

山を歩く、山を描く

小島烏水の風景論

はじめに

日本の登山の歴史を紐解いてみると、近代登山と呼ばれる、峻険な山岳への登頂を一義的な目標とする活動について、明治時代の御雇外国人・宣教師らの登山趣味にその発端が認められる。もちろん彼らの活動のほかにも志賀重昂著『日本風景論』『登山の気風を興作すべし』に刺激された若者らは続々と、それまでの富士講や御嶽講などの宗教的目的とはちがひ、「登山そのものを目的として、より高く、より新しく、より困難な登山を目指すことの中に喜びと楽しみを求め、科学的、総合的に知識と技術を養い、強い情熱をもって全人格的に登山に対していこう」とした¹。

志賀の『日本風景論』に強く影響され、一九〇二年の槍ヶ岳登山を皮切りに高山へ向かい、さらに日本

佐々木 隼 相

山岳会の発起人に名を連ね、そして会長も務めた人物こそ、これから主な対象としてとりあげていく小島烏水である。烏水はふつう、日本における近代登山の先駆として、また山の紀行文を数多く残したことで知られるが、それとともに当時において浮世絵の収集家・研究家としても著名だった。全十四巻にもわたる浩瀚な『小島烏水全集』の編者・近藤信行は、〈山の人〉でもあり〈浮世絵の人〉でもあった烏水を評してこういう。「彼〔烏水〕が本腰を入れて『浮世絵を』蒐集し、研究に着手したのは、登山趣味、山岳研究の延長線上にあって、必要にせまられつつ、少年時代をふりかえりつつ、はじめられたといえるだろう²」。そして烏水本人のことばのなかに「山と浮世絵は、私の知識の

ためには、雙生の胎児³」とあるのを、わたしたちはみつづけることができる。

このように烏水にとっては、登山と浮世絵研究は連続したあるいは表裏一体のものであったが、「山の人」としての姿は主に山岳紀行を通じてこれまでも論じられることは多かった。また、日本におけるネイチャーライティングの実践者のひとりとして位置づけられもする⁴。

それでは、もう一方の〈浮世絵の人〉としての彼はどうか。これについてはたとえば、烏水は浮世絵や西洋版画の収集・研究のさきがけといわれる。彼はかなりはやい時期に自身の研究を『浮世絵と風景画』という著作としてまとめ、刊行した。当時、日本における浮世絵研究の第一人者だった美術史家・藤懸静也が烏水著『浮世絵と風景画』に与えた評価はこうだ。『浮世絵と風景画』は歌川広重を中心としての浮世絵史であり、且つ風景画論である。これより先き、我が国にかやうな著書はなかつた⁵。またこうも述べる。肉筆浮世絵に偏っていた研究状況に対して『浮世絵と風景画』のもつ意義とは「版画を主題として、世相画と民衆芸術を述べ、広重の版画を巨細に各方面から論ぜられたことは、正に浮世絵の新らしい研究として、画期的のものである。この研究は無論外人の研究

に刺激されたものではあるが、日本人にして初めてなし得るもの、言ひかへれば烏水先生にして、なし得る研究であつて、外人のそれとは違ふものである。そこにこの書の価値がある⁶。近年の浮世絵研究史における烏水の位置づけをみるなら、だいたい同様の評価に落ち着くようだ⁷。

ところで「風景画」というアイデアは、烏水とほぼ同時代の新たな産物だったといわれる。「風景」ということばじたいは日本においても古くから使用例が確認されるものだが、一方の「風景画」は近代における西洋由来（英 landscape painting / 仏 paysage など）の翻訳語だった。それ以前は自然の景色を描写したものはあつたけれど、「胸中山水」を意味する「山水（画）」がよく使われていたという。青木茂は小山正太郎著『画談一班』（一八八〇年）を「近代の風景画論の最初のもの」「名所の自然観を否定した初めての論⁸」といひ、また洋画家の団体・明治美術会の出品目録をつぶさに調べながら一八九五年の第七回展が『風景画』の成立した年である¹⁰と指摘する。つまり「風景」とちがつて「風景画」は西洋のそれを範とした概念であつて、このことをおもえば「浮世絵と風景画」ということばから連想して、烏水は浮世絵のなかに西洋でいわれる「風景画」をみいだしたのだ、といえそうであ

り、烏水の意図を問題にできるかにもおえる。しかしこれもまた知られるように、烏水が熱中した広重をはじめとして、当時の浮世絵師らはすでに西洋的な絵画技法の影響を受けていたのだから、「風景画」ということで自分の作品を名づけていなくとも、それに西洋の風景画の特色を読み取ってもかまわないともいえるのである。じっさいに「浮世絵風景画」の研究はこうした前提を踏まえつつおこなわれている¹¹。

烏水の生涯において、幼いころから浮世絵に親しんでいたと自身も述べることはあるが、こと自然景に向き合う時間の順序としては、登山・山の紀行文制作が先であり、浮世絵風景画の研究はそれに続く。このことから風景画として浮世絵を論じた烏水の風景観は、彼の山行きのなかで鍛えられたと予想できる。

そうであれば、これからわたしがおこなっていく作業は、志賀重昂著『日本風景論』と烏水が共有した山岳観（自然観でもある）をあらためて慎重に読みなおし¹²、烏水が自然の景色を描くにあたってどのようなのかを考察することとなる。こうすることで、烏水の風景観の内実と、自然の描写という営みの実態を明らかにできるだろう。そのうえで、風景画として浮世絵をみるのが彼にとってなにを意味したのかを検討するが、これは「浮世絵風景画」を成立させた近代人

の意識の一端を垣間みることにほかならない。なぜなら、烏水が自身の登山の体験を紀行文として書き残すことは、近代登山を成立させる言説の流通をおし進めることにほかならず、彼による浮世絵研究もまた同様に近代的な言説の産出という意味をもつからだ。

こうした考察の過程を通じて、〈山の人〉と〈浮世絵の人〉としての烏水の接点がみえてくるだろう。

一、その山岳観について

一九二七年、志賀重昂著『日本風景論』が岩波文庫に収められたとき、小島烏水が解説を書いたことはよく知られる。ふたりのつながりを考えるにあたってとりわけ注目してみたいのは次の一文、「立山の『真正なる自然の大は、実に立山絶頂より、四望する所に在り』の一句などは、当時の若い登山者（至つて少数ではあつたが）を、興奮させたものであつた¹⁴」という箇所である。烏水の引く立山に関する記述の前後を原文にもどってみるなら、志賀は「世に『大』を説く者多¹⁵」いが本当の自然の「大」は立山からの眺めにある、あるいは「其の眺望や富士山頂に亜ぐと雖も、山嶽を一時に夥多眺望する所は実に之れに過ぐ、自然の『大』を収悟せんと欲せば此山に登臨すべし¹⁶」とい

う。ここでいわれる自然の「大」こそ、烏水ら若い登山家たちをつき動かしたものだだったが、そうであれば「大」とはなにかを考へることが大切だろう。

さて、自然の「大」とはなにか。これを検討するにさいして注意を要するのは、志賀は山頂からの眺望を表現するときにそれを用いていたことだ。志賀のいう立山とは異なるが、槍ヶ岳に登頂したときの感慨を烏水はこう振り返っている。

絶頂に達したるときは、午後三時半、上下左右たゞ濛々として白霧のみ、山高きか谷深きか、我たゞ卵の白味の如きもの混沌として大虚を涵せるを知るのみ、時に余は頻に齒痛をおぼえ、加ふるに空氣稀薄にして且氣圧の力低きを以て、心臓は促鼓し、呼吸は逼迫す、顧れば家郷を出て、よりこゝに十日、身は天漠に入りて雲を吮ひ霧を吸ひ、木魅石鬼に圍繞せられたる仙となり、火食の人なるをおぼえず、しかも只た茫然として涙下る。¹⁷

山頂に立ったときの周囲の環境と自身の身体的変化の描写に続き、その体験を自分が「火食の人」だったことを忘れてしまう、すなわち俗世間から離脱した感覚に喩え、思いがけずに落涙する。¹⁸ こうした率直な感情の告白と同時に、仰天・黙禱し、烏水は「我今に迨

て初めて人間の弱氣¹⁹」を知ったという。

ここで告白された人間の弱さは、こののちも継続して烏水にみられる意識だったことは念頭におかなければならない。蛇足を恐れずに強調するなら、その弱さとは「我愈よ宇宙の大にして、人間の小なるを知²⁰」るともいわれるように、人間が宇宙・自然と相對することによって意識されるものだった。とはいっても、烏水は人間の弱さ、小ささを嘆くばかりではない。自然を前にして人間自身を知り、ふたたび自然との關係をつくり直そうとする。すなわち、

是に於て、我が意ふところは、人間一切のツマラヌを解くの法、人自ら宇宙間に要求すべき權利の、絶小なるを知覚するにあり。……我等は電氣學者が、科学の力を借りて、半世紀前まで恐怖の的なりし雷公を頗使用するが如くに、宇宙間百般の事を、自在に料理せむとは思ふ可からず、……我等が自然の命令法則に対するや、服従ありて征伐なるものある可からず、……かく我等が小なるを知りての後、如何すべき、曰くその小なるを知覚したる点に、先づ発足標を据ゑて、天と人を測るべし、我自身を量るべし。……然る後、我等をして無邪氣無野心なる人間に立ちかへりて、更に野に出でしめよ。²¹

「更に野に出でしめよ」といい、自然と人間の関係の再構築を目指すこの文章から、もちろん自然を前に立ちすくむ人間の姿を読み取ってしかるべきではあるが、ここではあくまでもどのような「大」を前にしたときにこうした考えにいたったのかにこだわって考察を進めていく。

ところで志賀重昂著『日本風景論』の特色としてしばしば指摘されてきたのは、日本の風景がみせる「多変多様」な姿だった。²²このことは彼が登山を若者にすすめるいちばんの理由でもあった。山が高ければ高いほど、その行程はより険しくなり、登り進めていけばいくほど、より危ない場面に遭遇する。しかしそうした登山であるがゆえに「愈々益々万象の変幻に遭遇して、愈々益々快樂の度を加倍す」のであって、山は「自然界の最も興味ある者、最も豪健なる者、最も高潔なる者、最も神聖なる者」²³であり、じっさいに登ってそれを知らなければならぬ。

登山を通じて「多変多様」あるいは「万象の変幻」の風景をみるという体験は、烏水の山岳紀行においても重要な位置を占めたものだといえる。先に引用した箇所と重複はするが、烏水はこういつていたのだった。

朝は霜の紫に生命の変化を認め、夕は斜暉の金色

に永劫を想ふ、草のそよぎに、水の流れに、千万態の宇宙あるに駭かされて、この情操の在るところ、単調を複雑にし、利那を万古にす、……、噫、我愈々宇宙の大にして、人間の小さなるを知り、百歳を保つも我に於て足らざる感あり、何ぞ不興、無聊、諸ろの絶望を言はむ。²⁴

時間の経過にともなう自然の変化、または風や水の流れによって生まれる空間全体にわたった景色の展開をいい、自然景の多種多様なあり方に目が向けられ、それがまた時間的に知りつくすことのできないほどの「千万態宇宙」と形容される。卑小な人間の自覚はこうした自然のあり方に対比されることで、「絶望」とまじえられる感情を抱かせる。烏水は人間の知りえる範囲をはるかに超えた自然の変化に対する気づきを、こうした感情とともに告白しているのだった。

この変化する自然は烏水の眼にどのように映じたものだったのだろうか。言い換えれば、彼は自然のなにをみ、その変化の限りなさに気づいたのだろうか。これを考えるにあたって取り上げたいのは、紀行文家としての彼の姿勢である。

烏水は紀行文家として、ただ山岳紀行を書きつらねるばかりでなく、その方法をめぐって思索を深めていった。次に引用する「紀行文と写生」をはじめ、多

様な姿をみせる自然に対してどのような表現を与えればいいのかということが、彼の最大の関心事だったといっても過言ではないだろう。

彼は自然をみる方法について以下のとおり述べている。

自然を視るに二つの方法あり、一は曰く形式、一は曰く色彩、雲の変化、樹木の鬱茂、或は凋落、流水や、止水や、虚空や、山嶽や、いづれか形式に美妙あり、色彩に靈活ならざるものがあらう、……一石一木、一山一水の形容既に變々化々にして、之を施すに万千無休の彩色を以てするから、一刻々に景象が変化する、景象が変化するとは必ずしも晴天が雨になる類を言ふのでなく、彩色が濃淡複単に徂来するのである。²⁵

変化する景色とは、彼のことばにしたがえば「形式」と「色彩」の変化によって生まれるものだった。とりわけその変化を「必ずしも晴天が雨になる類を言ふのでなく、彩色が濃淡複単に徂来するのである」としたように、色彩の多様な変化のうちにみていたといえる。そしてこの色彩の変化をうまく表現する方法をめぐって、烏水は文体の改造をいうようになる。なぜか。彼は次のような喩えでこれを説明した。漢文で書かれた紀行文をもとに風景を絵にしようとしても、

きつと実際のものと異なってしまう、その原因は漢文という文体に根本的にある、なぜなら漢文の紀行文は「色彩が出ぬ」から。²⁶ つづいてこのようにもいう。

「漢文もしくは漢文直訳体」は「靈活なる自然を叙するに足らない」と断言できるし、いまこそ「叙景」のための「新文章を作る」時期にいたった、具体的には「俗文、雅俗、折衷、言文一致」を問わず、とにかく「写生に重きを置かざる可からず」、そうすることで「明治の新文章」をつくることができるのだ。²⁷

烏水は登山をとおして自然の変化の限りなさと景色の多種多様なあり方をまじまじとみた。そのすべてをとらえることは人間の能力を超えてしまっているとはいえず、そこでよしてしまうのではなく、どうすれば表現しえるのかという方向に考えは進んでいった。こうしたなかでいわれるのが文体の改造だったのであって、漢文（あるいは直訳体）の限界を自覚する反省へとつながりもした。²⁸

思索の末、無限に変化しつづける自然のありさまを表現するにあたって烏水が重視したのは写生だった。この写生をめぐって、同時代の状況を踏まえつつ、次節では烏水の考えを検討していくこととする。

二、その写生論について

一般に、変化しつづけるものの総体を記述しつくすことは難しい。とはいえ、何らかの観点を導入することで烏水はこの難問に答えを与えようとしていた。そうであるなら彼の工夫とはなにか。この問題をめぐって検討を進めながら、彼の写生論をみていきたい。

烏水にとって変化しつづける風景は自然のうちに認められるものだったが、ただそれだけではなかった。というのも、風景を構成する要素としてそこに住まう人びとの生活のありようもまた、意識されていたからだ。

その土地特有の景象、即ち人間でいへばその人特有の性格に当るものを捉^{キャッチ}するのが観察眼で、之を摸^{モウ}するのが紀行文なり、叙景文なりの能事ではあるまいか。地質からいへば火山岩もあらう、花崗岩もあらう、石灰岩もあらう、洪積、沖積、雲母質もあらう、地相からいへば高低凹凸、樹木の茂れる、水の縦横せる、仔細に観察すれば、千変万化で、之に加ふるにその土地の上に点綴するものに、人家があれば、之を組み立てた材料や、組み立ての方法や、又人が居れば、衣服言語等の風俗習慣や、その職業……などと相俟ちて或物は文中

の背景となり、或物は俳優となり、或物は一場の主人公となり、或物は一齣の契点となる、これらは皆元座危座の想像以外で、親しく足を運び手を動かさなければ、捉へ得ぬところで、既に捉へ得たらば、その真を摸さなければ活き得ぬところである、旅行の要是に於てか在り、写生の要亦是に於てか在るのである。²⁹

ここにみられるような、風景の構成要素としてその土地の人びとの営みを積極的に取り入れようとする態度は、たとえば柳田国男が「椿は春の木」（一九二八年）で述べる風景観といくぶん共通しているといっていだろう。もちろん柳田は移り住んだ人びとによる植樹などを通じて、もともと色彩に乏しく単調だった自然に人間によって変化が加えられる、植樹によって色の変化がもたらされ風景は永遠に変化しつづける、と考えていたのだが。³⁰

烏水のばあい、自分の登山旅行を紀行文としてあらわしたのであって、その土地の人間をガイドとして山に登ったということもあわせて考えれば、そこに住まう人びとに対する関心の所在が柳田と異なっていたということを意識しなくてはならない。じっさい、烏水の山岳紀行には山を前にして気象条件などがととのわず、麓の村で足踏みさせられる内容や、数年ぶり

を訪れたさいに前回案内を頼んだ人間がすでにこの世を去っていた、あるいはその村を離れてしまった、というエピソードをはさみながら、山村に生きる人びとの姿を書いたのだった。いうまでもなく、こうした人びとの生活への関心は旅行を通じて得られるものであり、先のことばに照らせば「これらは皆兀座危座の想像以外で、親しく足を搬び手を動かさなければ、捉へ得ぬところ」だった。

鳥水は「捉(える)」ことに「キャッチ」とルビを振る一方で、「模(する)」ことを「コピー」とした。それぞれ「観察眼」と「紀行文」にわけられるが、それでは彼の紀行文を写生たらしめているもう一つの要素「模(する)」「コピー」についてどう考えていたのだろうか。ここで注目しなければならないのは、最後の一文、風景をよく捉えたならば「その真を模さなければ活き得ぬ……写生の要亦是に於てか在る」とした箇所だろう。ここでいうコピーされる「真」とはなにを指しているのか。

この問題を考えるにあたって取り上げてみたいのは、彼の文章に対する同時代的評価である。彼が書いた山岳紀行、とりわけそのなかの自然描写が「科学的」なものとして一部に読まれ、それを評価する声に對して(また、「科学」と「文学」が調和したものとみ

られる向きに對して)、鳥水は次のように自分の意図を明確に訴えて反論している。

自分は、ゆめ、文学と科学とを調和した作品を得やうとは思はぬ。志賀矧川氏の『日本風景論』や自分の『日本山水論』やに、その傾向は見えるかも知らぬが、是等は論文である、論文は素と智識的で、解剖分析は性質上辞する所でないから、科学の身を美文辞の外形に包むでも、必ずしも悪しくはなからう、(併しそれにしても調和と言ふのは妥当でない)⁹³¹

すでに繰り返し言及した志賀の『日本風景論』や、一九〇七年に書かれた鳥水の『日本山水論』について、彼は「論文」であるといい、それゆえ科学的、つまり「解剖分析」的な記述と読めるが、とはいっても自分は科学と文学の「調和」を目指しているわけではないと端的にいう。影響を受けた志賀と同様の評価が与えられることに³²、どうして鳥水はこうした感想を抱いたのだろうか。彼のことばを追っていくと「科学的筆致とか、読んで智識を得るとか、言はれるのは、自分の苦き光榮とする所である」とあるのをみつけることができる。しかし、鳥水は自分の山に関する文章のなかに「科学的筆致」として受け止められる箇所があることを否定しているわけではない。逆にあえてその

ような表現を心がけていた、とさえいえそうである。それは次のように述べていることから推測できる。

所謂科学的筆致は、樹木、岩石、そのものに対する智識を、会得せしめるために、解剖分析をこととするのではなく、美観上の興趣を添えるために説明（何物の文学か説明せざるものあるべき）したのであって、無論創作品としての土台に立つて、やつたことである。⁹³

ここでとりわけ興味をひくのは、「科学的筆致」を施した理由が「美観上の興趣」のためと明言されていること、そしてそれが「創作品としての土台」のなかに位置づけられていること、この二点である。また、こうした文脈のなかでいわれる「何物の文学か説明せざるものあるべき」という一言は重い。「何物の文学」、つまり鳥水は樹木・岩石などを取り上げる山の（あるいは自然の）文学を構想していたのだった。

とはいいつつ、鳥水がこれを書いた当時、なにが「科学的筆致」だったのか、それを明確に示すことは難しいかもしれない。ここで参考までにあげておくのは、科学的筆致と結びつけられた解剖・分析に関する当時の認識をよく表現していると思われる逸話である。ルイ・アガシーはアメリカの生物学者で日本の生物学界でも有名だったが、『動物学雑誌』にアガシーの

もつて学んだ昆虫学者のサミュエル・H・スカッターの体験談が翻訳・掲載されている。これはあくまでひとつの例であるが、当時の『動物学雑誌』に掲載されたということをおもえば、科学的な観察のモデルを示唆した言説ということができるかもしれない。

さてスカッターによれば、昆虫学の研究を志した彼はアガシーのもとを訪ねたという。初対面の先生・アガシーはさっそく彼に魚の標本を手渡し、三日間にわたって観察をつづけることを命じる。彼はアガシーに何度となくみずからの観察結果を伝えるが、そのつどいたく失望したふうで、ふたたび「検せよ」といわれる。こうしたやりとりを繰り返しながら、スカッターはいったん途方に暮れてしまうのだが、次に引用したように彼はへこたれずに観察をつづけていき、アガシーの意図にだんだんと気づくようになる。

突如として新思想の余（スカッター）が胸中に起り来れるあり——魚の写生是なり此に於てか余は——我れながら驚きぬ——該魚に就て種々の点——此れ迄心付かざりし点——を発見し始め又此時恰も教授（アガシー）は帰り来りにき。「其は最も善し」と彼は云へり又語を繼ぎて「鉛筆は善良なる眼なり、……」⁹⁴

ただ魚の標本を前にしてそれを眺めていただけの

スカッターは、アガシーに結果を伝えるための備忘録としてではなく、みずからの観察を十全なものにすべく「写生」という方法を意識する。こうしたスカッターの気づきをアガシーは高く評価した。けれども「写生」するからといって、スカッターはアガシーを満足させるだけの観察をおこなえたわけではない。眼前の魚の特徴を、それもいちばんの、といえるほどの特徴をまったくつかめていない、「更に検せよ更に検せよ」とアガシーは繰り返した。こうした思い出はスカッターにとっては当時は苦々しいものだったが、しかし彼は最後にこういう。この体験こそ、私（や、ほかの弟子たち）がアガシー先生から受けた最大の遺産である、と。アガシーはみずからの学生の教育にあたって、丹念に観察することの大切さを説くばかりではなく、「写生」というすべを通じて対象の特質を把握するように仕向けたのだった。

烏水からとおく離れてしまったが、これで同時代の「科学的筆致」が意味するところをある程度には理解しやすくなったかとおもう。ここでふたたび烏水のことに耳を傾けてみると、たとえば彼は紀行文を書くにあたって、みずからの立場を説明するにあたりこのようにいっていた。

自然の色彩、活動、変化、これらを活描するの

は、容易でない、併し個々の特色を究めて置くといふことは、尤も大切であると信ずる、……等しく山を描くにも、花崗岩と、火山岩の山とは、形態に於て、色彩に於て及びその形態色彩等を通じて人に投与する印象に於て、大きな差異がある、文芸家としての吾人の態度はいかにして、及び何故にと立ち入つて、その理由及び原因を創作する必要は毫頭ない、併しこれだけの相違即ち特色の存在は、認識せねばならぬ、而してそれから惹き起こされた微妙なる心理的作用によつて、頭脳のキヤメラに印象された、鮮やかな影像を再現せねばならぬ。⁹⁵

自然の変化はその形態と色彩を通じてあらわれるという考えは、すでにみてきたとおりであるが、烏水は多種多様な自然を前にして「個々の特色」の把握を重視した。科学的に原因・由来を探索することに彼の一義的な関心はない。しかし、自然がみせる多様さが与える印象（なにからなにへ、自然がどう変化するか）を捉えるためにも、自然のうちにあるものそれぞれの特色をまずは認識しなければならないという。

「頭脳のキヤメラに印象された、鮮やかな影像」ということばに印象的にみられるように、烏水は写真技術の比喻をもちいながら、みずからという写生のあり

方を説明している。とはいっても、彼は単純に「写生
＝写真」としたわけではなかった。むしろ〈写生≠写
真〉論ともいべき彼の議論を踏まえることで、本節
冒頭にかかげた「真を模す」という写生に対する考え
がより明瞭になる。

写生則写真といつたからとて、例の器械で撮影す
る写真と一つに誤解してはこまる、あの写真は模
倣一方であるから、不要ぬものも透玉に入つた以
上は、全く亡くすこともできず、且つ自家の意匠
を加へることは或程度以上には出来ないが、写生
文に至りては、則ち然らず、繁を欲すれば繁、簡
を欲すれば簡、九を略して一を存するも可、特点
を挙げて通有点を没却するも亦可、光線に変化あ
らば、宇宙の色彩も亦変化すべし、しかも時々
刻々変化すべし、変化は活動也³⁶

繰り返すが、烏水は観察Ⅱ「捉（える）」と紀行文Ⅱ
「模（する）」の関係を説き、そして写生のかなめとし
ては、捉えた内容の「真」を模するということにみて
いたのだったが、ここでいう「真」とはだいたいこの
ようにいえるだろう。変化する動的な自然をつかむに
あたつて、その一瞬を固定したかたちですべて切り取
るよりも、人間が解釈をさしはさみつつ、本質をよく
あらわす特徴をおさえ、目に映った風景を再構成して

いくあり方が示されているのだ。

こうした〈写生≠写真〉論は、たとえば柳田国男の
「写真」論に似ているものといえるだろう。すなわち
柳田は「撮し手のある意味での『編集』を容認してい
る。……文章執筆の目的はその文の印象をもつて他者
を動かすことにあるわけだから、もし事実を曲げない
か同等以上の効果があるのならば、『それほど極端にま
で事実には依らなくても宜い』³⁷といわれる。これはまた
柳田なりの自然主義の理解であつて、事実そのものに
忠実であるかどうかよりも観察者・書き手の側が対象
と距離をとりつつ再構成することを重視した態度と指
摘されている³⁸。

大切なのは、ここまでみてきた烏水の写生に対す
る態度は登山をとおして、つまり自然と向き合うなか
で育まれてきたものだったということだ。そしてその
自然とは多種多様な姿をみせるもの、無限に変化しつ
づける対象としてあらわれていた。自然のうちの多様
さを記述する試みはまた、烏水に限られたものでもな
かった。その発端は志賀重昂著『日本風景論』にさか
のぼりえるもので、系譜のうえには数々の作家が位置
づけられもする³⁹。

さて、烏水がどのように自然を把握していたのか、
またそれを表現しようとしていたのが明瞭になつて

きたこととおもう。これを踏まえて次節では最後の問題として、〈山の人〉としてこのような考えをもつ彼が、『浮世絵の人』として収集した浮世絵になにをみて取ろうとしていたのかを検討していきたい。

三、その浮世絵研究について

ここであらためて考えてみたいのは、烏水が『浮世絵』を「風景画」として捉えた意味あいである。それは、彼はなぜそうしようとしたのか、またそうすることによってなにをいおうとしたのか、という問いにはかならない。以下、この点をめぐって考察をつづけていくことになるが、そのさいに取り上げるのは彼の著作『浮世絵と風景画』である。これ以外にも浮世絵研究は多数あるが、紙幅の都合からいま考察に加えることができないことも述べておく。

烏水が浮世絵版画を風景画として論じた初期の人物であることはすでに述べたが、とくに風景画をめぐる彼の議論の特徴は次のようなものだという。「江戸末期の美人画と役者絵を退廃的で芸術性の乏しいものとみなし、それらに対するアンチテーゼとしてあらたに風景画が勃興したという考えは、前述の小島氏の『浮世絵と風景画』中にも示されており、かなり早い時

期から通説化したようである」。⁴⁰ ここでいう通説とは大久保純一によれば、烏水の『浮世絵と風景画』以降の樋崎宗重と近藤市太郎の共著『日本風景版画史論』（一九四三年）や藤懸静也著『浮世絵之研究』（同年）にも共通する論点、「末期浮世絵における美人画と役者絵の質的な低下が風景画を生み出す主要因であるという史観」⁴¹だった。

さて、烏水は浮世絵における風景画をどう説明していたのだろうか。烏水自身が明確に風景画を定義している箇所はなかなかみあたらないのだが、それでも目をひくのは彼のいう「特立した風景画／風景画の特立（独立）」ということばである。これについていくつか用例をあげてみるなら、まず、西川祐信を評して、

一面に於ては、未だ古典的で、粉本的で、自然を描写するといふよりも、画法を尚んで、自然描写の筆勢を示してゐるに止まる、しかもそれが墨絵で、輪郭ばかりの雑画であつて、未だ浮世絵として、特立した風景画と許されることは出来ない。⁴²とあるし、これに対比して「浮絵」と関係づけ、奥村政信についてはこういう。

政信は絵の形式に於て、紅絵及び漆絵を発明し、画の題材に於て、特立した風景画でないまでも、それに近い名所画を描き、画の手法に於て遠近法

を採用した、……たとひ単に遠近法を採用したことが、直接に風景画に相渉らないとしても、政信はこの点に於て、浮世絵風景画の下地を築いた人と言つて然るべきであらう。⁴³

このほか「特立した風景画」ということばで語られる絵師としては、「粗き風景画として、見られぬことはない」鈴木春信、「風景画として見るべきものが多い」鳥居清長、「風景画と見ることも出来る」喜多川歌麿らあげるが、やはり烏水にとつては北斎・広重のふたりは別格のものとしていわれる。まず北斎について、「北斎の出現は、浮世絵の風景画を勃興させる使命を帯びて来た観があつた、……顯著な事業は、風景画の創造に於て見られた」とある。⁴⁵ こうした北斎の特徴はじっさいに『富嶽三十六景』『山下白雨』を念頭にして、別の箇所で「その電光の色彩形状の、如何に独創にして、敢為なるか」といい、また雲と山の表現を「従来の大和絵の巻物に見える、手袋状の旧習なる画法を踏襲することを避け」たもの、そして「その色彩の強烈に燃焼的なことは、東洋画としては、珍しいものである」と述べている。⁴⁶

烏水はこうした北斎の表現をその自然観を通じて説明している。

北斎の絵本や板画は、いかにも日本人の生活の百

科全書である、自由と愉悦とに想像を加へ、直截に切り取つてスケッチしてゐる、ひとり人事のみならず、自然に於ても何物も企てないといふものはない方であるから、雪でも雨でも、強健な手腕で、描き飛ばされてゐる。⁴⁷

また北斎は「人と自然との双対を認めて、人の方から自然に肉迫」したのだというが、換言すれば、烏水にすれば北斎は自然と人間を切り離し、兩者のあいだに明確な距離を認めたらうで、自然を観照しようとした人物といえるだろう。

これが「霧と雨と雪の美術家は、浮世絵師にあつては、ひとり広重ばかりではない、広重と並んで、風景画家の雄とせらるゝ」北斎の自然観だったというなら、双峰のもう一方の広重はどうだったのか。

広重は……自然と人と、時間空間との三部曲^{トリコイ}を作成してゐるが、彼の「人」は一方に自然、一方の時空の間に囲繞され、圧迫されて、その間に人が小さくなつてゐる、彼の雨景や雪景は、湿氣に一片かぶせられて、立体までが、円錐体の円味を帯びて描かれてゐる、そこにしつとりとした情味が含まれてゐる。⁵⁰

このように広重の特徴を述べたらうで、つづけて烏水は「彼〔広重〕自身が確實に占有したる情緒の霧

囲氣に於ては、日本の浮世絵師の何物も、匹敵することの出来ないほど、線と色彩の企画に於て、許さるゝ限りの詩と美を有してゐる」のたと述べる。自然のなかで人間を小さく描くことは、すでにみたように、登頂後の鳥水の感情と軌を一にするもののようにもえる。また、鳥水にとって時間と空間が問題になるのは、自然の限らない変化がそのうちに認められるからだった。たとえば、一日の時間の経過にともなう陽光の変化があり、それに連動するようにして空間全体が多種多様な形状をあらわし、色彩を帯びていく。しかし、人間は一生を通じてそのすべてを知ることはない。だからこそこうした変化を前に、鳥水はそれをどう表現できるのかと思ひ悩んだのだった。広重の浮世絵風景画は彼の関心によく重なるものとして受け止められたといえるだろう。

そもそも鳥水は広重について「雲よりも多く霧を描いてゐる」⁵²という。この霧、すなわち水蒸気が日本の風景の多様さを生み出していたとするのは、志賀重昂著『日本風景論』で説かれた基本的なモチーフのひとつでもあった。鳥水は次のようにいう。

水蒸気の多い、多湿国なる我が日本に於ては、衣食住はもとより、人間の筋肉までが、その湿つばい気候的支配を受けずにゐられないのであるか

ら、日本の自然に囲まれて、その呼吸を取り入れて、作をしてある日本の芸術には、水蒸氣に一度被せられたやうな、渋味のある陰影を基本とした、鬱々たる情調を認めることが出来る、……日本が多湿なる水蒸氣国であることを感じさせるには、天象の変化は十分に備はつてゐる。⁵³

たとえば広重の「本朝名所 遠州秋葉山」について、道の両脇に立つ杉の背面から煙がのぼるように霧があがってくる。そうすると木立ち越しにみえる遠くの山々は霧がかかって黒く映しだされる。一方で山の遠く向こうは陽光がさしているのか黄色く明るい。鳥水は霧による景色の変わりようをうまく描く広重を「山谷の変化ある霧を、かほど無造作に、又かほどに水分に富んで、生動し扱つたものは、見ないところである」と評する。雪・雨もまた同様である。空間と時間にわたる自然の景色の多様さをよくとらえようとする風景観でもって鳥水は、広重の浮世絵に風景画をみようとしたのだったといえるだろう。

おわりに

最後に、本論が抱える問題点をふたつほどあげておきたい。もちろん、このふたつ以外に欠点がないとい

うわけではないが、今後の展望として次にあげる二点はかならず踏まえないといけないとおもうからだ。

まず、今回、烏水の紀行文論の先行研究として、熊谷昭宏の博士論文「明治後期における紀行文の『進歩』とジャンルの自立性 小島烏水の理論と実践を中心に」(同志社大学、二〇一四年)に言及することができなかった。熊谷は紀行文が流行した時代として明治三、四十年代をとらえ、その中心に烏水を据える。とくに烏水の紀行文論における写生の自然表現などを論じており、本論においても参考にしなければならなかった。熊谷の研究に対するわたしの立ち位置をいま明確にすることはかなわないが、これを今後の課題の第一にあげておく。

ふたつ目は、烏水の浮世絵研究が民衆芸術に対する関心の高まりとしてあらわれていることと関係する。たとえば烏水が「明治人に比べて、遙かに原始的なる江戸市民の生活を、今日と対照すれば、どうであらう、かの時代には、鋤鋤を執る農民にも、所謂郷土芸術（フォーク・アート）があつた、一般人の手芸（ハンドクラフト）も、今日のやうに、全く喪失はされなかつた、一言すれば、彼等には所謂美的生活があり、所謂芸術化された人生があつた」と述べていることにそれは明らかである。『浮世絵と風景画』が刊行されたのは一九一四年、前年には第

一次護憲運動によって第三次桂太郎内閣が倒された大正政変が起きていた。この著作以降も、彼の浮世絵研究の背景には民衆芸術に対する関心が持続していたこと、さらには社会批判としての意味もあったことをおもえば、民衆芸術に対する、あるいは民衆そのものに対する烏水の考えに注意しなければならない。これはまた当然のことながら、彼がラスキンをどう理解していたのかという、日本におけるラスキン受容史のひとつでもある。⁵⁷

このほかにも本論には考察の不十分な箇所が多々あるとおもうが、ひとまずこのふたつをもって本論の限界を明示し、さらに今後の課題とすることを述べ、筆を擱く。

注

- 1 徳久球雄「アルビニズム」『世界大百科事典』改訂新版、第一巻、平凡社、二〇〇七年、六二八頁。
- 2 近藤信行「解題・解説」『小島烏水全集』十三巻、大修館書店、一九八四年、六九九頁。以下「全集」と記す。
- 3 小島烏水「浮世絵蒐集おぼえ帳」『全集』十三巻、一〇〇頁。
- 4 生田省悟編「ジャパニーズ・ネイチャールライティング三十選」『フォリオa』五号、一九九九年、一〇八頁を参照のこと。
- 5 藤懸静也「浮世絵研究家としての烏水先生」『山岳』四四一年号、一九四九年十月、九〇・九二頁。

6 同上、九二頁。

7 たとえば大久保淳一『広重と浮世絵風景画』序章「浮世絵風景画研究史と本書の視点」（東京大学出版会、二〇〇七年）でも、明治以降の浮世絵研究において風景画を主題とした考察として本格的なものと評価している。

8 以下の記述は青木茂『自然をうつす』（岩波 近代日本の美術 八、岩波書店、一九九六年）を参照した。

9 同上、五二頁。

10 同上、六六頁。

11 たとえば神谷浩著「風景画考」（『浮世絵芸術』一三六号、二〇〇〇年）では、風景画の条件として「文学性の排除・人事の背景としての役割の減少」（七頁）をいう。そのもとで北斎・広重らの浮世絵が検討されるが、そもそも後者の条件は『日本美術史事典』（一九八七年）の前川誠郎による「風景画」の説明（「日本のそれ（風景画）」が写真性を失って「胸中の景」と化する）を踏まえたものであって、神谷も注意を促しているが前川の説明は日本の風景画を明確に規定することを企図したものではない。

12 志賀重昂著『日本風景論』についてこれまでであった指摘のうちで重要なものは、日本的な崇高を探り当てようとした試みとして理解されてきたことだ。具体的には、志賀が示した美的カテゴリー「瀟洒・美・跌宕」のうち、「跌宕」が崇高に置換されるべき概念として推測・指摘・実証されてきた。もっともはやくこれを推測したのは三田博雄『山の思想史』（岩波新書、一九七三年）だといわれる。これに連なる問題意識をもったものとして、濱下昌宏『主体の学としての美学——近代日本美学史研究』第五章「志賀重昂『日本風景論』と日本の崇高」（晃洋書房、二〇〇七年）、森本隆子『崇高』と

〈帝国〉の明治——夏目漱石論の射程』第一章「風景と感性のサブライム——志賀重隆から夏目漱石まで」（ひつじ書房、二〇一三年）をあげておきたい。とくに後者の議論において、「美妙」／「奇」ということばで伝統的な美意識と近代的なそれとの対照を整理した箇所は卓見である。また、江戸後期における「奇（観）」に注目し、それに漢詩文的まなざしの影響を指摘したものに、西田正憲『自然の風景論——自然をめぐるまなざしと表象』第一章「自然景の変遷」（アサヒビル、二〇一一年）がある。なお漢詩文による風景理解・発見（とくに引喩という方法での）を論じたものとして、大室幹雄『月瀬幻影——近代日本風景批評史』（中央公論新社、二〇〇二年）をあげなければならぬ。そもそもヨーロッパにおける崇高をめぐる議論は、ごく簡単にいえば、それまで神に祝福されていた（だから神の意志にそう合目的なものだった）ものが、神の死とともに規律のないものとして人間の前にあらわれることが前提としてあり、人間が恐怖を抱くと同時に一転して歓喜することにもなった。ここに人間の、外部である自然に対する内面の優越が確立されることになる、という内容だが（森本隆子『崇高』と〈帝国〉の明治）のほか、桑島秀樹『崇高の美学』（講談社選書メチエ、二〇〇八年）、石川美子『崇高の概念と「風景の発見」について』（『仏語仏文学研究』四九号、二〇一六年）などを参照）。近代登山においても人間による自然の征服と関連づけられるとき（桑原武夫『登山の文化史』『登山の文化史』平凡社ライブラリー、一九九七年）、こうした自然観の変容が前提にあることはいまでもない。また、崇高のアイデアは近代日本の文学史・美学史でも好まれたものだった。たとえば、崇高を踏まえて近代的自我とリアリズムの成

立を論じた柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』（岩波現代文庫、二〇〇八年）がそうであるが、これを本質的に批判しえた鈴木貞美の見解も忘れてはならない（鈴木貞美『現代日本文学の思想——解体と再編のストラテジー』「起源論の陥穽——柄谷行人『日本近代文学の起源』批判」五月書房、一九九二年、同「明治三十年前後のネイチャーライティング」『フォリオ』五号、一九九九年を参照のこと）。

13 和田敦彦は「明治期の日本における『近代登山』の成立を規定するのは……厳密に言えば、言葉によって自らの行いを近代的な登山」と規定し、価値づける営み自体によって生み出されるものに他ならず、それは「自らの行為を近代登山として言葉で記し、意味づけることで、これまで、あるいは現在登っている他の人びとと自らを切り離す階層的なまなざしに支えられている」と指摘している（同「読むことと登ることの間で——読書と山岳表象の近代」『環』二〇〇三年夏号、藤原書店、二〇〇三年、一三三頁）。

14 小島烏水「解説」、志賀重昂『日本風景論』岩波文庫、一九四八年、一四一―一五頁。

15 志賀重昂、前掲、一三一頁。

16 同上、一三二頁。

17 小島烏水「鎗ヶ嶽探險記」『山水無尽蔵』隆文館、一九〇六年、一二六―一二七頁。

18 ここで「火食」を説明するにあたって、田能村竹田著『山中人饒舌』のなかの「不火食者」を「煮たものを食べない原始人。現代人の俗臭のない人をいう」とする解釈を参考にした。竹谷長二郎著・大越雅子改訂『田能村竹田 画論』山中人饒舌（訳解）（笠間書院、二〇一三年）、一四八―一四九頁を参照のこと。

19 小島烏水「鎗ヶ嶽探險記」、一二七頁。

20 小島烏水「趣味の殿堂」『烏水文集』本郷書店、一九〇六年、五五頁。

21 小島烏水「趣味の殿堂」、五〇―五一頁。

22 たとえば次の一文にそれがよくあらわれているといえるだろう。「既に然り、日本や、寒温熱三帯の間に拠在し、寒熱二海流の会所に当り、変風、氣候風、恒風の三風域に跨り、加ふるに日本の地勢たる、幅狭きが上に、高崇たる山脈の聳立するを以て、海岸より山嶺に到るまで氣候の偏差多様にし、熱帯、温帯、半寒帯、寒帯を併有す、宜べなり造化の万象、その開闢変化の状、昇降奇正の形、生育植養の功を日本の内に鍾めたることや」（志賀重昂著・近藤信行校訂『日本風景論』第二章「日本には氣候、海流の多変多様な事」、岩波文庫、一九九五年、三一頁）。

23 志賀重昂、前掲、一八〇頁。

24 小島烏水「趣味の殿堂」、五五頁。

25 小島烏水「紀行文と写生」、三六一―三六二頁。

26 同上、三六一頁。

27 同上、三四四頁。

28 こうした烏水のことばから連想するのは、漢文脈が硬直したものだとなった同時代の認識である（齊藤希史『漢文脈の近代——清末Ⅱ明治の文学圏』名古屋大学出版会、二〇〇五年を参照）。これまでも烏水が新しい文体の創出を試みたことは、しばしば取り上げられてきた問題だったが、しかしあくまでもそれを烏水の内面的な葛藤に還元する論調が強かった（たとえば飯田年穂「小島烏水と山の紀行文——三つの山旅をめぐる」『明治大学教養論集』三九八号、二〇〇五年、など）。

29 小島烏水「紀行文と写生」、三四六～三四七頁。

30 藤村安芸子『風景』と『人生』——柳田国男の紀行文をめぐって『季刊日本思想史』六二号、二〇〇二年、ペリカン社、九六頁。

31 小島烏水「紀行文論」「山水美論」如山堂、一九〇八年、一七四～一七五頁。

32 志賀の『日本風景論』は文学と科学の調和として評されていたことを思い出す必要がある。詳しくは大室幹雄『志賀重昂『日本風景論』精読』（岩波現代文庫、二〇〇三年）、四四～四七頁に紹介されている。なお大室はこうした評価について当時の「模範的な意見」（四四頁）と述べている。

33 小島烏水「紀行文論」、一八九～一九〇頁。

34 スカッター（訳者不詳）「始めてルイ、アガシイ教授の門に入りたる時の余が経験」『動物学雑誌』一〇巻一一八号、一八九八年八月、二六九頁。これは観察の訓練に関するエピソードであり、じっさいにスカッターがそれをどのように表現したのかはつまびらかではない。いずれにしろ明治三十年代において、「写生」という方法が科学的な観察の基本に結びつきもした事例といえるのではないか。

35 小島烏水「紀行文論」、一七六～一七八頁。

36 小島烏水「紀行文と写生」、三四九～三五〇頁。

37 佐藤健二『柳田国男の歴史社会学——続・読書空間の近代』第三章「柳田国男と写真——「自然主義」と「重ね撮り写真」の方法認識」（せりか書房、二〇一五年）、一八五～一八六頁。

38 同上、一五七～一五八頁。

39 たとえば、国木田独歩や田山花袋を取り上げながら中島国彦は、志賀の『日本風景論』が「変化」への眼差しを確立した

と述べ、『日本風景論』の発想は「変化」を見据えることで自然の実相に接近しようとする。そして、それは明治三十年代前半にあつては、描写の方法、つまり「写生」の確立と深いところでつながっていたはずである（同『近代文学に見る感受性』第二章『獵人日記』と近代の作家たち）筑摩書房、一九九四年、三八一頁。という。これに関して鈴木貞美の指摘も紹介しておく。「正岡子規は「変化」を重んじたが、それは表現における趣向の多様さをよしとしたのであつて、独歩のように自然の景観の多様性を重んじたのではない」（鈴木貞美「明治三十年前後のネイチャーライティング」、一五二頁）。

40 大久保純一『広重と浮世絵風景画』、四～五頁。

41 同上、四頁。

42 小島烏水『浮世絵と風景画』『浮世絵に於ける風景画』『全集』十三巻、一九三頁。

43 同上、一九三～一九四頁。

44 同上、一九五～一九六頁。

45 同上、二〇七頁。

46 小島烏水『浮世絵と風景画』『霧と雨と雪の美術家』『全集』十三巻、一三二頁。

47 同上、一三一頁。

48 同上、一三一頁。

49 同上、一三〇～一三一頁。なお烏水の北斎評はこう続く。

「北斎の芸術的冒険はあまりに強健で、又あまりに充滿してゐるから、北斎が必ずしも水蒸気の諸現象に、特殊なる驚異の念と、情味とを見出したかといふことは、広重に於けるほど顕著には知りがたいのである」（一三二頁）。

50 同上、一三一頁。

- 51 同上、一三一頁。
- 52 同上、一三二頁。
- 53 同上、一二九頁。
- 54 同上、一三三頁。
- 55 小島烏水『浮世絵と風景画』『浮世絵の蒐集と研究』『全集』十三巻、九頁。
- 56 近藤信行は次のように指摘する。「烏水が版画の始祖岩佐又兵衛からときおこしたのは、実は民衆芸術としての版画に共感を覚えたからにはかならない。……山から風景画へ、社会評論から民衆芸術史へと発展した烏水の軌跡があきらかである」(同「解題・解説」、七〇二頁)。
- 57 民衆芸術を考えるうえで参考になるものとして、「限界芸術」という独自の枠組みのなかで柳田国男・柳宗悦・宮沢賢治らを検討した鶴見俊輔『限界芸術論』(ちくま学芸文庫、一九九九年)や、柳宗悦と大杉栄・石川三四郎らアナキストとの思想的連関を指摘した、中見真理『柳宗悦——時代と思想』第四章「アナキズムとの接点」・第七章「民衆芸術論の抬頭と民芸運動の性格」(東京大学出版会、二〇〇三年)などをあげられるだろう。

Mountain Climbing and Writing: Kojima Usui's Cognition on Landscape

Shunsuke SASAKI

Kojima Usui (1873-1948) was a famous Japanese alpinist and travel writer. He was also well-known as a collector and researcher of Ukiyo-e. As previous scholarship has pointed out, in their writing from the 1890s Japanese climbers identified their experiences in the mountains with the modern Western practice of “alpinism,” and produced their works within this discursive framework. Usui's very reading of Ukiyo-e was informed by the Western concept of “landscape,” though he also often used classical Chinese poetry to express the Japanese landscape in his travel essays. His understanding of the “landscape” cannot, therefore, be described as either traditional or modern. In this paper I consider his view of “landscape,” emphasizing that Usui's views were developed through his actual experience of climbing and writing about mountains. He understood landscape to have a great variety of colors, which came from the fact that nature was constantly changing. He explored peculiar ways to express the landscape, with a special interest in the factor of “change,” an aspect which also influenced the way he viewed Ukiyo-e. He praised Utagawa Hiroshige (1797-1858), whose works he also regarded as being centered around the idea of change. In other words, Usui (re)discovered past artists such as Hiroshige as “landscapist” who skillfully depicted elements like haze, rain, and snow.