



Title	竹内栖鳳の西洋風景画制作について：写真利用に関する一考察
Author(s)	廣田, 孝
Citation	デザイン理論. 2000, 39, p. 43-56
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52763
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

竹内栖鳳の西洋風景画制作について — 写真利用に関する一考察 —

廣 田 孝

京都女子大学

キーワード

竹内栖鳳, 明治, 日本画

Takeuchi Seiho, Meiji period,
Japanese Style Painting

はじめに

洋画家が写真に定着された風景を自分の絵画作品に取り込む事については従来から研究対象として取り上げられてきたが、日本画家の場合はどうであろうか。時期的に早いケースとして明治期の日本画家、竹内栖鳳を検討するのが本論の目的である。

竹内栖鳳は明治33年のパリ万博視察に出張したが、その際に栖鳳は絵葉書、写真を大量に購入したようで多くの栖鳳旧蔵の写真、絵葉書が現存している。

栖鳳の帰国講演〈西洋美術巡遊見聞談〉を検討すると、栖鳳は絵画は写真と切り離して考えるべきものだ、という思想を持っていた事が理解される。しかし一方では絵葉書、写真類と明白な関連性を有する作品が存在する。明治34年頃の「羅馬古城図」や明治43年の日英博覧会出品作品「ヴェニス月」などがこれに該当する作品である。

栖鳳がみずから自己矛盾のような作品制作をするのは何故なのだろうか。

「ヴェニス月」においては天空に浮かぶ月が照明のスポット・ライトの役割を果たしており、構図の中心的部分が全く影に暗く沈んでいるという逆光の中の日本画を目指していたと考えられる。栖鳳は写真を利用してこのような日本画の新機軸を出そうとした。

「羅馬古城図」、「古都秋色 羅馬遺址」などではまた別の意図があったようだ。栖鳳が他の西洋風景画を出品した際に「(ローマの廃墟を見て) 人間栄枯盛衰の感に打たれて形象物体こ

そ異れ一篇の唐詩に対するの感ありたり。」と発言している。つまり西洋の風景を日本画で描くこと自体が新機な時期であったが、そこに止まらず栖鳳は京都の四条派に特徴的な叙情性を西洋風景の中で表現しようとしたのである。

1. 明治30年代の京都の様子

明治30年の日出新聞に同社記者、黒田天外の各芸術ジャンルの作家たちとの対談記事が連載されている。次に巨勢小石との対談記事の一部を引用する。

「余（天外）は又かつて某画伯に質しき。画伯は其装帙せる西洋写真版画、並に写真画等数冊を示して曰く、余は陰影、遠近法等につき、日本画も必ず之を参酌せざるべからざるを思ふ。故に力を尽して此般の画を収集し、山水、人物、花鳥、各々之を類別し、既に積堆して六十余冊に及ぶ。されど之を参酌して気格を損ぜず、之を応用して卑俗に陥らず、以て能く調和折衷の功を収めんこと、至難なる者にして、余は今日に於て多少試らむる所あるも、其苦心慘澹たる殆ど外人の知る所に非ず、と」（註1）

巨勢小石は京都の南画家であるが、この部分は小石の事を述べたのではなく、他の画家について天外が独白ぎみに漏らしたものである。

天外は「某画伯」と相手画家の名前を伏せている。内容から当時の先鋭的な画家を指すことは推測できる。明治30年当時の京都画壇の中で西洋の写真、絵画を真剣に研究し始めていた画家は栖鳳か山元春挙以外にないであろう。

しかし天外と栖鳳の親密な交友関係から推察して天外が意識していたのは栖鳳であったと考えておきたい。

明治31年の天外と栖鳳との対談記事の中に次の一節がある。引用する。

「（栖鳳）ハア、写生には精々出るようにしてゐる。然しいらいらと写して帰るはよくない。……以前浜松へるつて二十日許りるたが、一本も樹は写さなかつた。……写真は近頃やるので……（後略）」そして長文記事の最後に「其他の（栖鳳の）隠芸は暫く『すっぱぬく』を見合わす。談話十二時に至て帰る」（註2）

この対談記事は2分割して掲載されたが、栖鳳が写真に興味を示している点に少し触れた程度である。「写真は近頃やるので」という言いまわしは自分で撮影する、という風に理解するのが妥当であろうが、天外の最後の一文はかえって含みのある内容を想像させる。即ち、先に引用した天外の記事内容が栖鳳を指すと考えたら、栖鳳には写真への飽くなき関心があり、写真を参考にしながらも作品の気格を貶めず、また写真を応用して卑俗にならないように、写真と作品を調和させる事を狙っていたが、うまく行かず苦心慘澹している。その様子を天外が（今回は）「すっぱぬく」のを見合わす、という風に繋がってくる。また写生の話題展開として

写真が出てくるのは対象を記録して再考するための手段として写真を連想していた事を示している。

明治33年8月、竹内栖鳳は1900年のパリ万博視察を命じられて、渡欧した。栖鳳は出発に先立ち、次の様な研究の方法を取ろうとした。

「(西洋絵画の) 其やり方、経営といふものが兎ても短かい間に見とれそうな筈がないから、一層その形のあるものを買ひ、帰つてから夫を思ひ出して玩味して見ようといふ方針をとり、つまり写真を多く買ふていこうといふことに決しました」(註3)

栖鳳は短時間に西洋美術作品を理解することの困難さを予想して記録として残る作品写真を収集して帰国後に検討し作品理解に役立てようとしていた。

滞欧中の行動はよく解っていないが、栖鳳は実際に写真、絵葉書を大量に購入したようで、現在も多くの絵葉書などが残されている。

明治34年2月帰国。同年6月、栖鳳は京都美術協会総会の席上、帰国講演〈西洋美術巡遊見聞談〉を行った。次にその講演の一部を引用する。

「(前略 西洋絵画の) 其画風の如きに就て画は大体濃厚となり写実の点に於ては殆んど写真と区別し難きもの少からざる迄発達せり、処で一般の嗜好は画が写真と同様なれば画より写真を見る方可なりと言う風になり茲に絵画に対する用意の一転するに至り爾来は遂に現時の画風を賞玩するに至れば其現時の画風は写意に重きを置き画題の主要部分を写出す(後略)」(註4)

この講演で、栖鳳は欧州での写真の発明が絵画に及ぼした影響を述べている。即ち、西洋絵画では写真の様な写実が追求され、写真と絵画が区別できない程にまで至ったが、絵画と写真の両者の差がないならば写真がもてはやされるようになり、絵画の重点が写真的写実から内面的な表現に移行した、と栖鳳は考えている。西洋絵画を例に出して、絵画の本質は対象の写真的な写実ではなく、写意を表現するものである、という理解が認められる。さらに日本画の特質を外人の解釈を引用する形で次の様にも述べている。

「西洋画は鏡に物体の写ると同様想像不十分にて唯だ有りのままの形を見るに過ぎず、其以上何等の趣味なし、日本画が写意に重きを置くは感心なり、詰り美術は詩歌的のものならざれば妙味なし其趣に於て一種言うべからざる神韻ありて初めて美術の価値ありと言うべし云々」(註同4)

西洋画は鏡が対象物を正確に写す様なもので想像力を働かせる余地がない。これに対して日本画の特徴は写真的写実ではないが、かわりに「写意」で表される情感やあわれなどを表現することであり、作者と鑑賞者が想像力を介して相互理解に至るものである、という考え方を示している。

この様に栖鳳は絵画と写真とは別物である、と明確に意識している事がわかる。しかし、一方で写真を利用したと考えざるを得ない作品が残されている。

2. 「羅馬古城図」

次に絵葉書、写真類と関連性を指摘できる作品を取り上げて具体的な検討を始めたい。

ローマのサンタンジェロ城を描いた「羅馬古城図」(明治34年頃 図1 註5)は現存する栖鳳旧蔵絵葉書(図2)の関係が従来から示唆されてきた。

作品の図柄を詳細に検討すると本作品の左端に小さくサン・ピエトロ大聖堂のシルエットが描かれている。従って本作品を描いた時の視点はサンタンジェロ城の東側から西方向に城を望んでいる。この方向で見た場合だけサンタンジェロ城の向こうにサン・ピエトロ寺院が視界にはいる。確かにテーヴェレ川に沿った地点から眺めると作品と同じ構図で手前にサンタンジェロ城があり、その向こうにサン・ピエトロ寺院が遠望できる。(図4)

作品では、さらにサンタンジェロ橋のたもとにある一對の天使像や川に垂れかかる樹木の枝なども確認出来る。また川面にサンタンジェロ城の影も映っている。しかし、垂れかかる柳の様な樹木は作品構成上の配置であり、実景を写すものではなさそうである。

サン・ピエトロ寺院、サンタンジェロ城を望み、さらにテーヴェレ川の右岸を描くためにはサンタンジェロ橋の一本北側にある橋、ウンベルトI世橋からの視点に限定される。

現地地図を元に説明図を作図した。(図3)

以上の考察より特定の視点から撮影した写真の存在を前提にしなければ、帰国後にこの作品を制作することは困難であることが理解されよう。しかし、この事態を裏付ける写真は栖鳳旧蔵写真の中には残っていない。

つぎに従来から言われてきたように現存する絵葉書(図2)からこの作品を制作した可能性を検討してみたい。

現存する絵葉書は城の前を流れるテーヴェレ川とそれを跨ぐサンタジェロ橋の西側が写っているので、川の左岸からサンタジェロ橋とサンタンジェロ城を北東方向に向かって撮影している。

栖鳳は現地でウンベルトI世橋の地点からサン・ピエトロ寺院を遠望した。栖鳳はローマを象徴する建築物であるサン・ピエトロ寺院を描こうとした。しかし直接にサン・ピエトロ寺院を中心に描かず、少しひねってサンタンジェロ城の向こうにサン・ピエトロ寺院を描く事を考えた。この構図はまるで葛飾北斎『富嶽三十六景』の例えば「神奈川沖浪裏」の近景に大浪船を置き、遙か遠景に小さな富士山を描いた構図を思い起こさせる。

なにかの事情でこのウンベルトI世橋からのスケッチをおこなわなかったに違いない。そこ

で考案した構図に合うように、絵葉書からサンタンジェロ城を描き、これにサン・ピエトロ寺院をシルエットで小さく合成したのではないだろうか。

再度、作品のサンタンジェロ城の形態を観察してみよう。

作品に描かれたサンタンジェロ城は詳細な点で絵葉書(図2)や現実のサンタンジェロ城と比較すると合致しない点が指摘できる。

絵葉書にも写っているが、城の正面手前にある小塔はウンベルト橋からの視点では作図する場合には省略するわけにいかない。また作品の城の上部構造は絵葉書に近い。絵葉書ではサンタンジェロ橋の様子、テーヴェレ川の川岸などそのままでは利用できない。

この様に精査してみると、栖鳳はウンベルトI世橋の視点からサンタンジェロ城越しにサンピエトロ寺院を見た。その印象を正確に書き留めることをしなかった。帰国後、この印象を作図しようとした時に、絵葉書を元にしながら自分の印象に合致するようにリメイクした、という制作手順は十分に推測できる。この手順の方が現存する資料に合致している。

栖鳳がこの「羅馬古城図」で意図したのは、後述するように日本画独自の空間意識とそこに感じられる「写意」の世界を構築することではないだろうか。

次に「古都秋色 羅馬遺址」(図5)を検討してみたい。

本作ではフォロ・ロマーノに立つ遺蹟「ヴェスタの神殿」を描いている。作品は現在所在不明であるが、同神殿を撮影した絵葉書(図6)と同神殿を含む風景写真が現存している。本論ではこの風景写真を提示できないが、距離を取って撮影されたもので岩山や周囲に繁茂する樹木の中に神殿遺跡が佇む情景を捉えている。

3者を比較すると、作品の中心をなす遺跡の建物は絵葉書から取材し、周囲の様子を写真から取りつつ、改変させている。廃虚の建物の土台に当たる構築部をよく観察すると、四角い窪みの様なものが描かれているが、絵葉書でも同様な窪みが同じ位置に認められる。作品写真が明治期の印刷のため不明瞭であるが、画面手前左から崩れた石垣を伴った小道が右上の方向に続いている。その途中に樹木が繁茂している様子を描く。作品を見る視線は手前から右上方向に進んで行き、廃虚の建物に行き着く。画面の上半分が空白になっている構図は「羅馬古城図」と同様である。

「羅馬廃虚 Colosseum」(図7)も同様に写真との関係を想定させる作品である。

本作については、作品、写真共に現存を確認できない。作品図版が「栖鳳画譜」(註6)にモノクロ写真版で掲載されている。しかし本作の場合、作品の構図はコロッセウムの写真として観光ガイドや絵葉書でよく目にする構図と同じである。従って在り来たりの観光絵葉書から作品が制作された、と推測しても問題はない。

本作の構図は先2作ほど特徴的ではないが上方に余白を多く取る形になっている。

これらの作品において、栖鳳は西洋風景の再現のために写真を利用した、という理解をまず思い付く。この理解は先に指摘したように栖鳳は写真の通り描く事と絵画を区別しており、この点で論拠が破綻していると考えねばならない。単なる再現的な利用ではなさそうである。

3. 「ヴェニスOfMonth」

明治37年(栖鳳、帰国後4年)に、高島屋は6年後に開催予定(明治43年5月開催)の日英博覧会に出品するためにピロード友禅壁掛「世界三景 雪月花」の制作を企画した。ピロード友禅は高島屋が主力を注いだ輸出用生産品であったが、制作時間がかかる為に非常に早い時点から下絵の制作に取り掛かることになったようである。

世界三景には竹内栖鳳「ヴェニスOfMonth」(図8)、都路華香「吉野の桜」、山元春挙「ロッキーマウンテンの雪」と担当と内容が決まった。

竹内栖鳳が描いた「ヴェニスOfMonth」の原画は高島屋史料館に現存する。出来上がったピロード友禅壁掛と原画とが寸分違わない事を確認した(註7)ので、今後は原画を元に考察を続けることにする。「ヴェニスOfMonth」の分析に入りたい。

この作品にも写真の介在している可能性が高いと考えられる。(註8) 栖鳳旧蔵絵葉書には同一対象を描いた絵葉書(図9)も現存する。この絵葉書は運河の反対側の視点からサルテ寺院を描いていて、これを元にして制作したとは考えられない。

まず本作においても作品の元になった写真が存在する事を想定したい。この想定を実証するためには本作の構図に完全に一致するような特定の視点が明確に存在する事を確認することであろう。

作品に描かれている建物は概ねサンタ・マリア・デラ・サルテ寺院(図10)であるが、よく知られているサルテ寺院とは異なる表現になっている。それはサルテ寺院と一緒に隣の税関建物が重なって描かれているからである。

ベネチアで現地調査を行った。作品を制作する視点を実際に探してみるとサルテ寺院とサンマルコ広場の間、海上約200メートルの位置であり、この位置から税関建物の向こうにサルテ寺院を見ている事が判明した。(図12) この海上の視点からサルテ寺院の大小二つの円蓋の重なり方、二本の鐘楼の位置関係、また税関建物とサルテ寺院の位置などが栖鳳の作品構図と全く一致する。この様な具体的な位置を特定できることは写真の存在を推定するに足る根拠であろう。ベネチアの地図を元に説明図(図11)を作成した。

ただし作品に描かれた税関建物のシンボルである金色の球状の部分は大きさが合わず、遠近法上おかしいことも指摘できるが、写真の存在を覆す程の重大な差異ではない。また運河の幅を狭く表現している点も現地の写真から判明する。

滞欧中に栖鳳はベネチアに立ち寄っているが、この海上の視点からの作品を制作出来る程、たくさんのスケッチを残しているとは考えにくい。帰国後4年経た時点での制作であるから、記憶があいまいになっている時期でもある。かえって栖鳳の発言からみて、また絵葉書の収集数から考えて何らかの写真か絵葉書かを頼りに描いた、という方が蓋然性が高い。

さて明治後半期の京都で伝統的な日本画家であった今尾景年は当時の青年画家（つまり栖鳳等を含めて）を批判して次のように発言している。景年は栖鳳より20歳年長であり、明治36年時点で栖鳳は39歳、景年は59歳であった。

「今日の青年画家は概して筆墨の錬磨といふことをすて、たゞ写真的に西洋的に光線がどうか遠近法がどうかいふことにばかり苦心し、甚だしきは写生といふので諸所を写真にとらして夫を引延して描て居るのもございます。」(註9)

景年が栖鳳を相手に見据えて批判していたかどうかは確定できないが、発言内容は実際に写真を引き伸ばして写生の代用に供した青年画家が居た事を示しているわけで、栖鳳のやり方もこの批判に当てはまる。

また景年の発言を収録した石川松溪の『名家訪問録』第3集には栖鳳の談話「絵画の将来」も収録されている。従って栖鳳も景年の批判を承知していたに違いないし、栖鳳自身が写真的な写実を認めていないことを本論の冒頭で確認している。

これらの作品は自己矛盾のように思われるが、それにもかかわらず、栖鳳が「写真」を利用するのは、どのような理由からであろうか。

先に引用したような、短時間で見てまわる方策として購入した写真を使った、というのでは写真利用の理由が安直で消極的すぎる。栖鳳が「写真」から直接に作品制作するのは単に写実のためではなく、もっと別の理由が考えられるのではないだろうか。

この追求は作品の検討に係っていると思われるので、まず「ヴェニス月」原画を精密に観察してみると、次のような事が判明した。

画面をまず眺めると一番注目されるのが、画面空間では一番奥になっており、最も暗くなっている、この帆船の描かれた部分である。形がよく解らないが、数隻の帆船によるシルエットになっている。西洋絵画を見慣れていると、さほど不思議ではないが、構図の中心的位置が暗く沈んでいるのは日本画においては特異な作品である。さらに天空に浮かぶ月が照明のスポット・ライトのような役割を果たしている。

サルテ寺院の円蓋部分は月光を浴びて白く浮かび上がり、立体感を示している。円蓋部分のハイライトを表す所は絵具を塗らずに洋画で用いられるグリザイユの技法に似て下地のままに残されており、白色絵具を塗っているのではない。

税関建物のシンボルである金色の球状部分を含む文鎮のような形状あたりは月光を受けて白

く浮かび上がり、或いは影になったりしている。しかし一点からの照明（月光）を当てた空間構成という見方からすると全体の構成と合っていない部分も存在する。

従って月を単一の光源とした空間表現にしては全体的統一が取れていない。このあたりが当時の栖鳳の限界であろう。しかし、この様な分析を繰り返していると、この原画の制作目的は「逆光の中の風景図」という日本画にとって全く新しい制作目的が浮かび上がってくる。この表現目的に向かって無理をして描くために現地の写真を利用したのではないだろうか。この様な解釈を一応提出した上で他の作品の制作理由を考察してみよう。

4. 「羅馬古城図」、「古都秋色 羅馬遺址」

「羅馬古城図」、「古都秋色 羅馬遺址」ではどのような理由が考えられるのであろうか。

これらの作品にあっては、天空部分の空白が非常に大きい。日本画作品に特徴的な縦の画面空間に、横に広がるヨーロッパの風景を描いたからこの様な空間が出来たのではなく、むしろ縦に長い空間に意味を持たせようとしたに違いない。

欧州のキャンバスの寸法が統一されるようになって来たのは18世紀後半と言われているが、人物画、風景画、海景画を描くのに適正な絵画の縦横の比率がそれぞれに割り出された。風景画については縦横の比率が1:1.4となっている。このような洋画の空間構成を「羅馬古城図」のサンタンジェロ城を材料に構成してみた。サンタンジェロ城を描いた実際の作品が見当たらなかったため、仮に城を中心に心理的に安定する三角形構図を構成し、その三角形の頂点が中心軸三分の二に来るように作図して栖鳳の「羅馬古城図」と比較してみた。(図13) ちなみに栖鳳作品の縦横の比率は2.5:1の縦長の画面である。

この様に作図してみると、栖鳳は西洋と東洋の絵画形式の違いである余白に工夫を凝らそうとしたのであろう。先の景年の批判を踏まえた上で、それでもなお写真を利用して表現したい趣向、あるいは観る人に伝えようとする気分が栖鳳にはあったに違いない。

そこで想起されるのが、ローマを描いた別の作品についての栖鳳自身の解説である。

「余（栖鳳）が羅馬に入りパラチの近傍を逍遥したる時は実に人間栄枯盛衰の感に打たれて形象物体こそ異れ一篇の唐詩に対するの感ありたり」（註10）

この説明で栖鳳は西洋文物を唐詩の感覚で観るということを意識している。

欧州の土地で感じたこの様な感情を如何に伝えるかと栖鳳が考えたときに、「羅馬古城図」のサンタジェロ城の上空に広がる空間部分を積極的に寂寞感を表現する空間にした、という解釈はどうであろうか。

写真では見にくいだが、「羅馬古城図」の画面中央に鳥が7羽飛んでおり、人間世界と無関係な世界の存在を示唆している。或いは地上から離れる事ができない人間世界を下界と見做し、

空を自由に羽ばたく鳥に天界を仮託していると解釈することも出来る。

また「古都秋色 羅馬遺址」では廃虚が人間活動の空しさを示し、周りの繁茂した木々が自然を表す。この対比によって人間の無常さを表現している、と考えられる

以上を総合すると、栖鳳の写真利用について特徴的な理由は次のように考察される。

栖鳳は単に西洋風景の忠実な再現を目指したのではない。先に引用した「実に人間栄枯盛衰の感」を栖鳳は西洋の風景の中に描き込もうとしたが、あいまいな西洋風景ではかえってこの感情を伝達し難い。実際の西洋風景を確認しつつ、作品制作を行うことが写真の利用につながったのではないか。

5. まとめと今後の課題

「ベネチアの月」は日英博覧会への下絵という海外向けの大作であり、少し意向が異なるかもしれないが、本論で検討したいづれの作品も栖鳳の感覚を表現するために写真を利用している、と考えられる。単なる写実のために利用された、とは考えにくい。栖鳳の帰国談の中に次の一節がある。

「外国の風景画をちつとやつて見たい、又やつて差支へなからうと思ふです（後略）」（註11）

この一節から推測されるのは当時の日本画の画題の狭さであり、栖鳳の言い方には自分が見聞してきた西洋の風物を描く事自体にためらいが感じられる。当時の日本画にあっては、西洋の風景を画題とすること自体が新機な事であった。

栖鳳はその画題の目新しさに止まらず、さらに積極的に西洋風景という新しい画題を自分の感覚で捉えようとした、と考えた方がより深い栖鳳理解に至ると思われる。

栖鳳は他にも写真を利用して作画に結び付けている事実があるが、今回は以上の明治30年代の西洋風景を描く一群の作品に限定して検討を行った。

本論は意匠学会第41回大会（1999年10月23日）での研究発表「芸術と写真——竹内栖鳳の場合」を元に加筆訂正したものである。

作品所蔵先一覧	「羅馬古城図」	霞中庵 竹内栖鳳記念館
	栖鳳旧蔵絵葉書3葉	王舎城美術寶物館
	「ヴェネスの月」	高島屋史料館

註

1 黒田天外「名家歴訪録 巨勢小石」日出新聞 明治30年10月3日付

巨勢小石は南画家で京都府画学校に出仕、明治19～21年南宗事務取扱（南画部門教頭に相当）を勤めた後、明治22年の東京美術学校開校に際して同校教諭となり大和絵を担当した画家である。

2 黒田天外「名家歴訪録 竹内栖鳳（一）」日出新聞 明治31年5月2日付

3 黒田天外「竹内栖鳳氏の談話（一）」日出新聞 明治34年3月1日付

4 竹内栖鳳〈西洋美術巡遊見聞談〉『京都美術協会雑誌 第110号』明治34年8月

5 「羅馬古城図」「古都秋色 羅馬遺址」は『栖鳳画譜 巻4』（運艸堂 明治44年10月再刷）に掲載。掲載図版は天空部分が削除されており、違った印象を与える。

「羅馬古城図」は「アンゼロ城 羅馬舊趾」というタイトルで掲載されている。本論では現行の名称で扱った。平成11年9月の京都国立近代美術館での展覧会「近代京都画壇と『西洋』」に出品され、詳細に観察できた。

6 「羅馬廃墟 Colosseum」『栖鳳画譜 巻5』（運艸堂 明治40年7月）に掲載。

7 ピロード友禅壁掛「ヴェニス」の月」は日英博覧会后、行方不明であったが、近年英国で競売に出されて大英博物館に購入された経緯がある。平成7年、「日本画展」がアメリカ、セントルイス美術館で開催された時、原画は日本から、壁掛は英国から寄せられ、同地で一緒に展示された。制作されてから88年振りに原画と作品が並べられた。論者はセントルイス美術館で両者を実見し比較検討した。明治40年にピロード友禅壁掛が完成し、美術館でお披露目の展示がなされた。その時点での栖鳳の発言は次の通りである。

「ヴェニスは洋画家の好んで描く処で、同市街が川に臨み、其影の水中に映ずる処で寧ろ姿致をとるのであるが、陰影を日本画でやることは極めて不利であるから、成るべく之を避け、たゞ月色の澹蕩（たんとう）たる処で日本画の本領を発揮しやうと思ふ。尤も同地は欧州漫遊中足跡を印した処であるから、感興は幾分か生じ易いのである」 竹内栖鳳「画界片々」日出新聞 明治40年2月16日付

8 『朝日美術館テーマ編2 写真と絵画』朝日新聞社 平成8年

栖鳳「ヴェニス」の写真利用についての記事を見出したが、論証はなかった。

9 「今日の青年画家は概して筆墨の練磨といふことをすて、たゞ写真的に西洋的に光線がどうか遠近法がどうかいふことにばかり苦心し甚だしきは写生といふので諸所を写真にとらして夫を引延して描て居るのもございます、尤も光線や遠近法のことを注意するは至極結構なことでございますが、之と同時に筆墨の練磨といふことを忘れて、どの画もどの画もへろへろした軟弱な浅薄な筆ゆきで墨色などいふものは更に出ず（中略）運筆もろくろく出来ぬものが只管に光線の、意匠のと騒いでもそれは何の役にも立たんです（以下略）」

今尾景年「画論」・石川松溪『名家訪問録』第3集収録 明治36年7月

〔今尾景年1845～1924 鈴木百年に師事、京都府画学校教員、文展審査員、帝国美術院会員、明治大正期京都画壇の代表的な画家〕

10 「余（栖鳳）が博覧会に出品したる『羅馬（ローマ）』（作品不詳）は如何にも拙悪にして、甚慙愧に堪へざる也。然れ共彼図と筆を下す以前は日本画あつて以来未だ他人の筆を下さざる方面に向つて、發揮する処あらん杯との大なる抱負を懐きたるも、落成したる暁如何せん。技能不充分にして所思の

半を達せざりしは誠に遺憾なり。

余が羅馬に入りバラチの近傍を逍遙したる時は実に人間栄枯盛衰の感に打たれて形象物体こそ異れ一篇の唐詩に対するの感ありたり。若し技能ある人が写せば必ず面白きものを得んと固く信じたりしなり」

文芽「栖鳳画伯画談（上下）」日出新聞 明治36年7月9日付

- 11 黒田天外「竹内栖鳳氏の談話五」日出新聞 明治34年3月8日付

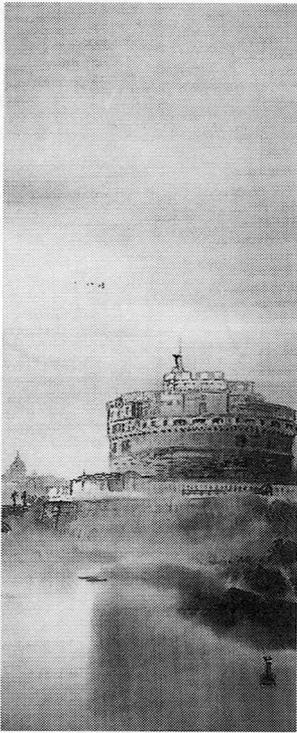


図1 栖鳳「羅馬古城図」

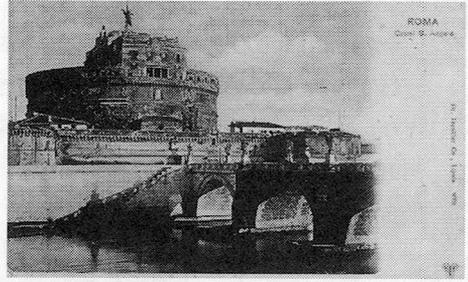


図2 栖鳳旧蔵絵葉書（サンタンジェロ城）

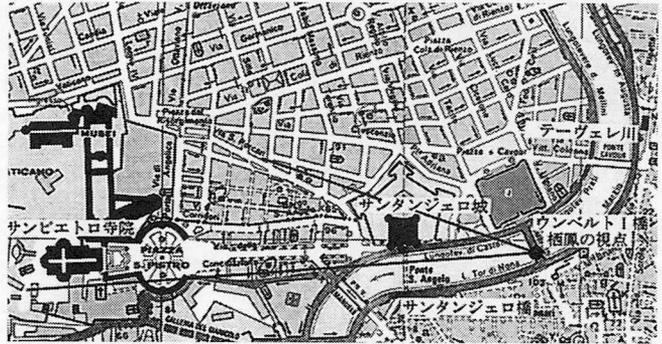


図3 栖鳳の視点説明図（ローマ地図）

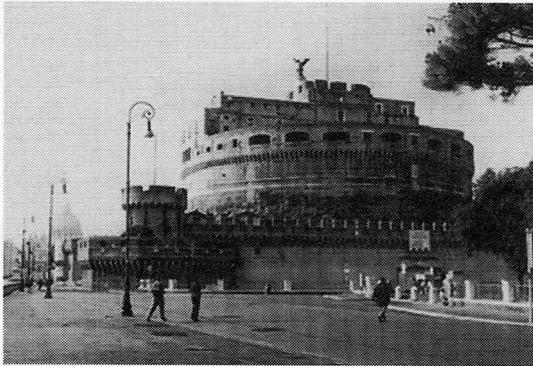


図4 サンタンジェロ城とサンビエトロ寺院
城の左手にサンビエトロ寺院が見えるテーヴェ
レ川の右岸の地点から撮影



図5 栢鳳
「古都秋色羅馬遺址」

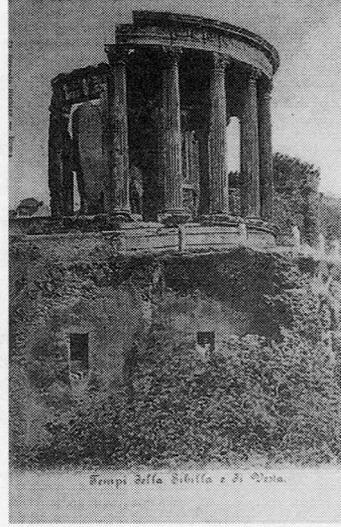


図6 栢鳳旧蔵絵葉書（フォロ・ロマーノ遺跡）

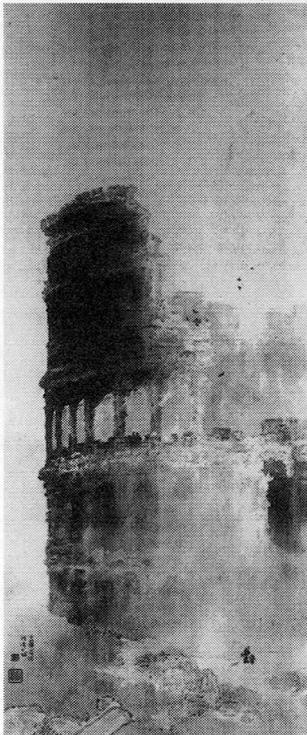


図7 栢鳳「羅馬廢墟
Colosseum」

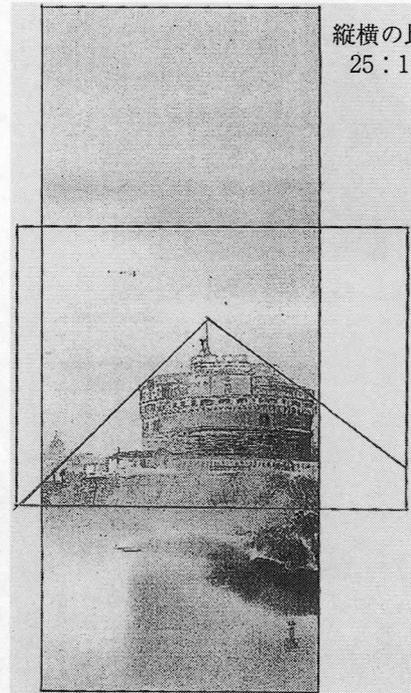


図13 日本画と洋画の比率図示

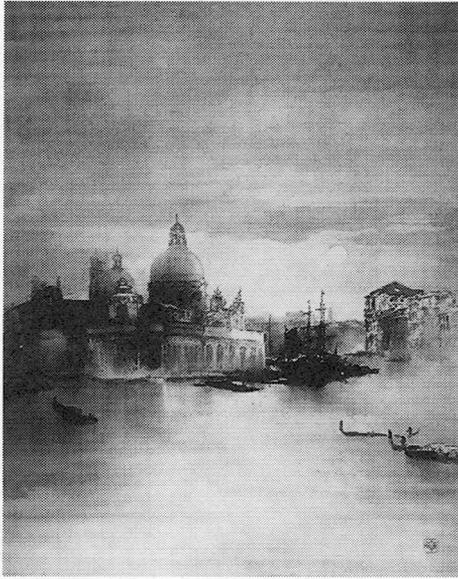


図8 栖鳳「ヴェニス」の月」



図10 サルーテ寺院（ファサード）



図9 栖鳳旧蔵絵葉書（運河の反対側から見たサルーテ寺院）



図11 栖鳳の視点説明図（ヴェネチア地図）



図12 税関（手前）とサルーテ寺院 作品構図と同様に税関と寺院が重なって見える視点からの風景。作品では運河の幅を実際より狭く作図している。