

初期文展における婦人読書図について

林 み ち こ

はじめに

- 一 明治末期における文展西洋画部の「婦人読書図」
 - 二 「婦人読書図」の周辺
 - 三 明治期における婦人と読書
- 結び 書物から楽器へ

はじめに

文部省美術展覧会（文展）は、明治四〇（一九〇七）年に第一回展が開かれてから、大正八（一九一九）年に帝國美術院展覧会（帝展）と改称するまで毎年十月に開催され、十二年間続いた。中でも西洋画部については、いわゆる「日

本のアカデミズム」形成の過程で初期文展の果たした役割は大きい。

国家的なレベルで美術を振興するという設立趣旨のためか、文展についての言説は、これまで、成立過程や機構、その背景などの制度史的側面に偏りがちであったように見える。しかし、改めて『日展史』（一）等で各展覧会の出品作品を確認すると、主題の面からそれらの絵画を分類する必要があることに気付く。文展の記録のなからあるひとりの画家の作品を抽出するだけではなく、文展という展覧会を一つのまとまりと見なすことで、美術界に限定されない明治の一時期的様相を広い視座でもって捉えられるのではないだろうか。

そういった視点で『日展史』を紐解くと、ある時期を中心に「画題の流行」とでも呼べるような現象が起こっているのが注目される。本稿で取り上げる「婦人読書図」は、明治四〇（一九〇七）年の第一回展から序々にその数を増やし、明治四三（一九一〇）年の第四回展で量的にそのピークを迎え、今度は次第に減少し大正三（一九一四）年の第八回展を最後にそのブームは下火となる。ちなみにこの時期の文展会期中の総入場者は次のように記録されている。明治四十（一九〇七）年第一回展・四三、七四一名、明治四十一（一九〇八）年第二回展・四八、五三五名、明治四十二（一九〇九）年第三回展・六〇、五三五名、明治四十三（一九一〇）年第四回展・七六、三六三名、明治四十四（一九一〇）年第五回展・九二、七六五名、大正元（一九一二年）年第六回展・一六一、八〇五名（この回の日平均四、三四六名、大正元年の東京市の人口は二〇〇万あまり）⁽²⁾。

それではこの「婦人読書図」流行は、何を契機にしているのだろうか。

文展内部の動きに着目すると、画題の流行が鑑査合格作品に追随したものであるという見方もできる。仮にそのよ

うな傾向があったとすれば、初期文展の婦人読書図は、明治四三（一九一〇）年の第四回展で爆発的にその数を増やしたので、直接的な影響を与えたのは、その直前の明治四二（一九〇九）年の第三回展にあるかもしれない。事実、第三回展では、イギリスからの出品作品として、石橋和訓の〈美人読詩〉が三等賞を受賞した。石橋は他にも〈姉妹〉と題する若い女性の読書図を出品している⁽³⁾。

しかし一方で、文展を離れ、より大衆に近い風俗という方面に目を向ける必要もあるだろう。様々な姿勢で本を読みふける女性の図像を眺めながら、女性が本を読むという行為が一般的になったのはいつごろなのか、あるいは、絵の中で彼女たちが読んでいるものはどのような種類の書物なのか、といったごく自然な疑問が湧いてくる。そして、そういった事柄を掘り下げるところに、「婦人読書図」が出版文化の台頭を間接的な契機としているのではないか、という仮定をたてるに至ったのである。

本稿では、こういった社会的な視点にも配慮しつつ「婦人読書図」の流行を分析し、文展というハイ・アートの権化が、大衆の風俗や時代の風潮に敏感に反応し、それらを図像化していったという、明治洋画の一つの側面を浮かび

上がらせることとしたい。

一 明治末期における文展西洋画部の「婦人読書図」

初期文展西洋画部の作品分類に際して、「婦人読書図」という統一の呼称を用いることにしたが、この定義は難しく、全ての条件を満たす作品は実際のところ少ない。「婦人読書図」であるから、当然画中に女性と本が描かれていなければならぬが、その本がどの様に扱われているかを見てみると、「読まれて」いるものと、ただの「持ち物」として与えられているものがある。そしてもっと根本的な疑問もある。本の種類が分からない。婦人が読んでいるものは雑誌なのか、絵本なのか、新聞なのか判断に苦しむような描かれ方をしている作品もあるからである。こういった点を顧慮した上で、「婦人読書図」と筆者が判断した作品を、なるべく多く取り上げることとした。

さて、初期文展で「婦人読書図」ブームが起こったという問題をとするならば、その事実を数字でもって立証しなければなるまい。以下作者と作品名を列挙する。

第一回文展（明治四〇・一九〇七年）二点

小林萬吾 〈物思〉（三等賞受賞）
（図1）

三上知治 〈少女〉
（図2）

西洋画部全作品 九一点、婦人像 二四点

第二回文展（明治四一・一九〇八年）一点

中村勝治郎 〈よそ見〉
（図3）

西洋画部全作品 一〇一点、婦人像 三〇点

第三回文展（明治四二・一九〇九年）三点

石橋和訓 〈美人読詩〉（三等賞受賞）
（図4）

石橋和訓 〈姉妹〉
（図5）

鹿子木孟郎 〈新夫人〉
（図6）

西洋画部全作品 九八点、婦人像 二四点

第四回文展（明治四三・一九一〇年）九点

赤城泰舒 〈読書〉
（図7）

太田三郎 〈ビーヤホルの女〉
（図8）

片多徳郎 〈黄菊白菊〉
（図9）

寺松国太郎 〈かげのひと〉（褒状受賞）
（図10）

永地秀太 〈つれづれ〉
（図11）

南薫造 〈少女〉
（図12）

満谷国四郎 〈二階〉
（図13）

山下新太郎 〈読書の後〉（三等賞受賞）
（図14）

山下新太郎〈読書〉

(圖15)

西洋画部全作品 一二七点、婦人像 二九点

第五回文展(明治四四・一九一一年) 五点

相馬其一 〈本を見て居る女〉

(圖16)

三上知治 〈初秋〉

(圖17)

満谷国四郎 〈白い色〉

(圖18)

山下新太郎 〈窓際〉

(圖19)

渡辺ふみ 〈読書〉

(圖20)

西洋画部全作品 九七点、婦人像 三四点

第六回文展(大正一・一九一二年) 四点

石川寅治 〈窓のそば〉

(圖21)

田辺至 〈椽先〉

(圖22)

相馬其一 〈絵本〉

(圖23)

永地秀太 〈休みのひま〉

(圖24)

西洋画部全作品 七八点、婦人像 二九点

第七回文展(大正二・一九一三年) 二点

太田三郎 〈カツフェの女〉

(圖25)

岡田三郎助 〈凝視〉

(圖26)

西洋画部全作品 一一一点、婦人像 二四点

第八回文展(大正三・一九一四年) 三点

池田永治 〈イソツップ〉

中村彝 〈少女〉

森脇忠 〈洋館の女〉

西洋画部全作品 一三六点、婦人像 二八点

こうして抜きだして見ると、同一作家(満谷、山下等)

が複数回登場しているが、そういった例外を除けば、やはり

特定の個人の趣味というよりは、展覧会における顕著な

一傾向としてとらえることが重要なのではないかと思われる。

全作品について言及することはできないが、ここで当時の

の文展評をいくつか取り上げながら、第一回展から第八回

展までの各年の傾向について考えてみたい。第一回展に出

品された二点はいずれも少女の像で、小林萬吾の〈物思〉

では読本のようなものを手にした少女が柱にもたれて立っ

ていて、黄金色の陽の光が夕暮れ時を思わせる。この作品

には次のような評が寄せられている。「先づ上品に仕こなし

てあって、極く堅固な作品」(中村不折)と「健作であ

る。物思ひの表情も充分である。全体の色も画題に相応し

てゐる。此婦人をして今少し体格を細くしたら一層深い印

象を与へるであらう。」(大下藤次郎)とあって、概ね好

まなまな

評だったようである。ただ「堅固」という表現と、いい女性の体格の逞しさを云々するところといい、批評する側の画家たちの女性イメージはもつとなよやかで官能的なものを理想としていることが窺える。

第二回展の中村勝治郎へよそ見は、縁側に椅子を出して本を読んでいた下げ髪の少女がよそ見をした一瞬を捉えた愛らしい作品である。庭の木々や日光の透明な輝きが図版からも窺える。第三回の石橋和訓作品二点は、いずれも外国の婦人をモデルとしている点で目をひくが、このへ美人読詩へ姉妹は二点とも似たような構図を取る。無駄なものをついさい省略した背景の前に、黒い衣服を纏った女性が本を手にしてクッションにもたれかかっており、紙の白、布地の白、女性の肌の白さがハイライトとなって浮かび上がる。しかし批評は意外に冷淡な調子で、「へ美人読詩」とへ姉妹とは英国あたりの画風を想わしめる。」(犀水生) (6)とイギリス帰りの珍しさだけを取り上げている。一方鹿子木孟郎のへ新夫人については、座談会形式の展評の中で石井(石井柏亭)なる人物が、「新夫人と云ふ画題は変ですナ、女が椅子へ斯んな風に座つてーバイブルかなんかを持って。」(7)と述べている。この時期雑誌のグラビアなどの明

治女性の読書図に聖書がしばしば登場するが、それは海老茶式部と呼ばれた袴姿の女学生の持ち物である。このへ新夫人もそういった図像につながるものなのだろうか。

第四回展の赤城泰舒へ読書は、第二回展の中村勝治郎へよそ見と同じように、読書を中断して外の景色にふと目をやる少女を描いている。視線は外の世界に向けられているので、本はただの持ち物に過ぎない。寺松国太郎のへかげのひとへは読書図として異例の裸体像であるが、画面右下に本が置かれているので、読書図という分類をした。永地秀太へつれづれへ、片多徳郎へ黄菊白菊へは髪型や着物から推測しておそらく学齢期の少女であり、教科書のような冊子を手にしている。少女達に混じって働く女性がここで初めて登場する。太田三郎へピヤホルの女へである。テーブルの並んだ店内で、着物の袖をたくし上げ、片肘をテーブルについて、片手に本を持ち、読んでいる。その磊落な態度から、この作品はモデルの女性の日常を描写したとも言えるだろう。

第四回展で目をひくのはやはり、満谷国四郎のへ二階へと山下新太郎のへ読書へ読書の後へであろう。満谷のほうは、今回取り上げた作品のなかで唯一、単独像ではなく二

人の人物を描いている。画面向かって右側でゆったりと手すりにもたれ掛かって座り団扇を持つ、白い着物の女性は、左側で濃い色の着物を着て本あるいは雑誌を膝の上に広げている女性と明らかに身分が違う。おそらく女主人と使用人という関係なのだろう。二人で一緒に雑誌など読んでいるのか、あるいは読み書きを教えているのか、いずれにせよこの画面における本は、二人の人物をつなぎあわせる役割を担っている。東京朝日新聞の胡夷生は「背後の緑葉と人物の色とに一種の調和を示さんとせる（中略）氏の作は〈雨前の山中湖畔〉〈山中湖畔〉及び〈二階〉共に昨年よりも概して数段の優れたるものありて就中〈二階〉の優秀なるは何人も之を否認すべからず。」⁽⁸⁾と評した。一方山下の二作品は西洋婦人をモデルに鮮やかな色調で窓辺の読書の様子を描いている。いかにも帰朝作家というこれらの作品は、「大作に非ずと雖も場中異彩を放てるの作は山下新太郎氏の〈読書の後〉〈読書〉の二作にして恐らく本年に於ける最も出色の作と云ふを妨げず。」⁽⁹⁾と好評を博し、また木下李太郎が同作品に対し「思ふに氏は能く泰西芸術界の思潮を解し、それに薰習せる眼を以て、外界を観察する事が出来たのであらう。ソリッドにして小気味よい筆致、放膽に

して而かも穩かなる色彩観照は、唯単に複写版に於てのみ泰西の名画に接しうる予等鑑賞者に教ゆる所が多い。」⁽¹⁰⁾と評している。非常に完成度の高い作品であることは明らかであるが、後者の批評で述べられているように当時の人々にとつてこれらの作が「複写版でない西洋の絵画」として貴重な資料であったことは、留意すべきことである。西洋の読書図を実際に見ることは無くても、こうした帰朝作家による主題や描法の移入が日本の作家たちの規範となつた可能性が大いにあるからである。

第五回展でも山下は〈窓際〉という同種の作品を出品しているが、先の二点ほどは評価されなかつたようである。「厭味の無い素直な画であるが、まだ画布の背後から作家の警咳を聞くに至らない。」⁽¹¹⁾と注文をつけられた。この第五回展以降で注目すべきは、本に没頭している姿が多く描かれていることである。それまでは「よそ見」などのタイトルから分かるように本が単なる持ち物として描かれ、画中の人物が本に眼を落としていない作品もあったが、第五回展以降第七回展までには、読書という一つのポーズが確立したと思われるのである。たとえば、第五回展の渡辺ふみ〈読書〉、第十六回展の石川寅治〈窓のそば〉、田辺至〈椽

先」などはその典型といえるだろう。いずれも戸外あるいは窓の側で外光の降り注ぐ中読書に熱中しているが、椅子に座っていること、鬘ではなく束髪に結っていること、石川寅治作品ではさらにスリッパを履いており、窓辺にカーテンが引かれていることから、これらの女性達は時代の先端をゆく身なりで、恐らく洋館に住んでいると思われるのである。渡辺ふみについては「色感も不快ではないが、女性的細部の描写が知らず知らず絵を固くしている。」(註)という評が寄せられている。一方、本に没入していくということでは一致しているものの、第六回展の相馬其一(絵本)、永地秀太(休みのひま)のように、椅子に座らず装いも伝統を守った姿で描かれている作品もある。そして第七回展ではまた、太田三郎が職業婦人を描いている。ヘカッフェの女(女)では、休憩時間であろうか、椅子にくつろいだ姿で腰掛け、テーブルの新聞を読む女給らしき人物が描かれている。この作品は次のように評されている。「画面美のない画である。太田氏としては出来のいい方であらうが、何分にも画品が卑い(中略)斯う云ふ階級の女の肉感的感じなどを厳しく出すのは差支へない。たゞ斯う云ふ出かたでは困るのである。」(註)

第七回展には岡田三郎助の(凝視)が出品されている。椅子に座って読書に耽るか、食卓で読むか、という舞台設定を経て、ここではモデルの女性専用の机が描き込まれている。本を読み、手紙をしたため、勉強するための一人用の机。その机の前に座り頬杖をつけてこちらを「凝視」する婦人は、知的で進歩的な「新婦人」に見えてくるのである。この作品への評に「比較的目的の単一な『女の顔』の描写にはデリケートな画家の感じを示して居る。日本の女の特相の相当に表はれて居ることも私が此画を挙げる他の原因である。」(註)というものがあるが、技法は西洋的であっても主題と描法については全く日本的であることを評者は評価しなかったであろう。この絵からは、山下新太郎の作品とはまた異なった完成度の高さが感じられる。

ところで、初期文展の「婦人読書図」作者として登場する作家の画壇地位はどのようなものであったのだろうか。ある特定の流派に加わっていたとしたら、また新たな問題が生じて来るはずである。

先ほど列挙した画家十八人の中に、太平洋画会の関係者は、三上知治、赤城泰舒、永地秀太、満谷国四郎、石川寅治の五人が含まれている。そして、白馬会関係者は小林萬

吾、中村勝治郎、太田三郎、片多徳郎、南薫造、相馬其一、田辺至、岡田三郎助の八名で、山下新太郎が二科会（白馬会への出品もあり）、石橋和訓が無所属であるのを除けば、当時の文展西洋画部の二大勢力である、太平洋画会と白馬会の会員がその殆どを占めている。そのため、それぞれの団体の主題的な特色を理解するために、文展のみならず、白馬会と太平洋画会が単独で開催した当時の展覧会の目録を検討する必要があると思われる。

白馬会の展覧会は、明治二九（一八九六）年一〇月の第一回展から明治四三（一九一〇）年の第十三回展まで開催されており¹⁵、一方太平洋画会展は明治三五（一九〇二）年三月の第一回展から毎年春期に展覧会を開催し、白馬会より長命で、大正期以降も続いた¹⁶。両展覧会の出品作品を全て図版で確認するということは、現在困難であるが、幸い出品作家と作品の題名だけは記録されていたので、数量的に正確なデータとは言えないが、題名から読書図と分かるもの（婦人か否かは特定できない）さらには数少ない図版からそれと確認出来たものを挙げ、両展覧会の傾向を調べてみた。文展以前の傾向ということで、白馬会は明治二九（一八九六）年の第一回展、太平洋画会は明治三五（一

九〇二）年の第一回展からいずれも大正三（一九一四）年（第八回文展の開催年）までをその対象とした。

白馬会での「読書図」としては次のような出品作品があった。作品名を見る限り、風景画が非常に多く、人物画自体が少なかった。

第二回展（明治三〇・一八九六年十・十一月）

和田英作〈少女新聞紙を読む〉

藤島武二〈読書〉

湯浅一郎〈読書銷夏〉

総出品点数三〇六点

第三回展（明治三一・一九八七年十・十一月）

赤松麟作〈読書〉油画

磯野吉雄〈読書〉油画

丹羽禮助〈少女読書〉油画

総出品点数三六〇点

第四回展（明治三二・一九八八年十・十一月）

廣瀬勝平〈読書〉油画

小西正太郎〈少女読書〉油画

総出品点数三七七点

第七回展（明治三五・一九〇二年九・十月）

岡田三郎助〈読書〉油画

和田英作〈婦人読書〉油画

湯浅一郎〈燈下読書〉油画

総出品点数三九五点

第八―九回展に該当作品なし。

第十回展（明治三八・一九〇五年九・十月）

黒田清輝〈郊外読書〉油画

同 〈読書〉油画

総出品点数四八四点

第十一―十二回展には該当作品なし。

第十三回展（明治四三・一九一〇年五・六月）

湯浅一郎〈読書〉油画

小原清吉〈読書〉油画

総出品点数六五七点

当時の出品目録だけでなく、それが欠落している回については『美術新報』などの雑誌を参考にしているため、すべての出品作品を網羅しているわけではない。そのため、比較するという点では問題があるが、以上のような結果から、白馬会展では読書図がわずかしかなかったと推定される。

太平洋画会についても同様の結果が得られた。やはり風景画が多くを占めていた上、「読書」という直接的な題名が

少なく、図録から選び出した作品で判断する場合は多かつ

た。なお、白馬会展では『明治期美術展覧会出品目録』に

準拠して総出品点数を付したが、太平洋画会については、

正確な数は不明である。

第一回展（明治三五・一九〇二年三・四月）

荘野宗之助〈燈下読書〉油画

第二回展（明治三六・一九〇三年五・六月）

萩生田文太郎〈夏〉油画*図録で確認

第五回展（明治三九・一九〇六年四月）

石井柏亭〈快復期〉油画*図録で確認

第七回展（明治四二・一九〇九年六月）

伊藤善一郎〈雨の日〉油画*図録で確認

三上知治〈習作〉油画*図録で確認

第八回展（明治四三・一九一〇年五・六月）

佐々貴義雄〈少女〉油画*図録で確認

同 〈読書〉油画

石川寅治〈家庭の人〉油画*図録で確認

これ以後、大正二（一九一三）年まで調査したが、読書図

らしき作品は出品されていなかった。以上のことから、太平洋画会でも読書図は流行したと言えるほど出品されていないことが明らかになった。

二 「婦人読書図」の周辺

文展以外の、あるいは取り上げただけの洋画団体以外の美術界でも当時「婦人読書図」は流行したのであろうか。広告や挿絵などの、より大衆に近いジャンルの絵画にそれが表れていれば、明治末期にこのテーマが流行した、ということを実証するに足るものとして取り上げるべきである。

そこで、試みに竹久夢二と橋口五葉の作品を年代別に考察したところ、ちょうど明治末期の作品群から、それまでも、またそれ以後もまとまっては描かれぬ「婦人読書図」を発見することができた。夢二の作品はいずれも水彩であるが、「草わけの家」(明治四一年・一九〇八)(図27、へみのり) (明治四二年・一九〇九)(図28、へ被布の娘) (大正三年・一九一四)(図29など、画面上の本の役割が顕著な作品が多い。中でもへみのり)は、その他の「婦人読書図」

には見られない画面構成で、椅子を机代わりにしている上、散らばった本が背景に描かれている。ここでは、本は「飾り」として扱われず、「本を読み悩める女性」というはつきりした主題のもとで、中心的な役割を果たしている。

一方、橋口五葉の作例は「此美人」(明治四四年・一九一〇)(図30)が挙げられるが、この作品こそ、大衆文化を象徴するものと言える。三越呉服店が明治四四(一九一〇)年二月に賞金総額一五〇〇円を懸けて「当店秋季大売出しに用ふべき広告図案(エビラ図案)の募集」を行った際、三〇点中第一等当選賞金一〇〇〇円を獲得した作品なのである(1)。石版刷りのこのポスターは、その色彩の鮮やかさが目をひく。壁紙、椅子ともにアール・ヌーヴオー風の装飾が施された室内で、青い着物を着て髪を束髪にし、大きなリボンをつけた若い女性が、絵草紙を手に持つてこちらを見つめている。ここでの本の役割は、緻密に描かれた女性の装束の一部、あくまでも飾りとして捉えられているのが分かる。

五葉はまた、大正二(一九一三)年には日本郵船会社のポスターとして「一九一四年カレンダーを手にする女」(図31)という作品を手掛けている。この作品も先に紹介した

「此美人」とほぼ同じ構図を取っており、やはり鮮やかな色で装飾を施した室内に、流行の束髪に晴れ着姿の女性が椅子に座っており、その手には先ほどの作品で持っていた物よりやや小ぶりの薄い冊子を持っている。その本がカレンダーになつていたのである。そしてこの作品でも彼女は本に目を落としていない。時代の最先端を行っていたポスター作品にこのテーマが見られたということから、文展に限られない広範な流行であつたことが裏付けられるのではないだろうか。

では明治末期の洋画家の言説には「婦人読書図」を意識していたということが表れているのだろうか。また文展評ではそのことが指摘されているのだろうか。文展評については『美術新報』などの当時の美術雑誌や、新聞の芸芸欄等を概観してみたが、直接的な言及は見られなかつた。そこで、人物画に関して著述を残している画家たちについて調べたところ、高村真夫が次のように書いていた（高村は文展西洋画部への出品作家であり、評論活動もしていた。読書図は文展に出品していないが、雑誌のグラビアに掲載している。このことについては後述で触れる）。

「兎角従来の日本の婦人肖像と謂へば、必ず白襟、黒紋付

で、両手を膝に置き端然として前方を注視し、全く日常の表情とは違った硬い無趣味極まる姿勢許りであつて、筆者の側からは実に甚だ興味少ない者である。既に故人となつた人で写真から専ら描かねばならぬ場合は格別として尚ほ生存して居らるゝ女性の肖像を作る場合は、十分練つた趣向で遣る様にしたい。例えば西洋の美術館に多く其の例を見い出すやうに最もその婦人の好める衣服を着用させ、而して最も自由にして且つ誇りとするその人の気儘な姿勢を描く様にしたい。」¹⁸⁾

この肖像画論は、藤島武二の「人物画講義」と共に『正則洋画講義』シリーズの一卷として発行されているが、奥付に発行年が記載されていない。しかし、高村や藤島の活動時期を考えると、明治後半であることが推測される。

これは高村個人の婦人肖像画に対する見解であると同時に、明治中期以降の多くの画家が目指した方向を示しているといつて良いだろう。文中にある、「白襟、黒紋付で両手を膝に」のくだりからは、明治初期洋画の硬質な画面が想像される。故人を写真で描く場合を別として、と断わるあたりは、写真と絵画が未分化であつた明治初期洋画からの脱皮をはかろうとする姿勢の表れであろう。高村が目指す

のは、もはや迫真性ではなく、「趣味」のある絵画なのである。そして、「最も自由にして且つ誇りとするその人の気儘な姿勢」こそが、明治末期の女性達の「読書」であったのではなからうか。

明治後期にばかり目を向けていたが、近代洋画における「読書図」といえば、まず思い浮かぶのが黒田清輝の「読書」(明治二四年・一八九一) (図27)であろう。あるいは名作として名高い黒田のこの作品が、一連の読書図の先駆けとなり、画家たちにインスピレーションを与えたという見方が出来るのかもしれない。しかし、黒田の作例から二十年近くも隔たった明治四〇年代の画題の流行がこの「読書図」に発するとは考えにくい。というよりも、両者は全く異なる方向性をもっており、黒田が「読書図」を着想する源泉となったのは、フランスのサロン絵画に連続と続いている読書図の系譜であり、一方明治後期の画家たちが着想を得たのは、当時の日本の風俗であったのではないだろうか。

ノーマン・ブライソンは「日本近代洋画と性的枠組み」の中で、黒田清輝の「読書図」と山下新太郎の「読書」を、「明治期の西洋婦人像全体を象徴する作品」と位置づけ、「これほどまでに西洋的な視覚は明治期の他の画家たちに

は獲得し得ないものであったろう。」(19)と述べている。初期文展作品でも、先に述べた山下の作品と並んで石橋和訓の「美人読詩」が西洋の女性を描いている。黒田と山下の作品がいずれも読書図であるという指摘はブライソンによってなされていないが、「西洋的な視覚」のひとつが「本を読む女性」という図像につながると思えば意味深長であろう。

黒田の「読書」は、明治二三(一八九〇)年六月グレー・シュル・ロワンでマリア・ビヨールという女性をモデルに制作が開始され、完成後、翌明治二四(一八九一)年三月のソシエテ・デザルティスト・フランセのサロンに「ヘマンドリンを持てる女」とともに出品された。ここで黒田は初めてサロンに入選するのである。そしてその後日本に送られ、明治二五(一八九二)年の明治美術会展覧会に出品された(20)。黒田がこの作品で目指していたのは、外光の表現であることは言うまでもないが、読書する女性というテーマ設定にも、なんらかの狙いがあったのではないだろうか。つまり、サロン受けのいい主題を選んだのではないか、と考えられるのである。

黒田に制作上のヒントを与えたかも知れない、フランスの読書する婦人をテーマとしている作品の中では、フラゴ

ナールの〈読書する若い女性〉(一七七六年(図33)とアンリ・ファンタン・ラトゥールの〈読書〉(一八六一年)(図34)がその典型と言える。特にフラゴナールが活躍した一八世紀ごろ、この婦人読書図が絵画の主題として一般化した事については、ロジェ・シャルチエが興味深い指摘を行っている。伝統的な図像表現では、書物は装飾として扱われ、蔵書は知や権力の象徴であったが、一八世紀の肖像画はこの古典的な図像表現に、読書と書物の間の親密な関係を前提とするようなプライベートな読書行為という図像を加えたのだという(21)。サロン絵画における婦人読書図が、読者と書物の親密な関係を生み出した、印刷文化の隆盛を契機としてゐるならば、明治末期の日本で起こった婦人読書図ブームも出版界となんらかの連関があるのではないだろうか。以下では、そのことについて考えてみよう。

三 明治期における婦人と読書

「婦人読書図」の流行から読み取られる事象は、女性の読書行為の一般化であり、それを支えるのが、教育の普及、つまり識字率の向上である。明治一九(一八八六)年四月

から発足した義務教育の就学率は当初四六%であったものが、明治二七(一八九四)年には六〇%を超え、明治三三(一九〇〇)年には八〇%を超えた。女学校の生徒数も、明治二九(一八九六)年に全国で四千であったものが明治三三(一九〇〇)年には一万を超え、明治三五(一九〇二)年に二万、明治三八(一九〇五)年には三万になったという。女性の情報に対する欲求、あるいは活字メディアへの欲求が形成される素地は、明治三〇年代には整っていたと言えるのではないだろうか。そしてその後婦人雑誌の創刊ラッシュが到来する(22)。出版文化的な視点で見ると、明治末期の顕著な事実として書籍と雑誌の発行部数の逆転が挙げられる。明治元(一八六八)年から明治三十三(一九〇〇)年までの雑誌の出版量は常に書籍を下回っていたが、明治三十三(一九〇〇)年から明治三十四(一九〇一)年ごろにかけてほぼ同数となり、明治三十五(一九〇二)年から明治三六(一九〇三)年にかけて、雑誌の発行部数は書籍を上回ったと推せられるという(23)。

明治一〇(一八七七)年から四五(一九一〇)年までの三六年間に、およそ一六〇種の婦人雑誌の発行が確認され、その三六年間は、四つの時期に分けられるという(24)。まず

第一期の明治一〇年代（一八七七一—一八七七年）であるが、『女学雑誌』(25)に代表されるような「婦女改良」をめざした雑誌が創刊されたこのころ、政府は自由民権運動の弾圧の一方で「鹿鳴館時代」と呼ばれる欧化政策をとっていた。第二期は明治二〇年代（一八八七—一八九八）で、欧化政策への批判、反動から国粹主義思想が台頭した時代であるが、この時期もやはり改良論的啓蒙を意図した雑誌の発行が目だつ。代表的なものが、徳富蘇峰の『家庭雑誌』であり、良妻賢母主義に傾いた『女鑑』であった。第三期は明治三〇年代（一八九九—一九〇七）で、特にこの時期は明治三二（一八九九）年の新聞条例の改正による女性編集者の登場、商業的婦人雑誌の登場（『女学世界』『婦人画報』など。新聞条例と同日に公布された高等女学校令による女子中等教育の普及を背景にしている）、日清戦争後の資本主義発展に伴う婦人の専門的職業についての機関誌の発行（『看護婦人矯風会雑誌』など）を特徴としている。統計的に見ても、四期中最も創刊数が多いのがこの第三期で、婦人雑誌の創刊ブームは明治三〇年代と特定してよいだろう。まさに「婦人雑誌の誕生期」(26)である。（文展での読書図の出品数と対照できるように、明治末期の婦人雑誌創刊数をグラフ化し

たので参照されたい。）(27)そして第四期が明治三〇年代後半から末年（一九〇三—一九一三）で、非戦論、社会主義を唱えた平民社の婦人達による雑誌の発行（堺利彦の『家庭雑誌』など）、家庭改良論の流行に乗った『家庭之友』の発行、婦人問題の火つけ役としての『青鞥』の発行が特色として挙げられる。

さて、この四期に分かれる明治期婦人雑誌の創刊であるが、本論で取り扱う「婦人読書図」への影響を考えると、文展での流行が明治四〇年代であることから、第三期つまり明治三〇年代の雑誌創刊ラッシュの波を受けていると言えるのではないだろうか。そして、第三期に挙げた三つの特色のうち、商業的婦人雑誌の登場という点が最も美術の世界に近いように思われる。代表的な雑誌を発行所、創刊年月と共に紹介すると次のようになる。『女学世界』（博文館・明治三四年一月）、『婦人界』（実業之日本社・明治三九年一月）、『婦人画報』（近事画報社・明治三八年七月）、『婦人世界』（実業之日本社・明治三九年一月）、『婦人くらぶ』（紫明社・明治四一年一〇月）、『婦女界』（同文館・明治四三年三月）。このような商業的婦人雑誌は「女学生」という購買層に支えられて部数を伸ばした。例えば当時の雑誌発

行部数はふつう二―三千部であったが、『女学世界』は七八万部の発行部数を誇っていた²⁷⁾。

川村邦光氏は、明治期の婦人にとつての読書を、女学校時代に培われた習慣と位置づけ、「出版資本主義の所産である読書時代が、〈想像の共同体〉としての〈オトメ共同体〉を形成したといつても過言ではない」し、「活字―書物によつて自己形成をするオトメが登場していた。」と述べている⁽²⁸⁾。氏の定義する「オトメ」とは、『女学世界』の愛読者層、つまり女学生であり、同じく読者である女学校卒業者や職業婦人のかつての姿であるが、この指摘によつて、初期文展の婦人読書画像の示唆するものが見えてくる。第一節で列挙した作品を改めて振り返ると、そこに描かれているのは、まさに「オトメ」と「オトメの未来像」である。髪を桃割れに結った少女から、流行の束髪にした令嬢、若妻、職業婦人まで、川村氏の言う「オトメ・アイコン」に合致するのである。

この「オトメ・アイコン」でしばしば登場する「束髪」について、ここで少し触れておかねばならないだろう。

明治の婦人が髷から開放されるきっかけになったのは、明治十八（一八八五）年六月二十八日に東京衛生会で行わ

れた医師渡辺鼎の演説であつた。演説抄である「束髪案内」は、七月十二日の東京横浜毎日新聞に掲載され、八月には婦人束髪会が結成された。その幹事に加わつたのが『女学雑誌』発行人の巖本善治である。渡辺によれば、髷の及ぼす不利益とは次の三つであつた。「第一、我邦女子結髪の様は不便究屈にして苦痛に堪えざること。第二、我邦女子結髪の様は不潔汚穢にして衛生上に害あること。第三、我邦女子結髪の様は不経済にして且實際上に妨げあること。」⁽²⁹⁾（渡辺らが提案した髪の本ねかたの一例を図版で示したので参照されたい。）⁽³⁰⁾束髪の波は瞬く間に広がり、明治十八（一八八五）年九月のある日午後二時から午後三時までに東京日本橋を通過した婦人の内、束髪が五十二名、日本風の束髪が三十七名、旧来の髷が四〇四名であつたといふ⁽³¹⁾。本田和子氏は、明治四（一八七一）年の「断髪脱刀勝手令」での断髪に逡巡した男達に比べ、女達の変わり身の早さは女達の「権力」や「制度」に関する「無縁性」を表している、と述べている⁽³²⁾。しかしもちろん旧態依然とした髷で生活している女性も数多く居た。束髪の考案は、女性の時代意識を目に見える形で表すということにつながり、その女性の髪型を見ただけで、思想が透けて見えると

いった現象を生みだしはしなかっただろうか。

ちなみに、初期文展の読書婦人たちの髪型のうち、二十六点中束髪にしているのは第二回展の中村勝治〈よそ見〉と第五回展の満谷国四郎〈白い色〉、渡辺ふみ〈読書〉、第六回展の石川寅治〈窓のそば〉の四点のみである。

ところで、文展出品作家と婦人雑誌は、意外にもこの「オトメ・アイコン」を媒介にして結び付いているのである。それは、先ほど商業的婦人雑誌に分類されていた、写真や図版の豊富な、今で言うファッション雑誌の先駆けである『婦人画報』のグラビアで伺い知ることができる。明治四十二年(一九〇九)年ごろは、石川寅治が表紙を担当しており、たとえば明治四十二年(一九〇九)年四月号の、桜吹雪のなかでこちらに後ろ姿を見せつつ並んで立っている、振袖に束髪の二人の女学生、明治四十二年(一九〇九)年七月号の、紫陽花模様のお浴衣に団扇をもった若い女性、明治四十二年(一九〇九)年十二月号の振袖に束髪で、大きなリボンをつけた少女の後ろ姿など、女学生の典型的な図像が見られる。そして、三色版によるカラー・グラビアページには洋画家たちがこぞって婦人の肖像を載せている。まず、読書図を列挙すると次のようになる。明治四十三(一九一〇)

年八月号、斉藤五百枝〈水のほとり〉。湖畔で、藤椅子に腰掛けた浴衣姿の少女が、本を膝にのせて物思いにふけっている。明治四十四(一九一一年)一月号、満谷国四郎〈水仙〉。着物に束髪の少女が本を手に、テーブルにもたれ掛かり、こちらを見つめている。明治四十四(一九一一年)六月、満谷国四郎〈窓〉³⁷⁾。着物に束髪、大きな薔薇を髪飾りにした女性が窓辺で頬杖をつき、外を見ている。膝の上には読みかけの本が開いたままになっている。大正一(一九一二年)九月号、高村真夫〈夢路〉³⁸⁾。木陰の長椅子で、着物に束髪の少女がうたた寝をしている。膝の上には読みかけの本が開いたまま裏返しにされている。

『婦人画報』の洋画家によるカラー・グラビアは、明治四十三(一九一〇)年から大正二(一九一四)年ごろまで続くが、読書図以外の作品でも、婦人の単独像であるという傾向は変わっていない。

さて、明治の「オトメ」にとつての読書とは、どのようなものとして位置づけられていたのだろうか。次に当時女学生の圧倒的支持を受けていた『女学雑誌』の記事から、「読書」について語られているものを拾いあげてみることにする。初期文展に時期を合わせ、明治三〇年代後半から

大正初期までの『女学雑誌』全冊を通観して見たところ、明治三八（一九〇五）年四月の第五巻第六号「女学世界定期増刊・閨秀文壇」特集の中に、勝間舟人「女子と文学」という寄稿が見られ、明治三八（一九〇五）年十月の第五巻第一四号、「女学世界定期増刊・当世交際社会」という特集では、巖谷小波が「読書と交際」を寄稿している。また、明治四一（一九〇八）年八月の第八巻第十号では、津田梅子の「私が好んで読みし書物」、三宅花園の「読書に依て得たる利益」という記事が見られる。また、表紙にも読書図が見られ、明治三九（一九〇六）年四月の第六巻第五号「女学世界定期増刊・女玉手箱」の表紙では、桜文様の振袖を着て髪は束髪にし、大きなリボンを付けた女学生が、椅子に腰掛け、ハードカヴァーの本を片手に持って読みふけている。明治四一（一九〇八）年五月の第八巻第七号の「女学世界臨時増刊・運命開拓法」の表紙では、矢羽文様の振袖に袴をはいて、やはり束髪にリボン姿の女学生が腰を下ろし、膝の上に雑誌らしき物を広げている。やはり彼女も、横顔をこちらに見せつつ本に熱中している。記事についても表紙についても、読書というテーマがとりあげられているのは明治三八（一九〇五）年から四一（一九〇八）年ま

まで、それ以前（『女学世界』は明治三四年創刊）も、それ以後にもそういった主題は見られなかった。初期文展の婦人読書図出品数が最も多かったのが明治四三（一九一〇）年であるから、直接的な関係はないにしろ、時代背景として一つの参考になる事実ではある。

ここで個々の記事を参照しつつ、当時の論調をまとめてみようと思う。まず、勝間舟人の「女子と文学」であるが、この文章が掲載された『女学世界』の特集のタイトル「閨秀文壇」から、明治末期のこの時期に、読者としての女性の増加と並行して、書く側の女性つまり女流作家が輩出したということが理解される²²。「女子と文学」の内容も、「読者としての女子」「作家としての女子」「閨秀作家」と三つに分けられている。女子といっても与えられた物を読むばかりではない時代が到来したことを端的に証明する記事であると言えよう。勝間は、「読者としての女子」の節で、女子の読書法がきわめて熱心で、わき目もふらずに細かく見通すというものであることを述べたあと、次のように書いている。「而して又た女子はかういう態度を以て文学書類に接しますから、心理上受くる影響の大層なのは申すまでもありません。其故悪感化をきづかって娘達に小説類は危険

であるとして折角好きな読書に制限を付ける方が世間には多いので御在ます。」(33)

ここにあるような「書物の制限」は、実際にあったようである。『女学世界』明治四〇(一九〇七)年十一月の第七卷第十五号では、某子爵の談として「父母の注意すべき家庭の読み物」という文章を掲載している。それによれば、「新聞の不良なる記事」が子弟に悪影響を与えるとのことで、家庭における読み物については家長がその善し悪しを判断し、制限すべしと締めくくられている。

婦人雑誌が続々と創刊され、女性を取り巻く書物の数は爆発的に増えているにも関わらず、一方ではこのような、女性の読書を制限するような風潮があったのである。しかし、女学生達は本を読んでいた。本を読むということで、個を意識し、また雑誌の情報を共有し、時にはそれに投稿することによって共同体を作り上げた。「読書する女」と「個」の問題を、佐藤健二氏は、柳田国男を引用しながら説明している(34)。柳田は、障子紙の採用が家の内部を明るくし、それによって家のなかにいくつもの仕切りが出来たことで、私的な空間が生まれたと述べている。「家の若人等が用のない時刻に、退いて本を読んでいたのもまたその同

じ隅であった。彼等は追々に家長も知らぬことを知りまたは考えるようになってきて、心の小座敷もまた小さく別れたのである。」(35)

初期文展作品の読書婦人たちは、こちらに全く注意を払っていない。まさに本の世界に没入しているかのごとくである。住居の変化と教育の浸透、そして商業的な出版物の氾濫という潮流の中で、「若者」という一つの隔離された世代が生まれたと言ってもよい。「オトメ」もその一つである。明治期に形成された「オトメ」の「個の世界(すなわち「オトメ」の「空間」)を画像化したものが、初期文展の「婦人読書図」であるとは言えないだろうか。

第二節で引用した高村真夫の言説を振り返ってみると、「趣味」のある婦人の肖像画の条件として、「最もその婦人の好める衣服を着用させ、而して最も自由にして且つ誇りとするその人の気儘な姿勢を描く様にしたい。」ということが挙げられていた。生き生きとした人物画にするためには何よりモデルが「気儘」な気分にならなければいけないと考えていたからである。初期文展に描かれた若き婦人たちにも、そういった「気儘」さが漂っている。彼女たちが絵画の中で自分の趣味を表すことができたのは、高村が言う

ように一つには着物の色や柄であり、髪型であった。そして明治の婦人たちが、画中から我々に提示してくるのは、こうした服装や髪型で主張できる「流行」という名の「時代意識」であるとともに、読書によつて個の世界に没入していく姿、つまり「自我意識」であるとも言えよう。

結び 書物から楽器へ

明治末期の初期文展西洋画部の「婦人読書図」流行からは、以上のように様々な社会的背景があることが推察できた。文展のみならず、大衆に密着した挿絵の世界、ポスター芸術にも「婦人読書図」は見られ、明治四十年代に時を同じくして流行した。そしてそれらの現象は、明治三十年代に急激に増加する婦人雑誌の創刊とも関連しており、明治期の女性が本を読むことで「個」の世界を確立していたこと、女学生という一つの記号が生まれたことから「読書する女」という図像を一般化させる素地ができたということが結論づけられたのではないだろうか。

さて、読書する女たちはその後どのように変貌していったのであろうか。その問いに対する答えは、やはり文展の

中にあつた。「楽器を持つオトメ」の登場である。その先駆けは、洋行帰りの画家で、婦人読書図の文展出品数が最も多いと言える山下新太郎であつた。彼が大正一（一九一二年）の第六回文展に出品した「ヘマンドリーヌ」(図39)は、大変好評であつた。西川一草は「すべての画から懸け離れて、生きたほんとの画を見せられた感じがする。温い人間の血と肉とをあんなに快く画面の上に浮き立たせた画は一寸他に見あたらない。」(36)と絶賛したが、夏目漱石も次のように「ヘマンドリーヌ」を称揚している。

「山下君の女は愉快にさうして自然に寝てゐる。生き生きとした活力を顔にも手にも身体にも蓄えた儘、静かに横はつている。自分は彼女の耳の傍へ口を付けて、彼女の名をさゝやいて見たい。」(37)

草むらに横たわり、マンドリンを腕に抱きながら眠っている洋装の女性。モデルが西洋人か否かは分からないが、いままで見てきたような読書図に比べるとはるかにモダンな雰囲気を感じる。

雑誌のグラビアはどうだろう。やはり『婦人画報』にも時を同じくして楽器を弾く女性が描かれていた。大正二（一九一三）年一月号のカラー・グラビアに石川寅治が「春の

曲〕として着物に束髪で琴を爪弾く若い女性を描いているのである。

川村邦光氏は、「オトメ風はオトメ印のモノによって囲まれていることが決め手となろう。」として、「楽器には流行廃りがあったが、明治期には月琴、大正期にはバイオリンやマンドリン、ギター、それに筑前琵琶や大正琴がはやったようだ。」⁽⁸⁾と指摘している。マンドリンで弾くセレナーデ、それは「オトメ共同体」のヨリシロであるというのだ。

書物によって自己の世界を確立した婦人たちが次に向かったのは、楽器を自ら奏でることでの自己の表現なのではなかったか。そして、そういった婦人文化と、婦人の「空間」を画家達は敏感に感じ取り、まずは雑誌などの挿絵に、そして絵画作品に形象化してゆき、その結果文展にもその徴候が表れているのであろう。文展は、必ずしも穩健で保守的な、遅れた展覧会ではなく、むしろ大衆文化の影響を直接的に受け、時代の趨勢を映し出す鏡となっていた面があるのではないか。急進的な思想をもった美術団体が後世に注目され、あたかも彼らが時代の中心にあったかのように語られるが、当時としては、最も大きな規模であったと言つてよい文展があくまでも画像の生産の中核にあり、多

数派であったのだということを忘れてはならないだろう。

註

- (1) 日展史編纂委員編『日展史』(一)文展編一―三(三)文展編三、社団法人日展、一九八〇年。
- (2) 陰里鉄郎解説『夏目漱石・美術批評』講談社、一九八〇年、一四七頁。
- (3) 石橋和訓の『美人號詩』(姉妹)の二点は、明治四十三(一九一〇)年の日英博覧会に出品された。日英博覧会事務局編纂『An Illustrated Catalogue of Japanese Modern Fine Arts Displayed at The Japan-British Exhibition London 1910』審美書院、一九一〇年参照。
- (4) 中村不折『太陽』第十三卷第十六号、明治四十年十二月、一三四頁。
- (5) 大下藤次郎『文部省第一回美術展覧会に対する所感』『早稲田文学』第二十五号、明治四十年十二月、五十三頁。
- (6) 岸水生(坂井岸水)『美術新報』第九卷第一号、明治四十二年十一月、三頁。
- (7) 「一夕話(文部省展覧会の西洋画及彫刻に就いて)」『スバル』第十一号、明治四十二年十一月、一六三頁。

- (8) 胡夷生「公設美術展覧会評」(七)、『東京朝日新聞』明治四十三年十月二十三日、三面。
- (9) 胡夷生「公設美術展覧会評」(八)、『東京朝日新聞』明治四十三年十月二十四日、三面。
- (10) 木下李太郎「文部省展覧会西洋画評」(十)、『読売新聞』明治四十三年十一月十六日、五面。
- (11) 高村光太郎「文部省美術展覧会第二部私見」(八)、『読売新聞』明治四十四年十一月九日、五面。
- (12) 丹青子「文部省展覧会評」『日本及日本人』第五六九号、明治四十四年十一月一日号、一二四頁。
- (13) 石井柏亭「文部省展覧会の洋画を評す」『美術新報』第十三卷第一号、大正二年十一月号、二二頁。
- (14) 藤井浩祐「文展評」『東京日日新聞』大正二年十一月四日四面。
- (15) 白馬会展の全作品目録は、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、一九九四年に収められている。本稿ではこの目録を参照した。
- (16) 太平洋画会展の目録は公刊されていないが、東京国立文化財研究所蔵の当時のカタログ等を参照した。
- (17) 『橋口五葉展』カタログ、東京新聞、一九九五年、二一〇―二二一頁。
- (18) 高村真夫「婦人の肖像画に就いて」『肖像画講義』日本美術学院、年代不詳、九八頁。
- (19) ノーマン・フライソン「日本近代洋画と性的枠組み」『人のへかたち』人のへからだ』東アジア美術の視座』(イメーजीリーディング叢書)平凡社、一九九四年、一〇〇頁。
- (20) 隈元謙次郎「帯仏中の黒田清輝」『近代日本美術の研究』東京国立文化財研究所、一九六四年、二七八―二八二頁。
- (21) ロジェ・シャルチエ、長谷川輝夫・宮下志郎 訳『読書と読者・アンシャン・レジーム期フランスにおける』みすず書房、一九九四年、二二二―二二九頁。
- (22) 岡満男「婦人雑誌ジャーナリズム」現代ジャーナリズム社、一九八一年、二八―二九頁参照。
- (23) 彌吉光長「近代出版文化」『未刊資料による日本出版文化』第五卷(書誌書目シリーズ二十六)ゆまに書房、一九九〇年、二八―二九四頁。
- (24) 三鬼浩子「明治婦人雑誌の軌跡」『婦人雑誌の夜明け』大空社、一九八九年、四―五頁。
- (25) 『女学雑誌』は明治女学校校長藤本善治、近藤賢三らによって明治十八年七月に創刊された女性啓蒙雑誌である。明治三十七年二月まで号数にして二十六号、冊数は五四八冊発行された。明治二十五年六月号から青年男女を対象とした白表紙と老成婦人を対象とした赤表紙の二種を発行。『日本の婦人雑誌』解説編、大空社、一九九四年、

- (26) 六一―一頁。
 婦人雑誌の開花期は『婦人公論』『主婦の友』が創刊された大正期とされているのに対し、小田切進氏が明治三〇年代をこのように命名した。小田切進『日本の雑誌』『国史大事典』第六巻、吉川弘文館、一九八五年、三六四―三六五頁参照。
- (27) 『現代の女学生(十二)』『東京朝日新聞』明治四十四年四月一二日六面によれば、明治四十四年ごろの東京の書店における婦人雑誌の売上順位は、『婦人世界』『女学世界』『婦人画報』『婦女界』『少女世界』『少女の友』『婦人界』『婦人くらぶ』『女子文壇』『家庭の友』『婦人の友』『少女界』『婦人の鑑』『女学生』『新女学』『ムラサキ』であり、特に読者を女学生に限ってみると、『女学世界』『婦人世界』『少女の友』『少女世界』『女子文壇』『婦女界』『婦人画報』となっている。
- (28) 川村邦光『オトメの祈り―近代女性イメージの誕生―』紀ノ国屋書店、一九九三年、一四〇―一四一頁。
- (29) 渡辺鼎『東斐案内』『日本近代思想体系』二十三 風俗・性、岩波書店、一九九〇年、三〇八頁。
- (30) 『朝野新聞』明治十八年九月十五日。
 本田和子『器からの開放』『女学生の系譜』青土社、一九九〇年、三七―四一頁。
- (32) この時期の女流作家について、勝間舟人が次のように書いている。「又た明治の閨秀作家では、一葉女史の外に小公子の訳者として英文家として嘖々の文名を荷はれた若松賤子女史の如き、一七歳にして始めて小説を作ったと伝へらるゝ梶田蕪水の如き、一時美妙居士と並んで才名を喧伝せられた稲舟女史の如き(此の四人は皆不幸短命、今は故人と成つて了りました)その他能文家として又た能筆家として盛名ある三宅花園女史の如き、新派和歌の一體を創めたる与謝野晶子夫人の如き、近頃『かたゝがへ』の一篇をものして評判の善い鈴木秋子さんの如き、何れも有名な方々で、明治文壇の花形役者と書ても宜いのです。」勝間舟人『女子と文学』『女学世界』第五巻第六号、明治三八年四月号、一六四―一六五頁。
- (33) 勝間舟人、前掲、一五五頁。
- (34) 佐藤健二『読書空間の近代』弘文堂、一九八九年、二二九―二三八頁。
- (35) 柳田国男『明治大正史 世相篇』講談社学術文庫、一九七六年、一一二頁。
- (36) 西川一草『公設展覧会私見』『早稲田文学』第八四号、大正元年十一月、一〇九―一一〇頁。
- (37) 夏目漱石『文展と芸術(九)』『東京朝日新聞』大正元年十月二十六日四面。

(38) 川村邦光、前掲書、一三二頁。

図版典拠

- 『日展史(一)―(三)』社団法人日展、一九八〇年
 (図1、2、3、5、7、8、9、10、11、12、14、15、16、17、
 18、19、20、22、23、24、25、26、39) 『JAPANと英吉利西・日英
 美術の交流 1850-1930展図録』世田谷美術館、一九九二年(図4) 『没
 後五十年鹿子木孟郎展図録』三重県立美術館ほか、一九九〇年(図
 6) 『明治洋画壇の巨匠たち―日本のアカデミズムの形成―展図録』
 板橋区立美術館、一九八七年(図13、21) 『夢二美術館(一) 宵待草
 のうた』学習研究社、一九八五年(図27、28、29) 『橋口五葉展図録』
 東京新聞、一九九五年(図30、31) 『写実の系譜―明治中期の洋画展
 図録』東京国立近代美術館、一九八八年(図32) National Gallery
 of Art Washington, Harry N. Abrams, NY, 1975. (図33) '
 Fantin-Latour, National Gallery of Canada, Ottawa, 1983. (図
 34) 『近代日本思想体系(二十三) 風俗・性』岩波書店、一九九〇年
 (図36) 『婦人画報』第五十七号、一九一一年六月(図37) 『婦人画
 報』第七十三号、一九一二年九月(図38)

〔付記〕

本稿は、一九九五年七月十五日、神奈川県立博物館で行われた明治美術学会における研究発表「石橋和訓―その人と作品―」で一部触

れたテーマを発展させたものである。石橋和訓研究に連なる本稿執筆に際し、以下の方々に多大なるご教示とご協力を賜わった。記して謝意を表します。

青木茂氏、石橋彰治氏、大谷省吾氏、勝部真長氏、古浦秀明氏、高野光正氏、丹尾安典氏、土谷修一郎氏、柳沢秀行氏、佐田町教育委員会、島根県立博物館、東京国立文化財研究所、婦人教育情報センター。

(はやし みちこ)



図1 小林萬吾〈物思〉
(第1回文展・1907年)

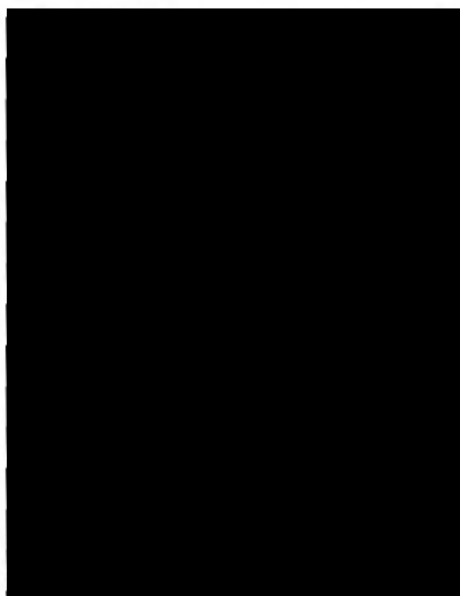


図2 三上知治〈少女〉
(第1回文展・1907年)

図3 中村勝治郎〈よそ見〉
(第2回文展・1908年)



図4 石橋和訓〈美人談話〉
(第3回文展・1909年)
1906年、油彩・カンヴァス、
99.5×88.3cm、島根県立博物館



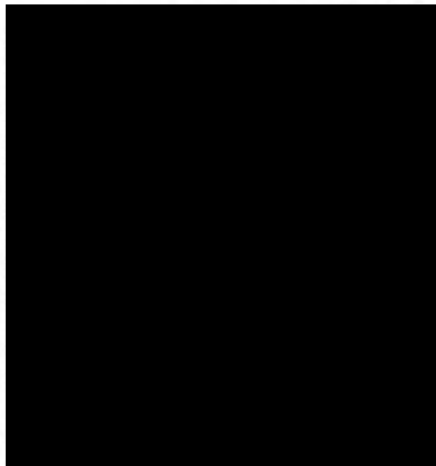


図6 鹿子木孟郎〈新夫人〉
 (第3回文展・1909年)
 1909年、油彩・カンヴァス、
 94,0×90,0cm、京都市美術館



5図 石橋和訓〈姉妹〉
 (第3回文展・1909年)

図8 太田三郎〈ビーヤホールの女〉
 (第4回文展・1910年)

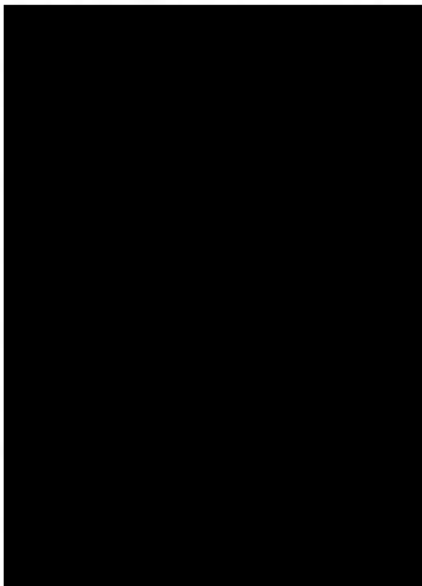
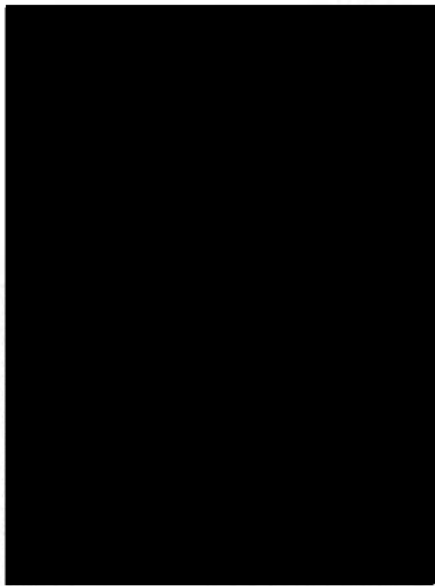


図7 赤城泰舒〈読書〉
 (第4回文展・1910年)
 油彩・カンヴァス、64,0×48,5cm、
 信州新町美術館



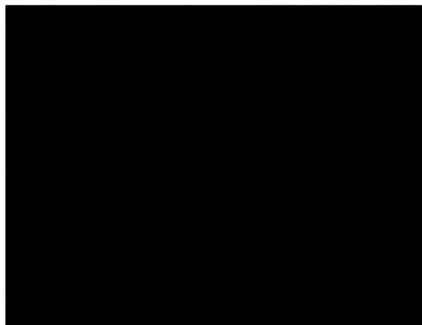


図10 高橋宗三郎〈かげのひと〉
(第4回文展・1910年)

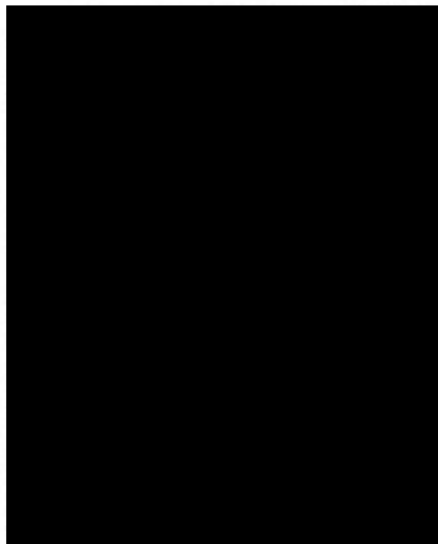
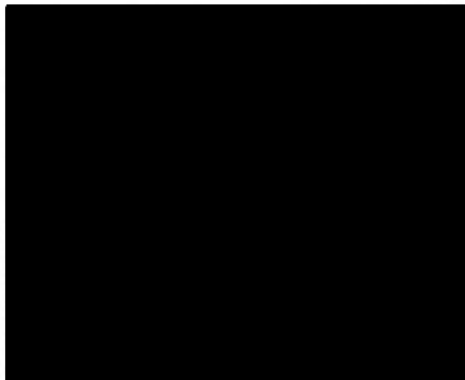


図9 片多徳郎〈黄菊白菊〉
(第4回文展・1910年)

図12 南薫造〈少女〉
(第4回文展・1910年)



図11 永地秀大〈つれづれ〉
(第4回文展・1910年)



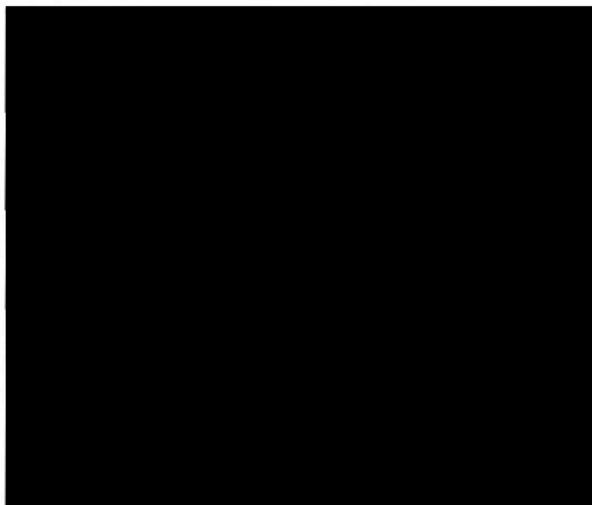


図13 満谷園四郎〈二階〉
 (第4回文展・1910年)
 1910年、油彩・カンヴァス
 105.5×120.6cm、東京国立博物館

図15 山下新太郎〈読書〉
 (第4回文展・1910年)
 1908年、油彩・カンヴァス
 92.0×73.0cm、ブリヂストン美術館

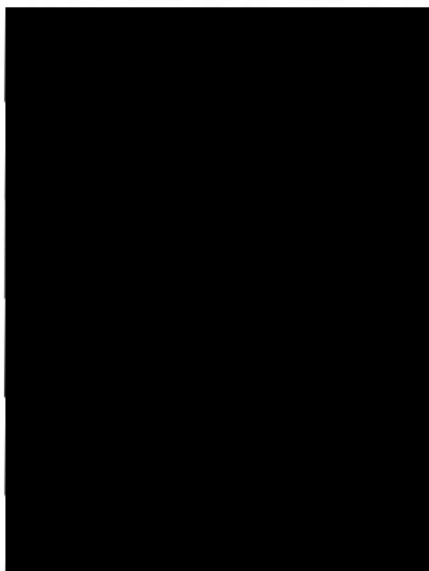


図14 山下新太郎〈読書の後〉
 (第4回文展・1910年)
 1910年、油彩・カンヴァス
 92.4×65.2cm、個人蔵

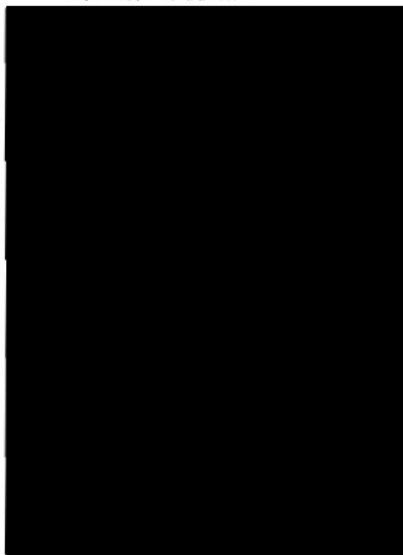




図17 三上知治〈初秋〉
(第5回文展・1911年)

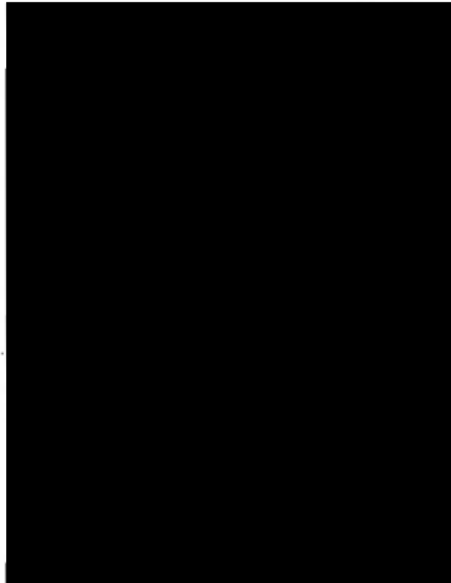


図16 相馬其一〈本を見て居る女〉
(第5回文展・1911年)

図19 山下新太郎〈窓際〉
(第5回文展・1911年)
1908年、油彩・カンヴァス
92,2×65,0cm、東京国立近代美術館

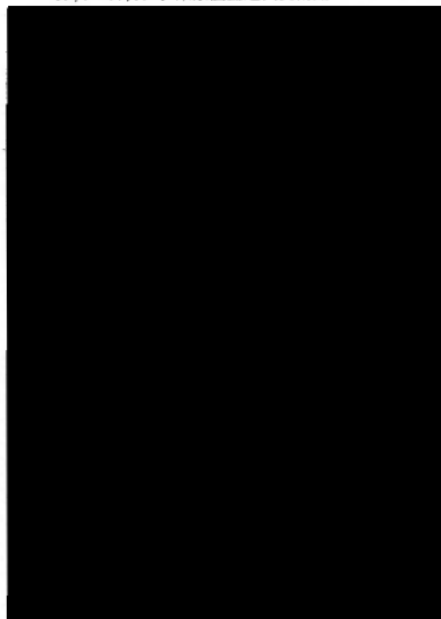


図18 満谷国四郎〈白い色〉
(第5回文展・1911年)

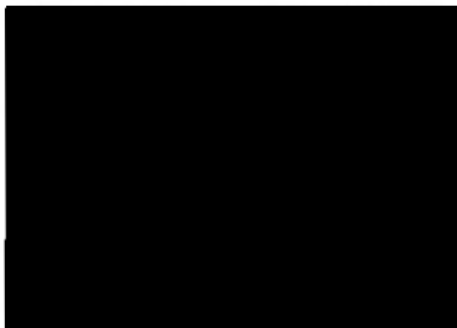




図21 石川寅治 〈窓のそば〉
 (第6回文展・1912年)
 117.5×81.0cm、西宮市大谷記念美術館



図20 波辺ふみ 〈読書〉
 (第5回文展・1911年)

図23 相馬其一 〈絵本〉
 (第6回文展・1912年)



図22 田辺至 〈椽先〉
 (第6回文展・1912年)





図25 太田三郎〈カフェの女〉
(第7回文展・1913年)

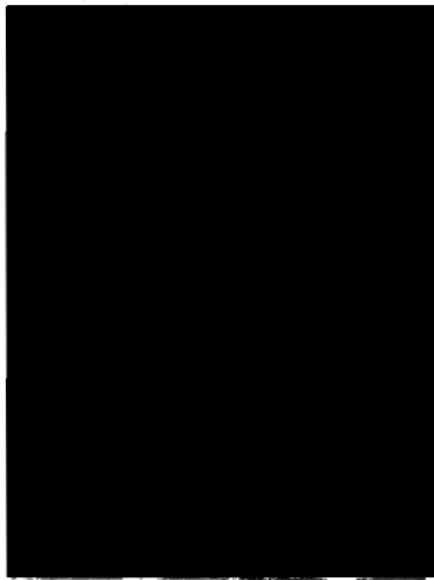


図24 永地秀太〈休みのひま〉
(第6回文展・1912年)

図27 竹久夢二〈草わけの家〉
1908年、水彩・紙
47.5×30.2cm



図26 岡田三郎助〈凝視〉
(第7回文展・1913年)
47.5×30.2cm

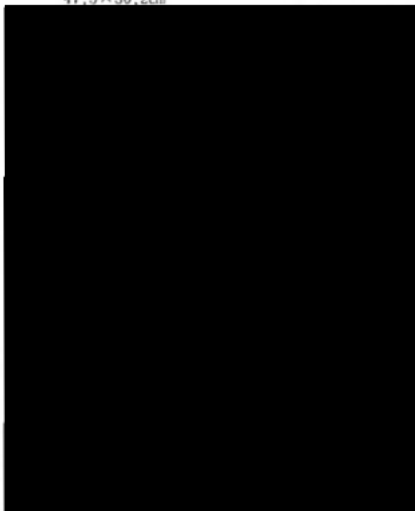




図29 竹久夢二〈被布の娘〉
1914年、水彩・紙
63,3×40,6cm

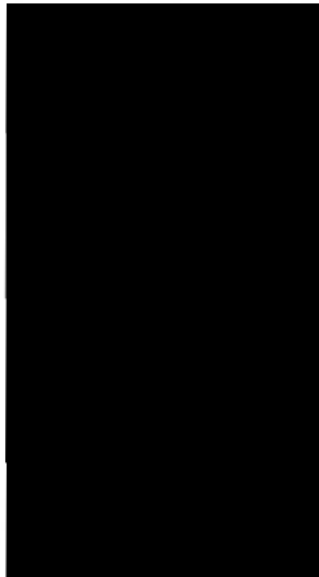


図28 竹久夢二〈くみのり〉
1909年、水彩・紙
50,9×34,2cm

図31 橋口五葉〈1914年カレンダーを手にする女〉1913年、
石版・紙、89,8×60,0cm、
横浜マリタイムミュージアム

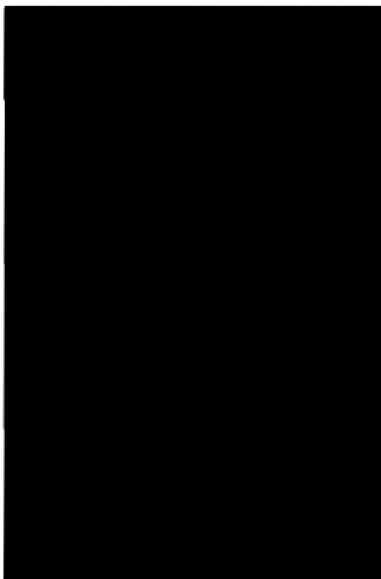


図30 橋口五葉〈此美人〉
1911年、石版・紙
101,7×71,6cm、平木淳世絵美術館





図33 ジャン・オノレ・フラゴナール
 〈読書する若い女性〉1776年
 油彩・カンヴァス、81,1×64,8cm
 ワシントン・ナショナルギャラリー

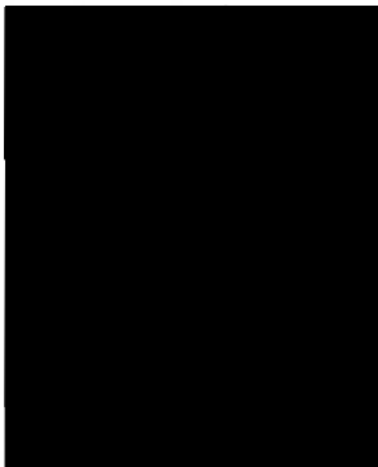


図32 黒田清輝〈読書〉1891年
 油彩・カンヴァス、99,0×80,0cm
 東京国立博物館

図34 アンリ・ファンタン・ラトゥール
 〈読書〉1861年、
 油彩・カンヴァス、100,0×83,0cm
 パリ・オルセー美術館



図36 第一波辺まき



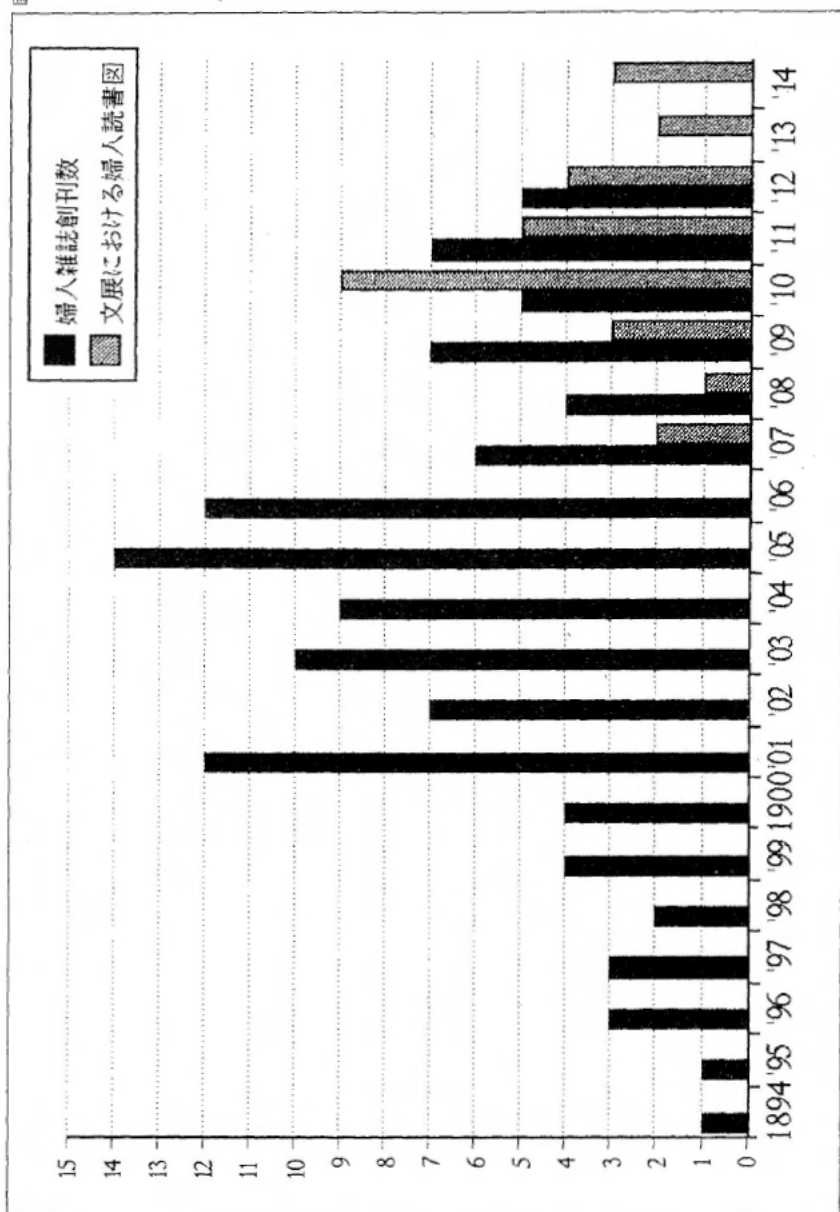




図37 満谷国四郎〈窓〉1911年6月
「婦人画報」、三色版。

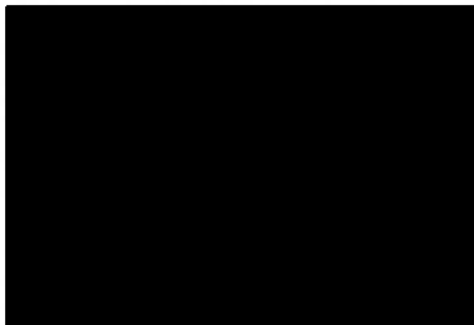


図39 山下新太郎〈マンドリーヌ〉
(第6回文展・1912年)

図38 高村真夫〈夢路〉1912年9月
「婦人画報」、三色版。

