

島根県立石見美術館

研究紀要

第13号

2019

目 次

大下藤次郎の水彩画技法の変遷について - 最初期から水彩画への目覚めまで……………	左近充 直美 1
研究ノート ポール・イリブの仕事1 『ポール・イリブが描くポール・ポワレのドレス』……………	廣田 理紗 30

大下藤次郎の水彩画技法の変遷について

－最初期から水彩画への目覚めまで

左近充 直美

はじめに

当館では、水彩画家・大下藤次郎(1870-1911)の作品440点のほか、日記やスケッチブックなどの資料を多数収蔵している。これらを元にこれまで、大下の生涯と画業を振り返る展覧会は数多く行われてきたが、大下が日本近代を代表する水彩画家として、またその啓蒙家として歩むに至る以前、水彩画の技法を獲得していく過程や背景については、まだ詳らかであるとは言えない。本稿では、当館所蔵作品について、作品ごとにその技法と描かれた背景とを分析し、大下の水彩画技法の変遷の一端に触れることを試みる。特に最初期の作品が残る1892(明治25)年から、水彩画の道に目覚める1895(明治28)年までをひと区切りとし、修業時代の大下の作風の特徴を追っていく。なお、ここに挙げる作品に付した番号は本稿における整理番号であり、作品の選定については、特に技法的な特徴が示しやすいもの、また年紀の記載があるなど、制作年が明記されているものを優先した。

■ 1892(明治25)年

1. 《下駄屋の店先》水彩、紙

表面：左下に赤で「2552」

裏面：左下に鉛筆で「下駄屋の店先」 # 112」

：右上に鉛筆で「1」 右下に鉛筆で「二十四年九月」

色とりどりの下駄が並ぶ店内に登場人物が3人。店先には、下駄職人である店主と鼻緒のすげ替えに訪れたらしき、青い着物に黄色い前掛けをした婦人が座り、そのそばに紫地の着物に赤い帯をした少女が立つ。二人とも側面や背面から描かれており、表情は見えないが、店主の手元の作業を見守る様子が伝わる。この人物群は画面の中央には配置されておらず、どちらかと言えば、大下は店内の様子を描写することに主軸を置き、多彩な色を配置することで華やかな場面を作り上げている。表現としては、形や陰影を線で説明した箇所が多く、塗りも平坦である。また人体の構造やバランスに狂いがあるなど、手慣れていないための稚拙さを感じられ



作品 1



図1-1

る(図1-1)。一方で、奥のガラス棚に納められた下駄と、店先に並ぶ下駄の描き方に差をつけて距離感を出し、木の材質感を意識した引き戸を描くなど、随所に技法上の工夫も感じられる。二人の女性については、着物の色柄は異なるが、それぞれ同ポーズのスケッチが残っており(図1-2・図1-3)、大下が常日頃身近なところで見かける人々を写し、それを元に一枚の絵に構成したものと考えられる。ちなみにこれらの人物スケッチは、後ろ姿を描いたものがほとんどである。大下が仕事の合間に家に入出入りする様々な人々を観察しては、その仕草や風俗を「密かに」描写したものだろう。作品1の裏面には鉛筆で「二十四年九月」との記載がある。明治24年9月といえば大下が中丸精十郎に入門した時期と重なるが、日記に書かれるように、この年描いたのは、「コンテ画」が中心であったことや、翌年の4月10日に神田大火災の光景を見て初めて水彩画を描いたとの表記があること¹、そして作品1の表面の「2552」の表記が、他の作例と同様「皇紀2552年(=西暦1892年)」を表すとみられること、下絵のスケッチの日付がいずれも明治25年7月とあることなどから、本作の制作年は1892(明治25)年と考えられる。



図1-2



図1-3 右の人物

2. 《呉服屋》水彩、紙

表面：左下に赤で「2552」

：右下に鉛筆で「25.8/14」

裏面：右上に「3」 右下に「二十四年九月模」

：別の絵がある

作品1と同じく店先の出来事を描いた作品。客は身なりの良い男性と使用人らしき男性。店の一人は商品の生地を見せ、もう一人は使用人の男性と熱心に話し込んでいる。その様子を見守る男性は、紋付の羽織袴に山高帽をかぶり、



作品2

洋傘を持ち千両下駄を履いている。明治期によく見られた和洋両装のモダンな装いである。一方の使用人は丁髷を結び、着物に股引姿で草履を履いている(図2-1)。この主従の両極端な装いは当時の社会的背景を感じさせる。本作では人物群が中央に置かれ、そこに鑑賞者の興味をひきつけつつも、大下の関心はやはり店内に向けられている。額絵や時計などの小道具を丁寧に描き、色とりどりの反物を各所に配し、色柄物も細部を描いて全体に華やかな画面に仕上げられており、作品1と特徴がよく似ている。全体に塗りは平坦で、線での説明が多いが、鏡にうつるものと現実のものを並置させ、店奥を広く見せているのは構図上の工夫だろう(図2-2)。また光源は店先側右方にあり、暗い店奥に視線が向く構造にもなっている。明部は、額と鏡の縁に最後にやや厚みのある白色をのせて反射する光を表している(図2-2)。

なお、本作の裏面には制作年不明の別の絵が描かれている(図2-3)。上部に鉛筆で「二十四年九月模」とあり、これが表と裏どちらの絵をさすのかは不明であるが、呉服屋の絵は作品1と共通点が多く、表面の「2552」「25.8/14」の表記から1892(明治25)年制作と考えられる。裏面の絵は屏風の前で裁縫する少女を描いており、隣のふすまからその様子を覗き見ているような凝った構図になっている。実在の人物を描写したにしては表情や描き方に硬さ、不自然さがあるので、こちらは模写の可能性もある。しかし、室内の棚のふすま絵が作品5の裏面の絵と類似しており、室内の設えは実際に大下家に実在した部屋を写したことも考えられる。



図2-1



図2-2



図2-3

3. 《貸家の裏口》水彩、紙

表面：左下に赤で「2552」

：右下に鉛筆で「25.8/28」

裏面：中央下に鉛筆で「貸家の裏口」[# 110]

：右下に鉛筆で「二十四年九月」 右下に鉛筆で「2」

本作については、大下が愛用する三脚に仮託して、自身や周囲について語った「三脚物語」のなかに、次のような表記がある。「それは夏のある夕方、家の窓近くから向ふの長屋の一隅を見たところだ、(中略)主人は、今でもわるく細かいウルサイ絵を画く、この風は、すでに第一写生の時からあるのだ。細かいのは主人の本領で、ウルサイのは主人の性質だらう。綿密といふと聞えがよい、小刀細工といふとあまり褒められない。屋根の瓦は遠近法におかまひなしに、一枚一枚画く、柳の葉はこれも一枚一枚丁寧に画く。そして四五日して出来たものはなかなか立派な作であつた。」²

本郷真砂町にあった大下の実家では、当時数多くの貸家を所有しており³、本作はそのうちの戸を描いたものと思われる。長屋の勝手口にたたずみ、子守をする女性の後ろ姿をとらえているが、彼女の質素な装いに対し、背負われている子は、色鮮やかな着物を着て、花飾りのついたハイカラな帽子をかぶっている(図3-1)。作品2と同じく装いの違いで社会的な背景を感じさせるが、人物の描き方にはいまだ不慣れな硬さが残る。しかし三脚(大下)が語るとおり、屋根や柳の葉の一枚一枚を丁寧に描き、屋根に落ちる葉陰までも描き、平坦にならないよう様々な色を用いている(図3-2)。「ウルサイ絵」と自ら評するこの綿密なタッチは後年、大下の円熟期の作品にも継続して見られる特徴である。また四五日かけたという本作では、細部まで神経が行き届いている。例えば屋根に開いた通気窓からあがる煙を表現したり、屋根が



作品3



図3-1

作る濃い影で建物を立体的に見せようという工夫がある。黄色い花の葉脈や、柳の幹や葉など、夏の強い日差しがあたる明部は仕上げに白色を用いている(図3-3)。一方、部屋奥の暗部は、奥行きまでは描き切れていないものの、勝手口の雑然とした様子を如実に伝えている。さらに人物の身体は一度薄い色で描き、その後濃い描線で描き起こしているが、これは、夏の濃い日差しを示すと同時に屋根にのみ視点が集まることを避け、人物にも目がいくよう後から調整されたものだろう(図3-4)。また、空の表現に注目すると、紙の白さを生かしつつ、薄い青の濃淡で雲や青空を表しており、同じように屋根も紙の白さ(明るさ)を利用し薄く色をいれることで瓦の明部を表現している。

なお、裏面には「二十四年九月」とあり、やはり表面の「2552」「25 8/28」の表記と矛盾があるが、作品1と同じ理由で本作は1892(明治25)年に描いたものと考えられる。8月28日という年紀の通りならば、本作は作品2を描いてから2週間後の作品ということになる。



図3-2



図3-3



図3-4

4. 《人物習作》水彩、紙

表面：右下に赤で「2552」

画面中央に後ろ姿の女性が立つ。踊りの振りの最中なのか、衝立越しに奥を覗く仕草なのかは不明だが、奥の部屋には、帽子を脇に置いた断髪着物姿の男性が端座しており(図4-1)、どこか意味ありげな構図である。女性はやはり後ろ姿で描かれ表情が見えないが、「つぶし島田」に見える髷と婀娜っぽい仕草から、芸者など粹筋の女性を思わせる。衝立に目をこらすと、かなりおおざっぱな表現だが、寅と竹のような図柄が確認できる(図4-2)。本作では絵の主角として中央の位置にこの女性を据えているが、大下は部屋のこちら側と向こう側の関係(手前が暗く、奥が明るい)を一図に描くのが目的だったのだろう、全体に簡潔な筆致ではあるが、奥から差し込む光を演出し、畳上にさす影などの微妙な明暗の変化を追っている。女性の着物の描き方、塗りの平坦さなどに、描き慣れていないための稚拙さがあり、作品1～3の描法との共通点が多い。奥の部屋に端座する人物については、性別は異なるが類似した構図のスケッチが残されている(図4-3)。



作品4



図4-1



図4-3



図4-2

5. 《門と人物》水彩、紙

表面：左下に赤で「2552.」

裏面：別の絵がある

寺の門に人物がいる構図は、他にも同時期の作例が2点存在する(図5-1、図5-2)。この主題を一時期集中して描こうとしていたのだろう。本作は全体に形のとりかた、色の塗り方が粗く、遠近も特に意識されていない。作品3では最初に空を描き、その上に木の枝葉を描く手順だが、ここでは木を描いた後に間をぬうように空を描いている。また、木の幹や枝の葉などに多色を用いているが、暗い色を上から塗り重ねただけで描き起こしはせず(図5-3)、作品3の柳の葉のように、明暗を捉えた立体的な描き方とは異なる。また人物は風景のなかの点景人物として登場するが、塗りが平坦で粗い(図5-4)。これらの点から本作は習作や下絵として描かれたものか、あるいは模写の可能性もある。

なお、本作の裏面に制作年不明の別の絵がある(図5-5)。鏡台の前に座る妙齢の女性、その髪を結う女髪結いと、その側で自分にも簪をつけるとねだる少女の姿が描かれている。作品2の裏面の絵と似たタッチであり、自然の人物を写生して構成した絵にしては、表情や描き方に硬さや不自然さが感じられることから、何か別の絵をベースに描いた模写の可能性もある。しかし作品2の裏面の絵と本作の室内のふすまの模様が似ている点などから、大下のオリジナルである可能性も残る。鏡台の前の女性は、おそらくこの家の夫人だろう。色白な横顔にうかぶ表情は暗く、冷たい印象を受ける。左手に指輪(指貫か)らしきものはめ、縞模様の着物に紫色の帯を着けている様子から裕福な家の女性であることが推察される。少女は、遠慮のなさからいっても夫人の娘と思われる。天児(あまがつ)とおぼしき人形⁴を抱き、格子模様の着物を



作品5



図5-1



図5-2

身につけ、無邪気に簪をねだる様子は、やはり裕福な家の子であることを示唆する。対象的な表情の親子の間にいる女髪結いは、仕事がしやすいよう櫛掛けをし、仕事道具の櫛がすぐ使えるよう自らの髪に挿しており、職人らしさをにじませる。仕事を進めつつも少女に微笑みかけ、その望みを叶えてやろうとしている。手前にあるのは髪結いの道具一式で、少女のそばには毛糸が転がる。小道具でも小技を利かせドラマ性のある場面を組み立てている。女髪結いや少女の顔にある陰影、そして髪の本部を白色で上塗りする描き方は、油彩の応用なのか、顔の陰影は極端すぎてうまくいっていないが、明暗を強く意識して描いたことがわかる(図5-6)。絵の詳細については不明だが、これらの人物像は、大下の不仲だったという義母と、幼くして亡くなった義妹の存在を想起させる。



図5-3



図5-4



図5-6



図5-5

6. 《風景習作》水彩、紙

表面：右下に赤で「明治壬辰五月湖月模」

表面：左下に赤で「2552」

右下に「明治壬辰五月湖月模」と記載があり、習作あるいは模写と思われる作品だが、大下のサインが確認される最も早い作例であり、年紀が示されている現存作のなかでは、最初期の作品となる。「明治壬辰」は1892(明治25)年を表し、「湖月」は大下の画号のひとつである。同年に描かれた作品のうち、他にサインが確認できるものとしては、水彩画ではなく馬を描いた素描がある(図6-1)。この作品には表面左下に「259/16」右下に「T.Oshita.」とあるので、初期には両方の名前を併用していたことになる。

日記には、同年4月10日に神田で起きた大火災の光景を見て、最初的水彩画を描いたと記述していることから⁵⁾、本作はその翌月に描き、その後8月に作品2と3を描いたということになる。描き方は作品5と類似しており、筆致の粗さ、塗りの平坦さ、遠近感のなさ、点景人物の簡易なタッチなど、描き慣れていない様子が感じられる。しかし、空は、紙の白色を利用して淡く青色をひくことで表現しており、水彩画の手法にかなった描き方と言える。



作品6



図6-1

7. 《風景習作》水彩、紙

表面：左下に赤で「2552」

遠近の距離感を大きくとり、点景人物を配置した構図は、後の大下の風景画につながる要素が感じられる。しかし後年の丁寧な細部の描き込みはまだ見られず、大ぶりの筆致で描かれ全体に塗りも平坦である。遠景の山は、紙の白さ(明るさ)を生かして、淡い赤と青で薄描きし、山際をぼかしているのに対し、近景は草むらの面積を広く取って暗く描き、差をつけることで距離感を出そうとしている。しかし、近景の点描のタッチが粗く、中景の描写もあいまいなため、遠近の広大な距離感を表すには至っていない。人物の風俗はよく描写しており、のどかな田舎道に傘をさした富裕層の女性がたずみ、木の間に棒手振りが歩く様子を捉えている(図7-1、図7-2)。

樹木の幹と小さな池は、描写の最後に白い絵具でハイライトを入れ、日の当たる方向と水の透明感が表現されている(図7-3)。なお、樹間に見える薄いピンク色の塊は桜の並木道だと思われる。霞んでけぶるような山の色からしても、本作の季節は春であると推察されるが(図7-4)、もし1892年の春に描いた作品だとすると、最も時期が近い作品6との技術的な格差が気になる。またスケッチをもとに人物と風景を構成した作品とは異なり、本作は最初から画家の目的が自然の風景描写にある。これはもう少し後にみられる傾向であり、この時期の作品とは考えにくい。別の絵の模写である可能性もあわせて検討が必要な作品である。



作品7



図7-1



図7-2



図7-4



図7-3

□1892(明治25)年作品のまとめ

現在所在が確認されている大下藤次郎の作品のうち、これらは最も早い時期に描かれた作品群となる。その技法や特徴に注目すると、次のような共通点が見いだせる。

- ・ 自然風景描写ではなく、人物を基底に構成した作例が多い。
- ・ 人体の構造や表情などには関心が薄い。登場人物の関係性や風俗などには細かな設定があり、ドラマ性が強い。
- ・ 人物を描くことよりも、室内や周辺風景の描写に力が入っている。
- ・ 明暗の描写に強い関心があり、意図的に明暗の変化を構図にとり入れている。
- ・ 遠近法の活用はまだ不十分で、立体感や空間を示すような表現についても未熟である。
- ・ 色への関心度が高く、できる限り多くの色を用い、様々な工夫を試みている。

日記によれば、大下はこの前年(1891年)、洋画を学ぶことを決意し、7月に原田直次郎に手紙を出す。原田は不在で返事が得られず、9月から知人の紹介で中丸精十郎のもとに通うこととなった⁶。また、「三脚物語」によると、中丸塾では当初モデルを使っての写生はせず、コンテで臨

本の模写などをして勉強したという⁷。しかし家業の繁忙で意のままに通えず、家の用事のために長期間休まざるを得ない時もあった。それでも時間の隙を見て同塾の夜学に通い、臨本の模写や石膏写生などコンテ画を中心に学び、日々精進を重ねている。1892年(明治25)年には4月に神田で起きた大火事をきっかけに初めて水彩画を描き、それ以降、自分なりに創意工夫してこのような絵画にもチャレンジしたのだろう。状況から見てこれら水彩の作画や着彩法などについては、ほぼ独学であったと思われる。現在残っているスケッチや模本などを見ると、家業にあたる日中も合間に学ぼうとする真摯な様子が伝わる。大下が残した資料のなかには、模写を通じて有職故実を学んだ資料が複数存在する⁸。また、制作時期は不明であるが、日本の風俗をベースに様々な人物像を描いた渡辺幽香の石版画集『大日本帝国古今風俗 寸陰漫稿』を模写した資料も残っている。これらは一枚一枚丁寧な線で描き込み、日々の積み重ねで制作したことが伝わるものである。洋画を志すにあたり、人物の描き方、風俗や背景を学ぶための手段を講じていることから、いずれ歴史画や風俗画を描くことも念頭におき、勉強を重ねたのだろう。またこの年は10月に油彩画も初めて描い

ている。残念ながら現時点で大下筆と確定される油彩画は1点しか現存せず⁹、油彩画の作例は他にないため、その技法については検証できないが、作品1～7の水彩画には、油彩の技法を水彩画に応用して描こうとしている傾向も見られる。この年は父の経営する下宿「大泉」で、水

彩画の先達である三宅克己に出会っており、刺激的な対面も果たしている。当時はまだ油彩画に向かう序段としての水彩画制作であったが、研究熱心な大下が試行を重ね、少しずつではあるが、描画の腕をあげていく過程が見えて興味深い。

■ 1893(明治26)年

8. 《護国寺内》鉛筆、紙

表面：右下に鉛筆で「甲 第一号 26 3/2」「吾カ最初ノ写生」

：中央下に鉛筆で「護国寺内」

裏面：右下に月型の朱印(三日月の中に「湖」の文字)

9. 《秋の川辺》鉛筆、水彩、紙

表面：左下に鉛筆で「甲 第五号」「26」

裏面：右下に月型の朱印(三日月の中に「湖」の文字)

10. 《十二社裏》鉛筆、紙

表面：右上に鉛筆で「甲 第卅七号」

：右下に鉛筆で「十二社裏」「26.7.27.」

裏面：右下に月型の朱印(三日月の中に「湖」の文字)

1893(明治26)年3月、大下は真野紀太郎、森脇英雄、水野治郎、早川鏡太郎とともに「写生同盟」を結成した。これは、父経営の下宿を利用したことで知り合った、不同舎所属の清水浅吉から、戸外写生の必要性を強く説かれたこと、また三宅克己が描いた写生画を目にして発奮したことなどをきっかけに結成に至ったもので、9項目からなる規約を定め、週に一度、木曜日に参集して戸外写生を行い、絵がたまったら同盟員の誰かの家で批評し合うというものであった。この会では鉛筆画に限らず水彩画や油彩画の批評も行っている。この日々様子を記録した『写生同盟記事』¹⁰によると、実際には欠席者



作品8



作品9

や遅刻者がいたり、実施曜日がまちまちになったりと、必ずしも取り決め通りにはいかず、全員の足並みが揃っていたとは言えなかったようだ。大下自身も病を患ったり、その後も父巳之吉の看病に追われ、3月30日の父の逝去後は齋事に奔走するなど、第3回以降は参加できない回が続いた。しかし父の死で家督を相続した後は、以前に比べて自由になる時間が増えたのか、同盟員らと連れだって、あるいは単身で積極的に戸外写生に赴いている。この写生同盟による写生会は同年11月18日までの記録が残っており、十数回続けられたことがわかっている。作品8～10の3点はこの写生会で描かれたと考えられる作品である。

写生同盟の記念すべき第1回の写生地は音羽付近であり、作品8はそのなかの護国寺を描いた素描である。作品表面の年紀「26 3/2」の日付も『寫生同盟記事』の第1回(明治26年3月2日)の記録と合致する。また、「三脚物語」の中でも「護国寺の境内では、主人は始(マ)めて松の写生をした。」と記されている¹¹。「吾カ最初ノ写生」とは言葉のとおり「初めての戸外写生」という意味だろう。この言葉からも写生にかかる大下の意気込みが伝わってくる。絵は松の木を主役に軽快な鉛筆線で描写されている。短いマッスで一方向のハッチングを縦横斜めに繰り返して明暗の階調を作っている(図8-1)。時に見物人の視線に辟易しながらも、大下らは朝から夕方まで写生に従事し、一日に何枚も風景画を描いた。この「甲 第一号」の表記は五人同盟での写生第一号という意味なのだろう。作品9にも同じように「甲 第五号」の表記がある。この絵は「26」以外に日付の記載がないが、護国寺の絵から5枚目という意味であれば、写生会の第1回からはそれほど日が経っていない。第3回以降は、前述の理由で大下が写生にしばらく



作品10



図8-1



図9-1

不参加であったこともあり、作品9は荏原・蒲田近郊が写生地となった第2回(明治26年3月9日)に描かれた可能性が高い。『寫生同盟記事』には六郷川(現在の多摩川)を渡船して矢口の渡しに向かい、沿岸から初めて写生したという記述があり¹²、絵の様子からしてこの時の写生ではないかと考えられる¹³。絵はさらりとスケッチされ、鉛筆線で描いた川辺の風景に薄く色が入っている(図9-1)。六郷川渡船の風景といえ、歌川広重の「東海道五十三次」[江戸近郊八景]はじめ、浮世絵に多く登場する名所でもある。

作品10の表面には「26,7,27.」の年紀があるが、『寫生同盟記事』の第9回(明治26年7月27日)の記事中に十二社¹⁴に向かう様子が記されている。また、記事中に「昼は十二社の茶店に憩ひ」との表記があり、作品10は、この回に十二社裏にあった茶店を描いたものと思われる。短いハッチングで明暗の階調を作っていく描き方は、作品8と同じであるが、明暗のつくり方、前景の省略の仕方には、かなり手慣れた感じが漂う。しかし「甲 第廿七号」が写生を始めて27枚目ということならそのことにも合点がいく。作品8～10全てに共通しているのが、裏面に三日月型の朱印(月の中に「湖」の文字)が押印されている点である(図10-1)。これは大下の画号「湖月」を示す印だと思われるが、他の作品には例がないことから、写生同盟の作品に押したものと考えられる。



図10-1

11. 《四ッ谷谷町》鉛筆、紙

表面：左下に鉛筆で「四ッ谷谷町」
：右上に鉛筆で「乙第十二号」
裏面：左下に鉛筆で「17」「26 2/19」

12. 《小石川白山御殿側》鉛筆、紙

表面：左下に鉛筆で「小石川 白山御殿側」
：右上に鉛筆で「■(紙欠損)第五号」
裏面：左下に鉛筆で「26 2/20」

13. 《高田千歳町》鉛筆、紙

表面：右上に鉛筆で「第二十一号 高田千とせ町」
：左下に鉛筆で「21.」
裏面：左下に鉛筆で「明后二十五年九月八日成」

この3点は、同じく市井の様子を描いた風景描写である。作品11と12は裏面にそれぞれ「26 2/19」「26 2/20」と、連日の日付が記されている。また、作品13は裏面に「明后二十五年九月八日成」とあり、前年の制作であることが示されている¹⁵。これらはいずれも写生同盟結成よりも以前の日付である。もし实景を戸外写生で描いたものだとすると、まず第1回(明治26年3月2日)に描かれた作品8の「吾カ最初ノ写生」との矛盾が指摘される。さらにこの3点は同時期のものに比べて格段に技術が高く、空間の処理の仕方、明暗の階調の付け方、省略と描き込みのバランスともに熟達している。作品1～3の例のように、裏面の記載に制作年とズレのある作例が存在することも考え合わせると、実際に描かれたのはもう少し後(少なくとも作品10と同時期かその後)ではないかと思われる。また、大下の日記にはこの年50枚の鉛筆写生の模写をしたという記述があり¹⁶、三宅克己の作品を模写した作例も確認されている。様々な可能性を含め今後も制作年の検討が必要な作品だろう。



作品11



作品12



作品13

14. 《越前堀》鉛筆、紙

表面：左下に鉛筆で「越前堀 26 9/15」

明治26年9月、大下は義兄の安太郎(実母い志と先夫の子)とともに商用のため上総地方を旅している。この時のことを記録した大下の紀行文『海と山 西総地方の紀行』¹⁷によると、15日に霊岸島(現在の東京都中央区新川)の北、越前堀に赴き、ここから船に乗って木更津に着港。山中の市宿を経由して、翌日目的地である三嶋村(現在の君津市宿原付近)に到着している。本作はこの出発地、越前堀を描いたものと思われる。紀行文に書かれた旅支度には写生帖も含まれており、船の出発を待つ間に写生したのかもしれない。絵はさらりと描かれた素描だが、釣り糸を垂らす人々を乗せた小舟を細部まで描写する一方、遠景の山や船を薄描きし、遠近感を出している。紀行文によれば、越前堀にいた時間は朝の7時から8時の間。小雨がしとしと降っていたというから、この時の景色は薄曇りだったのだろう。葦や杭の水面にうつる影までも描写しているが、どこか寂しげであり、雨の日特有の湿り気を帯びた空気感が伝わる。



作品14

15. 《西総田舎の景》鉛筆、水彩、紙

表面：右中央下に鉛筆で「T.O. 1893.」

作品14と同じく明治26年9月の上総地方の旅行を扱ったものだが、こちらは現地での写生ではなく、おそらく帰宅した後に描いたものと思われる。写生画10枚を画面に散らし、傘や帽子、カバンといった自分の旅支度とともに描いている。それにしてもなぜ大下はこのような絵を描いたのか。記録や思い出として残すという意味合いの他に何らかの意図があったのか、理由は不明である。画中の風景画はいずれも現存が確認できないが、絵に記されている粟倉、高宕山、豊英、天神山、宇藤原、環村、湊町は、大下の紀行文『海と山 西総地方の紀行』に出てくる地名であり、実際に訪れた場所である。同書には、大下が厳しい山道や、でこぼこした田舎道を苦心しながら歩き、見聞したもの、感じたことが時を追って記録されているが、この絵からは普段見ることのない様々な景色に遭遇した大下の驚きと喜びが伝わってくる。紀行文中にも次のような一文がある。「少しく風出で大(太)陽は時々雲間より光を漏らし 暑からず寒からず旅行には極めて恰当之天気なりし 同し様なる坂道を上下する内に 随分 是はと思ふ奇勝もあり 黒く亦物棲(凄)き森林もあり 亦 一丈程の岩の上部に大きな松の根をからみて亭々たるあり 目を喜ばす材料少なからず」¹⁸これは商用としての道行きでありながらも、大自然のなかにあつて描画のための魅力的な題材を探しつつ歩く画家の視線を記した記述にほかならない。画中画は彩色してあり、おそらくは鉛筆写生に少し着色を加えた写生画であったのだろう。風景の中に点景人物を配しているのが特徴である。



作品15

□1893(明治26)年作品のまとめ

大下にとって、この年の大きな出来事は父巳之吉の死であった。家督を継ぐことによって膨大な事業を取り仕切る立場となり、さらに家族を養う一家の長としての責任が24歳の背に重くのしかかり、後々の日記にまで父の存在の大きさを嘯みしめる記述が続く。しかし同時にその父の存在が、もっと自由に自分の時間を使い、絵画修行に専心したいという意志の妨げにもなっていたらしく、父の死後、家事が落ち着くと、写生同盟での戸外写生を積極的に行い、鎌倉・逗子へ初めての一人旅も決行している。こ

の時期に描かれた写生画の線は、戸外に吹く風や揺れる木々など、土地の空気を吸って活写する様子の伝わるもので、特に上総を旅行したことは、自然の美への関心を呼び覚まし、それまでの室内の想像絵の世界から、外の自然描写に興味に向けられていくきっかけになったと考えられる。またこの年はかねて師事を希望した原田直次郎の知己を得たほか、五姓田義松、二世五姓田芳柳、松岡寿ら洋画界の第一線で活躍する人々に面会しており、明治美術会の通常会員にもなっている。大下が洋画界へ本格参入を果たす第一歩を踏み出した年と言えるだろう。

■1894(明治27)年

16. 《椿》鉛筆、紙

表面：右下に鉛筆で「27.4.1.」

17. 《人物スケッチ》鉛筆、水彩、紙

表面：右側に鉛筆で「森脇野崖遠足の粉装」[1894.]

作品16は、鉛筆でさりりと一輪の椿を描いている。最初に薄く下描きの線を入れてあたりをとり、鉛筆の濃淡で明暗を調整しながら描写している(図16-1)。この年、大下は家業を義兄の安太郎と手代に任せ、自身は監督の地位につくが、かねてからの絵画専修の強い意思を貫くためと、収支の不安定な時勢を鑑みて家業の縮小、整理に着手している。結果的には買い手側の違約で不調に終わるものの、父から継いだ本郷区真砂町の広大な土地の売却を進め、本郷区駒込追分町に新たに土地を求めて新居を建て、8月には単身移り住んでいる。日記には土地の売買に関するやりとりに心を砕く様子が記されており¹⁹、年の前半は雑事に追われ、絵画習得に焦る気持ちを募らせている。本作もそのなかで描かれた作品であろう。



作品16



図16-1

作品17はラフに描かれたスケッチであるが、右側の「森脇野崖遠足の粉装」と読める一文に注目したい(図17-1)。森脇とは、写生同盟を組んだ同盟員の一人、森脇英雄のことだと思われる。大下による『写生同盟記事』では、写生会に同行する同盟員たちの個性的な恰好について触れている。例えば写生会の第2回(明治26年3月9日)の記事に「先づ森脇はへりなしの帽を戴き白ききれにて包みたる弁当箱首にまきつけ だぶだぶの白きづぼん下には草蛙を 穿ち きたなげなるスケッチ肩よりかけ手に三脚を持ち其風情奇なり」との記述がある。本作でも変わった帽子をかぶり、大きなスケッチブックを肩から背にさげ、黒い傘を後ろ手に持ちながら、大下の前を悠然と歩く友人の姿を写している。

日記には、この年、森脇と頻繁に出かけたことが記されており²⁰、「交際」の項目の森脇の欄には「日夜相見る交情又蜜を加ふ」と記されている。この年、早川、真野、森脇の3人とは特に交友が深まった様子が知れ、絵からも親近感が伝わる。そしてここでもやはり大下の人物画にむける目は、風俗的な要素を重視しており興味深い。



作品17



図17-1

□1894(明治27)年作品のまとめ

制作年が明記されている当館所蔵作品のうち、本年のものは、この2点のみであるが、日記の「学事」には、写生地で描く小風景画、義兄や父の肖像画、モデルの婦人や少女を対象とした人物画、花卉などの静物画など、様々な対象を油彩画で描いた記録が列挙されている²¹。これは前年、明治美術会の通常会員になったこと。また、中丸塾と並行して、原田直次郎の画塾・鐘美館に通い始めたことなどが大きな理由だろう。既に病床にあった原田には臥所で受ける教授が中心となり、翌年1月にはその画塾も閉鎖

となる。しかし大下は旅先の房州で連日油彩の小風景を描き、鐘美館では実際のモデルを使って写生し、毎月3～6点のペースで油絵を仕上げなど意欲的な油彩画制作を重ねている。このように油彩画の取得に専心したことは、この年の素描や水彩画の例が極端に少ないことと無関係ではないだろう。「三脚物語」によるとこの年に描いた三河島付近の小風景など、油彩画2点を初めて展覧会に出品したことが記されている²²。残念なことにこれらの油彩画は現存しないが、修行を積みつつも、洋画家としての実践的な活動を開始した様子がうかがえる。

■1895(明治28)年

18. 《つり》水彩、紙

表面：左下に赤で「15/9 2555.」鉛筆(筆記体)で「Hirai」

1895(明治28)年の日記の「学業」の項目には、日付を追って時系列に制作記録が記されている。このうち「九月十五日始(マ)めて水彩写生にゆき二枚を得たり(中川付近)」の記述があり、その日付が本作の年紀と一致する²³。また鉛筆で書かれた「Hirai」は「平井」を表し、中川と荒川をつなぐ二つの河川に挟まれた地域のことを示していると思われる(図18-1)。中川付近はまだ師の原田直次郎が健在であった頃から、鐘美館の塾生達が散策や写生によく立ち寄った場所であり、塾の閉鎖後も大下にとってはなじみのある場所であったのかもしれない。同月29日、油絵でも中川付近を描いている²⁴。また、「三脚物語」にもこの作品のことを示すと思われる次のような一文が記されている。「僕の主人が、水彩で初めて戸外写生をやつたのは、九月の十五日で、KM君も一緒であつた。この日は中川べりの土手で、榛の木と静かな流れを細かく画いた」²⁵ここで三脚(大下)が語るように、本作



作品18



図18-1

は細部まで丁寧に描き込まれている。このKM君とは真野紀太郎のことで、同文には二人で毎週1回の会費を5銭と取り決め、目黒、井の頭、品川、亀戸など郊外で水彩画の戸外写生を行い、それが長く続いたという記載が続く。写生同盟では鉛筆による写生が主であったのに対し、この会では水彩画が主で、本格的な水彩画の戸外写生はこの日が初めてだったのだろう。作品には穏やかな川に釣り人を乗せた船が浮かぶ様子が描かれ、人物とその水面に映す影との差を巧みに描き分けている(図18-2)。また、水面のハイライト部分にはやや厚めに白色をのせている。全体に細かく多彩なタッチで対象を捉えているが、作品3のように、見える物を全て写すのとは違い、強弱をつけて部分的に省略を加え、手順よく色を重ねている。例えば木の葉の色味は、淡い黄色とオレンジの色味を下色にし、その上に濃さの異なる暗い緑色を点描で重ねており、これが葉の色に深みを与えると同時に風に揺れる木の躍動感も表している(図18-3)。本作はこれまでの水彩画とは技術的な一線を画す作品と言える。



図18-2



図18-3

19. 《風景習作》水彩、紙

表面：左下に赤で「廿八年十月十三日」

20. 《風景習作》水彩、紙

表面：右下に赤で「廿八年十月十七日」

21. 《穴森神社》水彩、紙

表面：左下に赤で「廿八年十月二十日」

22. 《風景習作》水彩、紙

表面：左下に赤で「廿八年十月二十日」

23. 《戸山》水彩、紙

表面：左下に赤で「1895.TOYAMA」※Yは「y」と表記



作品19

24. 《武州七国峠》水彩、紙

表面：右下に赤で「武州七國峠 廿八年十一月十一日」

裏面：別の絵がある

25. 《相州塩川瀑》水彩、紙

表面：右下に赤で「相州塩川瀑 廿八年十一月十二日」

※「塩」は旧字体で表記

裏面：別の絵がある

26. 《八王子河原》水彩、紙

表面：右下に赤で「八王子河原 廿八年十一月十五日」

「T.O.」

裏面：右上に鉛筆で「八王子の山流」5」

作品18と同じく、これらの作品の年紀も、明治28年の日記「学業」の制作記録²⁶と一致する。このうち作品23は写生地のみ、24から26は写生地も年紀も両方一致する。日記の該当部分を抜粋すると「十月十三日水彩写生一枚(井の頭辺)十月十七日水彩写生二枚(目黒)十月二十日水彩写生二枚(品川、羽根田)十月二十九日水彩にて目赤不動本堂写生にかゝる十一月二日同図出来十一月五日水彩にて不動の門を写生にかゝる同九日出来十一月六日水彩壺一枚(戸山)十一月十一日水彩写生二枚(七国峠、小倉)十一月十二日同二枚(半原、塩川)十一月十三日同一枚(宮ヶ瀬)同二枚十一月十四日(高雄山、小名路)十一月十五日同二枚(八王子、日野)(以下略)」とある。目赤不動や宮ヶ瀬、高雄山など抜けている作品もあるが、年紀や写生地の一致からみて、当館の所蔵作品はこれらの写生に該当し、作品18から26の順番で9月から11月の間に描いたものと思われる。これまでの戸外写生と異なり、写生地が関東の遠方に広がっており、毎週1回、真野紀太郎と訪れたという郊外の写生地とはこれらのことをさすと推察される。



作品20



作品21



作品22



作品23

作品19は井の頭付近の神社を描いたものなのだろう。樹間にしめ縄のかかった赤い社殿が見え、青衣の女性が林中の参道を行く姿が描かれている(図19-1)。細部の描き込みはなく、計画的な手順に沿って絵を描くというよりは、眼前に広がる風景を筆先で探りつつ写していく様子が感じられる。このような「スケッチ風」の描き方は作品20や23、26にも共通する。それに対し一歩進んで「絵をつくること」を意識していると思われるのが作品21と22である。この2点は同じ日に描かれている。作品21の幟に書かれた「穴森神社」とは、おそらく当時鈴木新田にあった穴守稲荷神社のことだと思われる²⁷。右手前には店頭で赤札が並ぶ売店があり、中央にいくつも鳥居が連なる。その間をぬうように赤と青の旗が伸び、左に神社名を掲げた白い幟が立つ。一見未完成にも見えるが、最奥の社殿に至るまでのこの複雑な物質の重なり感。それを狙った上で、必要最小限の手数で描いている(図21-1)。背景の木々の緑色や参道の茶色はベタ塗りだが、木々は空と接する境界線に白色を重ね、一方、参道は塗り残したところをそのまま明部にしてている。また同じ点景人物でも、左奥の人物の明部には白い絵具をのせているのに対し(図21-2)、中央の青衣の女性の着物の明部は塗り残し、紙の白色を利用している(図21-1)。これらは計画的で要点をおさえた描き方である。また、同じ日に描いたとみられる作品22は、当時は漁師町であったという品川の海を描いたものだと思われる。全体に経年による絵具の変化とみられる点状のムラがある。柔らかな筆致で描いた鳥のシルエットが海辺の空気を伝える(図22-1)。近景の砂利は濃い色で細かく描写しているが、漁船や帆船はその構造の要点のみを捉え細部を描き過ぎず、遠方にいくに従い影だけの薄い存在となり、海上に広がる広大な遠近の距離感を表している(図22-2)。これら2作



作品24



作品25



作品26

品は部分的に大下の創作も加え、さほど時間をかけることなくテンポ良く仕上げられている。

そして、作品のなかで最も「水彩画作品」としての意識を強くもち、追求した形跡が感じられるのが作品24と25である。日付を見ると連日で描いている。作品24は、八王子と町田の境に位置する鎌倉古道の七国峠を描いているが、高い位置から丘陵地帯を眼下に望む構図になっており、使っている色数自体は多くないが、色彩のバリエーションが豊富である。また山と山、木と木のあわいを表現するように、ぼかしを多用しているが、複雑な空、山、木の重なりを、色が濁らないようウェット・イン・ウェットの手法で慎重に濃淡を重ねている(図24-1)。風景に存在するものを描くというよりは、そこに流れる空気感を表現しようとしているように感じられる。なお、本作の裏には表とは関連しない別の絵がある。こちらも簡潔な筆致ながら、配色の手順とバランスが整理された絵であると言える(図24-2)。

作品25は神奈川県愛川町の塩川滝と渓谷を描いたものである。上部は木々の紅葉と緑が入り交じり、下部は奥まった位置にある滝と、川が流れる近景とをY字形になった岩と岩との境界線で分けている(図25-1)。また、滝周辺の空間は、微妙な淡い色合いで周囲と同化させ、近景はリアルかつ鮮明なタッチで描き、その差で距離感を生み出している。溪川の岩は形の要所をおさえ、面ごとに色を変えるなどして手際よく描いている。滝の色は紙の白色を利用する一方で、滝壺の水面の色は水深の深さを感じさせる青色で描き、筆先のタッチで水面のゆらぎを表している。実景そのままを描くというよりは、大下独自の解釈が加えられ、それぞれのパーツがそれぞれの役割をバランス良く果たす形で一枚の「絵」になっている。なお、本作の裏にも表とは関連しない、山村を描いた別の絵が存在する(図25-2)。



図19-1



図21-1



図21-2



図22-1



図 24 - 1



図 22 - 2



図 25 - 1



図 24 - 2



図 25 - 2

□1895年(明治28年)作品のまとめ

「三脚物語」によると、大下はこの年、中丸塾で外国人が描いた多くの水彩画を見る機会があり、水彩画に興味を持ち始めた契機になったと記している²⁸。このことを機に、作品18から26に見るような、水彩画による戸外写生の試みが行われ、日記の9月から11月は水彩作品による写生の記録が続く。しかし実は年の前半にあたる2月から9月頃までは、前年に引き続き油彩画の制作記録が連なっている。ここで特筆すべきは、身内の像に加えて、外部から依頼されて描く肖像画の数が格段に増えていたことだろう²⁹。これは、当時の洋画家たちに求められた需要の多くが肖像画であったこと、また師である中丸精十郎と原田直次郎がともに肖像画を描くことを主にしたことから、ごく自然な流れであったとみられる。しかし大下は、年の暮れに人物画ではなく風景画に傾く心情を吐露している³⁰。水彩画の戸外写生を実践することで、改めて自然の美を描くことに目覚め、大下の本来

望む感覚に水彩画が合致したという実感を得たのだろう。作品18から26は、それまでの水彩画と比べても、用いる色幅が大きく異なっている。例えば空の表現はいずれの作品も表情豊かに描かれ、草木も实景に臨むことで得た、自然界の鮮やかで複雑で微妙な色合いが再現されている。その時間や気象条件でしか現れない色。空気や風、光。水彩特有の透明感を操りながらその場の空気を表すがごとく、筆を動かしているのが伝わる。

「余の畢生の目的は絵画にあり」という日記の言葉のとおり、大下はこの年いよいよ画業に専念するべく家業と財産を廃業に向けて整理する。また7月には関西地方を旅行し、京都、大阪、神戸などを巡り『京みやげ』と題する旅行記を物している³¹。そして11月には原田の紹介で森鷗外に初めて面会するという、人生でも重要な出会いを果たす一方、師の中丸精十郎が病没するという大きな別れにも遭遇している³²。

おわりに

大下は、翌年の1896(明治29)年には、40枚もの水彩画を明治女学校新築寄付のために開かれた展覧会に出品しており、それ以降、公の展覧会への油彩画の出品は影をひそめ、水彩画の出品に特化していく。さらに1897(明治30)年、日記³³の「思想」の項目に「余は現在全く先考の遺産に依て生活せり然れども余は明年に於ては我が製作物に依て衣食せんと思へり」と語っており、職業画家として起つ明確な意志を表明している。水彩画家としていち早く活動していた三宅克己との交友がより深まっていくのもこの頃からである。水彩画家・大下藤次郎の活動はまさにここから始まるのだが、作品一点一点を読み解いてみると、そこに至るまでのいわゆる「助走時期」と捉えられる初期の段階にも、様々な試行と努力の経緯があり、後の水彩画につながる興味深い技法の変遷が見つかる。より深く大下藤次郎の画業を理解するために、今後も継続して作品を検証していきたい。

(当館専門学芸員)

註

註1：中丸精十郎への入門については、大下藤次郎の日記「明治二十四年之記」(当館蔵)の「学事」より。また初めての水彩画にふれているのは同「明治二十五年之記」(当館蔵)の「学事」より。いずれも翻刻文は、川西由里「資料紹介 島根県立石見美術館所蔵 大下藤次郎日記(第1回)」『島根県立石見美術館研究紀要』第1号、島根県立石見美術館、2007年を参照した。

註2：「三脚物語」第9回『みづゑ』第78号

註3：大下藤次郎の日記「明治二十六年之記」(当館蔵)の「吾か家」には「本郷真砂町に於ける吾家は陸軍用達。旅人宿、下宿営業、馬宿の業及び三十餘戸の貸家の所有者たり」とある。翻刻文は註1に同じ。

註4：かつて平安時代に神事の祓除に用いられた人形(ひとがた)で、転じて後に子供のお守りとして、幼少時に身につけさせた。子にふりかかる災難をこの人形に負わせ、子を守ると信じられていた。

註5：註1の「明治二十五年之記」に同じ。神田で起きた大火災の光景を見て描いたという最初の水彩画については、現在所在が確認出来ない。

註6：大下藤次郎の日記「明治二十四年之記」(当館蔵)の「学事」より。翻刻文は註1に同じ。

註7：「三脚物語」第8回『みづゑ』第76号に「主人が最初に通つた中丸塾では、モデルは使はなかつた。工部大学から払下げた墨絵の臨本を、コンテで模写するのだ」とある。

註8：「官服用図」(紙本墨画淡彩) 16葉 明治25年、「装束図式」上(紙本墨画淡彩) 1冊(模写の時期は不明)、有識故実図(紙本墨画淡彩) 36葉(模写の時期は不明)がある。いずれも当館蔵。

註9：当館の所蔵する大下藤次郎「野の道」(油彩・カンヴァス 1894～97年頃)は、現在大下筆と確認出来る唯一の油彩画である。川西由里「資料紹介 島根県立石見美術館所蔵 大下藤次郎日記(第2回)」『島根県立石見美術館研究紀要』第2号、島根県立石見美術館、2008年に収録された川西氏の論考に、同作は明治28年頃に原田直次郎指導のもと描かれた作品ではないかという考察がある。

註10：大下藤次郎『寫生同盟記事 附写生奇談第壹』明治26年(当館蔵)。文の翻読については筆者が行った。

註11：「三脚物語」第9回『みづゑ』第78号

註12：「六郷川を渡船して下幸 小向井等を過ぎ転じて矢口の渡に向ふ 沿岸にて始めて写生す」とある。

註13：タイトルの「秋の川辺」は、当館で収蔵した際に便宜上つけられていたもので、当時のものではない。本作が3月の写生であるとすれば、秋という季節は該当しないことになる。

註14：現在西新宿にある熊野神社付近の古称。当時は滝や大小の池があり江戸時代には景勝地のひとつとして親しまれ、歌川広重の『名所江戸百景』などにも描かれた。最盛期には茶屋や料亭などが並んだという。

註15:「明后」と読めるがはっきり判読できない。「明治」と読むと明治25年となる。

註16: 大下藤次郎の日記「明治二十六年之記」(当館蔵)の「学事」より。翻刻文は註1に同じ。「此年に於ける鉛筆写生約三十枚同模写五十枚油絵風景写生四枚なり」とある。

註17: 大下藤次郎『海と山 西総地方の紀行』明治26年(当館蔵)。今井公子氏による同文献の翻刻文(『島根県立石見美術館所蔵 水彩画家大下藤次郎』展図録、2014年、千葉市美術館・美術館連絡協議会に収録)を参照した。

註18: 註17に同じ。

註19: 大下藤次郎の日記「明治二十七年之記」(当館蔵)の「吾家と余れ」より。翻刻文は註1に同じ。

註20: 註19に同じ。「余のたのしみ」の項目に記載。

註21: 註19に同じ。「学事」の項目に記載。

註22: 「三脚物語」第9回『みづゑ』第78号。「主人が初めて展覧会へ出品したのは、二十七年で、その時は小さな油絵を二枚出した。たしか三河島あたりの風景であつたらう。」とある。

註23: 大下藤次郎の日記「明治二十八年の事を記す」(当館蔵)の「学事」より。翻刻文は川西由里「資料紹介 島根県立石見美術館所蔵 大下藤次郎日記(第2回)」『島根県立石見美術館研究紀要』第2号、島根県立石見美術館、2008年を参照した。

註24: 註23に同じ。「九月二十九日油絵写生(中川附近)」とある。

註25: 「三脚物語」第9回『みづゑ』第78号

註26: 註23に同じ。

註27: 「鈴木新田」は、大田区羽田一丁目から二丁目あたりの古い地名で、現在の羽田空港の敷地内をさす。当時穴守稲荷神社は同所にあったが、現在は大田区羽田五丁目に鎮座地を移している。

註28: 「三脚物語」第9回『みづゑ』第78号。「二十八年のことだらう、中丸先生のところで、ある人から外国人の画いた水彩画を沢山譲り受けた。それ等の絵は、今では東京美術学校のものになつてゐるが、僕の主人が水彩画に興味を持ち始めたのは、これを見てからであつた」とある。

註29: 註23に同じ。

註30: 日記は註23に同じ。「余の思想」の項目の12月30日の記に「吾目的は絵画にあり而して吾は絵画の中何れを専修せんか風景か人物は吾は人物に於て風景に劣れりとなすされど技術の巧拙は除外として何れが尤も美を含むといはば風景は自然の美人物画は人為の美を含み優劣あるべくも覚へず吾元来自然美を愛すこの故に吾は風景の美を撰ぶ(以下省略)」とある。

註31: 明治28年7月5日～13日までの京都・奈良旅行を記した、大下藤次郎の自筆の旅行記。当館蔵。

註32: 日記は註23に同じ。「交際」の項目に「森

林太郎先生 原田先生の紹介に由て十一月三日初めて逢ふ同日上野展覧会に行き帰途会食し将来の交を約す」とある。また同じ項目に「中丸精十郎先生是余の師なり時々伺候して作品を見せ高説をきく十月十三日郷里甲府に男廉一氏を伴ひ旅行され十一月十五日俄に病を得て逝かる十一月二十六日はそが葬式なり遺髪を埋葬せるは谷中瑞輪寺とす」とある。

註33：大下藤次郎の日記「明治三十年之記」(当館蔵)の「思想」より。翻刻文は川西由里「資料紹介 島根県立石見美術館所蔵 大下藤次郎日記(第3回)」『島根県立石見美術館研究紀要』第3号、島根県立石見美術館、2009年を参照した。

研究ノート ポール・イリブの仕事1

『ポール・イリブが描くポール・ポワレのドレス』

廣田 理紗

はじめに

1908年にパリで刊行された『ポール・イリブが描くポール・ポワレのドレス(*Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*)』(図1)は、新進気鋭のファッション・デザイナー、ポール・ポワレ(Paul Poiret, 1879-1944)が自身の作品をプロモートするため、同じく気鋭の風刺画家、ポール・イリブ(Josef Paul Iribe, 1883-1935)に描かせた作品集である。そこには初期ポワレの作風を特徴付けるディレクtoor・スタイル¹のシース(鞆)型ドレスが多数掲載され(図2、図3)、コルセットを用いずに着装するスタイルで人々に強い衝撃を与えた。ポワレは1911年にプロモーション・カタログの第二弾として『ジョルジュ・ルパップが見たポール・ポワレの作品(*Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*)』を、当時無名だったジョルジュ・ルパップ(Georges Lepape, 1887-1971)に描かせ、これも大好評を得た。これら二冊の大成功が、続く時代に贅沢なファッションイラスト刊行ブームを決定づけたと言われる。そのため、この二冊はセットで紹介されることが多い。後者を手がけたルパップは、1912年に創刊された『ラ・ガゼット・デュ・ボン・トン(*La Gazette du Bon Ton*, 1912-1925)』や『モード・エ・マニユエル・ドージュルドウイ(*Modes et Manières d'Aujourd'hui*, 1912-1922)』、『ヴォーグ(*Vogue*, 1892-)』など、高級文化・ファッション誌等でイラストレーターとして活躍し、その作品は日本でも、ある程度まとまって紹介されてきた。他方イリブはというと、母国フランスにおいても、1982年にその仕事をまとめた本『ポール・イリブ』²が出版され、翌83年の生誕100年を期にパリ市立フォルネ図書館で回顧展³が開催されるまで、没後50年ほど忘れ去られていた。日本においては今日に至ってもなお、まとまって紹介される機会が持たれていない。

ポワレの進取の気性によってファッションの世界に引き入れられたイリブは、その後ドゥーセ(Doucet)やランヴァン(Lanvin)、パキヤン(Paquin)、など数々のメゾンと仕事をし、最後はシャネル(Gabrielle Bonheur Chanel, 1883-1971)ともコラボレーションしたが、1935年に突然倒れ、帰らぬ人となった⁴。彼の手がけた仕事は挿絵やイラストレーションにとどまらず、書籍の編集・出版、衣装・テキスタイル・家具・宝飾品のデザイン、ハリウッド映画のアート・ディレクション、ワイン・大型豪華客船・車といった商品パンフレットのイラストやデザインなど、実に多種多様で広範囲に及ぶ。一つの仕事が次の仕事を呼ぶように、様々なアーティストと共働り、ジャンルの垣根を超えて作品を残したイリブの動向は、互いの作品を参照し合い、高め合ったこの時代のアーティストのあり方の典型といえよう。彼を軸に、1910-30年代前半における(フランスを中心とした)装飾芸術の動向を見直すことにより、アール・デコからモダニズムへと、様式が混ざり合いながらダイナミックに変化したこの時代の一端が浮き彫りになると考える。本稿ではその初めとして、イリブの名を広く知らしめた先述のポワレの作品集について、それ以

前のイリブの仕事を踏まえながら改めて確認していきたい。

『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』

1908年10月20日に刊行されたこの作品集は、1903年にウォルトの店から独立したボワレの意欲作だった。タテ32.5cm ×ヨコ30.3cmの冊子中に、イリブによる大判のイラスト10枚が収められ、20着のドレスが描かれた⁵。解説は全くない。オランダ紙と呼ばれた厚手の高級紙を用い、その高級感は頁をめくるたびに指先から伝わってくる。イリブは銅版画を思わせる黒く細い線で対象を描き出し、背景はそのままに、女性たちだけに透明水彩で鮮やかに彩色している(図2)。彼女たちの纏うドレスはボワレの最新のデザインである⁶のに対し、背景には18世紀風の衣装を纏った女性が描かれた絵画や、ルイ15世様式のような家具など(図2)が描かれている。「古式ゆかしい調度品に囲まれて暮らすハイクラスのお嬢様に、ふさわしい最新のドレスはこれ」だと言わんばかりの構成である。実際にボワレがこの時ターゲットとして狙いを定めたのは、ヨーロッパ中の君主と富豪だった。250部限定で製作されたこの作品集は、手作業で彩色された高級品であり、当時既に主流となっていた大量生産の雑誌とは一線を画していた⁷。本書が君主らの元に届けられると、驚きと賞賛の両方で迎えられ、大変な物議をかもしたという。原因はその豪華さだけでなく、ボワレがこの時提案したドレスのデザインにも由来する。胸のすぐ下に切り替えのある、ほっそりとしたドレスは、体そのものの形をほのめかす過激な提案であった。コルセットで極端に人工的な形に体を整えることがエチケットだったこの時代にあつて、それはカジュアルでセクシャルな印象を与えるものであり、目にした人の社会的な倫理感を揺さぶるものであつただろう。

本書を贈られ、イギリス王室だけがフランス人商人の一方的な売り込みに憤慨し、送り返してきたことが知られている。

『ル・テモワン』創刊号に描かれた女性のスタイル

ボワレは1930年に出版した懐古的自伝⁸の中で、イリブとの出会いから、作品集を共同製作した経緯、そしてその後のことまでも述べている。それによると、ボワレはイリブがまだ無名だったコクトー(Jean Cocteau, 1889-1963)らと発行していた刊行物、『ル・テモワン(*Le témoin*, 1906-1910)(目撃者の意)』(図4)によってイリブを見出し、声をかけたという。イリブはもともと風刺画で人気を博した週刊誌『ル・リール(*Le Rire*, 1894-1971)』などに挿絵を提供しており、『ル・テモワン』においてもその作風は風刺的な側面が強かったものの、いくつかの広告やイラストにおいては、独特の優美さを湛えたイラストを描いていた。

ルバン社(Lubin)の香水「エニグマ(Enigma)」の広告(図5)⁹は、その好例だろう。「世界の全ての花よりも美味しい香水」という謳い文句とともに、バラやスミレなど咲き誇る花々には目もくれず、ハンカチに含ませた香りを嬉しそうに嗅いでいる女性の姿を描いている¹⁰。女性が纏うドレスは、胸元が深く開き、全体がゆったりとしたドレープで構成されていて、胸の下にサッシュベルトのようなもので切り替えがある。これは1908年の作品集にてイリブがボワレの

最新作として描いたドレスの形(図2、図3)を彷彿とさせる。スカートの裾は広告のフレームの外になって見えないが、当時主流であった裾に向かって大きく開くようなものではなさそうだ。

この広告が1906年10月20日発行の『ル・テモワン』創刊号に掲載されたことを考えれば、そしてポワレが『ル・テモワン』誌上でイリブを見出したというのが事実なのだとすれば、ポワレはイリブのこうした先駆的な作例を参照し、ディレクターズ期のリバイバルスタイルを発案した可能性が生じるだろう。つまり、ポワレが自身のオリジナルと主張してきたそのスタイルのオリジナリティに疑義が生じるのである。

実際、この広告が掲載された少し前の、1906年6月に出版されたポワレのパスキエ通り店の広告(図6)をみると、この時ポワレが制作していたドレスはまだ、ウエストを引き締め、スカートの裾を伏せて広げたデザインである。また、『ル・テモワン』が創刊された1906年10月に妻ドゥニーズが長女の洗礼式にて着用したとされるドレス「ローラ・モンテス」¹¹は、ポワレが初めてコルセットなしとしてデザインしたと言われる作例だが、ハイウエストで細身ながら、胸の下に切り替えのあるドレスとはかけ離れたデザインに見える。

特別な資金提供者

ところで、先ほど取り上げたエニグマの広告(図5)で香水を楽しむ女性は、ダグニー・ビョルンソン＝ランゲン(Dagny Bjornson Langen, 1876-1974)を描いたものと言われている¹²。『ル・テモワン』の発行は彼女の資金援助によって成立していた。彼女はノルウェーのオスロ出身で、ドイツの風刺雑誌『ジンプリチウス(Simplicissimus, 1896-1967)(阿呆物語の意)』を発行していたアルベルト・ランゲン(Albert Langen, 1869-1909)と結婚し、二人の息子をもうけていたが、アルベルトに新しいパートナーができたことを機に、1906年2月に正式に離別し(離婚ではない)、息子らとともにパリに移って暮らしていた。イリブに供給された資金はランゲンからのものだった¹³。

ポワレの日記には、イリブとダグニーの特別な関係がほのめかされている。イリブはポワレに初めて会った際、ポワレの新しいドレスは自分が「夢見てきた」ドレスが実現したように見える、そして、そのドレスを着る(にふさわしい)女性を紹介したい旨を伝えたという。その女性とは、「永遠なる気品をたたえた驚くべき女性」で、「L夫人、つまりB…のお嬢さん」だということから、ダグニー・ビョルンソン＝ランゲンのことだろう。ポワレが住所を尋ねると、イリブは、パリには一定の住まいを持たないが毎朝そのL夫人の元で朝食をとっている、とも述べたらしい¹⁴。こうした状況からポワレは、当時のイリブには「金が必要だった」とも述べている。

イリブは後の仕事においても頻繁に、特別な関係にあった女性をモデルとして作品を描いている¹⁵。このことを踏まえれば、(図5)で描かれた女性はダグニーとみて間違いないだろう。そして、自分と感性の合いそうな依頼主に彼女を紹介したいと伝えたのならば、それは彼女をモデルに作品集を描く構想を示唆した発言と解釈できるだろう。

作品集に反映されたイリブの嗜好

こうした視点で1908年の作品集を見つめ直してみれば、繰り返し登場する黒髪の女性(図2・3・7-11)は、巻き毛で耳の前に髪があり、前髪が眉の上までの長さで、(図5)の女性とよく似た様子である。先述の『ポール・イリブ』によれば、(図3)に描かれた、奥に葉のほとんどない木が見える細い格子の窓(下にカーテンのような飾りが付いている)をはじめ、この作品集にはダグニーのアパートの装飾を描写した箇所がいくつも確認できるという¹⁶。加えて、この作品集は、『ル・テモワン』と同じパリのSociété générale d'impressionという印刷所で刷られたことが知られる¹⁷。この印刷所では1909年5月にイリブがコクトーと共に刊行する、バレエ・リュスのトップスター、ヴァツラフ・ニジンスキーの美しさを賞賛する書籍¹⁸も印刷されている。『ル・テモワン』はタテ36cm×ヨコ31.5cm¹⁹、そして『ヴァツラフ・ニジンスキー』はタテ30.9cm×ヨコ30.3cm²⁰という判型で、前者は作品集よりも一回り大きい、いずれも正方形に近い形であり、大判のイラストを掲載している点で1908年のボワレの作品集との高い共通性が認められる。

まとめ

以上見てきたように、初期ボワレの人気を決定づけた1908年刊行の作品集は、そのモデルとなった女性像、描かれた室内の様子、判型、印刷所の選択に至るまで、イリブの嗜好が反映したものであることが見えてきた。イリブは単なるイラストレーターにとどまらず、ディレクターと言ってもいい仕事を、この作品集で行っていたのだろう。そうであれば、この仕事ののちに声が掛かる室内装飾やジュエリーデザイン、映画の美術などの仕事につながる制作姿勢が既にこの時現れていたことがわかる。

また、ボワレの作品集を描いて以降も、イリブは『ル・テモワン』や、『ル・リール』誌上で、あるいは別の媒体においても、繰り返しディレクトワール・スタイルで飾った女性を描いた(図12、図13)ことも申し添えたい。ボワレが発案した(とされる)ディレクトワール・スタイルの伝播、またそれによって獲得した名誉の陰に、イリブの印象的なイラストレーションが、繰り返し人々の目に触れたことの効果については、未だ十分に検討されていないものの、無自覚に行なったとは考えにくい。それがイリブによる自発的な行動か、ボワレの依頼を受けてのものかは現時点では不明だが、自発的な行為であったとすれば、作品発表後のプロモーションまでをも考慮して、活動していたこととなるだろう。今後はこの作品集の後にSociété générale d'impressionで印刷されたイリブの仕事や、作品集を契機に声がかかった室内装飾の仕事に注目し、イリブのディレクター的制作姿勢が各分野でどのように発揮されたかに注目しながら引き続き調査を進めたい。

(当館主任学芸員)

¹ 19世紀初め、帝政期に流行した胸のすぐ下に切り替えのあるドレスを指す。ナポレオンの妻、ジョゼフィーヌが着用し流行したことで知られる。ただし彼女が着用したのは、室内着としてであった。

- ² Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, *Paul Iribe*, Paris, Éditions Denoël, 1982
- ³ 1983年10月6日から12月31日まで開催された。この時出版された図録*Paul Iribe: Précurseur de l'art déco*は、前掲書と並び、イリブの仕事を知る貴重な資料となっている。
- ⁴ このときイリブはシャネルと恋仲にあり、彼女の別荘でテニスをしている最中に突然倒れ、そのまま帰らなかったことが知られている。詳しくは、Edmonde Charles-Roux, *The World of Coco Chanel Friends, Fashion, Fame, Thames & Hadson*, 2005, p.309他を参照のこと。
- ⁵ この内5点が現存する作品と同定されているという。詳しくは能澤慧子「『ガヴァルニ』と『ジョセフィーヌ』再考：ポワレ、イリブ、フォルチュニを巡って」『東京家政大学研究紀要』代49集(1)、2009年、79-88頁、を参照のこと。
- ⁶ また、影など奥行き表現を最小限にとどめ、当時大変流行していた浮世絵の様式も引いていた。
- ⁷ 石山彰「イリーブ著 ポール・ポワレの衣装 および ルパーブ著 ポール・ポワレの作品」『文化女子大学図書館所蔵西洋服飾関係欧文文献解題・目録 続』、1990年12月、54-55頁。
- ⁸ Paul poiret, *En habillant l'époque*, 1930, Librairie Grasset. (『ポール・ポワレの革命：20世紀パリ・モードの原点』能澤慧子訳、1982年、文化出版局)
- ⁹ enigmaとは、「謎」の意。
- ¹⁰ 「花と女性」という構成は、のちにイリブが繰り返し描く組み合わせだが、それがこの時既に完成していることにも注目したい。
- ¹¹ 能澤慧子「ポワレとフォルチュニ 共有された時代、そして向き合う個性」ポワレとフォルチュニ コルセットをめぐる冒険展図録、2009年、東京都庭園美術館。
- ¹² *Paul Iribe: Précurseur de l'art déco*, Ville de Paris Bibliothèque Forney, p.43
- ¹³ Ibid., p.43
- ¹⁴ 『ポール・ポワレの革命：20世紀パリ・モードの原点』能澤慧子訳、1982年、文化出版局、84-85頁。
- ¹⁵ 1911年3月1日号の『コメディア・イリュストレ』や、1912年2月15日号の『フェミナ』の表紙には、1910年に結婚した女優、ジャンヌ・ディリス(Jeanne Dirys, 1887-1922)をモデルにしたイラストが、また一度廃刊した後に1933年に復刊した新生『ル・テモワン』では当時の恋人、ガブリエル・シャネルがモデルと言われる女性がほぼ毎号に登場している。
- ¹⁶ Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, *Op.cit.*, pp.89-90.
- ¹⁷ Ibid., 1982, p.89.
- ¹⁸ Six vers de Jean Cocteau ; Six dessins de Paul Iribe, *Vaslav Nijinsky*, Société Générale, Paris, 1910.
- ¹⁹ *Op.cit.*, Ville de Paris Bibliothèque Forney, p.32
- ²⁰ 文化学園図書館所蔵のものを、著者が2018年6月1日に実見し、採寸した値である。

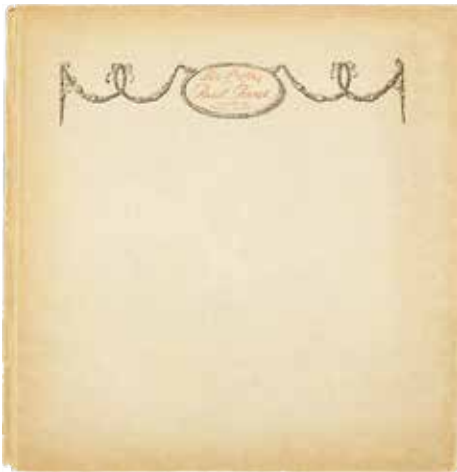


図1 『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』表紙



図2 『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版2



図3 『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版3



図4 『ル・テモワン』1907年10月19日表紙, Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, Paul Iribe, Paris, Éditions Denoël, 1982, p.43



図5 香水「エニグマ(謎)」の広告、『ル・テモワン』no.1、1906年10月20日, Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, Paul Iribe, Paris, Éditions Denoël, 1982, p.80.



図6 ベルナル・ナーディン(Bernard Nardin,1976-1946)によるパスキエ通り店のポスター、1906年、『ポール・ボワレ衣装展』図録、財団法人ファッション振興財団、1985年、83頁より引用



図7『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版1



図8『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版4



図9『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版5



図10『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版6



図11『ポール・イリブが描くポール・ボワレのドレス』図版10



図12 拷問の庭、あるいは拍車をかけられた恋人、『ル・テモワン』no.7、1910年2月19日、Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, Paul Iribe, Paris, Éditions Denoël, 1982, p.57より引用



図13 社会的な会話…、『ル・テモワン』no.44、1909年11月13日、Raymond Bachollet, Daniel Bordet, Anne-Claude Lelieur; préface d'Edmonde Charles Roux, Paul Iribe, Paris, Éditions Denoël, 1982, p.57より引用

島根県立石見美術館

研究紀要 第13号

発行日-平成31年3月29日

編集発行-島根県立石見美術館

〒698-0022 益田市有明町5-15

TEL 0856-23-2050 FAX 0856-31-1878

印刷-株式会社タイピック