

## 文化資源学専修 2022 年度修士論文題目・梗概

---

### 吉田博の版画作品に見られる浮世絵版画からの影響について

曹 知言

本論文は、明治から昭和にかけて活躍した画家・吉田博（明治 9 年～昭和 25 年〔1876～1950〕）について、その研究史を批判的に検討することによって、その生涯を再構成し、そこから彼の版画作品に従来とは異なる角度からの解釈を試みたものである。

吉田は、明治初期の洋画家、小山正太郎（安政 4 年～大正 5 年〔1857～1916〕）の画塾、不同舎に学び、水彩画の学習を経て油彩画家としての活動を行うと共に、大正 9 年（1920）に、後に彼の名を高めることになる木版画を初めて制作する。しかし生前の彼は、主として油彩画家（洋画家）として扱われており、しかもその評価は決して高いものではなかった。

吉田の評価に大きな転機が訪れたのは、昭和 51 年（1971）に開催された「生誕 100 年記念 吉田博版画展」である。この回顧展以後、彼の版画作品だけが大きく注目されるようになり、現在もその傾向は続いている。

こうした吉田の評価の変化を研究史的に再検討するとき、そこでは以下の三点の疑問が生じる。一つは、生前の吉田は油彩画、水彩画にも力を入れており、版画作品のみに注目するのは不当ではないかという疑問である。さらにいえば、吉田の油彩画、水彩画と、木版画は、相互に影響を与えていたと考えるのが妥当ではないかということである。

第二の疑問は、吉田の版画作品に見られる「浮世絵的要素」をことさらに高く評価する傾向に関するものである。そこでは、明治期を生きた「最後の浮世絵師」である月岡芳年（天保 10 年～明治 25 年〔1839～92〕）の作品と、明治末から大正初年に新たに起こった木版画運動（「新版画」）による伝統回帰的な作品が同列に並べられ、吉田もこの系譜に連なるものとする安易な解釈が行われている。

そして最後に挙げられるのが、吉田の洋行体験に関する検討不足という問題である。吉田は、画家仲間である中川八郎（明治10年～大正11年〔1877～1922〕）と共に、明治32年（1899）に初めてアメリカを訪れている。彼は、明治32年からの約2年間、同36年からの約3年間、ボストンやシカゴ、ニューヨーク、そしてヨーロッパを訪れ、各地で絵画即売会を実施している。この間、吉田は複数のアメリカ人の画家から大きな影響を受けている。そのなかの最大のものは、J・M・ホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler、1834～1903）によるものである。米国に生まれながらヨーロッパへ渡り、イギリス画壇の中心的な存在となったホイッスラーは、イギリスにおけるジャポニズムを牽引した画家でもあった。日本を題材とした吉田の木版画にオリエンタリズムの視点が見られることはすでに指摘されているが、それが吉田の個々の作品にどのような影響を及ぼしたかは、未だに検討されていない。

上記のような問題意識を踏まえたうえで、本論文は以下の三章から構成される。

まず、第一章では、吉田博の生前と没後の評価の変遷、画風の変化と先行研究における問題点を指摘した。本論文で力点を置いたのは、作家に関する雑誌や単行書、そして展覧会カタログに掲載された論考だけでなく、吉田の生前の評価を直接伝える資料（逸話、新聞記事、番付など）の発掘である。

たとえば明治36年（1903）に刊行された『当世画家評判記』に記された吉田評は興味深い。「頗る画才があつて」と高く評価しながらも、「わる口」と題した項では「この男は米国へ行つて、た拝金主義からしていろいろな画をつくったが、帰朝してから作る画を見るに、米国流の悪い風が染み込んで居つて（略）」（旧字体表記は一部変換）と手厳しい。これを読むと、吉田の初めての冒険的洋行は彼の進取の心持ちとして肯定的に評価するのではなく「拝金主義」と断じられていることがわかる。

一方、明治期日本洋画の代表的な存在であり、当時既に東京美術学校（現東京藝術大学）西洋画科の教授であった黒田清輝（慶應2年～大正13年〔1866～1924〕）についての項を見ると、「この人は当時洋画界の領袖で、名声咳々として隠れない大家だ」や「錢儲けよりも実直に技術の為に力を尽くしてもらいたい、美術の為だ、国家の為だ」とあり、絶賛されている。二つの記述から判明することは、単に吉田と黒田に関する評価の違いではなく、出来上がりつつあった洋画界のヒエラルキーである。また明治政府の中核を成した旧薩摩藩士族出身で、国費で欧州に留学した黒田と、同じ士族でも旧久留米藩出身で、民間の画塾に学んだ吉田との扱いの違い、つまり

美術界を越えた社会的背景をも彷彿とさせる。

また本章では吉田の在世中に刊行された番付にも着目した。東京文化財研究所が公開している「明治大正期書画家番付データベース」(<https://www.tobunken.go.jp/materials/banduke>, 1876~1937) から吉田の名が記された番付を抽出し、在世時の評価を総観した。ここで重視したのは、吉田のアイデンティティに関する視点である。つまり吉田の評価は「洋画家（油彩画家）」としてのもものなのか、そうでないのか、そしてどのような評価を受けていたのか、という点である。

吉田の名前は、明治41年（1908）刊行「日本書画名覧」から昭和12年（1937）の「改訂古今書画名家一覧表」までの8種類の番付に認めることができる。その評価は、前述の黒田清輝と比べると一貫して低いが、常に「洋画（あるいは西洋画）」の画家として記されている。つまり、彼は、前述した1970年代後半からの研究で指摘されている「浮世絵師の系譜」にはないことが明らかである。なお画家の評価に関する研究において番付という同時代資料を用いた方法は、これまでにほとんどなかった。

続く第二章「吉田博の伝記」では、吉田研究の先学である安永幸一氏による画業区分をベースとしつつ、そこに本論文独自の着眼点を付け加えた。先行研究では、吉田の画業を画するものとして彼の洋行を位置づけ、洋行を境に「前期の油彩画」、「中期の水彩画」、「後期の木版画」とするが、筆者は必ずしもそう単純に区分はできないことを明らかにした。画業の初期、小山正太郎の画塾・不同舎時代における吉田の鉛筆画は、細部表現と大胆な省略と巧みに組み合わせることと、堅実な画面構成を行なっていることが特徴である。そして、不同舎時代に習得した写生旅行を通じての自然観察、堅実な線による対象の把握と画面構成を特徴とする鉛筆デッサンとそこに彩りを付す水彩画は、吉田の画業を通じてのベースとなっただけではなく、後の木版画制作にも生かされているからである。

さらに吉田は3度目の訪米（大正12年〔1923〕）以前に木版画の制作を開始していたが、日本の伝統的木版画（＝浮世絵版画）が同地で高く評価されていることを知り、それが彼をより積極的に木版画制作へと向かわせることになったことを明らかにした。

第三章「吉田博の木版画作品考」では、江戸時代の浮世絵版画や、吉田と同時代

に新たに浮世絵版画と同じ技法で制作された「新版画」作品、とりわけ外国人の新版画家であるC・W・バートレット（Charles William Bartlett、1860～1940）と吉田が制作した私家版（自ら工房を構えて作画から彫り、刷りまでを実施）作品との比較を通して、吉田の版画作品の特質を抽出した。

たとえば吉田「東京拾仁題 亀戸」と歌川広重「名所江戸百景 亀戸天神境内」は、逆方向から見た図ではあるものの、中央に太鼓橋、前面に藤棚、そして画面下部に池を描いた同一モチーフ、同一構図の作品である。

これは日本美術伝統の「枝垂れモチーフ」と言われるもので、吉田は本作品以外にも積極的に援用している。しかし広重作品に見られる色の明確なコントラストと説明的な黒い輪郭線を極力排除し、微妙で繊細な色のぼかしを多用して陰影による立体感の描出と線遠近法を用いた奥行き表現に成功している。

一方、たとえば「新版画」作家の一人、バートレットが描いたインドと吉田が描くそれを比較すると、吉田作品では明暗の劇的な対比が印象的であり、かつ浮世絵版画やそれを継承した「新版画」が用いてきた黒い輪郭線（墨）ではなく、中間色を用いた繊細な線描表現が用いられていることがわかる。

これは吉田が鉛筆デッサンからスタートし、水彩画、そして油彩画を描いてきた画家ならではの到達し得た表現であり、また洋行体験の中で得た、繊細で微妙な色彩表現を得意とするホイッスラー学習もまた、吉田独自の木版画的成立を後押しした要素であった。

以上、結論として、本論文では特に1970年代以降指摘されてきた「浮世絵師の系譜」としての吉田博像には偏りがあることを示すと共に、水彩画家、油彩画家としての絵画に対する研究、そして洋行体験で得た学びによって、吉田博の「伝統的な」木版画が作られていることを示した。すなわち彼の木版画を単に浮世絵絵画からの影響のみによって解釈するのは不十分であり、そこには長年にわたる彼の西洋絵画の制作経験と、特にホイッスラーを中心とした西洋的な浮世絵の解釈（逆輸入されたジャポニズム）を認める必要があることを、具体的な作品分析によって明らかにすることができた。

（編集部註：本論文は2022年度大阪公立大学研究業績優秀賞を受賞した）