神奈川県立歴史博物館
Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History

論題	「チャールズ・ワーグマン」という画家の位相　―神奈川県立歴史博物館所蔵水彩画群と『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』の比較検証を中心として―
著者	角田拓朗
掲載誌	神奈川県立博物館研究報告―人文科学―　第 38 号
ISSN	0910-9730
刊行年月	2012 年（平成 24 年）3 月
判型	A4（210mm × 297mm）

【論文】

「チャールズ・ワーグマン」という画家の位相

―神奈川県立歴史博物館所蔵水彩画群と『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』の比較検証を中心として―

角田拓朗

【キーワード】 チャールズ・ワーグマン　『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』　五姓田義松　来日外国人

【要旨】

平成二十三年（二〇一一）六月十一日から七月三十一日まで、当館では特別展「ワーグマンが見た海―洋の東西を結んだ画家―」を開催した。その折に図録等で執筆した原稿など、ワーグマンについての考察を発表する機会がしばしばあった。ただ、それらは断片的な記述に終始した感が否めない。そこで本稿では、遺漏した問題点について考察を深めたい。

具体的には、当館所蔵の肉筆画群と『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』の挿画を比較分析する。この検証作業から、ワーグマンの技術的な核を抽出し、あわせて彼以外の作家、例えば弟子の五姓田義松による制作の可能性などを指摘する。

結語として、「チャールズ・ワーグマン」として伝わる作品の再考を促す。彼の技術的な揺れは彼以外の技術も含むために生じ、それは彼の実働に即した結果であることに論及する。このことは彼を単なる一技術家としてではなく、プロデューサーとしてとらえることで理解されるだろう。

問題提起

特別展「ワーグマンが見た海―洋の東西を結んだ画家―」は、来日英国人画家チャールズ・ワーグマン Charles Wirgman（一八三二―一八九一）を主人公とし、三つのセクションから構成した展覧会であった。第一セクションとして中国における活動、第二セクションとして来日後の活動、第三セクションとして弟子たちの活動をとりあげた。ワーグマン来日百五十周年を記念した事業であるため第二セクションを最も重要なセクションと位置付けたものの、第一セクションを含めないことには彼の活動の全体像は語れず、また作品点数の面でも展示効果が期待できないものとなってしまう恐れがあった。彼の画業全体を振り返ること、すなわち一八五〇年代後半から一八八〇年代前半までの作品を通覧できるようにすることで展示に厚みを増す効果も求めたわけである。

さらに、彼の来日百五十周年とは、近代の日本美術の歴史がはじまってから百五十年を意味すると考え、その功績を展示として表現したいとも思った。そこで、彼の弟子たち、五姓田義松、高橋由一らの作品をあわせて展示した。ワーグマン作品に加え、別の作家の作品を並列展示することはその魅力を脅かしかねないという不安もあった。しかし、彼の様式展開には謎が多く、弟子たちの作品を並列展示することで、かえってその様式や技術的特徴が浮き彫りになるのではと期待したのである。結果として、この展示意図は好意的に評価されたと稿者は感じている。

さて、特別展はワーグマンの功績を顕彰することが最大の目的であったが、その他に左記の三点が研究上の課題としてあり、それらの回答を試みることも目的としてあった。

①当館所蔵水彩画と『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』（以下、*ILN*と略記）との関係

②ワーグマンの様式変遷の具体像

③五姓田義松旧蔵作品群内にあるワーグマン、ないしはワーグマン様の作品の提示とその存在についての提起

右記の課題それぞれについて、現段階までの報告とその内容、かつその不備を以下にまとめる。

①については、拙稿「ワーグマンが見た海―理想郷を求めて―」（「ワーグマンが見た海―洋の東西を結んだ画家―」展図録所収、神奈川県立歴史博物館、平成二十三年六月、五―一〇頁）において、その関係性について、特にその制作過程の仮説を提示した。ただし、提起しただけで、ワーグマン作品の具体的な一点一点の詳細な差異やその背景については報告し得なかった。仮説を提示し、それに即すのか否か検証し、即さないとすればどのような理由かを明らかにすることが課題として残った。

②については、拙稿「チャールズ・ワーグマンの個人様式の具体像を問う―明治洋画・来日外国人・報道／芸術―」（『鹿島美術研究』年報二八号別冊、鹿島美術財団、平成二十三年十一月、十一―二〇頁）において、その概要をまとめた。問いはとても大きなものであり、考察結果の概要を報告するにとどまっている。①同様に、個別作品について検証する必要がある。また、来日外国人との関係や報道と芸術という観点からの考察まではまったく及ばず、甚だ遺憾であった。

③については、拙稿「【研究ノート】五姓田義松旧蔵作品群とチャールズ・ワーグマン」（『神奈川県立歴史博物館だより』一八一号、神奈川県立歴史博物館、平成二十三年六月、六―七頁）で触れた程度にとどまる。特別展においてはそこで紹介した、五姓田義松旧蔵作品群内にあるワーグマン様式の作品、あるいはそれに近しい作品を、既知のワーグマン作品とあわせて展示した。その意味では、論考とは別のかたちでの、多大な情報発信をすることができたと思う。しかし、詳細かつ複数点の作品研究をおこなうことは叶わず、今回課題としていた三点の中で最も充実し得なかった点である。

以上のように、特別展で自身に課した課題の多くが成し遂げられなかったために、本稿は以上の問題点の積み残しを解消することを試みる。具体的には、①で残された課題を中心的に検証し、基準作の確定を促す。同時に②の問題いわゆる真贋を含めた彼の全体像再考についても補い、また③五姓田義松旧蔵作品群のさらに深い分析をはかることにつなげたい。以上の考察は共通して、「チャールズ・ワーグマン」とは、どの作品を描いた、誰のことを名指すのか、という問いにつながる。このことについては結語で言及することになるが、本稿では特に①に焦点を絞って論じることとする。起点として、当館所蔵の水彩画のうち*ILN*と関連する中国での活動期の作例を分類する。続いて、

*ILN*の挿画との画面内容の比較分析をおこなう。以上の検証作業から、ワーグマンの技術的な特徴を明らかとし、結語として、先に提示した問題についての回答を試みる。

比較分類

それでは、当館所蔵の水彩画と*ILN*の比較分類をおこなう。その図様を比較すると、一八五七年四月十七日号の*ILN*に初掲載された挿画から翌年の十一月二十日号まで掲載されたものと対応する水彩画、ないしは同じ頃にワーグマンによって制作されたと思しき水彩画が当館には所蔵されていることがわかる。それらの作例について、特に*ILN*との関係性については、前掲、拙稿「ワーグマンが見た海―理想郷を求めて―」で私見を示したが、その結論は以下の通りとなる（二一頁に再掲した〔概念図〕もあわせて参照されたい）。まず、ワーグマンは取材した折にスケッチブックないしはメモ帳のようなものに写生をする（一次スケッチ）。それをもとに*ILN*の原画となるものを描きロンドンに送る。この送られた原画は鉛筆によるスケッチと推測され、水彩で色を加えたか否かは不明である。その原画をもとに製版し、印刷したものが挿画となり、おそらく原画は破棄されただろう。

そして、一次スケッチから別途描きおこされたのが、当館が所蔵する水彩画群と考えられる。*ILN*の原画と考えられない最大の理由は、掲載された細部が異なる点である。その差異は前述の制作過程のいずれかの段階で生じるものだろうが、個別の作品によって事情は違っているだろう。その差異が生じた理由として、以下の三点が挙げられる。

仮説①：製版段階での修整等（ワーグマンの意思とは無関係に*ILN*が描きかえられてしまった結果）

仮説②：一次スケッチの改良（ワーグマンが意思的に描き変えたため、*ILN*とは異なるという結果）

仮説③：ワーグマン以外の作家による制作

これらの仮説が成立するかを実作品に即して検証し、その比較についてまとめたのが〔分類表〕になる。表の内容を説明すると、まず作品名称の左欄には「番号」がある。これは前掲「ワーグマンが見た海」展図録での掲載番号を指示する。本稿ではすべての作品図版を掲載できないため、同展図録を参照していただきたいという意図である。次に「制作年」だが、それは画面内に記された記述をもとに記したものである。その右隣の欄に「*ILN*」とあるのは、同紙に掲載されたか否かを示し、記号が付されたものが掲載されたことを指示する。その欄にある記号と、その右欄にあるアルファベットについては後述する。そして、「年月日」とあるのは、*ILN*に掲載されている場合、その掲載年月日である。先の制作年と比較すると、必ずしも、その掲載年月日と接近するものばかりではない点に注目してほしい。

では、*ILN*欄に記された記号と、その右隣に記したアルファベットの説明をしよう。○は水彩画のうち*ILN*に掲載されたことを指示するが、その両者の図様がほぼ同内容のものをA、内容に相違があるものをB、著しく異なるものをCとした。そのアルファベットを定める作業は、およそ間違い探しのようなものである。その判断をおこなう

〔分類表　当館所蔵ワーグマン水彩画と*ILN*との関係〕

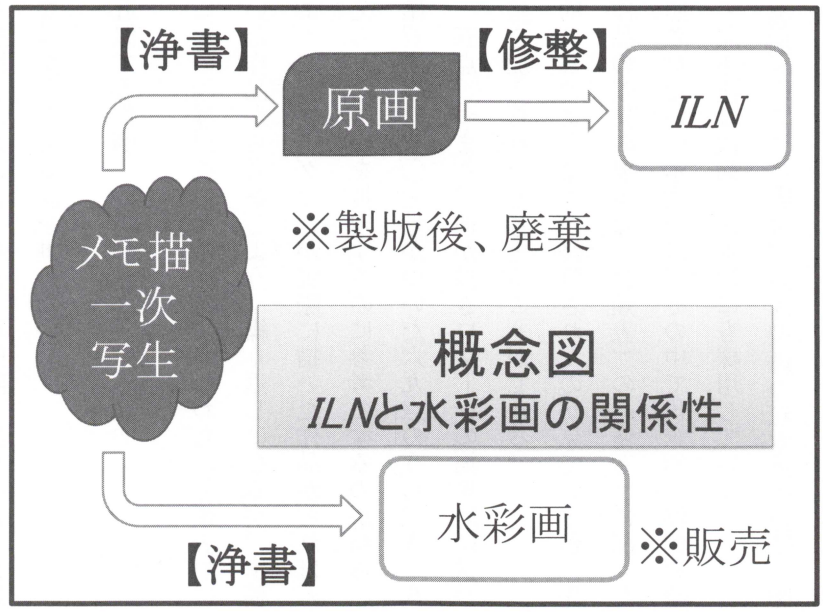
番号	作品名	制作年	*ILN*		年月日	備考
1-1	マルセイユ、忙しそうな港の風景	1857				
1-2	凪の日、昼食後の船尾	1857				
1-3	ヴァレッタ号の喫煙室	1857				
1-4	馬車で砂漠を横断するくじ引き	1857	○	B	1857.4.18	画面左端人物の追加。
1-5	ヴァレッタでのスケッチ	1857	○	A	1857.4.18	
1-6	スエズ、ヴェランダでのスケッチ	1857	○	B	1857.4.18	画面右から二番目の人物の手元。同三番目の人物の姿態。最奥の人物などを改める。
1-7	カイロでの砂漠有蓋馬車	1857				
1-8	砂漠の駅	1857	○	C	1857.4.25	画面中央ラクダの姿態。画面左の犬と骨。画面中央の人物描き入れ。
1-9	ヌビアの少年たち	1857				
1-10	砂漠の旅の楽しみ	1857	○	C	1857.4.25	画面全体の構図の変形（拡大）。画面左人物の立ち位置変更。画面下骨の向き。画面右、馬車を押す人物2人の位置変更。
1-11	マルタ、アレキサンドリア間	1857	○	B	1857.4.18	画面中央の人物、顔の向き。
1-12	アレキサンドリアの鉄道駅で	1857	○	C	1857.4.25	画面左端の人物2人描き入れ。画面右端人物描き入れ。画面奥看板の文字。
1-13	カイロのシェパードホテル	1857				
1-14	現状のカイロのシェパードホテル	1857				
1-15	カイロのホテル経営者シェパード氏	1857				
1-16	カイロで	1857	○	C	1857.4.25	画面全体の構図の変形。画面中央下の犬を描き入れ。画面左端の人物の描き入れ。
1-17	スエズの喫茶店での英国士官候補生	1857	○	C	1857.5.30	画面左、構図の大幅な変更。画面奥の人物の顔の向き。その左の人物の描き込み。
1-18	スエズの波止場で荷降ろし	1857	○	B	1857.5.30	画面左の群像、構図を改める。画面右端男性の顔の向き、変化。
1-19	紅海での平穏な朝	1857	○	C	1857.6.6	画面左に座る二人の人物、描き込み増加。画面中央右奥女性像の描き込み。画面中央下の影が消滅。
1-20	紅海での船上	1857	○	A	1857.6.6	
1-21	アデンの海岸	1857	○	C	1857.6.13	画面奥、構図の改良。画面右端馬に乗る人物、中央の走る人物の姿態の変化。ワーグマンの「コミカルさ」が失われる。画面左の群衆の数増加。
1-22	シンガポールの英国水兵たち	1857				
1-23	香港でジグを踊る気ままな日	不詳				
1-24	インド洋、熱帯の午後	1857	○	B	1857.6.13	画面内の人物たちの姿態、服装などを微妙に変化。特に女性像への描き込みが丁寧になる。つまり、ワーグマンの女性像は雑な描写といえる。
1-25	北京からの阿片の荷降ろし	1857	○	B	1857.7.11	画面内で働く人物たちの姿態、表情を「力強く」改め。ワーグマンのコミカルさという意図が失われている。
1-26	チョウ・チョウ（中国の食事）	1857	○	B	1857.7.11	画面左、景物の向きなど変化。その箱の文字は描きとれていない。画面右端、牛を描き入れ。
1-27	セポイの料理店	1857	○	B	1857.7.25	左奥の整理。構図の変化。画面中央の男性、追加。
1-28	セイロン、ガレでの生活	1857				
1-29	仕事中の中国人の床屋たち	1857	○	A	1857.7.25	
1-30	香港の羽根つき	不詳				

番号	作品名	制作年	*ILN*		年月日	備考
1-31	中国でのスケッチ	1857	○	B	1857.7.18	画面中央の人物たち、スケッチを見る。それにより、ILNではスケッチへの集中を促し、作品の意図を明確化。
1-32	香港で軍服の試作	不詳				
1-33	軍服の試作	不詳				
1-34	第59マドラス人歩兵連隊の夏の服装	不詳	○	B	1857.7.25	犬だけ反転。左端人物の手元など、細部の描き入れ。左奥の背景改め。
1-35	香港のむしろ小屋の内部	1857	○	B	1857.8.15	画面右奥、群像の描き入れ。画面左端人物の描き入れ。
1-36	中国のミュージカル	1857	○	B	1857.8.15	空間を大きくとる。
1-37	香港の苦力の駕篭かき	1857	○	B	1857.8.29	画面右端人物の顔の向き、駕籠を担ぐ後ろの人物の顔立ち。
1-38	香港でサンパンを漕ぐ女	1857	○	B	1858.2.13	画面奥の船のみ左右入れ替え。人物の姿態が固くなる。
1-39	雨合羽の中国人	1857	○	A	1857.9.19	
1-40	楽隊の演奏を見る英国人と中国人	不詳				
1-41	香港の子守女	1857	○	A	1857.10.17	
1-42	香港で演奏する軍楽隊	1857	○	B	1857.8.15	画面左端の人物、描き入れ。画面中央左寄りに座る人物描き入れ。画面右馬に乗る人物、向き変更。
1-43	サンパン(中国の船)	1857	○	A	1857.7.18	少しだけ、画面に合わせて、構図の縮小。
1-44	香港の商人ジャンク	不詳				
1-45	中国の夕食の宴	1857	○	A	1857.9.19	画面奥の壁面装飾を描き入れ。
1-46	床屋の店先	1857	○	B	1858.1.2	画面左家屋内の女性、たばこを吸う姿態に変化。その奥に男性描き入れ。画面手前、豚の位置変更。
1-47	ジャーディン地点からの香港	1857	○	B	1858.1.9	画面空間の縮小。画面右の船群の大小関係変更。
1-48	香港のギルマンズバザール	1857	○	A	1858.1.9	看板の文字までは写し取れていない。
1-49	香港の中国人の家の内部	1857	○	A	1858.1.16	画面左端の書の文字は、写し取れている。その他は不明瞭。
1-50	中国の少女たち	1857	◆	A	1857.7.25	画面左端の花瓶が異なる。ハッチングはやや異なる。
1-51	香港の少女	不詳				
1-52	香港の赤ん坊を背負ったボートの少女	不詳				
1-53	中国の少年	不詳				
1-54	中国の二人の少年たち	不詳				
1-55	香港での収穫	1857	○	A	1858.1.16	
1-56	マカオの商船	不詳				
1-57	コミッショナー　葉(YEH)	不詳	◆	B	1858.2.13	胸元、手がILNには描き入れられている。
1-58	広東川の船艦で祈りをする乗組員	1857	○	B	1858.2.13	聖書を読む中央人物の体の向きを変更。それにより敬虔な印象を演出。
1-59	香港の寺	1857				
1-60	海兵隊の食堂として使われた寺	不詳	○	C	1858.2.27	家屋内左端の人物群変更。家屋内中央の人物群、人数を増やし、姿態など変更。
1-61	広東へ向かうミリタリー・トレイン	不詳	○	B	1858.3.6	画面左奥の船二隻の位置関係。画面中央の船体後方に記された「92」がない。
1-62	北ワントング砦からのタイガー島	1857				
1-63	広東への移動、ボーグ砦に旗艦の到	1857	○	A	1858.2.20	水平線が高くなる。
1-64	バンテラー号に乗船する海兵隊員	不詳				
1-65	海兵旅団の外観	不詳				
1-66	物売り船の男と子供	1857	○	A	1858.2.20	左の幼児の顔立ちが近似。
1-67	戦い、戦艦での砲の発射	1857	○	B	1858.2.27	人物たちの描き込み。画面中央下羊の頭数増加。
1-68	マカオ砦の食堂	不詳				
1-69	商売	1857				
1-70	第70ベンガル人連隊	1857				

番号	作品名	制作年	*ILN*		年月日	備考
1-71	布告を読むその地の住人	不詳	○	C	1858.2.27	画面中央、布告を読む人物の姿態。画面左右の群像。それにより布告を読むという印象を強める。布告への注目。つまり、ワーグマンは「雑踏」を描くことに、そのぼやっとした全体印象をとらえることに興味があったことがわかる。
1-72	水から数ヤード	不詳				
1-73	外国人居留地で首を切る“勇者たち”	1857				
1-74	料金を規定する	1857				
1-75	第70ベンガル人連隊	不詳	○	B	1858.7.17	画面内の景物が移動等。画面右上の張り紙の文字はおおよそ写し取れている。
1-76	南京	1857	○	A	1858.3.6	画面中央の隊列が担ぐ銃剣の向き。
1-77	広東、ホナンに海兵隊上陸	1857				
1-78	広東の砲撃	1857	○	B	1858.3.13	画面内の船の大小関係が変更される。画面左の船の切り取られ方は同一。
1-79	広東、軍隊の上陸	1857	○	C	1858.3.13	上陸する船、兵隊の数が増加している。
1-80	城壁を登る	不詳				
1-81	広東のミリタリー・トレイン	1857	○	A	1858.3.20	文字の書き込みが追加されているところもある。すべてが正確に写し取られているというわけではない。
1-82	教会での水曜日の夕方	不詳				
1-83	広東、上陸地点でのスケッチ	不詳				
1-84	海兵隊上陸のスケッチ	1857	○	C	1858.3.13	画面内群像が極力整理され、描き込みが増加している。
1-85	新年のプレゼント	1858	○	B	1858.4.17	左端人物の顔の向き。
1-86	広東の東門	1858	○	B	1858.3.27	画面中央扉が閉められている。画面右端人物、竹やりではなく、たばこを吸い腕を組む姿態に変更。画面中央上部に立つ兵士が下を見下ろす姿態に変更。
1-87	広東城のイギリスの仮の士官宿舎	1858	○	A	1858.4.10	
1-88	広東東門第2旅団の本部	1858	○	B	1858.3.20	画面右端の二人の人物変更。画面中央に座る人物がたばこを吸うようになる。
1-89	香港、ヘラクレス号上の負傷者	1858	○	B	1858.4.17	画面左端の人物の顔の向き。
1-90	クリスマスの日の南京号上の病室	不詳				
1-91	広東城壁上のキャンプ	不詳				
1-92	広東、旧上陸地点	1858	○	A	1858.4.10	景物はほとんど変更なし。ただし、全体の構図は縮小され、前後関係がそれに伴い、整理される。
1-93	香港のレース・コース、ハッピイヴァレイ	1858	○	B	1858.5.15	群衆の変更(切れ目、カーブの描き方など)。疾走する馬の位置変更。中景に点景人物を配置。中景に位置する家屋の変更。
1-94	香港のレースに向かう群衆	1858	○	B	1858.5.15	画面最前景の左の人物消滅。画面左右に伸びる行列の整理。描き込みと追加。画面中景の点景人物の追加。
1-95	香港の競馬レース、中国人騎手のスタート	1858	○	C	1858.5.15	画面左端の騎乗人物の消滅。画面左手前にいる人物の姿態、表情の変更。騎乗する人物たちの表情の変更。そのためワーグマンの「コミカルさ」が消滅。
1-96	香港のレース、1シリングのスタンド	1858	○	C	1858.5.15	反転。画面後列の人物の増加、表情の描き入れ。
1-97	中国服のタイムス社特派員の様相	不詳				
1-98	広東の米の配給	1858	○	B	1858.5.29	画面を全体的に縮小したため、画面左端の人物が柱の左側に移動。画面中央の子供たちの人数を1名減。
1-99	広東の英国と中国の警官	1858	○	A	1858.6.5	背景の追加。
1-100	ホナンからの広東	1858	○	B	1858.7.17	画面左前景の船を描き入れ。前中景にある船群の整理。

番号	作品名	制作年	*ILN*		年月日	備考
1-101	広東、ホナンの上陸地	1858	○	B	1858.5.29	画面左端の群像、人数等変更。画面中央豚の群れ、当数頭変更。鶏描き入れ。画面右端看板の文字は写し取れていない。
1-102	広東、政庁上陸地を望む	不詳	○	B	1858.5.8	1-104と上下の挿画。画面左の船が消滅。
1-103	スミス アンド ブライムロウ社	不詳				
1-104	広東からファンポアを望む	不詳	○	B	1858.5.8	1-102と上下の挿画。画面左の二隻の船の前後関係が変更。
1-105	広東の港の船	不詳				
1-106	南東の自治都市から見た本部	不詳				
1-107	広東の南東のアングル	不詳				
1-108	広東のサトウキビ売り	不詳				
1-109	広東の城壁で煮炊きする水兵	不詳				
1-110	苦力たちが招集される広東の南城壁	1858	○	B	1858.6.26	画面中央右よりの人物、体の向き変更。
1-111	小部屋を打ち壊す	1858	○	C	1858.6.26	画中多くの人物の姿態等が変更。同じ場面であるが、その前後の場面を描いたと考えることもできる。
1-112	南ワントングの入口	不詳				
1-113	バンテラーの病院に向かう負傷者	不詳				
1-114	ベンガル兵髪を剃る	1858	○	C	1858.6.26	構図を左右に引き伸ばした分、左右及び後景に人物群を追加。
1-115	上陸地点のベンガル兵の歩哨	不詳				
1-116	糧食供給の店のパニック	1858	○	B	1858.10.16	画中人物の姿態、前後関係等変更。画面左端、負傷者を運ぶ一群追加。画面前景の犬の向き変更、一匹追加。それにより、パニックの度合いを強調。
1-117	広東における総攻撃	不詳				
1-118	広東、ヨーロッパ人の地域煙にまかれ	1858				
1-119	家を押し倒す日々の仕事	1858	○	B	1858.10.16	画面中央、人物一名追加。画中右人物群の持つ竹竿の角度変更。画忠中央人物二人の高さを揃える。
1-120	広東、阿片喫煙の私室の内部	1858	○	A	1858.11.20	文字の写し取りも正確。
1-121	中国婦人	不詳				

※備考欄は、ILNではどのように変更されているのかという視点からの記述となっている。



ために採用した要点は、〔分類表〕の備考に記したので参照されたい。あるいは稿者と見解を異にする部分があるかもしれないが、ここで稿者が明らかとしたいのは、水彩と*ILN*の差異の度合いであり、その分布である。従って、分類した結果の点数並びにその割合、傾向を把握することが主目的であり、多少の見解の違いは本稿で論及する点に致命的な破綻をもたらすものではないと考えている。

そして、無印は*ILN*には掲載されていない作、◆はワーグマンの制作か疑わしいものを指示する。全一二一点の内訳だが、〇六九点、そのうちA一八点、B三六点、C一五点である。そして、無印五〇点、◆二点となる。当館所蔵作品が彼の*ILN*関係の作例すべてを網羅しているわけではなく、実際に作成した量はこの数倍になることは疑いない。とはいえ、〇と無印の比較からは、*ILN*の挿画にならないような現地取材に基づく作例を数多く描いていたことが推定される。また、◆の数もそれに比例してさらにあったのではと想像される。

以上の分類に基づき、具体的に図様の分析をおこなうが、あらかじめ以下の三点を断っておく。第一に、当館所蔵の水彩画は、一次スケッチではないということを前提として議論を進める。この点は考察2でも深めていき、結果として論証する。第二に、水彩画を基準として、*ILN*を論じることとする。これは記述する上で煩雑になることを避けるためである。第三に、一次スケッチと現存する水彩画は大きく図様が異なっているわけではないことを前提として、議論を進める。ワーグマンの水彩画作品は、おそらく「現地取材」が売りであったろうから、一次スケッチから著しく改変することはその目的と合致しなくなる恐れがあったはずだ。故に、*ILN*と異なるのであれば、*ILN*は修整の可能性があるから、かえって水彩画は典拠とした一次スケッチにより近しいと推測される。以上は仮定であり、例外は容易に考えられる。ただ一通りの議論を展開するために、あえて現段階ではそのような例外を保留し、以上を前提として議論を進めたい。

考察1　図様が近似する作例

まず、水彩画と*ILN*の図様が近似する作例、すなわち〔分類表〕において〇記号が付いた作品から考察しよう。繰り返しになるが、本稿で確認する作業によって、ワーグマンが実際に描いた作品がどれほどの割合で修整が加えられたのかを推定するのに参考とするのがねらいである。もう一度確認すれば、〇記号がついた六九点のうち、A一八点、B三六点、C一五点、つまり、彼が描きロンドンの編集局に送った原画の大半が修整を加えられたと考えることができる。

それでは、具体的にどのような点が修整されたのか見ていくが、先述したように、各作品の差異の要点は〔分類表〕の「備考」に記したので、そちらを参照されたい。本文では、その中で代表的な作例を論じることとし、この記述法は次節、次々節にも採用している。

それではAの代表例として、《広東、阿片喫煙の私室の内部》（図1）と、それに対応する*ILN*1858.11.20「中国人の阿片吸引者」（図2）を挙げよう。画面右側の書込こそ挿画化されていないものの、両者の図様としての差異はほとんどない。書幅だろうか、画面右奥にある漢字の字体もほぼ同様であり、画面左側の机の上の瓶や画面奥の無

造作につるされた衣服もほぼ同じように描かれている。従って、一次スケッチから起こされた原画、それが製版された結果の*ILN*、そして同じく一次スケッチから浄書されたと思しき水彩画とがすべて重なり合うといえる。この他にAとした作例は、多少の違いはあれ、ほぼ同様の画面を示しているものである。

図1

図2

次に、Bとした作例の中から、《床屋の店先》（図3）と、それに対応する*ILN*1858.1.2「マニラの床屋」（図4）を挙げる。画面左に位置する家屋の中にいる女性だが、前者を基準として見た場合、後者はたばこを吸う姿に変更されている。また、その家屋の向こう側に男性を描き入れ、画面手前にいる豚の位置関係を左右入れ替えるなどの、細部についての変更をおこなっている。このような細部に関する変更をしながらも、画面全体の構成や意図、印象が、水彩画と大きく隔たらないものをBに分類した。

ちなみに、当館所蔵作品は中国での活動期が大半であり、来日以前に方々を廻った折のワーグマンの肉筆作品はほとんど所蔵していない。当館所蔵作品の伝来についてその詳細は不明であるが、まとまってオークションにかけられたことを考えると、そのうちの多くはある特定のコレクターが所蔵し

ていたものと想像される。そして、台湾やマニラなどを描いた作例が、現在のところ、当館所蔵品にほとんどないという事実は、それらが別のコレクターのもとにある、あるいはあったことを示唆しよう。このように複数のコレクターが存在したという仮定はまた、一次スケッチから浄書した肉筆作品が販売され得る環境があったことをも示唆するわけである。

図3

図4

最後に、Cの代表例として、《砂漠の旅の楽しみ》（図5）と、それに対応する*ILN*1857.4.25「砂漠の旅」（図6）を挙げる。一見して理解されるだろうが、前者を基準とした場合、後者の構図は左右に拡大されていることがわかる。その改変にあわせてだろう、例えば画面左の鞭をもつ人物などの立ち位置や身体の向き、馬車を押す二人の人物の前後関係の変更などがおこなわれている。このように*ILN*の挿画とするにあたり、水彩画とは異なる画中空間（拡大か縮小）を構築し、それにあわせて細部を改変するという事例が、Cに分類した大半である。

図 5

図 6

このCの事例の大半が、画中空間や構図等に差異がある関係であった。それは紙面のレイアウトの都合で画面の大きさが規定されることにより生じた画面空間の変形による修整を意味する。つまり、そのような判断や選択は、*ILN*の編集局側でしかおこなえなかったに違いなく、先の仮説①に相当する。

以上のような、紙面上の制約による修整以外にも、編集局側が恣意的に修整したと思しき事例がある。例えば《広東、軍隊の上陸》（図7）と、それに対応する*ILN*1858.3.13「クーパー運河における連合軍の上陸」（図8）では、後者の方で軍隊の数が増加している。これは清に攻め入る英仏連合軍の力強さを図示したい編集局の欲望、あるいは読者の希望に応えようとする意図を反映させるための修整だろう。「報道」としての挿画だから、現場のありのままの光景が描かれていると考えがちだ。しかし、絵画として成立させ掲載するということは、しかも商業紙に掲載されている以上、観者に受け入れやすいかたちを模索するのも極めて当然な意識である。Bとした事例の軽微な修整の多くは、この理由だろう。報道と芸術の二つの力学の上に挿画が成立していることを意識しながら見る必要がある。

ワーグマンにとってその修整は、不本意であったかもしれない。一方で、修整をおこなってもらえるという甘えもあったかもしれない。というのも、水彩画を見る限り、どれも挿画とするには構図が不明瞭

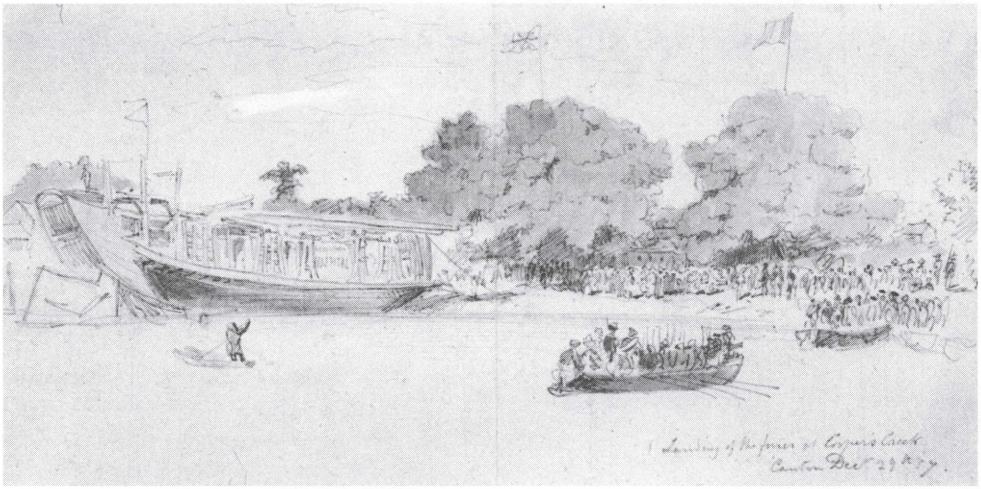


図7

図8

かつ描き込みが甘いなど、不備があるものばかりだからだ。ひょっとすると、原画では水彩画よりも不備の少ないものが多かったかもしれないが、彼の特質を考える限り、この想像は現実味を帯びない。むしろ彼は微細に情景を描写するよりも、概観を速写することに長けていたことがその作例から明らかだ。よって、編集局が修整したとしても、それは基本的には情報の増加、紙面内の大きさによる変更・修整等であり、それは彼の理解の範疇であったにちがいない。また、以上の修整という事実からは、編集局側が彼以外の情報源をもっていたことも示唆する。別の記者、あるいは他社の情報、そして写真などを駆使し、修整ないしは再構成を果たしていたと推定される。

図9

図10

さらに修整点を分析すると、水彩画では示されながら、明らかに削除されている要素に気がつく。それはワーグマンの「コミカル」とも称すべき表現である。顕著な事例として、《香港の競馬レース、中国人騎手のスタート》（図9）と、それに対応する*ILN*1858.5.15「中国人騎手による競馬のスタート」（図10）を挙げる。画面左端の後ろ向きに馬に乗り、足を必要以上に広げている人物は*ILN*では消去されている。画面左前に両手をひろげおどけているかのような人物は、*ILN*では両膝をつき天を見上げ、落胆しているかのように改変されている。画面右端にいる中国人騎手は眉を八の字にし、困難な手綱さばきを観者に伝えている。しかしながら、*ILN*ではいたって真剣に馬を御そうとする表情に改変されている。それらが完全に消されているのは、*ILN*の性格、特徴と相いれないと

判断されたからだろう。とはいえ、そのような表現を彼は完全に諦めたわけではなく、水彩画でもいくつか同様の表現を試みていることがわかる。それは彼の本質的な表現傾向であり、後年、『ジャパン・パンチ』でその真価が発揮されたわけである。この点については、続く考察2において議論を深めていこう。

考察2　水彩画のみが存在する作例

次に、無印の作例、*ILN*の挿画には見られない水彩画五〇点を検証する。この無印の水彩画群の存在によって、この水彩画群全体が彼の一次スケッチであるという誤解が成立したと思われる。稿者はそれらを一次スケッチの浄書と考えるが、一見したところ浄書にしては初発の可能性を暗示する箇所が多々あることも事実だ。そのような箇所とは、ワーグマンの技術的な特徴と稿者は考えるが、いずれにしても現状の混乱の一因である。

さて、当然のことだが、無印の作品は、その描かれた内容から、*ILN*の原画制作、その取材時に描かれたものと推定される。その中にはやや手が異なるようにも見える作例がある。ただ、技術的な安定が認められない時期の作例であり、その未熟さが技術の振幅を生んだと考えられ、考察3で指摘するような彼以外の人物の作と断定できるほどではない。以上に加え、*ILN*に掲載されていないという事実から、ワーグマン以外の別人の再制作ないしは模写という可能性も極めて低く、よって無印の作品群は彼の基準作となりうると結論付けることもできる。また、考察1で示した〇記号作品と技術的に差があるわけではなく、また使用される絵の具の色味、紙の質感などもほぼ同じと実見ではうかがえることなどから、あわせて考察1で示した作例も基準作となり得ると結論付けることができる。

そこで、本節では無印の作品を中心に検証し、そこから抽出されるワーグマン作品の特徴を具体的に指摘したい。端的にまとめれば、第一に臨場感ないしは躍動感という特徴、そして先にも言及したコミカルという特徴の二つである。この二つの特徴は、考察1で見たように、修整され、消された要素でもある。

その第一の特徴は、群像表現で顕著に認められる。例えば、《楽隊の演奏を見る英国人と外国》（図11）では、画面前景から中景かけて多くの人々が描かれる。そのごみごみとした様をある程度表現することに成功しているが、奥行きは浅く、それにともない群像全体の量感が薄いという印象がある。さらに、その印象は、人々の描き込みの量が不足していることにも起因している。特に相貌は、いわゆる引眼鉤鼻のような表現で、略筆である。すべてを描き込むことが決して絵画的な成功をもたらすわけではないが、本作では物足りなさを残す。しかし、これは欠点と称するほどでもないだろう。むしろ、ワーグマンらしさと稿者は認識している。このような省略をしながらも、全体をとらえようとする技術は、その場でその状況を画面に定着させようとする報道画家としての活動に必要不可欠なものであることから、結果、観者はこの表現に臨場感を見てとることになる。

整理しきれていない構図や空間が、かえってその現場の雰囲気を伝える。このような省略も伴う群像表現の臨場感は、*ILN*に掲載され

た作例にも認められるが、ただし*ILN*では描写も構図も整えられてしまうために、ワーグマンらしい臨場感というものとは異質である。たとえば、《布告を読むその地の住人》（図12）と、それに対応する*ILN*1858.2.27「掲示を読む中国人」（図13）を比較してみよう。後者は前者の左右の群衆を大きく変更しており、あるいは原本を異にするかもしれないほどだ。ただ明らかなのは、後者がその掲示を読もうとする人物への集中を促すよう左右の群衆を再構成している点で、まるで印象が異なる。挿画は主題である掲示を読むという点へ観者の集中を促す点で成功しており、西洋の風俗画の伝統に忠実な制作といえる。では、彼の肉筆作品の方が劣っているかというと、そうでもないだろう。確かに掲示を読むという主題に対しての集中の度合いは薄い。ただそのより弛緩した群衆は、それこそ真に町中で見かけられる光景ではないだろうか。さりげなく撮影されたスナップショットという感覚を、その作例には見ることが可能だ。

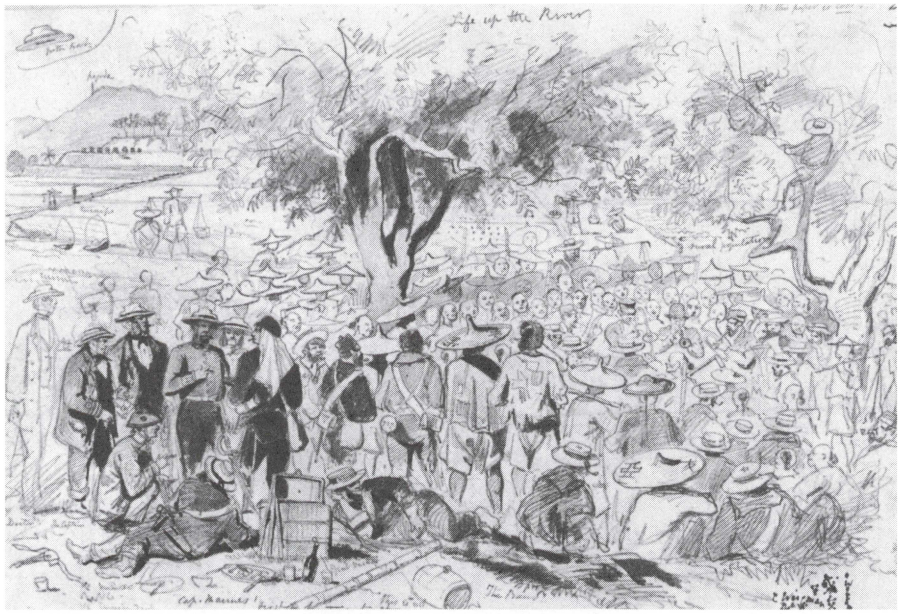


図11

図14

次に、第二の特徴について。例えば《香港でジグを躍る気ままな日》（図14）は踊りに興じる姿を描いており、同様に遊戯を描いたものとして《香港の羽根つき》などがある。来日後も、日本の正月風俗を描いた作例が*ILN*1865.7.15にあり、肉筆絵画でも同様の意識で主題選択をなしていたことは明らかだ。また、より『ジャパン・パンチ』の表現に近い、《中国服のタイムス社特派員の様相》という作例もあるなど、コミカルという特徴、要素を見出すことは容易いのである。このような作例を編集局側に提出

したかどうかは不明だが、考察1に記したように、この特徴が採用されていないことを考えると、肉筆作品でより多く試みていたのだろう。

この特徴と関連して、しばしば画面手前に動物が登場することも注目される。古今東西問わず、風俗画表現にはしばしば動物が用いられるのも事実で、その作法に則っているだけかもしれない。《広東、ホナンの上陸地点》と、それに対応する *ILN* 1858.5.29「ホナンのカム・ファ・ミューの上陸地点」を比較すれば、後者の方が動物を描き加えることに積極的であったこともわかる。以上の意味で、決してワーグマンに顕著な特徴とも言い切れないが、しかし動物は彼の特徴をより強調する働きがある。動きや表情をつけられた馬やラクダによって、

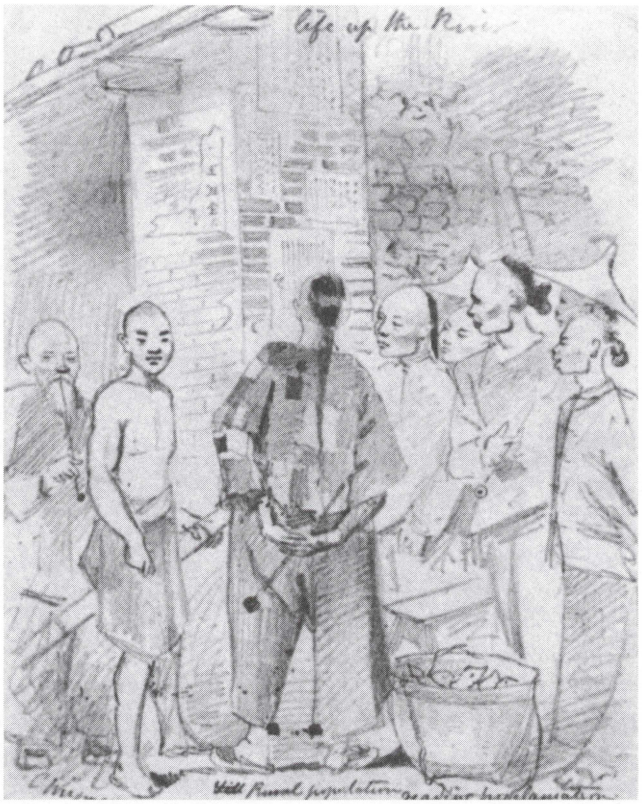


図12

そこはかとない笑いがもたらされていることは明らかだからだ。

この他に、無印の作品では、人物を正面から描こうとする作例が多いことに気がつく。例えば、《カイロのホテル経営者　シェパード氏》、《香港の少女》、《中国の少年》などが挙げられる。どれも群像とは異なり、丁寧に筆をすすめる。モデルとして立たせ、あるいは座らせじっくり描いたからかもしれない。そうすると、これらは一次スケッチである可能性も考えられるが、同じ程度に、二次的な制作物である可能性もある。この頃のワーグマンの技量を考慮すると、写し崩れ等で一次あるいは二次制作というのを分類するのは困難である。

図13

考察3　疑問視される作例、その他

最後に、疑問視される作例、すなわち◆の作例の検討をおこなう。わずか二点であり、それぞれ言及しよう。

まず《中国の少女たち》(図15)から。これと対応する*ILN*1857.7.25「中国の少女たち―香港でのスケッチ」(図16)と極めて近似すること、鉛筆の描線の密度が濃いことなどから、稿者は五姓田義松(一八五五―一九一五)による*ILN*の模写作品と冒頭で掲げた拙稿で推定した。サインや書き込みはワーグマンと考えて間違いないが、後書きの可能性は当然排除できない。また、同時期に描かれたであろう作例の紙質と比較して変色も目立ち、その伝来も他と区別して慎重に検討する必要があろう。そして、ワーグマン作と結論付けるのがためらわれる点もある。その服装から同じ少女を描いていると考えられる《香港の少女》(図17)は、その様式的特徴から彼の作と考えてまちがいないが、その描かれた顔立ちが著しく異なる。鉛筆と水彩という画材の違いがその原因とも考えられるが、とはいえ別人の技術でとらえられたと考えるのが自然だろう。

この作例に顕著なハッチングだが、本作以外にも使用された例はあるが、たいていそれらは陰影を表現するもので、ワーグマンが得意とした技術とはいえない。これほど意識的に面を形成し、立体感を構築しようとする意識は認められない。また、*ILN*と比較すると肉筆作品はその顔立ちも近似し、同様の事例は少ない。《チョウ・チョウ》な

図15

図16

図17

どは似通っているが、とはいえ、その描写全体がすべからく近似するというわけではない。背景は共通するものの肉筆作品の方は情報がやや抜け落ち、また曖昧になっている点などは写し崩れと考えられ、同じ原本から起こしたというよりも、*ILN*から肉筆作品が生まれたと推定されるのである。

この仮説への気付きを促したのは、もう一点の◆、《コミッショナー葉（YEH）》（図18）であった。確かに*ILN*1858.2.13（図19）に掲載されている図様とほぼ等しい。しかし、*ILN*の挿画のキャプションには「COMMISSIONER YEH.—FROM A PAINTING BY A CHINESE ARTIST」とある。これ信じれば、*ILN*の方は中国人のアーティストが描いたわけである。*ILN*の誤記の可能性もある。ただ、要職にある人物の肖像画などは写真などから起こす事例が*ILN*には散見され、ワーグマンではない人物等に依頼する、あるいは既存の画像情報を利用することはあり得る話である。従って、ワーグマンのサインがある水彩作品が存在するからといって、にわかに*ILN*の誤記とはいえまい。特に視覚情報の発信に力を置いていた同紙が、描き手の情報などを間違える可能性の方が低いだろう。さらに加えれば、水彩画の方は胸から下は描かれておらず、*ILN*の方が腹部、そして手も描き加えられ、帽子や衣服の紋様も丁寧な描写だ。描き加えるにしても、肉筆作品の方が情報の質や量が劣っている点は否めない。

ここでこのキャプションの信憑性について結論を出すことはできないが、仮に*ILN*の挿画が中国人によるものとしよう。そうすると、今ある作品はどのような経緯で生まれたのか。それは*ILN*を、あるいは*ILN*の原本となった中国人の画家による作例、ないしはもとになった肖像写真をワーグマンが何らかの理由で模写したというのが蓋然性の高い推論である。そしてその理由は、販売目的としか推定できない。手すさびに描いたにしては綺麗にまとめられており、注文による制作と考えるのが妥当だろう。この点からも、*ILN*と同図様の肉筆作品に商品価値があったという事実が浮き彫りになる。

以上、《コミッショナー　葉（YEH）》に対する推定から、*ILN*を基とした再制作という仮説が浮上し、《中国の少女たち》に応用した次第である。今回試みた比較作業の中で、《中国の少女たち》のように明らかに*ILN*からの再制作、一次スケッチから換算すれば、三次制

作と位置付けられる作例はこの他には見いだせなかった。あるいはAとした中には、それに該当する作例があるかもしれないが、ほぼ同時代に描かれていたとすれば、経年変化の度合いも同程度であり、三次制作と断定することは難しい。

それでは考察の最後として、これまでに言及したこと以外で、気になった要素について、三点言及しておきたい。

まず、*ILN*と比較して情報量の多い作品について。例えば、《広東の砲撃》のように文字による書き込みが見られる作例や、《南京》のように他の挿画が透けて見える作例もある。このような点から、それぞれの作例を一次スケッチと認めたくなる。だが、それは初発性ではなく、ひとつの画面に多くの景物や情報を描き入れることに抵抗がないというワーグマンの資質を示すと考えられる。厳密な作品という存在や性格にこだわらず、そのような画面作りをしてしまうのは異国の地での制作という制約のためかもしれない。そして、現在の我々にも同時代の専門画家にはない魅力と理解されるのだろう。いずれにしても、このような画面作りを忌避しない感覚は、画家というよりも本質的にはイラストレーターだからだろう。また、そのような試みも彼の作品を購入する人物たちには好評だったかもしれない。

次に、描いている場所、場面は同じだが、人物の動きなどが大きく異なる作例がある。例えば、《小部屋を打ち壊す》（図20）と、それに対応する*ILN*1858.6.26（図21）を比較すると、それぞれが前後するいずれかの時間を描きとり、水彩画、*ILN*に仕上げたのではなかろうか。

図18

図19

the Military train levelling
the Cells at Examination Ha
Canton.

図 20

THE MILITARY TRAIN LEVELLING THE CELLS AT EXAMINATION HALL, CANTON.

図 21

この存在を考えると、同じ時間内に、二点ないしは複数の作例を描き、一次スケッチから浄書するわけではなく、一点を手元に、もう一点をロンドンに送るといった手法をおこなっていた可能性も考えられる。ただ、事例としてはこれだけであり、この推測を論証することは難しい。他方、この事例は水彩画にしても*ILN*にしても同じ場面を描いているという点からは、*ILN*と類似する図様を販売していたという仮説を傍証することにもなる。

最後に、塗り残しのある作品について。特に群像表現に多いが、すべての人物あるいは背景を塗り込んでいない点が気になる。現地取材であれば、確かにその場ですべてを塗りきれるわけではなく、のちに浄書した作が大半だろう。従って、もし彩色するのであれば、全体をするのではなかろうか。仮にだが、絵の具が乏しかったという可能性も考えられなくはないが、一八五七年から翌年にわたって描かれた作例の中にこのような事例は散見される。潤沢とはいかないまでも入手は容易であったろうし、時間的にも余裕はあったろうから、いくらでも後で手を加えることができたはずである。よって、ここには意図があると考えられる。たとえば《ヴァレッタでのスケッチ》、《商売》、《ベンガル兵髪を剃る》などが挙げられるが、具体的に《香港の子守女》（図22）を見てみよう。画面中心の女性たち一群を彩色している。そしてその後景に位置する群衆は、彩色されていない。すなわち、彩色するということは、その作品の中心景を明らかにする意図があったということだ。この他の作例も似たような意識で解釈可能である。しかし、その一群の中で、子供たちは塗り残されている。ここが謎である。

図22

なぜすべて塗らなかったのか、時間的な都合か、あるいは他の制約か、非常に気になる。

何故、稿者がこれほどに気になるかと言えば、それはワーグマンの弟子である五姓田義松との関係である。彼の代表作《操芝居》（東京藝術大学蔵）もまた、塗り残しが認められ、その真意が謎とされるからだ。その義松作品の謎について、本作はひとつの示唆を与えてくれるのではないか。ワーグマンの水彩画を十全に学んだ義松であるから、このような作例をどこかで見知っていたとしても不思議ではない。すると、義松はこのような作例を通して、以下のような理解をしていたのではなかろうかと稿者は想像する。すなわち、群像表現において塗り残しはその絵画にある種の効果をもたらすとして意識的に選択する手法の一つであり、その効果とは群像やその場面のもつ動勢、あるいは時間や空間のはかなさを表現するものである、と。ワーグマン作品の塗り残しからは、結果的にではあるかもしれないが、先述したように、彼の特徴の一つでもあるが臨場感が感じられる。ただ一方で画面に完全に定着されないことからは、はかなげな印象を与える効果もあろう。画面全体を塗り込め、モニュメンタルな、確固とした仕上げをすることは、壁画ないしはタブローとして重要な要素ではあったはずだ。だが、主題によってはその静的なかたちを厭い、動勢をもたらすことも求められただろう。操芝居に集う人々から都市の活気ではなく、物哀しさを義松は感じ、その表現として師の手法を用いたのではないだろうか。牽強付会にすぎないかもしれないが、ここに推論として記しておきたい。

結語

冒頭で示した三つの問いは、重層的に存在し、その重なり合うところ、共通する問題点があり、それがそれぞれの問いを解決する要点ともなっている。つまり、それは「ワーグマンとは誰か」という問いである。自明であるはずの「作者＝ワーグマン」という点を疑い、それを不確定とみなすことは議論の足場を失うことになりかねない。だが、作品から立ち上げてその画家像を明確にしようとするとき、その技術を包括的に議論するためには、かえってその存在、あるいは基準作を最初から固定化する方法は足かせになる。そのため、本稿では *ILN* の画面内容との比較論の中で、ワーグマンらしさを浮き彫りにし、その特徴から再度その技術的特徴として規定することを試みた。結果、「ワーグマン」というゆるやかなまとまりを提示し、同時に疑わしい作例をもより具体的に指摘した。あわせてそれらを「ワーグマン」という全体像から排除する見解も否定したい。むしろ、ある程度の技術的振幅をも許容する全体像を想定し、それを総体として、そのなかの位相をワーグマンあるいは五姓田義松などと理解していく方法を提起したい。作者＝ワーグマンという厳密さを求め、多くの作例を捨象してしまうことは決してその実像に近付くわけではない。

むしろ、このようなワーグマン作品群の様式的な曖昧さこそが、彼の活動の実態とも合致すると稿者は考えている。ワーグマンは一技術者でありながら、同時に、プロデューサー的な役割を果たしていたのである。本稿で論及したように、彼の画業の初期ではただ一個人の画

家としてその作品のすべてが尊重されたわけではなく、挿画の原画制作者として位置付けられたため、編集者による修整を受け入れる必要もあった。この修整という過程が彼に大きな示唆を与え、考察3で示したような行為に繋がったのだろう。すなわち、他者の作例を自己の名で売り出すこと、または自己の作例のうちに組み込むことである。一人の画家だけではなく編集者、プロデューサーのような仕事をおこなうようになったのは来日以後であり、たとえばベアトとともに写真も用いた協同制作を展開したのもそのような性格を想定すれば、自然なものと理解されよう。また、このような活動を可能にした環境が幕末明治の日本、横浜だったのだろう。

具体的に彼を助けた人物として、五姓田義松、そしてアラン・ウィンクワース・ゲイ Allan Winkworth Gay（一八二一―一九一〇）やその他の来日外国人が挙げられる。義松との関係は、その旧蔵作品群の検証とも重ねる必要があり、また紙幅の都合もあり別稿を期そう。後者については、ジョン・クラーク氏の著書 John Clark, *Japanese exchanges in art, 1850s to 1930s, with Britain, continental Europe, and the USA*, Sydney: Power Publications, 2001、あるいは同「チャールズ・ワーグマン再考」（『近代画説』二〇所収、明治美術学会、平成二十三年十二月、一二―三五頁。なお、同論考は特別展「ワーグマンが見た海」にあわせて開催された明治美術学会例会において同氏がおこなった講演を再録したものである）程度しか参照すべきものはなく、日本国内にゲイの作品はわずかであり、今のところ稿者が見解を述べるほどの材料もない。ただ、ワーグマン作とされる多くの油彩画はその技術が一様ではないこと、また高橋由一の初期作などと比較して明らかに技術的に秀でた作品がワーグマンとされるものにあることなどから、ゲイ、あるいは他の逸名の来日外国人の参画が想定され得る。ショイヤー婦人をはじめ、当時、画技を備えた外国人は少なからず来日していた。ワーグマンは日本通だったから短期滞在や来日したばかりの彼らに重宝にされたろうし、その中には協力者がいたかもしれない。

例えば、当館が所蔵する油彩作品の《街道》《宿場》（「ワーグマンが見た海」展図録番号、二―二〇、二一）は、その出来栄えやサイズなどからして、彼の代表作といってよい。だが、その安定した油彩技術からはむしろ他の画家の制作を示唆する。ただし、本作はその制作年代からすれば、一八七七年から八一年を在日期間とするゲイの関与は不可能である。この点からも先に提示したような複数の画家の参画が想定されるが、本作にワーグマンの技術がまったくないかといえばそうではない。やや丸みを帯びた人物像などは彼の水彩画などで認められ、その場面の切り取り方も彼らしい。彼のスケッチを後年まとめた作品集『*A Sketch Book of Japan*』（同展図録番号、二―八四）には《宿場》と同様の場面が描かれており、その筆を入れた度合いはともかく、本作は彼の構想や関与なしでは生まれえない作品であり、その意味で正しく「ワーグマン」の作品である。このような観点から新たな考え方の枠組みを、「ワーグマン」という作家には複数の位相があることを本稿では具体的に提示したかったわけである。明治前半期の洋画全体についても、以上のような柔軟な思考で再考するとき、より活発な時代相が見えてくるものとも期待される。

特別展を開催するにあたって、次のような質問を一般の方からうけたことがある。「ワーグマンの作品は、歴史的に見るのがよいのか、それとも美術的に見るのがよいのか」と。稿者はとっさに「両方」と答えた。どちらが良いとか正しいとかいう類の事柄ではなく、そもそも「見分ける」必要性はない。学術業界に従事しない人々にとっては、よりどちらかに個人的な興味があり、任意の方面からアプローチすることが多く、それは実像を理解するための弊害ともなる。それを乗り越えることもまた、特別展を開催する一つのモチベーションでもあった。「どれか」ではなく、「ぜんぶ」のワーグマンを、その全体像を見てもらいたいという希望があった。そうすることで、先に記した幕末明治の混沌とした造形史の一端に触れることができると思ったからだ。

ワーグマンが生きた幕末明治という環境、横浜という地域性も加えたその時空間に於ける造形史、ないしは「美術史」というハイカルチャーからこぼれおちた人やモノの実相をワーグマンは象徴的に示すといえる。特別展を通じてそのような魅力や価値が再び認められようとしているが、これまでは実に悲しい画家だったともいえる。画家としては未熟といわれ、その本業とされる挿画についても研究が十分になされてきたわけではない。マンガの元祖といわれながら『ジャパン・パンチ』の研究は進まず、それぞれの研究者が興味ある近接領域から「つまみ食い」する対象に過ぎない。さらにはイギリス人でありながら中国や日本で活動したため、それぞれの国において研究をされながらも、各国の美術史national art historyには組み込まれにくい性質がある。互いに押し付け合い、はざまに落ち込むというところであろう。そのため彼の全体像を丸ごと理解するという試みは、ほとんどなされなかったといってよい。もちろん、そのような見方を逃れるかのように生きた彼の責めもあろう。しかし、この不可解さを許容する努力を我々研究者が怠っていたことが現状の不明瞭さを引き起こした最大要因であり、このことを反省しながらこの先に進むのが適当と思う。理解の困難な「ワーグマン」という総体だが、それを「丸のみ」にするような研究が出来るとすれば、それは十九世紀後半の歴史の大要を理解することにつながるのではないだろうか。クラーク氏も彼の仕事が貴重なのは、そのマイナー性であると論じ、歴史の表舞台で活躍した者かつモノでないからこそ語り得る真実があることを示唆している（前掲「チャールズ・ワーグマン再考」）。ワーグマンとは、確かにそのような可能性に満ちた研究対象であり、当館所蔵作品にはさらに多くの情報が眠っているのである。

〔謝辞〕

本論文を執筆するにあたり、各所蔵家、所蔵機関に調査閲覧等にご高配を賜りました。また、シドニー大学教授ジョン・クラーク氏には、調査協力や多大なるご示唆を頂戴しました。ここに記して、厚く御礼申し上げます。

また本論文は、平成二十二年度鹿島美術財団より助成をうけた調査研究「チャールズ・ワーグマンの個人様式の具体像を問う―明治洋画・来日外国人・報道／芸術―」の成果の一部です。