

菱田春草と日本絵画協会

— 絵画共進会を中心に —

田 邊 咲 智

Hishida Shunsō and Nihon Kaiga Kyokai (Japanese Painting Association)
with the Main Focus on Kaiga Kyoshinkai (Competitive Painting Exhibition)

TANABE Sachi

Abstract

Hishida Shunsō (1874-1911) graduated from the Tokyo School of Fine Arts in 1896. Following this he joined the Nihon Kaiga Kyokai (Japanese Painting Association). During his fellowship there, he presented several works such as four-part *Landscape*, *Mahakasyapa Smiling at the Lotus Flower*, *Reflection in the Water* and several others. *Mahakasyapa Smiling at the Lotus* and *Reflection in the Water* in particular reflect an inherent expression of his artistic thought. The Nihon Kaiga Kyokai was merely the starting point for Hishida. He soon moved on to join the Nihon Bijutsu-in (Japan Art Institute). Because of this it is vital to consider the early works of Hishida. In this essay I wish to concentrate on his works exhibited during Art Competition Expo.

The Study of Art written by Hishida. Having taken to account the critical scrutiny of that period as well as the idealism of Okakura Tenshin [Kakuzō] (1862-1913), it can be concluded that Hishida's original intent for his work is quite apparent for this era.

Keywords : 菱田春草、岡倉天心、日本絵画協会、絵画共進会

はじめに

明治28(1895)年に東京美術学校を卒業した菱田春草(1874-1911)は、日本絵画協会に参画する。同会の展覧会〈絵画共進会〉展で、春草は、第一回展〔明治29(1896)年〕《四季山水》、第二回展〔明治30(1897)年4月〕《拈華微笑》、第三回展〔明治30(1897)年10月〕《水鏡》、といった作品を次々に発表した。特に、思想的な内容を主題に設定した《拈華微笑》と《水鏡》は、従来にない図様、かつ暗示的な表現を用いて描かれた作品であった。

上述した作品は、日本画の新たな方向性として岡倉天心〔覚三〕(1862-1913)が示した「理想画」の先駆けとなった。このように所謂「画家の考え」を表現した作品は、春草とともに日本美術院に参画した、横山大観(1868-1956)、下村観山(1873-1930)らの作品にも見いだすことができ、天心の傘下にあった東京美術学校派の一つの特徴でもあった。

筆者は、春草が絵画の諸技法を学んだ東京美術学校の学習過程を考察し、若き日の春草がいかにして制作上の思考を構築したのか、を検討した。春草は、狩野派、大和絵、円山派などの伝統絵画に幅広い関心を寄せていた。特に、卒業制作《寡婦と孤児》には、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みられ、さらにそこには、天心が推奨した「新按」、そして、橋本雅邦(1835-1908)の「こころもち」の論が反映されていた。この結果、東京美術美校の教育理念そのものが、春草の制作上の思考を構築したことを指摘した¹⁾。

一方、日本絵画協会は、日本美術院創設前の、東京美術学校派の活動拠点でもあった。よって、同展の出品作品を検討することは重要であろう。本論では、第一回展から第三回展(明治29(1896)年～明治30(1897)年)までの春草作品に注目し、春草の「考え」が吐露された画論「画苑新彩」、当時の批評、天心の理想に触れ、この時期、春草がどのような思考で制作を行っていたのか、という問題に踏み込んでみたい。

一 日本絵画協会

1. 日本青年絵画協会から日本絵画協会へ

日本絵画協会は、明治29(1896)年4月に結成した。この会は、日本青年絵画協会(明治24(1891)年結成)が母体となっており、「青年」の二字をとって日本絵画協会と改称された。

日本青年絵画協会は、川端玉章(1842-1913)の働きかけで画塾間の相互交流をはかり、後進の日本画家を育成すべく組織された。会頭は、その当時、東京美術学校・学校長の座に就いていた天心が担い、寺崎広業(1866-1919)、頓田丹陵(1872-1940)、小堀軯音(1864-1931)、柴

1) 拙稿「菱田春草の初期作品について―東京美術学校期を中心に―」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』(関西大学大学院東アジア文化研究科、2018年) 51-71頁。

田真哉（1858-1895）、福井江亭（1866-1937）、山田敬中（1868-1934）などの、若手画家が中心となって組織された。結城素明（1875-1957）の回想²⁾によると、天心は、互評会に出席して若手画家を激励し、時には園遊会を開催して夢多い青年画家たちを意気大いに盛り立てたという。素明が語っているように、天心の日論見には、日本青年絵画協회를東京美術学校派の傘下に置く必要があった。その背景には、東京美術学校出身者の活躍の場を確保すること、そして、東京美術学校派を組織的に拡張することで、旧派の日本美術協会に対峰する狙いがあったことが推測される³⁾。事実、明治26（1893）年に大観、同27（1894）年に観山・西郷弧月（1873-1912）、同28（1895）年に春草らが続々と東京美術学校を卒業して活動を始めた。

一方、日本絵画協会の人事は、会頭：公爵二条弘基、幹事長：天心、指導者：橋本雅邦・川端玉章・山名貫義（1836-1902）とし、京都派⁴⁾も統合して全国規模へ拡張した。明治29（1896）年開催の、〈第一回絵画共進会〉展には、以下の三部門が設けられた⁵⁾。

第一部 東洋の画法を維持するもの

第二部 西洋の様式に基づくもの

第三部 従来 of 画法に拘らず新たに開発を謀らんとするもの

無論、第三部は、従来の伝統絵画を応用し、その発展を目指す東京美術学校派の理念を受け継いだものである。第二部は、黒田清輝（1866-1924）らを中心とする新派の洋画家たちのために設けられた。黒田は、フランス留学から帰国後、明治美術協会（旧派）に介入するが、官僚的な組織体制や画風の違いに不満をいだき、同会を脱退。同年6月には久米圭一郎（1866-1934）らと「白馬会」を結成したばかりであった。

この当時の天心と黒田の関係については、次節で詳しく述べるとして、天心らが新派の洋画家と合同で展覧会を開催したことは、注目に値する。その後、〈絵画共進会〉展は、明治31（1889）年の第四回展まで継続され、日本美術院が創設されるまでの、春草・大観・観山らの活動の場となった⁶⁾。

2) 結城素明「明治の回想——「日本絵画協会」のころ——」『萌春』（昭和29年4月）

本論では、『日本美術院百年史1巻下（資料編）』（日本美術院百年史編集室編、1989年）58-59頁から参照。

3) 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「近代日本画の夜明け」』（朝日新聞社、1989年）106頁。

4) 山元春举、今尾景年、竹内棲鳳、岸竹堂、鈴木松年、望月玉泉、森川曾文、谷口香嶠、菊池芳文、原在泉、都路華香、木島桜谷、西村五雲、井口華秋らが加わった。同上106頁。

5) 「日本絵画協会の趣旨」『読売新聞』（明治29（1896）年10月5日）

6) 日本美術院設立以後は、日本美術院と日本絵画協会の合同展〈日本絵画協会日本美術院連合絵画共進会〉展として明治31（1898）年～明治36（1903）年まで開催された。

2. 岡倉天心と黒田清輝

天心が第一回展で第二部「西洋の様式に基づくもの」を設け、黒田らを招いた要因は何だったのか。

それは、「西洋画科・図案科」を東京美術学校に新設（明治29（1896）年）したことが関係している。吉田千鶴子氏⁷⁾によると、事の発端は、天心らが学校経営拡大を目指して、帝国議会に「美術学校拡張に関する建議案」を提出したことにはじまる。氏が指摘するように、この議案内容は、東京美術学校の拡張一点に絞られていた。しかし、議員たちによる検討の末、報告書が作成され、当初提出した議案に修正が加えられた。そこには、「拡張ノ方針ニ至リテハ我国固有ノ美術ヲシテ発達新歩セシムルト共ニ又海外各国ノ美術ヲモ之ヲ採択シ旧ヲ興シ新ヲ進メ美術各科ニ就テ完備並進ヲ期セサルヘカラス」⁸⁾とあるように、西洋美術も日本美術とともに奨励する、という条件付きで可決されたとみられる。

また、宮川寅雄氏⁹⁾が指摘するように、とりわけ明治29（1896）年は、日清戦争の勝利を契機に、資本主義上昇期をむかえ、西洋文明の認識の急務が様々なかたちで唱えられはじめていた。さすがの天心も、こうした社会の流れや議会が下した決断に対抗できず、西洋画科を設置せざるを得ない状況になっていたことが垣間見られる。このような事情で「西洋画科・図案科」の新設が決定し、黒田らが東京美術学校に招かれた。

もう一点、天心が黒田らを東京美術学校へ迎えた要因には、天心の長男・岡倉一雄氏が「従来、彼と対立の関係にあった浅井忠、小山正太郎一派に同科の設立を委ねることを避け、当時、数年間の研学をおえて、仏都パリより帰朝していた黒田清輝、久米圭一郎の一派を迎え、それらの人々を首脳として……(省略)」¹⁰⁾と回想するように、明治美術会系（旧派）の洋画家との関係悪化にある。小山をはじめとする旧派の洋画家は、西洋美術教育のみを奨励した工部美術学校が廃校となり、かつ東京美術美校にも西洋画科が設置されなかったため、活動の存続を求めて明治22（1889）年に明治美術会を結成した。しかし、伝統美術の復興を訴えたアーネスト・F・フェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）（1853-1908）が美術会に進出し、洋画の排斥運動（具体的には勸業博覧会や内国絵画共進会での洋画排斥など）が激化した。フェノロサの意志を受け継いだ天心も「日本人の洋画を学ぶは、これ国民を棄つるに異ならず」¹¹⁾と述べ、洋画を強く拒絶し、国粹主義的な一面をみせていた。このことから、東京美術学校派と明治美術会の関係は、良好ではなかったことが推測できる。こうした事情があり、この間フランスでラファエル・コラン（Raphael Collin）（1850-1916）に師事し、旧派の画風とは正反対の、感覚的な

7) 吉田千鶴子「東京美術学校と白馬会—岡倉天心と黒田清輝—」『近代画説』第5号（明治美術学会、1997年3月）34-38頁。

8) 『衆議院議事録速記録』第45号（明治28（1895）年3月11日）

9) 宮川寅雄『岡倉天心』（東京大学出版会、1956年）142頁。

10) 岡倉雄一『父岡倉天心』（中央公輪社、1971年）115頁。

11) 岡倉天心『毎日新聞』（明治25（1892）年7月1日）

外光表現をもち帰った黒田らを迎える方が、天心側にとっては遥かに都合が良かったことがうかがえる。その証拠に、天心は「我が国に於ける西洋画は黒田清輝、久米圭一郎氏等の尽瘁奨励により大に開発せられ、日に世人の注意を惹起すが故に、其の将来に於ける大勢必ずや見るべきあらん」¹²⁾と述べ、洋画に関しては、黒田らのみを認めている。明治29（1896）年5月に黒田らを東京美術学校に迎え、6月に白馬会が結成、9月に〈第一回絵画共進会〉展を開催した運びからして、第二部は意図的に白馬会のために用意され、黒田らの活動を援助するような働きかけがあったとみられる。しかし、〈第二回絵画共進会〉展以後、白馬会は脱退し、その後、天心と黒田の間に、美術教育の方針にズレが生じた。それが天心排斥運動の一つの引き金となったことは事実である¹³⁾。

二 《四季山水》

明治28（1895）年に東京美術学校を卒業した春草は、同年秋、帝国博物館の依頼で京都へ赴き、古画模写に従事した。翌年1月には高野山へも赴いている。春草の他には、大観、観山、西郷弧月らも従事した。この模写事業は、天心が帝国博物館の理事および美術部長を務めていた関係によるもので、東京美術学校派が斡旋された¹⁴⁾。この事業は、当然、古美術の記録を最優先するものであったが、春草のような若い画家が伝統美術に触れる重要な機会でもあった。その後、明治29（1896）年3月に、日本青年絵画協会と連携して日本絵画協会が結成され、春草らも同会に参画した。

春草は、〈第一回絵画共進会〉展に《四季山水（四季景色図）》（図1）を出品し、銅牌第四席を受賞した。本作は、当時評価が高く、すぐに買い手が決まったという。

四幅にわたって春夏秋冬の情景を描く。材質は、紙本墨画淡彩、寸法は縦46.5×横69.3cm（各）である。本作に対し、美術批評家の関如來は、次のように批評した。

亦是れ青年作家の作としては、場上屈指の者なるべし。平々淡々の中に四季の山水を画き現はしたる、いふべからざる妙味の、自然に掬すべきを見る。而して夏景最も妙と賞す

12) 岡倉天心「明治三十年の美術界」『岡倉天心全集第3巻』（平凡社、1979年）138頁。

13) 吉田氏によると、黒田は天心校長時代による、臨画・写生・新按の実習教育を否定的に捉え、フランスの美術学校の形式、所謂「アカデミズム方式」で指導を行うべきだと主張した。註7、同文献37-38頁。

14) このあたりの詳細に関しては、下記の論文を参考にされたい。

「文化財の発見と近代美術～本展に照らして～」『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、2015年）97-99頁。

関根浩子「明治中期の宝物調査と古画模写事業」『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）94-97頁。

べし。¹⁵⁾

関如来が述べるように、本作は山と川を主題にし、四季折々の情景を描いた作品であるが、従来の精神性を主とする理想的な山水画とは異なる。また、発表当時は、「四季景色図」と題されていた。このため、春草自身は山水画を念頭に制作したのではなく、むしろ風景画に近い感覚で制作したといってもよい。その証拠に、四幅すべてに地平線を設定し、画面上部にかけてはうっすらと墨による地隈が施され、大気、あるいは雲が表現されている。これによって、西洋画的な空間の奥行感がうみだされている。

各景に注目すると、もっとも細部にこだわりがみとれるのは春の情景である。山の岩肌には、淡墨の線と狩野派風の皴法が用いられ、ごつごつとした岩の感触がみいだせる。それとは対照的に、冬を越して芽生え始めた草花は、草の一本一本を緑色の細く繊細な線、そして、花々を胡粉の白で描く。柔らかな色彩を用いることで、春の柔和な雰囲気を引き立てられている。

関如来が「もっとも賞すべき」と評した夏の情景は、まさに線を主体にした情景であろう。薄っすらと浮かび上がる月が、草が茂る川と奥にぼつりとたつ4本の低木を照らし、夏の夜の妙な雰囲気が描かれている。川の水面と空、いわば地平線の境界は曖昧である。その境には、天に向かって若干歪曲しながら伸びる草が、緊張感のある墨線で描かれ、かつ、線に濃淡をつけることによって、奥へと茂る様子が表現されている。

秋と冬の情景も、東京美術学校で修得したであろう狩野派風の伝統的な皴法が、岩と樹木にみられ、あくまでも線描を主体としている。しかし、春夏秋冬の情景には、近世絵画の山水画とは異なる遠近感や奥行が意識されているため、写生を経て制作されたことが推測できる。つまり、实景に基づいて空間を捉えようとする、西洋画的な風景画の性質が垣間見られる。節の冒頭でも述べたように、本作は買い手がすぐに決まり、評価を得たが、森鷗外は以下のように評した。

その時々 of 景致はやや見えなれども、皴法様式より設色などに至るまで、一種の癖あるを惜む。殊に冬景の山の渦巻めきたる、秋景の樹色にじみたる、春色の色の呉洲〔呉須〕の染付じみたるはいとをかし。夏景のみはまず難なし。¹⁶⁾

鷗外が「一種の癖あるを惜む」と消極的に評したのは、線描の伝統性と西洋画的な空間構成の組み合わせが相反しているように映ったことによる指摘であろう。

15) 関如来『太陽』（明治29（1896）年11月20日）

本論では、『日本美術院百年史1 卷上（図版編）』（日本美術院百年史編集室編、1989年）537頁から引用。

16) 森鷗外『めさまし草』（明治29（1896）年12月）

註15、同文献537頁。

三 《拈華微笑》

明治30（1897）年4月の〈第二回絵画共進会〉展に出品した《拈華微笑》（図2-1）は、銀牌第二席を受賞した。材質は、絹本着色、寸法は縦144.5×横271.5cmである。前年の《四季山水》とは打って変わって大作である。春草は、第一回展の後、11月より東京美術学校の絵画教員を嘱託され、若干24歳で予備課程の授業を担当した。

第一回展では山水画を出品し、風景画の絵画的空間を模索したが、第二回展では、所謂「仏画」を出品した。その動機については、勅使河原純氏¹⁷⁾が指摘するように、天心の示唆が影響していると思われる。確かに、天心は、明治28（1895）年に「懸賞仏画募集」を企てている。同氏によると、この企画の狙いは、仏陀の人間的な表現を模索することにより、近代の仏画や明治仏教そのものに、新しい側面を切り開くためだったという。大観の《寂靜》、観山の《仏誕》もそういった天心の示唆から制作されたものと推測される。

さて、「拈華微笑」というのは、今日では禪宗で以心伝心の法を体得することを指す語、所謂「仏教用語」として知られる。「拈華」は、花をつむこと、「微笑」は微笑むことを指す。その内容は、次の通りである。

釈迦が霊鷲山で弟子たちに説法しようとした際に、梵王が金波羅華を献じた。釈迦は一言も話さず、金波羅華を摘むのみで、弟子たちはその意味を解せなかった。しかし、ただ一人、摩訶迦葉だけが、釈迦の意を悟って微笑んだ。それを見て釈迦は、説法を摩訶迦葉だけに授けた、という内容である。

本作は、画面中央に台座に座る釈迦が配され、釈迦は、説法印の手のポージングで金波羅華を左手に持つ。弟子たちは、中央の釈迦を両側で取り囲むように配され、群像表現をとまなう。釈迦が視線を送る先に、手を組んで微笑む年老いた人物（図2-2）が摩訶迦葉である。摩訶迦葉は、釈迦の真っすぐな眼差しに応えるかのように微かに微笑み、場面としては、非常に緊張感のある様子を描く。

人物たちに共通してみられるふくよかな身体は、主張の強い線で描かれている。衣裳の色彩は、線よりも前に出ることがなく、あくまでも線描が本作の主体となっている。これらの線の修練は、古画模写事業の成果であろう。《一字金輪像 模写》（図3）、《文殊五尊像 模写》（図4）などに、その修練がうかがえるが、本作では特に、人物の表情に用いられた線が繊細である。

『報知新聞』と『美術画報』の批評は、以下のような内容であった。

17) 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982年）94頁。

大作其筆力頗る見るに足る。一見して橋本門下の俊傑なるを知る。只此の如き大作を為すに方り、時日を惜みたればにや、二三の欠点として指摘すべき者あり。其尤も欠点とする所は人物の精神統一せざるにあれど、其主眼とする微笑の人物は筆者の苦心十分に顕はれたるを見る。¹⁸⁾

大恩教主拈華微笑の故事は人能く之を口にするも、未だ之を図画に示したるを見ず。氏新意匠を以て創めて此新図を構成せらる。説法壇上檀下の光景果して此如くなりしが、實に三千年前の写真鏡なれば、珍奇として是を悦び迎へ、当否は論せずして可なるべし。¹⁹⁾

「大恩教主拈華微笑の故事は人能く之を口にするも、未だ之を図画に示したるを見ず。」とあるように、「拈華微笑」はこの当時まで、誰も試みなかった主題であった。従来にはない図様、そしてその主題も絵画として造形化するには、難解な仏教故事であったためか、批評の論点はこのあたりに集中している。春草の試みを評価する一面も見受けられるが、「拈華微笑」の精神を春草がどれだけ表現し得たのか、ということが問われたのである。この点に関して、春草は画論「画苑新彩」の中で、興味深い論を展開している。その内容を以下に引用しておきたい。

今の批評家達は書物を見るし、考へても批評するが、先づ一つの考へがあつて一概にそれでもってやるからだめだと思ひます。日本画で言へば線は必要なのだ、之を除けば日本画は西洋画に取られて了ふ。それに今の批評家は線のことを不自然だとか何んだとかやかましく言ふ。自分が批評家ならば少し広くやるつもりです。(中略)

日本画の線の意味は西洋画にあるが如き物と空気との間、または色と色との間にある経界の線ではなくって、釈迦なら釈迦の円満の顔を画こうと思ふをりにさう思ふ意味が出るものが即ち線なのです。かうだとか、ああだとかいふ意味を感じ現すのが線なのです。批評家が之れを不自然と言ふのは誤りです。(中略) 画家の苦心する所釈迦なら釈迦はゑらい人だか、其のゑらいといふ事をどういふ風に画けばよいかといふ処にあるのです。つまり人が一人居る。これを滑稽の人に画こうか、真面目の人に画こうかといふ処に例へていはゞ私等は苦心するのです。例へばきつい人があるとする。しかし戦場に出てはきつい人だが平生の人物がきつい人か温藉な人か之れを如何に画けばよいかに苦心する。²⁰⁾

「(中略)」は筆者の加筆

18) 『報知新聞』(明治30年4月14日) 執筆者は不明。

註15、同文献559頁。

19) 『美術画報』(明治30年9月) 執筆者は不明。

註15、同文献560頁。

20) 菱田春草「画新彩」『早稲田文学』7巻5号(明治31(1898)年2月)

本論では、『菱田春草展』(愛知県美術館 他、2003年) 138頁から引用。

ここで春草は、線の必要性に言及して、釈迦の表情、換言すれば釈迦の「精神性」について説いている。《拈華微笑》でいうと、摩訶迦葉に説法を教えることを決心した釈迦の精神、それに応える摩訶迦葉の精神のことであろう。ここでの線描の性質は、「釈迦なら釈迦の円満の顔を画こうと思ふをりにさう思ふ意味が出るものが即ち線なのです。」と述べるように、ただ、物質的な対象の境界線としての線（輪郭線）ではない。春草は、線描によって登場する人物の精神性を表すのだ、とあくまでも線の重要性、裏を返せば「東洋的な線描」の重要性について説いている。佐藤志乃氏²¹⁾が指摘するように、近世以前の狩野派を中心とする絵画は、墨線の筆法を重要としてきた。線描に精神をこめ、対象の躍動感を表してきた。

ただ、春草自身も「画家の苦心する所釈迦なら釈迦はゑらい人だか、其のゑらいといふ事をどういふ風に画けばよいかといふ処にあるのです。」と述べるように、人物表現に苦心する一面もみてとれる。確かに、摩訶迦葉の微笑みの表情に苦心したのであるだろうか、釈迦の視線が摩訶迦葉に向けられていなければ、その微笑みが際立たない。しかし、弟子の面持ちは、釈迦の悟りを解せず、訝しめな目つきで描かれている。

背景描写に注目すると、床に正方形の石畳が配されるが、人物に用いられた主張の強い線描とは対照的に控えめな線描である。また、勅使河原純氏が「床を眺める視点の方がかなり高いので、重々しい筈の釈迦の座った台座が空中に浮かんでいるように見えてくる」²²⁾と指摘するように、台座の位置は、空間の合理性を欠いている。このように、仏画のような説話を主題にした作品では、空間における三次元性が意識されていない。本作は、あくまでも線描を主体に制作され、天心が企てた「懸賞仏画募集」の狙い、つまり、近代の仏画や明治仏教そのものに新しい側面を切り開く、という目的に沿うものであったといえる。

四 《水鏡》

第二回展からわずか半年後に開催された〈第三回絵画共進会〉展に出品した《水鏡》（図5-1）は、日本画と洋画の両立場から、大変な批判を浴びた。この会は、日本美術院が創設する、約一年前に開かれた会であった。批判内容に触れる前に、春草が画論「画苑新彩」の中で《水鏡》に言及した部分を引用しておきたい。

「水鏡」の図ですが、あれは非常にしくちっていけなかったのですが、あれはつまり此ういふ考へなんです。大体言へば美人はいつまでも美にあらず終には衰へる時があるといふ考へでそれで普通の美人を取らないで天女を取ったのは天女衰相といふべきもので、それで水へつまり天女の相が映るのですが、映るにしても上は立派に画きて水へ映った方

21) 佐藤志乃『春草とその時代 大観、春草らと近代日本画の成立』（人文書院、2013年）27-28頁。

22) 註17、同文献101頁。

は衰へた穢いやうに画いたのです。西洋画の風に従へば上の通りに下を立派に映さねばならのでせうが、私の考へでもって下をきたなく画いたのです。色の調子でもって下を穢く画いたのを差支ないやうにするつもりであつたのです。さうして紫陽花は七色にも変るといふ事で、赤から紫にそれから終わりには空色になってしまつて枯れてしまふ、紫陽花を天女にかたどつて添物にしたのです。色の配合も幾色もあるやうに其の調子で天女をも画き、つまりどちらも関係のあるやうに画いたつもりなのです。天女の色を取合せもつまり紫陽花から取つたのです。²³⁾

春草が述べるように、本作は、美人はいつまでも美人にあらず、いずれは衰える時がくる、という「天女衰相」を主題に描いたものである。材質は、絹本著色、寸法は縦157.8×横170.8 cmである。

紫陽花を右手にもつ美しい天女が描かれているが、水鏡に映る姿(図5-2)には、胸部から顔面までの半身は描かれていない。春草自身が、「水へつまり天女の相が映るのですが、映るにしても上は立派に画きて水へ映つた方は衰へた穢いやうに画いたのです。色の調子でもってしたを穢く画いたのを差支ないやうにするつもりであつたのです。」と述べるように、水鏡に映る天女の姿は、色彩を濁らせ、暗示的に衰相した姿が表現されている。春草の言葉を借りれば、色の調子をもつて天女の「衰相」の意を表現したことにならう。それを悟るかのように、天女は下方に視線を向けながら、鋭い眼差しで水鏡に映る己の姿を凝視している。また、天女の周辺に配された紫陽花にも、衰相の意がうかがえる。赤から紫、紫から空色、空色から褐色へと、三段階の色調変化をつけ、枯れゆく紫陽花の様子が描かれる。ここにも、色の調子をもつて衰相の意を表現しようとする意図がうかがえる。春草が述べるように、紫²⁴⁾の色彩は、天女の衣裳にも用いられ、紫陽花と天女の二つの対象に関連性をもたせている。

しかし、当時の人々は、本作が「天女衰相」を主題に描いたことを、容易には認識できなかった。大変難解な作品であつたことが批評にみいだせる。明治30(1897)年11月20日と同年11月28日付の『読売新聞』の批評は、以下の内容であつた。

我はこの図を見て、作者が示さむとしたるは如何なることなるかを解するに苦しめり。漸くにして想像すらく、こはただ清しといふ趣を現はさむとしたるなるべし。清の字は水に従ひ青に従ふ。物にて水、色にて青は、見ても誠に清げなる心地せらるるものなり。故にこの図の全体の色調子を青にて調べ、水に緑ある青き花の紫陽花をあしらひ、主人公には特に清楚にして而も品高き天女を扨び、更に水を客にしてこれに人と花とを映らしめ、

23) 註20、同文献。

24) 紫陽花の部分には、西洋顔料のコバルトブルーやブルシャンプルーが用いられている。『菱田春草展 Hishida Shunso A Retrospective』(日本経済新聞社、2014年)204頁作品解説より。

以てこの清き風情ある「水鏡」の図となせしに非ざるか。（中略）

伝へ聞く、この図もと「夢」といふ題なりしに、製作の半途より「水鏡」と変りたりと。この事もし真ならば、作の主眼たるべき題目の、如何にして差し換えへの自由あるかに驚くべきことなり。然しながら何処ともなく茫然たるさまあるは、もと「夢」といふ題なりし時のなごりなるべく、かき出されたるところは、兎に角夢らしき事に相違なし。自然らしきことを嫌ひて、好んで夢らしき事を写すは、此二三子の病なりとす。²⁵⁾

「（中略）」は筆者の加筆

この図の経営は局外生の想像とは大に異にして、作者の現さむとしたところは、美人の美が常住ならぬものなることを示さむ為に、実の美人が水鏡には色衰へて映るところを図せむとしたものの由に御座候。紫陽花は色の褪せ方さまざまにて、実の花と水に映れる花との色を異にしても、さまで目に立たぬ故に、択び来りて美色転変の添景とはしたるなりとの事に候。されどいろいろ障ることありて、水に映れる美人の顔は省くこととなりしと申し候。大事の大事の映れる顔を図せざるが為に、趣意の分りにくく相成り候のみにて、なかなか美人紫陽花を握る図などと申すわけにはは無之由に御座候。²⁶⁾

『読売新聞』の批評は、まだ春草が『早稲田文学』誌に画論を投稿する前の批評である。そのためか、何を主題に描いたのか、が解せず、困惑した様子がうかがえる。11月20日付の批評は、水の色彩に言及して「清き風情」が主題であると推測し、最終的には噂話を交えて「夢」が主題であると結論付ける。

一方、11月28日付の批評は、春草が画論で示した説明とほぼ同じ内容で主題を解し、最初の批評（11月20日付の批評）に訂正を加えている。ただ、やはり「水に映れる美人の顔は省くこととなりしと申し候。大事の大事の映れる顔を図せざるが為に、趣意の分りにくく相成り候のみにて……」とあるように、主題の分かりにくさの原因は、水に映る天女の姿を描写しなかったことにある、と指摘する。この様な事情があり、春草は、批評上の混乱を増大させないためにも、『早稲田文学』誌に画論を投稿し、テキスト上で補足的に説明を加えたのであろう。しかし、春草が画論を投稿してから、しばらく論争が続いた。特に、悪意に満ちた文面で批評したのが、洋画系の雑誌『美術評論』である。その内容を以下に引用する。

25) 『読売新聞』（明治30（1897）年11月20日）執筆者は不明。

註15、同文献594-595頁。

26) 『読売新聞』（明治30（1897）年11月28日）執筆者は不明。

註15、同文献594-595頁。

(天人)

衰相が描きたいならば、やはりあんなありさまもやるが宜しい。なまじ知らぬ考へなどを交へては、さなきだに下界のものどもの知って居ない我が眷属の衰相などは、とても人間に分るやうに描けるものではないぞよ。心得の為に聊か天機を漏して教へて置かう。そもそも我が部族の福尽き寿終らむとする時に現ずる衰相には、種々様々あるけれども、その中、最も著しいことで而も絵などに写せるものは、衣服の垢穢つくこと、頭上の華萎ること、腋下などに汗流ること、身体の臭穢くなること、天部の居るべき本座を楽はぬこと、次にはまた身光の忽ち減すること、肌の香膩失せて、水などの身に着くこと、眼目の数々瞬くことなどである。それも是等の衰相は、いきなり自体の上に現れるもので、自体にそれが現れぬうちに水に映るなどいふことのないのは、汝等の人間界と同じことであるぞよ。²⁷⁾

(岳南)

もしまた天女の衰相を画くなら、全席の天人のいふたように、自体にそれを現じて見せねばならぬ。上の通りに下へ立派に映さねばならぬのだ。色の調子で、実と影との相違をごまかすなどもいらぬことで、実と影とを相違させたといふ根本が既に間違っているから、そんな無理なことせねばならぬやうになって来るのだ。素直にただ天女の衰相を描き、紫陽花の色の転変を描けば、それで不常住は十分に現れる。それを世にあるまじき実と影との相違といふ邪な考へで示さうなどとは、以ての外のことである。おまけにその描いた天女のまづさ加減といふがたまったものではない。おつにすまして直立して胸から下が、三十三間堂の千体観音のやうに、まるで板みたやうなところといひ、前佩の硬さといひ、紫陽花の枝を握った右の手と、手持無沙汰な左の手といひ、石といひ草といひ、渚といひ、意味のこめてあるといふ総ての線といひ、何から何まで、無理にわざわざ捏ねてこしらへたといふやうなところが、眼に障って障って何ともはや申さうやうがない。ただ紫陽花だけは少し見られる。それは幾分か写生に近いからだ。²⁸⁾

天人という人物が意見した衰相の表現は、仏教用語の「天人五衰」（仏教の神に寿命が訪れた時に身体に表れる兆し）のことを指しているのであろう。これは、衣裳垢膩（衣服が垢で油染みる）、頭上華萎（頭上の華鬘が萎える）、身体臭穢（身体が汚れて臭くなる）、脇下汗出（脇の下から汗が流れ出る）、下楽本座（本座にもどらない）などといった内容である。春草が「天人五衰」の思想を念頭に置いて制作したかどうかは、画論では言及されていないため確証がもてない。ここでは、衰相に関連する仏教の思想的な内容が存在するにも関わらず、その表現を直

27) 天人『美術評論』（明治31年4月）執筆者の詳細は不明。

註15、596頁。

28) 岳南 同上、597頁。執筆者の詳細は不明。

接天女の身体によって表現しなかったこと、そして、天女を人間界と同じように表現したことが批判されている。

また、岳南の批評にも、相変わらず水に映った天女を描写しなかったことに批判が集中する。天女の造形については、身体の硬さを指摘する。これは、極めて均一で細い墨線を主体にして身体が描かれたため、少し角張った印象をあたえたのであろう。《拈華微笑》で用いられた線描と、明らかに性質が異なるものである。つまりここでは、線を主体に描こうとする意識が弱められている。岳南の見解は、日本画と洋画の根本的な表現上の違いに注目した内容であり、若干悪意に満ちた批評ではあるが、紫陽花だけは、写生に基づいて描いたと推測し、少しばかりか前向きな評価である。この岳南の指摘は的を射ていた。これに関して、溝口禎次郎が興味深い回想を残している。

当時の製作に『水鏡』といふものが在る、私はあの執筆振りを見ていたく感心したものである。それは廣い教場の中で、あの大きな畫面を立てかけておき、小さな男が立つて延びあがるやうにして描いて居るのである。それが極めて簡単に焼き筆を當てたかとおもふと、何等の遲疑逡巡するところもなく、一氣に描いていくのであるが、線描のこなし方の如き實にみごとなものであった。人物を描き上げたかと思ふと、今度は傍らへ紫陽花を描いたが、その紫陽花の如き、校庭から幾枝かを折つて來て傍らへ立てかけて置いたかとおもふと、それを直に描いてしまつたが、大膽と言はうか、無造作と言はうか、その颯爽たる態度は、恰も天馬空を翔る如くで、私はいたく驚歎したものである。²⁹⁾

溝口の回想から、紫陽花は、東京美術学校の校庭にあったものを摘み、実際に自身の目で紫陽花の造形を観察した「写生」であったことが推測できる。加えて溝口は、《水鏡》に描かれたすべての対象は、本画に「直で描いた」と回想している。このことから、春草はデッサン、いわゆる下絵を制作せずに、最初から本描きしたことが推測できる。これに付加して、勅使河原純氏も「一点一画に至るまで過不足なく、対応している。水面の方はやや縦に縮められているため、この像はいわゆる当て紙の類を一切使わずにフリーハンドで描かれたと断言していいだろう。」³⁰⁾と指摘する。

佐藤志乃氏³¹⁾は、《水鏡》に見られる暗示的な表現に関連して、春草は日本画の優位性を思想的・理想的な方向へと求めていることを指摘している。もっとも、これらの思想的かつ理想的な要素をもつ作品制作は、春草のみが実践したわけではない。大観の《寂靜》、《無我》、そして

29) 溝口禎次郎「菱田春草の一面に就いて」『書画骨董雑誌』（昭和3年6月）

註2、同文献149頁。

30) 註17、同文献109-110頁。

31) 註21、同文献48頁。

歴史画論争の発端にもなった《屈原》、観山の《閨維》にも大いにその要素がみられる。先学³²⁾においても繰り返し指摘されるように、彼らがこうした制作を行った背景には、天心が意図した「理想画」が影響しているとみてよいだろう。すでに、明治28(1895)年6月から、東京美術美校内では「意匠研究会(遂初会)」と称された、課題制作³³⁾が行われていた。その内容は、「夢」「時雨」「夏草」などの抽象的な主題をもとに作品を制作し、着想の広がりを意識するものであった。「着想の広がり」というのは、画家自身の「考え」が作品に表現化されているかどうかを指す。

周知のとおり日本美術院創設以後は、これらの性質をもつ「理想画」が、とりわけ歴史画において描かれ、歴史画論争にまで発展した。天心が根本的に重要視したのは、「個性こそが活力の本質であるとも考える。われわれは古人になりきろうともしないし、近代的に見せかけようとも試みない。自己に忠実であること、自己の感ずるものを表現すること、これがわれわれの基準である。」³⁴⁾と示唆するように、とりわけ画家の考え、換言すれば「個性」が作品に反映されていることにあった。これらは、東京美術学校で取り組まれた「新按」の制作や橋本雅邦による「こころもち」論の要素でもある。やがてこれらの性質が「朦朧体」の一要素となって日本美術院で展開されていく。もっとも《水鏡》は、春草自身が「考え」という言葉を用いて、「衰相」の意を説明しているため、画家の考えが反映された、思想的かつ理想的な絵画であったといえる。この翌年、東京美術学校騒動が起こり、春草を含む天心傘下の画家たちが中心となり、日本美術院が創設されることになる。

おわりに

本論では、〈絵画共進会〉展における春草作品の考察を進めてきた。日本絵画協会は、前身の日本青年絵画協会の要素を引き継ぐものではあったが、東京美術学校派、つまり、春草をはじめとする新鋭人の「活躍の場」として天心が戦略的に結成した会でもあった。第一回展は、黒田率いる白馬会と合同で開催し、明治29(1896)年に西洋画科を東京美術学校に開設した背景、そして、黒田らが招かれた要因が如実にうかがえる会であった。しかし、天心が意図した日本

32) 佐藤志乃氏は、天心が理想画にもとめたものは、社会に対する思想的な影響力を意識したものであったとし、とりわけ歴史画は、日本のアイデンティティを表出し、日本人としての国民意識を高めるためには最適だったことを指摘する。註21、同文献51-52頁。

古田亮氏は、天心が示唆した「理想画」について、歴史的主題さえ取り扱えばよいのではなく、歴史の内容を十分に解釈し、どう表現するのか、という画家の考えが十分に構想されていなければならなかったことを指摘する。

古田亮『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』(角川学芸出版〈角川選書〉、2018年)118頁。

33) 天心による課題制作の詳細については、以下の著書を参照されたい。

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る』(吉川弘文館、2014年)

34) 岡倉天心「美術院」または日本美術の新しい古派『岡倉天心全集第2巻』(平凡社、1981年)60頁。

画は、第三部の「従来の画法に拘らず新たに開発を謀らんとするもの」に集約されていたといってもよい。この部は、東京美術学校の制作理念にも共鳴する要素を有していた。

第一回展に春草が出品した《四季山水》は、皴法などの伝統技法を用いた「山水画」として仕上げられてはいるが、西洋画的な空間の広がり意識した「風景画」に近い感覚をもって制作された。地平線を設定し、淡墨を用いて大気や空気を表現したことによって、实景に近い空間、換言すれば「風景画」としての空間構成が目指されている。よって、本作は「写生」を基礎に制作されたことが確認できた。しかし、そのあとに続く、第二回展、第三回展の出品作は、春草自身の「考え」が思想的な主題とともに、如実に反映されたものであった。しかも、《水鏡》については、画論上で説明を加えた。

《拈華微笑》は、それまで誰も絵画にしなかった仏教故事を、人物の表現に映し出し、その思想性を表現した。これは、天心が企てた「懸賞仏画募集」の狙い、つまりは近代の仏画や明治仏教そのものに、新しい側面を切り開くという目的に沿うものであった。春草は、線描によって、釈迦の「精神性」を表すのだ、と主張し、線の重要性を説く。ここでは、思想的な主題に対して、画家の考えを描くことが最優先されてはいるものの、やはりここでも、線描を主体とした造形性、いわば「東洋的な線描表現」が重視されている。

一方、《水鏡》は、日本美術院が創設される前に、もっとも春草の「考え」が反映された作品といってもよい。ただ、天女が衰相する表現を暗示的に描いたために、当時の批評は、何を主題に設定したのか、を解せず、困惑した様子うかがえる。しかも日本画と洋画の両方の立場から批判が集中した。これは、ある意味で日本の伝統絵画、そして西洋絵画のどちらにも偏ることのない、一歩先の表現を追究した、春草の挑戦的な試みを如実に物語っている。こうした背景には、天心が意図した日本画、そして理想画（画家の考えや画家の個性を反映した作品）に対する方向性が反映されていると言わざるを得ない。

(図版)



(春)



(夏)



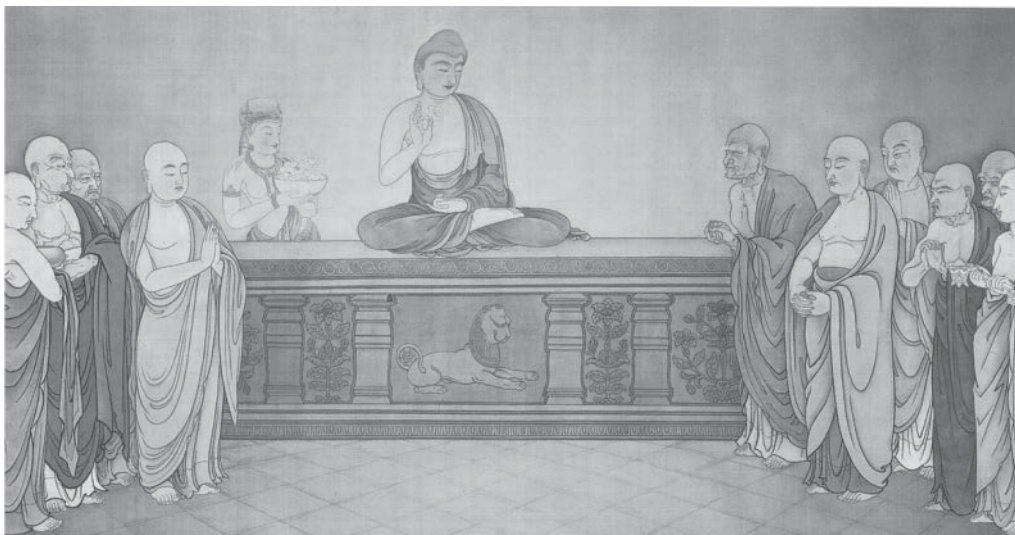
(秋)



(冬)

(図1) 《四季山水》

(富山県近代美術館蔵)



(図2-1) 《拈華微笑》
(東京国立博物館蔵)



(図2-2) 《拈華微笑》
部分



(図3) 《一字金輪像 模写》
(東京国立博物館蔵)



(図4) 《文殊五尊像 模写》
(奈良国立博物館蔵)



(図5-1) 《水鏡》
(東京藝術大学大学美術館蔵)



(図5-2) 《水鏡》
部分

〔図版出典〕

図1、図2、図5 『菱田春草展』(愛知県美術館 他、2003年)

図3 『菱田春草展 Hishida Shunso A retrospective』(日本経済新聞社、2014年)

図4 『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、2015年)