

# 東洋的歴史画の研究

— 菱田春草筆《王昭君》を中心に

日 並 彩 乃

## A Study of Oriental Historical Painting

— Focusing on HISHIDA Shunso “*Wang Zhaojun*”

HINAMI Ayano

This paper is the consideration of HISHIDA Shunso (1874-1911) “Wang Zhaojun”, striving for two perspectives of ① costumes and ② imagery and expression. He is the one of the painters from the mid-Meiji Era to the end of the year and in just two decades as a painter, reformed Japanese art in the Meiji Era under the OKAKURA Kakuzo (1863-1913). During the Meiji Era, European policy was almost synonymous with modernization for Japan, which actively embraced Western culture, although conversely, Japan’s awareness of traditionalism also intensified at the same time, producing Japanese painting. The historical paintings, which were popular during the Meiji 20s and 30s, incorporate Western-style depictions of three-dimensional space and a technique of depictive human portrayal. They related the accurate history found in occupational accidents and magnificent antiquities; aiming to reproduce the same in an ideal and sometimes frank manner. Oriental art such as a China story was included and linked to multicultural work created by Japanese people on Chinese themes and using Western techniques. A famous attempt by painters around OKAKURA includes a “Morotai”, but this is also a historical painting of the Oriental theme.

Shunso depicted Wang Zhaojun as a Tang beauty and was not overly interested in historical accuracy. His historical paintings also outlined the theme of Chinese culture conveyed in Japan and were intended to convey emotion. He selected the most sentimental scene from the story of Wang Zhaojun and expressed the volume of the persons by Western techniques. He expressed “noble”, prioritizing expression

and techniques over historical considerations. This attitude emphasizing stories over facts differs from historical paintings where the history of Japan is concerned. Through consideration of these paintings, I try to raise questions concerning studies of oriental historical paintings.

キーワード：菱田春章 (HISHIDA Shunso)、王昭君 (Wang Zhaojun)、歴史画 (History painting)、岡倉覚三 (OKAKURA Kakuzo)、天心 (Tenshin)

## はじめに

菱田春草（1874～1911）は、岡倉覚三（天心・1863～1913）<sup>1)</sup>のもとで日本美術の改革に力を尽くした画家のひとりである。明治時代の中頃から末年にかけて、画家として活動したわずか二十年ほどの間に、縷々として画風を変化させながら、日本画の理想を追っていた。

欧化政策は、日本にとって近代化とほぼ同義であり、西洋文化を積極的に受け入れる反面、伝統主義意識をも強く芽生えさせた。そのひとつとして、西洋画に対する日本画が誕生する。日本画は、西洋技法を取り入れながら、中国故事や仏教説話など東アジアの伝統や文化をも内包しており、多文化的な作品へと繋がっている。

本稿は、「朦朧体」の流行期が、東洋的画題の歴史画のそれと一致していることに注目し、菱田春草筆《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）【挿図1】を取り上げ、技法に加えて、①衣装、②表現の二つの観点から考察する。春草は、漢時代の王昭君を、近世の唐美人の伝統に即しながら、説話の中から最も感傷的な場面を選び、西洋技法を駆使して実在感ある歴史を描いている。本図の目的は、彼女の「高潔」を意図したものであることから、東洋的歴史画が日本的なそれとは異なって、普遍的な美を追求したものであったと主張する。



【挿図1】菱田春草《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）明治三十五年（1902）

1) 「天心」神話が現在までの研究に与えた弊害については、木下長宏『新訳 茶の本』（明石書店、2013年）の解説が詳しい。同氏は、意図的な方向性をもって語られた「岡倉天心」と、実在の「岡倉覚三」とは全くの別人で、彼の姿を聡と理解するためには、後者の呼称を用いるべきと主張する。同様の考えから、本稿は彼を実名で表記する。

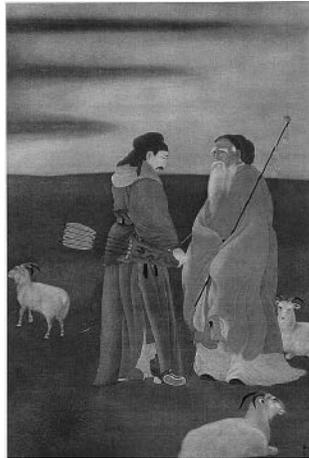
## 1 問題提起——「朦朧体」と東洋的歴史画

菱田春草は、明治七年（1874）信州飯田に生まれた。飯田学校高等科で、のちに洋画家となる中村不折（1866～1943）に図画と数学を習い、彼に画家の道を進められたようである<sup>2)</sup>。折しも飯田学校卒業の翌年（1889）の二月に東京美術学校が開校する。受験するにも学校の図画教育しか受けていない春草は、兄の為吉を頼って上京、美術学校助教授の狩野派の結城素明（1875～1957）に入門し、翌年（1890）九月に三期生として東京美術学校に入学、明治二十八年（1895）に卒業する。橋本雅邦（1835～1908）のもとで一回生の横山大観（1868～1958）や下村観山（1873～1930）らとともに学んだ。明治三十一年（1898）岡倉覚三が東京美術学校を辞める際には、それに殉じて春草も免官となり、日本美術院の結成に参加する。彼らは日本画の近代化を目指して試行錯誤するなかで所謂「朦朧体」と批判される画風となり、日本美術院は次第に不振に陥る。同院は、明治三十九年（1906）には改組して、本拠を五浦に移す。春草もそれに同行するが、病を患い、一時は回復するも明治四十四年（1911）には没する。

春草は、東京美術学校を卒業して間もない明治三十三年（1900）十月の日本絵画協会第九回展に《菊慈童》（飯田市美術博物館蔵）【挿図2】と《雲中放鶴》、翌年三月の第十回展に《蘇李訣別》【挿図3】、さらにその翌年三月に《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）を発表した。



【挿図2】菱田春草《菊慈童》  
（飯田市美術博物館蔵）  
明治三十三年（1900）



【挿図3】菱田春草《蘇李訣別》  
明治三十四年（1901）

これらは朦朧体と呼ばれた時期の作品である。大観とともに手を取り合うようにはじめたこの実験は、西洋画の表現を意識しつつ、日本画で「空気や光線」を画く試みであった。墨線の代わりに色線を使い、絵の具をつけない刷毛で色を暈すことによって、光の拡散や湿り気を帯びた空気を感じさせると同時に、空気遠近法や陰影を無理なく画面に導こうとする。絵具に胡粉を交えて地塗りを施し、油彩画

2) 中村不折「私の学生時代」（『美術新論』23、1928年）。

同様に濃淡を作る。没線法もしくは没骨描法とも称される。

この時期の春草の作品は東洋の歴史故事に基づいているものが多いのだが、「朦朧体」という技法が注目されてばかりで、主題について言及されることは乏しい。これら作品群は、明治二十年後半から三十年代にかけての歴史画の流行と裏表の関係になっており、その見地から考察すれば大きな問題を孕んでいる。

歴史画とは、文字通り歴史的事実を主題とした絵画を指す。美術史という学問と同じように、明治期に西洋から導入された概念である。明治十年代に入り、欧化政策の反動を受けて、社会は伝統回帰へと動き始める。日本の伝統絵画への関心が高まり、歴史画が流行した。日本の伝統的な技法や表現を復興しようとする旧派と、新しい時代に即応した技法や表現法による日本画創作を志した岡倉覚三率いる新派に分かれ、また洋画家たちも参画した。明治二十二年(1889)に帝国憲法が公布され、議会制の施行とともに選挙が実施されるなど、ナショナリズムに呼応して、国家としての形が強固になるにしたがって、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。新派の作例としては、橋本雅邦筆《臨濟一喝》や菱田春草筆《水鏡》、横山大観筆《屈原》、下村観山筆《閻維》などが挙げられるが、これらはいずれも東洋の歴史画題に取材しており、東洋に相応しい歴史画を模索した岡倉の影響が考えられる。新派の画家たちによる歴史画は、日本人という立場を自覚しながらも、油絵の技法を導入し、中国故事などの東洋画題を描くという多面的な方向性を示していた。しかし、帝国主義的な風潮が強まるにしたがって、岡倉の汎アジア主義志向は、水戸学派の国粹主義史観へと修正されてゆく。

東洋的な歴史画という観点から《王昭君》(致道博物館寄託 善宝寺蔵)を専門的に分析する資料は、管見の限り見当たらなかったが、朦朧体と同じ頃に、春草の作品が中国美術に強く影響を受けていたことは、板倉聖哲氏によって指摘されている<sup>3)</sup>。同氏は、《四季山水》(富山県水墨美術館蔵)が北宋時代に流行した小景図から手掛かりを得たことや、《林和靖放鶴図》(飯田市美術博物館蔵)の構図が徽宗《秋冬景山図》(金地院蔵)秋幅を引用していることなど「古渡」の宋画を典拠としたものを複数指摘しており、朦朧体についても北宋の輪郭線のない樹幹の描かれ方に深淵の一端を求めている。しかしながら、同氏は構図やモチーフなどの造形上の関連を指摘するにとどまり、主題を論じてはいない。

従って本稿の目的は、朦朧体という特徴を踏まえながら、歴史画の観点から考察することに

3) 板倉聖哲「春草画にみる中国的要素」(『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)。

よって、菱田春草筆《王昭君》(致道博物館寄託 善宝寺蔵)【挿図1】の趣意を解き明かすことにある。新派系画家の東洋的な歴史画を研究することは、岡倉が唱えていた元来の歴史画に接近することにも繋がっている。

まず作品の詳細を述べよう。本図は、168.0×370.0cmで絹本着色に額装がなされている。明治三十五年(1902)三月、第十二回日本絵画協会絵画・第七回日本美術院連合絵画共進会に出品され、銀牌第一席を受けた。山形県鶴岡市の善寶寺が所蔵するこの作品は、寄託先である鶴岡市の致道博物館が工事のため、平成二十六年(2014)秋以降、期間限定で東京国立近代美術館に寄託となっている<sup>4)</sup>。善寶寺は禅宗寺院であるが、漁業の神が併祀されており、本図は松前の漁業家より寄贈されたい<sup>5)</sup>。

王昭君は、楊貴妃・西施・貂蟬と並ぶ古代中国四大美人の一人である。彼女の故事は班彪・班固父子が著した前漢の正史『漢書』にある。これによれば、王昭君は前漢の元帝の後宮にあった宮妃で、竟寧元年(紀元前33)和親政策のために匈奴の王である呼韓邪単于へ贈られた。

本図は、敵国に嫁ぐことになった王昭君を送り出す場面が描かれている。画面左に品格の漂う王昭君の立ち姿と、泣きながら傳く二人の侍女、画面右に彼女を見送るように立つ宮妃の一人を描いている。俯いて目元に袖を添える二人の女性とは裏腹に、王昭君自身は唇を引き結び、視線は下を向いているが涙は流さない【挿図4】。

複雑な表情は、自身の悲運を受け入れているようである。対して、後宮に残り得た宮女たちは、噂をしたり、好奇心な視線を彼女に投げかけたりと、種々の表情をしながら遠巻きに見つめている【挿図5】。

朦朧体による描き方で、輪郭線の無い王昭君や後宮の女性の姿は淡く浮かんでいる。色彩を面的に用いることで光と影を表現し、意識的にハイライトを使用して、人物の量感を表現する。線を放棄し、色彩の濃淡によってモチーフの立体感、すなわち現実性を画面上で再現しようと試みている。前年の《蘇李訣別》【挿図3】でも、影こそ描かな



【挿図4】挿図1《王昭君》部分

4) 東京国立近代美術館の国指定重要文化財 <http://www.momat.go.jp/am/collection/masterpieces/>。

5) 吉沢忠「菱田春草筆 王昭君」(『国華』835、1961年)465頁。



【挿図5】挿図1《王昭君》部分

いものの明暗で浅くモデリングした人物表現に立体感(写実)への意欲が窺えたが、当時の批評ではまるで下手な洋画のようだと非難が集中した。岡倉覚三も、春風道人の別名で『読売新聞』<sup>6)</sup>において、春草の挑戦を奨励しながらも、「煙雨を仮り霧霞を用い」るため「模糊暗澹として陰鬱」で、「日本画の特色たる明快の観念に遠ざかる」と、暈しによる色の濁りや鈍さを批判した。本図ではそれらを克服し、雲煙を使用せず、女性たちに色とりどりの装束を纏わせ、その陰となる部分に青やオレンジなど彩度の高い色を配することで画面に

華やかさと明快さを持たせる。背景には床以外にモチーフが描かれていないため、人物たちが際立ち、表情へと視線が誘われる。科学調査の結果、背景上部に金、下部に銀、女性たちの衣装には伝統的な絵の具に加えて西洋顔料が使用されていることが報告されている<sup>7)</sup>。「朦朧体」と並行して、「金銀体」が日本美術院で流行していたことは、佐藤志乃氏の研究に詳しい<sup>8)</sup>。暈しを多用するために、形がぼんやりして発色が鈍りがちになるという朦朧体の欠点だが、ここでは夢想的な雰囲気演出へと好転している。

本図は、西洋技法を用いながら、中国故事を絵画化している。歴史画としてみたとき、これはどのような意味が導き出されるのであろうか。以下では、本図の女性たちが①近世までの唐美人同様でありながら、②西洋技法を加味しつつ新しい図像を考案として描かれているという二点から論究し、本図が岡倉の思想に通じる普遍的な人間の美を表現していることを明らかにする。

## 2 唐美人の伝統

結論から述べると、前漢時代の王昭君たちを、春草は①近代までに受け継がれてきた唐美人の伝統に則って描いている。

まずは、王昭君の絵画を歴史的に紐解いてみたい。王朝と異民族との狭間で犠牲となり、文

6) 春風道人『読売新聞』。

7) 『菱田春草展』(東京国立近代美術館、2014年)209頁。

8) 佐藤志乃「近代日本画における『朦朧』の意味」(『藝叢』14、2008年)。同氏『「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)。



【挿図6】『歴朝名媛詩詞』  
「王嬙像」1773年



【挿図7】土佐光起  
《王昭君》

化・習俗・言語の異なる塞外の地で辛苦したこの薄幸の美女の哀話は、中国において長く且つ広く語り継がれ、文学や絵画、歌曲、雑劇の題材となった。その中で、『漢宮秋』のように匈奴に向かう途中に入水するもの、『琴操』のように胡俗を拒否して服毒自殺するものなど、様々な脚色が施されてゆく。阿部泰記氏によれば、この故事を日本に齎したのは遣唐使である<sup>9)</sup>。『源氏物語』「絵合」に「長恨歌、王昭君などやうなる絵は、おもしろくあはれなれど」<sup>10)</sup>とあるので、この頃には視覚化もなされていたと思いが定かではない。とはいえ、これを主題とする現存作品は多く、小林宏光氏は、基本的に史実に基づく王昭君、それに脚色が加えられドラマ化された王昭君、そして想像上の肖像画の王昭君の三つに、これらを大別している<sup>11)</sup>。このうち日本に多いのは、三つ目の美人画である。明清期の百美图や十美图に、歴代名媛のひとりとして、自ら琵琶を抱き、あるいは琵琶を持つ美女を従えて描かれる。同氏はその例として伝仇英《百美图》(大倉集古館蔵)や陳範《十美图》、『歴朝名媛詩詞』挿絵の「王嬙像」【挿図6】などを挙げている<sup>12)</sup>。『漢書』にはない琵琶を弾く王昭君のイメージは、宋詩に由来するという<sup>13)</sup>。江戸時代前期の土佐光起(1617~1691)【挿図7】、久隅守景、その娘の清原雪信(1643~1682)【挿図8】などは、この図像を踏襲している。

王昭君の衣装は、事実に則れば、匈奴へと向かう途中のため「王嬙像」【挿図6】のように胡俗、あるいは漢時代の衣装を着るのが相応しい。ともあれ、春草の王昭君像の起源は近世の図像であるとみて間違いないだろう。唐風俗の起源を遡ると、中国・元時代に銭選が描いた《明妃出塞》【挿図9】が唐装束であることが確認

9) 阿部泰記「日本における王昭君故事の受容」(『異文化研究』11、2017年)。

10) 『新日本古典文学大系20源氏物語2』(岩波書店、1994年)。

11) 小林宏光「王昭君降嫁の新たな絵画化——大和文華館所蔵《明妃出塞図巻》の諸特徴について——」(『大和文華』129、2016年)。

12) 同上。

13) 山本敏雄「王昭君説話と琵琶」(『愛知教育大学研究報告 人文・社会科学』53、2004年) 15頁。

できるので、この錯誤は中国で起こっていたと推定されよう。王昭君の故事は、元禄十四年（1681）には中村座で市川團十郎作『傾城王昭君恵方鎌足鎌鬼門入鹿弓』として歌舞伎に翻案され<sup>14)</sup>、さらに浮世絵の見立てにもなっていることから、春草が物心つく頃には、一般に広く浸透していたと考えられる。

興味深いことに、《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）と同時期に、春草は唐美人を描いている。《羅浮仙》（長野県信濃美術館蔵）【挿図10】は本図の前年頃、《靈昭女》（飯田市美術博物館蔵）【挿図11】は後年である。前者は、中国隋の開皇年間に、羅浮仙に遊んだ際に官僚の趙師雄が香りをまとった美女に出会い、それが梅の精であったという故事に基づく。ここでは朦朧体の厚塗りではなく、背景を半ば透かし見えるかのような配色で、実態を持たない羅浮仙の姿を見事に表現している。後者は、明治三十五年（1902）春に開催された第十六回絵画互評会への出品作で、課題「端妍」に対して寄せられ、二等を受賞した作品である。靈昭女とは、中国唐代の龐蘊居士の娘のことで、竹籠を売って両親に孝養を尽くしたと云われる。古くより禅宗の画題として用いられた。本図は、没線主彩によるものであるが、背景を一切省き、竹籠を下げた靈昭女のみを対象とした画面構成としており、礼拝像を意識しているようである。

春草の唐美人の評判は高かったようで、京都画壇の上村松園（1875～1949）も一幅の《仙女（靈昭女）》【挿図12】を依頼し、生涯大切に所蔵していたという<sup>15)</sup>。松園は鈴木松年（1848～1918）に師事し、女性の目を通した美人画を生涯描いた画家で、春草と活動時期が重なる。書簡と『製作扣帳』から、本図が、明治四十三年（1910）五月二十七日に受注され、七月二十六日に完成



【挿図8】清原雪信  
《王昭君図》



【挿図9】銭選《明妃出塞》（部分）中国・元時代

14) 高野辰之、黒木勘蔵 校『元禄歌舞伎傑作集、上巻 江戸之部』（早稲田大学出版部、1925年）<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/982978>。

15) 『菱田春草生誕一四〇年記念・菱田春草生誕地公園完成記念特別展 創造の源泉——菱田春草のスケッチ——』（飯田市美術館、2005年）14頁。



【挿図10】菱田春草《羅浮仙》  
(長野県信濃美術館蔵)  
明治三十四年(1901)頃



【挿図11】菱田春草  
《靈昭女》  
(飯田市美術博物館蔵)  
明治三十六年(1903)

されたとわかる。制作に二ヵ月を費やし、二つの大下絵を遺している。これは表裏両面に描かれており、表が靈昭女【挿図13】、裏が羅浮仙【挿図14】で、靈昭女を構想した後、羅浮仙を試みたと推定されている<sup>16)</sup>。美人画の大家松園の「唐美人」という指定に対し、試行錯誤した様子が窺える。

重要なのは、前漢の王昭君、隋の羅浮仙、唐の靈昭女の個性が欠如していることである。正面から見ると三つの輪をなすように髪を後頭部で結び、様々な材質に細工が施された髪飾りをつける。襦に胸か腹部ま

で引き上げる長裙をはく。さらに羽衣のように軽く薄い絹の披帛を羽織り、長く垂らす。先の尖った靴を履いている<sup>17)</sup>。長裙を縛る紐のくくり方には変化がつけられているものの、彼女たちの形象を描き分けようという意図は感じられない。《仙女(靈昭女)》の大下絵は、着彩がなく模様も描かれていないため、それが如実に感じ取れる。彼女たちを識別可能にするのは、竹籠や梅の木などの添景モチーフである。要するに、これらは春草にとって幻想的な中国美女の典型となっている。

唐美人という画題に目を向ければ、このような志向は春草だけではないことがわかる。近世の唐美人図を見回せば、彼女たちは類型化されている。例えば、上村松園筆《楚蓮香図》(下関市立美術館蔵)と《唐美人》(松伯美術館蔵)とは、ほとんど左右反転である。松園から「唐美人」と依頼されて、春草が羅浮仙や靈昭女を連想したように、彼女たちは唐美人として一括りにされ、時代の中で混同されていったようである。

16) 註14同文献48頁。

17) 衣裝を説明するにあたっては、原田淑人『唐代の服飾』(東洋文庫、1970年)、上海戯劇学院中国民族服飾編委会編『中国民族服飾』(和平図書、1986年)、李廷芝主編『中国服飾大辞典』(山西人民出版社、1992年)、中国服飾大辞典編集委員会・載欽祥他『中国文化史知識叢書 中国古代服飾』(台湾商務印書館、1994年)、周汎・高春明編著『中国衣冠服飾大辞典』(上海辞書出版社、1996年)などを参考にした。



【挿図12】 菱田春草  
《仙女（靈昭女）》  
明治四十三年  
(1910)



【挿図13】 菱田春草  
靈昭女下絵  
明治四十三年 (1910)



【挿図14】 菱田春草  
羅浮仙下絵  
明治四十三年  
(1910)

一方、日本美術院において春草の後輩にあたる安田靫彦（1884～1978）も昭和二十二年（1947）に《王昭君》（足立美術館蔵）【挿図15】を描いているが、彼の場合は考証に並々ならぬ注意を払っている。



【挿図15】 安田靫彦《王昭君》（足立美術館蔵）  
昭和二十二年 (1947)

明・清以来の中国はもとより、日本にまで流行して描かれた研究資料の乏しかった時代の所謂「唐美人」の画を、これまでも屢々記すように、作者は好まないが、本格的な考証にもとづく品格のある歴史画として、史上にのこる美女再現の意欲は何ものにも負けないくらい強かった。東晋顧愷之の「女史箴図卷」の模写を熟乱し、漢・晋の石刻画像や高句麗遺品なども渉猟して、とくに楽浪遺趾の発掘から彩篋塚、王肝墓、王光墓などから出土した土器、古瓦、文磚、銅器、玉類、漆器などによって中国古代の資料を画囊にためて、今こそ、敗戦後の暗い世相の中につき落された日本女性の運命と一脈相通ずるもののある王昭君、この悲劇の女主人公を、自分も最高の美女として描いてみたいと思うようになった。そこで、黒地に鳳凰紋を散らした深衣、頭に頂く絳綾（濃く赤い綾）の頭裹、玉璧、玉佩をつけた綬を帯びる、という漢代女性最高の礼装と考証には細心の注意を払ったのである。それにもまして顔の描写に対する苦心は当然ながら一通りでなく、なよやかな美人ではない。堂々たる体軀とそれにふさわしい女性最高の品位と威厳を保たせなくてはならない。<sup>18)</sup>

靱彦は歴史画に生涯取り組んだ画家である。王昭君に関しても、彼女の史実が「敗戦後の暗い世相の中につき落された日本女性の運命と一脈相通ずるもの」があると画家自身が感じたことを動機とする。東晋顧愷之や漢・晋の石刻画像、高句麗遺品、楽浪遺趾の出土品まで調査し、最高の美女として描くために、「漢代女性最高の礼装と考証には細心の注意を払」う。「顔の描写に対する苦心は当然ながら一通りでなく、「堂々たる体軀とそれにふさわしい女性最高の品位と威厳を保たせ」ようとしている。つまり、靱彦が拘っているのは史実として語られる王昭君の高貴な姿を表現することであり、そのためには歴史的事実に正確なことは大前提とされている。

ここで考慮しなければならないのが、両者の時代の隔たりである。春草の王昭君が史実通りではない事情としては、明治三十年代頃の中国史の研究状況を鑑みなければならない。

彼らの指導者である岡倉覚三が古物研究を重視していたことは疑いがない。自ら度重なる古社寺調査へ赴き、「古社寺保存法」を成立させ、奈良に美術院を設立し、文化財保護の先駆けとなった。東京美術学校においても古物の模写は重要な位置を占めていた。春草を含め画家たちが美術学校を卒業した後も、模写や模造を行わせた。これは、古美術の保存活用と同時に、画家の経済的な支援ともなっていた。

18) 竹田道太郎『安田靱彦——清新な美を求め続けた日本画家——』（中央公論美術出版、1988年）195頁。

しかし、大陸の調査に関しては、地理的な事情から日本で行うそれよりも容易ではなく、また資料も乏しかったと想像できる。岡倉周辺の画家たちの東洋的な歴史画へ直接的に大きな影響を与えた可能性があるのは、彼の中国旅行である。岡倉は、生涯のうちに四度、中国へ赴いている。このうち春草筆《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）より前に行った渡航は、明治二十六年（1893）七月二十八日から十二月六日までの四ヶ月間のみである。この時は、美術学校生の早崎稔吉（1874～1956）だけを連れて、天津・北京・開封・鄭州・洛陽・西安・成都・重慶・漢口・上海などを巡っている。目的は中国古美術の現地調査であった。岡倉はかねてより、日本の美術の展開に欠かせない存在であった中国の美術品の収集と研究を重視し、日本に現存する中国伝来の書画等に対して旧来の鑑定を再検討する必要を唱えていた<sup>19)</sup>。

彼の渡航の背景には、日本人学者による日本及び東アジア地域の学術研究を目的に設立されたアジア主義団体東邦教会の存在があったと指摘されている<sup>20)</sup>。東邦協会とは、政治を背景として、大陸への関心と東洋学の奨励を唱えて発足した政治家や実業家、研究者を含めた団体組織である<sup>21)</sup>。協会の中枢部に運営に深く関わっていたのが、岡倉と思想的な繋がりがあった政教社、乾坤社、そして陸羯南主宰の新聞『日本』の関係者たちであった<sup>22)</sup>。岡倉は協会発足からの会員であり、明治二十八年（1895）に時の会頭副島種臣による推薦のもと評議員に加わり<sup>23)</sup>、明治三十二年（1899）で退任する<sup>24)</sup>まで三年四ヶ月務めている。この活動の根底には、東洋の学術研究において欧米人に先を越されていることを問題視する意識があった。このような風潮の中で、明治十六年（1883）田口卯吉著『支那開化小史』、明治二十一年（1888）那珂通世著『支那通史』などが出版された。岡倉の日本で最初の美術の通史である講義は明治二十三年（1890）から始まる。明治二十四年（1891）には七年間のドイツ留学を経験した井上哲次郎が、西洋の東洋学の現状を紹介するとともに、日本人による文学・宗教・美術・法制の「東洋史学」振興の必要を講演した。岡倉が大東亜共栄圏に繋がるような国粹主義者で無かったことは言を俟たな

19) 『日本美術史』『岡倉天心全集』第4巻（平凡社、1980年）9頁。『『国華』発刊ノ辞』『岡倉天心全集』第3巻（平凡社、1980年）47頁。

20) 岡本佳子「中国をめぐる岡倉覚三の洞察と東邦協会——明治二六年の清末中国旅行について——」（『Lotus』34、2014年）。

21) 安岡昭雄「東邦協会についての基礎研究」『明治前期大陸政策史の研究』（法政大学出版局、1998年）。同氏「東邦協会と副島種臣」（『政治経済史学』169、1980年）。狭間直樹「初期アジア主義についての史的考察」（『東亜』414、2001年）。

22) 岡本佳子「『明治時代の第二革新』における文化形成——岡倉覚三・陸羯南・政教社——」（『季刊日本思想史』77、2010年）。

23) 『東邦協会会報』15、1895年）97頁。

24) 『東邦協会会報』55、1899年）124頁。

いが、協会が政治的利害と関わっていたことは事実である。東洋の歴史画の背景には、山梨俊夫氏が指摘するように、岡倉らの「インドとの結びつき、またあるいは、アジアへの拡張主義が萌す社会背景が隠れている」<sup>25)</sup> ことも否定することはできない。

さて、中国から帰国した岡倉は協会で報告公演を行っている。明治二十六年（1893）の調査で撮られた百三十六枚もの写真は、「廟寺部」「彫刻部」「景色部」と報告書で分類されており、中国の風景や古跡、寺院の姿に限られているから<sup>26)</sup>、絵画などの調査までには及ばなかったようである。従って、春草筆《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）に、この旅行が影響を与えたとは考え難い。しかしながら、先のような社会風潮の中で、王昭君の故事に関しても研究がなされていた可能性は残されているため、春草がこれを学習しなかったのか、もしくは学習することができない状況にあったので結果として近世までの図像を踏襲するに留まったのかという真偽に関しては保留のままになる。

### 3 歴史画としての志向

歴史画は、西洋の三次元的な空間の描写と迫真的な写実表現を日本画に取り入れて、歴史を視覚的に再現する。つまり、重要なのは、歴史的事実を正確に把握して、真実の歴史を描くことである。「歴史画」の起源は江戸時代後期に遡る。西洋諸国の植民地政策が進む中、嘉永六年（1853）のペリー来航は、その危機を日本に直面させる切っ掛けとなった。古画の模写や有職故実研究、古物調査などによって正しい歴史を絵画化することと、国や民族としてのアイデンティティとは密接な意味を持つことになる。やまと絵を描いていることが大きな誘因となって、幕末の復古大和絵の浮田一薫（1795～1859）は安政の大獄で捕縛され、冷泉為恭（1823～1864）は攘夷志士に暗殺されるという憂き目にあう<sup>27)</sup>。歴史に取材する浮世絵なども俄かに多くなる。これらが近代の歴史画の萌芽となっているわけだが、菅原真弓氏は歴史画と、近世までの歴史に取材した作品との差異として明治政府の求めた「正史」への接近を重要視している<sup>28)</sup>。

前節で考察したように、春草の王昭君が近世の伝統を継承することを踏まえれば、日本を主題とする歴史画でも東洋のそれであっても、近代までに伝えられた文化の中に内包されている

25) 山梨俊夫『描かれた歴史——日本近代と「歴史画」の磁場』（ブリュッケ、2005年）240頁。

26) 『支那行雜綴 写真目録』『岡倉天心全集』5（平凡社、1980年）117～119頁。

27) 復古大和絵は幕末期以降の政治動向や歴史画の行き方と深く関連しており、帝国化する日本の中で、彼らが恣意的に一派として語られたことは、拙稿『復古大和絵の解体と諸相』（博士学位論文・<https://kuir.jm.kansai-u.ac.jp/dspace/bitstream/10112/9846/1/KU-0010-20150331-40.pdf>）で論じた。

28) 菅原真弓『武者絵の研究——『歴史画』として視点による一考察』（『哲学会誌』23、1999年）。

ものから出発する点は同じようである。日本主題であれば、『平家物語』『今昔物語集』といった伝記や説話などの文字資料、それらに取材した絵画や歌舞伎などを下敷きとする。資料調査や古物研究などで培った考証を基に、それらから脚色を削ぎ落とし、可能な限り史実に忠実であろうとする。それゆえに、有職故実研究や古物調査、古画の模写を重要なのである。

一方、東洋主題であれば、それが漢詩や漢画の素養に置き換わる。春草の「菊慈童」「羅浮仙」「霊昭女」そして「王昭君」といった主題は、近代までに描き伝えられてきたものである。物語としては、菊慈童は『太平記』巻十三に、王昭君は『今昔物語集』巻第十第五「漢前帝后王昭君行胡国語」や『宇津保物語』に取り上げられている。李白や杜甫、さらに『和漢朗詠集』にも大江朝綱が王昭君をうたった漢詩が見え、『後拾遺和歌集』には赤染衛門が王昭君をうたった和歌を載せており、明治期の春草からすれば、日本の中で長く伝えられてきたものである。絵画作品としても、これら主題は珍しいものではない。即座に師の狩野派に結びつけなくとも、近代では有り触れたものだっただろう。つまり、日本の歴史画がやまと絵系の作品に学んだように、東洋的なそれは漢画が手掛かりになっている。「王昭君」という主題は、近世までに日本文化の中で内包されてきた中国文化の素養の範囲を積極的に超えようとするものではないのである。

春草が前漢の王昭君を唐美人として描いているという事実は、日本的歴史画が真実の歴史を描くことに拘泥していたことを思えば、歴史画として本図を考えると大きな問題となる。春草と靱彦の比較は、新派と称された院展系画家の間でも歴史に対する姿勢は同じではなかったことを暗示している。そして、本図の目的が歴史の忠実な再現ではないなら、一体何を意図しているのだろうか。

ここで注意しなければならないのが、春草の主題選択はほとんど外的な要因によって齎されていることである。『太平記』に取材する《寡婦と孤児》(東京芸術大学蔵)は卒業制作であるし、《鎌倉時代闘牛の図》は美術学校校友会臨時大会に合わせて開催された授業成績作品展覧会の新案の課題で、明治三十三年(1900)《伏姫(常磐津)》(長野県信濃美術館蔵)は音曲に画題を取った第三回院展の企画で振り分けられたものであった。

課題制作は、岡倉覚三の美術教育の特徴である。東京美術学校の実習は、古画の模写、写生、新案で構成されており、新案は観念的な意味を表現する技術の養成を目指していた。これを校外学習として発展させたのが明治二十八年(1895)六月に組織された「意匠研究会」である。岡倉と雅邦を发起人とするこの会では、毎月課題が設けられ、春草ら所属する会員たちが作品を競い合った。翌年春に「遂初会」と名を変え、その主意書に「此会の研究せむとする所は、元来理想に在りて、意匠にはあらず」と改めて本位が示された。日本美術院もその教育法を受

け継ぎ、絵画研究会や互評会を組織して、毎月定期的に開催した。そこでは、岡倉たち指導者が画題を与え、正員や研究生たちがひと月かけて描いた作品を互評する。遂初会主意書にも登場する「理想」という言葉は、明治期の美術や文学をめぐる当時の批評などによくみられる。理想主義とは西洋のイデアリズムを指し、雅邦のいう「心持ち」、アーネスト・フェノロサ（1853～1908）の「妙想」、さらにフェノロサが紹介したヘーゲル哲学との連関を有している<sup>29)</sup>。

この教育課程は、絵画で表現すべき課題を、画家が自在に描けるようになるための修練となっている。ただし、ここで与えられる課題、つまり絵画が表現すべき観念的な意味＝「理想」は画家のものではなく、恒常的に岡倉によって方向づけられている。画家の領分は、その「理想」を実現するために、どのように表現するかという部分である。そのため、画家は描きたいモチーフを描くのではなく、定められたテーマを表現するに相応しいモチーフを選ぶ。「端妍」のために《靈昭女》（飯田市美術博物館蔵）を、「温麗」のために《躑躅双鳩》（福井県立美術館蔵）を、「寒天」のために《柴舟》（茨城県近代美術館蔵）を描く。北澤憲昭氏は、明治二十八年（1895）頃より「日本画において『観念』、『理想』、『意匠』が重視されるに至り、画題も『無我』、『平和』など抽象的なものが目だつようになって、やがて、こうした傾向が歴史画流行の伏線を形成することになる」<sup>30)</sup>と指摘している。

そもそも春草自身が中国へ関心を示していたという証左は乏しい。春草は、大観とともに明治三十六年（1903）からインドへ半年、翌年にアメリカ・ヨーロッパへ外遊を果たす。朦朧体の悪評で普段の生活も困窮状態だった春草と大観は、外遊の資金集めのために真真会を発足する。この趣旨の中で、「欧米に絵画製作上応用すべきものがあることについては、本質を知る人が皆認めるところである。またそれによって新たな創意や前代未聞の新案を試みることができれば、その効果は甚だしく、二十世紀の新しい美術を生み出すことができる」<sup>31)</sup>と語っているが、東洋は出てこない。

確かに、春草は中国絵画を研究し、自身の絵画に反映させてもいたが、それは岡倉が準備した美術教育の枠組みの中に在る。特に宋画を重視した背景として、板倉氏は『東洋画のリアリズム』を念頭に置いて、東洋画の伝統の中に近代性の先駆を遡って求め<sup>32)</sup>て至った結果である

29) 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)。

30) 北澤憲昭編「〈歴史・絵画〉年表」(『描かれた歴史』(兵庫県立近代美術館、神奈川県立近代美術館他、1993年)。

31) 渡辺美保「資金集めに奔走！真真会」『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) 51頁。

32) 板倉聖哲「春草画にみる中国的要素」『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) 122頁。

とし、また植田彩芳子氏は明治三十年代に宋代絵画の暗示性を岡倉は高く評価するようになっていた<sup>33)</sup>と指摘している。そもそも課題制作を行うという美術教育の在り方も、宋の宣和画院に倣っていたが、それは岡倉が用意した環境である。ヨーロッパから帰国後、本場の西洋画に触れた春草は、補色の配置や筆触の強調といった色彩の研究を推し進める。明治四十三年(1910)大観は、寺崎広業(1866~1919)とともに中国を旅行して第四回文展に《楚水之巻》を出品することになるが、明治四十四年(1911)に没する春草は、岡倉の依頼で赴いたインドを除いて、生涯アジアに足を踏み入れることはなかった。対して、先に比較の対象とした大正期に活躍した院展系のやまと絵画家たちはアジアへ調査旅行に赴いている。靱彦と同じ時期に活動した小林古徑(1883~1957)と前田青邨(1885~1977)は、日本美術院留学生として渡欧し、大英博物館で顧愷之筆と伝えられる「女史箴図卷」の模写を行っている。

このような美術教育を前提とすると、《王昭君》(致道博物館寄託 善宝寺蔵)は、春草自身の中国に対する関心や王昭君への思いが制作の動機となっていたとは考え難い。春草の作品には中国絵画や文学との繋がりが確かに多く見出されるが、それは春草が身を置いていた環境が齎している。先のパターンに当てはめれば、春草は、王昭君の歴史を描くためではなく、観念的な何かを表現するために本図を描いたと推定できる。日本的歴史画との差異は、ここに一因を求めることが出来るだろう。

春草筆《王昭君》(致道博物館寄託 善宝寺蔵)の目的は、②王昭君が後宮を追われる情景を、朦朧体と擲揄された油彩画を加味した描法で表現されていることから解明される。

春草の新しさは主題ではなく、その主題を如何に表現するかという点にある。同様のことが明治三十三年(1900)の《菊慈童》(飯田市博物館蔵)【挿図2】にも指摘できる。本図が批判されたのは、朦朧体と呼ばれた実験的な描かれ方と、水尾博氏が「異様なまでの画面構成に対する独創力」<sup>34)</sup>と表現していたように、従来にない図像の二点であったと日本美術院の運営に携わった斎藤隆三(1875~1961)は分析している<sup>35)</sup>。菊慈童は、従来菊の枝葉に寄り添う童を大きく描く図像であったが、春草は紅葉する山を背景に水辺にぼつりと佇む童を描いた。主題を象徴する菊も画面の中に小さく配しているので、以下のように酷評された。

菊花所々に生へたり。而も遠近の差別少しもなく、童子が持てる菊も、傍なる菊も、数丁の先きにある菊も、皆一様なるは大いに見苦し、紅葉童かと思つて能く見ると、申訳の為

33) 註29同文献30頁。

34) 水尾博「菱田春草筆 落葉」(『国華』835、1961年)466頁。

35) 斎藤隆三『横山大観』(中央公論美術出版社、1958年)。

め野菊の枝を、瀬戸物人形が持って居る。又楓の根元に植えてあるので、ヤツと菊慈童と云ふことが訳った。菊と子供があったから、漸く菊壽童と訳る丈ケが情けない。<sup>36)</sup>

これに対して、槇村洋介氏は、本図の本来の目的を以下のように分析している<sup>37)</sup>。線を放棄する朦朧体の技法によって、近景の紅葉は葉を重ねながら遠景に至るにしたがって曖昧さが進み、画面の上方では色彩の階調だけになり、背景に同化する。この色彩の曖昧さは当時批判されたが、同氏によれば、この階調は空間だけではなく、積み重なってゆく時間の奥行の表現である。本図が、従来の構図でないのは、時間が流れる雄大な自然と不老不死の菊慈童とを対比させて「幽玄」や「幽邃」を表現することが、春草の意図であったとする。

これを念頭に置いて、《王昭君》(致道博物館寄託 善宝寺蔵)を解釈すると、以下のように云える。王昭君も主題としては伝統的であるが、本図は、王昭君が元帝の後宮を去り、それを宮妃らが見送る場面を絵画化するために、従来にはない図様になっている。彼が画面構成において試行錯誤していたことは、春草が描いた別の《王昭君》【挿図16】と比較するとわかりやすい。本図は、大正八年(1919)に出版された『新古画粹 第八編(菱田春草)』に紹介されてい



【挿図16】菱田春草《王昭君》

36) 『千代田新聞』(1900年4月17日)。

37) 槇村洋介「菱田春草《菊慈童》についての一試論——不変と無常——」(『飯田市美術博物館研究紀要』21、2011年)。同氏「朦朧体での挑戦作《菊慈童》」(『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)。

る<sup>38)</sup>。解説に拠れば、画題は《王昭君》で、絹本彩画、縦一尺六十一寸二分×横三尺一寸六分五厘、東京の三輪新太郎君所蔵となっている。

モノクロ図版のため色彩は不明である。画面左手に王昭君、その後ろに二人の侍女、距離を明けて画面右手に見送る宮女を配する。モチーフも構図も明治三十三年作【挿図1】と同様である。ただ、明治三十三年と比べると、本図は画面に対して人物が小さく描かれており、周囲の空間が目立つ。画面右の一団の人数は少なく、その代わりに、ひとりひとりのポーズや表情が描き分けられていて自然である。侍女の姿勢が反転しているが、おそらく手前の人物は、王昭君を象徴する琵琶を抱えている。これは明治三十三年作では不自然な位置にある。三十三年作の背景は床のみしか描かれず、状況を説明する三次元的な空間構築は控えめだが、本図は床と画面右端に柱らしきものが描かれていて、女性らの配置も三次元的な奥行きを感じさせる。制作年代は記されていないが、完成度から判断して、本図が先行しているのではないかと推測する。

吉沢忠氏が指摘するように<sup>39)</sup>、春草画は『西京雑記』に載る画工への賄賂の物語に取材していると考えるのが妥当だろう。これによれば、後宮には多くの女性がいるため、元帝は画工に肖像画を描かせて、それを見て寵愛する女性を選んでいった。宮女たちはそれぞれ自分の似顔絵を美しく描いてもらうために画工に賄賂を贈っていたが、王昭君はただ一人贈賄を行わなかったため、元帝の目に留まることがなかった。匈奴が嫁を求めてきた際、元帝は肖像画から最も醜い女性を選んだ。しかし、別れを告げるための式で王昭君を初めて見たところ、その美貌に驚いた。

春草が美術教育の中で培った絵画化すべき「理想」を踏まえるなら、春草がこの故事の中でこの場面を選んで表現したかったのは、不正を肯んじなかったため悲劇が起こった清く正しい美女と、不正により利を得た後宮の女性たちの対比による、悲劇性よりもむしろ人格の「高潔」であっただろう。二枚の王昭君を比較すると、春草はこの抽象的な観念を表現するために画面を洗練させている。画面右と左に人物のバランスを整えて近接拡大しているのは、感情表現に重きを置いているためであろう。彼女たちの容貌は酷く似通っていて、まるで複製されたかのように没個性的である。眉を顰めて感情を露わにはしているが、顔貌の個性がない。「先頭を歩む王昭君と、後の一団の先頭の宮妃の首をうなだれた姿勢はほとんど同一である」といつてよ

38) 『新古画粹 第八編(菱田春草)』(新古画粹社、1919年) <http://dl.ndl.go.jp/infondljp/pid/967372/12?viewMode=>。

39) 註5 同文献。

いほどであり、個々の人物の表情や姿勢は類型的で変化にとほしい<sup>40)</sup>。それは、王昭君の高貴さと、他の後宮の女性らの精神の腐敗とを対比しているためで、王昭君以外の個人表出は必要としていないためではないだろうか。

そして、春草は、朦朧体を深化させ、人体の正確さや立体感を与えて、視覚的に実在的のある王昭君故事の空間を表出する。これは、何よりも歴史事実の正確さを重んじた歴史画家たちとは異なる姿勢である。春草の興味は、西洋顔料や朦朧体の導入による感情表現、絵画としての技巧性の方に比重が重い。春草にとっては、歴史的事実に忠実であることではなく、絵画として視覚的に実在感を持たせることが、歴史の再現に繋がっている。単なる再現を超えて、より理想的な場面を演出すべく、画家として色彩や構図を選択し、画面のリズムや女性たちの衣服の線に装飾的な配慮をする。春草にとって大切なのは、本当に起こった文学的な、人格的な美を表現することなのである。

王昭君説話の中から最も感傷的な場面を選び、その登場人物の内面の感情や思考にまで踏み込み、物語性に強く傾く本図のような傾向は、当時の日本美術院の諸作家に共通する特徴で、本図は明治三十年代における歴史画の代表作な作例であると指摘されている<sup>41)</sup>。そして、普遍的な人間の生き方の美を表現しているという点では、『茶の本』で語られる「アジアと日本の文化の深い味わいを伝え、それが洋の東西を超えた、芸術・美術の普遍的なありかたと同じ基盤を持っていること」<sup>42)</sup>という思想と通底しているのではないだろうか。岡倉が行政から遠のいた後の歴史画は、帝国化する社会と重なって日本的な主題が主流となり、政治的な思想が濃いものになっていく。本図は、岡倉が構想した歴史画の元来の姿を知る上でも、重要な作品である。

## おわりに

本稿は、菱田春草が朦朧体を試みた時期の作品群が中国故事に取材していることに注目し、①衣装、②表現の二つの観点から、『王昭君』（致道博物館寄託 善宝寺蔵）を考察し、東洋的な歴史画としての意味を検討した。

《王昭君》（致道博物館寄託 善宝寺蔵）からは、中国主題であるといえども、西洋文化の技術への知的欲求へと向いている春草の姿を読み取ることが出来る。中国の考証に対する明治期の研究状況が考慮されるものの、王昭君らの装束は、近世までの唐美人の伝統を踏まえた姿で、

40) 註5 同文献465頁。

41) 「作品解説」『絵画のなかの物語：菱田春草「王昭君」と日本美術院の歴史画：飯田市制施行70周年記念特別展 / 飯田市美術博物館編集』（飯田市美術博物館、2007年）71頁。

42) 註1 同文献136頁。

主題の点から考えても、日本に内在する中国文化に由来するものである。しかしながら、王昭君の説話の中から最も感傷的な場面を選び、西洋技法を駆使して人物に立体感や量感を表し、実在感のある表現を用いながら、登場人物の内面の感情や思考にまで踏み込み、「高潔」な精神性をより効果的に演出した点に、春草の歴史画の新しさがある。このような精神性における美意識は、岡倉覚三が『茶の本』で語った普遍的な美の理想に通じるものであり、日本の主題の歴史画が史実を正確に再現することを志したのに対して、東洋的画題の歴史画は物語が持つ文学的意味を重要視し、普遍的な美意識を視覚化するという異なった特徴を有していたことを示している。

#### 【出典】

挿図1～5・10・11は『絵画のなかの物語：菱田春草「王昭君」と日本美術院の歴史画：飯田市制施行70周年記念特別展 / 飯田市美術博物館編集』（飯田市美術博物館、2007年）より転載。

挿図6は小林宏光「王昭君降嫁の新たな絵画化——大和文華館所蔵《明妃出塞図巻》の諸特徴について——」（『大和文華』129、2016年）より転載。

挿図7～8は国立国会図書館デジタルコレクションより転載。

挿図9は松尾肇子「古典に見る漢族女性の形象——王昭君考（特集 漢民族をどう見るか）」（『中国21』5、2006年）より転載。

挿図12・13・14は『菱田春草生誕一四〇年記念・菱田春草生誕地公園完成記念特別展 創造の源泉——菱田春草のスケッチ——』（飯田市美術館、2005年）より転載。

挿図15は竹田道太郎「安田靉彦——清新な美を求め続けた日本画家——」（中央公論美術出版、1988年）より転載。

挿図16は『新古画粹 第八編（菱田春草）』（新古画粹社、1919年）より転載。

#### 【付記】

本稿を執筆するにあたって、胡文海氏（関西大学文学研究科）より、たくさんの御助言を賜りました。この場をお借りして、厚く御礼申し上げます。

