

黒田清輝の《木かげ》の「少女」——「農民」表象から見る視覚の近代化——

渡部 周子

(総合文化学科)

The Girl of Seiki Kuroda's "Kokage"

Shuko WATANABE

キーワード：黒田清輝 《木かげ》 少女 農民 Seiki Kuroda Kokage Girl Farmers

はじめに

本論は、黒田清輝の《木かげ》(一八九八(明治三十一)年[図1]に描かれた農民の「少女」像を軸として、視覚の近代化という問題について一考を期すものである。《木かげ》と、加えて同時期の白馬会展出品作に対する新聞掲載の展覧会評を分析

すること、[農民]というモチーフに対する社会的評価の一端について考察する。¹⁾

近世までの日本の美術において、農民を描くことは少なかった。南画あるいは文人画と呼ばれる画法は、山野を画題としたが、これは中

国詩からの引喩に基づいたものであり、したがって描かれた人物は、日本の農民を意味するわけではなかった。また、庶民の日常の労働は卑しいものと見なされ、山水風景から排除されていた。²⁾
一八九八(明治三十一)年に制作された《木かげ》は、「美的」な対象として農民を解釈し描いている。この変化を、視覚の近代化の一事例と本稿は捉え、「農民」という「表象」³⁾の形成について考えてみたい。

1. 《木かげ》について

黒田清輝による《木かげ》は、グミの木のある傾斜地に、農作業の合間に休息する「少女」を描いた油彩画である。傍らには百合の切り花と麦藁帽子が置かれ、農作業道具に頭を載せ横たわった「少女」は、向かって画面右側の茱萸の赤い果実に、下方から手を伸ばしている。

一八九八年の白馬会第三回展に《木かげ》は出品され、また翌年のパリ万国博覧会の出品作に選ばれている。⁴⁾このことから、「近代洋画の父」という異名を持つ黒田の画業の中でも、《木かげ》は重要な位置づけにある作品だと捉えることができる。

なお、《木かげ》はパリ万国博覧会以降、一九八七年のクリスティーズのオークションに出品されるまで、長い間所在が不明であった。⁵⁾《木



図1 黒田清輝《木かげ》1898年
公益財団法人ウッドワン美術館

かげ》の発見という朗報に際して、『朝日新聞』より所見を求められた高階秀爾は、「おだやかできれいな絵」とこたえている。⁷⁾

しかし、『木かげ』の発表当時の展覧会評は、これとは、異なった見解を示していた。

2. 《木かげ》をめぐる展覧会評

ここで、発表当時の新聞に掲載された展覧会評が、『木かげ』に対して、どのように言及しているのか、確認することにした。黒田がリーダー格であった白馬会は、年に一度の上野公園での白馬会展を、一八九六年より一九一〇年までの間実施しており、複数の新聞がこれを記事に取り上げている。

一八九八年当時、主要な新聞の発行部数は、東京全紙総計で一億六五七万六六二〇部発行されており、影響力の大きなメディアであった。⁸⁾ 美術が制度として完成するまでの過渡期において、「ジャーナリズム」は美術の「享受者」であると同時に、「仲介者」でもあり、同時に美術界そのものでもあった⁹⁾と坪井りんは捉える。しかし、黒田清輝と白馬会の登場により価値基準が「西洋の美的規範」におかれるようになる¹⁰⁾と、それまで歩みをともしてきた美術とジャーナリズムはもはや対等ではなく、「美術が決める価値に引きずられる」ようになったのだという。¹¹⁾

また新聞を通して興味を抱き、特定の作品目当てに訪れる者がおり、それは知識人だけでなく労働者階級に及んでいたとして、購読者の観覧行動に対する訴求力についても指摘している。¹²⁾ 新聞における白馬会展の批評の特徴について、「中身自体はとりたてて取り上げるほどのものではない。多くが、画題の説明、絵の大きさ、あるいは「作者の苦心の跡が窺われる」程度の言及しかしていない」と、坪井は説明する。¹³⁾ ただし、こうした叙述の傾向よりも、とりあげられる作家が十数名に限られるなかで、黒田清輝、久米桂一郎、和田英作など東京美術学校で教授をつとめる画家に必ず言及しており、「展評」を載せるジャーナリストも作家の名前に捉われて作品を鑑賞していた可能性を坪井は指摘する。¹⁴⁾ その裏

付けとして、春坂による「外人の白馬会評」（『読売新聞』一九〇四年十月二十二日掲載）が「黒田氏の作と見れば唯訳もなく艶喜する」と記載していることを挙げる。¹⁵⁾

たしかに、一八九八年四月に、東京美術学校教授に就任した黒田は、美術行政の面から芸術界を牽引する影響力を有していた。だからといって、新聞は白馬会を肯定する内容ばかりではなく、否定的な評価を下す記事を掲載する場合もあり、坪井が述べるように、ジャーナリズムが「美術が決める価値に引きずられ」ているようには見えない。《木かげ》についての言及も、「黒田氏の作と見れば唯訳もなく艶喜する」わけではなかったし、「作者の苦心の跡が窺われる」程度の言及しかしていない¹⁶⁾わけでもなかった。

もっとも、『木かげ』に対して、全面的に肯定した記事はあり、たとえば、『東京朝日新聞』は、次のように記す。

孰れを以て場中の白眉を為すかと云ふに至りてハ余ハ黒田氏の「村女樹陰に横臥」するの図を以て之に答へんと欲す此図や樹と云ひ其蔭と云ひ草と云ひ村女の体格と光線の樹の間より漏れ来る処と云ひ申分あること無し（傍線引用者）

《木かげ》を場中の白眉とし、描かれたモチーフ、また「光線の樹の間から漏れ来る処」に申し分がないと評価している。周知のように、印象派風の外光を取り入れた黒田の作風は、「紫派」「外光派」と呼ばれ、注目を集めた。¹⁷⁾ なお、東京国立近代美術館編による『写実の系譜 Ⅲ 明治中期の洋画』の作品解説は、この展覧会評を次のように解釈している。「諸新聞の批評」は「大作である《昔語り》に注目していた。（中略）かならずしも、これに賛辞を呈するものばかりではなかった。それにひきかえ、この《樹蔭》を含む他の出品作に対しては、（中略）大作にはない親密な情感に評者の共感をよんでいたことがうかがわれる。¹⁸⁾ しかし、新聞各紙を見渡して、「親密な情感」に対する「評者の共感」という批評の傾向を見出すことができるかといえれば、留保が必要

ではないかと思われる。
たとえば、次に挙げる、部分的な肯定と否定の双方から成る記事である。

木の下に女の臥たる図は木の葉の繁りたるさまやそれを透して草の上に強き日光のきれたる具合は中々い、併し何の意味もない画だ、着物の白く且新らしくて百合の花に麥藁帽子などのあるを見れば別荘住ひの都人らしいがさりとて薪を背負う遊具に枕したれば正しく農家の女に違ひない、それとしては仕事に疲れて木蔭に休らふという趣見を、全体百姓の女が百合の花などを折りて楽しむやうな暇はないものだそんな呑気な生活を写せば労働者の意味はなくなる。(傍線引用者)

日光の表現を、「中々い、」と賞賛しつつも、「何の意味もない画」と評している。なぜ「意味」がないと思つたのか。その根拠として、描かれた人物が、「百姓」らしくない点を挙げている。着物が白く新しいこと、傍らに「百合の花」や「麥藁帽子」があることから、「別荘住ひの都人」のように見えるが、「薪を背負う遊具」を枕にしているのだから「農家の女」に違ひなく、しかし「百姓の女が百合の花を折」って楽しむ暇はないと述べる。

同様に、『時事新報』も、「世間ではこの少女を農家育と申しますが、私は都育の令嬢が海辺に遊びで樹蔭に息むで居る所としか見えませぬ、いかゞでせう」(傍線引用者)と記す。

3. 「農民」というモチーフの位置づけ

「はじめに」で触れた通り、洋画が描かれるようになる以前の日本において、景観や景観内に人物を添えて描いた絵画として、南画あるいは文人画と呼ばれる画法がある。これは、中国詩からの引喩に基づいており、日本の景観を描いているわけではなかった。²⁰⁾当時、中国を先進的な文明国と見なしていたことによる。また、江戸後期の風景享受の作法

である山水癖によれば、庶民の日常の労働は、風塵、紅塵、俗塵等と表現されて、山水風景から排除されていた。²¹⁾封建的身分制社会である江戸期においては、「視線が景観を工学的に計測するか、風景に没入して恍惚自恣たるか」は「士庶の分」という社会的文節化に基づいていた。²²⁾

明治期において、「景仰と追隨の対象たる文明が漢土のそれから欧米の近代文明に交替した」のであり、「異域へ出かけてじかに確認できるだけに、熾烈」になり、さらに政府による富国強兵という国家目的が拍車を加え続けた。²³⁾また、白馬会結成の前年に当たる一八九五年に、日清戦争に日本が勝利したことが、東アジアの中心としての中国という世界認識に変動を及ぼした。²⁴⁾「農村」や「農民」というモチーフの受容もまた、欧化という潮流のもとでなされた。黒田に先立って「農村」を描いた画家としてよく知られているのが浅井忠である。工部美術学校で雇い外国人アントニオ・フォンタネージに師事した浅井は、バルビゾン派に影響を受け、「農村」や「農民」を描いた。²⁵⁾浅井による油彩画である《農人》(一八九〇年)を分析した三輪英夫は、外国人向けの横浜写真にモチーフを求めており、「西洋人は日本風物をこのように見るのだという、素朴な西洋志向が根底にあった」とする解釈の可能性を示唆している。²⁶⁾

一八八四年から一八九三年にフランスに留学した黒田は、絵画修行を始めた頃に、バルビゾン派の画家ジャン・フランソワ・ミレーに傾倒し「田舎屋」(一八八八年)を描いている。²⁷⁾また、芸術家たちが集うコロニーとして知られていた、パリ郊外のグレー村が、一八九〇年から二年半の間、黒田の制作の本拠地であった。²⁸⁾この地で自然に親しみつつ育んだ牧歌的生活への憧れが、晩年に至るまで黒田の中に生き続けたのだと山梨絵美子は解釈する。²⁹⁾

黒田は、画家が到達すべき最終的目標として、「無形的の画題を捉へて充分の想像を筆端に走らす」³⁰⁾絵画に置いていた。これは、主題としては歴史、神話、宗教、もしくは思想、哲学などの抽象的な概念をイメージとして、群像によって構成した大画面の構想画 (composition) とよ

ばれるものであった。^⑭

風景を描く際にも、黒田は抽象的な概念を込めており、西洋文学や神話に基づいているとする解釈がなされている。また、シエニエやウエルギリウスを通して、黒田は田園を理想郷と捉えることを学んだと、山梨は指摘している。^⑮

《木かげ》に描かれた白百合についても、山梨は、黒田が愛読したラマルティエヌの小説『グラジエラ』を念頭に、描かれたものと捉えている。^⑯そして、この小説で、白百合はヒロインの面影を比喩し、「純粹で素朴な、理想化された女性像」を象徴すると、解釈している。^⑰

黒田は「仏国四季の追懐」で、次のように述べている。

絵を描いて非常に愉快に感じるのは牧場である。牧場の興味と云ふものは、矢張詩によつて感ずることが多いのである。實際牧場と云ふものは、先づ不潔な気持のものである、動物が居つて、百姓などでも汚い服装で余り良いものではない、昔から希臘から随つて基督文学の影響を受けた文学には、皆此牧童又は牧場と云ふものに就ての詩が沢山あつて、実に自ら神代と云ふはうか、極原始的の、さうして何とも云はれぬ淡泊な感覚の時代に立帰ると云ふやうな気持が、此牧場から得られるのである（傍線引用者）^⑱

黒田は、「實際牧場」は「不潔」だと捉えており、「動物が居つて、百姓などでも汚い服装で余り良いものではない」と感じていたのである。それにも関わらず、絵を描いて「非常に愉快に感じる」のは「詩によつて感ずる」ものに基づくのだと述べる。現実には目にするのではない「神代」の風景を、牧場に見出すことが出来るのは、文学からの引論に基づいてのことだったことがうかがえる。

ただし、明治三十年代の黒田の制作意図は、西洋から学んだ象徴主義だけでなく、一方で日本的な表現が強く意識されているということ、従来、指摘がなされてきたところである。黒田やその僚友久米桂一郎は、和歌や山水的詩情に依拠し、絵画制作を行ったとする解釈もなさ

れている。雪、雨、海、月、菊、躑躅、梅、牡丹、桜、芙蓉、紅葉など黒田が風景画に描いたモチーフを、古今和歌集に代表される和歌に基づいたものと、崔裕景は分析している。^⑲また、松本誠一は、久米による《秋景》（一八九五年）は、中天の月と帰る鴉や雁といった伝統的な図様から成る「山水的詩情」をたたえていると指摘している。^⑳

オギユスタン・ベルクは、平安時代に、中国からもたらされた「美的図式」は、「当初はエリート層に限られた異文化受容」であり、日本の「より前の時代の詩歌に読み取れる自然感情」と結びつかなければ、「生き延び」「発展」することはなかったと指摘している。^㉑

明治期において、黒田や久米が、西洋から学んだ「風景」を描く際に、和歌や「山水的詩情」と結びつけることで、定着をはかったとしても不思議はないであろう。

このように、《木かげ》に、抽象的な概念が込められていると研究者は見なし、黒田の意図について解釈を試みてきた。

しかし、第二章で触れたように、明治期の新聞批評は、「何の意味もない画」と《木かげ》を捉えることすらあった。評者が注目したのは、もっぱら、描かれた人物の体型や振る舞い、服装、付随する小道具の描かれ方、あるいは太陽の光の表現等であった。また、昭和末期の展覧会解説が、発表当時に「大作にはない親密な情感に評者の共感をよんでい」と説明していることも先に見てきた通りである。農民を見て抱く「親密な情感」と「共感」が、現代の解説者にとっては既に自然化した感情であり、明治期において農民を「美的」と捉える理念が必ずしも共有されていなかったことに、思いが及ばなかったのかもしれない。^㉒

4. 「農民」というモチーフへの反響

《木かげ》だけでなく、白馬会第三回展に展示された、「農民」というモチーフに対する評価は、何が基準になっているのか不可解に思える程、一定の傾向を見出し難い。以下で、「農民」が点景としてではなく、画面の主たる要素となっている作品に関する評を、複数、例として挙げることにしたい。



図2 小林萬吾《農夫晩帰》
1899年
東京芸術大学大学美術館

『結成一〇〇年記念 白馬会』展の図録は、農夫が夕暮れ家路につくというモチーフを、明治三十年代の「田園

「全体の配置」を「無難」、「人物の骨格」を「まづまづ無事」と一応の肯定を示し、しかし、「色」が「黒過」ることを欠点として指摘し、さらに描かれた農夫を、「泥棒」に見えるほど「顔つき」が「物騒」だと捉えているのである。

また、農夫が「休息」する様を描いた白滝幾之助による「休息」を、『東京日日新聞』は、「農夫帰樵の姿とせばモデルの選択を誤りし嫌あり何となれば此の人物にては零落せる旗本と見られ得べければ也」として、「農夫」に見えず「モデルの選択を誤」っていると、苦言を呈す。また、「日本」は、「こんなやさしい手足の樵夫や百姓はないだろう」と評す。また、「樵夫」に見えないとして、「白滝幾之助の路傍休憩の樵夫ハ、九度山に閑居して本名を真田幸村とハ名乗らずや、気高う且優しくして、俳優の斯く扮したるかに惑はしむ」(傍線引用者)と記したのは「萬朝報」である。描かれた農夫に、和歌山県の九度山で隠遁していた時期の真田幸村を、重ねて捉えているのである。

5. 表象としての「農民の少女」

このように、描かれた「農民」の評価は定まらなかった。「農村」や「農民」を理想化して捉えるという、西洋文化に基づく理念を、新聞批評の執筆者は、必ずしも共有していなかったためだと考えられる。

それゆえ、絵画に描かれた人物の体型や振る舞い、服装、付随する小道具の描かれ方等が、明治期の日本の農夫と一致しているか否かが、争点となったのである。そのうえ、同じ作品を見ても、評者は各々、肯定から否定まで、異なった見解を示している。

なお、白馬会の画家和田英作は《木かげ》の「少女」のモデルは、逗子の「柳屋のつうちゃん」だと述べている。これは、旅館を営んでいた柳屋の娘、「つる」だと思われる。つるの父、石渡嘉兵衛は柳屋の六代目の主人であり、田越村の村会議員をもつとめた人物であるから、モデルの出自は「百姓の女」ではない。

一八九〇年代は、定額地租の金納化と松方デフレによる米価の下落によって、農家経済は打撃を受けていた時期である。当時の農村の経済

風俗画」の典型と解説している^④。そして、小林萬吾による『農夫晩帰』(一八九八年)「図2」は、発表当時、優作としておおむね好評であったとしており、その証左として『東京日日新聞』(一八九八年十一月一日)に掲載された亜丁生による「白馬会評(承前)」が「農夫の形、馬の形と共に宜しく馬の鼻端など殊に巧なれど其後足に少しく申分あるを微瑕とす遠景の一本木は悄悄重きに過ぎたるも概して出色の作たるを失はず」と記していることや、『日本』(一八九八年十一月七日)掲載の銀杏先生と△△坊による「全体の配置も無難で、遠景や空の雲の工合もあまりコセ付かず。夕暮の感じが能く現はれて居る。主眼の人物の骨格などもまづまづ無事だ。然し色があまり黒過る」とする評を挙げる^⑤。しかし『日本』の展覧会評を、この抜粋部分だけでなく、より広く見渡してみるならば、好評とは一概には言い難い評価を得ていたことがわかる。

全体の配置も無難で、遠景や空の雲の工合もあまりコセ付かずに。夕暮の感じが能く現はれて居る。主眼の人物の骨格などもまづまづ無事だ。然し色があまり黒過る。大体の感じから云へば。農夫がつかれて荷を馬につけて帰る所が欲しいのだが。これは泥棒が馬を盗んで帰るやうだ杯といふものがある。なるほど馬の荷をつけて居らないのも此題には少し面白くないやうだ。農夫の顔つきも一くせありそうで物騒だ。(傍線引用者)

状況からかけ離れているということを、《木かげ》を「何の意味もない」と評した要因の一つとして、挙げる事ができるだろう。

なお、近代日本の子ども容姿は、「経済的に貧しい階層」の者と、「経済的に豊かな階層」の者では異なっていたことを、上笙一郎は指摘している。^②その具体的な例を、イギリス人の旅行者イザベラ・バードによる『日本奥地紀行』（一八八五年）から、抜粋することで上は示している。すなわち、貧しい農村の子どもたちは「汚く」「ひどい皮膚病」にかかっており、経済的に豊かな「会津の赤湯の宿屋（中略）の子どもたち」は、「背が高く、きれい」だとイザベラが記していることを解釈の根拠としている。^③「清潔で美しい姿で存在」できたのは、経済的に豊かな階層に限ら



図3 湯浅一郎《村娘》
1900年
笠間日動美術館



図4 黒田清輝《赤小豆の簸分》
1918年
ポーラ美術館

れ、この格差がなくなるのは、高度資本主義的繁栄を迎えて以降のことだと上は指摘する。^④しかし、農村の経済状況と《木かげ》の「少女」がかけ離れていることが、不評を招くとも、《木かげ》だけでなく、白馬会展には、「農民の少女」を描いた作品が、湯浅一郎《村娘》

（一九〇〇年）「図3」、近藤浩《草刈乙女》（一九〇七年）等、複数展示され、また、黒田は《赤小豆の簸分》（一九一八年）「図4」がそうであるように、その晩年においても、「農民の少女」を描いている。

ただし、繰り返しになるが、社会状況とかけ離れていることが、《木かげ》に対して評者が表明した違和感の根本的な要因であったわけではないと考えられる。南画あるいは文人画と呼ばれる画法も、漢詩の中の景観を、日本に引喩し表現したのだから、問題は描き手と受容者が、定型的な美術の享受の作法を共有しているか、否かにあるのではないか。おわりに

《木かげ》の「少女」像を軸とすることで、視覚の近代化という問題について一考を期すること、加えて白馬会における「農民」というモチーフに対する社会的評価を分析すること、これらの課題を本論の冒頭に掲げていた。むしろ、《木かげ》や同時期の白馬会出品作をもって示すことができる解釈は限定的なものとなるが、その要点を次のようにまとめることができるだろう。近世までの日本において、描かれることが少なかった「農民」を、西洋美術を学んだ洋画家たちは表現し始めた。周知のように、明治政府は、西欧列強と対等に国交することを望み、近代国家の設立に努力する。このため、西洋の学術や技術を積極的に研究したのであり、芸術もまたその中の一つだった。かつて中国から学び山水画を描いたように、今度は西洋から、農村を理想郷とし、「農民」を「美的」と捉える理念を学んだのである。「土庶」という序列に基づいて構築された美的価値に、変動を与えたのは、西洋という対外的なファクターであった。新たにもたらされた画題に対する、受容者の反応は様々だった。これは、画家と新聞記事の書き手の間で、「農民」の眼差し方を、共有していないことが、要因となっているのだと考えられる。農民自身に代わって、「農民」のイメージを創出したのは、洋画家であり、西洋の学芸に知的基盤を持つ者たちだった。^⑤

以上が課題に対する解釈の要点であるが、これに加えて近代化がもたらした「新しい女性表象」という視点で、「農民の少女」を捉えるこ

ともできよう。美術は、社会や世界の「表象」、すなわち現実ではなく、想像されたものである。近代化によって生まれた「新しい女性表象」として、これまで脚光を浴びてきたのは、「女学生」や「モダンガール」であった。しかし、「農民の少女」もまた、西洋からもたらされた、「新しい女性表象」として、捉え直すことができるのであり、この点については今後の課題として残されている⁽⁸⁾。

(凡例)

引用に際して、旧字体の漢字、変体仮名及び異体字等は、原則として新字体・常用字体に改めた。仮名遣い、送り仮名は、原文表記を基本とした。振り仮名、強調記号については原文に従わず、省略した。年号は西暦で表記し、適宜元号を併記した。

(注)

- (1) 本論における白馬会展に関する新聞記事の引用は、植野健造氏作成白馬会関係新聞記事一覧(データベース作成・東京文化財研究所)による(<http://www.tobunken.go.jp/materials/hakuba> 二〇一六年八月二日最終閲覧)。
- (2) 大室幹雄『月瀬幻影―近代日本風景批評史』中央公論新社、二〇〇二年、七二―七三頁。
- (3) 大室幹雄『志賀重昂「日本風景論」精読』岩波書店、二〇〇三年、二八八頁。
- (4) 美術は、社会や世界の「表象」、すなわち現実ではなく、想像されたものである。アナール学派の歴史家アラン・コルバンは、文学や美術を「社会的表象」あるいは「社会的想像力」についての証言と見ている。この「社会的表象」という概念は、主にフランスの社会学者エミール・デュルケムの集合表象―社会における絆を維持するための概念、諸処の結びつきを保証するためのもの―に依拠するものである(アラン・コルバン『時間・欲望・恐怖―歴史学と感覚の人類学』小倉孝誠、野村正人、小倉和子訳、一九九三年、藤原書店、二二―三三―三四頁。(Corbin, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur: essais sur le dix-neuvième siècle*, 1991, Paris: Aubier.)) コルバンは、表象システムは評価システムを秩序立てるだけではなく、世界や社会や自己に対する観察の仕方までも規定するものであり、感情生活の記述はこれによって組み立てられ、慣習行動を規定すると述べる(リュシアン・フェーヴル、ジョルジュ・デュビイ、アラン・コルバン、小倉孝誠編、大久保康明他訳『感性の歴史』藤原書店、一九九七年、一三二頁)。
- (5) パリ万国博覧会での黒田の出品作は、『湖畔』『智・感・情』『秋郊』『物寂

し』(木かげ)の五点である(塩谷純、田所泰編「黒田清輝年譜」東京国立博物館他編「黒田清輝―生涯一五〇年 日本近代絵画の巨匠」美術出版社、二〇一六年所収、二九六頁)。なお、『物寂し』については、『寂寥』というタイトルによっても呼ばれているが(山梨絵美子「黒田清輝の画業と遺産(レガシー)」同前所収、三四頁)、『黒田清輝年譜』に依拠することとした。

- (6) 所在が不明であったためか、研究の対象として、長い間取り上げられてこなかった。研究に不可欠な基本データ(制作年、サイズ、来歴、モデルなど)を示したのは、東京国立近代美術館編による『写実の系譜 Ⅲ 明治中期の洋画』(東京国立近代美術館、一九八八年、七五頁)の田中淳の作品解説、また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編による『結成一〇〇年記念 白馬会―明治洋画の新風』(日本経済新聞社、一九九六年、三七頁)の貝塚健の作品解説である。論文や著書としては、山梨絵美子「黒田清輝と白百合のモチーフ」『視る』(二五九号、一九八九年一月)、渡部周子「白馬会における花と女性の表象」(『少女』像の誕生―近代日本における「少女」規範の形成)新泉社、二〇〇七年所収)等を挙げることができる。
- (7) 無署名「幻の「木かげ」九十年ぶり帰国」『朝日新聞』一九八七年六月十三日、二五頁。
- (8) 山本武利「新聞記者の誕生」新曜社、一九九〇年、一六八頁。
- (9) 坪井りん「日本近代「美術」の成立とジャーナリズム」『マス・コミュニケーション研究』第六六号、二〇〇五年一月、一二六頁。なお、新聞に掲載された展評の多くは「素人批評」であり、「素人である新聞記者が積極的に「美術」に関して論じている」ことから、新聞記者を「美術の「享受者」と坪井は位置づけている(同前、一一七頁)。
- (10) 同前、一二六頁。
- (11) 坪井りん「明治期における日本近代「美術」概念の成立とその受容」『東京大学博士學位論文』二〇〇九年、九四―九七頁。
- (12) 坪井前掲論文、二〇〇五年一月、一一八頁。
- (13) 同前。
- (14) 同前。
- (15) 湖人「白馬会展覧会を観る(二)」『東京朝日新聞』一九八八年十月十二日、三頁。
- (16) なお、『木かげ』に描かれた「光線」の表現に、複数紙が注目している。「草の上に強き日光のきれたる具合は中々い、」(渦外山人「白馬会画評の殿り(五)」『毎日新聞』一九八八年十二月四日、一頁)、「木蔭を漏る、日光が大木の幹や女の着物に写りて金紙をベタ貼りしたるが如くに見ゆる杯ハ不感服の手際なり」(愛畫素人投「白馬会の油絵を見る」『都新聞』一九八八年十

- 月十三日、一頁)、「木の間から落射した光線はウキツマンの光線には及ばんやうだ」(銀杏先生、△△坊「白馬会合評(承前)」『日本』一八九八年十一月十七日、三頁)。このように、賞賛するものもあれば、否定するものもあり、評者によって見解は様々であった。
- (17) 田中前掲文。
- (18) 渦外人前掲文。
- (19) 谷津漆太、長野脱天「白馬会画評(五)」『時事新報』一八九八年一〇月二三日、七頁。
- (20) 大室前掲書、二〇〇二年、七二―七三頁。ただし、江戸期において、自己の外側の世界を客観的に把握しようとする努力が見られ、松尾芭蕉に先導された俳諧が果たした役割の大きさを小林忠は指摘する。そしてまた、芭蕉の門下角や嵐雪と親しんだ画家英一蝶は、「江戸の市井の生活があるがままに活写する風流画家として異彩を放った」と述べる(小林忠「江戸から見た絵画の明治維新―日本画近代化の曲折」高階秀爾他編『日本美術全集 第二十一巻 近代の美術Ⅰ』講談社、一九九一年所収、一五六頁)。
- (21) 大室前掲書、二〇〇三年、二八八頁。
- (22) 大室前掲書、二〇〇二年、一七一頁。
- (23) 同前、二二九頁。
- (24) 世界観の基点として中国を主、日本を従、西洋をプラスαとする力学構図が、西欧列強の進出により、西洋を主、日本を従とする関係軸に転換がはかられた。その背景として、中国が東アジアの中心としての地位を失ったことがある。また日清戦争の勝利こそが、「東洋の盟主」としての日本という意識を急速に浮上させる契機となった(佐藤道信「明治国家と近代美術―美の政治学」吉川弘文館、一九九九年、一四六―一四七頁)。
- (25) 島田康寛「浅井忠と京都洋画壇」『日本の美術』三五三号、一九九五年十月、三〇―三二頁。
- (26) 三輪英夫「洋風表現の写実とその変容」高階秀爾他編前掲書所収、一六六頁。
- (27) 山梨絵美子「図版解説 黒田清輝筆 其日のはて下絵(一)(二)」『美術研究』三五三号、一九九二年三月、三六頁。
- (28) 荒屋鋪透「グレイッシュ・ロワンに架かる橋―黒田清輝・浅井忠とフランス芸術家村」ポラ文化研究所、二〇〇五年、八―九頁。
- (29) 山梨前掲論文、一九九二年三月、三六頁。
- (30) 黒田清輝「美術学校と西洋画(下)」『毎日新聞』一八九六年六月九日、二四頁。
- (31) 田中淳「黒田清輝の生涯と芸術」(東京文化財研究) (http://www.tobunken.go.jp/kuruda/gallery/japanese/life_jhtml) 二〇一六年七月十八日
- 最終閲覧)。
- (32) 山梨絵美子「黒田清輝の作品と西洋文学」『美術研究』三四九号、一九九一年三月、九四―九八頁。
- (33) 同前。
- (34) 山梨前掲論文、一九八九年一月。また、『木かげ』に描かれた赤い果実や、「少女」が手にする白百合の花は、キリスト教における植物の象徴体系や、西洋文化における抽象的観念の擬人化の伝統に連なるものであり、黒田はこれらの象徴を用いることで自己の理念を表現したとする解釈もなされている(渡部前掲書)。
- (35) 山梨前掲論文、一九八九年一月、三頁。
- (36) 黒田清輝「仏国四季の追懐」『芸術』第一巻第十号・十一号、一九二三年四月(黒田清輝「絵画の将来」中央公論美術出版社、一九八三年所収、二六〇―二六一頁)。
- (37) 田中淳「明治の洋画―黒田清輝と白馬会」『日本の美術』第三五一号、一九九五年八月、六五頁。
- (38) 崔裕景「黒田清輝の画題と和歌」『黒田清輝と美術アカデミー―近代国家形成期における日本的絵画の創出』大阪府立大学博士学位論文、二〇〇〇年、一四三―一八八頁。
- (39) 松本誠一「日本近代風景画―岡田三郎助の場合」『美術史』一三二号、一九九二年四月、二五〇頁。
- (40) オギユスタン・ベルク「日本の風景・西欧の景観―そして造景の時代」篠田勝英訳、講談社、一九九〇年、四九―五〇頁。
- (41) 田中前掲文、一九八八年、七五頁。
- (42) 既に見たように発表当時の展覧会評は、『木かげ』に描かれた人物像を、「村女」「農家の女」「百姓の女」「少女」等、様々に称していた。「農民」という見慣れぬモティーフを、呼び慣らわす呼称が確立していなかったためだと考えられる。黒田自身、『木かげ』の人物像を「田舎娘」と呼んでいる(逗子黒田筆東京久米桂一郎宛書簡、一八九八年六月二四日、黒田前掲書、二九二頁所収)。なお、年少の男女全体を指す言葉だった「少年」のなかから、女子を隔離する語としての「少女」が健在化するのが一八九五年頃であり、また一九〇〇年代に一般化して行くとする説がある(久米依子『少女小説』の生成―ジェンダー・ポリテクスの世紀』青弓社、二〇一三年、二五頁、九七頁。平成の展覧会図録の解説は、『木かげ』に描かれた人物像を「少女」と捉えている(たとえば、次の通り)。「木陰で薪を背負う道具を枕代わりにして横たわりながら休息する少女の傍らには、麦藁帽子と黒田が好んだ百合の花が置かれている」(傍線引用者(貝塚前掲文))。平成の「少女」表象と一致する『木かげ』の人物像は、近代化の過程で形成された存在

- (43) であり、発表当時の呼称の不統一もまた、その証左となりえるのではないか。
 鳥田康寛「作品解説」石橋財団プリヂェストン美術館、京都国立近代美術館、石橋財団石橋美術館編前掲書所収、四八頁。
- (44) 同前。
- (45) 銀杏先生、△△坊前掲文。
- (46) 亜丁生「白馬会評(承前)」『東京日日新聞』一八九八年十一月十七日、四頁。
- (47) 銀杏先生、△△坊「白馬会合評(承前)」『日本』一八九八年十一月十六日、三頁。
- (48) 藤六「東台の秋色(三)」『萬朝報』一八九八年一月二十七日、一頁。
- (49) 久米桂一郎他「黒田子爵追懐談話会」『国民美術』第一卷九号、一九二四年九月(黒田前掲書所収、三一七頁)。
- (50) 木村彦三郎「柳屋の独歩・蘆花」石渡喜市、一九六一年、五頁。
- (51) 同前、十一―十二頁。
- (52) 原直行「窮乏の農村」『香川大学経済学部研究年報』四六号、二〇〇六年、一七六―一七七頁。
- (53) 上笙一郎「洩つ垂らし」の克服へ―日常生活の近代化』『日本子育て物語―育児の社会史』筑摩書房、一九九一年所収。
- (54) 同前、二六五―二六七頁。『日本奥地紀行』(東洋文庫)は、複数の訳による版がある。一九七三年の高梨健吉訳に、上は依拠しており、このため「会津の赤湯の宿屋(中略)の子どもたち」(傍線引用者)と表現しているものの、十代半ばから後半の女子だと考えられる。というのも、二〇一二年刊行の『完訳日本奥地紀行 二』では、女主人の十一人の子どものうち二、三人の娘が「背の高い上品な美人」で「機転がきく」と記しており(金坂清則訳注、平凡社、二〇一二年、九四―九五頁)、また同著の注は、娘たちの年齢は、十九歳、十六歳、十四歳、九歳、七歳と説明しているからである(同前、三一八頁)。
- (55) 上前掲書、二七二頁。
- (56) 『没後六十年 湯浅一郎展』図録掲載の《緑蔭(草刈女、休息)》は、出品歴に白馬会展第五回展について記載がないものの(群馬県立美術館編『湯浅一郎展 甦る明治・大正の光 没後六十年』群馬県立美術館、一九九一年、九四頁)、『結成一〇〇年記念 白馬会』図録掲載の《村娘》と(石橋財団プリヂェストン美術館、京都国立近代美術館、石橋財団石橋美術館編前掲書、二二頁、一八六頁)、視認の限り特徴が一致しており、同一作品だと考えられる。『結成一〇〇年記念 白馬会』図録掲載の《村娘》の図版は小さく不鮮明であるため、同一作品と考えられる《緑蔭(草刈女、休息)》を『湯浅一郎展』の図録より、転載させていただいた。
- (57) オギュスタン・ベルクは、「風景の観念は社会における支配的な趣味嗜好

の移り変わりに密接に結びついて」おり、そして「一般的にはエリート階層が自分たちの風景の概念を押しつける」と指摘する(ベルク前掲書、四九頁)。これと同様に、「エリート層の視線」が「田園風景の美と並んで」「農民性」を作り出すともベルクは述べる(同前、一一六頁)。

(58) ここで、「新しい女性表象」という問題に対する、筆者のこれまで、また今後の研究対象と研究方法、問題設定について説明したい。近代国家における「少女」表象の形成を、医学、教育論、少女雑誌、文学、美術等、領域を渡る資料を複合的な視点で捉えるという方法によって、筆者は考察してきた。現在取り組んでいる課題は、「近代日本における「かわいい」の生成に関する研究―少女文化」を事例として(『JSPS科研費』)であり、「かわいい」の機能をジェンダー規範という視点から、解明しようとしている。その前提として、理想的な「少女」表象を明らかにすることが必要であり、「農民の少女」の表象について問うこともまた、問題を相対化する視点の一つとなり得ると思われる。なお、少女雑誌にも「農民の少女」の表象を見ることができが、管見の限りではこれまで考察の対象とされていない。従来、「少女」研究は、明治期の学校制度の確立により生じた、就学期にあつて、生殖可能な身体を持ちつつも結婚まで猶予された期間を「少女」期と捉えてきたため、「女学生」の分析が主となつている。「女学生」は、規範としての「少女」の核となる要素の一つだといえる。ただし、表象としての「少女」は、貧富の差、学歴の差によって必ずしも定義されないということは、拙論「転落の狭間に置かれて―少女小説に描かれた二人の「少女」で、明治期の少女小説が描いた「女中」を分析することによって、指摘しているところである(渡部前掲書所収)。「農民の少女」の意味や機能は、「女中」とも異なっていることが想定され、今後発展性のある課題だといえよう。

(付記)

本研究はJSPS科研費「PI5K01938」の助成による成果の一部である。

(受稿 平成二八年五月二日、受理 平成二八年六月三日)

