧幾之助《自画像》1898年, 東京藝術大学蔵

²¹ 白瀧幾之助「大黒帽時代の湯浅君」『中央美術』13巻10号, 1927年10月

²² 奥間政作「近代画説明治美術会学会誌：北蓮蔵の滞仏期における活動と作品について」第24号, 2015, p. 122

²³ 北蓮蔵は、岐阜県厚見郡北一色村にある香厳寺の次男に生まれた洋画家。白瀧と同じく生巧館、天真道場や東京美術学校で学んだ。

生巧館の授業は、「先づ擦筆画の練習から始め解剖の図や其他の手本について石膏の写生、最後にモデルを研究すると云ふ順序」²⁴で行われていた。一連の流れは、他の画塾と大差ないが、裸体のモデルを起用していたため、人体の素描については他の画塾よりも抜きん出たとされる。その反面、学生たちはモデルの確保に苦労したといい、白瀧は当時の状況について以下のように語っている。

「これ等は全く異例で、「生巧館では裸のモデルと使ふ」と云ふ評判で他塾の羨望の的になつてみた様な有様です。男のモデルの方も同様中々求めるのに困難で或時などはくぢ引で立ん坊をたのみに行つたこともありました」²⁵

「ある時は、芳翠先生の処へ出入りする左官屋の娘に頼んで、その又友達に娘さんに無理から来て貰ふといふ風だつた。それも顔を描くだけで、裸になるものなどは殆ど無かつた」²⁶

こうしてモデルの確保に苦労しながらも、石膏や人体の素描習得を重点的に行い、週に1回出されるコンポジションの課題などを通して、白瀧は洋画の基礎を習得したのである。しかし、裸のモデルはどうか確保できても、現地の「材料」を贅沢に使用することはさらに難しく、本来であれば素描に木炭あるいは木炭紙を使用するところ、生巧館では画学紙にコンテ・チョークを用いていたという。²⁷ 絵具も同様で、舶来の絵具は「伊藤」という店が取り扱っていたが、苦学生には到底使えない高級品であつたため、特殊なペンキを代用することもあるようだ。²⁸ 白瀧は当時について次のように書いている。

「洋画の材料など、今の人が思ふと嘘としか思はれない位不自由なもので、東京で油絵具を取扱つてゐる店は京橋の三十軒堀に伊藤といふ絵具店があつたのと、銀座に一軒ある位のものだつたと臆へてゐる。それも種類が少ないのと、高価なもので、僕等貧書生の手には中々入り難かつた。で、ペンキを使つたり、画布代用としてはトタン板などを使つたりしたこともあ

²⁴ 長尾一平『山本芳翠』1941, p. 146-147

²⁵ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第6巻4号, 1920, p. 97

²⁶ 白瀧幾之助「大黒帽時代の湯浅君」『中央美術』13巻10号, 1927年10月

²⁷ 隈元謙次郎「山本芳翠について」『美術研究』239号, 1966, p. 215

²⁸ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第6巻4号, 1920, p. 97

その後、白瀧は展覧会への出品を目標に、洋画団体に所属することになる。彼が初めて所属した団体は、明治美術会であった。同会は「日本で初めての内国絵画共進会では洋画の出品は拒否され、西洋美術に徹した工部美術学校も閉鎖。新設された東京美術学校では、日本画や木彫など伝統的な美術教育のみというありさま」³⁰だった国粹主義に対抗するため、明治 22 年（1889）に創立された洋画団体であった。創立時の主要なメンバーは、山本芳翠や、本多錦吉郎（1851-1921）、小山正太郎（1857-1916）、浅井忠（1856-1907）などがある。³¹

白瀧は明治 24 年（1891）春に開催された第 3 回展で《無惨》を初出品したとされているが、実際これは彼自身の作品ではなく藤島武二（1867-1943）が白瀧の名を借名して出品したものだ。これについて藤島は次のように回想している。

「その頃のこと、明治美術会へ（華族会館が上野の学士院の並にあつて、会場はそこであつたと思います）三十号位の油絵を描いて出品したことがあります。題は「無惨」というので、少女二人が花園のようなところで桃の枝で蝶々を打落している図でした。これは私の展覧会へ出した処女作といつてもいいものでしょう。性来、私は引込思案の質ですので、名前を出すのがいやな感じがして、白瀧幾之助君の名前を借りて出品しました」³²

「一番最初に出した（明治美術会）のは「無惨」で、二人の少女が小道で桃の枝で蝶をうち落しているところを画いたものです。これは白瀧幾之助君の名を借りて出しました。森鷗外先生に賞められたものです」³³

森鷗外（1862-1922）は本作について、「姉妹と覚しき少女 2 人を花木の間に置き、その輝きかたに双飛の蝶の一羽を折枝にて打落させ、題して無惨といひたるは白瀧幾之助氏なり。意匠の上よりは今度の会の第一等とすべし。技芸の上よりもおはむね好き出来なり。人物の

²⁹ 白瀧幾之助「大黒帽時代の湯浅君」『中央美術』13 卷 10 号, 1927 年 10 月

³⁰ 村田真『週刊日本の美をめぐる: 黒田清輝洋画への挑戦』小学館ウィークリーブック, 2003, p. 35

³¹ 石井柏亭『日本絵画三代志』創元社, 1942

³² 藤島武二「思い出」『藝術のエスプリ』安田建一, 1982, p. 199

³³ 同上, p. 238

態度一わたりには見えたれど、いま些しの心入欲しかりき。背後の樹木は、前景の輪廓渾て正きに似つかはしからで、観者をして多少の憾を懐かしめたり」³⁴と評している。

その後、白瀧が明治美術会の展覧会で事実上の初出品を果たしたのは、明治 26 年（1893）開催の第 5 回展「油画之部」であった。この時山本芳翠門人として《無我》と題した作品を出品している。さらに、明治 28 年（1895）の第 7 回展「絵画之部」では、黒田清輝門人として《少女》《景色》《静岡附近海濱》を出品した。

こうして着実に画家としての道を歩み始めた白瀧であったが、生活面において芸術の世界は甘くはなく、苦学生時代の皮切りとなる。生野から上京する際、白瀧は実家から工手学校卒業までの 1 年半分の生活費を付与されていた。しかし、画塾は卒業まで 3 年かかるため、次第に金銭的に余裕がなくなっていった。そして持ち金が底をついた明治 25 年（1892）頃、白瀧は山本の紹介を通じ、額縁商の長尾建吉（1860-1938）が経営する磯谷商店で下宿を始めることになった。詳細については、第 4 章で論じる。

1-3. 黒田清輝の帰国と天真道場の誕生

生巧館での授業中、頻繁に話題となる画家がいた。黒田清輝である。鹿児島薩摩藩士出身の黒田は、18 歳で法律を学ぶためフランス留学をし、滞仏中は通訳者として現地の日本人芸術家を援助していた。当時同じくフランスに留学をしていた山本芳翠、藤雅三（1853-1916）、美術商の林忠正（1851-1906）らは、黒田から芸術の才を見出し、画家への転身を熱心に勧めていた。そして藤雅三が「古典的なアカデミズムに印象派ふうの外光表現を折衷させた画家」³⁵であったラファエル・コラン（Raphael Collin、1850-1916）³⁶の画室に赴くことになった際、その通訳を黒田に依頼したことをきっかけに、黒田はコランの弟子となった。³⁷

白瀧は生巧館での授業中、山本が当時まだフランスにいた黒田について語る様子と、それを受けての自身の感想を次のように綴っている。

「法学研究の傍ら一寸描かれたものでも素人業ではなかつたので、芳翠先生はしきりに専心 絵を勉強するやうに勧められ、黒田先生も遂にその気になり全く斯道に没頭するやうになられたさうである。よく芳翠先生は黒田を画家にしたのは自分であるかの様に私達に話された。「黒田は天才だ、

³⁴ 森林太郎「上野公園の油画彫刻会」『鷗外全集：森林太郎著作集』第 1 巻、東京：鷗外全集刊行会、1929-31, pp. 489

³⁵ 村田真『週刊日本の美をめぐる：黒田清輝洋画への挑戦』小学館ウィークリーブック、2003, p. 14

³⁶ コランは国立美術学校を卒業しフランス美術協会（ソシエテ・デザルティスト・フランセ）のサロンで二等賞を受賞、その後審査員として活躍したアカデミックな画家であった。

³⁷ 田中淳「黒田清輝の生涯と芸術」独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所
https://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/japanese/life_j.html.

黒田が帰朝したら日本画界に一新紀元を画する、此の生巧館なども黒田に任せる」と。こんな事をおかねね聞いてみた私達は其人は無論、作品さへ知らないで可成の興奮を覚えてみたのであつた。所が明治二十五年芝公園の弥生館で明治美術会の展覧会があつた時、黒田先生の今回の展覧会に出てゐる、窓際に赤い着物を着てゐる女の読書してゐる「読書」といふ向ふのサロンにも入選した絵が出陳された。当時の日本に於ては実にそれは目新しいものであつて私達は全く驚愕の眼をみはつたのである」³⁸

また、山本は黒田について次のようにも賞賛していた。

「俺はたいした画家ではない。おれはたゞパンの為に画を描いてゐるに過ぎない。今に黒田が帰つて来る。さうしたら日本の洋画も本物になるだろう。黒田なら屹度うまく画壇を導いて率ゐてゆくよ。この生巧館なんかも黒田にあけ渡して、その塾にして仕舞つて、俺は万事黒田に任せてやつて貰ふつもりだ。お天道さまが出たら、行灯は要らなくなるよ」³⁹

そして山本の宣言通り、明治 26 年（1893）の夏に黒田が帰朝すると山本は生巧館を黒田と久米桂一郎（1866-1934）に学生ごと受け渡し、久米の父で歴史学者の久米邦武（1839-1931）命名の「天真道場」へと生まれ変わらせた。⁴⁰白瀧はこの時のことを「芳翠先生は早速この両先生に生巧館を開放されて自分は引退され、在来その門下生であつた私達を託されたのである。かういふ所はまた山本先生の偉い所で、永久に私達の感銘に残つてゐる」⁴¹と回想している。

³⁸ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80

³⁹ 坂井犀水『黒田清輝』聖文閣, 1937

⁴⁰ 白瀧幾之助「天津道場の頃」『画人岡田三郎助』春鳥会, 1942, p15

⁴¹ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80



図 8. 左から白瀧幾之助、黒田清輝（写真 243）

天真道場が開塾すると、黒田がコランの元で修得した外光的な画風は、教え子へと受け継がれ、日本の洋画界に新風を吹き入れることになった。当時黒田に指導を求めた若手画家は、元々生巧館にいた藤島武二、小林萬吾（1870-1947）、白瀧、湯浅一郎（1869-1931）や、大野門から移籍した岡田三郎助、原田門から移籍した和田英作（1874-1959）、三宅克己（1874-1954）などがいた。⁴²山本芳翠を明治期の洋画の基礎を構築した人物と表現するならば、黒田清輝はそれを発展させた人物と言うべきだろう。

こうして始まった新教育は、まず日本の教育法を見直し、一新することから始まった。

「この両先生帰朝までの日本に於ける洋画の教へ方は、極めて手ぬるいやり方で、今も稀には店頭などで見受けるあの擦筆画であつた。一枚描くにも丁度写真の修整でもするやうな丁寧さで描いたやうな次第で、中々時間のかゝる無駄ばかりやつてみたのである。そのときにこの両先生が帰朝されて、こんなやり方では手間ばかりとつて少しも本当の絵は出来ないとて、早速仏蘭西から木炭用紙を取り寄せ初めて木炭画を教へて下さつたのである。それから何れの塾も、すぐさまその影響を受けて木炭画に変わり洋画界は非常な革命と進歩を来したのである。それに両先生は生きた裸体を手本として描かなければ駄目だとその必要の急を説かれた。そこで俄に協議して、場末の立ん坊に交渉したり、或る所の唾の娘に相談したりといった有様、私などは門下の末輩であつたので その交渉委員に使命され東奔西走、種々滑稽を演じたものであつた。まあ兎に角そんな工合でなんとかしてモデルも使ふやうになり、この両先生の御帰朝に依つて先づ素描が格段と進歩した。かくして画道の根柢であるべきデッサンの意義を教示された事は

⁴² 黒田重太郎「美の歴史 明治の洋画」『美術教育』第 26 号, 1955, p. 10

吾画界にとって偉大の功績と云はなければならない」⁴³

このように、黒田はフランスから木炭用紙などを輸入し、より本場らしい形でフランス流教育が行われることになった。中澤弘光（1874-1964）は、黒田の外光的な技法を学んだ時代について、次のように振り返っている。

「私共の学生時代には、外光の研究といふことにはかなり熱中して居た私の眼には、空の色は明るく輝き、壁の様に青く塗つたどすぐろい一色などには見えなかつたし、物の影は黒いと云ふよりは寧ろコバルトや紫がかつて見えたり、黒い物でもブラツク其まゝの色などには、決して見ることが出来なかつたものだつた。時代は妙なもので、昔、紫や青く見えてゐた陰影の色も今では時には黒く見えることもあるが、その頃は一方では却つて色盲であるかの様にいはれた位、私共の眼の玉は、自然の色が美しく見えてしまつてゐたのであつた。（中略）わが日本では黒田、久米両先生の帰朝は紫派といはれた位、従来の脂色に対してそう云ふ画風が盛んであつた。（中略）全く私等が修業したのは、白馬会の最初の頃で、すべて黒田先生のやられた事をそのまゝ習つて描いたものである。即ちその当時は例へばブラツク等の色は全然使用しないで、なるべく原色に近いやうな色で寫生をして居たものである。（中略）外光の気持を出すには色を混ぜないで、まぜた色ではどうしてもその感じが出せないといふときには点描などで何度も同じ感の光りのもとに筆をとつたものである。即ち何度でも色をかさねて塗つて行く方が深みもつき、光線や空気につままれた気持が出てくるやうに思へたものであつた」⁴⁴

このように、光を意識する黒田の指導を受けた学生の眼には、陰影が紫がかつた色に見え、彼らはそれを見たまま写し取ろうと試みていたのだ。これは、当時同じく光を意識していた白瀧も例外ではなく、とりわけ明治期の作品には外光派の特徴がよく表れている。白瀧自身は印象派を例に、光について次のように示している。

「印象派に至つては此光線の研究が最も大なる基礎であつて、日向にも色があれば日陰にも色があるといふ主張のもとに、従来天空はコバルト、木

⁴³ 黒田重太郎「美の歴史 明治の洋画」『美術教育』第26号、1955、p. 10

⁴⁴ 中澤弘光「外光の寫生」『西洋画の研究』成光館、1934、p1-2

の葉は緑と殆んど相場が極まつて居たのを、其等の固有色を全くはなれて
仕舞つて時々刻々の變化ある光輝を無数の色彩を以て描出するのである。
であるから繪は明るく明るくと進み、萬物が本當の光線の中で動いて居る
かの如くになつた。現今日本に弘く行はれて居る流儀は此派に属するので
ある」⁴⁵

陰影部分に紫や青を使用した黒田の画風は、森鷗外らに「印象派」と称されていた。しかし実際には、ラファエル・コランから受け継いだ「古典的写実に印象主義風の明るさを加味したもので、印象主義の絵画観も技法も正しく継承はしていない」⁴⁶という見方もあり、古典主義の余韻が残留するものだったという。白瀧も黒田の画風について「元来先生を印象派画家といふやうだけれども実は非常に穩健な外光派で作品もそれに属するものが多く、勿論印象派のものも二三点はあるがそれは印象派といふものはこんなものであると私達に教示下されるために描かれた位のものだつたと思ふ。その派の作品は却つて久米先生の作に多いやうである」⁴⁷と言及している。

この頃から白瀧は修練を重ねた甲斐あって、画家としての才能が開花し始めていた。その最初期の例が、明治 27 年（1894）に第 4 回内国勸業博覧会へ出品した《待ち遠し》が褒状を受け、のちに有栖川宮家にお買い上げされたことである。⁴⁸有栖川宮家とは、四親王家の 1 つで、「近世初期の 107 代後陽成天皇の皇子にあたる好仁親王」⁴⁹を初代とした 3 代目の宮家のこと。所在は現在も明らかではないが、明治 17 年（1884）7 月に竣工した有栖川宮廷の洋館若しくは若宮館に掛けられていた可能性も考えられるだろう。⁵⁰

第 4 回内国勸業博覧会には黒田も《朝粧》を出品していた。周知の通り、同作は日本で初めて公開された裸体画である。当時の様子や同作の色使い等について白瀧は次のように言及している。

「明治二十八年には京都に第四回博覧会があつて、その審査員に両先生がなられた。その時出品されたのが、あの『朝粧』といふ作品で中々問題を惹き起したものだつた。それが日本に於て公開された裸体画の始めであつた。此画はあちらの新サロンにも出たものであつて、当時の会頭ジャヴァ

⁴⁵ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 94-95

⁴⁶ 浦野吉人「近代洋画再考：明治期洋画の技法」『長野県短期大学紀要』第 42 巻, 1987, p. 37

⁴⁷ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 巻 12 号, 1924, pp. 76-80

⁴⁸ 東京文化財研究所「白瀧幾之助」（閲覧日：2019 年 5 月 2 日）

<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9122.html>.

⁴⁹ 若松正志『日本史上の親王・宮家に関する基礎的研究：近世の桂宮家を中心に』第 9 巻, 2014, p. 164

⁵⁰ 小野木重勝「コンドルの初期邸宅建築に関する研究・1-有栖川宮邸-」『日本建築学会論文報告集』第 196 号, 1972, p. 74

ンヌが推賞したといふ話である。その色彩の工合は先生の師、コラン先生の外光派の感化がよく見受けられる。熊の毛皮をブラックを用ひずにブリューと紅を基調として描いてある、之は光線の色を研究した結果で今日では少しも不思議に思はぬが其当時は仏国でさへも或る新聞では日本人には熊の毛色が青く見えるだらうか、と揶揄した評も出たとか先生は笑つて話された事がある。「厨婦」といふのはあれで旧サロンに落選したものださうだが、今みるとあんないゝものが通過しない程当時のサロンは厳格なものであつたらしい。それに比べると今日のサロンは非常に墮落してゐるやうである」⁵¹

このように、当時白瀧は黒田が日本で初めて発表した裸体画を鑑賞し、分析していた。周知の通り、《朝粧》は発表当時裸体画の是非までも問われ、論争のきっかけとなった作品である。しかし、戦時中に焼失してしまい、現代では鑑賞することが叶わない。その色彩等を細やかに記している点においても、白瀧の作品評は貴重である。

1-4. 東京美術学校への入学

国粹主義も落ち着いた明治 29 年（1896）、開校して 7 年経った東京美術学校で、西洋画科が新設された。開設の責任を持った黒田は、自身は嘱託教授となり、助教授に岡田三郎助、和田英作（1874-1959）、藤島武二を推挙した。撰科の第 1 学年には山本森之助、田中寅三、磯野吉雄ら、第 2 学年には宮路一郎、大内鉄也ら、第 3 学年には白瀧、小林万吾（1870-1947）、湯浅一郎（1869-1931）、丹羽林平、第 4 学年には助教を辞した和田英作（1874-1959）が入学した。なお、その後和田は第 1 回卒業生となっている。⁵²

この頃、明治美術会も次のように変化の様相を見せていた。

「(明治美術会には) 明治 10 年頃からヨーロッパに留学した川村、山本、原田、五姓田義松、松岡寿たちとともに、浅井忠や小山正太郎など工部美術学校に学びながら渡欧経験のない画家たちが加わった。様々な経歴を持ち、画家としての経験も異なる彼らが、洋画家というだけで作った組織は、フランスに学んだ黒田清輝と久米桂一郎が帰国すると、きしみが一挙に表面化し分裂することとなる」⁵³

⁵¹ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80

⁵² 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 192 号, 1957, p. 8

⁵³ 大野芳材「浅井忠小論」『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』第 20 号, 2012, p. 104

結果、明治美術会に所属していた黒田、久米らは画風の相違、そして明治美術会の官僚的な組織体制に異和を感じて同会を退会し、明治 29 年（1896）に新たな洋風美術団体「白馬会」を結成した。⁵⁴その後、明治美術会に所属していた洋画家は雑誌『白百合』の記事をきっかけに「脂派」と称され、一方の黒田清輝率いる白馬会メンバーは、正岡子規が日本新聞に書いたことをきっかけに「紫派」と呼ばれることになった。他にも前者を「旧派」後者を「新派」とする例や、明治美術会の主要作家である小山正太郎や原田直次郎が東京北に住んでいたため北派、黒田清輝と久米桂一郎が東京南に住んでいたため南派と呼ばれることもあったという。⁵⁵

分断を契機に発足した白馬会には、白瀧も初回から参加していた。そのため、彼も白馬会の創立メンバーとして数えられることもあり、『絵画選集図録』（1927）では彼について「白馬会を創設するに参加し、その展覧会に作品を発表した。彼等はその初めに於て専ら印象主義の日本化に努めた」⁵⁶と紹介されている。その後、白馬会は明治 44 年（1911）の解散までに全 13 回の展覧会が開催されることになった。白馬会の結成と第 1 回展について、白瀧は次のように触れている。

「ある偶然な機会に故山本、黒田、久米、藤島、岡田、故安藤といふ人達が図らずも会合する事になった。その会合は極めて平民的なもので、有名な芝、聖坂の濁酒屋の暖簾内の腰掛で行はれたもので、そのときの話で更に新団体を作らうといふ運びになり茲にその居酒屋に因んで白馬会といふものが生れた。であるからその第一回展覧会は会場にあの濁酒屋に縁ある縄暖簾を張るといふ風で中々面白いものであつた」⁵⁷

第 1 回白馬会展は明治 29 年（1896）に開催され、黒田清輝、久米桂一郎、山本芳翠、合田清、佐野昭（1866-1955）、菊池鑄太郎（1859-1944）、小代為重（1863-1951）、藤島武二、岡田三郎助、和田英作、安藤仲太郎（1861-1912）、小林万吾、白瀧幾之助、湯浅一郎、中村勝治郎（1866-1922）、今泉秀太郎⁵⁸（1865-1904）、長原孝太郎の 17 名が計 210 点⁵⁹もの絵画を出品した。そのうち白瀧の出品点数は 11 点であり、明治 32 年（1899）の『美術画報』には、出品例として《矢口渡》が紹介されている。⁶⁰

⁵⁴ 隈元謙次郎「明治中期の洋画（二）－白馬界を中心として－」『美術研究』, 第 92 号, p. 10

⁵⁵ 同上. p. 10

⁵⁶ 日伊協会『絵画選集図録：皇紀二千六百年奉祝美術展覧会』日伊協会, 1941, p. 80

⁵⁷ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80

⁵⁸ 第 1 回展のみ出品

⁵⁹ 村田真『週刊日本の美をめぐる：黒田清輝洋画への挑戦』小学館ウィークリーブック, 2003, p. 28

⁶⁰ 『美術画報』6(5), 画報社, 1899, p. 1

さらに、明治 30 年（1897）に開催された第 2 回白馬会展では、白瀧は東京美術学校の卒業制作である《稽古》を出品した。当時の陳列方法について「入口の突当りに二大幀の掲げられたるは白瀧幾之助氏の「稽古」と「化粧」なり」⁶¹と綴られ、同新聞評では「かゝる大作を左程苦心の痕を認めざるまでに描きたるは敬服すべし。氏は実に風俗画に妙を得たるものゝ如し。曩に第 4 回内国勸業博覧会に『待遠し』を出して好評を博し今またこの『稽古』に成功せり」と高い評価を受けた。一方で、当時の白馬会展の出品作は黒田清輝をはじめ、「新派」に属する東京美術学校の卒業生や学生たちで占められており、「今回の出品実に三百点以上と聞く 而かも一見平等の紫灰色軽々之れに対せばドレガドノ人の作なるや弁ず可からず 思ふに門下の人未だ黒田以外に多少自己の特色を發揮するものなきか」⁶²と、出品作品は紫灰色が目立ち、主だった個性が見出せないとの批評もあったという。

この年の出品者は、黒田清輝、白瀧幾之助、今泉一瓢、久米桂一郎、和田英作、丹羽林平、岡田三郎助、長原孝太郎、安藤仲太郎、小代爲重、中村勝治郎、丹羽禮助、佐野昭、根津文吉、小林萬吾、平子尚、平田宗文、菊池鑄太郎、原田竹二郎、岡正枝、中澤弘光、矢崎千代治、ロドルフ・ウキツマン、ジュリエット・ウキツマン、北蓮蔵、磯野吉雄、逢坂武松、藤島武二、椎塚修房、中丸廉一、大内鐵也、江間良吉、赤松麟作、田中寅三、山本森之助、湯浅一郎、合田清がおり、初回展と比較して参加人数も増加していることが分かる。⁶³この時黒田は代表作の一つである《知、感、情》を出品した。裸体画の受容について、当時はまだ理解されないところもあったようだ。

「第二回白馬会の代表作があ有名な「知、感、情」といふ三大裸体で、当時まだ滑稽な程 警察の干渉が酷しかつたが破天荒の敬意を表する意味で腰から下覆ひをして公開されたといふ話はまだ我々の記憶に新たなものである」⁶⁴

⁶¹ 『国民新聞』明治 30 年 11 月 9 日

⁶² 「白馬会一見（上）」『日本』明治 30 年 11 月 6 日

⁶³ 隈元謙次郎「黒田清輝の中期の業績と作品に就て 中」『美術研究』第 115 号, 1941, p. 218

⁶⁴ 白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80

明治 31 年（1898）に東京美術学校を卒業すると、白瀧は磯谷商店に居候しながら、白馬会展への出品を続けた。⁶⁵白瀧の卒業制作は《稽古》であり、優秀作品として東京美術学校の買い上げとなる。油絵の卒業制作を集めた名作展を取り上げた新聞記事では、「美校ではこれら卒業生の描いた卒業制作のなかでも最優秀作品を買い上げ、同校に保存してきた。もっとも一年一点ということだけでなく「買い上げに値する作品がない」という年もあったし、逆に大正五年のように八人の卒業生の作品が買い上げられた年もあったが、第一回卒業生の和田の「渡頭の夕暮」以後この三月までに計八十九点が同大の資料館に収められてある」⁶⁶と紹介されている。



図 9. 《稽古》を取り上げた新聞記事

この頃の白馬会会員たちは黒田清輝に倣って海浜風景に取り組む傾向にあったといい、白瀧も明治 32 年（1899）7 月から下浦へ行き、小林萬吾らと滞在している。⁶⁷白瀧は「三崎より三里手前で浦賀より二里先」の場所で安く部屋を借り、8 月末まで滞在。一方の小林は農家の座敷を 2 ヶ月間借りていた。その間磯谷の長尾と息子の一平も来るなど賑やかだったという。⁶⁸このような経験を生かしてか、白瀧は翌年の第 4 回白馬会展に風景画などを計 21 点、第 5 回展にも計 21 点を出品した。第 5 回展の出品作に、鏡台に向かって身支度を整える《花嫁》という一作がある。本作は、当時大作として衆目を集めていたことが、次の文章から窺える。



図 10. 白瀧幾之助《花嫁》

1900 年の縮図（白瀧画）

「1900（明治 33）/10/08 白瀧幾之助君得意の風俗画此度は花嫁の大作なり主人公たる嫁御寮の嬉しく恥かしき様の面体充分、後ろにて襟を直し居る女の手付き目障りになる所あり中腰になりて襦をさゝげ居る女のエキस्पレーション大に好し老婆も先づよし小児を抱き居る母は幾ら陰なればとて顔髪等の輪郭確かならずして筆をかすらせたる如き投げやりの画き方太だ感服せず陰陽に論なく如何なるところにてても説明の不確かなるものありては如何なる傑作といへども完璧を以て称すべからず」⁶⁹

⁶⁵ 春蘭道人, 秋菊道人『当世画家評判記』文禄堂, 1903, p. 75

⁶⁶ 東京藝術大学大学美術館「油絵卒業制作の歴史」を取り上げた一部新聞記事より, 1972 年

⁶⁷ 「跡の痕(九)〇東京白瀧幾之助より伯林和田英作宛(明治 32 年 10 月 9 日)」『黒田清輝著述集』東京文化財研究所, 2007, p. 428-430

⁶⁸ 児島薫「黒田清輝、久米桂一郎宛 藤島武二書簡(三)」『美術研究』417 号, p. 168

⁶⁹ 『毎日新聞』「白馬会投書評(一)」1900 年 10 月 8 日

と称賛されている。縮図においても陰影の様子が線によって簡易的に示され、本画の要素が窺える。さらに別の作品評では次のように綴られている。

「白瀧幾之助氏の「花嫁」 場中第一の大作である、通常の画家は一人物さへもアレダケに画くのは困難であるのを、サラサラと書き上げた技倆には敬服した、個々別々の人物としては先づ申分なく、殊に老母の顔などは能く出来て居る、が、惜いかな、総体の関係が薄く、したがって活動に乏しい、其から婚禮の支度室としては添物が足らぬ、角隠と指輪とを除けば少も婚禮の支度らしい所が見えぬ」⁷⁰

これらの評からは、白瀧が当時すでに人物画に熟達していた様子が窺える。その後も白瀧は第6回展に17点、第7回展に3点の作品を出品した。明治35年(1902)の第7回展では、彼の作品について「素人好のする画」⁷¹や、「何処となく観客に同情を寄せしむる妙」⁷²があると評され、親しみやすい白瀧芸術の基盤は留学前にすでに構築されていたことが分かる。

白馬会展に出品を続ける傍ら、白瀧は明治33年(1900)に開催されたパリ万国博覧会でも《蓄音機》を出品し、褒状を受賞していた。⁷³油彩画部門の国際審査員は杉竹次郎を含む50人強(うちフランス人は30人ほど)おり、洋画家に限ると、名誉賞なし、金牌なし、銀牌黒田清輝、銅牌なし、褒状中村鉦太郎(不折)(1866-1943)、満谷国四郎(1874-1936)、和田英作(1874-1959)、白瀧幾之助、吉田博(1876-1950)、五姓田芳柳(1827-1892)、久米桂一郎という結果であった。⁷⁴白瀧の出品作については、次のように評されている。

「蓄音器 白瀧幾之助氏の出品は此蓄音器の外に草刈童もある、何れも人物にして批難する処は少ない、蓄音器の方は善く小供の精神を動作に表はして居る、一人の男の小供は器械を操つて、二人の少女は之を聴いて笑を含んで居る、それを傍にある少女は、どう云ふ面白いことだらう、一瞬時も早く聴き度いと云ふ様な面持で、頻りと熟視て居る所の有様は、恰も生きた人間を見る様だ、逆ても尋常の腕でゞは出来る話じゃない」⁷⁵

⁷⁰ 『二六新報』「白馬会瞥見」1900年10月23日

⁷¹ 『読売新聞』「上野谷中の展覧会(三)」1902年10月11日

⁷² 『毎日新聞』「白馬会展覧会概評(四)」1902年10月20日

⁷³ 『国民新聞』「巴里博覧会出品(監査合格の続)」1899年10月29日

⁷⁴ 勅使河原純『裸体画の黎明』日本経済新聞社、1986、p.180

⁷⁵ 『国民新聞』「白馬会展覧会(二)」1899年11月1日

この国際的な受賞は新聞でも取り上げられ、白瀧はその名を轟かせたのである。

さらに明治 36 年（1903）3 月開催の第 5 回内国勸業博覧会では《孟母断機》《通学》《雨中の渡頭》という 3 点を出品し、このうち漢詩に主題を求めた《孟母断機》が 3 等賞を受賞する。1900 年代前半の白瀧は、人物を主題にした作品を積極的に世に送り出していたことが分かる。

並行して当時の洋画界の情勢を記述すると、明治美術会が明治 35 年（1902）で解散。残ったメンバーで太平洋画会を発足させ、白馬会と対抗するような形をとっていた。また、京都では同年に浅井忠が聖護院洋画研究所（後の関西美術院）を創立し、独自の絵画教育を行っていた。依然として洋画史の過渡期にあったということが分かる。

白瀧の画業は絵画に留まらず、東京美術学校を卒業した翌年、明治 32 年（1899）には他の仕事を任されるようになっていた。例えば『世界歴史譚』シリーズの第十編、『閣龍（コロンブス）』では、桐谷政次の文章に計 7 点の挿絵が掲載され、表紙にも白瀧の挿絵が起用されている。また、明治 36 年（1903）4 月には長尾建吉、山本芳翠、下岡蓮枝（1823-1914）、湯浅一郎、和田三造らとともに、華族女学校出身者の「癸卯園遊会」によって築地水交社で開かれた日本初の活人画の書割を初めて担当した。当時について白瀧は次のように述懐している。



図 11. 『世界歴史譚第十編閣龍（コロンブス）』1899 年

「日本の芝居に洋式の舞台装置が応用され始めたのは明治三十二三年頃活人画といふものが行はれた頃からであらうと思ふ。その活人画が始めて演ぜられたのは、下田歌子さんの実践女学校が出来るについて、その基本金を作るといふ事から、その時分に下田さんが華族女学校の校長をしてゐた関係で、女史の薫陶を受けた人達の発起で後援会のやうなものが組織され、そこで活人画といふものが始めて行はれることゝなつた。その会の幹事としては伊修院大将夫人、加納治五郎氏夫人長田秋濤氏夫人などが主として働かれたと思ふ。これはその以前に、下田さんから山本芳翠先生に相談があつて、何か変つた催をしたいといふ事だつたので、芳翠先生の考案で活人画をやることになつたのである。さういふ訳けで其頃山本先生の画塾生巧館で学んでゐた我々もその仕事を手伝ふことになり、湯浅一郎君、北蓮蔵君、私などが背景は勿論舞台装置をやることになり、随分熱心に描いたものである。その

時の活人画は十二幕で、下田さんがお手のものゝ日本歴史の中から孝女節婦の一節を十二場面選定したもので、たとへば山内一豊の妻、正行の母、春日の局、平政子、秋色などいふ人物を捉らへて各絵画的の場面を仕組んだもので、一幕の時間は僅かに十分位で終るのであるから労力に比較するともつたいないやうである。各人物の主人公には華族女学校の生徒が扮装することになったが初めのうちはみな逡巡して中々進んでやろうといふものがない。処が山本先生が舞台の雛型を作つて、オペラ式に幕を絞つたのを描いたり、細い臘燭を短くして豆電気代りに入れたりして見せたので、こんな綺麗なものなら・・・とお嬢さん方も急に乗気になつたものである。しかし、いよいよ水交社で公演するだんになると、家族の方から小言が出て、曰く『華族の令嬢が公衆の面前で役者風情の真似事をするのは 体面にかゝわる』といふのである。さうかと思ふと、中には『さういふことを云つてゐるから華族は時勢に後れるのだ大いにやるべし』といふ賛成論も出ると云ふ鹽梅だつたが、兎に角、前記三夫人などの熱心な努力によつて水交社の舞台へ乗り出すことになり、湯浅、北、私の三人で背景を描くことになった。処が、我々は今まで泥絵具を使つたことがないので困つてゐると、山本先生は巴里で芝居にも入つてやつて來られた経験を持つて居られたので、万端先生の指揮に従つてやることになったが、実際の仕事になると中々うまく行かないので、その頃浅草で写真館をやつてゐた下岡蓮杖氏の息子さんが、写真のバツクを描き馴れてゐるのでその人に来てもらつていろいろ手伝つてもらつた。何しろ三間五間といふ大きいものを描かなければならないので、場所に困つた、芝の工場か何かを借りて描いたやうに記憶してゐる。下岡氏の他に和田三造君なども来て手伝つてくれたと思ふ。山本先生の指導によつて描き上げたバツクの絵は出来上りを見ると、誠にうすぎたない。こんなものを公衆の面前にさらすのかと思つて、我々が内心タヂタヂしてゐると、山本先生は笑つて、「これでいゝ、舞台に持つてゆくとビツクリする程綺麗に見えるから」と云ふ、実際舞台に飾つたのを見ると、我れながら見違へるやうに美しく見える。ある武士の妻が、夫に代つて陣營を見廻る場面になると、お城をバツクにして薙刀を持つて立つ婦人を中心にして電気仕掛けの月が徐々にのぼるといつた具合であつたが、この電燈の月なども全くこれが初めての試みであつたらう。洋式の背景と云ひ、すべての点に新し味が溢れてゐるといふので、一円と三円の二種の切符で見せたのだが、公演二日間とも大入満員の盛況だつた。内親王お三方の御覧にも入れるし、遂には卒倒者を出すといふやうな騒ぎで、

赤十字社から看護婦を出張して貰った位である」⁷⁶

この時の成功は、当時の人気役者を起用した歌舞伎座の舞台背景の制作にも繋がった。

「これで大当りの味を占めたので、今度はほんとうの意味の公演をやろうといふので歌舞伎座の舞台へ乗り出すことになり、一流の俳優を我々の描いたバツクの前に立たせることになった。俳優は今の中車、六代目、女寅などが出演した。中車は正行の母に扮装したと思ふ。私などが名優を捉らへてあゝこうと振りつけをするのだから今から思ふと些か滑稽な気がする。しかし、歌舞伎座の公演は、華族女学校の時とは大いに予想が違つて大失敗だつた。宣伝もまづかつたが、元々動きのない活人画を本物の俳優にやらせることも間違つてゐるし、歌舞伎座のやうな大舞台にかける性質のものではなかつたのである」⁷⁷

しかし、結果的に集客は振るわなかつたようだ。この経験と関連してか、山本、北、湯浅、白瀧らは明治37年（1904）に明治座で市川左団次らの下稽古を見学している。⁷⁸

華族女学校の活人画から3ヶ月後の明治36年（1903）7月23日には、東京音楽学校歌劇祭にて3幕からなるオペラ「歌劇オルフォイス」の書割にも携わった。当初と同じ山本芳翠、下岡蓮杖、湯浅一郎、和田三造の面々である。この公演は日本人初のプリマドンナとして知られる三浦環⁷⁹（1884-1946）（当時は柴田環）主演の「日本人による初めての全曲舞台上演」⁸⁰であり、オペラ史にも残る重要な機会であった。

「明治三十六年になると、柴田環さんなどがオペラをやりたいから私達に背景を描いてくれと云ふた談があつた。渡邊さんといふ人の卒業祝ひの催しとして、日本で始めてのオペラをやりたい、資金は僅か千円だけだから、それでもつて万端の入費に当てるといふわけだつた。恰度岡田三郎助君なども帰朝したばかりの時だつたから、同君などにも相談したやうに思ふが、

⁷⁶ 白瀧幾之助「洋式舞台装置の最初」『中央美術』第14巻7号, 1928

⁷⁷ 白瀧幾之助「洋式舞台装置の最初」『中央美術』第14巻7号, 1928

⁷⁸ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 95

⁷⁹ 三浦環は、世界で最も有名な音楽文献『グローヴ・オペラ辞典』に日本人女性としてただ1人掲載されている。

⁸⁰ 関根礼子「日本オペラ年表」昭和音楽大学, 刊年不明, p. 77

実際の仕事は私達が主にやった。オペラのオルフオイスを描いた」⁸¹

歌劇オルフオイスは、宝暦 12 年（1762）にクリストフ・ヴィリバルト・グレッグ（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）というドイツ人が作曲した、3 幕からなるオペラで、「一七七四年八月二日、彼のオルフオイスが巴里に演せられたる時には、其の評判著しく、公衆の熱心は僅かに一と（ママ）夏の期間中に四十九回の演奏を続けしむるに至った」⁸²という、西欧では 18 世紀から人気を博していた演目であった。一方、日本でのオペラ受容について白瀧は、「入場は無料であつたが、日本で最初のオペラ試演であるといふので、大した人気を博したものである」⁸³と述べている。

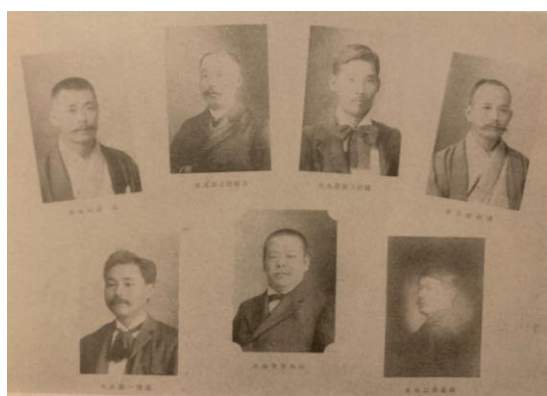


図 12. 上段左から北蓮藏、白瀧幾之助、岡田三郎助、長尾建吉
下段左から湯浅一郎、山本芳翠、藤島武二の肖像写真

また、当時山本は三越のために「恐らく油絵の広告画のはじめ」⁸⁴だった美人画の絵看板を製作していた。その評判がよかったため、白瀧も手伝うことになったという。

「白木屋が早速向ふを張つて、五大都市の停車場に掲げるべく五枚の美人画を注文に来た。吾々が夫をかく事になつたが、湯浅は多分期日通りに描かないだらうからといふので除外された。それから僕は湯浅の為に大に弁解して遂に描く事にはなつた」⁸⁵

⁸¹ 白瀧幾之助「洋式舞台装置の最初」『中央美術』第 14 卷 7 号, 1928

⁸² S.K 生, 「グルックの一生」『音楽世界』第 2 卷 5 号, 1908, p. 1

⁸³ 白瀧幾之助「洋式舞台装置の最初」『中央美術』第 14 卷 7 号, 1928, p. 66-69

⁸⁴ 白瀧幾之助「亡友湯浅」『アトリエ』第 8 卷 4 号, 1931, pp. 87-88

⁸⁵ 同上, pp. 87-88

このように、若き日の白瀧はさまざまな経験を基に、画家としての研鑽を積んでいたのである。一方、明治 35 年（1902）には浅井忠の移住をきっかけに、京都でも本格的な洋画教育が始まっていた。同地にはすでに洋画の私塾がいくつか存在していたものの、京都と大阪の洋画家を中心にした関西美術院が発足したことは、関西の洋画界にひとつのまとまりを持たせるきっかけとなったのである。⁸⁶

1-5. アメリカ留学（1904-1906）

黒田清輝が教授を務めた東京美術学校の洋画科では、開設の翌年の明治 30 年（1897）より 3 年次の優秀者を対象とした「巴里留学生」の制度が発足し、選出された結果 1 年目に岡田三郎助、2 年目に和田英作が渡仏していた。白瀧はこの時西洋画科の首席であったため⁸⁷、次は自分の番だと密かな期待を膨らませていたが、3 年目に他の科より西洋画科だけ留学するのは不公平だという抗議が起こる。これによって彫刻科、日本画科と各順番制となり、次にいつ西洋画科の番がくるのか見当がつかない状況に追い込まれた。その結果、白瀧は自費外遊という選択肢に辿り着く。次の文章では、貧困を極めていた只中、より成長できる場を求め、何としてでも海を渡ろうとする彼の熱い思いが表れている。

「元来私の出身地は銀山で有名な兵庫県生野なので、明治二十三年短期卒業の出来る工手学校を志望して僅に一年半の学資を貰って出京したので、出京後画道に転向して学資が杜絶してからは、玄關番寄食の生活状態で、とても洋行する学資など思ひもよらぬ事ではあるが、たとへ乞食をしても一度は欧羅巴の土を踏まねば止まぬといふ念願に燃え立つて居たのであつた」⁸⁸

当時の欧米では日本人画家の絵画はほとんど売れなかったため、画家として生活費を稼ぐことが難しく、展覧会の出品作が売れたとしても額縁代ほどになれば御の字であった。そこで白瀧は、東京美術学校西洋美術史講師で美術評論家をしていて明治 21 年（1888）から欧米留学を経験していた岩村透（1870-1917）に相談した。そして、渡欧費用を貯める為にまずアメリカで皿洗いをするという選択肢があることを知り、遂には決断したのである。白瀧はその後も、岩村に海外生活の初歩を援助してもらっている。

⁸⁶富安玲子、山本由梨『国立美術館巡回展西洋への憧れ個のめざめ日本近代洋画の東西』川崎市立美術館, 2014, p. 9

⁸⁷ 三浦巖「白瀧幾之助先生訪問記」『絵になる時』七曜社, 1963, p. 6

⁸⁸ 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6月号, 1949, p. 16

渡米 4 日前、明治 37 年（1904）5 月 16 日の黒田清輝の日記には、白瀧が夕刻に黒田宅へ訪れ、20 日の便で渡欧する旨を知らせた様子が記されている。これを知った黒田は、磯谷商店に電話をして送別会をすることを急遽取り決め、翌日には白瀧や磯谷商店の人々が食卓を囲むことになった。

「五月十七日 火 晴 又五時頃岩下清周氏及佐藤均氏来訪 夜食ニ白瀧高木 磯谷ノ三氏ヲ招待セリ 白 高ノ二氏ハ来ル二十日横浜出帆ノエンプレスオブチャイナ号ニテ渡米ノ筈ナレバ餞別ノ意ニテ招キタルナリ 高氏ハ自宅ニ来客アリシトカニテ食後八時頃来リ三十分間計語りテ去ル 白磯ノ二氏ハ十一時マデ語りタリ 夕刻来訪ノ佐藤均ハ故橋口氏ノ肖像ヲ持参セリ 本日ハ植木屋ヲ呼ビ昨夜縁日ニテ購求セル花ナドヲ鉢ニ植エシメタリ」⁸⁹

この会には、白瀧と同時に渡米する予定だった高木背水も 30 分と短時間ながら参加していたようだ。さらに翌日、黒田は「帰途磯谷方に白瀧ヲ訪フ 氏も亦留守ナリシ」⁹⁰と日記に記している。渡米する教え子を気にかける師の心情が表れると同時に、渡米間際まで磯谷商店で世話になる白瀧の私生活までも垣間見える一文である。

来たる明治 37 年（1904）5 月 20 日⁹¹、白瀧はセントルイス万博を機に岩村透らと同船で米国への出航を果たした。時は三十六年日露戦争旅順攻撃の真最中、白瀧が乗船したのは「エンプレス・オブ・ジャパン (Empress of Japan)」という六千噸級の新造船であった。⁹²この船は明治 24 年（1891）、イギリス・カンブリア州のバロー・イン・ファーネス (Barrow-in-Furness) にある Naval Construction & Armaments Co. Ltd. にて、エンプレス・オブ・チャイナ (Empress of China)、エンプレス・オブ・インディア (Empress of India) の同型姉妹船として造船されている。太平洋横断を終えたのは大正 11 年（1922）7 月 18 日、315 回目を最後に合計 400 万キロ航海した船だ。⁹³船体と上部構造は白、通風筒・煙突などの上部付属品は黄色、喫水線に近い外板は桃色。船主像は緑と金の龍で、本船引退後バンクーバーのスタンレーパークに安置されていた。また、この 3 船は船体の色から別名「ホワイト・エンプレシズ」と呼ばれていたようだ。⁹⁴

⁸⁹ 「黒田清輝日記」東京文化財研究所 1904/05/17, p. 317

⁹⁰ 同上.

⁹¹ 中島徳博『生野三巨匠洋画展』兵庫県立美術館, 1994, p. 8

⁹² 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6月号, 1949, p. 16

⁹³ McCann Leonard 「Empress of Japan」History of Metropolitan Vancouver （閲覧日：2019/08/22）
https://www.vancouverhistory.ca/archives_empress.htm

⁹⁴ 三浦昭男『北太平洋定期客船史』日本郵船, 1994

午前 8 時 40 分、白瀧幾之助、高木背水、岩村透が新橋発の列車にて出発した。この時、黒田清輝、久米桂一郎、小代為重（1863-1951）⁹⁵、竹澤太一（生没年不詳）、合田清（1862-1938）、高島が列車に同乗し、横浜まで見送っている。⁹⁶午前 11 時頃、白瀧らの船・エンプレス・オブ・ジャパンが出発した。3 月 18 日出航のエンプレス・オブ・ジャパン号の場合、乗客の 3 分の 2 は日本人で埋まっていたため 5 月 20 日出港の船にも多くの日本人が乗船していたと想像に難くない。⁹⁷

白瀧は海上で高木背水と、彫刻家の本保義太郎（1875-1907）と共に、三人一組の三等級の小部屋で約 1 ヶ月間過ごすことになった。昭和 24 年（1949）に『文藝春秋』に綴られた白瀧の文章においては「画家の T 君と彫刻家の H 君」と表記されている 2 人だ。しかし、この期間は苦痛の伴う時間であったと白瀧は回想している。寝床やトイレは共同で、食事も 3 人分を 1 つのエナメル洗面器に盛られ支給されるようなもの。煌びやかな客船のイメージとは裏腹に、階級によって扱いの差が歴然であった。温厚な白瀧も「殆んど豕扱にされて随分惨めなものであった。全くいま思つてもぞつとする」⁹⁸と述べるほどの状況であったという。

エンプレス・オブ・ジャパン号は横浜出航後、ビクトリア島に一晩停泊、バンクーバーに立ち寄り、シアトルに到着する船であった。⁹⁹その後セントルイスへ向かう日本人らは、鉄道に乗り換えて移動することが多かったようだ。白瀧自身がどのようにセントルイスへ赴いたのかについては不明点が多いが、寄港地やシアトル到着後の動向については他の日本人と大差ないだろう。

漸くセントルイスに到着した翌日、白瀧は岩村透に率いられセントルイス近郊の街、カーカードへと向かった。¹⁰⁰同地のとある労働者宅の 2 階で下宿を開始し、その後約 1 ヶ月間に渡って連日セントルイス万博に足を運んだ。カーカードの当時の様子については、ほぼ同時期に同地で滞在していた永井荷風（1879-1959）の日記『西遊日誌抄』（1932）に示されている。

「カアクウッドと呼ぶ小村落の一農家に移る。舎港（シャトル）余地同行せし人々も既に四散し此の地に残るものは余一人となりしを以て市中の喧騒を避けんが為め聖路易市の旅館を去りしなり。この村は町よりは一六七哩も離れたる林間の一村にて牛の聲鶏の鳴く音いと長閑なり。余はいはれ

⁹⁵ 註：小代為重は、佐賀県で生まれた洋画家。同郷の百武兼行に洋画の指導を受けた。その後白馬会の結成に参加し作品を発表。明治 33 年には渡欧している。

⁹⁶ 「黒田清輝日記」東京文化財研究所 1904/05/20
https://www.tobunken.go.jp/materials/kuroda_diary/112550.html

⁹⁷ 稲垣陽一郎『聖路易通信』かまくら春秋社、2016、p. 24

⁹⁸ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代-豕扱ひで洋行」『中央美術』第 6 卷 4 号、1920、p. 98

⁹⁹ 稲垣陽一郎著『聖路易通信』かまくら春秋社、2016

¹⁰⁰ 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社、1989、p. 39

なく心自ら楽しめたり」¹⁰¹

白瀧自身もこの長閑な環境で連日を過ごしていたようだ。

セントルイス万博は、明治 37 年（1904）に開催された万国博覧会で、白瀧は風俗画作品の《さらひ》や《女学生》を出品していた。白瀧は世界中から集結した各国の逸品について、「山本先生から、よく聞かされた近代の名家や、黒田先生から聞かして貰ふた現在の大家の作品を、目の当り見るのですから、何とも言えぬ愉快でした」¹⁰²と回想している。そして、この時大家の作品を目にしたことをきっかけに、白瀧は肖像画に心酔し、肖像画家としての新たな扉が開かれることになる。

セントルイス万博を一通り見終えた暁、白瀧はニューヨークへと移動した。この時持ち金が尽きてしまったのか、黒田清輝から 200 円の為替を受け取っている。¹⁰³同地では、午前中にニューヨークの印象画家ロバート・ヴォノー（Robert William Vonnoh, 1858-1933）の元で学僕をし、午後はアカデミー・オブ・デザインで技術を磨く生活を送っていた。

ロバート・ヴォノーはアメリカの印象派画家と称され、白瀧が後年に入学するフランスのアカデミー・ジュリアンで画技を極めた人物である。印象派の本場フランスでは、黒田清輝や浅井忠が魅了されていたフランスのグレー・シュル・ロワン、通称グレー村で明治 20 年（1887）から明治 24 年（1891）の約 4 年間を過ごした。¹⁰⁴また、白瀧を指導中の明治 39 年（1906）には、ニューヨークの美術学校ナショナル・アカデミー・オブ・デザインの会員に選ばれている。そんな彼との出会いもまた、岩村透を介していたという。ヴォノーの元で助手として働くことが決まったのは明治 38 年（1905）3 月頃、実際に働き始めたのは 6 月以降のことで、その後は毎月 30 弗（当時の円相場は 1 弗あたり 2.024 円、100 円につき 49.409 弗¹⁰⁵という時代）、現在の 4-5 万を受け取るようになった。しかし、仕事が始まるまでの空白の 3 ヶ月は、白瀧は苦難を強いられていたという。

「教師の新築が未だ完成しないの為に小生はぶらぶらして居ります、其もよいが先月から兵糧が尽きてしまい、二進も三進も行かなく無つた、来週はドウシテ暮らそうか毎日鬱ぎ込んで居ります。（中略）未だボロも下げて居ないから人目からはさうにも見へまいが、腹の中の苦しい事といふものは一通りでないです、乞食をしても洋行がしたいと思ふて居たが、今

¹⁰¹ 永井壯吉『荷風全集第四巻』岩波書店、1964、p. 303

¹⁰² 「欧米遊学雑感白瀧幾之助氏談」『美術新報』10 巻 5 号、1911、p. 153

¹⁰³ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館、2010、p. 95

¹⁰⁴ WILLIAM H. GERDTS「ROBERT VONNOH」（閲覧日：2019 年 11 月 1 日）

https://web.archive.org/web/20100105143737/http://butlerart.com/pc_book/pages/robert_vonnoh_1858.htm

¹⁰⁵ 日本銀行百年史編纂委員会『日本銀行百年史 資料編』日本銀行、1986、p. 427

日となつては乞食をしても日本に帰りたいと思ひます」¹⁰⁶

さらに明治 38 年（1905）3 月 12 日に白瀧が磯谷商店の長尾もとに宛てた書簡では、さらに心の内を明かしている。

「私も折角はるゝ来たものですからうまくならなければ帰らぬ積理ですが、併實際を白状すれば一日も早く帰りたいです。亜米利加の立派な大きな家に住むより矢張愛宕町の磯谷の家の方が私には余程愉快です 雨に付風に付もし日本に居たなれば、コーであらう、アーであらうと何に付ても愛宕町、大阪生野と日本の事斗り思ひ出して居ります」¹⁰⁷

この時の書簡からは、母国に帰りたいという本音が綴られているが、彼はここで耐え凌ぎ、結局帰国を選択することはなかった。なお、ここでいう「教師」とはロバート・ヴォノーのことを指している。

ヴォノーの画室では、アシスタント業務と並行して肖像画の指導を受けることもあった。¹⁰⁸ 当時について白瀧は次のように回想している。

「其後渡米の砌彼地で有名な肖像画家ロバート、ボナール夫妻の門に入つて初めて肖像画に対する私の眼が開きましたそして肖像画には他に見られない苦心と面白味があるのを知りました」¹⁰⁹

このように肖像画の魅力に開眼した一方、夜学のアカデミー・オブ・デザインでは、専らデッサンを研究していた。黒田清輝の元で習熟したデッサン力が基礎となっていたと想像に難くない。また、ここで過ごした時間は「教師よりも優遇され、至極幸福」¹¹⁰なもので、窮屈な生活では無かったようだ。白瀧は当時について、日露戦争で日本が勝利をおさめたことで、洋行時の待遇は非常に手厚いものだったと親族に話していたという。¹¹¹

¹⁰⁶ ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, p. 3

¹⁰⁷ 同上. p. 3

¹⁰⁸ 三浦巖『絵になる時：白瀧幾之助先生訪問記』七曜社, 1963, p. 64

¹⁰⁹ 『東京朝日新聞』「肖像画の妙味」白瀧幾之助, 1914 年 10 月 25 日

¹¹⁰ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 卷 4 号, 1920, p. 99

¹¹¹ 白瀧弘子へのインタビュー, 2018 年 8 月 31 日

また、白瀧によれば、アメリカで彼を指導した教師たちは、椅子に座って絵を描くことはしなかったという。その理由については次のように示している。

「米国における余の教師杯は腰掛ける事さへ喧しかつた。腰を掛けるとツイ立つのがおつくうになつて、退いて視る事をせぬからである。それ故椅子なども立つて居てほんのちよつと背が乗る高さのもので殆んど立て（ママ）居るのである。始めは足がだるくて随分苦痛であつたが、馴れて見れば其程でもない。ものは習慣と云ふから何事でも初めの心掛けが大切である」¹¹²

この「初めからの心掛け」が功を奏したのか、後年の白瀧は外で風景画を描く際にも、持ち運びに適した三脚床几なども使用していなかったようだ。「油絵は日本画と違ひ接近して視るものでない、必ず相當の距離を隔てゝ視なければならぬ」¹¹³という彼の理論にも通じる。さらに、白瀧がアメリカのアトリエで過ごしていた様子について、次のような記述がある。

「こゝに当時の写真があります……。そう云いながら先生（白瀧）は片隅の棚からアルバムを持出され、猶あれこれと資料を探しに画室の方へゆかれる。「あら、随分立派なところだこと、まあ、随分お若かつたのねえ…」同道のN女史がしきりに感心する。豪壮なアトリエの中で、夏目漱石流の美鬚豊かに、ブルーズをまとった若き日の先生が、その又先生のアメリカの画伯に肖像模写などを見てもらっている処、ニューヨークの自炊生活……」¹¹⁴

以下に、その「写真」と関連性が見出せた3枚を紹介する。

¹¹² 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 17

¹¹³ 同上. p. 17

¹¹⁴ 三浦巖『絵になる時：白瀧幾之助先生訪問記』七曜社, 1963, p. 64-65



図 13. ポーズをとる白瀧幾之助 (写真 224)



図 14. 椅子に腰掛ける白瀧幾之助 (写真 225)



図 15. 椅子に腰掛ける白瀧幾之助 (写真 226)

さて、白瀧はヴォノーのアシスタント業務が生活の主な収入源となり、渡航当初に覚悟を決めていた皿洗いは何とか免れることができた。（「皿洗いまですることになった」¹¹⁵という記録も一部存在）しかし、当時白瀧の元には日本食が恋しくなった銀行員が頻繁に集まっていたため、月 30 弗の給料では余裕はなく、経済的に「可なり苦痛な事」だったという。

¹¹⁵ 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989, p. 40

¹¹⁶「当時、ニューヨークには日本の大銀行の出張所」¹¹⁷があり、例えば永井荷風もこの時にニューヨークで臨時職員として雇用されていた。ここに駐在するエリート銀行員は、潤沢な所持金を資金に「洋食は口に合わない」と食材を日本から取り寄せる者も珍しくなかったという。¹¹⁸また、白瀧がヴォノーのアシスタントをしていた頃、十五銀行の「K、S 両君」という 2 人が、「米のめしが戀しい」¹¹⁹ために白瀧の居住地へ引っ越し、これに加え次のような生活を送っていた。

「此の自炊庵には、三人の他に、其頃見學やら視察として渡米して来る友人達が集り、毎夜五六人の酒盛りで、(中略) 機嫌になると散歩に出掛けて仕舞はれるが、僕は後片付けやら、食った野菜の屑や魚の骨を新聞に包んで、街路に捨ててに行かなければならぬ」¹²⁰

複数人分の料理を毎日のように作っていた白瀧には、心労が募っていたようだ。

白瀧が彫刻家の高村光太郎(1883-1956)と出会ったのも、アメリカであった。高村はロダンの彫刻に心酔し、父・高村光雲が主任教授を勤める東京美術学校の彫刻科に在籍していたが、明治 38 年(1905)9 月に西洋画科へ転じ、藤田嗣治、岡本一平等と机を並べ、黒田清輝、藤島武二に師事した。これについては、当時の西洋画科は彫刻科よりもはるかに開放的で、欧米留学の窓口的役割を担っていたためであった。これほどまでに異国の地への憧れを抱いていた高村であるが、父から洋行の許しをすぐにももらえず、結果として同じく東京美術学校で勤務していた岩村透が光雲を説得し、漸く渡米することができたのだ。¹²¹

岩村透は先述の通り白瀧の洋行も援助していた人物だが、高村と白瀧を引き合わせたのもまた彼であった。明治 39 年(1906)2 月 3 日にカナダ太平洋鉄道会社の客船「アゼニアン号」で横浜を出港した高村は、バンクーバーに到着後、大陸横断寝台列車に乗り換えて 2 月 27 日にニューヨークへ到着した。その後の動向については以下の通りである。

「この街では、岩村教授から連絡を受けていた当地在住の洋画家、白瀧幾之助が待ち受けていた。彼は光太郎より一〇歳年上の、美校時代に黒田清輝に師事していた同窓で、前年にニューヨークへやって来ていた。(中略) この白瀧の紹介で、光太郎はニューヨークの目抜き通り、五番街に安アパ

¹¹⁶ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 卷 4 号, 1920, p. 99

¹¹⁷ 福永勝也「紐育, 倫敦, 巴里における高村光太郎とその西洋観」『人間文化研究』35, 2015, p. 106

¹¹⁸ 同上. p. 106

¹¹⁹ 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6 月号, 1949, p. 17

¹²⁰ 同上. p. 18

¹²¹ 福永勝也「紐育, 倫敦, 巴里における高村光太郎とその西洋観」『人間文化研究』35, 2015, p. 99-102

ートを借りる。この街には、やはり黒田清輝の教え子である洋画家、柳敬助がおり、白瀧と一緒に何かと光太郎の面倒をみてくれた。帰国後、この柳の夫人が日本女子大の後輩である智恵子を光太郎に引き合わせ、二人は結婚するのだから、人間の縁というのは予知不能と言うしかない」¹²²

高村はその後も徐々に人脈を広げ、柳から紹介された彫刻家の荻原守衛とも交友を始めている。一方の白瀧は、昭和24年（1949）に先述した十五銀行のK氏、S氏、そして高村との日常風景を書き残している。

「此時高村光太郎君も来米、私を頼つて来られたので、ヴォ先生の紹介で当地一流の彫刻家ボークラム先生の画室に通はれるとなつた。此頃当市では山高帽子が流行つて、八百屋の小僧迄が冠つて居るのに、高村君は依然として日本から冠つて来た労働者より冠らぬ鳥打帽を改めないで甚だ目立つた。で、K、S 両君が廃めさせろと僕を突くので、止むを得ず忠告したら、ポツと出の高村君は山高を冠るのを厭がつて、半泣きの体であつた。処が翌年高村君の跡を追つて倫敦へ行つたら、驚く勿れ、山高はおろか、一寸外出するにも一々手袋をはめるといふ、イングリッシュゼントルマンになりすまして居られたのには顔負けをして仕舞つた」¹²³

ここで登場しているガットスン・ボークラム（Gutzon Borglum, 1867-1941）は、高村が師事した彫刻家で、明治38年（1905）10月までニューヨークで暮らしていた本保義太郎が入門したことで知られる。その後白瀧と高村の交友は、ニューヨークでの共同生活から、イギリス時代、そして日本に帰国後も継続することになった。

白瀧が当初アメリカ留学を心から望んでいなかった事実は、本人が言及している通りだ。しかし、結果としてアメリカ留学中に肖像画の魅力に気づいたことや、人との出会いは彼の人生を大きく好転させ、必要不可欠な2年半であったと言える。

1-6 フランス留学（1907年初頭-1908年初頭）

明治40年（1907）、白瀧は念願の西欧へと向かうことになった。船では日本から渡米した時と同じ三等級の客室に乗船していたが、「大西洋を渡る時も同じく船室は三等であつた、

¹²² 同上. p. 99-102

¹²³ 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6月号, 1949, p. 17

が太平洋を渡る時の不安に引換へて何だか光明を認めて行く様な洋々たる気持ちであつた」¹²⁴という述懐の通り、2年半前とは打って変わって希望に満ち溢れていた。

明治 39 年（1906）10 月頃、白瀧は高村を追って一旦英国に降り立ち、数ヶ月の滞在を経て、明治 40 年（1907）初頭に念願のパリへ降り立った。白瀧は同時期の滞欧日本人芸術家について、エコール・デ・ボザール（École nationale supérieure des Beaux-Arts）に藤島武二、山下新太郎（1881-1966）、出口清三郎（1871-1948）、彫刻科には渡米時に同船、同室であった本保義太郎、畑正吉（1882-1966）、アカデミー・ジュリアンに鹿子木孟郎（1874-1941）、岡精一（1868-1944）、齋藤與理（1885-1959）、本多功（生没年不詳）、木村梁一郎（生没年不詳）、安井曾太郎（1888-1955）、津田青楓（1880-1978）、彫刻科には荻原守衛、グラン・ショミエールに齋藤豊作（1880-1951）、有島生馬（1882-1974）、湯浅一郎そして自身が通っていたことを記述している。明治 40 年（1907）7 月 29 日に白瀧が磯谷商店の長尾建吉に宛てた書簡の中では、少し前に湯浅一郎がスペインからフランスに来たこと、イギリス、ベルギー、オランダ旅行をしていた藤島武二と山下新太郎が、この時スペインに到着していた事実が手記されており、白瀧自身「此冬邊り（スペインに）行つて見たいと目下旅費の工面中です」¹²⁵と、周囲に触発されていた様子も窺える。

オーギュスト・ルノワール（Auguste Renoir, 1841-1919）、ギュスターヴ・モロー（Gustave Moreau, 1826-1898）など名だたる画家を輩出した国立美術学校のエコール・デ・ボザールは、19 世紀後半頃から「大使館や公使館から発行してもらった身もとを保証する証明書さえあれば、個別に授業を受けられるよう依頼する手紙を出し、教授が承諾すれば、そのアトリエに入学することができる」¹²⁶という状況で、外国人を受け入れない本科は難しいが、専科であれば日本人も入学しやすく授業料も無料であった。

一方のアカデミー・コロラッシやアカデミー・ジュリアンといった私塾は、「即日入学ができ、月単位で授業料を支払う方法で、短期間だけ学ぶことが容易」¹²⁷という特徴があった。この時白瀧が選んだのは、後者だった。白瀧は明治 35 年（1902）に設立された美術学校アカデミー・ド・ラ・グランド・ショミエール（Académie de la Grande Chaumière）に入学し、かつて黒田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助、和田英作らが指導を受けた外光派の画家・ラファエル・コラン（Raphael Collin, 1850-1916）に師事したのだ。白瀧が入学する前年からは、有島生馬が同校でコランに師事していた。¹²⁸藤島武二の「出発に際して黒田君から「是非会って見給え、いい人だから」と紹介の言葉をうけていた」¹²⁹という回想や、白瀧とほぼ入れ違いでフランスに渡った児島虎次郎（1881-1929）が、出発前に黒田清輝からラブ

¹²⁴ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 巻 4 号, 1920, p. 99

¹²⁵ ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, (1907 年 7 月 29 日長尾健吉宛白瀧幾之助書簡) p. 3

¹²⁶ 児島薫「鹿子木孟郎と太平洋画会」『日本の美術 9』至文堂, 1995, p. 35

¹²⁷ 同上. p. 35

¹²⁸ 一水会「一水会創立者プロフィール」2013 <https://www.issuikai.org/about/founder/index.html>

¹²⁹ 藤島武二「足跡を辿りて」『美術新論』第 5 号, 美術新論社, 1930, p. 70-86

アエル・コランの紹介状を受け取っていた¹³⁰という事実を踏まえると、白瀧も黒田にコランを紹介されていたとしても不自然ではない。

しかし、その後の白瀧の動向を見ると、すぐにグラン・ショミエールと並行してアカデミー・ジュリアンに通い始める、もしくはグラン・ショミエールからアカデミー・ジュリアンに移籍をしていたようだ。¹³¹夜学と並行していたのか、具体的な授業の時間帯などが明らかではないため、現時点ではどちらの可能性も考えられる。実際、当時の洋画家にはコランに学ぶ者とコランの元を去る或いは師事しない者が二極化していた。前者については前述した有島生馬、山下新太郎、湯浅一郎などが、後者には藤島武二、中村不折、児島虎次郎が挙げられる。

アカデミー・ジュリアンでは、新旧双方の美術に対して中立的な立場をとる独自の教育下で彫刻を学び¹³²、立体的に捉える力を養った。ここでは学生の習熟度に合わせて細かく進級の時期も見計らわれていたという。同校は 1868（明治元）年にロドルフ・ジュリアン（Pierre Louis Rodolphe Julian, 1839-1907）によって創立された私塾で、先述した 8 名の他に岩村透、中村不折（1866-1943）、高村光太郎、梅原龍三郎（1888-1986）、荻原礫山（1879-1910）などの洋画家、彫刻家が通ったことで知られる。また、「イギリス・アメリカからの大量の留学生を集めるために英語の入学案内を作」¹³³り、結果として日本をはじめ世界各国から学生が集まっていたようだ。

パリ滞在中の白瀧は、当時リュ・デュ・テアトル 16 番地で日本人 7 名と同宿していた。美術評論家の大隅為三（1881-1961）、フランスで 30 年以上在住し、日本漆芸をヨーロッパに広めた¹³⁴菅原精造（1884-1937）、明治 39 年（1906）から渡仏した彫刻家の稲垣吉藏（1876-1951）、明治 40 年（1907）6 月にアカデミー・ジュリアンに入学しジャン・ポール・ローレンス（Jean-Paul Laurens, 1838-1921）に師事した安井曾太郎（1888-1955）、安井と同行渡仏し同私塾で学んだ津田青楓（1880-1978）、彫刻家の藤川勇造（1983-1935）、パリのエコール・デ・ボザールに日本人彫刻家として初めて合格した畑正吉（1882-1966）など、その面々は様々だ。¹³⁵

¹³⁰ 松岡智子「児島虎次郎とエミール・クラウス」倉敷芸術科学大学芸術学部, 1997, p. 3

¹³¹ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館, 2010, p. 96

¹³² 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989, p. 40

¹³³ 児島薫「鹿子木孟郎と太平洋画会」『日本の美術 9』第 352 版, 至文堂, 1995, p. 35

¹³⁴ 川上比奈子『アイリーン・グレイが学んだ菅原精造の日本漆芸の背景』摂南大学, 2017, p. 57

¹³⁵ 東京文化財研究所「畑正吉留学期写真(1908)」(最終閲覧日: 2022 年 11 月 1 日)

<https://www.tobunken.go.jp/materials/hatapict/242715.html?hilite=%27%20白瀧%27>



図 16. フランスのリュ・デュ・テートル 16 番地で撮影された写真 (写真 295)

安井曾太郎と津田青楓が共にフランスへ留学したのは明治 40 年 (1907) 6 月のこと。¹³⁶ 「津田が昭和 15 年 61 才のときに非売品として作った『自選年譜』に、フランスで出会った画家の名を上げている。湯浅一郎、藤島武二、白瀧幾之助、有島生馬、山下新太郎、出口清三郎、児島虎次郎、高村光太郎、斎藤與里、藤川勇造、畑正吉、荻原守衛。白瀧と篁に会ったのは明治 43 年テートルの宿だったと書いている」¹³⁷との記述からも、彼らは下宿先で出会ったことが分かる。また、畑正吉が妻に宛てた書簡には、明治 40 年 (1907) 7 月 18 日午前 8 時 30 分にイポールに向かう際、白瀧、菅原、津田、安井氏などに見送られたと綴られている。さらに白瀧と時期は被っていないが、翌年の明治 41 年 (1908) 6 月 12 日からは高村光太郎もテートル街のアパートに一時滞在し¹³⁸、「翌日、そのホテルを出て、エッフェル塔近くのテートル街にある畑正吉(後に東京美術学校教授)のアパートに転がり込む。(中略)パリには美校出身の留学生が数多く滞在していたため、光太郎は異邦人として寂しい思いをするようなことはなかった」¹³⁹とされている。このように、日本人芸術家たちは異国の地で強いネットワークを形成していたのだ。

この頃になると、白瀧は当初からの悩みであった生活費等の心配は払拭されていた。明治 40 年 (1907) 7 月から洋行を終える明治 43 年 (1910) 7 月まで農商務省から派遣の「海外実業練習生」として生活をするのができたからだ。海外実業練習生制度とは「日清戦後経営の一環として産業発展に資する人材を育成する目的で、農商務省が海外の生産や商業などさまざまな事業に実施に研修する練習生に渡航費や現地での研修費・滞在費などの一部を補助

¹³⁶ 南八枝子『洋画家南薫造交友関係の研究』杉並けやき出版, 2011, p. 82

¹³⁷ 同上. p. 83

¹³⁸ 福永勝也「紐育, 倫敦, 巴里における高村光太郎とその西洋観」『人間文化研究』35, 2015, p. 120

¹³⁹ 同上. p. 118

金として支給した制度」¹⁴⁰である。この時申請した練習科目は「図案」、職業については「東京ニ於テ図案業自営」と記されている。この時に得た知見は「仏国古今ノ意匠図案ハ多ク一定ノ形式例之バ「エジプト」式、「アツシリヤ」式、「インペリアル」式等ノ形式ノ範囲内ニテ種々応用セラレタリ」¹⁴¹と始まる報告書にまとめられている。¹⁴²

1-7. 生野のお雇い外国人とフランス留学の関係

白瀧がフランスに興味を抱いた契機については、同地への留学を経験した山本芳翠や黒田清輝からの影響は大きかったに違いない。しかし、師からの影響の他、彼が生まれ育った環境も少なからず影響していたと考えられるのではないだろうか。冒頭でも述べたように、白瀧の故郷生野にある銀山は、明治元年（1868）に日本で初めて政府直轄の官営鉱山となったことで知られている。その際、明治政府は近代化を推し進めるためフランスからお雇い外国人のジャン・フランソワ・コアニエ（Jean Francisque Coignet, 1835-1902）を鉱山師兼鉱学教師として雇用していた。コアニエは帰国まで 10 年間生野に住み、製鉱所の建設など、日本の近代化鉱業の模範鉱山・製鉱所の確立を同地で目指した。生野には明治 14 年（1881）までに土質家、築道家、医師、製鉱師など、延べ 24 人のフランス人が生野に滞在していたという。¹⁴³これは、単に技術だけでなく、同時期に生野へフランス文化が入ってきたことを示唆しており、明治 18 年（1885）に描かれた古川光雲齊応春筆《生野銀山周辺眺望図》では西洋風の建築なども看取される。実際に同地ではフランス語教育なども行われていたようだ。¹⁴⁴白瀧が 12 歳になる年である。さらに、筆者が平成 31 年（2019）3 月に生野で調査をした際、その当時フランス人によって絵具も持参されていたという説も耳にした。西洋絵具については、明治 9 年（1876）前後からフォンタネージの尽力もあり工部美術学校での洋画教育が開始され、それに伴って日本に西洋の高級絵具が普及したという歴史を持つ¹⁴⁵が、生野町民らがまだ絵具の輸入が正式に始まっていない時代にその実物を見物、あるいは扱っていた可能性を考えると興味深い。詳細については、今後詳しく検討していく必要がある。このような歴史を有したからこそ、生野の地からは「生野三巨匠」の白瀧幾之助、和田三造、青山熊治をはじめとする洋画家が輩出されたのだろうか。少なくとも、白瀧が幼少期にフランス人と同じ地域で暮らしていた事実は、西欧に親しみを抱く原点となり、異国の地での長期滞在と潜在的な関連性があった可能性も考えられる。直接的でなくとも、彼らが洋画に魅了されたきっかけのひとつとして繋がるのかもしれない。

¹⁴⁰ 「〈資料〉「海外実業練習生終了者氏名」および「海外実業練習生採用規定」（農商務省商工局『海外実業練習生一覽』〈大正 2 年 12 月 1 日現在〉所収）『商学研究』65(4), 2018, p. 58.

¹⁴¹ 白瀧幾之助「佛國ニ於クル意匠圖案ノ趨勢」『農商務省商工彙報』農商務省商工局(13)1908, p. 47

¹⁴² 同上. pp. 47-52

¹⁴³ 西堀昭「明治時代の鉱山関係フランス人について（1）—官営生野鉱山—」横浜経営研究, 1991, p. 61

¹⁴⁴ 同上. p. 64

¹⁴⁵ 重村幹夫「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究」『筑波大学博士（芸術学）学位論文（甲第 57 号）』, 2011

1-8. イギリスへの再上陸（1908年初頭-1910年7月）

パリ留学の翌年、白瀧は再びイギリスへ向かった。この時の彼は立体物にも興味を示し、美術工芸学校に入学した。¹⁴⁶帰国後に富本憲吉（1886-1963）作陶の小皿に絵付けした合作などは、この頃培った美的感覚が生きているのかもしれない。¹⁴⁷また、昭和27年（1952）4月に白瀧は高村光太郎へ「ロンドン滞在時代に使用したヘラなど彫刻道具一式を贈」¹⁴⁸っていることから、フランスだけではなくイギリス滞在中にも彫刻をしていた様子が窺える。



図 17. ヤン・ファン・エイク筆《アルノルフィーニ夫妻像》1434年

イギリス時代の白瀧は、ロンドン・ナショナル・ギャラリーに足繁く通い、ホルバインの油彩画や、ヤン・ファン・エイク（c. 1390-1441）の《アルノルフィーニ夫妻像》などを鑑賞していた。¹⁴⁹同作は永享6年（1434）に、現在のベルギーのブリュージュで制作された作品で、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの設立後まもなく購入された代表的存在である。縦82cm×横60cmといかにもプライベートな所蔵を思わせる大きさであるが、その空間表現や物体の描写は非常に長けている。「ヴァザーリが「油彩はファン・エイクが生み出した」というのは正確ではないが、油彩画はすでにその黎明期にファン・エイクによって最高の到達点に達していた」¹⁵⁰と評され、今もなお高い評価を得ている。また、同美術館は同じくホルバインの作で、《アルノルフィーニ夫妻像》と同様美術館の“顔”¹⁵¹である《大使たち》（1533）をも所蔵している。同作は、ロンドン・ナショナル・ギャラリーが明治23年（1890）にアイルランドのラドナー伯家のロングフォード城のコレクションの中から直接購入した絵画であった。¹⁵²白瀧はこうした数々の名作を現地で目にし、自らの芸術にも昇華していたのだ。「ホルバインの素描、ヴェラスケスの彩色」¹⁵³という言葉にも共感していたという。『東西素描大成』では、彼の洋行時代の学びについて「作者は修学当時主として英国に於いて学んだ」¹⁵⁴と紹介されている。

¹⁴⁶ 白瀧幾之助「欧米遊学雑感」『美術新報』第10巻5号, 1911, p. 153

¹⁴⁷ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 83

¹⁴⁸ 同上, p. 83

¹⁴⁹ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 53

¹⁵⁰ 細川祐子「続く発見、深化する解釈—ドラロッシュ、クリヴェッリ、ファン・エイク」『ロンドン・ナショナル・ギャラリー—名画がささやく激動の歴史』大江道雅, 2020, p. 429

¹⁵¹ 同上, p. 427

¹⁵² 細川祐子「国際政治最前線—ホルバインの《大使たち》」『ロンドン・ナショナル・ギャラリー—名画がささやく激動の歴史』大江道雅, 2020, p. 178

¹⁵³ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 58

¹⁵⁴ アトリエ社「現代日本作家之部洋画家篇上巻」『東西素描大成第15巻』アトリエ社, 1930, p. 3

日々研鑽を重ねていた白瀧だが、一方で多くの日本人芸術家とも広く交流し、高村光太郎、荻原守衛のほか、南薫造（1883-1950）、梅原良三郎（のち龍三郎）、富本憲吉、大沢三之助（1867-1945）など多くの芸術家と親交を深めていた。

明治41年（1908）、イギリスに上陸した白瀧は高村光太郎と再会した。彼らはロンドン中心部の南西のチェルシー・キングスロード183番地に位置する「オンスロー・スタジオ」で暮らしていた。高村は同年6月にパリへ渡ったため、約2ヶ月の共同生活だったようだ。その年の6月11日からは、洋画家の南薫造¹⁵⁵がオンスロー・スタ



図18. 留学中に撮影された白瀧幾之助の姿
(写真151)

ジオの11号室で居住し始め、意気投合した白瀧と南は約1年間同じ下宿で自炊生活を送った。¹⁵⁶南の滞欧日記では明治41年（1908）3月に初めて白瀧の名前が登場している。¹⁵⁷

南薫造の作品のひとつに《スタジオにて》という水彩画がある。本作は画題の通り、オンスロースタジオの室内を描いたものである。頭頂の髪が薄い左の男性が白瀧、髭が特徴的な右の男性は高村光太郎であろうか。奥には男性の肖像画や、花瓶や本が置かれた棚が看取される。

¹⁵⁵ 南薫造は、東京美術学校西洋画科で岡田三郎助に師事した洋画家である。渡英中は、美術工芸、図案にも精通し、絵画学校へ通う傍ら、日々美術館へ通い詰め、印度やペルシャなど古代美術も研究。帰朝後は白馬会に参加し、白瀧同様日本水彩画会の創立にも携わった。昭和4年（1929）に帝国美術院会員、昭和7年（1932）に東京美術学校教授、昭和19年（1944）に帝室技芸員に任命されている。

¹⁵⁶ 中山修一「富本憲吉の学生時代と英国留学——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」博士論文、2006、<http://www2.kobe-u.ac.jp/~shuichin/extra1/ex1-05-2.html>

¹⁵⁷ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第1号、1994、p.2



図 19. 南薫造《スタジオにて》1909年頃, 広島県立美術館蔵

イギリス留学中に撮影された白瀧の写真アルバムには、南と白瀧の姿を捉えた写真が確認され、その傍らには《スタジオにて》に描かれている肖像画や棚が写っていることが分かった。したがって、本写真はオンスロースタジオの室内で撮影された可能性が高い。椅子に腰掛け、画集のようなものを見ながら話す白瀧と南の姿は、当時の日常的な光景だったのだろうか。



図 20. オンスロースタジオの画室で話す（左）南薫造と（右）白瀧幾之助（写真 154）



図 21. 左から白瀧幾之助、南薫造（写真 281）



図 22. 左から南薫造、白瀧幾之助（写真 222）

白瀧は南の性格について、次のように語っている。

「私の見た南君は至極穏健な性格の人であつた。ごく円満な温和しい人で、例へば少々位不愉快な日でも南君と一緒に居れば忘れて終ふと云ふ程円満な穏やかな人である。それに学問もみつしりあつて、年から云へば私の方がずっと年輩だが、なんとなく先輩の様な気がして居た。南君は趣味にも富んで、音楽の嗜みも可なり深い様であつた。私が音楽好になつたのも一にロンドン時代、この南君や高村君などの感化のお蔭である。その上南君は文才があり、文学の嗜みも中々深い。そして南君に就いて一等感心するのは、美術家を気取らぬことである。世間にはよく美術家気取りをしたがるものがある。いくらか画筆に親しむともう立派な美術家になつた積りになつて、所謂「美術家」と云ふ異様な風体をして見たり、無頓着をてらつ

たり、放胆を喜んだりするものである。が南君はさう云ふ風は寸毫もない。真面目な常に紳士的の態度を忘れない人で服装などもごく普通のものを用ひて、ちつとも美術家を匂はせない人である。又南君は絵画ばかりでなく、各種の美術工芸品、図案などにも造詣が深い。彼方に一緒に居た時分も、絵の学校に通つて居る傍ら、常に美術館へ入つて印度やペルシヤ、埃及などの古代芸術を調べて居た。斯様に南君は新しいものばかりでなく、古い原始的のものにも公平に眼を通して居るし、それに前にも云ふ様に音楽文学などにも相当の智識があり特に性格は穩健な紳士的な人であるから、文展審査員には最も好適の人と思ふ。其意味で今回の新任は穩当な処置と信ずる」¹⁵⁸

彼らは 10 歳という年の差がありながらも、友人として多くの時間を共に過ごした。結果、南薫造の《英国農夫の顔》と、白瀧幾之助の《農夫》のように、同じモデルを別のアングルから揮毫したかのような作品も確認できた。



図 23. 南薫造《英国農夫の顔》1907 年, 広島県立美術館蔵

¹⁵⁸ 白瀧幾之助「新文展審査委員評 南薫造氏」『中央美術』第 2 卷 9 号, 1916, p. 4-6



図 24. 白瀧幾之助《農夫》1906-1910 年頃, 姫路市立美術館蔵



図 25. 《農夫》と白瀧幾之助 (写真 243)

また、同時期には、作品のモデルだったと考えられる女性の肖像写真や、また別のモデルとともに写る写真も撮影されている。しかし、写真アルバムは必ずしも撮影年や時期に沿って貼り付けられているとは断言できないため、作品の制作年の絞り込みは難しい。



图 26. 外国人女性 (写真 144)



图 27. 外国人女性 (写真 145)



图 28. 白瀧幾之助《裸婦》1906-1910 年頃、姫路市立美術館蔵



図 29. 白瀧幾之助とモデル (写真 283)



図 30. 南薫造とモデル (写真 282)

この時同じくイギリスへ留学していたのが、建築家の大沢三之助¹⁵⁹であった。大沢は、明治40年(1907)から明治43年(1910)にかけて西欧に留学して建築装飾を調査し、明治43年(1910)に開催された日英博覧会の場内建築では設計、工事監督を務めた。¹⁶⁰

¹⁵⁹ 大沢三之助は、大正3年(1914)京都国立博物館建設などで知られる片山東熊の後任として宮廷建設に関わった建築家である。明治27年(1894)に東京帝国大学を卒業し、明治30年(1897)より東京美術学校図案科講師も勤めていた。昭和5年(1930)には、ローマ日本美術展で会場設計なども手がけている。

¹⁶⁰ 公会堂建設事務所『大阪市公会堂新築設計指名懸賞競技応募図案』公会堂建設事務所, 1913



図 31. 手前から大沢三之助、白瀧幾之助、南薫造（写真 212）

高村光太郎の随筆『高村光太郎選集：画室日記の中より』によれば、高村、白瀧、大沢、南そして石橋和訓（1876-1928）が集まり夕食をとる日もあったという。以下、高村と白瀧が同居していた時期とみられる、とある1日の動向を記した随筆の一部を紹介する。

霧が立ち込める日、朝から「入道」こと白瀧と高村は大英博物館にエジプト彫刻などを見に行っていた。当時高村は「埃及は大体人類の彫刻的要求の最も純粋な時代に属していたと見る可き」¹⁶¹と語っており、この日も下宿先にバッチュ筆『埃及史』計8巻が届いて歓喜するなど、エジプト彫刻ないしはエジプトそのものに深く魅了されていた。白瀧もそれに共感していたようだ。充実の時間を過ごした2人は13時頃に帰路につき、オンスロースタジオに戻った。その後16時頃に大沢三之助と石橋和訓が遊びに来ると、4人で建築や芝居についての談笑を始める。この流れで一同はその晩「牛鍋会」をすることになった。以降原文。

「今夜は牛鍋会をやる事になる。出かけて牛肉の「ラムステーキ」二斤、青物の買出し。大沢先生の奇付で「ビール」ダースが来る。飯炊き番は大沢先生、肉青物は禿堂入道。石橋君は「ビール」掛で、香の物を揉みながらマゴついて居るのは勿論の事僕だ。食事に懸かる。倫敦の瓶詰の「ビール」は上等なのだ相だ。ねち口を明けると素敵な勢で泡を吹く。「玉子を呑み過ぎたな」と誰かの声。黙って「コップ」を上げるも間に合はないで口へもて行くのは石橋君だ。処で、南薫造君が来た。南君が大きな絵具箱を下げて居ると、てつきり箱の怪物だ。可愛らしい手をして、凄腕を見

¹⁶¹ 高村光太郎「彫塑総論」『アルス大美術講座第四巻』アルス, 1926, p. 7

せるのは中々罪が深い。此で倫敦の豪傑が皆集まつた。残つて居るのは女子美術の女傑、大塚きぬ子女史と本田君ばかり。大かた、天井から五色の霧が霽て居よう。太平樂を並べながら鍋をつつく。「ビール」を飲むと飯が喰へないが、石橋豪傑、残り物を皆掃除して呉れた。「ウキスキー」中毒で手こそ震へ、元気は中々大したものだ。一先づ食卓を片づける。(中略)牛鍋会もこれではねる。外の廊下は既に燈が消えて、陰道の様だ。三人が帰られると大風の後。食器を洗つて、二人「睨めっこ」の体だ。机を片付けると十二時が過ぎる」¹⁶²

実際「白瀧幾之助写真資料」でも、南薫造、白瀧幾之助、大沢三之助そして高村光太郎と思われる人物が夕食をとる場面が写された写真が確認されている。



図 32. 留学中に撮影された写真 (写真 153)

白瀧の右隣にはビールの瓶が置かれ、それぞれのグラスには泡立ったビールらしきものが注がれている。卓上の中心には小ぶりの鍋が置かれ、手前にはもう一人分の席がある。

随筆の中に登場する人物や、卓上に並べられた食事や飲み物が一致している点から、高村光太郎の随筆『高村光太郎選集：画室日記の中より』に描かれた場面が写されている可能性も指摘できるだろう。仮に写真と文章が別日のものであったとしても、同様の会が度々開かれていたという事実に繋がり、ロンドン滞在中の日本人らの親密な繋がりを可視化した重要な資料である。

このほか白瀧は、イギリスで絵具の製造方法を学び、のちにレートン絵具店を創設した瀬本作次郎とも親しかった。白瀧と瀬本はバスボローで同宿していたとされ、近年白瀧が瀬本に贈ったロンドンの風景画も発見されている。

¹⁶² 高村光太郎「画室日記の中より」『高村光太郎選集第1巻』中央公論社、1966、p. 127-129



図 33. 白瀧幾之助《ロンドンの風景》個人蔵



図 34. 制作中の白瀧幾之助（写真 200）



図 35. 風景画の前に立つ白瀧（写真 208）

1-9. フランス旅行

明治41年(1908)10月12日、白瀧、大沢、南は2週間ほどのフランス旅行へ出発した。¹⁶³午前10時半にイギリスを出発し、午後7時にはパリへ到着。サンラザール停車場から馬車に乗った。この時、南はパンテオンのオテル・スフロー「9 Rue Toullier」、白瀧は「Rue de Théâtre」に滞在し、頻繁に行き来していたようだ。東京文化財研究所が掲載する有島生馬の年表では、明治42年(1909)にパリにて藤島武二、湯浅一郎、荻原守衛、高村光太郎、山下新太郎、斎藤豊作、有島生馬、白瀧幾之助、南薫造、梅原龍三郎らと交友した旨が記載されており、白瀧が旅行で再訪した時にもこれらの芸術家と親交があったと考えられる。また南は日記の中で、パリで高村光太郎と交流した様子も綴っている。¹⁶⁴

この他、白瀧は明治42年(1909)年4月3日に、同郷の洋画家・和田三造(1883-1967)¹⁶⁵と再会していた。白瀧36歳、和田26歳の時である。和田は当時文部省海外研究員としてヨーロッパに留学しており、同地ではアカデミー・コロラッシに入学し、柳敬助とともに油彩画や工芸図案の研究に勤しんだようだ。「白瀧幾之助写真資料」では、フランスのパリで撮影された彼らの集合写真も確認された。



図 36. フランスでの写真(明治43年撮影)

左から和田三造、菊地鑄太郎、三宅克己、茂木習古、白瀧幾之助、不明(写真274)

¹⁶³ 広島県立美術館『南薫造展—イギリス留学時代を中心に—』広島県立美術館, 1998, p. 53

¹⁶⁴ 八田典子「南薫造のパリ滞在一滞在の概要と高村光太郎との交友を中心に—」『芸術研究』第13号, 2000, p. 35-36

¹⁶⁵ 和田三造は明治34年(1901)東京美術学校西洋画科に入学。学生時代は柳敬助、熊谷守一、橋本邦助、辻永と下谷入谷で共同自炊生活をしていた。卒業後は白馬会出品を続け、1907年には第1回文部省美術展覧会で代表作《南風》(1907)を出品し二等賞を受賞。同作は2018(平成30)年に重要文化財にも認定され、洋画界では広く知られている。また、翌年の第2回文部省美術展覧会も《焔燻》で再び二等賞を受賞している。

この旅行中、南はパンテオン、リュクサンブール美術館、パリ大学、ルーブル美術館、デュランリュエル画廊で芸術と触れ合い、「特に、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、印象派、ボッティチェリ、カリエールの作品に感銘」¹⁶⁶を受けたという。白瀧もこれらを目にしていた可能性は高い。

また、同時期には有島生馬の評論「画家ポール・セザンヌ」（『白樺』明治43年5月6日）に取り上げられ反響を呼んだセザンヌの回顧展も開催されていた。¹⁶⁷ 実際白瀧は帰国後、レオナルド、デューラー、ロダン、セザンヌ、ゴッホ、マックス・クリンガーなどに関心が高い画家たちの集まりである白樺主催の展覧会にも作品を出品し、有島生馬、梅原龍三郎、岸田劉生、南薫造、山脇信徳、バーナード・リーチらと交流したという。¹⁶⁸ 雑誌『白樺』ではゴッホ、セザンヌの挿絵が突出して多く、「ともに前期にその人生や芸術を紹介するとともに、中期以降も繰り返し図版掲載されるなど、『白樺』全巻を通して常に紹介され、つまり愛され続けた画家であった」¹⁶⁹という。後年、白瀧はポール・セザンヌの描いた器物について、「単に器物のみを描いてもかのセザンヌなどのやうに物の本質に透入した内面生活の具体化などに至つては実に偉大なものといはなければならない」¹⁷⁰と言及している。白樺派に関心を示し、静物画にも挑戦していた白瀧にとってセザンヌの存在は偉大であったのだ。それゆえに、白瀧がフランスの地でセザンヌの回顧展を目にしていた可能性は高い。

1-10. 富本憲吉の留学

ちょうどこの頃、日本からイギリスに留学しようと準備を進める人物がいた。陶芸家の富本憲吉である。富本は明治41年（1908）12月19日にイギリスに向けて神戸より平野丸に乗船し、明治42年（1909）2月10日に同地へ到着した。自身のイギリス留学について以下のように語っている。

「留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、当時、ロンドンには南薫造、白滝幾之助、高村光太郎といった先輩、友人たちがいたからでもあるが、もう一つ、在学中に、読んだ本か



図 37. 富本憲吉（写真 244）

¹⁶⁶ 同上. p. 36

¹⁶⁷ 宮越勉「初期『白樺』の有島生馬と里見弾」『明治大学研究紀要』第59冊, 2006, p. 184

¹⁶⁸ 嶋田華子『白樺』誕生100年白樺派の愛した美術, 2009, p. 69

¹⁶⁹ 同上. p. 38

¹⁷⁰ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術院, 1918, p. 111

ら英国の画家フィスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味を抱き、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある」¹⁷¹

イギリスに到着すると、すでにフランス旅行から戻っていた南薫造、白瀧幾之助がいるオンスロースタジオに住み始め¹⁷²、その後「サウスウエストのカスカートロード二十六番地、ミセス・シェファードさんという未亡人の家で中流の上といったところ」¹⁷³へ引っ越した。当時はカスカートロードにも沢山の日本人留学生が下宿していたようで、「同宿にはエンジニアで電気学者の鳥潟右一氏、早稲田の建築科の創始者佐藤功一氏、日本で初めて自転車らしい自転車の製造を手掛けた人で蔵前高等工業の教授をした根岸政一氏というような人がいた」¹⁷⁴という。白瀧や南もこの周辺人物と交流していたと思われ、「白瀧幾之助写真資料」では、佐藤功一と白瀧が写る写真や、裏面に「根岸君写」と書かれた写真などが確認されている。また、南は昭和6年（1931）3月3日に行われた「カスカート会」で根岸と再会していたようだ。¹⁷⁵

白瀧と南、後からイギリスに来た富本は非常に意気投合し、帰国後もその交流は継続することになる。現存する書簡では富本、白瀧、南の3人が、それぞれ白瀧を「入道」（頭が若禿で坊主の様だったため）、南を「小僧」（背が低く童顔であったため）、富本を「トミー」と呼び合い、仲睦まじい様子が窺える。

明治42年（1909）3月31日、白瀧は南の後を追うようにウィンザーへと旅行を始める。しかし翌日に一旦ロンドンに戻り、4月3日に富本を連れ、再度ウィンザーへ向かうことになったようだ。¹⁷⁶同地で3人は川沿いにある酒屋兼宿屋のキングスアームに寝泊まりし、約2週間を過ごした。¹⁷⁷この滞在をきっかけにこの宿は三宅克己や石井柏亭など、様々な洋画家が利用する場所になったという。¹⁷⁸

彼らが仲を深めたきっかけは様々だったと考えられるが、その一つに楽器・マンドリンもあったようだ。マンドリンは、当時日本人コミュニティにおいて重要な役割を担っていた楽器であった。例えば高村光太郎も、イギリスのオンスロースタジオに居住していた時代、白瀧の前で日々マンドリンを練習していたと『画室日記』に回送している。また、富本憲吉は自身の学生時代について「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもってマンドリンをひいてばかりいた。自分でやるだけでは満足せず、おそらく日本では最初のマンドリ

¹⁷¹ 富本憲吉『私の履歴書（文化人6）』日本経済新聞社、1983、p. 198

¹⁷² 森谷美保「遺品写真から検証する富本憲吉再考1：留学時代—1909（明治42）年の留学時代のアルバムを中心に—」『実践女子大学美術史学』第28号、2014、p. 2

¹⁷³ 富本憲吉『私の履歴書（文化人6）』日本経済新聞社、1983、p. 199

¹⁷⁴ 同上。p. 199

¹⁷⁵ 南八枝子『洋画家南薫造交友関係の研究』杉並けやき出版、2011、p. 822

¹⁷⁶ 南八枝子『洋画家南薫造交友関係の研究』杉並けやき出版、2011、p. 62

¹⁷⁷ 同上。p. 11

¹⁷⁸ 広島県立美術館『南薫造展—イギリス留学時代を中心に—』広島県立美術館、1998、p. 56

ン・バンドを作った」¹⁷⁹と振り返るほどに熱中していたという。当時富本が使用していたマンドリンは、現在京都市立芸術大学芸術資料館で管理されている。

東京美術学校ではマンドリン・バンドが発足され、「ボス」と呼ばれる岩村透を筆頭に¹⁸⁰、南薫造らも参加していた。実際白瀧は南から音楽の影響も受けていたようで、「南君は趣味に富んで、音楽の嗜みも可なり深い様であつた。私が音楽好になつたのも一にロンドン時代、この南君や高村君などの感化のお陰である」¹⁸¹と回想している。



図 38. 中央に白瀧、右に富本の姿 (写真 267)

このような環境も影響してか、白瀧自身も留学時代にマンドリンを持つ姿が撮影されており、後年にはマンドリンを持つ人物画を制作するなどしている。

留学先で出会った洋画家達は、無論帰国後も交流が続いた。白瀧の場合はイギリス留学時代に交遊していた仲間が集まる「オンスロー会」を主催していたようだ。佐藤功一が富本憲吉とロンドン西ケンシントンのミセス・シェファード夫人の家に同居していた頃の様子を綴った文章では「帰朝後の富本君とは、白瀧君を中心とした当時の倫敦滞在の同人の集りたるオンスロー会で一度」¹⁸²会ったとされている。また、「同画室で交友を深めた大澤、白瀧、高村らと帰国後も集まって開いた「オンスロー会」」¹⁸³という一文にも、同会へ参加していたメンバーが示されている。

¹⁷⁹ 富本憲吉『私の履歴書（文化人6）』日本経済新聞社、1983、p. 193

¹⁸⁰ 同上. p. 193-194

¹⁸¹ 白瀧幾之助「新文展審査委員評：南薫造氏」『中央美術』9月号、1916、p. 4

¹⁸² 佐藤巧一『中央美術：富本君のポートレート』第8巻2号、1922

¹⁸³ 藤崎綾「南薫造『1909年日記』と『滞欧期ノート』」『広島県立美術館研究紀要：資料紹介』第13号、2010、p. 29

1-11. 久米桂一郎と日英博覧会へ



図 39. 日英博覧会

白瀧が留学を終える年、明治 43 年（1910）の 5 月 14 日から 10 月 29 日まで、ロンドンでは日英博覧会が開催され、多くの日本人が行き交っていた。「19 万坪の敷地内に日本歴史館、台湾、朝鮮、満州に関する展示を行う東洋館、日本政府・省庁展示館等の大規模な会場が設けられ」¹⁸⁴、美術展示場の広さに限れば明治 26 年（1893）シカゴ万博のおよそ 4 倍、明治 33 年（1900）パリ万博のおよそ 8 倍ともいわれる。計 11 館の陳列館の中で、絵画を紹介する建物は第 26 館であり、会場の中では 3 番目に大きい敷地面積を有していた。¹⁸⁵日本の総出品数は 5 万 4 千点強にのぼり、「「普通商品」「指定出品」「官庁出品」「婦人出品」「新美術品」「古美術品」「風俗二 関スル出品」の 7 部門」¹⁸⁶から構成されて

いた。会場内の平和園は日本を意識して設計された庭園で、「北西方向に細長く、長さ約 150m、幅約 60m、面積 3,020 坪（約 9,984 m²）」¹⁸⁷という大規模のものであった。西欧の幾何学的曲線園路を持つ庭園ではなく、日本式庭園を強調するため図 40 の通り太鼓橋や鳥居も設けられ、日本の蛇行曲線園路を取り入れた形状をしている。¹⁸⁸しかし植物に注目すると所謂松などはなく、大木やコニファーのような針葉樹が植わっている。これについては当初から敷地内の既存の樹木を生かした設計がなされたためであった。日英博覧会はこれほど大規模な博覧会であり、先述の大沢三之助はこの場内建築の設計、工事監督を務めていたのである。

この時白瀧は懐かしい人物と再会し、共に博覧会会場を見学していた。博覧会の開催を受けて渡英してきた久米桂一郎（1866-1934）と菊池鑄太郎（1859-1944）だ。「浅井、黒田二氏の次には、この人を視して然るべきだらうと思ふ、これは十人の見る所皆左様であらうと信ずるのだ」¹⁸⁹と評価される久米は、白瀧にとって天真道場、東京美術学校時代の師にあたる。彼らは明治 43 年（1910）にイギリスで再会すると、4 月には共に大英博物館を見学した。¹⁹⁰一方の菊池は「1880 年代前半頃から美術教材用の石膏模型の販売を始め、明治 43 年（1910）には自らヨーロッパを巡遊して西洋美術の石膏像を購入し、事業の拡大を図った」

¹⁸⁴ 松村昌家「日英博覧会（1910 年）-公式史料と関連文献集成」復刻集成版 全 11 文献・合本 6 巻+別冊解説、2011<https://www.aplink.co.jp/ep/4-902454-75-8.html>

¹⁸⁵ 楠本町子「日英博覧会における日本の展示」『愛知淑徳大学論集-文学部・文学研究科篇-』第 39 号、2014、p. 21

¹⁸⁶ 工藤芳彰、宮内慙「日英博覧会出品の日本美術・工芸品に対する『ステューディオ』誌の視点」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』第 46 巻、1999、p. 198

¹⁸⁷ 大出英子「1910 年の日英博覧会日本庭園の歴史と現状について」『目白大学短期大学部研究紀要』第 45 巻、2008、p. 34

¹⁸⁸ 進士五十八、鈴木誠、青木善二「日本庭園の特質に関する研究 特に園路の曲率分析と庭園形式について」第 47 巻 5 号、1983、p. 43

¹⁸⁹ 春蘭道人、秋菊道人『当世画家評判記』文禄堂、1903、p. 126-7

¹⁹⁰ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館、2010、p. 96

¹⁹¹彫刻家であり、白馬会が創立された明治31年（1898）には私邸を会の研究所として提供しており、明治36年（1903）には岩村透、小倉惣治郎、湯浅一郎、吉岡幾らも含めて修繕時温泉、船原温泉に行くなど¹⁹²、白瀧とも旧知の仲であったようだ。



図 40. 日英博覧会の平和園にて。左から菊池、久米、白瀧（写真 300）



図 41. 左から白瀧、菊池、久米（写真 303）

¹⁹¹ 東京文化財研究所「菊地鑄太郎」（閲覧日：2019年10月19日）

https://www.tobunken.go.jp/materials/hata_18591945.

¹⁹² 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 95



図 42. 左から白瀧、菊池、久米（写真 302）

1-12. 長期留学を終え、日本へ帰国

帰国直前の白瀧はイタリアを周遊していた。イタリアの芸術は白瀧の作品にも影響を与え、「伊太利に於ての最初のインプレツシヨニスト（印象派）はチントレット（ティントレット）と云はれて居る。彼の手法は真に手早く要略的であつた。又誠に賞讃すべき写生家であつた」¹⁹³と白瀧の鉛筆水彩の写生とも通ずる言及をしている。また、このティントレット（Tintoretto, 1518-1594）がテクニクの理想とした「ミケランジェロの素描、テシアン of 彩色」¹⁹⁴の言葉と、白瀧と同時代の画家の「ホルバインの素描、ヴェラスケスの彩色」¹⁹⁵という言葉に共感したことも特筆すべきだろう。白瀧の幅広い作風の根底には、同地の研究成果も無視することはできない。

明治 43 年（1910）7 月 2 日、白瀧は 7 年という長期留学に終止符を打ち、帰路の途についた。乗船した船はマルセイユ発、日本郵船の宮崎丸だ。同船には同年 1 月、白瀧の友人の 1 人である有島生馬も乗船していた。宮崎丸の寄港地や航海の様子は有島生馬著『白樺：モンマルトルの友に』（1910 年 7 月）に掲載されており、マルセイユからコロンボ、シンガポールなどを経て神戸へ到着した旨が記されている。また、明治 43 年（1910）3 月 5 日に白瀧が南薫造に宛てた書簡には、「僕は来月十八日ニ当地（ロンドン）を發して七月二日マルセイユ発の宮崎丸に乗込で八月十日神戸着の豫定にして居る。富も一所に廻るといふから大に愉快でたまらん」と綴られ、この時点で既に宮崎丸への乗船を計画している様子が窺える。一

¹⁹³ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 74

¹⁹⁴ 同上. p. 58

¹⁹⁵ 同上. p. 58

方、富本憲吉が明治 43 年（1910）6 月 15 日に南薫造宛に送付した書簡では、「入道は今日あたり伊太利旅行をおはって宮嶋丸に乗って居るだろうし」¹⁹⁶という一文が確認できる。これに対して南は「入道の船は宮崎丸だと思ふ。」¹⁹⁷と訂正する返事をしている。確かに白瀧が実際に乗船した日は約 2 週間後であり、宮嶋丸という船も日本郵船には存在しない。大阪商船の宮島丸についても明治 43 年（1910）時に欧州を往復しておらず、船名、出発日共に富本の勘違いだと思われる。

その後予定通り宮崎丸に乗船し白瀧は、8 月 10 日に日本へ帰朝した。寄港地は、ポートサイド、スエズ、コロンボ、シンガポール、香港である。



図 43. 宮崎丸寄港地

船上には多くのデッキパッセンジャーが乗船していたようで、「白瀧幾之助写真資料」の中には、菊地鑄太郎とマレー人、インド人、ギリシャ人を中心とする198デッキパッセンジャーと思われる外国人との集合写真や、白瀧がデッキパッセンジャーらと交流する場面を捉えた写真が確認された。したがって、この帰路では日英博覧会の会場を共に見物した菊地も同船していたものと見られる。

¹⁹⁶ 奈良県立美術館『南薫造宛富本憲吉書簡』奈良県立美術館, 1999, p. 11

¹⁹⁷ ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, p. 8

¹⁹⁸ 石津作次郎「デツキパツセンジャー」『欧羅巴の旅』柳沢書店, 1925, p. 1



図 44. 中央に菊池 (写真 305)



図 45. 右から3人目が白瀧幾之助 (写真 309)

四等客の扱いを受けるデッキパッセンジャーは、甲板で生活する代わりに二等客の5分の1の値段で航海することができた。日本郵船では、デッキパッセンジャーに三等客用のトイレの使用を許可し、テントを張るなどしていたようだ。¹⁹⁹ 当時は「デッキの上には尚黒人が四五十人寝てゐる。これがデツキパツセンジャーであると後で聞いて知つた」²⁰⁰ というように珍しい光景ではなかった。

約5週間の帰路の途中、白瀧が乗っていた船はインドにも立ち寄っていた。大正5年(1916)3月9日に白瀧が南薫造に送った書簡を確認すると、次のような内容が確認できる。

「南君が来りましたらどうぞ此書面を御渡し致したし 三月九日入道 ボムベー正金の支店長五十嵐と云ふ人ハ稀に見る徳の高い尤も敬す可き且つ親切の人だ。(中略) 土佐丸の船長からの手紙で君ハ巴ニスワ丸とかで

¹⁹⁹ 和田博文『海の上の世界地図欧州航路紀行史』岩波書店, 2016, p. 186-187

²⁰⁰ 田子静江『愛児の為に欧米を訪ねて：賑やかなデツキパツセンジャー』東京宝文館, 1925, p. 31

出発したとの報を得たので、今頃はそろゝボムベーに近い事カと先き廻りして御挨拶する。南方の昨今ハ大変だったろーとお察しスル、いま何処も印度中コレからは暑くて大変だった、僕もそーだったが、君ハ来方が少し遅かったので思に今後中々暑くて、駄目だよ。(中略) アグラなれば Metorpor Hotel に来たまへ、ここは五ルピーダよ、しかし僕と同じ價で泊めろと言ひ給へ、いーかいこのホテルは街ニ一番近くそんなに悪い場でもないと思ふ」²⁰¹

この書簡は白瀧が大正 5 年 (1916) までにインドのボンベイに降り立ってホテルに滞在したことを示唆している。また、「いま何処も印度中コレからは暑くて大変だった、僕もそーだったが、君ハ来方が少し遅かったので思に今後中々暑くて」²⁰²という一文からは、白瀧が 3 月以降の暑い時期に訪れたということが分かる。白瀧が渡航の道中を除いてインドを訪れた記録は確認されていないことから、彼がボンベイを訪れたのは明治 43 年 (1910) の帰路、7 月から 8 月の真夏であったと考えられる。白瀧が南アジアを題材にした作品は僅少である。一例として、大正元年 (1913) 頃に雑誌『婦人之友』(1913 年 8 月号) に投稿した蓮の花を背後に佇む南アジアの女性を描いた挿絵なども確認されている。

白瀧幾之助は渡米前に掲げたとおりの自身の納得がいくまで海外にて修行を積み、有言実行したという印象が強い。6 年 4 ヶ月に及ぶ海外での長期滞在について、ふくやま美術館の熊田司は「初期における欧米での研鑽が自由なままに 7 年間も続いたということは、父から受け継いだ血であり、またその画風が終生穩健で堅実なものであったことは、父に対する無言の反撥であったのではなからうか」²⁰³と述べている。もっとも白瀧自身は父について語ることはほとんどなかったが、父の行動を思えば上記のような考察もあり得るかもしれない。

留学以前の白瀧は、代表作《稽古》をはじめ外光派的配色を意識した風俗画家としての画業が際立っていたが、留学を機に、肖像画や水彩画の技術を十分に体得した。また、彼の画風について、生巧館画塾時代から天真道場、東京美術学校、さらには留学期も被り、白瀧の画風の変遷を間近で見ていた友人の藤島武二は以下のように分析している。

「其当時は黒田氏が仏蘭西から齎らした印象派の影響を受けて専ら研究して居られたやうである。其後、学校を出てから、亜米利加に行きアカデミーか何かに入つて研究された。其当時の芸術は亜米利加風の感化を受けられたことゝ思ふ。それから更に英国に渡りしばらく其処に滞在された。英

²⁰¹ 高木茂登「白瀧幾之助の南薰造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号, 1994, p. 19-20

²⁰² 同上. p. 19-20

²⁰³ 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989, p. 38

国の画風と亜米利加の芸術には余程共通したところがあるので、その頃の白瀧氏の画風は、大分日本に居られた頃とは傾向が變つてゐた。それから更に仏蘭西に渡り、長くはなかつたがしばらく滞在された。元々氏は山本先生はじめ黒田氏の教へを受けて、実は仏蘭西風の芸術で出来てゐたので、仏蘭西に行かれてから、彼地の芸術に対しても興味を感じられたことゝ思ふ」²⁰⁴

「氏の芸術は、私等の見るところでは、仏蘭西風の芸術に英国風の芸術が多少混つて居るものと見られる。併し多年芸術にたづさはつて居るために、白瀧氏の芸術はもう本当に白瀧氏のものとなつて居る。氏の人物に接する感じと氏の作品に対する感じとが、よく一致するやうになつて居る。氏は非常に温厚篤実な人で、奇を衒つたりするやうな風はない。氏の芸術にもさういふ点がよく現はれてゐる。新奇なものとか奇抜なものとかいふ風なものは氏の作には少ない。要するに天才的の閃めきは薄い、何処までも着実で、危な気のない処に充分その価値が認められる」²⁰⁵

藤島の言葉は白瀧の努力、研究成果、交友関係、万人に愛される人柄を熟知しているからこそ発せられたものであり、「天才的の閃めきは薄い、何処までも着実で、危な気のない処に充分その価値が認められる」という一文こそが白瀧芸術の特長だと言えよう。

第2節 1910-1922

2-1. 三越のポスターから挿絵まで

明治43年(1910)8月、日本に帰った彼は、その約3ヶ月後にあたる11月7日に高村光太郎から書簡を受け取った。この時、高村が宛てた書簡の宛先は「芝区新櫻田町 長尾様方 白瀧幾之助様」²⁰⁶と記され、短期間だが白瀧が再び長尾家の元で居候をしていた事実が明らかになった。現在、磯谷商店のご遺族は当時長尾家がアメリカ滞在中の白瀧に宛てた書簡を所有されているが、その理由は帰朝後に白瀧が一時寄宿をしていたためだったと推測される。

そして帰朝後、白瀧が真っ先におこなった公的な仕事といえば、大阪三越で明治43年(1910)11月に開催された第4回洋画展覧会において、欧州での収集品を参考品として陳列することであった。三越に関連する仕事では、その後明治44年(1911)11月に大阪三越呉服洋画展覧会で《生花》、翌年11月の大阪高麗橋三越呉服店第8回洋画展覧会で《百合花》、

²⁰⁴ 藤島武二「白瀧幾之助氏」『中央美術』第4巻11号, 1918

²⁰⁵ 同上, 1918

²⁰⁶ ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, p. 3

三越呉服店新美術部第 2 回洋画小品展覧会で《虜美人艸》を出品している。後者の展覧会は三越百貨店の 3 階で開催され、約 40 名の画家が 260 点ほど出品した大規模な展覧会として記されている。²⁰⁷

これにとどまらず、白瀧は三越が主催する広告画にも応募していた。三越初代専務である日比翁助（1860-1931）は明治期に「百貨店」という新業態をつくり、日本の新たな消費文化創造の先陣を切っていた。消費という観点ではこの時代の主役は女性。広告も主に女性に向けたものであり、「時代の気分を醸成し、新しいライフスタイルや価値観」²⁰⁸を浸透させる役割も担っていた。中でも三越呉服店の広告画は肉筆の美人画を発端に、小売店の広告史で突出した成功例だといわれている。

明治 32 年（1899）6 月、三越が新橋駅待合室に掲げた「等身大美人絵看板」は日本初の絵看板として知られる。翌年にはさらに広範囲になり、東海道から中国地方、九州地方、四国地方など計 39 駅にて美人画を掲げ、知名度の向上に成功。1900 年代には伯部金洲（1862-1930）が明治 40 年（1907）の東京勸業博覧会や明治 41 年（1908）の春の売り出し用ポスターなど美しい女性と着物を際立たせるポスターを制作し、三越呉服店の知名度上昇に大きく貢献した。²⁰⁹

この一連の流れの中で、明治 44 年（1911）2 月には「春の売り出し用ポスター図案・懸賞募集」が開始。1 等賞金 1000 円（約 327 万円²¹⁰）という破格の懸賞金目当てに 301 点の応募があり、天真道場時代に白瀧と机を並べた洋画家の岡田三郎助らが審査をした。²¹¹この時 1 等を受賞したのが橋口五葉（1881-1921）の《此美人》だ。赤、青、黄の大胆な配色と、アール・ヌーヴォー風のデザインで女性の目を惹きつける大胆な装飾は、広告として前衛的だったのだろう。²¹²その後は広告文の募集などを経て「日本一」というフレーズを世間に印象付け、不動の位置を築いた三越は、大正 2 年（1913）3 月に改めて「第 2 回広告画図案懸賞」を募集した。白瀧はこの図案募集に応募をし、結果として三等賞三席に選ばれ、²¹³広告画は 3 月 20 日より三越店内に陳列された。また、大正 13 年（1924）12 月復活号『三越 14』では白瀧の《鳥》が表紙に掲載されている。

では、白瀧の生涯において広告画と関係する発端はどこであったのだろう。広告画に応募した 3 年前まで、海外実業練習生制度で「図案家」として生活した白瀧は、東京美術学校時代からすでに西欧の広告画を目の当たりにしていた可能性も高い。白瀧よりも 3 歳年下で、明治 30 年（1897）度、明治 31 年（1898）度の東京美術学校在籍期間が白瀧と重なる杉浦非水（1876-1965）を例に挙げると、彼は同校西洋画科で教鞭をとっていた黒田清輝との出会

²⁰⁷ 黒田鵬心『青山より』第 10 巻、趣味叢書発行所、1915、p. 179

²⁰⁸ 岡田芳郎「WOMEN on the TOWN 三越とパルコ、花開く消費文化」『AD STUDIES』Vol. 37, 2011, p. 4

²⁰⁹ 中山公子「杉浦非水の足跡～新収蔵品から～」『愛媛県美術館年報・研究紀要』第 4 号, 2004, p. 2-3

²¹⁰ やるぞう「日本円貨幣価値計算機」（2018）<https://yaruzou.net/hprice/hprice-calc.html>.

²¹¹ 中山公子「杉浦非水の足跡～新収蔵品から～」『愛媛県美術館年報・研究紀要』第 4 号, 2004, p. 3

²¹² 岡田芳郎「WOMEN on the TOWN 三越とパルコ、花開く消費文化」AD STUDIES Vol. 37, 2011, p. 4-5

²¹³ 姫路市立美術館「白瀧幾之助展-没後 50 年-」姫路市立美術館、2010, p. 97

いをきっかけに日本画から洋画へ傾倒し、「洋画やフランス語を学んだり、黒田が持ち帰ったヨーロッパのポスターなどの資料に刺激を受け」²¹⁴ていたという。黒田が西洋のポスターを資料として所有していたという事実を考慮すると、無論白瀧もそれらを目にしていた可能性は高い。杉浦の場合、これが彼の芸術家魂を突き動かす契機となり、大正 11 年（1922）から 1 年余り渡欧してポスター、パンフレット、ホテルのステッカーなどを制作。図案家として精力的に活動した。黒田が所持していたポスターのデザインは不明だが、白瀧が洋行中に「図案家」を名乗った背景にこのような画学生時代の経験が多少関連したとしてもおかしくはない。絵画的ポスターからデザイン思考の強いポスターへと変遷する 1910 年代。この時代にも白瀧が新たな境地に踏み入っていたという事実は、新たな一面を見出す可能性に繋がるかもしれない。また、明治期には「絵ハガキが通信省（今の郵政省）によって官許になったのは、明治三十四年のことであった。当時、通信省は東京名所を藍刷りにしたのを見本として売り出した。今日からみると、なんの変哲もないものだった。しかし、それが出ると待ちかねたように、世はあげて絵ハガキ流行時代に入ったのだった。まず一番話題になったのは、だれにでもできる手描きの絵ハガキだった。われと思わん自信のある人は手描きで絵ハガキを描いた。当時の有名作家である中村不折とか下村観山、尾形月精、洋画家では浅井忠とか、石井柏亭、白滝幾之助などの画人の絵ハガキも見たことがあるが、すべて立派な作品だった」²¹⁵とされ、当時は白瀧も時代の流れに沿って手描きの絵葉書を制作していたことが窺える。

2-2. 白馬会の解散

白瀧が帰朝した翌年の明治 44 年（1911）、白馬会は解散した。そして翌年、白馬会の明るい画風を継承した洋画家の団体、光風会が新たに創設されたのである。光風会は「各自の研究、後進の誘導を目的」²¹⁶とする組織で、毎年春に公募展を開催し、太平洋画会と同様、後述の文部省美術展覧会に備える形式をとっていた。中澤弘光、辻永や石川欽一郎など、文展の中堅作家を会員、会友に有し、出品種目の中に油絵、水彩のほか図案、版画が設けられたのも特徴のひとつだ。²¹⁷白瀧も明治 45 年（1912）に竹之臺陳列館にて開催された第 1 回展覧会に水彩による《ベルンの朝》《アムステルダム》油彩による《テムスの夕 ウォルター橋》《ハムステッドヒース》《三茶花》《チツチモン橋》《つゝじ》《虞美人草》《薔薇》《牡丹》《菊》《插花》《水仙》を展示したことを発端に、第 2 回（1913 年）に《テムス河》《雪の朝》《冬》《はぎ》を、第 3 回（1914 年）に《五月の頃》《倫敦エンバンクメント》《待宵草》を、第 5 回（1917 年）に《だりや》《白菊》を、第 8 回（1920 年）に

²¹⁴ 中山公子「杉浦非水の足跡～新収蔵品から～」『愛媛県美術館年報・研究紀要』第 4 号, 2004, p. 1

²¹⁵ 新聞名不明「料治熊太の見直し文庫：明治の絵ハガキ」1975 年 8 月 31 日（切り抜き記事ご遺族提供）

²¹⁶ 石野隆『全国美術展出品案内』美術学院出版, 1942, p. 59

²¹⁷ 同上. p. 59

《ちりたて》を、第14回（1927年）に《牽牛花》《H氏婦人之像》《少女》《冬の多摩川》を、第16回（1929年）にミレーの《木挽》の模写を、第17回（1930年）に《ばら》を、第22回（1935年）に《朝鮮琴》を賛助出品、第23回（1936年）に《雨後》を賛助出品、第24回（1937年）に《習作》（自画像）を出品している。

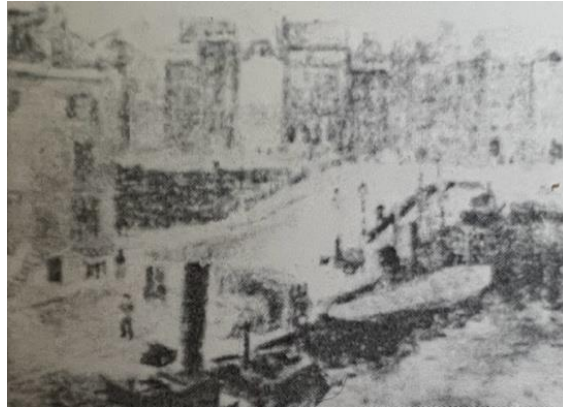


図 46. 白瀧幾之助《アムステルダム》1912年



図 47. 白瀧幾之助《雨後》1936年

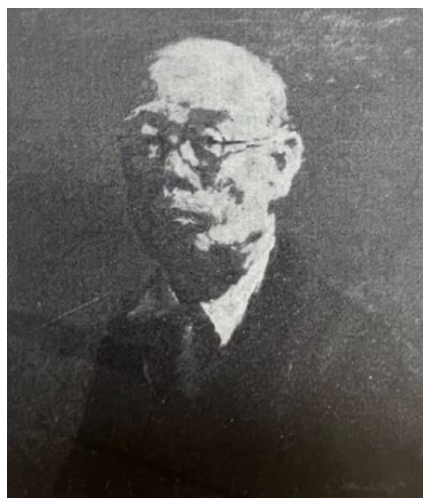


図 48. 白瀧幾之助《習作》1937年

そして当時光風会と並んで洋画界の第一線に位置付けられていた組織が太平洋画会である。太平洋画会は明治美術会を前身とする組織である。明治 37 年（1904）に洋画研究所を開設し、1928（昭和 4）年には太平洋美術学校に改正するなど、教育にも力を注いでいる。主な会員には鹿子木孟郎（1874-1941）、永地秀太（1873-1942）、中村不折、吉田博（1876-1950）、安田豊（生没年不詳）、高村眞夫（1876-1954）など、重厚な作風を得意とした画家が揃っている。洋行時代の友人や、後述する丸山晚霞（1867-1942）などはここに属したが、各会の立ち位置は相容れない存在であった。このように、白瀧が帰国した後の洋画界も、依然として目まぐるしく変化を遂げていたのである。

結婚

私生活では、白瀧は磯谷商店での一時的な滞在を経て、明治 44 年（1911）1 月、38 歳で間島志保子と結婚をし、人生の転機を迎えていた。一部書籍の年表には 4 月に結婚と記載されているが、明治 44 年（1911）1 月 5 日に南薫造へ宛てた書簡で「間島の内へ（僕の妻の家）」²¹⁸と、すでに婚姻関係を示しているため、1 月にはすでに結婚していたものとみられる。なお、志保子の実兄は、白瀧が欧米滞在中に出会った間島弟彦（1871-1928）である。

「尾州名古屋藩士で歌人であった間島冬道の七男に生まれ、青山学院の前身の東京英和学院で学んだ。その頃から後に美術評論家となる岩村透と親しく交遊している。三井銀行に入行して欧米に 2 度赴任し、そのときに白瀧と出会った。横浜支店長、大阪支店長を歴任して取締役となったが、病を得て辞職し青山学院理事となった。没後、遺志により青山学院に図書館建設費を寄付している」²¹⁹という人物であった。大正 7 年（1918）頃に白瀧は《間島弟彦像》の肖像画も描いている。

さて、先述の通り結婚した白瀧は南薫造へ宛てた書簡で、嫁にとるならば「どうしても強壯で働くヤツでなければダメなんだ。全く此の正月が僕の生涯の尤高の愉快の頂点だ」²²⁰と歓喜を表している。現に、白瀧の長男の妻にあたる故白瀧弘子は、2018 年 8 月の取材時、白瀧志保子について「厳格でとても怖いお義母さんだった」と回想されていた。その後白瀧夫妻の間には大正元年（1912）に長女美保、大正 2 年（1913）に次女須磨、大正 4 年（1915）に長男弥彦が誕生している。

結婚の翌年にあたる明治 45 年（1911）1 月 20 日には、白瀧は富本憲吉がいる奈良県へと赴き、2 晩泊まって大阪へと戻ったという。これについて富本は南に当てた書簡の中で「入道が大和へ来た事のうちに古い台の時計を買ったと云ふ事が特筆大書す可き事だろう。時計は Kensington にあった、上に大きいベルの付いた重りを使ふ奴で大変良いものだ。今日僕が大阪へ行って入道の兄さむの家でご馳走になっている室へ持って来てがむゝならして居た」

²¹⁸ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号, 1994, p. 11

²¹⁹ 姫路市立美術館「白瀧幾之助展-没後 50 年-」姫路市立美術館, 2010, p. 108

²²⁰ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号, 1994, p. 11

²²¹と伝えており、彼らの親しさを物語っている。なお、ここで登場している白瀧の兄・寅太郎は、大阪で蕎麦屋を営んでいたという。

白瀧と富本の親交はその後も続き、大正3年（1914）に富本が結婚する際には白瀧が仲人を務め、結婚式にも親族代表で出席をした。



図 49. 富本と一枝の結婚式に出席した両家親族 『淑女畫報』第3巻第13号（1914/12）

後年、安堵村に住んでいた富本は長女・陽と次女・陶を自宅の庭で撮影し、白瀧に送るなどしている。



図 50. 富本憲吉の長女と次女（写真 332）

²²¹ 奈良県立美術館「書簡 36：明治 45 年 1 月 22 日」『南薫造宛富本憲吉書簡』奈良県立美術館，1999，p. 18

2-3. 木原会への参加

明治44年（1911）4月、白瀧は東京都荏原区大森山王二八一〇に邸宅を構えた。²²²荏原区とは、東京都が東京府を称していた頃に存在した地名であり、現在の品川区の西部区域を指す。



図 51. 白瀧幾之助《大森山王》制作年不詳, 西宮市太谷記念美術館蔵

荏原郡といえば近隣の馬込村に川瀬巴水、小林古径、川端康成、川端龍子、真野紀太郎など多くの文士や画家が住んでいた場所として知られている。白瀧の自宅からもそう遠くはなく、大正2年（1913）前後に描かれた作品の中にも《馬込村》という油彩画が確認されている。



図 52. 白瀧幾之助《馬込村》1912-1915年頃, 西宮市太谷記念美術館蔵

日本画家の小林古径は馬込に移住する以前、大正4年（1915）3月から大正9年（1920）まで荏原郡入新井村大字新井宿字根岸一四五〇（大森新井宿一四五〇と略す）に居を構えていた。同じ地区には川端龍子や、鶴田吾郎がいた。「鶴田によれば、大森駅から出入りする

²²² 東京文化財研究所「大正十二年帝國絵画番付」
1923, <http://www.tobunken.go.jp/materials/banduke/807086.html>.

画家は、白瀧幾之助、川端龍子、小林古径、真野紀太郎、渡辺文子、版画家の長谷川清などがいた。互いにホームで会っても話し合うことはしなかった」²²³という。

その後大正 5 年（1916）に大森の画家を中心に「木原会」が開かれることになる。開催の経緯について鶴田は次のように綴っている。

「大森駅の近くの高台に望翠楼ホテルがあった。外国の田舎ホテル程の静かな場所で、外人も泊って行くこともあった。同ホテルに泊まっていた画家志望の白山卓吉が吾郎のもとへ遊びに度々来るうちに、ホテルのマネージャーと話し合ったらしく、大森在住の画家の展覧会を開いてみたらどうだろうという案を吾郎に相談しにきた。望翠楼の宣伝になるし、会場として部屋を提供するという。マネージャーに会うと白山の言った通りで、展覧会をしてみたいということ、会場費を要求しないという意向がわかったので、吾郎がまとめ役になった。吾郎は大森在住の画家たちに声をかけて、相談をする。難しいと見られていた小林古径は異議なく賛成した。長谷川潔も快諾。費用を心配していた白瀧幾之助には「この点は御無理しません」と言って参加してもらった」²²⁴

同会については、東京朝日新聞（大正五四九）の「文芸美術」欄や、「美術新報」（一五巻七号、大正五・五・一八）にも掲載され、それぞれ白瀧幾之助、小林古径、川端龍子、鶴田吾郎、真野紀太郎、渡辺文子、玉村方久斗を参加者として紹介している。

第 1 回木原会展覧会は大正 5 年（1916）5 月 5 日から 14 日まで、望翠楼ホテルで開催された。当初は「大森美術展覧会」と称していた。出品者は、先述の 7 名に、長谷川潔、寺崎理吉を合わせた 9 名で、出品点数は 62 点だったという。展覧会が終わると会食会が行われ、親睦を深めていたようだ。

第 2 回展は、大正 6 年（1917）5 月 19 日から 28 日に、望翠楼ホテルで開かれた。白瀧はこの時《桃林》という作品を出品している。²²⁵第 3 回展は大正 7 年（1918）5 月 1 日から 7 日までの 1 週間開かれた。その後も海外へ旅立つ者を見送り、新たに大森にきた文士は迎え入れながら、大正 9 年（1920）まで会は続いた。メンバーらは展覧会の時以外にも随時会合をして楽しんでいたという。その後、展覧会の開催はなくなり、実質解散となったようだ。小林と白瀧は大正 11 年（1923）のほぼ同時期に渡欧しており、異国の地でも親しく交遊していた。

²²³ 及川益夫「スケッチ倶楽部と龍子川端昇太郎」『大正のカルチャービジネス』皓星社、2008、p. 187

²²⁴ 及川益夫「スケッチ倶楽部と龍子川端昇太郎」『大正のカルチャービジネス』皓星社、2008、p. 188

²²⁵ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館、2010、p. 98

木原会はその後、小林古径、川端龍子、伊藤深水、片山広子、日夏耿之介、真野紀太郎、長谷川潔らが参加したとされる「大森丘の会」の結成へと繋がったとされる。一部の記事ではここに白瀧幾之助も参加していたとされているが、文献資料は発見されておらず、詳細については今後の研究課題としたい。

2-4. 文展への出品と、東京大正博覧会での銀牌受賞

白瀧の留学中、日本の美術界には新たな作品発表の場が誕生していた。明治40年（1907）に政府が美術振興を目的に立ち上げた「文部省美術展覧会」（以下文展）である。洋画部門においては、黒田清輝も創設に携わり、東西の画家たちが渾身の一作を出品する場になっていた。以下、各展の出品作について文献資料を元に取りまとめる。

第1回展では日本画部門で木島櫻谷の《しぐれ》が二等賞、洋画部門で和田三造の《南風》が二等賞を受賞。第2回展では日本画部門で木島櫻谷の《勝つ乎負乎》と菊池契月の《名土故聖を弔す》が二等賞、洋画部門では和田三造の《火偉いの漢字燻》と吉田博《雨後の夕》が二等賞を受賞した。その後も洋画部門では、第3回展で中澤弘光、山本森之助、吉田博が、第4回展では中川八郎が二等賞を受賞した。

白瀧が文展に初出品したのは、第5回文展のことで、《老人肖像》と《裁縫》の2点を出品している。このうち《裁縫》が褒状を受けた。



図 53. 白瀧幾之助《裁縫》1911年

賛否両論の意見が飛び交う展覧会評では、「『裁縫』（褒状）『老人肖像』よりも私等にとって近親であるが、私は図らずもリュクサムブウル美術館にあったヴィヤールの『晝飯』といふ題の老婆の面を思ひ出してがっかりしてしまった（G）」²²⁶と言及されている。また、かつて欧米諸国で一時生活を共にした高村光太郎が白瀧の《老人肖像》と《裁縫》を酷評するなど、賛否両論あったようだ。

²²⁶ 日展「第5回展文展西洋画作品評」『日展史』(2)日展, 1980, p. 331

とはいえ、当時は「新帰朝者の滞欧作や帰朝第一作が会場に花をそえた。明治三十八年（一九〇五）以来文部省留学生として滞仏した藤島武二は、フェルナン・コルモンに学び、またイタリアでカロリュス・デュランに師事してのち明治四十三年（一九一〇）帰国、直ちに母校の教授となった。彼は滞欧作「幸ある朝」「チーヴォリ、ヴ井ラ・デスタの池」（331 頁参照）を出品、また藤島に師事し、イタリアからフランスへと藤島と丁度逆コースをとって帰朝した有島壬生馬（生馬）は滞欧作「宿屋の裏庭」（329 頁参照）を出品、前者が渋味のある重厚な気品をみせれば、後者は明るい色彩にリズムカルなタッチを特に樹木の表現に駆使し、文展西洋画に新しい魅力を加えた。パリでポール・ローランスに師事し明治四十二年帰朝した津田清風の、京都風景を描いた「五月のインクライン」（331 頁参照）はラフなタッチで一種の別世界を示していた。同じ年、米・仏から帰った柳敬助の「病婦」もやつれた表情が的確にとらえられていた。こうみてくると、審査委員よりは、二等賞、三等賞受賞者や新帰朝者に魅力ある作が圧倒的に多く、漸く世代の交代を想わせるものがあった²²⁷といい、新帰朝者の一人であった白瀧の作品も注目されたことと窺える。褒状受賞者として、帰朝者として注目を集める中、文展の翌月の 11 月には白樺主催洋画展覧会に《夕日》《無念》など 12 作品を出品するなど、精力的な活動を続けた。

その後白瀧は第 6 回文展で《肖像》を、第 7 回文展には神話画の《羽衣》を出品した。展覧会評等については第 4 章第 4 節で紹介する。そして第 8 回文展では《野村氏の像》《麗かな朝》を出品した。前者は当時最高賞であった二等賞を受賞している。

『麗かな朝』『野村氏の像』（二等賞）・此作者は肖像と二つ出して居る。整ってると云ふ点に於ては肖像の方が整って居るが、『麗かな朝』の方が面白い。：穏かな心持は出て居る。少しチミッドな筆致であるけれども佳作たるを失はぬのである。国民美術に出て居るものよりも比較的良い (A)

228

「野村氏の像」は割合に確実な、そして嫌味のない技巧から出来上ったものであるから、肖像画として一般に歓迎せらるべきものである。が、たゞそれだけである。此の画に就てそれ以上のものを求めんとするは、求むるものゝ不明である。が文展従来を受賞の結果や方針などを考へると此作などは何うしても賞に與らなければならぬものである (G)²²⁹

さらに、受賞を受けて白瀧自身は次のようにコメントしている。

²²⁷ 日展「三、第 5 回文展の西洋画」『日展史』(2)日展, 1980, p. 584

²²⁸ 日展「第 8 回展西洋画作品評」『日展史』(3)日展, 1980, p. 453

²²⁹ 同上. p. 453-454

「後期印象派の作品が持つ囃されて居る洋画界に私の様なものが古くさい黒つばい肖像画を捉げて文展の檜舞台に立つと云ふのは自分ながら気の強いのに驚く位です。入選したのさへ光栄と思つて居りましたのが二等賞の主席にならうとは全く夢の如うです。授賞された画は横浜サムライ商会の主人野村洋三氏の肖像画で去年半歳ばかりの間に出来た作です。私は但馬生野の生れで明治二十三年に初めて洋画界の人となりました、其後渡米の砌彼地で有名な肖像画家ロバート、ボナール夫妻の門に入つて初めて肖像画に対する私の眼が開きましたそして肖像画には他に見られない苦心と面白味があるのを知りました。私は今年四十二で御座います(白瀧幾之助氏談)」²³⁰

また、この年新派と旧派が二科制に分裂することが議題に上がっていたが、以下の文にも示されている通り、新派に属する白瀧も発起人として連名していたことは興味深い事実である。

「大正二年の第七回文展開催中に、山下、有島、石井らが、文展日本画部と同様、西洋画部も二科制にせよと文部省に建議したことについては先にもふれたが、数度の折衝にもかかわらず、黒田清輝の「洋画に新旧などはない、全部新派だ」(正木直彦『回顧七十年』)とする一喝にあつてあえなくなってしまう。確かに、従来の意味における旧派的存在は、今や中村不折ぐらいのもので、事実、中川八郎、吉田博、山本森之助らも印象派的にこなす傾向にあつた。その吉田博は、彼らの新運動について『讀賣新聞』に次のようにいつている。『今回起つた新進画家諸君の新運動なるものを極めて広い意味で解釈すれば、我が洋画壇の為に頗る祝福すべきもので、何事に限らず、事物の進歩発展を期せんとする場合には、必ず其時代に於ける青年の発憤なり努力なりに俟たなければならぬ。(略)成程、今回津田、柳、山下、正宗、有島、斎藤(豊作)の諸氏が、大に運動を始め出した理由は、幾分洋画壇の内幕を知つてゐる人は、直に首肯され得ることだらう思ふが、茲に何うしても分らぬのは、石井、橋本、南、田辺、白瀧の諸氏が発起人として連名して居る事である。我々が一寸見て、如何にも津田、正宗氏等の画は目先が變つてゐるが、石井、橋本、南氏等の作品には大体に

²³⁰ 『東京朝日新聞』「肖像画の妙味」1914年10月25日、平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号、姫路市立美術館、2010、より

於て自分等の描きつあるものと大なる相違の無いものと思ふ。石井氏以下の諸氏が、建白書第四項に記された、若し我等の建議にして採用せられざる時は、遺憾ながら我等一同は文展の出品を見合す可き事等の如き、場合によっては或意味に於て自分を束縛するが如き六ヶ敷い条件を承認して迄、何如發起人となりしや。(略)只建議第二項に記されたる審査員には純技術家をも要求せる諸氏の言は、単なる審査員問題として、自分は大に結構なことと思ふ。現今の文展審査員中には、殆んど毎年選出されて居り乍ら、未だ只の一回だに其作品を出さぬ人がある。是等の人々は誠に出品者に対して礼を失したものであるまいか。是等の人々は自ら勇退して宜いと思ふ』(『美術正論』大3・1 所載)²³¹

しかし、文展はこれを拒絶し、その後石井柏亭、有島生馬、梅原龍三郎らが中心となって「二科会」が結成されることになる。

また、翌年に白瀧はサンフランシスコ万国博覧会に《肖像(野村氏)》を出品し、銀牌を受賞した。この時期に、白瀧は国内外通して肖像画家としても評判を得ていたと考えて良いだろう。

第8回文展開催と同年の大正3年(1914)には、大正天皇の即位を祝い、「東京大正博覧会」が開催された。この博覧会は、明治40年(1907)に開催された東京勸業博覧会の成功を受けて、東京府が主催したものである。会期は大正3年(1914)3月20日から7月31日で、上野公園を中心に開催され、約750万人が来場した。洋画家は計165名出品し、結果金牌はなし、銀牌3人、銅牌5人、褒状15人。²³²白瀧はこの時《M氏の像》²³³と《浴後》を出品し、このうち後者が銀牌を受賞、350円の値がついたという。²³⁴

²³¹ 日展「第8回展西洋画作品評」『日展史』(3)日展, 1980, p. 517

²³² 東京府『東京大正博覧会審査報告1巻』1916, p. 159

²³³ 東京府『東京大正博覧会美術館出品図録. 西洋画・彫塑・建築・写真・彫版』画報社, 1914, p. 3

²³⁴ ジー・シー・ピヤマン『東京大正博覧会出品目録』英文日本案内社, 1914, p. 55



図 54. 白瀧幾之助《浴後》1913年，但陽信用金庫蔵

これらの名誉ある快挙を経て、大正5年（1916）2月には国民美術協会監査西洋画部評議委員および鑑査委員にも任命され、大正7年（1918）には喜多方美術倶楽部の名誉会員・賛助員となるなど、軌道に乗る。

第9回文展には、白瀧は《撫子》《収穫》《某氏の像》という画風の異なる3点を出品した。中でも《撫子》は、彼が長年実現を望んだテンペラを用いた大作であった。



図 55. 白瀧幾之助《撫子》1915年



図 56. 白瀧幾之助《某氏の像》1915年



図 57. 白瀧幾之助《収穫》1915年

《収穫》については、藤島武二は次のように評している。

『『収穫』はまたミレーの画を思ひ出さずにはおかない。構図とか、明暗の按排とか、約束通り出来て居るが、ミレーの画にありて此画に欠けたる点は、技巧上の妙処、彩料の扱ひ方、特に純朴なる農民生活に対する熱烈なる同情である』²³⁵

²³⁵ 藤島武二『中央美術』第2号, 1915

ミレーとの関連性を指摘された本作は、画面に対して人物が大きく捉えられ、活気的な印象ささを与える。白瀧はミレーを自然派（ナチュラルリスト）の代表的画家とし、「非常な健腕にもかゝらず、其を少しも表に現はさず、誠に謹ましやかな筆使ひで描てゐる。であるからいつ見ても其畫は飽きが来ず、見る度毎に慕しさの度が増して来る」²³⁶と称賛していた。

白瀧は新鮮さや勢いのある作品を描く場合には、白を最高明度とする明暗の把握を最も重要視していた。そのため画面では背景や影などの一番暗い部分から着手しはじめ、後から着色や細部に取り掛かったという。²³⁷とはいえ、白瀧の作品群で本作ほど明暗の強い風俗画は数少なく、このような挑戦的な画風を文展の場で見せたところに、白瀧のそこはかとしれない作画意欲と、挑戦的姿勢が見て取れるのではないだろうか。

さらに白瀧は、例えばレンブラントについて「一見非常に暗い絵であるが、見て居ると自然と明るくなつて奥底の知れない深みを感じさせる」²³⁸と語り、「明暗の天才」と賞賛していた。《収穫》の場合、着想や構図といった部分は藤島の言うようにミレーを意識したものと考えられるが、そこに彩りを感じさせない理由はあえて彩度ではなく「明暗」によって絵画の魅力を追究した結果なのではないだろうか。さらに言えば、白瀧が「調子の天才」と賞賛したウィスラーのように「滑かに且つ平らな描方であるが、云ふべからざる深みと無限の快感を吾等に與へ」²³⁹ようと意識したことが藤島の言う「技巧上の妙処」に違和感を与えたのではないだろうか。

白瀧はティントレット（Tintoretto, 1518-1594）の語った「ミケランジェロの素描、チシアンンの彩色」や、20世紀の画家が語った「ホルバインの素描、ヴェラスケスの彩色」に共感し、それぞれの画家の尊敬できる部分を引き出して作品に生かすことを意識していた画家であった。そのため、当時の評価にあったように一概にミレーだけを意識したとは言い切れない。

²³⁶ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 18

²³⁷ 同上. p. 19

²³⁸ 同上. p. 19

²³⁹ 同上. p. 20



図 58. 《收穫》を描く白瀧幾之助（写真 334）

ところが公私共に順風かと思われた矢先、大正 4 年（1915）に長女三保が 3 歳にして昇天する悲劇に見舞われる。大正 4 年（1915）5 月 5 日に南薫造に宛てた書簡では、この時の状況について次のように綴っている。

「処が君僕は四十年来ニ嘗て無き悲しい目ニ遇ひました。去る十六日の朝例の通り六時頃眼をさまして見ると側ニ寝て居る長女三保子がトーチャンボン、が痛いといふのが今回の悲劇の序幕でありました。昨日迄も主治医から壮健なと褒められた位であるのに何をいふかと僕は思った位でしたが、其でも思つて腹を探て見ると柔かくて別段ニ筋張つて居る処もなく食当たりの模様もないから、何でも無い事と気にも留めずに僕へ起き出て仕舞つたのでしたが（中略）之は小児の疫病の中でも尤も怖るべき疫痢であつたのであります。徹宵注射する事五回カンプルも食塩も何の験もなく、翌朝ハ恰も死に頻して居りました」²⁴⁰

最愛の家族を失い、痛烈な経験をした白瀧であるが、展覧会への出品依頼、制作依頼は止めどなく、同年には第 9 回文部省美術展覧会無鑑査出品、第 2 回水彩画会展の出品、秋頃までには『時事新報』11570 号（大正 4. 11. 6）の御即位大典記念第 3 回大絵附録のため大正天皇、皇后の「御即位式御正装之尊影」を揮毫した。²⁴¹

²⁴⁰ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号、1994、p. 19

²⁴¹ 東京大学大学院 法学政治学研究科附属 近代日本法政史料センター 明治新聞雑誌文庫、2022 より <http://www.meitan.j.u-tokyo.ac.jp/detail/12248>



図 59. 白瀧幾之助《御即位式御正装之尊影》1915 年

その後、文展に限ると第 10 回展と第 11 回展へは出品せず、大正 7 年（1918）の第 12 回文展で《某氏の像》を推薦出品した。本作は白瀧が苦心した作品の一つであり、次のような白瀧は制作背景について次のように回想をしている。

『某師の肖像』は私の母が仕へた旧藩主で仔細あつて出家し池上の本門寺に入った人の肖像である、その後田舎に行きこの夏越後から旅行の途次に上京して私の宅に立寄つて下さつた、私が画家であるために肖像を書いて呉れとのことで七月上旬に一週間程カンバスの前に立つてもらつた、師は内面的に苦しまれた人格の輝のある人だけに其品位を出す為には非常な苦心をしました、本人に似せなければならぬために可なり苦心した、会心の作と言ふのではないが私には懐しみの深い作である」²⁴²

²⁴² 『読売新聞』「人格の光を出すのに 『某師の肖像』の作家 白瀧幾之助氏談」1918 年 10 月 24 日、平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第 11 号、姫路市立美術館、2010 より



図 60. 白瀧幾之助《某氏の像》1918年

以上が東京大正博覧会および第5回文展から第12回文展までの白瀧の活動と、作品の詳細である。同時期の文展出品作品の傾向としては、肖像画や風俗画を主体に制作していたことが分かる。

2-5. 日本美術学院の講師

日本美術学院は大正元年（1911）に設立されて以降、約25年間絵画の本格的な通信教育を続け、美術雑誌の『中央美術』をはじめとする多くの美術書の出版事業を手がけた上、中央美術社展覧会を主催したことで知られている。大正元年（1911）11月には通信教育の教本『正則洋画講義』の第1期第1号が発行され、大正5年（1916）に改訂し、さらに継続した。そして大正7年（1918）に教程名から一時的に「正則」が消え、『洋画講義』になった時期があった。白瀧はこの教程から、講師として「油絵講義」を担当している。なお、大正元年から大正5年（1916）までは岡田三郎助が「油絵講義」を担当していたので、実質その後任という事になる。その後、白瀧は大正5年（1916）から大正9年（1920）まで講師を務めた。

2-6. 上海での個展

一連の業績が評価されたのか、大正8年（1919）3月、白瀧は中国の上海で個展を開催した。詳細については、まだつまびらかではない。香港、上海、杭州で同年5月29日まで3ヶ月程度滞在し、多くの写生を残したが、同展について記した資料は未だ発見されていない。

当時の上海は、2000年余りに渡った帝政が崩壊し、大正元年（1912）に中華民国が成立したばかりであった。アヘン戦争による天保13年（1842）の開港から発展を続けていた上海は、中国最大の都市となり活況を呈していた。美術界においても一大中心地となり、明治44年（1911）には、中国近代における初の美術専門学校・上海図画美術院が誕生するなど、多

くの芸術家が集まって新しい作風を興したという。20世紀前半の中国の油彩画にとって、いち早く西洋化を志向した隣国の日本は、よき参照の対象であった。たとえば、1910年代半ばにヌードデッサンを含む西洋美術教育カリキュラムの導入には、東京美術学校初の中国人留学生だった李叔同らが大きな役割を果たし、昭和4年（1929）に上海で開かれた中国初の官設展覧会である「第一次全国美術展覧会」では、日本の作品も2室にわたって陳列された。

243

また、大正8年（1919）5月16日には石井柏亭・ポーランド画家シュレニベチ連合画展が上海中西旅館で開かれ、同じく5月には山田馬輔水彩画展を上海で開かれていたという。²⁴⁴この一連の流れの中で、白瀧も大正8年（1919）に上海で個展を開いたというのである。どのような作品を出品したのかについても明らかではないが、陳列は主に風景画や風俗画だったのではないかと考察している。なぜなら個展の5年前に当たる大正3年（1914）、中国初の私立美術学校である上海図画美術院を設立した中国人画家・劉海粟（1896-1994）が当時まだ新しい手法だったヌードのモデルや自然の写生を教育に取り入れると、社会から激しい批判を受けていたのだ。さらに大正6年（1917）、上海美術専門学校で開かれた展覧会に人体のデッサンが出展されると、彼はさらに世間の反感を買ったという。²⁴⁵元々裸婦よりも着衣の人物画を描くことが多かった白瀧にすれば、さほど大きな壁にはならなかったと考えられるが、当時の中国はまだ美術作品に対する受容が不安定だったことは無視できない。

上海に関連して制作された作品は、西宮市大谷記念美術館に所蔵されている《上海東和洋行の前》《長江南沱》《香港の朝》《氏山》《長江(宜昌)》《蘇州郊外》《宝俶塔》などが確認されているが、いずれも出品作かどうかは定かではない。上海で開催された個展に関する詳細は、今後の研究課題とする。

²⁴³ 鶴田武良「民国期における全国規模の美術展覧会—近百年來中国絵画史研究—」『美術研究』349号, 1991, p. 26

²⁴⁴ 同上. p. 20

²⁴⁵ キョウ佳「近代美術教育の父 劉海粟」『画家たちの20世紀』(10), 2001, <http://www.peoplechina.com.cn/maindoc/html/wenhua/meishu/200110.htm>



図 61. 白瀧幾之助《上海東和洋行の前》1919年、西宮市太谷記念美術館蔵

2-7. 帝展への出品

帰朝から約4ヶ月後の大正8年(1919)10月、文展は文部省管轄下の帝国美術院展覧会(以下帝展)に改まった。白瀧も文展に引き続き展覧会への出品を継続し、第2回帝展からは審査員にも任命された。この審査員業務は大正11年(1922)11月の渡欧前(第4回展)まで継続したが、滞欧中に帝国美術院の鑑審査制度が改められ、一度委員となり、帰国後、大正14年(1925)の第6回展、昭和3年(1928)の第9回で再度審査員を務めることになる。以下、各展の出品作について文献資料を元に取りまとめる。

第1回帝展では肖像画の《ハリス氏の像》を推薦出品した。モデルになったのは、アメリカ人宣教師のハルマン・コルバート・ハリス(Merriman Colbert Harris, 1846-1921)である。彼は大正8年(1919)に青山学院構内に新築されたハリス館で夫人とともに生活していた。姫路市立美術館「白瀧幾之助-没後50年展-」にも記述されている通り、白瀧の親類にあたる青山学院校友会長の間島弟彦との関連性を無視できない作品である。

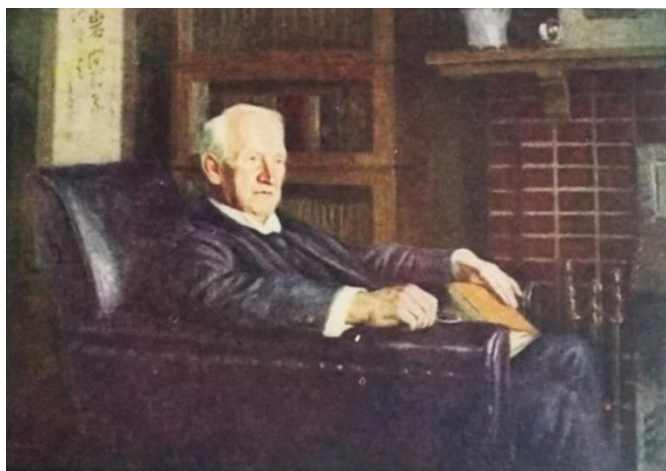


図 62. 白瀧幾之助《ハリス氏の像》1919年

第2回帝展では、白瀧は《芍薬》《コンデル博士の像》の2点を出品し、審査員を務めることになった。後者の作品については「安心してみられる肖像画とされた」²⁴⁶と評されている。《コンデル博士の像》のモデルとなったジョサイア・コンドル (Josiah Conder, 1852-1920) の肖像画制作の前後については、「本画は門弟知人が建築学会の社団法人組織十五年記念式日を好機会とし、博士の我建築界に於ける功績表彰式を挙行し、彰徳表と共に博士に贈呈せん為めに特に英国風油画に堪能なる白瀧幾之助を煩はしたるものなり。当時偶ま博士健康優れず、転地療養の為め関西旅行の途に上らんとする際なりしを以て、彰表式前作画の機を得ず、大正九年四月十八日の式場に於て画像贈呈の擬式を行ひ、翌五月博士の小康を得られたる時、漸く数回画面に臨まれたるに依り、幸にして、揮毫を終へ、余す所僅に一少部分の補修に過ぎざるに及び、竟に重態に陥られたり。而して博士の選定せられたる額縁は製作未だ成らざりしも、博士の期待せられたる本画は、博士の病苦を慰する一助となるべきを想ひ、家人は之を仮額縁に額装して病床前の楯間に掲げ、横臥して之を望観するに便せしめたり。博士は之を觀て無言の裡に怡々として悦ばれたりと云ふ」²⁴⁷とされている。白瀧が病床のモデルを揮毫した例となった。なお、コンドルの肖像画制作の経緯は未だ明らかではないが、白瀧の親類であり、肖像画のモデルを紹介することもあった間島弟彦 (1871-1928) との関連性が考えられる。この点については、今後研究を進めていきたい。

さて、第2回展から審査員を務めることになった白瀧であるが、当時は計11名が任命されていたという。当時について、白瀧は次のように回想している。

「私は帝展の鑑別に就て文部省から、斯う云ふ方針によって鑑別をやつて貰ひ度いと云ふ様な通達があるだらうと思つて居たが、別にさう云ふ事もない処から見ると、審査員各自の方針に委せられるものと思はれるので、私もさう云ふ積りで作品に接したのである。(中略)日本の洋画の将来を考へ、幾分将励と云ふ様な意味も含み、飽くまで広く採ると云ふ方針で私は鑑別に臨んだ訳である」²⁴⁸

「鑑別の方法は、自分がこれ迄想像してみた程度よりは非常に丁寧に行ふものであるといふことを、今度初めて帝展の鑑別に預かつて知つた。全体の出品数を毎日再三再四丁寧に反復して見て選り挙るわけであるから、これで入選に洩れたものは致し方がないと諦める外はないといふ事を感じた。これ迄は鑑別の方法等について多少疑惑を抱いてゐたこともあつたが実際に當つて見てその結果のどうする事も出来ないのを初めて感じた。これ迄

²⁴⁶ 日展史編纂委員会「第二回帝展の西洋画」『日展史6』帝展編一、1982、p. 640

²⁴⁷ コンドル博士記念表彰会「博士の肖像」『コンドル博士遺作集』コンドル博士記念表彰会、1932、目次頁

²⁴⁸ 白瀧幾之助「裸體畫に註文」『中央美術』第2回帝展号、1920、p. 100

のことは知らないが今年は余り飛びはなれて注意を惹くやうな作品は出なかつたので格別取り立てゝ云ふ程の感想もない。水絵は油絵と同時に見る。尤も作品は分けて見るか、いつも水彩画展覧会等で見る時よりも面白みが足りぬやうに思ふ。兎も角、出品の各個については余程注意して見るが一時に多数の出品を見るのであるから、どうしても印象の強いものが得をする場合が多いと思ふ。この画は展覧会場では目立つが室内にあつてはどうか等と注意もして見るが、結局印象の深いものの方が注意を多く惹くわけである。只画室の中で自分の画を見てゐる時には相当に見えても、多数の作品の中に這入ると印象が弱められるもので、従つて印象の強い充実した作品でないと、可成りの出来のものでも入選は出来ない。それ等を万遍なく入選させるには数の制限が許さないのである。この印象といふことは決して流派等には関係しないのである。一例挙げて見れば富田温一郎君の肖像の如き旧派に属した地味な作品であるがその充実さは随分強い注意を惹く。(談)²⁴⁹

このように、白瀧は自ら審査する立場になつたことで、それまで密かに抱いていた疑念が晴れたという。当時の画家が審査に対してどのように感じていたのかが綴られている点においても、興味深い文章である。その上で、白瀧自身も公平な姿勢で鑑別に挑んでいたことが記されている。

第3回帝展では《吉野の朝》《マンドリン》の2点を出品し、再び審査員を務めた。作品については「白瀧幾之助は少女が「マンドリン」を奏でる姿を「平淡な癖のない筆で聊かの誇張もなく明確に上品に」(A、大10・10・23夕)描いた」²⁵⁰と評されている。

²⁴⁹ 白瀧幾之助「鑑別所感」『みづゑ』189号、1920年11月、平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号、姫路市立美術館、2010、p. 6より

²⁵⁰ 日展史編纂委員会「第三回帝展の西洋画」『日展史6』帝展編一、1982、p. 647



図 63. 白瀧幾之助《マンドリン》1921年

第4回帝展には白瀧は出品せず、審査員だけ務めた。そして第5回帝展には委員として《MAIDEN HEAD》《米山氏ノ像》の2点を出品する。



図 64. 白瀧幾之助《MAIDEN HEAD》1924年

《米山氏ノ像》については第4章第1節で触れているため、ここでの紹介は省略する。第5回展まで肖像画や風俗画をメインに世に送り出していた白瀧であるが、第6回帝展では委員・審査員として、静物画の出品を試みている。



図 65. 白瀧幾之助《メロン》1925 年



図 66. 白瀧幾之助《田代博士の像》1925 年

白い布の上に置かれているのは様々な大きさのメロン。背景描写を抑え、上半分には余白をもたらすことで、余白を生かしたバランスの良い構図に仕上がっている。

白瀧は静物画について「モデルの材料には草、花、鮮魚、果実、器物等がよい。尤も草花、鮮魚杯は手早く描かないと腐敗したり、色が変わったりする怖が有るから熟練の後として、最初は陶器、器類の不動の、而もいつ迄置いても色の変らぬものより始め、絵具の手心を了解するに及で果実、花卉といふ順序に進むがよい。又光線の取方も東、南、西の光線は変化が劇しく、従つても色彩にも影響するから北光線の一方明りが、物を見るに纏りよく且つ楽であるからよい」²⁵¹ とし、初歩的な題材としては変色しない陶器などを推していた。その後、段階を踏むと生物などの題材に挑んでいる。鳥の静物画については、「禽類では雉子、山鳥、鴨、鳩、小鳥では雲雀、鶉、雀などは最も普通に描かれてゐる。禽類を写生する場合はその羽色の妙味を現はさんがために大概是白布を敷いた卓上等に横たへるのである。頭部背部などの特に羽色の豊富な方面を構圖の前方に取ることは色彩的欲望からの結果である。着色は

²⁵¹ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 24

先づ大體のデッサンを了つたならば局部々々の斑紋や光澤の微細なる観察に入るのである」²⁵²と綴り、魚介類の静物画の場合はアンペラの上に魚や蟹を置き、「鮮魚の鱗は實に複雑なる光澤を放つもので、且つ迅速に描寫する事を要するものであるから、先づ始めに大體にバツグを塗つて置いて、後ちに主眼物を描くのが便利である」²⁵³と説いた。

また、静物画には欠かせない白い布の着色方法についても、次のように細やかな色の調整が必要であることを説いている。

「白布の明るい部分にホワイトに少量のエロオーカ、極僅少のヴェネチアンレッドを混じたる色を施す。一概に白いきれと云つても白其まゝの色は決してしてない、必ずや其周囲の反射とか空気の色を含んで居て、多くの場合淡黄色を含で居るものである。次に同じきれの陰の部分にホワイトに少量のブラツク、極少量のウートラマリン及び少量のバントシンナーを混じ、油にて淡めたる物を施す。凡て陰は透明であるから色彩も可成透明色を用ひ、且つ絵具が厚ぼつたくならぬように淡めて用ひる方がよい。之に反して明るい部分には絵具をたつぷりと少し盛上る位に着ける方が面白く見える」²⁵⁴

第7回帝展に委員として出品した《ミモザ》《芍薬》はいずれも花の絵であり、「水々しい感性をみせた」²⁵⁵と評された。



図 67. 白瀧幾之助《芍薬》1926年

²⁵² 同上. p. 114

²⁵³ 同上. p. 116

²⁵⁴ 同上. p. 26

²⁵⁵ 日展『日展史 7』1982, p. 642

続いて第8回帝展には、委員として《服部氏の像》《梅》を出品した。それぞれ梅を収穫する女性を描いた風俗画と、肖像画であった。



図 68. 白瀧幾之助《梅》1927年



図 69. 白瀧幾之助《服部氏の像》1927年



図 70. 白瀧幾之助《マンドリーヌ》1928年

第9回帝展には審査員として《マンドリーヌ》を出品。第10回展には風景画の《湖畔》を出品した。《湖畔》の現物の所在は明らかではないが、模写されたと考えられる作品が、白瀧の故郷に存在する。現在朝来市生野町口銀谷にある生野小学校の所蔵²⁵⁶になっている《夕》という作品だ。本作は昭和4年（1929）に第10回帝展に《湖畔》が出品された4年後、昭和8年（1933）に浅田貞次郎（1855-1942）に贈進されたもの。一見すると分かりづらいが、山の形状、層積雲、陸上の細やかな描き込み、人と物、地面と草との対比、テントの形状と影、水面の色調などいたるところに差異が確認され、全く同じ構図ではない。

《夕》と《湖畔》にはいずれも外光派と、女性にミレーの《落穂拾い》などといったバルビゾン派が融合したような作風が看取される。さらに人物を主張させすぎず点景として景色に取り入れる工夫がなされ、静謐で落ち着いた印象を与える風景画である。この構図の取り方は白瀧以外の洋画家の作品にもみられ、例えば浅井忠の場合、「特徴的なことは、風景のなかに人物が点景としてえがかれていることである。浅井の場合、風景作品に写真を下敷としたことが知られているが、人物を点景として風景にえがき込むことは白馬会の画家においてもよくみられる」²⁵⁷と先行研究で触れられている。



図 71. 白瀧幾之助《湖畔》（1929）

²⁵⁶ 朝来市教育委員会「市指定文化財」<https://www.city.asago.hyogo.jp/kyoiku/0000000406.html>（最終閲覧日：2022年7月17日）

²⁵⁷ 松本誠一「風景画の成立-日本近代洋画の場合-」『美学』第45巻2号, 1994, p. 58



図 72. 白瀧幾之助《夕》生野小学校所蔵

白瀧の意欲作《夕》は、昭和 57 年 3 月 1 日に生野町指定文化財に指定された。なぜ似た作品があるのか詳細は明らかではないが、昭和 11 年（1936）1 月に、白瀧は「日本美術の名品の模造品を作り、各国に寄贈する計画に参加」²⁵⁸していたことから、少なくとも同工異曲の作品を制作することに対して、大きな抵抗感は抱いていなかったと考えられる。現在《湖畔》の所在は明らかではない。そのため、《夕》によって《湖畔》のリアルな色彩を窺い知ることができるという点においても貴重な作品だといえよう。

第 11 回帝展には《秋郊》を出品した。朱色に染まる夕日が緑草を美しく染め上げ、佳景を一層引き立てている。



図 73. 白瀧幾之助《秋郊》1930 年

²⁵⁸ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館, 2010, p. 102

白瀧は「油絵講義」で風景画について、「道路のコンポジションとしては視点、即ち地平線が高くなればなるほど画面的にその廣さが増して来るのであるから、一般的には俯瞰的構図の方がより面白い訳である」²⁵⁹と、地平線を高くする手法を説いている。本作でも敢えて地平線を高く取り、俯瞰効果を持たせていることが分かる。また道路を描く際の着色方法については、次のように光に意識を置いていたという。

「一條の道路も遠ざかるに従ひそこに空氣の色を重ねて多少紫味を帯び来るのが通例である。こんな時にはコバルト等を幾分附加することにする。朝夕の如き光度の弱い場合には赤味の代りに黄味を増しているのでヴァーミリオンを減じてエロオーカー、ヴェニシヤンレットなどの役立つこともある。物体の路上に投げた陰影の色は、光度の強い時は赤色の勝つ紫味即ちウルトラマリン、ヴァーミリオン又はローズドレー及少量の黄味を和し、光度の弱い時は緑色がかつた紫味、即ちレモンイエロー若しくはカドミウムを増加して赤の顔料を減するのである。曇り日には光線の直射が鈍いから地面は一般に灰色を帯びてゐる。即ちエロオーカー又はレモンイエロー、コバルト、ヴァーミリオン又はインデヤンレット等の混和色の希薄なるものである」²⁶⁰

日没時の穏やかな光を表現した本作では、光度の弱い時に使用する色味が用いられているものとみられる。

第 12 回帝展には元委員として《松翁氏之像》を出品した。再び肖像画に着手し、その手腕を発揮している。

²⁵⁹ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 118

²⁶⁰ 同上. p. 119-120



図 74. 白瀧幾之助《松翁氏之像》1931 年

第 13 回帝展には再び審査員として《雨間の精進村》を出品した。

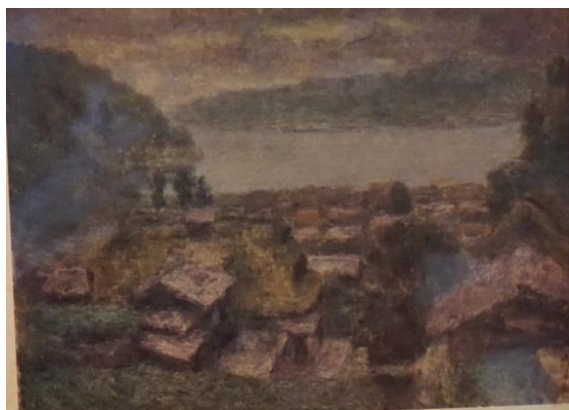


図 75. 白瀧幾之助《雨間の精進村》1932 年

第 14 回帝展では引き続き審査員として《朝霧》を、第 15 回帝展では元審査員として《夕晴》を、さらに昭和 11 年文展（招待展）では《尾瀬之夕》を出品しており、同時期は連続して風景画を制作していたことが分かる。



図 76. 白瀧幾之助《尾瀬之夕》1936年

以上が白瀧の帝展への出品歴であった。その後昭和12年（1937）には、帝展は新文部省美術展覧会（以下新文展）に改め、白瀧は無鑑査出品を続けることになる。

2-8. 平和記念東京博覧会での審査員

白瀧の審査員活動は他にもある。大正11年（1922）3月10日から7月31日、上野一帯を会場に、東京府主催の「平和記念東京博覧会」が開かれた。²⁶¹第一次世界大戦の終結後の世界平和を記念することを第一目的とし、「海外貿易の発展」や「国民文化の進展」なども主目的であった。²⁶²

第2部の美術部門では、日本画、洋画、彫刻、建築、工芸の5種があり、それぞれに審査をしていた。出品点数は全て合わせて3380点であった。²⁶³そのうち西洋画は988点で、白瀧ら審査員の無鑑査出品は計16点だったという。²⁶⁴

白瀧はこの時、西洋画部審査員を務め、販売価格800円²⁶⁵で《早春》を出品した。洋画部の展示室は第12室から17室で構成され、白瀧の作品は第16室に展示されていた。この部屋は「所謂大家が集つて居る」²⁶⁶場所で、白瀧の他、長原孝太郎、満谷國四郎、藤島武二や南薫造などの作品計29点が陳列されていたという。²⁶⁷

²⁶¹ 齋藤祐子「講談社」研究—平和記念東京博覧会から結成まで— 藝叢：筑波大学芸術学研究誌, 1999, p. 46

²⁶² 『平和記念東京博覧会事務報告』上巻東京府歴, 1924, p. 3

²⁶³ 福原謙二郎「平和記念東京博覧会第二部審査報告」『平和記念東京博覧会審査報告上巻』平和記念東京博覧会, p. 47

²⁶⁴ 藤島武二「西洋画」『平和記念東京博覧会審査報告上巻』平和記念東京博覧会, p. 50

²⁶⁵ 「平和記念東京博覧会美術館西洋画出品目録」『みづゑ』第207号, 1922, p. 21

²⁶⁶ 小川千穂「平和博覧会美術館洋画部一見の記」『みづゑ』第207号, 1922, p. 3

²⁶⁷ 「平和記念東京博覧会美術館西洋画出品目録」『みづゑ』第207号, 1922, p. 20-21



図 77. 白瀧幾之助《早春》1922, 油彩

黒田清輝は平和博について次のように述べている。

「文部省の美術展覧会といふのは、先づ日本に於ける標準的展覧会である。その展覧会に於ける洋画と、今回の平和博覧会の美術館に陳列されたる洋画とを假りに比較して見ますと、一得一失であります。今回の陳列は、平和博と云ふ大規模な物としては、少し物足らぬやうにも感じられますが、之には多少の事情があつたことで、遺憾な次第であります。併し作家は各人が皆なありのまゝの、肩の凝らない作品を出したと云ふことは、一寸面白く感じられる。先づ余所行きでない。不断着のまゝに出たと云ふ形に見える。特に多数の出品があつて、各種の画風が一堂に集つたといふことは、非常に愉快なことであります。」²⁶⁸

展覧会の基準となる文展の出品作と比べて大差はなかったようだが、千点近い洋画が一堂に会したことは、画家たちにとっても良い機会となったことが窺える。

²⁶⁸ 黒田清輝「平和博の美術館を見て」『黒田清輝著述集』東京文化財研究所, 2007

第3節 1922-

3-1. 2度目の渡欧

大正 11 年（1922）、白瀧は古画の研究のため 2 度目の渡航に向かうことになった。白瀧は 11 月 29 日に嶋田夫妻、三木夫人、滑川夫妻、田村、石川、池田、長尾、岡田兄弟等に見送られ、日本郵船の「管崎丸」に乗船し、ヨーロッパへ出発した。船には内山進、秋本医師などなどが乗り、同室には文部省在外研究員の早川嘉行と松浦という人物がいたという。日本郵船の大正 11 年（1922）11 月発の神戸-欧州間は、神戸から門司、上海、香港、シンガポール、マラッカ、コロンボ、スエズ、ポートサイドを経てマルセイユに向かう経路で、彼らも同様の航路を辿ったと見られる。船上では記念写真を撮影するなどし、写真 124 の裏面には、「船に乗って始めて御ほし終た記念写真です 日本を離れた日、あの時の原板（フキフィルム）を□写巴里で現像して好結果を得たと云ふのも保存の仕方一つだと思ひました 先生も御ほしになったら過ぐ其の日の中に（ブリキ）の罐の様なものに納めてテープで目張りを遊れる事を希望いたします 千葉 管崎丸甲板にて」と記載されている。



図 78. 甲板に立つ白瀧幾之助（写真 124）

シンガポールに到着すると、白瀧は同船した者たちと共にシンガポール植物園前まで移動したことが写真資料により明らかになっている。植物園の中も見学していたかもしれないが、真相は定かではない。杉浦非水旧蔵のアルバム（愛媛県美術館蔵）には、船上で撮影された写真が納められており、そこには白瀧の姿も確認された。²⁶⁹したがって、彼らは同じ船に乗船していたものとみられる。

12 月 20 日にコロンボへ入港した折には、白瀧はスリランカのキャンディーに赴き、翌日まで観光した。そして船上で年を越し、大正 12 年（1923）1 月 2 日にスエズへ到着。同日に

²⁶⁹ 愛媛県美術館, 毎日新聞社『杉浦非水 時代をひらくデザイン』毎日新聞社, 2021, p. 173

カイロへ観光に行き、スフィンクスの前で記念撮影、水彩で日中と夕陽の2点を描いたという。また、翌日にはカイロの廃墟を簡単に写生し、博物館にも赴いている。当時の日本郵船では、スエズに寄港した際、カイロで観光をするというのが一大ブームとなっており、渦中にいた白瀧もこれに準じて同地を堪能したのだろう。その盛況ぶりは、「日本郵船の日本人数は、毎船一〇人未満になることはない。多いときは六〇人を超える。その大部分がカイロ見物を希望した。ツーリズムが盛んになる時代に、エジプト見物は欧州航路のセールスポイントになったのである」²⁷⁰という文章にも示されている。また、白瀧が帰朝した大正12年（1923）にも、旅行誌『埃及見物』が日本郵船から発行されており、その人気ぶりや勢いは衰えていなかったようだ。白瀧のご遺族によれば、往復路いずれかははっきりしないが、この旅行中エジプトで購入した横断幕は、終生アトリエに飾られていたという。²⁷¹

この時白瀧が制作したと思われる作品が西宮市大谷記念美術館所蔵の《エジプトスフィンクス》（1923）である。画面左下に位置するラクダは、現地人らしき人の手元に手綱がつながり、背中には少し系統の異なる衣服の人物が乗っている。そして広大な砂漠の中にはエジプトの象徴ともとれるスフィンクスと左にメンカウラー王、右カフラー王が眠るピラミッドも看取される。「日帰りの場合、スエズ駅から列車に三時間乗り、イスマイリア駅で乗り換えると、やがてギザのピラミッドが遠くに見えてくる。一泊二日の場合は、夜のピラミッド見物が興味深い。（中略）リビア砂漠の端で自動車を降り、ラクダの背に揺られてピラミッドに到着する」²⁷²という一文からも分かるように、ラクダに乗ってピラミッドへ行く日本人の様子はこの当時珍しくなかったという。

「白瀧幾之助滞欧記録」によると、大正12年（1923）1月7日にバルカン港へ到着後、ホテルジュネーヴへ投宿した日本人は、松浦、千葉、早川、守屋、矢田部夫妻、井上、内藤、荻谷、秋元、白、襄がいたと示している。

3-2. ローマからはじまる研究旅行

大正12年（1923）1月9日、白瀧はローマに到着した。現地ではホテルアレキサンドリアにて宿をとり、翌日に写真機を購入。現地では多くの日本人と交流した。例えば同じホテルに宿泊していた東北帝国大学大学教授の大類伸（1884-1975）の案内で、郊外のチボリに旅行するなどしている。また、1月15日には、原三溪の次男の原良三郎（1896-?）を訪ね、3日連続夕食を共にし、小説家の岡田三郎（1890-1954）とはナポリ旅行に行くなどしている。

²⁷⁰ 和田博文『海の上の世界地図欧州航路紀行史』岩波書店、2016、p. 161

²⁷¹ 白瀧弘子へのインタビュー、2018年8月31日

²⁷² 和田博文『海の上の世界地図欧州航路紀行史』岩波書店、2016、p. 161

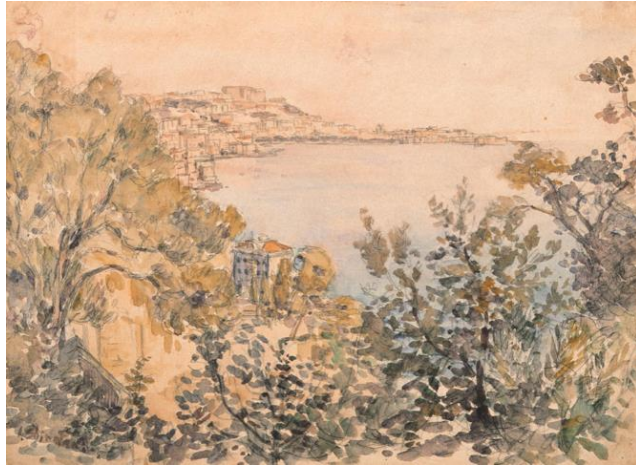


図 79. 白瀧幾之助《伊国ナポリ》1923年, 西宮市大谷記念美術館蔵

旅の主目的であるテンペラ研究はローマ到着直後に始まった。研究のため一日中家に籠る事もあり、1月23日にはポンペイ遺跡を見学した。また、旅行中はとりわけサンルカに赴き、サンルカ教会、サンタマリアデッラパーチェ教会を観光。中でもサンルカ美術館やヴァチカン市国のシステーナ礼拝堂などでは、ラファエロの作品を見学し、模写に時間を費やしていた。²⁷³白瀧はこれらテンペラの基礎知識を習得するため滞欧中に同地の画家を尋ね歩くなどした。詳細は第5章第2節を参照。

さらに、2月16日には日本画家の小林古徑（1883-1957）を訪問し、前田青邨（1885-1977）、児島虎次郎とも面会している。その後もローマ滞在中は小林古徑に夕食会に誘われるなど、短期間ながら親交を深めていたようだ。なお、先述の通り、小林と白瀧は元々居住地が近かったことから、大正5年（1916）以降木原会で交流を深めていた。異国の地で何度も会っていた様子から推して、久々の再会を互いに喜んだことであろう。

さらに、白瀧は同時期に阿部次郎²⁷⁴という文化人とも交流していた。阿部の動向を研究対象にした坂上博一の「阿部次郎のヨーロッパ美術紀行」では、彼らは大正12年（1923）にロンドンで交流したとされているが、その詳細については明記されていない。また、阿部がイギリスの地で交流していたと思われる人物は、宗教学者石原謙（1882-1976）、英文学者土居光知（1886-1979）、斎藤勇（1887-1982）、豊田実（1885-1972）、村岡典嗣（1884-1946）、上野精一（1882-1970）、柳田國男（1875-1962）、坂崎担（1887-1978）、哲学者田辺元（1885-1962）、画家白瀧幾之助、石井柏亭とされている。²⁷⁵阿部のイギリス滞在期間は、大正12年（1923）8月13日からの約20日間とされ、それまでドイツのハイデルベルクを中心に、イタリア、ベルギー、オランダ、フランスを周遊し、各国の美術品を鑑賞してい

²⁷³ 「白瀧幾之助滞欧記録」より

²⁷⁴ 阿部は「大正教養派」と称せられ、大正11年（1922）より西洋を外遊していた文化人のうちの1人だ。彼をはじめ安倍能成、小宮豊隆、和辻哲郎などの文化人は、西欧の地で美術鑑賞を中心とした文化体験を蓄積し、帰国後その一連の成果を個々の仕事に反映させることを目的としていた。

²⁷⁵ 坂上博一「阿部次郎のヨーロッパ美術紀行」明治大学文学部文科学研究所紀要, 1997, p. 283-284

た。石井ら洋画家とも、各国の芸術について意見を交わしていたことが想像される。しかし、阿部がイギリスに滞在していた 20 日間は、白瀧は連日作品制作に勤しみ、イギリスにおける阿部の動向とは一致しなかった。さらに、白瀧幾之助の日記によると、白瀧が阿部と面会した年月日は大正 12 年（1923）3 月 7 日（イタリア、ローマ）、3 月 15 日（イタリア、チボリ）、9 月 6 日（フランスで居合わせる）の 3 回と記されていた。実際、当時の阿部の動向は 2 月から 5 月の 3 ヶ月間をイタリアで滞在しており、9 月 6 日にフランスの地で偶然会っていたという記述に対しては、「連日のようにルーブル美術館を訪れ、約一ヶ月の後ロンドンに転じ、ナショナル・ギャラリーや大英博物館を見学、二十日近く滞在の後パリに移ったが関東大震災の報に接し、予定を変更して急拠九月十一日マルセーユを出発」²⁷⁶と記され、阿部がイギリス前後にフランスにいたことに相違ないということが明らかとなった。したがって、彼らはイギリスではなくイタリア、フランスで交流していたということを指摘しておきたい。

3-3. イギリス・フランスの再訪

ローマを去った白瀧は、大正 12 年（1923）4 月 2 日夜の 12 時頃にパリへ到着した。同地ではルーブルなどの美術館に度々足を運び、モローコレクション展やバルビゾン派、印象派の画家たちのコレクションを鑑賞し賞賛する一方、後期印象派のゴーギャン展では感銘を受けなかった様子を示している。また、同地では長谷川、藤田、津田、深田夫妻、千葉他（名字のみ記載）と交流。かつてのように美術学校に通い技術の習熟に意識を置いた留学ではなく、2 度目の洋行では現地の絵画研究に没頭し、多くの日本人と交友する余裕も感じられる。

その後、白瀧は約 1 ヶ月間のフランス滞在を経てイギリスへと立った。大正 12 年（1923）5 月 10 日に 7 時 40 分にイギリスのヴィクトリア停車場に到着し、その足で「杉山氏」を訪ねている。

「千九百二十三年六月二十日 倫敦 杉山君ノ画室にて」

大正 12 年（1923）にロンドンで撮影された写真。撮影日の 6 月 20 日は、帰国する 4 ヶ月前にあたる。平瀬礼太がまとめた白瀧幾之助の日記「白瀧幾之助滞欧記録」によると杉山の名が登場するのは、大正 12 年（1923）5 月 10 日、5 月 14 日の夜、5 月 21 日の夜、5 月 23 日、5 月 24 日夕食後、5 月 30 日夜、6 月 16 日午後、6 月 23 日夜であり、頻繁に交流をもって



図 80. (左) 白瀧 (右) 杉山 (写真 326)

²⁷⁶ 同上. p. 283-284

いたことが窺える。写真資料から6月20日にも画室で会っていたことが分かった。しかし、杉山という人物は、写真の裏に記載された「画室」という表現からも画家であることが予想される。大正12年（1923）時に画家として活動していた人物を選出すると、大正8年（1919）3月に東京美術学校圖畫師範科を卒業した杉山司七（1895-1985）、大正12年（1923）3月に東京美術学校西洋画科を卒業した杉山新樹（1898-1974）などが挙げられるが²⁷⁷、渡欧時期の差異や活動内容の不一致などにより、彼らとは別人物だという見解に至った。今後この人物の特定を試みる一層の研究が、交友関係を紐解く鍵になると思われる。

白瀧はイギリスで西洋絵画研究の傍ら、50フランでフレスコについての書物を翻訳に出すなど、ローマに引き続きテンペラ研究に勤しみ、作品を制作していた。その一方、イギリスでは筆、キャンバスやワットマン紙を購入し²⁷⁸、戸外でも時折水彩絵具で風景を写していたようだ。もともと水彩画の用紙は、イギリス製のワットマン紙が最も適しているとされていた。大正8年（1919）時も高品質な水彩絵具はイギリス製もしくはフランス製であったという。しかし、この紙は湿気の多い空気に触れると紙面に撓みが出てしまうという特徴があり、渡欧時に制作した水彩画の作品には問題ないが、湿気の多い日本で制作するには向いていなかった。したがって、白瀧もワットマン紙は、渡欧中にのみ使用していたものとみられる。一方、大正期の日本水彩画研究所では、光沢もなく、撓みも出ない、ワットマン紙よりも優れる最良の紙として「O.W」を紹介している。²⁷⁹

こうして充実した日々を送っていた白瀧だが、遂にイギリス滞在最終日を迎える。最後の日、かつての思い出にも想いを馳せていたのだろうか、彼は若かりし頃に足繁く通ったナショナルギャラリーで作品を鑑賞し、イギリスを立った。また、この旅行中にはスイス中央に位置するルツェルンにも赴いていたようだ。



図 81. 白瀧幾之助《スイス ルセルン》1923年, 西宮市大谷記念美術館蔵

²⁷⁷ 東京美術学校校友会編『東京美術学校卒業生名簿』東京美術学校校友会, 1926, p. 49, p. 111

²⁷⁸ 平瀬礼太「白瀧幾之助関係資料」より

²⁷⁹ 水彩画研究所『誰にも描ける水彩画』嵩山房, 1919, p. 10

3-4. フランスから帰路の途へ

大正12年(1923)6月28日、白瀧は再びフランスに戻った。「7月頃からは自らの作品の仕上げに従事することが増えるが、制作には苦心したようで、「作画面白からず」「意に満たず煩悶に終る」と苦しんだ様子があらわれている。墨のトーンで始めるなど試行錯誤するが、描法を変更すると今まで描いた絵が全て厭になるなど、なかなか難しい。8月中旬にはメードンヘッドの作品で新技法を試み、結果が頗る良好で「今日始めて自分のスタイルに到着せし事と感ず」とかなり高揚している。その後も思いついては新技法を試みて徐々に調子をつかんだようであった²⁸⁰という。再訪時には、藤田嗣治を頻繁に訪問し、同氏の紹介を受け、レオポルド・レビー(Leopold Levy, 1882-1966)の画室を7月15日から10月15日という有期限で借り受けることになった。しかし、9月に入って数日ホームシックにかかり、家族の写真を眺めていたところ²⁸¹、9月3日に関東大震災の一報を受け取り、急遽帰国を決意。結果7月16日から9月21日の借用期間に短縮した。こうして、約10ヶ月間の洋行に終止符が打たれたのである。

準備を終え、帰路の途についたのは大正12年(1923)9月23日のことだった。この年の日本郵船欧州航路は乗船賃が高い順に箱根丸、榛名丸、管崎丸、白山丸、伏見丸、諏訪丸、香取丸、鹿島丸、賀茂丸、熱田丸、北野丸であった。²⁸²白瀧はこの中で香取丸に乗船し、大正12年(1923)9月23日に午前8時にマルセイユを出発、10月30日に神戸へ到着した。

²⁸⁰ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 93

²⁸¹ 同上. p. 93

²⁸² 日本郵船株式会社『埃及見物』日本郵船株式会社, 1925, p. 60

香取丸 1923/09

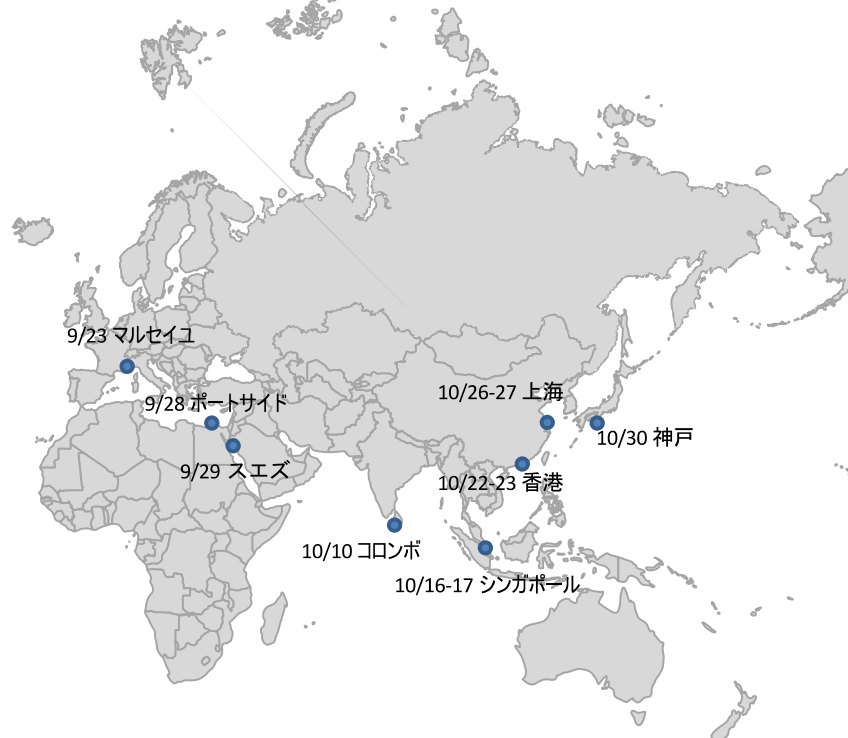


図 82. 香取丸寄港地 1923 年 9 月-10 月

寄港地については上図のとおりである。ポートサイドでは、佐々木、岡とともに市街を散歩し、風俗写真を撮影。コロンボでは乗客 11 人の団体に自動車で乗って観光し、同地の博物館では石仏に興味を抱いたようだ。シンガポールでは昼飯後に佐々木、岡、向山、石原らと上陸し、市街を見学。翌日にも市中を見学している。こうして同乗の人々と寄港地を堪能しながら、2 度目の洋行を終えたのであった。

3-5. 洋画家の教育

大正 12 年 (1923) の帰国後、白瀧は西欧諸国での研究の成果をもとに、さらに画業に邁進する。大正 12 年 (1923) の「帝國繪畫番付」では当時の洋画家達について、黒田清輝、和田英作、中村不折、岡田三郎助、吉田博、山本森之助、和田三造、鹿子木孟郎が「元審査員格」、南董造、藤島武二、金山平三、太田喜二郎、石川寅治、長原孝太郎、白滝幾之助、小林万吾、牧野虎雄、片多徳郎、辻永、中村彝、永地秀太が「審査員格」、以降は「推薦枠」「特選枠」「入選枠」に柳敬助、藤田嗣治含め 175 名が掲載されている。実際、この頃の白瀧は文展や帝展で審査員を務め、官展系の画家として評価されていたのである。また、同年に発行された「大正拾貳年度改正東西画家格付表」にも白瀧の名前が見て取れ、当時の洋画家達の中でもとりわけ重要な位置に身を置いていたことは言うまでもない。

こうした美術関係者間での評価も相まってか、白瀧に直接指導を求める若手画家も増え、この頃の彼は後進の指導にも精を出していた。限られた資料の中で、一部明らかになった画家を紹介する。

まず大正 11 年（1922）以降に白瀧に師事した画家に、春陽会会員の洋画家・伊川鷹治（1898-1971）がいた。伊川は大正 6 年（1917）より赤坂葵橋の白馬会研究所に入所し、黒田清輝に 5 年間師事していた。その後、大正 11 年（1922）以降に白瀧幾之助や山本鼎に指導を受けたとされている。²⁸³

大正 15 年（1926）6 月に 21 歳で夭折した米山梅吉（1868-1946）の次男・駿二（1905-1926）も白瀧の教え子の一人であった。駿二は立教大学に在学しながら、白瀧に絵を学んでいた。当時について谷内は「米山さんは、実業家として自分の跡をついでほしいと思っていたであろう長男を失い、次男は芸術への道を進むことを希望した。息子の選択に戸惑いながらも、どうせ学ぶのであれば、と三井と懇意になった白瀧に、米山は自分の息子を託した」としている。²⁸⁴

当時について米山桂三は「父のこの芸術性こそは、兄駿二の絵画芸術として実ったのである。兄駿二は元来器用な少年であって高等師範附属中学入学当初はスポーツの方面でその器用さを発揮していたが、いつの頃からか絵画に興味を持ち始めた。兄駿二が毎日のように、ゴッホの「自画像」の色刷りを手本にして鏡に向かってせっせと絵筆を動かしている姿は、やがて父の眼にもとまったようであった。恐らく父は、芸術に精進しようとしている兄を見て、半ば喜びを感じながら半ば不安を感じたらしい。大正十三年か十四年の秋、兄が全く自己流で仕上げた「自画像」をかついで帝展に出品したことが「財界名士の息 帝展へ搬入」といった見出しで新聞に報せられるや、父の驚きもひとしおであった。もちろんそれは落選のうきめを見たが、この時父は兄に自己流をやめて先生につくことをすすめる、父の知人であった白瀧幾之助画伯の門をたたかしたのである。（兄の死後、父が二科展に匿名の Y 氏賞を寄附したのも、兄の芸術を永く記念したかったからであらう。）²⁸⁵と回想している。なお、Y 氏賞は後に昭和洋画奨励賞と名を変えた。

大正 14 年（1925）には、森芳雄（1908-1997）は慶應義塾普通部に通学する傍ら、白瀧から木炭デッサンについての指導を受けていた。翌年に慶應義塾を卒業すると、岡田三郎助が中心となって指導していた「本郷絵画研究所」にてデッサンを中心に学び、昭和 6 年（1931）から 3 年間フランスに滞在してサロン・ドトンヌへの出品などを行なった。²⁸⁶日本美術学院出版の教科書『洋画講義』で白瀧はデッサンは絵の基本であり、ただ線で形を描くだけでは

²⁸³ 東京文化財研究所「伊川鷹治」（閲覧日：2019 年 10 月 5 日）

<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9418.html>.

²⁸⁴ 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」米山梅吉記念館編『米山梅吉記念館報』第 24 号, 2014, p. 14

²⁸⁵ 米山桂三「父とその子達」米山梅吉先生伝記刊行会『米山梅吉傳』青山学院初等部, 1960

²⁸⁶ 徳島県立美術館「作家詳細情報：森芳雄」

2006, https://art.bunmori.tokushima.jp/srch/srch_art_detail.php?pno=1&no=10088

なく、建築の基礎や柱のように絵の中核となることを意識しなければならない。そのため、慎重に慎重を重ねる必要があり、彩色もデッサンの延長線上に位置するものだと、その意義を記述している。²⁸⁷森芳雄にもデッサンの技術のみならずその重要性までも説いていたのだろう。

昭和 13 年（1938）になると、青木應静（1919-2012）が白瀧に師事しており、それと並行して森と同じ本郷絵画研究所で学んでいた。

師弟関係の繋がりで言うと、大正 13 年（1924）に黒田清輝が亡くなった際、白瀧は中澤弘光とともに黒田のデスマスクをスケッチしている。²⁸⁸また、後年の昭和 7 年（1932）には、黒田清輝胸像製作のため、旧友の高村光太郎に依頼するなど奔走していたという。²⁸⁹

3-6. 3 度目の転居

大正 14 年（1925）、白瀧は大森山王から東京都荏原郡調布村田園都市二四五号地に転居した。²⁹⁰大正 15 年（1926）から昭和 6 年（1931）発行の『東京美術学校卒業生名簿』（東京美術学校々友会）でも白瀧の住所は同地に確認された。なお、大正 9 年（1920）の東京府荏原郡調布村の歴史的行政区域データによると、2 丁目は田園調布駅の東側に位置している。



図 83. 左から白瀧幾之助、須磨、弥彦（写真 85）

²⁸⁷ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 2

²⁸⁸ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市美術館, 2010, p. 99

²⁸⁹ 同上. p. 101

²⁹⁰ 同上. 99



図 84. 左から母美代, 妻志保, 弥彦 (写真 94)

その後白瀧は大森区田園都市四ノ二〇七に最後の転居をする。ご遺族によると、田園調布駅の西側に位置する宝来公園附近だったという。『東京美術学校卒業生名簿』（東京美術学校々友会）を確認すると、昭和 7 年（1932）発行より白瀧の住所が同地に変更していることが分かった。要するに、白瀧が最後に転居をしたのは昭和 7 年（1932）若しくは前年ということになる。また、その後都市改革などの影響で当時の住所から表記変更がされ、白瀧が逝去した昭和 35 年（1960）11 月 25 日時点で東京都大田区田園調布六ノ一九ノ一²⁹¹、長男の白瀧弥彦の名で登録されている。さらに、2010 年度の東京都大田区田園調布の電話帳検索では、現在の住所名は田園調布 5-25-12 に変更済みであった。なお、現在は当時の建物は残っていない。田園調布のアトリエは、『アトリエ』第 10 巻 2 号にも取り上げられている。

²⁹¹ 『朝日新聞』1960 年 11 月 25 日。



図 85. 田園調布の自宅と白瀧幾之助

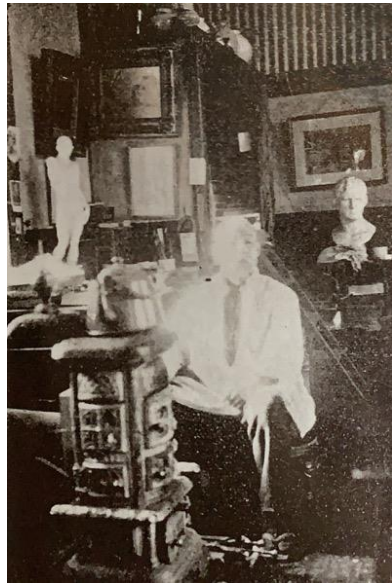


図 86. アトリエで椅子に腰掛ける白瀧幾之助

「東横、成城学園の駅から西へ三丁程急勾配の坂にかゝると、もう先生の赤屋根のアトリエが見える。厭味のないドツシリとした堅実なアトリエストーブを囲んで先生は『老人になると……』と、陽をうけたガラス窓に目を移される。紫折戸を配してカメラを据えると木の多い庭で、先生の顔には複雑な影が落ちてゐた」²⁹²



図 87. 田園調布の自宅兼アトリエ外観（写真 109）

モノクロ写真では認識できないが、このアトリエの屋根は赤色であったという。昭和 13 年（1938）発行の『アトリエ』でも「田園調布は一足先に春が訪れたか、暖い陽ざしが、文化

²⁹² 白瀧幾之助「青山君と私」『アトリエ』10 巻 2 号, 1933, p. 21-23

住宅の赤い屋根や芝生に輝いてゐる」²⁹³と、赤い屋根出会ったことが綴られ、周辺の住宅と比較しても粹な出で立ちであったことが窺える。また、この自宅で白瀧は、様々な鳥を飼育していたといい、以下の文からは鳥の生態についても非常に詳しく窺える。

「小鳥の話を書くにはうつつの小春日よりだ。丁度白瀧さんも春の光にアトリエの中にもみられなくなつたのか、庭に出て鳥籠の掃除に忙がしいところだつた。切出すまでもない、自然と鳥の話に落ちるわけだ。カメラを向けると、『鳥屋のおやぢを撮つてなにをなされる』と新しい籠に移された懸巢に水浴させ乍ら云ふ。庭の隅の台の上に、蓋の開いた鳥籠が据付けてある。これは 罟りを側に置くと、鶯でもなんでも近寄つてきて、中にぶら下つてゐる、袋虫或は海老づる虫を 食ひに入り、中の棧が外れてぱたんといった仕掛けになつてゐる。『昔の人はうまいことを考へる。これなどは、裏の清水さん(良雄氏のこと)がおもしろいと云つて、一生懸命で写生をして居つた』それは生木を曲げて弓弦の如く張り、それをバネに利用してそれに網を逆に押さえて地面に据へ、木をカムフラージュして置くと、地上の餌を漁る小鳥ならば大抵のものは引つかゝるさうである。簡単な装置で小鳥をいためずこんなうまいものは無い、と農民美術のやうな罟も用意してある。白瀧さんの鳥差の写真などもお目にかけたいのであるが、それではどつちが本職だかわからなくなつてもいけまい。いま飼つてゐられる小鳥の種類は、白頭鳥(一名ぺたこ台湾産)青黄鳥(アフリカ産)鶯、あかひげ、あおし、目白、四十雀、懸巢、くろ鶉、きぼうし(鸚鵡の一種)かなりや、このはがへし、白腹頬白等である。小鳥を飼ふのには、別に苦心といふことはないが、天然の鳥を餌づけするのは一番難しいさうである。普通の籠に入れては啄を痛めてしまふので、三方磨硝子(一方は板)の箱に入れて慣らしてゆくのである。今はみないが溝鶉鶉などは劫々餌づけに慣れないので困るとのことである。日本の小鳥の色は薄暗いから、小鳥を油絵の題材にするのは、実に無難しい。日本画のやうに白いところへ描くのではなく、実在の場所を明示しなければならぬから木の枝に止つてゐるところにしても、明る過ぎる場所では、かんじんの鳥がたゞくろく見えるだけでどうにもならぬし、森林の中や込んだ枝の重なつてゐる場所では、小さい小鳥はどこにゐるやら判らぬことになつてこれにはまことに苦心をするといふ次第である。鶯の鳴声は三段の変化がなければならぬもので、先き上りとか中上りとか尻上りといった調子の変化である。他の小

²⁹³ 矢来駒吉「白瀧幾之助氏と小鳥」『アトリエ』第3巻15号, 1938

鳥は、野性の方が遙かに味はひがあるが、鶯だけはどうも野性の声は淋しい。やつぱり、若子からつけこしなければいけない。鶯だけは例外のやうである。然し小鳥屋の鶯は、目白だとかかなりやの声が混合してよくない。また雲雀は凝る人は農家に預けたりする位で、声を聞くのを楽しむには、これまた苦勞が増えるわけだ。兎に角白瀧さんの小鳥は趣味には違ひないが趣味と云つては余りに専門的である」²⁹⁴

小鳥を題材にするには、色彩の調子が難しいとした白瀧であるが、実際のところ日々の観察経験を生かした小鳥の絵も多く描き残している。例えば《鶯》では、同系色である鶯の体と笹の葉を描き分け、陰に隠れて周囲の様子を窺う、鶯の臆病な性質までも表現した一作である。



図 88. 白瀧幾之助《鶯》1940年頃, 個人蔵

このような絵の制作の際、白瀧は通常カラーボックス（絵具箱）、パレット（調色板）、パレットナイフ（へら）、デッパー（油壺）、オイル（油）、ブラシ（筆）、キャンバス（画布）、パネル（板）などの用具を用いて着手していた²⁹⁵。第4章4節で紹介した図159では白瀧が使っていたカラーボックスや筆などが確認できる。筆については丸毛の筆を使用する画家であったため、本写真でも筆立てには丸毛の筆の方が多く立てられていることが見てとれるだろう。白瀧の筆についてのこだわりは『油絵講義』で確認でき、筆には丸毛と平毛があり、平毛の方が一般的で入手しやすい。また、細かいところは柔らかい毛の方が良いが、初心者には剛い毛で思い切った絵を描く方がいいと綴っている。左下には、木箱の中で

²⁹⁴ 同上。

²⁹⁵ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918年頃, p. 4-5

無造作に入れられた絵の具があり、その手前には参考にすると思われる大量の写真が床に置かれている。また、ご遺族によると板張りの床では靴下だとさきぐれに引っかかることがあり、白瀧はこの画室で普段からスリッパを履いて過ごしていたそうだ。²⁹⁶

4-1. 各種展覧会との関わり

これまで述べた多岐にわたる活躍の場とそれに準じた評価は、画家としてさらなる飛躍につながる。結果、白瀧は昭和8年（1933）の還暦以降もさらに勢い劣らず絵を描き、世に送り続けた。以下、その前後の年を含めて彼の画業を紹介する。

まず、大正15年（1926）に開かれた第1回聖徳太子奉賛美術展覧会には白瀧は《春の日》《チボリー》の2点を、昭和5年（1930）の第2回展には《寿像》を無監査出品している。



図 89. 白瀧幾之助《春の日》1926年

また、昭和3年（1928）から昭和6年（1931）に全6回開催された資生堂美術展覧会には、白瀧は第1、2、3、4、6回展の計5回参加した。画家の面々はギャラリーの創設者福原信三「と親交のある帝展、二科会、春陽会、国画会など洋画壇の第一線作家たち」²⁹⁷で、「1928年5月21日～30日の会期で開催された「第一回資生堂美術展覧会」には、新作を依頼された石井柏亭、岡田三郎助、和田英作、金山平三、川島理一郎、梅原龍三郎、安井曾太郎、藤島武二、小林萬吾、小杉未醒、山本鼎、満谷國四郎、片多徳郎、田邊至、辻永、中澤弘光、

²⁹⁶ 木戸美代氏インタビュー, 2019年6月.

²⁹⁷ 綿貫不二夫「椿会展の原型 資生堂美術展」樋口昌樹『戦後日本美術の多様な断面－椿会50年の歩み－』資生堂企業文化部, 2004

長原孝太郎、永地秀太、山下新太郎、山本森之助、足立源一郎、南薫造、白瀧幾之助らが出品」²⁹⁸するという顔ぶれであったという。

昭和9年(1934)5月に開催された大札記念京都美術館美術展覧会では、《湖畔》を出品した。本作では、絵画の中に細い棒によって枠を表現しているところに、ポール・セザンヌが描いた《曲がった木》(1888-1890、ひろしま美術館)や、サント・ヴィクトワール山を描いた数多の作品群に見られる木の枝で構図を引き締める技巧を彷彿とさせる。



図 90. 白瀧幾之助《湖畔》1934年

昭和11年(1936)には「朝鮮李王朝徳寿宮石造殿美術日本美術陳列」に《梅》を出品²⁹⁹し、海外方面への活動にも参加している。

「明治・大正・昭和三聖代名作美術展」では若き日に描いた《稽古》(図130)を出品した。³⁰⁰ 目録には、「明治より大正を経て昭和十年に至る七十年間の日本画、洋画、彫刻及び工芸の名作を網羅した三聖代名作美術展覧会出陣の総目録である」³⁰¹と記載されており、当時は白瀧が明治から昭和初期を代表する画家の一人に数えられていたことが分かる。この時に《稽古》が取り上げられたことは、その後本作が白瀧の代表作として広く認知されるようになったきっかけになったのかもしれない。陳列品の選定は、「評議員の詮衡に基き、現存の作者には意向を質して決定したもの」³⁰²であったという。後年に開かれた「明治美術名作大展示会」でも《稽古》が取り上げられており、目録では「明治30年第2回白馬会」の出品作として紹介されている。³⁰³ これらの洋画の展覧会では、官展での受賞作が出品される傾

²⁹⁸ 同上。

²⁹⁹ 李王職美術館『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』第三輯、李王職、1936

³⁰⁰ 『朝日新聞』「明治・大正・昭和三聖代名作美術展目録」朝日新聞社、1937、p. 57-58

³⁰¹ 同上。凡例頁

³⁰² 同上。凡例頁

³⁰³ 朝日新聞東京本社『明治美術名作大展示会目録：解説 皇太子殿下御誕辰記念日本近代美術館建設』朝日新聞東京本社、1943、p. 36

向があったが、白瀧が第 8 回文展で二等賞を受賞した肖像画《野村氏の像》は、美術館ではなく個人蔵として保管されるため、その後を追うことが難しかったのか、出品履歴は見当たらない。

この他にも、白瀧は「国民美術協会創立 20 周年記念展覧会」「山と海の絵画展」「青樹洋画展」「光風会」「東西大家洋画展・仏英会が特別陳列」「東京府美術館十周年記念現代総合美術展」「第二部会展」「日本風景画小品展」「海洋美術展」「聖戦美術展」「三井洋画コレクション展」「軍事援護美術展」などに出品を重ねていた。

4-2. 青山熊治の遺作展覧会

白瀧が新天地に転居した年、昭和 7 年（1932）に、白瀧と同郷で生野三巨匠に数えられている青山が 46 歳という若さで逝去した。翌年の 2 月、白瀧は石川寅治らとともに「青山熊治遺作展覧会」を發起し、開催に至る。この際、青山の画集を欲しいとの声が多く、磯谷商店の長尾一平が白瀧に相談したところ、多忙を極めていたためか「展覧会の事は僕がやるが、画集の方は是非君がやつてくれ」³⁰⁴との返答があった旨を記している。また、雑誌『アトリエ』で白瀧が青山の追悼文に綴った「天才中の天才であつたと思ふ」³⁰⁵との一言は、同氏に対するあらゆる感情を簡潔に表現しているようだ。白瀧は青山が画家になった経緯について、「青山君の生家は、兵庫県生野で、経師屋を生業とし、傍ら菓子を商ふてみた。その家の五人兄弟の末子として生れた。然し、何分にも彼の志を全ふさせる程の余裕もなかつたのであつたが、青山君の鬱勃とした志は枉げられなかつた。和田三造氏や、私などが画家を志して上京したことなどが、一層青山君にその気持を唆つたのか知れない。家の売溜を窃ねて上京の費用を貯えてみたのを、兄さんに見付けられて叱られたと云ふ話もある。その後遂々上京して、私の下宿を訪れたことがあつた。私はその時懇々と画家でたつことの困難を説いたが青山君の意志を翻すことが出来なかつた。古い話でもう記憶もはつきりしないが、その時青山君は日本画家にならうか洋画家にならうかと聞いたさうだが、私は洋画家になることを勧めたと、その後青山君が話すのを聞いて、そんなことを云つたのかと、今更思つたこともあつた。この頃高木背水氏の処に厄介になつてみた。私が高木氏と同船で渡米し、丁度帰朝する頃、青山君があちらへ行つてしまつたので行き違ひになり、その間の事情についてはそんな訳で私はよく知らないが、額縁商の長尾に種々世話になり、面倒をかけてみたのだ」³⁰⁶と振り返っている。なお、額縁商である磯谷商店と青山との関係については、第 4 章第 2 節で触れている。

³⁰⁴ 長尾一平『青山熊治畫集』アトリエ社、1933、p. 29

³⁰⁵ 白瀧幾之助「青山君と私」『アトリエ』10 卷 2 号、1933、p. 23

³⁰⁶ 『アトリエ』第 10 卷第 2 号 1933 年 2 月、平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第 11 号、姫路市立美術館、2010、より

また、最晩年については「最近三ヶ年間は西川博士の紹介で九州大学の会議室の壁面に着手し九分通りまで出来上つてゐたが、遂に完成を見ずに他界した。彼はシャヴァンヌを慕ふて、彼の画にはシャヴァンヌの影響が現れてゐるが、もう十年生存したならば、本当の青山が絵に滲み出るまでになつたことと思ふと、今更に彼の逝去が惜しまれてならない。然しそれだからと云つて、彼の豪放な感じと云ふものは、決して、そこはれるものでなく、天才と云はれる人も多いが、天才中の天才であつたと思ふ。絵に対する不断の精進を続けてゐたことは、敬意を捧げるに価ひするものだと思ふ」と回想している。

4-3. 新文展への出品

新文展への出品は以下の通りである。

第1回新文展に《新緑》を無監査出品した。新緑の枝で、1羽の鳥が羽を休めている景。頭から腹にかけて黒く、腹から下が白いことから、カササギと思われる。



図 91. 白瀧幾之助《新緑》

また、第2回新文展では《樹下》を、第3回新文展《池畔》を無監査出品した。



図 92. 白瀧幾之助《池畔》



図 93. 屋外で筆を走らせる白瀧幾之助（写真 320）

紀元二千六百年奉祝展には《富士》を出品している。紀元二千六百年奉祝展には《富士》を出品している。作品の詳細については以下のとおりである。



図 94 白瀧幾之助《富士》1940年

「奉祝の意味を籠めて此の展覧会には幾つかの富士山を描いた作品が出品され、此の図録にもその若干が掲げられた。□に掲げた富士図は、会場より積雪を載いた 聖峯を遠望したものであつて□の変化多き、瞬間を捉へ、山色は紫□は緑調を用日、空は黄金色に彩られてゐる」³⁰⁷

この時、太平洋画会、一水会、春陽会、二科会、光風会といった団体別の陳列室が設けられたが、白瀧は橋本邦助、松岡壽らと同様に「無所属」として出品をしている。³⁰⁸

第4回新文展では《マンドリン》を無監査出品した。

³⁰⁷ 日伊協会『絵画選集図録：皇紀二千六百年奉祝美術展覧会』日伊協会，1941，p. 89

³⁰⁸ 日展『日展史』（14）日展，1984



図 95. 白瀧幾之助《マンドリン》

第5回新文展では《高原》を、第6回新文展では《尾瀬沼》を、戦時特別美術展では《霊峰を望み快翔する我荒鷲》を元審査員として出品。さらに第二部会第1回展覧会に《紫陽花》と《小禽》を出品した。

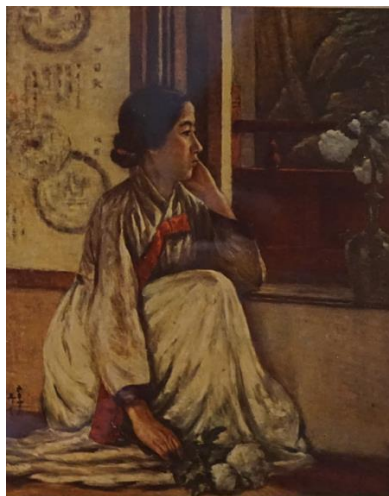


図 96. 白瀧幾之助《紫陽花》1935年

4-4. 風景画について

文展・帝展時代の傾向として、肖像画や風俗画などを主に出品していた白瀧だが、新文展では風景画を出品することが増加していた。モダニズムの風潮にも左右されず、写実的で光度を意識する堅実な白瀧芸術を貫いていたのである。

かつて、明治43年(1910)に留学から帰朝直後の白瀧は、風景画の巨匠たちについて次のような研究の成果を述べている。

「私は広く多くの人の画を感心する方で、一人の画家を特に愛すると云ふことは出来ぬが、今更らに約めて言つて試れば、山嶽ではセガンチーニ、海洋ではウインスロウ・ホーマー、河流ではトーロー、溪谷ではクールベ一、気象の変化を巧に描き現したのものでは、ジョージ・インネス、朝暮の景色ではウキスラー、光りを描いたものではモネー、それから以上の全てを悉くして、山の精、海の怪異をも画き尽くして居ると思ふのはターナーであります」³⁰⁹

白瀧は滞欧中に巨匠の模写を試みることもあり、各々の特長を自らの画に昇華して研鑽を積んだ。また、晩年にはとりわけ志賀高原の景に心惹かれていた。実際同地に取材した作品は数多く、絵葉書などを通して《志賀高原 長池》、《志賀高原 幕岩附近》、《志賀高原 坊平山》、《志賀高原 琵琶池》、《志賀高原 丸池》、《志賀高原 幕岩碧潭》、《志賀丸池》（水彩、但陽信用金庫蔵）、《志賀高原》（個人蔵）、《志賀高原 ヒユツテの夕》など、少なくとも9点の作品が確認されている。



図 97. 白瀧幾之助《志賀高原 長池》



図 98. 白瀧幾之助《志賀高原 ヒユツテの夕》

³⁰⁹ 『美術新報』13巻1号, 1913 (姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市美術館, 2010, p. 113より)



図 99. 白瀧幾之助《志賀高原 坊平山》



図 100. 白瀧幾之助《志賀高原 琵琶池》

しかし、残念ながら多くの所在は未だ明らかでない。また、作品の他にも同地で制作中に撮影したと思われる白瀧の写真も確認されている。



図 101. 屋外で筆を走らせる白瀧幾之助（写真 312）

さらに、白瀧は秋の写生地について、次のような文章を綴っている。

「秋の写生地に就ては別段感想といふ程の事もないが数十年前摂津箕面の紅葉を写しに行つたことがあつた十八丁の間の谷が紅葉で実に奇麗である其間にシヤレタ料亭杯もあるが其処に龍安寺といふ古刹があつて加減のよい精進料理を出して呉れる僕は寺僧に乞ふて茶室に泊らせて貰ふ事にして一秋を暮して昼間は京神間の看楓客がひきも切らぬのでうるさいが朝の内は静で瀧の辺に猿の群が下りて遊で居る夜の静かさは格別で谷川の水の音計り寧ろすごい位である腹のそこから静寂は味はれた其瀧から又十八丁上ると勝尾寺といふ三十三所の札所がある之の間の景色も中々わるくないと思つた近来大に俗化したが併し谷の奥には其頃の香が残つてゐる、先年塩原へ行つて見たが之は又箕面杯比較にならぬ大きな溪で従て画く場所も広い紅葉では先づ日本一だらうと思はれる位である此両所とも余りに著名で却て普通になつて居る却て秩父の紅葉が面白いだらうと思はれる」³¹⁰

これらの写生がどのように作品制作に活かされたのかは明確ではない。しかし、白瀧の風景画には、彼が実際に足を運んだ上で自らが感動したものを取り上げるという特徴があり、その結果が、こうした画題の偏りに影響しているのかもしれない。



図 102. 白瀧幾之助筆絵葉書封筒《志賀高原 夏》1946年

絵画以外にも、白瀧が志賀高原をモチーフに制作した作品がある。彼の図案家としての才能は図案にも発揮されていた。画題によって志賀高原に咲くアザミをモチーフにしたものと

³¹⁰ 白瀧幾之助「秋の写生地」『みづゑ』117号, 1914年11月, 平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号, 姫路市立美術館, 2010より

分かる。彼にとって志賀高原は、絵画から図案まで多様なインスピレーションを与えてくれる場所だったのだ。

4-5. 晩年の画業

白瀧の晩年の画業で最も重要な功績は、明治神宮外苑聖徳記念絵画館に奉納した壁画《ポーツマス講和談判》であり、「明治天皇の御一代記を永久に伝へる壁画」³¹¹を、当時を代表する選ばれし画家たちの一世一代の大仕事だった。この時、和田英作、岡田三郎助、堂本印象、木島櫻谷ら 80 名の日本画家・洋画家たちが参加していた。

明治天皇の御一代記を永久に伝へる壁画と題する壁画の数々の中で、白瀧は横浜正金銀行の出資のもと、昭和 10 年（1935）に《ポーツマス条約講和談判》を制作・奉納した。「日本画洋画各四十枚合計八十枚の中、既に七十五枚は昨年迄に奉納され」³¹²とあるように、大半の画家は同年に奉納している。これらの画業からも明らかなように、白瀧は近代洋画を語る上で、その第一線に立つひとりと認識されていた事実が窺えるだろう。

その後も家庭的な風俗画をも継続して世に送り出す一方、時代の情勢に合わせて戦時を意識するような作品をも制作している。



図 103. 白瀧幾之助《代々木の朝》制作年不詳

³¹¹ 東京文化財研究所『聖徳記念絵画館壁画完成式』東京文化財研究所, 1936
<https://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/1884.html>

³¹² 同上.



図 104. 白瀧幾之助《姉妹》制作年不詳

また、昭和 21 年（1946）より始まった日本美術展覧会（以下日展）にも第 1 回と第 3 回（1947 年）から第 6 回（1950 年）まで出品し、第 8 回（1952 年）から第 10 回（1954 年）は依嘱出品するなど、生涯をとおして官展系の画家として精力的に活動した。

第 3 回日本美術展覧会



図 105. 白瀧幾之助《牡丹》

第4回日本美術展覧会



図 106. 白瀧幾之助《MISS. MURATA の像》

第5回日本美術展覧会



図 107. 白瀧幾之助《川奈》

第6回日本美術展覧会



図 108. 白瀧幾之助《公園にて》

第9回日本美術展覧会出品作



図 109. 白瀧幾之助《鶏舎》

第10回《插花》依頼出品



図 110. 白瀧幾之助《插花》

4-6. 日本芸術院恩賜賞の受賞

昭和後期、洋画界の第一線で活躍を続けた白瀧は、「明治時代から活躍、その間多くの子弟を育てまた三井コレクションを完成した」³¹³功績を称えられ、昭和27年（1952）3月26日に日本芸術院恩賜賞の受賞が決定した。そして同年6月25日に日本学士院講堂にて受賞

³¹³ 『朝日新聞』「恩賜賞は白瀧氏 芸術院賞川端氏ら八名決る」1952年3月26日。（

式が執り行われた。³¹⁴これに日本水彩画会の会員らも「当然とはいえ誠に慶賀に堪えぬ」³¹⁵と祝福している。三井コレクションは、白瀧がイギリス留学時代に交流していた三井家の末裔、三井^{たかきよ}高精（1881-1970）が蒐集したものであった。詳細については第2章第2節で論じる。また、同年には白瀧はかつて欧米諸国で同宿だった高村光太郎と再び連絡を取ったことがあった。そのやりとりの中で、日本芸術院恩賜賞についても触れられている。

当時、ラジオで高村が彫刻を焼いて困っていると聞いた白瀧が、かつてロンドンで使用していたヘラ十数本を「徒に死蔵して置くより役に立てゝもらへば本望です 道具も喜ぶ事でしょう」と高村に贈ったのだ。これに対して高村は「今日図らずおてがみと小包を落掌、貴下がロンドンから持ち帰られたヘラ其他の彫刻道具の御恵贈にあひ、まことにありがたく感謝の念に満たされました。丁度今年あたりから少しづつ製作を始めたいと考へていた矢先なのですがお察しの通り道具一切を揃へるのに苦心してゐました。ツゲの木が東北地方には無いのでこれも材料をとり寄せようと思つてゐました。ロンドン製の念入りに出来てゐるこれらのヘラを見て全く驚喜しました。これを使つて大いにやらうと思ひます。ヘラを持つてみると腕が鳴るやうな気がします。外にトロコロブまで同封されてゐて御好意に打たれました。いつぞや貴下が何とか賞といふものをもらつた事をききましたが、賞といふものにあまり関心がないのでお祝ひも申し上げませんでした（中略）健康に気をつけてゐたので今年は肋間神経痛も追々軽くなり、今では苦にもならぬやうになりました。もう仕事の邪魔にはならぬだらうと思ひます。貴下は摂生がいいのできつと御健康であらうと推察してゐます。御元気を切に祈ります。今日はヘラをいただいたうれしさにとりあえず右御礼を申述べましたが意を尽くしません」³¹⁶と感謝の意を表している。このような白瀧の行動には、彼の人徳ある性格がよく表れている。

4-7. 日動画廊と明治会

晩年の白瀧の交友関係の中で、とくに重要と言えるものの一つに「明治会」がある。同会は明治会、鳳会、潮会を発足し、昭和32年（1957）に組織された日本洋画商協同組合では昭和34年（1959）から昭和39年（1964）まで理事長を勤めた³¹⁷長谷川仁（1897-1976）が、昭和21年（1946）に初めて組織した集いで、「敬老の念をこめて、永い風雪に耐えて洋画の道ひと筋に生きてきた画人を慰めたいという念頭から発したもので、気楽な会合で、ご馳走したり、絵も大いに売ってあげようという趣向」³¹⁸であった。明治会会員は70歳以上の洋画家に限定し、発足時には中沢弘光、真野紀太郎、白瀧幾之助、北蓮蔵、吉田博、石川

³¹⁴ 東京文化財研究所「恩賜賞、芸術院賞決定」1952年3月、
<https://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2392.html>

³¹⁵ 三浦巖『絵になる時：白瀧幾之助先生訪問記』七曜社、1963、p. 58

³¹⁶ 高村光太郎『高村光太郎全集』第21巻、筑摩書房、1996（姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市美術館、2010、p. 92より）

³¹⁷ 日本洋画商協同組合『日本洋画商協同組合について』日本洋画商協同組合

³¹⁸ 長谷川仁『洋画商：明治会、鳳会、潮会など』日動画廊、1964、p. 187

寅治、そして戦時の疎開先が遠く、会合には参加できなかったが和田英作も参加していたようだ。その後、70歳を迎える洋画家が年々に増え、熊谷守一、小杉放庵、山下新太郎、高村真夫、石井柏亭、有島生馬、津田青楓、和田三造、斎藤與里、正宗得三郎なども後から加わっている。そして「つどいのあっせん役を、私の住まいに近い辻永さんをお願いした。会員資格の七十歳に辻さんがまだ少し間があるころであった」³¹⁹という。



図 111. 前列中央に白瀧幾之助（写真 198）

この写真は目黒にある長谷川家宅で撮影されたものであろうか。前列3人目から真野紀太郎（1871-1958）、白瀧幾之助、中澤弘光（1873-1964）。後列左から日動画廊経営者の長谷川仁、長谷川林子（1896-1985）、辻永（1884-1974）、2人不明、新聞記者の田沢田軒（1885-1952）、政治家の湯沢三千男（1888-1963）、田中寅三（1878-1961）（大沼静巖 1899-1983にもみえる）が写っているものと推察される。長谷川は場所の確保や料理について以下のような文を残している。

「最初のころは、ご馳走するにも、料亭は表から堂々と入れないし、入れたにしても、大した料理も出てこないという窮屈な時代だった。それで、私どもの目黒の自宅にお招きして、心づくしの手料理で、のんびりとくつろいでいただくことにした。会の前には、手を回して、私ができるかぎりの珍味を集め、当日には林子が親戚などを動員して、采配をふり、料理の

³¹⁹ 同上. p. 188

集会には画家のほか、作家に詳しい者たちも参加していたようで、湯沢、田沢がそのひとりであった。さらに、明治40年（1907）のフランス留学時代に白瀧と同宿であった大隅為三も同会に参加していたという。



図 112. 晩年の白瀧幾之助（写真 342）

4-8. 余生について

昭和35年（1960）11月25日午後1時半、白瀧は東京都大田区田園調布六ノ一九ノ一にある自宅で脳梗塞を発症し、逝去した。告別式は3日後の28日午後2時に田園調布教会で執り行われた。³²¹この時すでに洋画壇の最長老になっていた白瀧だが、亡くなる前年まで制作を続け、87年という長い画生を全うしている。遺作については昭和34年（1959）に描かれた《今井ヶ浜》と推測される。義理の娘の弘子氏によれば、白瀧は亡くなる直前までテレビのプロレス中継に熱中し、季節に関係なく田園調布の電気屋に通って外で鑑賞していたという。

4-9. 結論

以上のように、本章では「白瀧幾之助」の作家研究を基盤としながら、画業や交友関係、近代の洋画家の活動の場となる各種展覧会での活動について詳述した。

³²⁰ 同上. p. 188

³²¹ 『朝日新聞』見出し無し1960年11月26日

87年という長い生涯の中で成し遂げた画業や、彼の動向を精査することにより、同氏の官展派としての保守的な一面や、周辺洋画家と巻き起こした革新的な一面を垣間見ることができた。また、明治末期から昭和初期の洋画界でどのように活動し、重要な位置付けに至ったのか一連の流れを再確認した。

交友関係についても平瀬礼太の先行研究を基盤として後述の写真資料をも確認しながら今一度精査し、白瀧が洋画家だけではなく、日本画家・建築家・実業家など幅広い交友関係を築いていたことを確認した。これらについて取りまとめたことによって、白瀧が成し遂げた画業を再評価するとともに、彼が生きた近代の芸術サークルの実像を明らかにすることができたと考える。

第2章 白瀧幾之助のネットワーク

第1節 永井荷風著『ふらんす物語』と白瀧幾之助の関係

1-1. 序論

画家と文筆家との関わりについては、多くの先行研究の対象となってきた。³²²中でも小説家が実在する芸術家を素材に登場人物を設定する例も決して珍しいことではない。例えば、洋画家の浅井忠（1856-1907）は夏目漱石（1867-1916）の小説『三四郎』（1909）に登場する画家「深見」のモデルとされ³²³、明治美術会の創始者のひとりである原田直次郎（1863-1899）は、絵画修業のため訪れていたミュンヘンで森鷗外（1862-1922）と出会い、『うたかたの記』（1890）の主人公である画学生「巨勢」のモデルとなった。³²⁴

白瀧幾之助もこの例にもれず、小説家の永井荷風（1879-1959）と交流し、永井が気鋭の作家として注目される直前に上梓した『ふらんす物語』（1909）の「再会」に登場する洋画家「蕉雨」のモデルとなった可能性が、後述の遺族の伝える口碑や先行研究によって浮上した。本稿ではこの真意を検討すべく、両者の具体的な交流時期を見直し、「再会」に登場する洋画家「蕉雨」と、白瀧の言動や精神性の比較・考察を試みる。

研究の発端は、白瀧幾之助の御令孫に聞き取り調査をした際³²⁵、「祖父が『ふらんす物語』に登場する「蕉雨」という洋画家のモデルである」というお話を聞いたことにあった。これは、白瀧幾之助自身から娘の須磨、そして孫の代へと語り継がれてきた内容であったという。

この、白瀧を「蕉雨」のモデルとする説は福永勝也が先行研究ですでに指摘するところである。洋画家「蕉雨」のモデルの考察はこれまで議論が重ねられてきたテーマのひとつであり、「蕉雨」のモデルには永井自身とするもの、白瀧とするもの、その他の洋画家の可能性を指摘するものなど多岐に及んでいた。しかし、これらの先行研究は主に永井荷風側から進められてきたもので、白瀧幾之助側からの情報は考察の対象とされてこなかった。そこで、本研究では白瀧の経歴なども踏まえてこのテーマを取り上げ、先行研究にて指摘された新出情報に依拠しつつ、「蕉雨」のモデルが白瀧であるという説を補強、さらに考察を深めることを目的とする。

³²² 芳賀徹『絵画の領分』朝日新聞社, 1984, 643pp. や、金子明雄「「並木」をめぐるモデル問題とく物語の外部」：島崎藤村の小説表現 III』流通経済大学社会学部論叢 5(2), 1995, pp. 1-20 などが挙げられる。

³²³ 芳賀徹『絵画の領分』朝日新聞社, 1984, pp. 308-317

³²⁴ 美留町義雄「うたかたの記」とドイツ美術界の動向について：ミュンヘン画壇の消息より」日本近代文学会(90), 2014, pp. 17-31

³²⁵ 木戸恵美氏への聞き取り調査。実施日時：平成31年（2019）5月6日



図 113. 永井荷風肖像

1-2. 先行研究の整理

今回取り上げる『ふらんす物語』の「再会」の章では「自分」と「蕉雨」という2人の登場人物が存在する。後述のとおり、先行研究では「自分」は永井荷風自身だという見方が有力視される一方、「蕉雨」のモデルについては様々な議論が交わされてきた。ここでは先行研究をとりあげ、どのような観点から「蕉雨」研究が進められてきたのかを整理したい。

まず、「蕉雨」を白瀧幾之助とする立場では、福永勝也氏が「紐育，倫敦，巴里における高村光太郎とその西洋観」（2015）の中で、以下のように取り上げている。

「この街（ニューヨーク）では、岩村教授から連絡を受けていた当地在住の洋画家、白滝幾之助が待ち受けていた。彼は光太郎より一〇歳年上の、美校時代に黒田清輝に師事していた同窓で、前年にニューヨークにやっ来ていた。その後、パリに移っているが、永井荷風とアメリカ時代から交流があり、彼の『ふらんす物語』所収の『再会』で、文中の「私」（荷風）とパリについて語り合う「蕉雨」がその人である」³²⁶

永井についての研究実績を持つ福永勝也は、白瀧が『ふらんす物語』の「蕉雨」のモデルである可能性をいち早く見出し、上記を彫刻家高村光太郎（1883-1956）についての論文の中で取り上げた。

一方、「蕉雨」のモデルは実在しないとする立場には中村光夫『作家の青春』（1952）、平野幸仁「荷風の外遊」（1984）、網野義紘『荷風文学とその周辺』（1993）などが挙げられる。中村光夫は「フランスへ来るや否や、・・・君は矢張悲惨だとは思はないかね」という

³²⁶ 福永勝也「紐育，倫敦，巴里における高村光太郎とその西洋観」『人間文化研究』（35）2015，p. 104

蕉雨の心憂い言葉を引用しながら、フランスから帰国をした永井の青春の終焉を断じている。³²⁷また、平野幸仁は「蕉雨」の胸懷を永井自身の抱えた葛藤や哀情と重ね、以下のように論じている。

「「再會」(『ふらんす物語』)には、かつて、主人公とアメリカで知り合い苦勞した末ついにパリへとやって来た蕉雨という日本人画家が描かれている。蕉雨はパリへ着いた当初は、この小説の語り手と同じように興奮していた。(中略)これはおそらく荷風自身が心のどこかで味わっていて(ママ)心境であったにちがいない」³²⁸

網野義紘も「「再會」の「自分」と蕉雨とは共に作者の分身であり、同時に日本人である。」³²⁹とし、主人公の「自分」と画家「蕉雨」はいずれも永井荷風であるとしている。最後に南明日香は、「日本人画家とパリー永井荷風「ふらんす物語」論」(1992)の中で、白瀧以外で「蕉雨」と同様の境遇にあった洋画家の一例として藤島武二や岡田三郎助の名前を挙げていた。

「明治三〇年に岡田三郎助が文部省留学生に選ばれて以来、浅井忠、和田英作(明治三三年)、藤島武二(明治三八年)等がその榮譽を受けて渡仏していた。留学後は内国勸業博覧会(明治八～三八年)や文展(明治四〇年～大正八年)で洋行の成果を華々しく披露するのが常で、東京美術学校、京都高等工芸学校の教官への道も開かれていた。これは「再會」で、パリに住む画家の蕉雨について帰国後は「東京の□□学校からは特別に君を保護する」という言葉の裏付けにもなっている」³³⁰

これらの先行研究を念頭においた上で、本研究は白瀧幾之助が実子に自身が「蕉雨」のモデルであると語ったという逸話を端緒に、福永の説を支持するものである。

³²⁷ 中村光夫『作家の青春』創文社、1952、pp. 168

³²⁸ 平野幸仁「荷風の外遊」横浜国立大学人文紀要、第二類、語学・文学(31)、1984、p. 137

³²⁹ 網野義紘『荷風文学とその周辺』翰林書房、1993、p. 98

³³⁰ 『国文学研究』東京：早稲田大学国文学会、1992、pp. 1-74、南明日香「日本人画家とパリー 永井荷風「ふらんす物語」論」pp. 32-41 p. 33

1-3. 白瀧幾之助と永井荷風の交流

永井荷風は明治 12 年（1879）に東京小石川で生まれた小説家である。帝国大学書記官、文部省大臣官房秘書官や同省会計局長等を歴任した永井久一郎（1852-1913）を父に持ち、裕福な家庭に育ったことは周知の事実であろう。永井は若年期よりフランスへ強い憧憬を抱き、フランス語の原書を読み漁るなど、その言動にもよく現れていたという。そして、明治 36 年（1903）から明治 41 年（1908）まで父の援助をうけてアメリカ・フランスを中心に外遊を果たした。この期間が白瀧の洋行時代と被っている。永井はのちに同地での経験を礎に小説『あめりか物語』『ふらんす物語』を執筆し、名を馳せることになる。また、帰国後の明治 43 年（1910）からは慶應義塾大学の教授を勤め、生涯では文学創作のみならず、西洋美術や江戸絵画にも関心を抱いていた。

白瀧と永井の交流については、永井が洋行中の出来事を綴った日記『西遊日誌抄』（1932）の中で確認することができる。日記には両者が少なくとも 2 度会う機会があったという事実が記されている。なお、明治 37 年（1904）、明治 38 年（1905）に綴られた永井の日記内で、実名登場する画家は白瀧ただ一人であった。

1 度目は、明治 38 年（1905）7 月 6 日に「画家白瀧氏を訪ふ。」³³¹という一文が確認される。ここで彼らの実際の動向を比較すると、白瀧のニューヨーク滞在は、明治 37 年（1904）の秋から明治 40 年（1907）1 月頃とされている。一方で、永井の 1 度目のニューヨーク滞在は、明治 38 年（1905）6 月 30 日から 7 月 19 日とされており、実際には約 2 週間半という限られた期間での出来事であったということがわかる。

2 度目は、明治 39 年（1906）1 月 15 日に「先年セントルイスにて相知りたる白瀧幾之助氏を其の画室に訪ふ」³³²と記されている。永井は明治 38 年（1905）に白瀧の元を訪れたのち、ワシントンに移り、再び 11 月 3 日にニューヨークへ、その後カラマズーを経て、明治 38 年（1905）12 月 4 日から明治 40 年（1907）7 月 18 日までは 3 度目且つ最後のニューヨーク滞在を果たしていた。³³³要するに、永井は留学中一時的にこの画家と会ったわけではなく、一度ニューヨークを離れた後に再度面会していたのである。また、永井が綴った一文にはセントルイスで出会った旨が記され、画家と文豪はニューヨークで落ち合う以前、すでにセントルイス滞在時代から友人関係であったということ分かる。これは、日記に綴られた内容が全てではなく、この他にも交流があったということを示唆している。

白瀧がセントルイスに滞在していた期間は明治 37 年（1904）6 月 9 日から秋頃までとされ、この時同地ではセントルイス万国博覧会が開催されており、多くの日本人が滞在した時期であった。同博覧会は明治 37 年（1904）4 月 30 日から 12 月 1 日まで開催された大規模な博覧会で、白瀧は油彩画の《さらひ》や《女学生》を出品し、会場には連日のように足を運

³³¹ 永井荷風『西遊日誌抄・新帰朝者日記』春陽堂、1932、p. 13

³³² 同上 p. 23

³³³ 網野義紘『荷風文学とその周辺』翰林書房、1993、p. 55

んでいたという。なお、この時白瀧の住まいはカークウッド（セントルイスから西に約 20 キロ）という郊外にあった。一方、永井荷風は明治 37 年（1904）10 月 8 日にタコマを去り、セントルイスに向かっていた。10 月 24 日にはかつての白瀧と同じくカークウッドに移り、11 月 16 日にミシガン湖南端のカラマズーに転居している。³³⁴ともすれば、永井荷風『あめりか物語』（1908）の「酔美人」内に登場する、永井にカークウッドを紹介した洋画家「S 氏」も白瀧である可能性が浮上するかもしれないが、親族間で白瀧幾之助からの口承はなく、『ふらんす物語』に比べれば物語性が強い³³⁵とされる同著の詳細については今後の研究課題としたい。

さて、ここまで永井が白瀧の名前を取り上げた日記の文章を紹介したが、一方の白瀧もアメリカ時代の回想録で永井について言及をしていた。

「一ヶ月間計り博覧会を見物して、扨一行に別れ、単身、目的の紐育に向つた。着くや否や、基督教青年会の人に案内を乞ひ、予て聞き及んだアップタウンに部屋借りをして、即日テンセント・ストアで食器一切を買ひ調べ直ちに自炊を始めた。朝はパン、昼はパイ、夜はめし、と、一日もホテルの厄介にはならなかつた。此頃この自炊庵に、銭屋五兵衛の末孫の今村君や、永井荷風君が屢々遊びに来られた。両君共正金支店に勤務せらるゝ事となつたが、銀行では珠算をやらされるので、頗る閉口して居られた。一夜僕が加減乗除の単比例の講釈をして教へた喜劇もあつた。筆を持たしては日本一の文豪も、算盤を持つては聊か吾輩の方が優勢であつた」³³⁶

ここでは、ニューヨークで永井が白瀧の自宅を訪れていた事実が示され、「屢々」という表現からも、彼らが顔を合わせていたのは複数回であつたことが分かる。こうした交流から、永井荷風研究をおこなう網野義紘は

「荷風は、このころ、画家白瀧幾之助を訪問しているが、白瀧は、明治三十一年に東京美術学校を卒業したのち、アメリカ、イギリス、フランスに数年遊学しており、パリではラファエル・コランについて勉強している。荷風は白瀧から主として、フランスの美術について教えられるところが多

³³⁴ 平野幸仁「荷風の外遊」横浜国立大学人文紀要, 第二類, 語学・文学(31), 1984, p. 125

³³⁵ 日本近代文学会編集委員会『日本近代文学会（英語）』坂上博一「永井荷風ノート-「あめりか物語」「ふらんす物語」について-」1967, pp. 125-139, p. 136

³³⁶ 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6月号, 1949, p. 17

かったのではないかと思われる」³³⁷

と、永井の芸術的知識は白瀧から吸収されたという可能性に紐づけている。例えば、永井は『江戸芸術論』の中で「浮世絵と西洋画とは共に写生を主とする点において相似なる所あり」とその制作過程について触れている。確かに、白瀧の師・黒田清輝は、東京美術学校の洋画教育について、以下のように写生に重きを置いた教育の抱負を述べている。

「美術学校が洋画科を置いて余が担任することになりしに就ては、(中略) 入学者の力に依りて二年にも入れ三年にも取る積りです。この洋画科は都合四年の学期で、大一年は石膏物の写生、第二年は人物即ち裸体等の写生、此二年は木炭で第三年に至り油絵を習はせ第四年を以て卒業試験に充てる次第で、(中略) 美術解剖—日本の油絵家で真の人間の死骸を前に置いて、解剖を研究したものは恐らく無かろう。(中略) 一年二年の間と雖も、風景等の画は其地に臨み写生で学ばせる積りです」³³⁸

このような教育法を考慮すると、永井が実際に西洋画の知識を白瀧から学んだとしてもおかしくはないだろう。

1-4. 『ふらんす物語』と「再会」について

「蕉雨」が登場する「再会」の章について述べる前に、『ふらんす物語』の概要について説明する。永井は明治36年(1903)9月22日からアメリカで3年9ヶ月、フランスで10ヶ月を過ごした末、明治41年(1908)7月15日に帰朝した。³³⁹約5年に及んだ異国の地での経験を礎に執筆された書籍が、永井の代表作と謳われる『あめりか物語』『ふらんす物語』であった。前者は洋行中に執筆、帰朝の翌月に博文館より出版され、新帰朝者による書籍として注目を集めて永井の名声を格段に高めた。³⁴⁰これに続いて帰朝後に執筆されたのが、後者であった。今でこそ耽美派文学の源流となる代表作として評価されている作品だが、明治42年(1909)3月27日

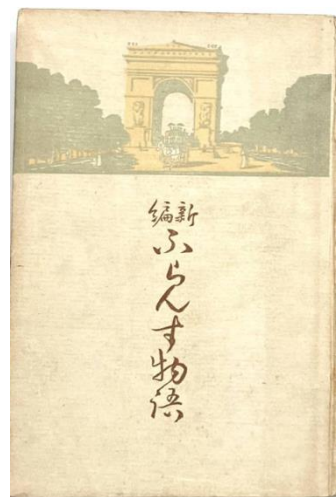


図 114. 『ふらんす物語』初版表紙

³³⁷ 網野義紘『荷風文学とその周辺』翰林書房, 1993, p. 44

³³⁸ 隈元謙次郎「黒田清輝の中期の業績と作品について上」『美術研究』(113), 1941, p. 145-146

³³⁹ 平野幸仁「荷風の外遊」横浜国立大学人文紀要, 第二類, 語学・文学(31), 1984, p. 138

³⁴⁰ 中澤千磨夫「『ふらんす物語』への道」北大文学部紀要, 37(2), 1989, p. 61

(内務省告示では 29 日付)に「フランスを『夢の都』として描くことで、明治日本の功利性や近代化の性急さを批判し」³⁴¹、風俗を壊乱する小説として発売を差し押さえられた過去を持つ。³⁴²この理由については、福永が以下の通り述べている。

「(荷風は)徹底した芸術至上主義と個人主義、さらに江戸文化を高く評価していたが故に、政府が強力に推進する西洋化路線を「猿真似」「俗悪」「醜悪」と口を極めて罵倒する。日本が誇る歴史や伝統、さらに日本人としての矜持を忘れて、西洋に靡く自律性のない無様な姿勢に憤激したのである。(中略)彼は妥協の産物としての西洋化を痛烈に非難する。そして、そのような過激な姿勢が国家権力にとって危険分子と映ったのか、欧米遊学から帰国した後、荷風はまず『あめりか物語』を発表し、その後に『ふらんす物語』を刊行しようとしたが、当局から公序良俗を乱すとして発禁処分にされる憂き目に遭う」³⁴³

このように永井は小説を通して明治日本の功利性、近代化の性急さを批判した。この行動は、永井の洋行が森鷗外や夏目漱石のように国費留学ではなく父の私的援助のもと実現し、自分の意思に反してまで国に寄り添う必要がなかったためだと考えられている。

その後、『ふらんす物語』は無事刊行に至り、博文館より発行された。当時の『ふらんす物語』の受容については、福永が以下のように評している。

「それ(『あめりか物語』)に続いて『ふらんす物語』(当初、発禁処分)も世に問うが、いずれもこれまでにない斬新な新帰朝者作品として絶賛され、爆発的な人気を呼ぶ。そして、これが契機となって、荷風は慶應義塾の文学部教授に就任し、さらに明治から大正、昭和にかけて日本文壇に確固たる地歩を占める文豪となるのである」³⁴⁴

³⁴¹ 千葉県市川市文学ミュージアム学芸員、柳澤真美子による指摘「【明治の 50 冊】(46)永井荷風『ふらんす物語』富国強兵もどこふく風』『産経 新聞』2019. 2. 18

³⁴² 加太宏邦「荷風の周縁世界編制:銀行時代の荷風をめぐって」法政大学多摩論集編集委員会,法政大学多摩論集(27)2011, pp. 35-81 pp. 70-71

³⁴³ 福永勝也「アメリカにおける永井荷風と「仏蘭西」への憧憬」『人間文化研究』2013, pp. 93-133, p. 93-94

³⁴⁴ 同上 p. 95

結果、話題となった発禁も人気を後押しする形になったということだろう。現に、昭和 26 年（1951）に刊行された新潮文庫版は 60 刷を超え、今も読み継がれている。そしてこの第 5 章に包含されていた短編小説こそ「再会」であった。「再会」は明治 41 年（1908）年 12 月に『新小説』で掲載された「成功の恨み」と同様の内容であり、初版『ふらんす物語』では「再会」と改題して収録された。

1-5. 白瀧幾之助と「蕉雨」の比較検討

白瀧が「蕉雨」という号を用いたという事実は、明治 37 年（1904）の洋行前、明治 43 年（1910）の帰国後共に確認されていない。明治 34 年（1901）5 月 31 日発行の俳句雑誌『ホトトギス』第 4 巻 8 号に「蕉雨」という人物の作とするコップの図案が掲載されていることが確認できたが、これに該当する画家や図案家も明確ではない。そこでここからは、「再会」の内容に従って白瀧と「蕉雨」の言動を比較しながら同一点と相違点を見出していくこととする。なお「再会」におけるもう一人の登場人物「自分」については、数々の先行研究に倣って、永井荷風と想定する。また、本文の引用は、全て大正 4 年（1915）に博文館より出版された『新編ふらんす物語』より行った。

「再会」の章は「はからず海外で親しくなつた友達と、又はからず、何處か異なつた國で落合ふ程嬉しいものはない。しかも今、處は巴里——」³⁴⁵と、「蕉雨」と「自分」が偶然出会ったシーンからはじまる。

「雅号を蕉雨といふ洋画家で。（ママ）五年前初めてセント、（ママ）ルイスに開かれた万国博覧会の折に出遇つて親しくなり、其の後ニューヨークで再会してからは、一年あまりも、毎夜晚餐を共にした間柄であつた」³⁴⁶

ここでの「蕉雨」と「自分」の行動は、白瀧と永井の行動にも通じる点が多々ある。まず、先述の通り白瀧と永井はセントルイス万国博覧会を機に同地で出会い、その後ニューヨークで再び親しくしていたという点だ。また、白瀧がニューヨークに滞在していた時分、「ニューヨークには日本の大銀行の出張所（支店）」があり、永井も同時期に臨時職員として雇用されていた。³⁴⁷駐在する銀行員は、潤沢な所持金を資金に「洋食は口に合わない」³⁴⁸と食材を日本から取り寄せて食事する者も珍しくなく、「米のめしが戀しい」³⁴⁹との理由で白瀧の

³⁴⁵ 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館、1915、p. 111

³⁴⁶ 同上 p. 112

³⁴⁷ 福永勝也「紐育、倫敦、巴里における高村光 太郎とその西洋観」『人間文化研究』(35)2015、p. 106

³⁴⁸ 同上 p. 106

³⁴⁹ 白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6月号、1949、p. 17

自炊庵へ引っ越す者もいた。これに加え、白瀧は「此の自炊庵には、三人の他に、其頃見學やら視察として渡米して来る友人達が集り、毎夜五六人の酒盛りで、（中略）機嫌になると散歩に出掛けて仕舞はれるが、僕は後片付けやら、食った野菜の屑や魚の骨を新聞に包んで、街路に捨てに行かなければならぬのである。」³⁵⁰と回想。ロバート・ヴォノー（Robert William Vonnoh, 1858-1933）のアシスタント業務で決して高くない生活費を稼ぎながらも、駐在員に対して毎晩のように料理をもてなしていた滞米時代の様子が著されている。³⁵¹こうした状況からも、白瀧と永井が毎晩のように感じられるほど晚餐を共にしていた可能性は大いに考えられる。小説は以下のように続く。

「その頃、我々は米国に居ながら、米国が大嫌ひで、と云ふのは、二人とも初めから欧州に行きたい心は矢の如くであつても、苦学や自活には便宜の至つて少い彼の地には行き難いので、一先米国まで踏出して居たなら、比較的日本に止まつているより、何かの機会も多からうと、前後の思慮なく故郷を飛出した次第であつたからだ」³⁵²

アメリカが肌に合わなかった「蕉雨」と白瀧に斯様な共通点はあつたのだろうか。白瀧は明治 38 年（1905）3 月 12 日のニューヨーク滞在中、渡米直前まで居候をしていた磯谷商店の長尾建吉（1860-1938）に宛てた書簡内で「今日の処では先づ、無事で日を送つて居りますが、一時は病気になるかと思ふ程日本に帰りたいと思つたですよ、洋行の事は若い時か、或は金があつて語学が出来なくては来る処ではありませぬ」³⁵³と綴り、また次のように思いを打ち明けている。

「教師の新築が未だ完成しないの為に小生はぶらゝして居ります、其もよいが先月から兵糧が尽きてしまひて、二進も三進も行かなく無つた、来週はドウシテ暮らそうか毎日鬱ぎ込んで居ります。（中略）未だボロも下げて居ないから人目からはさうにも見へまいが、腹の中の苦しい事といふものは一通りでないです、乞食をしても洋行がしたいと思ふて居たが、今日となつては乞食をしても日本に帰りたいと思ひます」³⁵⁴

ここでいう教師とは、白瀧が画室の手伝いをしていた先述のロバート・ヴォノーのことを指している。ヴォノーはフランスのアカデミー・ジュリアンで画技を極めたアメリカ人の印象

³⁵⁰ 同上 p. 18

³⁵¹ 同上 p. 17

³⁵² 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館, 1915, p. 112

³⁵³ 熊田司『ロンドンの青春: 前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術 館, 1990, p. 3

³⁵⁴ 同上 p. 3

派画家で、白瀧を指導中の明治 40 年（1906）には、ニューヨークの美術学校ナショナル・アカデミー・オブ・デザインの会員に選ばれるなど、実績を残していた。白瀧は彼から主に肖像画についての教示を受け、才能を開花させていた。ヴォノーの元で助手として働くことが決まったのは明治 41 年（1905）3 月頃、実際に働き始めたのは 6 月以降のことで、その後は毎月 30 弗（当時の円相場は 1 弗あたり 2.024 円、100 円につき 49.409 弗³⁵⁵という時代）、現在の 4-5 万円を受け取っていた。しかし、仕事が始まるまでの空白の 3 ヶ月は、書簡に綴られた通り窮乏の日々に苦しんでいたようだ。また、白瀧とニューヨーク時代に同居していた高村光太郎は、当時アメリカで度々人種差別を受けており、白瀧をはじめ他の日本人留学生に同様の嫌悪経験があった可能性も否むことができない。

『ふらんす物語』では、米国における 2 人の生活・心情をさらに詳細に綴っている。

「彼れ蕉雨は、ブロードウエーにある、日本の美術品を売捌く商店の売子に住み込み、自分はウオール。（ママ）ストリートの、或る銀行の電話小僧のやうなものに雇はれ、ヤツと下宿代を払つて居た。で、二人顔を合すと、写真でのみ知る欧州の市街の美麗と、其の生活の詩趣深きを嘆賞し、同じ海外で送る月日の、まゝならぬを恨んで、八つ当りに、米国社会の全体をば、殊に芸術科学の方面に至つては、さながら未開の国の如くに、罵り尽して、いさゝか不平を慰めるが例であつた」³⁵⁶

現実の苦悩が激しいほど、理想の芸術境への憧憬には拍車がかかるのだろう。このように、「蕉雨」は滞米時代に異国の地フランスへの憧憬を募らせ、ようやく念願叶った様子が読み取れる。

この後の文章では彼らが語らう場所、行き交う人々の様子、街の景色が克明に綴られ、情趣に富む場面へと切り替わる。しばらく時が経つと、「久しい間、眺め入った街の方から眼を轉じて、二人は互に顔を見合した」³⁵⁷と再び 2 人の世界観に誘われる。そして彼らは腹拵えのためにイタリア料理店へと向かった。

食後、「蕉雨」は永井と思われる「自分」が「さすがは、巴里だ！」と街に心踊らせる様子を見て、その熱情を冷まさないでほしいという旨、最初は自分にもその熱情が溢れるようであったが、すっかりと冷めきってしまい心が灰のようであること、そしてその理由が自分には全く見当もつかないという葛藤を打ち明け始める。これに対して「自分」が「どうし

³⁵⁵ 日本銀行百年史編纂委員会『日本銀行百年史 資料編』日本銀行、1986、p. 427

³⁵⁶ 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館、1915、p. 112-113

³⁵⁷ 同上 p. 116

て？」と問いかけると、「蕉雨」は「どうしてだか、其れが分つて呉れゝば可いんだが、自分ながら分らない」³⁵⁸と答え、そのまま続けた。

「僕も巴里に来た当座、二三ヶ月と云ふものは、矢張、非常な熱情に駆られたさ。町の景色、空の色、行く人の姿、何から何まで、皆な寫生をするために出来てる様に見えた。毎日々々、セーヌの河岸、市中の広場や公園、時には城壁を越して田舎の森まで、まるで夢の様に浮れ歩いて居たんだが、もう大分、見取図も出来たから、一ツ創作に取かゝつて見やうと思つて、或日、一日画室に引籠つていた時だ——急に何だか、淋しさうな氣して来てね……」³⁵⁹

後に詳細に説明するが、「蕉雨」がフランスで日々寫生に明け暮れる生活を送っていたことは、白瀧にも重ね合わせるができる。

「再会」の先に待ち受けていたのは変わり果てた洋画家の姿であった。ここでは薬で治る病気でも、ホームシックでもない悲痛な様子が描かれ、「何だか氣力の抜けたやうな、妙に憂悲しい氣がして、何にもするのが厭になつた」³⁶⁰と悲痛な思いを口にしている。さらに、「自分でも変だと思つたが、一心に作品に熱中しやうと思つたが、どうも駄目だ」³⁶¹と「蕉雨」は続ける。

その後、永井と思われる小説の主人公は消沈する「蕉雨」に対して、「自重したまへ。君の前途は、直に、新しい日本の芸術の前途だ。(中略)僕は君から通信を得る前に日本から届いた新聞で読んだ。東京の□□学校からは特別に君を保護する事になつたと云ふぢやないか。つまりニューヨークで君が望んで居た通りになつたのだらう」³⁶²と返答した。この一文では、「蕉雨」は特別な保護によってニューヨーク時代に望んでいたことが叶つたとされている。

一方、白瀧もフランスでは滞米時代に悩まされた生活費などの心配は払拭されていた。幸運にも明治40年(1907)7月から洋行を終える明治43年(1910)7月まで農商務省から派遣の「海外実業練習生」として承認を得たからだ。この時白瀧が申請した練習科目は「図案」、職業については「東京ニ於テ図案業自営」と記されている。海外実業練習生制度とは「日清戦後経営の一環として産業発展に資する人材を育成する目的で、農商務省が海外の生産や商業などさまざまな事業に実施に研修する練習生に渡航費や現地での研修費・滞在費などの一

³⁵⁸ 同上 p. 124

³⁵⁹ 同上 p. 122

³⁶⁰ 同上 p. 125

³⁶¹ 同上 p. 125

³⁶² 同上 p. 127

部を補助金として支給した制度」³⁶³であり、白瀧の西欧長期滞在の実現は、この補助の存在も大きかったとみられる。したがって、ここでいう「東京の□□学校」からの保護は、海外実業練習生の制度で「図案家自営業」としての申請が通過し、明治 43 年（1910）の帰国時まで支給された補助金を意味しているのではないだろうか。続けて、永井と思われる「自分」は「蕉雨」に対して 2、3 年先を見据えた言葉を投げかけた。

「此の後、二三年たつて日本へ帰れば、君の名は新しい芸術界の星だ。幾多の青年畫家は、Mon cher Maitre（わが親愛なる先生）と云つて君の手を握る事を名誉とするだらう。君は自身で「成功の人」だと云ふ事を意識しないのかね」³⁶⁴

ここでも事実確認を挟むと、白瀧は実際 3 年後に日本へ帰国し、水彩画研究所や日本美術院で教壇に立ち、後進の指導にも当たった。また、官展での審査員も従事し、肖像画、油彩画、水彩画など各種教科書を執筆した業績によって「先生」と呼ばれる画家となり、晩年には日本芸術院恩賜賞を受賞するまで成功をおさめた。しかし、この時「蕉雨」は「自分」の発言に対して、「君はまだ経験に乏しい処がある。まア成功なら、成功でいい。人間の最大不幸は、その成功を意識した瞬間から始まる。と僕は思う」³⁶⁵と返した。この文では、「蕉雨」が主人公よりも人生の経験値が高く、若干の年齢差を感じるような表現がされているようだ。現実には、この時白瀧は 34 歳、永井は 28 歳であったため、白瀧が永井に対して少し上からの語り口調であることにも大きな違和はない。その後、「蕉雨」は心情の変化の原因を究明したかのように語り続ける。

「ニューヨークで商店の売り子をしていた時分には、一週間に一度も画筆を取る事さえ出来なかったのが、フランスへ来るや否や、凡そ画家のあこがれる夢と云ふ夢は、一時に実現された。いざ、何も彼も心のまゝになつて了ふと、君！実に不思議なものだ、僕は棒で撲り倒されでもしたやうに、甚く勇気を挫かれたやうに感じてね、一方で現在の境遇をば幸福だ、うれしいと思えば思ふほど、君、全く不思議だよ。厭で厭でならなかつたニューヨークの逆境時代が、何となく恋しいやうに思返されて来た——」³⁶⁶

³⁶³ 「〈資料〉『海外実業練習生終了者氏名』および『海外実業練習生採用規定』（農商務省商工局『海外実業練習生一覧』〈大正 2 年 12 月 1 日現在〉所収）『商学研究』65(4), 2018, p. 58

³⁶⁴ 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館, 1915, p. 127-128

³⁶⁵ 同上 p. 128

³⁶⁶ 同上 p. 128-129

白瀧が「蕉雨」のように商売の売り子をしていたのかどうかは定かではない。しかし、皿洗いで生活する寸前まで窮乏したことは分かっており、それを案じた黒田清輝から 200 円の為替が送られるなどしていた。渡欧費用を貯蓄し、明日を食いつなぐために生きていた時分、白瀧が作品制作に十分な時間を費やす日々を送っていたとは考え難く、1 週間に 1 度も絵筆が取れない時期があったとしてもおかしくはない。

次の場面では、「蕉雨は歩きながら、煙草へ火をつけたるが否や直ぐ語續ける」³⁶⁷タバコを嗜むことは当時から決して珍しいことではないが、白瀧も少なくとも留学時代には愛煙家としての一面があった。高村光太郎の随筆『画室日記の中より』（1966）にも白瀧が日常的にタバコを嗜む様子が綴られ、白瀧旧蔵の留学時代の写真アルバムにも、アトリエと思われる場所で煙草を指先に挟む姿が写されている。この何気ない仕草も見逃せない行動だと言えよう。さらに小説は以下のように続く。



図 115. 白瀧幾之助（写真 148）

「どうしてだか、自分ながら分らない。強て理由をつければ、自分の身の上は、もう此れだけと、極りがついた。よいにしろ悪いにしろ、先が見えて来たからだらう。例へて見れば、山を望んだり水を見たり、夕暮になつたり暁に会たりして、行方の分らぬ旅をして居る最中は悲しみにも喜にも無限の空想に無限の色彩があるけれど、いざ目的の宿に着いて了へば、湯にはいつて行灯の下で寝て了うばかりだ。航海の途上、難破した船の檣から、大海の月を眺めて死を待つ、此様悲惨はあるまい。然し又、無事彼岸に上陸して、多年の夢からぼつと目覚めた後の心持——君は矢張悲慘だとは思はないかね？」（中略）『僕は絶望の悲しみと云ふ事があるならば、成功にも又特殊の悲みがあると思ふ。』と独りで断定した」³⁶⁸

ここまでの「蕉雨」の言及を踏まえると、彼はフランスの地で、成果の急激な落ち込みとそれともなう有能感、達成感の低下を特徴とするバーンアウト（燃え尽き症候群）のような

³⁶⁷ 同上 p. 129

³⁶⁸ 同上 p. 129-130

精神的病を発症していたのかもしれない。また、大正7年(1918)頃には白瀧自身にも、目的が叶いその後の身の振り方を迷走するという「蕉雨」と似た葛藤を抱える時期があった。

白瀧は明治43年(1910)の帰朝後、第5回文部省美術展覧会から毎年大作を出品し、第8回文部省美術展覧会に出品した肖像画《野村氏の像》で念願の二等賞を受賞した。これを讃えられ、翌年の第9回文部省美術展覧会からは無鑑査出品となり、好調のように思われた。しかし、突然第10回、第11回文部省美術展覧会の出品を控え、大正7年(1918)開催の第12回文部省美術展覧会で3年ぶりに《某氏の像》を出品した。この直後の文章では、自らの画風について苦悩する様子が綴られている。

「私は五六度入選し第八回には二等賞を得ました、私は絵画に対して非常に苦しみ悶えて居ります、私の画が今後いかに変化するか自ら迷うて居ります」³⁶⁹

「蕉雨」と白瀧は、大きな目標を掲げ、そこに向かって努力をする姿勢が共通している。血の滲むような苦学を重ね、3年がかりで念願のフランスに到達するとその後の身の振り方に迷走する「蕉雨」と、官展で最高賞を受賞すると、次の目標地点を定めるまで迷走してしまう白瀧。彼は「蕉雨」が断定した「僕は絶望の悲みと云ふ事があるならば、成功にも又特種の悲しみがあると思ふ」と同様の葛藤を抱いていたのである。また、「蕉雨」の言動からはアメリカ時代に思い描いていたフランスでの生活と、現実に生じたギャップに耐えきれなかったという心的状況が読み取れる。では、白瀧はフランスで何かギャップを感じるようなことはあったのだろうか。

アメリカから西欧へ渡る際、「大西洋を渡る時も同じく船室は三等であった、が太平洋を渡る時の不安に引換へて何だか光明を認めて行く様な洋々たる気持ちであつた」³⁷⁰と、渡米時よりも清々しい気持ちで乗船した白瀧は、初めイギリスで半年間滞在していた。その後フランスへと向かい、アカデミー・ド・ラ・グランド・ショーミエールに通学し、黒田の背中を追うようにラファエル・コランに師事した。しかし、洋画家の中村不折(1866-1943)によれば実際のところ、当時のコランの門弟は少人数で、その大半を貴族や令嬢が占め、画家として生計を立てる人はほとんどいなかったという。そして、在籍する者よりも、日本からやってきた留学生の方がすでに技術は高かったのだ。³⁷¹結果、中村は明治34年(1901)8月から明治35年(1902)1月にコランのもとで学び、明治35(1902)年1月以降は鹿子木孟郎

³⁶⁹ 白瀧幾之助『東京朝日新聞』：初めて特選に入つた人々 播州の殿様を 推薦 白瀧幾之助氏 1918年10月23日

³⁷⁰ 白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第6巻4号, 1920, p. 99

³⁷¹ 中村不折「博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻」1909

紹介のもとアカデミー・ジュリアンへと移籍した。白瀧と中村の滞仏期は約2年の隔たりがあるが、仮にも白瀧が上記の引用文と同様の環境下にいたとすれば、生巧館時代から真面目に画道と向き合ってきたにも関わらず、突如として本格的に画家を志さぬ者たちと同じ空間で絵筆をとる事態は、彼の覇気に合うとはいえないだろう。

白瀧とほぼ入れ違いでフランスに渡った児島虎次郎（1881-1929）は、パリの郊外グレー村から岡山の友人の吉田苞に宛てた絵葉書に「コラン先生の来る学校に一週間ほど通ふ。生徒は米人が多い。皆な拙い実。少し出来る人は自分で勉強する、自分も一人でやる」³⁷²と記し、当時の日本人画家に受容されない同画塾の一面が示されている。時期を考慮しても、白瀧がこの環境下にいたことはまず間違いなく、真面目な性格故に大きな葛藤を抱えていたことが予想される。白瀧自身は、コランについての特別な言及は控えているが、フランス滞在中はアカデミー・ジュリアンに移籍もしくは並行して通っていた。

この実態も、先述の通り「蕉雨」がフランスで写生に明け暮れる日々を送っていたことに少なからず通じているのではないだろうか。しかしながら、白瀧が実際にパリで描いたと断定できる作品は《巴里街端》（年代不詳、姫路市立美術館）など一部の水彩作品を除いて僅少であり、作品群から当時の状況を探ることは困難を極めるとというのが現状である。

また、「蕉雨」は当時「美術夜学校」³⁷³に通っていたとされているが、白瀧がのちに通ったアカデミー・ジュリアンには夜間コースが設けられ、この他にも女性専用アトリエや、絵を描いて余暇を過ごすブルジョワジー向けのコース、子供向けのコースなど細かに分けられていた。³⁷⁴これもコランの画塾とは大きく異なる点である。

白瀧と「蕉雨」にとって、西欧は最も憧れの地であった。白瀧は渡欧資金を貯めるため、そして「蕉雨」は意に反する諸事情により、両者とも米国で数年の時を経た。しかし、白瀧はフランスへ足を踏み入れたのち、約1年で同地を去り渡英している。フランスで絵画を学んだ山本芳翠や黒田清輝の影響から、自ずと同地に憧れた過去を考慮すると、7年間の中で約1年の滞在はやはり短期的と言わざるを得ず、白瀧に「蕉雨」と同様の「心の葛藤」があったことは十分に考えられるだろう。

フランスを去ると白瀧はイギリスに戻り、南薫造（1883-1950）や富本憲吉（1886-1963）等友人と出会い、親交を深めた。彼らとは各地へ小旅行を重ね、帰国前の1910（明治43）年には南薫造とともにフランスを再訪している。また、1923（大正12）年の4月2日から5月9日にも渡仏したが、いずれも短期的な滞在であった。

³⁷² 松岡智子「児島虎次郎とエミール・クラウス」『倉敷芸術科学大学紀要』(3), 倉敷芸術科学大学芸術学部, 1998, p. 3(吉田苞宛児島虎次郎書簡, 明治41年7月8日付)

³⁷³ 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館, 1915, p. 117

³⁷⁴ 南出みゆき「アカデミー・ジュリアンから伝播されたフランス美術教育: ローランスに師事した中村不折の場合を例に」『美学芸術学論集』神戸大学, 2010, p. 42-43

1-6. イタリアと「蕉雨」

「再会」の終盤で「蕉雨」は主人公からイタリアに行きたいという発言を聞き、自身の意見についてこのように述べている。

「イタリアに行けば行くだけ、僕は例の、成功の悲みを増すに過ぎないと思ふからさ。何んでも物は夢みて居る中に生命もある、香気もある。それが実現されたらもう駄目だ。僕はせめてイタリアの青い空と海だけは、眼で見ずと、永遠に心で夢見ていたいと思ふからさ」³⁷⁵

ここでの「蕉雨」は、フランスで感じた理想と現実のギャップを再び他国で経験することに恐れを抱いている。ドラマティックに描かれたこの内容を忠実に白瀧の言動と比較すれば、彼は明治 42 年（1909）、かつてフランス旅行などを共にした南薫造にイタリア旅行を誘われたが断ったことが分かっている。同年 10 月 13 日に記した南の日記には「白瀧お尚から手紙がきた。伊太利行きはとても出来ないと云ふて来た」という一文があり、その理由までは定かではないが同行を拒否した。一方で、翌月 26 日に富本憲吉が南薫造に宛てた書簡では、「入道もタッサで居るが伊太利へ行きだがって居る。」と記述され、同月 30 日の白瀧から南に宛てた書簡には、「一度は断念したものの南らの便りに触発され、イタリア旅行を決意する白瀧」³⁷⁶の様子が綴られている。南から受け取った絵手紙と、白瀧の胸中に広がるイタリアの光景には相通じるところがあったのだろうか。その後、結果として帰国直前に短期旅行を執行し、大正 12 年（1923）には、壁画研究のためにイタリア再訪を果たした。

1-7. 結論

本稿では白瀧幾之助がかつて実子に、小説『ふらんす物語』（1909）所収の「再会」に登場する洋画家「蕉雨」のモデルが自分であると語っていたという親族の証言を端緒として論じてきた。

永井荷風は自身の実体験に基づいた紀行文、評論を主軸に仮構を散りばめる傾向がある。『ふらんす物語』の「再会」を検討する上でも、真実と虚偽あるいは誇張の狭間に存在する小説であることを念頭に置く必要がある。そうした点を踏まえた上で、永井と白瀧の交流を整理し、「蕉雨」と白瀧の言動の比較検討を試みた結果、程度に差異があるものの全体を通して両者の共通点が散見できるため、「蕉雨」のモデルが白瀧である可能性は高いという結論に達した。

現在、白瀧の作品群の中でフランス留学中に描いたと断定できるものは極めて少なく、一部水彩による風景画を除いて確認されていない。また、同時期について白瀧が言及した文献資料も乏しく、フランスでの動向は明瞭ではなかった。この状況下で浮上した、白瀧が『ふ

³⁷⁵ 永井荷風『新編ふらんす物語』博文館、1915、p. 132

³⁷⁶ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号、1994、p. 4

らんす物語』に登場する「蕉雨」のモデルとなった説は、彼が6年4ヶ月にわたる留学の中でフランス滞在時期を1年に留めた心的理由へとつながり、白瀧研究の新たな可能性を広げる結果となった。近代美術史研究においては、今後も画家と親交のあった文学者の作品を援用、精査することで、画家の新たな一面が見出されることが期待されるだろう。また、「蕉雨」の心情と白瀧の動向を比較することによって、当時白瀧が抱いていた心情や、作品制作への影響を紐解く一つのきっかけになったのではないだろうか。白瀧に関する研究はまだ十分であるとはいえず、近代日本洋画史を紐解く上でも、依然として研究の継続が必要である。その過程において、永井との関係や「蕉雨」のモデルについても新資料の発見があることを期待したい。

第2節 日本芸術院恩賜賞の受賞と三井高精との交流

2-1. 序論

昭和後期、洋画界の第一線で活躍を続けた白瀧は、「明治時代から活躍、その間多くの子弟を育てまた三井コレクションを完成した」³⁷⁷功績を称えられ、昭和27年（1952）3月26日に日本芸術院恩賜賞の受賞が決定した。そして同年6月25日に日本学士院講堂にて受賞式が執り行われた。³⁷⁸これには日本水彩画会の会員らも「当然とはいえ誠に慶賀に堪えぬ」³⁷⁹と祝福している。受賞の大きなきっかけとなったのは、三井洋画コレクションの完成に尽力したことであった。



図 116. 恩賜賞記念扇子（白瀧画）



図 117. 恩賜賞記念扇子（白瀧画）

三井洋画コレクションとは、白瀧がイギリス留学時代に交流していた三井家の末裔、三井高精（1881-

1970）のために約15年にわたって蒐集を手伝い、ようやく完成したものであった。コレクションが十分に集まったところで展覧会を開き、一般の人々にも積極的に公開していたのである。しかし、戦時中の情勢などが影響し、後述の通りのちに全て売却されてしまう。売却後は全国津々浦々散り散りとなってしまったため、今もその全貌は明らかではない。

本章ではこれら幻のコレクションの一端を明らかにするため、三井と白瀧との関係性と共に、日本芸術院恩賜賞受賞の背景を明瞭にしたい。

2-2. 三井高精について

三井家とは、家祖の三井高利（1622-1694）を筆頭に、大成した商人一族のこと。10男5女（庶子を含めると11男5女）を設けた高利は、江戸本町一丁目に呉服店、京都室町通蛸薬師町に仕入れ店を構え、自身は伊勢松坂の自宅から息子らに指示を出すことによって収益

³⁷⁷ 『朝日新聞』「恩賜賞は白瀧氏 芸術院賞川端氏ら八名決る」1952年3月26日。

³⁷⁸ 東京文化財研究所「恩賜賞、芸術院賞決定」<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9122.html>（最終閲覧日：2022年12月1日）

³⁷⁹ 三浦巖『絵になる時：白瀧幾之助先生訪問記』七曜社、1963、p. 58

を上げた。その後は「現銀掛け値無し」という方針を掲げながら店先で品物を定価販売、様々なサービスを付帯するなど江戸市民の心を掴む商法をみ出した。これによって大成した高利並びに一族は、両替店や木綿店を次々に開店させ、周辺一帯を三井越後屋（三越）として営業することに成功したのだ。この様子は鳥居清長筆「駿河町越後屋正月風景図」などの浮世絵などにも見られ、富士山と江戸城を背景に建てられた三井越後屋は江戸一番の繁華地として名所に挙げられる場所であったことが分かる。³⁸⁰

この一族は独自の決まり事を定めており、明治 33 年（1900）に『三井家憲』が制定されるまでは、高利の法名「宗竺」より命名された『宗竺遺書』（1722）によって、方針を定めていた。内容の一部を挙げると、六本家の北三井家の高平（1652-1737）、伊皿子三井家の高富（1654-1709）、新町三井家の高治（1657-1726）、室町三井家の高伴（1659-1729）、南三井家の高久（1672-1733）、小石川三井家の高春（1675-1735）、二連家の松坂三井家の孝賢（1660-1721）、永坂町三井家の高古（1664-1741）そして小野田三井家の孝俊（1682-1721）、家原三井家の政俊（1707-1754）、長井三井家のかち（1673-1740）ら 11 家は連家となることを定められていたのである。³⁸¹この組織化された形態こそ、三井家を大成させた根本的な部分だろう。白瀧がイギリスで出会った三井高精は、この中で六本家に属する室町家 11 代目にあたる人物であった。

2-3. 白瀧と三井コレクション

高精は明治 41 年（1908）にロンドンへ留学し、翌年より三井物産のロンドン支店にて勤務。この留学中に白瀧と出会い、以降交流を続けた。帰朝後は、白瀧は官展での受賞、高精は三井銀行の取締役役に就任するなど各々活躍していた。その後、以下の文章にも示されている通り、白瀧は大正末期より約 15 年にわたって、三井のコレクション蒐集を手伝ったのであった。

「白瀧画伯と三井との繋がり、彼が明治 40（1907）年にロンドンへ留学したことに始まる。明治 41 年 1 月、室町三井家第十一代高精は、三井物産ロンドン支店へ赴任する。ここで二人は知り合う。これをきっかけに二人の交流が始まり、高精が大正末頃から蒐集した西洋画コレクション「三井コレクション」を作成するにあたり、白瀧が協力している。白瀧の穏健な画風と、高精の保守的な性格で馬があったのではないかとされている。昭和 15（1940）年 11 月 21 日、隠居した高精は、麴町平河町自宅の敷地に公開ギャラリーを開館。作品を展示し、毎週土曜日には一般にも公開され

³⁸⁰ 財団法人三井文庫三井記念美術館『美の伝統三井家伝の名宝』三井記念美術館, 2004, p. 6-7

³⁸¹ 堀江朋子『三井財閥とその時代』図書新聞, 2010, p72-73

た。コレクションの内容は、コロー、マネ、モネ、ピサロ、ミレー、ルオー、マティス、ドガ、ラファエリといった外国人画家達の作品や黒田清輝、岡田三郎助、和田英作ら日本の帝系列の画家など日本人画家も含め約 200 点にのぼった。一度に約 25-30 点あまりの作品が公開され、目録や絵葉書も作成されたという。また、多くの新進画家の作品も加え、このコレクションは後進の育成にも力を入れていた」³⁸²

また、東京文化財研究所の三井洋画コレクションに関する記事では、次のように記載されている。

「1940 年 11 月 男爵三井高精はその蒐集せる日本現代洋風画、及び近代西洋画を展覧する為、麹町区平河町に三井洋画コレクションを開設、十一月二十一日開館式を催した。年数回陳列替を行ひ、毎週一回定期的に公開する筈である」³⁸³

この「定期的」とは毎週土曜日のことで、1 回あたり 25 点から 30 点の作品を展示し人々を魅了していた。白瀧も第 3 回陳列に《針仕事》、第 5 回陳列に《汽車（ターナー模写）》を出品している。こうした展示の数々は、戦時に疲労を募らせる人々にとって、束の間の楽しみとなっていたのだろう。三井洋画コレクションについては、昭和期の小説家・宮本百合子（1899-1951）の書簡に綴られた「今日ペンさんが、三井洋画コレクションにあるラファエリ一作の「大通り」というクレパスのようなこの人の発明したもので描いた絵の写真をくれました」³⁸⁴という一文にも綴られている。

しかし、ギャラリーはその後戦火によって焼失してしまう。高精は大正 12 年（1923）の関東大震災の際、麹町区上二番町 47 番地に建てた邸宅を失っていたが、³⁸⁵その約 20 年後、またもやギャラリーを焼失したのである。その際、幸いにも作品を管理する収蔵庫の焼失は免れたという。

³⁸² 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」p. 14

³⁸³ 東京文化財研究所「三井洋画コレクション開設」1940 年 11 月
https://www.tobunken.go.jp/materials/?s=三井洋画コレクション開設&post_type%5B%5D=nenshi（最終閲覧日：2022 年 12 月 1 日）

³⁸⁴ 宮本百合子「10 月 31 日巢鴨拘留所の頸治宛駒込林町より（代筆封書）」『獄中への手紙』青空文庫, 1942

³⁸⁵ 田中傑「関東大震災後の罹災者収容バラックと三井諸会社による活動の位置づけ」『年報非文字資料研究』（神奈川大学日本常民文化研究所 非文字資料研究センター, 2009, p. 42

「1940年代では唯一ともいえる私設美術館には、多くの人が心弾ませた。今のように美術館が乱立せず、本物にふれられるコレクションは、多くの美術ファンに刺激をあたえたことであろう。残念ながら、戦火によりギャラリーは焼失してしまう。幸い、収蔵庫は焼けずに残った」³⁸⁶

作家のいわさきちひろ（1918-1974）はこの出来事について、「ああ三井コレクション ピサロ、モネ、ボナール ルオーのかなしい女達が せつなく赤いライトにおどる 焼けてしまったあのローランサンの赤い額と ゴッホの燃えている木と草 私の夢は儚く駆ける」³⁸⁷ と思いを吐露しており、ギャラリーの焼失はファン達にとっても衝撃的な出来事だったと窺える。

そして、焼失を免れた収蔵庫の作品については、「戦後、ギャラリーが再開されることはなく、高精によって三井コレクションは売り出され、現在はまとまってその作品を見ることは叶わない」³⁸⁸とあるように、その後全て売却されたのであった。

2-4. 現在の行方

三井洋画コレクションの作品は約 200 点あったとされるが、現在の所在が判明しているものはごく僅かである。その中で、今回研究を進めたことによって、一部が明らかになった。まず、三井洋画コレクションのひとつだった黒田清輝の《仲秋山荘圖》³⁸⁹は、売却後三井八郎右衛門男爵の手に渡ったとされ、現在は岩崎美術館の所蔵下になっている。

また、公益財団法人石橋財団で所蔵されているカミーユ・コロセ《ヴィル・ダヴレー》（1835-40）、アンリ・マティス《青い胴着の女》（1935）、山下新太郎《読書》（1908）、国吉康雄《横たわる女》（1929）、佐伯祐三《テラスの広告》（1927）、伊原宇三郎《椅子によれる》（1929）、ブロンズ製のエドガー・ドガ《右足で立ち、右手を地面にのぼしたアラベスク》（1882-95）の 7 点は、元々三井洋画コレクションであったという。《横たわる女》の来歴については、石橋財団コレクションのカタログ（1996）でも確認でき、「三井高精、東京：石橋正二郎：石橋財団」と記載されている。³⁹⁰

大正 15 年（1926）3 月の『日仏芸術』にも掲載され、昭和 2 年（1927）に「第 6 回仏展」出品されたクロード・モネの《断崖》（1897）は、昭和 17 年（1942）に《三井洋画コレクション第 2 回陳列》に並び、その後昭和 27 年（1952）に開催された「ブリヂストン美術館開館記念展」に出品された。³⁹¹しかし、同作は当初から公益財団法人石橋財団の所蔵品では

³⁸⁶ 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」米山梅吉記念館編『米山梅吉記念館報』第 24 号, 2014, p. 14

³⁸⁷ いわさきちひろ「草穂 89」松本由理子編『いわさきちひろ若き日の日記「草穂」』講談社, 2002, p. 97

³⁸⁸ 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」米山梅吉記念館編『米山梅吉記念館報』第 24 号, 2014, p. 14

³⁸⁹ 隈元謙次郎「黒田清輝後期の業績と作品 中」『美術研究』132 号, 1943, p. 220

³⁹⁰ 江原久美子「国吉康雄の帰朝時の動向—国吉自身がスクラップした記事を中心に—」岡山大学大学院教育学研究科研究集録, 第 173 号, 2020, p. 35

³⁹¹ 黒江光彦「日本所在のクロード・モネの作品」『国立西洋美術館年報』第 2 巻, 1968, p. 16

なかったといい、あくまで当時展覧会のために借用した、もしくは当時寄託されていた可能性が考えられるという。

2-5. 結論

本節では、これまで等閑されてきた三井と白瀧との関係について、文献資料を中心に取りまとめた。全く別の業界を生きた彼ら2人だったが、1900年代に出会って以降、長年にわたって互いに助け合い、職業や肩書きをも超越した友情を築いていたのである。白瀧は第1章で論じた妻の実家である間島家との関わりはもちろん、留学時代に金融業界の人物らと関わるが多かったこと、そして何より素晴らしい功績を挙げた人物らの肖像画を描く機会が多かったことが功を奏してか、芸術界に留まらず様々な業界人と交流していた。その中でも三井との交流は特別であり、三井のために美術品蒐集に約15年間費やし、奔走した白瀧の活動は、結果的に日本芸術院恩賜賞に結びついたのである。当時の洋画家が成功するための手段のひとつとして、ネットワークがいかに重要だったかが分かる。

白瀧が三井と共に蒐集した旧三井洋画コレクションの現所についてはまだ一部しか明らかになっていない。今後も継続して研究を進めることで、白瀧の活動の明瞭化や、知られざる画家たちの交友関係をも見出すことができるかもしれない。

第 3 章 白瀧幾之助写真資料について

第1節. 白瀧幾之助写真資料について

1-1. 序文

本章の中心と成るのは、この白瀧幾之助本人が旧蔵していたと思われる一群の写真資料で、現在は京都女子大学家政学部生活造形学科前崎研究室の所蔵となっている。本資料に含まれた写真の総数は約1500点に上り、その他日記1冊、書簡1通が含まれている。とくに白瀧家の家族アルバム、留学期のアルバム、個別の写真（計276枚）には、白瀧のみならず彼と交流のあった芸術家たちも多く含まれている。したがって、本資料を精査・研究することは、近代洋画研究に新たな知見を資することができると思われる。

筆者はこの「白瀧幾之助写真資料」（以下「写真資料」）の整理・研究を進めてきた。本稿の前半では資料が現在の所有者の手に渡るまでの経緯を確認するとともに、撮影された内容の整理を行い、後半では集合写真に注目し、本資料が近代洋画研究に提供できる新たな価値について検討を行う。

1-2. 「白瀧幾之助写真資料」入手の経緯

「写真資料」は平成30年（2018）2月に京都女子大学の前崎信也氏が古書店から購入したものである。京都市立芸術大学において富本と白瀧間の絵手紙など、富本憲吉関連資料の研究を進めた前崎氏は、「写真資料」に、富本憲吉の写真が数点含まれていたこと、そして白瀧本人が所有していたと考えられる内容であったため、購入に至ったという。

これらの資料は当初、小さめの段ボール箱に複数のビニール袋に小分けにされていた。何百枚という写真が無造作に重ねて入れられている袋もあり、アルバムや写真が乱雑に梱包された状態で届いたという。その後販売元の古書店にこの資料の出所を問い合わせたが、明確な回答を得ることはできなかった。³⁹²

筆者は同年4月頃から本資料の調査を開始した。まず、資料の劣化が懸念されたため、写真は中性素材のケースおよび封筒を用いた保管方法を取り、その後資料活用のためにスキャンニングによるデジタル化を行った。これらの作業と同時に「写真資料」の販売経緯を調査するため、白瀧幾之助研究の第一人者である平瀬礼太をはじめ、白瀧幾之助の長男・弥彦の妻で彼らと同居をしていた白瀧弘子（取材当時99歳）や、白瀧のご令孫にお話を聞く機会を得たが、「写真資料」の存在を知る人は誰一人いなかった。同時に、本資料には白瀧家の家族写真も含まれているため、ご親族からは「もしも存在を知っていたら売るはずはない」とのご意見もいただいた。³⁹³また、ご遺族への聞き取り調査の際、「写真資料」が販売された平成30年（2018）初頭に、白瀧家が田園調布の自宅を売却するにあたり、専門業者に依頼して倉庫の中を一掃してもらっていたという事実が明らかとなった。つまり、本写真資料

³⁹² 前崎信也への聞き取り調査。実施日：平成30年（2018）4月27日

³⁹³ 白瀧弘子への聞き取り調査。実施日：平成30年（2018）8月1日

は白瀧の死後も長期にわたって自宅の倉庫内に人知れず保管されていたものだったと考えられるが、その真相は明確なものではない。とはいえ、これらの「写真資料」の内容を見れば白瀧の旧蔵品であることは明らかであり、そうでなければ説明が見つからない写真が多く含まれているという証言もご親族から得たのであった。

1-3. 「写真資料」の概要

写真の総数は約 1500 点であり、その他日記 1 冊、書簡 1 通が内包されていた。箱の中では 4 個の袋に分かれているが、白瀧が撮影されている写真はその中の 1 袋に集まっており、その他の 3 袋は風景写真が大半である。これら 3 袋に入った写真が白瀧のものであるかどうかは定かではない。現状を踏まえ、筆者は確実に白瀧と関係する写真資料 276 点を研究対象として選定。更に「家族アルバム」「留学期のアルバム」「個別写真」の 3 つにグループ分けを行なった。

1-3-1. 【資料 1】家族アルバム

写真資料の一部は、白瀧家の家族アルバム、白瀧幾之助の留学時代のアルバムの中に貼り付けられているものである。

家族写真のアルバムは縦 16.3cm×横 22.5cm×厚さ 2.8cm で、計 38 枚の写真が納められている。ページ数は 24 ページで、そのうち 14 ページに写真が貼り付けられていた。主な被写体は、母の白瀧美代、妻の志保、次女の須磨、長男の弥彦。その他、自宅のアトリエで白瀧の制作中に撮影された写真や、自宅の外観写真も包含されている。また、白瀧の画家としての一面はもちろん、家族と接する際の素顔を示しているという意味でも、重要な資料として位置付けられる。



図 116. 家族アルバム

1-3-2. 【資料 2】留学アルバム

留学時代のアルバムは、縦 19.5cm×横 24.2cm×厚さ 5.6cm。ページ数は台紙 73 枚に表紙裏、裏表紙裏を合わせた計 74 ページで、計 180 枚の写真が納められている。白瀧幾之助は明治

36年（1904）から明治40年（1907）をアメリカで過ごし、半年間のイギリス滞在を経て明治41年（1908）まで約1年間フランスに滞在、そして明治43年（1910）の帰国まで再度イギリスに滞在した。留学時代の写真は、最後のイギリスで撮影されたものが大半を占め、一部がアメリカにて撮影されたものであった。なお、フランスで撮影されたと思われる写真は現時点で確認されていない。

このように、とりわけ滞英時代の写真が内包されている本アルバムでは、主に同地で交流していた芸術家たちの姿が確認された。しかしながら、これらの写真は白瀧の留学過程・時系列に沿って貼付されたものではなく、その順番によって留学期の足取りを辿ることも、また撮影年の特定も困難である。そのため、文献資料などを精査し、白瀧の動向と写真との関連性を徐々に解き明かす必要があった。

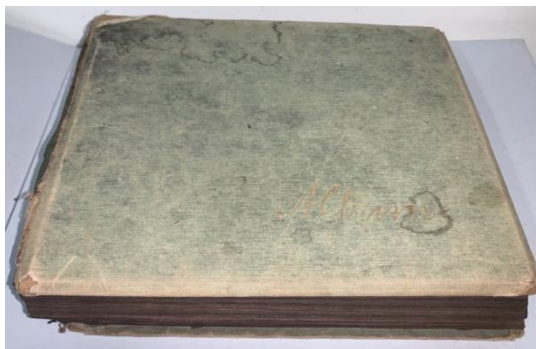


図 117. 留学アルバム

1-4. 写真に写る知人・友人たち

写真には白瀧の外にも彼の多くの知人・友人が写っていた。これまでの研究で判明した人々が以下の通りである。

（各五十音順）

【留学中の写真（芸術家）】

- ・ 稲垣吉蔵（1876-1951） ・ 大隅為三（1881-1961）
- ・ 大沢三之助（1867-1945） ・ 菊池鑄太郎（1859-1944）
- ・ 久米桂一郎（1866-1934） ・ 菅原精造（1884-1937）
- ・ 高村光太郎（1883-1956） ・ 富本憲吉（1886-1963）
- ・ 畑正吉（1882-1966） ・ 藤川勇造（1883-1935）
- ・ 南薫造（1883-1950） ・ 三宅克己（1874-1954）
- ・ 茂木習古（生没年不詳） ・ 安井曾太郎（1888-1955）
- ・ 和田三造（1883-1967）

【留学中の写真（その他）】

- ・ 稲田三之助（1876-1952）・ 佐藤功一（1878-1941）
- ・ 日高胖（1875-1952）・ 藤村増喜（生没年不詳）
- ・ 藤村義朗（1871-1933）

【日本での写真（芸術家）】

- ・ 青山熊治（1886-1932）・ 安藤仲太郎（1861-1912）
- ・ 磯野吉雄（1875-1948）・ 岡野栄（1880-1942）
- ・ 岩村透（1870-1917）・ 加藤太郎（1915-1945）
- ・ 鎌田正蔵（1913-1999）・ 北蓮蔵（1876-1949）
- ・ 黒田清輝（1866-1924）・ 小林萬吾（1870-1947）
- ・ 佐野昭（1866-1955）・ 高木背水（1877-1943）
- ・ 辻永（1884-1974）・ 中澤弘光（1874-1964）
- ・ 中村勝治郎（1866-1922）・ 長原孝太郎（1864-1930）
- ・ 丹羽林平（1870-1919）・ 藤島武二（1867-1943）
- ・ 平岡権八郎（1883-1943）・ 真野紀太郎（1871-1958）
- ・ 矢崎千代二（1872-1947）・ 湯浅一郎（1864-1931）

【日本での写真（その他）】

- ・ 田沢田軒（1885-1952）・ 坂田武雄（1888-1984）
- ・ 長尾建吉（1860-1938）・ 長谷川仁（1897-1976）
- ・ 長谷川林子（1896-1985）
- ・ 町田善太郎（生没年不詳）・ 湯沢三千男（1888-1963）

【その他（要検討）】

- ・ 田中寅三（1878-1961）・ 野口米次郎（1875-1947）

1-5. 東京文化財研究所所蔵写真との比較

本節では、写真資料の中でも白瀧の交友関係を明瞭化する上でとくに重要な写真を、2点取り上げる。「写真資料」には東京文化財研究所が所蔵する写真資料と関係が深いものが含まれている。

第 1 章で論じた通り、白瀧は、明治 26 年（1893）にフランスから帰国した黒田清輝、久米桂一郎に師事し、明治美術会³⁹⁴に所属していたが、黒田を中心に西洋の技術を基盤とする団体・白馬会が結成されると同会を退会。当時、白瀧を含む黒田ら周辺の洋画家は「新派」「紫派」、工部美術学校より派生した洋画家は「旧派」「脂派」と称され差別化されていた。その後、白馬会は同年 10 月に第 1 回白馬会展を開催し、明治 44 年（1911）に解散するまで全 13 回の展覧会が開催された。白馬会の解散後は、同会を中心に活躍していた中澤弘光、山本森之助（1877-1928）、三宅克己、杉浦非水（1876-1965）、岡野栄（1880-1942）、小林鐘吉、跡見泰の 7 人³⁹⁵の洋画家により「各自の研究、後進の誘導を目的」³⁹⁶とする組織・光風会が結成され、今もなお継続している。



図 118. 白馬会集合写真（写真 81）

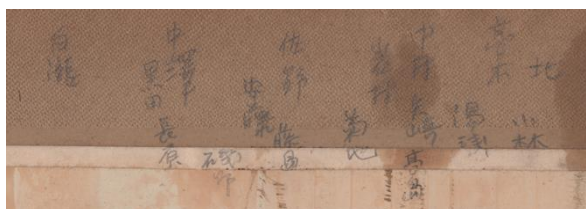


図 119. 白馬会集合写真（写真 81）一部

本写真は明治 37 年（1904）に下総関宿付近（千葉県東葛飾郡）で撮影された白馬会の会員旅行の集合写真である。³⁹⁷白瀧は同年 5 月に渡米していることから、春頃に遂行された旅行であることが考えられる。本写真は東京文化財研究所で保管されている写真と同一のものであるが、上部に苗字が記載されているため（図 121 参照）参加者個人の特定が可能となり、近代洋画研究において重要な役割を果たす資料として位置付けることができる。

³⁹⁴ 明治 22 年（1889）に発足した日本で最初の洋風美術団体。国粹主義の渦中、東京美術学校に西洋画科が開設されなかったことから、これに対抗するため発足した。

³⁹⁵ 光風会『第 1 回展光風会目録』「設立趣意書」、1912

³⁹⁶ 石野隆『全国美術展出品案内』美術学院出版、1942、p. 59

³⁹⁷ 村田真『週刊日本の美をめぐる：黒田清輝洋画への挑戦』小学館ウィークリーブック、2003、p. 29

写されているのは最前列左から磯野吉雄、高島（名不明）、2列目左から長原孝太郎、藤島武二、菊池鑄太郎、矢崎千代二、湯浅一郎、小林萬吾、3列目左から黒田清輝、安藤仲太郎、4列目左から白瀧幾之助、中澤弘光、佐野昭、岩村透、中村勝治郎、高木背水、北蓮蔵が写されている。いずれも白馬会を中心に活躍していた芸術家だ。

当時白馬会の会員たちは度々旅行を催行しており、大正元年（1912）6月14日にも白馬会会員の岩村透、菊池鑄太郎、岡田三郎助、矢崎千代二、和田三造、岡野栄などが参加し、千葉県懸金町から徒歩で柴又に遊んだこともあった。³⁹⁸また、白瀧が和田英作（1874-1959）に充てた書簡および藤島武二の書簡では明治32年（1899）8月27日³⁹⁹からしばらく、小林萬吾や藤島武二らとともに三浦半島の北下浦（現在の横須賀市）に写生のため行動を共にしていた様子が記されている。⁴⁰⁰ただし、これらに関する写真は未だ発見されておらず、現存する本集合写真は希少な資料であることが指摘できる。

図122は、白瀧がイギリスで撮影したものである。彼は明治36年（1904）から明治42年（1910）にかけてアメリカ、フランス、イギリスへ留学していたが、数少ないイギリスで撮影されたものである。



図 120. イギリスでの撮影写真 (No. 274)

³⁹⁸ 同上 p. 29

³⁹⁹ 児島薫「藤島武二による黒田清輝、久米桂一郎宛書簡について(三)―留学前後の動静を中心に―」美術研究, 第417号, 2016, p. 78

⁴⁰⁰ 東京文化財研究所『黒田清輝著述集』: 東京白瀧幾之助より伯林和田英作宛書簡(明治三十二年十月九日), 2007, pp. 428-430

左から和田三造、菊地鑄太郎、三宅克己、茂木習古、白瀧幾之助が写されている。一番右の人物については素性が明らかでない。左から 2 番目にあたる菊地鑄太郎は、白馬会設立時（1898）に私邸を白馬会洋画研究所として約 1 年間提供した人物であった。写真資料が発見されるまでは白瀧とどのように交流していたか不明点が多く、同氏の写真資料も極めて希少である。

白馬会はその後、菊池の私邸から赤坂、溜池の合田清の工房に移転し、第 2 菊坂、第 3 駒込と続けて造設された。この 2 箇所目の溜池研究所で洋画を習得していたのが左端の和田三造だ。同氏は白瀧と同郷の洋画家であり、生野三巨匠のひとりに数えられている。本写真は帰国直前の白瀧と和田が、日本に留まらず異国の地でも交流していたことを示す貴重な 1 枚である。

左から 3 番目の人物は水彩画家の三宅克己である。画学生時代は曾山幸彦（1860-1892）や原田直次郎（1863-1899）に師事したが、来日中のイギリス人画家ジョン・ヴァーレー・ジュニア（John Verley Jnr. 1850-1933）の水彩画に感化され、水彩画家に転身。白馬会展覧会にも多くの水彩画を出品した。後述の通り、本写真は日英博覧会が開かれた明治 43 年（1910）に撮影されたと推測される。この時は三宅にとって 3 度目の洋行にあたり、約 1 年半でヨーロッパ各地からエジプトまで足を延ばし、300 点以上の写生を行なった時期であった。

茂木習古は、三宅克己が明治 26 年（1893）頃に師事した石版画工として伝えられるが、その詳細については明らかではない。明治 43 年（1910）に日英博覧会を機に渡欧していたことから、この時に撮影されたもので相違ないだろう。⁴⁰¹

本写真を東京文化財研究所で所蔵・公開されている畑正吉旧蔵写真⁴⁰²と比較すると、背景の石造りの建物や全員の服装が一致し、和田三造が口に咥えているキセルを、畑正吉旧蔵写真では手に持っているなど、共通点が見出せた。撮影年は明治 43 年（1910）と原板に記載されていることから、同年に撮影された可能性が極めて高い。また、それぞれの写真に写る人物が 1 人ずつ入れ替わっているという点から、図 122 は畑正吉が撮影者である可能性が高い。

1-6. 結論

本研究では「白瀧幾之助写真資料」をご遺族にご覧いただき、聞き取り⁴⁰³調査をするによって「写真資料」が白瀧幾之助旧蔵である可能性が高いことがわかった。また、そこに映し

⁴⁰¹ 岩切信一郎「三宅克己の水彩画普及と石版画」（徳島県立近代美術館『水彩表現の開拓者三宅克己回顧展』, 2014

⁴⁰² 東京文化財研究所「畑正吉フランス留学期写真資料」<https://www.tobunken.go.jp/materials/hatapict>（最終閲覧日：2022 年 12 月 1 日）

⁴⁰³ 白瀧弘子への聞き取り調査。実施日：平成 30 年（2018）8 月 1 日

出された彼の知人・友人を特定することによって、文献資料の精査や作品調査だけでは把握し得ない白瀧の交友関係の広がりを確認することができた。留学期のアルバムに含まれている写真は、畑正吉の旧蔵写真、南薫造の旧蔵写真とそれぞれ同一で、焼き増ししたものを受け取った、あるいは受け渡したと考えられる写真も複数枚確認された。こうした点を踏まえると、これらの写真資料は白瀧が撮影したものばかりではなく、周辺の洋画家が撮影したものも含まれている可能性が高い。第 1 章でも述べた通り、白瀧は生涯に渡って多様なネットワークを築いていた。本写真資料はその一端を可視化することができる重要な資料である。戦前戦後の洋画界で活躍した彼の人的ネットワークを知ることは、今後の洋画研究に大いに資することだろう。

第4章 作品の考察

第1節 肖像画家としての画業

1-1. 序文

白瀧は生涯にわたって風俗画、肖像画、風景画、静物画と様々な画題に取り組み評価されていた。しかしながら現在は、《稽古》など東京美術学校在学時代に描かれた風俗画に焦点が当たることが多い。先行研究の「代表作がその作家を文字通りに代表しすぎている」⁴⁰⁴という評価は、白瀧研究を進める上での課題として挙げられるだろう。

白瀧には再検討・再評価すべき画業が多々あるが、その中の一つに肖像画の業績が挙げられる。例えば、第8回文部省美術展覧会（以下文展）に出品した肖像画は、二等賞（当時は一等空席のため、実質的な最高賞）を受賞し、翌年には大正天皇、皇后の「御即位式御正装之尊影」を揮毫するなど、確かな技術を持っていた。⁴⁰⁵また、美術教育にも関わり、大正15年（1926）には『アルス大美術講座上巻』の「肖像画法」、昭和13年（1938）には『美術大講座油絵科第3巻』の「肖像画の技法」を執筆するなど、同分野において多方面で活躍している。このように肖像画という分野において成果を挙げていたにも関わらず、白瀧の既往の先行研究で肖像画に焦点を当てたものは存在しない。こうした現状を踏まえ、本節では白瀧の肖像画家としての画業を再考することを目的とする。

1-2. 肖像画家としての歩み

まずは白瀧の経歴を肖像画との関りを中心に概観する。白瀧が師事した山本芳翠、黒田清輝は周知の通り肖像画に通じており、画学生の彼が基礎を積むには十分な環境が整っていた。明治11年（1878）、山本がフランス留学をした当時の新聞には次のような記事が掲載されている。

「油絵の我邦に伝はりてより山水花鳥を描くものは多けれど人の肖像を画くものは兎角に少くして未だ其術を究飯ものを聞ず。然るに山本芳翠氏は兼て此肖像画に力を竭せしが此ごろ宮島誠節氏の囑に応じ其親父の像を画きたるに凜然神に迫り自から敬意を生ぜしむる程なり」⁴⁰⁶

当時肖像画に長ける画家が少ない中、山本はすでにその才を見せていたようだ。さらに、白瀧と同じく山本が主催する生巧館画塾に通っていた北蓮蔵（1876-1949）は、山本の生活について「帰朝後は明治美術会や、白馬会などもあつたが、余り展覧会などには出品せぬ人で

⁴⁰⁴ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館、2010、p. 97

⁴⁰⁵ 同上. p. 90

⁴⁰⁶ 『東京日日新聞』1877年5月30日記事より

した。勿論その理由は生活のための絵を描かなければならなかつたからでせう、その絵は主に肖像画で多忙を極めてをりました」⁴⁰⁷と回想している。生活のために肖像画を描くことは、当時は決して珍しいことではなく、白瀧自身も「自分も初めの頃は肖像画と云ふものが非常に厭であつた。然し描けば金になるので、貧乏生活の自分には余儀なく之れを描かねばならなかつた」⁴⁰⁸と振り返っている。

さらに黒田清輝についても、「大手腕を揮はるゝ間に於て氏は肖像画に毫を染め居らる貴衆両議院にては正副議長、書記官長の肖像を写して院に備へ置かるゝ」⁴⁰⁹と、肖像画に取り組んでいた記録がある。肖像画に精通する両氏に絵を学んだ白瀧は、まだ真の開眼を得られていないものの、恵まれた環境下で修練を重ねていた。その初歩的な作品として、東京美術学校在学中に描いた《自画像》（東京藝術大学大学美術館蔵）などが現存している。

その後画塾・学校を卒業した白瀧は、明治 37 年（1904）に絵画の研鑽のために渡米したことは第 1 章で論じた通りである。彼は米国滞在時にセントルイス万国博覧会足繁く通い、サージェントなど大家の肖像画を目にしたことで初めて肖像画の趣味を理解し、「多少の研究を積む決心」を固めたという。⁴¹⁰結果的に、アメリカ留学は彼が肖像画に興味を抱くきっかけとなった最も重要な時期となった。

その後、ボストン出身の印象派画家ロバート・ヴォノー（Robert William Vonnoh, 1858-1933）のアシスタントとして雇われ、肖像画の教示を受けることになった。当時について、白瀧は次のように回想している。

「其後渡米の砌彼地で有名な肖像画家ロバート、ボナール夫妻の門に入つて初めて肖像画に対する私の眼が開きましたそして肖像画には他に見られない苦心と面白味があるのを知りました」⁴¹¹

ここで言及されているボナール夫妻というのはヴォノーのこと。このように、白瀧が肖像画に開眼したのは米国の地であり、その後「紐育、巴里、倫敦の三箇処に於て、専ら此の方面の研究を積むことに終始一貫した」⁴¹²のであった。

また、彼は海外と日本の肖像画に対する意識の差異についても指摘しており、「英米は肖像が盛んな処で、従つて肖像画家が多い、依頼者も必ずモデルに坐る事にして居るから、画家に取つては大層都合がよい、随分苦しい形でも、努めてやつて呉れるから、画家も種々と変

⁴⁰⁷ 北蓮蔵「芳翠先生追憶」『山本芳翠』長尾一平, 1941, p. 29

⁴⁰⁸ 白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第 1 卷 3 号, 1915, p. 90

⁴⁰⁹ 『毎日新聞』「黒田清輝氏と肖像画」1896 年 5 月 22 日

⁴¹⁰ 白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第 1 卷 3 号, 1915, p. 90

⁴¹¹ 『東京朝日新聞』「肖像画の妙味」白瀧幾之助, 1914 年 10 月 25 日

⁴¹² 白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第 1 卷 3 号, 1915, p. 90

わつた面白い光線だの、形だのを画く事が出来るので、従つて発達するが、日本人はどうも坐る事を嫌がられるので、肖像画家に取つては甚だ困難です、こんな風では今後風景画は発達するかも知れぬが、肖像画は如何かと思はれる」⁴¹³としている。こうした述懐からも、白瀧が肖像画の画技を極める上で、6年4ヶ月に渡つて過ごした海外での環境がいかに重要であったかが分かるだろう。

1-3. オランダの肖像画からの影響

白瀧が肖像画の模範とした画家に、レンブラント (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669) を始めとするオランダ黄金期の画家達がいた。彼は洋行中オランダ旅行をした際にデン・ハーグとアムステルダム美術館を見学しており、とりわけ前者で鑑賞した「ホルバインの鷹使ひ、レムブラントの兄弟の肖像、琴を聞くダビッド。ハーレムではモーブの羊、ハルス老婦人の群像。官人集合の図等、及アムステルダムでは名物のナイトウオツチ、呉服商人の群像等は忘れられない」⁴¹⁴と言及している。

白瀧の記憶に残った一作にレンブラントの肖像画が含まれている。レンブラント研究を進める兼重護は当時のオランダ肖像画について、「一般的特色は、宮廷を中心とする他の諸国の肖像画が、実物より良く見せる、威厳、高貴の表現を重視する、女性ならば優雅に表現する、といったことにその特色があったのに対し、オランダでは、良く似ていること、身ぎれないオランダ市民に相応しく表わされること、そして少しばかりその人の社会的地位をほめかす、ということにあったと言えるであろう。つまり率直に、飾り気なく、その人物に良く似せて描くことであった」⁴¹⁵と論じている。1630年代初期は写実的な衣装や顔の表情を表現していたが、1640年代に入ってから人物の外見だけでなく、その内面や精神的存在を表現する方へ次第に重点を移したのだ。結果、一般的な肖像画を求めるパトロンからの注文は減少、自由な表現を許容するパトロンのみが残り、自然と篩にかけられていたという。

白瀧自身も内面を描き表す画に共感しており、レンブラントの作品に対して、名望ある紳士淑女を描いたものよりも、母や兄弟の像など日常的に接しているモデルの方が、その性格が良く表現できていると評価していた。⁴¹⁶これは「人の性格を掴むと云ふことは、肖像画家として最も大切なこと」⁴¹⁷としていた白瀧の考え方にも通じるだろう。こうした思考は、白瀧の作品制作過程にも反映されており、例えば彼は「鼻を今少し高く描いてくれ」「口髭をピンとはねかしてくれ」「赤ら顔を白くしてくれ」「ちぢれ毛を素直な髪に写してくれ」など、依頼主の理想とする容姿の要望に合わせることは甚だ疑問を抱いていたという。赤ら

⁴¹³ 「欧米遊学雑感白瀧幾之助氏談」『美術新報』10巻5号, 1911, p. 153

⁴¹⁴ 平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号, 姫路市立美術館, 2010, p. 4

⁴¹⁵ 兼重護「レンブラントの肖像画 —その物語性について—」『長崎大学教育学部人文科学研究報告』1985, p. 34

⁴¹⁶ 白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第1巻3号, 1915, p. 89

⁴¹⁷ 同上. p. 89

顔だからこそ強い性格に見えたのが、白面にした途端にその威厳が損なわれることがあるためである。そのゆえに、彼は肖像画に対して「自分だけ満足した所で止められない」苦痛を抱えることもあったという。⁴¹⁸

このように、ありのままを写しとろうとする白瀧の肖像画に見られる性格は、オランダ画家の特徴と通じる点が多いと言えるだろう。絵画の中で最も「生」を感じる肖像画。素描を重点的に行っていた学生時代には、内面ではなく外見の特徴を重点的に捉えるという意識が抜けなかったため、肖像画に理解を示すことができなかつたのであろうか。彼が留学を機にその魅力に気づいたという心境の変化は、外見に加えて内面性までも表現できたか否かという所で差が生じているにちがいない。

1-4. 肖像画で意識していたこと、文展での評価

白瀧は肖像画の制作時に、その人の内面性をも理解した上で取り組むべきとしながらも、当然ながらモデルに似せる技術がなければ、十分ではないと明言している。ただ似ているだけでも、ただ雰囲気表現しただけでもいけない。全ての条件が揃って初めて一作品が完成するのである。白瀧は次のように述べている。

「単に実在の人に似て居ると云ふ不十分で、其の上に、更に其の人の性格が躍如として表現されて居なければならぬ。そして其の上にまた立派なものでなければならぬ即ち肖像画の上乗なるものとしては、第一、其の人に似ると云ふこと、第二、性格が良く現はれて居ること、第三、画として立派なものであること、此の三拍子が揃つて居なければならぬ。即ち画家としては、技術の練熟と云ふことに加へて、短時間に其の人の性格を見現はす洞察の力を養はなければならぬ。此の故に肖像画はまた凡ての画中、技工の粹であるとまで云はれて居るのである」⁴¹⁹

さらに、肖像画の表現方法については次のように語っている。

「筆を執るに当つて尚筆者の考ふべき事は如何に描き表さんかの表現の方法である。即ち審に描かんか、粗にスケッチ的に描かんか。亦は装飾的入念に現さんか、或は写實的に追連に描かんか等である。それ等に依つて Sitter の位置、光線の按配。或はデッサンの粗密等をも工夫しなければ

⁴¹⁸ 同上. p. 87

⁴¹⁹ 白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第1巻3号, 1915, p. 89-90

ならぬからである。其等の方法として爰に著名の古大家の採りし方法を紹介して参考に費せんとする」⁴²⁰

長年培った経験を礎に、彼は肖像画を様々な表現に描き分けることができたのである。また、先人の画から学ぶことによって、描方の粗密緩急、あるいは装飾的又は写實的等の手法は略ぼ推考する事が出来ると述べている。⁴²¹

それでは、彼が肖像画家としてとくに苦心した点はどのようなことだったのだろうか。これについては次のように述べている。

「肖像画家の尤も苦心を要する事は Sitter を取扱ふ事である。肖像画を依頼する位の人には世間に於て多く重要な位置を示して居る人達であつて、従つて業務も多忙である処から兎角モデルになる事を厭ひ、わがまゝを云ひたがるものであるが何しろ生れて初めて静坐を余儀なくする事であるから長時間ポーズを保つ事の困難の事は無理もない事で勤もすれば硬くもなり居眠りも出るものである、筆者にとっては亦之れ位い苦痛の事はない。併し筆者はよく之に忍び且つ臆せず恰も子供に接する心持になりて扱ふのである、それを飽かしめず扱ふには Sitter の職業又は趣味に感じて種々の談話を試み短時間づゝ坐談の間に描きながら段々に馴れしめて写し進むのである。素人のモデルを取扱ふ事も確に一の技術と云へやう。

凡て絵画は Background が大切であるが肖像画は殊に其感を深からしめる、而て何でもなく見える此バックが中々容易の業ではない、であるから成べくは最初から背景の写生の出来る場所に Sitter を置くに限る。芸人のキャラクターを捉へて肖せる事はいふ迄もないが、たとへ相貌が酷似しても共人の人格が現はれなくては上乘の作とは云へない。而て其上他の一般絵画に於ける条件を具備すべき事は云ふ迄もない事である」⁴²²

肖像画の制作においては、画力はもちろんモデルを飽きさせない話術も必要だったようだ。

様々なことに意識して制作された白瀧の肖像画は、文部省主催の展覧会・文展においても評価されていた。彼の文展出品歴をまとめると、明治 44 年（1911）第 5 回文展に《老人肖像》、《裁縫》（褒状）出品。以降、第 6 回文展に《肖像》、第 7 回文展に《羽衣》、第 8

⁴²⁰ 白瀧幾之助「肖像画法」『アルス大美術講座』第 1 巻, p. 1

⁴²¹ 白瀧幾之助「肖像画法」『アルス大美術講座』第 1 巻, p. 24

⁴²² 白瀧幾之助「肖像画法」『アルス大美術講座』第 1 巻, p. 24

回文展に《野村氏の像》（二等賞）、《麗かな朝》、第9回文展に《某氏の像》、《撫子》（テンペラ）、《収穫》を無鑑査出品、第12回文展に《某氏の像》と出品を重ねている。ここから、白瀧の文展出品作のうちの約半数が肖像画であることが分かる。

白瀧が洋行中であった明治40年（1907）に始まった文展では、第1回展で岡田三郎助が《博士大澤謙二氏肖像》《高橋義雄氏肖像》を出品していた。その後も女性をモデルにしたものは多く見られるものの、男性をモデルにした肖像画は各回に数点程度で画題として決してポピュラーなものではなかったようだ。そのような状況の中で、白瀧は母をモデルにした肖像画出品を発端に、その後も女性、男性問わずモデルにした作品を発表しており、白瀧が肖像画に特別な想いを持っていたことが看取される。

第5回文展では、和田英作が出品した肖像画《小金井博士肖像》について「皮相の観察が一種の技巧を以て慣れた手際に画かれている」⁴²³と評されており、これは、肖像画はただ似ていれば良いという時代はすでに通り過ぎたことを暗示している。⁴²⁴この只中、白瀧は第8回展の《野村氏の像》で二等賞を受賞したのであった。当時の受賞について、白瀧は以下のように述べている。

「後期印象派の作品が持て囃されて居る洋画界に私の様なものが古くさい黒つばい肖像画を捉げて文展の檜舞台に立つと云ふのは自分ながら気の強いのに驚く位です。入選したのさへ光栄と思つて居りましたのが二等賞の主席にならうとは全く夢の如うです。授賞された画は横浜サムライ商会の主人野村洋三氏の肖像画で去年半歳ばかりの間に出来た作です」⁴²⁵

白瀧の絵が、周りからも「古くさい」と認識されていたかどうかは定かではない。白瀧が図に乗らない態度を示すために敢えて発した言葉だったのかもしれない。しかし、時代の流れが変わりつつある時期であったことも確かである。例えば、当時は雑誌『白樺』などで白瀧の言う「後期印象派」が頻繁に取り上げられていた。また、ヒュウザン会や二科会でキュビズムやフォービズムが支持され、1920年代にピークを迎える大正期新興美術運動の嚆矢となる時期でもあった。白瀧はこれを察した上で上記の発言をしたのかもしれない。しかし、この時白瀧の作品が最高賞を受賞したことは紛れもない事実であり、その画技は十分に評価されていたのである。

一方で、第12回文展の出品作のように、時には内面性の表現に苦心することもあったという。

⁴²³ 日展「第5回展文展西洋画作品評」『日展史』(2)日展,1980,p.333

⁴²⁴ 日展「三、第5回文展の西洋画」『日展史』(2)日展,1980,p.583

⁴²⁵ 平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号,姫路市立美術館,2010,p.2

『某師の肖像』は私の母が仕へた旧藩主で仔細あつて出家し池上の本門寺に入った人の肖像である、その後田舎に行きこの夏越後から旅行の途次に上京して私の宅に立寄つて下さつた、私が画家であるために肖像を書いて呉れとのことで七月上旬に一週間程キャンバスの前に立つてもらつた、師は内面的に苦しまれた人格の輝のある人だけに其品位を出す為には非常な苦心をしました、本人に似せなければならぬために可なり苦心した、会心の作と言ふのではないが私には懐しみの深い作である」⁴²⁶

数多くの肖像画を描いた白瀧でも、人物によってはその内面を踏まえて似せることに苦心をすることもあったという。言い換えれば、白瀧が一枚一枚の肖像画にいかにか手を抜かず、向き合っていたかが窺える。

その後文展は、大正8年(1919)に文部省管轄の帝国美術院が主催する帝国美術院展覧会(以下帝展)となった。白瀧の出品歴をまとめると、第1回帝展に《ハリス氏の像》、第2回帝展《コンデル博士の像》《芍薬》、第3回帝展に《吉野の朝》《マンドリン》、第5回帝展に《MAIDEN HEAD》《米山氏の像》、第6回帝展に《田代博士の像》《メロン》、第7回帝展に《ミモサ》《芍薬》、第8回帝展に《服部氏之像》《梅》、第9回帝展に《マンドリーヌ》、第10回帝展に《湖畔》、第11回帝展に《秋郊》、第12回帝展に《松翁氏之像》、第13回帝展に《雨間の精進村》、第14回帝展に《朝霧》、第15回帝展に《夕晴》を出品しており、文展時代よりもさらに肖像画の作品が多いことから、肖像画家としての需要が高まっていたことが明白である。しかしながら、第13回帝展が開かれた昭和7年(1932)以降、白瀧が官展を含む展覧会に肖像画を出品することが減少した。この原因については明らかではない。

1-5. 肖像画家としての評価と位置付け

白瀧が描く肖像画について、同時代の画家たちはどのような評価をしていたのだろうか。同じく洋画家で画学生時代からの旧友であった藤島武二(1867-1943)は、次のように評している。

⁴²⁶ 『読売新聞』「人格の光を出すのに 『某師の肖像』の作家 白瀧幾之助氏談」1918年10月24日、平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第11号、姫路市立美術館、2010、p. 1-15より

「殊に肖像画に於ては、亜米利加でその途の専門家に就いて学ばれたと聞くが、総て肖像画家の備へるべき条件、資格が備はつて居る、現代に有数な肖像画家といふことが出来ると思ふ。他に風景、静物も、極めておとなしい、いや味のないものを描かれるやうである」⁴²⁷

ここでは、同時代において白瀧が肖像画家としても認められていたことが綴られている。また、藤島は白瀧の第9回文展出品作《某氏の像》について、次のように言及している。

「『某氏の像』は又純然たる英国アカデミー風の画である。氏の得意とする所も或は此辺ではあるまいか。兎も角肖像画家として有数の人たることは確である」⁴²⁸

展覧会での受賞を果たし、名声を得ていた白瀧には、世間からも多くの制作依頼が舞い込んでいたようだ。白瀧が洋行時代からの旧友・洋画家 南薫造（1883-1950）に宛てた書簡にも、肖像画の依頼を受ける様子が記されている。

「仙台の人で自称歌人で岩井縁汀といふ人から画を畫いて呉れー（ただし安く）と言って来まして、君も知己の御一人だそうですから画く事ニ返事をして置きました」⁴²⁹

白瀧と南は互いをあだ名で呼び合う間柄。肖像画の依頼を受ける際の動機についても本音で綴られている。

⁴²⁷ 藤島武二「白瀧幾之助氏」『中央美術』第4巻11号, 1918

⁴²⁸ 藤島武二「文展の西洋画」『中央美術』第2号, 1915

⁴²⁹ 大正3年3月29日「白瀧幾之助 南薫造宛書簡」高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第1号, 1994, p. 17



図 121. 白瀧幾之助と僧侶の肖像画（写真 77）

また、白瀧が旧蔵と考えられる京都女子大学前崎研究室所蔵の「白瀧幾之助写真資料」⁴³⁰の中には、高僧らしき肖像画の前でこちらに笑顔を向ける白瀧の姿が含まれていた。撮影場所は白瀧が最晩年まで過ごした大森山王のアトリエである。

1-6. 作品例

明治維新以後、写真と比較して色彩が再現でき、且つ保存性が高い油彩の肖像画は権力者の間で需要があった。衆議院議長の応接室には歴代議長 25 人の肖像画が飾られるなど、在職の表彰として権威を示す役割をも担っていた。その後、肖像画は時代の流れと共に需要が減り、代わって写真にその役割を譲ることとなる。

写実に重きを置いて制作される肖像画。これこそが白瀧の肖像画の特長である。肖像画全盛期の作家だけに、彼が揮毫した肖像画に描かれているのは、後述のとおり政治関係の人物や各大学の総長が少なくない。堅実な精神を貫き、長年培った彼の画技は国を牽引する者達に認められていたのである。当時友人とやり取りした書簡の中では、白瀧が写真に対抗する値段で肖像画の揮毫を引き受けていた事実が確認された。

「寧ろ此御時世に依嘱を蒙る事は有難い事だと感謝せずには居られませぬ。併し此頃は中々強気になって君が驚かれる程メッポー高い揮毫料にせり上げましたよ、先日も此度貴族院議員になった人に寄贈の肖像画を額縁別にして号参百円で引受ました、何しろ目下キャビネの写真が百円といふ時世

⁴³⁰ 阿部亜紀「「白瀧幾之助写真群」について」京都女子大学生生活造形学科, 2021

肖像画は個人所有の作品が多いため、現代の美術展覧会において展示される機会は少なく、その所在が明らかでない場合も少なくない。その只中、谷内宏文は白瀧が揮毫した肖像画について貴重な証言を残している。

「私が知っているのは、歴代の日本銀行総裁を描いたもののいくつかです。（中略）「旧日本銀行本館」は、新館が出来てからは、日銀の資料展示館の様になっていて、（中略）あの中に歴代総裁の肖像画を陳列した部屋があります、あの中に白瀧画伯の描いたものが何点かあったと記憶しています。例えば、五一五事件の年に暗殺された井上準之助。米山さんと共に長く三井銀行の経営に当たり、後に日銀総裁となり、近衛内閣の大蔵大臣になった池田斉彬。さらには、東京ロータリークラブの発足時の会員で米山さんの友人だった深井英五といった総裁も白瀧によるものだったと思います。（中略）国会議事堂内にある衆参両院の歴代の議長や総理大臣の肖像画や、東大・慶応・早稲田等の各大学の資料館などにある歴代の総長や学長の肖像画も白瀧画伯によるものが多いと聞いています」⁴³²

また、白瀧は大正2年（1913）に国民美術協会から、神奈川県歴代知事のうち中島信行（1846-1899）の肖像画を依頼されるなど、時には語り継がれる偉業や写真でのみ知る素顔を元に筆をとることもあった。

さらに、白瀧は明治から昭和期の銀行家、貴族院勅選議員である米山梅吉（1868-1946）の肖像を2度揮毫している。1度目は大正5年（1916）で、前年に米山が日仏銀行取締役就任し、同年に青山学院拡張募金委員長就任した頃であった。⁴³³制作費は当時のお金で千円程、今でいう400万円程とされ、中堅サラリーマンの年俸ほどの報酬を受け取っている。⁴³⁴この時制作された肖像画は、米山が創業した三井信託株式会社から現在の三井住友信託銀行まで引き継がれ、平成26年（2014）度に米山梅吉記念館に寄贈された。



図 122. 米山梅吉肖像

⁴³¹ 昭和21年7月5日「白瀧幾之助 南薫造宛書簡」高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第1号, 広島県立美術館, 1994

⁴³² 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」『米山梅吉記念館報』第24号, 米山梅吉記念館, 2014, p. 12

⁴³³ 米山梅吉記念館『米山梅吉物語』米山梅吉記念館, 2016

⁴³⁴ 谷内宏文「米山さんの肖像画（原画）」『米山梅吉記念館報』第24号, 米山梅吉記念館, 2014, p. 13

企業と肖像画の関係性について『米山梅吉記念館報』では次のように語っている。「肖像画は一般の風景画などと違って、作者の作品が一堂に集められて展示される展覧会の様な機会がほとんどありません。それぞれの所有者が大切に所持していて「門外不出」の様な扱われ方をしますから、関係者だけが見る機会があるのが一般的です」⁴³⁵「三井住友信託銀行より白瀧幾之助画伯制作の米山梅吉翁の肖像画が授与されました。これは、長く三井信託の社宝として社長室に掲げられていたもので、これまであまり一般の目に触れる機会のないものでした」⁴³⁶このような言説を踏まえると、現存していても世に出ていない作品がまだ少なからず存在すると考えられよう。

2度目は大正13年(1924)の第5回帝展に出品された《米山氏ノ像》の揮毫である。最初の依頼から約8年後のことであった。縦長の画面に収められた立像の作品だ。本作の制作依頼の背景に関係してくるのか、この時までには彼らの中には画家とモデル以上の付き合いが生まれていたようだ。大正15年(1926)6月に21歳という若さで夭折した米山の次男・米山駿二(1905-1926)が白瀧に師事し、画家を志していたためである。⁴³⁷白瀧は大正12年(1923)に2度目の渡欧から帰朝し、その2年後には森芳雄(1908-1997)に木炭デッサンの指導をしていた。⁴³⁸駿二が他界する大正15年(1926)頃は森芳雄が白瀧に師事していた時期とも重なり、同様に絵の基礎となる素描に取り組んでいたものと考えられる。最後に、白瀧が肖像画の大家であったことを示す資料として、昭和10年(1935)に担当し、外務省新庁舎に飾られた芳澤謙吉(1874-1965)の肖像画が挙げられる。

「非常時日本の自主的交精神を昂揚するため、外務省では昨秋以来歴代外相の大肖像画を制作して近く新築される新庁舎の大会議室を飾る計画を立て、我国洋画壇の大家を動員して揮毫委嘱中のところ(中略)石井子爵は帝国美術院会員中澤弘光画伯、松井男爵は帝展審査員鹿子木孟郎画伯、幣原男爵は高村眞夫画伯、芳澤子爵は白瀧幾之助画伯が夫々丹精をこめたもので、いずれも外相時代の颯爽たる姿を彷彿させてゐる」⁴³⁹

このように名だたる芸術家らと名を連ねていた白瀧は、当時日本を代表する肖像画家のひとりに数えられていたと言っても過言ではないだろう。そして、こうした数々の業績は、大正15年(1926)に発行された『アルス大美術講座上巻』の「肖像画法」、昭和13年(1938)

⁴³⁵ 米山梅吉記念館『米山梅吉記念館報』第25号、米山梅吉記念館、2015 p.12

⁴³⁶ 同上. p.1

⁴³⁷ 米山梅吉記念館「奉仕の人 米山梅吉 ～その生立ちと人となり～」 「35年記念誌 井口賢明『超我の人 米山梅吉の登音』より」<https://yoneyama-umekichi.jp/houshi.html>

⁴³⁸ 東京文化財研究所「森芳雄」<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10665.html> (閲覧日:2021年11月15日)
<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10665.html?hilite=%27森芳雄%27>

⁴³⁹ 『朝日新聞』 「歴代外相の肖像を制作」1935年5月7日

に発行された『美術大講座油絵科第3巻』の「肖像画の技法」など、後世を育成する業績にもつながっている。肖像画の描き方について執筆を依頼されていることから、世間による彼の肖像画家としての評価、教育者としての期待を垣間見ることができるだろう。



図 123. 朝日新聞社「歴代外相の肖像を制作」

1-7. 《婦人像》と藤村男爵夫人

本研究によって、これまでモデルが不明の《婦人像》とされていた白瀧作の肖像画が野村増喜という人物を描いたものである可能性が高いことが分かった。図 126 は先述の「白瀧幾之助写真資料」に含まれている白瀧洋行中の写真の1枚である。

この写真の3列目の右から2番目に藤村義朗（1871-1933）の姿がある。藤村義朗は京都で生まれ、中学校卒業後にイギリスへ留学。ケンブリッジ大学を卒業し、明治31（1898）年から三井物産で勤めた人物である。「男爵」を引き継いだのは明治42年（1909）2月のことで、父の逝去に伴って襲爵した。⁴⁴⁰そして、白いブラウスと色物のスカートを身に纏い、1910年代のパリでよく見られた⁴⁴¹装飾的な帽子が一際目を引く中央の女性は、藤村の妻の藤村増喜である。

この女性が藤村男爵夫人の増喜であると明らかになった背景には、平成30年（2018）に筆者が聞き取り調査を行なった、白瀧の義理の娘・白瀧弘子の証言による。⁴⁴²同氏は実際夫人に会った経験があったため、写真をご覧いただいた際、その女性が藤村男爵夫人、藤村増喜であるのご教示下さった。

⁴⁴⁰ 小田部雄次『華族』中央論新社, 2006, p. 349

⁴⁴¹ 青柳有美『世界の新しいふらんす女』東亜堂, 1913, p. 67

⁴⁴² 白瀧弘子への聞き取り調査。実施日：平成30年（2018）8月1日



図 124. 洋行中の集合写真 (写真 256)



図 125. 婦人の写真 (写真 229)



図 126. 婦人の写真 (写真 221)

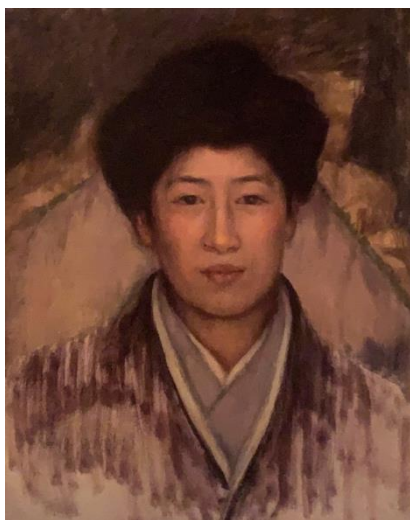
明治 42 年 (1909) に白瀧の南薫造宛書簡には、「過日藤村氏へ行ったら君から手紙を貰ったと夫人の話であった。富が是非一度会って置きたいと言うから先夜同伴して日本料理の

御馳走になって来た、無論マンダも続いた藤村氏も今一週間後にハ出発されるので中々□□である」⁴⁴³と綴られている。書簡の消印にある明治42年（1909）は白瀧がイギリスに滞在している時期と重なり、時期としては上の写真の撮影時期とさほど変わらない。また、南薫造の日記によると、同年1月1日には南薫造と白瀧と2人で「藤村氏宅に白瀧君と行く」⁴⁴⁴と記述され、彼らが夫妻と親しくしていた様子が窺われる。

こうした交流を背景に、白瀧は藤村夫人の肖像を依頼されることがあったようで、例えば、先と同じく白瀧が南に宛てた書簡の中には「明治四十二年九月頃 恩壽老寺と云へバ彼の時位僕に取って不愉快な時代は無かったが（例の藤村婦人肖像失策の為）亦彼の時位愉快的な生活でもそう言って居る……」⁴⁴⁵との内容が確認された。また、南薫造に関する研究紀要、藤崎綾著「南薫造「1909年日記」と「滞欧期ノート」」広島県立美術館研究紀要第13巻（2010）では、「1909年秋頃の南薫造宛、白瀧幾之助の書簡に藤村氏及び同夫人の言及があり、白瀧は夫人の肖像画を描いた可能性がある」⁴⁴⁶との推測もなされ、白瀧がこの女性の肖像画を揮毫した可能性はすでに先行研究でも指摘されている。

一方、姫路市立美術館に所蔵されている作品《婦人像》は、写真とは一転して和装姿の夫人の姿が描かれている。写真と同じく鼻筋の通った端正な顔立ちに透き通るような瞳孔が特徴的な髪型が印象的で、同一人物であることに疑う余地はない。素性についてはタイトルを見る限り《婦人》という表記しかなされず、作品名からの人物特定は不可能である。

白瀧は洋行中も夫人の肖像画を描いていたが、洋行中に撮影された夫人の写真は洋服姿しか確認されていない。一方、現在確認されている肖像画は和装姿のものしかなく、その点においては帰国後に改めて制作依頼があった可能性をも考えられる。



⁴⁴³ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第1号, 1994, p. 6

⁴⁴⁴ 藤崎綾「南薫造『1909年日記』と『滞欧期ノート』」『広島県立美術館研究紀要：資料紹介』第13号, 2010, p. 17

⁴⁴⁵ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第1号, 1994, p. 6

⁴⁴⁶ 藤崎綾「南薫造『1909年日記』と『滞欧期ノート』」『広島県立美術館研究紀要：資料紹介』第13号, 2010, p. 24

1-8. 結論

本節では洋画家・白瀧幾之助の肖像画家としての画業を経歴・作品から精査した。これまで風俗画家としての業績許が注目されてきた白瀧であったが、業績や作品数の点からみても、肖像画が画家としての活動の柱のひとつであったということが明らかとなった。さらに、「白瀧幾之助写真資料」所収の写真と肖像画の比較・検討の結果、これまでモデルが不明であった「婦人像」が藤村男爵夫人と特定することができた。

しかしながら、ジャンルとしての肖像画は、描かれている人が歴史的に有名な人物でもないかぎりには、美術史上で注目されることは少ない。個人所有の作品も多く、未だ現存が確認できない白瀧の肖像画は多い。今後も引き続き調査を進め、白瀧幾之助の肖像画の全貌が明らかにできるよう研究を進めたい。

第2節 磯谷商店との関わりと《稽古》の制作

2-1. 序文

油彩画における額縁は、絵画作品そのものを保護すると同時に、周囲の空間と画面とを区切る役割も担っている。さらに画家にとって額縁は絵画の印象を左右させる重要な過程であり、視覚認知の研究においても、「額縁の重厚感は絵画の重厚感にかかわり、重厚感の高い額縁は絵画の重厚感を上げ、重厚感の低い額縁は絵画の重厚感を下げるという結果が得られた。（中略）額縁はそれ自体の印象も絵画の印象に影響を及ぼす。さらに絵画との調和によっても影響を及ぼすと考えられる」⁴⁴⁷という実験結果も示されている。額縁は油絵になくなくてはならない存在だと断言できよう。

明治時代には油彩画が世に浸透し始めると同時に、額縁製造などを生業とする業者が出始めた。その代表例が磯谷商店である。磯谷商店は、明治 25 年（1892）に長尾建吉（1860-1938）によって創業された額縁製造を主とする店である。明治時代以降、洋画家達のこだわりに応え続けた同店の額縁は、創業当初はとりわけ白馬会メンバーに重宝されていた。例えば黒田清輝は、磯谷商店の店主・長尾建吉に特注の額縁を注文していたとされ、先行研究では「黒田の遺作中極めて異例に属する楕円形の画面形式をとる本作（図版Ⅱ・Ⅶ）は、幾分厚手の桜材に油彩で描かれ、直径三十三・五、短径二十四・二糎大である。板絵同様楕円形の額縁は金色で彩られ、幅六・〇、厚さ四・五糎大の立派なもので、石膏地金彩の外椽は月桂樹の文様で飾られている。商標は無いが磯谷商店特製品と考えて誤りないであろう」⁴⁴⁸と綴られている。

こうした額縁製造の他、長尾は若手洋画家の居候を受け入れ、生活を支えるという一面もあった。その世話になった一人が白瀧幾之助である。画学生で資金の少なかった白瀧は、山本芳翠の紹介で長尾建吉と知り合い、明治 25 年（1892）頃から磯谷商店で下宿を始め、明治 37 年（1904）に留学するまで磯谷商店で 12 年間に過ごした。海外へ立った後も、白瀧は長尾家と手紙のやりとりの中で留學生活に対する本音を吐露するなど家族同然の付き合いを継続している。さらに明治 43 年（1910）に 6 年 4 ヶ月ぶりに帰国すると、再度磯谷商店に滞在し、同年に結婚するまでを過ごした。

こうして長年にわたって非常に深い関わりを持っていた白瀧と長尾建吉ら磯谷商店の面々であるが、その関係については明治 37 年（1904）までは先行研究で触れられているものの、帰朝後については等閑されてきた傾向にある。そこで本節では留學前（1904 年まで）、留學中（1904-1910 年）、帰朝後（1910 年以後）と大きく 3 つに分け、磯谷商店の人々と白瀧との関わりを精査し、白瀧の交友関係や留學前後の動向、明治期に描かれた作品の制作背景をも明らかにする。

⁴⁴⁷ 西谷直樹、三浦佳世「額縁が絵画の印象に及ぼす影響」日本認知心理学会第 1 回大会要旨集, 2003, p. 189

⁴⁴⁸ 三輪英夫「図版解説 黒田清輝筆 少女 雪十一歳」『美術研究』第 348 号, 1990, p. 65

2-2. 山本芳翠と長尾建吉

明治 11 年（1878）、東京の齋藤善兵衛商店で働いていた長尾建吉は、パリ万国博覧会で齋藤善兵衛商店を出店するため、松方総裁の随員として渡欧した。その際同じく随員として同船していた山本芳翠と出会い、帰国後の明治 24 年（1891）に山本が開設した「洋風額縁研究所」に入所。山本がフランスから持ち帰った額縁の製造書をもとに西洋額縁の研究を始めた。「約 3 年かけて胡粉と膠によって額縁の型を製造することを考案」⁴⁴⁹し、その後は独立して日本で初めて西洋風額縁製造業を始めた。この時西洋額の独特の風合いを出すため、木彫りで完成した額を火で炙るという技法を編み出したという。⁴⁵⁰長尾と山本の交友は生涯にわたって継続し、山本は急逝の半年前、明治 39 年（1906）5 月から約 2 ヶ月間、磯谷商店の 3 階で寝泊まりしている。⁴⁵¹山本家、長尾家の墓所が芝高輪泉岳寺内で隣同士に建てられていることも、偶然ではないだろう。白瀧は、このような師の深い交友関係に助けられ、幸いにも画業に専念することができたのであった。

山本も若き日、「洋風画を学ぶ決心をして、初代芳柳に入門を依頼したが許されず、芳柳の斡旋によって高砂町三丁目の某経師屋に住み込みで生計を立て、かたわら絵画研究に従い、非常な辛苦を嘗めた」⁴⁵²苦学生だったため、白瀧の状況はよく理解していたのだろう。

2-3. 留学前（1904 年まで）と《稽古》の制作

白瀧が居候を始めた当時、磯谷商店は芝区愛宕町二丁目十四番地に位置していた。当時は北蓮蔵も同地に寄宿しており、明治 27 年（1894）には北、長尾、白瀧の 3 人で静岡旅行に行く事もあったという。また、白馬会展覧会の出品目録に記載されている住所を参照すると、第 1 回白馬会展覧会が開催された明治 29 年（1896）10 月の時点で、和田英作も磯谷商店で寄宿し、明治 32 年（1899）第 3 回白馬会展覧会時には矢崎千代治（1872-1947）、北蓮蔵、明治 33 年（1900）第 4 回白馬会展覧会時には、矢崎千代治、北蓮蔵、郡司卯之助、明治 34 年（1901）第 6 回白馬会展覧会時には北蓮蔵、郡司卯之助が白瀧と同じ住所表記になっている。⁴⁵³なお、各回全員の住所が表記されているわけではないため、実際には他の人物がいた可能性も考えられる。また、白瀧と同郷の青山熊治も一時は滞在していた。

こうして様々な若手画家が寄宿していた商店では、時に店の者が絵のモデルになることもあった。その代表的な例が明治 30 年（1897）に制作された《稽古》である。

⁴⁴⁹ 橋本三奈「油彩画を飾る額縁の魅力—紙製張子額から見えるもの」『三重県立美術館ニュース』(48)2021, p. 2

⁴⁵⁰ 同上. p. 2

⁴⁵¹ 隈元謙次郎「山本芳翠について」『美術研究』239 号, 1966, p. 206

⁴⁵² 同上. p. 206

⁴⁵³ 美術部第二研究室「白馬会展覧会出品目録（一）」『美術研究』, 第 354 号, 1992



図 128. 白瀧幾之助《稽古》明治 30 年, 東京藝術大学蔵

本作は白瀧が東京美術学校の卒業制作のために描いたもので、早熟な才能を示して同校の買い上げとなり注目を集めた作品である。磯谷商店の近所の清元師匠の家で描かれたという。画面には謡曲の練習風景が描かれ、モデルに磯谷額縁店の職人の息子の嫁、三味線を弾く長尾建吉の実姉、習い子に近所の子供たちが起用されている。⁴⁵⁴先行研究でも「モデル探しが非常に困難であった時代に磯谷額縁店との関わりで無料のモデルが近所にいたことは当時の白瀧にとって大変助かることであつたらう」⁴⁵⁵と言及され、事実そうであつたに違いない。

本作は明治 32 年 (1899) の『美術画報』に「卒業製作なる「稽古」の一図は、本年の巴里万国博覧会出品鑑査会に於て採定の栄を得たり」⁴⁵⁶と掲載され、明治 30 年 (1897) の第 2 回白馬会展に参考出品、明治 33 年 (1900) の巴里博覧会にも出品されるなど、高く評価された。

その評価は大正から昭和へ変遷しても薄れることなく、現在でも彼の画業を紹介する際に必ず取り上げられる一図である。本作について井上靖は次のように感想を述べている。

「こんど初めて、芸大で白瀧幾之助の「稽古」の前に立った。実物にお目

⁴⁵⁴ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館, 2010, p. 106-107

⁴⁵⁵ 同上. p. 106-107

⁴⁵⁶ 『美術画報』6(5)画報社, 1899, p. 2

にかかったのは初めてである。明治三十年、白瀧幾之助の二十四歳の時の作で、当時の下町の庶民の生活と取り扱ったものである。最初にこの作品から受けるものは、いかにも日本人の手になった油絵といった感じであった。取り扱われている題材が、明治の下町の、いまはなくなってしまった生活の一断面であるということもあるが、それとは別に、油絵の技法で、ごく普通の日本人の生活を写し出そうとする、しかも率直な態度でそれをなそうとする初心のようなものが、何とも言えない好もしさで、こちらを打ってくる。そうでなくては、このような明るく、淡い独特の画面は生まれて来ないだろう。それからまた、この絵の前に立っていると、誰でも、描かれている情景にほほえましい、暖いものを感じるに違いない。それほど作者の観察は正確であり、暖くこうした下町の風俗を見守っているのである。(明治三十年、油彩、カンバス、一三七×一九七センチ)⁴⁵⁷

と、絵画が有する暖かさを評価している。『国民新聞』の守中居士は「各種の人物個々の性情よく活現して描写せられたりき。仔細に看来れば白玉の微瑕なきに非ず問いへども全体よく調和し色彩亦穏和なり、かゝる大作を左程苦心の痕を認めざるまで描きたるは敬服すべし。氏は実に風俗画の妙を得たるものゝ如し。曩に第四回内国博覧会に「待遠し」を出して好評を博し今またこの「稽古」に成功せり、而して亦風景画も不可なるに非ず」⁴⁵⁸と絶賛している。また『毎日新聞』の芳陵生は「世に白瀧幾之助氏の稽古を評して野卑なりと叫び、読書を以て美術家頭脳の製造法なるが如く呼ぶものあるは我れ其理を解せず、三味線を弾くもの、歌ふもの、窓に倚りて朋輩の歌ふを譲り居るもの、此の三少女のエクस्पレツションのいみじくも描出されたる何人もの感賞する所なるべし其色の美しくて、種々の絵の具を使いたるは拘はらず能く調和せる所、正に是現代の仏国絵画界が研究しつゝある所なるべし」⁴⁵⁹と称賛した。

同時期の白瀧の作品評価については、明治 35 年 (1902) の第 7 回白馬会では「素人好のする画」⁴⁶⁰や、「何処となく観客に同情を寄せしむる妙」⁴⁶¹を有したと評されている。留学前の白瀧芸術は風俗画に妙技を示す一方、大衆受けする絵画という位置付けにあったようだ。《稽古》の他、この頃の風俗画の作例は、姫路市立美術館所蔵の《少女》(1900)、大阪中之島美術館所蔵で白瀧が渡米する際、セントルイス万国博覧会に《女学生》とともに出品された《さらひ》(1903)、郡山市立美術館所蔵の《編み物をする少女》(1895)などが挙げ

⁴⁵⁷ 井上靖「明治の洋画十選」『井上靖全集 第25巻』平凡社, 1997, p. 461-465

⁴⁵⁸ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 106

⁴⁵⁹ 同上. p. 106

⁴⁶⁰ 『読売新聞』「上野谷中の展覧会(三)」1902年10月11日

⁴⁶¹ 『毎日新聞』「白馬会展覧会概評(四)」1902年10月20日

られる。これらの絵画では、《さらひ》で女性が裁縫している布の柄と、《編み物をする少女》の少女の前掛けのような布と近似している点など、モデルに関連性が見出せるのではないだろうか。すなわち、制作時期なども考慮すると《稽古》と同様に、近所の子供たちなどをモデルに描いた可能性が浮上するだろう。白瀧が愛宕で過ごした 12 年の歳月と恵まれた環境は、作品制作にも大きな影響を与えていたに違いない。



図 129. 白瀧幾之助《編み物をする少女》

1895 年, 郡山市立美術館蔵



図 130. 白瀧幾之助《復習（さらひ）》1903年, 大阪中之島美術館蔵

2-4. 留学中（1904-1910年）

留学に立った後も、白瀧と磯谷商店の面々は頻りに書簡のやりとりをしていた。明治 38 年（1905）3 月 12 日に白瀧が長尾もとに宛てた書簡では次のように記されている。

「乞食をしても洋行がしたいと思ふて居たが、今日となつては乞食をしても日本に帰りたいと思ひます」⁴⁶²

「私も折角はるゝ来たものですからうまくならなければ帰らぬ積理ですが、併實際を白状すれば一日も早く帰りたいです。亜米利加の立派な大きな家に住むより矢張愛宕町の磯谷の家の方が私には余程愉快です 雨に付風に付もし日本に居たなれば、コーであらう、アーであらうと何に付ても愛宕町、大阪生野と日本の事斗り思ひ出して居ります」⁴⁶³

白瀧が洋行中に長尾家に送った書簡では、上記のように愛宕町の磯谷の家へ帰りたいという旨を綴ることの多く、愛宕を郷里のように思う様子が分かる。また、磯谷商店のご遺族は、明治 38 年（1905）1 月 4 日から明治 39 年（1906）4 月 25 日までに長尾建吉はじめ、磯谷商

⁴⁶² ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, p. 3

⁴⁶³ 同上. p. 3

店の人々から白瀧に送られた書簡計 16 通を所蔵され、同時期に頻繁にやりとりしていたことが分かる。⁴⁶⁴こうして繋がりを保った彼らは、その後も書簡でのやりとりを続けた。



図 131. 磯谷商店外観 (写真 227)

この写真は磯谷商店の正面から撮影された写真だ。裏面の手記には「□□は□□の店宅□□□□右手にある門は久保田米僊氏に其□□黒の紋付を着たるは青山熊治君 店の前に立たるは僕にて他青山の右トナリ長尾一平□御存じならん職工は只今すべて廿?人ばかり店が四人ばかりです さようなら」とある。

店の前に立つ人の中には「磯谷」と文字が入った半被を着る従業員らの姿がある。白瀧の留学中に新しく入った職工については「御存じならん職工」と紹介されている。

本写真では看板に「家具装飾類 磯谷商店 絵画額縁(類)」と記載され、この当時に額縁だけでなく家具まで販売をしていたということが写真によって判明した。長尾家がなぜ家具の販売に身を乗り出したのか、どのような家具であったのかは依然不明である。

⁴⁶⁴ 2018年8月9日に調査した磯谷商店のご遺族所蔵の書簡



図 132. 磯谷商店外観（写真 227）（一部）

また、右から 4 番目の黒紋付を着る人物が青山熊治（1886-1932）だと明らかになった。

青山熊治は生野の奥銀谷に生まれた白瀧と同郷の画家である。友人と上京後に白瀧を訪ね、洋画家か、それとも日本画家を志すべきか訊ねることもあったという。⁴⁶⁵その後は白瀧の紹介で洋画家高木背水（1877-1943）の家に住み込み、指導を受け、翌年には白瀧や同郷の和田三造（1883-1967）と同じく東京美術学校西洋画科へ入学した。そして明治 37 年（1904）に高木と白瀧がセントルイスに渡米すると、青山は白瀧と入れ替わる形で磯谷商店に身を寄せ、そのまま 10 年、大正 3 年（1914）まで過ごした。そのため、写真の撮影年もこの期間であると考察される。さらに白瀧が留学している間に宛てた書簡であることを考慮すれば、撮影年は明治 37 年（1904）から明治 43 年（1910）まで絞られる。

⁴⁶⁵ 白瀧幾之助「青山君と私」『アトリエ』10 巻 2 号, 1933, pp. 21-23



図 134. 長尾一平の肖像写真
(写真 232)



図 133. 女性の肖像写真
(写真 233)

「白瀧幾之助写真資料」に含まれる洋行中のアルバムの中には長尾建吉の息子、長尾一平の写真が確認された。裏面には「四拾老年八月拾五日寫 長尾一平 二三」と記載されており、23歳の長尾一平の肖像写真だと分かる。その隣には女性の肖像写真も貼られていたが、裏面に文字情報は確認できなかった。明らかに一平と並んで貼り付けされているが、磯谷商店のご遺族もこの女性に見覚えはないとの回答であり、少なくとも妻ではなかった。そこで少し視野を広げ、調査を進めたところ、白瀧が洋行時代に長尾家へ宛てた書簡に「長尾もと」「あいちゃん」「愛子」という女性たちが記載されていることへの注目に至ったのである。

長尾もとは「建吉の内妻であった川村もと、一平は長男」⁴⁶⁶であり、要するに長尾建吉の妻であった。そして「神田あいちゃんは、長尾家の養女となった澤田あいで、生野町奥銀谷出身で白瀧とは同郷、この当時神田岩本町の石井亀次郎に嫁していた」⁴⁶⁷女性であることが分かった。白瀧は明治38年(1905)3月12日に長尾もとに宛てた手紙の中で「愛子の産は如何かと心配して居りました、先づゞ母子共丈夫な様子で安心致しました」と綴っている。石井亀次郎に嫁いだ「あいちゃん」と、出産を終えたばかりの「愛子」は同一人物であることが予想される。

さらに明治41年(1908)1月11日に、白瀧はパリから長尾一平に「金平殿だの藤吉殿は立派な若衆になつたなう、皆さんに宜敷、おいとさんや、あいちゃんの写真を見たいものだ」と書簡を宛てている。ここには長尾一平と、澤田あいの写真を見たいという一文が手紙の最後に添えられている。先述の洋行中のアルバムに貼られていた長尾一平の写真の裏には、「明治41年8月15日」と記されていた。したがって、先の写真は白瀧が書簡を宛ててから

⁴⁶⁶ ふくやま美術館『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990, p. 3

⁴⁶⁷ 同上. p. 3

約 7 ヶ月後に撮影されたものだと明らかになった。長尾一平の肖像写真の隣に貼り付けられた女性の写真は神田愛子である可能性が高い。これらの写真が家族のアルバムではなく洋行中の写真アルバムに残されている点も、白瀧が海外御滞在中に受け取ったことを暗示しており、この 2 枚の写真は、白瀧が一平に頼んで手に入れた可能性が極めて高いという結論に至った。

白瀧は異国の地で長尾家の人々を恋しく感じ、写真を頼み、大切にアルバムへと貼り付けて保管していたのだ。それほどに彼らの繋がりは深く、まさに家族同然の付き合いであったことが窺える。

2-5. 帰朝後（1910 年以後）

明治 43 年（1910）8 月に漸く帰国した白瀧は、その約 3 ヶ月後にあたる 11 月 7 日に高村光太郎から書簡を受け取った。この時、高村光太郎が宛てた書簡の宛先は「芝区新櫻田町長尾様方 白瀧幾之助様」⁴⁶⁸となっており、短期間だが白瀧が再び磯谷商店で寄宿していた時期があったことが明らかとなった。そのためか、白瀧が留学中に長尾家から受け取った書簡 16 通は、現在白瀧家ではなく、磯谷商店側のご遺族の元に遺されている。

また、昭和 8 年（1933）に青山熊治が亡くなった際、長尾一平と白瀧は遺作展を共に成功させており、白瀧が展覧会を、長尾が図録を担当した。さらに昭和 22 年（1947）には山本芳翠の伝記出版記念祝賀会（丸の内マール）を白瀧、長尾一平をはじめ、和田三造、北蓮蔵、石川欽一郎らとともに発起するなど、その後も度々手を取り合って画家たちを、洋画界を支えたのだ。⁴⁶⁹

2-6. 結論

黒田清輝や山本芳翠はじめ多くの洋画家が懇意にした磯谷商店。同店と個々の画家との関わりは先行研究によって周知であるが、白瀧幾之助と磯谷商店との関わりについては、明治期に制作された《稽古》を中心に語られるのみであり、それ以上についてはこれまで深く研究されてこなかった。そこで、本章では白瀧の人生を大きく 3 期に分け、新出の「白瀧幾之助写真資料」や書簡などの文献資料を精査し、彼らがそれぞれの時期にどのように交流していたのかを明らかにした。今後は、磯谷商店と白瀧幾之助の関係性を「額縁」の観点からも明確にする必要がある。

⁴⁶⁸ 同上 p.9

⁴⁶⁹ 磯谷商店「Isogaya art exchange」

第3節 《ペチュニア》《鶏頭》と坂田武雄が開発した新品種の花の関係

3-1. 序文

本節で注目するのは白瀧幾之助による花をモチーフとした一連の作品である。特筆するまでもなく、花は洋画、日本画問わず多くの画家が描いたモチーフだが、彼の場合は花とさらに特別な関係を有していた。その背景には、種苗会社である株式会社サカタのタネの創業者・坂田武雄（1888-1984）と縁戚関係にあったことが挙げられる。⁴⁷⁰

白瀧が活躍した 20 世紀前半は、花の品種改良の技術が発達し、多種多様な新品種の開発・普及が世界的に進んだ時代であった。日本でも洋風建築や園芸趣味が普及する中、より栽培しやすく、より美しい花への需要が高まりつつあった。この只中、坂田もペチュニアを中心に新たな花の品種を生み出し、世界へと発信していたのである。白瀧は坂田との私的な交流があったため、誰よりも早く新しい花に触れ、描くことのできる立場にあったのは想像に難くない。こうして発展を続ける花を、洋画家が描いていたとすれば、画題の研究に新たな視点を提案するものになるだろう。このような意図を以って、本論では坂田が海外の品評会で受賞した新品種の花と、これまで知られていなかった白瀧の花を題材にした作品を比較検討する。

3-2. 白瀧幾之助と坂田武雄の関係

白瀧幾之助は明治 6 年（1873）3 月 17 日、豊岡県（現在の兵庫県）朝来郡生野奥銀谷町に父・浜沖之助、母・美代の次男として生まれた。画学生時代は生巧館画塾で山本芳翠（1850-1906）に、天真道場および東京美術学校で黒田清輝（1866-1924）に、明治 40 年（1907）のフランス留学中にはラファエル・コラン（Raphaël Collin, 1850-1916）に師事した。帰国後は文部省美術展覧会で二等賞を受賞し、帝国美術院展覧会の審査員を務めるなど、官展系の画家として活動している。⁴⁷¹ 私生活では明治 44 年（1911）に横浜の間島家の娘・美代と婚姻を結んだ。白瀧は長女・美保（享年 4）、次女・須磨、長男・弥彦の 3 子に恵まれ、このうち次女の須磨が長野の資産家であった木戸傳一郎の元へ嫁ぐことになる。後述の通り、傳一郎は坂田の妻の弟にあたる。

坂田武雄は、明治 21 年（1888）12 月 15 日、九州出身の父・伝蔵と母・邑の間に 8 人兄弟の長男として東京で生まれた。明治 42 年（1909）に 20 歳で園芸や種苗の基礎を学ぶためアメリカへと旅立ち、イギリス 6 カ月、オランダ 3 カ月を経て再渡米後、大正 2 年（1913）に帰国。その後、神奈川県横浜市にて苗木事業の坂田農園を設立した。当初は欧米向けに百合の球根や苗木の輸出をしていたが、先行きに不安を抱いた坂田は大正 5 年（1916）に種子販

⁴⁷⁰ この事実は、2018 年に白瀧幾之助の実孫・木戸恵美氏にお話を伺った際に明らかになった。

⁴⁷¹ 大木英吉『花筐：坂田武雄の足跡』坂田種苗株式会社, 1981, pp. 1-130

売に転換し、特にペチュニアでは海外で種子の開発を評価された。その後は、種子の開発が国内外で評価され、事業を軌道に乗せたことで知られる。⁴⁷²

坂田は大正 15 年（1926）9 月、サカタのタネの取引先である横浜正金銀行に勤めていた一之宮鈴太郎の紹介により、木戸傳一郎の姉・木戸美代と見合い結婚をした。当時坂田が 39 歳、美代が 22 歳であった。美代の父である木戸傳（生没年不詳）は日本での弁理士の第一人者として知られる。さらに、坂田の妹・富美は、白瀧の妻の出身である間島家との関わりについて、「兄がまだ独身で、母や私共と一緒に、神奈川に住んでおりました頃のことでございます。兄は毎週日曜日を、鎌倉の間島様（故三井銀行常務）のお宅で過ごさせて頂くことが多うございました」⁴⁷³と回想しており、その交流は少なくとも坂田の結婚前まで続いていたと綴っている。これを踏まえると、坂田は独身の頃から、白瀧やその妻・美代と交流を持っていた可能性も考えられるだろう。その後、白瀧の娘・須磨が木戸家に嫁いだことで、白瀧と坂田は親戚関係になった。坂田の息子・正之は、「白瀧幾之助画伯は、同氏の令嬢が、母美代の弟木戸伝一郎と結婚され、美代の義妹になったという因縁もあり、時々大船の家にも見えていたことを覚えている」⁴⁷⁴と回想している。

白瀧旧蔵と考察される「白瀧幾之助写真資料」には、坂田から白瀧に宛てた封筒が含まれていた。表面には、「東京市大森区田園調布四ノ二〇七 白瀧幾之助様」と記載されており、その中には北海道のスキーツアーの参加時に撮影された坂田の単体写真 1 点、彼らが 2 人で写る写真 1 点（図 138）、風景写真 12 点の計 14 点が含まれていた。なお、封筒に貼られた切手の元号は「15 年」としか確認することはできなかったが、『東京美術学校卒業生名簿』（東京美術学校々友会）によると白瀧の住所は昭和 7 年（1932）から、田園調布の住所となっている。さらに、封筒に使用されている切手も大正 2 年（1913）から昭和 12 年（1937）に発行された田沢切手の可能性が高く、撮影年は昭和 15 年（1940）、白瀧 67 歳、坂田 52 歳の歳だと推定できる。

⁴⁷² 坂田富美「兄武雄と間島様とのお交際の思い出」坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, p. 421

⁴⁷³ 坂田正之「武雄の生い立ち」坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, p. 133

⁴⁷⁴ 阿部亜紀「『白瀧幾之助写真群』について」『生活造形』京都女子大学生生活造形学科, 2021



図 135. 坂田武雄 (写真 8)



図 136. 坂田武雄と白瀧幾之助 (写真 10)

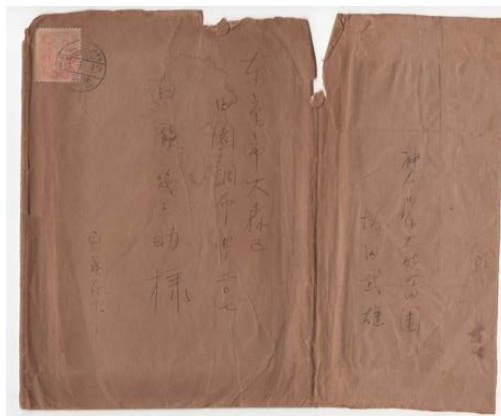


図 137. 白瀧宛の封筒

3-3. 坂田武雄の洋画との関わり

坂田武雄は「サカタのタネ」創業者であることのほかにも、洋画のコレクションで知られた人物である。現在横浜美術館に所蔵されている「坂田コレクション」は、坂田武雄が生前に蒐集し、亡くなる前年の昭和 58 年（1983）に同館に寄贈された。コレクションはウジェーヌ・ドラクロワ（Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863）、ギュスターヴ・モロー（Gustave Moreau, 1826-1898）、カミーユ・ピサロ（Camille Pissarro, 1830-1903）など西洋画 53 作品に及ぶ。坂田のコレクション蒐集について、息子の坂田正之は白瀧をはじめとする洋画家と交流があったこと、そして「後年武雄が洋画に興味を持ち、洋画のコレクションをしたのも、祖母の弟に画家がおり、また有名な洋画家の友人が多かったことが、その遠因になっていたのではないか、と思われる。即ち、邑の弟で、重高の長男銈重郎は中丸精十郎の画塾で学び、雅号は金陵、九州の中学校で絵の教師をする傍ら、画家としても、相当な人材であったらしいが、惜しくも若くして亡くなった」⁴⁷⁵と、祖母の弟に画家がいたことも遠因ではないかと推測している。さらに続けて、「邑の末弟秀三郎の久留米明善校での同級生の親友に、有名な洋画家青木繁がおり、またその親友に、久留米出身の同年生れの有名な洋画家坂本繁二郎がいる。青木繁はよく早川家に遊びに来て、邑の末妹に当たる糸代をモデルにして絵を描き、宿命の絵と言われる「秋声」も糸代をモデルにして描いたものである」⁴⁷⁶と、坂田の母・邑の兄弟が画家と関わりを持っていたという事実が記されていた。

銈重郎の同門には、大正 2 年（1913）に白瀧らと日本水彩画会を立ち上げた真野紀太郎（1871-1958）、同じく水彩画の普及に尽力をした大下藤次郎（1870-1911）、山中湖堂（生没年不詳）などがおり、坂田とは親しく交流していたという。⁴⁷⁷中でも、薔薇の名手と呼ばれた真野紀太郎と坂田との関係について、正之は「（真野に）八重ペチュニア、金魚草、ばら等、さらに茅ヶ崎試験場のばら花壇など、今でも当社に掛けてある花の絵を画いて頂いた」⁴⁷⁸と述べている。要するに、彼はサカタのタネの花の絵を依頼されていたのだ。

これは白瀧にも当てはまり、正之は同著で「後年当社（サカタのタネ）の花の絵を描いて頂いたり、武雄と美代の肖像画を描いて頂いた白瀧幾之助画伯」⁴⁷⁹と回想している。資料や記録からは坂田から白瀧に依頼された花の品種などの詳細は不明である。しかし、社長室で写された椅子に座る坂田の背後、左奥の壁には、明らかに洋画家が描いたであろう 1 枚の花の絵が掲げられており、その画風やその形状から推して筆者はこれを白瀧の作ではないかと推測している。

⁴⁷⁵ 坂田正之, 前掲注, p. 132

⁴⁷⁶ 同上. p. 133

⁴⁷⁷ 同上. p. 133

⁴⁷⁸ 同上. p. 133

⁴⁷⁹ 同上. p. 133



図 138. 1944 年本町本社（現東京銀行所在地）の社長室

3-4. ペチュニア

白瀧は日本美術学院出版の『洋画講義』所収の「油絵講義」で次のように述べている。「風景畫中の花を描く時とは違つてスチルライフ（静物畫）としての花を描寫する場合には、自然花そのものゝ通有性であるデリカシイ（繊細）といふことに最も注意深き觀察を要することは云ふまでもない」⁴⁸⁰このように花の描き方を特筆していることから推察できるとおり、彼は生涯に渡って、パンジー、芍薬、百合、牡丹、菊、椿、ミモサ、紫陽花など多くの花の絵を描いた。



図 139. 白瀧幾之助《パンジー》1930 年代、個人蔵

⁴⁸⁰ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院、1918 頃、p. 98-99

ここからは白瀧作の《ペチュニア》と《鶏頭》と、坂田の開発した花との関係を検討したい。ペチュニアは日本で「ツクバネアサガオ」または「朝鮮朝顔」という名で知られる夏の花である。ペチュニアは近代以前の絵画でそれほど大衆的に取り上げられる品種ではなく、園芸趣味の拡大によって大正時代頃から人気になった花とされる。大正時代の書籍『田園趣味家庭園芸詳説』では、栽培方法や特徴について「ペチュニアの花は朝顔によく似て居る處から筑波根朝顔（ママ）の名が付たそうであります。茎葉に少しの悪臭を持つて居ますが花には紅紫白紋等色々ありまして其形朝顔に似て然も直立し普通の朝顔と異り一日中日光に直射されつつ開花して居ます加ふるに多くの花を付けますので切花として最適したものであります」⁴⁸¹と解説されている。人気はその後も継続し、昭和 56 年（1981）発行の『花筐：坂田武雄の足跡』では「花のかたちのよさ、色彩の多彩さなどから、夏の花弁として、人々から最も愛されている花である。」⁴⁸²と紹介されている。

白瀧によって描かれた 2 点の作品は、いずれも《ペチュニア》と題されている。その形状は特徴的で、一般的に知られる一重咲きのペチュニアではなく、花びらが複雑に交差する「八重咲ペチュニア」が写しとられている。



図 140. 白瀧幾之助《ペチュニア》1938 年頃, 個人蔵

⁴⁸¹ 植田善蔵『田園趣味家庭園芸詳説』駸々堂書店, 1926, p. 46-47

⁴⁸² 大木英吉, 前掲注, p. 92



図 141. 白瀧幾之助《ペチュニア》1938 年頃, 個人蔵

図 142 は、昭和 13 年（1938）頃の作で、地面に植わる紫色のペチュニアが板に描かれている。青々と茂る緑の葉と濃い紫色の花は補色を為し、画面にメリハリをもたせている。その形状は抽象的に描写されているが、全体の配色はもちろん陰影表現や運筆など細部まで意識されている。その結果、近距離で見ると個々の「色」が強調されるが、一步下がって見ると、花卉が複雑に折り重なった花の姿が現れる。

図 143 は、白い八重咲きのペチュニアをモデルにした作品である。植木鉢に植えられて蕾、二分咲き、十分咲きと段階的な花の描写がなされており、右側から差し込む光にほんのりと照らされている。右下には「I. Shirataki」との署名が確認でき、制作時期は昭和 13 年（1938）頃とされる。どちらの作品にも、花卉が特徴的な八重咲きペチュニアが描かれていることは明白である。

八重咲きペチュニアは、株式会社「サカタのタネ」にとって会社の経営を軌道に乗せた記念的な花だ。坂田は海外実修からの帰国後、ペチュニアを含む数種類の種子サンプルを持ち帰った。それらの種子を東京の西ヶ原にある農商務省の農事試験場に勤めていた寺尾博（1883-1961）に研究素材として提供し、彼と同試験場の禹長春は、共同で栽培・研究をおこなう中、純系の八重咲きペチュニア種の育成法を発見した。⁴⁸³寺島はその育成理論を確立し、試験場内で栽培を行ったが、当時の日本市場には需要がないものとされ、研究の継続は認められなかったという。そして後に坂田が苗木業から種子業へ転換した折、寺島は坂田にこの研究成果を託した。そして坂田は数年をかけて八重咲きペチュニアの育成法の確立に成功した。

⁴⁸³ 同上. p. 92

昭和 5 年(1930)、坂田はペチュニア人気の可能性を見極めると、茅ヶ崎に約 4 ヘクタールの農地を借受け、温室での大規模栽培に着手した。そして、翌年に完全八重咲きペチュニア「ビクトリアスマックス」の育成に世界で初めて成功した。当時の園芸先進国であったアメリカでは「五〇%ぐらいが八重咲きで、あとの五〇%は一重咲きのものが出来る、というものでしかなかった。」⁴⁸⁴ため、植えたすべての種子から八重咲のペチュニアが咲くというのは、まさしく世界的な快挙だったのである。

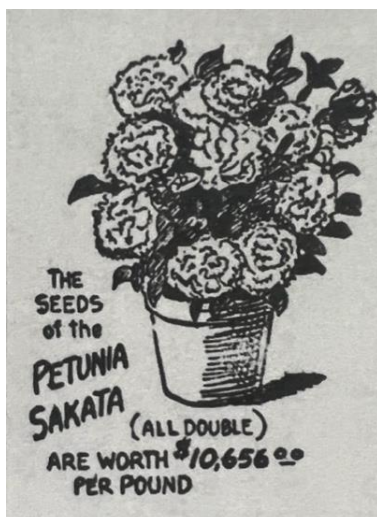


図 142. 「シカゴ・ヘラルド・エグザミナー」に掲載された
オール・ダブル・ペチュニアとその価格（1935 年 6 月 20 日）

昭和 9 年（1934）には、坂田が開発した「ビクトリアスマックス」と名付けられた八重咲ペチュニアが、世界で最も権威のある種苗審査会とされていた全米種苗審査会（All-America Selections 以下 AAS）⁴⁸⁵で銀賞を受賞した。このニュースは国内外で注目され、世界のペチュニア市場を席卷するという快挙を成し遂げたのである。『リーダーズダイジェスト』に掲載された文章では、「坂田武雄——この人の名は、日本国内でよりも海外でのほうが通りがよいかもしい。ペチュニア（ツクバネアサガオ）の坂田、花の坂田といえば、外国の育種家の間ではだれ知らぬ者はないのである」⁴⁸⁶と綴られている。同種は瞬く間に世界各国から注文が殺到し、図 144 の通り、一時は末端価格で金の 20 倍、1 ポンド（約 454g）10,656 ドルという高値で取引をされた。サカタのタネは、ペチュニアでの成功によって世界的に知名度を上げ、日本を代表する種苗会社に発展したのである。

⁴⁸⁴ 同上. p. 94

⁴⁸⁵ AAS とは 1932 年にアメリカ、カナダの一般園芸愛好家に対し新しい花や野菜の優良品種を紹介・普及を目的として発足した非営利機関で、世界の主要な種苗会社が競って新しい育成品種を出品する園芸業界で最も権威のある業界団体である。

⁴⁸⁶ 中山龍二「坂田武雄の花の生涯」『リーダーズダイジェスト』29(5), 日本リーダーズダイジェスト社, 1974, p69-70

白瀧が描いた2点のペチュニアの絵は、その花卉の描写から、いずれも「八重咲ペチュニア」であることは明白である。AASでの坂田の最初の受賞が昭和9年(1934)であったことを考慮すると、昭和13年(1938)頃に描かれた《ペチュニア》2点は、その後の海外市場での成功を受けて描かれた可能性も考えられるかもしれない。

以後、ペチュニアの改良種は毎年のように国際品評会で受賞し、白瀧が亡くなる昭和35年(1960)までに、昭和13年(1938)受賞の「ブルーゼム」から昭和32年(1957)受賞の「マルチフローラグリッターズ」まで、計9個のメダルを受けている。⁴⁸⁷また、昭和40年(1965)のAASで外国人として初めて特別賞の「シルバーメタリオン牌」を受賞している。しかし、八重咲ペチュニアの育成難易度が比較的高いもので、日本での大衆的な普及には繋がらなかったようだ。白瀧が紫の《ペチュニア》を描いてから8年後、戦後のペチュニアの受け入れられ方については次のような記述がされている。「(ペチュニアは)戦後はイマイチ元気がなかった。もともとウイルス病に弱く、栽培がむずかしかつたが、このころになると魅力的な品種があまりできなくなり、園芸愛好家に飽きられはじめたからである。」⁴⁸⁸このような背景から、当時八重咲ペチュニアを描く機会を得た画家は多くなかったと考えられ、白瀧の描いた《ペチュニア》と近代園芸の世界を読み解くことができた。

3-5. 鶏頭

奈良時代にはすでに日本に渡来していたとされる鶏頭は、日本人にとって馴染み深く、古くから画題として取り上げられてきた品種である。鶏冠の「冠」の発音が官僚の「官」と同じであるため、官位に就くという意味があり文人墨客に好まれた画題である。⁴⁸⁹《ペチュニア》と同様に、白瀧は鶏頭を描いた作品を数点残している。その代表的なものが《鶏頭》(図145)と題された作品である。真紅の大きな花頭をもち、そのすぐ下からは青々とした葉が繁茂している。本作もペチュニアと同様、板に描かれており、右下には「志らたき」のサインが確認できる。このサインは若描きの作品には使用例がなく、後年の作品であることが窺える。

⁴⁸⁷ 大木英吉「オールアメリカセレクション入賞品種年次順一覧」『花筐：坂田武雄の足跡』坂田種苗株式会社, 1981

⁴⁸⁸ 『農業共済新聞』「続日本の『農』を拓いた先人たち(57) ガーデニング・ブームの火付け役、「サフィニア」育成に研究者の誇り」2004年4月(2)

⁴⁸⁹ 井上裕紀子「中国の吉祥モチーフについて」『哲学会誌』(27), 2003, p84



図 143. 白瀧幾之助《鶏頭》大正-昭和期, 個人蔵



図 144. フレームオブファイヤー

背景は緑を基調に描かれている。白瀧は「油絵講義」中で「紅味を帯びた花の場合には緑色を基調とした鼠色、又は之に近い色のバツクを選ぶことは色彩のコントラストの上に好ましい結果が見られるのであらう」⁴⁹⁰としたためであり、本作では事実その通りに描かれている。

⁴⁹⁰ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 101

鶏頭はペチュニアと同様に坂田武雄が改良を積極的に進めた品種であった。サカタのタネは先述のペチュニア「ビクトリアスマックス」がAASで初受賞した翌年の昭和10年（1935）、鶏頭の新品種「フレイムオブファイヤー」で2度目の入賞を果たしている。本品種は長年詳細が不明であったが、同名の花の写真が昭和16年（1941）にフィラデルフィアで発行された園芸情報誌 *Maule's Seed Book* に掲載されていることを確認することができた（図146）。写真の説明には以下のようにある。

“Flame of Fire Plants grow about 1 1/2 ft. tall. Branch out in candelabra-shape, each branch bears a large, almost round, fiery scarlet flower head. Pkt.”⁴⁹¹

この記載から「フレイムオブファイヤー」は、高さ45.72センチに成長する品種で、花頭は球体型に近く、色は真紅、枝葉は燭台のように広がり、大きいことが分かる。3.5g当たり50セントという販売価格は、同誌に掲載された花と比較しても高価な部類に入り、希少な品種と位置付けられていたことが窺われる。この写真を白瀧作の《鶏頭》と比較してみると、真紅の花頭、横に広がる葉、大きな枝などいくつかの共通点が見出せるが、花頭の形が近似しているとは判断し難い。

「フレイムオブファイヤー」の受賞から29年後の昭和39年（1964）、サカタのタネは「ファイヤー・グロー」という品種で2度目のAAS受賞を果たした。この花は、久留米鶏頭の品種改良家として業界では名の知れた「親爺さん」が自慢にしていた花で、坂田はそこから種を分けてもらい、より高度に、より揃った品種へと改良したのだという。⁴⁹²このエピソードの具体的な時期については明らかになっていない。

現存する「ファイヤー・グロー」の写真と白瀧の《鶏頭》（図145）を比較したところ、色や形状が酷似していることが分かった。「ファイヤー・グロー」がAASを受賞した年は、白瀧の没後4年目にあたる。したがって、《鶏頭》のモデルが同種に近い品種である場合、AAS出品前に試験的に育成していたもの、もしくはそれに通じる品種を描いた可能性も指摘される。実際、坂田が白瀧に花の種子を贈っていたのかは定かではない。しかし、坂田よりも2歳年上の叔母・三上糸世は、後年「（坂田武雄は）バラや花物の種子を送って下さいました」⁴⁹³と回想しており、彼が親族に花の種子を贈っていた事実が確認されている。

⁴⁹¹ Wm. Henry Maule and Henry G. Gilbert Nursery, *Maule's SEED BOOK: 1941 Alternative: 64th year, 1941*, p. 65

⁴⁹² 植村猶行「優れた花の育成を企業化された人」坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, p. 168

⁴⁹³ 三上糸世「若き日の坂田さんを偲んで」坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, p. 418

白瀧が描いた花冠が玉のような鶏頭は、本作の他にも2点確認されている（図148、149）。いずれも地面に植えられたままの様子であることから、坂田から種子を受け取り、多様な植物を植えていた自宅の庭先で自ら育てあげ、図148のように枯れゆくまで作画したという見方も考えられるかもしれない。未だ書簡や決定的な文献資料などが発見されていないことから、鶏頭の関連については引き続き検討の余地がある。



図 145. ファイヤーグロー



図 146. 白瀧幾之助《鶏頭》（昭和初期）個人蔵



図 147. 白瀧幾之助《鶏頭》（大正-昭和期）個人蔵

3-6. 結論

本論では白瀧幾之助と坂田武雄が親戚だったという事実を踏まえ、特徴的な形状をした《ペチュニア》2点と《鶏頭》を取り上げて白瀧の作品制作への影響について調査研究を進めた。その結果、前者については、坂田が開発した八重咲きのペチュニアと色や形状の共通点が見出され、これらを絵の題材にした可能性が極めて高いという結論に至った。また、後者についても坂田が昭和39年（1964）に発表してAASの受賞を果たした「ファイヤー・グロー」と色や形状が酷似していることが明らかになり、その関連性が指摘できる。かつて白瀧は坂田から花の絵の揮毫を依頼されることもあったが、本論で取り上げた作品については白瀧の自宅で保管されていたため、依頼作品ではないのだろう。あくまで彼自身が新しい花に興味を抱いて筆をとったものと考えられる。

指導的な立場に立ち、洋画の発展を意識した白瀧や、彼の周辺の画家たちが、これまでに存在しなかった姿をした新しい花に目を向けたことは想像に難くない。白瀧と坂田の関係から近代園芸と花の作品という新たな視点を持つことができ、そこから他作家の場合でも花や植物のモチーフを描いた場合に近代園芸との関連性を指摘できる可能性があるのではないかと。しかし、品種数が増加した現代には、生み出された花の年代の特定は困難になったともいえるだろう。言い換えれば、描かれた花の開発時期などが明らかになれば、本研究のように作品の制作背景が表面化し、制作年代の特定にもつながる可能性がある。そして、その画家の潜在的な個性を見出す道標となり得る。

坂田武雄はペチュニアや鶏頭の他にも、薔薇やパンジーをはじめ様々な植物の改良と育成を行っていた。当時を述懐する文章では「坂田老人がAASで果たした二十四回にもものぼる入賞のうち、そのちょうど三分の一に当たる八つの入賞がペチュニアのいろいろな品種で占め

られていることは、いかにも「ペチュニアの坂田」にふさわしいことだった。残りの入賞した花には、鶏頭、パンジー、金魚草、矢車草、矮性カーネーション、葵、木槿、朝顔などがあり、野菜では戦後の新種である一代交配のキャベツが三種類、入賞している⁴⁹⁴と、さまざまな新品種を発表していたことが綴られている。AAS の受賞歴に限ると、白瀧の生前に賞を得たものはペチュニアと鶏頭のみである。しかし、当然ながら坂田が白瀧の生前に取り扱っていた花はこれに限らない。白瀧自身も、本論で紹介した花以外にパンジー、芍薬、百合、牡丹、菊、椿、ミモサ、紫陽花など多種多様な花の絵を描いている。とりわけ薔薇については小ぶりの花、大ぶりの花、多色その品種の差が明瞭に看取される。(図 150, 151, 152) 今後の課題として、引き続き白瀧の花の絵の調査を進め、どのように花の絵と向き合ってきたのか、その画業のさらなる解明を進めたい。



図 148. 白瀧幾之助《ばら》1940年頃. 個人蔵

⁴⁹⁴ 中山龍二, 前掲注, p. 74



图 149. 白瀧幾之助《薔薇》個人藏



图 150. 白瀧幾之助《薔薇》但陽信用金庫藏

第4節 神話画《羽衣》の作品研究

4-1. 序文

現在、兵庫県朝来市にある但陽信用金庫が所蔵する《羽衣》（口絵00）は、近代日本の洋画界を名実ともに牽引した白瀧幾之助が大正2年（1913）10月開催の第7回文展に出品した代表的作品である。

明治期以来の近代洋画の歴史を振り返るに、とりわけ白馬会系の画家たちには、絵画には何らかの寓意性や象徴性、物語性を込めるべきとする理念があった。⁴⁹⁵羽衣伝説を主題にした本作も、ある特定の物語を作者も想像力をもって絵画化するという黒田清輝の「理想画」の系譜にあることは間違いないが、画学生時代からその時代の空気感を写し取ろうとする「風俗画」を主として描いた白瀧にとっては特異な位置にあるものでもある。

本作では天女の姿を右面に、漁師の姿を左面に配して対とする画面構成がとられている。天女が天へと舞い戻るクライマックスではなく、涙する場面を取り上げている点、天女が漁師と対に描かれている点、松の描写、背景描写などに、彼独自の特長が看取される。本節では、こうした点を踏まえて、「白瀧幾之助写真資料」を活用しながら《羽衣》の制作背景や白瀧の画業における位置付けについて考察を深める。



図 151. 白瀧幾之助《羽衣》1913年、但陽信用金庫蔵

⁴⁹⁵ 高山百合『近代日本洋画史再考—「官展アカデミズム」の成立と展開—』笹栗俊之 2021, p. 155

4-2. 《羽衣》と羽衣伝説

左右一対に仕立てられた本作は、主題の通り「羽衣伝説」を題材にしている。左面では漁師3人が写され、右端に立つ漁師の手元には、向こうの透ける美しい羽衣が看取される。白瀧は本作を描くため大正2年(1913)8月に、静岡県静岡市清水区の三保高原に位置する松林の景勝地・三保へ赴き、取材した。⁴⁹⁶ 実景に基づき、中景には松が立ち並び、遠景には富士が雄大な姿を見せている。対して右面では、大木の松のもと、両手で顔を覆い涙する天女の姿。文部省美術展覧会パック評で本作を「追剥(羽衣)」と掲載している通り、まさに天女が羽衣を奪われている状況だ。

本作は主題の通り、羽衣伝説を題材にした作品である。日本において羽衣に関わる伝説は甚だ多く存在し、一例として『本朝事蹟考』『近江風土記』(帝王編牛紀にみえる天羽衣の物語)、『管章長朗詠抄』(淡海志の織女と彦星の物語)、『久留里記』、『常陸風土記』、『丹後風土記』などがある。⁴⁹⁷ 中でも日本で最も広く伝承されている説は、『丹後風土記』や『帝王編年記』にみられる次の内容である。その内容は、ある時天女達が水浴びをしていたところ、一人の漁師が忍び寄り、天女の羽衣を隠してしまう。これに気付いた他の天女は急いで羽衣を羽織り、天に昇ってしまったが、羽衣を隠された天女は昇天できなくなった。漁師はその天女を我が家に招き入れ妻とした。数年後、漁師の外出中に羽衣を見つけた天女は、天へと昇ったというもの。⁴⁹⁸ このように、日本における羽衣伝説は、①天女が水浴びしている②漁師が天女の羽衣を隠す③羽衣を失った天女は昇天できなくなる④漁夫と交合するようになる⑤羽衣を見つけて昇天するという5つの構成要素を必要とする。⁴⁹⁹ 三保の地でも語り継がれている説も同様の構成である。しかし、白瀧の《羽衣》では、羽衣が漁師の手に渡ってしまったことを嘆く天女の姿を描いている。しかし、漁師は羽衣を天女の前から隠さず、目の前に晒しているため、先述の伝説を絵の題材にしたとは言い切れない。また、天女が老翁の子となる説を唱えた『大神宮参詣記』についても同様に、矛盾が生じることが分かった。

続いて能の演目としての羽衣を検討する。この演目にはシテに天女、ワキに白龍という名の漁夫、ワキツレには白龍と一緒にいた漁夫が登場する。あらずじは、白龍は松の枝に美しい衣が掛かっているのを見つけ、家宝にしようとする。そこへ天女が現れ、その衣は自分の羽衣であると言い、衣がなくては天に帰れないと言う。白龍は初め羽衣を返すことを拒んだが、天女の嘆き悲しむ姿を見て相約した。天女は羽衣を身にまとうと、舞を披露し、天高く昇っていったというもの。この内容と《羽衣》を比較すると、涙する天女を前にした漁師たちが、羽衣を返すかどうか迷っている場面にも感じられる。

⁴⁹⁶ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 97

⁴⁹⁷ 山本達郎「ルンプフ氏「日本の説話羽衣に就いて」」東洋学洋, 1938

⁴⁹⁸ 中田千畝『浦島と羽衣』坂本書店出版部, 1926, p. 102

⁴⁹⁹ 同上. p. 108-109

これらを踏まえると、白瀧が絵の題材とした羽衣伝説は、能の演目「羽衣」である可能性が極めて高い。羽衣を題材にした他の画家の作例は、洋画家では本多錦吉郎の《羽衣天女》（1890）、日本画家では木村武山の《羽衣》（昭和初期）などが知られ、いずれも天女が飛翔するクライマックスの場面が描かれている。対して白瀧は地上においての天女の涙を描くという、特異な場面を取り上げており、誰もが知る題材を少し異なる視点から捉えることで、新しさを追究しようとしたものと考えられる。このように新たな視点で捉えて描かれた本作を、白瀧は文展に出品し、意欲作として世に送り出したのである。肖像画や風景、風俗を多く送り出していた中で、構想画でも新たな挑戦をしたのだ。当時の展覧会評では、次のように言及されている。

「受賞作以外では、熊岡美彦の「かつらした」（201 頁参照）、「花屋の店にて」が、新風俗画的な意味において、坂本繁二郎の「魚ヲ持ッテ来テ呉レタ海女」（202 頁参照）が、真摯さと素朴さに置いて、白瀧幾之助の「羽衣」がシャバンヌ風において、辻永の「満州」が、壮大かつデコラティブな風趣において、真山孝治の旧作「初秋」が新しさはないが、その着実な技巧においてそれぞれ注目された」⁵⁰⁰

「「羽衣」審査委員からも冷遇され、また世間からもあまり顧みられない。併し私は此作をそれ程いやなものとは思はない。構図にはピュヴィス・ド・シャーンヌあたりの感化も見えるが、人体の素描は他の諸作に比して割合に堅実である。三人の漁夫のうち真向きのものがうしろ向きのものに附着して見えることは、たとへ平た味のある装飾的の画としても欠点の一つに数へられなければなるまい。もとよりピュヴィスの莊重もなく諧調もないけれど、大体の色彩は下品なものではない。特に左のパネルに於ける三個の漁夫の肉色に多彩が避けられて、単一な赭色が用ひられて居るのは寧ろ私の意に適って居る。これは決して古い色ではない。却って今日真に感じもせぬ多彩の肉色を施す方が陳腐なのである。これに関しては誤解者が多い様に思ふから特に一言を費して置く（A）」⁵⁰¹

このように、《羽衣》は漁夫の描写にリアリティーが欠けるといふものの、その色彩や技巧は評価されていたようだ。さらに、本作は「ピュヴィス・ド・シャーンヌ風」と記されている。フランス人のピエール・ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ（Pierre Puvis de

⁵⁰⁰ 日展「第7回展西洋画作品評」『日展史』(3)日展, 1980, p. 508

⁵⁰¹ 同上. p. 202

Chavannes, 1824-1898) は、自然と人物とが調和する独自の画風が高く評価され、黒田清輝もフランスで彼を訪ねるなど、日本人洋画家にも親しまれていた画家である。確かに《羽衣》の構図は、人物と風景の調和の仕方が独特であり、まさにシャヴァンヌの描写を踏襲しているように見え、そこにさらなる写実性を重視した傾向が強い。一方で、その場を体感できるような、そして人物を際立たせるような背景描写は、一種舞台背景のような印象をも感じさせる。第1章で触れた通り、白瀧は日本における歌劇史の発端、舞台背景の嚆矢という重要な場面に携わった画家だった。1903(明治36)年4月に彼は長尾建吉、山本芳翠、下岡蓮枝(1823-1914)、湯浅一郎、和田三造らとともに築地水交社で華族女学校出身者による「癸卯園遊会活人画書割」を制作し、3ヶ月後の7月23日には、東京音楽学校歌劇祭にて日本人による初めての全曲舞台上演のオペラを、日本人初のプリマドンナとして知られる三浦環(1884-1946)(当時は柴田環)主演で上演した「歌劇オルフォイス」の書割を、同じく山本芳翠、下岡蓮枝、湯浅一郎、和田三造らと共に制作した経験を持つ。《羽衣》で印象的な、主役を際立たせる構図は、かつて習得した技術と先人の大家の技術を柔軟に取り入れた結果だったのかもしれない。絵の前に立つと、等身大の人物描写に圧巻を覚え、安定した技術に、どこか独自性をも感じさせる本作は、さらに評価されるべき一作だといえよう。

4-3. ジョン・コンスタブル

本作の特徴的な点として、天女の傍らに植わる松の描写が挙げられる。周辺の松が比較的華奢で自適に伸びるのに対して、右面の大半を占めるこの太松は垂直に育ち、強調がされている。白瀧は『油絵講義』の中で、松の描写について次のように記述していた。

「松は庭園、社寺の境内、海岸、森林等の景物として最も広く画境に入るところのもので、其の種類により多少の相違点はあるが、概して幹の赤味にはインディアンレッド、ヴァーミリオン、エロオーカー等を含み、葉の緑にはヴェキリディアン、ヴァーミリオン、カドミウムクレール、ウルトラマイリン等を適当に混和し、陰の最暗い部分にはローズドレー、インディアンレッドなどを施す。総じて濃緑色の最暗部には真紅の色が含有さるゝのである。針葉の一枚々々や空の透けて見える状態やは肉眼に映じた通り微細に描くことは到底不可能事であるゆゑかかる場合にはそれらの集団から大要の調子を見出して取捨省略を施すのである」⁵⁰²

⁵⁰² 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 128-129

ここでは彼が松を描く際に意識していたこと、取り入れていた色などについて綴られ、《羽衣》の松の表現にも通じるものと考えられる。さらに注目すべき点は、この文章が掲載されているページに、樹木を描いた代表的作品としてイギリスの風景画家・ジョン・コンスタブル（John Constable, 1776-1837）が描いた《エルムの幹》“Study of the Trunk of an Elm Tree”（1821）が挿図として掲載されている点である。この作品はコンスタブルが 1819 年にハムステッドに転居 2 年後、同地の景色に取材したものと考えられている。イギリスのロンドンにある Victoria and Albert Museum に所蔵されていることから、白瀧はイギリス留学中に、本作を目にする機会があったものとみられる。『油絵講義』では《エルムの幹》についての説明はされていないが、白瀧が樹木の章の挿図に本作を選定した背景には、「お手本にするべき」という意識があったと考えられる。風景画家としての確かな腕前が評価されていたコンスタブルは、1829 年にロイヤル・アカデミーの正会員に選出され、1830 年代には風景画の歴史と意義についての講義を行い、ロイヤル・アカデミー美術学校で後進の指導にあたるなど、画壇の重鎮としての役割を果たした巨匠である。イギリスで長年研鑽を積んだ白瀧も、同地で彼の作品に接する機会は少なくなかったと考えられ、結果としてその鑑賞経験が作品制作に結実していてもおかしくない。とりわけ本章で紹介している《羽衣》の右面は、《エルムの幹》を参考にした可能性が指摘でき、エルムと松という品種の差異はあるものの、画面の構図や全体のバランスも近似している。

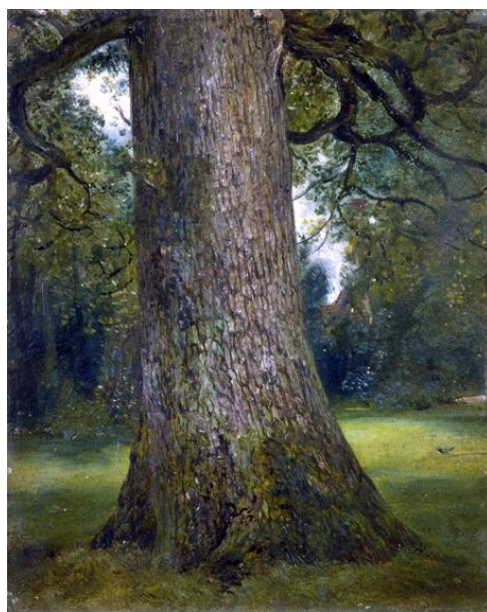


図 152. ジョン・コンスタブル《エルムの幹》1821 年、
ヴィクトリア&アルバート博物館蔵

4-4. 下絵からの考察

《羽衣》には、その制作背景を知る上で重要な手がかりとなる習作や下絵が現存している。習作についてはいずれも構想段階であることが窺え、長髪の裸婦が右手で顔を覆い立つ姿と、

实景に基づく松林の風景とが表現されている。《羽衣》の右面では画面を最大限に活かして描かれた大松が印象的であるが、それに通じると思われる《松林 2》の松は、画面の大半を占めるほどの大木には描かれておらず、いかにも自然体であり、やはり現地の実景を写したものと考えられる。



図 153. 白瀧幾之助《裸婦》（「羽衣」習作）1913年頃, 姫路市立美術館蔵

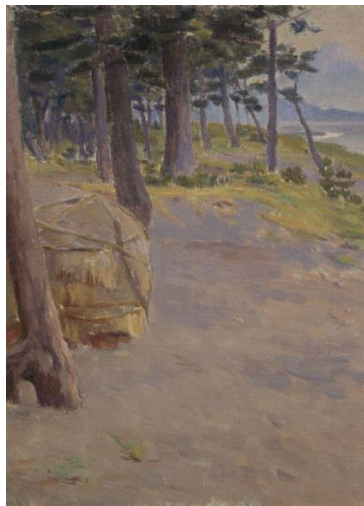


図 154. 白瀧幾之助《松林(1)》（「羽衣」習作）1913年頃, 姫路市立美術館蔵



図 155. 白瀧幾之助《松林(2)》(「羽衣」習作) 1913年頃, 姫路市立美術館蔵

《羽衣》の習作として描かれた《裸婦》は、白瀧が裸体画の描き方について綴った指南書に、《少女》と題を改めて掲載されている。

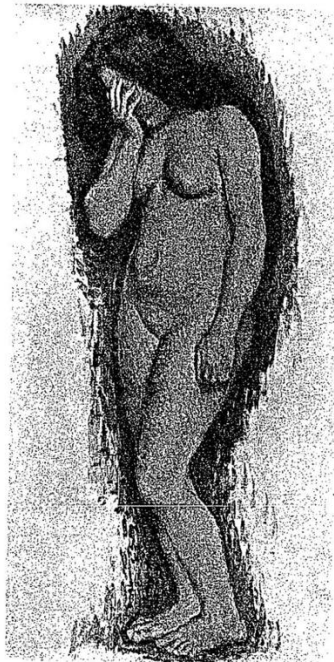


図 156. 白瀧幾之助《少女》

ここで綴られている内容は、以下の通りである。

「次に若い女の場合に就いていふに頭髮には最も暗い部分にアイボリーブ
ラック、エロオーカー、ライトレッドなど、中位のところにはウルトラマ
リン、ヴェリディアン、ローズマダー、少量のカドミウムエローなど、

つや光つたところにはコバルトブルー、ヴキリディアン、ローズマダー、レモンイエローなどが含まれてゐる。額の生際などは初学のうちは髪を被つたやうに、きつかりと堅くなりたがる傾向があるから注意すべきである。それは髪は黒いものだといふ因習に捉はれるからである。実際は肌の色に髪の色との交錯した調和を保つてゐるのである。生際の皮膚の色には美しい橙色、即ちローズマダー、レモンイエロー又はエロオーカーなどを見ることがある。白粉を塗つた顔色にはコバルトブルー、ローズマダー、レモンイエロー、ヴキリディアンなどが含まれている。唇、眼の縁などの色はローズマダー、カドミウムイエロー、少量のコバルトブルーなどである。胸及び乳の脹らみなどはローズマダー、レモンイエロー、ヴキリディアンなどを含む明るい色である。腹部はエロオーカー、レモンイエロー、などの黄色を多量に含んでいる、手首などにはローズマダー、レモンイエローなどを含む淡紅色を見る。女子の腰部は男子と異つて胴体中で最も太い部分になつてゐる。女子の肉体は男子のそのやうに筋肉の一片々々が外面に現れるやうなことはない、只だ甚だ柔く、膨満してゐる。足部の膝関節、足首などにもローズマダー、レモンイエロー等の紅味が多少含まれてゐる」

503

「少女」の挿絵と《裸婦》との関連性を考慮するならば、《羽衣》の習作の表現で意識されたことこそ上記であり、それすなわち本画で意識されたことにも通じるのではないだろうか。《羽衣》では腹部や腰部などが白い布で覆われているものの、完成された写実的な人物表現は、部位ごとに技巧を凝らし、細部まで表現された結果であつたことが分かる。『油絵講義』が発行されたのは、1918年以降であり、《羽衣》制作から5年以上もの期間が空いている。当然、彼はその間にも少女を題材にした作品および習作を制作していたが、それらを差し置いて少女の代表例として《羽衣》に通じる習作を意識的に掲載した事になる。その後、《羽衣》本画制作の下絵として描いたと考えられるのが、図 159 である。下絵においてはすでに松は大木と化し、画面の大半を幹が占めている。これを踏まえると、太い松の描写は実景から取り入れたものではなく、下絵の段階で具現化された表現だつたと考えられる。そして、その時に着想を得るきっかけとなつた素材が、コンスタブルの《エルムの幹》であつた可能性は大いに考えられるだろう。

⁵⁰³ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 166-167



図 157. 《羽衣》右隻の下絵, 個人蔵



図 158. 《羽衣》右隻, 但陽信用金庫蔵

4-5. 写真にみる《羽衣》

「白瀧幾之助写真資料」の中には田園調布のアトリエの写真があり、その中に《羽衣》が写り込む写真が確認できた。図 161, 162 では、右上に《羽衣》の左下部分が見て取れる。



図 159. 白瀧須磨と思われる女性 (写真 110)



図 160. 男性の立像写真（写真 111）

この画室は昭和 7 年（1932）頃に建てられたものであり、《羽衣》制作から約 20 年の時が過ぎていることが分かる。《羽衣》が但陽信用金庫に収蔵された年は明確ではないが、4, 50 年前に所蔵品になったものとみられている。白瀧の故郷である生野に本作を持ち込んだのは、白瀧の長男・弥彦だった。要するに本作は、文展に出品されて以降、白瀧が亡くなるまで自宅で保管されていた可能性が高い。

また、次の写真でも、壁に《羽衣》の左面が掛けられている。額縁は現在のものと比較して幅があり、若干異なっているように見える。図 161, 162 に比べて掛けられている位置が少し左にずれていることから、画室では作品を定位置として飾り続けることはなかったとみられる。



図 161. アトリエで撮影された白瀧の写真

写真に写る別の作品についても少し触れると、《羽衣》の右側には、和室で着物を身にまとう女性を描いた作品が確認できる。全体を把握することはできないが、《羽衣》の前年、大正元年（1912）開催の第6回文部省美術展覧会に出品された《肖像》だと考えられる。大きさは《羽衣》と同等、もしくはそれ以上であり、大作だったと窺える。《肖像》については現在の所在は明らかではないが、本写真を通して少なくとも大正2年（1913）時点までは田園調布のアトリエにて保管されていたということが明らかになった。



図 162. 白瀧幾之助《肖像》1912

さらに、白瀧の目の前にあるイーゼルに立て掛けられた風景画は、姫路市立美術館所蔵の《冬の田》に近似している。しかし、白瀧が腰掛ける椅子の高さを、平均的な高さの40cmと仮定して考察すると、縦34.2×横51cmである《冬の田》は比較的小さく、写真の作品と同作とは考え難い。描き込み具合や署名の有無などを考慮すると、《冬の田》第1章《湖畔》（図71）などと同様、別の大作の同工異曲作である可能性も指摘できる。



図 163. 白瀧幾之助《冬の田》製作年不詳, 姫路市立美術館蔵

4-6. 結論

以上のように、本節では第7回文展の出品作の《羽衣》を、写真資料やこれまで存在の知られていなかった下絵なども踏まえて多角的に調査した。その結果、羽衣伝説との関係、作品の制作背景、参考にしたと考えられる作品や画室内での一時的な保管方法なども明らかになった。白瀧の作品には、所在が明らかでなく、現物が確認できないものが多々存在する。その中で、過去の所在が明確であり、色彩や筆跡までも確認できる本作は貴重な一作である。加えて、本作は過去の大家の画業を白瀧が昇華させ、そこに独自性をも加えた、技術面においても評価すべき作品だと考える。

第5節 《金魚と子供》の作品研究

5-1. 序論

1 度目の留学から帰朝後、白瀧は西欧で磨き上げた画技を作品に昇華し、《羽衣》など日本神話を題材にした作品、《黒石の青年像》⁵⁰⁴、《農夫》⁵⁰⁵など留学前には使用しなかった黒い顔料を用いた作品、《浴後》のような点描を強調した作品、水彩画、肖像画への取り組みなど、白瀧芸術を模索しながら、様々な画風を展開していた。本節で考察するのは、その只中、白瀧が大正9年（1920）に制作した《金魚と子供》である。本作は縦102.5cm横73.5cmの額装で、彼の作品としては大きく、代表作に匹敵する意欲作である。

大正期の官展では、誰にでも理解できる平俗的な家庭的風俗画などがよく見られた。つまり、自分の家族などをモデルに起用する、私情的な絵画である。後述の通り本作でも家族をモデルにしており、白瀧の描いた家庭的風俗画に位置付けられる意欲作だと言える。しかし、本作では子供達の周辺に咲く花が際立つように描かれている点や、俯瞰的に捉えられ、完成された構図など、他の風俗画とは少し異なる特長を有していた。これを踏まえて、本節では、白瀧が制作の約2年前に綴った指南書にある花言葉を意識していた可能性や、近年「白瀧幾之助写真資料」から発見された《金魚と子供》と近似した写真3枚を取り上げ、白瀧がどのような意図をもってこの作品に着手したのかを考察し、制作背景の一端を解き明かすことを目的としている。

⁵⁰⁴ 白瀧幾之助《黒石の青年像》1906-10年頃、姫路市立美術館蔵

⁵⁰⁵ 白瀧幾之助《農夫》1906-10年頃、姫路市立美術館蔵

5-2. 《金魚と子供》について



図 164. 白瀧幾之助《金魚と子供》1920年、但陽信用金庫蔵

画面には縁側で金魚鉢の中を覗き込む少女と、真横から見つめる男児が描かれている。子供たちの服装や、後述の花の品種から推して、夏の景だろう。場所は明治44年（1911）から14年間住んだ大森山王の自宅で、モデルは次女の須磨と、長男の弥彦である。先述の通り、白瀧が渡欧前に描いた風俗画《稽古》では磯谷商店の人々や近所の子供達をモデルにしていたが、帰朝後、とくに自身の子供がある程度成長した大正期後半からは、本作のように家族をモデルに描いた作品がよく見られる。

庭先に植わった木の幹は、画面外で生い茂る葉を彷彿させ、葉越しに降り注ぐ日光は、地面にまだらな模様を現す。陽の高い夏季の昼間に、左奥側から少し傾いて差し込む光は、大森山王の住宅を静謐に照らしていたのだろう。少し俯瞰的に捉えた画面、右上と左下を地面で隔てて対立させた点、木々、人物、物の配置などからも構図へのこだわりが推察される。

本作の背景には生彩にあふれた花が描かれている。右手奥には4月から6月に見頃を迎える白百合が、右角の草木を白色で引き締める効果をなしている。白瀧は百合の花を、装飾的形狀を備えた花とし、描く際には「花瓣に散在する点々や、雄蕊の頭端に附着する花粉の天

鶯絨（ピロード）色にはヴキオレドマルスやインディアンレッド等を用⁵⁰⁶いた。その左手には青く色づく紫陽花。見頃を迎えるのは6月から7月だ。紫陽花については酸性の土によって赤みを帯びたもの、アルカリ性の土によって青みを帯びたものなどその色彩は多岐にわたるが大抵のものは薄紫に近いものとしている。その上で、微妙な変化を表現するため「赤つばいところはホワイトとコバルトとローズドレーの少量、それにレモンイエローの幾分を加え、青つばいところにはローズドレーの代りにヴキリデアンを少し位加へる場合もある⁵⁰⁷と説明している。地面に植わる紅く可憐な花は、夏から秋に見頃を迎えるナスチウムであらうか。別名金蓮花とも呼ばれ、江戸時代に観賞用植物として渡来した植物だ。⁵⁰⁸左奥には鉢植えに常緑のアンスリウムが1輪植えられている。同時代に鈴木清『温室野菜：花卉、蔬菜、果樹』（1925）でも取り上げられている品種である。また、庭池にはホテイアオイと思われる植物が浮かんでいる。

配色についても陰影部分に青みがかった絵の具をふんだんに使用するなど、新派の画家としての技巧も凝らされている。板目は黄色系統で地塗りし、赤・白・紫で基調とした木目を表現。姉弟の肌にも影の部分には紫がふんだんに用いられている。一方、鉢や、障子の建具部分には、学生時代には使用しなかった黒色も配色されていることが分かる。黒色について彼は次のように述べている。

「ブラツクのトーンは銀にも例ふべく涼しいような落ち着いた色のあるよい色であるが、併し此色を下手に使ふと凡ての色を濁らし甚厭ふべき寒色に変じて仕舞ふ。であるからブラツクを恐れて決して使わぬ人さへある位である。初学の内は黒に代ふるにウートラマラインやヴキリデアンにローズマダーを混じたる濃紫色を加減して使つた方が或は安全で且つ空気の色を描出されてよいかと思はれる」⁵⁰⁹

彼も画技が習熟した頃から黒を少量から使用したといい、外光派風の画風や後期印象派風の画風など、その時々で使い分けていたものとみられる。⁵¹⁰なお、黒色を使用した作例としては、西宮市大谷記念美術館が所蔵する《落日》などが挙げられる。明治38年（1905）の滞米中に描いたもので、黒色をふんだんに使用する画面から推して、白瀧の新たな試みが看取される。

⁵⁰⁶ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 108

⁵⁰⁷ 同上. p. 108

⁵⁰⁸ 野口有里紗と市村匡史「ナスチウムの花芽発達過程と開花に及ぼす温度の影響」『東京農大農学集報』50(3), 2005, p. 71

⁵⁰⁹ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 31-32

⁵¹⁰ 白同上. p. 32



図 165. 白瀧幾之助《落日》1905年,
西宮市大谷記念美術館蔵

5-3. 花言葉との関連性

白瀧が執筆した洋画の指南書で「西洋には各種の花にそれゝ花言葉といふものがあつて、
仙人掌は熱情を表はし、連翹は初戀を表はすといふやうな工合に、一々それに隋附したトラ
ジション（傳説）があつて面白いのであるが、茲には餘談に渉るから述べないことにする」
511という文章がある。花言葉とは西洋を起源としており、512「花に対する趣味は、日本人よ
りも、西洋人の方が、はるかに深い」513ことから、白瀧が留学していた西欧では当然に浸透
していたものであった。19世紀初頭の西欧では草花を擬人化した詞華集なども人気を博した
という。その後、日本に花言葉が入ってきたのは明治時代であった。Ingram Johnが明治41
年（1908）に著した『花言葉』には、「花言葉を知らざるものは花を語るに足らず」514とい
う言葉も確認でき、洋画家として終生花を多く描いた白瀧にしてみれば花言葉を意識するこ
とは必然的だったのかもしれない。

《金魚と子供》に描かれている花の花言葉には、それぞれ家族、純潔、愛にまつわる意味
がある。まず、白百合の花言葉は「純潔」515。白瀧は白百合について「清浄とか謙遜とかい
ふものゝ表象とされてゐる」516花だと説明していた。紫陽花の花言葉には様々な意味合いが

511 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 107-108

512 蛭原邦夫『花言葉辞彙』群像社, 1925, p. 1

513 橋本墨花『花と花言葉』紅玉堂書店他, 1922, p. 6

514 Ingram John『花言葉』（清友園、明41/9年）p. 2

515 橋本墨花『花と花言葉』紅玉堂書店他, 1922, p. 29

516 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 108

あるが、雨が降り続いて美しい花を咲かせるので「辛抱強い愛」などとされている。⁵¹⁷赤のアンスリウムの花言葉は「情熱」などがある。

日本では古来より「牡丹の富麗、百合の清口、白菊の清楚、芍薬の鮮娟、櫻花の艶冶、罌粟の繊細、織穰なるの精華を、美人にたとへたのである」⁵¹⁸とされている通り、花に意味をもたせる、あるいは人物と重ね合わせる考えが根付いていた。その点、明治時代に花言葉が到来したとて、人々は大きな抵抗を感じながらのだろう。当時の人々がどれほど花言葉に通じていたのかは定かではないが、数々の花言葉に関する書籍が出版されている点や、橋本墨花『花と花言葉』（1922）では、挿絵をマルチデザイナーとして一斉を風靡した竹久夢二が担当しているという点も、花言葉に対する世間一般の注目度の高さを物語っているように思われる。すなわち、当時の人々が《金魚と子供》を前に、花について何も意識せずに通り過ぎることは少なかったのかもしれない。しかし、本作は展覧会の出品作ではなかったことから、作品評などは確認されておらず、その真相ははっきりとしない。

5-4. 写真を参考にした作品

平成 30 年（2018）に白瀧の旧家から発見されたと考えられる「白瀧幾之助写真資料」の中には、本作と類似した構図の写真が 3 枚含まれていた。



図 166. 縁側にいる須磨と弥彦（写真 101）



図 167. 縁側にいる須磨と弥彦（写真 99）

⁵¹⁷ 「カラーセラピーランド『色で変わる「紫陽花/アジサイ」の花言葉』」（閲覧日：2019/8/19）

<https://www.i-iro.com/hydrangea-iro>.

⁵¹⁸ 橋本墨花『花と花言葉』紅玉堂書店他, 1922, p. 4

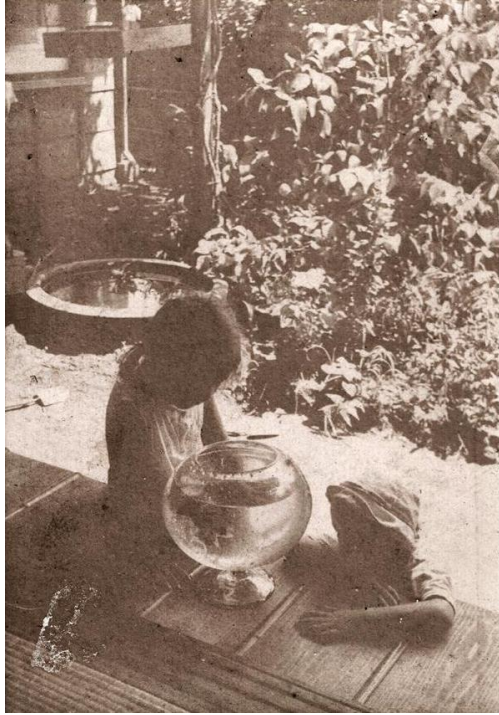


図 168. 縁側にいる須磨と弥彦 (写真 93)

3 枚の写真に共通している事は、次女の須磨と長男の弥彦が 2 人して金魚鉢をじっと見つめている情景である点である。日の差し込み方や水溜めの影の位置から、時間帯もずらしながら撮影されたものと見られ、光の具合や構図を念入りに調整していることから、当初より作品にする意図があったことが窺える。

この中で、作品制作の参考にした 1 枚は図 169 である。金魚鉢で金魚が泳ぎ回る様子が見てとれ、姉弟の動作も明確に一致している。一方、花々、木製台、ジョウロ、金魚網などが描き加えられており、写真の要素に画家の構想が統合されていることが分かる。画面で重要な役割を果たしている木漏れ日も写真には見られず、彼が作品の制作時に「光」を意識して取り入れたことが分かる。

「画では日向や陰の趣を克く描き現はせるものであるが、写真画には此等の趣を現はせるものが甚だ少く、陽影は唯真白で陰影に対して幾分明るい位の感じがあるのみで、日光といふ感じに乏しいのである。然るに此画に於ける陽影及陰影の趣は、私共が自然に接して見るが如くに充分克く表現されてをる、此点に対して私は感服したのである」⁵¹⁹

⁵¹⁹ 石津月舟《青葉の蔭》「東京寫真研究會第貳回展覽會畫評」『寫真月報臨時増刊展覽會號』, 1911, p. 8

当時の写真技術では陽光や陰影を写すことが難しかったことから、白瀧は肉眼で捉えた、写真では写しきれない「光」を意識的に取り入れたと考えられる。

《金魚と子供》で強調して描いていた花も、写真には見当たらない。つまり、白瀧は作品を制作する際、自ら描きこむ花を選定し、配置していたということだ。夏に咲く花という条件を踏まえた上で、白瀧がどのような花を描くのか構想していたことを考えると、やはり花言葉を意識していた可能性は否定できない。一方、以下の2枚の写真は先ほどの庭先を別のアングルから捉えたもので、経年劣化が著しいが、画面左側にうっすらと紫陽花らしき花が看取される。



図 169. 大森山王自宅（加工あり）（写真 103）



図 170. 大森山王自宅（加工あり）（写真 100）

つまり、少なくとも紫陽花に関しては参考写真の撮影時には開花していなかったものの、同位置に植えられている植物だったのだろうか。白瀧はその後大森山王から田園調布へ引越しをしているため、これらの写真は当時の私生活を垣間見ることができる数少ない資料としても貴重である。

同様の事例は、白瀧が晩年を過ごした田園調布の自宅で犬と戯れる次女を描いた第一回聖徳太子奉賛美術展覧会の出品作《春の日》（1926）でも指摘できる。写真資料では長男を被

写体に《春の日》と同じ視点から撮影された1枚が確認された。それぞれを比較すると、椅子の角度などが一致することが分かり、制作の際に部分的に写真を活用していたという可能性も考えられる。



図 171. 白瀧弥彦 (写真 105)



図 172. 白瀧幾之助《春の日》(1926)

絵葉書より

では、白瀧はいつ頃からカメラを所持していたのだろうか。《金魚と子供》の制作年を考慮すると、明治37年(1904)から明治43年(1910)の留学中に購入した可能性は高い。しかし、その詳細は明らかではない。この留学中、白瀧の周辺の芸術家たちも写真を楽しんでおり、白瀧幾之助写真資料では、当時のカメラが写り込んだ写真も確認されている。



図 173. カメラを乗せて小舟に乗る南薫造と畑正吉 (写真 218)

さらに、白瀧は大正 11 年（1922）から大正 12 年（1923）にかけて 2 度目の留学に赴いた際、到着翌日の 1 月 10 日に写真機を購入している。⁵²⁰さらに、2 月 11 日には「キャンバスに写真をエンラージする」と綴られ、時にはキャンバスに写真を拡大して制作していたようだ。これら一連の流れから、写真を活用しながら制作する姿勢は、《金魚と子供》の制作から約 3 年後にも継続されていたことが分かる。

さらに、田園調布の画室で撮影された写真の床には、制作の参考にすると思われる写真の束が置かれていた。ここでは写真に風景が写されていることが確認され、風景画においても写真を参考にしていた可能性が非常に高い。



図 174. 画室で撮影された写真（写真 330）（部分）

写真を見ながら制作したのは、風俗画や風景画だけではない。白瀧が最も得意としていたジャンルである肖像画でも同様の過程を取ることもあったようだ。前節で紹介した図 163 では、男性の肖像画が写され、その隣には男性の肖像写真が掲げられている。さらに、白瀧が友人の南薫造に宛てた書簡では、肖像画の制作受注について次のように綴られている。

「弥々描くとなればもし御本人が其内出京の見込みでもあれバ血色の参考
に半日を費して一回だけでもよいからポーズをして貰ひたい、其節写真も
僕の画室で撮影して上げます。併し全然出郷が出来なければ、已を不得無
修正の写真を送って貰ふ事に御願致します」⁵²¹

要するに、肖像写真を白瀧自身が撮影して、その後の完成までの参考にすることもあれば、やむ終えない場合は無修正の写真を受け取り、それを参考に描くことも選択肢にあったというのである。

⁵²⁰ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市立美術館, 2010, p. 93

⁵²¹ 昭和 21 年 7 月 5 日「白瀧幾之助 南薫造宛書簡」高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号, 広島県立美術館, 1994

白瀧の作品と写真の関係については、これまで等閑されてきたが、今回写真資料や文献資料を元に研究を進めたことによって、作品の制作背景が明らかになった。

5-5. 作品と写真―黒田清輝、三宅克己、富本憲吉を例に―

写真と絵画の関係性については、高橋由一、黒田清輝、浅井忠、山元春挙、竹内栖鳳、福田平八郎などについての先行研究がある。近代の画家と写真を用いた制作という視点は、作品の制作背景を知るために重要視されてきたのだ。中でも本節では、白瀧の周辺芸術家である洋画家の黒田清輝、三宅克己、陶芸家の富本憲吉に焦点を当て、白瀧に与えた影響をも考察する。

白瀧の師である黒田清輝については、フランス留学中から白馬会の初期までは、次のように写真の特性を意識していた可能性が指摘されている。

「少なくとも《昔語り》の制作時点では、黒田が同時代の欧米自然主義画家の写真と絵画の作品制作の関わりについて何らかの知識があり、また写真そのものと非常に近い場所で活動していたことは確実であろう。黒田の後半期には写真を利用した作品は、肖像画を除きほとんどないと考えられるが、フランス留学中から《昔語り》制作までの期間、すなわち白馬会の初期までは、彼が、日常性を細部まで一瞬にして画面に定着させるという写真の特性を意識していたことだけを指摘しておきたい」⁵²²

確かに黒田の友人である久米桂一郎は、「(黒田は)現代の画家としては、ミレーの画が非常に好きで、殊に木炭とコンポジションである、田舎の労働者のコンポジションなぞの写真を集めて、大に研究して居つた」⁵²³と、黒田が写真を蒐集し、制作の参考にしていたと回想している。黒田の場合は浅井忠の《農夫帰路》(1887年、ひろしま美術館蔵)、《春畝》(1888年、東京国立博物館蔵)や竹内栖鳳《アレタ立に》(1909年、高島屋資料館蔵)のように写真の人物を切り取り、作品に取り込む例はあまり見られないが、研究対象としては当然無視できない存在だったのである。さらに黒田は写真を肖像画の制作時に活用することがあったという。

「明治40年の白馬会出品作のひとつに「肖像」という作品がある。これは、黒田の実父黒田清兼をモデルにしたものだが、これと同構図の写真も

⁵²² 貝塚健「自然主義と黒田清輝―白馬会の主題」『白馬会』日本経済新聞社、1996、p. 134

⁵²³ 久米桂一郎「黒田清輝君の芸術」『国民美術』1巻9号、大正13年9月(『方眼美術論』中央公論美術出版、昭和59年6月所収)

残されていることから、おそらくは制作中のかたわらに写真をおいて参考にしていたのであろう。黒田にかぎらず、洋画家が各界の人物の記念、顕彰的な意味から肖像画の制作を依頼され、その際に実際にその人物を前に描くこともあったろうが、写真を利用することは、当時からたびたびあったようである」⁵²⁴

さらに時代とともに写真に芸術性を求める気運が高まると、「写真団体に呼ばれて写真の講評や審査を務めることがたびたびあった。黒田は写真について素人だが、写真家の憧れる絵画の作り手であったから、写真を指導する立場に立つことができた」⁵²⁵というように、画家として写真に関わる活動にも従事していたという。

日本画においては、絵の修業の過程において風景や人物、動物などの姿体を正確にとらえる写真は、かつて画家たちにとって便利な「お手本」だった。さらに明治中期以後になると、主に日本画家向けに、花鳥風月を主題別にまとめた写真帖が、東京や京都で次々に刊行されるようになった。⁵²⁶さらに時代が進むと写真家と画家との直接的な関わりを持つ事例もあり、例えば福田平八郎筆《漣》の場合、「福田平八郎のアドバイスや希望を聞き入れて撮影を敢行した岡本東洋とそれをもとに大胆な表現描写を試み、日本画に新しい境界を切り開いた福田平八郎との創作活動における協力関係がこの作品を通して認められる」⁵²⁷と、写真家が画家の要望に応える形で撮影していたという。

白瀧の友人である三宅克己と富本憲吉も写真と深く関わりを持つ芸術家であった。三宅克己は、徳島県に生まれた洋画家で、初め曾山幸彦（1860-1892）の元で学び、その後留学を経て第4回展より白馬会に参加した。洋画家兼水彩画家であったが、「写真はほとんど本業に近かったように見える」⁵²⁸とされるほどに、カメラに対する知識との技術が高かった。さらに大正5年（1916）にオランダ書房から発行された三宅の書籍『写真のうつし方』は、それまで難しい技術解説書に苦勞していたアマチュア写真家に広く受け入れられ、非常に人気を博したのである。白瀧とはフランス留学中にも関わりをもち、また日本水彩画会においても共に活動を続けていたため、接する機会は多かったものとみられる。

一方の富本憲吉は白瀧と留学時代に出会った陶芸家である。詳細については第1章で論じた通りである。彼の場合も、次のような文言が残っている。

⁵²⁴ 田中淳「黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻と黒田清輝の写真観」
美術研究(412), 2014, pp. 60-70, p. 62

⁵²⁵ 西村智弘『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』美学出版, 2008, p. 119

⁵²⁶ 飯沢耕太郎「画家が写真と出会う時」『日本写真史を歩く』筑摩書房, 1999, p. 119

⁵²⁷ 山梨俊夫、橋秀文、長門佐季『画家の眼差し、レンズの眼 近代日本の写真と絵画』神奈川県立近代美術館, 2009, p. 115

⁵²⁸ 飯島耕太郎「画家が写真と出会う時」『日本写真史を歩く』筑摩書房, 1999, p. 122

「当時一番良いといわれたミノックス、コンタックスも持っておられました。これは最高のカメラなんですよね。何でも最高級品じゃないとお気に召さない富本先生ですから。それで、『これ望遠レンズや』『広角レンズや』って。(中略)その時先生が仰った言葉で、私が忘れられないのは、『風景模様は望遠で見た方がいいぞ』と。それは前景と後景が非常に重なって見えるんですよね。望遠レンズだと。(ママ)自然に模様になると。『広角で見たら風景は模様にならない』ってなことを仰るんですよ。先生の作品の中で『曲がる道』だとか『大和川急雨』はもちろんですけどね、みな望遠的な視覚」⁵²⁹

このように、富本はとくにカメラの望遠レンズを意識したような構図で、作品の参考にする場合には俯瞰的に捉える写真の構図にこだわりを有していたようだ。

白瀧が《金魚と子供》のために撮影した図 169 では、標準的なレンズが使用されているのかもしれない。しかし、富本と留学中、そして帰国後も交流をもった彼らであるから、白瀧と富本がカメラの使用方法や技術面で情報を共有していたとしても、なんらおかしくはない。

中川馨の論考に、「写真と絵画の関連性が明治末から昭和初期にかけて拡大していったのであれば、それはおそらく個々の画家の作品ということにとどまらず、当時の絵画における写実表現、または瞬間的な対象描写といった、日本における日本画や洋画を含めた、当時の絵画の描き方の根幹に関わってくる問題ではないかと考えるべきである」⁵³⁰という言葉がある。当時写真という新たな存在は、絵画の表現までも発展させる要因となった可能性も十分に考えられる。白瀧については、本作のような写真を参考にした写実的な絵画と、見たまま筆を走らせて表現する自由闊達な作風とを描き分け、そのどちらにも精通していた画家であったと言える。

5-6. 結論

近代美術では、白瀧個人に留まらず、洋画、日本画、そして工芸まで、写真を活用することによって新生面を開き得たという事実がある。写真と絵画の関係性については、これまで先行研究で多く取り上げられてきた内容だが、白瀧の写真が発見されたことは、これまでの言説を補強する新たな事例として有用だと考えられる。さらに、作品研究としては白瀧が留学以降に意識していた花言葉と関連づけることで、本作の制作意図がより明確になったのではないだろうか。

日本画では、漢詩、歴史、古典文学を、文楽を、歌舞伎をと、教養を以て初めて理解し得る作品というものが存在し、一方の西洋画でも歴史、描かれた物の意味、宗教を理解していなければ理解しにくい絵画が存在する。《金魚と子供》は家庭的な風俗画への需要が高まる時期に描かれたことから、一見すると子供達を主体とした画のように捉えられるかもしれな

⁵²⁹ 富本憲吉(森野彰人、前崎信也編)『富本憲吉わが陶器造り』里文出版, 2019, p. 26-27

⁵³⁰ 中川馨『動物写真と日本近代絵画』思文閣出版, 2012, p. 15

い。しかし、実はその背景に、花に花言葉が込められ、さらに構図の把握には写真を活用している一作であることを前提として考察すると、これまで記述してきたように、また違った見え方ができるのではないだろうか。

第5章 水彩とテンペラの活用

第1節 水彩画

1-1 序文

本節は白瀧と日本水彩画会との関係を、文献資料を中心に調査し、水彩画家としての活動を顕彰するものである。

水彩画は油彩画の二番煎じではなく、対等に取り扱うべき絵具だと主張した彼らの意思は、その後も脈々と引き継がれ、同会は現代にまで続く歴史ある会へと成長したのである。同時に、水彩画が大衆的に広がり、今なお余技的にも楽しむ人々がいることも、彼らの努力あつての結果だといえよう。日本水彩画会そのものについては、『日本水彩画 150 年史』の中で詳細に調査・研究され、その全貌を通覧することができる。しかしながら、白瀧幾之助研究が十分に進んでいない今、一画家の水彩画に対する思想や、水彩画界へ与えた影響、そして研究所へ参加した経緯などは十分に触れられてこなかった。これを踏まえ、本節では白瀧と日本水彩画会との関係を精査し、取りまとめる。

1-2 日本水彩画会の設立

水彩画とは、日本画を含む水溶性展色剤で練った顔料で制作した絵画を指すが、一般的には狭義の顔料とアラビアゴムを練り合わせた水溶性の絵具による絵画技法、またはその技法による作品を指す。かつてはテンペラ画や油彩画のように独立した一作品としてではなく、速乾性を生かして戸外での風景写生や配色関係の試案などを目的に描かれてきた。その後水彩画が絵画として認められたのは、18 世紀初頭のフラゴナールの手による作品とされるが、18 世紀末から 19 世紀初頭のイギリスにおいて地歩を固めた。ジョン・コンスタブルやぼかしを生かしたターナーの水彩を経て、ロセッティやバーン・ジョーンズらラファエル前派の画家たちは緻密な水彩画の大作を生み出した。また近代になるとゴッホやマネ、ブーダンなども水彩画に取り組んでいる。水彩画の本場イギリスに留学をしていた白瀧もこれら先人らの絵画を実見し、研究を重ねていたようだ。

日本においては、明治時代になって水彩絵具が取り入れられ、末期になると 1902 年に大下藤次郎によって日本初の水彩画指導書『水彩画の栞』が創刊され、これを皮切りに 1905 年に水彩画専門誌『みづゑ』が創刊、1907 年には水彩画研究所の開設、1913 年には後述の日本水彩画会が創立されるなど大きなブームが起これ、大下や三宅克己など水彩画専門画家が登場するという日本特有の状況を生んだ。

画学生時代から水彩画に取り組み、研究を重ねていた白瀧は、欧米諸国へ留学中にも数多くの風景画を水彩絵具によって描いた。そして明治 43 年（1910）、光風会と太平洋画会が洋画界の主軸となっていた同時期、白瀧、丸山晚霞⁵³¹、石井柏亭、小島鳥水らが中心となり、

⁵³¹ 丸山晚霞は慶応 3 年（1867）長野県東御市に生まれ、明治 21 年（1888）より障枝堂に入門し、明治美術会展に出品を続けていた人物だ。明治 28 年（1895）に群馬県沼田付近で偶然出会った吉田博の写生に感銘を受け、明治 33 年（1900）の渡米時には吉田や鹿子木孟郎らとともにボストンにて「日本人水彩画家 6 人

「日本水彩画会」創設の発議し、3年後の大正2年(1913)に、水彩画をより大衆的に普及させようと「日本水彩画会」を創設した。

当時の新しい傾向について、美術評論家の黒田鵬心(1885-1967)は「近頃の絵画界で注目すべき二つの現象は、日本水彩画会の成立と、フユウザン会の解散とである。日本画に旧派だけの会があり新派だけの会があり、洋画に油絵を主とした会もある以上、水彩画を主とした会のあるべきは当然の事である。国民の趣味から見ても、建築の構造、表現の方から云つても、水彩画は、我々日本人にとって、西洋人にとってよりも、より多くの意味がある。この多くの意味を持つ水彩画が、独立した展覧会を開き、水彩画家が一つの図体を作る事は、水彩画の為めにも、絵画界一般からも大に喜ばねばならぬ。而して日本水彩画会は単に水彩画家の会であり、其の展覧会は単に水彩画の展覧会であつて、絵画上での主義主張などとは没交渉のものである。(中略)多数の人を集める会としては当然の成行で、かくあらねばならぬ」⁵³²と記している。

「日本水彩画会」の設立に際しては、大正2年(1913)4月25日⁵³³、日本水彩画会第一回総会が上野韻松亭で開催され、評議員としてまず石井柏亭(1882-1958)、白瀧幾之助、丸山晚霞、南薫造、戸張孤雁(1882-1927)、水野以文(?-1974)、中澤弘光(1874-1964)、小山周次(1885-1966)、赤城泰舒(1889-1955)、相田寅彦、矢代幸雄(1890-1975)、後藤工志(1893-1929)、小島長水(1873-1948)を互選で選出された。その後藤島英輔(1878-1956)、渡部審也も加わっている。⁵³⁴そして同日、「日本における水彩画家を網羅し代表する集団とすることがねらいとして設立、主義によるのではなく種類によって集まる会で、他の団体とは中立の立場をとる」⁵³⁵ことを前提に、年に1回の展覧会開催、研究所を経営することを活動方針として「日本水彩画会」が開設された。この時の発起人は、石井柏亭(1882-1958)石川欽一郎(1871-1945)、磯部忠一(生没年不詳)、戸張孤雁(1882-1927)、大橋正堯(生没年不詳)、河合新蔵(1867-1936)、丸山晚霞、真野紀太郎(1871-1958)、藤島英輔(1878-1956)、白瀧幾之助、赤城泰舒(1889-1955)、水野以文(?-1974)、相田寅彦(生没年不詳)、矢代幸雄(1890-1975)、小山周次(1885-1966)、後藤工志(1893-1929)、小島烏水(1873-1948)、尾崎定次郎(生没年不詳)、武田芳雄(生没年不詳)、望月省三(1891-1954)、佐藤武造(1891-1972)、八木定祐(生没年不詳)、吉崎勝(生没年不詳)、吉田豊(生没年不詳)、滝沢静雄(生没年不詳)、平沢不朽(生没年不詳)、長谷川曾一(生没年不詳)、船木忠三郎(生没年不詳)、秋山貞次郎(生没年不詳)、篠原新三(1889-?)、寺田季一(生没年不詳)、岡田武彦(生没年不詳)、河上左京

展」を開催。帰国後には太平洋画会の創立、日本水彩画研究所設立を経て白瀧らと日本水彩画会を発足した。

⁵³² 黒田鵬心『青山より 第10巻』趣味叢書発行所, 1915, p. 359-360

⁵³³ 太平洋美術会百年史編纂委員会『太平洋美術会百年史』社会法人太平洋美術会, 2004, p. 213

⁵³⁴ 瀬尾典昭『近代日本水彩画一五〇年史』国書刊行会, 2015, p. 136

⁵³⁵ 日本水彩画会「公益財団法人日本水彩画会：組織概要(2007)」(閲覧日: 2019/7/17)
<http://www.nihonsuisai.or.jp/outline.html>.

(1889-1971)、榎本滋(生没年不詳)、小泉癸巳雄(生没年不詳)、宮地景樹(1891-1936)、松田良雄(生没年不詳)の37名であった。また、南薫造、中沢弘光(1874-1964)、正宗得三郎(1883-1962)ら残りの創立会員を加えると、総勢64名で創立された会である。

では、白瀧はどのような経緯で日本水彩画会に参加することになったのだろうか。これについては、『水彩画家 丸山晚霞』の中で白瀧の談話筆記した言葉がまとめられている。

「誰れからの紹介もなしに突然私が其頃(明治の末年)住んでみた大森山王の画房へ訪ねて来られたのが初対面の丸山晚霞君であつた。その用向は当時大下藤次郎氏の歿後指導者を失つてみた小石川水道端に在つた日本水彩画会研究所に素描の講師として来援して欲しいといふのであつた。石井柏亭氏にも同様の依頼を行つてその快諾を得て来た所であると話された。私は君の卒直な意気を感じて即座に快諾を答へ両来三十年研究所解散後も今日まで「日本水彩」を通じて交誼を続けて来た次第である。君は晩年私の飼鳥道に共鳴して一時非常な小鳥飼に熱中し樺太や支那あたりから珍鳥を集めるといふ熱心さには感心したがそれは遂に蒐集家に終つて真の愛鳥家飼鳥道に徹する域には達せられなかつたやうである。君の作品を回顧するに二十年前のものには感心すべき情熱的優秀さがあつたが漸次それが見られなくなつたことには惜しい気がする」⁵³⁶

この流れから、白瀧の長年培った画技は、帰朝時すでに水彩画界を牽引する人物達に認められていたということが分かる。会が正式に発足する前、選定された評議員は、庶民間で急速に広まる水彩画を一層普及させようと日本各地で講習して回っていた。白瀧は少なくとも大正2年(1913)3月の例会で講師を務めたことが明らかとなっており、その後も発起人、名誉会員として慕われている。

1-3. 日本水彩画会研究所

白瀧らが発起した当初、日本水彩画会研究所は小石川小日向水道端町二丁目十六番地(服部坂下通り、電車江戸川線水道町停留場より一丁)に位置する本部で、毎日朝と夜の2回、日曜日は終日授業が開講されていた。白瀧もこの研究所で素描の教鞭を執っていたという。

⁵³⁷例えば19歳で日本水彩画会研究所に入塾した望月省三は、丸山晚霞、石井柏亭、白瀧幾之助、岡精一等に⁵³⁸、後藤工志(1893-1929)は明治41年(1905)同研究所に入り、大下藤

⁵³⁶ 小山周次『水彩画家 丸山晚霞』日本水彩画会, 1942, p. 86-87

⁵³⁷ 「日本水彩画会研究所案内」『みずゑ』第55巻, 1909

⁵³⁸ 下野新聞株式会社編『野州名鑑』下野新聞, 昭和6, p. 1139

次郎、丸山晚霞、石井柏亭、白瀧幾之助ら学んだと書き残している。⁵³⁹『みづゑ』（1915）では、教師紹介の冒頭に白瀧が取り上げられ、その風格について次のように綴られている。

「頭の天辺がつるりと上品に禿げてお年齢の頃は四十代、或はもつとお若い
いかも知れない。フアツシヨンを超越した薄茶色の中折帽。黒つぽい洋服。
薄茶色のたつぷりした外套。深ゴム靴。凡つて地味な紳士の扮装。長く豊
に伸びた髭。何となく人を引付ける親し味を帯びた顔。極めて温味ある隔
てなき談話振り。立話をしてお帰りの節くるりと後向きのまゝ背を見せて
「さよなら」は極めて自然でお愛嬌に富む」⁵⁴⁰

海外留学中だけでなく日本においても洋装に髭を蓄えていた白瀧は、会員らにとって印象的な身なりであると同時に、親しみやすい人柄であったようだ。この他昭和7年（1932）8月1日から8月7日には「日本水彩画会第1回夏季水彩画講習会」が東京美術学校で開かれ、講師には石井柏亭、丸山晚霞、南薫造、中澤弘光、白瀧幾之助、真野紀太郎、板倉賛次治、鈴木信一、富田温一郎、平井武雄、赤城泰舒、小山周次、相田直彦、古賀春江、望月省三ら23名が名を連ねた。講習会員は86名いたという。⁵⁴¹昭和10年（1935）の第2回夏季水彩画講習会には白瀧は参加せず、翌年の8月3日から9日まで開かれた第3回夏季水彩画講習会では、真野紀太郎らと再び講師を務めた。第3回では講習の場が2か所に分かれており、白瀧は広島千田小学校で開かれた西部の講習会に携わっていた。⁵⁴²

1-4. 白瀧幾之助と水彩画

では、白瀧は水彩画そのものに対してどのように向き合っていたのだろうか。白瀧が水彩画の制作を始めた時期は定かではないが、初期作品には《生野田舎》（1895年頃）があり、「明治23年に彼が生巧館画塾へ入学し、油彩を学んだのとほとんど同時に水彩も始め、翌年から黒田に師事した関係からすると、当初から彼の水彩画の基本は外光派的なものであり、油彩画の制作と並行して描かれてきたと考えられる」⁵⁴³と先行研究では述べられている。結果、白瀧は水彩画を油彩画やテンペラ画と並ぶ一つのジャンルとして確立させることに意識していた。当時の水彩画に対する評価と、それを打破しようとする彼の意思が表れた文章を以下に紹介する。

⁵³⁹ 千葉県立美術館「日本水彩画史の作家と作品」後藤工志 <https://www.chiba-muse.or.jp/ART/suisai/gotou.htm>

⁵⁴⁰ 著者不明「研究所だより」『みづゑ』1915

⁵⁴¹ 瀬尾典昭『近代日本水彩画一五〇年史』国書刊行会, 2015, p. 611

⁵⁴² 同上. p. 619

⁵⁴³ 早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989, p. 41

「全体水彩画は我国では小品に適当な美術と見做されて居て、従つて応用美術としても、主として小室に飾られる様にと扱はれ、又それに宛度適当であると思はれて居る様である。画家自身も水彩画を描く時と、油画を描く時とに従つて、全く題材等の意匠を換へて、所謂小品に適応する様に工夫されて居るらしい。水彩画は、現在使用せられて居る、その顔料と云ひ、又其の他の材料と云ひ、如何にも小品に適するに相違はない。又その位故、之を小室に応用する事に拠つて特にその精彩を發揮するのも事実である。然しながら自分は以上の見解を以て直ちに動かすべからざるものであるとするには、未だ多少の研究を要する事と思ふのである。成程今日水彩画の材料として一般に用ゐられて居る、極淡い顔料やワットマンのみに拠つて居る限りは、毎まで経つても小品に適当であるかも知らぬ。此等の材料ばかりを以て油画に劣らぬ大作を試みるのは、寔に難事に違ひはないが、例へばそれらの顔料とは今少し強烈なゴアシュ等の類を使用すると云ふ風に、之に何等かの改良を加へて行つたならば、決して油画に見劣りせぬ水彩画を製作し得るものである。自分がバーミングハムの博物館で見たバーン、ジョーンズの Nativity と云ふ絵などは確に水彩画が油画に劣らぬ偉大な美術である事を証するものである。此の画は唯帳の下面に描いたものだ相で、恐ろしい大作である。凡そ二間に一間許の宗教画で、その人物と云ひ背景と云ひ、観る人をして思はず崇高の感に打たれて、此の作の裡にあるバーン、ジョーンズの美しい敬神の至情を力強く窺はせられるものであつた。矢張り沢山な油絵の中にかつて居たのであつたが、何人と雖も此の画が他の油絵に比較して劣つたものであるとは思はないであらふ。ロンドンのサウス・ケンシントン博物館にもラファエルの大作があつた。此れ等は非常な大作で、偉大な、見事なものである、油絵具によらずして、何等不自由もなく、殆んど油画以上の製作をしたのである。凡古画は大抵油画でなく、紙等もかまはずどんどん継いで。そして千古に不滅な大作をなして居る。伊大利に於て見た絵画に就ても同様、油画以外のもので、而も油画の中にあつて何等の見劣りもしなかつた作品はに枚挙に遑あらずあつた。のみならず、吾々日本人の眼には、却て油画に対するよりも切実な感じがあつて、油画以上に観られて居たのも少なかつた。水彩画は小品に限る、と云ふのは、此れ等の事に想到するに及んで甚だ同感し兼ねるのである。勿論小品と雖も決して美術の低級なものでも何でもなき故、益々盛んに製作するがよいし、又徒らに大作ばかりに傾倒するのが水

彩画家の執るべき道でもあるまいが、此の際日本に於ても単に従来の小品や、小室に適するもののみを描かず、時には目立つた大作を為す見度いものである。然し是には、勿論従来の絵具では困難である。 其の他の材料に就ても幾多の改良を工夫する必要がある。(中略) 決して出来得ない事がないと云ふ意味での談である。水彩画と雖も必ずしも展覧会場に在つて油画よりも見劣りのするものに限らない、と云ふ義が此の談の主である。 近来日本の絵画界には、種々のスタイルが移され、今や如何んな流派でも一通りは輸入されて来て、長足の進歩を来して居る事は事実であるが、どうもその内容に就て考へる度びに、今一段の努力を要する事を深く感ずるのである。西洋の有名な画家の研究は寔に深く、徹底的である。恐らくは日本に於ても今一層眞の研究の歩を進めて、深く之に徹底するならば、以上の遺憾は当に易く除去せらるべき事であらふ。例へば外国の有名な天理石像も、たゞ其形だけならば、石膏を以てして易く摸す事が出来るが、其の摸し得た石膏像から受ける感じは決して元の天理石像に及ぶものではない。 内容の不足はその形骸ばかりを真似て補ひ得るものでない事は、独り絵画ばかりでなく、何事につけても止むを得ぬものである。庶幾くは茲に大正三年を迎へると共に水彩画研究家に於ても、更に考へを深くして、一層の努力を水彩画の大成に試みられん事を希望する」⁵⁴⁴

かつて鹿子木孟郎が主張したように、当時は水彩画が油彩画に対して同等でないという見方もあったが、それに対抗した水彩画家たちの主張は結果的に水彩画の存在意義を深めることにつながった。

白瀧幾之助が活動していた明治期から昭和期、水彩画の受容は油彩画と比較して一段低い傾向があり、あくまで小品だと認識されていた。その只中、白瀧は水彩画で大作に取り組む必要性を説いていた。その背景には、留学時代にバーミングハムの博物館でバーン・ジョーンズの”Nativity”など、油彩画に劣らない水彩画の大作を鑑賞したことが影響していたようだ。また、白瀧が「バーミンガムミュージアムはバンジョーンズの出生地とて、彼の遺稿が多く集まつてある」⁵⁴⁵とも回想している。

バーン・ジョーンズとは、ラファエル前派のロセッティに師事し、ウィリアム・モリスと交流したことで知られる画家であった。ジョーンズは、自らをラファエル前派の第2世代、あるいは後期ラファエル前派と称している。15歳の頃には、地元の公立デザイン学校に夕方から週3日通い始め、素描や水彩を学んだ。ロセッティに師事して以降も、油絵の臭いが体

⁵⁴⁴ 白瀧幾之助「水彩画の研究」『みづゑ』第108号, 1914, p. 7-9

⁵⁴⁵ 白瀧幾之助「残る記憶を辿つて」『美術』七面社, 1巻11号, 1917, p. 21-23

質に合わなかったとされ、とりわけ初期の作品は油絵よりも水彩画や不透明水彩を用いた作品が大半を占める。⁵⁴⁶

バーン・ジョーンズの絵画は白瀧や周辺の洋画家にも影響を与えていたようで、白瀧は共に留学していた南薫造について「強ひて同君の好きな画家を挙げればまづバンジヨンスなどであらう。南君はこの人の絵を模写したこともある」⁵⁴⁷と書き残している。

白瀧の水彩画は、西欧への留学中はとりわけ沢山の作品が制作された傾向にある。実景をその場でさっと写しとった絵画からは、その場の雰囲気や、光景、空の変化、空気感をも感じさせる。その一方で、渡欧の帰路、もしくは帰国後に制作されたと思われる《マハーバレーシュワル》は、従来にはない緻密な描写が施されている。水彩を用いて、様々な表現を試みたことがよく分かる。

日本水彩画展覧会にも、白瀧は数多くの作品を出品していた。まず、大正2年(1913)の第1回展には《ハンプステットヒース》《麦の秋》《ハンプツテットの晩秋》《松原》《ベスポローガーデンの春雨》《春雨》《母猫》《収穫》《習作》(テンペラ)を出品した。大正4年(1915)の第2回展には、《イートン》(テンペラ)《習作》(テンペラ)の2点を出品、大正5年(1916)の第3回展には《ベルンの朝》と、《習作》(テンペラ)の2点、大正6年(1917)の第4回展には《ガーデンの午後》《よなべ》《ガーデンの朝》の3点、大正7年(1918)の第5回展には《テームスキュー附近》《嫩草山より》《ヒヤシンス》《灯下にて》《シクラメン》の5点、大正8年(1919)の第6回展は不出品、大正9年(1920)の第7回展には《ウキンザー郊外の早春》《菊》《夕》の3点、大正10年(1921)の第8回展は不出品、大正11年(1922)の第9回展は出品目録の所在不明、大正12年(1923)の第10回展には不出品、大正13年(1924)の第11回展には滞欧作品室に《ヴェトイユ(一)》《ヴェトイユ(二)》《ヴィクトリヤメモリアル》の3点、翌年以降の第12回展、第13回展、第14回展、15回展も不出品であった。以降の白瀧に関する出品歴は確認されていない。出品作を通覧すると、同展には水彩画のほか、テンペラ画も出品していたことが明らかになった。このことから、いずれも洋画の一技法として重要視していたことが窺える。

白瀧は日本水彩画会への出品作を制作する際、油彩画と同様、一旦習作を描いてから取り組んでいたことが《灯火習作》の習作の発見により明らかになった。《灯火にて》は日本水彩画会第5回展覧会に出品された作品であり、本画の所在は現在分かっていない。こうした習作の発見により、白瀧の水彩画に真摯に向き合っていた姿勢が分かる。また、行方の分からない作品の一端を知ることができる。

⁵⁴⁶ 平松洋『バーン・ジョーンズの世界』株式会社 ADOKAWA, 2014, p. 152

⁵⁴⁷ 白瀧幾之助「新文展審査委員評 南薫造氏」『中央美術』第2巻9号, 1916, p. 4-6



図 175. 白瀧幾之助《燈火にて習作》1918年、個人蔵



図 176. 白瀧幾之助《よなべ》1941年、裏に木戸傳一郎様と記載

また、日本水彩画会第7回展覧会の出品について『中央美術』では「四月三日より二十九日まで上野竹台陳列館に開催、石井柏亭、南薫造、丸山晚霞、三宅克己、中澤弘光、白瀧幾之助の六氏鑑査に任に当り出品は同月一日会場に於て受付くべしと」⁵⁴⁸とも取り上げられ、白瀧は鑑査業務をも行っていたことが分かった。

また、15回以降の出品歴は明らかではないが、絵葉書によると、第20回日本水彩画展に《ヒヤシンス》を出品したことになる。

⁵⁴⁸ 「美術界消息」『中央美術』第5巻第4号, 1919, p. 93



図 177. 白瀧幾之助《ヒヤシンス》

このように、数々の水彩画作品を出品した白瀧は、水彩画の大作に対する思いは非常に強かった。彼は第2回帝展の審査時に自分の考えを次の通り述べた。

「私は水彩画会に関係してゐる処から、人一倍水彩画に良いものがある事を望んでゐたのだが、余り良いのが無かつた。油絵と同時に見ると云ふ関係や、材料の不自由と云ふ点もあらうと思ひ、其処の辺もよく含んで作品に接したのではあるが、何うも緊張味が足り無いと思ふ。さう注文するのも無理かも知れ無いが、一層努力して力ある作品が出て欲しいと思ふ」⁵⁴⁹

この文章からは、白瀧が後進に水彩画の大家が生まれることを大いに期待していた様子が窺えるだろう。

1-5. 結論

近代の美術史において、油彩と水彩画との関係性は切っても切れない存在であった。水彩画は油彩画の下絵や、写生に使用されてきたが、19世紀の終わり頃から20世紀前半にかけては、水彩を油彩画の二番煎じではなく、それに並ぶ顔料だと指摘する動きがあり、白瀧もそれに賛同・提唱していたのである。白瀧がこのような取り組みをしていたという事実は、先行研究では一部触れられているものの、大々的には取り上げられてこなかった一面だといえる。これを踏まえて、本節ではこれまで触れられていなかった日本水彩画会への出品作品の詳細や、講師としての一面を一部明瞭に論じた。

様々に画風を展開させてゆく中、彼が油彩以外の技法にも目を向け、さらに組織をも創設して牽引していたという事実は興味深い。ただ時代の流れに身を任せていたのではなく、周辺洋画家とともに自ら視点を変えて時代の変容を進めていたのである。それは、彼の作品の

⁵⁴⁹ 白瀧幾之助「裸體畫に註文」『中央美術』第2回帝展号, 1920, p. 100

個性を大きく変容させるものではなかったかもしれないが、洋画史にとっては紛れもなく重要な行動であったといえよう。

第2節 テンペラ画

2-1. 序論

水彩画を本格化させていた同時期、白瀧は他にも注目する絵の具があった。西洋を中心にはるか昔から使用されてきた顔料「テンペラ」である。周知の通り、油彩が誕生するまでほとんどの西洋画はテンペラによって描かれており、ルネサンス期（15-16世紀）になると、大作も制作されていた。⁵⁵⁰

近代の日本では、一部の洋画家たちがテンペラ研究を行う傾向があった。その代表格である岡田三郎助は、テンペラ画に日本画でよく使用される金箔、銀箔などを用いるなどして、独自性を追究していた。岡田と同窓生の白瀧も、当時テンペラ研究を行った画家の一人であり、最初の留学以降徐々に研究を始め、大正12年（1923）の洋行でさらに本格化していく。さらに昭和3年（1928）には平沢貞通、岡田三郎助らによって日本テンペラ画会が創立され、展覧会も催されていた。

この只中、白瀧がどのような位置付けにいたのかについては先行研究では触れられていない。そこで本節では、文献資料を中心に白瀧がどのようにテンペラ画を体得したのかを精査し、その上でテンペラ画会とどのように関係していたのかを考察する。

2-2. テンペラ研究

テンペラとは、精選版日本国語大辞典では「卵黄、蜂蜜、イチジクの汁、にかわなどを溶剤とした不透明絵具。樹脂、亜麻仁油のワニスを用いて画面を定着し光沢を与える」絵具、広辞苑では「顔料を膠質または糊の類で練って描いた絵。材質の効果としては、油絵と水彩画の中間のもの」として説明されている顔料である。中でも卵と顔料を混ぜ合わせるテンペラが最も主流であった。石井柏亭は材料について「玉子の白味も黄味も用いることが出来るが、黄味だけを使用することも出来やう。尚これらのものに、樹脂とか蠟とかを加えて透過性を増し、又酢のごときものを加えて玉子の腐敗を防ぐことも出来やう」⁵⁵¹と述べており、研究を重ねていた様子が窺える。フレスコ画の場合は、漆喰で壁をつくり、乾ききらないうちにテンペラで絵を描き上げる。次第に壁が乾くと表面上に炭酸カルシウムの膜ができ、これが絵を守る役目を果たす。こうした性質を理解した上で、近代画家はテンペラに対して新たな可能性を抱き、研究を重ね、大作を制作しようと試みたのである。

⁵⁵⁰ 植本誠一郎「テンペラと古典絵画」『絵具講座(第Iv講)』色材, 75 [6], 2002, p. 294

⁵⁵¹ 石井柏亭, 西村貞「テンペラ」『画の科学』中央美術社, 1925, p. 157

白瀧のテンペラへの関心は 1900 年代にすでに高まっていた。最初の留学時には、基礎的な知識を修得しようと現地の画家を訪ね歩いてきたようだ。しかし、天井画、壁画もすでに油絵に切り替わっていたこの時代、テンペラを主に使用する画家に出会うことは難しく、結局はテンペラの知識を有する人にさえも出会えなかったという。⁵⁵²その後、ロンドン・ナショナル・ギャラリーで、ミケランジェロ（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon, 1475-1564）の未完の遺作《マンチェスターの聖母》を目にし、研究の対象とした。本作はマリア、キリスト、聖徒ジョンゼプテストのみが完成され、その他の箇所は未完の作品である。この作品との出会いが功を奏し、彼はテンペラ画は輪郭線、下地、中塗り、仕上げの順に完成されるものだと理解することができた。⁵⁵³特筆はされていないが、同館には同じくミケランジェロの未完の作品《キリストの埋葬》（1500-1501）も所蔵されている。



図 178. 《マンチェスターの聖母》1497 年頃

さらに、白瀧はピエロ・デラ・フランチェスカの未完の作品を模写することもあったといい、完成されていない作品にも触れることで、彼は自力でテンペラの研究を進めることができたのだ。

帰国後、大正 2 年（1913）に水彩画会を創立した翌年、白瀧は水彩画に関する文章の中でテンペラやフランチェスカについて次のように触れている。

「テンペラの如きは、是の目的に最も都合よきものであらふ。自分は目下此のテンペラに就て充分の研究をし度いと思つて居る。是に依つて出された色彩は、油絵具とは違つて、より高尚な、より柔かな、そしてより感じの良い場合がある」⁵⁵⁴

白瀧はテンペラの全体的に色彩が明るく、陰影が際立たないところにも好感を抱き、幅広い画題に応用できる性質をも評価していた。これは彼が画学生の頃から意識していた外光趣味の表れと言えるかもしれない。さらに白瀧の「油絵講義」には、テンペラについて次のように記されている。

「テンペラは日本では、水彩と同視してあるけれど、元来此絵具の原料で

⁵⁵² 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 48

⁵⁵³ 同上. p. 48

⁵⁵⁴ 白瀧幾之助「水彩画の研究」『みづゑ』第 108 号, 1914, p. 8

も性質でも又結果に於ても殆んど油絵具と同様で、只練つてある媒材が一は油であり、一は油質でないといふ相違あるのみである。寧ろ油絵に属すべきものと思はれる。そして其色彩は実に高尚優美であり、その鮮かさの点に於ても古画に倣つて比較して見れば寧ろ油絵に優るの感がある。欧州各美術館には油絵具発明前後の作品が同室に陳列してあるので之等を比較研究するには非常に便利である。尤もテンペラ時代の画は隅から隅迄全ての物を明るく画き現すといふ描方であり、油絵具発明後は陰を深く暗く画くといふ描法の相違からではあるが、テンペラ画は晴々として誠に心持よき感あるに反し、油絵は何となく黒ずんで陰鬱不愉快の感がある。私は何故此時代に油絵具がいたく歓迎されたかを訝る一人である。之を同一人にて両方を描いた人々に就て比べて見ても、彼のルイニーの描いたテンペラの壁画の面白味は、到底彼の油絵には見られない。これは恐らく私一人の見解ではあるまい」⁵⁵⁵

姫路市立美術館には、白瀧がテンペラと油彩とでイタリアの同じ景色を描き分けた作品も所蔵されている。



図 179. 白瀧幾之助《イタリー風景》（テンペラ）

1923年頃, 姫路市立美術館蔵

⁵⁵⁵ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918年頃, p. 46

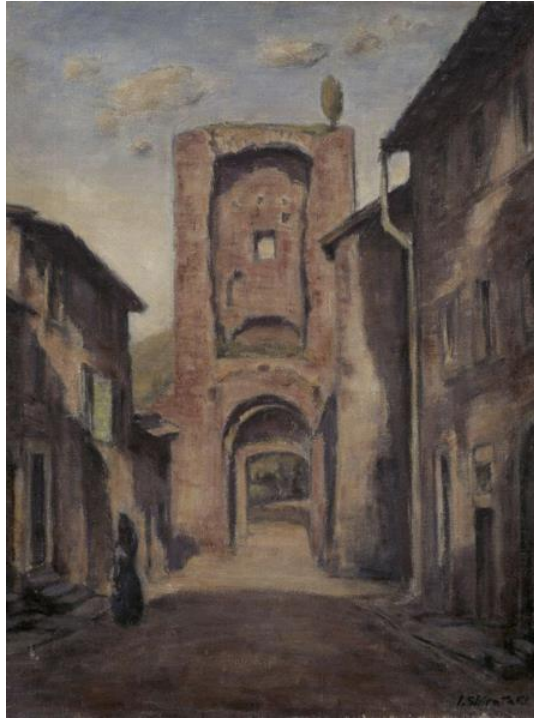


図 180. 白瀧幾之助《イタリー風景》

1923 年頃, 姫路市立美術館蔵

「顔料の名称だの扱方は油絵具と略ぼ同様である。只此料は乾きが非常に早く、描て行く傍からツンツン乾くから、油絵の如く先きに塗つた色と混じる憂ひはないが其の代り又余りに乾きが早い為に下の色と描き合して微妙なモデリング(ぼかし)をしたいといふ場合には甚不都合である。又凡て如何なる絵具でも日光に曝露して置けば化学的变化を起して変色又は退色するもので、中にも水彩は最も寿命が短かく、次は油絵で古画は多く黒く変色するが、此点に於てはテンペラが一番堅牢である。しかし油絵具が水分に対抗力あるに反して之は甚だ弱く、水を以て洗へば忽ちに落ちて仕舞ふ。故にテンペラを油絵の如くに描くには媒材にメデアムバンドルを用ひるがよい、尤も水彩画の如くに描くには水を用ゆる。メデアムは鶏卵の黄味に少量の酢又は白葡萄酒を混じ、瓶に入れてよくふりまはしたものである」⁵⁵⁶

「パレットは別図の如く鉄力製にエナメルを塗り、顔料を列べる所円く窪んで其中へしぼり出す様になつて居る。仕事が終れば湿つた布帛を以て覆つて置く。こうして置けば顔料はいつ迄も乾く事なく何時でも使へるので

⁵⁵⁶ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, p. 46-47

メデウムとは、メディウムのことで、酢は防腐剤の役割も果たす。その後、白瀧は大正12年(1923)の渡欧時にテンペラ研究を本格化させた。同年1月18日にボルゲーゼでティツィアーノ、コレジオ、ヴェロネーゼなどを鑑賞し、同年1月23日にはポンペイ遺跡を見学している。「金持ちの豪華な家にはギリシア神話を主題とする壁画が描かれ、庶民の家には簡素な筆で日常生活のさまざまな情景が描かれていた」⁵⁵⁸町に、白瀧は期待以上の結果を得られたようだ。かたや画室ではテンペラに水彩画のような効果を求めて、水を用いる描法を試すなど、実験を繰り返していた。実際テンペラは、油彩のように不透明に描くこともできれば、石井柏亭曰く「又水彩画のごとき、透明なものにもなり得る」⁵⁵⁹こともできた優れた顔料であり、白瀧もその多様な性質に注目していたようだ。

また、旅行中はとりわけサンルカに赴き、サンルカ教会、サンタマリアデッラパーチェ教会を観光。中でもサンルカ美術館やヴァチカン市国のシステリーナ礼拝堂などでは、テンペラ研究の主対象であるラファエロの作品を見学し、模写に時間を費やしていた。⁵⁶⁰ イタリア初期の画派について、白瀧は「著名な人について見聞した事柄を述べて参考に資する」⁵⁶¹とし、フロレンス派の祖であり後期伊太利派の開祖といわれるジョット・ディ・ボンドローネ(Giotto di Bondone, 1266-1337頃)、それまでの「坊主臭い」宗教画を華やかな衣服の俗人たちの華やかなものにしたジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ(Gentile da Fabriano, 1360/70-1427)、色を使うことが巧みで、金泥などを使って荘厳な画風を築いたフラ・アンジェリコ(Fra' Angelico, 1395頃-1455)、遠近法に着目した絵を描き、生涯研究し続けたパオロ・ジ・ド(Paolo, 1397-1475)、扉や壁に描く宗教画から、四角い縁に絵を入れたフィリッポ・リッピ(Fra Filippo Lippi, 1406-1469)、軍人の肖像や騎馬の人物像を得意としたアンドレア・デル・カスターニョ(Andrea del Castagno, 1421頃-1457)などを挙げている。これらの画家たちはいずれもテンペラを用いており、彼らも白瀧のテンペラ研究の対象となっていた可能性も大いに考えられるだろう。中でもファブリアーノについては、大正12年(1923)3月29日にブレラギャラリーで鑑賞したことが分かっている。イタリアで壁画研究をした際には、ベルナルディーノ・ルイーニ(Bernardino Luini, 1480頃-1532)のテンペラ画にも魅了されていた。

この他、白瀧は「伊太利亜派の最も特色なる人間美を發揮した画家はまづチシアンを押さねばならない」と言及している。チシアンとはティツィアーノ・ヴェチェッリオ(Tiziano

⁵⁵⁷ 同上. p. 47

⁵⁵⁸ 青柳正規「都市ポンペイの履歴書」『芸術新潮』48(4), 568号, 1997年4月, p. 15

⁵⁵⁹ 石井柏亭, 西村貞「テンペラ」『画の科学』中央美術社, 1925, p. 157

⁵⁶⁰ 平瀬礼太「白瀧幾之助関係資料」より

⁵⁶¹ 白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918頃, p. 35

Vecellio, 1488-1576) のことで、ルネサンス期からマニエリスム期のイタリア人画家であった。白瀧は彼の特徴的な色彩感覚を理解していた。一例として、大正 15 年 (1926) に描いた《春の日》(図 89) では、明治期の風俗画に比べると衣服に明暗のはっきりした色彩が使用されており、その影響が考えられる。

2-3. 《撫子》について

大正 2 年 (1913) に開催された第 7 回文展では、テンペラに関わる重要な出来事があった。石井柏亭のテンペラ画《滞船》が、南薫造の《春さき》、石川寅治の《港の午後》と共に二等賞を受賞したことである。⁵⁶²白瀧はこの出来事について、次のように語っている。

「本年の文展で見た石井柏亭氏の「滞船」は則ち此のテンペラで最近の絵を試みられたものである。面白い事である。斯くしてテンペラに依って新しい製作を試みるのは甚だ歓迎すべきである。新しい絵画を研究すると同時に、古来テンペラで作られた有名な古画にも鑑みて、追々古画にも劣らぬ名作大幅を出し度いものである」⁵⁶³

テンペラを使用した風景画の受賞は、白瀧の制作意欲をかき立てた。その結果、彼も 2 年後の第 9 回文展に、初めてテンペラの風俗画を出品している。



図 181. 白瀧幾之助《撫子》1915 年

⁵⁶² 日展「第 8 回展西洋画作品評」『日展史』(3)日展, 1980, p. 507

⁵⁶³ 白瀧幾之助「水彩画の研究」『みづゑ』第 108 号, 1914, p. 8

本作は庭先と思われる場所で、竹製の椅子に腰掛けた女性と、幼い少女が赤子をあやす場面が描かれている。地面には玩具が無造作に置かれている。実物の所在は明らかではないが、絵葉書で確認する限り明度の高いテンペラの特徴もよく表れているようである。また、白瀧は以下の通り、日本人の趣味に合わせるため、テンペラの光沢を抑えようと研究していた。

「古画の中には其材料として板を用ゐたのが多い。板は紙や布の如く甚だしく大きさを制限せられぬ利便もあり、其の他種々の特点もある替りに、又同時に反りかへり易い欠点もある。それ故中には強く板の裏に骨を付着して、縦横に骨を組んで、之を防いだりしたのがある。板を使用するのも可いかも知れぬ。それに追々と紙や布にも改良を加へられて、益々幅の広いものが出来て来るに相違ない故、茲に此等の材料の進歩と相俟つて、水彩画は益々その大作を完成する事が出来る訳である。ただ有名なテンペラの古画の多くは、卵でもかけた様に甚だしい光沢を持つて居るが、是を日本で試みる場合には、此の光沢だけを除き度いと思ふのである。その方が、より日本人の趣味性を満足せしめ、吾人の頭には這入り易からふと思ふからである。頃來此の目的で色彩や筆の扱ひ工合ひを研究し様と思つて試みたのが、フランチェスカと云ふ人の描いた“The Baptism of Christ in the Rievr Jordan”と云ふ名画の一部の模写であるが、此れ等は勿論是れ自身何等の芸術的価値のあるものではあるまいけれども、少なくとも斯く研究する事に依つて、追々とテンペラの面白味や、古画の深みを味はふ事が出来るのを、自ら甚だ興味を覚えるのである」⁵⁶⁴

画像で見る限りでは、《撫子》の光沢感までは確認できないが、白瀧のこうした思考を考慮すれば、本作も日本人好みに光沢が抑制された画面であつたと考えられるだろう。また、官展ではないが、前節にて述べた日本水彩画会展覧会の出品作に、当初テンペラ画が目立つことも無視できない。

2-4. 日本テンペラ画会

昭和3年(1928)、各々の画家の長年にわたるテンペラ画の制作経験や、研究の成果が結実し、平沢大暲、岡田三郎助、白瀧幾之助らを中心に「日本テンペラ画会」が設立された。

⁵⁶⁵ 明治末期に遡ると、工部美術学校で美術講師を務めたアントニオ・フォンタネージ

⁵⁶⁴ 白瀧幾之助「水彩画の研究」『みづゑ』第108号, 1914, p. 8-9

⁵⁶⁵ 富山恵介「テンペラ絵具の表面形状と特性の分析: 非破壊分析によるテンペラ絵具の固定」東京藝術大学博士論文, 2012, p. 1

(Antonio Fontanesi, 1818-1882) が卵黄テンペラ絵の具と油絵具とを使用する混合技法などを指導していたが、その後一時衰退していた。そして昭和に入ってから「日本テンペラ画会」が設立されたことで、再びテンペラは注目を集めることになったという。⁵⁶⁶設立から3年後の岡田の文章には、テンペラは都会や田舎を問わず、小中学生でも知っている簡易的な絵の具になっていたと記されている。⁵⁶⁷

現時点において、「日本テンペラ画会」の全貌はつまびらかではないが、少なくとも第1回展は昭和3年(1928)2月1日から5日までの6日間、日本橋の三越7階東館で開催された。出品者には、平沢大暲、岡田三郎助、赤城泰舒、寺崎武雄、白瀧幾之助、新道繁、広田武夫、梅里武夫、下山木鉢郎、山田辰造、木野内正己、鈴木利雄、不破章、佐藤深雪、畦地梅太郎、中西利雄らがあり、計89点の作品が出品された。⁵⁶⁸白瀧はこの時《ばら》とラファエル原作の模写である《神童》を出品した。



図 182. 白瀧幾之助《ばら》1928年

⁵⁶⁶ 同上. p. 1

⁵⁶⁷ 岡田三郎助「特殊材料と其技法」『油絵新技法講座第2巻』アトリエ社, 32, 1931, p102

⁵⁶⁸ 瀬尾典昭『近代日本水彩画一五〇年史』国書刊行会, 2015, p. 603



図 183. 白瀧幾之助《神童》1928年

これについて平澤は、6年後の昭和9年（1934）に次のように語っている。

「前号（第十巻）に掲載されました白瀧先生の「神童」卵の黄味ばかりで描かれたもので、実によくテムペラの真を伝えられて居る佳作であります。同じく前号の岡田先生の「婦人の顔」は絹の上に描かれた白いパツクの前に静な婦人の座った画品の高い名作であります。この作が、第一回のテムペラ画会展覧会に出品せられまして、三越に陳列せられました時（中略）寺崎先生の作は、伊太利の謝肉祭を描かれた大作でオバカとルチドとを、巧に最も効果的に配された典型的の佳作で、伊太利のテムペラを観るの感の深かゝった事を喜びます。これ等はテムペラ画会展覧会に出品せられましたもので、白瀧先生の卵黄のメデイウムの代表的作品と、岡田先生の人知れぬ御苦心の特殊の技法の代表的作品と、寺崎先生の伊太利直伝の代表的作品とを挿絵として掲げさせて頂き、皆様のご参考にいたしました」

ここから、白瀧の《神童》は彼の代表的作品として評され、テンペラに関する雑誌記事には参考品として掲載されていたことが分かる。しかし、白瀧が同会に出品したのは、第1回展以外は確認できていない。したがって、同会の設立に携わり⁵⁷⁰、最初に出品して以後は何らかの理由で展覧会に向けての制作をしなかったのかもしれない。

この他、寺崎がテンペラに対する考えを著した文章には、同画について次のように触れられている。

「自分はテンペラに就て各々の人が自分で創作するのが本当であると思つて、テンペラ絵具の宣伝はしやうと思わない。然し、平沢君等の熱心なテンペラ画を目的とするテンペラ画会が組織された今日今後新古に研究せんとする諸君の為に茲に一言申上ぐる次第である、かの岡田三郎助先生の如きは実にテンペラ画の泰斗と云つてよく、凡ての材料、メデイウム、下地等のその苦心、あゝあつて始めて真の意義ある絵画が創作されるであらうと敬慕の念に堪えない。(中略)テンペラといふものは油絵と違つて水で描くのがその本義であつて、効果に於ては水彩と油絵との間の力があるがこれが強テンペラになると油絵よりも強いのを以て原則とする筆の力もフレッシュに鮮やかに描くといふ意義の充実した描法を以て本眼とする」

571

この文章では、テンペラ画に新たに取り組もうとする者たちに向けての言葉が綴られ、テンペラ画会がもたらした洋画界への影響を感じさせる。また、上記の出版年を考慮すると、テンペラ画会は結成されてから少なくとも5年以上は組織として成立していたことが分かる。展覧会がいつ頃まで継続していたのかは定かではない。しかし、同会の会長であり、テンペラ画の大家であった平沢が、昭和23年(1948)に発生した「帝銀事件」の死刑囚となって以降の存続は、少なくとも難しかったのではないだろうか。⁵⁷²

⁵⁶⁹ 平澤大暉「テムペラ畫の描法」佐武林蔵『西洋画の研究』成光館, 1934, p. 18-19

⁵⁷⁰ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後50年-』姫路市立美術館, 2010, p. 100

⁵⁷¹ 寺崎武雄「テンペラ畫の新研究」『新洋画研究 第10卷(現代の水彩画研究)』金星堂, 1932, p. 82

⁵⁷² 矢部恵子「平沢貞通の「観照」による「地平線」を画題とした作品についての考察」京都芸術大学大学院紀要, 2022, p. 28

2-5. 結論

本節では約 20 年間テンペラの研究を続け、日本テンペラ画会でその成果を発表した白瀧の活動について、文献資料を中心に調査した。これまで等閑視されてきた白瀧とテンペラとの関わりや思想を、作品とともに取りまとめた結果、洋画界の黎明期に起こる展開の中で、白瀧がいかに影響を与え、重要な位置付けにいたかと明らかにすることができたのではないだろうか。しかしながら、これまでに白瀧がテンペラで描いた展覧会の出品作は、1 点も発見されておらず、その筆技は絵葉書でしか窺うことができない。また、日本テンペラ画会については資料が僅少であるため、その全貌がまだ明瞭ではない。今後新たな資料の発見があることを大いに期待し、本節を締め括る。

終章

以上のように、本論では明治期から大正期を中心に美術史や美術運動史に働き、貢献を続けた白瀧幾之助の画業や交友関係を俯瞰的な位置から再考し、とくに近代洋画における技法や、画題の展開に焦点を当てて論じた。

洋画家としてその名を轟かせた白瀧は、兵庫県朝来市生野町に出生したことから、同郷出身の洋画家である和田三造、青山熊治とともに「生野三巨匠」のひとりに数えられている。現代でも関西を中心に三巨匠の展覧会が度々開催され、昭和 60 年（1985）に加古川総合文化センターで「兵庫が生んだ近代洋画家の先駆者白瀧幾之助・和田三造・青山熊治展」、平成 6 年（1994）に但陽美術館で「生野三巨匠洋画展」、平成 16 年（2004）に兵庫県円山公苑美術館にて「白瀧幾之助、和田三造、青山熊治展」、平成 21 年（2009）にはあさご芸術の森美術館・淀井敏夫記念館で「生野三巨匠の系譜展-近代洋画の始まり-」などが開かれた。そして、平成 22 年（2010）には姫路市立美術館で白瀧の初の回顧展となる「白瀧幾之助-没後 50 年展-」が開催され、その画業が概観できるようになった。

このように、近年ようやく白瀧の画業を再評価する動きがあったものの、今なおその名は十分に知られていない。その理由としては大きく分けて 2 つ考えられる。第 1 の理由としては、《稽古》など白瀧の青年期の作品の高評価を背景に、「風俗画家」「紫派」という印象が表に立ち、彼の壮年期から晩年期の画業や、多様な活動が十分に注目されてこなかったことが挙げられる。第 2 の理由としては、近代の洋画界に起こった受容の変化が挙げられる。

黒田清輝が帰国して以降、明治期の洋画は絵画に寓意性や物語性が求められる傾向にあった。この只中、白瀧は他の白馬会系の洋画家らと同様に光線を意識し、陰影部分に紫や青を使用した作品を制作し、とりわけ当世の様子を写しとる風俗画で国内外の展覧会で受賞を重ねた。これらの輝かしい業績によって、彼は早熟な才能を示し、若くして画名を知られることになった。その後、近代日本洋画は絵画の大画面化や技術的な成熟、そして絵画に個性が求められるモダニズム全盛期へと展開を見せていた。一時は官展において、大衆に受け入れられやすい「家庭的風俗画」といえる私的領域を主題とする家族像が流行し、風俗画の延長から白瀧もそれに準ずる家族を題材にした作品を多く描いたが、次第に絵画に寓意性が求められることも、家庭的風俗画への需要も薄れ、より現代的な感覚が求められるようになったのである。明治末期と昭和期では画家たちの希求したものや理想とするものの方向性が大きく変化していたのだ。これらの帰結として、近現代において「堅実」と評される白瀧芸術は、洋画界が最も変化の様相を見せた明治末期の制作に重きが置かれることになり、大正期以降の画業に十分な評価がされてこなかったといえる。

しかし、本論で 5 章にわたって述べてきたように、大正期以降の白瀧は外光派的表現や素描の重視といった技法、画題、理念などに一貫性を保ちながら、その後も周辺画家とともに水彩画やテンペラ画の普及を推し進めて絵筆をふるい、油彩に勝る可能性を示しながら自らの才能をも開花させていた。そして、油彩画においても主題に新生面を見出し、絵画に新た

な視点・要素を追究していたのである。結果、彼はモデルの内面までも写しとる肖像画、「光」を意識した風俗画、黒田の理想画に通じる神話画などにも妙技を示す一方で、当時最新の花の品種を取り入れた作品を描くことで類例の見当たらない作品を完成させ、また絵画の構図を意識して自ら撮影した写真を制作に活用するなど、新たな視点で縦横に筆を揮い、優品を世に送り続けた。彼の作品には、一見して理解し難いかもしれないが、後者のように内性的に革新性を持つ作品が確かに存在するのである。また、白瀧の作品を通覧すると技術面にも工夫が見られ、時には写實的に、時には筆触分割によって抽象的に描き分けながらその手腕を発揮していることが分かる。

本研究では「白瀧幾之助写真資料」からの分析や、ご遺族への取材を行ったことによって、白瀧が画家はもちろん、文豪や金融関係者といった外界の人物らとも深く交流していたことが明らかとなった。これを踏まえ、本論では白瀧の交友関係を精査し、例えば磯谷商店の人々との関わり、洋行時代に出会った芸術家との長期的な交流、写真に詳しい芸術家の存在、金融関係者、文豪との交際など、周囲の様々な人との関わりを経て自らの力に変え、前進を続けていたことを提示した。坂田武雄との親交は先述の通り花の絵の革新化に、三井高精との交流は最晩年の「日本芸術院恩賜賞」の受賞に、そして多くの肖像画の制作に繋がったのである。

言い換えれば、白瀧は多方面に交友関係築く人徳があったとも言える。彼は奇を衒うことなく温厚な性格をしていた。その性格は、芸術家との関わり方にも顕著に表れている。例えばかつて欧米諸国で同宿だった高村光太郎が、第5回文展で白瀧の《老人肖像》と《裁縫》(褒状)を酷評することがあった。白瀧はこれに動じずその後も高村との交流を続け、大正6年(1917)には高村光太郎彫刻賛助会員となり、昭和7年(1932)頃には黒田清輝の胸像制作に際し、依頼者の洋画家たちと制作者の高村との仲介役を買って出ている。さらに戦後、昭和27年(1952)には第1章で述べたとおり、ラジオで高村が彫刻の道具を焼いてしまったことを知ると、ロンドンの留学時代に使用していた道具を贈り、感謝の手紙を受け取っている。このような一件からしても白瀧の性格がよく表れていると言えるだろう。

このような全5章にわたる調査・研究の成果により、本論では明治期から大正期を中心に美術史や美術運動史に働き、貢献を続けた白瀧幾之助の芸術活動の詳細を明らかにすることができた。また、彼が取り組んだ水彩画やテンペラ画といった画法や、風俗画・肖像画といった画題がどのような背景で生じ、展開したのかを時系列にそって概観することが可能となった。

かつて評価されていたにも関わらず、時代の変遷に伴って埋没の危機に瀕する画家は洋画・日本画問わず数多く存在する。だからこそ、従来の美術史研究において十分に行われてこなかった作品研究や作家研究を、作品と資料に即して進めて各論を積み上げていくことこそ必要である。その帰結として、近代日本洋画の画題の展開に新たな一面が浮かび上がってくるのではないだろうか。今後も素晴らしい作品を残した画家たちを丁寧に分析し、近代美

術史の一端を少しでも明瞭化するため研究を続けていかなければならない。また、白瀧研究についても未だ十分ではなく、今後は署名を精査した上で作品の年代特定を進め、未だ所在の明らかでない作品の発掘、そして個々の作品研究がさらに必要である。

謝辞

本論文は筆者が京都女子大学大学院家政学研究科生活環境学専攻博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものです。同専攻教授前崎信也先生には指導教官として「白瀧幾之助写真資料」の提供など本研究実施の機会を与えていただき、その遂行にあたって終始ご指導をいただきました。ここに深謝の意を表します。

また、本研究を進めるにあたり、資料のご提供や有益なご助言を数多くいただきました愛知県美術館学芸員平瀬礼太、今井直一氏、上林喜美子氏、故白瀧弘子氏、白瀧迪子氏、木戸恵美氏、南健氏、南八枝子氏に深く感謝いたします。さらに、博士前期課程の段階から温かく見守り、今回仕事をしながら博士号を取得するという極めて難儀な状況をご支援くださった福田美術館の川畑光佐館長、竹本理子副館長、岡田秀之学芸課長、学芸員一同、廣田孝先生、大阪国際大学教授の村田隆志先生、山本真紗子先生にも心より感謝いたします。そして、画像や情報の提供などでお力添えいただいたアーティゾン美術館、郡山市立美術館、大阪中之島美術館、株式会社 DNP アートコミュニケーションズ、東京藝術大学大学美術館、但陽信用金庫、西宮市大谷記念美術館、姫路市立美術館、広島県立美術館、日本郵船博物館にも感謝の意を表します。

最後になりましたが、子供の頃から好奇心旺盛で、一度やると決めたら貫き通す私を決して止めることなく温かく見守ってくれた家族に深謝の意を表し、謝辞といたします。

参考文献一覽

参考文献

【あ】

- ・青柳正規「都市ポンペイの履歴書」『芸術新潮』48(4), 568号, 1997, p. 15
- ・青柳有美『世界の新しいふらんす女』東亜堂, 1913
- ・秋元吉郎『風土記 日本古典文学大系 2』岩波書店, 1958
- ・アトリエ社『東西素描大成』第15巻, アトリエ社, 1930
- ・アトリエ社『現代洋画大全集』第6巻, アトリエ社, 1936
- ・アトリエ社『現代素描全集』アトリエ社, 1936
- ・アトリエ社『油絵新技法講座』第3巻, アトリエ社, 1931-32
- ・アトリエ社『アトリエ美術大講座』[第3部第3巻] 1934
- ・蛭原邦夫『花言葉辞彙』群像社, 1925
- ・阿部亜紀「「白瀧幾之助写真群」について」京都女子大学『生活造形』(66)2021年2月, p. 46-51
- ・阿部亜紀「白瀧幾之助作《ペチュニア》《鶏頭》の制作背景に関する考察 サカタのタネ創業者 坂田武雄との関係を中心に」意匠学会『デザイン理論』(80)2022, p71-82
- ・阿部亜紀「白瀧幾之助の画業再考ー肖像画家としての位置付けー」京都女子大学『生活造形』(67) 2022, p. 45-52
- ・阿部亜紀「永井荷風著『ふらんす物語』と白瀧幾之助の関係ー「再会」の章を中心にー」日本伝統文化学会『日本伝統文化研究』(2) 2021, p 7-17
- ・網野義紘『荷風文学とその周辺』翰林書房, 1993
- ・荒井宏「19世紀の写真感光材料と印画方式」『日本写真学会誌』第66巻6号, 2003, pp. 550-558
- ・飯島耕太郎「画家が写真と出会う時」『日本写真史を歩く』筑摩書房, 1999
- ・石井柏亭, 西村貞「テンペラ」『画の科学』中央美術社, 1925
- ・石野隆『全国美術展出品案内』美術学院出版, 1942
- ・石津作次郎「デツキパツセンジャー」『欧羅巴の旅』柳沢書店, 1925, p. 1
- ・石橋財団ブリヂストン美術館, 京都国立近代美術館, 石橋財団石橋美術館『白馬会 明治洋画の新風 結成100年記念』日本経済新聞社, 1996
- ・井土経重『文部省美術展覧会入選諸家列伝. 第7回』芳雲堂, 1913
- ・稲垣陽一郎『聖路易通信』かまくら春秋社, 2016
- ・井上靖, 臼井吉見『10冊の本』(第2(明治という時代))主婦の友社, 1968
- ・井上靖「明治の洋画十選」『井上靖全集 第25巻』平凡社, 1997
- ・井上裕紀子「中国の吉祥モチーフについて」『哲学会誌』(27)2003, pp. 77-89、84
- ・植田善蔵『田園趣味家庭園芸詳説』駸々堂書店, 大正15 p. 46-47

- ・いわさきちひろ「草穂 89」松本由理子編『いわさきちひろ若き日の日記「草穂」』講談社, 2002
- ・植本誠一郎「テンペラと古典絵画」『絵具講座(第 Iv 講)』色材, 75 [6], 2002, pp. 294-300
- ・宇多高明ほか「三保松原の危機的海岸侵食状況」『海岸工学論文集』第 40 巻, 1993, pp. 441-445
- ・浦野吉人「近代洋画再考： 明治期洋画の技法」『長野県短期大学紀要』第 42 巻, 1987, pp. 31-39
- ・江原久美子「国吉康雄の帰朝時の動向—国吉自身がスクラップした記事を中心に—」岡山大学大学院教育学研究科研究集録, 第 173 号, 2020
- ・愛媛県美術館, 毎日新聞社『杉浦非水 時代をひらくデザイン』毎日新聞社, 2021
- ・遠藤祐「耽美派・そのひとつの命脈—久保田万太郎序説」『日本近代文学』(14)1971, pp. 28-41
- ・大出英子「1910 年の日英博覧会日本庭園の歴史と現状について」『目白大学短期大学部研究紀要』第 45 巻, 2008, pp. 27-41
- ・大木英吉『花筐： 坂田武雄の足跡』坂田種苗株式会社, 1981, pp. 1-130
- ・大隅為三, 辻永『画人岡田三郎助』春鳥会, 1942
- ・大廣典子「正岡子規と中村不折： 俳句革新運動と『美術』」『大阪大学大学院文学研究科』, 2006, pp. 29-44
- ・大野芳材「浅井忠小論」『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』第 20 号, 2012, pp. 97-115
- ・王宇ほか「遺伝的局所探索に基づく耳画像を用いた個人識別の研究」『電気学会論文誌』, 2004, pp. 1267-1273
- ・岡田三郎助「特殊材料と其技法」『油絵新技法講座第 2 巻』アトリエ社, 32, 1931
- ・岡田芳郎「WOMEN on the TOWN 三越とパルコ、花開く消費文化」『AD STUDIES』Vol. 37, 2011, pp. 4-14
- ・小門勝二『荷風耽蕩』有紀書房, 1960, 259pp.
- ・奥間政作「北蓮蔵の滞仏期における活動と作品について」『近代画説明治美術学会誌』第 24 号, 2015, pp. 122-125
- ・小野木重勝「コンドルの初期邸宅建築に関する研究・1-有栖川宮邸-」『日本建築学会論文報告集』第 196 号, 1972, pp. 73-81, 95
- ・小澤保博「近代耽美主義文学研究序説」琉球大学教育学部紀要第 36 集 I, pp. 14-36
- ・公会堂建設事務所『大阪市公会堂新築設計指名懸賞競技応募図案』公会堂建設事務所, 1913

【か】

- ・貝塚健「自然主義と黒田清輝－白馬会の主題」『白馬会』日本経済新聞社, 1996
- ・『学生』5(1) 富山房, 1914
- ・陰里鉄郎『高村光太郎・その前半期＝留学体験前後』三重県立美術館, 1990
- ・梶谷亮治『日本の美術9』至文堂, 1998
- ・金子一夫『近代日本美術教育の研究：明治・大正時代』中央公論美術出版, 1999
- ・加藤三明「ヨネとイサム・ノグチー二重国籍者の親子」『慶應義塾機関誌三田評論 第78回』慶應義塾大学出版会, 2013
- ・加太宏邦「荷風の周縁世界編制：銀行時代の荷風をめぐって」法政大学多摩論集編集委員会、法政大学多摩論集(27)2011, pp. 35-81
- ・兼重護「レンブラントの肖像画 ―その物語性について―」『長崎大学教育学部人文科学研究報告』1985, pp. 33-47
- ・荷風先生を偲ぶ会『回想の永井荷風』霞ヶ関書房出版, 1961, 237pp.
- ・鏑木清方『現代作家美人画全集』洋画篇上, 新潮社, 1931
- ・釜池光夫「創生期に置けるフィードのモデルチェンジの考察」『日本デザイン学会』43(2), 1996, pp. 11-20
- ・川上比奈子『アイリーン・グレイが学んだ菅原精造の日本漆芸の背景』摂南大学, 2017
- ・菊岡俱也「築地工手学校の開校」『建設業界』33(10), 1984, p. 51
- ・京都新聞社『浅井忠展』京都新聞社, 1998
- ・京都文化博物館、宇都宮美術館、財団法人ひろしま美術館、神奈川県立近代美術館、読売新聞大阪本社文化事業部『『白樺』誕生 100年 白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社, 2009
- ・久保真人「バーンアウト（燃え尽き症候群）－ヒューマンサービス職のストレス」『日本労働研究雑誌』2007, pp. 54-64
- ・隈元謙次郎「黒田清輝の中期の業績と作品について 上」『美術研究』113号, 1941, pp. 133-151 pp. 145-146
- ・隈元謙次郎「黒田清輝の中期の業績と作品に就て 中」『美術研究』115号, 1941, pp. 8-19
- ・隈元謙次郎「黒田清輝後期の業績と作品 中」『美術研究』132号, 1943, pp. 25-38
- ・隈元謙次郎「明治の美術：特に洋画について」『法政史学』6巻, 法政大学史学会, 1953, pp. 31-47
- ・隈元謙次郎「山本芳翠について」『美術研究』239号, 1966, pp. 1-19
- ・楠本町子「日英博覧会における日本の展示」『愛知淑徳大学論集-文学部・文学研究科篇-』第39号, 2014, pp. 17-32
- ・工藤芳彰・宮内慥「日英博覧会出品の日本美術・工芸品に対する『ステューディオ』誌の視点」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』第46巻, 1999, pp. 198-199
- ・國井喜太郎「コロンボの土産品を見て」『國井所長工藝行脚 第三信』, 1933

- ・ 國永裕子「上村松園《人生の花》の制作過程に関する一試論」『人文論究』62(4), 2013, p. 29-51
 - ・ 熊田司『ロンドンの青春：前後-白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺-』ふくやま美術館, 1990
 - ・ 黒江光彦「日本所在のクロード・モネの作品」『国立西洋美術館年報』第2巻, 1968
 - ・ 黒田清輝「肖像畫作法座談」『成功』第13巻6号, 1908
 - ・ 黒田重太郎「美の歴史 明治の洋画」『美術教育』第26号, 1955, pp. 7-11
 - ・ 黒田鵬心『青山より 第10巻』趣味叢書発行所, 1915
 - ・ 神戸新聞社『一兵庫が生んだ近代洋画の先駆者-白瀧幾之助・和田三造・青山熊治展』加古川総合文化センター, 1985
 - ・ 古作勝之助『秀画集』日本画之部, 西洋絵之部, 画報社, 1904
 - ・ 児島薫「鹿子木孟郎と太平洋画会」『日本の美術9』至文堂, 1995
 - ・ 児島薫「藤島武二による黒田清輝、久米桂一郎宛書簡について(三)- 留学前後の動静を中心に -」『美術研究』第417号, 2016, pp. 87-201
 - ・ 小田部雄次『華族』中央論新社, 2006, p. 349
 - ・ 木山実「〈資料〉「海外実業練習生終了者氏名」および「海外実業練習生採用規定」(農商務省商工局『海外実業練習生一覽』〈大正2年12月1日現在〉所収)」『商学研究』65(4), 2018, pp. 47-78
 - ・ 小山周次等『丸山晚霞:水彩画家』日本水彩画会, 1942
 - ・ 『美術画報』(臨時増刊), 画報社, 1920
 - ・ 『美術画報』(文部省第12回美術展覧會特選品集(洋畫彫刻之部)), 画報社, 1918
- 【さ】
- ・ 財団法人三井文庫三井記念美術館『美の伝統三井家伝統の名宝』三井記念美術館, 2004
 - ・ 坂井犀水『黒田清輝』聖文閣, 1937
 - ・ 酒井哲朗「美を訪ねて(第67回)白瀧幾之助《編物をする少女》」『福島の進路』とうほう地域総合研究所, (310)2008
 - ・ 坂上博一「阿部次郎のヨーロッパ美術紀行」『明治大学文科学研究所紀要』, 1997, pp. 281-295
 - ・ 坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, pp1-525
 - ・ 佐藤碧座「富本君のポートレー」『中央美術』第8巻2号, 1934, p. 97
 - ・ 佐藤麻衣「永井荷風「あめりか物語」論：「夏の海」をめぐって」『昭和女子大学大学院日本文学紀要』第16巻, 2005, pp. 27-37
 - ・ 佐藤道信「脱亜入欧のハイブリッド：『日本画』『西洋画』、過去・現在」『第8回 SGRA チャイナ・フォーラム 近代日本美術史と近代中国』, 2015, pp. 36-45

- ・重村幹夫「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究」『筑波大学博士（芸術学）学位論文（甲第 57 号）』, 2011
- ・『少女画報』2(11), 新泉社, 1913
- ・神戸新聞社「白瀧幾之助・和田三造・青山熊治展 : 兵庫が生んだ近代洋画の先駆者」加古川総合文化センター, 1985
- ・白瀧幾之助「欧米遊学雑感」『美術新報』第 10 卷 5 号, 1911, pp. 96-99
- ・白瀧幾之助「秋の写生地」『みづゑ』第 117 号, 1914, p. 40
- ・白瀧幾之助「水彩画の研究」『みづゑ』第 108 号, 1914, pp. 7-9
- ・白瀧幾之助「肖像畫に就いて」『中央美術』第 1 卷 3 号, 1915, pp. 87-90
- ・白瀧幾之助「新文展審査委員評 南薫造氏」『中央美術』第 2 卷 9 号, 1916, pp. 4-6
- ・白瀧幾之助「残る記憶を辿つて」『美術』七面社, 1 卷 11 号, 1917, p. 21-23
- ・白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918 頃, pp. 1-170
- ・白瀧幾之助「皿洗ひ迄した留学時代」『中央美術』第 6 卷 4 号, 1920, pp. 96-99
- ・白瀧幾之助「裸體畫に註文」『中央美術』第 2 回帝展号, 1920, pp. 101-102
- ・白瀧幾之助「黒田先生の追憶」『中央美術』第 10 卷 12 号, 1924, pp. 76-80
- ・白瀧幾之助「中村氏の訃」『木星』2(2), 木星社, 1925
- ・白瀧幾之助「黒田清輝先生のこと」『みづゑ』第 336 号, 1955, pp. 40-42
- ・白瀧幾之助「生巧館画塾と山本芳翠先生」『みづゑ』第 247 号, 1925, p. 34
- ・白瀧幾之助「洋式舞台装置の最初」『中央美術』第 14 卷 7 号, 1928, pp. 66-69
- ・白瀧幾之助「亡友湯浅」『アトリエ』第 8 卷 4 号, 1931, pp. 87-88
- ・白瀧幾之助「肖像画の技法」『油絵技法講座 第 3 卷』, 1931, pp. 59-76
- ・白瀧幾之助「追憶の一、二」一噌連『岩村透男追憶集』岩村博, 1933, pp. 47-48
- ・白瀧幾之助「青山君と私」『アトリエ』10 卷 2 号, 1933, pp. 21-23
- ・白瀧幾之助「青山君を悼む」『みづゑ』第 336 号, 1933, p. 93
- ・白瀧幾之助「アメリカ三等旅客」『文藝春秋』6 月号, 1949, pp. 16-18
- ・「白瀧幾之助」『日本美術年鑑』昭和 36 年版, pp. 137-138
- ・渋谷区立松濤美術館、福井泰民『大正・昭和の水彩画蒼原会の画家を中心に』渋谷区立松濤美術館, 1995, pp.167
- ・市立大町山岳博物館『日本山岳画協会展：北アルプスを中心とした山岳画』市立大町山岳博物館, 2014
- ・春蘭道人、秋菊道人『当世画家評判記』文禄堂, 1903
- ・神庭信幸「初期洋画の技術的変遷(I)-明治初期油彩画の下地組成-」『国立歴史民俗博物館研究報告』第 19 卷, 1989, pp. 357-391
- ・進士五十八、鈴木誠、青木善二「日本庭園の特質に関する研究 特に園路の曲率分析と庭園形式について」第 47 卷 5 号, 1983, pp. 43-48

- ・ ジー・シー・ピヤマン『東京大正博覧会出品目録』英文日本案内社, 1914
- ・ 『新聞集成大正編年史』1918 年度版 下 関東大震災期(11 月), 明治大正昭和新聞研究会, 1977
- ・ 『新聞集成大正編年史』1923 年度版 下 関東大震災期(11 月), 明治大正昭和新聞研究会, 1985
- ・ 水彩画研究所『誰にも描ける水彩画』嵩山房, 1919
- ・ 住友慎一『実力画家たちの忘れられていた日本洋画』株式会社里文出版, 2003, pp. 210
- ・ 瀬尾典昭『近代日本水彩画一五〇年史』国書刊行会, 2015
- ・ 関根礼子「日本オペラ年表」昭和音楽大学, 刊年不明, pp. 77-80
- ・ 全国市議会議長会『全国市議会議長会：歴代会長』全国市議会議長会, 2007

【た】

- ・ 内田孝蔵等『大正三年桜島噴火探検二十五週年追憶記』飯島診療所, 1937
- ・ 太平洋美術会百年史編纂委員会『太平洋美術会百年史』社会法人太平洋美術会, 2004
- ・ 台東区立書道博物館『画家・書家中村不折のすべて』公益財団法人台東区芸術文化財団, 2013
- ・ 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『広島県立美術館研究紀要』第 1 号, 1994, pp. 1-21
- ・ 高木誠「夢を追い続け、花の育種に生涯をかける」『花葉 31 号』, 2012, pp. 22-25
- ・ 高村光太郎「彫塑総論」『アルス大美術講座第四巻』アルス, 1926, p. 1-22
- ・ 高村光太郎「画室日記の中より」『高村光太郎選集 第 1 巻』中央公論社, 1966, pp. 121-129
- ・ 高山百合「近代日本洋画史再考―「官展アカデミズム」の成立と展開―」笹栗俊之, 2021, pp. 202
- ・ 田子静江『愛児の為に欧米を訪ねて：賑やかなデツキパツセンジャー』東京宝文館, 1925
- ・ 田中淳『明治の洋画-黒田清輝と白馬会』第 351 号, 至文堂, 1995
- ・ 田中淳「黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻と黒田清輝の写真観」美術研究(412), 2014, pp. 60-70
- ・ 田中傑「関東大震災後の罹災者収容バラックと三井諸会社による活動の位置づけ」『年報非文字資料研究』神奈川大学日本常民文化研究所非文字資料研究センター, 2009, pp. 23-63
- ・ 谷内宏文「米山さんの肖像画(原画)」米山梅吉記念館編『米山梅吉記念館報』第 24 号, 2014, pp. 12-15
- ・ 寺崎武雄「テンペラ畫の新研究」『新洋画研究 第 10 卷(現代の水彩画研究)』金星堂, 1932
- ・ 『東京パック』8(27) 東京パック社, 1912

- ・『東京芸術大学蔵品図録』第2, 東京芸術大学, 1955
- ・東京美術学校校友会編『東京美術学校卒業生名簿』 東京美術学校校友会, 1926
- ・東京国立文化財研究所・美術研究所『日本美術年鑑』 東京文化財研究所・美術研究所, 1983
- ・勅使河原純『裸体画の黎明』 日本経済新聞社, 1986
- ・東京府『東京大正博覧会審査報告1巻』 1916
- ・東京府『東京大正博覧会美術館出品図録. 西洋画・彫塑・建築・写真・彫版』 画報社, 1914
- ・東部町誌編纂委員会『東部町町史・歴史編』 東部町誌刊行会, 1990
- ・戸田忠吾「先駆者黒田清輝」 『美術教育』, 1952, pp. 31-33
- ・戸村知子「日本近代の洋画家 黒田重太郎」 『融合文化研究』 第2号, 2003, pp. 12-25
- ・豊田郁「吹田草牧の欧州遊学をめぐって」 『東アジア文化交渉研究』 第10巻, 関西大学学術リポジトリ, 2017, pp. 133-152
- ・富本憲吉『私の履歴書（文化人6）』 日本経済新聞社, 1983
- ・富本憲吉（森野彰人、前崎信也編）『富本憲吉わが陶器造り』 里文出版, 2019
- ・富山恵介「テンペラ絵具の表面形状と特性の分析:非破壊分析によるテンペラ絵具の固定」 東京芸術大学博士論文, 2012

【な】

- ・中村不折「博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻」 1909
- ・永井荷風『新編ふらんす物語』 博文館, 1915, 554pp
- ・永井荷風『西遊日誌抄・新帰朝者日記』 春陽堂, 1932
- ・長尾一平『山本芳翠』 佐々木鑛之助, 1941, 217pp.
- ・中川馨『動物写真と日本近代絵画』 思文閣出版, 2012
- ・中澤千磨夫『ふらんす物語』への道』 北大文学部紀要 37 (2) 1989, pp. 61-98
- ・中島徳博『生野三巨匠洋画展』 兵庫県立美術館, 1994
- ・中田千畝『浦島と羽衣』 坂本書店出版部, 1926
- ・中村光夫『作家の青春』 創文社, 1952, 168pp
- ・中山龍二「坂田武雄の花の生涯」 『リーダーズダイジェスト』 29(5), 日本リーダーズダイジェスト社, 1974
- ・永井荷風『ふらんす物語』 新潮文庫, 1926
- ・永井壯吉『荷風全集第四巻』 岩波書店, 1964
- ・長尾一平『青山熊治畫集』 アトリエ社, 1933
- ・長尾一平『山本芳翠』 佐々木鑛之助, 1941
- ・中山公子「杉浦非水の足跡～新収蔵品から～」 『愛媛県美術館年報・研究紀要』 第4号, 2004, pp. 1-8

- ・中山修一「一九〇九―一〇年のロンドンにおける富本憲吉(2) ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と中央美術・工芸学校での学習、下宿生活、そしてエジプトとインドへの調査旅行」『表現文化研究』神戸大学表現文化研究会, 7(1), 2007, pp59-88
 - ・奈良県立美術館『南薫造宛富本憲吉書簡』奈良県立美術館, 1999
 - ・鳴戸源之助『第五回内国勸業博覧会記念写真帖』4, 玉鳴館, 1903
 - ・南出みゆき「アカデミー・ジュリアンから伝播されたフランス美術教育：ローランスに師事した中村不折の場合を例に」『美学芸術学論集』神戸大学, 2010, pp. 38-58
 - ・西村智弘『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』美学出版, 2008
 - ・西谷直樹、三浦佳世「額縁が絵画の印象に及ぼす影響」日本認知心理学会第1回大会要旨集, 2003
 - ・日伊協会『絵画選集図録：皇紀二千六百年奉祝美術展覧会』日伊協会, 1941
 - ・日本アート・センター『竹久夢二』新潮日本美術文庫 33, 新潮社, 1996
 - ・日本銀行百年史編纂委員会『日本銀行百年史 資料編』日本銀行, 1986
 - ・日本近代文学会編集委員会『日本近代文学会（英語）』坂上博一「永井荷風ノート-「あめりか物語」「ふらんす物語」について-」1967, pp. 125-139
 - ・日本山岳会「『日本山岳会所蔵資料紹介 No. 16』」『日本山岳会会報 山』2014, p. 19
 - ・『日本風俗画大成』第8, 中央美術社, 1929
 - ・日本洋画商協同組合『日本洋画商協同組合について』日本洋画商協同組合, 2019
 - ・農商務省商工局『農商務省商工彙報』(13) 農商務省商工局, 1908
 - ・野口有里紗と市村匡史「ナスタチウムの花芽発達過程と 開花に及ぼす温度の影響」『東京農大農学集報』50(3), 2005, pp. 71-75
 - ・芳賀徹『絵画の領分』朝日新聞社, 1984, pp. 308-317
- 【は】
- ・橋本墨花『花と花言葉』紅玉堂書店他, 1922
 - ・橋本三奈「油彩画を飾る額縁の魅力―紙製張子額から見えるもの」『三重県立美術館ニュース』(48)2021
 - ・長谷川仁『洋画商：明治会、鳳会、潮会など』日動画廊, 1964
 - ・八田典子「南薫造のパリ滞在-滞在の概要と高村光太郎との交友を中心に-」『芸術研究』第13号, 2000, pp. 35-49
 - ・羽根田治『山の遭難 あなたの山登りは大丈夫か』平凡社, 2010
 - ・原田光『日本の美をめぐる 梅原安井と昭和の画家たち』小学館ウィークリーブック 32号, 2002
 - ・早川二三郎『日本の水彩画 13 白瀧幾之助』第一法規出版株式会社, 1989
 - ・H M, 「歌劇オルフオイス概説」『音楽世界』第2巻5号, 1908
 - ・日伊協会「絵画選集図録：皇紀二千六百年奉祝美術展覧会」日伊協会, 1941

- ・ 姫路市立美術館『白瀧幾之助展-没後 50 年-』姫路市美術館, 2010
- ・ 姫路市立美術館『和田三造展』姫路市立美術館友の会, 2009
- ・ 平澤大暲「テムペラ畫の描法」佐武林蔵『西洋画の研究』成光館, 1934
- ・ 平瀬礼太「白瀧幾之助文献再録」『姫路市立美術館 研究紀要』第 11 号, 姫路市立美術館, 2010, p. 1-15
- ・ 平野幸仁「荷風の外遊」横浜国立大学人文紀要, 第二類, 語学・文学(31), 1984, pp. 123-144
- ・ 広島県立美術館『南薫造展—イギリス留学時代を中心に—』広島県立美術館, 1998
- ・ 兵庫県立近代美術館『生野三巨匠洋画展』生野町, 1994
- ・ 美術部第二研究室「白馬会展覧会出品目録(一)」『美術研究』第 354 号, 1992, pp. 35-60
- ・ 『美術』1(11)七面社, 1917. 9
- ・ 美術工芸会『文部省美術展覧会原色画帖』第 1 回, 美術工芸会, 1937
- ・ 美術工芸会『文部省美術展覧会原色画帖』第 2 回, 美術工芸会, 1938
- ・ 美術工芸会『文部省美術展覧会原色画帖』第 3 回, 美術工芸会, 1939
- ・ 美術新論社『美術新論』8(2)(76), 美術新論社, 1933
- ・ 美術新論社『美術新論』7(12), 美術新論社, 1932
- ・ 美術部第二研究室「白馬会展覧会出品目録(一)」『美術研究』, 第 354 号, 1992
- ・ 美留町義雄「「うたかたの記」とドイツ美術界の動向について: ミュンヘン画壇の消息より」日本近代文学会(90), 2014, pp. 17-31
- ・ 『風景 = The landscape』3(4), 日本風景協会, 1936
- ・ 藤島武二「白瀧幾之助氏」『中央美術』第 4 卷 11 号, 1918
- ・ 藤島武二「文展の西洋画」『中央美術』第 2 号, 1915
- ・ 『婦人之友』7(8), 婦人之友社, 1913
- ・ 『婦人之友』8(3), 婦人之友社, 1914
- ・ 『婦人之友』11(4), 婦人之友社, 1917
- ・ 『婦人之友』11(12), 婦人之友社, 1917
- ・ 『婦人之友』12(6), 婦人之友社, 1918
- ・ 『婦人之友』13(1), 婦人之友社, 1919
- ・ 『婦人之友』13(3), 婦人之友社, 1919
- ・ 『婦人之友』14(1), 婦人之友社, 1920
- ・ 『婦人之友』16(3), 婦人之友社, 1922
- ・ 『婦人之友』22(11), 婦人之友社, 1928
- ・ 『婦人之友』24(8), 婦人之友社, 1930
- ・ 『婦人倶楽部』23(7), 講談社, 1942
- ・ 福永勝也「アメリカにおける永井荷風と「仏蘭西」への憧憬」『人間文化研究』2013, pp. 93-133

- ・福永勝也「紐育，倫敦，巴里における高村光太郎とその西洋観」『人間文化研究』35, 2015, pp. 97-145.
- ・ふくやま美術館「ロンドンの青春:前後:白滝幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺 1908/09」ふくやま美術館, 1990
- ・藤崎綾「南薫造『1909年日記』と『滞欧期ノート』」『広島県立美術館研究紀要:資料紹介』第13号, 2010, pp. 30-43
- ・藤崎綾「広島県立美術館研究紀要第7号」南薫造「インド日記」, 2004, pp. 1-29
- ・藤島武二「文展の西洋画」『中央美術』第2号, 1915
- ・藤島武二「白瀧幾之助氏」『中央美術』第4巻11号, 1918
- ・藤島武二「足跡を辿りて」『美術新論』第5号 美術新論社, 1930, pp. 70-86
- ・『主婦の友』6(11):9月號, 主婦の友社, 1922
- ・『主婦の友』21(12):12月號, 主婦の友社, 1937
- ・『文芸春秋』16(6)文芸春秋, 1938. 4
- ・『文芸春秋』30(8)文芸春秋, 1952. 6
- ・堀江朋子『三井財閥とその時代』 図書新聞, 2010
- ・堀峰生「財閥銀行の大型合併に関わった銀行家:万代順四郎と加藤武男」法政大学イノベーション・マネジメント研究センター, 2012

【ま】

- ・榎村久子「中山間地域における住民参加による地域の計画づくりのプロセス」 奈良県立商科大学編『研究季報』第10巻4号, 2000, pp. 17-37
- ・松岡智子「児島虎次郎とエミール・クラウス」『倉敷芸術科学大学紀要』(3), 倉敷芸術科学大学芸術学部, 1998, pp. 3-14
- ・松本誠一「風景画の成立-日本近代洋画の場合-」『美学』第45巻2号, 1994, pp. 56-66
- ・三浦昭男『北太平洋定期客船史』日本郵船, 1994
- ・三浦巖『絵になる時:白滝幾之助先生訪問記』七曜社, 1963
- ・三輪英夫「図版解説 黒田清輝筆 少女 雪十一歳」『美術研究』第348号, 1990, pp. 27-29
- ・『三越』14(12月復活號)(10)三越, 1924
- ・南直人「日本における西洋の食文化導入の歴史」大阪国際大学編『国際研究論叢』第18巻1号, 2004, pp. 89-100
- ・南八枝子『洋画家南薫造交友関係の研究』杉並けやき出版, 2011
- ・宮越勉「初期『白樺』の有島生馬と里見弾」『明治大学研究紀要』第59冊, 2006, pp. 181-214
- ・村田真『週刊日本の美をめぐる:黒田清輝洋画への挑戦』小学館ウィークリーブック, 2003

- ・『明治後期油画基礎資料集成:東京芸術大学収蔵作品』研究篇,中央公論美術出版,2004
- ・森谷美保「遺品写真から検証する富本憲吉再考1:留学時代—1909(明治42)年の留学時代のアルバムを中心に—」『実践女子大学美術史学』第28号,2014,pp.1-17
- ・森谷美保「遺品写真から検証する富本憲吉再考2:安堵時代—富本憲吉・一枝夫妻のモダンな暮らしと安堵を訪ねた人々—」『実践女子大学美術史学』,2015,pp.49-62

【や】

- ・矢部恵子「平沢貞通の「観照」による「地平線」を画題とした作品についての考察」京都芸術大学大学院紀要,2022
- ・山本達郎「ルンプフ氏「日本の説話羽衣に就いて」」東洋学洋,1938
- ・矢来駒吉「白瀧幾之助氏と小鳥」『アトリエ』第3巻15号,1938
- ・米山梅吉記念館『米山梅吉記念館報』第25号(米山梅吉記念館,2015)
- ・米山梅吉記念館『米山梅吉物語』米山梅吉記念館,2016

【ら】

『楽天パック』2(21) 楽天社,1913

【わ】

- ・脇本楽之軒『東京芸術大学蔵品図録[第2]』東京芸術大学,1955
- ・綿貫不二夫『戦後日本美術の多様な断面-椿会50年の歩み-』資生堂ギャラリー,2004
- ・和田博文『海の上の世界地図欧州航路紀行史』岩波書店,2016

新聞(著者不明)

- ・『朝日新聞』「洋畫壇の巨匠黒田子逝く 白瀧、中澤両畫伯が厳肅な死面を寫生」1924年7月16日
- ・『朝日新聞』「歴代外相の肖像を制作」1935年5月7日
- ・『朝日新聞』「恩賜賞は白瀧氏 芸術院賞川端氏ら八名決る」1952年3月26日
- ・『朝日新聞』「初めて特選に入った人々播州の殿様を推薦 白瀧幾之助氏」1918年10月23日
- ・『国民新聞』「巴里博覧会出品(監査合格の続)」1899年10月29日
- ・『国民新聞』「白馬会展覧会(二)」1899年11月1日
- ・『産経新聞』「【明治の50冊】(46)永井荷風『ふらんす物語』富国強兵もどこふく風」2019年2月18日
- ・『東京朝日新聞』「肖像画の妙味」1914年10月25日
- ・『東京朝日新聞』「芸妓の手前も恥かしい 醜い焼跡を投げツ放しの富豪連 栄華の街も夢に荒涼たる番町辺 ◇市内めぐり(九)」1923年12月4日
- ・『二六新報』「白馬会瞥見」1900年10月23日

- ・『農業共済新聞』「続日本の『農』を拓いた先人たち (57) ガーデニング・ブームの火付け役、「サフィニア」育成に研究者の誇り」2004年4月第2号
- ・『毎日新聞』「白馬会投書評(一)」1900年10月8日
- ・『毎日新聞』「白馬会展覧会概評(四)」1902年10月20日
- ・『読売新聞』「上野谷中の展覧会(三)」1902年10月11日
- ・『東京朝日新聞』「初めて特選に入った人々 播州の殿様を 推薦 白瀧幾之助氏」1918年10月23日
- ・『郵便報知新聞』「久米文集」1887年4月27日
- ・『農業共済新聞』「続日本の「農」を拓いた先人たち (69) 100%八重咲きペチュニア、世界を制覇した坂田武雄」2004年4月第2号
- ・『農業共済新聞』「続日本の『農』を拓いた先人たち (57) ガーデニング・ブームの火付け役、「サフィニア」育成に研究者の誇り」2004年4月第2号
- ・Wm. Henry Maule and Henry G. Gilbert Nursery, Maule's SEED BOOK: 1941 Alternative: 64th year, 1941,

参考 URL

- ・朝来市教育委員会「市指定文化財」
<https://www.city.asago.hyogo.jp/kyoiku/0000000406.html> (最終閲覧日: 2022年7月17日)
- ・大網白里市デジタル博物館「大網白里町史」 (最終閲覧日: 2020年2月1日)
<https://trc-adeac.trc.co.jp/WJ11C0/WJJS02U/1223905100>
- ・大阪府立中之島図書館「大阪府立中之島図書館・増築設計者 住友臨時建築部技師長 日高胖(ゆたか)の足跡」おおさかページ〜大阪資料と古典籍〜 (最終閲覧日: 2020年2月1日)
https://www.library.pref.osaka.jp/nakato/shotenji/60_hida.html#chu.
- ・鎌倉市図書館「写真で見る図書館の歩み 明治44年図書館創立」 (最終閲覧日: 2020年2月1日)
<https://lib.city.kamakura.kanagawa.jp/gurahul-8.pdf>
- ・国立国会図書館「近代日本人の肖像: 中島信行」 (最終閲覧日: 2020年2月1日)
<https://www.ndl.go.jp/portrait/datas/151.html>
- ・サカタのタネ「サカタのタネ歴史物語: HIstory 1 関東大震災で『九死に一生』を得るが、倒産の危機に直面より」 (最終閲覧日: 2020年2月1日)
<http://www.sakata100th.jp/story/01/>

- ・サカタのタネ「100年を彩った品種たち：日本の伝統的な花・ケイトウを世界に広める」
 (最終閲覧日：2020年2月1日)
<http://www.sakata100th.jp/episode/17/>
- ・精進湖観光協会「精進湖観光情報サイト：精進湖の歴史」 (最終閲覧日：2020年2月1日)
<https://shojiko-kanko.com/history/>
- ・田中淳「黒田清輝の生涯と芸術」独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所
https://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/japanese/life_j.html.
- ・東京文化財研究所「大正十二年帝國絵画番付(1923)」 (最終閲覧日：2020年2月1日)
<http://www.tobunken.go.jp/materials/banduke/807086.html>.
- ・東京文化財研究所「恩賜賞、芸術院賞決定」
<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9122.html> (最終閲覧日：2022年12月1日)
- ・東京文化財研究所「菊地鑄太郎」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
https://www.tobunken.go.jp/materials/hata_18591945.
- ・東京文化財研究所「黒田清輝日記」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
https://www.tobunken.go.jp/materials/kuroda_diary
- ・東京文化財研究所「佐藤功一」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8548.html>.
- ・東京文化財研究所「白瀧幾之助」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9122.html>.
- ・東京文化財研究所「茂木習古」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
https://www.tobunken.go.jp/materials/hata_uk001.
- ・東京文化財研究所「畑正吉留学期写真(1908)」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
<https://www.tobunken.go.jp/materials/hatapict/242715.html?hilite=%27白瀧%27>
- ・東京文化財研究所「森芳雄」(2022年12月1日)
<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10665.html?hilite=%27森芳雄%27>
- ・東京文化財研究所「三井洋画コレクション開設」1940年11月
https://www.tobunken.go.jp/materials/?s=三井洋画コレクション開設&post_type%5B%5D=nenshi (最終閲覧日：2022年12月1日)
- ・日本水彩画会「公益財団法人日本水彩画会：組織概要(2007)」 (最終閲覧日：2022年11月1日)
<http://www.nihonsuisai.or.jp/outline.html>.
- ・野口孝一「福山誠之館同窓会ホームページ：江木塔の写真師たち」 (最終閲覧日：2020年2月1日)

<https://wpl.fuchu.jp/~sei-dou/rekisi-siryou/z0010-z9999/z0690egitou/z0690egitou.htm>

- ・美術情報 2017 「鎌田正蔵略年譜」 （最終閲覧日：2020年2月1日）

<http://kousin242.sakura.ne.jp/wordpress013/日本美術/現代美術作家/鎌田正蔵/鎌田正蔵略年譜/>.

- ・横浜市会「歴代議長一覧」 （最終閲覧日：2020年2月1日）

<https://www.city.yokohama.lg.jp/shikai/gicho-fukugicho/rekidai-gicho.html>

- ・松村昌家「日英博覧会（1910年）-公式史料と関連文献集成」復刻集成版 全11文献・合本6巻+別冊解説、2011（最終閲覧日：2020年2月1日）

<https://www.aplink.co.jp/ep/4-902454-75-8.html>

- ・米山梅吉記念館「奉仕の人 米山梅吉 ～その生い立ちと人となり～」 「35年記念誌 井口賢明『超我の人 米山梅吉の登音』より」

<https://yoneyama-umekichi.jp/houshi.html>

画像出典

画像出典

図 2. 吉田倬郎「工手学校造家学科から 工学院大学建築学部まで」より転載

図 3. 長尾一平著『山本芳翠』（1941）より「先生の畫室：日本畫絶筆と観音」より転載

図 7. 白瀧幾之助《自画像》1898 年, 東京藝術大学蔵, 画像提供：東京藝術大学/DNPartcom

図 9. 《稽古》を取り上げた新聞記事

いのは画廊「白瀧幾之助《香港》制作年不詳」から転載（最終閲覧日：2020 年 2 月 1 日）

<http://www.inohag.com/newpage29.html>

図 10. 白瀧幾之助《花嫁》1900 年の縮図（白瀧画）, 「二六新報」明治 33 年 10 月 29 日掲載
図版より

図 12. 「上段左から北蓮蔵、白瀧幾之助、岡田三郎助、長尾建吉 下段左から湯浅一郎、山本芳翠、藤島武二の肖像写真」長尾一平著『山本芳翠』（1941）より

図 19. 南薫造《スタジオにて》1909 年頃, 広島県立美術館蔵

図 23. 南薫造《英国農夫の顔》1907 年, 広島県立美術館蔵

図 24. 白瀧幾之助《農夫》1906-1910 年頃, 姫路市立美術館蔵, 64.5×45.2cm

図 28. 白瀧幾之助《裸婦》1906-1910 年頃, 姫路市立美術館蔵, 68.2×55.0cm

図 33. 白瀧幾之助《ロンドンの風景》個人蔵, 41.0×54.5cm

図 43. 「宮崎丸寄港地」筆者作成

図 49. 富本と一枝の結婚式に出席した両家親族 『淑女畫報』第 3 巻第 13 号（1914/12）
p. 32-33 より転載

図 51. 白瀧幾之助《大森山王》制作年不詳, 西宮市太谷記念美術館蔵, 15.4×22.7cm

図 52. 白瀧幾之助《馬込村》1912-1915 年頃, 西宮市太谷記念美術館蔵, 15.3×22.7cm

図 54. 白瀧幾之助《浴後》1913 年, 但陽信用金庫蔵

図 61. 白瀧幾之助《上海東和洋行の前》1919 年, 西宮市太谷記念美術館蔵, 33.2×24.5cm

図 79. 白瀧幾之助《伊国ナポリ》1923 年, 西宮市太谷記念美術館蔵, 26.9×36.8cm

図 81. 白瀧幾之助《スイス ルセルン》1923 年, 西宮市太谷記念美術館蔵, 25.0×34.0cm

図 82. 「香取丸寄港地 1923 年 9 月-10 月」筆者作成

図 113. 「永井荷風肖像」『新潮日本文学アルバム 永井荷風』（1985）より

図 124. 米山梅吉肖像三井広報委員会「三井を読む」より

図 129. 白瀧幾之助《婦人像》制作年不詳, 姫路市立美術館蔵, 45.7×35.6cm

図 130. 白瀧幾之助《稽古》1897 年, 東京藝術大学蔵, 136.5×197.0cm

画像提供：東京藝術大学 / DNPartcom

図 131. 白瀧幾之助《編み物をする少女》1895 年, 郡山市立美術館蔵, 89.5×54.2cm

図 132. 白瀧幾之助《復習（さらひ）》1903 年, 大阪中之島美術館蔵, 76.0×101.0cm

画像提供：大阪中之島美術館 / DNPartcom

- 図 139. 「白瀧苑の封筒」 白瀧幾之助写真資料より
- 図 140. 坂田正之編『種子に生きる：坂田武雄追想録』坂田種苗株式会社, 1980, pp1-525 より
- 図 141. 白瀧幾之助《パンジー》1930年代, 個人蔵, 44.0×36.0cm
- 図 142. 白瀧幾之助《ペチュニア》1938年頃, 個人蔵, 39.0×47.0cm
- 図 143. 白瀧幾之助《ペチュニア》1938年頃 41.5×33.0cm
- 図 144. 中山龍二「坂田武雄の花の生涯」『リーダーズダイジェスト』29(5), 日本リーダーズダイジェスト社, 1974, p70 より
- 図 145. 白瀧幾之助《鶏頭》大正～昭和期, 個人蔵, 45.5×33.5cm
- 図 146. Wm. Henry Maule and Henry G. Gilbert Nursery, Maule's SEED BOOK: 1941 Alternative: 64th year, 1941, p. 65 より
- 図 147. サカタのタネ「100年を彩った品種たち：Episode 17 ケイトウ 日本の伝統的な花・ケイトウを世界に広める」より
- 図 148. 白瀧幾之助《鶏頭》（昭和初期）個人蔵, 46.0×33.5cm
- 図 149. 白瀧幾之助《鶏頭》（大正～昭和期）個人蔵, 41.0×27.5cm
- 図 150. 白瀧幾之助《ばら》1940年頃, 個人蔵, 59.0×44.0cm
- 図 151. 白瀧幾之助《薔薇》昭和時代, 個人蔵, 30.7×40.0cm
- 図 152. 白瀧幾之助《薔薇》昭和時代, 但陽信用金庫蔵
- 図 153. 白瀧幾之助《羽衣》1913年, 但陽信用金庫蔵, 165.0×91.0 cm
- 図 154. ジョン・コンスタブル《エルムの幹》1821年, ヴィクトリア&アルバート博物館蔵, 30.6×24.8 cm
- 図 155. 白瀧幾之助《裸婦》（「羽衣」習作）1913年頃, 姫路市立美術館蔵, 91.0×45.8cm
- 図 156. 白瀧幾之助《松林(1)》（「羽衣」習作）1913年頃, 姫路市立美術館蔵, 45.6×33.7 cm
- 図 157. 白瀧幾之助《松林(2)》（「羽衣」習作）1913年頃, 姫路市立美術館蔵, 45.5×33.1 cm
- 図 158. 白瀧幾之助《少女》（白瀧幾之助「油絵講義」『洋画講義』日本美術学院, 1918年頃, p. 166より）
- 図 159. 《羽衣》右隻の下絵
- 図 165. 白瀧幾之助《冬の田》制作年不詳, 姫路市立美術館蔵, 34.2×51.0cm
- 図 166. 白瀧幾之助《金魚と子供》1920年, 但陽信用金庫蔵, 102.5×73.5cm
- 図 167. 白瀧幾之助《落日》1905年, 西宮市大谷記念美術館蔵, 22.0×12.0cm
- 図 181. 白瀧幾之助《イタリー風景》（テンペラ）1923年頃, 姫路市立美術館蔵, 61.3×46.2cm
- 図 182. 白瀧幾之助《イタリー風景》1923年頃, 姫路市立美術館蔵, 60.5×45.5cm
- 図 186. 白瀧幾之助《風景》1901年, 個人蔵, 23.5×32.0cm
- 図 187. 白瀧幾之助《富士》昭和期, 個人蔵, 32.0×44.0cm
- 図 188. 白瀧幾之助《風景》大正～昭和期, 個人蔵, 32.0×45.0cm

図 189. 白瀧幾之助《桃》昭和期, 個人蔵, 31.0×40.0cm

図 190. 白瀧幾之助《風景》制作年不詳, 個人蔵

白瀧幾之助作品一覽

付録

制作年	作品名 (油彩)	出品展覧会	作品名 (水彩)	出品展覧会	作品名 (デッサン)
1891	「無惨」	第3回明治美術会展 (藤島武二に名前を貸した)			
1893	「無我」	明治美術会第5回展			
1895	「待ち遠し (児童需林檎)」「景色」	第4回内国勸業博覧会			
	「景色」「少女」「静岡附近海濱」	第7回明治美術会展	☆「生野田舎」		
1896	「うるさし」#「矢口渡頭」「田甫の夕陽」「橋畔の春色」「邊籬花卉」「品海の片舟」「打寄する波」「穏なる水」「額縁師」「あれ後のきび畑」	第1回白馬会展覧会			
1897	#「稽古」「化粧」#「冬の浜辺」「河霧」「初春の麦畑」「多摩川の夕日」「三浦三崎の景」「みぞれ」「春の濱邊」「網干場」「海浜」「雪晴」「暮色」	第2回白馬会展覧会			
1898	「浜辺の夕陽」「林間の小路」「休息」「富士」「畑の一寸家」「エチユウド」「霞」「雨中」「雨後」「米搗」「曳舟(えいしゅう)」「雪」 「干潮」「濱邊の稲村」「夕空」「泊船」「樵夫」「浅洲負児の図」「沼田の夕照」など34点	第3回白馬会展覧会			
	#「自画像」 #「男半身」				
1899	「蓄音機」「草刈童」「帰牧」「納屋」「駅はずれ」「海邊」「茶見世」「薄曇り」「松邸」「日暮」「松輪の岬」「番屋」「相州津久井の濱」「風」「細雨」「夏雲」「夏の富士」「陽光」「稻田の斜陽」「驟雨(しゅうう)」「寝顔」	第4回白馬会展覧会			
	「峠茶屋」#草刈童				
1900	「蓄音機」	パリ万国博覧会 褒状			
	「須磨」「溜池の春色」「少女」「嵐山の冬」「東寺の雨後」「舞子の公園」「菜花」「花嫁」「漁村」「春」「庭園」「塔」「地曳網」「冬木立」「月」「街頭」「晩秋」「霞」「夕陽」「燈台」「田家」	第6回白馬会展覧会			
	*「少女」■「少女」				

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
1901	「秋の溪」「溪流」「湖畔の夕陽」「箕の面」「月代」「桃花」「湖畔」「春圃」「紅葉」「冬の湖畔」「愛宕山の遠望」「雨模様」「栈道」「叡山の遠望」「春雨」「夕景」「三井寺の朝」「サカヤケ」【:】「風景」(図186)	第6回白馬会展覧会			
					
	図 184. 白瀧幾之助《風景》1901年, 個人蔵				
1902	「山王台夕陽」「晩春」「通学」「梅村」	第7回白馬会展覧会			
	#「晩春」				
1903	「孟母断機」(三等賞)「通学」「雨中の渡頭」	第5回内国勸業博覧会			
	「歌劇オルフェウス」の書割	音楽学校			
	「復習(姉妹)」	第8回白馬会展覧会			
1904	「女学生」「さらひ」(制作は1903)	セントルイス万国博覧会			
1905	「かほそり」「紅葉」	第10回白馬会展覧会			
	「落日①」「落日②」*「少女(習作)」 *「食堂にて」				
1906	「ロンドンの風景」「納屋」「ロンドン郊外」		*「テムズ河暮景」*「自画像」*「ケンブリッジ付近」*「ロンドン郊外」		*「アメリカ」*「人物4」*「人物5」*「人物6」*「人物7」*「人物8」*「人物9」*「人物10」*

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
					「人物 11」 * 「人物 12」
1907	「新緑」	第 1 回文部省美術展覧会	「ロンドン」力作 * 「テームズ河暮色」 * 「ロンドン郊外①（板）」 * 「ロンドン郊外②（板）」 * 「ロンドン郊外③（板）」 * 「ロンドン郊外④（板）」 * 「ロンドン郊外⑤（板）」 * 「ロンドン郊外⑥（紙）」 * 「テームズ河①（板）」 * 「テームズ河②（板）」 * 「ロンドンキュ附近（板）」 * 「街端（紙）」 * 「ロンドン郊外⑦（紙）」 * 「ロンドン郊外⑧（紙）」 * 「サイロのある風景（紙）」 * 「ポートセッドの朝（紙）」 * 「テームズ河（紙）」 * 「ロンドンの朝（板）」 * 「ロンドン（板）」 * 「ロンドン郊外⑨（板）」		
1909	* 「テームズの落日」 * 「ロンドンの街角」				
1910	「ロンドンテームズ河の霧」 * 「テームズ河」		☆ 「ロンドン郊外」		
	「MISS. MURATA の像」	第 4 回日本美術展覧会（11 月）			
	「マンドリン」	第 4 回文部科学省美術展覧会			
1905- 1910	■ 「黒衣の青年像」 ■ 「裸婦」 ■ 「外国風景」 ■ 「足を組む西洋女性」 ■ 「室内」 ■ 「少女」 ■ 「肘をつく西洋女性」 ■ 「西洋婦人像」 ■ 「農婦」 ■ 「祈り」 ■ 「都会風景」 ■ 「半裸婦人像」 ■ 「橋のある風景」 * 「水辺風景」 + 「帽子の婦人」 + 「チューリップ」 「ロンドン風景」		「厨房にて」		
1908- 1909	+ 「婦人像 I」 + 「婦人像 II」 + 「室内」 * 「橋のある風景」				
1911	「風景」	欧州油画展覧会			
	「老人肖像」 「裁縫」（褒状）	第 5 回文部省美術展覧会			
	「夕日」 「無念」 など 12 点	白樺主催洋画展覧会			

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
	「生花」	大阪三越呉服店新美術部第2回洋画小品展覧会			
	□「老母像」■「老母像」【鉛筆水彩】「三保の富士」力作				
1912	「肖像」	第6回文部省美術展覧会	《ベルンの朝》《アムステルダム》油絵《テムズの夕 ウォルタルー橋》《ハムステッドヒース》《山茶花》《チッチモン橋》《つゝじ》《虜美人草》《薔薇》《牡丹》《菊》《插花》《水仙》		
	「虜美人艸」	大阪三越呉服店新美術部第2回洋画小品展覧会	☆「大森山王夕景」☆「稲刈」		
	「百合花」	大阪高麗橋三越呉服店第8回洋画展覧会			
1913	「テムズ河」「雪の朝」「冬」「はぎ」	光風会第2回展覧会	「ハンブステットヒース」「麦の秋」「ハンブツテットの晩秋」「松原」「ベスポローガーデンの春雨」「春雨」「母猫」「収穫」「習作」（テンペラ）	日本水彩画会第1回展	
	「百合の花」	第3回東京勸業博覧会 三等賞			
	「浴後」「収穫」「ホトゾンの上流」「バターシー・ブリッジ」「雨の日」	国民美術協会西部第1回展覧会			
	「イートン」	大阪三越呉服店新美術部第4回洋画小品展覧会			
	「小閑」	三越洋画展覧会			
	「羽衣」	第7回文部省美術展覧会			
	■「松林(1)羽衣習作」頃 ■「松林(2)羽衣習作」頃 ■「裸婦（羽衣習作）」				
1912-1915	「馬込村」				
1914	「浴後」（銀牌）「M氏の像」	東京大正博覧会			
	「五月の頃」「倫敦エンバンクメント」「待宵草」	光風会第3回展覧会			
	「麗かな朝」「野村氏の像」（二等賞）「富嶽」	第8回文部省美術展覧会			

制作年	作品名 (油彩)	出品展覧会	作品名 (水彩)	出品展覧会	作品名 (デッサン)
1915	「撫子」「収穫」「某氏の像」	第9回文部省美術展覧会(無鑑査出品)			*「人物1」「人物2」「風景1」「風景2」「風景3」
	「鶏舎」	第9回日本美術展覧会	「イートン」(テンペラ)「習作」(テンペラ)	日本水彩画会第2回展	
	「花圃」「雪景」	国民美術協会第3回展覧会			
1916			「ベルンの朝」「習作」(テンペラ)	日本水彩画会第3回展	*「人夫1」*「人夫2」
1917	「ダリア」「白菊」	光風会第2回展	「ガーデンの午後」「よなべ」「ガーデンの朝」	日本水彩画会第4回展	
	「桃林」	木原会第2回展覧会(大森在住の画家小林古径、川端龍子など)			
1918	「某師の像」	第12回文部省美術展覧会(推薦)	「テムスキュー附近」「嫩草山より」「ヒヤシンス」「灯下にて」「シクラメン」	日本水彩画会第5回展	
	■「湖畔(尾瀬沼)」				
1919	「ハリス氏の像」	第1回帝国美術院展覧会(推薦)	☆「中国宝叔塔を望む」☆「中国柴胡畔」☆「中国上海湖心亭」*「長江南沱(紙)」*「香港の朝(紙)」*「氏山(紙)」*「上海東和洋行の前(紙)」*「長江(宜昌)(紙)」*「蘇州郊外(紙)」*「宝叔塔(紙)」		
	「英国リッチモンド」「テムスの夕」(紙本洋画)				
	*「富士遠望」(-24年)				
1920	「芍薬」「コンデル博士の像」	第2回帝国美術院展覧会(審査員)	「ウキンザー郊外の早春」「菊」「夕」	第6回日本水彩画会展覧会	
	「ちりたて」	第8回光風会			
	*「金魚と子供」(1920頃) ■「和服の婦人座像」 ■「和服婦人と犬」				
1921	「吉野の春」「マンドリン」	第3回帝国美術院展覧会(審査員)			
	「果物」「洋酒ビンと果物」◆「吉野の朝」				
1922	「早春」	平和記念東京博覧会(西洋画部審査委員)			

制作年	作品名 (油彩)	出品展覧会	作品名 (水彩)	出品展覧会	作品名 (デッサン)
		第4回帝国美術院展覧会 (審査員)	☆「葉山海岸」☆「香港朝」☆「シンガポール」 ☆「ヴェルサイユ」☆「フィレンツェ・アルノ河」		
1923	■「イタリアー風景」 ■「イタリアー風景(2)」		*「松林」*「ヴェトイユ」*「ナポリ」*「十和田湖」*「ロンドン」*「アマルヒ」*「矢口風景」*「アッジの朝」*「加茂川風景」*「生野雪景」 ■「河畔」■「ロンドン・キューガーデン」■「外国風景(1)」■「巴里街端」■「外国風景(2)」 ■「外国風景(3)」☆「ロンドン・ウィンザー」☆「伊国フィレンツェ・アルノ河」☆「ルツェルンタ」☆「コモ」☆「伊国ナポリ」 (鉛筆水彩) ☆「ルチェルン (スイス)」☆「伊国ベスト」☆「ロンドン・キューガーデン」☆「パリ・サンゼリゼー」☆「伊国アマルフィ」☆「伊国ポンテサントリニ」☆「シンガポール」☆「ローザンヌ・朝」☆「マルセイユ夜景」☆「伊国フィレンツェ」(複合技法) ☆「ローマ・コロセオ」*「伊太利キャプリ (紙)」*「伊太利フィレンツェ ボンベッキ (紙)」*「フィレンツェボンベッキョ (紙)」*「イタリアーアッジ① (紙)」*「イタリアーアッジ② (紙)」*「イタリアーアッジ③ (紙)」*「イタリアー郊外① (紙)」*「イタリアー郊外② (紙)」*「イタリアー (紙)」*「イタリアーアマルヒ (紙)」*「伊太利アマルヒ (紙)」*「伊太利ナポリ (紙)」*「伊国ナポリ (紙)」*「伊国ローマチポリ (紙)」*「エジプトスヒンクス (紙)」*「スイスルセルン① (紙)」*「スイスルセルン② (紙)」		
1924	「スイトビー」	第1回大阪市美術協会展	「ヴェトイユ (一)」 「ヴェトイユ (二)」 「ヴェ	日本水彩画会第11回展	
	「Maidenhead」 「米山氏ノ像」	第5回帝国美術院展覧会	イクトリヤメモリアル」		
1925	「田代博士の像」 「メロン」	第6回帝国美術院展覧会 (審査員)			
	「きじと玉ねぎ」「朝焼け」				
1926	「ミモザ」 「芍薬」	第7回帝国美術院展覧会			
	「チポリー」 「春の日」	第1回聖徳太子奉賛美術展			

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
昭和初期	*「桃」*「かに」*「葉鶏頭」				
1927	「少女」「田氏夫人の像」「冬の多摩川」「牽牛花」	第14回光風会展覧会			
	「服部氏の像」「梅」	第8回帝国美術院展覧会			
		第2回洋画大家展出品			
	■「静物」				
1928	「マンドリーヌ」	第9回帝国美術院展覧会（審査員）			
	*「ばら」「神童」（ラファエル模写）	第1回テンペラ画会展覧会			
	「母子」	第1回資生堂美術展覧会			
	「巴里郊外」	第2回資生堂美術展覧会			
1929	「湖畔」	第10回帝国美術院展覧会			
	「木挽」ミレー模写	第16回光風会展覧会			
	「シクラメン」	萩生主催展覧会（資生堂ギャラリー）			
	「蟹」	第3回資生堂展覧会			
	「精進湖」	第4回資生堂展覧会			
1930	「秋郊」	第11回帝国美術院展覧会			
	**「ばら」	第17回光風会展覧会			
	「寿像」	第2回聖徳太子奉賛美術展（無鑑査）			
	◇「風景」				
1931	「松翁氏の像」	第12回帝国美術院展覧会			
	「牡丹」	第6回資生堂美術展覧会			
	*「ポーツマス条約」△「ポーツマス講和談判」				
1932	「雨間の精進村」	第13回帝国美術院展覧会（審査員）			
1933	「黄ひたき」	国民美術協会創立20周年記念展覧会	☆「多摩川」（複合技法）☆「富士見風景」 水彩*「多摩川河原（紙）」		

制作年	作品名 (油彩)	出品展覧会	作品名 (水彩)	出品展覧会	作品名 (デッサン)
	「朝霧」	第 14 回帝国美術院展覧会 (審査員)			
	「秋郊」	朝鮮李王朝徳寿宮石造殿日 本美術陳列			
	「ヒヤシンス」	第 20 回日本水彩画展覧会			
	*「静物 (芍薬)」				
1934	「壽像」	李王家徳寿宮に陳列	☆「精進湖パノラマ台の富士」☆「本栖」		
	「夕晴」	第 15 回帝国美術院展覧会			
	「雨後」	光風会第 23 回展覧会			
	■「老母像(2)」				
1935	「朝鮮琴」	光風会第 22 回展 (賛助出 品)			
	「朝霧」	東京府美術館開館十周年記 念現代総合美術展			
	「小禽」「紫陽花」	第二部会第 1 回展覧会			
	「尾瀬沼」「風景」「芍薬」	現代大家洋画展覧会			
	「樹陰 (読書)」「山芍薬」*「妓生 (座 像)」*「妓生 (立像)」*「点茶」*「葛沼」 ▲「湖畔」 (鉛筆水彩) ☆「青木ヶ原」				
1936	「雨後」	光風会第 23 回展 (賛助出 品)			
	「ポーツマス講和談判」を揮毫	聖徳記念絵画館			
	「尾瀬之夕」	文部省美術展覧会招待展			
1937	「新緑」	第 1 回新文部省美術展覧会 (新文展) (無鑑査)			
	「三津の富士」	日本風景画小品第 1 回展			
1938	「香港の朝」	第 2 回海洋美術展			
	「樹下」	第 2 回新文展 (無鑑査)			
	*「ペチュニア」				
1939	「池畔」	第 3 回新文展 (無鑑査)			

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
	「半裸婦」「湖畔の風景」&「志賀高原風景」				
1940	「富士」	紀元二千六百年奉祝美術展覧会			
	「高原池畔」	第5回京都市美術展覧会			
	*「鶯」■「西湖」■「紫陽花」「尾瀬湖畔」		「多摩川畔落日（紙）」		
1941	「マンドリン」	第4回新文展（無鑑査）			
	「朝の海」	第5回海洋美術展（招待出品）			
	「代々木の朝」	第2回聖戦美術展（招待出品）			
	「針仕事」	三井コレクション第3回陳列（麹町三井邸）			
1942	「高原」	第5回新文展（無鑑査）			
	「汽車（ターナー模写）」	三井コレクション第5回陳列（麹町三井邸）			
	「海鷺壮途」	第6回海洋美術展			
	「二重橋」「明治神宮」				
1943	「尾瀬沼」	第6回新文展			
1944	「霊峰を望み快翔する我荒鷺」	戦時特別文展			
1946	「M夫人像」	文部省主催第1回日本美術展覧会（日展）			
	「裸婦」「静物（桃）」				
1947	「牡丹」	文部省主催第2回日本美術展覧会			
	*「朝鮮服の女」				
1948	「Miss Murata の像」	文部省主催第3回日本美術展覧会			
1949	「川奈」	文部省主催第4回日本美術展覧会			
1950	「公園にて」	文部省主催第5回日本美術展覧会			
1952	「長江三遊洞」	文部省主催第8回日本美術展覧会（依頼出品）			

制作年	作品名（油彩）	出品展覧会	作品名（水彩）	出品展覧会	作品名（デッサン）
1953	「鶏舎」	文部省主催第9回日本美術展覧会（依頼出品）			
1954	「挿花」	文部省主催第10回日本美術展覧会（依頼出品）			
1959			☆「今井ヶ浜」		

【制作年不詳、油彩画】

「高原の白樺」「菜の花」*「富士の図」*「花と苺」*「菊」*「放牧風景」*「水辺風景」*「ばら」*「風景」*「白桃」*「十和田湖葛沼」*「ばら」(2)*「白い菊の花」*「夏の高摩川」*「牡丹」*「少女像」*「人物(デッサン)」*「ボタン」*「芸者(笛)」*「お囃子」*「笛」*「鼓」*「春の富士」*「芸者(オオカワ)」*「芸者(タイコ)」*「赤い服の少女と犬」*「上高地」*「鶏頭の図」*「春たけなわ」*「ぼたんの図」*「軽井沢にて」*「川辺渡し舟風景」*「夫人像」*肖像画「小村寿太郎」「大村益次郎」
 ■「つつじ」■「睡蓮」■「秋の収穫」■「電柱のある風景」■「冬風景」■「冠をつけた男の座像」■「と玉葱」■「海の幸」■「冬の田」■「りんご」■「赤ちゃん」■「バラ」■「婦人像」■「男の肖像」■「雪景」
 ★「花(牡丹)」★「ぼたん」#「雨後」#「雨中」#「晩景」#「みぞれ」#「冬の浜辺」
 ○「カトレア」●「リラ咲く頃」※「雨来らんとす」=「フリージア」=「テムズ河の朝霧」
 「雛を抱く鶏」「鶏頭」*「ばら」(大正末期)【:】「炉端」(昭和期)
 【:】「薔薇」【:】「薔薇」【:】「ばら」(1940年頃)【:】「富士」(図187)【:】「風景」(図188)【:】「桃」(図189)



図 185. 白瀧幾之助《富士》昭和期, 個人蔵



図 186. 白瀧幾之助《風景》大正～昭和期, 個人蔵

【制作年不詳・水彩画】

「志賀丸池」「テムズ上流」*「花」
 ■「水辺の風景」■「木立」■「伊豆川奈」■「秋景」■「海岸」■「岬」■
 「入江」■「多摩川河原」■「林の中の神社」
 &「尾瀬沼の雨」&「夜明け」
 ※「霧のテムズ河」(模写・ターナー原画)
 【:】「風景」(図190)



図 188. 白瀧幾之助《風景》制作年不詳, 個人蔵



図 187. 白瀧幾之助《桃》昭和期, 個人蔵

【持ち主・制作年不明】

「フランス郊外公 <https://aucview.aucfan.com/yahoo/d198943466/>

【朱墨】

☆「鍾馗図」

【所蔵先一覧】 ※記号には一切の意図を含んでおりません。

【∴】アーティゾン美術館 【○】大川美術館 【𠂔】鹿児島県立美術館 【*】笠間日動美術館（山岡コレクション）【=】ギャラリーあさか乃（2022年現在）【:】個人蔵【△】聖徳記念絵画館
 【◇】群馬県立近代美術館【★】泰明画廊【*】但陽信用金庫【◆】東京国立近代美術館【☆】山梨県立美術館【#】東京藝術大学大学美術館【▲】長野県信濃美術館【*】西宮市大谷記念美術館
 【□】兵庫県立美術館【■】姫路市立美術館【●】福岡市美術館【+】ふくやま美術館【&】屋根裏部屋の美術館

署名一例

署名一例



図 189. 1901年の署名（図186部分）

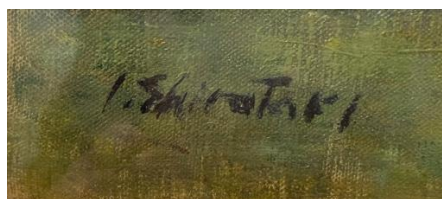


図 190. 最初の留学中の署名（白瀧幾之助《ロンドン郊外》但陽信用金庫蔵（部分））



図 191. 1910～30年年代によく見られる署名（図141部分）



図 192. 1930～40年頃など、昭和中期に見られる署名（図189部分）

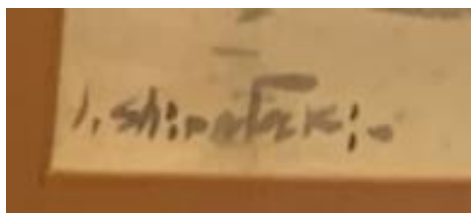


図 193. 水彩画の署名例（図190部分）

黒田清輝日記

白瀧幾之助関連事項のみ

黒田清輝日記

中央公論美術出版より刊行された『黒田清輝日記』全四巻の内容を掲載 黒東京文化財研究所「黒田清輝日記」（最終閲覧日：2022年11月1日） https://www.tobunken.go.jp/materials/kuroda_diary より	
1896（明治29）年4月27日（月）	朝早くから磯谷と白瀧がやつて来た 磯谷ニハ額のわくを注文した
同年5月4日（月）	和田 岡田 白瀧の三人が八時半頃ニ攻め込で来て描て来た画を沢山見せた
同年5月9日（土）	朝八時ニ大工ニ起された それから続いて和田 湯浅 白瀧 磯谷等が来た 少し後れて久保田米齋君が来た 米齋君ニ掛物の鑑定を先日頼んで置たがその掛物を持って来て返してくれたのだ
同年5月25日（月）	少し雨ふる 朝白瀧が一寸来た 午後二時頃から松方家に出掛て行た
同年5月30日（土）	朝白瀧が来て学校を始めたと云事を云た
同年6月4日（木）	朝白瀧が画を見せにやつて来た
同年8月14日（金）	朝磯谷が湯浅 白瀧を連れて来た 皆で海水浴場ニ行た オレ等ハ写生した 帰ニハ町の方へ廻つて煙草や菓子を買入た めし後ニハトランプが始まり三時頃までやらかした 四時半の気車で磯谷連ハ興津へ立つた 夕方に皆で宿屋の娘おまるを浜辺でかいた 晩めしニ磯谷の置土産のビールに勢が付き小代の影法師の芸とうたなどで大笑
同年9月9日（水）	朝八時頃ニ夏井潔氏が来 それから白瀧 湯浅 磯谷おまけニ世界の日本の記者某氏が来た
同年9月14日（月）	朝和田と中井が来た しばらく話してから学校ニ行く 白瀧と湯浅を三年生ニすゝめて内へ帰つた 和田が来て一緒ニめしを食ひ二時頃ニ去る 間もなく久米と藤島が来てしばらく居た
同年10月4日（日）	合田と一緒に上野の白馬会覧会場へ出かけた 飾付けや陳列の仕事で夜ニ為つた 今日来たのハ久米 岡田 和田 今泉 白瀧 小林 丹羽 長原 湯浅等也 菊地も来た 合田 久米 菊地と四人連で帰つて来る時ニ出逢ひ五人連で達磨に這入る 合田 菊地と三人で銀座をぶら付赤坂を廻つて内へ帰る
同年10月5日（月）	十二時近く為つて磯谷が見へ昼後はズツと額かけをした 仕事ニ来た者ハ和田 岡田 白瀧 湯浅 久米 丹羽林平 大内鉄也等 丹羽礼介も手伝つた 仕舞つてから小林も見へた 帰りニ久米 丹羽 岡田 和田 小林 白瀧と磯谷を案内として日本橋の丸花でめしを食つた
同年10月7日（水）	朝白瀧が画を見せニ来た
同年10月24日（土）	会場で長原 寺山 岡 和田 岡田 白瀧 湯浅等ニ逢ふ

同年 11 月 8 日 (日)	連中十四人ニ善光寺が加つて都合十五人でがんなべで晩めしを食 歌を歌つたり探検などしてあばれた 合田 久米とボツボツ歩いて帰る 時ニ九時少し過 連中の名ハ岩村 佐野 安藤 和田 岡田 白瀧 菊地 久米 丹羽 湯浅 藤島 長原 小倉 合田
同年 11 月 15 日 (日)	朝白瀧が来又久米が来た
同年 12 月 25 日 (金)	夫れから和田 藤島 丹羽 小林 白瀧 湯浅が来た 和田 藤島の二人を昼めしに引とめた
1897 (明治 30) 1 月 14 日 (木)	午後四時頃ニ白瀧がかいた画を見せニ来て序ニ岡田の病状を話した 実困つた話だ
同年 1 月 30 日 (土)	白瀧が来 菊地が来 昼めしニハ伊藤まで入れて六人ニ為つた 二時頃ニ藤島と長原 白瀧の三人ハ帰つた
同年 2 月 2 日 (火)	又湯浅と白瀧と来た
同年 2 月 18 日 (木)	午後四時頃ニ白瀧も一寸来た
同年 2 月 19 日 (金)	又白瀧が来た
同年 3 月 16 日 (火)	朝学校に出 昼めしハ白瀧 小林 北の三人と釜と云牛屋で食た
同年 3 月 23 日 (火)	学校ニ出 昼めしハ白瀧と山の下の西洋料理 めし後ニ二人で絵画共進会を見ニ行た
同年 3 月 29 日 (月)	其故は朝から来客 先づ安藤 松岡 午後ニ至つて堀江 佐野 岡田 白瀧 加地木 杉又伊藤も来た
1900 (明治 33) 年 5 月 25 日	朝五時半頃ニ起きて仕度を為し氏神様を拝み六時少し過ニ内を出て新橋へ行く 送る者は佐野 菊地 中村 矢崎 中澤 篠塚也 安藤ハ神戸まで一緒ニ行くとて昨夜荷物を持って来て今朝亦来て一緒ニ立つ 新橋にハ磯谷 白瀧 湯浅 小林 安齋 伊藤 長原其ほかに時事の堀井卯之助君及び美術学校の生徒某が一人来て居た【黒田清輝渡欧当日】
1903 (明治 36) 年 2 月 14 日 (土)	来訪者 湯浅 小原 中村 白瀧ノ四氏 午後五時頃ヨリ十時頃マデ赤阪演技座ニ於テ松本講四郎一座ノ滑稽芝居ヲ観ル
同年 4 月 29 日 (水)	白瀧幾之助来訪
同年 5 月 6 日 (水)	山本芳翠君 白瀧 北ノ二氏ヲ引連レ来訪 時ニ午後二時頃也 同時ニ中村君モ来ル 又三時過岡田君来ル 都合五人トナル
同年 6 月 10 日 (水)	午後中村 岡田 白瀧ノ諸氏来ル 田 瀧二子夕刻去ル
同年 8 月 23 日 (日)	来客ハ午前中大久保兄弟 町田 白瀧 小原 佐藤 夕刻平元
同年 11 月 11 日 (水)	午前白瀧 蓑田父子来訪

同年1月8日(金)	白瀧来り修善寺旅行中ノ事ナド語りタリ 晩飯ニハ手料理ノ西洋料理ニテビフテキハ上出来
1904(明治37)年1月13日(水)	夜食後合田ト明治座ノ書割見物ニ出懸ク 芳翠翁ハ勿論磯谷 白瀧 北湯浅ノ面々居合セタリ 又序ニ役者ノ下稽古ナルモノヲ見ル(左団次 芝翫 女寅 米蔵等ノ顔合)
同年3月25日(金)	本日ハ午前白瀧幾之助来訪
同年5月16日(月)	(七時頃) 白瀧幾来ル 二十日横浜出帆ノ汽船ニテ米国へ渡航スル事ニ決シ其知ラセト暇乞ヲ兼来訪セリ 夜食後磯谷へ電話ヲ以テ明日昼或ハ晩餐ニ白瀧ヲ招キ度キ旨ヲ申送りタリ
同年5月17日(火)	夜食ニ白瀧 高木 磯谷ノ三氏ヲ招待セリ 白 高ノ二氏ハ来ル二十日横浜出帆ノエンプレスオブチャイナ号ニテ渡米ノ筈ナレバ餞別ノ意ニテ招キタルナリ 高氏ハ自宅ニ来客アリシトカニテ食後八時頃来り三十分間計語リテ去ル 白 磯ノ二氏ハ十一時マデ語りタリ
同年5月18日(水)	帰途磯谷方ニ白瀧ヲ訪フ 氏モ亦留守ナリシ
同年5月20日(金)	午前八時四十分新橋発列車ニテ岩村 白瀧 高木ノ面々出發 吾々同乗横浜マデ送ル 十一時頃波止場ニテ別レヲ告ゲタリ
同年7月19日(火)	本日は聖路易白瀧ヨリ書状到来
同年11月3日(木)	白瀧へ金二百円ノ為替券ヲ送ル
1910(明治43)年11月12日(土)	相会スルモノ佐野 竹澤 菊地 白瀧 山本 中澤 安斎 矢崎 小林鐘柳及拙者ノ十一人也
1912(明治45 / 大正1)年4月8日(月)	訪客如下 午前黒澤文部秘書 小室砲兵少佐 高木 白瀧
1913(大正2)年6月23日(月)	久シ振ニ白瀧子来訪
同年7月7日(月)	有栖川宮家ニ御悔ヲ申上ゲ山王山へ回リ十一時頃帰宅 間モナク白瀧夫婦ノ訪問ニ接ス
同年8月17日(日)	午前十時半頃白瀧幾之助君来訪
同年11月12日(水)	午前九時ヨリ夕刻迄訪客ニ接ス 町田咲吉君 姉上 峯子 山井氏 白瀧 菊地 牧野 岡野 大給 森岡ノ十氏及日高夫人計十一名也
1914(大正3)年2月12日(木)	此日午後白瀧子見舞トシテ来レリ
同年10月24日(土)	岩村君ト午食ヲ取りタル後須山 白瀧 太田 宮島ノ諸氏ヲ引見ス 晩食後青年会館ナル国民美術協会ノ講演傍聴 十二時前帰宅 文展審査結果発表
同年11月24日(火)	少時筆ヲ執ル 夜時事ノ山梨氏再ビ来訪 質問ニ応ジ当年傑作ヲ示セル画家ハ太田ト白瀧ナル旨ヲ答へ置タリ
1915(大正4)年8月22日(日)	午前中井 白瀧 神津 太田ノ四氏来訪 白瀧子ハ時事ノ御大礼附録ニ関スル用向ナリ
同年9月11日(土)	後白瀧氏時事附録ノ原画ヲ持参シ修正ヲナス

同年9月15日(水)	訪客 午前八時ヨリ午後十時迄ノ間ニテ黒田鵬心 太田資時 眞野紀太郎 白瀧幾之助 和田三造
1916(大正5)年2月20日(日)	午後白瀧 小林ノ二氏相前後シテ来訪 瀧氏ハ画会ノ為
同年11月9日(木)	後電話ニテ招キタル白瀧子来リタレバ小川氏依頼ノ写真着色ノ事ヲ告ゲタリ 藤 白ノ二氏夕刻去ル
1917(大正6)年2月18日(日)	三時頃白瀧子来リ光風会出陳ノ前田家ノ画ニ就キ早川氏ノ希望ヲ語ル
同年5月20日(日)	又来訪ノ白瀧
同年5月28日(月)	白瀧子トノ約束ニ依リ井戸端ノ雪ノ図ヲ磯谷ヘ渡ス
1918(大正7)年10月23日(水)	訪客 白瀧幾之助午後四時頃
同年12月29日(日)	午前十時半白瀧幾之助歳暮ノ祝儀トシテ来リ光風会ノ将来ナドニ付語ル 同氏ヨリ借用セル陶宮ノ書籍ヲ返附シタリ
1919(大正8)年6月4日(水)	白瀧幾之助君二ケ月程支那ヲ漫遊シ頃日帰朝セリトテ来訪
同年6月27日(金)	訪客ハ五味清吉 白瀧幾 渡邊 岡野 漆間(女)
同年9月11日(木)	今朝白瀧氏ヨリ祝詞到ル
同年10月5日(日)	午後訪客引続ク 清水良雄 太田喜二郎 白瀧幾之助 岡常次ノ諸氏来ル 清水 岡ノ二氏ハ作品ヲ持参セリ
同年10月9日(木)	午前十一時頃白瀧氏入来 昨晚磯谷ニ托シテ当家ヘ持込タル大肖像画ノ手 入ヲナス 同時ニ余モ木村翁ノ手ノ一部ヲ改作セリ 先ズ之丈ニテ打切り 帝展ヘ出品ス
同年11月15日(土)	午後二時過ヨリ二人曳ニテ泉岳寺ヘ赴ク 合田 北 白瀧ノミ墓参ス
1920(大正9)年1月9日(金)	岡田 白瀧ノ二氏ヨリ丹羽氏ノ遺族夫レゾレ極リタル由ヲ聞き安堵セリ
同年9月4日(土)	午後白瀧幾之助君来訪 用向ハ昨日ノ小林君ニ同ジ (審査員内命ニ付)
同年9月12日(日)	此日白瀧幾之助君ヨリ奈良産ノ梨一箱並ニ磯野吉雄君ヨリ燻製ノ鮭二尾到 来ス