

島根県立石見美術館

研究紀要

第11号

2017

目 次

子どもの洋装化と消費空間 南目 美輝 1

森鷗外『うた日記』の挿絵画家・蘆原緑子について 左近充 直美 14

子どもの洋装化と消費空間

南目 美輝

はじめに

平成27年度に当館で開催した「こどもとファッション—小さな人たちへのまなごしの歴史」展は、西洋と日本の近代の子ども服を基軸に、子どもの装いを描いた絵画等を展示し、それらを通して子どもに向けられた眼差しのあり様を追いかける内容だった。日本の子どもの装いについては、明治期から着られ始めた洋服が、昭和初期にかけて普及がすすむ状況を紹介した。同展において、明治期の子どもの洋服そのものの展示は叶わなかったが、東京家政大学博物館所蔵渡辺学園裁縫雛形コレクションの裁縫雛形から、明治30年代に製作された子どもの洋服の雛形(図1、2)が出品された。この稀少な作例から、当時の子どもの洋服が目指していた方向性を推し量ることができよう。大正期の作例としては、男女の子どもの洋服の裁縫雛形が出品された(図3、4)。また、子どもの洋服そのものとしては、長野県須坂市にある田中本家博物館所蔵の大正中期から昭和初期の子ども服十数点(図5、6)と神戸ファッション美術館所蔵の昭和初期の作例数点(図7)が展示された。

それらを併せてみると、明治30年代後半(1900年代半ば)につくられた裁縫雛形にみる子どもの洋服と、大正中期以降(1920年頃)のそれとでは、製作年のひらきはわずか15年ほどだが、デザインが大きく変化していることがわかる。両者のデザインの大きな隔たりから、私たちは何を読み取ることができるだろうか。

装うことは、着る人のアイデンティティと密接にかかわる行為である。ゆえに、子どもの装いには、それ

を着せる大人の「子どもをどんな存在としてみせたいか」という子どもへの眼差し、すなわち子ども観が色濃く反映されている。ここで検討しようとしている明治から大正期にかけては、西洋の文化が受容されるなかで子どもへの眼差しが揺らぎ、見直された時期だった。前述の子どもの洋服や裁縫雛形は、子どもへの眼差しが変化するなかで、その装いについて試行錯誤がなされ、和装から洋装へと移行するその過渡期につくられている。さらにいえば、子どもの洋装化が本格的に普及し始めるのは大正中期以降といわれており、明治30年代後半から大正中期にかけての時期とは、その普及を準備した揺籃期といえる。

本稿では、この間の子どもの洋装化をめぐる状況について、裁縫の専門書における子ども服についての記述や、育児書などにみられる子どもにかんする言説を参照し整理を試みる。さらに、子どもの洋装というスタイルがどのように人々に受け入れられるようになったのか考えるため、まさにこの時期に台頭しつつあった百貨店という新しい消費の空間と、そうした空間の成立を準備した博覧会に注目し、そこで子どもや子ども服がどう扱われたのかみていきたい。そのなかで、先にみた子どもの洋服のデザインの差異がいかんして生じたのか検討したい。

子どもに向けられた眼差しと衣生活

明治期に入り、行政、経済、社会が急激に変化し、西洋の文化が流入する中、あらゆる習俗が見直され、時代に即したあり様について議論がなされ

た。なかでも衣生活は、機能面から洋装が推奨されると、和装から洋装へと移行する過程でさまざまな課題が見出され、それを改良しようとする動きがみられた。

まずは男性が、軍服や制服、仕事着、社交服で洋装をとり入れ、公の場における洋装が次第に定着していく。女性の場合、当初は一握りの上流階級が社交服として洋装をとり入れており、仕事着として洋装を採用したのは、看護師という職種に限られた。上流階級の女性がつりいれた洋装とは、同時代の西洋で着られていた、ウエストをコルセットで締め上げ、パッスルという下着で腰の後ろあたりを強調するというスタイルの、複雑な構造のドレスを模したもので、機能性の乏しい衣服だった。洋裁の技術が普及していなかった当時、仕立が容易でなかったことや、洋服の素材を輸入に頼っており生地そのものが高価だったことなどから、明治期を通して女性の洋装は普及せず、ケープや洋傘等洋装の小物を和装に組み合わせる和洋混合のスタイルが流行した²。

子どもの場合、洋装の普及は男性に続き、女性に先行したというのが定説である。では、洋装化をうながしたと考えられる、子どもへ向けられた眼差しの変化とは、どのようなものだったのだろうか。

富国強兵を掲げる新政府にとって、子どもは将来の国家を担うべき人材ととらえられた。そのことは、衛生学者三島通良³による以下の著作からもうかがえよう。三島は明治22(1889)年に著した育児論の冒頭に「国家富強の基は、人民の衛生に在」、また「衛生は婦人及び小児に対して、最も必要なり」と記し、子育てに衛生という視点を導入し、強い子どもを育てることが富国強兵の基礎となる、と説く。そして、母親の重要なつとめは子どもを強く活発に育てることであると主張する。強い子を育てるため、その衣服は、和服の場合軽くゆったり仕立てるとともに、さら

に手足が自由に動かせるような着装がのぞましいとし、洋装はそれが肩で衣服の重量を受けること、つまり腰への負担がすくないことから相応しい、としている⁴。さらに、子どもの活発な呼吸を妨げないよう、子どもの胸部、腹部を帯や紐などで強く締めてはならないとも述べている⁵。

このように当時の育児論では、強く健康な子どもを育てる事は富国強兵の考え方と結びついてとらえられており、そうした観点から子どもの衣生活の改善に取り組むべきとされた。和装の弊害が説かれるいっぽうで、衣生活の課題を克服するため衣服改良の動きが起こり、それは子どもの衣服についても及んだ。こうした動向にもかかわらず、明治期には子どもの洋装は都市の一部の階級にとどまり、その普及が本格化するのは大正中期以降となる。

明治期の洋裁技術の普及と裁縫教育

では実際のところ、明治期には、洋装の技術は一般にどの程度知られていたのだろうか。ここでは、高橋晴子による、近代に刊行された裁縫書等専門図書の解題を手がかりに、その状況を確認しよう⁶。

明治6(1873)年、洋裁技術についての最初の独立した書籍『改服裁縫秘伝』が刊行された。同書には男性の洋服についての仕立て方のみが載っている。その後明治20年までに裁縫書は15冊刊行されており、一年にほぼ1冊というペースで出版が続いた。明治19(1886)年の『小学生徒改良衣服裁縫伝授』に、裁縫書における改良服について初出と考えられる記述がある⁷。大人ではなく子どもの改良服がまずは紹介されたというのが興味深い。大人の衣服に比べ、子ども服の方が衣服改良という「実験」を試みやすい状況があったのだろうか。

続く明治20(1887)年から明治35(1902)年の15年間は33冊であるのに対して、明治36(1903)年から明治43(1910)年の7年間、つまり日露戦争前後の時期には52冊と裁縫書の刊行が急増しており⁸、洋裁が注目された当時の状況がみてとれる。明治41(1908)年刊行の裁縫書『洋裁宝典』の序文には、日露戦争の後に洋服の着用が盛んになり、その需要が著しく増加したこと、それにともない洋裁を学ぼうとする人々が増大した、と記されている⁹。明治30年代半ばには教員採用試験に洋裁が加えられており¹⁰、女子教育において洋裁を重視する傾向が強まったことも、裁縫書の需要が高まった一因と考えられる。

ここでようやく、私たちは冒頭で触れた東京家政大学博物館所蔵の裁縫雛形に戻ることができる。同館所蔵の図1、2の子どもの洋服の雛形は、洋裁に多くの人が関心をもったまさにその時期に製作された。同館の子どもの洋服の雛形を分析した三友晶子らによる先行研究によると、明治38年頃から洋裁のレベルが飛躍的に向上したという。このことは、直接には和洋裁縫伝習所(現在の東京家政大学)の創始者の長男で、裁縫教育者として主導的立場にあった渡邊滋が米国留学から戻り、最新の洋裁技術を教授した成果ととらえられている¹¹。当時の洋裁ブームともいえるような状況もまた、同校に学ぶ学生を大いに刺激したと想像される。なお、同校の裁縫雛形には明治30年と年記のある作例があり、洋裁が注目される前から雛形を用いた子どもの洋服製作が教えられていたことが明らかになっている¹²。その教育の先見性がうかがえよう。

明治41(1908)年には、子どもの洋服についての独立した裁縫書が初めて、しかも三冊刊行された¹³。このことから、子どもの洋服が人々に受け入れられはじめ、裁縫書についても専門家に限られていたかもしれないが、一定の需要が生まれていたことが

推測できる。明治41年前後は、子どもの洋装化をたどる上で注目すべき時期といえよう。

ただし、以下の点に留意する必要がある。婦人雑誌『婦人画報』について、明治から昭和初期の記事にみられる子どもの洋装化について分析した永野泉によると、明治38(1905)年から大正7(1918)年までは子ども服の仕立て方の記事は掲載されていないという。同誌がターゲットとしたのは、都市部の新興中間層の女性たち、つまりこの時期に子どもの洋装化を進めるのに中心となった階層の人々である。このことから、子どもの洋服を家庭で仕立てることは普及していなかったと考えられている¹⁴。この時期の子どもの洋服は、既製服か、専門家による仕立てというのが一般的であったようである。

明治末期の子ども服のデザイン

では、この時期の子どもの洋服が目指していた方向性はなんだったのか。そして実際はどのような洋服が着られたのだろうか。明治41(1908)年『最新流行小児洋服全書』『緒言』には、子どもの洋服について以下のように述べられている¹⁵。

今や洋服は第二の日本服となつて、現社會のあらゆる階級に歓迎されて居る、従つて又小児服の需要も近来非常に増加して来たのは、是又自然の趨勢である、けれども此小児服の流行が、日尚を淺き為め、之れを營業とする者を初め、一般の家庭に在ても、未だそれが裁縫上に於ける、智識を持つて居らぬ、従つて又如何なる形が衛生上經濟上將た美術上から見て完全にして流行に副ふて居るかと言ふ事が分つて居ない……

子どもの洋装は流行して間もないという現状把握とともに、それゆえ服の形は、衛生面や経済性、美的な観点から、いかに流行と合致しているかが重要であるのにそのことが理解されていない、という見解が示されている。ここから、少なくともこの時点で本書の著作者側には服の形は流行に関わりが深いという認識があることがわかる。ここで注目すべきは、子どもの衣生活をめぐるこれまでの言説で課題として挙げられていた「衛生」「経済」に、「美術」という視点が加えられていること、また服の形、つまり服のデザインが、上記の3点に留意した上で流行に合致しているかどうかを重要と指摘している点である。

デザインという視点で、明治38年に製作された2点の雛形を検討すると、図1は、高めに設定されたウエスト位置や比較的ゆったりした袖と絞った袖口、袴を思わせるような襷が入れられたスカートといった特徴から、図2の雛形と比べると「より和裁に近い方法で製作されたように見える」という指摘がなされている¹⁶。さらにいうならば、本品は、当時の女性の和服を基本にしてつくられた改良服を想起させ、女性の改良服を縮小した女児の改良服であるような印象すら与える。いっぽう図2の雛形は、ワンピース型で、つまんだ首もとやそこにあしらわれたフリル、前身頃に寄せられたギャザー、袖や裾に用いられたレースなど全体に装飾的傾向がみられ、着丈は図1と比べ短いのが特徴である。図1と比較すると、より「洋服」らしいデザインになっている。実際、こうした子ども服は、西洋では19世紀末頃から1910年頃に女児服のひとつのスタイルとして流行している。

以上二つの雛形を比較したところ、明治38年という時点で、子どもの洋服として裁縫雛形を用いて教えられていたスタイルとして、和服よりのデザインと西洋の子ども服を模したものと異なった方向性がみいだせ、デザインに「幅」があったことが確認できた。この

時点では、子ども服が目指す方向は一つに定まっていたわけではなく、模索されていたことがうかがえる。

ではこの当時、裁縫の専門書では、どのようなデザインの子供服が紹介されていたのだろうか。

明治41年に立て続けに刊行された子ども服関連の三冊を参照すると、山田や松江の著作では男児用セーラー服(図8)、ワンピース型の女児服(図9)、洋式涎掛、洋式前掛などが紹介されている¹⁷。図8、9は、イラストに稚拙さがみられるものの、いずれも洋服として違和感のないデザインである。東京洋裁研究所編の裁縫書は、挿絵として西洋のファッション雑誌等からとったと思われるイラストをそのまま転載していた¹⁸。

他方、いわゆる改良服はどのように扱われていたのだろうか。明治35(1902)年の山根正次『改良服図説』「西洋衣服の弊害の事」の項に、洋服は仕立てが困難であること、日本の気候にあわないこと、洋服用の生地を国外から取り寄せる必要があり不経済であることから、国民全体の洋装化は不可能であり、「今一層洋服より便利の(原文ママ)着物を拵えて用いた方がよろしいと思ひます」とある。具体的な提案としては、男女とも上着は同じ形で、女性の場合袴を、男性の場合は半ズボンを着用する。上着は筒袖となっており、袖口はシャツのように絞られている。男女ともに和服を基本に考案されていると思われる(図10、11)。さらに山根はこの改良服の着用は「先ず小児から始まるがよろしい」と説く。そして、子どもにとっては、外形や体裁などより、まずは身体を十分に發育させて学校で十分に知識を得ることが重要であるから、一日も早く改良服を着せるべきである、と強い調子で続けている¹⁹。この山根の著作が刊行された翌年、明治36(1903)年には渡邊辰五郎『婦人改良服裁縫指南』が出版されている²⁰。このことから、医学博士である山根や、渡邊のような裁縫教育にお

いて主導的な立場にいた専門家たちにとって、「改良服」とは、この時点で取り組むべきテーマとして捉えられていた。しかしこうした動きにもかかわらず、結局改良服は普及しなかった。そのことについては、後ほど触れたい。

ここで再び裁縫雛形に戻ろう。子ども服の裁縫雛形についての先行研究によれば、明治41年には「今日の我々から見ると洋服として違和感をおぼえるような服は製作されなく」なったという²¹。大正期にはいると、冒頭でふれた子どもの洋服の裁縫雛形(図3、4)や、男女児の洋服(図5、6)のような、現代においても違和感のない子どもの洋服の着用が主流となっていく。大正期のある時点で「洋服として違和感をおぼえる」服は見られなくなったようである。

子ども服に限らずあらゆるモノのスタイルについて、ある一定の傾向が主流となるには、そうした傾向が流行として多くの人に伝わり、共有されることが前提となる。以下では、服をはじめとするあらゆるモノの流行が人々に伝わる「場」として機能した百貨店の台頭と、それを準備した明治前期の状況を整理したい。なかでも子ども服に注目し、流行がうまれる「場」でそれがどのように扱われたのかみていこう。

博覧会がもたらしたもの

近代社会で、流行という現象が、多くのモノを通して人々に示される場として、大きな影響力を持ったのは百貨店である。百貨店という場については、既に数多く論じられ、多数の先行研究がある²²。ここでは、そうした研究を手がかりに、この近代の消費文化を象徴する場としての百貨店について考えていこう。

その前に、明治前期から開催された国家主導の

大規模な博覧会について触れておく。なぜなら、まずはこの博覧会こそ、大量かつ、さまざまな種類のモノを並べて見せるという体験を、多くの人に初めて提供した場であり、その意味において百貨店の先駆と見なされるからである。

新しい政府主導のもと開催された内国勸業博覧会は、文明開化や殖産興業を目的に、明治10(1877)年に第一回の博覧会が開催され、明治14(1881)年、明治23(1890)年、明治28(1895)年と継続し、明治36(1903)年まで5回開催された。国内から集められた出品物を一堂に展示したこの博覧会では、新しい「文明」とは何かを示し大衆を教化することが目指された²³。第一回は45万人を集め、回を重ねるごとに動員数は増えていき、明治36(1903)年の第五回内国博では435万人もの入場者があったという。さらに驚くべきは、その出品者数の多さである。第一回内国博は1万6千人、第二回は2万8千人と増え続け、第五回は12万人にも上っている。まさに国をあげてのイベントで、膨大な数のモノがあつめられた展示をいちどきに見るといふ体験をした多くの人々は、この場でなにを感じたのだろうか。吉見俊哉は、「テレビはもちろん、百貨店も雑誌広告も未発達だったこの時代、人々はまず博覧会場へと出かけていくことで、資本主義が提供しつつあった溢れんばかりの『豊かさ』のイメージに圧倒されていったのだ」として、内国博という、登場したばかりの「新しい『眼』の空間」を、明治前期の大衆がどう受けとめたのか叙述している²⁴。多くの人が博覧会に出かけることで、会場の中を歩きつつ膨大な数のモノに圧倒されつつも、モノを見比べ、また新しいモノを見出す楽しみを知ることになった。この「新しい『眼』の空間」での経験が、当時の人々の感覚や認識にもたらした変化は、明治以降の消費社会や流行という現象を考えるうえで無視できないだろう。

娯楽化する博覧会

さて、この内国勸業博覧会であるが、すでにみたように本来産業振興を目的に開催されたものであり、当初より近代以前の見世物的傾向の強い事物は排除されるべきものとして企画されていた。しかし明治30年代以降に開催された内国博覧会では、娯楽性や見世物的傾向が強まっていったことが指摘されている。

大阪で開催され680万人余りを集めた明治36年の第五回内国博覧会では、メリーゴーランド、ウォーターシュートといった遊戯施設が置かれるなど、大衆をひきつける娯楽的要素が取り入れられた。

その4年後、明治40(1907)年に東京上野で開催された東京勸業博覧会では、そうした傾向はさらに強まった。会場となった上野公園はどのような様子だったのだろうか。会場図面には、第二会場となった不忍池付近の様子が詳細に記録されている²⁵。不忍池にはウォーターシュートが設置され、池の周辺には売店がびっしりと立ち並んでいる。売店ではあらゆるものが扱われた。茶屋、だんご屋、せんべい屋に加え、アイスクリーム屋やライスカレー屋、ミルクケーキを扱う店もみえる。玩具屋、絵ハガキ屋、陶器店、また服飾関係の店舗としては、宝飾品、緋、浴衣、かんざし、ハンカチ、シャツ、リボン、袋物の店、そして婦人服や子供服を販売していた「大河内商店」も出店していたことがわかる。

同博覧会ではまた、膨大な数の展示品を収めるのに、いくつもの展示会場が用意され、その展示会場の間には、数多くの飲食店などが配置された。同博覧会には観覧車も設置され、また夜間は展示館の外壁がイルミネーションで美しく彩られたという。この東京勸業博覧会を訪れた多くの人にとって、博覧会という「新しい『眼』の空間」は娯楽と結びついた「場」と

して改めて認知されていくようになったと考えられる。

博覧会に出品された子どもの洋服

他方、東京勸業博覧会の展示であるが、1万7千人もの出品者からの集められた膨大なモノが、「教育」や「農林水産業」、「工業」、「染織」、「美術」などに分類され、領域毎にまとめて陳列された。

同博覧会には子どもの洋服も出品された。『東京勸業博覧会実記』掲載の出品目録では、子ども服の出品について以下の記載がある。

実用新案小児用衛生防水シャツ 他五点 松下喜平
モスリン小児服 他六点 関根孝助
小児前掛 重本泰五郎
ガールズドレス(少女服) 他14点 村田作次郎

『東京婦人子供服業界三十年史』によると、子どもの洋服を扱っていた大河内商店が「体操服・夜会服・子ども服」の既製服を同博覧会に出品したという²⁶。この出品目録には「大河内治郎」出品として以下の記載があるのみである。

イブニングズ(原文ママ)レッシェ但夜会服 他2点
大河内治郎

本出品目録より「大河内」が博覧会に子ども服を出品したかどうか明らかにならなかったものの、同業他社による子どもの洋服の出品は複数あったことが確認された。博覧会という桁外れの動員を誇った催しに、子どもの洋服が婦人の洋服などとともに出品されたという事実は、その業界にとって意義深いことであつたと想像される。

博覧会の変質と子ども博覧会の開催

明治40年前後に、博覧会には「子ども」という観点から見逃せない変化が起こった。産業振興を掲げ、幅広いジャンルの品を展示していた博覧会だったが、扱われる領域が絞られるようになり、またそれも「家庭」や「婦人」「子ども」と身近な内容へと変わっていったのである。主催者も、政府から新聞社や百貨店という企業へ移行していく。

このような生活に密着したテーマを扱った博覧会としては、明治39(1906)年、上野で開催された同文館主催の「こども博覧会」が嚆矢とされる。ここでは、図書や絵画、文具類、衣服調度品、教育に関わる機器類、玩具という教育や生活にかかわる品々とともに、子ども自身による製作物なども展示された²⁷。つづいて明治42(1909)年には、三越が百貨店として初めて「児童博覧会」を開催した。開催趣旨と展示内容について以下のとおり説明されている。

……衣服、調度及び娯楽器具類を古今東西に亘りて、洽く鳩集し、又特殊の新製品をも募りて、之を公衆の前に展覽し、以て明治今日の新家庭中に清新の趣を添えんことを期するにあり。……²⁸

実際のところ、子どものための「衣服、調度及び娯楽器具類」のみが展示され、明治39年の「こども博」に出品されていたような子ども自身が製作した品々は展示されなかった。このことは、同博覧会に審査委員として参加した菅原教造が「……生産よりも消費の奨励と云う風になり、品物の捌け口を見出す事、即ち販路の拡張と云う事を主として見るやうになった」²⁹と記したとおり、博覧会のあり方が以前とは変わってきていることを示している。つまり、この「児童博覧会」を企画した三越は、展覧会の来場者を生

産者としてではなく消費者として位置づけ、博覧会の場を販路拡大のひとつの手段とみなしていたのである。この頃から博覧会は「生産の場というより、むしろ消費の場に対してのモデル的な役割を果たしていく」³⁰ものへと変化していった。

付け加えれば、三越は、高島屋、白木屋、伊勢丹などの百貨店とともに、三越主催の児童博の前年に開催された東京勸業博覧会にも出品している。博覧会への、百貨店の出品が盛んになったこともまた、「消費の場に対してのモデル」となりつつあった明治後期の博覧会の変容を象徴的に示しているといえよう。

前述のとおり、明治40年頃には、博覧会でさまざまな展示物を見て歩き、会場でアトラクションなどを楽しむという体験が普及していくわけだが、大規模な博覧会が開催されなくなると、替わって台頭した百貨店が、商品を売るだけではなく、そうしたエンターテインメントの場としても整備されていく。百貨店側も、博覧会を引き継ぐ自らの役割に自覚的であったことは、三越が子ども向けの用品を研究するために設立した「児童用品研究会」の幹事の一人であった菅原教造が、博覧会と百貨店の関係について述べた以下の文章からも読み取れよう。「……近世の小売営業法で最も新しく、最も進歩して居るデパートストアの制度の型は、実は博覧会のやり方に過ぎないのである。」³¹

「子ども」という市場の発見

三越は、明治41(1908)年に子ども用品部門「子供部」を設置し、子ども向け商品の開発などに積極的に取り組むようになった。それは三越が、新たに「子ども」という拡大の見込みのある市場を見出した

からである。「子供部」設置の翌年には第一回児童博覧会を開催、以降大正3年まで毎年児童博を開催した。こうした活動により、百貨店の子ども用品部門は急速に発展をとげる。この時期の百貨店が扱った子どもの商品デザインについては、神野由紀による充実した研究がある³²。神野によれば、「明治末から大正初期にかけて、市場における『子ども商品』の爆発的增加がおこって」いた。なかでも子どもの既製服を「『売れる商品』あるいは『将来の子ども市場に向けてのデモンストレーションを兼ねた、見える商品』として大量に販売し始めたことは重要である」と指摘している³³。

子どもの洋服の既製服が、その重要な商品のひとつであったことは、先にふれた三越による第一回児童博覧会の開催趣旨に、「衣服、調度及び娯楽器具類」と、まずは「衣服」が挙げられていることから察せられる。また、本稿の冒頭でふれた「こどもとファッション」展に出品された大正中期以降の子どもの洋服には、「三越」「松屋」「松坂屋」のラベルがつけられたものが多数含まれており、百貨店で子どもの洋服の既製服が扱われていたことがわかる³⁴。そうした子どもの洋服は、当時数多くの商品とともに、多彩な演出と娯楽施設を整備し多くの人を惹き付けていた百貨店に陳列された。子どもの洋服は、他の子ども向け商品とともに、訪れる人々に「新しい家庭生活のイメージ」を想像させ、それを手にする事でそうした「新しい家庭生活」に近づくことができると思わせた。この目指されるべき「新しい家庭」の子どもに相応しい衣服は、和服ではなくやはり洋服であった。この子どもの洋服は、新しい「子どもらしさ」のイメージとむすびつけられ、百貨店をはじめとする消費空間でさかんにプロモートされたのである。

改良服の「限界」 むすびにかえて

最後に改良服について触れておきたい。明治初期から衣服の改良は課題とされており、その後長らくさまざまな改良服が提案された。しかし、改良服という実験的な装いは、流行の先端となることなく終わる。その理由について考えるのに、子ども服のスタイルがほぼ定まったとされる大正中期、大正8(1919)年に発表された以下の文章を参照しよう。

……然るに、何故かうした改良服が、實際、我々の日常生活上に使用されないものであらうか。従來の衣服は、我々の生活上、經濟上に多大な不便、不自由を感じて、その改良を叫びつあるが、それは唯、一部の人にのみ限られて、大多數の國民は、殊に、日常それと、最も關係深き婦人にして、不關焉とをさまりかへつて居る。我々は、總て新らしき事物に對して慾望が起る、然し乍ら又半面に於て、古いものに對して、深い執着を感ずる。……今迄の改良服なるものは、不完全なのが多い。經濟と活動といふ點はいいが、美といふ事がなかつたり、實際に使用しようとなると、面倒であつたりする。……³⁵

ここで改良服が経済的かつ機能的である点は評価するものの「不完全」で「美といふ事がな」いから使用されない、とそれが着られない理由をあげている。ではここでいう「美といふ事」とは、なにを指すのだろうか。

この文章が発表された大正中期、先述のとおり、百貨店という場は、人々に商品を通じて「流行」を示す重要な文化装置として機能していた。この華やかに飾られた消費空間で、人々は数多くの商品を見ることに慣れていった。そして、商品を見るという経験

を積み重ねることで、人々は何を美しいと感じ、また何を欲しがるのが「正しい」のか学んだのではないだろうか。

子どもの装いについていえば、子どもの洋服として百貨店で扱われたものと、大正期に提案された和服を基本とした改良服のデザインとは隔たりがあった。改良服のデザインはやはり、当時「洋服として違和感がある」ものだったのだろう。同様に、本稿の冒頭でふれた裁縫雛形のうち、「洋服としては違和感のある」子どもの洋服は、子どもの洋服の「正しい」あり方が、博覧会、百貨店などの消費空間を通してさかんにプロモートされるなかで、おそらく当時の人にとっても「違和感のある」ものと感じられたと想像される。そうした「違和感」が、先にみた「美といふ事がない」というコメントにつながっていったのではないか。ゆえに洋服として「違和感のある」形の裁縫雛形は、少し時代が下ると製作されなくなったのではないだろうか。

結局のところ、子どもの洋服として主流となったのは図5、6にみるようなすっきりとしたデザインのものであった。大正中期に確立したこの子ども服の傾向は、「子どもらしい」服のひとつの型として定着していく。本稿では、大正中期以降、子ども服とむすびつけられた新しい「子どもらしさ」そして「新しい家庭生活」とはどのようなものであったのか、その分析にまで及ばなかった。今後の研究課題としたい。

(当館学芸課長)

註

- 1 裁縫雛形とは、明治から昭和期に、裁縫学校等の授業で製作された衣服や生活用品のミニチュアのこと。雛形の製作は、小さく作ることで布地が節約でき、短期間で多種多様な衣服の作り方を学ぶことが出来るとして、画期的な裁縫教授法のひとつと言われた。
- 2 能澤慧子「第7章 洋装化の時代」増田美子『日本服飾史』東京堂出版、2013年
- 3 三島通良は、明治期末には当時の有力百貨店として台頭した三越とも関わりをもった。三越主催の児童博覧会の企画者たちが参画した児童用品研究会に、幹事として参加している。
- 4 ここで興味深いのは、三島が子どもの洋服について、腰をしめつけるのではなく、肩を支点とした構造をもつとらえている、という点である。実際、1880年代の西洋では、ウエストをしぼらない、ゆったりとしたスタイルの女兒服が普及していた。この時点で渡欧経験のなかった三島は、輸入された西洋の子ども服などを参照し、西洋の女性服とは全く異なる構造をもつ子ども服の特徴について言及したのかもしれない。
- 5 三島通良『ははのつとめ』子の巻、丸善、1889年
- 6 高橋晴子『近代日本の身装文化 「身体と装い」の文化変容』三元社、2005年
- 7 高橋、前掲書、p.131
- 8 高橋、前掲書、p.136
- 9 大見文太郎『洋裁宝典』第一巻、第日本洋裁普及学会、1908年
- 10 明治34年の教員採用試験には「女兒洋服上着一枚 仕立方」が、翌年には「男児（四、五歳）水平形洋服上着」の製作が出題された。（渡邊辰五郎『婦人改良服裁縫指南』東京裁縫女学校同窓会、1903年）
- 11 三友晶子、太田八重美編「重要有形民俗文化財指定10周年記念 渡辺学園 裁縫雛形コレクション」展図録、東京家政大学博物館、2010年、p.17
- 12 三友晶子「裁縫雛形にみる子供服の洋装化の過程」『東京家政大学博物館紀要』第14集、東京家政大学博物館、2009年
- 13 東京洋裁研究所編『最新流行小児洋服全書』東京洋裁研究会、1908年
松江みさ子『子供西洋服の拵えかた』服部書店、1908年
山田東明『男女児洋服裁縫書』文錦堂、1908年
- 14 永野泉「『婦人画報』にみる子供服の洋装化の過程」『服飾文化学会誌』〈論文編〉第8巻第1号、服飾文化学会、2007年
- 15 東京洋裁研究所編、前掲書
- 16 三友、前掲書、p.173

- 17 山田、前掲書、及び松江、前掲書
- 18 東京洋裁研究所編、前掲書
- 19 山根政次『改良服図説』伴鶴堂、1902年
- 20 渡邊辰五郎『婦人改良服裁縫指南』東京裁縫女学校同窓会、1903年
- 21 三友、前掲書、p.174
- 22 初田亨『百貨店の誕生』三省堂、1993年
山本武利、西沢保『百貨店の文化史-日本の消費革命-』世界思想社、1999年
神野由紀『趣味の誕生-百貨店がつくったテイスト』勁草書房、1994年
神野由紀『百貨店で〈趣味〉を買う 大衆消費文化の近代』吉川弘文館、2015年 他
- 23 吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書、1992年、pp.122-130
- 24 吉見俊哉『視覚都市の地政学-まなざしとしての近代-』岩波書店、2016年、pp.118-119
- 25 高木栄吉、清宮秀乃助編「第二会場 実地調査 売店明細図」『東京勸業博覧会実記』重宝新聞社、1907年
- 26 東京婦人子供服業界沿革史編纂委員会編『東京婦人子供服業界三十年史』(東京婦人子供服製造卸協同組合、1960年)29頁に、子ども服が初めて博覧会に出品されたのは、「明治四十年、東京上野で開催せられた第五回勸業博覧会」との記載がある。しかし、第五回内国博開催は明治36(1903)年であり、ここでいう「第五回勸業博覧会」というのは東京勸業博覧会を指すのではないかと思われる。
- 27 是澤優子「明治期における児童博覧会について(1)」『東京家政大学研究紀要第35集(1)』、1995年、pp.159-165
- 28 武田櫻桃「児童博覧会開設の由来」『みつこしタイムス』臨時増刊第7巻第8号、1909年、p.7
- 29 菅原教造「児童博覧会感想」『みつこしタイムス』臨時増刊第7巻第8号、1909年、p.137
- 30 吉見、前掲書、1992年、pp.152-158
- 31 菅原、前掲書、p.142
- 32 神野由紀『子どもをめぐるデザインと近代-拡大する商品世界』世界思想社、2011年
- 33 神野、前掲書、p.136
- 34 『こどもとファッション』展図録、鳥根県立石見美術館・神戸ファッション美術館・東京都庭園美術館・読売新聞社・美術館連絡協議会、2017年、pp.103-110
- 35 原田つじ「各種改良服が実際に使用せられる原因」『裁縫雑誌』16(3月号)東京裁縫女学校出版部、1919年、pp.41-42



図1
裁縫雛形 子供洋服
明治38(1905)年
東京家政大学博物館



図2
裁縫雛形 女簡単服
明治38(1905)年
東京家政大学博物館



図3
裁縫雛形 女簡単服
大正9(1920)年
東京家政大学博物館



図4
裁縫雛形 男簡単服
大正9(1920)年
東京家政大学博物館



図5
男児用ベルト付スーツ
大正11(1922)年頃
田中本家博物館



図6
女兒用ワンピースドレス
大正11(1922)年頃
田中本家博物館



図7
「女兒用ワンピースドレス」
昭和初期
神戸ファッション美術館

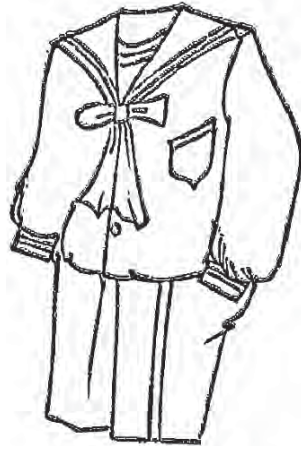


図8
「水兵服」(男児用) 山田東明『男
女兒洋服裁縫書』、1908年より



図9
「ヨーク、ドレス、ペチコート附
(乙)」 山田東明『男女兒洋服裁
縫書』、1908年より



図10
「婦人改良服扮装の圖」
山根正次『改良服図説』、
1902年より



図11
「男児改良服着裝の圖」
山根正次『改良服図説』、
1902年より

森鷗外『うた日記』の挿絵画家・蘆原緑子について

左近充 直美

はじめに

森鷗外(1862-1922)の著作『うた日記』は、鷗外が日露戦争従軍中に詠んだ歌を中心に編まれた書物で、戦争終結から2年後の明治40(1907)年、本名・森林太郎の名で春陽堂から単行本として刊行された。「日記」と銘打つものの、文章を連ねる体裁はとらず、短歌、俳句、新体詩、長歌、翻訳詩など、合わせて4百首を超える膨大な数の歌を収めた戦争詩歌句集である。本の構成は5編に分かれている。出征から凱旋まで、日付と場所を記して戦地での出来事を詠った「うた日記」、ドイツの戦争詩など翻訳した詩を集めた「隕石(ほしいし)」、妻への歌など戦争とは直接関係のない詩歌をおさめた「夢がたり」、戦地から送った手紙に書きとめ、折節のさまざまな感慨を綴った歌を集約した「あふさきさ」、そして、戦場にある夫を待つ妻の気持ちで詠んだ歌が入る「無名草(ななしぐさ)」である。このうち「うた日記」が全頁の約七割を占めており、構成の要となっている。文学者・鷗外が第二軍軍医部長として戦地に赴き、立場上最前線に出ることはなかったにしろ、無残な死や不条理な話を見聞きする日々のなかで感じた感慨、思念を様々な形態の詩に託して詠んだこの本は、数多ある鷗外の創作物のなかでも、際立って稀有な性質を持つ著作物と位置づけられ、日本文学史上においても、他に類を見ない革新的な試みと捉えられてきた¹。しかし、ここで注目したいのは、本書の特殊性や鷗外の詩作についてではない。この前代未聞の一大戦争詩歌句集は、絵と写真を合わせて46図の挿絵が収められている。本書はその特異な性質から、挿絵が特に注目されることはなかったが、46図という数の多さを考えると、この本を彩った画家たちの存在は軽視できない。鷗外の著書は、普段から交友のあった画家達が本の意匠を担当しているものが多い。文壇への最初の足がかりとなった翻訳詩集『於母影』の表紙絵を描いた原田直次郎をはじめ、長原止水(孝太郎)、和田英作、中村不折、藤島武二、岡田三郎助、橋口五葉、平福百穂、横山大観など、当時の洋画界、日本画界における錚々たるメンバーが名を連ねている。

『うた日記』では、三人の画家が挿絵を担当している。写真8図と署名のない挿絵2図を除き、その数の多さから順にあげると、蘆原緑子29図、久保田米斎6図、寺崎廣業1図となる²。このうち、米斎と廣業については、それぞれ挿絵画家、日本画家として名を残しており、これまでも公私にわたる鷗外との交流があったことがわかっている³。しかし、同書の挿絵の大半を担当した、まさに筆頭の挿絵画家ともいえる蘆原緑子⁴については、経歴に不明な点が多く、鷗外との接点についてもわかっていない。足跡が見出せる文献や作例が限られていることもあり、これまでまとまった形での検証がなされてきていないのが現状である。ここでは、現時点で確認できた諸資料を参看しながら、今まで光を浴びることがなかったこの画家に焦点をあて、その生涯と画業について述べてみたい。

1. 蘆原緑子の足跡

そもそも蘆原緑子とは一体何者であるのか。東京美術学校(現・東京藝術大学)の卒業生名簿『東京美術学校一覧』(註／以下「一覧」)によると、東京美術学校西洋画撰科、明治36(1903)年7月の卒業生に「蘆原曠」という人物がおり、彼の号が「緑子」であったことが明記されている⁵。この蘆原曠は、小山正太郎が主宰した画塾・不同舎の門人であり、太平洋画会所属の洋画家として、その導線上に幾つかの足跡を残している。記者として日露戦争に従軍するなど両者に共通点も多く、蘆原曠がすなわち蘆原緑子であるのは間違いないだろう。作歴を見ると主に洋画家としては本名の曠を用い、挿絵画家としては号の緑子を使用していたと思われる。ここでは蘆原曠・号緑子(以下「蘆原」)の周辺記録と、現時点の調査で判明したことなどを手がかりにその生涯を概観する。未だ不明な点も多いが、末尾に年表を添付したので、合わせて参照いただきたい。なお、『うた日記』における蘆原の挿絵の作風や特徴については、既に拙論⁶で述べたので、本稿では詳細に触れない。

(1) 不同舎門人時代

大山廣光編著『文帝展二十五年史物語』(美之国社、1931年)に掲載の「現代日本美術界名家總覽」(以下「總覽」)によると、蘆原の生年は明治8(1875)年。出身地については金沢生まれと記載がある⁷。しかし一方で「一覧」の名簿には、出身地が北海道と記録されている⁸。金沢か北海道かどちらか判然としないが、筆者の調査では、生年前後の北海道の入植者記録等に本人の出生、及び係累者らしき人物が居た痕跡は見つけられなかった⁹。当時は、何らかの理由で本籍地を一時北海道に移すということが行われた例もあり¹⁰、後年出された「總覽」のとおり「金沢生まれ」とみるのが正しいのではないかと推察する。

なお、師の小山正太郎の没後しばらくたってから、その画業を顕彰するために刊行された高村真夫編『小山正太郎先生』(不同舎旧友会、1934年)に、蘆原は門人の一人として、「不同舎の思ひ出」という文章を寄せている。ここでは冒頭で不同舎への入塾の経緯に触れ「浅草のパノラマ館に牡丹臺の激戦を畫かれた翌年の夏、即ち明治三十年に私は團子坂の御宅にある不同舎に入舎した」と書いている。この「牡丹臺の激戦の絵」とは、日清戦争に従軍した小山が二十余名の弟子とともに、浅草の日本パノラマ館に平壤の戦いを描いた絵のことだと思われる。同館は、新家孝正設計による、高さ10間(約18m)、直径20間(約36m)の円形の木造建築で、主に戦争をテーマとした巨大なパノラマ画で一時大変な人気を博した¹¹。この画は、臨場感を感じさせる視覚効果を仕掛けた一種のだまし絵で、油絵の逼真性を最大限に活用した空間装置であった。生まれて後、蘆原がどういふ少年期を過ごし、画家を志す経緯にいたったかは不明であるが、二十歳を超えたばかりの彼がこの絵を見て小山の画業に触れ、洋画修業の道を志したとしても不思議はない。パノラマ画の公開は戦争終結後の明治29(1896)年4月1日からであったので、その翌年というと明治30年の事で本文と事実が一致する。しかし、同書の目次頁には投稿者の名前に入学年が付されており、ここには「明治29年7月」とあって本文と一年のズレがある。また不同舎は、それより以前、明治28年11月にそれまであった団子坂から駒込追分町に移転している¹²。『小山

正太郎先生』の刊行年が昭和9(1934)年と、40年近く経ってからの書物であることを考慮しなくてはならないが、「不同舎の思ひ出」には、毎年春と秋に不同舎で慣例となっていた写生旅行が、塾の移転後に少なくなったとの記述があるので、移転前後ともに塾にいたのは確かなようである。しかし「中川八郎君は私より一ヶ月前に入舎せられた様に記憶する。」との記述や他の塾生たちの証言を勘案すると、明治29(1896)年7月に正式に不同舎入学とみるのが順当だろう¹³。なお退舎の時期は不明だが、同書に載る「追分町時代の先生及塾生 明治三十三年頃」の写真には蘆原らしき人物が写っており(図1)、33年頃はまだ不同舎にいたことがわかる。いずれにしても当時は小山ら旧派と拮抗する形で黒田清輝ら新派が台頭し、新設された東京美術学校西洋画科の指導者として洋画界への地歩を固めつつある時期であった。蘆原も黒田が教授を務める東京美術学校の西洋画科に入学し在籍したものの、同大学に残る自画像(図2)を見てもその薫陶を受けたような気配はあまり感じられず、卒業後は師の小山が拓いた道を淡々と歩んでいる。後に従軍画家として活躍できたのは、不同舎時代、小山の鉛筆スケッチを重視した指導を受けたことが理由だと、蘆原自身も「不同舎の思ひ出」の中で述懐している。



(図1)
前列左から二人目(座っている人物)が蘆原。
前列左から4人目が小山正太郎。



(図2)
蘆原曠《自画像》
東京藝術大学所蔵

(2) 挿絵画家としての活躍

記録に辿ることができる蘆原の最も早い時期の出品は、明治31(1898)年、上野公園旧博覧会跡第五号館で行われた明治美術会の「創立十年紀年展」である。ここには「肖像」と題した墨絵を2点出品している¹⁴。明治美術会は新派との対立から、明治29年には展覧会を開かず、また翌30年開催の第8回明治美術会には、不同舎一門が揃って不出品という事態にあった¹⁵。つまりこの「創立十年紀年展」は小山門下生にとっては二年ぶりの発表の場ということになるが、不同舎に入って数年しか経たない蘆原にとっては、少々雲行きが怪しいスタート地点だったと言えるだろう。

一方、紀年展開催と同じ年、明治31年3月、浅草の日本パノラマ館に新たに旅順激戦の図が小山と十数名の弟子たちの手で描き上げられたという記録がある。これは小山の指揮設計により石川寅治、満谷国四郎ら不

同舎門人の画家達が中心となって分担指揮し、十余名の助手と約三ヶ月を費やして完成させた大がかりな事業であった¹⁶。この記録に蘆原の名はないが、彼がのちに従軍記者となって戦争図を描いていることを考えると、助手として手伝った可能性はあり得るかもしれない。先の日清戦争に続き日露戦争へと、時代は急速に戦意高揚の気運を高めていくが、パノラマ画はその象徴的な見世物であり、西洋画の需要の形を模索する小山と不同舎の面々にとっては、これこそ外光派の画風との違いを武器にして画力を尽くせる「見せ場」でもあったのだろう。

さて、ここでもうひとつ、この時期に注目すべき点がある。蘆原が挿絵画家としての仕事を開始し、いくつかの書物に「蘆原緑子」の名を残しているのである。現在確認できた仕事は4つ。東京美術学校在学中の明治34(1901)年、押川春浪『航海奇譚』(東京大学館)の口絵「海上の怪」(図3)を描いたのを皮切りに、翌35年には、橋本青雨『ほし草』(尚文館)(図4,5)と三浦白水訳『西詩余韻』(佐藤養治)の挿絵を担当。さらにその次の年、美術学校を卒業した明治36年には、『新著文藝』第1巻第1号(弘文社)の表紙絵「美神」(図6)を描いている。このことは、かなり早い時期から彼が挿絵画家としての才能を開花していたこと。そして、表紙絵を依頼されるほどの実力を備えていたとみるべきだろう。実際にこれらの絵を見ていくと、後の『戦時画報』や『うた日記』の挿絵にも共通する一種の器用さが見て取れる。「美神」ではアール・ヌーボ調の女神が描かれているが、明治33年創刊した雑誌『明星』の誌上で長原止水や藤島武二らが打ち出した、明治浪漫主義的絵画の影響が背景にあるのは明白だろう。また、『ほし草』



(図3)
押川春浪
『航海奇譚』の口絵「海上の怪」

浦白水訳『西詩余韻』(佐藤養治)の挿絵を担当。さらにその次の年、美術学校を卒業した明治36年には、『新著文藝』第1巻第1号(弘文社)の表紙絵「美神」(図6)を描いている。このことは、かなり早い時期から彼が挿絵画家としての才能を開花していたこと。そして、表紙絵を依頼されるほどの実力を備えていたとみるべきだろう。実際にこれらの絵を見ていくと、後の『戦時画報』や『うた日記』の挿絵にも共通する一種の器用さが見て取れる。「美神」ではアール・ヌーボ調の女神が描かれているが、明治33年創刊した雑誌『明星』の誌上で長原止水や藤島武二らが打ち出した、明治浪漫主義的絵画の影響が背景にあるのは明白だろう。また、『ほし草』



(図4)
橋本青雨『ほし草』の口絵



(図5)
橋本青雨『ほし草』の挿絵



(図6)
『新著文藝』第1巻第2号 表紙

『西詩余韻』はそれぞれ小説と翻訳詩集という性質を加味し、簡潔に要所を押さえた手慣れた筆致で、持ち味と思われる抒情性豊かな世界を描き出し、内容に花を添えている。しかし全体を見てこの画家の真骨頂は、写実性の高い風景画にあったと思われるふしがあり、『航海奇譚』の口絵「海上の怪」における、波間の光の表現の上手さにもその片鱗が感じられる。

明治30年代は、日清戦争の勝利がもたらした好景気により、新しい機械と印刷技術が導入され、『明星』『ホトギス』『スバル』など文芸雑誌の創刊が相次ぎ、また近代文学の金字塔ともいべき小説や詩集、評論が数多く世に出るなど、出版界が大きく飛躍した時代であった。そしてそれらの装幀と挿絵を担った主役は新派・旧派の洋画家たちであり、蘆原もまたそうした時代の需要の流れに乗った一人であったのだろう。この文学と美術の競演ともいべき大波のなかには、当然ながら鷗外の存在もあった。芸術を象る思想的な価値と自律性を説き、緒家と論戦を交わした鷗外は、洋画家たちと積極的に交流を交わし、活躍の場を提供するなどして、西洋画の普及に尽力している。

(3) 従軍記者としての活動

蘆原と同門であった横井俊造は「不同舎時代からの今日までの想出」(『小山正太郎先生』)のなかで、「日露戦争開始となつて、先生は戦時畫報に關與されることとなり、小杉、蘆原、木村等の先輩は争うて従軍し、私も第八師團附として従軍した」と語る。『戦時画報』とは創刊時『近事画報』の名で、明治36(1903)年3月に政治家で文学者でもある矢野文雄(号龍溪)が、イギリスのグラフィック誌をヒントに発案・出版した報道雑誌で、日露戦争勃発時の明治37年2月から『戦時画報』と改題し、明治40年3月まで近事画報社から発行された。国木田独歩が編集主任となり、絵画や写真をメインに用いて時事を報道する画期的な雑誌として人気を博した。同社の特派員として従軍した小杉未醒の記述によると、宣戦布告前の明治36年に近事画報社の依頼を受け、師の小山が長崎の佐世保に滞在。門下生の小杉は朝鮮に向かい、東京の編集室では、不同舎の門下生達が戦況を知らせる写真版の下絵を作成した。小杉は軍機上の理由で平壤から一旦帰されたが、開戦後に士官待遇で改めて従軍の許可が下り、韓国京城や仁川、平壤を取材。6月、南山戦直後の大連近郊に上陸し、第二軍に従って遼陽まで北上、9月に帰朝するという道程を辿った。挿絵の手法は、現地でのスケッチをもとに、そのまま木版の版下絵になるよう薄美濃紙に毛筆で描き、文章の説明を付して東京に送るという形をとったという¹⁷。不同舎門下生のなかで唯一、小杉は開戦前に現地取材に赴いているが、蘆原や木村想平、横井俊造は宣戦後に特派員として出張を命じられたらしい。この前後の状況、従軍中の不同舎門人たちの動向については、『戦時画報』を詳細に調査・分析した山田直子氏の論文「従軍した画家たち—『戦時画報』における不同舎門人の活動」(『女子美術大学研究紀要』第33号、2003年)が詳しい。それによると、蘆原は明治37年2月に長崎の佐世保派遣の命令を受け、従軍の許可と軍艦の出港を待つ5月まで佐世保に待機。ここでは砲弾を受けた佐渡丸の帰還乗組員に取材し、聴取した話をもとに画報の絵を描いている。また6月には広島県の宇品港に移り、ここでもロシア軍艦隊に撃沈された常陸丸

に乗っていた負傷兵らの話を取材して絵を描いた。ようやく戦地に入れたのは10月下旬。満州に出帆し、11月から奉天南方の沙河で沙河会戦後の様子を伝えはじめる。しかし極寒のなか足止めを食らった大軍とともに、ロシア軍との膠着状態が続くなかで、冬営しながら年を越す。38年1月1日には旅順が陥落。蘆原は軍の新年会に出席するなどし、3月、日露戦争最後の戦いである奉天会戦を取材。その直後から体調を崩して帰国することとなり、4月3日に遼東半島から出帆、4月6日に広島宇品の帰朝するという道程を辿ったという¹⁸。

一方、明治37年2月18日発行の『戦時画報』の社告には「近事畫報社は既に數々廣告せる如く、韓國京城に小杉未醒氏(畫家)を派遣し、又た海上には蘆原曠氏を派遣し、立見少将の率ゆる軍隊には横井俊造氏を付隨せしめ、第一軍、第二軍にもそれぞれ敏腕妙手の畫家を從隨せしめ」などとあり、この社告はその後の号にも言葉を換えて繰り返し掲載されている。当初佐世保で軍艦に乗り込む予定だった蘆原は、主に海軍に従軍して取材する命令を受けていたようで、長崎佐世保と広島宇品滞在時には、帰還した船の乗組員を中心に取材しているが、海軍に同行する許可が下りなかったのか、9月に帰国した小杉と入れ替わるように10月に満州に入ってから、特にその縛りなく、主に北進軍に同行して陸上戦を取材している。山田氏の論考によると3月の奉天会戦の時の蘆原は、第三軍とともに奉天西側面に包圍軍を縮める方針をとった第二軍左翼に従って行動していたようだ¹⁹と分析しており、同じく奉天会戦を取材していた横井と遭遇している¹⁹。

ここで特筆すべきは軍医部長として第二軍の司令部にいた森鷗外と蘆原の邂逅の可能性についてである。鷗外は開戦直後の明治37(1904)年3月に東京を発ち、4月に広島から第二軍司令部の一団とともに朝鮮半島に向けて八幡丸に乗船した。因みに第二軍には従軍記者として田山花袋、そして寺崎廣業が随行していた²⁰。以降、鷗外は南山攻略戦、遼陽会議、旅順の戦闘など、第二軍の進軍途中に目の当たりにしたことを元に詩句を詠み、これが後に『うた日記』に集約されることとなる。蘆原との遭遇の可能性があるとすれば、他の師団とともに第二軍も参戦した奉天会戦であるが、二人が会ったという記録はなく鷗外周辺の状況もよくわからない。ただ、先に従軍した小杉未醒と鷗外とは遼陽で会っており²¹、また蘆原が描いた『うた日記』の挿絵中「我馬病めり」の詩の挿絵にあきらかに鷗外とみられる人物画が描かれていることからしても(図7)、蘆原が鷗外を直接知る機会が全くなかったとは言いきれない。なお、山田氏の論考にまとめられた表によると、蘆原が『戦時画報』で担当した「木版絵画」および「写真版絵画」の数は全部で480図と、その数は当時画報で圧倒的な人気を誇った小杉未醒の371図をしのいでいる²²。挿絵には種類や大小があるので、一概に数字だけの比較で検証はできないが、これは蘆原の挿絵画家としての才能が存



(図7)
森鷗外『うた日記』挿絵「我馬病めり」



(図8)
『戦時画報』第5号挿絵「佐世保海軍病院に於ける露國捕虜の治療」



(図9)
『戦時画報』第5号挿絵「〇〇琳隊去月十日の曉戦地に向つて出發する間際の仕度」



(図10)
『戦時画報』第6号挿絵「佐世保に於ける基督教浸禮教會の婦人信者数人相集り綿帯を作りて之を恤兵部に寄附す、此圖は同會婦人の義舉を實寫したるもの」

分に生かされ、世間にも評価が高かった証と言えるだろう。『戦時画報』にある蘆原の挿絵の特徴は『うた日記』の挿絵のそれと共通点が多い。絵の種類は大きくふたつのタイプに分けられ、ひとつは人物を単純化し、線画でその特徴をつかんで軽妙なタッチで描いているもの(図8~10)、もうひとつは、題材を写實的に捉え、叙情的に情景を描き出したもの(図11~13)とがある。これは木版や写真版など、媒体に応じて表現法を変えたためと思われるが、いずれも本来の役割であるニュース性を重んじ、冷静に状況を伝えようとしながら、人々の心境や、その場の空気感をできるだけ臨場感あふれる形で伝達しようとする画意が感じられる。また、人物の表情やしぐさは極力抑えられているものの、それぞれに秘められた物語性や憂愁を帯びた背景がにじみ出ている。明暗の表現は挿絵全般に秀逸であり、劇画調の線画で暗部に動的なタッチをつけたり、絶妙なバランス感覚でネガとポジの比率を考えた構図を作り上げている。これらのことは蘆原が抜群の写生力を持ち、戦時の挿絵という即時的な役目をもつ絵に対応できる適性があったことをうかがわせる。『小山正太郎先生』の中で石川寅治は、画塾で師の小山に教わった様々な教授法について語っているが、そのなかに「題画」という今の漫画

のような手法が行われたことが記されている。これは小山が「耐へ難し」「火」「雪」といったお題を出して、その言葉に因んだ絵を生徒に描かせるというもので、生徒達は苦心してそれへのぞみ、小山に批評してもらうのだが、これが後年新聞や雑誌の挿絵を頼まれた時に、非常に役立ったと述懐している²³。こうした不同



(図11)
『戦時画報』第7号挿絵「第二回閉塞隊戦死者の遺骸佐世保に到着の時の實況」



(図12)
『戦時画報』第3号挿絵「戦死者三浦海軍中尉の葬儀」



(図13)
『戦時画報』第2号挿絵「佐世保海軍病院に於ける松村大尉」

舎の教育こそが蘆原の持つ才能を培い、適性を延ばし、従軍記者としてそれらが一気に開花したと言えるかもしれない。しかし画家としてはこれが本当に幸運な事だったと言えるかどうか。時代的志向に沿って戦争絵の寵児となった背景は、その後、長期にわたってのアメリカ滞在とも合わせて、後世に長くその名が忘れ去られた理由のひとつであったとも考え得る。

(4) 従軍以後、滞米時代

明治38(1905)年4月、戦地で体調を崩し、戦争終結より5ヶ月早く帰国したという蘆原だが、その後の足取りは詳らかでないところが多く、一転、霧がかかってくる。確かな出品記録に足跡を追ってみると、蘆原がまだ『戦時画報』の特派員として佐世保に駐留していた明治37年5月、太平洋画会第3回展に「昨夜の夢」(油彩)「月」(水彩)を出品。そして翌年38年、帰国した4月に開催された太平洋画会第4回展には「戦地写生」(写生画)を出品している²⁴。絵はいずれも伝わっていないが、「昨夜の夢」と「月」というタイトルは、どこことなく鷗外が『うた日記』で書き出している詩の世界を彷彿とさせるものがある。『うた日記』の発行はこれより後の明治40年なので直接の関連はないと思うが、鷗外の詩には一晩宿舎で過ごした際に見た幻想的な夢のイメージを詠った詩「梨のはな」(図14)に登場する朧月をはじめ、「月」が重要なモチーフとしてたびたび表れる。また『うた日記』のなかで蘆原が描く他の詩歌の挿絵数点にも、戦地の暗闇を照らす唯一の灯りとしての月がしめやかに描かれている(図15、16)。苛烈な現実の合間を縫うように、空を見上げる二人の姿が重なるように思うのは考えすぎだろうか。鷗外の『うた日記』が、同じ部隊で行動を共にした寺崎廣業ではなく、親友・原田直次郎の弟子で、日清戦争の従軍記者として活躍した久保田米斎でもなく、当時無名に近かった蘆原緑子に最も多くの挿絵を任せているのは、このあたりの共有感覚が関係するのかもしれない。実際『うた日記』の挿絵は、鷗外の視線をたどるように、その気持ちをなぞるように描かれており、鷗外が鋭敏な感性で詠い上げた詩歌句の世界を蘆原は控えめな筆致ながら的確に表現している。なお、「戦地写生」を出品した時の目録には出品者の住所が記載されており、当時の不同舎があった「本



(図14) 森鷗外『うた日記』挿絵「梨のはな」



(図15) 森鷗外『うた日記』挿絵「つはもの手に手に折りて敷寝せる青葉の上に月照りわたる」



(図16) 森鷗外『うた日記』挿絵「秋」

郷区駒込追分町97」となっている。帰国後は体力の回復を目指して一時、師匠の小山宅に身を寄せたと考えるべきだろうか。

ところで、少し時を遡って明治34年、かつての明治美術会は、太平洋画会に組織を改めていた。その成立の過程には様々な紆余曲折があった。黒田清輝ら新派の洋画壇に及ぼす影響力や、小山、浅井忠ら重鎮の渡欧等による会の衰退・分裂などが引き金となり、一旦は解消の危機を迎えたものの、結果的には、新たに組織を刷新する形で太平洋画会の開設に到る。その創設メンバーは、吉田博、中川八郎、満谷国四郎ら不同舎出身の画家達を中心となったが、彼らはいわばアメリカで成功をおさめて帰国した次世代の帰朝者でもあった。特に吉田と中川は、水彩画を売ってアメリカで資金を作り、その後ヨーロッパ留学を実現させるという、まさしくアメリカンドリームとも言うべき、新たな可能性の枠を拓いて体現してみせた。その手法を追従するように鹿子木孟郎、河井新蔵、大下藤次郎らも渡米している。こうした「サイクル」は主に旧派の画家達に顕著な傾向であったらしく、蘆原もまた、先輩達の拓いた道筋を追うようにアメリカに渡る。「總覧」によれば、その滞米期間は従軍から帰国したその年、明治38年から大正11(1922)年との記載がある²⁵。しかし、これも資料によっては出発年の解釈が異なる。例えば東京美術学校の「一覽」に「在米国」と表記されるようになるのは、少し後の大正元年以降であり、それまでの年には同表記がない²⁶。また『うた日記』は明治40(1907)年9月15日の刊行であるので、もし「總覧」の記録が正しければ同書は蘆原の在米中に準備され、出版されたということになる。『戦時画報』が戦地から下絵を送っていたことを考えると、在米中でも挿絵を描いて送ることは可能だろうが、その数の多さと内容的にも、少し無理な状況があるような気がして素直に肯首しづらい。鷗外が日露戦争から帰国したのは明治39年1月であるので、発行までの約一年八ヶ月の間に『うた日記』の編集作業が行われたものと推測されるが、その間に蘆原が一時帰国したような形跡もなく、実際はどういう形で挿絵が依頼され、絵が提供されたのかは不明である。ここでは、これらのことを加味した上で、帝展出品者として残された記録の公的性を優先し、滞米期間は「總覧」の記録を採ることとする。いずれにしても従軍後は10年以上の長きにわたってアメリカに滞在したという事実があり、これはこの画家の人生を紐解く上で重要な要素となり得る。何故なら、同時代の渡米画家達のなかには、霧島之彦、石垣栄太郎や国吉康男、清水登之らがおり、大戦前の日本人画家達がそれまでのように水彩画や、日本的な媒体、題材で評価されるのではなく、洋画でアメリカ画壇への進出を試み、個性豊かな独自性を提示し始めた時期としても注目されるからである。しかし、滞米中の蘆原の足跡について具体的なことはほとんどわかっていない。現時点で作品も現存しない。今回、当時の邦人美術展覧会の出品記録等、原書を直接あたることは出来なかったが、画家の残した記述や、渡米画家達について調査された幾つかの論考のなかに、数は少ないながら幾つか「蘆原曠」の名を拾うことが出来た。

まず、清水登之が恩師、ジョン・スローンについて語った「米国エッチング界の権威 チョン・スローン」(『中央美術』第14巻第8号、1928年)に次のような一節がある。

千九百十七年四月獨立展覧會“The Society independent artist”が紐育に生れ、其の第一回展覧會がGrand central palaceに開かれた。佛蘭西からも知名の畫家の作品が多數送られ邦人畫家からも蘆原曠、古田土雅堂、國吉康雄、他二三名が出品した

この「独立展覧会」とは、安來正博氏の論考「資料に見る戦前の渡米画家たち その活動の軌跡」(『アメリカの中の日本 石垣栄太郎と戦前の渡米画家たち』展図録 和歌山県立近代美術館、1997年)によると、1916年にウォルター・パッチ、マルセル・デュシャン、ジョン・スローンらによってニューヨークで結成された団体、独立美術家協会が開催した展覧会のことである。無鑑査・無授賞方式で、入学金と年会費を支払えば、人も作品も問わず出品できるという公募展であった。異国の地で発表する機会の少ない日本人美術家たちにとっては数少ない作品発表の場であり、第1回展では1300名の出品者、2500点の作品が集まるという大規模展になったという。前掲の文章で、蘆原はこれに国吉康雄ら邦人画家23名と出品したと清水登之は語っている。なお、この文章からは、蘆原が翌年の第2回展以降も出品したかは不明だが、この後、邦人画家の出品数が漸次増え、ニューヨークにいる邦人画家のほとんど全部が独立展覧会員になったとの記述が続くので、出品した可能性は充分高いと考えられる。

また同年、これとは別の展覧会に出品していた形跡もある。佐藤麻衣氏の論考「『紐育新報』と邦人美術展覧会 -角田柳作のThe Japanese Culture Centreとのかかわり-」(『言語文化研究』26巻4号、立命館大学国際言語文化研究所、2015年3月)によれば、霜鳥之彦や蘆原を中心に1917年と1918年、紐育日本美術協会主催で邦人美術展覧会がそれぞれの年に開催され、第1回展は1917年3月12日から24日までThe Yamanaka Galleriesで、第2回展は1918年2月2日から10日までThe MacDowell Clubで行われたという。蘆原は邦人による自主展覧会にも関わり、参加していたことになる。この霜鳥之彦との蘆原との接触については、他に岡部昌幸氏の論考「画家たちの新世界-日米美術交流史1896-1945」(『アメリカに生きた日系人画家たち 希望と苦悩の半世紀1896-1945』展図録p.14、日本テレビ放送網、1995年)のなかでも触れられている。霜鳥之彦のニューヨークでの画家仲間のなかに蘆原がいたこと、また1922年から1945年までに活動のあった在ニューヨークの日本美術家グループ(紐育日本人画会、画彫会、他)の人名を列挙しているが、そのなかにも蘆原の名前があげられている。

残念ながら、現時点ではこれらの情報は「点」でしかなく、「線」としての全体には到らないが、これらのことから、邦人美術家同士で濃い横のつながりがあり、蘆原は積極的に彼らとつきあい作品を発表していたこと。また邦人団体の中核を担う一人として活動していたことがわかる。しかしアメリカ時代の活動に焦点を絞って足跡を追えば、同時代の画家達との接点や、活動の本質を探らなければ、正しく把握できたことにはならないだろう。アメリカにあるという当時の邦人美術展覧会の出品記録等、原書を直接あたることなどを含め、この点は課題を残したまま据え置き、他日の調査に期したい。

なお、日露戦争以降はこうした美術家たちだけでなく、多くの日本人が一財産を築く夢を抱いてアメリカに移住し、明治40(1907)年頃には、三百人を超える日本人がアメリカに移住したと言われるが、これがやがて労働力を奪われたアメリカ国民の反感を招き、反日感情へと発展。大正13(1924)年、一切の移民の入国を拒絶する排日移民法につながる。蘆原はその法制定の2年前、大正11年に日本に帰国している。アメリカも参戦した第一次世界大戦を経験した後でもあり、彼がこの時期に帰国した理由は一体何だったのか。残念ながら今のところそれを知る術はない。

(5) 晩年

18年もの長い間アメリカに住んでいれば、おそらくその文化と習慣こそが体に馴染み、帰国した日本こそ、違った世界に変貌して見えたのではないだろうか。滞米中に師匠の小山正太郎も没して画壇もすっかり様変わりし、この帰国の年の7月には鷗外も死去している。47歳で帰国した蘆原のその後の足跡は、やはり不明な点が多いが、制作活動をしていたかどうかは、太平洋画会の出品目録²⁷⁾に辿ることができる。滞米中は日本の画壇での発表は一切途絶えていたが、帰国した翌年、大正12(1923)年第19回展から早速出品を再開している。帰国直後は「ニューヨーク郊外」「セントラルパーク」などのタイトルが続くことから、ニューヨークの風景を題材に描いたものが多いことがわかる。また、翌年の太平洋画会第20回展は、通例の東京上野会場だけでなく、大連及び奉天の会場でも開催されているが、この年は蘆原の出品数も多く、展覧会の周年記念のためというだけでなく、滞米時代の成果のお披露目の意味合いもあったのでは、との解釈もできる。いずれも現存作品は確認されていないが、太平洋画会展には、一部の時期を除いてほぼ毎年、昭和9(1934)年の第30回展まで連続出品しており、作品につけられた値段から、小作ばかりではなく大作も含まれていたことが推測される。これには日本画壇と疎遠になり、長らく忘れ去られていた期間の穴を埋めるような気持ちで暗に働いたのかもしれない。まだ帰国してまもない大正13(1924)年の第20回展からは同会会員となっている。また会員の住所覧には「芝區新堀町三一」と記録されており、帰国後は東京に在住していたことがわかる。この住所は昭和7(1932)年「大阪市外箕面村桜ヶ丘」に記載が変わるので、晩年は大阪に移り住んだことも判明した。太平洋画会出品作で唯一作品の様子が伝わるのが昭和9(1934)年の第30回展に出品した《眠》という作品であるが²⁸⁾(図17)、眠る愛猫の姿に初老を迎えた画家の穏やかな心境が透けて見えるような気がする。



(図17)
《眠》1934年 太平洋画会第30回展出品

太平洋画会以外の出品について見ていくと、大正14(1925)年、第6回帝展に出品した記録が残る。《電車道》と題されたこの作品²⁹⁾(図18)は、雪道を縦横に行き交う人々と路面電車がやや俯瞰した位置から描かれており、大正の街の風情を醸す店の外観や、洋装と和装が入り交じる人々の風俗など、細部に注目すべき点はあるが、とりたてて特徴的な絵だとは言えない。しかし、この絵を含め、大正末から昭和の初期にかけての蘆原の出品作のタイトルをしてみると(年表参照)、雪への関心、夏や秋などをテーマにしたものが集中しており、季節の移ろい



(図18)
《電車道》1925年 第6回帝展出品

を感じさせる主題が多いことに気がつく。久し振りの故国で日本の四季の美しさを実感し、それを形に写し取ろうとしたのだろうか。またほかにも、昭和9(1934)年の大正記念京都美術館美術展覧会への出品が確認されている。ここでは《或る日の畫室》という作品を出品している³⁰。これは公募展ではなく、京都市美術館が開館記念展として開催した展覧会で、京都在住の選定委員により、市内在住者を中心に出品者が選ばれる形式をとったらしい³¹。その後の太平洋画会会員名簿には、前述と同じ大阪の住所が掲載されているので、おそらく京都在住ではなかったと思われるが、拠点を関東ではなく関西に移した後の活動の一端を示す事実として興味深い。また、関西に転居にした後の蘆原の様子が知れる記録がもうひとつある。昭和6年、晩年の藤島武二は、宮中花蔭亭パネルの制作依頼を請け負うが、そのパネル制作のために藤島が蘆原や小林茂とともに和歌山県潮岬に滞在したという記録がある³²。当時の交流関係や、蘆原が藤島の制作にどのような関わりを持ったかについては不明だが、藤島は蘆原が東京美術学校に在学していたときの恩師であり、藤島の仕事を手伝うようなことがもしあったとしても不思議ではない。この時ともに滞在した小林茂は、和歌山県生まれの洋画家で、川端画学校で藤島に習っていた。いずれも藤島の教え子ということになる。そして蘆原と小林の共通点はそれだけではない。このパネル制作より2年前の昭和3年、蘆原と小林と平井武雄の3人は、新たに昭和美術会という美術グループを結成している。この会は、フランスのアンデパンダン展に倣って、無鑑査の会を作ろうという趣旨のもと結成されたグループ展で、第1回展は同年8月27日から29日まで銀座の資生堂ギャラリーで開催された。第1回展では一般公募は行われず、会員3人の作品のみを展示し、蘆原は《倉二つ》《妙義の朝》《多摩御陵附近》など油彩15点を展示したという³³。この無鑑査の会を作ろうという趣旨には、フランスのアンデパンダン展というよりも、むしろ蘆原がアメリカ時代に出品していた独立展覧会の存在を思い起こさせる。審査に縛られず、人も作品も問わない自由な発想で多くの才能を発掘し団結しようという試みは、当地で得た開拓精神に基づくものではなかったか。メンバーの一人、平井武雄は、北海道出身の洋画家で水彩画家としても知られるが、彼もまた明治40(1907)年に渡米しており、ニューヨークでアート・ステューデントズ・リーグに通って絵を修業した経歴を持つ。蘆原の滞米時期と重なることから、その時からの知り合いとも考えられる。

さて、以上のように、アメリカ帰国後の蘆原は、専ら洋画家としての活動を主としているが、挿絵画家としてのもうひとつの顔は、もはや世間に忘れ去られてしまったのか。実は、昭和3(1928)年『ゴルフ漫画』という本を「アシハラヒロシ」の名でゴルフドム刊行会から出版している。本書は、ゴルフに興じる人々をユーモラスに描いた珍しいタイプの漫画本と言える(図19～21)。同年、太平洋画会展に出品している作品名が《ゴルフ》《スキー》であるのも興味深い(年表参照)、53歳の蘆原自身が当時ゴルフに興じていたらしく、プレイヤーへの皮肉やそ



(図19)
『ゴルフ漫画』表紙



(図20)
『ゴルフ漫画』「夢は逆夢」



(図21)
『ゴルフ漫画』「池の魚屬」

の気取った姿のおかしみなどを描きながら、同時に愛情のこもった視線が感じられる。

蘆原がいつ没したのかは、今回の調査では判明しなかった。太平洋画会展では昭和9年の第30回展の出品を最後に、10年以降出品記録が途絶えている。また、会員名簿には翌年の昭和11年まで掲載があるが、昭和12年以降は名前が削除されている。物故会員は亡くなった年に遺作が出品されることがあるが、その形跡は目録にない。一方、平井武雄の物故記事に「昭和3年故芦原曠、小林茂等と昭和美術会を創立した。」とあり³⁴、平井が昭和18年に亡くなっていることから、少なくとも同年には蘆原が既に死去していたことがわかる。これを太平洋画会の記録と合わせると、名前が削除された昭和12年から昭和18年の間に死去したものと考えられる。

2. おわりに

以上のように、蘆原曠(号緑子)という画家の人生と仕事の概観を追ってみると、新旧派の対立、日露戦争従軍、長期の滞米生活、帰国後の地道な制作活動と、近代の変革期にありながら、光の当たる場所を目指して歩んだというよりは、その反対側の途を敢えて選んで進んだような印象を持つ。しかし、例えば所々日陰になるような処がある場所でも、誠実な足取りで様々なことに取り組み、その時々に関心出来ることを最大限努力してチャンスをつかもうとする人物像も想起される。時として、才能を持ちながらあらゆることを器用にこなせる人は、その応用性、受容力の広さゆえに自己の名声に執着せず、深い足跡を歴史に刻む強い靴底を持たない。また、戦争挿絵画家としてのイメージと、長らく日本を離れていたこと、描いた油彩作品の所在がほとんど判明していないことも、この画家を識ろうとする上で大きな障害となっている。しかし、文学者としてだけでなく、美術への確かな審美感覚を持っていた森鷗外が『うた日記』では文章を綴ることを放棄し、戦争の矛盾と理不尽な現実への想いを内包した言葉が持つ力を信じて挑んだ、その一大詩歌句集の挿絵画家の選定に関わっていなかったわけではなく、若き画家、蘆原曠の持つ感性の豊かさを見抜いていたのではないかと、この想いを強くした。それは、情報を冷静な視点で見つめ、即時にビジュアル化する技術と、絵が秘める叙情性と心理描写、風景描写の才覚である。『うた日記』の挿絵画家の3人全員が戦争という現場を経験していることから、鷗外が挿絵の役割の重要性をいかに意識していたかがわかる。今回の調査では、アメリカ滞在時期を中心に、まだ見過ごした文献も多々有ると感じる。本稿を機に今後新たな情報もたらされるかも知れず、今後も追究を継続していきたい。

最後に、本稿執筆にあたり、情報提供の面で、森鷗外記念館(津和野)の山本博之氏、文京区立森鷗外記念館の岩佐春奈氏、有島記念館の伊藤大介氏、北海道立近代美術館の中村聖司氏にご協力を賜った。ここに記して重ねて厚く御礼申し上げます。

(当館専門学芸員)

註

- 1 末延芳晴『森鷗外と日清・日露戦争』平凡社、2008年8月20日、p.166
- 2 署名のない挿絵2図は、作風から久保田米斎と推測されるが断定はできない。森潤三郎著『鷗外森林太郎』丸井書店、1942年4月10日には、「葦原緑子氏の寫生畫二十七葉、久保田米齋氏の畫六葉、寺崎廣業氏の木版彩色畫一葉、寫眞版八葉挿入」と表記されている。装丁者については米斎と推定する説が多い。
- 3 二人の画家と鷗外との関わりについては、拙論「『うた日記』の挿絵にみる葦原緑子の作風について」『森鷗外記念館館報 ミュージアムデータ18 森鷗外「歌日記」挿画集』森鷗外記念館、2014年3月31日にまとめた。
- 4 蘆原緑子の姓の表記は他に「芦原」「葦原」があり、資料によって異なる。拙論（註3）では、森潤三郎の著作（註2）の表記に合わせて「葦原」で統一したが、太平洋画会展や帝展の出品記録には「蘆原」の表記が主であり、本稿ではこちらを使用した。また、「蘆原曠」の読み方はサイン表記の違いから、「あしわらこう」と「あしわらひろし」の両方を使っていた形跡がある。
- 5 号が緑子であることが載るのは、『東京美術学校一覽』従大正4年 至大正5年（1915年、東京藝術大学附属図書館蔵）以降。「在米国 蘆原曠 北海道 士 號緑子」。
- 6 註3に同じ。
- 7 同書p.153「蘆原 曠（洋）八年金澤生、東美校卒、三八—大正一一滯米、帝展出品（芝新堀町三一）」
- 8 註5に同じ。
- 9 蘆原の生年、明治8年頃の北海道は、明治政府の開拓政策の初期にあたる。前年の明治7年に屯田兵制度が制定され、8年4月から最初の屯田兵を実施。198戸が札幌近郊の琴似村（現在の札幌市西区琴似）に入植したのが初となる。当時の入植者は限られており、今回は屯田兵名簿や開拓史資料の一部を参考に調査したが、該当者が見つからなかった。明治初期の北海道出身者を探す手法については、有島記念館の伊藤大介氏に調査方法をご教示いただき、貴重なご助言をいただいた。
- 10 一例としては、1892（明治25）年、夏目漱石が徴兵を免れるために分家し、北海道後志国岩内郡吹上町十七番地に戸籍を移した例がある。しかし蘆原の場合は、明治8年という時期の早さと、成人後は記者として日露戦争に従軍しているため、徴兵忌避の例に該当するとは考えにくい。

- 11 日本パノラマ館のことについては、山田直子「小山正太郎・不同舎門人筆<日清戦争パノラマ画>考」『女子美術大学研究紀要』34号、女子美術大学、2004年などを参考にした。
- 12 林誠編「年表」『もうひとつの明治美術 明治美術会から太平洋画会へ』展図録、もうひとつの明治美術展実行委員会発行、求龍堂、2003年p.236による。因みに、『小山正太郎先生』の石川寅治の記述によれば、本郷の団子坂の上にあった時期の不同舎は、隣が鷗外の邸宅に接していた近さであったというから、物理的な距離感で言えば、鷗外と蘆原との接点はかなり近いところにあったと言える。
- 13 註12の年表によると、中川八郎の不同舎の入学年は明治29年8月5日。
- 14 東京国立文化財研究所編『明治期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版、1994年
- 15 森口多里『美術五十年史』鱒書房、1943年、p.p.163-167
- 16 明治31年5月8日発行の『最新東京案内・夏の巻』（東都沿革調査会編・教育社）に「此図は日本開闢以来、未曾有の大画にして、洋画家の泰斗小山萬溪先生の指揮設計により、洋画の名士石川寅治、満谷國四郎、佐久間時三郎、河合新造、吉澤儀造、桑原伊三郎の諸先生分担指揮せられ、尚ほ他に十余名の助手と、半年余りの日子とを費し、初めて大成せるものなり。」とある。また『小山正太郎先生』の石川寅治の記述のなかにも、旅順激戦図を描くのに、小山が戦後の旅順でスケッチするなどして構図を練り、石川と佐久間時三郎と満谷国四郎とで分担して、それぞれに助手を使い作業にあたったことが書かれている。
- 17 註15「日露戦争と畫壇」p.p.181-182に小杉放庵記文が掲載されている。小杉未醒の『戦時画報』の挿絵については他に、後藤康二「小杉未醒の日露戦争従軍画－『戦時画報』掲載の画を中心に－」『会津大学文化研究センター研究年報』第13号、会津大学、2006年詳しく、参照した。
- 18 山田直子「従軍した画家たち－『戦時画報』における不同舎門人の活動」『女子美術大学研究紀要』第33号、2003年、p.171
- 19 註18に同じ
- 20 田山花袋の従軍については、田山花袋『第二軍従征日記』博文社、1905年。また寺崎廣業の従軍については、小高根太郎「従軍畫家としての寺崎廣業」『美術研究』第75号、1938年3月、美術研究所が詳しく、参照した。
- 21 註18のp.170

- 22 註18のp.p.166-169の表（山田氏が各号の「画報」における「写真版版画」・「写真」、「読物」における「木版絵画」・「写真」の項目にわけて総数を数えて表にしたもの）のうち、「写真」を除き、画家ごとの数字を筆者が合計した数。
- 23 『小山正太郎先生』p.160
- 24 いずれも青木茂監修・東京文化財研究所編纂『近代日本アート・カタログ・コレクション 009 太平洋画会 第1巻』ゆまに書房、2001年。第3回の出品はp.172、第4回の出品はp.258に掲載。
- 25 註7に同じ。
- 26 『東京美術学校一覽』（東京藝術大学附属図書館蔵）の「従大正元年 至大正2年」巻以降「在米国」の表記が続くが「従大正十二年-十四年」巻以降は、大正11年に帰国したためか「在米国」の記載がなくなる。
- 27 太平洋画会の出品目録および住所を含む会員の記録は全て、青木茂監修・東京文化財研究所編纂『近代日本アート・カタログ・コレクション 太平洋画会』ゆまに書房の第1巻～第4巻、2001年を参照した。
- 28 註27の第3巻、p.593
- 29 日展史編纂委員会『日展史7 帝展編』社団法人日展、1982年
- 30 東京文化財研究所美術部編『昭和期美術展覧会出品目録 戦前篇』東京文化財研究所、p.9とp.696、2006年
- 31 註30のp.692
- 32 三重県立美術館HP 掲載の東俊郎編・構成「藤島武二年譜」による。「1931年（昭和6）64歳 宮中花蔭亭パネルの制作依頼をうける。4～5月、長野県安茂里に旅行。5～6月、花蔭亭パネル制作のため、小林茂、蘆原曠とともに和歌山県潮岬に滞在、灯台の隣の神官宅にとまり早朝三時から描いた。」とある。
- 33 企画・編集：（株）資生堂企業文化部、柿崎孝夫、久保豊、監修：富山秀男『資生堂ギャラリー七十五年史1919-1994』求龍堂、1995年 p.84に「第一回昭和美術展覧会」の概要と写真が載る。蘆原曠の履歴についても簡単に触れており、「總覧」の内容と一致する。
- 34 東京文化財研究所のアーカイブデータベース「物故者記事 平井武雄」による。

蘆原緑子略年譜（年齢は満年齢）

年	年 齢	事 柄
明治8年(1875)		金沢に生まれる。
明治29年(1896)	21歳	浅草の日本パノラマ館で小山正太郎が二十余名の弟子と共に「平壤の戦い」を描いたパノラマ画を見る。 7月、不同舎に入学。
明治31年(1898)	23歳	3月25日～5月30日、上野公園旧博覧会跡第五号館で開催の明治美術会の「創立十年紀年展」に「肖像」墨畫、「肖像」墨畫の2点を出品。
明治32年(1899)	24歳	東京美術学校西洋画撰科入学。
明治33年(1900)	25歳	『小山正太郎先生』の「追分町時代の先生及塾生 明治三十三年頃」に本人と思われる写真が掲載。この時期はまだ不同舎にいたと思われる。
明治34年(1901)	26歳	9月28日発行の押川春浪『航海奇譚』（東京大学館）の口絵「海上の怪」を描く。
明治35年(1902)	27歳	5月、橋本忠夫(青雨)著『ほし草』（尚文館）刊行。挿絵を担当する。 8月、三浦白水訳『西詩余韻』（佐藤養治）刊行。挿絵を担当する。
明治36年(1903)	28歳	3月、『近事画報』発行(明治37年2月日露戦争勃発以降『戦時画報』と改題) 7月、東京美術学校西洋画撰科卒業。同校に自画像を残す。 卒業当時の西洋画科教授達 西洋画教授：黒田清輝 西洋考古学、美術解剖学：久米桂一郎 西洋画教授：岡田三郎助、和田英作 西洋画助教授：藤島武二、長原孝太郎 嘱託指南：小林萬吾、中村勝治郎 7月1日刊行の『新著文藝』第1巻第1号(弘文社)の表紙絵「美神」を描く。
明治37年(1904)	29歳	2月、日露戦争開戦。近事画報社に長崎佐世保に出張を命じられ、5月まで佐世保に滞在。 5月1日～6月6日、太平洋画会第3回展に「昨夜の夢」(油彩)「月」(水彩)を出品(上野公園5号館) 6月、佐渡丸砲弾の様子を同船の遭難者に取材し、13題の木版絵画を描く。広島県宇品に移り、戦況を取材。負傷した兵士の話から画報を描く。 10月下旬、満州に出帆。 11月、厳寒のなか沙河会戦の様子を取材。 同じ不同舎門の小杉未醒、横井俊造、木村想平らも従軍。小杉、横井と現地で会う。
明治38年(1905)	30歳	1月、旅順陥落 3月、奉天会戦を取材。寒さと疲労から体調を崩し4月に帰国。 4月1日～29日、太平洋画会第4回展に「戦地写生」を出品(上野公園3号館)*この時の出品目録に住所「本郷区駒込追分町97」が記載されている。 この年から滞米か。

年	年 齢	事 柄
		7月、『日露戦争写真画報』第28巻(博文館)の挿絵を担当する。 9月、日露講和条約(ポーツマス条約)締結。日露戦争終結。
明治40年(1907)	32歳	9月15日、森鷗外『うた日記』春陽堂より刊行。蘆原は挿絵を29図担当(ほかに久保田米斎6図、寺崎廣業1図)。
大正6年(1917)	42歳	この年、独立美術家協会開催の独立展覧会に出品(以後、継続出品か)。3月12日～24日、紐育日本美術協会主催第1回展(場所：The Yamanaka Galleries)に出品か。
大正7年(1918)	43歳	2月2日～10日、同第2回展(場所：Civic Club)に出品か。
大正11年(1922)	47歳	アメリカから帰国。
大正12年(1923)	48歳	3月3日～27日、太平洋画会第19回展(上野公園竹の台陳列館)に「紐育セントラルパーク」(油彩 第八室)を出品
大正13年(1924)	49歳	3月23日～4月8日、太平洋画会第20回展(上野公園竹の台陳列館)に「セントラルパーク」「夏の朝」「ニューヨーク郊外」「セントラルーパク(原文ママ)の雪」(油彩 小品室(A室))を出品。同展第七室にも「初夏の想」「一日の想」「三瓶山麓の雪」「自画像」「壁画草案」を出品。 5月、大連及び奉天で太平洋画会展覧会に「一日の想」「紐セントラルパーク」「五月」「三瓶山麓の雪」「雲」「ダッチ人形」を出品。 この時に太平洋画会会員となる。
大正14年(1925)	50歳	2月1日～27日、太平洋画会第21回展(上野公園竹の台陳列館)に「雪」「二軒茶屋」「運河」「御嶽みち」「セント、ジョンズ、カセドラル」(いずれも第六室 油彩)を出品。 10月16日～11月20日、第6回帝展の第二部絵画(西洋画)之部に「電車道」を出品。
昭和元年(1926)	51歳	1月23日～2月17日、太平洋画会第22回展(上野公園竹の台陳列館)に「ピーポー」「静物」「妙高山麓」「衣洗ふ人々」「菊花」「鹽原の秋」を出品(いずれも第五室 おそらく油彩) 同出品目録に会員の住所記載有り「芝區新堀町三一」。
昭和2年(1927)	52歳	2月12日～27日、太平洋画会第23回展(上野公園東京府美術館)に「雪」「河口」「雪(-)」(いずれも油彩)を出品。 同出品目録に会員の住所記載あり「芝區新堀町三一」。
昭和3年(1928)	53歳	2月22日～3月9日、太平洋画会第42回展に「ゴルフ」「スキー」(いずれも油彩)。同出品目録に会員名簿があり、会員の住所の記録が有る「芝區新堀町三一」。 この年、平井武雄、小林茂らと昭和美術会を創立。8月27日～29日、銀座の資生堂ギャラリーで第1回展を開催。《倉二つ》《妙義の朝》《多摩御陵附近》など油彩15点を展示。 この年、『ゴルフ漫画』(ゴルフドム刊行会)「アシハラヒロシ」の名前で刊行。

年	年 齢	事 柄
昭和4年(1929)	54歳	2月23日～3月9日、太平洋画会第25回展(上野公園東京府美術館)に「秋のある日」(おそらく油彩)を出品(第六室)。
昭和6年(1931)	56歳	藤島武二、宮中花蔭亭パネルの制作依頼を受ける。5月～6月、花蔭亭パネル制作のため小林茂、蘆原曠とともに和歌山県潮岬に滞在。
昭和7年(1932)	57歳	2月17日～28日、太平洋画会第28回展(上野公園東京府美術館)に「ダリヤと猫」「黒猫(一)」「黒猫(二)」第十室に出品。同目録に住所が記載されている「大阪市外箕面村桜ヶ丘」。
昭和8年(1933)	58歳	4月2日～14日太平洋画会第29回展(上野公園東京府美術館)に「夏日」出品。 4月21日～25日太平洋画会第29回展(岡山県商工奨励館)に「夏日」出品。
昭和9年(1934)	59歳	『小山正太郎先生』刊行(不同舎旧友会)。 2月、太平洋画会第30回展「眠」を出品。 5月1日～25日、「大札記念京都美術館美術展覧会」(京都)に「或る日の画室」出品。
昭和10年(1935)	60歳	太平洋画会第31回に出品記録なし。ただし同目録に会員名簿が掲載され昭和10年1月現在の住所が記録されている「大阪府豊能郡箕面村桜ヶ丘」。
昭和11年(1936)	61歳	太平洋画会第32回に出品記録なし。ただし同目録に会員名簿が掲載され、昭和11年2月現在の住所が記録されている「大阪府豊能郡箕面村桜ヶ丘」。
昭和12年(1937)	62歳	太平洋画会第32回に出品記録なし。同目録の会員名簿から名前、住所が削除されている。
昭和18年(1943)		没年不詳。ただし、平井武雄の物故記事に「故芦原曠」の表記あり。昭和12～18年の間に逝去したと思われる。