

姫路市立美術館  
研究紀要  
第8号 ■ 2007年

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



姫路市立美術館  
研究紀要  
第8号 ■ 2007年

---

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



## 目次

福田眉仙—近代日本画発展のかげで 山脇 佐江子 .....	1~12
オシップ・ザッキン作<ポルクス>に関する 鑄造上の諸問題について 山田 真規子 .....	14~27
〔資料・作家紹介〕 川西英関連新聞・雑誌記事の紹介 .....	28~55

## 福田眉仙－近代日本画発展のかげで

山 脇 佐江子 (当館館長)

### 1. はじめに

姫路市立美術館では本年度、福田眉仙（1875～1963、明治8～昭和38）の「富士五湖図」〔図1〕（1936年制作、六曲一双屏風）を購入した。この作品は戦中に紛失したとされていたもので、当館ではすでに、戦後の1947年（昭和22）に描きなおされた再制作の「富士五湖図」〔図2〕を所蔵しており、2点の「富士五湖図」がそろうことになった。

両作品は非常によく似ている。おそらく下図が残されていたのであろう。両作品を比較すると、やはり1936年（昭和11）のオリジナルのほうが優れているように思われる。画面の緊迫感と同時に広がりも感じさせる。右隻の富士は、よりおおらかで雄大な趣が強く、左隻の湖を点在させた周辺の山並も、俯瞰した空間の深さと広がりがあり自然に表現されている。

1936年作の「富士五湖図」は、1940年に予定されていたオリンピックを期して眉仙が制作を始めていた国立公園を描くシリーズの1点で、国立公園十二景を六曲十二双の屏風に描くという壮大な構想であった。1937年の時点では、他に「十和田湖」「黒部溪谷」などが制作されていたようである。(1) オリンピック中止の決定は翌年7月にはなされたので、十二景のうち何点が完成したのか現在のところ不明である。

また当館は、眉仙の代表作ともいえる「支那三十図巻」〔図3〕（1917～1919年制作）の三十巻に及ぶ画卷を所蔵している。この作品も戦災で焼失したと思われていたのが、その後発見されたというものである。この画卷に関しても、眉仙は1950年から1958年にかけて、すなわち75歳から83歳という高齢で再度制作し、「中国三十絵巻」として完成させている。これは湯川秀樹博士の仲介でアメリカのコロンビア大学に贈られ、文字どおり生涯にわたる労作となった。

眉仙は、生涯を旅と写生についやしたが、ことに1909年から1912年（明治42～45）にかけての最初の中国旅行は、その後の眉仙の画家としての方向を決める決定的な意味を持つものとなった。この中国旅行から持ち帰った膨大なスケッチ類や写真は、多くの中国シリーズの作品となって結実したのだが、上記の「富士五湖図」と「支那三十図巻」の二作の再制作のことをもってしても、眉仙がいかに旺盛な制作意欲と強靱な筆力を持っていたかが知れよう。

後にふれるように、眉仙は1917年（大正6）42歳の頃に東京を離れて、西宮の苦楽園に隠棲し、88歳でその生涯を終えるまで、中央画壇とはほとんど没交渉であったが、個展の開催や画集の刊行など活動が続け、作品の注文も多かったという。(2)

今日眉仙はいわば一地方画家としての評価にとどまり、時代の中に埋もれようとしている。しかし眉仙の前半生は、明治時代に重なり、わが国の美術がいかにして近代の新しい様式を獲得するか、

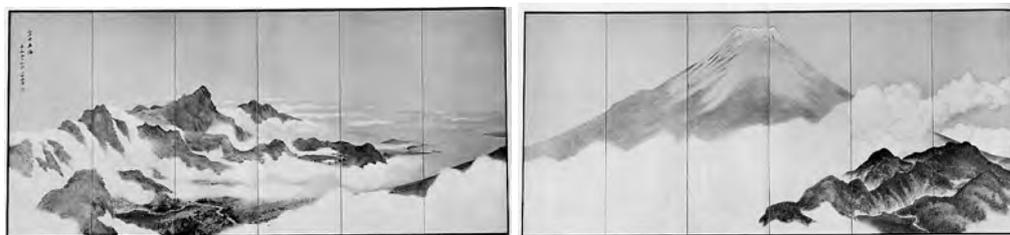


図1 「富士五湖図」 1936年（昭和11） 絹本着色 六曲一双屏風 各167.0×371.0cm  
姫路市立美術館所蔵

その格闘の中にあつた時代である。とくに眉仙は橋本雅邦（1835～1908、天保6～明治41）の弟子であつた。雅邦は狩野派の最後に連なる画家として、明治維新後の欧化政策と、復古的な風潮との確執のなかで、わが国の日本画の最も先鋭的な位置にあつた東京美術学校と日本美術院の活動の中核にいた人物である。眉仙の画家としての修行時代はこの時期に重なり、その活動の中に身を置いていたのである。眉仙といえども、そのような時代の動きと無縁であつたわけではない。

本稿では、当時の日本画がおかれた状況と、その中で画壇から離れて独自の道を歩くことになつた眉仙の画風がどのように方向づけられたのか。眉仙の作品購入を契機に考察してみたい。

## 2. 眉仙の東京時代の日本画の状況

眉仙の東京時代について述べる前に、当時の日本画の置かれた状況についてふれておきたい。

明治維新後の日本画は、江戸時代の封建体制の崩壊と、急激な欧化政策により、伝統的な様式は衰退の一途にあつた。お雇い外国人教師の一人として1878年（明治11）に、政治学、理財学、哲学を講じるため東京大学に赴任したアーネスト・フェノロサ（1853～1908、Ernest F. Fenollosa）は、在学中の岡倉天心（1862～1913、文久2～大正2）と出会う。ボストン美術館の美術学校に学んで自らも絵画の素養があつたフェノロサは、そこで伝統的な日本美術に強くひかれ、教師の仕事の傍ら古美術の研究に打ち込むことになる。1882年（明治15）にフェノロサが龍池会で行つた講演は、伝統的な日本画の優位性を説いたことで、歴史的にも重要なできごととなつた。外国人であるフェノロサが、西洋美術よりも伝統的な日本の絵画を賞揚したことは、復古的な潮流や伝統回帰への流れを助長することにもなつた。フェノロサは、1884年（明治17）には日本画の研究団体「鑑画会」を組織して日本画家たちを指導することになる。フェノロサがとくに評価したのは狩野派の様式で、封建体制の崩壊のため禄を失い生活にも困窮してつた狩野芳崖や橋本雅邦などのパトロンとなり、絵画の指導を行つたのである。フェノロサが目指した絵画とは、狩野派の伝統のうえに、西洋絵画の彩色法や遠近感、ものの質感を導入したいわば折衷的な様式のもので、近代にふさわしい新しい日本画を創造することであつた。この鑑画会の活動には天心も加わり、やがて1889年（明治22）に開校する東京美術学校の日本画へと引き継がれていくのである。したがつてこの流れを受けた東京美術学校の学科編成は、絵画科（日本画）、彫刻科（木彫）、美術工芸科（金工、漆工）という、日本の伝統的な美術と工芸の学科にかぎられていた。

1898年（明治31）東京美術学校の内紛によつて校長の職を辞した天心は、同年の秋にはすぐさま「日本美術院」を設立した。日本美術院は、いわば美術学校のさらに上級の研究機関を目指したもので、美術の研究会や展覧会の開催、美術工芸品の頒布、古美術の修復などを総合的に行うことを目指しており、機関誌『日本美術』も創刊された。日本美術院の創設には、橋本雅邦をはじめ、横山大観（1868～1958、明治元～昭和33）、菱田春草（1874～1911、明治7～44）など天心とともに美術学校を去つた多くの作家が従い、新しい日本画創造の意欲に燃えた船出となつたのである。



図2 「富士五湖図」 1947年（昭和22） 絹本着色 六曲一双屏風 各168.5×378.0cm  
姫路市立美術館所蔵



図3 「支那三十図巻」 1917～19年（大正6～8） 紙本墨画淡彩 30巻 30.8×913.1cm 他

この東京美術学校の開校から、日本美術院の活動に至る1890年代は、一方では、例えば1893年（明治26）に黒田清輝がフランス留学から新しい様式を引っさげて帰国し、黒田は、1896年（明治29）東京美術学校に新たに設置された洋画科の教授となるのである。また1899年（明治32）には彫刻科にも新たに塑像科が設けられたが、この時期には、西洋のモニュメントを模した銅像が公の場所に盛んに設置されるようになっていた。すでに黒田が帰国した1893年には明治美術会の第5回展で、林忠正が請来した印象派の作品が展示されるなど、わが国の美術はヨーロッパの美術の動向と無関係には成り立たなくなっていたのである。

1899年（明治32）頃になると、日本美術院の中でも、大観や春草らの「朦朧体」と揶揄されることになる新しい日本画の技法の試みがなされるようになった。「朦朧体」とは、日本画の生命である輪郭線を廃し、ぼかしを使って光や大気の雰囲気絵の中に描き込もうとする全く新しい描法で、洋画の影響を強く受けたものであった。しかしこの試みは世間的には評価されず、絵画の頒布などを資金源にしていた日本美術院にとって、やがて経営的にも陰りをもせることになるのである。

眉仙が上京したのは、ちょうどこのような状況の中であった。久保田米僊（1852～1906、嘉永5～明治39）に師事し、さらに米僊の紹介で雅邦に師事するのであるが、やがて雅邦が東京美術学校の教授を辞し、天心に従って日本美術院に移ったことで、弟子である眉仙も雅邦に従い、日本美術院での研鑽のなかに身を置くことになるのである。

### 3. 眉仙の生い立ち

ここで福田眉仙の生い立ちについて簡単にみておきたい。眉仙の年譜に関しては、多くの画集などが発行された割には、あまりつまびらかでない。その理由は、画集などにおける評伝や年譜のほとんどが眉仙本人からの聞き書きに基づいているからだと思われる。客観的な記録等の行間を埋める形で本人の記憶であれば、その生涯や作品の背景などを肉付けすることができて有効だが、客観的な記述が乏しく、本人だけの、しかも年を経たからの思い出話では、記憶違いや思い込みなどがあるが必ずしも正確ではない。さらに眉仙は画壇をはなれて活動したため、画集に賛辞や序文を寄せているのは美術史家など研究者ではなく他の分野の学者や文化人などであり、眉仙の経歴などを検証することなく、眉仙が語るままを採用しているからである。

福田眉仙は、本名周太郎、字は有慶。1875年（明治8）9月5日、兵庫県赤穂郡瓜生村六四番屋敷（現在の相生市矢野町瓜生）に生まれた。父林蔵、母いとりの9人の男の子供のうち7番目に生まれたが、兄のうちすぐ上の4人は早世した。母が早くに亡くなり、父も隠居したため、長兄の休太

郎夫妻の世話になった。

幼い頃から絵が好きで、菩提寺であった光専寺住職の観成に可愛がられ、眉仙が十代の前半ごろ、寺に逗留していた画家宮田基溪（1842～1902、天保13～明治35）に絵の手ほどきを受けた。この頃光専寺の本堂内陣に「蓮花」を描き、後本堂の襖絵に京都の西本願寺本堂の襖絵を模写している。

やがて久保田米僊に師事し、上京するのだが、このあたりの記述は資料によってまちまちである。

ここでは、近年開催された唯一といってもいい芦屋市立美術館における「福田眉仙展」（1992年）<sup>(3)</sup>の年譜と、比較的新しい2件の出版物における年譜をもとに検証してみたい。他の人名事典や年譜類もこの3件のいずれかに類似した記述である。

- ①—「福田眉仙展図録」所載の年譜 1992年
- ②—「日本美術院百年史」第四巻 1994年 日本美術院
- ③—「20世紀物故日本画家事典」1998年 美術年鑑社

米僊に弟子入りした時期と上京の時期について、

①では、「1894年（明治27）19歳 国民新聞に掲載された久保田米僊の日清戦争報道画に興味を持ち上京、米僊に師事、麦僊と号す。」

②では、「久保田米僊のすすめで上京、」（上京の年記はない）

③では、「16歳のとき上京、久保田米僊に師事、」

とあり、それぞれ微妙に異なる。

米僊は、当時京都画壇の実力者として活動をしていたが、1890年（明治23）に『国民新聞』の絵画部主任として東京に移住し、京都画壇を離れることになるのだが、米僊が日清戦争に『国民新聞』の「特派通信員」として戦地に赴くのは1894年（明治27）6月12日のことで、新聞の連載が始まるのは、明治27年6月28日付からである。<sup>(4)</sup>

「眉仙小伝」（1961年）<sup>(5)</sup>には、本人からの聞き書きと思われる記述で、

「日清戦争当時、従軍画家米僊先生の絵画報道に感激し、思慕の情綿々たるものがあつた。筆者十七歳のとき、同先生の東都転住に従い上京し、ここに絵画修業道の第一歩が始まることとなつた。」とある。

報道画を見てからの弟子入りなら1894年（明治27）以降のことになるし、米僊の東京移転に従って上京したなら、1890年（明治23）となる。本人の記憶も前後関係があいまいである。眉仙が米僊の弟子になるについては、

「同郷の偉人大鳥圭介先生の御訓導により雅邦、天心、米仙の諸先生に師事、」<sup>(6)</sup>とあり、同じ赤穂郡出身の先達大鳥圭介（1833～1911、天保4～明治44）が弟子入りの仲介にかかわったことがわかる。大鳥に眉仙を紹介したのは、光専寺住職観成である。<sup>(7)</sup>大鳥圭介は、明治政府の官僚とし



図4 「画帖」紙本墨画（一部淡彩）  
8冊 各12×21cm

て力をふるい、とくに駐清国特命全権公使として清国に赴任し、日清戦争開戦前の外交交渉にあたった人物である。米僊、天心、雅邦らとの繋がりも当然考えられるし、眉仙がなぜ米僊や雅邦など当時の大家の弟子になり得たか納得できる。

眉仙は、とくに米僊の人物描写にひかれたという。(8) 十代のころに描かれた「画帖」[図4] (9) や光専寺にある模写による襖絵などをみると、基溪に学んだ絵の修業は、運筆や模写などが主であったように思われる。米僊はとくに実景描写に優れ、報道画や挿絵などに新境地を開いた画家であったことを考えると、眉仙は模写ではなく、臨場感あふれる活きた人物描写にひかれたのではないだろうか。

年譜において、眉仙が東京美術学校に入学したのかどうかについても、記述は分かれる。

①では、「雅邦が教授をしていた東京美術学校で授業を受ける。」とし、同展図録の評伝では、「美術学校でも授業を受けたいが、現在の東京藝術大学に残されている当時の記録には眉仙の入学は記されていない。」(10) とある。

②では、「東京美術学校に入り、」

③では、「33年東京美術学校を三年で中途退学、」とある。

東京藝術大学では、卒業者しか名簿に残らないということで、中途退学者については在学の確認ができなかった。眉仙からの聞き書きや資料などを集めた「眉仙回顧録」(1999年)があり、これは眉仙の長兄の孫にあたる福田輝男氏が手書きで記録されたものだが、それによれば天心が東京美術学校の校長を辞職したとき後を追って辞めたと記されている。③の記述の根拠については不明である。

雅邦に師事したことについては、

①では、「1897年(明治30) 22歳 米僊が石川県工業学校に教授として赴任したため、米僊の推薦で橋本雅邦に師事し、」

②では、「東京美術学校に入り、岡倉天心、橋本雅邦に師事した。」

③では、「日本美術院に学び、橋本雅邦や岡倉天心の激励を得、」とある。

また、「眉仙小伝」では「後年先生失明されしをもって、その推挙により雅邦先生の塾に入る。」(11) とあるが、米僊が目が悪くして石川県工業学校を退職し、失明したのは東京に戻ってからの1900年(明治33)のことである。

ちなみに米僊は、天心や雅邦などとも親しく、日本美術院の開院の翌年には正員になっており、米僊の長男の米斎も雅邦に師事している。

#### 4. 眉仙の修行時代、美術院を中心とした活動

いずれにしても、明治20年代の後半には上京しており、米僊、次いで雅邦の指導を受けた。基本的には天心らが主張する新派の傾向に属し、必然的に日本美術院を中心とした活動のなかにあった。その修業の足跡は、出品記録などによりかなり正確にたどることができる。

1896 明治29

9月 日本絵画協会第1回絵画共進会に「海濱眞景」「郊外小春の図」を出品、両作品が三等褒状を受ける

1897 明治30

3月 日本絵画協会第2回絵画共進会に「薄暮渡頭」(三等褒状)を出品

1898 明治31

(7月 岡倉天心日本美術院を開設)

1899 明治32

- 10月 第7回日本絵画協会第2回日本美術院連合絵画共進会に「海月」「朝光」を出品
- 1900 明治33
- 4月 第8回日本絵画協会第3回日本美術院連合絵画共進会に「寒流」（二等褒状）「經正」「書  
写行幸」「朝」「夕陽帰僧」を出品
- 9月 日本美術院研究会員研究会に出品
- 10月 第9回日本絵画協会第4回日本美術院連合絵画共進会に「釣磯」（一等褒状）「秋風」「夕  
顔」「海辺の月」を出品
- 12月 美術院内で定期的に開かれる絵画研究会（以下研究会）の第1回（二期）研究会に出品。  
この回では批評委員の一人に指名される
- 1901 明治34
- 2月 第3回研究会に出品。この年は、3月の第4回、5月の第6回、6月の第7回、7月の第  
8回、8月の第9回、9月の第10回、12月の第11回研究会にも出品
- 3月 第10回日本絵画協会第5回日本美術院連合絵画共進会に「秋色」（二等褒状）「釣磯」「溪  
間落葉」「遠征」を出品
- 10月 第11回日本絵画協会第6回日本美術院連合絵画共進会に「月夜幽居」（一等褒状）「高砂」  
「雑司谷暮色」「蓮」「藤原行成」「芥子」「對月」「鯉魚」「常盤」「昇月」「晚風回棹」「聖  
湖」を出品
- 1902 明治35
- 1月 第12回研究会に出品。この年は、4月の第13回、5月の第14回（受賞）、6月の第15回、  
7月の第16回（受賞）、8月の第17回（受賞）、9月の第18回に出品。第17回では批評委員  
の一人に指名される
- 3月 第12回日本絵画協会第7回日本美術院連合絵画共進会に「豊公の臨終」（二等褒状）「家鴨」  
「夕陽」「牡丹」を出品
- 5月 第1回美術研精会展に「晚帰」「桃林図」を出品（号：眉山）
- 10月 第13回日本絵画協会第8回日本美術院連合絵画共進会に「霧」（一等褒状）「夕陽」「終り  
の嵐」「赤蛉と夕陽」を出品
- 1903 明治36
- 3月 第5回内国勸業博覧会に「朝霧」（褒状）を出品
- 4月 第14回日本絵画協会第9回日本美術院連合絵画共進会に「街頭」「秋溪」を出品。
- 10月 第15回日本絵画協会第10回日本美術院連合絵画共進会に「夕陽」「夕月」「竹」「海上」「夏  
暁」を出品
- 11月 美術院の公開研究会である「二十日会」が組織され、第1回を開催。12月の第2回で眉仙  
は庶務掛の委員に選出される
- 1904 明治37
- 2月 第4回二十日会に「豊太閤」「墨画山水」を出品
- 5月 第3回美術研精会展に「大磯」「朝霧」「妙義山」を出品（号：眉山）
- 6月 第8回二十日会に「秋景」を出品
- 1906 明治39
- 5月 第28回二十日会の新作互評で一等となる  
日本美術院絵画展に「木樨曳」「澤の紅葉」を出品  
(12月 荒木トヨと結婚)
- 1908 明治41

- 5月 第6回美術研精会展に「冬陰晩婦」(研精賞)を出品(号:眉山)
- 1909 明治42  
 (2月 長女嘉代子生まれる)  
 (9月 東京を發ち赤穂に寄り、長崎から上海上陸、中国旅行はじまる)
- 1912 明治45  
 (6月 門司に帰国する)
- 1913 大正2  
 3月 第13回巽画会展に「朔北」(褒状一等)を出品(号:眉山)  
 5月 第12回美術研精会展に「雨後の劍閣」(研精賞)「峨眉白雲」を出品(号:眉山)
- 1914 大正3  
 3月 東京大正博覽会に「西藏人の家庭兄の囁喃」を出品  
 10月 再興日本美術院で院友になり、第1回院展に「群壟」を出品
- 1915 大正4  
 4月 第1回日本美術院習作展に出品(作品名不明)
- 1917 大正6  
 4月 第3回日本美術院習作展に「經堂」を出品

この頃までが、眉仙の中央画壇での活動とみることができよう。ちょうど日本美術院の創立に足並みを合わせるかのような精進ぶりで、そのピークは日本美術院がもっとも活発な活動を展開していた時期と合致する。

日本美術院では、当初から正員による絵画研究会が持たれていたが、1900年(明治33)からはそれを拡大して若い画家たちを募り、研究会や互評会が毎月開かれた。その研究会にも眉仙の名前が盛んにみられる。この研究会では、正員、研究生の区別なく互いに作品を批評しあい、時には天心から指名を受けた何人かが評論役を務めるというもので、自由な研鑽の様子がうかがえる。天心は海外出張中以外はほとんど欠かさず出席し、丁寧に論評を加えている。

1902年(明治35年)から始まった「美術研精会展」にも断続的に出品している。またその翌年組織された「二十日会」は公開の研究会で、毎月二十日に開かれ、著名な学者や美術家の講話、有職故実の研究や写生、古名画や粉本の展観、会員の新作による批評などが行われ、天心、雅邦をはじめ正員が出席した。

1900年からの数年間がとくに研鑽著しい。その一方で、先の「眉仙回顧録」によれば、天心の書生であり、かばん持ちであったと語っている。機関誌『日本美術』の編集を手伝い、広告取りに回ったという。(12) 時には記事も書いている。(13) 実直な性格から、表に立つことはなく、どちらかといえば裏方の事務を黙々と片付けていたのであろう。例えば「二十日会」での庶務掛などの役回りにもそのことがうかがえる。

ここで画号のことにふれておきたい。

富華堂—相生市の福田家には、眉仙が十代のころに描いた「画帖」(8冊)が残されており、富華堂の号を用いている。相生の光専寺に逗留していた画家宮田基溪に絵の手ほどきを受けていたころのものと思われ、はがき大の和紙にさまざまな図が描かれている。[図4] 実際に写生をしたスケッチではなく、絵葉書や縮図など何か手本になるものを清書したもので、それぞれの図は完結している。目を引くのはその達者な筆遣いと、多種多様な題材と画風である。とにかく描くことが好きでたまらないというふうで、後の健筆ぶりの萌芽がすでにうかがえる。

雲岳—上京前に使用していたとされているが、筆者が実見した作例としては、1897年（明治30）「武蔵国玉川晩景の図」[図5]（14）が雲岳となっている。また、「富華堂雲岳」と記した書きつけもある。

麦僊—久保田米僊からもらった号。初出の作品は確認できていないが、東京時代のほとんどの作品はこの麦僊の号を用いている。

眉山—1902年以降の研精会展の出品作、巽画会展の作品にみられる。中国行きを決意したころから使いはじめたと考えられる。

眉仙—1913年6月から改号。これ以後生涯用いる。

（なお、人名事典によっては、「菱僊」と書かれたものもみうけられるが、これは第7回絵画共進会の出品目録に麦僊と菱僊の両方の名が記載されているので、誤植か別人かと思われる。）



図5 「武蔵国玉川晩景の図」 絹本着色  
軸 126.0×51.4cm

## 5. 中国旅行

かつてフェノロサが、芳崖や雅邦など狩野派の画家に対して、西洋画の合理的な色彩や空間表現を折衷しようとしたのに対し、大観や春草の「朦朧体」の試みは、さらに光や大気の要素を盛り込もうとしたものであった。その背景には、フランスから帰国して美術界に強い影響力を与えた黒田清輝の外光派の表現なども見逃すことはできない。「朦朧体」は明治32年ころから盛んに描かれるようになったが、それに対する批判は外部からだけでなく、日本美術院の中にもあり、天心にしても、「徒に伶俐に奔り奇功を弄するのみにして、知らず識らず纖弱萎靡の弊に陥りたるの嫌いあれば、今後は主として規模の宏大と筆力の雄健とに注意せざるべからず」(15)と述べている。

フェノロサの指導した時代とは、美術を取り巻く状況は明らかに変化していたが、フェノロサと天心の、日本画革新に対する姿勢は必ずしも一致していたわけではない。例えば、フェノロサは、日本画の中で南画（文人画）は評価しなかった。南画は文字と同じであり、絵画としての自立性が弱いと考えていた。しかし天心は、幼いころから英語を学び流暢に英語をあやつる一方で、寺に預けられ漢籍を学んだ経歴がある。道教にも傾倒し、フェノロサとは異なる美意識があった。

たとえば、「茶の哲学は、世間で普通に言われている、単なる審美主義ではない。それは倫理と宗教に結びついて人間と自然に関するわれわれの全見解を表現しているからである。」(16)これは、『茶の本』の一節だが、美術にもあてはめることができるだろう。

また別のところでは、「故に余は将来の美術界は如何に変遷するとも、日本美術の気韻は何処迄も之を存し置き、唯其上に泰西的の改良を加へん事を望むなり。」(17)と語っているように、中国絵画の六法の第一の「気韻生動」を最上位に置いている。天心にとって、東洋の精神を近代絵画にいかに関融合させるかという命題は、一方で大観らの洋画的アプローチと並行させながら、中国絵画への探求も重要な課題であったと思われる。

眉仙は、中国へ渡ることになった経緯として後に語っているところでは、「岡倉先生が日本美術院を創設されて一年ばかり経った頃ですから、私の二十三歳のときです。よばれて仲間の数人と一緒に先生の前に出ましたところ、いきなり短刀を突き付けられて、いまお

れはある人物を非常に憎んでいる。どうしても殺さねばならぬから誰かおれのかわりにやってきてくれ、といわれるんです。」(18)

名乗り出た眉仙に対して天心は、

「いま美術院では理想画などといって写生根本の日本画を忘れかけている。東洋画の研究がおろそかになってきて将来が案じられるのだ。」(19)

また、「真の日本画を描くには 是非共数年間中国に渡り 彼の地の山容 風物等あらゆる方面の写生を十分せよ お前の筆には南画の風格を多分に持っているから」(20)

と激励し、眉仙に中国行きを強く勧めたのである。清朝末期の当時の中国に単身中国に渡るのは、命がけの覚悟が必要であったため、天心一流のやり方で決意の程を試したのであろう。この天心とのやりとりは、眉仙の晩年の記憶によるものであり、どのような状況のもとで話されたのか正確な事実関係は不明であるが、天心の中国絵画研究への思いと眉仙の天心への心酔ぶりがうかがえる。

狩野派の画家雅邦の弟子にしては、眉仙は南画的な画風であり、(21) 健筆ぶりは日本美術院の研究会などでも知られるところであった。また天心の書生を任じていた眉仙の、師のために捨て身で向かおうとする強い気持ちを見て、天心は現地に向かう中国絵画研究の役割を眉仙に振り分けたのかもしれない。

眉仙の渡航に先立つ1904年(明治37)、日本美術院の活動に行き詰まった天心は、大観、春草、六角紫水を連れてアメリカに渡り、アメリカ各地で大観らの作品展を開催するのである。絹地に描かれた朦朧体による日本画はアメリカで大成功を収め、天心もその後1913年(大正2)に亡くなるまでの十年間をボストン美術館の東洋部長として日本とボストンを行き来する生活に入ってしまうのである。

眉仙はその後渡航費を捻出するために数年を要し、実際に中国に渡ったのは1909年(明治42年)から3年間である。このころにはすでに日本美術院も衰退の途にあり、天心の指示もさることながら、画家としての進むべき道を中国旅行に求めていたのであろう。妻と生まれたばかりの長女を置いての旅行であった。

中国旅行の行程は全土一万六千キロ、チベットにも及び、困難を極めたが、膨大なスケッチ類、写真が残されており、これが帰国後の「支那大観」や「支那三十図巻」などに結実するのである。

1912年(明治45)に帰国した眉仙は天心に会う。

「早速岡倉先生に写生の数々をご覧にいとよくやった 然しこれを真のお前の山水画となすには 今から二十年はどこか山にでも引き込んで勉強を重ねよ」(22) といわれたと述べている。同じようなことは大観との間でもやり取りがあり、『ところが大観さんは私にその大事なスケッチを全部焼き棄てろといふのです。そして抽象的になって筆をとれといふんです。だが、私には出来ませんでした』(23) これは眉仙が直接述べたことではないが、同様の意味のことは「眉仙回顧録」でも語っている。両者とのやりとりがどのような文脈のもとで交わされたのか不明だが、少なくとも眉仙のなかでは強く記憶されることであった。

眉仙の中国における成果を前にした天心と大観の二人の対応は、大変興味深い。天心はその写生がいかに優れており、前人未踏のめずらしい風景や雄大な景観を描こうとも、それは写生であって完成された絵画ではない。写生の修練の上に「人間と自然に関するわれわれの全見解を表現」してこそ、求める絵画の世界があると考え、眉仙にさらなる努力を促したのである。

一方大観は、写実を超えてデフォルメされた中にももの本質を捉えることが絵画の完成である考えたのであり、写実にとらわれすぎること戒めたのである。思想家天心と、近代画家大観との資質の違いが現れていて興味深い。しかし両者の見解は、眉仙の圧倒されるような質量のスケッチ群をもってしても、まだ絵画の完成には至らないという点で一致している。天心は、20年間山にでもこもることを勧め、大観は、スケッチを焼き捨てることを勧めた。目の前のものを写し取るだけで

は絵画にならないという意味で、実際の景色から離れることを勧めたことにおいて、両者の求める絵画の先は同じであったともいえる。眉仙は天心の教えを受けて、兵庫県西宮市の苦楽園に隠棲することになるのだが、絵画の方向は別のものとなったように思われる。

眉仙は、雅邦と天心を尊敬しとくに天心には心酔していた。しかし兄弟子である大観の提言を入れなかったことについては、性格的なことはともかく、絵画の方向性の違いをあげるべきであろう。「眉仙回顧録」のなかで眉仙は、大観の絵画を「抽象画」とよび、自らの絵画を「写生をもとに南画をとりいれた山水画」と称している。この「抽象画」という呼び方は大変興味深い。

1900年の『日本美術』第16号に「抽象美とは何ぞや」(24) という記事が掲載されている。これは同じ年の雑誌『太陽』に掲載された高山樗牛の「抽象美の価値に就いて」(25) を受けたものである。もちろんここでいう抽象は、現代美術の抽象画の抽象とは意味が異なり、具象に対する抽象ではない。抽象とは、外面的なりアリズムではなく、存在の本質を捉えているかどうかというような意味に使われている。具象であっても抽象美を捉えているかどうか、という使い方である。当時一種のはやり言葉のように使われていたのであろう。天心の言う「気韻」に通じるものであるともいえよう。

眉仙は中国から帰国後、すぐに隠棲したわけではない。第4章の年譜にみられるように、帰国の翌1913年(大正2)には、第13回巽画会展に出品し褒状一等を受け、つづいて第12回美術研精会展にも2点出品し、そのうち1点が研精賞を受けている。巽画会は、同じ画塾内での研究ではなく、他の流派の画家とも集まって研鑽しようという研究グループである。さらに翌年には東京大正博覧会に「西藏人の家庭兄の囁麻」を出品し、この年再興された日本美術院では院友に推され、第1回再興日本美術院展には「群犁」を出品。いずれも中国旅行に画題を求めたもので、旅行の成果を問うたのである。

「眉仙小伝」には、

「筆者大陸旅行を終えて帰朝後院展に「犁」(筆者注「群犁」のこと)を出品した。しかるに大観一派の主張する、理想主義的絵画と、筆者自ら体得せる、大陸に得たる写生に始まり理想に進む写実主義と、大いに径庭あるを識り、かつ絵画は自己の練成と努力とによる、個性の一大表現でなければならぬ、となし。ここにおいて中央における一切の画壇と分袖、一路もって独闢、独往の画風を成さんと志すに至った。」(26)

眉仙は、実景描写に長けていた師の米僊や、写生を重んじた雅邦の画風に連なる画家である。対象の本質を掴み取るための訓練としてスケッチをするというより、描くことが楽しく、ものを写すという行為そのものへの強い興味を感じられる。清朝末期の中国を単身旅行し、一般の旅行者が足を踏み入れたことのないような奇観や絶景、日本にはない巨大なスケールの景観など、まず目の前の現実の風景そのものが眉仙をとらえ、彼はそれを写しとり再現することに強い意欲を示しているのである。

眉仙は、「中国三十絵巻に就いて所感を述ぶ」(1956年)の中で、(27)

「思うに中国の天地は古来其の旅行の困難なるため未だ絵画として実写されたることなく其の風景たるや名士の理想画に過ぎなかった。又画卷も見るが数百年の昔、画人の想像を長巻に囚したもので、これは欧米のフィルム画の前駆とも云うべき特色ある作品と云うべきであろう。」と述べている。この制作に対する姿勢は終生変わらず、従ってより新しい風景を求めてその後も国内はもとより台湾全島、朝鮮半島、再度の中国などへ足を運ぶことになるのである。

その筆力はまた、眉仙にとって自負すべきものでもあった。「支那三十図巻」について、「筆者一生の劃期的一大事績である。この巻を鑑賞せる諸大家が南画にして南画に非ず、北画にして北画に非ず、随所に土佐あり、狩野あり、四条ありと、感嘆措く能わざらしめたのもさもあるべきである。幼少南画に発し、狩野、四条、土佐、水彩、北画と、各流各派多年の研鑽が、大陸旅行の画眼を通して溶融結晶せしものと謂える。」(28)

大観と袂を分かったことについて取材した記者は、先のスケッチを焼き捨てろと言った大観の言

(p. 9)につづけて、

「僕はハタと膝を打った、この大観氏の言は正しく眉仙氏の作品の急所を衝いてゐる、これだけのスケッチを得て、サテこのスケッチを棄てての作家こそ、眉仙氏の向ふところを劃然と明示してゐる。」としつつも、その独特の画風は他の追隨を許さぬ境地だとして、「さりとして何れかといへば筆致の點において舊套を脱せぬ眉仙氏の作品をも推賞するに慥なるものではない、」と記している。

眉仙の画風が時代の求めるものでないことは、「眉仙回顧録」にも「時代の流れは抽象画にむかつており」とあり、眉仙自身自覚していたと思われる。眉仙自身の語る言葉のなかに盛んに天心が登場するのは、実際にどのようなやりとりがなされたのか不明だが、画壇を離れて独自の道を行く眉仙が、天心を自身の支えにしようとしたことの現われではないだろうか。

## 6. おわりに

眉仙が中国から帰国後の日本画の状況は大きく変化していた。雅邦、天心は亡くなり、日本美術院は大観、下村観山、木村武山らが中心となって再興されたが、安田靉彦、今村紫紅、洋画の小杉未醒が同人になり、院友には速水御舟、富田溪仙、小茂田青樹など、次の世代の台頭が明らかであった。この顔ぶれは、とくに日本美術院で顕著であった南画的な傾向を代表するものでもあった。しかも大正期の新南画は、近世以来の南画とは異なる地平からあらわれた。精神性を重視する点では共通しているが、むしろ20世紀のヨーロッパの芸術思潮を受けた主観的、表現主義的な傾向を示していた。写生を重視した南画的の山水を目指した眉仙にとって、新しい日本画は違和感のあるものであったと思われる。

- (1) 「福田眉仙個人展覧会目録」(1937年5月、展覧会は、6月に東京日本橋三越で開催) 蘇峰徳富猪一郎の序文に「国立公園を六曲十二双に収むるを念願とし、既に富士五湖、十和田湖、黒部溪谷を描き終え、」とある。眉仙は、久保田米僊の弟子になったとき、蘇峰が主宰する国民新聞社に勤務したので、蘇峰とはそれ以来の知己。
- (2) 眉仙の次女、吉見喜久代氏からの聞き取りによる。
- (3) 「福田眉仙展」芦屋市立美術博物館 1992年(平成4)2月15日～3月22日 同展図録に眉仙の評伝と「年譜」あり。
- (4) 『国民新聞』明治27年6月19日付に、久保田米僊、米斎父子が特派通信員として6月12日に東京出発したとの記事あり。同紙に米斎のスケッチ画が、また6月28日付に米僊のスケッチ画が掲載されていたのが、初出と思われる。
- (5) 建内龍泉述「眉仙小伝」『福田眉仙の画業』1961年4月 眉仙会 27頁。
- (6) 福田眉仙「中國三十繪卷に就いて所感を述ぶ」『福田眉仙の画業』1956年7月 眉仙会 5頁。類似の内容のことは「眉仙回顧録」にもみられる。
- (7) 現光専寺住職赤松誠真氏による。
- (8) 前掲5 27頁 「人物画においては米僊、山水画においては雅邦両先生の衣鉢を受け得られたのは、画家としての冥加であるとは常に筆者の漏らす所である。」
- (9) 「画帖」和とじて8冊からなり、うち6冊には表紙に各「堅田落雁」「三井晚鐘」「粟津青藍」「唐崎夜雨」「石山穠月」「瀬田唐橋」の標題と「富義堂」の書あり。
- (10) 前掲3 中村吉孝氏「福田眉仙の画業」24頁。
- (11) 前掲5 27頁。
- (12) 1959年8月、眉仙がアメリカのコロンビア大学に「中国三十繪卷」を寄贈の手続きが終了し

た際に各方面に出した挨拶状。

- (13) 『日本美術』 第55号 明治36年 8月 41頁 「大鳥圭介翁の絵画談」(麦仙生)。
- (14) 「武蔵国玉川晩景の図」には「丁酉仲春」とあり、1897年(明治30)とわかるが、日本絵画協会第2回絵画共進会に出品された「薄暮渡頭」との関連は不明。眉仙は「武蔵一」が出品作だと記憶していた。
- (15) 『日本美術』 第17号 1900年 3月 23頁。
- (16) 『茶の本』 *The Book of Tea* (New York, 1906) 桶谷英明訳『茶の本』講談社学術文庫 1994年 13頁。
- (17) 『福岡日日新聞』 1899年 2月10日 (『日本美術院百年史』二巻下 466頁より引用)。
- (18) 『半どん』 第16号 1961年 6月 《郷土美術家論Ⅳ》「日本画家・福田眉仙氏」 35頁 福田眉仙と朝倉斯道の対談。
- (19) 前掲18 36頁。
- (20) 前掲12。
- (21) 『日本美術』 第29号 1901年 6月 19頁 第三回絵画研究会の天心の評に「燕村大雅等の風を追ひて、其弊を受けたるものか。面白けれども、濃淡は失敗せり。古風は咀嚼が大切なり」。また同37頁「福田眉仙氏の山水は南宗味を帯たるが」。
- (22) 前掲12。
- (23) 『大阪朝日新聞』 阪神版 1929年 2月22日 「眉仙画伯の哲学、『支那大観』を観て」署名「芥郎」。
- (24) 『日本美術』 第16号 1900年 2月 15～16頁 「時評」欄。
- (25) 『太陽』 第6巻第2号 1900年 2月 博文館 25～27頁 「時事評論・文芸」目次欄に高山林次郎の執筆者名。
- (26) 前掲5 28頁。
- (27) 前掲6 5頁。
- (28) 前掲5 29頁。

※相生における調査にあたっては、月岡定康氏、福田輝男氏、赤松誠真氏、深山幹朗氏をはじめ多くの方にご協力をいただきました。お礼申し上げます。

