

## 高橋由一の「写真」と「風景」 ―由一の東北写生を中心に―

◎小林俊介（山形大学教育学部助教授）

今日、高橋由一〔1828(文政8)～1894(明治27)]に帰せられている作品はしばしば署名や年記を欠いている。したがって由一作と称されるものの中には、実際には同時代の周辺の画家の作品である可能性もある。《三島県令道路改修記念画帖》〔1885(明治18年)、山形大学附属博物館蔵、以下「記念画帖」と略]にしても、山形で写生旅行中の由一から逐次送られてくる下絵をもとに、子息の源吉らが東京で版画化し、出版したものである。中には山形から「寫眞ノ俣二送り」(明治17年9月14日付源吉宛書簡)、東京で写真から直接下絵をおこさせたものもあるようだ。近年山下りんの遺品から「記念画帖」の異版が発見されたことも、源吉以外の第三者が相当数版画制作に関与していたことを推測させる<sup>①</sup>。下絵とその版画化を分業で行う体制は浮世絵版畫のそれを想起させる。

「美術」という概念がいまだ成立しない時代に生きた由一の作画の状況は以後の世代とはかなり異なっていたというべきだろう。日本において「美術」という言葉が定着するのは洋画家の団体である「明治美術会」や東京美術学校の成立する明治20年代である。しかし由一はその頃既に「後期風景画」と今日呼ばれる、明治14年および17年の東北各地の写生にもとづく作品を描き終えてしまっている。青木茂は高橋由一を「幕末洋風画工最後の人、明治洋画家の最初の人」<sup>②</sup>と評したが、「明治洋画家」の大同団結たる1889(明治22)年の「明治美術会」の結成に由一は加わらず、その5年後には亡くなっている。

「画工」たる由一が目指していた写実、当時の言葉でいえば「写真」(真を写す)とは、美術(アート)というより一種の技術(テクノロジー)であった。その絵画観がしばしば実用性を基準に語られるのは、彼が司馬江漢や佐竹曙山以来の江戸時代の洋風画の伝統をひいている証だろう。由一の「洋画局の言」によれば、泰西諸州の画法は写真、すなわち「似たるを尊ぶ」(佐竹曙山)のであって、外国の政府が「画学館」を設けるのは「治術ノ一助」すなわち政治の一手段だという。まるで国家主義者のような言

い方だが、一方で由一による画学館や「展画閣」の建設具申が明治政府に全く取り上げられていないのは意味深長である。いずれにせよ、これらの請願活動によって由一は近代日本における美術館運動の先駆者とみなされる。しかしこれらの企画の実態は、偉人の肖像や古文化財を実写してこれを後世に遺し人民を啓発しようというもので、いわば油絵による複製博物館であった。《甲冑図(武具配列図)》〔1877(明治10)年、靖国神社遊就館蔵]などはこうした意図から制作されたといわれている。ここには「油絵は長持ちする」(歌田真介氏らによって由一の油絵は後世の油絵より保存の良いことが実証されている)<sup>③</sup>という由一の牢固たる信念がある。県令三島通庸に由一自ら企画を申し出た東北新道の写生もその目的は記録や顕彰であったし、その背景には明治天皇の東北巡幸が見え隠れする。実際、1881(明治14)年制作の油彩「栗子洞門内外の各景1枚」は隧道入り口の休息所で天覧されている。しかし重要なのは、多木浩二氏の指摘するように「天皇が見る」ことによって空間が客体化され<sup>④</sup>、名所旧跡ではない、名も無き「風景」を成立させるような視覚が形成されることである<sup>⑤</sup>。東北写生において由一は「風景」の成立に立ち会っていたのかもしれない、ひいては「技術」の外皮の中に成立しつつある「美術」の姿を見いだし始めていたのかもしれない。

ともあれ、記録としての「写真」という考え方は格物究理を基調とした江戸の洋学の延長線上にあるし、ひいては19世紀ヨーロッパに台頭しつつあった諸科学に通じている。由一は息子源吉に「記念画帖」が「日本未曾有の真景図譜なるへし」と述べているが、これは「記念画帖」が幕末の谷文晁や安田雷洲以来の真景図、実景図の伝統を引いていることを想起させるし、さらにはターナーら西洋18世紀末から19世紀にかけてのピクチュアレスクな新開地の風景画との平行性を感じさせる<sup>⑥</sup>。

とはいえ、ピクチュアレスクな風景画がそうであったように、由一の風景画も単なる記録以上のものであった。由一が西洋画に単なる迫真性だけ

でなく「一ノ趣味」を見いだしたというのは『高橋由一履歴』の有名な一節である。三島に新道写生を願い出るにあたって由一は「古色アル深山幽谷」に「隧道」や「橋梁棧廊」が架せられた「新古混交ノ風景」は美しく絶勝であろうと述べており、積極的に「風景」という言葉を用いているのが注目される（明治14年12月20日 山形地方写生願 山形新開図誌トシテ刊行希望 [三島文書]）。むろん由一の新道写生を旧来の名所景物の延長線上に捉えることも可能だが<sup>(7)</sup>、明治14年以前の由一の風景画の多くが、画面構成や題材などの点で広重の「名所江戸百景」以来の名所絵の伝統に多くを負っていたのに対し、東北地方の写生画は由一の対象に対する新鮮な視点がみられることも事実である。

しかし由一の「写真」は彼以降の世代の洋画家の「写真」的な視覚とは異なっている。例えば工部美術学校[1876(明治9)年開設]でイタリア人絵画教師フォンタネージに学んだ小山正太郎(1857~1916)や浅井忠(1856~1907)らは、描かれる対象から一定の距離をとり、遠近法や明暗法によって画面の空間を整合的に捉える視覚を身に付けていた。さらに下の黒田清輝(1866~1926)ら印象派の影響を受けた世代は、色彩の変化によって空間を描写する視覚を身につけている。これに対して由一は必ずしも整合的な空間の描出に成功していない。由一が遠近法や明暗法を知らなかったからではない。単に遠近画法を用いること、江戸時代の言葉でいえば、事物を「浮いて」見せることは「浮絵」として江戸の錦絵のなかで流行しており、しかも江漢は『西洋画談』でその流行を否定的に言及してさえいたのである<sup>(8)</sup>。

由一のいう「写真」の重点が個々の景物の実在感を絵具に置き換えることにあり、整合的な空間の描写は二の次であったことを《桜花図》[1879(明治12)年、金刀比羅宮博物館蔵、参考図版1]はよく表している。由一の関心は桜の花の実在感にあり、手桶についた子どもの指の痕をそっくりに描写することにあった。他方で手桶と背景の林や周辺の草との位置や遠近関係は曖昧である。しかし、手桶と桜の花という彼岸を題材とした江戸絵画



【参考図版1】《桜花図》金刀比羅宮博物館蔵

の四季景物の伝統を引き<sup>(9)</sup>、桜や桶の実在感にまず眼がいくためか、位置関係の曖昧さはあまり目立たないともいえる。近景の桜や手桶と遠景の林にポイントをおいた描写は、秋田蘭画以来の江戸洋風画の慣用的な構成であった。

しかし、由一の「後期風景画」においては、全体の構成と細部の実在感の描写

はしばしば折り合いがつかないようにみえる。江戸絵画の慣用的な構成では目立たない細部の執拗な描写が、実景描写を前提とする後期風景画においてはむしろアンバランスに突出し、全体の構成をおびやかす。これは後期風景画における写真（photograph）の利用にも関係するだろう。全体の遠近法的・三次元的構成を写真に依拠しながら、しかし由一の手は細部の実在感を追求するあまり、明暗による画面全体の立体的・遠近法的整合性を崩してしまう。ここには、対象に肉薄しようとすればするほど、空間を把握するために適切な「距離」が失われるという矛盾がある<sup>(10)</sup>。

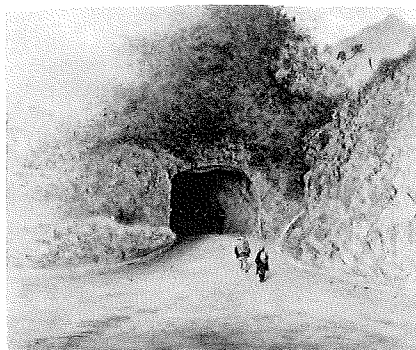
このような矛盾は細部の質感描写に優れた彼の油彩画に著しい。1881(明治14)年のキャンバス地に描かれた《栗子山隧道図(西洞門・小)》(西那須野町郷土資料館寄託)や同構図の絹地に描かれた《鑿道八景》[1885(明治18)年、西那須野町郷土資料館蔵]の栗子山隧道図(羽前岩代界両国栗子山隧道右傍瀑布、参考図版2)は、いずれもざらついた岩肌を示す絵具の材質感(マチエール)が目立つ一方、地面と岩肌の垂直関係や、画面中央の隧道のある岩盤と画面右三分の一にある岩盤との位置関係は曖昧で

ある。また元になった写真によるのであろうか、左側上隅は霧とも未描写ともみれる部分があり、これらの特徴は対応する下絵や石版画にも共通する。当時の写真の精度に由来する曖昧さまで再現してしまうところに由一の「写真」にみえる「粉本主義」があり、それは最初狩野派の修行を積んだ由一の画歴とも関係するだろう<sup>(11)</sup>。眼前の色彩を画面に整合的に定着するような印象派的・視覚中心主義的な絵画観と由一の作品は無縁である。

他方、こうしたぎこちなさは《新道石版画下絵》[1884(明治17)年、西那須野町郷土資料館寄託]や《山形県景観画集》[1884(明治17)年、山形美術館蔵]など石版画集の下絵類や「記念画帖」ではあまり目立たない。これは下絵という画稿の性質にもよるであろうし、「記念画帖」では源吉ら第三者によって煩雑な部分が編集・整理されてしまっているからであろう。その代わり、スケッチや「記念画帖」にみられる定型的な明暗や着彩には現実感が希薄である。現地の地形・光景を知るものにとっては、由一の描写は記録としてそれなりの説得力を持っているのだが、しかしひとたび現地の光景を離れてみれば、由一の描く「記念画帖」の景色がどれも一本調子で同じようにみえてしまうのは、やはりその定型的な着彩による所が大き

いのだろう。とりわけ「記念画帖」の空の着彩に多用される寒色から暖色へとぼかし下げようような着彩は、河田明久氏の指摘するように、広重など浮世絵版画における空の描写に多用された「一文字ぼかし」を連想させる<sup>(12)</sup>。むしろ広重に比べ由一は形態描写において「写實的」だが、その定型的な着彩がかもしだす一種の匿名性において「記念画帖」と広重の名所景物は類似している。

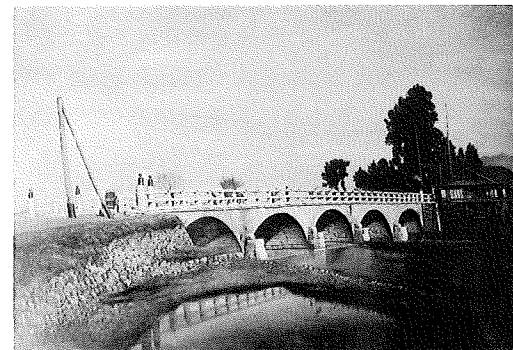
「酢川にかかる常磐橋」や「山形市街図」もまた由一の色彩に対する「こだわりのなさ」を現している。油彩の《山形市街図(山形県庁前通り)》[1881~82(明治14~15)年、山形県蔵、参考図版3]は菊地新学の遠近感が強調された実景写真をもとに執拗な細部描写を重ね、重厚な絵具の肌合い(マチエール)による存在感を示している。しかしその一方で何か現実感を欠いているようにみえるのは、定型的な着彩のため現実の光景にあるべき光源が定かではないからだ。建物や地面の着彩も平坦で、由一が色の再現に本気で取り組んだとは思えないと森田恒之氏はいう<sup>(13)</sup>。新学の写真にはなく、後から付け加えられた点景人物が全く影を欠いていることも現実感の欠如に拍車をかける。他方「記念画帖」や《新道石版画帖[山形県]》



【参考図版2】《新道八景》のうち「羽前岩代貝界  
両国栗山隧道右傍瀑布」西那須野  
町郷土資料館蔵



【参考図版3】《山形市街図》山形県蔵



【参考図版4】《酢川にかかる常磐橋》東京国立博物館蔵

[1884(明治17)年頃、西那須野町郷土資料館寄託]における「山形市街図」の点景人物は路上に適度な影を落とし全体に破綻のないかわり、建物などの存在感は希薄である。油彩の《酢川にかかる常磐橋》[1884(明治17)年、東京国立博物館蔵、参考図版4]の色彩には説得力があると森田氏はいう。しかし欄干が実際より巨大に描かれ存在感を誇示するが、橋のたもとの人力車や橋上の馬車や人物は存在感が希薄で、画面には生き物の気配がなく時間が止まっているようにみえる。これに対し「記念画帖」の常磐橋図は柔らかい印象だが色彩に現実感はなく、橋の存在感は希薄である。《山形県景観画集》の常磐橋図に至っては、後で写真を参考に版画化するつもりだったからであろうか、調子付けも少なく、何か力の抜けた印象である。

由一の色彩に対するこだわりのなさは、裏返せば、色彩は見る者の想像にまかせていたということであり、河田氏の指摘するように、由一の風景画が色彩という点でも江戸絵画の伝統を引いていることを示している。空は空、地面は地面、植物は植物を表す記号的な着彩でよい。幕末洋風画はもちろんのこと、江戸の名所錦絵や開化絵と呼ばれた明治初期の新名所を描いた錦絵に由一の風景画は見た目以上に近いようである。しかし今日、由一が明治の「洋画家」すなわち「美術家」として分類されその名を残す一方で、幕末から明治20年代頃まで活躍した多くの錦絵「画工」の履歴は詳しくは分からないことが多い。また後者の作品が写実としては「稚拙」だとしてハイ・アートたる「美術」に入れてもらえなかったからであろうか。多くの開化絵は今日、美術作品としてよりも博物館に歴史資料として保存されている。

長谷川竹葉は開化錦絵の「画工」の一人で、《山形県新築之図》[1881(明治14)年、山形大学附属博物館蔵]は由一の山形市街図と同時期に竹葉が制作した錦絵である。遠近法の消失点は不明で、俯瞰した構図は想像上のものである。なるほど写実としては「稚拙」であろうが、市街の頭上に浮かぶ解説や建物の側に描かれた文字は図像とともに多くの情報を伝えてく

れる。同じ竹葉の手になる《山形眼鏡橋上真景》[1881(明治14)年、山形大学附属博物館蔵]も同様であり、解説文と画中に点在する様々な人物の立ち居振る舞いが相まって新名所たる往時の華やかさを伝える。他方由一の山形市街図や常磐橋図は人が描かれていても何か寂しい印象であり、その新名所としての賑わいは今ひとつ伝わってこない。竹葉作品では様式的な雲によって都合よく隠されていた部分が、由一の「写真」にあっては何の変哲もない空や大地として暴露されざるを得なかったからであろうか。名も無き景物が美しい「風景」として「国民」に共有されるには、明治20年代以降の「美術」を待たなければならなかった。いうならばこうした「寂しさ」に耐えることが由一の「写真」であり「風景」であったといえようか。

#### 註

- (1) 大下智一「高橋由一『三県道路完成記念帖』の異版について」『近代画説』8号、1999年。
- (2) 大下氏は山下りんと高橋源吉が工部美術学校でともに学び、また山下が明治17年10月から銅版画技術修得のため一時教会を離れていたこと、また山下の兄重房がこの時期「記念画帖」の出版元である玄々堂にいたことから、山下自身が「記念画帖」の一部を手がけた可能性を推測している。
- (3) 青木茂「高橋由一——幕末洋風画工最後の人、明治洋画家の最初の人」『日本の名画2 高橋由一』中央公論社、1976年。
- (4) 歌田真介「高橋由一油画の研究」中央公論美術出版、1994年。
- (5) 多木浩二『天皇の肖像』岩波現代文庫、2002年、pp.72-74。
- (6) 柏木智雄「明治国家の形成と風景」『明るい窓：風景表現の近代』大修館書店、2003年。
- (7) 小勝禮子「高橋由一の「土木」風景画—イギリス風景版画との比較において—」『高橋由一—風景への挑戦—』展カATALOG、栃木県立美術館、1987年。
- (8) 榎田絵美子「高橋由一に関しての二、三の問題」『美術史』115冊、1983年。
- (9) Y.I「写真」と物質」『ANTINOMIE展』図録、Objective Correlative叢書、2003年、p.31。
- (10) 榎田、前掲書。
- (11) 「写真と隔たり」前掲『ANTINOMIE展』図録、pp.23-24。
- (12) 原田光「無署名であることについて」『没後100年 高橋由一展』図録、神奈川県立近代美術館、1994年、p.216。
- (13) 河田明久「高橋由一の「江戸の空」」『女子美術大学紀要』32号、2002年。
- (14) 森田恒之「高橋由一「酢川にかかる常磐橋」の謎」『近代画説』8号、1999年、p.6。