



# 視覚伝達メディアとしての尾竹国観の「ポンチ」

窪田, 美鈴

---

(Citation)

表現文化研究, 2(1):11-30

(Issue Date)

2002-10-25

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002824>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002824>



## 視覚伝達メディアとしての尾竹国観の「ポンチ」

“Punch” of Kokkan Odake as Visual Communication Media

窪田美鈴 Misuzu Kubota

### 概要

日本画家、尾竹国観(1880年《明治13》—1945年《昭和20》)は、とりわけ明治後期から大正初期にかけての時期に華々しい画業を残してきた。しかし、日本画だけでなく、売薬版画や挿絵などを含めた彼の膨大な作画は、長らく近代日本美術史で顧みられることはなかった。一方、近年では、彼の「漫聴」と、子ども向けの「繪嘶」が、それぞれ漫画研究と絵本研究から発掘され始めている。筆者は、絵本研究から国観に注目しており、その際、多領域にわたる彼の作画を、ジャンルを越えて横断的かつ丹念に追っていく必要があると考える。

そこで本稿は、漫画と絵本の両領域に見られる「ポンチ」に注目し、従来の領域の枠組ではなく、視覚伝達メディアとしてとらえ、その伝達構造を明らかにすることを目的とする。対象は、子ども向けの繪嘶と、一般向けの画報に見られる2種のポンチとする。分析は、マス・メディアの基本事項を軸に、国観のポンチを送り手とみなし、受け手に、何を、どういう方法で伝えるものであるのかという観点により行う。

その結果、国観の二つのポンチは、視覚伝達メディアとして、同じ構造を持つことが明らかになった。さらに、彼の幅広い作画活動に目を配りながら、ポンチの伝達構造の背景を考察した。それにより、売薬版画や、画報、日本画の作画活動を背景とした、国観のポンチの構造の型と機能、描写に顕著な特徴を見出した。それはまた、今後、国観の全画業を見直す際にも、さらに絵本や漫画などのジャンルを見ていく上でも、重要になると思われる視点を示すものでもあった。

キーワード: 視覚文化、尾竹国観、ポンチ、絵本、漫画、売薬版画、視覚伝達メディア

### Abstract

This paper discusses the “Punch” of Kokkan Odake (1880-1945), a *Nihonga* (Japanese traditional painting) painter who was active since the Meiji latter period to the Taisho era.

Though he drew other a lot of paintings in media of various genres (*Ebanashi*, Pictorial, *Baiyaku* print etc.), in addition to many *Nihongas*, his works were hardly hit with light on Japanese modern art history.

In late years his “Punch” has come to attract attention in the fields of comics study and picture book study. It is because, in his punch, many elements characterizing current comics and a picture book are included a lot.

It is my greatest interest to put the works which he left in media of various genres in a field of vision and approach his real face as a picture book painter. To this end, in this paper, I put the light on his “Punch” in particular, considered them as visual communication media, and made clear those structures of visual communication.

The results of this study show that the structure of his “Punch” as visual communication media is coherently characterized from the viewpoints of “pattern and function” and “description”, which will be detailed in this paper. And furthermore, this paper will be suggestive when we review the whole of Kokkan’s achievement.

**Keywords:** Visual Culture, Kokkan Odake, Punch, Picture book, Comics, Baiyaku print, Visual Communication Media



## はじめに

絵本や漫画といえば、今ではその購読者層や表現形態は実に多様化しているが、これらが学問や研究の対象として取り扱われるようになったのはごく最近のことである。たとえば、絵本の学際的研究を目的とする絵本学会が1997年5月に設立され、4年後の2001年より、日本の近代絵本の通史をはじめて構築しようとした『はじめて学ぶ日本の絵本史』全3巻が刊行された<sup>1</sup>。そのなかで、明治大正期を扱った第1巻に図版として最も多く掲載されたのが、尾竹国観(1880年《明治13》—1945年《昭和20》)の作画である。尾竹国観は、兄の尾竹竹坡(1878年《明治11》—1936年《昭和11》)とともに、とりわけ明治後期から大正初期にかけて華々しく活躍した日本画家であるが、彼はまた売薬版画、絵嚢、画報などの多様なジャンルに多くの作画を残している。小堀鞆音<sup>2</sup>門下として、国観の後輩にあたる安田靱彦は、兄の尾竹竹坡を偲ぶ回想のなかで、国観の当時の活躍ぶりを次のように語っている。

令弟國観さんが私には同門の先輩であり、竹坡さんも私が鞆音先生へ入門した頃には、先生の家へよく出入されてみて……その頃の竹坡國観の尾竹兄弟は、青年作家中の最も**勁**かな存在だった。……當時の青年作家の大部分は、**電**期の院展<sup>3</sup>に出品した。竹坡さんはその頃から、**藤**會と大衆へと**准**い關心を持たれてみたらしく、**聴**材にもその傾向が現れてみた。時事問題を取扱つて、大きい**聴**面に**蚯**筆で**珊**かれたので、會場では一般的人氣を聚めて、非常な**税**痛となつてみたのである。展覽會の出品の外に、各種の**辻**科書や雑誌の**插聴**の仕事で、普通の人の幾人ぶりの仕事を、兄弟で切りまくつて居られた。家の門には**插聴**の原稿を受取りに待つてゐる自轉車が並び、奥ではさかんに談笑しながら、細かい版下の筆を休める暇なく執筆して居られた。

(尾竹永一編『竹坡遺芳』竹坡未発表遺作展後援会、1936年)<sup>4</sup>

しかし、こうした幅広い活躍にもかかわらず、近代日本美術史では、彼ら尾竹兄弟の画業は長らく顧みられることはなかった。筆者は、絵本研究の立場から、とりわけ国観の絵本画家としての顔を明らかにしたいと考えているが、そのためには、膨大な国観の画業を、ジャンルを越えて横断的かつ丹念に追っていかなければ

ならないと考えている。そこで、国観の画業のピークとされる、明治後期から大正初期にかけての彼の作画に対する評価を、各ジャンルごとに概観し、国観がいかに多様な顔を持っていたかをまず確認しておこう。

まずは日本画家としての顔である。「日本画家」尾竹国観の代表作は、1907年(明治40)に日本初の官設美術展として創設された文部省美術展覽会(通称「文展」)の第3回(1909年《明治42》)で二等賞を受賞した《油断》(図1)であると言われており、当時尾竹兄弟時代といわれるほど最も注目された画家のひとりであったが、岡倉天心との訣別<sup>5</sup>や横山大観ら画壇主流との争いを一つの契機に、不遇の後半生を送ることとなる。彼らのこうした経緯に触れ、「挫折」「不遇」といったキーワードから、尾竹兄弟の日本画の画業をあらためて問う研究報告がわずかながら見られるようになったのは、1990年代のことである<sup>6</sup>。日本美術院百年史編纂室主幹の松浦あき子は、兄竹坡に関する論考の冒頭で、「竹坡は明治三十一年に始まる前期日本美術院やその後の初期文展において写實的な近代大和絵の画風をもって、弟国観とともに尾竹兄弟時代をうたわれて、画壇の寵児となった画家である。にもかかわらず、なぜ悲劇的な運命をたどらなければならなかったのか」<sup>7</sup>と問いかけている。

一方、国観の画家としてのもう一つの顔が、前掲の「**插聴**」を含めた多様なジャンルでの膨大な仕事にある。天心は「尾竹兄弟のその覇氣と潜在する才能の輝きを認めたくて、なお錦絵や挿絵で手慣れた技を捨て、もう一度古典に立ち返り、人間と自然の壮大なドラマの中で個性の実現をめざすよう衷心より戒めた」<sup>8</sup>という。このエピソードに如実に表れているように、彼の手がけた作画の種類は、後述する売薬版画をはじめ、尋常小学読本などの教科書、地方新聞、少年読本などの子ども向けの読本シリーズ、読本のおまけの双六、子ども向けの画帖、絵嚢シリーズ、画報などの雑誌類の「**插聴**」にまで及び、いわゆるタブロー画家の片手間の仕事としてこなせるようなものではなかった。そしてこれらもまた、タブロー重視の近代日本美術史ではその存在自体が長い間顧みられることがなかった。しかし、現在これらの一部は、次のような細分化された各ジャンルにおいて発掘、研究され始めている。

まず第一に、売薬版画に関する研究である。売薬版画とは、江戸後期から大正の頃まで薬売りのおまけとして配られ、全国的に流通していた富山の版画の一つである。それらはごく初期を除いて、富山の絵師によって



描かれ、富山の版元によって富山で刷られていた。前掲の天心のエピソードに示された「錦絵」は、この売薬版画を指しているものと思われる。なかでも、明治20年代から、石版が本格的に取り入れられる30年代中頃までの最盛期においては、現存する作品の半数が、竹坡国観兄弟の長兄である尾竹国一(1868年《明治元》—1932年《昭和7》)の作であり、彼が代表的な絵師とされている。竹坡と国観の作画期は1891年(明治24)頃から1896年(明治29)とされ、現存する作画は少なく国一に準ずる形ではあるが、新潟生まれの尾竹三兄弟の、富山での活躍がそろって認められている貴重な分野と言える<sup>9</sup>。しかし、進物(おまけ)としての地方版画である売薬版画は、浮世絵の亜流とみなされ、現在の浮世絵史のなかに扱われることはほとんどない<sup>10</sup>。

次は漫画研究の領域である。近年、国観と竹坡の「漫聴」を画報などの雑誌類から発掘し、注目したのが清水勲<sup>11</sup>である。彼はその著書で、東京における漫画雑誌ブームのはしりであるとする1906年(明治39)2月創刊の『うきよクラブ』と、『寫真聴報』<sup>12</sup>に掲載された彼らの「漫聴」と題された少数の作画(図2)や、あるいはそうした呼称の付されない多くの作画を紹介し、「とくに国観は漫画家としての素質を十分持っていて世相・風俗を痛烈に風刺している。明治の漫画家として今までほとんど紹介されたことのない尾竹兄弟の作品発掘は、明治の漫画史研究のうえで大きな意味を持つものである。」<sup>13</sup>と指摘している。このように、国観と竹坡の作画は漫画として質の高いものと考えられるが、漫画史のなかに彼らが登場する例はまだほとんどない<sup>14</sup>。

そして、現時点で最も新しい領域としてあげられるのが、絵本研究の領域である。日本の近代絵本史研究は、ここ数年により手がつけられ始めた領域である<sup>15</sup>。明治中後期には、「絵本」という呼称がまだ現代的な意味で定着していなかったため、子ども向けに刊行されたことが明確な単行絵本として画帖、絵噺が、また絵雑誌として画報の類が発掘・研究され始めている。そのなかで、国観と竹坡は奥付に画家の名前が表記される数少ない例として一際目立つ存在である。絵雑誌では、1905年(明治38)から1906年(明治39)にかけての現存が確認できる、近事画報社刊行の『少女智識聴報』に専属画家として登用され、多くの少年雑誌、少女雑誌類に彼らの作画がある。筆者が現時点において確認したなかで特に著しい活躍が見られるのが、日露戦争を題材とした二つの絵噺のシリーズである。まず「お伽繪はなし」<sup>16</sup>シリーズでは、全編の絵が国観と竹坡の合作

であり、次に「日露戦争ぽんち」<sup>17</sup>シリーズ(図3)では、現存が確認できた4編中の2編の絵を国観が担当している。いずれにせよ、尾竹兄弟をはじめとして、こういったジャンルに携わった同時代の画家に関する本格的な研究は今後の課題であり、近代絵本史研究全体の進展が待たれる状況にある。

このように、国観は竹坡とともに、一つには近代において再評価されるべき「日本画家」として、一つには江戸期から続く売薬版画の「浮世絵師」の系統として、さらには「漫画家」や「絵本画家」のルーツとして見出されるべき、多面的な顔を見せ始めていると言っていいだろう。

前述したように筆者は、絵本研究の立場から国観に注目している。では、国観の多領域にわたる作画をどのような視点から分析すればよいだろうか。絵本研究においては、絵本を児童文化や児童文学の一領域としてみなす従来の見方ではなく、視覚伝達メディアとして論じようとする試みが、1980年代から、現代の絵本を対象に行われるようになった<sup>18</sup>。本稿はこうした流れに沿い、明治期の国観の作画を視覚伝達メディアとして捉え、【誰に】【何を】【どのように】伝えるものであるのか、という観点から伝達構造を明らかにする。それは絵本においては、現代の日本の絵本界に多大な功績を残してきた絵本編集者が、「絵本づくりの原点」として「編集者は何を、誰に、どう伝えようとするのか」が最大の課題だ<sup>19</sup>とする事項でもあり、メディアの特性と質を明確に規定する基本事項と言えるからである。

そこで本稿においては、膨大な国観<sup>20</sup>の作画を、「美術」としての日本画と、それ以外の作画を「視覚伝達メディア」として二つの領域に大別し、後者に注目する。なかでも、前掲の漫画研究と絵本研究でそれぞれに注目されている、画報と絵噺との両者に見られる「ポンチ」(「漫画」という語が定着する前段階の呼称)に注目し、「漫画」「絵本」という既存の枠組を越えた「視覚伝達メディア」として捉え、その伝達構造を分析する新しい試みである。

まず、1章で国観のポンチを詳述して分析対象を明らかにした上で、2章1節で子ども向けの「日露戦争ぽんち」シリーズを対象とし、2章2節で一般向けの『寫真聴報』に掲載された《酉の市ポンチ》を対象とし、それらの伝達構造を、送り手側の国観のポンチが、受け手に対して、何を、どういう方法で伝えていたのかという観点<sup>21</sup>により分析する。3章は二つの分析結果の考察とし、国観の幅広い活動に目を配りながら、国観のポンチの



視覚伝達メディアとしての構造とその背景を明らかにする。

## 1. ポンチ

「鳥羽絵」「戯れ絵」「おどけ絵」「戯画」などと言われている絵が「ポンチ」と呼ばれるようになったのは、1862年(文久2)にチャールズ・ワーグマン<sup>22</sup>が横浜で創刊し、1887年(明治20)まで刊行された雑誌、*THE JAPAN PUNCH*<sup>23</sup>に由来すると言われている。この雑誌はイギリスで1841年7月に創刊された滑稽な絵入り週刊誌、*Punch*(創刊号から第5巻までは*Punch; or, The London Charivari*)に範をとっている。1875年(明治8)にワーグマンに洋画の手法を学び、日本伝統の錦絵に西洋画の技法を取り入れた光線画で知られる小林清親が、『團圓珍聞』<sup>24</sup>に政治ポンチを連載しはじめたのが1882年(明治15)で、日清戦争時には戦争ポンチも描いた<sup>25</sup>。明治後期になると、ポンチというタイトルをつけた小冊子が子ども向けを中心に数多く刊行され流行し、一般向けの雑誌にも「ポンチ」と付された作画が多く掲載された。1905年(明治38)に石版色刷を多用した斬新な漫画雑誌『東京パック』<sup>26</sup>を創刊した北澤楽天は、「ポンチ」という言葉が低俗な戯画の代名詞になっていくと、ポンチを欧米諸国のカートゥーンに匹敵するものにしようと、そのスタイルを「漫画」と称し、「ポンチ」と区別すると宣言した。「楽天漫画は西洋ポンチのマネだ」とあからさまに批判する者もいたが、楽天はつねに欧米ジャーナリズムの漫画を研究しそれを見習った<sup>27</sup>。このように、「漫画」に比して「ポンチ」は蔑称としてのイメージを強く持たれるようになる。まだ「漫画」という呼称の定着していなかった明治30年代の「ポンチ」の流行期には、その呼称が一般向け、子ども向けともに諷刺や滑稽の象徴として多用された。

それでは、国観が手がけたポンチにはどのようなものがあるのだろうか。まず、明治・大正期の子ども向けの本を多数所蔵する、大阪府立国際児童文学館、神奈川県立近代文学館、東京都立多摩図書館、及び国立国会図書館で「ポンチ」と題された画帖、絵嚢を確認したところ、国際児童文学館所蔵の以下の3点が確認できた<sup>28</sup>。

- ・尾竹国観画、石原万岳案 『日露ぼんち繪嚢 日本勝捷山』 富山房、明治37年3月24日。
- ・尾竹国観画、石原万岳案 『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』 富山房、明治38年9月4日。

・尾竹国観画 『教育繪嚢 海水浴ポンチ 二人いたづら』 富里昇進堂、刊行年不詳。

これらは、日露戦争期における写真製版技術の実用化などの印刷技術の進展を背景に、多色刷りの大型本で多数刊行された子ども向けの絵嚢の一つであり、従来一般的に見られた、粗悪な紙に墨刷りを基本とした簡易な造本の小冊子本(図4)と一線を画していた<sup>29</sup>。

一方、国観は一般向けの画報にも「ポンチ」を描いている。前述のように日露戦争期の印刷技術の進展の恩恵を受け、ヴィジュアル面で充実したメディアが、「定期譬刊」「臨時譬刊」というかたちで多数刊行されている。国観のポンチは特にそれらに掲載されている。現段階で確認できたものを以下に記す。まず、『日露戦報』<sup>30</sup>の定期増刊として刊行された『軍國聴報』<sup>31</sup>の「時局漫聴」「時局ポンチ」を、第1巻から竹坡が担当している。さらに、その『軍國聴報』の継続後誌にあたる『帝國聴報』<sup>32</sup>では、「時局漫聴」とともに「ポンチ」を描き、第3年第6巻(明治40年5月)の《博覧会ポンチ》が竹坡と国観の合作、第3年第7巻(同年6月)の《恭軍大恩記念ポンチ》(図5)<sup>33</sup>が国観単独の作画である。そして、漫画研究の注目する雑誌として前述した、1906年(明治39)1月創刊の『寫真聴報』では、「當世漫聴」や「ポンチ」を描き、第1巻第2編(明治39年2月)の《當世漫聴 滑稽紫員十種》(図2)、第1巻第4編(同年3月)の《當世漫聴 美醜榛面鏡》、第1巻第6編(同年4月)の《議員買収(ポンチ)》、第1巻第8編(同年5月)の《當世漫聴 相撲八狂》、《花火と蛇(ポンチ)》、第1巻第17編(同年11月)の《西の市ポンチ》がある<sup>34</sup>。

現段階で確認できたこれらの国観のポンチのなかから、本稿では、富山房刊行の子ども向けの「日露戦争ぼんち」シリーズと、博文館刊行の一般向けの『寫真聴報』において、タイトルのなかに「ポンチ」と組み込まれた国観単独の作である《西の市ポンチ》とを分析対象とする。次章では、これらを対象に視覚伝達メディアとしての構造を分析する。

## 2. 視覚伝達メディアとしてのポンチの構造

### 2.1. 子ども向け「日露戦争ぼんち」シリーズ

本節で対象とする「日露戦争ぼんち」とは、国観が単独で絵を担当した、前掲の富山房<sup>35</sup>刊行の『日露ぼんち繪嚢 日本勝捷山』と『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』である。本節では、後者のなかの4場面目《金州半島ノ封筭》を中心に、「日露戦争ぼんち」につ



いて論じることとする<sup>36</sup>。まず、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』の概要を簡単に記しておこう。

日露戦争が終結を見たポーツマスでの講和会議が1905年(明治38)9月のことであるから、同年9月4日刊行の『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』は、日本中が勝利に沸き立つまさにそのなかで、日本の勝利を東郷大将のおてがらとして、子ども向けにいち早く刊行したものと言ってよい。また、主要海戦の戦闘経過を中心として展開するこの絵巻の概要については、刊行2ヶ月後の同年11月、同富山房刊行の『帝國聴報』に掲載された「新刊批評」を参照したい。

#### ○日露戦争ポンチ東郷さんのお手柄

富山房発行のポンチ繪本は、趣向といひ、繪聴といひ、印刷製本といひ、この類の魁けで、天下のお子<sup>浅</sup>たちに歡<sup>喜</sup>されて居るが、今度発行の東郷さんのお手柄は相變らず、名案珍<sup>聴</sup>無類の出来である。まづ初めに旅順の攻撃が寝耳に水雷でスタルク胆たまをひしぐところより、<sup>排</sup>八けんで水雷お鐵砲に露助の腰を<sup>卦</sup>かしめ、マカロフのおだぶつから金州<sup>夜</sup>島の封<sup>拾</sup>、旅順のおとし玉には東郷乃木兩<sup>大</sup>贖が祝杯を挙げ、東郷ネキタイ、東郷カラーには世間の<sup>大</sup>税<sup>痛</sup>を現はし日本<sup>恭</sup>の<sup>恭</sup>戦の前には、鬼さんこつちで、マカロフをおびきよせ、愈々<sup>大</sup>恭<sup>戦</sup>となるや、バルチック艦隊を人形芝居に仕立て、幕をあけ見ると艦隊の人形はメチャメチャ。そこで千秋樂には、東郷<sup>大</sup>贖捕獲船を提げ、俘虜を引っぱつて来て、「御安心あれ、おみやげもごわすて」と國民の歡迎を受けて萬歳々々。あゝ東郷<sup>大</sup>贖の偉勳我が<sup>恭</sup>軍の大攻はとても<sup>櫟</sup>艶の繪や文章では現はせず、これをポンチに仕組んだは、奇想妙案といふべし。全体が石版數同刷の美麗な本で定價拾參錢

この版元による批評の言葉を借りると、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』に特徴的な構造は、次のようにまとめることができる。

【誰に】〈天下のお子様たち〉に

【何を】〈東郷大贖の偉勳我が<sup>恭</sup>軍の大攻〉を伝えるために

【どうやって】日露戦争の旅順攻撃や日本海海戦などの実戦を、〈普通の繪や文章〉ではなくて、〈鬼さんこつち〉や〈人形芝居に仕立て〉るなどして(図5左上・図6)、

〈ポンチに仕組んだ〉ものである。

このように、実際の戦局を、巧みに子どもの遊びや娯楽などの関心事に〈仕立て〉るという特徴的な手法が見出せる。一方、4場面目の《金州半島ノ封<sup>弐</sup>》(図7)と9場面目の《日本<sup>恭</sup>ノ<sup>大</sup>恭<sup>戦</sup>》(図5右下)は、巨人に〈仕立て〉られたと思われる軍曹たちが軍艦に足をかけ海をまたぐ図として描かれている。しかし、この巨人像になにか意味があるのかどうかは定かではない。そこで、この表現の構造を《金州半島ノ封<sup>弐</sup>》の図に注目して分析し、「日露戦争ぽんち」の視覚伝達メディアとしての構造を明らかにしていこう。

《金州半島の封<sup>弐</sup>》は、東郷が2隻の船に足をのせ海をひとまたぎにする巨大な大男として描写され、「旅順モ大連モ フクロノネズミヂャ。」「ダイブ ポケットガ フクレテキタ。」と、ポケットに多くの船を拾い上げる、見るからに滑稽な図である。まずは、国観がこの場面に描こうとした当時の時局を見ておきたい。

日清戦争後、日本の海軍力は飛躍的に増大し総計26万トンを保有したが、ロシアも旅順口を中心に19万トンに及ぶ太平洋艦隊を配備していた。大陸での陸戦を勝利に導くためにも、制海権の確保は日本海軍に課せられた至上命令であった。そのため緒戦における旅順口奇襲、閉塞作戦の末、太平洋艦隊を撃破することになる。東郷平八郎率いる連合艦隊のたび重なる攻撃もあり成果をあげず、ロシア艦隊は港内深く引きこもった。そのため行ったのが、ロシア艦隊封じ込めの閉塞作戦である。閉塞作戦は、幅270メートルの狭い港口に汽船を沈めロシア艦隊の出撃を妨害しようという苦肉の策であった。(図8)日本軍は閉塞隊員の決死的活躍で、3次にわたり17隻の船を沈めたが、ロシア艦隊を完全に封じ込めるという目的は達せられなかった。<sup>37</sup>

こうした時局を踏まえて《金州半島ノ封<sup>弐</sup>》を見ると、東郷が大きくまたぐ海域の奥には、右から「<sup>大</sup>莖」「旅順」「金州」と表記され、船を閉じ込め次々と捕獲する様は、旅順口閉塞作戦をモデルに描いた太平洋艦隊撃破の場面であると思われる。国観は、ロシア艦隊を封じ込める実際の戦局をモチーフにしたものの、その視覚化には実写からははるかに遠い、巨大な大男となった



東郷が船を拾いあげる図で描いたということになる。しかし、この滑稽な構図には、国観の単なる思いつきではない周知のイメージがあった。

かつてエーゲ海のロードス島の港に、巨大な青銅のアポロ像がそびえ立っていた。本来はニューヨークの自由の女神のような直立像だったが、紀元前3世紀に倒壊したと伝えられる。港の入口をまたぐような姿で知られているが、これは後世の伝説的・空想的イメージである。日本に伝えられた世界七不思議のイメージのなかでも、ロードス島の巨人像はもっとも頻繁に描かれ続け、近世の日本人に最も親しまれた西洋世界のランドマークであった(図9)<sup>38</sup>。こうしたイメージは多くの浮世絵師に踏襲、変形されて数多く視覚化されていた(図10)。

こうしたイメージの踏襲は、和漢の古典文学や故事などを当世風俗に置き換えて描き出す、基本的に日本に古来より伝わる〈見立て〉の手法であると言える。辻惟雄<sup>39</sup>は、見立てを「江戸時代美術、なかでも絵画が、遊びとの関わりで用いている二つの特徴的な方法」の一つとし、「主題の本来の意味や内容のすりかえに関する手法で、これの遊戯性の強いものは、西洋というパロディーとほぼ同じ意味になる」<sup>40</sup>と述べている。

浮世絵では、浮世絵前期の展開に貢献した奥村政信らがこの見立ての手法を「機知的で洒落た主題操作として積極的に取り入れ」、鈴木春信はその「趣向をより洗練されたものに昇華し」、「観賞者はその原点を解き当てたり、置き換えの機知や洒落た感覚に感心したりしてこれを楽しんだ」<sup>41</sup>。題材は、遊里や芝居といった風俗を中心としたが、時代は下り、1859年(安政6)の開港によって、国を揺るがす幕末維新期の激動期を迎えると、開港地横浜の新風景や幕末の政治的な諸事件から新しい主題を得て、時事報道の側面を持ち始める。幕府を対象に据えた諷刺画を得意とした幕末の奇才歌川国芳、国芳門下で最後の浮世絵師とされる月岡芳年、国芳門下であり狩野派の系譜もひいた河鍋暁斎ら明治期前半まで活躍した浮世絵師たちが、異国風俗や異国への抵抗感、尊王攘夷の世相などの時事を歴史的な事柄に暗喩的に見立てた形で、遊戯性を強く持つ痛快なパロディーや諷刺の趣向を強く持つようになっていた。《朝比奈島あそび》(図10)を描いた五雲亭貞秀も、まさしく幕末維新期の珍しい異国風俗など、様々な文化が流入した横浜の様子を描き出した横浜絵で知られる浮世絵師で、《朝比奈島あそび》も、朝比奈<sup>42</sup>の怪人イメージに見立てて誇張したパロディー

性の強い痛快な作品であった。こうした朝比奈をモチーフとした異国のランドマークとしてのイメージは、幕末から明治初期を中心に、多くの絵師によって、《朝比奈島あそび》《朝比奈島わたり》などと様々に趣向を変えて描かれ、多くの子どもが目にしたであろう絵草紙にも同タイトルのものが多数刊行されており、子どもたちにも周知のイメージであったと言える。

以上のことを考え合わせると、《金州半島ノ封筭》は、港を守るように囲いこんだ狭い玄関にそびえ立ち、港の番人・港の象徴・ランドマークとして江戸期から広く伝わる異国の伝説イメージを、大要塞を備えた旅順の港に特徴的な狭い地形に結びつけ、ロシア側から見た異国の怪人としての日本の連合艦隊の象徴である東郷平八郎に巧みにパロディー化したものと思われる。実際は苦戦しながらもなんとか勝利をおさめた戦局を、「旅順モ大<sup>四</sup>モフクロノネズミヂャ。」とばかりに軽々と船を持ち上げ、次々にポケットに封じ込める誇張した表現によって、東郷の強さとおてがらを強調したもので、特に幕末維新期のパロディー性の強い浮世絵と同様の構造を持つものと言える。

さらに描写方法について見てみよう。『日露<sup>五</sup>戦ポンチ 東郷大<sup>六</sup>のおてがら』の巻頭(図5右上)に掲載されたのは、東郷本人の写真である。こうした写真(図11)は、日露戦争時に画報などの多くのメディアに掲載されており、一般に広く知れ渡っていたと思われる。それを踏まえて「ポンチ」の東郷(図7)を見ると、伝統的型に見立てられた東郷は、実は写真からイメージを得たと推測される、本人を忠実に表現したものであることが分かる。これらのことから、この図は視覚伝達メディアとして次のような構造を持つものと言えるだろう。

【誰に】〈天下のお子様たち〉に

【何を】〈東郷大<sup>六</sup>の偉勳我が<sup>七</sup>軍の大攻〉を伝えるために

【どうやって】子どもたちに親しみのある伝説の怪人イメージという周知の型を借用し、タイムリーな戦局にもとづいた現実イメージを取り込んで、それを現物に忠実に描写することにより、実際の戦局に見立てて日露戦争の勝利を誇張する手法で、時事をパロディー化したものである。

したがって《金州半島ノ封筭》(図7)も《日本<sup>八</sup>ノ大<sup>九</sup>戦》(図5右下)も、本節冒頭で述べたように、実際の戦局を巧みに〈鬼さんこつち〉や〈人形芝居〉など



の子どもの遊びや関心事に〈仕立て〉た方法と同様の伝達構造を持つものと言える。また、写真(図11)を利用した描写は、同じ伝統的型を使用した《日本恭大恭戦》(図5右下)や《露國ノアヤツリ人形》の場面の土村隊長の描写(図6右頁、一番左の隙間から覗かせる顔)にも顕著である。このように日露戦争や東郷にもとづいた現実のイメージを取り込み、現物に忠実に表現する描写は、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』全体に見られる特徴でもある。水雷(1・2・3場面目)、軍艦(1・4・7・8・9場面目)、軍服(5場面目以外全場面)、東郷ネキタイ<sup>43</sup>(5場面目)など各場面に見られる。したがって、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』は主要海戦の戦闘経過を中心として展開するものであるが、その際、戦争を実写的に描くのではなく、子どもたちに周知のイメージに見立てて、日露戦争や東郷にもとづいた現実のイメージを取り込んだ写実的手法で描いたことがその特徴と言える。

同様に、そうした伝達構造と描写の特徴は、『日露ぼんち繪噺 日本勝捷山』(図12)にもあてはまる。この場合、全体の話の筋自体が、日露戦争の戦局を子どもに親しみのある昔話の一つである「かちかち山」の敵討ちの話に見立てて、時事をパロディー化した構造になっている。たとえば、図版として掲載された場面は、「モトヨリ セイギノ ウサギノ グンカン。タイホースイライウチカケテ、ナサケモ ヨーシャ モ ナミノソコ。イデワル ワシ モ モロトモ ニ、タヌキ ノ フネ ヲ シヅメ タリ。日本カイグン バンバン ザイ。」と、日本側の〈セイギ〉のウサギが、ロシアを象徴するタヌキを軍艦もろとも沈め日本軍の勝利を称える場面である。これは、昔噺としての「かちかち山」のラストシーンでウサギがタヌキを泥舟もろとも沈め、敵討ちを果たす場面に見立てたものであり、周知のイメージとしての泥舟を、日露戦争時に実際に使われた軍艦(図8)として描写して、日露戦争という時事をパロディー化したものである<sup>44</sup>。

したがって国観の描いた子ども向けの「日露戦争ぼんち」シリーズは、時事そのものを題材にした『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』も、昔噺を題材にした『日露ぼんち繪噺 日本勝捷山』も同様の伝達構造を持っていることが分かる。つまり、視覚伝達メディアとして見立ての構造を持った「日露戦争ぼんち」シリーズは、その際モチーフとして子どもに親しみのある周知の型やイメージを借用し、タイムリーな日露戦争の現実イメージを取り込んで、現物に忠実な描写で、時事を誇張してパロディー化したという特徴をもっていると言えるだ

ろう。

## 2.2. 一般向けの「画報」における《酉の市ポンチ》

国観の《酉の市ポンチ》(図13)は、1906年(明治39)11月8日発行の『寫真聽報』第1巻第17号に掲載された。描かれたのは次のような情景である。「酉の市」と呼ばれる市で、下膨れの女の顔の面が売り出され、男たちがそれを興味津々に見上げている。一方の女性はその状況をよく思っていないようである。図の左に添えられた「何んでも流行の世の中なれば、こんな熊手が出たらさぞ面白からう」という一文から、その女の面は熊手にくっついたものであることが分かり、また、国観が面白さを伝えようとしたことも明らかである。女が「あらま憎らしい 人を熊手にしてさ」と呟いているところを見ると、彼女らはその熊手を自分に置き換えて見ているということであろうか。

この図を読み解くためには、まず酉の市について知っておく必要があるだろう。酉の市<sup>45</sup>とは、冬の代表的な年中行事で、毎年11月の酉の日に行われる鶯(おとり)神社の祭礼である。11月最初の酉の日を、「一の酉」と呼び、12日ごとに以下「二の酉」「三の酉」と呼んだため、年によっては「三の酉」は行われなかった。酉の市といえば縁起物の熊手が名物で、飾り熊手と呼ばれ、宝船・米俵・千両箱・お福面・戎大黒・鶴亀などのあらゆる縁起ものがついている。また、熊手はもともと祭礼に立つ農具市の商品であったが、物をかき寄せることから幸福や富を集める道具に見立てられた<sup>46</sup>。当時の「酉の市」の様相を伝える写真(図14)が、前掲の『帝國畫報』第1年第2巻(明治38年11月)に掲載されており、お福面のついた縁起ものの熊手が所狭しと並ぶ様子が写されている。これらのことから、描かれた女の面は、酉の市の名物のお福面の熊手であることが分かる。

以上のことを踏まえてもう一度、《酉の市ポンチ》を見てみよう。酉の市が開催されるちょうど11月初めに掲載されたタイムリーな題材であり、左に添えられた「今月は三の酉の市がある」との一文から、今年(明治39年)は三の酉まで行われる年にあたることが分かる。また《酉の市ポンチ》は、多くの縁起物のついた熊手のなかでも、お福面の飾り熊手だけを選び、それを「女学生」や「花魁」などの現実の女性に置き換えたものであることが分かる。したがって、《酉の市ポンチ》は、タイムリーな縁起物であるお福面の普遍的型を、女学生など当世の若い女性のあらゆるタイプにパロディー化した構造を持つものであると言える。「何んでも流行の世の中なれ



ば、こんな熊手が出たらさぞ面白からう」と面白さを伝えられるのも、逆にいつの時代も変わらず流行のない、庶民の周知のイメージとしての縁起物を型として用いたからこそと言えるだろう。

また、幸福や富を集めるとされる縁起物の熊手を、「晩婚式」の女性にパロディー化するのはなかなかの皮肉で、しかもオチのように左上隅の目立たぬ場所にあるところが面白い。その皮肉は、お福面だけではなく学生カップルの描写にも見られる。若い女性のお面に気をひかれる男子学生をひょろりとたよりなさそうな風体に、他方いまいまいしような顔で彼を引張る女子学生をたくましく表現することで、当世の女の強さも皮肉っているように見える。たくましく描かれた彼女は一見女学生に見えないが、流行の髪結いにリボン、そして袴は明治30年代より女学生に流行したスタイル<sup>47</sup>であり、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』の《東郷ネキタイ》の場面と同様、人々の憧れるファッションの流行を敏感に取り入れて描写されていることが分かる。

さらに注目すべきは、写真に写された西の市の様相と、国観によって視覚化されたそれとの格差である。この写真がいつ撮られたものであるのかは不明であるが、日露戦争期に写真が実用化されたことを踏まえると、この写真が掲載された明治38年近辺の年代に撮られたものであると推測することは可能である。人々のファッションに注目すると、国観の描いた《西の市》は、一般大衆の日常着ではなく、庶民の憧れとも言える、一部の人々だけが身にまとうことのできた流行の最先端のモチーフばかりを視覚化したものであることが分かる。これらのことから、《西の市ポンチ》は視覚伝達メディアとして、「日露戦争ばんち」シリーズと同様の次のような構造と特徴を持つことが示されたと言えるだろう。

【誰に】一般庶民に

【何を】西の市の様相を面白く伝えるために

【どうやって】庶民の生活に根付いた年中行事の縁起物という普遍的型を借用し、流行の最先端にあるタイムリーなイメージを取り込み、実際の西の市の様相を誇張して当世風俗や流行をパロディー化したものである。

つまり国観のポンチは、子ども向けの場合も、一般向けの場合も、受け手である対象者にとっての周知の型やイメージを借用し、受け手の欲する流行や戦局情報などの現実にもとづいたタイムリーなイメージを取り込み、それを現物に忠実な写実的手法で描写することに

より、時事、風俗を誇張してパロディー化するという構造を持つものと言えるのである。

### 3. 考察

前章において、子ども向けと一般向けのポンチの、それぞれの視覚伝達メディアとしての構造を分析した結果、それらは同様の構造を持つものであることが示された。本章では、その視覚伝達メディアとしての構造を、さらに視野を広げて、他のジャンルにおける国観の作画との関連性に触れながら、国観のポンチの構造の成立の背景を考察し、そこから示唆されることがらについて述べる。

#### 型と機能

まず、国観が見立てに借用した型やイメージに注目しよう。前章では、それらがそれぞれの受け手にとっての周知のイメージであったことが示された。以下に、両者のイメージを再確認しながら国観の他の作画活動との関連性を考察する。2章1節で述べたように、『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』の《金州半島ノ封筭》と《日本恭大恭戦》の2場面に示されたロードス島の巨人像のイメージの踏襲は、浮世絵に多用されたものであった。国観のポンチは、そのなかでも横浜絵の《朝比奈島めぐり》に顕著な、幕末維新期に特有の時事を誇張してパロディー化する伝達構造を持った。実はその横浜絵は、国観が一時期携わった売薬版画においても、幕末期に富山の絵師によって描かれていたことが次の一文から窺える。

売薬版画の主題<sup>48</sup>には実用性(暦絵、熨斗絵など)と娯楽性(名所絵、役者芝居絵など)の二面性が指摘されている。このうち、実用性のある主題が描かれたことが、売薬版画の一つの特色といえよう。また、この時期<sup>49</sup>は娯楽性のある主題のうち、名所絵(「東海道五十三次」など)が盛行した。さらに、幕末期になると横浜絵が登場する。これら名所絵や横浜絵を含む守美の作品に、広重や国貞などの作品からの引用が見られる……。<sup>50</sup>

一方、2章2節で分析した《西の市ポンチ》の型となった縁起物も、売薬版画に多用されたイメージであった。実用性のある主題が特徴的な売薬版画では、福神をモチーフとした多くの図が歴代の絵師たちによって視覚化されている。特に、財貨に縁がある福神の戎や



大黒をペアで描いた売薬版画は多い<sup>51</sup>。そして、《酉の市ポンチ》の型となったお福面(おかめ)をモチーフとした売薬版画も描かれている(図15)。すなわち、国観がポンチで借用したイメージは、彼が一時期携わった売薬版画のモチーフでもあったのである。現段階で筆者の確認した国観の売薬版画は役者芝居絵(図16)のみであり、ロードス島の巨人像を踏襲したイメージや福絵などは確認できない。しかし、国観が当時富山で多く目にしたと思われる売薬版画に、富山の絵師による横浜絵と、国一や竹坡による大黒、戎、七福神(図17)、宝船などを描いた福絵が多数確認できることから考えても、国観がポンチで見立てに借用したイメージの源泉に売薬版画があることはほぼ間違いないと思われる。

また、視覚伝達メディアとしての国観のポンチが、受け手にとってのタイムリーな関心事を、受け手に周知のイメージで見立てる構造を持った背景を考える上でも、売薬版画との結びつきは見逃せないものである。売薬版画の、浮世絵と区別される特有の機能として注目すべきは、「絵紙を、薬屋さんは土地柄によって相手によって使い分けていた」<sup>52</sup>という売薬版画特有の情報伝達機能である。それに関して次の二つのエピソード<sup>53</sup>を紹介したい。一つ目は、明治年間の売薬行商人が、大正時代でも忠臣蔵は上演されなかったという戦国時代からの吉良の領地を訪れた際に、お得意に差し出した絵紙にまつわるエピソードである。その絵紙がたまたま忠臣蔵の芝居絵であったために「こんな絵紙を持ち歩く薬屋さんなら薬はいらない」と、得意先の主人に置袋と絵紙を突っけんどんに返されたという。二つ目は、近代工業の先駆けとなった当時最先端の製糸工場を背景とした「蚕製造場の図」(尾竹国一画、小泉版、明治20年代前半)にまつわるエピソードである。正面に大きくクローズアップした二人の女性を配したその作品を見た古い売薬さんは、「この絵は飛騨地方のように、娘を製糸工場の労働者として送り出していた地域の得意先に配ったものだろうな。娘が元気で働いていることを伝えようとしたのだろう」と、その感想を聞かせてくれたという。坂森はこのエピソードから興味深い指摘をしている。情報の伝達機能が指摘される売薬版画のなかでも、「時事報道のような社会的な情報だけではない、もっと個人的な情報＝消息を伝えるという機能」を指摘し、「当然のことながら、売薬版画では特定の個人のことを伝えることは不可能です。しかし、得意先の家族は、版画を眺めながら自分達の想う人に重ね合わせていたのかもしれない」と述べている。

そうした売薬版画の受け手となったのは、山深い山村をも含めた全国の子どもや庶民である。薬を売るというシビアな目的を背景として、それぞれの受け手に喜んでもらえるように、何よりも多様な受け手のニーズに応えることに努め、そうしたニーズが敏感に作画に反映されたのが売薬版画であるという見方ができるだろう。つまり、受け手にとってのタイムリーな関心事を、それぞれの受け手に周知のイメージに見立てる伝達構造を持つ国観のポンチは、そうした売薬版画に特有の情報伝達機能を継承したものとみなして考えることができるだろう。

## 描写

2章で述べたように、国観のポンチは、浮世絵に見られた伝統的な見立ての構造を持ち、そこに多用されたイメージを借用したものであった。ここでは、国観がそれらを視覚化する際に、現実にもとづいたイメージを取り込んで、現物に忠実な写実的手法で描写した背景について考察してみたい。

「日露戦争ぽんち」シリーズは、タイムリーな日露戦争にもとづいたイメージを取り込んで、現物に忠実に描写されたものであった。日露戦争期には、時事報道としての役割を担った浮世絵は日清戦争を最後の光芒として消滅しつつあり、代わってその役割を担った新たな視覚伝達メディアが、画報や新聞に膨大に掲載された写真や、写真を利用した「挿聴」である。国観は竹坡とともに、そうしたメディアにおいても戦争画<sup>54</sup>を膨大に残しており、それがポンチを描く際にも影響を及ぼしているものと考えられる。以下に、日露戦争期の時事報道メディアにおける国観の作画について述べていく。まずは、日露戦争期の時事報道メディアの特徴を、日清戦争期のそれと区別して示す。

日露戦争期になると様相は一変する。陸軍の写真班は、公式記録写真だけでも五千枚を撮影したという。これは、日清戦争の撮影量のおよそ二十倍にあたる。海軍も独自の写真撮影を手懸け、独自の写真集を公刊している。また、民間では、『日露戦争写真画報』や『征露写真画帖』など写真を主体とする戦争雑誌が主役の座に座ってしまった。日露戦争の絵葉書が爆発的に流行したことも忘れてはならない。社会は戦争写真氾濫という様相を呈したのである。<sup>55</sup>



日露戦争期の日清戦争期と区別される特徴は、写真の飛躍的な普及である。民間の「写真を主体とする戦争雑誌」として掲げられた『日露戦争写真聴報』<sup>56</sup>は10万部もの売上を突破した<sup>57</sup>『日露戦争実記』<sup>58</sup>の定期増刊であり、国観はそれに登用された画家として一際目立つ存在でもある。そこには、従軍画家による戦争画が、最先端の印刷技術を駆使して、「彩色写真版」「彩色石版聴」(図18)「時局聴譜」などと称され、現実の戦局を撮影した写真が「光澤写真版」「最新写真銅版」などと称されて雑誌の目玉として数多く掲載された。国観による数多くの作画の中から一例をあげると、1904年(明治37)10月8日刊行『日露戦争写真聴報』第8巻の巻頭を飾る《敵陣漸く乱る》(図19)は、目次表記によるところの「彩色写真版」である。ここで使われている「写真」は、「フォトグラフィー」としての写真ではなく、迫真的な表現を意味し<sup>59</sup>、「彩色写真版」とされた同図は色刷りのリアリスティックな絵であることがアピールされたものと言える。こうしたリアリスティックなイメージは、日露戦争期の戦争画に特に求められたものであった。たとえば、同年5月刊行の『軍國聴報』第2巻に掲載された《廣瀬中佐三度び杉野兵曹長を捜す》は、閉塞作戦にちなんだ場面を題材としたものであるが、ポンチの場合とは異なり、国観はその臨場感をダイナミックな構図で実写的に描いている<sup>60</sup>。こうしたリアリスティックなイメージで表現しようとする意識は、同時期の日本画家としての活動にもやはり現れている。国観は、兄竹坡らとともに、1904年(明治37)6月15日から、「戦争展覧会」を開催しており、その模様は、『美術新報』第3巻第7号の記事となっている。

近時の日本美術院に、あきたらずして、別に一旗幟を立てんため此頃尾竹竹坡、尾竹国観、高橋広湖、信近春城等諸氏により組織される国画会は去る(六月)十五日より七月一日迄上野公園五号館南部に於て戦争展覧会を開けるが、同会は近来錦絵其の他に誤謬甚しき戦争画あるを遺憾とし、陸軍省に請いて砲車、大砲、地雷火等の諸武器を実地に寫生し、又は実戦の説明を聞き取りたるによりて画題に参酌し揮毫したるもののみ集めたるものにして、何れも水彩画的日本画の額面に各々新面目を発揮し得たる所あるが如し、其の主なる出品には左の諸点外百数十点及びポンチ絵等あり。

尾竹竹坡—水雷夜撃、及び旅順攻撃、金州城砲

兵陣地、鴨緑江畔、南山の突貫鉄条網の破壊  
尾竹国観—軍司令部前進、衛生隊担架収容、コ  
サック騎兵潰走  
高橋広湖—広瀬中佐の最後、ペトロパウス爆沈<sup>61</sup>

記事に記された、国観が行った現物写生や実戦の聞き取りによる戦争画の制作は、当時の従軍画家が行った方法<sup>62</sup>と同様であると言っていい。また、前章で示されたように、ポンチの軍曹の肖像を描く際に行われたと推測される、写真から絵画を作る方法も、同時代の画家が絵画制作の際に用いた手法であることが、近年明らかにされている<sup>63</sup>。これらのことから国観は、時事報道としての浮世絵に取って代わった、日露戦争期の新たな時事報道メディア等の最前線で、近代絵画を制作した同時代の画家が行った手法と同様の方法で戦闘場面を描いていたと言えるだろう。つまり、国観は、こうした同時代の画家が頻繁に行っていた現物写生や写真の利用を、ポンチの視覚化の際にも取り入れていたということになる。前掲『美術新報』の記事は、それを裏付けるものでもある。記事によると、出品された作品は「水彩画的日本画」と「ポンチ絵等」とある。そもそも、この戦争展覧会の開催は、「近来錦絵其の他に誤謬甚しき戦争画あるを遺憾とし」たことに端を発している。したがって国観は、日本画だけでなく同様に出品した「ポンチ絵」にも、現物に忠実な写実的手法を取り入れたものと考えられる。

またその一方で、前掲の記事は、国観が、ポンチと、時事報道メディアや日本画とを描き分けていたことを示す興味深いものでもある。まず、国観の「日露戦争ポンチ」シリーズの戦闘場面の構造を簡単に確認すると、それは、浮世絵や売薬版画に特有のイメージを借用し、伝統的な見立ての手法で時事を誇張してパロディー化したものであった。一方、記事によれば、同時期の日本画として制作された戦争画は、「錦絵其の他に誤謬甚しき戦争画があるを遺憾とし」て描かれたものである。すなわち、国観は同時期に、「戦争画」として「誤謬甚しき」ものとした「錦絵」(浮世絵)の手法を、ポンチの戦闘場面を描く場合には有効的手法として取り入れていたということになる。それにより、国観は、時事報道としての戦争画と、ポンチの戦闘場面とを明確に区別し、メディアの性質や目的に応じて、その手法を明確に使い分けていたことが示唆されるのである。

したがって、本稿で見てきた国観のポンチは、時事報道メディアや日本画における表現とは明確に区別し



た上で、時事・風俗を、受け手にとっての周知のイメージに見立てて、幕末維新期の浮世絵に特有の、時事を誇張してパロディー化する遊戯性を継承した伝達方法を持つものと言える。一方で、その描写は、時事報道メディアや日本画と同様に、同時期の画家の用いた手法としての現物写生や写真利用の手法を取り入れたものであったと言えるだろう。

## おわりに

筆者は、国観に注目する立場から、まず彼の作画を「美術」としての日本画と、それ以外の「視覚伝達メディア」としての作画の二つの領域に大別した。その上で、後者に属する「ポンチ」を視覚伝達メディアとして捉え、その伝達構造を分析した。

その結果、国観の「ポンチ」の機能としては、売薬版画との関わりを背景に、受け手のニーズを敏感に反映した情報伝達の機能を備えたものであることが示唆された。こうした国観のポンチの視覚伝達メディアとしての構造を、時系列で捉えるならば、その伝達構造は、日本に古来より伝わる見立ての手法であり、とりわけ幕末維新期の浮世絵に顕著な、時事をパロディー化する遊戯性の趣向を継承したものであり、一方でその描写は、近代絵画を制作した同時期の画家の用いた手法を取り入れたものであったと言えるだろう。

ところが、この結果は、国観のポンチ一つの領域に留まらない大きな意味を持っているものと筆者は考えている。そこで、その点について述べて本稿を締めくくりたい。近代日本美術史では、国観のポンチの構造への継承が示された「浮世絵」は、国観がポンチを描いた20年近く前に既に「美術（純粋芸術）」と「マス・メディア（情報伝達）」へと完全な分離をおこし、時事をパロディー化する幕末維新期に特有の遊戯性の系譜は分離され途絶えたとされているのである<sup>64</sup>。そもそも、この「美術」という概念や用語<sup>65</sup>は西洋のタブロー芸術を範として日本に移植された明治期の所産であり、そうした純粋に芸術性の追究、自己表現の追究を目指すものとしての「美術」を歴史化したものが近代日本美術史であると言える。近代美術の概念は未だに揺れ動いているが、そういった勢力が大勢を占めていると言っていいだろう。そう考えると、そうした「美術」の要素ではなくて、受け手のニーズを敏感に反映した情報伝達の機能と遊戯性が示唆された国観の「ポンチ」が、そうした「美術」を歴史化した近代美術史で顧みられなかったことも理解できる。それはさらに、「売薬版画」や「漫画」「絵本」に

も共通して言えることであり、今後は、従来の「美術」や近代日本美術史を問い直す視点<sup>66</sup>が不可欠になると思われる。このように、美術史のすきまからこぼれ落ちてしまったに違いない膨大な視覚表現、視覚文化に光をあてていく必要があるのではないだろうか。

本稿におきましては、富山市売薬資料館学芸員の坂森幹浩氏に、多くの資料のご提示と貴重なご教示をいただきました。ここに心から御礼申し上げます。

また、この場をお借りしまして、明治期の絵本に目を向ける貴重なきっかけを与えて下さいました聖和大学教授の鳥越信氏、示唆に富んだご教示を賜った神戸親和女子大学元教授の香曾我部秀幸氏へ、感謝の意を述べさせていただきます。





図1 尾竹国観 《油断》 1909年(明治42) 絹本着色 屏風六曲一双 東京国立近代美術館蔵



図2 画報部案 尾竹国観画  
《當世漫聴 滑稽紫員十種》 1906年(明治39)



図3 「日露戦争ぼんち」広告 1905年(明治38)



図4 画作者不詳 『沙河敗走ボンチ』第六 東洋彩巧館 1905年(明治38) 5丁裏・6丁表 原本はカラー



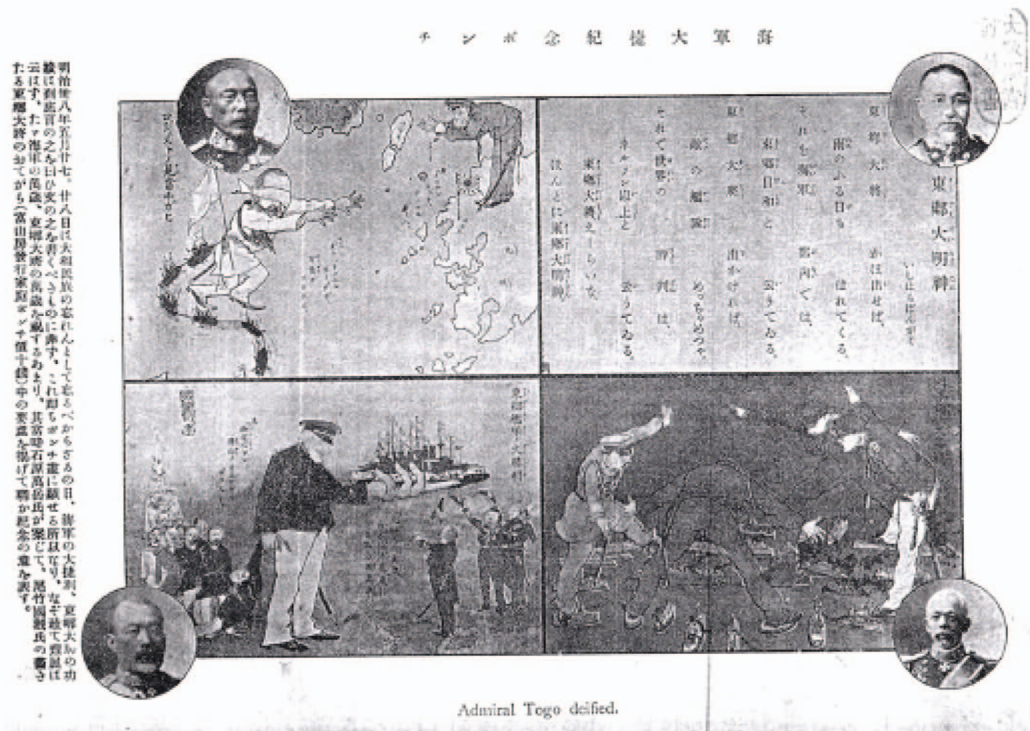


図5 構成者不詳 尾竹国観画 石原万岳案 《恭軍大提記念ポンチ》 1907年(明治40)

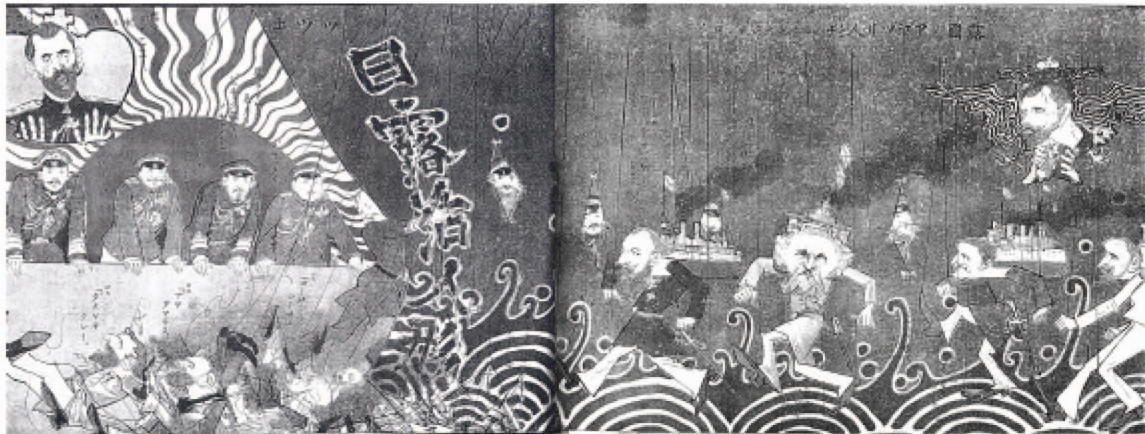


図6 尾竹国観画 石原万岳案 《露國ノアヤツリ人形》場面 1905年(明治38) 原本はカラー



図7 尾竹国観画 石原万岳案  
《金州半島封鎖》場面  
1905年(明治38) 原本はカラー





図8 撮影者不詳 《旅順港内に閉じ込められたロシア艦隊》 1904年(明治37)6月23日撮影



図9 歌川国虎 《羅得島湊紅毛船入津之図》 1815年(文化12)－1842年(天保13) 大判 神戸市立博物館蔵



図10 五雲亭貞秀 《朝比奈島遊び》 1860年(万延元) 大判 神戸市立博物館蔵



図11 撮影者撮影年不詳

左 《東郷平八郎連合艦隊司令長官》

右 《第2艦隊司令長官・上村彦之丞中将》

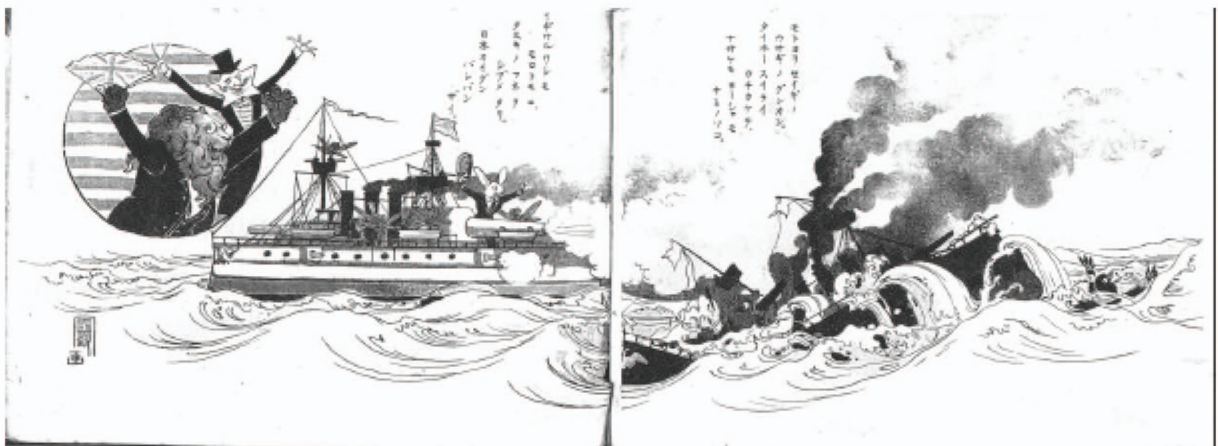


図12 尾竹国観画 石原万岳案 『日露ぼんち繪 勝捷山』 1904年(明治37) 原本はカラー





図13 尾竹国観 《西の市ポンチ》 1906年(明治39)



図14 撮影者撮影年不詳 《西の市》



図15 美春 《福神おかめ》  
版元不詳 明治中期頃 細判  
富山市売薬資料館蔵



図16 尾竹国坡(国観)  
《出世鏡太閤記、橋之場》  
熊本版 刊行年不詳 大錦判  
富山市売薬資料館蔵



図17 尾竹竹坡  
《七福神酒宴之図》 小泉版  
刊行年不詳 大短冊判  
富山市売薬資料館蔵





図18 東城鉦太郎 《旅順攻圍軍の敵壘突撃》 1904年(明治37)



図19 尾竹国観 《敵陣漸く乱る》 1904年(明治37)

## 図版出典

- 図 1 相賀徹夫『原色現代日本の美術 第4巻 東京画壇』小学館、1978年。
- 図 2 『寫真聽報』第1巻第2編、博文館、1906年。
- 図 3 『帝國聽報』第1年第2巻、富山房、1905年。
- 図 4 大阪府立国際児童文学館蔵。
- 図 5 『帝國聽報』第3年第7巻、富山房、1907年。
- 図 6 尾竹国観画、石原万岳案『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』富山房、1905年。大阪府立国際児童文学館蔵。
- 図 7 尾竹国観画、石原万岳案『日露恭戦ポンチ 東郷大贖のおてがら』富山房、1905年。大阪府立国際児童文学館蔵。
- 図 8 牧野喜久男編『一億人の昭和史 日本の戦史①日清・日露戦争』毎日新聞社、1979年。
- 図 9 神戸市立博物館編『異国絵の冒険～近世日本美術に見る情報と幻想』図録、神戸市立博物館、2001年。
- 図10 神戸市立博物館編『異国絵の冒険～近世日本美術に見る情報と幻想』図録、神戸市立博物館、2001年。
- 図11 牧野喜久男編『一億人の昭和史 日本の戦史①日清・日露戦争』毎日新聞社、1979年。
- 図12 大阪府立国際児童文学館蔵。
- 図13 『寫真聽報』第1巻第17号、博文館、1906年。
- 図14 『帝國聽報』第1年第2巻、博文館、1905年。
- 図15 富山市教育委員会編『明治の売薬版画』図録、富山市教育委員会、1997年。
- 図16 富山市教育委員会編『明治の売薬版画』図録、富山市教育委員会、1997年。
- 図17 富山市教育委員会編『明治の売薬版画』図録、富山市教育委員会編、1997年。
- 図18 『日露戦争寫真聽報』第11巻、博文館、1904年。
- 図19 『日露戦争寫真聽報』第8巻、博文館、1904年。

## 注

- 1 鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅰ——絵入本から画帖・絵ばなしまで——』ミネルヴァ書房、2001年。  
鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅱ——15年戦争下の絵本——』ミネルヴァ書房、2002年。  
鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅲ——戦後絵本の歩みと展望——』ミネルヴァ書房、2002年。
- 2 小堀鞆音(1864年《文久4》—1931年《昭和6》)  
画家で明治の典型的な歴史画をまず打ち出したのは、千虎門下の小堀鞆音であった。彼は甲冑類の調査・保存・修理、さらに製作まで及び、その若い頃に描いた歴史もの挿絵は一頭地を抜いて正確だった。のちに彼の門下となる安田靉彦・尾竹国観・磯田長秋・小山栄達・山川永雅・太田天洋らは、その挿絵に感動して歴史画を志したのであった(『美育』昭6・11)。(日本美術院百年史編集室編『日本美術院百年史』第3巻上〔図版編〕、財団法人日本美術院、1992年、385頁)
- 3 1898年(明治31)、岡倉天心(1862年《文久2》—1913年《大正2》)らにより創設された日本美術院の最初の



- 展覧会が、日本絵画協会との連合で、第5回日本絵画協会第1回日本美術院連合絵画共進会として開催され、国観は第1回日本美術院連合絵画共進会から始まる全10回のうち第1回から第7回まで出品している。1899年(明治32)秋季の第2回《平家都落》で銅牌受賞、1890年(明治33)春季の第3回《七難》で銅牌、同年秋季の第4回《人道》で銅牌、1891年(明治34)には、春季の第5回《殿》、秋季の第6回《進軍》で実質的な首位を意味する銀賞、銀牌をそれぞれ受賞している。(日本美術院百年史編集室編、前掲書第2巻上[図版編]、1990年参照)
- 4 日本美術院百年史編集室編、前掲書第3巻下[資料編]、1992年、273頁。
- 5 当時天心は高橋太華に、僕の門には遺憾ながら天才の才物はおらず、苦心して画を作るものばかりだ。しかし尾竹兄弟の如きはまさに天才であって、その天才を発揮して新境地を開くべきだとし、特に竹坡を評して惜しい男だ、読書をさせたいとも語っていたという。天心は彼らの才能を認めながらも、日本美術の固有の特色である壮麗で優美なものへの高い志をもとめない兄弟への不満があったのであろう。玉成会の審査員へは時期尚早とみてあえて推逸しなかった。こうした天心と尾竹兄弟の内面の租借は理解されぬまま微妙な確執となって、明治四一年一〇月玉成会の審査員指名の酒席で表面化した。当時の人気と業績からすると後輩にあたる靱彦ら数名の青年を独断で指名した天心に対して憤慨した竹坡が、ついに国観と共に脱会、以後天心とは袂を分かつことになる(日本美術院百年史編集室編、前掲書第3巻上[図版編]、1992年、787頁)。
- 6 こうした動きの一つの契機と考えられるのが、日本美術院百年史編集室編、前掲『日本美術院百年史』第1巻一第15巻、財団法人日本美術院、1989年—1999年の刊行である。竹坡と国観に関するこれまでの研究報告を、以下に記す。
- 尾竹永一編『竹坡遺芳』芸艸堂、1936年。
- 尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年。
- 松浦あき子「特集 挫折せる変革者 尾竹竹坡」『三彩』54号、三彩社、1993年、27—30頁。
- 尾竹俊亮『闇に立つ日本画家尾竹国観伝』まろうど社、1995年。
- 福富太郎「福富太郎のアート・キャバレー2号店[第2回] 天心・大観にニラまれた不遇の尾竹竹坡・国観兄弟」『芸術新潮』第48巻第7号、新潮社、1997年、136—140頁。
- 7 松浦、前掲論文、27頁。松浦の論考は、「志半ばにして倒れた彼が残したものは、1920年代の地平を切り開く礎となった」と、不遇とされた竹坡の晩年の画業を問い直す新たな視点を持つ。
- 8 日本美術院百年史編集室編、前掲書第3巻上[図版編]、1992年、786頁。
- 9 坂森幹浩「富山売薬版画の概観」『明治の売薬版画』図録、富山市教育委員会、1997年参照。
- 10 売薬版画が、わずか2点ではあるものの初めて浮世絵全集に掲載され、また10点の売薬版画が初めて海外に紹介されたのが、昭和30年代のことである。(根塚伊三松『日本海カラーブックス07 売薬版画——おまけ絵の魅力』巧玄出版、1979年、157頁参照)
- また、売薬版画を民衆版画の一つとして紹介したものに、当時根塚と親交のあった小野忠重による、『版画——日本のくらしの絵』ダヴィッド社、1958年がある。
- 11 清水勲(1939年[昭和14]—)  
近代漫画、風刺画、世相画研究の第一人者。
- 12 『写真聴報』第1巻第1編—不詳、博文館、1906年—不詳。当世風俗や時事を主に扱っており、国観の作画も、題材、テーマ、画風、表現性の全てにわたって多様である。挿絵は数多くの画家が担当し、そのなかでも最も多く掲載された画家のひとりが国観である。現存する巻号の目次を参考に、作画の掲載された合計巻数を、他の主な画家と比較すると、尾竹国観(計13号)、中村不折(計7号)、尾竹竹坡(計5号)、織田東禹(計4号)、小杉未醒(計3号)、久保田米斎(計2号)、宮川春汀(計2号)、武内桂舟(計2号)となっている。
- 13 清水勲『明治漫画館』講談社、1979年、140頁。
- 14 明治を代表する同時期の漫画家としてあげられるのは、「職業漫画家の第一号」として近代漫画の祖とされる北沢楽天(1876年[明治9]—1955年[昭和30])をはじめ、「漫画」という語を広める上で一定の貢献をしたという評もなされる小杉未醒(1881年[明治14]—1964年[昭和39])などである。未醒は、近代日本美術史では、版画の独自性を追究する創作版画運動の一貫として評される、美術文芸同人誌『方寸』に加わった画家としても知られている。また、洋画の先駆者とされる浅井忠(1856年[安政3]—1907年[明治40])も、同時期の漫画家として大きく取り上げられているひとりである。このように、漫画だけでなく近代美術史でも評価される仕事を残した画家たちに比べて、国観に対する注目度は未だ低い。
- 15 注1参照。以下は、「絵本史」として書かれたものではないが、絵本史研究にとっても先行研究となる文献である。
- 上笙一郎『聞き書・日本児童出版美術史』太平出版社、1974年。
- 上笙一郎『児童出版美術の散歩道』理論社、1980年。
- 瀬田貞二『落穂ひろい——日本の子どもの文化をめぐる人びと』上下巻、福音館書店、1982年。
- 瀬田貞二『絵本論——瀬田貞二子どもの本評論集』福音館書店、1985年。
- 16 森桂園述、尾竹竹坡・尾竹国観画『お伽繪はなし蹟一編 征露再生桃太郎』富里長松、明治37年12月20日。
- 森桂園述、尾竹竹坡・尾竹国観画『お伽繪はなし蹟二編 軍國対金太郎』甲辰社、明治38年2月10日。
- 森桂園述、尾竹竹坡・尾竹国観画『お伽繪はなし蹟三編 辨天令嬢の結域』弘進社、刊行年不詳。
- 森桂園述、尾竹竹坡・尾竹国観画『お伽繪はなし蹟四編 役界の抱咲軍人』弘進社、刊行年不詳。



- 尾竹国観画『お伽繪はなし蹟五編 軍突浦島武夫』弘進社、刊行年不詳。
- これらの書誌事項は、1、2編は原本の奥付に従い、3－5編は現段階では現存が確認されないため、目録記載事項に従った。
- 17 各作品に共通するシリーズ名は定まっていない。広告(図3)では「日露戦争ぽんち」と表記してこれらをまとめて宣伝しており、本稿ではそれを採った。現存が確認できる作品を以下に記す。
- 北沢保次『ぽんちお伽繪 明治桃太郎』富山房、明治37年1月1日。
- 石原万岳案、尾竹国観画『日露ぽんち繪 日本勝捷山』富山房、明治37年3月24日。
- 石原万岳案、一条成美画『日露ぽんち 桃太郎のロスキー征伐』富山房、明治38年2月6日。
- 石原万岳案、尾竹国観画『日露恭戦ボンチ 東郷大贖のおてがら』富山房、明治38年9月4日。
- 18 これまでの研究報告を以下に記す。
- 松本猛『絵本論——新しい芸術表現の可能性を求めて』岩崎書店、1982年。
- 中川素子『絵本はアート——ひらかれた絵本論を目指して』教育出版センター、1991年。
- 藤本朝巳『絵本はいかに描かれるか——表現の秘密』日本エディタースクール出版部、1999年。
- 中川素子、今井良朗、笹本純『絵本の視覚表現——その広がりとはたらき』日本エディタースクール出版部、2002年。
- また、こうした従来の領域の枠組みを越えた研究を提唱して設立されたのが、絵本学会である。以下はその設立趣意書(1997年)である。
- 「絵本は、デザインとしての造形手法を内在し、視覚言語や視覚コミュニケーションの本質に触れる表現性を持っています。絵本は、一面的な絵画的評価や文学的評価だけでなくとどまらず、メディアや芸術表現といった分野を含め、もっと多角的な表現の視座からもとらえる必要があります。……従来の絵本領域の枠組を越えた、造形学、美学、美術史、哲学、記号学、論理学、教育学、言語学、心理学、文化人類学などの諸科学、また、デザイン、絵画、映画、演劇、文学、漫画その他さまざまな分野の専門家相互の協力による情報交換、共同研究が望まれます。」
- 19 松居直『絵本を見る眼』福音館書店、1978年、291頁。
- 20 国観と竹坡は、日本画壇でも派閥や活動を同じくし、日本画、画報、絵巻など多くのジャンルに共作が見られるなど、共に注目すべき存在である。筆者は、絵本研究の立場から注目した作画に国観単独作が目立つことなどから、とりわけ国観に注目している。
- 21 国観が絵を担当した「日露戦争ぽんち」は、いずれも石原万岳(文久5年《1865》—大正11年《1922》)案である。また、国観の漫画、双六など多くの作画にも、石原万岳案と記載されたものが目立つ。これにより、万岳の立場を現代の編集者やプロデューサーとみなして、彼の意思が国観の作画に影響を与えた可能性をも鑑みる必要がある。しかし、本稿はその点を問うものではなく、受け手に対する送り手としての国観自身の意識の有無をことさらに問うものでもない。あくまで国観のボンチの伝達構造を、そうした観点により明らかにしようとするものである。なお、万岳との関係については、今後別稿で考察したいテーマである。
- 22 Charles Wirgman(1832—1891)
- イギリス人画家で退役陸軍将校のワグマンは、ロンドンの有力な画報誌「イラストレイティッド・ロンドン・ニュース」の美術通信員として、1861年(文久元年)春に日本へやって来た。彼の来往は、日本近代漫画の発達に、はかり知れない基盤を提供した。(須山計一『『ジャパン・パンチ』とその影響』雄松堂書店編『THE JAPAN PUNCH 解説』雄松堂書店、1975年参照)
- 23 パンチとは英国の盛り場で昔から人気を集めていたあやつり人形の主人公で、鼻が長く曲ったせむしの男のことであり、THE JAPAN PUNCHの表紙にはイギリスのパンチと日本のパンチが握手をしている場面が描かれている。(横田洋一『『ジャパン・パンチ』とその周辺——横浜居留地の諸問題』雄松堂書店編、前掲書、36—37頁参照)
- 24 『團圓珍聞(まるまるちんぶん)』第1号—第1654号、團圓社、1877年—1907年。
- 自由民権運動を支援する諷刺画を載せて人気を博した。創刊号の表紙の上に「於東京絵(おどけえ)」と付し、表紙に描かれた3人の男は、前掲のパンチ風の男である。(須山、前掲論文、16頁参照)
- 25 石子順『日本漫画史 上巻』大月書店、1979年、55頁。
- 26 『東京パック』第1巻第1号—第8巻第13号、東京パック社、1905年—1912年。
- 27 清水勲「北澤楽天」酒井忠康、清水勲『近代漫画 V 大正前期の漫画』筑摩書房、1985年、46—47頁参照。
- 28 単行絵本以外に、国観が子ども向けにボンチを描いたかどうかについては、今後確認していきたい。
- 29 本稿は、国観の作画間の比較を主とするものであるため、小型本に描かれた他の画作者によるボンチと、国観によって描かれたボンチとの表現上の違いについては、両者の図版の提示によって示すのみに留めた。今後、詳細な比較分析を行う必要がある。
- 30 『日露戦報』第1巻—不詳、富山房、1904年—不詳。
- 31 『軍國聴報』第1年第1巻—第2年第11巻、富山房、1904年—1905年。
- 32 『帝國聴報』第1年第1巻—第3年第13巻、富山房、1905年—1907年。
- 33 ≪恭軍大恩記念ボンチ≫は、前掲の同富山房刊行の子ども向けの『日露恭戦ボンチ 東郷大贖のおてがら』のなかの4場面をそのまま抜粋し単純に並べて組み合わせたものである(ただし、4隅に配された写真については右上の1図を除いて、このボンチのために付加されたものである)。したがって、これについては、『日露恭戦ボンチ 東郷大贖のおてがら』の分析の際に参考として掲げることとする。



- 34 同誌に掲載された、国観と竹坡による「漫画」や「ポンチ」と称されていない圧倒的多数の作画を、清水は視野に入れ、漫画として論じている。この時代においては「漫画」「ポンチ」という呼称の有無が、作画の内容を的確に示しているとは限らないことが示唆されるが、まずは本稿では「ポンチ」と題された作画を分析対象とする。
- 35 富山房の絵本については以下に詳しい。  
道端香苗「富山房の絵本シリーズ——『日露戦争ポンチ』と『家庭のたのしみ』」鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅰ——絵入本から画帖・絵ばなしまで——』ミネルヴァ書房、2001年、143－159頁。
- 36 これらは10数場面にわたる絵で展開されている絵巻である。本稿は、「絵本」として分析することを主たる目的としないため、今回は場面展開については言及しない。また、各場面の表現はそれぞれにバラエティーに富んでいるが、本稿はそれらを詳述することを目的とするものではない。本稿の目的にしたがい、全体に特徴的な構造を述べていく。
- 37 牧野喜久男編『一億人の昭和史 日本の戦史①日清・日露戦争』毎日新聞社、1979年、176－182頁参照。
- 38 塚原晃「流布される異国」『異国絵の冒険～近世日本美術に見る情報と幻想』図録、神戸市立博物館、2001年、93頁。
- 39 辻惟雄(1932年《昭和7》—)  
装飾美術を2次元的とする西洋美術の考え方に対し、それとは全く異なる日本美術のあり様を呈示してきた。主著『奇想の系譜』美術出版社、1970年。『日本美術の表情——「をこ絵」から北斎まで』角川書店、1986年(辻惟雄『岩波日本美術の流れ7 日本美術の見方』岩波書店、1992年参照)。
- 40 辻惟雄『岩波日本美術の流れ7 日本美術の見方』岩波書店、1992年、86頁。
- 41 小林忠『浮世絵の歴史』美術出版社、1998年、49頁。
- 42 「朝比奈」とは、源頼朝没後の源家の二大柱の一人、和田義盛の三男で、平氏との数々の戦いで活躍した、朝比奈三郎義秀を指す。彼の武勇伝は様々に形を変え、歌舞伎や浮世絵、絵草紙などに多くの題材で描かれた。
- 43 5場面目の《世界ノ東郷》の場面では、得意気に「東郷カラー」「東郷ネクタイ」を身につける紳士と、それを褒め称える淑女が描かれる。実際に、この『日露戦争ポンチ 東郷大贖のおてがら』が刊行された頃、東郷帽子、東郷カラー、東郷硬貨入れ、東郷歯磨きなど、東郷平八郎にあやかっただ商品が続々と登場(家庭総合研究会『明治・大正家庭史年表』河出書房新社、2000年、320頁)しており、東郷にまつわる流行の商品をいち早く取り入れたものであることが分かる。
- 44 序章で、竹坡と国観が専属で絵を担当したシリーズとして紹介した「お伽繪はなし」においても、昔噺を日露戦争という時事にパロディー化した構造が見られる。『お伽繪はなし 躰一編 征露再生桃太郎』については、拙稿「昔噺絵本——『桃太郎』絵本の視覚表現の変遷」鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅰ——絵入本から画帖・絵ばなしまで——』ミネルヴァ書房、2001年、207－223頁を参照されたい。
- 45 西の市のはじまりは武州葛西花又村(東京都安立区花畑町)の鷲神社の祭礼、その後江戸各地の鷲神社でも市を開く風が広まり、とくに浅草の西の市は多くの参詣者で賑わうことで有名になった。現在でも、鷲神社をはじめ、他の社寺でも境内に鷲神社を勧請し、この祭を行う所は多いという。(田中宜一、高日登『三省堂年中行事事典』三省堂、2000年、346頁参照)
- 46 田中宜一、高日登、前掲書、346－348頁参照。
- 47 家庭総合研究会、前掲書、272頁参照。
- 48 以下は、富山市売薬資料館の分類による。  
名所絵(富山名所、一般)、信仰絵、福絵、暦絵、役者芝居絵、歴史絵、戦争絵、相撲絵、風俗絵(子ども遊び、一般)、風流絵、熨斗絵、薬広告、その他(坂森、前掲論文、58頁)。
- 49 売薬版画の絵師としては富山最初の人である松浦守美が、嘉永年間に登場することにより、売薬版画の特徴が完成した時期(坂森、前掲書、54頁)。
- 50 坂森、前掲論文、55頁。
- 51 根塚、前掲書、94頁。
- 52 根塚、前掲書、124頁。
- 53 次の文献を参照した。  
根塚、前掲書、124－125頁。  
坂森幹浩「一枚の売薬版画から」『富山市篁牛人記念美術館館報』第9号、富山市篁牛人記念美術館、2000年、63－65頁。
- 54 近代における日本の戦争画は、明治27年(1894)にはじまった日清戦争とともに幕をあげたといつてよい。このとき、小山正太郎、浅井忠、山本芳翠、黒田清輝などの洋画家たちが従軍して多くのスケッチや完成作を残した。かつての錦絵とは違って、戦争の現場で、その模様を正確に伝えようとする戦争画がはじめて登場してきたのである。日本画家では、久保田米僊と西郷孤月が従軍している。以降、日露戦争からやがて太平洋戦争にまでいたる近代の戦争画が、次々と描かれるようになる(高階秀爾『日本絵画の近代 江戸から昭和まで』青土社、1996年、282頁)。
- 55 木下直之『美術という見世物』筑摩書房<ちくま学芸文庫>、1999年、254頁。
- 56 『日露戦争寫真聴報』第1巻一不詳、博文館、1904年一不詳。
- 57 木村小舟『少年文学史 明治編』童話春秋社、1942年、323頁。
- 58 『日露戦争實記』第1編一第110編、博文館、1904年一1905年。
- 59 「写真」とはもと絵画の用語であり、それが「フォトグラフィー」の訳語にあてられ、やがて定着することになる。(木下、前掲書、参照)
- 60 図の左には次の文が添えられている。  
(第二回旅順港閉塞船である)「福井丸の爆発沈没せんとするや、廣瀬中佐は悉く部下を端舟に乗り移らし



めしに獨り杉野兵曹長在らず平生部下を愛撫する中佐は三度び之を搜索したれと(ママ)得ず、今や敵の巨丸雨の如く降り潮水既に上甲板を浸しつゝあり。」また、同年6月の第3巻にも《第三次旅順隊員上陸して敵壘に肉薄す》が描かれ、決死隊が「時は5月3日、風涛怒號の眞夜中に旅順口黄金山の砲臺目がけて攻め上る(後略)」様をやはり実写的に描いている。

- 61 尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年、109頁。

- 62 従軍画家による戦闘場面の視覚化について、高階は次のように述べている。

「従軍画家たちは、従軍とはいってもじかに実際の戦闘場面に立ち会う機会にはなはだ少なかった。……浅井忠の従軍スケッチが、もっぱら戦闘が終わったあとの戦場の情景や後始末の模様で占められているのは、当然のことといつてよい。日本海海戦のときの三笠艦上の東郷提督をはじめ、多くの戦争画を描いた東城鉦太郎(図18)も、あとからできるかぎりの実地調査はしているが、戦闘そのもののようすは、いろいろ話を聞いて描いたと語っている。つまり画家は、実際に見ていない場面をも描かなければならないのである。……さらに、実際に戦闘情景を見たとしても、激しい混乱にみちた場面をどのようにまとめあげるかという問題がある。画家はいわばその構想力を問われるのである。」(高階、前掲書、283-284頁)

- 63 日清・日露戦争期から、戦死した息子の肖像を、肖像写真や、写真をもとにした写真画にして飾る風習が始まり、また、洋画家の浅井忠や日本画家の竹内栖鳳などといった、近代の洋画や日本画を制作した明治の画家も、絵画制作の際に写真の利用を頻繁に行っていた。(飯沢耕太郎『日本写真史を歩く』筑摩書房<ちくま学芸文庫>、1999年、及び、木下、前掲書参照)

- 64 近代美術史では、「浮世絵」は、新たな創造性の獲得という視点から月岡芳年の死をもって終焉とされ、その後「日本画」「版画」へと変容したとされる。一方、時事報道の視点では、浮世絵は国観がボンチを描いた日露戦争期にはまさに消滅しつつあり、その役割は、実質的に写真報道に取って代わられていった。辻の指摘によれば、浮世絵に顕著であったパロディーなどの「遊戯性の系譜」は、「そこ(日本画・版画)に新たな自己表現の場を見出すことができないまま現在にいたっている」とされる。その上で、現代のマンガに「(鳥獣戯画)を生んだ日本の芸術的伝統の血脈を感じるのだ」とする辻の指摘は示唆に富んだものである。(小林忠、前掲書、160頁、及び、辻惟雄、前掲書、86・93頁参照)

- 65 以下の文献に詳しい。  
北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年。

佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社、1996年。

- 66 90年代前後から、既存の美術史学において、近代日本美術史を成立させた「美術」や既存の「美術史」そのものの見直しがなされ始めた。主な研究報告を以

下に記す。

北澤憲昭、前掲書。

木下直之『美術という見世物——油絵茶屋の時代』平凡社、1993年。

佐藤道信、前掲書。

高階秀爾監修『絵画の明治——近代国家とイメージネーション』毎日新聞社、1996年。

東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学100年』平凡社、1999年。

#### ■執筆者について

窪田美鈴(くぼた・みすず)

愛媛県松山市に生まれる。広島大学学校教育学部小学校教員養成課程美術領域卒業。神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程修了。現在、同研究科博士後期課程に在籍。絵本学・視覚文化研究専攻。

E-mail: 984f346f@y01.kobe-u.ac.jp