

旅する画家の「文」

——小林鍾吉の「写生紀行」で描かれたもの——

熊谷昭宏

はじめに

明治初期、単なる趣味や慰安ではなく、絵画、特に風景画を描くための小旅行が高橋由一や小山正太郎らによって行われるようになった。このような小旅行は三〇年代に入ると絵画界で流行し、主に洋画家たちが積極的に行った。大下藤次郎、丸山晚霞、三宅克己、小杉未醒、そして白馬会的面々などが盛んに旅に出て、行く先々で「写生」を行い、風景画を制作していった。それに伴い、「美術新報」（明治三五年三月創刊）や「みづゑ」（明治三八年七月創刊）など明治三〇年代半ば以降に創刊された洋画系の美術雑誌に加え各種文芸雑誌では、彙報欄にしばしば旅に出た画家の消息が重要な情報として伝えられるようになった。その場合、画家の旅は「写生旅行」（または「スケッチ旅行」等）と表現された^①。本稿では、この

ような絵画作品特に風景画を描くことを目的とし、その対象を求めて行う旅行を「写生旅行」と呼ぶことにする。

そのような旅の産物として、風景画とともに紀行文も画家たちの手によって書かれた。洋画系の美術雑誌の代表であった「美術新報」と、大下藤次郎が創刊した水彩画中心の「みづゑ」、そして中沢弘光らが中心となった「光風」（明治三八年五月創刊）などを眺めてみると、絵画論や絵画作品のほかに、紀行文が数多く掲載されていることに気づく。小林以外の著名な画家の手になるもののごく一部を挙げれば、例えば、丸山晚霞「飛驒の旅」（「みづゑ」一四・一六、明治三九年七月・九月）、小林萬吾「伊豆紀行」（「光風」四一―、明治四一年六月）、中沢弘光「奈良の旅」（「明星」申歳一六、明治四一年六月）、大下藤次郎「尾瀬沼」（「中学世界」一三九、明治四三年七月）などがある。単行本として刊行された紀行文集に

は、小杉未醒『漫画と紀行』（明治四二年五月、博文館）、小杉未醒ほか『十人写生旅行 瀬戸内海小豆島』（明治四四年二月、興文社）、大下藤次郎『水彩写生旅行』（明治四四年七月、嵩山房）といったものが挙げられる。このような「写生旅行」のエピソードを描いた紀行文を以下、「写生紀行」と呼ぶことにしたい。

小林鍾吉も、明治後期の「写生旅行」の時代に積極的に「写生紀行」を発表した画家の一人である。その最初の試みは、明治三十九年に刊行された岡野栄・中沢弘光・山本森之助・小林鍾吉・跡見泰『日本名勝写生紀行』第一巻（明治三十九年九月、中西屋書店）としてまとめられている。この書は前半に中沢らの風景画が続き、後半には風景画が挿入された七篇の紀行文と中沢、小笠原貞子、小林らの短歌が収められており、紀行文は全篇小林一人の手によるものとなっている。

この書物が刊行されるおよそ二ヶ月前、彼らが挿絵画家として関わっていた博文館の雑誌「中学世界」で、「写生紀行」という総題を冠した「文」（および「画」）の連載が始まった。連載は明治三十九年三月から明治四一年二月までの約三年間にわたり、小林が一人で「文」を担当し、途中からは連名ではなく彼個人の名義で発表された。^③ これらの多くに他の「写生紀行」、そして「附録小品」（短篇小説）を収めて刊行されたのが、『画行脚』（明治四一年五月、彩雲

閣）である。^④ ここでは全二三五頁中、「画」に五一頁が割かれている。

本稿では、小林名義の「写生紀行」集である『画行脚』とそこに収録されることになった「写生紀行」群を分析し、明治三〇年代から四〇年代の画家たちが紀行「文」に求めた機能を明らかにしたい。画家でありまた小説等を公にした文章家でもあった小林^⑤による「画」と「文」の編集に注目することで、「写生紀行」というジャンル特有の問題点をより明確にできると考える。^⑥

一 「写生紀行」の「画」と「文」

小林の「写生紀行」には、「矢口の日」（『中学世界』九一三、明治三十九年三月）以下、必ず「写生」地を含むタイトルがつけられている。そして、毎回必ず数点の「スケッチ」風の「画」が挿入されている。例えば、連載第一回の「矢口の日」は次のような書き出しで始まる。

大空一面にどんよりと水蒸気の多い朝靄の中を、画囊を肩に同行三人、新橋まで来ると丁度今日の日はさし昇った。偶と立止つて見るとぬつと立つ白亜の凱旋門は空に接した処丈明確して裾になる程コバルト色に霞むで、道を行く人繋いだ船又は郵便馬車の赤いのが霧の中に動いてゐるのが只一幅柔かい調子の

「画」の様に見える。

このように「写生旅行」の出発の様子が語られた後で、画家の一行が電車で川崎まで移動し、そこから六郷川沿いに歩いたという移動の様子が描かれる。まず旅の発端が描かれ、目的地への移動の様子や二つの目的地の間の風景の継起が時系列に沿って描かれる。このように、全体の内容とエピソードを語る順序など見ると、遅塚麗水など同時代を代表する紀行文家の紀行文と共通している。その意味で、小林の筆による紀行文は、明治四〇年前後の紀行文の一つの典型であるといえよう。

ところで「矢口の日」では、先の引用部分の後、一行がこの後もしばらく移動を続け、昼食をとった後でようやく「写生」にとりかかった様子が語られる。つまり、冒頭で描かれているのは、その地点で「画」を描いたという意味での「写生」地の風景ではないということになる。紀行文としては一般的な冒頭部分なのだが、「写生紀行」の素材である「写生旅行」が「画」を描くための旅であることを考慮するならば、挿入された「画」と冒頭部分を含めた「文」との対応関係について次のような疑問を抱かざるを得ない。すなわち、紀行文が「スケッチ」のキャプションや状況説明の役割をはるかに超えているのではないかと。「矢口の日」に挿入された「画」と「文」との関係は、次の部分に示される。

渡頭から見た矢口の、画としての位置は平たい砂地に近く繋いだ二三艘の船を描くか小向井の岸から矢口を見て一本杉を中に入れて川を描くか、又は時々よつて来る曳舟を入れて夕陽を描くなどは最も面白い画で有て、クヌギ林の背に黒い杉の木を森を描くのも面白かつた。

読者は「スケッチ」が構図の具体例として挙げられたうちの「小向井の岸から矢口を見て一本杉を中に入れて川を描く」ではないかと、「画」と「文」の因果関係を読み取るだろう（図1参照）。この場合、右の引用部分は、「画」のキャプションとしての役割を果たしているといえる。

しかし、「写生紀行」の「文」の多くは、そのような具体的な「画」との因果関係にはほとんど関わらない。例えば「綾瀬川附近」（「中学世界」九一七、明治三九年六月）では、岡野栄作と思われる三点の「スケッチ」が挿入されている。この「スケッチ」がどの地点を描いたものであり、どのような理由から対象として選択され、どのような方法で描かれたかということについては、「綾瀬橋の直ぐ手前には、布晒しの工場が有て、浮棧橋に乗つて、若い屈強の男が五六人宛布を晒してゐるのが面白いので、岡野子は又も写生に取かゝる」、「小川に水車を仕かけて、男の閑さうに踏んで居るのを見るので、三人等しく鉛筆を手取る」（図2参照）、「四ツ木川の

曇天の緑、日光を受けた緑、暗き夕暮に包まれた緑と様々に思ひ煩ひながら、吾妻橋行ききの汽船に乗り込むと、日は全く落ち果て、了つた。

もし連載される文章が、「画」が描かれる様子を語るといふ目的のもとに書かれたのであれば、これらの箇所は明らかに余計な情報に満ちている。先に引用した「中学世界」連載第一回「矢口の一」でも、

間も無く飯が出来たので一同は持参の食麩ほんを焼いて食ひ終ると直ぐ様其鍋に集つて、五人は注文した三人前の飯を僅の間に平らげて了ふ然も其の価あたいは五人合計で二十三銭、別に食物が無いとは云ひながら余り安直なのに驚いたので有る。

というエピソードが描かれる。この部分を次の文章と比較すると、「画」と「文」との対応関係の特徴がより際立つだろう。

図は或る寺院の境内の古池である。季節は五月の末、時は正午の頃で所謂日盛りである。此の絵に用ゐてある黄色は総てガンボーヂで、レモンエローの混せてある処もある。樹きの葉はカンボーヂにインデゴで、僅にバアントシーナを加へた。石垣の苔も同じ絵の具である。

右に引用したのは、当時「中学世界」で口絵を担当していた大下藤次郎が、自身の作品の解題として寄せた「口絵「初夏」説明」

（「中学世界」九一六、明治三九年五月）という文章の一部分である。ここに示されているのは、対象がどの土地の、どのような風景であり、どのような描法で、どのような絵具を用いて描いたか、というデータである。小林も『画行脚』の「凡例」では、「一にスケッチ画家諸氏の為めに案内者たらん事を期せり」と、「写生」画を趣味とする読者が彼の「写生」を参照した場合を想定し、そのような読者への配慮を見せてはいる。実際、「矢口の一」には「コバルト」、「コバルトグリーン」といった絵具の色を指す色彩語を用いて風景描写がなされており、この姿勢は「写生紀行」連載時から見られる。だが、一篇の紀行文全体を眺めたとき、それは明らかに「スケッチ画家」のための「説明」というものから大きく逸脱しているのである。

「画」と「文」との関係でいえば、明治四〇年一月の「中学世界」一〇一—一四に発表された「中禅寺」には小林による三点の「スケッチ」が挿入されていたのだが、『画行脚』収録時に全て削除されている。「中学世界」連載途中ですっかりこのシリーズが小林一人の手によるものとなり、『画行脚』の著者名が彼一人であることを考慮すれば、他のメンバーが描いた「画」が削除されるのは自然であるし、実際「中学世界」連載時に挿入されていた岡野らの「画」はことごとく削除されている。だが、初出「中禅寺」に挿入

されていたのはほかでもない小林自身の手による「画」であった。「画」の出来に問題があった可能性は完全には否定できない。しかし、その場合でも、「私」の旅の成果としての「私」の「画」がないことを理由に「中善寺」の一篇そのものを収録しないという選択をすることは可能だったはずだ。この事実から、旅行の結果どのような「画」が成果として出来あがったかを、「画」を挿入することによって具体的に示すことなく「写生紀行」は成立し得ることがわかる。

二 「写生紀行」のモラル

ここで少し見方を変えてみると、一見余計な情報に満ちたこれらの紀行文に、違った側面を見いだすことができる。そのために、絵画と文学において共有される、「写生」という方法・行為が成立するための前提を確認し、そのうえで改めて「写生旅行」という行為と紀行文という文章との関係を考え直してみたい。

「写生」の意味は多岐にわたり、小林の「写生紀行」が発表された明治四〇年前後においても、それを一つに確定することは不可能である。それでも、明治一〇年前後の工部美術学校におけるフォンタネージの教育以来、絵画における「写生」については室内の静物「写生」が行われる一方で、外出・移動を伴うものであるという

一つの強力なイメージが絵画界に定着したということは、一応指摘できる。例えば、フォンタネージの教えを受けた画家小山正太郎に師事した石川寅治は、小山の教授法について後年次のように回想している。

その頃の生徒は初学者は明けても暮れても鉛筆写生をしたもので、戸外の写生に不便な夏と冬とはモデルや静物を描いたが、氣候のい、春と秋とは天気さへよければ、前夜のうちに仕度を置いて置いて冷飯にお湯をかけて朝食を済ませて、暁の星を戴いて塾を出かけた^⑨。

この回想文からは、室内での静物「写生」も立派な「写生」であるはずだが、「不便」でなければ戸外に「出かけ」て「写生」するのが「写生」らしい「写生」である、という小山たちの立場が見えてくる。もちろん、このイメージを一般化することはできない。だが、「スケッチ」も含めた「写生」画は描く主体が対象を実際に目の前にしたうえで制作されなければならないという「写生」画家が心得るべき一つのモラルが、小旅行を連想させるようになったという指摘はできるだろう。このことは小林自身もその著書『水彩画一斑』（明治三六年一〇月、中西屋書店）の中で、初学者に対して前提として述べるところである。例えば「写生の方法」を説くにあたり、まずこのように述べる。

写生に用ふ可き器具が整頓した処で、此処に初めて郊外の田
甫に三脚を据へて、春ならば四月、空の長閑な水蒸気の多い、
日光の柔かく照射した、若草の原野を前にひかへて、画板に向
ふのである。

ここで小林は、「写生」が単なる方法・技法の問題にとどまらず、
「若草の原野」という対象の前に描く主体が位置して「見る」こと
を前提としたものであることを暗に示しているといえる。付け加え
れば、その対象は「郊外」に出かけることで目にすることができる
風景なのである。先に引用した石川の回想文と合わせてこの小林の
前提を考えるならば、「写生」はひとつの技法であると同時に、し
ばしば戸外の移動の中で対象物と対峙するという行為がその理想的
な形としてイメージされるような「行為」でもあった。その場合、
極端な言い方をすれば、この移動して対象の前に立つという手続き
を踏まえたことを自白して、初めてその作品が「写生」画であるこ
とが保証されることになるだろう。

対象を前にして描き始めるということであれば、一般的に絵画を
モデルとしたとされる文学における「写生」でも、一部で同じ考え
方がモラルとして共有されていた。さらに、その手続きの表明とい
う点でも興味深い共通点を見いだすことができる。正岡子規死後の
重要な「写生」イデオログの一人である高浜虚子は、明治四〇年

三月の「文章世界」二―三の特集「写生と写生文」に寄稿した「写
生文の由来とその意義」の中で次のように述べている。

故人正岡子規を始め、吾々一同がその（中村不折の：熊谷
注）説を聞いて、ひどく面白いと思つて、先づ始めに俳句にそ
れを試みた。すると、その成績が非常によかつた。（略）吾々
が文章を作り、鉛筆と手帳をもつて出懸けるのを、画家が
写生に行くといふやうに、やはり写生に行くこと称してゐた所か
ら、いつとなく、誰といふとなく、写生文といふやうになつた
のである。

ここでは、「鉛筆と手帖」という「スケッチ」を思わせる道具立
てもさることながら、「写生」の対象を求めて外出した、という執
筆までの手続きを明かす虚子の姿勢に注目したい。おそらく、子規
を含めた「ホトトギス」系の作家（加えて「ホトトギス」に文章を
投稿した人々）たちにとって、このような旅行に代表される外出・
移動の事実の表明自体が、「写生文」の価値を保証する重要な手続
きだったのである。もちろん室内の「写生」、自宅の庭の「写生」
を行う場合もあつたはずだが、その時も「庭園を写生せよ」という
課題のもとに書かれた次の文章のように、主体が実際に「移動」し
て「見た」という経験の表明がなされるのである。

けふは久し振りて表庭をあるいて見ました。（略）

横瓦をた、み敷いた坂を西へ上り切りますと、細高い石灯笼、ふところの広い石底の浅い石井筒、水は水道から引いて、遊ぶ鯉が透いて見えます^⑩。

再び「写生旅行」に戻ると、「写生旅行」によって得られた「画」は、あるテーマを掲げてその地に赴き、どのような雰囲気と風景の中から対象を選択し、構図を確定し、どのように旅を終えたかという、「写生旅行」のありさまを語る文章によって「写生」としての価値を保証されることになると考えられる。つまり、一見「スケッチ」とそのキャプション程度の文章によって完結すると思われる「写生紀行」において、過剰な情報を含む紀行文は、「写生」のモラルを守り「画」の価値を保証する働きを有するのである。さらに付け加えるならば、「写生紀行」とは絵画作品だけでなく制作のための旅も含めたトータルな「写生」という行為全体を作品化する試みでもあるということが出来る。その場合「写生紀行」の読者は、画家の出発時のエピソードをも、一つの絵画作品が誕生するコンテクストの中で、さらには「写生紀行」という作品的な行為の一部として読むことになるだろう^⑪。

また意外なようだが、このモラルは明治四〇年前後の紀行文をめぐるとの重要なトピックでもあった。例えば明治四〇年、紀行文を書くにあたっては「室内捏造は論外であるが、さればとて旅行と

いふほどの旅行を必要ともしない^⑫」と述べた紀行文家小島烏水に対し、前田木城はこれを「行旅の間の観察、感想を偽らずに記すべき」だという紀行文の「約束」を無視した発言であると非難している^⑬。木城にとって紀行文は常に事実性、現場性ともいうようなものをその保証としてまといなければならぬジャンルだったと言える。小林もまた、このような紀行文家のモラルを共有した画家であったのである。

三 「写生紀行」の「地方色」

小林の「写生紀行」群および『画行脚』が実際、どのように読者に読まれていたかを実証することは困難である。ただ、新刊紹介の類を眺めることで、どのように読むべきものとされていたかを知ることが可能である。いくつかのコメントを読むと、挿入された「写生」画はもちろんのこと、小林の紀行文の「文」としての完成度の高さに注目するものが多いことに気づく。例えば

写生の絵写生の文此一著を成す、著者は一にスケッチ画家の参考書たらんことを期せり、然も亦文を語らむが為にも一読せざるべからず、収むる処三十余篇皆青松白砂の地、単に山水記として机上に備へんにも興深かるべし^⑭

といったものである。「画」が『画行脚』全体の中で五一頁しか挿

入されておらず、残りのほとんどが紀行文であることを考慮するならば、このような紹介の仕方は当然かもしれない。また小林自身はそれまでに小杉天外との合作や単独で短篇小説を発表しており、「文」についてのキャリアを積んでいたことも考慮すべきだろう。少なくとも、小林の「写生紀行」において紀行「文」は、「画」と同程度以上の重要性を担っていたと考えるべきだろう。

ここで、小林が「写生」のモラルを遵守したことを保証し、「写生旅行」自体を作品化するための「文」として、紀行文という形式を選択したことに改めて注意する必要がある。『画行脚』の「凡例」で「スケッチ画家諸氏の為めに案内者たらん事」という効用を期待するのであれば、なぜ淡白な旅行案内（もちろん紀行文にもその効用があるのだが）的な記述をとらなかつたのか。このような問いを立ててみると、「写生紀行」における「文」は、単なる「画」の説明でなく、単なる「写生」地「案内」とも異なるものでなければならぬということがわかる。作品としての「写生旅行」、それを「画」と「文」によって表現した「写生紀行」では、描く主体としての「私」（「私たち」）の経験を語る。この経験を語るための「文」が必要とされるということはすでに確認したとおりであるが、この時期の「写生紀行」の特徴を捉えるために、ここで同時代の紀行文が果たしていた機能に注目してみたい。

この問題を考えるために、まず明治四十二年四月三日の「読完新聞」に掲載された小林の回顧談を見ておく必要がある。小林は明治三十年代の半ば、小杉天外の再刊「新著月刊」^⑩に関わっていた當時を振り返って、次のように述べている。

抑もの始めは小杉天外君が第二期の新著月刊をやつてられた時の事でした。君達が絵を描くなら僕が文章を書かう、共同して日本の風俗を書き集めて見やうぢやないかとの御相談もあつたので、自分も大にやつて見る積でしたがつい其儘に成つて終わりました。（略）

旅行中の経験から種々有益な事を学びました。そして先年小杉君と相談した各地方の風俗を書かうと云ふ事に尚ほ我々の写生旅行の中には最つと色々事を取り入れるやうになりました。これは舊に地方の風俗を写す許りでなく山にも水にも家の建て方にも將た又た人の顔貌にも地方特色と云ふものを見出して写すと云ふ事です

天外は『画行脚』に「序」を寄せている。また小林自身も「凡例」に「附録小品」の説明として「嘗て小杉天外兄とスケッチ研究をなせし折の写生文にして多くは写生旅行の地に関するものなり」というコメントを付している^⑪。このように小林は天外との交流を強調し、その主張に共感したことを告白しているのだが、天外の主張

のキーワードとして指摘できるのが、「日本（地方）の風俗」である。だが、天外自身が明治三十年代半ば以降に「日本（地方）の風俗」を強調した小説を発表していないうえに、それに関する明確なコメントすら残していないため、小林への進言の真意は不明である。⑩

だが、とにかく小林は、実質的には『日本名勝写生紀行』第一巻に始まる「写生紀行」への取り組みを、遡及的にはあるが、「日本（地方）の風俗」を含む「地方特色」という概念を軸に説明しているのである。さらに決定的なことは、天外が担当するはずであった（この企画自体の実現可能性はさておき）「文章」をも小林が担っているということである。小林は「地方特色」を「写す」ために「文」とりわけ紀行文という形式を必要とし、選択したのである。

小林の言う「地方特色」は、同時代の文芸批評の場で盛んに用いられた「地方色」と同じ概念であると考えられる。「地方色」については明治三〇年代から四〇年代にかけて多くの作家が持論を展開しているが、その中で、紀行文というジャンルに深く関わった小島烏水と田山花袋の「地方色」論を、分析のための補助線として参照してみたい。小島烏水は「紀行文論」（『文庫』三五―二、明治四〇年九月）で次のような主張を行っている。

従来の紀行文に現はれた自然を見たまへ、どこに特色が出てゐるか、東北も西南も、京畿地方も、若干の名詞を除いたら、サ

ツバリ区別がつかない、ローカル、カラアなどは、以ての外である、（略）変化が解らねば活動が解らず、随つて、表象も解らず、真髓の美観をつかむことは、及びもつかない

また、田山花袋は『小説作法』（明治四二年六月、博文館）第五編「ローカル、カラー」の二「日本の作者」で、烏水とよく似た次のような論を展開している。

旅行記は其土地を踏んだ人にして、始めて其の真価が解る。（略）さてこのローカルを描くといふことに就いて、作者は其地方と他地方とを比較して見る必要がある。

両者に共通する主張は、紀行文（旅行記）では「地方色」（「ローカルカラー」）が表象されなければならないということである。花袋はそのためには「其土地を踏み、他の地方との「比較」がなされる必要があるとする。烏水は既に紀行文論である「紀行文に就きて」の三「紀行文と写生」（『文庫』二四―二、明治三六年九月）で、「その土地特有の景象」つまり「地方色」は「親しく足を搬び手を動かさなければ、捉へ得ぬ」と述べており、花袋同様「地方色」の表象は旅する「私」による確認・発見が前提であることを強調している。⑪

小林らが得意とした「写生」による風景画とは、「写生」地において、その地の「地方色」を他所との比較から見極め、「地方色」ではないものたちの中から選び取り、描き出したものであると

いえる。だからこそ、「写生」地について、構図の問題とは異なる、「地方色」を感じられる風景の「面白さ」について論じられたり、画家の一行が語り合うエピソードが挿入されるのである。

先に引用した「綾瀬川附近」では、その土地の「地方色」を代表する風景として「布晒し」の様子が画題として選択されている。また、『画行脚』収録の「牛堀」（初出未詳）では、

二階から下を見下すと、直ぐ川の岸に往来が有つて、細い路はうね／＼川に沿ふて上つてゐる。欄干の前の柳は葉がばら／＼散つて、瘦せた枝が風に靡いて、秋の哀れを語る様だ。往昔は潮来出島の全盛に連れて、仙台船の往き来に繁昌の地であつたのが、今は最う僅かに霞が浦か鹿島詣での客の廻り路に過ぎぬので、其の寂しさはたとへられない。此所で一寸鉛筆のスケッチをして其れから夕景でも写生しやうと戸外にでると丁度高瀬舟が二艘潮来の方から這入つて来た。

というエピソードが語られる。「丁度這入つて来た」舟を「写生」したと思われる「スケッチ」（図3参照）がその前に挿入されており、引用部分の末尾は「スケッチ」の解説となっている。しかし、この地の「往昔」を語る部分は、「写生」地の歴史を背景とした「地方色」の説明であり、完全に「地方色」を「画」ではなく「文」によって表現しようとしていることがわかる。

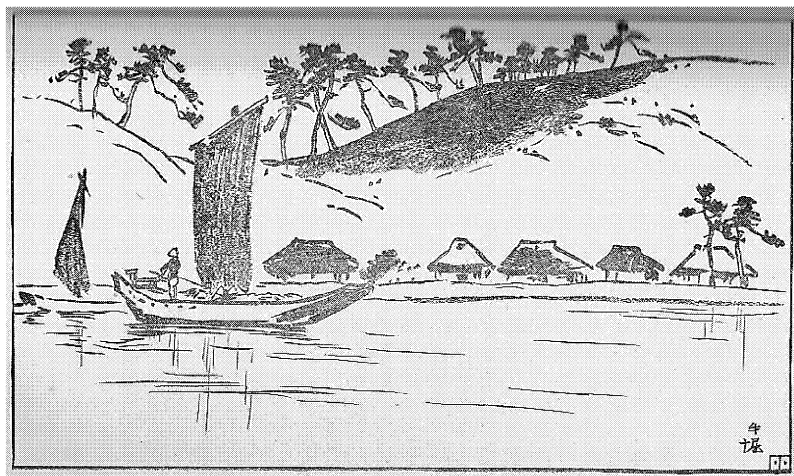


図3

前述したように、こういった「地方色」の強調は同時に、「特有」ではない、つまり描くべきではない「景象」の排除でもあるということには当然注意しなければならない。だが鳥水や花袋の主張する「地方色」が同時代においてある程度小説や紀行文等によって表象可能であると考えられていたとするならば、「写生」対象を選択するエピソードが紀行「文」という形で書かれることにより、「画」として描かれなかった風景も、画家が見た（そして排除した）風景の一部として描かれることになる。ここにおいて紀行文は、「写生」のモラルが守られたことを保証し、「写生旅行」という行為を作品化するだけではなく、「写生」画では表現しきれない「地方色」の一部を描くという役割も担うことになったのである。

ところで、小林の「写生文」において目立つのが、色彩を表わす語である。『画行脚』の「凡例」によれば、小林の「写生紀行」において、色彩表現は「スケッチ画家諸氏に多少の参考ともならん」ためのものである。そしてそれはしばしば、「写生」対象となる風景の色、正確には風景を構成している空気、もっと正確には光線の色を表現している。例えば、「銚子附近」（『中学世界』九一—三、明治三九年一〇月）では、

強風強雨の後の海の色は、暗いフーカース、グリーンのような色で、水平線に近く暗紫色にオルトラマリンの混じた色が、

旅する画家の「文」

際立つて見えてゐる。

という印象が語られる。「銚子附近」にはこの後、

其それから帰路は砂山許り、一帯にガランス色を含むだ砂は、夕暮の空の反射でで稍紫色になつて、松の緑は暗く

という風景描写も見られる。このような表現からわかるのは、旅する主体が、風景を多様な色彩の重なりとして認識しているということである。つまり、移動に伴う風景の継起は、色彩の継起・連続であり、紀行文ではそのような変化の経験が語られているのだ。これは、「地方色」というものを解析してさまざまな要素を指摘し、ほかでもないその土地ごとの「地方色」の連続とその経験を描くことと同じだと理解できる。言い換えれば、小林の「写生紀行」では、その土地ごとの光線の色が、重要な「地方」の「色」、つまり「地方色」の一要素として描かれているのである。

光とその色の観察、そしてそれを「文」で「写す」という試み自体は、明治三〇年代前半に鳥崎藤村が発表した「雲」（『天地人』四〇、明治三三年八月）などで既に見られ、小林の「文」を取り立てて新しいと評価することはできない。ただ、藤村が小説で描くべき人生などの「物を観る稽古」^①としてそれを行ったのに対して、小林は具体的に「地方色」を描き、集めるための手段としているという点には注目してよいだろう。そしてその先に欲望されているのは、

「写生」画と紀行文を並べて「書き集めて見」ることで完成する「地方色」のカタログ作成であろう。改めて注意したいのは、カタログを地誌的ではなく、「画」とそれを描く「私」のエピソードの集積である「文」との組み合わせとして編集するという点である。

歴史的に見れば、旅に出て絵画作品を制作し、「文」を書いた日本人画家は近世以前にも存在した。例えばそのような画家の一人が池大雅である。彼は宝暦一〇（一七六〇）年の旅行をもとに、「三岳紀行図屏風」という、屏風に山水画や旅日記の切れ端を貼り付けた「作品」を残している。しかし「三岳紀行図屏風」において「画」と共にランダムに書き入れられた彼の「文」は、漢詩や「画」の簡単なキャプション、種々の経費のメモであった²²。また先に触れたように、明治二〇年代には小山正太郎が「写生」を目的に「写生紀行」を行っている。小山は「画」の挿入されない未発表の「写生紀行」的文章を残してもいる。確かに明治二五年四月に書かれたとされる「武蔵野紀行」では、「入間川ハ茅屋降古ビ軒傾キ苔色蒼然 画家無上ノ材料タリ」「生出狭山ノ里ヲ過ク 里翁ニ産物ヲ問フ 茶ナリト 所謂狭山茶是ナリ」というような「地方色」の描出が行われている。しかし、そのような「地方色」は、地誌にありがちな「川越ハ有名ナル太田道灌ノ築城跡アリ 且元亀天正ノ間ノ戦地ナレハ頼リニ懐旧ノ情ニ堪エス」という「私」の観察というニュ

アンスから離れた知識や、旅する者同士の滑稽な人間関係と渾然一体となつて語られている²³。小山の「写生紀行」では旅中の様々なエピソード、旅行地の歴史、産物等によって代表される「地方色」、あるいは旅する主体の感慨といったものが、雑然と配置されているのだと言える。

「中学世界」という媒体が生み出す読者との諸関係という大きな問題は当然ある。ただ、この「地方色」のカタログに向かうか否かが、小林の「写生紀行」を池大雅ら近世以前画家による「文」入りの「画」、あるいは明治二〇年代に小山正太郎が記した「写生紀行」とは異なつたものに行っている要因の一つであるといえるだろう。そして繰り返しになるが、その「地方色」を「私」（「私たち」）が見聞したことが表現される枠組みが、正しい「写生旅行」であることの保証として必要だつたわけである。

四 おわりに

「地方色」という概念は、それが必ず土地毎に存在するという前提のもとに成立する。そしてそれは、さまざまな言説によって人々にとつてある程度ステレオタイプでお馴染みのものでありながら、それでも再確認をしたいという欲望に支えられてもいる。小林の「写生旅行」は、「画」と「文」とによって、そのような「地方色」

のカタログ作りを目指す行為であった。ただ、それが「写生紀行」として作品化される際には、必ず旅する主体の経験として表現される必要があった。つまり、一面において、「地方色」は「あるもの」であると同時に、常に「私」などの主体による発見にも似た再確認という手続きを要する、「見出されたもの」でもあった。小林の試みは、そのような「地方色」の立ち現われ方を示す好例であるだろう。

注

- ① この時期の画家の旅については永山多喜子「明治・大正期における写生旅行研究」(『鹿島美術研究』年報第一八号別冊、平成一三年一月)、佐藤善一「小山正太郎書誌研究」(『女子美術大学研究紀要』三三、平成一四年三月)などでその概要や意義が論じられている。
- ② 例えば雑誌「趣味」二一九(明治四〇年九月)の「文芸界消息」には、「小杉未醒氏は木曾を旅行して、一先づ帰京し再び東北地方へ向け写生旅行の爲め出発せられたり。」という情報が掲載されている。
- ③ 「矢口の日」(『中学世界』九一三、明治三九年三月)、「拝島の日」(同九一六、明治三九年六月)、「銚子附近」(同九一三、明治三九年一〇月)は中沢弘光・小林四絢・岡野栄「綾瀬川附近」(同九一七、明治三九年六月)、「荒川沿岸」(同九一九、明治三九年七月)は岡野栄・小林四絢の連名で、それ以外は小林鍾吉もしくは小林四絢の署名である。
- ④ 『日本名勝写生紀行』と同ジメンバーによって、「絵行脚」という総題を冠した「スケッチ」と短文の組み合わせが、「都新聞」紙上に明治三

九年七月一日から八月三〇日まで、三〇回にわたって連載されている。「写生紀行」初出本文(確認ができたもののみ)と『画行脚』収録本文との間には大きな異同は認められない。

- ⑤ 例えば『画行脚』に収録された「附録小品」のうち、「夏の長屋は後で触れる再刊「新著月刊」一―(明治三五年一月)に、「工夫」は「中学世界」五―(明治三五年一月)にそれぞれ発表されている。
- ⑥ 明治後半の、挿画や装幀の「画」の視覚イメージと「文」とが相互に影響しあう状況については既に木殿知史が『画文共鳴―みだれ髪』から「月に吠える」へ(平成二〇年一月、岩波書店)において精細な考察をまとめている。本稿は同書を含めた先行研究の成果を踏まえつつ、紀行文家と「写生」画家のモラル、「地方色」の表象という問題を小林の「写生紀行」群に見出し、紀行文というジャンルの特質を考える一端とすることを旨とする。
- ⑦ 本稿における「スケッチ」は、例えば藤次郎「水彩画階梯」(明治三七年四月、内外出版協会)で述べられる「途上の所見など手帳或小紙片に速写するをスケッチといふ。雲の形、波の情趣などを写すに極めてよき方法なり」といった「速写」の意味で用いる。
- ⑧ 「小山正太郎先生」(昭和九年九月、不同舎旧友会)
- ⑨ 千代子「庭園を写生せよ 其一」(『ホトギス』六一八、明治三六年四月)
- ⑩ 永井聖剛は「虚子の写生から小説へ」の意味―「文章世界」の「写生と写生文」特集から―(『自然主義のレトリック』、平成二〇年一月、双文社)において、明治四〇年前後の高浜虚子の「写生文」(小説を含む)の分析から、当時の「写生文」の題材が「作者」の、更新され続ける(いま、ここ)の経験に即応されるべきものであり、「読者は常

に「作者」の身体を借りて光景を眺めるのだから、眼前に広がる光景は、読者にとって未知であっても構わないが、想像可能なものである必要がある」と指摘している。明治四〇年頃の虚子ほど「いま・ここ」の束縛を受けてはいないが、ある土地をこの足で歩き、この目で見たことを強調するという点で、小林の「写生紀行」も同時代の「写生文」に近いコードによって書かれ、読まれたと言えるだろう。

- ⑫ 小島烏水「紀行文小論」〔文章世界〕二一四、明治四〇年二月）
 ⑬ B生「紀行文小論」について」（前出「文章世界」二一四、注⑫参照）

- ⑭ 木城が指摘したこのようなモラルについては、佐々木基成が「紀行文」の作り方―日露戦争後の紀行文論争」（日本近代文学）六四、平成一三年五月）で既に言及している。

- ⑮ 「読売新聞」（明治四二年六月一日）掲載の広告に付された文章。注⑥を参照。

- ⑯ 明治三四年九月から三五年一月まで全四冊発行。注⑥に示した小林の小説のデータ等は全て山本昌一『新著月刊 解説・総目次・索引』（平成元年四月、不二出版）に拠った。

- ⑰ この「スケッチ研究」の実態は不明であり、調査を進めたい。ただ、小林が天外の主張に同調し、その影響のもとに「写生紀行」群を描く・書くに至ったという因果関係によって、自身の活動と「文」の意義を説明しようとしていたことはわかる。

- ⑱ 同時代評でも天外と「日本（地方）の風俗」とを結びつけるものは稀である。わずかに、きくのや「近刊妄評」（「読売新聞」、明治三五年一月一三日）で「従来、宙外、天外両氏の作を読む毎に、自然を叙する筆の、極めて巧妙なるに敬服せしと同時に、作中人物の会話の何処となく、北方の蛮音を聞くの感を禁じ得ざりし」と述べられている例などが見ら

れるのみである。

- ⑳ このような烏水の「地方色」観については拙稿「小島烏水「鎗ヶ嶽探險記」論 要請された「その土地特有の景象」について」（同志社国文学）六〇、平成一六年三月）で既に論じている。

- ㉑ 島崎藤村「写生雑感」（前出「文章世界」一一三）

- ㉒ 「三岳紀行図屏風」の「文」は菅沼貞三が「大雅の三岳紀行」（美術研究）七三、昭和一三年一月）で翻刻を行っている。その他、佐々木丞平「大雅と旅」（日本美術絵画全集一八、池大雅、昭和五四年二月、集英社）、小林優子「池大雅筆「浅間山真景図」について」（美術史）一一四、平成五年三月）等で美術史的観点からの考察が行われている。
- ㉓ 「武蔵野紀行」の引用は小村由美子「翻刻 小山正太郎の日記・紀行文八種（下）」（美学・美術史学科報）二二、平成五年三月）に拠った。

〔付記〕 文章の引用にあたり、旧漢字は一部を除き原則として新漢字に改め、ルビや傍点等は適宜省略した。