

関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル

| | |
|------------------------|---|
| タイトル Title | 菱田春草《寡婦と孤児》 -岡倉天心の理想像から- <i>Shunsō Hishida's "Widow and Orphan" : Ideal Image of Tenshin Okakura</i> |
| 著者 Author(s) | 田邊 咲智 <i>Sachi Tanabe</i> |
| 刊行物名 Citation | 関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル, 1 |
| 刊行年月 Issue Date | 2019-3-31 |
| 本文言語 Language | 日本語 Japanese |
| URI | http://www2.kansai-u.ac.jp/GEIBIOB/index2.html |
| 資源タイプ Type | Journal Article |
| 著者版フラグ Text version | Publisher |

菱田春草《寡婦と孤児》

—岡倉天心の理想像から—

Shunsō Hishida's "Widow and Orphan": Ideal Image of Tenshin Okakura

田 邊 咲 智

TANABE Sachi

The purpose of this paper is to consider the early works of the modern Japanese-style painter Shunsō Hishida, who was active in the Meiji era. In 1881 Tenshin (Kakuzō) Okakura, who served in the Ministry of Education after graduating from the University of Tokyo, worked with Ernest Francisco Fenollosa to protect traditional art and develop the reconstruction movement. They set up the Kangakai and aimed to promote research on and the creation of Japanese art. These ideals were inherited by the Tokyo Art School, which opened later. The art world of Japan in the Meiji era was greatly influenced by the Meiji government. Okakura also acted as a bureaucrat in the Ministry of Education and worked within the framework of the Meiji government.

Taking the above as background, the paper first clarifies how closely the Meiji government and art were related and considers how the ideal that Okakura championed can be positioned. Second, the paper analyzes “Widow and Orphan,” which Hishida painted for his graduation project at the Tokyo Art School. The paper thus considers the intentions of Hishida in the early stage of his career in light of the situation in Japan at the time and the ideal of Okakura.

はじめに

本稿は、岡倉天心（1863-1913）の理想が近代日本画家・菱田春草（1874-1911）の制作上の概念に与えた影響を、初期作品《寡婦と孤児》を中心に考察しようとするものである。明治 13（1880）年、東京大学（東京開成学校¹）を経て文部省へ出仕した岡倉天心は、音楽取調掛を経て、翌年 11 月よりアーネスト・

¹ 明治 10（1877）年に「東京大学」に改編する。

フランシスコ・フェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa) (1853-1908) と共に、伝統美術²の保護とその振興運動に邁進していた。彼らは、狩野芳崖 (1828-1888)、橋本雅邦 (1835-1908) らを見出し、明治 17 (1884) 年に、鑑画会を発足した。同会は、以下のような趣旨を掲げた。

第一ハ古人ノ作ヲ研究シ及ビ鑑識スルコトコレナリ。第二ハ現存画工ヲ奨励シ、教育シ、新画ヲ批評スルコトコレナリ。第三ハ日本美術ノ理論、及ビ将来日本ニ於テ美術ノ上ニ於テ為シ得ベキ事ノ如何ヲ特別ニ攻究スルコトコレナリ。第四ハ講義、鑑定状、展覧会等ニ依テ以上三事ヲ成ル可ク十分ニ公衆ニ伝フルコトコレナリ³。

ここでは特に「古画の鑑識」「美術教育」「日本美術 (日本画⁴) の創造」が主張されている。これらの趣旨は、明治 22 (1889) 年に開校した東京美術学校 (以降、「美校」と略する) へと継承されることになる。美校開校まで、すなわち、明治 20 年代までの美術界は、明治政府の政策に多大なる影響を受けた。天心自身も文部省官僚の地位に就き、あくまでも明治政府の枠組みの中で活動していた。美校は、天心と共に日本美術院を創設した日本画家、菱田春草、下村観山 (1873-1930)、横山大観 (1868-1958) らの初期における制作上の概念を構築した、極めて重要な機関でもある。

本稿ではまず、日本画・洋画・工芸の分野は、明治政府の政策からどのような影響を受けたか、を整理し、天心が主張した理想を検討する。次いで、美校の教育理念や天心の理想をふまえ、春草筆《寡婦と孤児》を中心に考察を進める。

1. 明治政府と日本画・洋画・工芸

維新後、明治政府は欧米の先進国と肩を並べるために、富国強兵政策を進めた。それに伴い欧米の制度・機械を導入し、近代産業の育成を図る殖産興業を進めた。いうまでもなく、これらの政策は、画家や職人たちへも多大なる影響をもたらした。明治元 (1886) 年、神仏分離令をきっかけに廃仏毀釈運動が高まり、全国の寺院や仏像が破壊され、古いものを排除し、新しいものを取り入れる欧化政策が進められた⁵。これらの反動が契機となり、刀工・装剣具・彫金・牙彫・木彫の職人たちも、一斉に職を失うこと

² 明治 6 (1873) 年のウィーン万国博覧会の参加の際に、「美術」という言葉が日本で初めて使用される。ドイツ語で提出した出品要項の翻訳に、「美術 西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」と記されたことが始まりである。青木茂、酒井忠康『美術』(岩波書店、1989 年) 403-405 頁参照。

また、吉田千鶴子氏によると、ウィーン万博以後、工部美術学校や第 1 回内国勸業博覧会などに「美術」の語が使用されたが、人々には、あまり普及していなかったという。やがて、龍池会をはじめとする民間美術団体の復古運動が隆盛し、明治 10 年代から 20 年代にかけて急速に普及した。吉田千鶴子『＜日本美術＞の発見岡倉転進がめざしたもの』(吉川弘文館、2011 年) 30 頁参照。

³ アーネスト・F・フェノロサ「鑑画会組織」(鑑画会、1886 年) 山口静一『フェノロサ美術論集』(中央公論美術出版、1988 年) 40 頁引用。

⁴ 本論文では、江戸時代までの日本の絵画を「日本絵画」、それ以降の絵画を「日本画」「洋画」と明記する。

⁵ 細野正信「近代日本画の夜明け—日本美術院創設前史—」『日本美術院百年史刊行記念展「近代日本画の夜明

になった⁶。この混乱は、画壇にも大きな打撃をあたえた。それまで江戸幕府と結びつき、圧倒的な勢力を維持していた狩野派はもとより、土佐派、住吉派なども幕府が倒れると同時に、その勢力を失うことになった。

さらに明治政府は、富国強兵政策の一環として、明治 9 (1876) 年に工部省から工部美術学校を創設した。学科は「画学科」「彫刻科」の二科制をとり、イタリア人画家・アントニオ・フォンタネージ (Antonio Fontanesi) (1818-1882)、彫刻家・ヴィンチェンツォ・ラグーザ (Vincenzo Ragusa) (1841-1927) を招き、西洋美術の教育を正式に国内へ導入した。在学生には、後に、明治美術会の主軸を担うこととなる旧派⁷の洋画家、浅井忠 (1856-1907)、小山正太郎 (1857-1916)、山本芳翠 (1850-1906) らが在学していた。工部美術学校を創設した明治政府の意図には、西洋美術を国内に導入するだけではなく、近代化を遂げるうえで必要な「技術」を導入する狙いもあった。事実、軍隊を設置し、軍需品や地図の製図を進めたことから、実用的に応用が利く西洋美術の「技術」が大きな支えとなったことがうかがえる。このような状況から、新しい職を求め、狩野派や土佐派の出身画家たちが洋画家に転向することも珍しくはない状況であった⁸。

一方で、工芸品⁹は、殖産興業の対象となった側面が大きい。慶応 3 (1867) 年のパリ万国博覧会や明治 4 (1871) 年のウィーン万国博覧会で、欧米の好事家たちに注目されたことを機に、明治政府は彫刻家や彫金師を吸収し、工芸品の大量輸出に乗りだした¹⁰。この頃の状況を、美術商の林忠正 (1853-1906) は「日本美術維持問題に付き吉原公への上申書」で、以下のように記述している。

以前は幕府諸侯が職人を保護して芸術を奨励していましたが、維新以来すべてが変り、名工職人が成計に苦しむようになったからであります。そのため、やむを得ず意に逆らって流行に従い、また制作所に雇われ雑器を作って糊口をしのぐようになったからであります。上製品を作っても外形のみで、時を惜しみ、手を省き、利得のみを考えるため、取るに足りぬ美術品しか作れないのであります¹¹。

この林の上申書は、当時の工芸品がいかに殖産興業の対象として扱われていたか、を明確に物語った記述である。また、フランスの美術評論家、テオドール・デュレ (Théodore Duret) (1838-1927) は、本

け』図録 (監修:細野正信、朝日新聞大阪本社企画部、1989 年) 100 頁参照。

⁶ 宮川寅雄『岡倉天心論』(東京大学出版社、1956 年) 47 頁参照。

⁷ 黒田清輝らによる「外光派」に対して、明治美術協会系の洋画家は「旧派」「脂派」と呼ばれた。

⁸ 同書、47 頁-48 頁参照。

⁹ 明治初年は、殖産興業の輸出材料として「工芸」と「工業」の語は、技術という面ではほぼ同義語で使用されていたが、明治憲法の体制に向けて明治 10 (1877) 年以降は、工芸も「純粹美術」として傾きだす。

加藤義夫「美術工芸の距離と遠近—現代美術と金属工芸家ユ・リジの作品について」(『京都精華大学紀要』第 38 号、京都精華大学、2011 年) 117 頁参照。

¹⁰ 前掲書 6、100 頁参照。

¹¹ 林忠正「日本美術維持問題に付き吉原公への上申書」(1882 年)

本論文では、木々康子『林忠正とその時代—世紀末のパリと日本美中』(筑摩書房、1987 年) 52 頁の訳文を引用。

来の美しさを無視し、利益を得るため制作された日本の工芸品を「開国以来の経済の変動の中で、彼らは異国人の膨大な注文に応じて“やっつけ仕事”の粗悪な未完成を作り上げる」¹²と批判するまでの状況であった。

一方では、日本美術（特に日本絵画）を保護しようとする働きも起こっていた。フェノロサが明治 15（1882）年に、龍池会¹³で日本絵画の優位性を説いた「美術真説」を発表したことが契機となり、日本絵画の復古運動とその発展が狩野派を起点として隆盛した。補足しておく、龍池会の発起人には、佐野常民（1823-1902）、河瀬秀治（1840-1928）、九鬼隆一（1852-1931）などの政治家たちが揃っていた。宮川寅雄氏がこれらの運動は「官僚によって指導され、それが、殖産興業や、富国強兵策を遂行するための軌道を忠実に歩んだ姿が、認められるのである。」¹⁴と指摘するように、龍池会の活動は、政治家たちによって主動され、殖産興業を意識した側面もうかがえる。こうした復古的運動が、明治美術会系の洋画家の衰退を招く要因の一つとなり、工部美術学校は明治 16（1883）年に廃校となる。旧派の洋画家にとって、明治 10 年代は苦しい時期となった。その後、明治 26（1893）年にフランスから帰国した洋画家、黒田清輝（1866-1924）¹⁵と久米桂一朗（1866-1934）らが結成した白馬会が大頭してくる。美校開校当初は、西洋画科の設置は見送られたが、次第に、内部から新設する要望が高まっていた。このため、当時校長を務めていた天心は、黒田らを指導者として推薦した。その結果、明治 29（1896）年、漸く美校に西洋画科が設置されることになった¹⁶。

ここまで、一連の流れを概観した。全体を俯瞰すると、明治 20 年代までの日本画・洋画・工芸は、明治政府の政策に、大きく左右されたことがうかがえる。第一の洋画の隆盛は、欧化制作によって西洋美術の「技術」を、国を上げて導入し、教育されたことが要因に挙げられる。要するに、明治政府は殖産興業に役立つ西洋美術の「技術」を利用したことになる。皮肉にもこれらの政策に触発され、洋画が隆盛した。また、工芸品は、殖産興業の一環として利用され、職人たちは政府に吸収された。一方で、フェノロサや天心をはじめとする一部の伝統主義者は、伝統美術の復興運動¹⁷を開始し、龍池会、鑑画会、そして、美校創設へ尽力していった。このような状況をふまえると、維新後の美術は、明治政府の意図と密接に関係し、複雑な構造が構築されていた。古田亮氏が「国家主義的な狙いのもとに新たに官立美術学校をつくるにあたって重視したことは、西洋諸国に「日本画」を高い芸術として認めさせることであった。」¹⁸と指摘するように、美校も「日本画」を掲げ、国家的意識の働きのもとで創設された側面もぬぐいきれない。

¹² テオドール・デュレ「日本美術」1878 年、前掲書 11、訳文 35 頁を引用。

¹³ 古美術の品評会などを行った明治初期の美術団体。

¹⁴ 前掲書 6、55 頁引用。

¹⁵ 黒田清輝は、フランスから帰国後、明治美術会に入会するが、明治美術会系の画家との相違から、明治 29（1896）年に、久米とともに同会を脱退した。その後白馬会を結成した。

¹⁶ 黒田は当初、嘱託教員として迎えられ、明治 31（1898）年に教授就任。黒田の他には、久米や藤島武二（1867-1943）、岡田三郎助（1869-1939）、和田英作（1874-1959）が推薦された。

¹⁷ 但し、文人画を除く。

¹⁸ 古田亮「近代日本画の誕生」（監修：鶴見香織『別冊太陽日本のこころ 222 菱田春草不熟の天才画家』平凡社、2014 年）16-17 頁引用。

2. 天心の理想

明治 13 (1880) 年、東京大学を卒業後、文部省に出仕した天心は、当初は音楽取調掛に就任したが、伊沢修二 (1851-1917) との関係が悪化し、専門学務局並内記課に配属された。その後、九鬼隆一 (1852-1931) の擁護をうけ、美術行政へと進路を確定した¹⁹。明治 18 (1885) 年には、図画教育調査掛に任命され、翌年、フェノロサと共に欧米視察へ向う。欧米視察は、美術教育と日本美術の更なる発展を目的に決行された²⁰。約一年の視察を終え、帰国した天心は鑑画会の報告講演で「日本人西洋美術々と無暗にさわぎ立つれども、彼方には従来の美術を持余し却って東洋に問ふ所あらんとす。美術家たらん者は能く現今の時勢に衆目し、軽々しく西洋の真似をなす事勿れ。」²¹と述べ、欧米の美術に心酔する国内の状況を嘆かわしく語った。この講演会でもっとも注目すべき点は、将来目指すべき美術 (日本画) のあり方を以下のように示したことである。

自然発達とは東西の区別を論せず、美術の大道に基き、理のある所は之を取り美のある所は之を究め、過去の沿革に拠り現在の情勢に伴ふて開達するものなり。伊太利の大家中に在て参考すべきものは之を参考し、油画の手法も之を利用すべき場合に於ては之を利用し、猶更に試験発明して、将来の人生に適切な方法を探らんとす²²。

このように、過去の伝統絵画の特性に、西洋絵画の利点を摂取した「日本画」への理想を明白に促がしている。すでに、日本美術院の理想でも掲げられた、所謂「東西融合の理想」がうかがえる。では、この理想の根源はどこにあるのだろうか。もっとも身近な可能性としては、フェノロサの影響が考えられる。ここからは、フェノロサが明治 15 (1882) 年に、龍池会で発表した『美術真説』の一部分と、明治 18 (1885) 年の、鑑画会の講演内容を整理し、検討を加える。

『美術真説』は、基本的には日本絵画と西洋絵画の特性が比較され、日本絵画の優位性が強調されている。その内容を整理すると、以下の 5 点があげられよう²³。

第一に西洋画は日本画よりも写実的であるが、写実であることは、絵画の価値を左右するものではない。

第二に西洋画には陰影があり、日本画には陰影はないが、陰影は濃淡の一部であって全てではない。

第三に日本画は輪郭線や線を重視するが西洋画には線がない。日本画の線には筆力の美を表し、妙想を

¹⁹ 前掲書 6、30 頁参照。

²⁰ 前掲書 6、86 頁引用。

²¹ 岡倉天心「鑑画会に於て」『岡倉天心全集 3』(平凡社、1993 年) 178 頁引用。

²² 同書、178 頁引用。

²³ アーネスト・F・フェノロサ『美術真説』(1982 年)ここでは、宮川寅雄『岡倉天心論』の訳を参照し、筆者が要点をまとめた。前掲書 6、41-42 頁参照。

精確にする。

第四に西洋画は色材が豊富で濃厚であるが、色にとらわれている。妙想が足りない。

第五に西洋画は繁錯で日本画は簡潔である。

特に、第三、第四の「妙想」という概念は、感情を左右させる芸術性のことを指す。フェノロサによれば、線を基盤に発達してきた東洋絵画には、簡素な筆線や色彩の構成によって、西洋絵画よりも「妙想」の美が優れているという。要するに『美術真説』の論は、線描の伝統や妙想を取り上げ、基本的には西洋絵画に対抗する位置で、日本絵画を擁護するものであった²⁴。

また、明治 18 (1885) 年に鑑画会で講演した「鑑画会組織」では「何トナレバ本会ハ偏ニ日本固有ノ画法ヲ再興センガ為メ新奇且ツ健全ナル流儀ヲ起サントスル者ナレバナリ」²⁵と述べ、日本固有の画法を再考し、日本画の創造を企てることを提示している。確かに、天心も「近代の人、空しく写生の奴となるに非ざれば画法の番卒となるに過ぎず」²⁶と主張し、西洋絵画の写実性を好まなかった。しかし、天心の主張は、西洋絵画をそのまま模倣することを否定したわけであり、西洋絵画を全面的に否定したわけではない。このことは、「イタリア大家中にある参考すべきもの之を参考し、油画の手法もこ之を利用すべき場合において之を利用し」²⁷と示したことから、その側面がうかがえる。天心の理想は、フェノロサから継承した西洋に対抗する「対西洋」という概念が基本的な骨格を支えているが、そのバックボーンには「アジアの伝統を守るべきである」という姿勢が根底にある。例えば、『国華』発刊ノ辞の講演では、次のように述べる。

然レトモ更ニ其応用ノ区域ヲ拡張シ明治日新ノ智識ヲ利用スルハ、固ヨリ我特質ヲ保持スルニ妨ナキノミナラス却テ其精神ヲ開発スルノ方便タルヘシ。(中略) 能ク沿革ヲ繹ネ秩序ヲ追ヒ日本絵画独立ノ精神ヲ養ヒ、世界普遍ノ運動ニ応シテ進化セント欲スルノ謂ナリ²⁸。

ここでも天心は、近代の技術を活用し、伝統美術の更なる創造を促している。あくまでもこれらの理想は、単なる折衷主義ではなく、「能ク沿革ヲ繹ネ秩序ヲ追ヒ日本絵画独立ノ精神ヲ養ヒ、世界普遍ノ運動ニ応シテ進化セント欲スル」ということを強調している。つまり、日本美術（あるいは日本画）を世界的な普遍性を有するものにしようとする明確な目的があり、「近代」という新時代に柔軟に適用する姿勢がうかがえる。その姿勢が美校の理念に継承され、春草、観山、大観らの制作上における概念を規定したといえる。

²⁴ただし文人画は否定した。

²⁵前掲書 3、アーネスト・F・フェノロサ「鑑画会組織」40-41 頁引用。

²⁶前掲書 21、岡倉天心「鑑画会に於いて」178 頁引用。

²⁷同書、178 頁引用。

²⁸前掲書 21、岡倉天心『国華』発刊ノ辞（『岡倉天心全集第三巻』平凡社、1993 年）42-44 頁引用。

3. 東京美術学校の理念

菱田春草は、明治 21 (1888) 年に長野県飯田学校・高等科を卒業後、翌年に上京し、狩野派の結城正明 (1840-1904) の画塾において、日本画の手ほどきを受けた。明治 23 (1890) 年 9 月、第三期生として美校に入学する。大観と観山は、第一期生としてすでに在籍していた。この年、天心は初代校長に就任し、美校の詳細を以下のように示した。

第一美術ノ巧妙ヲ存養スルニ在リ蓋美術ヲ自主開達セシメテ其盛大ヲ期セントスレハ古来ノ沿革ニ徴シテ特長ノ妙技ニ根底セサルヘカラス。(中略) 而シテ其標本ノ如キハ広ク古今東西ノ名品ヲ参考シ広ク其長所ヲ探リ以テ進歩ノ根底ヲ作サシメンコトヲ期セリ²⁹。

やはり、依然として古今東西の美術を参考にし、日本美術の創造的な進歩を目指すことを趣旨としている。開校当初は、「絵画 (日本画) 科」「彫刻科」の二科を置き、「普通科二年制」とその上をとる「専修科三年制」が設置された³⁰。その後、明治 25 (1892) 年には、「普通科二年制」を「予備課程一年」とし、「専修科三年制」を「本科四年制」に改定した³¹。これにより、春草は、明治 25 (1892) 年に、専修科第一学年から本科第二学年へと編入している³²。明治 23 (1890) 年における普通科二年制のカリキュラムは、臨画 (古画の線、濃淡、色彩の習得)、写生 (実物の花、山水、動物、人物などの姿勢と色彩の習得)、造形 (物体の彫像を習得)、用器画法 (投影画法、透視画法)、理科、歴史、漢文、体操が時間割に組み込まれた³³。特に、臨画、写生、造形の時間が多くとられた。投影画法や透視画法などの、西洋絵画の手法を学んでいたことも注目すべき点であろう。この時期の絵画 (日本画) 科教員は、狩野派の狩野友信 (1843-1912)、橋本雅邦、結城正明、四条派の川端玉章 (1842-1913) らが揃い、狩野派を基盤に教育が進められていたことがうかがえる。

一方、明治 25 (1892) 年に改訂された本科の教育課程では「新按」の学習に重点がおかれた³⁴。新按とは、「自己ノ意匠ヲ用テ画用図案ヲ作ラシム」³⁵とされ、観念、思想、感情などを自己の工夫をもって制作する、という内容であった。生徒達は、臨画や写生の学習を経て、古画の様式や対象の造形をとらえる基礎的な技工を身に着けたうえで、それらを応用し創造的に作品を制作する、「新按」の学習に移っていったことがうかがえる。

²⁹ 前掲書 21、岡倉天心「説明東京美術学校」370 頁引用。

³⁰ 河北倫明「日本美術院」(『原色現代日本の美術第二巻 日本美術院』小学館、1979 年) 134 頁参照。

³¹ 「東京美術学校第四年報明治二五年分」『東京藝術大学百年史』(東京藝術大学百年史刊行委員会、1987 年) 205 頁参照。

³² 『菱田春草展』図録 (編集:東京国立近代美術館、出版:日本経済新聞社、2014 年) 231 頁年譜参照。

³³ 「東京美術学校第二年報明治二三年分」前掲書 31、155-157 頁を筆者が整理した。

³⁴ 「東京美術学校第四年報明治二五年分」前掲書 31、205-206 頁を筆者が整理した。

³⁵ 前掲書 31、155 頁引用。

4. 「新按」の作品について

ここからは、絵画科の教育課程で、もっとも時間がとられた「新按」に焦点を当て、春草作品の分析を進める。前節でも述べたように、新按とは観念、思想、感情を表現する課題である。「独自の創造力を身に着け、それまでの伝統的な絵画に開発を加える」という美校の理念そのものが、反映されたと考えられよう。これには、狩野派で展開された粉本主義から脱却する狙いもあったことがうかがえる。具体的な内容は、ある主題を基に、画家が描く対称を自由に作画するというものであった³⁶。

春草の新按と思しき作品は、本科第三学年制作の《牧童》【図 1-1】が挙げられる。牧童、ないし牧牛は、和漢ともに旧来から親しまれてきた主題である。また、狩野芳崖や橋本雅邦もこれらの主題で多くの作品を描いたことから、課題として出題された可能性は高い。

《牧童》は、水墨で作画され、自然界と牧童が調和する、趣ある画面が構成されている。前景の梅樹と岩は、画面構成の中心を担う対象となり、中景に小径を進む童子と牛、遠景に山岳の傾斜が描かれ、遠近感を意識した構成をとっている。梅樹と岩は、狩野派の太く、力の籠った鉤勒がみられる。また、岩の描写には【図 1-2】伝統的な斧劈皴がみられるが、狩野芳崖筆《岩石》【図 2】の作風を思わせる、筆致がみられる。特に、向かって右側の岩は、芳崖作のように、淡墨で鉤勒を施し水彩画のように薄く塗り重ねることにより、微妙な明暗が生まれ、岩の立体性が創出されている。

対照的に、中景の牛と童子は、狩野派風ではあるが、鉤勒の線の力強さは抑えられ、淡墨で繊細な諧調がつけられている。これにより、自然の陰しさと牧童の和やかな雰囲気対比される。また、遠景の霞がかった山岳の斜面は、淡墨で諧調のめりはりをつけ、岩の凹凸とした表面を立体的に表現している。当時の美校の状況を考えると、このような狩野派の技法お

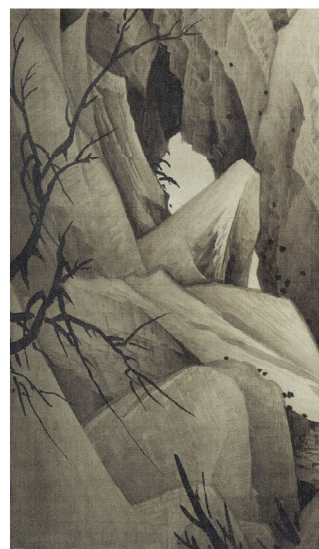


【図 1-1】菱田春草《牧童》 明治 26 年 (1893)

紙本着色 61.0×117.0 飯田市美術博物館



【図 1-2】菱田春草《牧童》 部分



【図 2】狩野芳崖《岩石》部分

明治 20 年 (1887)

絹本墨画 136.2×85.4

東京藝術大学

³⁶ 前掲書 31、『東京美術学校百年史』、439 頁参照。

よび立体表現は、芳崖や雅邦の作品から学んだもの
 という。

同じく、伝統的な主題で制作された《老子》【図 3】
 は、牛に跨る道教の祖、老子と牧童の振る舞いが描か
 れている。ここでは特に、人物の内面描写に拘りが見
 てとれる。童子は、老子に手をさしのべ、親しげにふ
 るまう様子がみてとれるが、老子の表情は、細密な線
 描で額の皺を描き、厳粛な雰囲気をおびている。そし
 て、一際目立つ牛の体勢は、前脚を力強く踏ん張り、
 牧童に鋭い角を向けているが、その表情からは、どこ
 か悲壮感が感じられる。この三つの対象の微妙な関
 係性を描き分けることにより、従来の「老子出関図」の物語風の描写から一変した、量感と迫真性が感じ
 られる作品に仕上がっている。

これら二つの作品から分かるように、春草は、伝統的な主題や技法を習得しながら、従来の型にはまっ
 た主題制作から立脚し、「独自の表現」を創造しようとしていたことがみてとれる。



【図 3】菱田春草《老子》 明治 26 年 (1893)

紙本着色 93.3×135.7 長野県信濃美術館

5. 《寡婦と孤児》

春草が最終学年に上がった明治 27 (1894) 年に、天心は分期教室制をとる方針を固めた。その内容は、
 日本美術史を三期に区分し、第一教室を「巨勢、宅間、土佐派、古代より中古に行はれたる画派を主とし
 たるもの」³⁷第二教室を「雪舟、狩野派、足利時代及び徳川前期に行はれたる画派を主としたるもの」³⁸
 第三教室を「圓山、四条派、徳川前期に行はれたる書画を主としたるもの」³⁹とした。各教室の教員は、
 第一教室を巨勢小石 (1848-1919)、第二教室を橋本雅邦、第三教を川端玉章が担うことになった。当初春
 草は、橋本雅邦が率いる第二教室を選択しようとしていたらしいが、天心に引き留められたことを、兄の
 為吉に送った手紙に綴っている。美校時代に、天心が春草に個人的に指導したことを裏付ける資料は、唯
 一この書簡のみであるため、長文になるが以下に引用しておきたい。

³⁷ 前掲書 31、249 頁引用。

³⁸ 前掲書 31、249 頁引用。

³⁹ 前掲書 31、249 頁引用。

今日学校にて学長室へ呼ばれ (天草と小生)、学校何をする様聞かれし故、第二にすると答へしに、学長の言ふには第三を学ぶもの少なく、又、大に又やろうと言ふもの少なき故、意を曲てはいかんか、小生になる様言ひし故、又小生も元より宜しき事にて前より思ひ居り、それに小生も思ひ又校長も意を含んで言ふには、東山は高くしてやりにくくつまり損と言ふ。又小生に言ふ、目的は写生をやりて西洋に太刀打ちして劣らぬと言ふ処は、元より日本と言ふ処は、どこまでも固く守り、品格を高さものにて写生を元とす。応挙位ではつまらんけれども忤と言ふ。又、応挙は花鳥と山水上手にて人物は夫程に非らず、小生は人物をやりて非常にせよとの事にて、然し君等は何れの道よりするともあやまった様な事はなし、やって見ては如何と言はれし故、小生も元より心ををる故、其をやらんと覚悟して、どこまでも深く学ぶ積になり、先づ考ると言ふて帰れり。(中略) 又先を考へても責任は重けれども一割は利もあり、何しろ上手の人三四人後になりて出来る故、其中にて皆同じものにて競争するより、皆異なる長所をして一方の覇となる方よく、小生も其方心に逢ふ故、是に決定致し候⁴⁰。



【図 4】菱田春草《寡婦と孤児》

明治 28 年 (1895) 絹本着色

136.0×84.0 東京藝術大学

このように、天心の指導を受けた春草は、第三教室で写生を自己の長所にし、他の画家とは異なる独自性を見出そうと決心したことがうかがえる。天心は、「元より日本と言ふ処は、どこまでも固く守り、品格を高さものにて写生を元とす。」と述べ、写実的な要素を取りいれても、あくまでも日本的なものを創造せよ、ということを確認に指示していた。また、人物画にその要素を取り入れろ、としたことも注目すべき点であろう。

更に書簡を読み進めると、「待ち居り重衡お焼打を写生風に画くにも是非寺の建築を写生に奈良京都地方のものを写生に行かんければ出来致さず」⁴¹と綴っている。このこと



【図 5】菱田春草《武具の図》 明治 27 年 (1894)

絹本着色 79.0×115.8 春草会

から春草は、一刻も早く京都や奈良の寺を写生し、「南都焼き討ち図」の主題で卒業制作に取り掛かりたかったことがうかがえる。また、旅行資金約三十五円を早急に送金してほしい、と為吉に要求するほどの意

⁴⁰ 菱田春草書簡、明治 27 年 6 月 8 日封書『菱田春草の書簡と絵画—菱田家よりの寄贈品—』(下伊那教育委員会、1990 年) 19-20 頁引用。

⁴¹ 同書、19-20 頁引用。

欲であった。近藤啓太郎氏によれば、為吉は春草の希望していた三十五円を工面できず、約半額の資金を送金したらしい⁴²。今日、春草が写生旅行に赴いたことを裏付ける資料が確認できないため、詳細は不明であるが、半額の値段となると写生旅行を断念した可能性も考えられる⁴³。少なくともこの時期、《武具の図》【図 5】や《鎌倉時代牛闘図》といった、武者絵を制作していたことから、伝統的な主題で卒業制作を描こうとしていたことは、確かであろう。しかし、実際に制作した作品は、《寡婦と孤児》⁴⁴という伝統性から外れた主題であった。

周知のとおり、《寡婦と孤児》の認定審査は、教授会に混乱を招いたとされる。図案科教授の福地復一（1862-1909）が「化物絵」と評価し、橋本雅邦が春草を評価したが決着がつかず、最後は天心の仲裁によって優等第一席の成績がつけられた⁴⁵。福地に「化物絵」として酷評された要因の一つに、伝統に属さない主題であったこと、そして何より、寡婦の表情に夫を戦で失った悲壮感とその生々しさが如実に表現されていたことが挙げられよう。逆に、雅邦と天心は、このあたりを評価したことがうかがえる。これは、新按の制作で繰り返し修練した、感情や思想の表現確立の成果とみてとれよう。

先学によって、本作との類似が指摘⁴⁶されている橋本雅邦の《三井寺》⁴⁷【図 6】は、女の着衣に琳派風の線描が施されていること以外は、背景の朦朧とした空気や寡婦が赤子を抱き、横顔を描写したことから、確かに類似性が認められよう。《寡婦と孤児》における寡婦と赤子の衣服の鉤勒は、墨で太く描かれているが、寡婦と赤子の頭部の輪郭は、外隈のように暈されている。一方で、寡婦の数本の髪の毛の束は、鉄線描で細く描かれている。これらの筆線は、臨画の課題で修練したであろう狩野派特有の線描によるものと思われる。主題である寡婦と孤児のみを鉤勒で描写し、筆線の肥瘦の抑揚をつけることで寡婦と赤子の存在感が引き立てられている。

一方で甲冑は鉤勒を用いず、大和絵風であり写生的でもある。先に紹介した《武具の図》の甲冑も同様



【図 6】橋本雅邦《三井寺》

明治 27 年（1894） 紙本着色

130.5×64.0 静岡県立美術館

⁴² 近藤啓太郎『菱田春草』（講談社、1984 年）35 頁参照

⁴³ 前掲書 40、菱田春草書簡、明治 27 年 6 月 8 日封書、20 頁引用。

為吉の証言によると、春草は明治 27 年の夏頃、関西地方に旅行したとされるが、詳細は不明である。

勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982 年）64 頁参照。

⁴⁴ 近年の研究によれば、《寡婦と孤児》の主題は、『太平記』13 巻「北山殿謀言」を典拠したものとされる。

『菱田春草展』（愛知県美術館図録、2003 年）作品解説 203 頁参照。

⁴⁵ 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982 年）69 頁参照。

⁴⁶ 『天心傘下の巨匠たち—初期作品を中心として—』（飯田市美術博物館、1991 年）36 頁作品解説参照。

⁴⁷ 謡曲「三井寺」の場面を描いたとされる。『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』（求龍堂、2017 年）作品解説 198 頁参照。

に、大和絵特有の装飾的な色彩を用いて、写生的に描く姿勢がみられる。しかし、《寡婦と孤児》の甲冑は、戦によって傷つけられた生々しい描写が見てとれ、戦死した夫の死をより鮮明に連想させる。これらの描写から、写生派を選択した春草の成果が見てとれる。

このように「寡婦」「赤子」「甲冑」の三つの対象は、伝統的な日本絵画の運筆法をもとに、描き分けられている。その一方で、背景描写には、雅邦の《三井寺》にも見出せない表現がみられる。それは、破れた御簾の「影」を描写したことである。すなわち、光や影を意識した科学的、自然主義的な空間構成を導入している。背景の空間は、不明瞭に描かれ、正確な光源の位置を特定することは出来ない。しかし、画面左上から斜めに差す光によって、御簾の影が映し出されていることは、影の具合から確認できる。少なくとも春草は、美校在籍期から「光や空気」といった表現の課題を内に秘めていたことが、この作品から読み取れる。

《寡婦と孤児》に描かれた光や空気の描写を、勅使河原純氏は「自己と外界（芸術と科学、あるいはもっと大胆に敷衍して東洋と西洋とってしまってもいいかもしれない）という本質的に対立する二つの力の狭間で、悶え苦しんだ魂の生々しい記録として読めるのではないか」⁴⁸と指摘する。また、そこには明治 27（1894）年に勃発した、日清戦争との関わりがあるという⁴⁹。氏の論の通り、日清戦争の敵国は、清国であった。また、その背後には、ロシアをはじめとする列強が陰を潜めていた。このような背景から春草は、「南都焼打ち図」のような伝統的な主題を避け、戦争で犠牲となった庶民の感情を如実に表現することを優先したことがうかがえる。そして、列強の陰を御簾の「影」に投影した可能性を筆者は想像する。もとより、彼自身が日清戦争を語った回想はなく、《寡婦と孤児》が直接関連しているかどうかは、実証できない。少なくとも、近代化を進める中に潜める社会や文化の陰を筆者は感じるのである。その理由の一つに、西洋で 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて古典主義や社会の在り方に対して起った反動、「ロマン主義」の理想と呼応する傾向が感じられるからである。つまり、伝統や古典的要素から抜け出し、自由な創造性で「独自性」を表現しようとする意識が《寡婦と孤児》にもうかがえる。少なくとも、「近代」という時代を迎えるうえで、「個」の感情を主張する傾向は、国をこえて共通する特質であり、自由な創造性を画家たちにもたらしたといえよう。

《寡婦と孤児》による春草の試みは、従来の主題や表現に立脚していたことがうかがえる。また、新按で修練した、理想や感情を表現する試みがもっとも如実に表現されている。これらは、天心の理想や美校の理念に当てはまり、そこに春草の模索と「独自性」が表れているといえよう。

おわりに

美校創設までの美術は、欧化政策を進める明治政府に大きな影響を受けた。天心は、文部省美術官僚という立場で政府側に従事していた。明治政府は、「美術」という西洋の概念を移入し、伝統美術を利用しながらも、西洋美術を国内に普及しようとしていた。しかし、美校が開校されてからは、フェノロサや天心

⁴⁸ 前掲書 45、66 頁引用

⁴⁹ 前掲書 45、70 頁参照。

らの復興・改革運動によって、日本美術を主体に美術教育の方針が固められた。このため、西洋画科の設置は見送られた。ここに、明治政府と天心の溝がうかがえる。つまり、明治政府の意図としては、古いものを直接的に西洋化していく立場、すなわち「旧⇒西洋」であり、天心はあくまでも「旧>+西洋」の立場で「アジアの文化を保持する」という主張を通した。明治 29 (1896) 年に、漸く美校にも西洋画科が開校されることになるが、天心は、微妙な位置を保ちながら明治政府とは反対の立場をとっていたといえよう。この微妙な溝が、明治 31 年 (1898) に起った、「東京美術学校騒動」の原因の一つになり、天心らは在野に下ることになる。

春草は、明治政府の方針や天心の理想が複雑にある中で、新時代に適応した「日本画」の創造に邁進していた。美校の理念のもと、初期から才能の頭角を現していたことは、新按の作品や《寡婦と孤児》から明らかである。しかし、天心の理想を自己の感覚で解釈し、「個性」をどのように創造していくのか、という課題がはやくも《寡婦と孤児》の表現にみられる。それが「光」を意識した、科学的な空間構成を行う姿勢、そして、作品の中に理想や感情を表現する姿勢であった。これらをどのように自己の「独自性」として表現していくのか、という意識が《寡婦と孤児》にみてとれる。これらの課題は、後に日本美術院で展開されることになる「朦朧体」作風の一要素となる部分であり、すでに美校在籍時から春草自身が個人的に抱えていた課題であったといえる。

図版出典

図 1, 3, 5 『菱田春草展』(朝日新聞社、1917 年)

図 2, 6 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』(求龍堂、2017 年)

図 4 『菱田春草展』(東京国立近代美術館、2014 年)

主要参考文献

《単行本・美術全集》

岡倉天心『岡倉天心全集第 1～6 巻』(平凡社、1890 年)

岡倉天心『東洋の理想』(訳:富原芳彰、講談社、1986 年)

岡倉天心『茶の本』(訳:村岡宏、岩波文庫、1961 年)

宮川寅雄『岡倉天心論』(東京大学出版会、1956 年)

中谷伸生『大阪画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』(醍醐書房、2010 年)

齋藤隆三『日本美術院史』(中央公論美術出版、1974 年)

河北倫明『河北倫明美術論集第四巻』(講談社、1974 年)

高階秀爾、河北倫明『近代日本絵画史』(中央公論社、1978 年)

勅使河原純『春草とその時代』(六藝書房、1982 年)

児島孝『近代日本画、産声のとき 岡倉天心と横山大観、菱田春草』(思文閣出版、2004 年)

植田彩芳子『明治絵画と理想主義：横山大観と黒田清輝をめぐって』(吉川弘文館、2014 年)

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、1013 年)

佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』(吉川弘文館、1999 年)

佐藤道信『日本画の誕生』(大月書店、1993 年)

三木多聞『近代絵画のみかた 美と表現』(第一法規出版株式会社、1983 年)

山口静一編『フェノロサ美術論集』(中央公論美術出版、1988 年) .

『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』(求龍堂、2017 年)

『菱田春草素描集』(大日本絵画、1989 年)

『菱田春草正・続編』(大日本絵画、1976-1978 年)

『菱田春草の書簡と絵画—菱田家より寄贈品—』(下伊那教育会、菱田春草研究委員会、1990 年)

《展覧会図録》

『日本美術院百年史刊行記念展「近代日本画の夜明け」』(朝日新聞社大阪本社、監修:細野正信、1989 年)

『菱田春草展』(朝日新聞大阪本社企画部、1987 年)

『菱田春草展』(東京国立近代美術館、2014 年)

『菱田春草展』(愛知県美術館、2003 年)

『菱田春草生誕 140 年記念・菱田春草生誕緑地公園完成記念特別展、創造の泉—菱田春草のスケッチ—』
(飯田市美術博物館、2015 年)

『天心傘下の巨匠たち 初期作品を中心として』(飯田市美術博物館、1991 年)

『天心傘下の巨匠たち 朦朧体期を中心として』(飯田市美術博物館、1997 年)

『生誕 150 年・没後 100 年記念 岡倉天心展』(福井県立美術館、2013 年)

『横山大観展 良き師、良き友』(横浜美術館、2013 年)

『「大観と観山」展』(横浜美術館、1990 年)

『永青文庫日本画の名品』(名古屋市美術館、2017 年)

『日本美術院創立百周年記念特別展「近代日本美術の軌道」』(東京国立博物館、1998 年)

『近代日本画の歩み―「岡倉天心と日本美術院」展』(読売新聞社、2005 年)

『奈良礼賛 岡倉天心、フェノロサが愛した近代美術と奈良の美』(奈良県立美術館、2014 年)

《論文》

吉田千鶴子「東京美術学校と白馬会 岡倉天心と黒田清輝」(特別展)結成100年記念 白馬会 明治洋画の新風 開催記念シンポジウム(誌上報告) (『近代画説』第5号、34-38頁、明治美術学会、1997年、3月)

中谷伸生「文化交渉学としての日本美術史学」(『関西大学東西学術研究所紀要』第 50 巻、3-18 頁、関西大学東西学術研究所、2017 年)