

菱田春草の欧米遊学と朦朧体

田 邊 咲 智

The West Study Abroad of Hishida Shunsō and style of *morotai*

TANABE Sachi

Hishida Shunsō (1874-1911) is a Japanese painter who pushed forward the reform of modern Japanese-style painting alongside Yokoyama Taikan (1868-1958), among others, at the Nihon Bijutsuin (Japan Art Institute), which was led by Okakura Tenshin [Kakuzō] (1862-1913).

The first experiment they tried for the reform of Japanese painting was the style called “*morotai*” (the obscure style). This style is a method of painting that uses shades of color without using outlines to express air and rays of light, etc. However, *morotai* failed to receive recognition inside Japan as it was criticized for its murky colors, unclear expression, and especially the elimination of traditional ink lines.

While the style continued to attract criticism in Japan, Shunsō and Taikan joined Tenshin to travel to various parts of Europe and the United States between 1904 and 1905. They held exhibitions in the United States, Britain, and France and presented their style directly to Western audiences. Surprisingly, these audiences gave the *morotai* style the same recognition as that given to the style of James McNeill Whistler (1834-1903).

Against this background, this paper will examine the travels Shunsō and Taikan made to study in the West, and examine their works while considering the influences acting between their works and Western painting. The paper will also examine why the style of *morotai* achieved the same recognition in the West as that of Whistler.

Keyword: Hishida Shunsō, *morotai*, Okakura Tenshin, Nihon Bijutsuin, James McNeill Whistler

キーワード：菱田春草、朦朧体、岡倉天心、日本美術院、J. McN. ホイッスラー

はじめに

菱田春草（1874-1911）は、明治36年（1903）から明治38年（1905）の間に、インド、アメリカ、イギリス、フランスなどへ遊学した。明治期において、これほど海外経験が豊富な「日本画」家は珍しい。とりわけ、本稿で取り上げる欧米遊学は、短命であった春草の20年余りしかなかった作品制作に、強烈な刺激を与えたといってもよい。幕末・明治を生きた画家は、伝統と近代のはざままで苦闘した。洋画家では、浅井忠（1856-1907）、黒田清輝（1866-1924）、久米桂一郎（1866-1934）、中村不折（1866-1943）、

松岡寿（1862-1944）、鹿子木孟郎（1874-1941）らが、未知なる油彩画の習得を目指し、フランスを拠点に欧州各地へ留学した。洋画家たちは油彩画を日本に移植するだけでなく、「日本独自の油彩画（洋画）」の創造に苦闘した¹⁾。

一方、明治期に海外へ渡航を試みた日本画家は、渡辺省亭（1852-1918）、久保田米僊（1852-1906）、山本春挙（1872-1933）、竹内栖鳳（1864-1942）などの、京都画壇を中心とする画家たちであった。とりわけ明治33年（1900）年頃は、日本画家の海外渡航が一般化していく過渡期でもあった²⁾。日本美術院の正員である春草、横山大観（1868-1958）、下村観山（1873-1930）らもその一人として名高い。もっとも、岡倉天心〔覚三〕（1862-1913）に端を発した日本美術院の理想は、伝統的な日本絵画の特性に、西洋絵画の利点を加えることで、新しい「日本画」を創造することであった。こうした状況を考慮すれば、春草らが欧米へ向けた関心は、洋画家以上に強烈であったに違いない。しかもこの欧米遊学は、単に見聞を広めただけに留まらず、現地で展覧会を開催し、欧米に自分たちの芸術を直接披露する機会となった。ただ、遊学実行の背景には、春草らが展開した没線主彩の画風、所謂「朦朧体」への批判や日本美術院の経営不振など、国内で巻き起こった種々の要因が存在していたことを見逃してはならない。

奇妙なことに、欧米において朦朧体は、19世紀後半を代表する西洋画家、ジェームズ・マクニール・ホイッスラー〔James McNeill Whistler〕（1834-1903）の「ノクターン」シリーズになぞらえて評価された。帰国後に春草と大観が連名で発表した小冊子「絵画に就いて」（1905）には、「其大体は、會て内地に於て考究せしものと大差なく、寧ろ漫遊中の所見に依りて、従来の覚悟を確め得たるに過ぎ不申候。」³⁾と記され、この文面からは遊学後も依然として朦朧体を続けようとする断固たる姿勢が窺える。しかし、少なくとも春草の遊学期およびその直後の作品は、明らかに作風を変化させていることから、西洋美術に何らかの刺激を受けたことが明らかになる。

以上の内容は、先行研究でもしばしば指摘されてきたが、春草が欧米遊学を機にどこまで西洋美術に関心を寄せたのか、については作品の詳細な分析が必要であろう。また、朦朧体とホイッスラーらが展開した「トナリズム」の作風が、同時代的な特質を有して展開した要因については、これまで一部の研究者の間で若干の検討がなされたものの、未だ十分になされたとはいえない。本論文では、こうした問題に今一步踏み込んでみたい。

具体的には、春草らが辿った遊学の経路を再検討し、朦朧体の表現に何を追究していったのか、を考察する。また、当時、欧米で朦朧体がホイッスラーの作風と同じように評価された点に着目し、両者の作風が同時代的に近似した要因についても迫ってみたい。

1) 中谷伸生「日本近代洋画と文化交渉学—鹿子木、萬、前田、そしてサロン・ド・メー」（『東アジア文化交渉研究』第8巻、関西大学大学院東アジア文化研究科、2015年）35頁。

2) 佐藤志乃『朦朧の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』（人文書院、2013年）190頁。

3) 菱田春草、横山大観「絵画に就いて」（『絵画叢誌』225、226号、1906年1月）

本論文では、『菱田春草展』（愛知県美術館、2003年）139頁から引用。

一 春草・大観の欧米遊学の経路

1 滞米期

明治37年（1904）2月10日、天心、春草、大観、六角紫水（1867-1950）一行は、横浜港から伊予丸に乗船してアメリカへ渡った。この日は、奇しくも日露戦争の宣戦布告の日であった。強国ロシアとの戦いは、日本が近代国家としての歩みを内外に示す、運命をかけた出来事であった。周知のように、日本側の後ろ盾となったのはアメリカおよび同盟国のイギリスであった。日本政府は、開戦による多額の戦費を賄うために、日本銀行副総裁の高橋是清（1854-1936）を派遣し、両国から外国債を募った。日本の戦費は約17億円余に達したが、そのうち約半分の8億円はアメリカとイギリスから募った外国債であったとされる⁴⁾。先行研究でも指摘されているように、外交的にも親日関係にあったアメリカへ渡航することは、天心一行にとっても格好の環境であったことが推測される⁵⁾。事実、一行がニューヨークに到着した一報が、『ニューヨーク・タイムズ新聞』（明治37年（1904）3月7日付）によって報じられた。

【表1 欧米遊学の経路】は、平成25年（2013）に福井県立美術館主催「生誕 150 年・没後 100 年記念 空前絶後の岡倉天心展 ——大観、春草、近代日本画の名品を一堂に——」で紹介された、佐々木美帆氏の調査研究などを参照し筆者が表にまとめたものである⁶⁾。

まず、横浜からシアトルに到着した天心一行は、汽車でニューヨークへ向かい、天心がインドで交友を深めたオペラ歌手、エマ・サースビー〔Emma Thursby〕（1845-1931）とその妹アイナ・サースビー〔Ina Thursby〕（1855-1941?）に迎えられた。滞米期は、サースビー姉妹によって、宿泊先や展覧会の手配、作品の買い取りなど、相当な援助を受けたようである⁷⁾。サースビー姉妹の他にも、アメリカの著名な美術蒐集家、イザベラ・スチュワート・ガードナー〔Isabella Stewart Gardner〕（1840-1924）やアメリカ美術協会会長ジョン・ラファージ〔John LaFarge〕（1835-1910）らとの交友を築いた。いずれにせよ、滞米期の活動は、芸術作品に共感を抱く裕福な人々に支えられたといえよう⁸⁾。紛れもなくこれらの人脈の構築は、天心の国際的な活動によるものである。

【表1 欧米遊学の経路】に示したように、春草と大観は、開催日不明の展覧会を含めると、滞米期に5回の展覧会を開催した。彼らが現地で展覧会を開催した理由は、旅費や日本美術院の経営費の工面であったと考えられる。一方、同時期に東京美術学校で教鞭をとっていた下村観山は、文部省の派遣で明治36年（1903）からイギリスへ留学した。観山の場合、官費が支給されたが、春草と大観は明治政府の援助を一切受けずに渡航した。そのため、いくらアメリカ人の援助があったにせよ、渡航費を自分たちで賄う必要があった。

4) 『詳説日本史研究』（編：五味文彦他、山川出版社、2002年）364-365頁。

5) 佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」（『日本美術院百年史三巻上』日本美術院、1997年）436頁。

6) 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心～天心にまつわる拾遺集～」(『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』福井県美術館、2013年) 221-227頁。佐々木氏は、春草と大観の書簡や当時のアメリカの新聞記事の批評を丹念に考察し、春草と大観が辿った遊学の経路を詳細に明らかにした。

7) 同書、222頁。

8) 宮川寅雄『岡倉天心』（東京大学出版会、1956年）199-200頁。

さて、佐々木氏の調査によって、とりわけ滞米期の経路が詳細に明らかになったものの、彼らがどの作家の作品を見る機会をもったのか、については決定的な資料を提示できない。しかし、仮説の域を出ないことになるが、佐々木氏らの調査を参照し、それらを再検討してみたい。

滞米期に、もっとも多く美術作品を鑑賞した見学先は、明治37年（1904）に開催されたセントルイス万国博覧会（以下、「セントルイス万博」）であろう。油彩画部門の出展を確認すると、クロード・モネ [Claude Monet] (1840-1926) の風景画 3 点、カミーユ・ピサロ [Camille Pissarro] (1830-1903) の風景画 1 点、アルフレッド・シスレー [Alfred Sisley] (1839-1899) の風景画 3 点、ピエール＝オーギュスト・ルノワール [Pierre-Auguste Renoir] (1841-1919) の風景画 1 点、そして、ホイッスラーの作品が確認できる⁹⁾。また、セントルイス万博の他には、天心の勤務先のボストン美術館の見学も多く作品を鑑賞する機会であったといえよう。すでに当時の所蔵品に、ウィリアム・ターナー [William Turner] (1775-1851) の《奴隷船》が登録されていた¹⁰⁾。

また、天心一行が明治37年（1904）11月に訪れたガードナー夫人の邸宅には、アメリカの現代絵画やバルビゾン派の作品が多く飾られていたようである¹¹⁾。確かに、後にガードナー夫人が創設したイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館の所蔵品には、ギュスターヴ・クールベ [Gustave Courbet] (1819-1877) の《A view across the river》やカミーユ・コロー [Camille Corot] (1796-1875) の《Noon Day》、そして、ホイッスラーの《Harmony in Blue and Silver 以下〔青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル〕とする》(図1) などが確認できる¹²⁾。第三章でも触れるが、先行研究では春草筆《海辺朝陽》(図2) とホイッスラー筆《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》の類似が指摘されている。このことから、上記に挙げた作家の作品を見た可能性は極めて高い。特に、ガードナー夫人のような上流階級の人々は、この時期バルビゾン派の絵画を好んで蒐集していた。また、クールベに関しては、贋作工房が作られるほどの人気ぶりであったようである¹³⁾。

2 欧州期

春草と大観は、遊学中ほとんど天心と別行動をとっていた。事実、天心は明治38年（1905）3月に帰国の途に着いており、欧州へは大観と春草のみの渡航となった。欧州の経路については、おおよそ次のようにまとめることができる。

二人は、明治38年（1905）4月15日にカリリナ号に乗船してアメリカを出航し、23日にはリバプールに到着。29日にロンドンに着く。ロンドンですぐに展覧会を開催する予定であったが、会場の空きがな

9) Louisiana Purchase Exposition, St. Louis in 1904: a collection of official guidebooks and miscellaneous publications, Koji oi, MA: Edition Synapse for Eureka Press (2009) pp.38-149

10) ボストン美術館公式サイト Museum of Fine Arts, Boston (<http://www.mfa.org>) (最終閲覧日2019年11月29日)

11) 前掲書、佐々木美帆「海と福井と岡倉天心～天心にまつわる拾遺集～」224頁。

12) イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館公式サイト Isabella Stewart Gardner Museum (<https://www.gardnermuseum.org>) (最終閲覧日2019年11月29日)

13) 『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』（福井県立美術館、2013年）140-141頁。

かったため、しばらく期間が空く。その後、幸いなことにアイナ・サースビーの援助によって、7月にロンドンのヘンリー・グレイプス・ギャラリーで開催の目途がつく。7月までの2か月間、春草と大観は、ヨーロッパ各地に移動したとみられる。6月にはパリへ移動。開催の経緯は不明であるが、エコール・デ・ボザールで春草・大観二人展を開催した。その後、ロンドン展の準備のために一度イギリスへ戻った。しかし、ロンドン展の開催を見届けずにドイツを経由してイタリアへ廻り、7月10日にナポリからブリッツ・アイデル・フリードリッヒ号に乗船して日本へ出航。8月8日には帰国の途につく。帰国後も、パリのオートム・サロンやロンドンのヘンリー・グレイプス・ギャラリーに作品を送り、展覧会を開催した。

興味深いことに、パリのエコール・デ・ボザールの会場では、春草らが展覧会を行う約1か月前にホイッスラーの回顧展が開催されていた。関根浩子氏が指摘するように、とりわけ明治37～38年（1904～1905）頃のパリでは、モネの個展が開催されており、アンデパンダン展にジョルジュ・スーラ〔Georges Seurat〕（1859-1891）やフィンセント・ファン・ゴッホ〔Vincent Willem van Gogh〕（1853-1890）が作品を出品するなど、革新的な美術運動が盛んであった¹⁴⁾。これに加え、明治38年（1905）10月に、「フォーヴィスム」の誕生のきっかけとなったサロン・ドートンヌが開催された。全体を通してみれば、この時期におけるパリの美術界は、印象派から後期印象派に対する評価が高まり、やがてフォーヴィスムが誕生する過渡期を迎えていた。ファン・ゴッホに関しては、明治33年（1900）頃から欧州各地で頻りに回顧展が開催され、明治38年（1905）にはパリやオランダにおいても開催された¹⁵⁾。

いずれも、上述した作家の作品に春草と大観が出合った、という資料は提示できない。しかし、春草が帰国後に制作した《春野》（図3）や《躑躅》（図4）は、両作品ともに鮮やかな色彩が用いられ、花の部分には絵具を塗り重ねて筆触を残した点描のような表現がみられる。これらの表現には、油彩画の影響を示唆できるであろう。少なくとも、当時の状況を再検討してみると、春草らが新聞や雑誌などで、印象派の画家、後期印象派のファン・ゴッホなどを知る機会は十分にあったのではなかろうか。

二 欧米遊学期の朦朧体

1 先行研究の見解

まず、欧米遊学期からその直後の朦朧体について、先行研究の見解を整理しておきたい。

包括的に春草作品を検討した勅使河原純氏は、欧米遊学後の作風の展開について、春草が西洋美術に接したことで構図と色彩に工夫を凝らし、生の自然を切りとる手法を学んだ、と指摘した。具体的には、表現手段を極度に凝縮しようとする試みであった¹⁶⁾。

春草と明治洋画壇および西洋絵画の関係を説いた関根浩子氏は、春草が漢画・大和絵的な山水・花鳥・

14) 関根浩子「春草と明治洋画壇及び西洋絵画—その空間表現に着目して」(『飯田市美術博物館研究紀要創刊』第1号、飯田市美術博物館、1990年) 19頁。

15) 二見史郎『ファン・ゴッホ詳伝』(みすず書房、2010年) 306-310頁。

新関公子『ゴッホ契約の兄弟—フィンセントとテオ・ファン・ゴッホ』(ブリュッケ、2011年) 372頁。

16) 勅使河原純『春草とその時代』(六芸書房、1982年) 336-337頁。

人物・歴史画といった主題を避け、風景画の主題に四季の変化を描こうとした、と指摘している。また、表現に関しては、色彩が明彩化したこと、暁や夕暮れなどの淡い光を捉えたこと、対象をマッサで描こうとする傾向や点描表現などを指摘した¹⁷⁾。

また、春草・大観の欧米遊学とその作品について、本格的な考察をおこなった佐藤道信氏は、初期の朦朧体（遊学前）の特徴を「雲霧による奥行表現を指向している」¹⁸⁾としたうえで、滞米期とその直後は「雲霧の中に拡散する光となるのであり、殊にそれは、色彩的改良が加えられた」¹⁹⁾と指摘した。結果的に「色彩的混濁を脱し、没線主彩による大気と光の表現が最も効果的に結実したのが、一連の欧米滞在作品であった。それは、朦朧体の頂点であったと同時に、次に来る主観的な色彩表現への予兆を既に示した。」²⁰⁾と指摘した。

ここで、朦朧体の特徴について簡単に触れておきたい。朦朧体の基本的な説明は、今日一般的に次のように解される。

伝統的な墨の線描を用いずに彩描を、絵具をつけない空刷毛を用いて暈すことによって空気や光線などを表わそうとした日本画の新しい表現の試み²¹⁾。

佐藤道信氏が指摘した初期の指向に従えば、春草筆《秋景（溪山紅葉）》（図5）をその一例に当てはめることが出来よう。画面には、一切線描がなく、色彩の濃淡のみで対象が描かれている。黒く濁った岩壁奥の空間と滝の流れ、その周辺を紅葉した樹木が連なり、それらを包み込むかのように曖昧模糊とした霧が漂う。霧は、上部にかけて色彩が薄くなっている。確かに同氏が指摘するように、濃淡によって奥行感を描出しようとした痕跡が窺える²²⁾。周知のように、江戸時代までの日本絵画は、線描に伝統を籠めてきたといってもよい。春草らは、東洋画の「魂」ともいえる線描を画面から排除し、かつ混濁した色彩の濃淡を用いて、対象を不明瞭に描いた。これらの新しい試みは、当時の批評者に受入れられず、揶揄的な意味合いを込めて「朦朧体」と罵倒された。

続いて、「朦朧体」の言葉の変遷をたどりつつ、春草・大観の朦朧体の造形性を解明した佐藤志乃氏は、欧米遊学期の朦朧体について、地平線・水平線・人物の立ち位置などを曖昧にしたこと、余白を蘇らせたこと、背景を覆う淡い色彩の濃淡に主題の幻想的な雰囲気や感情を表明させたことなどを指摘した。また、表現の変容には馬遠や牧谿などの古画の影響を指摘した²³⁾。

大観・春草の欧米遊学期の経路を詳細に明らかにした佐々木美帆氏は、春草と大観は西洋の写実ではなく、自然の情緒性を追求した、と指摘した²⁴⁾。

17) 前掲書、関根浩子「春草と明治洋画壇及び西洋絵画—その空間表現に着目して」18頁。

18) 佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史三卷上』（日本美術院、1997年）445頁。

19) 同書、445頁。

20) 同書、447頁。

21) 佐藤亮一『新潮世界美術辞典』（新潮社、1985年）1476-1477頁。

22) 中央の岩は、銀泥が使用されたため、現在は黒っぽく変色しているが、本来はもっと明るく、影の対比による立体感が鮮明であったと推測されている。『菱田春草展』（東京国立近代美術館、2014年）作品解説205頁。

23) 佐藤志乃『「朦朧」の時代大観、春草らと近代日本画の成立』（人文書院、2013年）229-233頁。

24) 前掲書、佐々木美帆「海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜」224-227頁。

以上の先行研究は、欧米遊学期から帰国後における朦朧体の展開を明らかにした点で、一定の成果をあげたといえよう。しかし、それぞれの見解は微妙に異なっており、特に春草と大観の個々の特異性については、ほとんど言及されていない。少なくとも、種々の先行研究では、色彩の明瞭化、自然光の表現、自然の情緒性などが指摘されているため、これらの項目を主軸として作品の考察を進めたい。原則として、欧米遊学期に当たる明治37年（1904）から明治38年（1905）までの作品を対象とする。最初に断っておくが、この間に制作された作品がどの展覧会に出品されたか、については展覧会の図版が現存しないため、特定が出来なかった。この問題を補うために、当時の新聞や雑誌の批評記事を参考資料に用いて、表現の変化を再検討する²⁵⁾。

2 《杜鵑》と《夕の森》

遊学期の作品は、センチュリー・アソシエーションの目録（図6）を確認すると、ほとんどが自然を主題にした風景画であった。また、佐々木氏が指摘するように、明治37年（1904）の作品には、墨を基底色に用いたものが多く現存する²⁶⁾。この手法には、単色が色調合わせに適していることや、少量の絵具で画面を仕上げる事が出来る、といった経済的な利点があったようである²⁷⁾。例えば、春草筆《夕の森》（図7）や大観筆《杜鵑》（図8）がその一例である。両作品とも、深く茂る樹木と鳥が描かれ、光に写し出された樹木のシルエットが印象的である。特に、樹木表現は、墨の諧調と筆致が重視され、造形がかなり簡略化されている。大観筆《杜鵑》は、一羽の杜鵑が微かな存在を示している。杜鵑が主題であるため、夜更けから夜明けにかけての時間帯を連想させる。そのため、絹地へは全体的に水分を多く含んだ墨が塗り込みまれ、夜空の刻々とした闇が際立っている。一方、春草筆《夕の森》は、画面上方に群れをなす鴉がリズムカルに旋回する様子が描かれている。板倉聖哲氏は、この鴉の群について、天心が当時所蔵していた南宋時代の《寒林帰鴉》に由来する可能性を指摘している²⁸⁾。光の描写は、基底色の墨の上に明るい琥珀色を配色しており、大地へ沈みゆく一瞬の光が表現されている。

以上の二作品を比較すると、春草、大観ともに写実的な表現を目指していない。また、自然光の描写には、その風景がいつ頃の時間帯なのかを鑑賞者に暗示的に想像させる指向が窺えよう。特に春草作品では、自然光を繊細に捉え、光の一瞬の情景が情緒豊かに表現されている。

3 月の情景——《海——月明り》、《月夜の波図》、《夜桜》

大観は、月と海景の取り合わせを好んで描いた。奇しくも明治37年（1904）のケンブリッジ展の出品作《月下の海》4点シリーズは、地元紙の『ボストン・イブニング・トランスクリプト』（明治37年（1904）11月18日付）に、ホイッスラーの晩期作品と同様に「ノクターン（夜想曲）シリーズ」と題して

25) 新聞や雑誌の批評記事については、『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』（福井県立美術館、2013年）記載の訳文を参照した。140-141頁。

26) 前掲書、佐々木美帆「海と福井と岡倉天心～天心にまつわる拾遺集～」224-227頁。

27) 前掲書、佐々木美帆「菱田春草が冒険的渡航でつかんだもの」3頁。

28) 板倉聖哲「横山大観の中の中国」（『没後50年 横山大観 新たなる伝説へ』、朝日新聞社、2008年）155頁。

紹介された²⁹⁾。4点シリーズへの批評かどうかは断定できないが、『インディペンデント誌』（明治37年（1904）5月12日付）には、「横山大観の『海』は、自然を写實的に描いている印象を与える。」³⁰⁾と評された。

大観筆《海一月明り》（図9）や《月夜の波図》（図10）などは、明治37年（1904）の作品として知られる。まず、《海一月明り》からみていこう。先に紹介した《杜鵑》と同様に、墨を基底色としてモノクロームの色調が確立されている。確かに、限られた色調で簡略に対象を描き、情緒に富んだ風景美を描いた点からして、ホイッスラーの晩期作品を想起させる。また、主題の月は、糸のように細く描かれ、月光是、雲の間から滲みだし、控えめな描写となっている。

一方、《月夜の波図》には、一変して鮮やかな色彩が用いられている。薄い琥珀色と寒色系の藍色を主に配色し、明るい画面が指向されている。鑑賞者は主題を知らなければ、月夜の海景であることに気づきにくい。波の表現では、遠方に向かうほど、徐々に色彩を薄くして濃淡をつけ、遠近感を表している。また、海岸に打ち付ける白波は、淡く明るい月光に照らされ、穏健な雰囲気を漂わせている。依然として月の造形は控えめに描かれ、雲の間から滲み出る月光が画面全体を温かく包み込んでいる。『インディペンデント誌』は、こうした表情豊かな情景を「写實的である」と評したのではなかろうか。これらの海景画の変化をみると、佐藤道信氏の「霧の中に拡散する光となるのであり、殊にそれは、色彩的改良が加えられた」という指摘がより明確化される。

一方、春草も遊学中に、月光の情景を描いている。《夜桜》（図11）はその一例である。大観の作品よりもずっと対象が簡略に造形され、余白が広くとられている。しかし、月光が強調されており、画面の下部に向かうほど墨の濃度が濃くなっている。つまり、月の「光」と夜の「闇」のコントラストが強調されている。

月の情景を比較しても分かるように、春草と大観の自然光の表現は微妙に異なる。いずれにせよ、両者の作品では雲や霧の中に包まれる光が意識され、情緒豊かな画面が指向されている。

4 批評文にみる朦朧体作品とホイッスラー作品の関連性

不思議なことに、明治38年（1905）からは、ホイッスラーに関連付けられた批評が多くみられるようになる。それらの批評を以下に引用する。

2人の水彩画家は、銀色と真珠の灰色の色彩のハーモニーの中で、夢の、そして月光の中の日本を表現している。³¹⁾

暁または黄昏、夜の風景には特別の好みを見せ、甘く控えめな色と素描の優美な調和は否応無し

29) 前掲書、佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」449頁。

30) 前掲書、『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』252頁。

31) 『ニューヨーク・トリビューン紙』（1905年11月26日付）

前掲書、『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』訳文253頁。

にホイッスラーのノクターンや優れた日本美術の巨匠の先駆的で独特な象徴を素晴らしい方向で取り入れたものを思わせる。³²⁾

色の幅は寒色系の緑から暖色系のピンク、琥珀色まで。印象は主として朝と夜、そして霧である。おそらくロンドンの絵画展でかつてこれだけ多くの割合で霧の絵を見せたことはなかっただろう。ホイッスラー氏の晩年の絵の配色に大きく共通する。³³⁾

『ニューヨーク・トリビューン紙』の批評に「銀色と真珠の灰色の色彩のハーモニー」とあるが、これらに該当する作品は、先ほど考察した大観筆《海一月明り》や春草筆《夜桜》のような作品であろう。恐らく、春草と大観は、渡航資金を賄う必要があったため、最初のセンチュリー・アソシエーション展で好評を得た主題や表現を追求し、欧米人が好む作品を繰り返し描いたと推測される。また、『アカデミー紙』や『ザ・スピーカー誌』には「甘く控えめな色と素描の優美な調和は否応無しにホイッスラーのノクターン……」, 「色の幅は寒色系の緑から暖色系のピンク、琥珀色まで」などと評され、ホイッスラーの晩期作品の色彩表現と同じように批評された。佐々木氏が指摘するように、これらの批評は色彩の広がり・光の表現の広がりを思わせるものである³⁴⁾。

明治38年（1905）の作品には、春草筆《秋宵》（図12）や《夏の山》（図13）、大観筆《曳舟》（図14）などが挙げられる。

春草筆《秋宵》と《夏の山》は、ともに横長の画面に、やや俯瞰的な角度で、深遠法風の山の連なりが描かれている。山に配色された鮮やかな青の色彩は、作品全体の印象を決定づける。特に、《秋宵》は、月の光が明るい琥珀色で表現され、温かみのある印象をあたえる。それとは対照的に、山々には寒色系の緑の濃淡が用いられている。ここでは、暖色から寒色を一つの画面に同時に用いており、色彩の広がりがみとれる。また、稜線に凸凹感をもたせるために、筆触を残して描き、朦朧体の最大の特徴であった濃淡の表現から脱却しようとする試みも窺える。

一方、大観筆《曳舟》は、伝統的な山水画、いわば高遠法風の構図をとる作品である。画面下方には、川の流れに逆行して進む、蓑と笠をまとった3人の旅人が、船に繋いだ綱をせっせと引いている様子が描かれている。山の麓は曖昧に暈されており、三段階に渡って山々が連なっている。山には、薄い琥珀色から寒色の藍色が配色されており、徐々に暖色から寒色へと変わる色彩の変化がみとれる。稜線には、春草作と同様に意図的に筆触を残した痕がみとれる。しかし、時間帯を示す対象が描かれていないため、大観の作品には幻想的な世界が確立されている。

ここまで挙げた作品には、確かに先行研究で指摘されたように、色彩の明瞭化、自然光の表現、そして、自然の情緒性が認められるが、その表現は、同じような主題を扱った春草と大観の間で微妙に異な

32) 『アカデミー紙』（1905年7月22日付）

前掲書、佐々木美帆「菱田春草が冒険的渡航でつかんだもの」訳文4頁。

33) 『ザ・スピーカー誌』（1905年7月22日付）

同書、訳文4-5頁。

34) 同書、4頁。

るものであった。特に春草は、自然光の変化を繊細に描きわけ、自然の一瞬の一コマを情緒豊かに表現した。そして、色彩の広がり、明治38年（1905）にかけて洗練されていったことが窺える。

三 朦朧体の同時代性

1 朦朧体とトナーリズムの近似性

さて、朦朧体とホイッスラーの晩期作品の近似性については、早くから細野正信氏、佐藤道信氏らの間で議論がなされた。細野正信氏は以下のように指摘している。

一八八〇年から一九一〇年に及ぶ、ホイッスラー（一八三四―一九〇三）を中心とするトナーリズムの、^{ロスト・エッジ エフェクト}・輪郭抜きの効果による理論は、朦朧体に極めて近いものであった。アメリカの鑑賞界は何の抵抗もなく日本朦朧体を受け入れたのである。ホイッスラーは、きらめく水の誘いと光の幻惑に感性を集中し、「青と金のノクターン」（一八七二―七五）、「青と銀のノクターン」シリーズ（一八七二―八〇）を描いているが、それらは、構成や濃淡の諧調を北斎の「両国宵月」や広重版画のだんだんぼかしから暗示されたのであった。（中略）東と西から邂逅した朦朧体とトナーリズムの出会いには歴史の偶然というには、余りに符合しすぎた。³⁵⁾

「（中略）」は筆者の加筆 以下同様

これに加え、トナーリズムが、明治13年（1880）から明治14年（1881）の間に、アメリカの東海岸から西海岸へ流行したことも朦朧体を容易に受け入れやすくする環境を整えた、と指摘した。

一方、佐藤道信氏は、細野氏の指摘を踏まえ、19世紀中頃から後半にかけてのアメリカ絵画の流れに注目した。同氏の指摘をまとめると、以下のようになる。

19世紀中ごろに活動したハドソン・リヴァー派は、ロマン主義的な流れを汲み、自然賛美をテーマ化した写実的かつ理想主義的な風景画を描いたのに対し、ホイッスラーやジョージ・イネス〔George Inness〕（1825-1894）らのトナーリズムは、前者の風景画を客観的・科学的・分析的であると否定し、夕暮れ薄明などを暗示的な一瞬の光景として描き、そこに画家の感情を移入した。一方、同時代の日本画は、アーネスト・フランシスコ・フェノロサ〔Ernest Francisco Fenollosa〕（1853-1908）とともに鑑画会に加わった狩野芳崖（1828-1888）らが、日本画に西洋絵画の科学的要素（遠近法など）を導入した後、天心が率いた日本美術院の画家たちは、色調による詩情豊かな暗示的な空間表現を目指した。

同氏は、鑑画会から朦朧体への移行がアメリカ絵画の展開と近似していることを詳細に述べた。ただ、トナーリズムと朦朧体の近似性が生じた要因については、この後の研究では明らかにされておらず、今後の研究の最重要課題となっている。結果的に同氏は、以下のように結論づけた。

単なる偶然か、大観らも知っていたのか。おそらくは、それだけではなく、鑑画会から朦朧体、

35) 細野正信「春草の位置」〔『菱田春草展』、朝日新聞社、1987年〕13-14頁。

ハドソン・リヴァー派からトーナリズムへの移行が互いに近似することからしても、もっと広い、ヨーロッパさらに19世紀世界を視野に入れた精神的・文化的な歴史現象としての考察が必要になるであろう。そこでは、視覚の革命と私的世界への志向という新しい基本的な潮流のもと、東へ向いた西洋絵画と西へ向いた日本画との、現象的な近似性を検討する作業から始まることが予想される（中略）

いずれにせよ、山水の枠を撤去し、筆線的前提を否定し、主彩表現へと向かった朦朧体の絵画は、確実に日本画の表現上の歴史的拘束を脱ぎ捨て、色彩の可能性追求に大きな弾みをつけることになったのであった。³⁶⁾

このように、同氏の指摘は、朦朧体の世界的な同時代的特質を解明するうえで、的を射た指摘であった。しかし、これ以降の研究では、春草とホイッスラーの作品比較が多少なされたものの、細野氏や佐藤道信氏が触れた問題についてはほとんど言及していない。

本章では、上記の問題に着目し、朦朧体とホイッスラーの晩期作品の近似性について、今一步踏み込んでみたい。具体的には、①ホイッスラーの生涯と日本美術との関係、②遊学後に春草と大観が発表した小冊子「絵画に就いて」、③朦朧体作品とホイッスラー作品の影響関係について、を検討することで上述した問題に迫ってみたい。ホイッスラーと日本美術の関係については、小野文子氏の研究を参照した³⁷⁾。

2 ホイッスラーの生涯と日本美術の関係

ジェームズ・マクニール・ホイッスラーはアメリカに生まれ、ギュスターヴ・クールベなどのレアリズムの画家に共感を覚えた後、ラファエロ全派、古典主義などに傾倒した。アメリカ出身でありながらロンドンを拠点に活動した。周知のとおり、欧州の多種多様な芸術に刺激を受けながらも、ホイッスラーが生涯を通じて自らの芸術性を追求した根底には、まぎれもなくジャポニズムの影響が窺える。ホイッスラーは、浮世絵をはじめとする日本美術の造形的な特徴や美意識を作品に摂取し、しかもそのオリジナリティは、国や時代を越えて多様な形で伝播したとされている³⁸⁾。ホイッスラーは、生涯を通じて日本美術の何に影響されたのか。渡辺俊夫氏は、ホイッスラーのジャポニズムを以下の四期に区分す

36) 前掲書、佐藤道信「春草・大観の欧米遊学と朦朧体」450頁。

37) 小野文子「ジェームズ・マクニール・ホイッスラーと日本」(『美術史』第156冊、美術史學會、1994年) 372-373頁。

小野文子「J. McN. ホイッスラーの作品と芸術論についての日本における紹介—東西交流の視点から林忠正、岩村透、久米桂一郎を中心に」(『ジャポニズム研究』第30号、ジャポニズム学会、2010年) 28-44頁。

小野文子「ホイッスラーのジャポニズムとその広がり」(『ホイッスラー展』監修：小野文子、編 NHK、NHK プロモーション) 194-203頁。

小野文子、間島秀徳「対西洋としての日本画の創出」(『大学美術教育研究』第48号、大学美術教育学会、2016年) 129-136頁。

小野文子「J. McN. ホイッスラーのジャポニズムを出発点とした美の普遍性と融合」(『美術教育学研究』第49号、大学美術教育学会、2017年) 97-104頁。

38) 前掲書、小野文子「ホイッスラーのジャポニズムとその広がり」194頁。

る³⁹⁾。

第一期：1860-1864年 エッチングにみられるジャポニスム

第二期：1863-1865年 異国情緒溢れる人物画を描く、オリエンタル・ペインティング

第三期：1865-1870年 過渡期・模索期

第四期：1870-没年 人物画では構図・色彩・ジャポニスム手法の簡素化、風景画における夜景作品

これを基準に考え、小野文子氏⁴⁰⁾の見解を加えれば、浮世絵の影響が最初にみて取れるのは、第一期の1861年制作の《パント》であった。また、第二期1860年代半ばになると、《肌色と緑色のヴァリエーション：バルコニー》(図15)などに、着物を着た女性や東洋陶磁器といった、日本趣味の対象をあからさまに描き、かつ浮世絵の大胆な構図を取り入れるなどして異国情緒溢れる作品を制作した。つまり、単なる日本趣味を越えて、西洋と東洋の融合を試みようとする時期をむかえた。しかし、第三期目の1860年代後半になると、ホイッスラーは、人物画における東西美術の融合（西洋の古典的な人物表現と日本美術との融合）に苦悩し、その完成を断念した。その後、第四期目の1870年代になると、「唯美主義者」としての立場を強く示し、ホイッスラーのジャポニスムは、テムズ川の夜景を描いた「ノクターン」と題された一連の風景画によって完成した。歌川広重筆『名所江戸百景』《京橋竹さがし》の構図や色彩から着想を得た《ノクターン：青と銀色—オールド・バターシー・ブリッジ》(図16)や《ノクターン：ソレント》(図17)は、晩期に制作された名作である。

重要なことは、ホイッスラーが唯美主義に向かった要因を、小野氏が日本美術の自然美に影響がある、と指摘していることである⁴¹⁾。第一章で紹介した官僚の金子堅太郎に、ホイッスラーは「山川草木鳥類に一種の精神を興へたのは日本の美術家である精神の無い所の草なり木なり山なり川なり又少は有るか知らぬが獣たとか鳥だとか云ふものに一種美術の思想を興へたのは日本の美術家であると云ふことは断言する」⁴²⁾と述べており、日本の芸術家が作品の中で自然に精神を与えた、と考えた⁴³⁾。そして、芸術家は、目の前にある自然をそのまま描くのではなく、それを超えたものを表現するのである、と写実主義を拒んだ⁴⁴⁾。そして、主題に関しても、伝統的な物語や教訓を交えたものを避け、自然の美しさを色や形、さらには構図の調和を目指し「芸術のための芸術」という「唯美主義」へと向かっていく。これらの考えが晩期作品の音楽用語を当てはめた、ノクターンやシンフォニーと題された作品に反映され、詩情豊かな色調による暗示的な風景画が確立された。

このように、先行研究を整理してみると、ホイッスラーは、浮世絵の大胆な構図、そして色彩表現か

39) 渡辺俊夫「イギリス—ゴシック・リヴァイヴァルから日本風庭園まで—」(『ジャポニスム入門』ジャポニスム学会編 思文閣出版、2000年) 75-77頁。

40) 前掲書、小野文子「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」194-203頁。

41) 前掲書、小野文子「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」195-197頁。

42) 金子堅太郎「美術と時世との関係」(『錦巷雑綴』、1896年6月20日) 58-59頁。

43) 前掲書、小野文子「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」196頁。

44) 同書、196頁。

ら影響を受けたことが窺えるが、小野氏が指摘するように、日本美術の影響は、単なる表面的な影響ではなく、画家自身が思考する自然と芸術の関係性にまでおよび、唯美主義へと発展した。

3 「絵画に就いて」の自然美

そもそも、春草と大観が遊学前にホイッスラーの作品に出合った可能性は低い。ホイッスラーの作品が本格的に日本の美術雑誌に紹介された時期は、明治36年（1903）以降であり、春草たちが朦朧体を試みる過程で、ホイッスラーの作品から直接的な影響を受けたとは言い難い⁴⁵⁾。しかし、ホイッスラーという画家の存在、唯美主義を唱える芸術家が同時代に存在する、といった一報は、明治時代にすでに日本に伝わっていたようである。明治23年（1890）に美術商・林忠正が明治美術協会の演説でホイッスラーを紹介したことは注目に値する⁴⁶⁾。春草と大観に近い接点では、金子堅太郎が天心の依頼で、東京美術学校で行った「美術と時世との関係」と題する講演の中で、ホイッスラーを話題に挙げたことである。しかし、ホイッスラーの唯美主義が春草らに与えた影響は、当時の状況からして極めて低い。

しかし、奇妙なことに、遊学直後の春草の作品や画論には、ホイッスラーの作品や自然美に共通する要素が窺える。春草と大観は、明治38年（1905）12月に「絵画に就いて」という小冊子（画論）を発表した。そこには、西洋絵画に対する率直な意見や、今後の展望が記されており、彼らの遊学後の意識を検討する上では最重要資料となる。遊学後の心境については、依然としてこれまでの理想を徹底し、この先も研究を進めることを主張した。その中でも、もっとも重要な論点は、今後の方針を色彩研究へ向けたことである。長文になるがその部分を以下に引用しておきたい。

欺くて小生等は、既に略、実験の地歩を占め居り候通り、此後は一層色彩的の研究に進入したき精神に御座候。随って生等の色彩画は、飽くまで生等自身の色彩画にして、敢て光琳ドラクロア等の亜流を以て自任するにも無之候。従来小生等が此見地よりして、前人慣用の輪郭を省き、線條を略し、専ら調色上の成功を企図するを見て、世人或は以て東洋画に非ずと為し、甚しきは朦朧体を以て誹謗する者あるに至り申候。（中略）

絵画は濃淡より色彩的に、彫刻は浮起より立体的に、即ち遠く色と形との二分岐を生じ来り候以上は、画道に於ても書画一致の初期を離れて、専ら色調を以て自立すえき者たること、恰も彼の音楽が専ら音調の上に自立する者と同一般の次第と在候。（中略）

又一方には東洋画中没骨描法の発現あり、亦是れ墨描輪廓の全局面に展開せるものたるに外ならず候へば、今更に之に加ふるに色的没骨の一段を以てせば、今日描法の術に於ては、即ち至れるものかと存候。⁴⁷⁾

ここでは、伝統的な筆墨の線描を排除した作風が「朦朧体」と誹謗中傷されたが、「線」は説明的であ

45) 前掲書、小野文子「ジェームズ・マックニール・ホイッスラーと日本」372-373頁。

46) 同書、372-373頁。

47) 前掲書、菱田春草、横山大観「絵画に就いて」139-140頁。

るため、「線」によって成り立つ絵画は文学的である、と主張した。一方「色彩」は、視覚的かつ直覚に訴えるため、芸術的な精神を刺激するものであるとし、今後は「色彩」によって自立する絵画を目指すことを主張した。また、昔から伝わる東洋絵画の「没骨描法」（筆墨による輪郭線を用いずに、モチーフの形態を直接に彩色または水墨で描く方法）が、東洋絵画の中でさまざまな表現手段の役割を担ってきたことを説き、これに色彩を応用した「色的没骨」に敷衍すれば、新段階に進むことが出来る、と主張した。

「書画一致の初期を離れて、専ら色調を以て自立すべき者たること、恰も彼の音楽が専ら音調の上に自立する者と同一の次第と在候。」、
「絵画が書画一致の範囲から逸脱し、色彩によって自立することは、音楽が音調によって音楽らしくなっていくことと同じである。」と記したこの部分は、偶然にも明治18年（1885）にホイッスラーがロンドンのプリンスズ・ホールにおいて「10時の講演」と題した講演の中で、自然を「色彩と形において、あらゆる絵画の要素を包含しており、それは鍵盤があらゆる音楽の音符を包含しているのと同じである」⁴⁸⁾と述べたニュアンスに近い。

もう一点重要なことは、写実の否定と自然美を主張したことである。その箇所を以下に引用する。

畢竟するに芸術の要求は、自然其儘の不満足より来れるものに候へば、其自然以上に出づるを必須とすべきは勿論の儀と存候。且つ夫れ絵画は元来サジェクションに依るものに技術に候へば、夫の雪声の淅瀝たるなど、固より露骨なる写実の企て及ばざる所にして、所謂写実の方法にては、實際貫徹し難しき弱点ありと被存候。⁴⁹⁾

ここでは、単に写實的に自然を描くことは、芸術の究極ではないとし、自然そのものが芸術である以上は、画家が自然以上になる必要があるとした。すなわち、画家はありのままの自然を受け入れ、自然の内部を観照しなければならない。そのために、鑑賞者に画家が感じた「自然美」を暗示的、あるいは想像的に推量させる表現力を養わなければならない、と主張した。このような自然の捉え方は、勅使河純氏が指摘するように、天心の数々の著書やエッセイにもみられる⁵⁰⁾。例えば、暗示によって自然の本質を表す論は、天心がセントルイス万博で講演した、「絵画における近代の問題」の中で説かれている。

藝術とは自然そのものの提示ではなく、自然を通しての暗示だからです。（中略）
藝術が自然の解釈であるのと同じくらい、自然は芸術についての解説なのです。⁵¹⁾

ここでは、自然は暗示を通して表現されるべきであり、自然と芸術がいかに密接に関係してきたかを

48) Whistler, op.cit., pp.142-143

本論文では野上秀雄『日本美術を愛した蝶 ホイッスラーとジャポニスム』（文沢社、2017年）に収録された訳文から引用した。230頁。

49) 前掲書、菱田春草、横山大観「絵画に就いて」140-141頁。

50) 前掲書、勅使河原純『春草とその時代』309-317頁。

51) 岡倉天心「絵画における近代の問題」『岡倉天心全集第二巻』（平凡社、1981年）55頁。

説く。また、これ以外にも論文「東アジアの絵画における自然」では、東洋の風景画について次のように述べている。

重要なのはたんに枝や葉ではなく、すべて自然にあるもの、これらの形態をこえ、より高い完成をめざし努力する生命の歓喜こそが重要なのだ。（中略）描写の技術の美しさは、たんに現実に対象を描く力のみ存するのではなく、筆力にこめられた抽象的美の中に存する。⁵²⁾

自然の造形は、技術を披露し形式的に表現するのではなく、筆力にこめられた抽象的な美を通して表現する必要があるという。ここでも自然の表現については暗示性を重視し、写実性を拒む傾向がみられる。

このように「絵画に就いて」の自然美は、天心の論とも呼応している。春草と大観は、暗示を通しての自然美を追求したが、これは、遊学前の朦朧体にも見出せる。暗示性は、遊学中に一層強められ、ホイッスラーの自然美やその作風に近似するものとなった。しかし、画論ではホイッスラーを含む同時代の西洋画家を以下のように批判した。

是以て人或は本邦の印象派色彩派に優先を占めし事実を忘れ、軽々ラスキン一派の唱道に驚きターナー乃至ドラクロアを蝶々し曳きてウィスラーの後塵をも拜せんとし、而して此画道当然の趨勢たり、本邦絵画の特色たり、殊に欧州人よりも遙かに優先なりし宗達光琳以来の色彩的印象派を以て却って洋画の模倣なりとし漫然之を排斥せんとするものは最も笑ふべきの至りにして畢竟するに東西美術史上の対照に疎んるの致す所と存候。⁵³⁾

「絵画に就いて」では、同時代の西洋絵画に全く関心を寄せていないように記されたが、画論発表後の春草の作品はどのように展開されたのであろうか。

4 朦朧体作品とホイッスラー作品の影響関係

最後に、先行研究においても影響関係が示唆されている、ホイッスラー筆《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》と春草筆《海辺朝陽》を考察する。

まず、制作年が先行するホイッスラーの《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》からみていきたい。本作は、ホイッスラーが1865年10月から11月まで滞在した、フランス・ノルマンディのトゥルーヴィル海岸の風景を主題としている。本作以外にも、このトゥルーヴィルの海岸を描いた作品は4点現存する。野上秀雄氏は、これらの作品の特徴を海や空の微妙な光彩の表現であると指摘する⁵⁴⁾。

砂浜の面積が海辺よりも広くとられ、平面的な構図が指向されている。また、画面左には遠くの海を

52) 岡倉天心「東アジアの絵画における自然」（『岡倉天心全集第二巻』、平凡社、1981年）16頁。

53) 前掲書、菱田春草、横山大観「絵画に就いて」141頁。

54) 前掲書、野上秀雄『日本美術を愛した蝶 ホイッスラーとジャポニスム』68頁。

眺める人物がぼつりと配置されている。この人物はクールベだとされる。クールベとホイッスラーの間柄は子弟関係であったとされる。1855年にホイッスラーはアメリカからパリに渡った際、クールベがレアリスムを宣言したのを目の当たりにし、その賛同者となった。しかし、1860年代になるとジャポニスムに傾倒し、次第にレアリスムからの脱却を試みる。しかし、クールベは一貫してレアリスムの画家であった。そのクールベも、ホイッスラーと同じ時期にトゥルーヴィルを訪れ、30点以上の油彩を描いたとされる⁵⁵⁾。その中には、本作と構図が類似する作品が確認でき、とりわけ構図に影響関係を窺うことが出来る。しかし、同時にレアリスムの要素は感じられない。野上氏は、この時期のホイッスラーの作品について「レアリスムから脱却して、絵画を、色彩と形象のハーモニーを実現するオブジェとして考え始めていたのであるともいえる。それは、絵画を装飾的な作品としてとらえようとするということでもあり、そうした絵画の基本的な問題において、ホイッスラーは日本美術から大きな影響を受けていた」⁵⁶⁾と指摘している。いずれにせよ、この時期のホイッスラーは、レアリスムからの脱却をはかりつつも、日本美術の平面的な構図を摂取し、写実的な自然表現を拒んだ。そして、自然の微妙な光の変化を、限られた色調で試行錯誤した様子が窺え、この後のノクターンシリーズへの予兆として位置づけることが出来る。

佐々木氏の調査でも明らかになったように、奇しくも《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》は、春草らが欧米遊学期に交流を深めたイザベラ・スチュワート・ガードナーの所蔵品であった。また、クールベのトゥルーヴィル期の作品《穏やかな海》(図18)も、既にこの時ワシントン・ギャラリーに所蔵されていた⁵⁷⁾。

《海辺朝陽》は「絵画に就いて」発表後の、明治39年(1906)に制作された。本作は、帰国後にパリとロンドンに輸送した作品であるとされる。地平線を低く描き、空を広くとる構図は、一見、クールベの作品群を想起させるが、平板な構図をとる点ではホイッスラーの作品にも近似する。しかし、本作には、ホイッスラーやクールベよりもずっと造形が簡略的であり暗示的な表現が見出せる。色彩に関しても琥珀色、寒色系の青、白など、最小限に抑えられている。極端に色調展開を制限した点に着目すれば、ホイッスラーの「ノクターンシリーズ」をも想起させる。

しかし、繰り返し述べるが、春草らが上述した作品に出合った確証はない。少なくとも「絵画に就いて」で示された「自然美」は、《海辺朝陽》において強く示されたといえる。しかもそれは、ホイッスラーの自然美とその作風に近似するものである。

本章では、朦朧体の同時代性について、限られた資料を手掛かりに考察をおこなってきた。少なくとも、欧米遊学の詳細が明らかになった今、春草らがホイッスラーなどの西洋絵画に朦朧体を重ね合わせて東西の同時代的な息吹を感じ取っていた、と推察することは、いささか行き過ぎた見解であろうか。

55) 同書、69頁。

56) 同書、70頁。

57) 前掲書、佐々木美帆「海と福井と岡倉天心～天心にまつわる拾遺集～」227頁。

おわりに

春草の作品制作において、欧米遊学は何を意味したのか。欧米遊学およびその直後の春草と大観の朦朧体の展開をみると、西洋のさまざまな美術作品に刺激を受けながら、朦朧体の表現を追求していたことが垣間見られる。明るい色彩の広がり、自然光の表現、とりわけ自然の簡略的な表現に見出される「暗示性」や「情緒性」は、欧米遊学期およびその直後に一層洗練された。本論では触れなかったが、遊学前の朦朧体には、洋画家の黒田清輝らの外光派の影響を半ば指摘できるが、この時点では直接的に西洋絵画の影響を受けていない。こうした流れを一貫して跡づけると、遊学前および遊学後の朦朧体の試みには、天心の理想、伝統的な東洋画、洋画、そして西洋絵画が複雑に絡み合って、影響していたことを見逃してはならない。先行研究で指摘されたように、とりわけ日本美術院を率いた天心の理想は、春草や大観らが朦朧体を展開する上では欠かせなかったといえよう。

帰国後に春草と大観が発表した「絵画に就いて」を繙いてみると、春草らは自然美と色彩に、東洋的な要素を見出そうとした。しかもその自然美は、天心の論に共通する。さらにそれは、奇しくもジャポニスによって日本美術の影響を受けたホイッスラーの自然美、そしてトーナリズムの作風にも通じる。ホイッスラーは日本美術に自然美を見出し、トーナリズムの表現を生み出した。少なくとも、欧米遊学の経路を再検討してみると、春草らはホイッスラーの作品に、ほぼ間違いなく出合ったであろうし、同時にホイッスラーの作品に共感を覚えたことは、本論で取り上げた作品を見れば明らかであろう。

本論は、ホイッスラーの作品が朦朧体であった、ということを主張したいわけではない。少なくとも、東西の美術作品が接触した際に創出される同時代的な特質を、優れた感性と知性を有していた春草であれば、直感的に感じ取っていたのではなかろうか。もっとも、春草に関していえば、《落葉》（1909）制作後、「現今洋画といはれてゐる油画も水彩画も又現に吾々が描いている日本画なるものも、共に将来に於ては——勿論近いことではあるまいが、兎に角日本人の頭で構想し、日本人の手で製作したものとして、凡て一様に日本画として見らるる時代が確に來ることを信じてゐる。」⁵⁸⁾と述べ、日本画も洋画も将来的には統一される、という興味深い論を主張した。こうした春草の問題提起は、欧米遊学を経験しなければ、当然発せられなかったであろう。また同時に少なからず、東西美術が接触する過程で発生する同時代的な特質を春草が感知した、ということを顕著に示すものではなかろうか。しかし、春草の上記の論は、朦朧体から脱却し、写実性と装飾性が融合した《落葉》制作後の発言であったことを留意しておかなければならない。

58) 菱田春草「画界漫言」（『絵画叢誌』275号，1910年，3月）

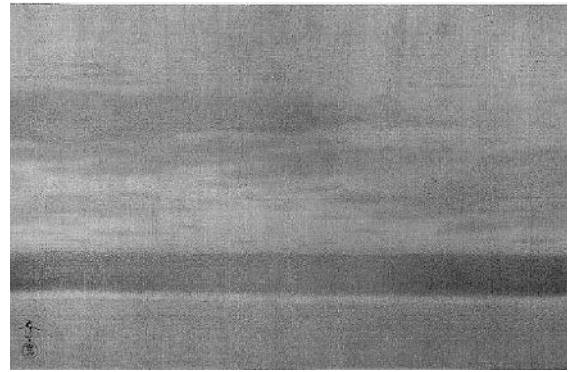
【表1 欧米游学の経路】

| 和暦・西暦 | 月日 | 事項 | 典拠 |
|-------------|---------------|--|---|
| 明治37(1904)年 | 2月10日 | 岡倉天心・菱田春草・横山大観、六角紫水ら一行、伊予丸に乘船して横浜からアメリカへ出航。 | 明治37(1904)年2月6日付菱田春草書簡 菱田鉛治宛(『菱田春草の書簡と絵画―菱田家よりの寄贈品―』下伊那教育会、1992年) |
| | 2月25日 | 一行、シアトル港に到着。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』展図録(福井県美術館、2013年) |
| | 3月2日 | 一行、ニューヨークに到着。サースビー姉妹に迎えらる。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 3月19日 | ニューヨークのセンチュリー・クラブで歓迎会が開かれる。 | 『日本美術院百年史』三巻下(日本美術院百年史編集委員会、1992年) |
| | 3月23日 | 天心、ボストン美術館の業務のためボストンへ。 (翌年の三月初旬ごろまでオリ・ブル邸に滞在) | 『日本美術院百年史』三巻下 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 4月12日-5月1日 | <u>春草・大観2人展</u> センチュリー・アソシエーション | 佐藤道信「大観・春草の欧米游学と朦朧体」『日本美術院百年史』三巻上(日本美術院百年史編集委員会、1992年) 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 5月5日 | 紫水、天心の推薦により、ボストン美術館中国日本部の藤工芸品整理の業務へ。 | 『日本美術院百年史』三巻下 |
| | 7月5日 | 大観のみボストンへ。8月中ごろまでボストン滞在。 その間セントルイス万博見学。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 8月28日 | 大観ニューヨークへ。 春草階段から転落して足を負傷。しばらく療養する。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 9月24日 | 天心、セントルイス万国博覧会(4月3日～11月29日)にて “Modern Problem in Painting”「絵画における近代の問題」の講演を行う。 同じ頃、大観と春草はボストンへ向い、天心に再会してセントルイス万国博覧会見学。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 11月6日 | 天心、春草、大観、ガードナー夫人宅(ガードナー夫人の別荘、ボストン郊外ブルクラインにあるグリーン・ヒル)を訪ねる。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 11月17日-27日 | <u>春草・大観・観山・紫水展</u> ケンブリッジのオリ・ブル邸 | 佐藤道信「大観・春草の欧米游学と朦朧体」 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 11月下旬 | 天心“The Awakening of Japan”「東洋の理想」をニューヨークのダットン社から刊行。 | 『日本美術院百年史』三巻下 |
| 明治38(1905)年 | 1月4日-21日 | <u>春草・大観・観山展</u> ニューヨークのナショナル・アート・クラブ 1月4日天心の講演 | 佐藤道信「大観・春草の欧米游学と朦朧体」 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 3月26日 | 天心帰国。 | 『日本美術院百年史』三巻下 |
| | 3月27日-4月上旬 | <u>春草・大観展</u> ワシントン・フィッシャー画廊 | 佐藤道信「大観・春草の欧米游学と朦朧体」 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 4月15日 | 春草・大観、カリフォルニア号に乘船してロンドンへ。 | 明治38(1905)年5月4日付菱田春草書簡 菱田為吉宛(『菱田春草の書簡と絵画―菱田家よりの寄贈品―』) |
| | 4月29日 | 春草・大観ロンドン着。 | 明治38(1905)年5月4日付菱田春草書簡 菱田為吉宛(『菱田春草の書簡と絵画―菱田家よりの寄贈品―』) |
| | 5月11日～ | エコール・デ・ボザール(パリ)ホイッスラー展開催。 | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 6月頃 | <u>春草・大観展</u> エコール・デ・ボザール(パリ) | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 7月10日-8月5(6)日 | <u>春草・大観展</u> ヘンリー・グレイプス・ギャラリー(ロンドン) | 佐藤道信「大観・春草の欧米游学と朦朧体」 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 8月10日 | 春草・大観帰国 | 『日本美術院百年史』三巻下 |
| | 11月25日～ | <u>春草・大観展</u> パリ・オートムサロン | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| | 12月 | 春草・大観、小冊子「絵画に就いて」発表。 | 「絵画に就いて」 |
| 明治39(1906)年 | 4月2日-4日 | <u>春草・大観・西郷従道展</u> 日本橋俱樂部(パリ・ロンドンへ送る作品を展示) | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |
| 明治40(1907)年 | 1月 | <u>春草・大観展</u> ヘンリー・グレイプス・ギャラリー(ロンドン) | 佐々木美帆「海と福井と岡倉天心」 |

【図版】



（図1）ジェームズ・マクニール・ホイッスラー
《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》（1865）



（図2）菱田春草
《海辺朝陽》明治39年（1906）



（図3）菱田春草
《春野》明治38年（1905）



（図4）菱田春草
《躑躅図》明治39年（1906）



（図5）菱田春草
《秋景》明治33年（1900）

| Paintings by Yokoyama-Taikan | | Paintings by Hishida-Shunso | |
|------------------------------|----------------------------|-----------------------------|---|
| Sold 100-1 | Goldfish | Sold 150-2 | Gusts of Wind on the River |
| Sold 80-3 | Spring Showers | 2175-4 | Sweet Plug |
| 3120-5 | Cherry Blossoms | 1775-6 | A Bamboo Grove |
| 380-7 | The Peony | Sold 130-8 | Twilight |
| Sold 100-9 | Fuji San | 1690-10 | Wild Ducks |
| 110-11 | The East Wind | 1850-12 | A Snowy Morning |
| Sold 150-13 | In the Tenth Month | Sold 80-14 | The Returning Ship |
| 110-15 | The Crystalline Night | 2575-16 | Rain |
| 1150-17 | Moonrise | 1520-18 | Fuji San |
| 3110-19 | A Dark Night | 1075-20 | Going Home |
| Sold 150-21 | Cormorants | 2120-22 | Fishing with Cormorants |
| Sold 150-23 | The Sea—Moonlight | 2150-24 | Matsu Shima |
| 1780-25 | Spring Rain | 1100-26 | Clearing Up |
| 1120-27 | The Mountain Path | 1280-28 | Autumnal Winds |
| 1110-29 | The Crow | 6075-30 | After the Rain |
| Sold 100-31 | A Cuckoo | 1120-32 | Pulling Cloth—Evening |
| Relating Sold 150-33 | Evening Bells | Sold 150-34 | The Waterfall |
| 2180-35 | An Autumn Field | 2120-36 | Dawn |
| 2100-37 | Lotus in the Rain | Sold 120-38 | The Last Days of Spring |
| 2100-39 | Miya Jima | 1125-40 | Daybreak |
| Sold 125-41 | After the Rain | 1125-42 | Releasing the Crane |
| 2110-43 | Carps | 1690-44 | Monkeys |
| 2150-45 | Going Home | 2100-46 | Evening |
| Sold 150-47 | The Silence of the Night | 2100-48 | Miyogi San |
| Sold 150-49 | Evening on the Seta Bridge | 2110-50 | Tutami |
| | | 1695-52 | A Japanese Lady in costume of the Tokugawa period |
| | | 2130 | crossing the ford |

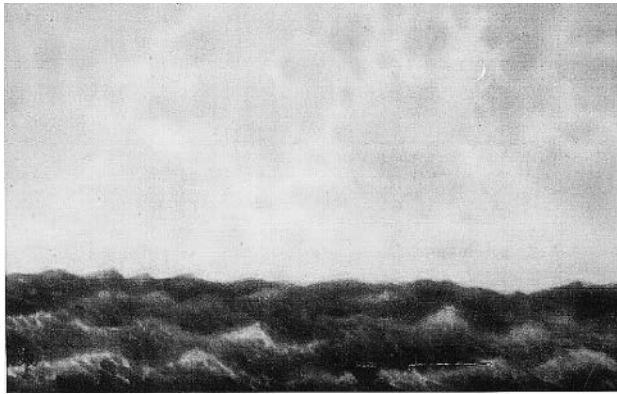
（図6）《センチュリー・アソシエーションにおける日本美術院正員絵画
展覧会》目録



(図7) 菱田春草
《夕の森》 明治37年(1904)



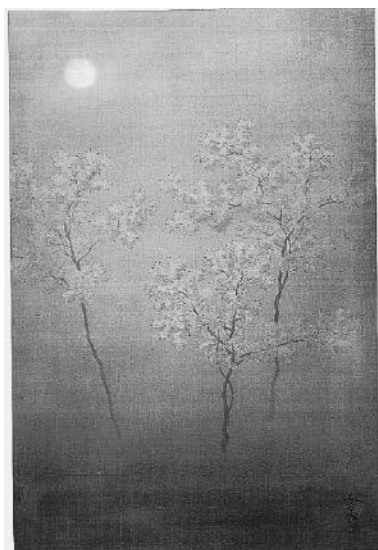
(図8) 横山大観
《杜鵑》 明治37年(1904)



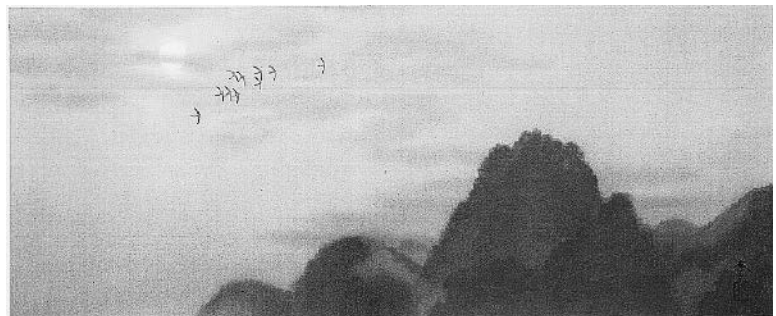
(図9) 横山大観
《海一月明り》 明治37年(1904)



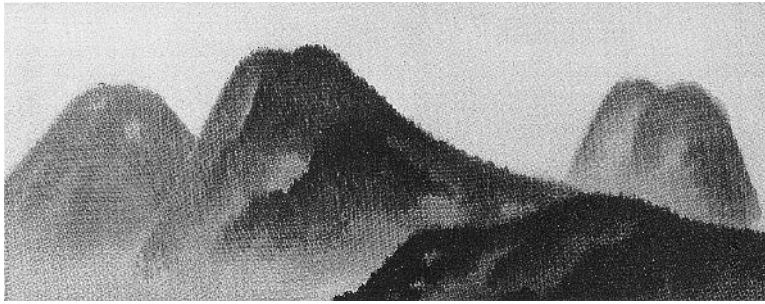
(図10) 横山大観
《月夜の波図》 明治37年(1904)



(図11) 菱田春草
《夜桜》 明治37年(1904)



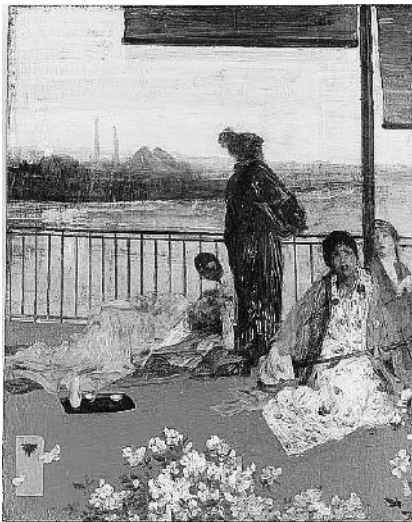
(図12) 菱田春草
《秋宵》 明治38年(1905)



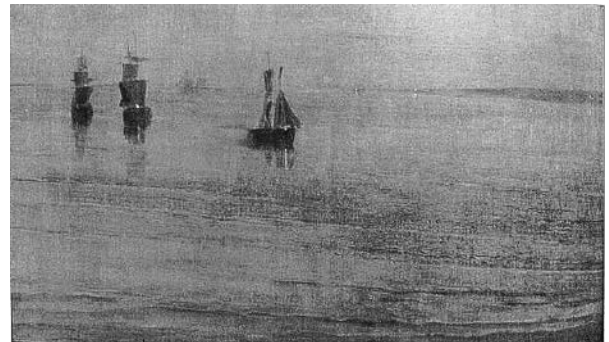
(図13) 菱田春草
《夏の山》 明治38年（1905）



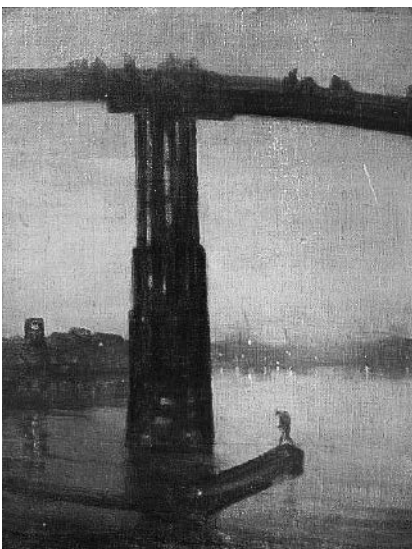
(図14) 横山大観
《曳舟》 明治38年（1905）



(図15) ホイッスラー
《肌色と緑色のヴァリエーション：バルコニー》（1864-1870）



(図16) ホイッスラー
《ノクターン：ソレント》（1866）



(図17) ホイッスラー
《ノクターン：青と銀色－オールド・バッテリー・ブリッジ》（1872-1875）



(図18) ギュスターヴ・クールベ
《穏やかな海》（1866）

[図版出典]

- 1, 2, 6, 8, 12, 14, 18『生誕150年・没後100年記念「岡倉天心展」～大観、春草、近代日本画の名品を一堂に～』（福井県立美術館, 2013年）
- 3, 11『菱田春草展』（東京国立近代美術館, 2014年）
- 4, 5, 7, 『菱田春草展』（愛知県美術館, 2003年）
- 13, 『菱田春草 続』（大日本絵画, 1978年）
- 9, 『生誕150年 横山大観展』（東京国立近代美術館, 2018年）
- 10, 『没後50年 横山大観 新たなる伝説へ』（国立新美術館, 2008年）
- 15～17, 『ホイッスラー展』（NHK, NHK プロモーション, 2014年）