

菱田春草の初期作品について

—東京美術学校期を中心に—

田 邊 咲 智

Hishida Shunsō's Early Works:
Focusing on the Tokyo Bijutsu Gakko

TANABE Sachi

Abstract

This research is a consideration of the early works of the modern Japanese-style painter, Hishida Shunsō (1874-1911), who played an active part in the Meiji era art scene. Particular emphasis will be placed on the works of Shunsō, who was enrolled in Tokyo Bijutsu Gakko (Tokyo School of Fine Arts). Previous research on Shunso has mainly focused on two areas: on *moro-tai* painting techniques and the study of the artist's later works.

In particular, a focus on *moro-tai* painting techniques forms the basis of most of the research conducted on Shunsō. Because of this, Shunsō's early works have been largely ignored. In this paper, the education that Shunsō received at Tokyo Bijutsu Gakko, and an analysis of his early works, are therefore afforded much consideration in this paper. For instance, the ideals of Okakura Tenshin (kakuzō) (1863-1913), who served as the principal of Tokyo Bijutsu Gakko at that time, are analyzed. From these considerations, the intention of Shunso's early works becomes clear.

Keyword : 菱田春草 岡倉天心 橋本雅邦 東京美術学校 こころもち

はじめに

菱田春草(1874-1911)は、日本美術院で近代「日本画」の革新に邁進した画家である。《落葉》(永青文庫所蔵)や《黒き猫》は、明治期における日本画の代表作に位置付けられる。近年の春草研究を概観すると、「朦朧体に関する研究」と連作《落葉》や《黒き猫》をはじめとする「晩期作品に関する研究」が突出している。とりわけ前者の研究は、岡倉天心(覚三)(1863-1913)が率いた、日本美術院の活動が背景に論究され、春草の芸術性を説くうえで、重要な研究課題となっている。朦朧体とは、春草、横山大観(1868-1958)、下村観山(1873-1930)らが日本美術院で展開した画風である。一般に「没線彩画」とされ、伝統的な墨の線描を用いず、色彩の濃淡を画面に施すことによって、空気や光を表現したとされる。近年の朦朧体研究は、技法や造形志向に注目したものが多¹⁾。佐藤志乃氏によれば、朦朧体の志向には、「観念」や「理想」の表出、そこには、写実性や主観性が同居した、明治の「ロマン主義」的な側面が有する、と指摘する²⁾。もっとも、朦朧体の成立が日本画の革新を促した歴史的な功績から、朦朧体を背景に春草の芸術性を説くことは、重要な意義をもつ。しかし、このような研究背景から、日本美術院創設まで、すなわち、春草が朦朧体の画風に至るまでの経緯を考察した研究は乏しい。特に、春草が絵画の諸技法を学んだ、東京美術学校(以下、「美校」と略する)の学習過程や作品については、ほとんど触れられていない³⁾。若き日の春草がいかにして制作上の概念を構築し、日本画家としての道を志したのか、これらについても、詳細に検討されるべきであろう。

以上の問題提起から本稿では、まず、美校入学までの春草の動向を整理し、次いで、美校時代の学習過程を考察する。特に、卒業制作《寡婦と孤児》の作画過程に注目したい。また、美校の学校長を務め、その後、日本美術院を率いた天心が、この時期の春草をどのように評価していたのか、についても検討を加えたい。

本稿では、江戸時代までの絵画を「日本絵画」それ以降の絵画を「日本画」「洋画」と称する。

一、東京美術学校入学まで

1、上京までの春草

まず、美校入学までの経緯について整理しておく⁴⁾。

-
- 1) 佐藤道信「朦朧體論」104号(『国華』国華社、1998年8月)
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)
 - 2) 佐藤志乃、前掲、1、266頁参照。
 - 3) 初期作品については、『春草没後80周年記念 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)が詳しい。
 - 4) 本節では、勅使河原純『春草とその時代』(六藝書房、1982年)および『菱田春草展』図録(愛知県美術)

菱田春草は、明治7（1874）年、長野県下伊那郡飯田町三〇五番地（現飯田市沖之町）に、飯田土族・菱田鉛治の三男として生まれた。出生名は、「三男治」という。飯田藩に仕えた春草の父・鉛治は、明治5（1872）年に信濃十一藩が版籍奉還し、旧飯田藩の長姫城（以下、「飯田城」と略する）が接収されると、飯田城の城廊役に就いた。その後、明治11（1878）年に開設された国立百十七銀行に勤め、一家の家計を支えた。鉛治と妻・くらの間には、春草を含め、七人の子どもを儲けている。春草の兄・為吉（次男）は、東京物理学校（東京理科大学の前身）で学び、卒業後は各地の中等高等学校で教鞭を執った。その後、東京理科大学の教授となっている。為吉は、美校時代の春草を金銭面で支えたとされる。

春草は、明治13（1880）年に、第二〇番中学区第一番小学飯田学校初等科（現飯田市立追手町小学校）に入学し、その後、中等科・高等科に進学する。中等科を卒業する際には、優秀な成績を修めたことから、長野県から「論語集註」を授与されている。この時期の芸術的資質については、ほとんど記録が残されていないため、不明な点が多い。唯一、洋画家・中村不折（1866-1943）の回想が手掛かりである。当時、まだ無名であった不折は、春草が高等科に進んだ頃、飯田学校に赴任し、春草らの図画と数学の教鞭を執った。不折は、当時の春草について次のように回想している。

もとから質はよかつたが理屈っぽい人間で、吾々を困らせることばかり云つてゐた。繪がうまいので繪をやれと僕は云つた事があつたが、法律を勉強すると云つてゐた。併し後には絵を習ひに東京へ出たいと云ひだした。⁵⁾

近藤啓太郎氏によれば、不折から図画の手ほどきを受けた春草は、水彩画を好んで描いていたという。⁶⁾ また、不折の指導のもと、明治20（1887）年に飯田小学校が主催した教育展覧会に図画を出品し、優秀賞を受けた。勅使河原純氏が指摘するように、不折の図画教育による影響は、然程なかったことが推察できる。ただ、展覧会で評価されたことは、画家を志す一つの糧となつたのではなからうか。⁷⁾

2、結城正明の画塾

春草は、高等科を卒業後、しばらく英語塾に通い、明治22（1889）年9月頃、為吉を頼って上京する。美校は同年2月に開校した。上京後は、美校の受験対策のために、為吉の勧めで結

館、2003年）の年譜を参照した。

5) 『美術春秋』（第2巻第3号、1928年、9月）

ここでは前掲、注4の勅使河原純『春草とその時代』から引用した。

6) 近藤啓太郎『菱田春草』（講談社、1984年）34-35頁参照。

7) 勅使河原純、前掲、注4、8-10頁参照。

城正明（1840-1904）の画塾に入門し、毛筆画の手ほどきを受けた。また、画塾に通いながら東京英語学校の夜間部にも通ったようである。

ここで少し、結城正明について補足しておきたい。⁸⁾ 結城は、木挽町狩野・勝川院雅信（1823-1879）に入門し、江戸城焼失後の新建築の際には、雅信と共に御殿表画の御用に務めた。同門には、狩野芳崖（1828-1888）、橋本雅邦（1835-1908）がいた。維新後は、新時代に対応すべく青野桑州（1842-1877）に銅版画を習う。その後、明治17（1884）年にアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）（1853-1908）や天心によって結成された「鑑画会」に、芳崖、雅邦らと参加し、美校創設の準備に加わった。そして、明治21（1888）年に同校の絵画（日本画）科教員に着任し、自宅では美校の予備校的画塾を開いた。結城の画塾には、横山大観も通っていた。春草は、月謝を免除されるほどの優秀な成績であったことから、結城の助手を務めていた。

では、春草は結城の画塾でどのような諸技法を学び、美校に入学したのか。ここからは、飯田市美術博物館が平成27（2015）年に発表した『創造の源泉：菱田春草のスケッチ：菱田春草生誕一四〇年・菱田春草生誕地公園完成記念特別展』⁹⁾を参照したい。

この時期の学習過程は、臨画と写生によって確認できる。大観の回想によると、開校当初の実技入学試験は、毛筆画と鉛筆画で区分され、毛筆画では、写生・図案・臨模（臨画）が実施されたという。¹⁰⁾ 春草が受験した明治23（1890）年の試験科目は、読書及作文・算術・地理・日本歴史・臨画若クハ彫刻模造・図案若クハ彫刻模造となっている。¹¹⁾ このような状況から、画塾では臨画や写生を中心に、訓練されたことが推察できる。

臨画は、手本を忠実に模写することを指す。《唐子》（「明治廿三年一月十四日」）【図1】と《松に鳩》（「明治廿三年七月八日寫之」）【図2】は、制作年月日から入学直前に描かれたものである。主題と運筆の特徴から、両作品とも狩野派の粉本を写したものであろう。伝統的な毛筆の運筆は、やはり、狩野派の粉本をもとに修練されていたことが確認できる。

写生については、現存が多く、その学習過程が詳細に確認できる。ほとんどの写生は、基底材が紙本水彩で、鉤勒填彩法で描かれている。例えば、《撫子》（「明治廿三年四月廿八日寫之」）【図3】は、やや主張の強い墨の鉤勒を施し、形態を写すことに集中したのか、本来あるはずの撫子の量感は感じられない。花びらの色彩も単調である。しかし、約4か月後に制作した《胡瓜》（「明治二十三年七月廿五日」）【図4】や《葡萄》（「明治廿三年八月」）【図5】は、驚くべ

8) 『日本美術院百年史一巻上』日本美術院百年史編集委員会（財団法人日本美術院、1989年）666-668頁参照。

9) 本稿では、第三章でも参照した。

10) 横山大観『大観画談』（講談社、1951年）本論では、『東京藝術大学百年史』（東京藝術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987年）128頁から参照した。

11) 「東京美術学校第二年報 明治廿三年分」『東京藝術大学百年史』（東京藝術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987年）158頁参照。

き成長過程が見てとれる。両作品とも、形態を縁取る墨の鉤勒は、繊細さを有している。特に葉の表現は、色彩の微妙な諧調を施し、透明感や枯れゆく過程を鋭い観察力によって描写している。何より、胡瓜と葡萄の生き生きとした量感が感じられる。写生については、対象を正確に写し取ろうとする姿勢が徐々に増し、短期間でその精度を上げていったことが確認できる。これらの修練の甲斐が実り、春草は明治23（1890）年9月、美校に入学する。

二、岡倉天心の理想

美校時代の春草作品を考察する前に、天心の理想についても検討を加えておきたい。明治13（1880）年、東京大学を卒業後、文部省に出仕した天心は、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した。その後、九鬼隆一（1852-1931）の擁護を受け、美術行政へと進路を確定した。¹²⁾ 明治18（1885）年には、図画教育調査掛に任命され、翌年、フェノロサと欧米視察へ向う。欧米視察は、美術教育と日本美術の改革を目的に、決行された。¹³⁾ 約1年の視察から帰国した天心は、鑑画会の報告講演で「日本人西洋美術々と無暗にさわざ立つれども、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。」¹⁴⁾ 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。この講演会の内容で、もっとも注目すべき点は、将来目指すべき美術のあり方を次のように語ったことである。

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、猶更に試験發明して、将来の人生に適切なる方法を探らんとす。¹⁵⁾

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、日本美術院でも掲げられた、所謂「東西融合の理想」が垣間見られる。一方では「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」¹⁶⁾ と主張し、写生に傾倒する洋画を批判した。しかし、天心は西洋絵画全般を否定した、ということではなく「模倣」することを否定した。このことは、「イタリア大家中にある参考すべきも

12) 宮川寅雄『岡倉天心論』（東京大学出版会、1956年）30頁参照。

13) 同書、86頁引用。

14) 岡倉天心「鑑画会に於て」『岡倉天心全集第三巻』（平凡社、1993年）178頁引用。

15) 同書、178頁引用。

16) 同書、178頁引用。

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これを利用し¹⁷⁾と示したことから、それがうかがえる。天心の理想は、「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「日本（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、次のように述べている。

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。¹⁸⁾

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、明確性があり「近代」という新時代に柔軟に適用する姿勢がうかがえる。その姿勢が美校の美術教育に反映されることになる。

三、東京美術学校の理念と絵画（日本画）科の教育課程

春草が入学した明治23（1890）年に、天心は学校長に就任し、美校の詳細を「説明東京美術学校」で以下のように示している。

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微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く古今東西ノ名品ヲ参考シ広く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。¹⁹⁾

このように、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」とその上の課程「専修科三年制」が設置された。²⁰⁾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。²¹⁾これにより、

17) 同書、178頁引用。

18) 岡倉天心『『国華』発刊ノ辞』前掲、注14、42-44頁引用。

19) 岡倉天心『説明東京美術学校』前掲、注14、370頁引用。

20) 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。

21) 『東京美術学校第四年報明治廿五年分』前掲、注11、205頁参照。

春草は、明治25（1892）年に、専修科第一学年から本科第二学年に編入している。²²⁾

明治23（1890）年の「普通科二年制」の教育課程は、表1²³⁾の通りである。

表1 東京美術学校第二年報明治廿三年分 普通科の教育課程 ※一週間あたり時間数

	臨画	写生	造形	新按	用器画法	理科	歴史	和漢文	体操
普通科1年	10	6	8		3	4	2	3	2
普通科2年	8	6	8	4	3	4	2	3	2

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）、新按、理科、歴史、和漢文、体操が教育課程に組み入れ、特に実習科目の臨画、写生、造形の時間数が多く取られた。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。また、明治23年分の絵画（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）らが着任しており、ここでも狩野派を主体に教育が進められたことがうかがえる。

一方、明治25（1892）年に改訂した「本科四年制」の教育課程は、表2²⁴⁾のとおりである。

表2 東京美術学校第四年報明治廿五年分 絵画科・本科の教育課程

	臨画	写生	新按	図案法	用器画法	美術解剖	考古学	和漢文	体操	建築装飾術	制作実習
本科1年	12	10	7	1	2	2	2	2	1		
本科2年	10	11	12		2					4	
本科3年		14	25		3						
本科4年											39

特に本科では、新按の学習に重点がおかれた。新按とは、「自己ノ意匠ヲ用テ画用図案ヲ作ラシム」²⁵⁾とされ、趣、思想、感情などを画家の工夫によって表現することである。要するに、画学生たちは、臨画や写生で古画の様式や造形をとらえる基礎的諸法を身に付け、それらを応用して創造的に制作することが求められていた。

以上の教育課程をふまえ、ここからは、春草の学習過程を考察していきたい。本稿では、臨画、写生、新按の作品を検討する。

22) 『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。

23) 「東京美術学校第二年報明治廿三年分」前掲、注11、155-157頁を筆者が整理した。

24) 「東京美術学校第四年報明治廿五年分」前掲、注11、205-206頁を筆者が整理した。

25) 「東京美術学校第二年報 明治廿三年分」前掲、注11、155頁引用。

1-1, 臨画

臨画は、「普通科」では最も時間数が取られ、本科でも重視された。《羅漢》【図6】は、「普通科一年生 明治二三年十一月十九日 菱田三男治」と明記されていることから、入学後、まだ間もない時期の臨画であろう。「羅漢」は、中国では六朝時代から絵画に描かれはじめ、日本においては平安時代以降から古くから親しまれてきた主題である。飯田市美術博物館の調査によれば、他の画家の羅漢図と比較すると、本作は、羅漢ではなく、羅漢の侍者を描いた可能性がある²⁶⁾。そのため、本作が「羅漢」として描かれたかどうかは、不明である。表現に注目すると、入学前の臨画《唐子》と比較すれば、線描の多様性が見られる。羅漢の着物は、太く存在感のある線描であるが、表情や手先は、柔軟な細い線描で肉体の柔らかさが表現されている。肥瘦の抑揚ある線描は、雅邦が指導した「懸腕直筆」の影響が表れているといえよう。大観は「懸腕直筆」の内容を次のように回想している。

これは日本画の最も大事な基本だからといふので、姿勢を正しくして、肘をどこにもつけずに、手本に隋って毎日真直ぐな縦の線、横の線、斜めの線といふふう²⁷⁾に三様の線を何百本何千本も描かされた(中略) つづいて古画を線だけで表した印刷物を模写する過程に移りました。²⁷⁾

この回想から、画学生たちはあらゆる運筆を修得した後に、段階的に古画の臨画へと移っていったことがわかる。また、臨画の手本は、古画の他に小画面の簡単な花鳥画に始まり、山水図、そして複雑な大画面の花鳥山水図が出題された。²⁸⁾ 確かに、春草の臨画には、《花卉図》【図7】のような、紙本水彩で描かれた小画面の作品が確認できる。雅邦の他にも、結城正明や狩野友信といった狩野派出身の画家が教員に着任していたことから、北画系の粉本が実習で多く用いられていたことが推察できる。

1-2, 写生

『東京藝術大学百年史』²⁹⁾によると、初期の写生実習は、毛筆で対象の輪郭を描き、そこから墨の濃淡および色彩を施す方法が実践された。また、洋風表現のように、墨隈で立体感を表現した石膏レリーフの写生【図8】や仏頭の写生が行われた。このような洋風表現は、銅版画を習得していた結城正明が指導したとされる。また、写生派の川端玉章の指導によって「つけたて」の訓練も実施されたようである。

26) 『春草没後80周年記念 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) 52頁参照。

27) 横山大観『大観画談』(講談社、1951年) 本論では前掲、注11、428頁から引用。

28) 『東京藝術大学百年史』前掲、注11、436頁参照。

29) 『東京藝術大学百年史』前掲、注11、436頁参照。

美校時代の春草の写生は、植物写生と動物写生が現存する。例えば、《蓮》（「廿五年七月廿八日朝」）【図9】や《椿》（「明治廿四年四月六日」）【図10】は、確かに鉤勒填彩法が見られ、入学前の写生と基本的に変わりはない。ところが、《蓮》の写生は、雄蕊を部分的に墨で素描し、メモ書きまで添えられていることから、以前より一層緻密に観察しようとする姿勢がうかがえる。

また、動物写生は、主に鳥類の写生が現存するが、制作年が不明のものが多い。《柄長》【図11】や年期が明記された《魚狗》（「明治廿四年」）【図12】は、円山応挙（1733-1795）の写生帖のそのように、飛行時の様子、真上の角度、翼や尾羽の細部を、様々な角度から描写している。《魚狗》に関しては、底面まで描写され、徹底して観察が行われている。このように、美校入学後の写生は、対象の緻密さと量感がより顕著に表現されている。

1-3, 新按

新按は、趣、思想、感情などを画家の工夫によって表現することは、先にも述べた。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。具体的な内容は、ある主題をもとに、画家が描く対象を考え、作画するというものであった。³⁰⁾ 春草の新按と思しき作品、《老子》【図13】は、牛に跨る老子と牧童を描いている。ここでは特に、登場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見てとれるが、その表情は、細密な線描で額の皺を描き、厳肅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。まさに、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げている。

新按の教育は、天心の理想が反映された側面が大きいのが、雅邦の「こころもち」の論も、反映されたといえよう。以下、雅邦の指導を受けた画家たち、正木直彦（1862-1940）、川合玉堂（1842-1913）寺崎廣業（1866-1919）の回想を引用しておきたい。

正木直彦

先生自身も必ず心持を練って、心持が満ちてからでないと決して筆を執らなかつたし、筆を執っても極めて遅筆で、苟くもしたといふやうな絵は滅多にみられなかつた。³¹⁾

寺崎廣業

雅邦先生の議論は飽くまで心もちで、決して形の上ではないと云ふので、一枚の絵を描

30) 同書、439頁参照。

31) 荒木直彦『回顧七十年』（学校美術協会出版部、昭和12年4月）ここでは前掲、注11、437頁から引用した。

くにも大に思考を費やされたものである。³²⁾

川合玉堂

さう。何でも「心持」でしたね。雅邦先生は…。もう技術じゃない。「心持」と云ふことは始終云はれた。趣きとか云ふことにも通ずるだらうし、理想ということにも通ずるだらうし…。³³⁾

以上の回想から、雅邦は、技法の卓越さや形態の完成度よりも、作品から放たれる趣・感情・観念の表出を重視していたことが指摘できる。画学生たちへもこれらを重視するように、指導したことがうかがえる。³⁴⁾ 恐らく、雅邦を慕っていた春草も、「こころもち」の論を意識していたはずである。以上のように、新按では、画学生が伝統の型にはまらずに歴史や思想を独自に解釈して制作する、近代的な手法が重視されたことが指摘できる。

四、天心が春草へ向けた課題

画学生たちは、最終学年に進級すると卒業制作に取り組みはじめた。春草が本科第四学年に進級した明治27（1894）年5月³⁵⁾より、天心の提案によって分期教室制が実施された。分期教室制とは、日本美術史を三期に区分する制度である。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」³⁶⁾ 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」³⁷⁾ 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」³⁸⁾とした。各教室の教員は、第一教室を巨勢派の巨勢小石（1848-1919）、第二教室を橋本雅邦、第三教室を四条派の川端玉章が担当した。春草が為吉宛に送った書簡に「今般学校にて学校の生徒の画の風、大概一定して変化と言ふものなき故」³⁹⁾と記述していることから、画学生の作風が皆、狩野派の作風に偏っていたことが推察できる。天心は、分期教室制を取り入れることで、他の流派からも画学生の創造性を豊かに引き出そうとしたのであろう。

32) 寺崎廣業「形より心もち」（『絵画誌』大4・2）ここでは、『日本美術院百年史一巻下（資料編）』（日本美術院百年史編集室編、日本美術院、1989年）143頁から引用した。

33) 川端玉堂「雅邦に就く」（『美術評論昭和12・4月）ここでは、前掲、注32、214頁から引用した。

34) 雅邦の「こころもち」については、天心の「理想化」フェノロサの「妙想」との関連性があるとされる。佐藤志乃、前掲、注1『「朦朧」の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』が詳しい。

35) 「東京美術学校一覽從明治三十二年至明治三十三年」前掲書11、249頁引用。

36) 同書、249頁引用。

37) 同書、249頁引用。

38) 同書、249頁引用。

39) 「九州熊本勤務 菱田為吉様」（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頁引用。

当然春草は、雅邦が率いる第二教室を選択したが、天心直々に、第三教室（写生派）の川端玉章の部屋を選択するように勧められた旨を、為吉に送った書簡に綴っている。以下にその内容を引用しておきたい。

今日学校にて学長室へ呼ばれ（天草と小生）、学校何をす様聞かれし故、第二をすと答へしに、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抔と言ふ。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（ママ）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。⁴⁰⁾

内容を要約すると、“写生的な要素を取りいれても、日本絵画の品格をもとにし、西洋絵画に劣らない作品を制作せよ”ということを明確に指示している。また、“応挙程度の写生ではつまらんなく、人物画に写生を取り入れるべきだ、写生的な要素を取り入れても、君たちは間違った方向には進まない”とも述べる。

ただ、「日本という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」という言葉には、やや意味合いが広く、疑問が残る。これについては、天心の応挙に対する評価から、その答えが見いだせるのではなかろうか。天心が江戸時代の画家の中で、とりわけ注目したのは円山応挙であった。応挙が確立した、写生画の芸術性について『国華』や、美校の講義録、『日本美術史』で度々言及している。『日本美術史』の講義録では、応挙の写生について次のように言及している。

然れども応挙の画にして彼の如き点迄進歩せしが為に、日本画の足利以来の極めて深き趣味を失ふに至りしかと思はる。かの雪舟、雪村、探幽等にありては、画を以て我が思想を写しだすの一具となし、その意は形の外に存するなれども、応挙に至りては、意は形にありとなすの端を開きたり。⁴¹⁾

要約すると“足利時代を深めていた日本画の「趣味」は応挙が写生を確立したことによって、

40) 「九州熊本勤務 菱田為吉様」（明治27年6月8日封書）前掲、注38、19-20頁引用。

41) 岡倉天心『日本美術史』（平凡社、2001年）228頁引用。

失われることになった。雪舟・雪村・探幽らは、作品によって自己の思想を表現しようとしたことから、対象の形態には映し出されない思想が作品そのものから放たれている。しかし、応挙は、対象の形態（写生）のみで自己の思想を表現する方法をとった”と批評している。このことから、天心がいう「日本という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」というのは、足利時代の画家たちが試みた表現（思想や趣味の表現）を基礎として、そこに写生的な要素を取り入れろ、という意味合いにもとれる。天心がいう「意は形の外に存する」というのは、新按や雅邦のいう「こころもち」にも通じる。恐らく天心は、春草の写生力と新按の実力を評価し、上記の課題を春草に投げかけ、第三教室（写生派）を選択するように指導したのではなかろうか。また、後に日本美術院の正員となる大観と下村観山（1873-1930）は、いずれも雅邦に師事していた。⁴²⁾ これらを考慮すると、天心は、写生力に長けていた春草をあえて雅邦から引き離し、写生を基礎として制作を進めるように促した、と推察できる。

更に書簡を読み進めると、春草は卒業制作の構想について、次のように綴っている。

そのつもりにて待ち居り重衡の焼打を写生風に画くにも非是（ママ）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、甲冑等古実の事は東京にて出来るなれども寺杯はさう行かず（省略）卒業製作だけは一つうまくやる積にて是非共行ざれば卒業製作は小生はできぬつもりに居る故先日申上候通り金三拾五円旅行費として御整へ被下度、来月の初め又は中旬になるかもしれず、夫までに出来る様御心掛け被下度…。⁴³⁾

この内容からは、「南都焼討図」を描くために京都や奈良方面の、寺の写生を一刻も早く行いたい、という春草の心情が読み取れる。しかも、卒業まで一年余りの時間を有しているにも関わらず、旅行資金「約三十五円」という大金を早急に送金してほしい、と為吉に要求するほどの、切迫した状況であった。当時、中学校で教鞭を執っていた為吉の給与では、毎月の仕送りの他に、三十五円の工面はとても用意できない金額であった。⁴⁴⁾ その後も、別の書簡で旅費の工面を願う内容が為吉に送られている。

小生は前申上候通の画題にて、非常に奇麗なる建築ありて、是れが焼ける処なれば、是非しらべなくてはならず夫故非常に日を短くして、ほんの建築のみ見るとして京都の一週間、又奈良に二日位にして、旅費のみにて二十二、三円なり。行くに京都まで三円五十銭のよし、又奈良まで入れて四円の汽車代なり。又信州まで帰るに四円余は入り候。又彼地にあれば日に一円は入る由、又大坂（ママ）にも一日位は居る積りなり、天草氏は彼の地

42) 近藤啓太郎、前掲、注6、31頁参照。

43) 「九州熊本勤務 菱田為吉様」前掲、注38、19-20頁引用。

44) 近藤啓太郎、前掲、注6、31頁参照。

案内能く知り居れば同人といくつもりなり。右の次第なれば仏象画等は見れる丈けにして一寸行くのみ。又さうするには来月十日過にする積り。天草君も其方都合よく小生も卒業式あれば見て行き、送別会もあり、会費一円入り候。夫故十日過にする積り、左すれば宿料二円（小使其外）は入る故、廿五円御送被下度。⁴⁵⁾

このように、事細かに旅費の詳細を綴り、その工面を為吉に願い出ている。「非常に奇麗なる建築ありて、是れが焼ける処なれば、是非しらべなくてはならず」と記述するように、何とんでも寺の写生を行い、「南都焼討図」を描きたい春草の想いが日に日に増していることが読み取れる。残念ながら今日、為吉が旅費を送金したかについては、詳細が不明であり、春草が写生旅行に赴いたかは確かな証拠が得られない。ただ、書簡からは、天心の課題に答えようする、春草の意欲が顕著に確認でき、早い段階から卒業制作の準備を進めていたことがうかがえる。

五、卒業制作《寡婦と孤児》の作画過程

1、明治27(1895)年～明治28(1896)年の作品

前章で紹介した書簡は、「明治27(1895)年の6月8日封書」となっており、この時点で、教室配分が決定したという内容であった。事実、「東京美術学校一覽從明治三十二年至明治三十三年」には「二十七年五月ヨリ繪畫科彫刻家ノ授業方法ヲ分期教室ノ」⁴⁶⁾と記されていることから、分期教室制は、春草が本科第四学年に進級する以前に、実施された可能性も考えられる。この年の6月の時点で、卒業制作の構想を練り始めていた春草は、《武具の図》、《六波羅合戦院の御所焼討図》、《鎌倉時代闘牛図》【図14】《平重盛》【図15】といった、歴史を主題にした作品を次々に制作している。また、《桜下美人図》【図16】、《美人図》といった美人画も制作している。

おおよその制作年月が確認できる作品は、《六波羅合戦院の御所焼討図》、《鎌倉時代闘牛図》、《美人図》である。《六波羅合戦院の御所焼討図》は、明治27(1895)年1月の「東京美術学校校友会第三回大会」に出品し、賞牌を受けているが、現存していない。また、《鎌倉時代闘牛図》は、同年4月の「校友会臨時大会および授業成績物展示物展覧会」に出品し、賞牌第二席を受けている。《美人図》は、明治28(1896)年5月の「校友会臨時大会展覧会」に出品し、賞牌第一席を受けているが、これも現存していない。このため、本節では図版が確認できる《鎌倉時代闘牛図》、《平重盛》、《桜下美人図》の三作品を取り上げ、卒業制作までの作画過程を検討する。

《鎌倉時代闘牛図》は、明治27(1895)年4月の展覧会に出展したことから、分期教室制が実施される以前の作品であろう。本作は、高山寺の「鳥獸戯画」乙巻から典拠した作品であると

45) 「九州熊本菱田為吉様」(明治27年6月16日封書)前掲、注38、23頁引用。

46) 「東京美術学校一覽 從明治三十二年至明治三十三年」前掲、注11、250頁引用。

指摘されている。⁴⁷⁾ 中央に激しく角を突き合わせて衝突する牛と、それを取り囲む群衆が描かれている。牛と群衆は一定の高さで配置されているが、牛に注目する群衆たちは、確かに「鳥獣戯画」のように、リズムカルな動作を伴い、動きのある画面に仕上げている。また、背景は、画面左の上部にかけて淡い色彩で暈しが施され、空気表現を意識した姿勢が見られる。本作の特徴は、古画絵巻の学習によって得た画面構成の斬新さが生かされている点にある。

一方、《平重盛》は、展覧会などに出品された記録がないことから、恐らく新按の課題で制作されたのであろう。平清盛の長子・重盛が後鳥羽上皇を排斥しようとする父を諫めるために、父の居る六波羅の屋敷門前に牛車で駆け付けた様子が描かれている。従来、重盛を主題にした作品は、「重盛諫言図」として描かれ、屋敷邸内で重盛が父を諫める場面が描かれる。詳しく分析すると、重盛を乗せた牛車や武士の鎧は、大和絵特有の固さのある描写となっている。しかし、門塀は、奥へ続くにつれ極端に暈され、前景の重盛一行の硬い描写との対比によって、緊張感のある構図に仕上げている。また、最後尾に配置された二人の武士は、門塀の暈しと歩調を合わせるかのように、淡く配色され、徹底した画面の均等性を図っている。本作は、従来の「重盛諫言図」の典型的な構成を立脚し、独自の歴史解釈で制作されたことが指摘できる。

《桜下美人図》は、浮世絵を研究した痕跡が分かる貴重な作品である。すでに指摘されているように、女の身体のS字曲線は、明らかに《湯女図》や菱川師宣筆《見返り美人図》から典拠したものであろう。⁴⁸⁾ また、明治28(1896)年の「校友会臨時大会展覧会」に出品した《美人図》の前作品の可能性も考えられる。ここでも、背景に配置された桜は暈され、全体を正確に描いていない。人物画の制作については、天心の指導の影響が考えられるが、近世初期の風俗画や浮世絵から研究を行っていたことも注目すべき点であろう。

以上のように、明治27(1895)年～明治28(1896)年に制作された作品を分析すると、春草は、古画絵巻・大和絵・浮世絵の美人画など、幅広い研究を行っていたことが確認できた。また、この時期の作品は歴史主題が多いことから、卒業制作に向けて新按の志向をより一層意識していたはずであろう。これらの作品は、一般に西洋から導入された、所謂「歴史画」に区分することが可能である。日本画における歴史画の発展は、西洋の歴史画とは異なり、欧化政策の反動を受けた側面が強い。日並彩乃氏が「歴史画は、民族共有の物語を民衆に視覚的に周知すること、また国威発揚を促すことなどの役割を意識的に担っていく」⁴⁹⁾と指摘するように、ナショナリズムの側面が注目されやすい。ただ、美校内部で描かれた歴史主題は、少し特性が異なるものであった。美校の教育方法を考慮すると、卒業制作で描かれた歴史画や、新按の歴史

47) 『日本画壇の巨匠 横山大観 菱田春草展 東洋の近代を求めて 公式図録』(京都新聞社、1994年) 152頁参照。

48) 同書、152頁参照。

49) 日並彩乃「東洋的歴史画の研究：菱田春草筆《王昭君》を中心に」『関西大学東西学術研究所紀要』関西大学東西学術研究所、2018年4月、277頁引用。

主題は、画学生の創造性を育成するための都合の良い材料であったことがうかがえる。春草もそうした志向のもとで制作していたはずである。

一方で、天心に直接問われた、写生への課題は、それほど表現に見られなかった。ただ、三作品すべてに共通した、「暈し」の表現に注目すべきであろう。これは、主題を目立たせるために、背景を暈した可能性が考えられるが、主題に合った画面の雰囲気や空気感を表現した、とも考えられる。事実、応挙も《秋野眺望図》や《鶉飼図》で空気や光の表現を試みており、近年の応挙研究においても、単なる「写生画」という概念だけでは、応挙の芸術性を捉えきれない、と指摘されている。⁵⁰⁾ この時期に、春草が応挙の芸術性を正確に理解していた可能性は低い。しかし、写生を得意としていた春草は、天心の課題を受け、対象をいくら写生的に描いても、趣・感情・思想を表現することの限界を感じていたのかもしれない。このため、空気表現から、趣・感情・思想の表現を実験的に行っていたことも考えられなくはない。

しかし、あれほど「南都焼討図」に拘っていた春草が卒業制作に描いたのは、《寡婦と孤児》⁵¹⁾【図17】という主題であった。

2. 《寡婦と孤児》

周知のとおり、《寡婦と孤児》の認定審査をめぐるのは、図案科教授の福地復一（1862-1909）と雅邦との間で、激しい論争が繰り広げられた。福地は、本作を「化物絵」と称し、春草を落第させようとしたため、雅邦がそれに猛反対し、四時間におよぶ論争となった。⁵²⁾ 決着がつかず、最終的には天心の仲裁によって、優等第一席の成績がつけられた。⁵³⁾ 福地が「化物絵」として酷評した要因は、何であったのか。また、なぜ春草は、「南都焼討図」の構想を断念し、《寡婦と孤児》を描いたのか。ここでは、この二点に注目し、考察を進めることにする。

画面には、朦朧とした不穏な空気の中に、戦死した亡き夫の甲冑の前で、悲愴な表情で赤子を抱く寡婦が描かれている。先学では、能の「三井寺」を主題にした橋本雅邦筆《三井寺》【図17】との関連性が指摘されている。⁵⁴⁾ 古田亮氏が「『三井寺』の狂女の赤子を抱える右手と春草の描く寡婦と孤児の右手の表現はきわめて近似した造形性が認められる。」⁵⁵⁾と指摘する他にも、背景の朦朧とした空気表現や横顔の寡婦と孤児を描写したことからも、明らかな影響関係が認められよう。

寡婦と赤子の衣文に施された鉤勒は、濃墨で太く描かれているが、頭部の輪郭は外隈のよう

50) 近年の研究では、「開館75周年特別展円山応挙「写生」を超えて」根津美術館が新しい。

51) 《寡婦と孤児》の主題は、『太平記』13巻「北山殿謀言」から典拠したものとする。古田亮「菱田春草 寡婦と孤児」『国華』第1400号（国華編集委員会、2012年6月）が詳しい。

52) 古田亮、前掲、注51、49頁参照。

53) 勅使河原純、前掲、注4、69頁参照。

54) 『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頁参照。

55) 古田亮、前掲、注51、50頁引用。

に暈されている。また、寡婦の数本の髪の毛は、鉄線描で描かれ、線描の多様性が見てとれる。寡婦の身体におけるS字曲線は、前節で述べた浮世絵の美人画研究から摂取したとみてよいだろう。一方で甲冑は、大和絵風であり写生的でもある。先に紹介した《平重盛》に描かれた武士の甲冑は、大和絵特有の明るい色調で装飾的に仕上げているが、本作の甲冑は、濁色を施すことで戦によって傷ついた生々しい描写が見てとれる。これにより、戦死した夫の死が鮮明に連想させられる。一部分ではあるが、このあたりに写生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、雅邦の《三井寺》や古画の研究そして、天心の指導から典拠したことがうかがえるが、背景描写には、特異な表現が見られる。それは、寡婦を照らす「光」と破れた御簾の「影」の描写である。すなわち、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、朦朧とした空気感が表現されているが、確かな光と影の描写が確認できる。正確な光源の位置を特定することは出来ないが、画面左上から斜めに差す光線によって、御簾の影が映し出されていることが確認できる。

勅使河原純氏は本作の「光と影」の描写を「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」⁵⁶⁾と指摘する。また、そこには、明治27(1894)年に勃発した、日清戦争の関連性があるという。⁵⁷⁾氏の論の通り、清国の背後には、ロシアをはじめとする西洋の列強が陰を潜めていた。このような背景をふまえると、戦争によって悲劇的な運命をたどることになった、国民のありのままの姿を寡婦と孤児に投影し、その裏に潜める列強の「影」を仄めかすかのように、光と影を描写した、と筆者は想像する。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》の関連性は、これ以上に指摘できない。

福地が「化物絵」と称した要因は、技法の統一性がなく、卒業制作に相当しない不気味な作風であったことが挙げられる。何よりも、寡婦と孤児の表情と甲冑に、家族を戦争で失った「憎しみ、悲壮感」と「生々しさ」が如実に表現されたことが、「化物絵」と称した、もっともな要因ではなかろうか。全くの仮説に過ぎないが、福地は、戦争によって悲劇的な運命を辿ることになった、寡婦と孤児の姿に、日清戦争で犠牲になった国民の感情が投影されていることを、少なからず悟ったのかもしれない。逆に、天心と雅邦は、日清戦争との関連性、換言すれば、ナショナルな側面をあまり意識せずに、「戦争と人間」の主題性から、人間のありのままの「感情」を表現した、春草の試みを評価したといえよう。また、これらの評価の関連として、古田氏が指摘するように、明治28(1895)年、6月から美校内で開催された「意匠研究会(遂初会)」の影響も考えられる。⁵⁸⁾「意匠研究会草案」によると、「毎月一回図題ヲ設ケ、絵画及図按ヲ集

56) 勅使河原純、前掲、注4、66頁引用。

57) 同書、70頁参照。

58) 古田亮『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』（角川選書、2018年）107-112頁参照。

メ、競争会ヲ開キ主トシテ意匠ノ意味深長品位高尚ナルモノニ賞品ヲ授与ス⁵⁹⁾と記述され、景品は、天心のポケットマネーから出された。研究会では、「夢」「時雨」「夏草」などの抽象的な主題をもとに制作され、着想の広がり意識されていた。⁶⁰⁾

さて、「南都焼討図」を断念した理由には、寺建築が描写できなかった、ということが単純に考えられる。《鎌倉闘牛図》や《平重盛》の建築は、暈され、かなり簡略化されて表現されていることから、可能性は高い。しかし、これまでの考察から、技術上の問題が「南都焼討図」の制作を断念した理由ではない、と考えるのが妥当であろう。もし、写生旅行が中止されたと仮定しても、春草の学習過程を追えば、古画や美校近くの寛永寺などから写生を行い、着想を得ることが可能であったはずである。春草はなぜ、「南都焼討図」の構想を断念し、「寡婦と孤児」を主題に、国民側の立場で戦争の生々しさを描写したのか。恐らく、写生的に寺が焼ける様子を描写するだけでは、「南都焼打図」の歴史性を独自に表現することが不可能であると、認識したからであろう。《寡婦と孤児》の制作背景には、天心や雅邦による理想や志向、そして、国内の状況が春草の若き柔軟な志向に影響していた、と言わざるを得ない。

おわりに

春草の芸術的資質、特に写生力は、結城の画塾時代、すなわち、美校入学前から頭角を現していたことが指摘できる。造形を捉える感覚・色感は、春草の一種の「資質」とみるべきであろう。このような要素を得意として美校に入学し、絵画の諸技法を学んだ。美校では主に、狩野派を基盤に実習教育が進められ、特に、趣・感情・思想を表現する新按が重視されていた。こうした教育のもと、春草は得意とする写生を基にし、大和絵や浮世絵などの幅広い絵画研究を積極的に行っていたことが垣間見られる。また、歴史画に関しては、歴史を独自に解釈し、独創的な場面構成や空気表現を用いて、古典的かつ近代的な表現を試みようとする姿勢が顕著に表れていた。やはりそこには、天心の指導や理想、そして、雅邦の「こころもち」の論が反映されていた。換言すれば、美校の教育理念そのものが春草の制作上の概念を規定した、といっても過言ではない。特に、《寡婦と孤児》は、天心や雅邦の志向に沿う作品であったことが指摘できる。

しかし、春草は、新たな課題をすでに見出していた。それは、「光と影」の表現、すなわち、西洋絵画への強い意識であった。一方で、感情・趣・概念などの表現は、暈しに投影され、日本美術院の研究会や展覧会でしばしば重視された、暗示的な朦朧体の志向をすでにこの時期から確認できる。少なくとも、美校時代からその兆しが天心や雅邦の間で共鳴し、それに春草が

59) 「意匠研究会草案」（『岡倉天心全集第八巻』平凡社、1981年）367頁引用。

60) 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）31-35頁参照。

感化されたことが指摘できる。

しかし、西洋絵画の志向を天心や雅邦による志向とどのように融合させるのか、という意識がもっとも《寡婦と孤児》に見てとれる。そこに付随して、18世紀末から19世紀初頭にかけて、西洋で古典主義に対して起った反動「ロマン主義」と呼応する傾向がこの時期から垣間見られる。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」を表す意識がうかがえる。少なくとも、「近代」という時代を迎えるうえで、「個」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。ただ、「個性」の創出へと向かう性質は、国境をこえて共通する過程があり、必ずしも春草をはじめとする日本人画家だけに、該当する性質ではない。二百年あまりの鎖国から開国した状況を考慮すると、画家たちが近代化に向けた眼差しは、一層強烈だったのではなかろうか。

【図版出典】

図1～5, 7, 9～12、『創造の源泉：菱田春草のスケッチ 菱田春草生誕一四〇年 菱田春草生誕地公園完成記念特別展』（飯田市美術博物館、2015年）

図6、13、16、『アサヒグラフ別冊美術特集 菱田春草』（朝日新聞出版、1987年）

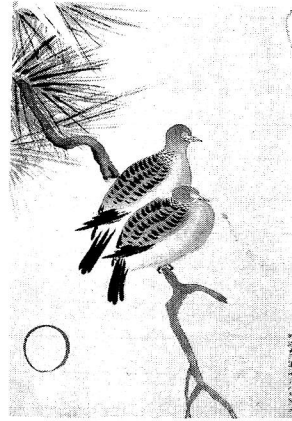
図8、『東京藝術大学百年史』（東京藝術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987年）

図14、15、17、『近代日本画の巨匠 菱田春草展・図録』（京都新聞社、1982年）

図18、『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』（株式会社求龍堂、2017年）



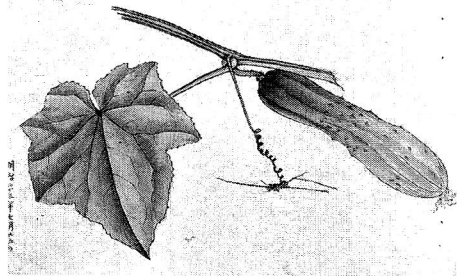
【図1】《唐子》明治23(1890)年



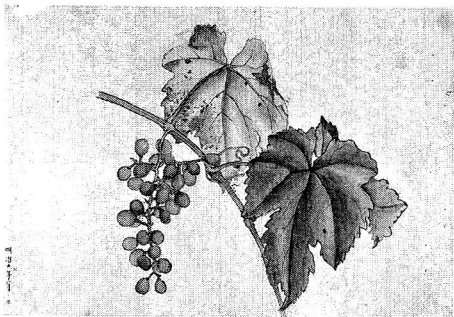
【図2】《松に鳩》明治23(1890)年



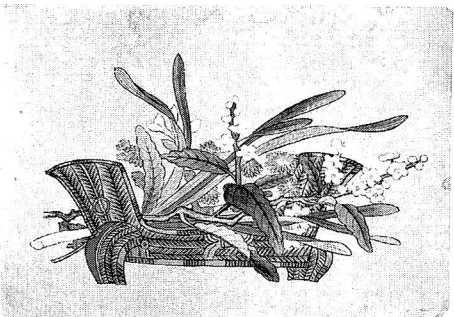
【図3】《撫子》明治23(1890)年



【図4】《胡瓜》明治23(1890)年



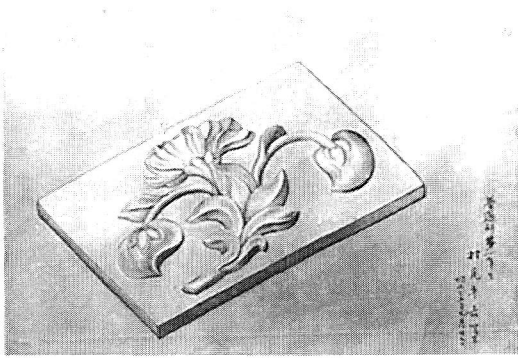
【図5】《葡萄》明治23(1890)年



【図7】《花卉》明治23(1890)年



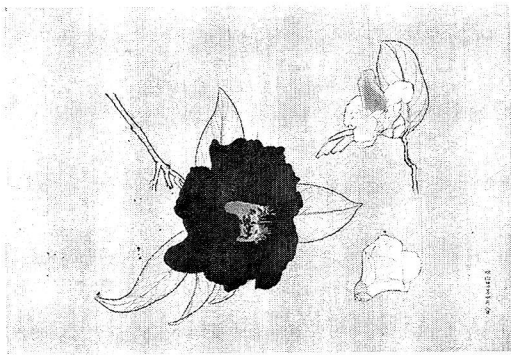
【図6】《羅漢》明治23(1890)年



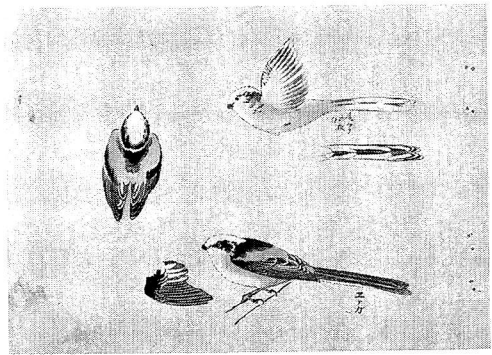
【図8】村尾吉平《石膏レリーフ写生》
明治25(1892)年



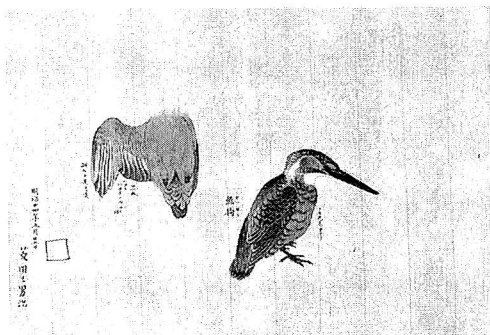
【図9】《蓮》明治25(1892)年



【図10】《椿》明治24(1891)年



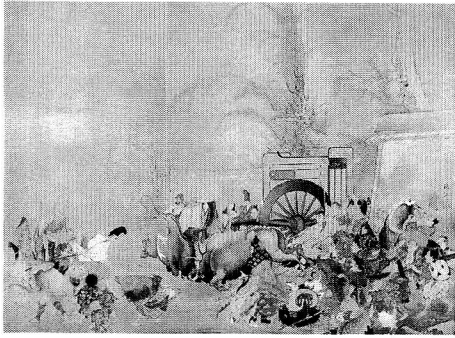
【図11】《柄長》制作年不明



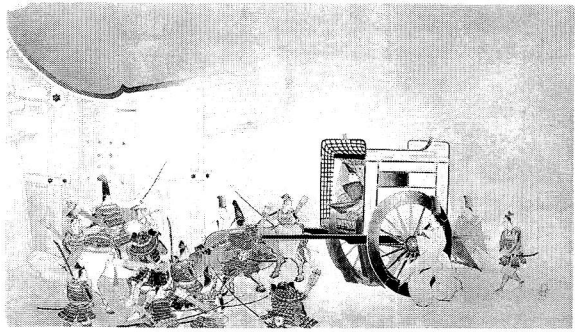
【図12】《魚狗》明治24(1891)年



【図13】《老子》明治26(1893)年



【図14】《鎌倉時代闘牛図》明治27(1894)年



【図15】《平重盛》明治27(1894)年



【図16】《桜下美人図》明治27(1894)年



【図17】《寡婦と孤児》明治28(1895)年



【図18】橋本雅邦《三井寺》明治24(1891)年