

2021年3月

関西大学審査学位論文

菱田春草の絵画表現における同時代性  
—日本美術院の理想をめぐって—

関西大学大学院 東アジア文化研究科

田邊 咲智

# 目次

序論.....	1
<b>第一章 初期作品について—東京美術学校時代を中心に .....</b>	<b>7</b>
第一節 東京美術学校入学まで	
第二節 岡倉天心の理想	
第三節 東京美術学校—絵画（日本画）科の教育課程	
一. 臨画	
二. 写生	
三. 新按	
第四節 分期教室制	
第五節 卒業制作《寡婦と孤児》の制作過程	
一. 明治 27（1894）年～明治 28（1895）年の作品	
二. 《寡婦と孤児》	
小結	
<b>第二章 日本絵画協会—絵画共進会を中心に.....</b>	<b>25</b>
第一節 日本絵画協会	
一. 日本青年絵画協会から日本絵画協会へ	
第二節 岡倉天心と黒田清輝	
一. 東京美術学校・西洋画科新設の背景	
二. 岡倉と黒田の交流	
三. 岡倉が黒田に接近した背景	
第三節 春草の造形思考	
一. 《四季山水》	
二. 《拈華微笑》	
三. 《水鏡》	
第四節 意匠研究会	
第五節 岡倉派の理想画について	
小結	
<b>第三章 春草研究における朦朧体の諸問題 .....</b>	<b>47</b>
第一節 朦朧体の表現について	
第二節 朦朧体の解釈をめぐって	
小結	

<b>第四章</b>	<b>日本美術院の課題制作と朦朧体</b> .....	<b>55</b>
	第一節 東京美術学校騒動から日本美術院創設へ	
	第二節 朦朧体批評のはじまり	
	第三節 朦朧体の創始—春草の場合	
	第四節 絵画研究会と絵画互評会—課題制作について	
	第五節 課題制作の表現目的と朦朧体	
	第六節 岡倉天心の思考—濃淡と色彩	
	小結	
<b>第五章</b>	<b>菱田春草筆《王昭君》の明治絵画における位置</b> .....	<b>74</b>
	第一節 日本美術院の歴史画	
	第二節 課題制作と歴史画	
	第三節 《王昭君》をめぐって	
	一. 先行研究について	
	二. 主題と図像について	
	第四節 感情表現と群像表現	
	一. 感情表現	
	二. 群像表現	
	第五節 群像表現と感情表現の同時代性	
	第六節 着衣の表現	
	第七節 西洋絵画と洋画の影響関係	
	一. 岡倉天心の泰西美術史講義	
	二. 黒田清輝の人物画	
	小結	
<b>第六章</b>	<b>菱田春草の欧米遊学と朦朧体の同時代性</b> .....	<b>97</b>
	第一節 春草・大観の欧米遊学	
	一. 滞米期	
	二. 欧州期	
	第二節 欧米遊学期の朦朧体	
	一. 先行研究の見解	
	二. 《杜鵑》と《夕の森》	
	三. 月の主題—《海一月明り》《月夜の浪図》《夜桜》	
	四. 欧米の批評—朦朧体の評価	
	第三節 朦朧体の同時代性	

- 一. 朦朧体とトーナリズムの近似性
- 二. ホイッスラーの生涯と日本美術
- 三. 画論「絵画について」の自然美
- 四. 春草とホイッスラーの影響関係

小結

**第七章 朦朧体から落葉へ—同時代性をめぐって** ..... 120

第一節 日本美術院—五浦へ

第二節 第一回文部省美術展覧会と《賢首菩薩》

- 一. 初期文展における問題
- 二. 《賢首菩薩》

第三節 落葉の制作背景

第四節 落葉をめぐる言説

- 一. 五点の落葉をめぐる
- 二. 日本画と洋画の統一

第五節 自然観照による造形思考の変化

- 一. 杉の若木と橡の若木
- 二. 落葉
- 三. 樹幹

第六節 「落葉ノート」について

第七節 岡倉天心の理想と朦朧体—そして落葉へ

第八節 奥行表現

第九節 落葉の同時代性

- 一. 琳派
- 二. ジャポニスムと西洋絵画

小結

**結論**..... 160

**菱田春草年譜**..... 164

**主要参考文献**..... 169

## 序論

本論文が対象とするのは、日本画家・菱田春草（1874-1911）の絵画表現にみられる「同時代性」である。「日本画と洋画」「米・欧州の西洋絵画」からの、直接的かつ間接的な影響関係を分析し、日本美術院の理想（思想）を介して展開された、春草の一国的思考を越えた同時代的な絵画表現の特質を検証しようとするものである。

菱田春草は、横山大観（1868-1958）、下村観山（1873-1930）らとともに岡倉天心〔覚三〕（1862-1913）率いる日本美術院で日本画の改革に邁進した。近代日本絵画史においては、果敢なる「先駆者」として評価されてきた。とりわけ、朦朧体（没線彩画）から乖離し、本来相反する「装飾性」と「写実性」との調和を試みた《落葉》〔第三回文部省美術展覧会出品作（永青文庫蔵）〕（1909）や《黒き猫》（1910）は、不朽の名作として名高い。

もともと、春草芸術を語るうえで、岡倉を抜きにしては語れない。春草と大観らをはじめとする日本美術院の画家は、岡倉の抽象的な理想（思想）を作品に体現化させつつも、自身にしか成し得ない「独自性」を追求し、かつ新しい日本画の創造に苦闘した。

春草の夭折後、岡倉は「菱田君は或る意味に於て今日でも未だ不熟であつたかも知れぬ。」<sup>1</sup>と述べ、「不熟」と「知的な焦慮」の中で、自ら在来の格を破ろうとした春草の素質を高く評価した。「日本美術特有の長所を探り、近代の生活と産業に適応させる可能性を求めることこそが、この新派が解決しようとしている課題である」<sup>2</sup>と示唆するように、岡倉が生涯一貫して追い求めた理想（思想）は、日本美術の伝統に西洋美術の長所を取り入れ、時代に適応した新しい芸術作品を創造することであった。これは、東西の枠組みを越えた同時代的な思考を兼ね備えた理想であったといえよう。

### 一．菱田春草研究

これまでの春草研究を概観すると、主に以下の三つに大別できる。

#### （一） 評伝と作品研究：

研究史上では、春草の評伝と作品について論じた小高根太郎氏<sup>3</sup>の論考が草分けとなり、その後、河北倫明氏<sup>4</sup>や高階秀爾氏<sup>5</sup>らが評伝を交えた作品研究をおこなった。また、勅使河原純氏<sup>6</sup>は、春草に関する膨大な文献資料を網羅し、岡倉の思想や明治画壇の動向に着目し

<sup>1</sup> 岡倉天心「噫菱田春草君」『岡倉天心全集第三巻』（平凡社、1993年）

<sup>2</sup> 岡倉天心「現代日本美術についての覚書き」『岡倉天心全集第二巻』（平凡社、1993年）

<sup>3</sup> 小高根太郎『美術研究資料 第9輯 菱田春草』（美術研究所、1940年）

小高根太郎「菱田春草論」『制作』第2号（日本美術出版、1943年）

<sup>4</sup> 河北倫明「菱田春草」『近代日本画論』（高桐書院、1948年）

<sup>5</sup> 高階秀爾「菱田春草」『河北倫明美術論集第四巻』（講談社、1974年）

<sup>6</sup> 勅使川原純『菱田春草とその時代』（六芸書房、1982年）

つつ、春草作品の綿密な分析を行った。

## (二) 朦朧体に関する研究：

朦朧体とは、明治後半期の「没線彩画」の手法を用いた日本画の画風である。一般に、春草と大観らが、岡倉の指導と洋画の外光派に刺激されて、伝統的な線描を用いずに、彩描において、絵具をつけない空刷毛を用いて暈すことによって、空気や光線を表そうとした試み<sup>7</sup>、と解される。当時の批評は悪意をもって「縹渺体」「朦朧体」と評した。この朦朧体こそが、日本美術院を象徴とする画風であり、岡倉の理想（思想）がもっとも体現化された表現であるとされる。

佐藤道信氏<sup>8</sup>は、朦朧体には、岡倉の意図した「東洋思想」と「西洋絵画の三次元性」が表現化されていると指摘している。とりわけ「東洋思想」には、相対・無限・不完全・暗示などを概念にもつ道教哲学の「道」の世界観が視覚化されているという。結果的に、東西二つの要素を含む朦朧体は、アジア絵画を代表する国際的な試みであったと指摘している。

一方、佐藤志乃氏<sup>9</sup>は、朦朧体がもつ“あいまいさ”には、鑑賞者に自由に想像させ解釈をゆだねようとする、個人主義的な要素が含まれているとする。また、そこには岡倉が唱えた「東洋的浪漫主義（暗示を主とする芸術観。感じたもの、目に見えないものを描き出そうとするロマンチズムの精神）」が影響していることを指摘している。

## (三) 五点の落葉の作品研究：

とりわけ研究者の間では、明治 42（1909）年に制作された五点の落葉の制作順序をめぐって論考が発表された。しかし、平成 26（2014）年、飯田市美術博物館の調査<sup>10</sup>によって新資料「製作扣帳」と「落葉ノート」（スケッチ）が発見され、制作順序が実証的に明らかとなった。

以上の先行研究を整理すると、春草研究の中心は、第一に岡倉および日本美術院の理想（思想）が反映された朦朧体の研究、第二に五点の落葉の作品研究に主眼が置かれてきたといえよう。

佐藤道信氏、佐藤志乃氏の両氏は、これまで曖昧に議論されてきた朦朧体の特質を、岡倉の理想（思想）に深くふみ込み、作品と思想との「融合と離反」に言及した点で、一定の成果をあげたといえよう。また、五点の落葉に関する作品研究は、新資料が発見され、漸く実証的に研究が進められる段階にはいった。

先行研究の問題点には、朦朧体の画風から離れて五点の落葉へ至った春草の造形思考を

<sup>7</sup> 『新潮世界美術辞典』（新潮社、1985 年）

<sup>8</sup> 佐藤道信「朦朧體論」『国華』第 104 号（国華社、1998 年）

<sup>9</sup> 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）

<sup>10</sup> 『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）

明確に提示していないことが挙げられる。岡倉をはじめとする日本美術院の理想（思想）、そして朦朧体は、春草の絵画表現に何をもたらしたのか。

## 二. 朦朧体から落葉へ—同時代性を手掛かりに

無論、岡倉の理想（思想）と春草作品の関連性については、これまで研究がなされてこなかった訳ではない。小高根太郎氏<sup>11</sup>は、落葉以前の作品には、岡倉の浪漫的芸術論の影響が強く反映されたという。一方で、療養のため茨城県五浦の研究所から東京代々木に制作拠点を移した時期、すなわち、岡倉との距離を置いた時期に制作された落葉は、岡倉の影響を脱して、比較的純粋に視覚的絵画を追求した作品であるとする。

これに続いて、高階秀爾氏<sup>12</sup>は、「伝統主義」と「西欧主義」の二面性が矛盾なく共存しているところに春草芸術の特色がみられ、それは、岡倉の示した二面性を受継いだものだとする。また、朦朧体には、その二面性が最も表象され、春草のみの二面性というよりも、岡倉の二面性、日本美術院の二面性、さらには日本の近代美術そのものの二面性のあらわれであったとする。

筆者は、高階氏が指摘した伝統と西欧の「二面性」、そして岡倉や日本美術院の「二面性」は、朦朧体から落葉へ、すなわち、春草芸術に一貫して継承されていると考える。その二面性の背景には、東西絵画の枠組みを越えた、同時代的な表現への思考が大きく左右していると考えられる。

春草自身も、五点の落葉制作後に、同時代を示唆するような発言を行っている。

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、共に将来に於ては一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来ることを信じてゐる。（中略）今日の洋画とか日本画とかいふ如く、絵そのものが差別的ではなくなつて、皆一様に統一されて了ひ只其処に使用さるゝ材料の差異のみが存することゝ思ふ。<sup>13</sup>

ここで春草は、日本画と洋画の将来について言及し、文展出品作《落葉》（永青文庫蔵）の空間構成についても、「それにつけても速かに改善すべきは従来ゴッチャにされて居た距離ということで、これは日本画も洋画も同様に致へねばならない…」<sup>14</sup>と述べ、同時代の日本画と洋画を同じ枠組みとして捉えている。それを物語るかのように、文展出品作《落葉》（永青文庫蔵）の空間構成に近似する作品は、江戸琳派、同時代の日本画や洋画、そして、ジャポニズムを通じて日本美術の影響を受けた同時代の西洋絵画にまで見出せる。これら

---

<sup>11</sup> 前掲註 3、小高根

<sup>12</sup> 前掲註 5、高階

<sup>13</sup> 菱田春草「画界漫言」（『絵画叢誌』第 275 号、1910 年）（中略）は筆者の加筆。

<sup>14</sup> 同書、菱田春草

の思考は、岡倉の影響を受けて発せられたものだと考えられるが、なぜ春草は文展出品作《落葉》(永青文庫蔵)の空間構成についてこの様な見解を示したのか。それは、朦朧体の限界によって生じたものなのか。あるいは朦朧体を深化させて生じたものなのか。という種々の問題も解決しなければならない。

春草の同時代的な思考は、欧米遊学が転機となっているように思われる。彼らは、米・欧州の古典絵画や同時代の西洋絵画に多く接触し、現地で展覧会も開催した。当時の欧米のメディアは、アメリカ合衆国の画家ジェームズ・マクニール・ホイッスラー [James McNeill Whistler] (1834-1903)の、トナーリズム [Tonalism] (色調主義)の晩年の絵の配色に大きく共通すると報じ、朦朧体とトナーリズムの近似性を指摘した。春草にとって、欧米遊学の経験は、朦朧体の画風を深化させ、岡倉の理想(思想)を深める機会となったのではないか。すなわち、朦朧体は、東西絵画の枠組みを越えた、同時代的な特質をもつ画風である、ということ春草自身が身をもって理解する機会となったのではなかろうか。こうした同時代的な思考は、文展出品作《落葉》(永青文庫蔵)の造形思考にも昇華されたように思われる。

以上の課題を解決するためにも、岡倉および日本美術院の理想(思想)を介して、春草が朦朧体から落葉の画風へ至った過程を再検討する必要がある。したがって本論文では、初期作品から五点の落葉までの作品を対象とし、とりわけ同時代性をキーワードに、「日本画と洋画」、「米・欧州の西洋絵画」からの、直接的かつ間接的な影響関係を分析する。この分析によって、文展出品作《落葉》(永青文庫蔵)の造形思考の不明部分が明らかになる。

本研究は、直接影響関係のある作品に限定して比較検討を進めてきた従来春草をめぐる比較研究の欠落部分を解明することを目的としている。そして、日本という一国を越えて、欧米をも含めた美術作品の共時的な影響関係に言及する。その際、これまでほとんど言及されてこなかったアメリカ合衆国の画家ホイッスラーのトナーリズムと春草の朦朧体についてその関係性を明らかにしたい。こうした検討を通じて、自然発生的に生じたとしか考えられない、国境を越えた美術作品の「同時代性」をも検討する。また、美術作品の伝播・接触・変容に注目し、複眼的で総合的な見地から春草作品を解明することを目標とする。これらが解明されたとき、日本美術院の理想を介して生じた、春草の同時代的な近代「日本画」の特質が解明されるであろう。

### 三. 論文の構成

第一章では、東京美術学校卒業までの春草の初期作品について論じる。

初期における春草の作品制作は、これまでほとんど注目されることがなかった。若き日の春草がいかにして制作上の理念を構築し、日本画家としての道を歩み始めたのか。本章では、東京美術学校入学までの春草の経緯を辿り、次いで、東京美術学校の絵画科(日本画科)の教育課程を考察する。特に、卒業制作《寡婦と孤児》に注目したい。また、この時期の岡倉の理想にも考察を加える。

第二章では、日本絵画協会が主催した絵画共進会の出品作品について論じる。



この会で春草は、《四季山水》、《拈華微笑》、《水鏡》、といった作品を次々に発表した。特に、仏教や思想的な内容を取材にした《拈華微笑》と《水鏡》は、伝統絵画にはない図像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が目指した「理想画」の先駆けとなった。日本絵画協会は、日本美術院創設前の岡倉派の活動拠点でもあった。また、第一回絵画共進会は、洋画家の黒田清輝が率いた「白馬会」と合同で開催され、岡倉と黒田の間に交流があったことが示唆される。この二人の交流に端を発し、その後、朦朧体の画風に何らかの影響がおよんだことが示唆される。以上の背景から、本章では、第一回絵画共進会から第三回（明治 29（1896）年～明治 30（1897）年）までの作品を対象とし、春草自身の「思考」が吐露された画論「画苑新彩」、当時の批評、岡倉と黒田の関係性に触れ、この時期の春草の思考を考察する。

第三章は、これまで幾度となく議論されてきた朦朧体の研究史について論じる。

春草や大観が日本美術院で展開した没線彩画の画風は、同時代の批評者から「朦朧体」と揶揄され、猛烈な批判を浴びた。朦朧体をめぐる研究については、これまで様々な論考が発表されてきた。本章ではまず、これまでの朦朧体の言説を整理し、春草研究における朦朧体の諸問題を指摘する。

第四章では、日本美術院の課題制作と朦朧体の展開について論じる。

日本美術院の内部では、「絵画互評会」「絵画研究会」において、課題制作が実施された。課題制作は、朦朧体批評がピークを迎える明治 33（1900）年にかけて隆盛した。ここで岡倉は、画家たちに具体的な指導を行っていた。本章では、日本美術院の課題制作の特性を考察し、春草の作品を基点として、日本美術院が目指した朦朧体の表現性を明らかにする。

第五章では、春草筆《王昭君》の明治画壇における位置について論じる。

本章では、日本美術院の課題制作、日本美術院の歴史画の特質、同時代の日本画や洋画との比較を通して、《王昭君》の明治画壇における位置を明らかにする。

第六章では、朦朧体とホイッスラーらが展開したトーナリズムの作風が、同時代的な特質を有して展開した諸相について論じる。

具体的には、春草らが辿った遊学の経路を再検討し、朦朧体の表現をめぐって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位置で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考察する。

第七章では、文展出品作《落葉》（永青文庫蔵）を基点に、春草晩年の思考について論じる。

春草は、明治 41（1907）年第一回文展に《賢首菩薩》を出品し、二等賞第三席を受けるが、その後すぐに網膜炎を発病した。腎臓炎に起因する網膜炎と診断され、半年余り、作品制作の中断を余儀なくされた。茨城県五浦の研究所を離れ、東京代々木で療養生活を送る中、春草は、代々木付近の雑木林を散歩し、自然観照に耽った。つまり、明治 42（1909）年第三回文展に出品した《落葉》（永青文庫蔵）は、療養生活を経てから制作された。本章では、療養中、自然観照に没頭した春草の心理的な状況を踏まえて《落葉》（永青文庫蔵）を考察

し、春草晩年における造形思考の深化を考察する。

奇妙なことに、《落葉》（永青文庫蔵）の空間構成に近似する作品は、江戸琳派、同時代の日本画や洋画、そして、ジャポニズムを通じて日本美術の影響を受けた西洋絵画にまで見出せる。このため、それぞれの空間構成を検討し、《落葉》（永青文庫蔵）の位置を考察する。日本美術と西洋美術の衝突、あるいはその融合を経て発生した「同時代性」を、間接的な影響関係を手掛かりに明らかにする。さいごに、「日本画と洋画が統一される」という春草の言及についても検討を加え、本論文の結びとしたい。

# 第一章 初期作品について—東京美術学校時代を中心に

## はじめに

菱田春草は、日本美術院で日本画の改革に邁進した画家である。これまでの春草研究を概観すると、「朦朧体」に関する研究と《落葉》や《黒き猫》などの晩期作品に関する研究が突出して多い。朦朧体とは、春草、横山大観（1868-1958）、下村観山（1873-1930）らが日本美術院で試みた画風である。一般的に、伝統的な墨の線描を用いずに、色彩による濃淡の効果を活かすことによって、空気や光をあらわした「没線彩画」と解されている<sup>1</sup>。

意外にも、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論考は乏しい。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）時代の作品については、ほとんど注目されてこなかった<sup>2</sup>。若き日の春草がいかにして制作上の理念を構築し、日本画家としての道を歩み始めたのか。これらについても、詳細に検討する必要がある。

以上の問題提起から、本章ではまず、美校入学までの春草の経歴を辿り、次いで、美校在籍時代の学習過程を考察する。特に、卒業制作《寡婦と孤児》の制作過程に着目したい。また、美校の学校長を務め、その後、日本美術院を率いた岡倉天心〔覚三〕（1862-1913）が、この時期の春草をどのように評価していたのか、についても考察を加える。

### 第一節 東京美術学校入学まで

まず、美校入学までの春草の経歴を辿る<sup>3</sup>。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、飯田士族・菱田鉛治の三男に生まれた。出生名は「三男治」という。鉛治と妻・くらの間には、春草の他に六人の子どもをもうけた。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とり、後に東京理科大学の教授に着任した。為吉は、美校時代の春草の生活を支えたとされる。

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・高等科に進学した。中等科では、優秀な成績を修めたことから「論語集註」が授与された。この時期における春草の資質については不明な点

<sup>1</sup> 朦朧体に関する研究は、以下の文献が詳しい。

佐藤道信「朦朧體論」『国華』第104巻（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）

<sup>2</sup> 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。

<sup>3</sup> 勅使河原純「春草とその時代」（六芸書房、1982年）および『菱田春草展』図録（愛知県美術館、2003年）の年譜を参照した。

が多いが、洋画家・中村不折（1866-1943）は次のように回想している。

もとから質はよかつたが理屈つばい人間で、吾々を困らせることばかり云つてみた。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みた。併し後には繪を習ひに東京へ出たいと云ひだした。<sup>4</sup>

その当時、まだ無名の不折は、春草が高等科に進んだ頃、飯田学校に赴任し、図画と数学の教鞭をとっていた。近藤啓太郎氏によれば、春草は、不折から図画の手ほどきを受け、水彩画を好んで描いたという<sup>5</sup>。また、飯田学校が主催した教育展覧会に図画を出品し、優秀賞を受賞した<sup>6</sup>。

高等科卒業後は、しばらく英語塾に通い、明治 22（1889）年 9 月に、為吉を頼って上京した。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、結城正明（1840-1904）の画塾に入門し、毛筆画の手ほどきを受け、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<sup>7</sup>。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、近代日本画の父として知られる狩野芳崖（1828-1888）や橋本雅邦（1835-1908）がいた。維新後は、新時代の日本画の制作に邁進すべく、青野桑州（1842-1877）に銅版画を習った後、明治 17（1884）年にアーネスト・F・フェノロサ [Ernest Francisco Fenollosa]（1853-1908）と岡倉らが結成した鑑画会に、芳崖や雅邦らと関わり、美校の開校準備にも尽力した。その後、美校の絵画（日本画）科教員に着任し、自宅では画塾を開いた。結城の画塾には、後に春草の盟友となる大観も通っていた。春草は、月謝を免除されるほど優秀な成績であったという。

では、春草は結城の画塾でどのような絵画の諸技法を学び、美校に入学したのであろうか。ここからは、春草のスケッチや下絵の調査を行った飯田市美術博物館の報告<sup>8</sup>を参照しつつ、考察を進める。大観の回想によると、開校当初の入学試験の実技は、毛筆画と鉛筆画に区分されており、中でも毛筆画の試験は、写生・図案・臨模（臨画）が実施されたようである<sup>9</sup>。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・臨畫

<sup>4</sup> 中村不折「私の学生時代」『美術新論』第 23 号、1928 年

<sup>5</sup> 近藤啓太郎『菱田春草』（講談社、1984 年）34-35 頁。

<sup>6</sup> 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982 年）8-10 頁。

<sup>7</sup> 『日本美術院百年史一卷上〔図版編〕』編：日本美術院百年史編集室（日本美術院、1989 年）666-668 頁。

<sup>8</sup> 『菱田春草誕生一四〇年記念・菱田春草誕生公園完成記念特別展 創造の源泉－菱田春草のスケッチー』（飯田市美術博物館、2016 年）

<sup>9</sup> 横山大観『大観画談』（講談社、1951 年）

本章では、『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』編：東京芸術大学百年史編集委員会（音楽之友社、1987 年）から参照。128 頁。

若クハ彫刻模造・新畫若クハ彫刻模造<sup>10</sup>となっている。このような状況から、画塾では臨画や写生に重点が置かれていたことが推察できる。では、春草の臨画と写生をみてみよう。

臨画とは、手本を忠実に模写することをいう。例えば、《唐子》<sup>11</sup>（「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、主題と運筆の特徴から、狩野派の粉本を写したものとされる。伝統的な毛筆の運筆は、やはり狩野派の粉本を参照していることがわかる。

一方、写生は、現存数が多く、その修練の経過を辿ることができる。ほとんどの写生は、紙本水彩で鉤勒填彩の手法である。例えば、《撫子》（「明治廿三年四月廿八日寫之」）〔図3〕は、やや硬さのある運筆で骨描きされ、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それほど感じられない。花びらの色彩も変化が乏しく単調さが目立つ。しかし、約四か月後の《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、骨描きが滑らかな運筆へと変化を遂げ、葉の色彩も水彩特有の柔らかな色調となっている。鋭い観察力によって、瑞々しい葉の透明感や枯れゆく葉の経過が表現されている。

これらの修練が実り、春草は明治23（1890）年9月、美校に入学を果たした。

## 第二節 岡倉天心の理想

美校時代の春草の作品を考察する前に、岡倉の理想について述べておきたい。岡倉の理想は、日本美術院の活動を通して具体化されていくが、その理想は、すでに美校の教育理念にも反映されていた。

明治13（1880）年、東京大学を卒業後、文部省に出仕した岡倉は、はじめ音楽取調掛に配属していたが、伊沢修二（1851-1917）との関係が悪化したため、専門学務局並内記課に異動した。その後、九鬼隆一（1852-1931）の擁護をうけ、美術行政に従事した<sup>12</sup>。明治18（1885）年には、図画教育調査掛に着任し、翌年フェノロサと欧米視察へ向かう。この欧米視察は、美術教育と日本美術の改革を目的に実施された<sup>13</sup>。帰国後、岡倉は、鑑画会の報告講演会で「日本人が西洋美術々々と無暗にさわぎ立つれども、彼方には従来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注目し、軽々しく西洋の真似をなす事勿れ。」<sup>14</sup>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。重要なことは、将来目指すべき美術のあり方を次のように示したことにある。

<sup>10</sup> 「東京美術学校第二年報明治廿三年分」『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一卷』編：東京芸術大学百年史編集委員会（音楽之友社、1987年）158頁。

<sup>11</sup> 《唐子》は北宋の画家・李龍眠の《唐子遊》を原本にした狩野派の粉本を参照している。前掲註8、62頁。

<sup>12</sup> 宮川寅雄『岡倉天心』（東京大学出版会、1956年）30頁。

<sup>13</sup> 同書、宮川、86頁。

<sup>14</sup> 岡倉天心「鑑画会に於て」『岡倉天心全集第三卷』（平凡社、1993年）175頁。

自然発達とは東西の区別を論ぜず、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、画油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、将来の人生に的切なる方法を探らんとす。<sup>15</sup>

ここで岡倉は、過去の伝統絵画の特性に西洋絵画の長所を取り入れるべきだ、という理想を明白に示している。また、この前の一文で、写生に傾倒した洋画を批判したが、「伊太利の大家中にあつて参考すべきもの之を参考し、画油の手法も之を利用すべき場合においてこれを利用し」とも述べている。要するに、西洋絵画をすべて拒絶したのではなく、あくまでも西洋絵画の模倣を迫ることを否定した。また、『『国華』発刊ノ辞』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。<sup>16</sup>

(中略) は筆者の加筆

これらの理想は、単なる東西の折衷主義ではなく、「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。ここでは、日本美術(あるいは日本画)を世界に位置づけようとする普遍的な理想が示され、「近代」という新しい時代に柔軟に適用しようとする姿勢がみてとれる。これらの理想は、美校の教育理念にも反映された。ちょうど、春草が入学した明治23(1890)年に、岡倉は学校長に就任し、今後の方針を次のように述べた。

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ク古今東西ノ名品ヲ参考シ汎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。<sup>17</sup>

(中略) は筆者の加筆

ここでも、古今東西の美術を参考にし、日本美術の発展を促している。では、美校で実施

<sup>15</sup> 同書、岡倉、178頁。

<sup>16</sup> 前掲註14、岡倉天心『『国華』発刊ノ辞』、42-44頁。

<sup>17</sup> 前掲註14、岡倉天心『説明東京美術学校』、370頁。

された美術教育は、具体的にどのような内容であったのか。

### 第三節 東京美術学校—絵画（日本画）科の教育課程

開校当初は、絵画（日本画）科、彫刻科を置き、それぞれの科に「普通科二年制」と「専修科三年制」が設置された<sup>18</sup>。その後、明治 25（1892）年に「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<sup>19</sup>。この改定により、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編入した<sup>20</sup>。

明治 23（1890）年の「普通科二年制」の教育課程は、【表 1】<sup>21</sup>の通りである。

【表 1】 明治 23（1890）年 普通科二年生 教育課程

	臨画	写生	造形	新案	用器画法	理科/数学	歴史	和漢文	美術史	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	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、理科及び数学、歴史、美術史、和漢文、体操が科目に組み入れられ、特に実習科目の臨画、写生、造形の時間が多く取られた。明治 23 年分の絵画（日本画）科は、狩野派の狩野友信（1843-1912）、橋本雅邦、結城正明や円山四条派の川端玉章（1842-1913）らが教員を務めた。

続く、明治 25（1892）年に改訂した「本科四年制」の教育課程は、【表 2】<sup>22</sup>の通りである。

【表 2】 明治 25（1892）年 本科四年生 教育課程 ※普通図画教員志望者のみ、新案の時間内に課された。

	臨画	写生	新案	図案法	用器画法	美術解剖	考古学	和漢文	体操	建築装飾術	※教育学	製作実習
専修科1年	12	10	7	1	2	2	2	2	1			
専修科2年	10	11	12		2					4		
専修科3年		14	25		3							
専修科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」<sup>23</sup>と説明されているように、画家の工夫をもって制作することを指し、趣・感情・思想などの表現も重視された。佐藤道信氏の言葉を借りれば、「古画の模写が過去からの学習であり、写生が自然からの学習であるとするなら、新按は、現代と個人のイメージを

<sup>18</sup> 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。

<sup>19</sup> 前掲註 10、「東京美術学校第四年報明治廿五年分」、205頁。

<sup>20</sup> 「菱田春草展」図録（東京国立近代美術館、2014年）231頁年譜。

<sup>21</sup> 前掲註 10、「東京美術学校第二年報明治廿三年分」、155-157頁を筆者が整理した。

<sup>22</sup> 前掲註 10、「東京美術学校第四年報明治廿五年分」、205-206頁を筆者が整理した。

<sup>23</sup> 前掲註 10、「東京美術学校第二年報明治廿三年分」、155頁。

生み出す作業」<sup>24</sup>という方針であった。要するに生徒たちは、臨画や写生に取り組み、古画の基礎的な諸法を学んだうえで、それらを応用して制作することが求められた。

以上をふまえ、ここからは美校時代の春草の学習過程に注目したい。本節では、主に臨画、写生、新按を検討する。

## 一. 臨画

《羅漢》〔図 6〕は、「普通科一年生明治廿三年十一月十九日菱田三男治」と明記があることから、入学後まだ間もない頃の臨画であろう。飯田市美術博物館の調査によれば、本作は羅漢ではなく、羅漢の侍者を描いた可能性があるという<sup>25</sup>。入学前の臨画《唐子》と比較すれば、線描の多様性がみてとれる。羅漢の着物は太く存在感のある線、そして顔や手先は、柔らかな細い線で骨描きされ、肉体の量感が表現されている。このような肥瘦のある線描は、雅邦が指導した「懸腕直筆」の成果がうかがえる。「懸腕直筆」について、大観は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、肘をどこにもつげずに、手本に随って毎日眞直ぐな縦の線、横の線、斜めの線といふふうには三様の線を何百本何千本も描かされる…（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。<sup>26</sup>

（中略）は筆者の加筆

大観の回想によると、臨画は、この「懸腕直筆」を経てから取り組まれたようである。また、臨画の手本には、小画面の簡単な花鳥画、山水図、複雑な大画面の花鳥山水図が扱われた<sup>27</sup>。確かに、春草の臨画には、《花卉図》〔図 7〕のような、紙本水彩の小画面の臨画が現存する。また、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、北宗画系の粉本が多く参照されたことが推察される。

## 二. 写生

写生の学習は、対象の輪郭を毛筆で描き、その内側を彩色する鉤勒填彩が主流とされていた。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〕や仏頭の写生も行われた。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。美校時代の春草の写生は、植物写生と動物写生がある。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、やはり鉤勒填彩の手法で写生さ

<sup>24</sup> 佐藤道信「橋本雅邦評伝“心持ち”の画家」『日本の近代美術 2 日本画の誕生』（大月書店、1993年）76-77頁。

<sup>25</sup> 前掲註2、飯田市美術博物館、52頁。

<sup>26</sup> 横山大観『大観画談』（講談社、1951年）本章では前掲註10、428頁から引用。

<sup>27</sup> 前掲註10、「東京芸術大学百年史第一巻 東京美術学校編」、436頁。



れ、技巧面では入学前の写生とさほど変わらない。注目すべきは、写生を描く際の春草の観察力であろう。《蓮》の写生は、雄蕊を部分的に墨で素描し、余白にはメモ書きまで添えられ、以前よりも一層緻密に対象を観察しようとする意図がうかがえる。また、動物写生は、主に鳥類の写生が現存するが、制作年不明のものが多い。《柄長》〔図 11〕や《魚狗》（「明治廿四年」）〔図 12〕は、円山応挙（1733-1795）の写生帖のそれのように、飛行時の羽の広がりや翼や尾羽の細部を、あらゆる角度で描写している。《魚狗》は、底面まで描かれ、徹底的に観察されている。

### 三. 新按

新按とは、趣、思想、感情などを画家の工夫によって表現する手法である<sup>28</sup>。春草の新按と思しき作品、《老子》〔図 13〕を例にみてみよう。牛に跨る老子と従者が険しい山岳を進む様子が描かれていることから、「老子出関図」の図像を連想させる。「老子出関図」は、老子が乱世を逃れようと、函谷関へ向かう中国画の伝統的な画題の一つである。中国画では、明時代の画院画家・商喜が描いた《老子出関図》〔図 14〕がよく知られている。商喜の図像は『史記』の記載に取材した出関図で、牛車に乗って今まきに出関しようとする老子の前に、関尹喜が跪く様子が描かれている。『老子道德経』が生まれるその瞬間を描いていると伝わる<sup>29</sup>。

また、清時代の馬元欽が描いた《老子出関図》〔図 15〕には、先の商喜の図像とは異なり、山岳の道中を、従者を連れて出関する様子が描かれている。樹木の傍で老子が牛に跨る図像は、明・王圻『三才図解』や明・王世貞『列仙全伝』の定番の図像であるが、馬元欽の図像は、画面左側奥に雲に乗った西王母が描かれている<sup>30</sup>。

一方、日本では旧来どのような図像で描かれてきたのか。例えば、江戸時代前期の絵師・岩佐又兵衛（1578-1650）の《老子出関図》〔図 16〕には、牛に大きく足を広げて跨り、経典と思しき書物を読みながら出関する老子が描かれている。牛の表情と老子の表情は、どこかユーモラスな雰囲気が漂っており、乱世を逃れて出関する老子の厳格な雰囲気は感じられない。また、同じく江戸時代後期に活躍した円山応挙（1733-1795）の《群仙図》に描かれた老子像は、春草の老子像と同様に、牛に跨る老子と従者が描かれている。しかし、その表情は穏やかで写実的でもある。このように、とりわけ近世に描かれた老子（出関）像は、牛に跨って道中を進む老子が描かれている。恐らく、近世の画家たちは、明時代の『仙伝奇踪』などの、唐絵の版本の図像を参照したのであろう。

これをふまえた上で、春草の《老子》をみてみよう。近世の老子像と同様に、牛に跨り、道中を進む老子と幼い童子風の従者が描かれている。登場人物の表情に着目すると、内面描写に拘りがみえてとれる。従者は老子に手をさしのべ、親しげに振舞っている。しかし老子は、

<sup>28</sup> 同書、436 頁。

<sup>29</sup> 『道教の美術』編：齋藤龍一（読売新聞朝日本社、2009 年）346 頁。

<sup>30</sup> 同書、347 頁。

細密な線で額の雛が描かれ、厳粛な雰囲気をおびている。牛の体勢は、前脚を力強く踏ん張り、従者に鋭い角を向けているが、牛の表情はどこか悲壮感が漂う。

本作は、日本で好画題として扱われてきた「老子出関図」の図像に倣ってはいるものの、老子・従者・牛の微妙な関係性を描き分けることによって、物語性を強めた実在感のある「老子出関図」が描かれている。ここに、春草ならではの創意工夫がみてとれる。

さて、新按の取り組みは、岡倉の理想に端を発していると考えられるが、雅邦が唱えた「心持ち」の論も重要であろう。以下、雅邦の指導を受けた画家たち、川合玉堂（1842-1913）、寺崎廣業（1866-1919）の回想を引用する。

#### ・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、一枚の絵を描くにも大に思考を費やされたものである。<sup>31</sup>

#### ・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…。<sup>32</sup>

雅邦は、技術の卓越さよりも、主題の「趣」の表現を重視していた。説話を主題にした作品であれば、説話の物語性や主人公の感情が観者にどれほど伝わるのか、といった内容である。いずれにせよ、雅邦は、伝統技法や古典主題の決まった型、すなわち狩野派の「粉本主義」に傾倒した制作を避けた。「心持ち」の論から察するに、雅邦は、生徒たちに「独自性」をもって作品制作を行うように勧めていたといえよう。画家の個性を第一に重んじた、こうした先駆的な指導方法には「教育者」としての雅邦の優れた一面がうかがえる。

### 第四節 分期教室制

生徒たちは、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月より、岡倉の提案によって分期教室制が実施された<sup>33</sup>。これは、三教室に分かれて主査の教員のもとで指導を受ける制度である。教室の区分は次の通りである。

第一教室：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

<sup>31</sup> 寺崎廣業「形より心もち」『絵画叢誌』（絵画叢誌、1915年2月）

<sup>32</sup> 川合玉堂「雅邦に就く」『美術評論』（美術評論社、1937年4月）

<sup>33</sup> 前掲註10、「東京美術学校一覽從明治三十二年至明治三十三年」、249頁。

第二教室：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

第三教室：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

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、第三教室を円山四条派の川端玉章が担当した。春草が、兄・為吉宛に送った書簡には、「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」<sup>34</sup>と綴られ、生徒の作風が狩野派に傾倒していたことがうかがえる。岡倉は、分期教室制を導入することで、狩野派に傾倒した美術教育を改革し、他の流派からも生徒の資質を豊かに引き出そうとしたのであろう。春草は、雅邦が率いる第二教室を選択したが、岡倉直々に第三教室（写生派）の川端玉章の部屋に変更するように勧められた。その旨を為吉に宛てた書簡に綴っている。以下にその内容を引用する。

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、大に又やら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、品格を高きものにて写生を元とす。応挙位ではつまらんけれども杯と言ふ。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（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、先づ考へると言ふて帰れり。<sup>35</sup>

岡倉の助言を要約すると“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” “応挙程度の写生ではつまらなく、人物画に写生を取りいれるべきだ、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。”

しかし、「日本という処はどこまでも固く守り品格を高きものにて写生を元とす」という一文は、意味合いが広く補足が必要であろう。これについては、岡倉の応挙論を検討すればその答えが見いだせるかもしれない。岡倉が、江戸時代後期の画家の中でとりわけ注目を置いたのは円山応挙であった。岡倉は、『国華』や美校の「日本美術史講義」で応挙を度々取り上げている。例えば、「日本美術史講義」では、応挙の写生について次のように言及している。

<sup>34</sup> 「九州熊本勤務菱田為吉様」（1894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。

<sup>35</sup> 前掲註34、「九州熊本勤務菱田為吉様」（1894年6月8日封書）19-20頁。

然れども応挙の画にして彼の如き点にまで進歩せしが為に、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。<sup>36</sup>

要約すると“足利時代を深めていた日本絵画の「趣味」は応挙が写生を確立したことによって失われることになった。雪舟・雪村・狩野探幽らは、作品によって自己の思想を表現しようとし、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）のみに、自己の思想を表現する方法をとった。”

つまり、岡倉は、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よ、ということ春草に伝えたかったのではないだろうか。また、岡倉がいう「意は形の外に存する」というのは、新按や雅邦の「心持ち」の論にも通じている。恐らく、岡倉は、春草の写生や新按の実力を評価し、第三教室（写生派）を選択するように勧めたと思われる。また、後に日本美術院の正員となる大観と観山は、ともに雅邦に師事しており、岡倉は、彼らとは異なる春草の理知的な資質を早くも見抜いていたのかもしれない<sup>37</sup>。

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）ゝ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）卒業製作丈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…<sup>38</sup>

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、という意味が読み取れる。周知の通り、南都焼討とは、治承4年12月28日（1181年1月15日）に、平重衡らが東大寺・興福寺などの奈良（南都）の仏教寺院を焼討にした事件を指す。卒業まで約一年余りある時期に、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、と為吉に願ったが、当時中学校で教鞭をと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という<sup>39</sup>。その後の書簡にも、旅費の工面を申し出る内容が綴られている。

<sup>36</sup> 岡倉天心『日本美術史』（平凡社、2001年）228頁。

<sup>37</sup> 前掲註5、近藤、31頁。

<sup>38</sup> 前掲註34、「九州熊本勤務菱田為吉様」、19-20頁。

<sup>39</sup> 前掲註5、近藤、31頁。

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。<sup>40</sup>

このように、事細かに旅費の内訳を綴り、その工面を為吉に願っている。「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」とあるように、何としてでも寺の写生を行い「南都焼討図」を描きたい、という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、春草が写生旅行に赴いたかどうか、詳細は分からない。ただ、書簡には、岡倉の課題に応えようとする春草の意識が顕著にあらわれており、早い時期から卒業制作の構想を練っていたことが分かる。

## 第五節 卒業制作《寡婦と孤児》の制作過程

### 一. 明治 27 (1894) 年～明治 28 (1895) 年の作品

前節で取り上げた書簡は、「明治 27 (1894) 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科ノ授業方法ヲ分期教室」<sup>41</sup>と記されており、分期教室制は、春草が本科第四学年に進級する前に、実施された可能性がある。

また、明治 27 (1894) 年 6 月の時点で、卒業制作の構想に着手した春草は、《武具の図》、《六波羅合戦院の御所焼討図》、《鎌倉時代闘牛図》〔図 17〕《平重盛》〔図 18〕といった、武者絵を次々に制作している。また、《桜下美人図》〔図 19〕や《美人図》などの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 (1894) 年 1 月の「東京美術学校校友会第三回大会」に出品し、賞牌を受けたが現存しない。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、賞牌第二席を受けた。《美人図》は、明治 28 (1895) 年 5 月の「校友会臨時大会展覧会」に出品し、賞牌第一席を受けたがこれも現存しない。このため、本節では現存する《鎌倉時代闘牛図》、《平重盛》、《桜下

<sup>40</sup> 前掲註 34、「九州熊本菱田為吉様」(1894 年 6 月 16 日封書) 23 頁。

<sup>41</sup> 前掲註 10、「東京美術学校一覽從明治三十二年至明治三十三年」、250 頁。

美人図》の三作品を対象にし、卒業制作までの春草の思考を検討する。

《鎌倉時代闘牛図》は、高山寺の「鳥獣戯画」乙巻に取材しているという<sup>42</sup>。画面中央には、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に配置されており、牛に注目する群衆たちは、確かに「鳥獣戯画」のようなりズミカルな動きを伴って描かれている。また、背景は画面左の上部にかけて淡い色彩による濃淡が施され、霞の表現がみられる。

一方、《平重盛》は、出品記録が見当たらないため、新按の制作と思われる。本作は、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、牛車で父の居る六波羅の屋敷門前へ駆けつけた場面が描かれている。従来、重盛を主題にした作品は、屋敷邸内で、重盛が父を諫める場面が描かれる。

重盛を乗せた牛車や武士の鎧は、大和絵特有の硬さのある描写となっている。しかし、門扉は、奥へ続くにつれて極端に暈され、前景の重盛一行の硬い描写と対比されている。また、最後尾に位置する二人の武士は、門扉の暈しと歩調を合わせるかのように淡く描かれている。これにより、画面の均等性が保たれている。

《桜下美人図》は、浮世絵を研究した痕跡がうかがえる。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》などの図像を彷彿とさせる。ここでも、背景の桜は暈され、対象を詳細に描こうとする意識はない。

以上のように、明治27(1894)年～明治28(1895)年の作品を検討すると、春草は、古画絵巻・大和絵・美人画など、古画の研究を幅広く行っていたことが確認できる。また、この時期の作品は、歴史の史実を独自に解釈しようとする意識がうかがえる。一般に、《鎌倉時代闘牛図》や《平重盛》は、西洋から導入された所謂「歴史画」のジャンルに分類される。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て発展したことがしばしば指摘されている。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」<sup>43</sup>と指摘するように、この時代の歴史画は国家思想をあらわしたものが多い。ただ、美校で描かれた歴史画は、少し特性が異なるものであったといえるかもしれない。美校の教育方針を考慮すると、新按で描かれた歴史画は、あくまでも生徒の創造性を育成するための主題であった。春草もそうした思考のもとで制作していたはずであろう。

しかし、岡倉に問われた写生の課題を解決しようとする春草の思考は、本節で検討した三作品にはあまり昇華されていない。ただ、濃淡表現が一貫して用いられている。主題を引き立てるために意図的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演出するために用いた可能性も考えられる。写生を得意とした春草は、岡倉の助言

<sup>42</sup> 『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。

<sup>43</sup> 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）277頁。

を受け、対象をいくら写生的に描いても、趣・感情・思想を画面上にあらわすことができない、と感じたのかもしれない。

## 二. 《寡婦と孤児》

意外なことに、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主題は、《寡婦と孤児》〔図 20〕であった。周知のとおり、《寡婦と孤児》の認定審査をめぐっては、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展開された。福地は、本作を「化物絵」と評して春草を落第させようとしたが、雅邦がそれに猛反対して四時間におよぶ口論となった<sup>44</sup>。最終的には岡倉の仲裁によって優等第一席の成績がつけられたという<sup>45</sup>。

福地が「化物絵」として酷評した理由は何であったのか。また、なぜ春草は、「南都焼討図」を断念し、《寡婦と孤児》を描いたのか。ここでは、この二点に着目して考察を進める。

まず、本作の表現から読み解いていこう。画面には、朦朧とした不穏な空気の中に、戦死したであろう主人の甲冑の前で、悲愴な表情で赤子を抱く寡婦が描かれている。先行研究では、能の「三井寺」を主題にした雅邦筆《三井寺》〔図 21〕との関連性が指摘されている<sup>46</sup>。古田亮氏は、「『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。」<sup>47</sup>と指摘している。

寡婦と赤子の着衣に施された骨描きは濃墨で太く、一方で頭部の輪郭部分は外隈のように暈されている。また、寡婦の髪の毛の束は、鉄線描で描かれ、線描の多様性がみてとれる。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に起因しているといえよう。

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》の武士の甲冑は、大和絵特有の明るい色調で装飾的に仕上げられているが、本図の甲冑は、濁色を彩色し、戦によって傷ついた甲冑を生々しく描いている。この甲冑の表現によって、主人の「戦死」を強く連想させる。このあたりに、写生の成果があらわれているように思われる。

このように、寡婦・赤子・甲冑の三つの対象には、雅邦の《三井寺》、古画の研究、写生、新按の影響が垣間見られるが、背景描写には、特異な表現が確認できる。それは、寡婦と赤子を照らす「光」と、破れた御簾の「影」の描写である。背景の空間は不明瞭に描かれてはいるが、微かな光と影の描写が確認できる。光源の位置は特定できないが、画面左上から斜めに差す光が御簾の影を映し出している。

勅使河原純氏は、この「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」<sup>48</sup>と指摘し

<sup>44</sup> 古田亮「菱田春草 寡婦と孤児」『国華』第 1400 号（国華社、2012 年）49 頁。

<sup>45</sup> 前掲註 6、勅使河原、69 頁。

<sup>46</sup> 前掲註 2、「天心傘下の巨匠たち—初期作品を中心として—」、36 頁。

<sup>47</sup> 前掲註 44、古田、50 頁。

<sup>48</sup> 前掲註 6、勅使河原、66 頁。

ている。また、そこには明治 27 (1894) 年に勃発した日清戦争が関係しているという<sup>49</sup>。勅使河原氏の指摘の通り、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。これをふまえると、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感情を寡婦と孤児に投影し、その裏に潜める列強の「影」を灰めかすかのように、光と影を描写したと筆者は想像する。もとより、春草自身が日清戦争について言及した記録はなく、本作との関連性はこれ以上指摘できない。

さて、福地が「化物絵」と称した理由は何に起因しているのであろうか。第一に、技法の統一性がなく、卒業制作に相応しくない不気味な作風であったことが挙げられる。何より、寡婦の表情や甲冑に、主人の「死」を生々しく描き出したことが「化物絵」と称された理由であったように思われる。無論、岡倉と雅邦はこうした表現性を評価したといえよう。

最後に、春草が「南都焼討図」の制作を断念した理由について言及したい。第一に、社寺建築の写生を行なうことができなかつたため、断念したことが考えられる。先に取り上げた《鎌倉闘牛図》や《平重盛》の建築物は、細部が暈され、かなり簡略化されている。しかし、春草の学習過程を追えば、古画や美校近くの寛永寺などの写生を行い、着想を得ることも可能であったはずである。恐らく春草は、寺が焼ける様子を写生的に描くだけでは、「南都焼打図」の主題性を独自に表現することができなかつたのであろう。

## 小結

春草の資質、とりわけ写生の資質は、すでに美校入学前に頭角があらわれていた。造形を精緻に捉える感覚は、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、狩野派の粉本や運筆を基盤にして教育が進められ、趣・感情・思想を表現する「新按」の制作が重視された。こうした教育のもと、春草は得意とする写生を活かし、大和絵や浮世絵などの古画の研究を積極的に進めていた。また、歴史を主題にした作品には、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みられる。やはりそこには、岡倉の指導や理想、そして、雅邦の「心持ち」の影響がうかがえる。換言すれば、美校の教育理念そのものが春草の制作上の理念を規定した、といっても過言ではない。特に、《寡婦と孤児》は、岡倉や雅邦の志向に沿う作品であったといえよう。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、西洋絵画への意識であった。一方で、感情・趣・概念などの表現は、寡婦の表情や甲冑に暗示的に表現された。暗示的な表現は、日本美術院の課題制作や展覧会で重視された表現でもある。少なくとも、美校時代からその兆しが岡倉や雅邦の間で共鳴し、春草が感化されたことがうかがえる。岡倉らの理想と西洋絵画の造形性をどのように自己の思考に昇華させていくのか、という葛藤が《寡婦と孤児》の制作過程に見出せよう。

---

<sup>49</sup> 前掲註 6、勅使河原、70 頁。



第一章 図版



〔図1〕 菱田春草《唐子》  
明治23（1890）年



〔図2〕 菱田春草《松に鳩》  
明治23（1890）年



〔図3〕 菱田春草《撫子》  
明治23（1890）年



〔図4〕 菱田春草《胡瓜》  
明治23（1890）年



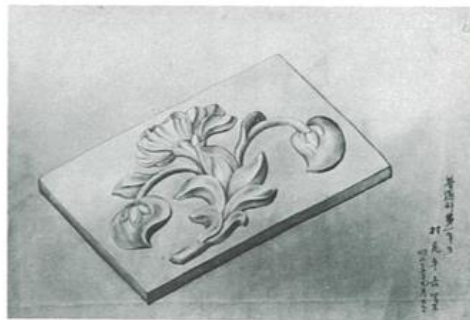
〔図5〕 菱田春草《葡萄》  
明治23（1890）年



〔図6〕 菱田春草《羅漢》  
明治23（1890）年



〔図7〕 菱田春草《花卉》  
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〕 菱田春草《蓮》  
明治25（1892）年



〔図10〕 菱田春草《椿》  
明治24（1891）年



〔図11〕 菱田春草《柄長》  
制作年不明



〔図12〕 菱田春草《魚狗》  
明治24（1891）年



〔图 13〕 菱田春草《老子》  
明治 26 (1893) 年



〔图 14〕 商喜《老子出関图》  
明時代 15 世紀



〔图 15〕 馬元欽筆《老子出関图》  
清時代 17 世紀



〔图 16〕 岩佐又兵衛《老子出関图》  
江戸時代 17 世紀



〔图 17〕 菱田春草《鎌倉時代闘牛图》  
明治 27 (1894) 年



〔图 18〕 菱田春草《平重盛》  
明治 27 (1894) 年



〔図 19〕 菱田春草《桜下美人図》  
明治 27 (1894) 年



〔図 20〕 菱田春草《寡婦と孤児》  
明治 28 (1895) 年



〔図 21〕 橋本雅邦《三井寺》  
明治 24 (1891) 年

#### 図版出典

図 1～5、7、9～12、『創造の泉—菱田春草のスケッチ—』（飯田市美術博物館、2015 年）

図 6、13、19、『アサヒクラブ別冊美術特集 菱田春草』（朝日新聞出版、1897 年）

図 8、『東京芸術大学百年史 第一巻』（東京芸術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987 年）

図 14～16、『道教の美術』編：齋藤龍一（読売新聞朝日本社、2009 年）

図 17、18、20、『近代日本画の巨匠 菱田春草展』（京都新聞社、1982 年）

図 21、『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）

## 第二章 日本絵画協会—絵画共進会を中心に

### はじめに

明治28(1895)年に東京美術学校を卒業した春草は、日本絵画協会に参画した。春草は、同会が主催した絵画共進会に、第一回〔明治29(1896)年〕《四季山水》〔図1〕、第二回〔明治30(1897)年4月〕《拈華微笑》〔図2-1〕、第三回〔明治30(1897)年10月〕《水鏡》〔図3-1〕を出品した。特に、思想的な主題をあつかった《拈華微笑》と《水鏡》は、従来の日本絵画にはない図像と暗示的な表現を用いて描かれた。

上記の作品は、日本画の新たな方向性として岡倉が示した「理想画」の先駆けとなった。このような「画家の着想(アイデア)」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、下村観山らも手掛けており、岡倉の傘下にあった東京美術学校派の特徴でもあった。

筆者は、第一章で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理念を構築したのか、を検討した。春草は、狩野派、大和絵、円山四条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、光の明暗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思考があらわれており、さらにそこには、岡倉が推奨した「新按」や橋本雅邦の「心持ち」の論が反映されていた。

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。したがって、同会の出品作品を検討することは重要であろう。本章では、第一回絵画共進会から第三回絵画共進会(明治29(1896)年~明治30(1897)年)までの、春草の出品作品に着目し、春草自身の考えが吐露された画論「画苑新彩」、当時のジャーナリズムの批評、岡倉の理想に触れ、この時期の春草が、どのような思考で制作を行っていたのか、を明らかにする。

### 第一節 日本絵画協会—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。

まず、日本青年絵画協会の経緯について述べる。この会は、川端玉章の働きかけで、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。会頭は岡倉が担い、寺崎広業(1866-1919)、頓田丹陵(1872-1940)、小堀鞆音(1864-1931)、柴田真哉(1858-1895)、福井江亭(1866-1937)、山田敬中(1868-1934)などの、若手画家を中心にして結成された。

結城素明(1875-1957)の回想<sup>1</sup>によると、岡倉は、互評会に出席して青年画家を激励し、

<sup>1</sup> 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)

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。というのも、岡倉は、日本青年絵画協会を東京美術学校派の傘下として組織しようとしていた。その背景には、卒業生の活動場所を確保し、組織として活動することで旧派の日本美術協会などに対峰する狙いがあったされる<sup>2</sup>。事実、明治 26 (1893) 年に大観、明治 27 (1894) 年に観山、明治 28 (1895) 年に春草が続々と東京美術学校を卒業し、活動を始めた。

日本青年絵画協会の後に続いた日本絵画協会の人事は、会頭を公爵二条弘基、幹事長を岡倉、指導者を橋本雅邦・川端玉章・山名貫義とし、京都派<sup>3</sup>も統合して全国規模に拡張した。

明治 29 (1896) 年の第一回絵画共進会は、以下の三部門が設けられた<sup>4</sup>。

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 of 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継いだ部であった。そして、第二部は、洋画家・黒田清輝 (1866-1924) らを中心とする白馬会 (新派) の部であった。黒田は、フランス留学から帰国後、明治美術会 (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抱き、同会を脱退した。同年 6 月には、久米桂一郎 (1866-1934) らと「白馬会」を結成したばかりであった。岡倉派が黒田と合同で展覧会を開催したことは注目に値する。その後、絵画共進会は、明治 31 (1898) 年の第四回まで開催された<sup>5</sup>。

## 第二節 岡倉天心と黒田清輝

岡倉が、黒田らを絵画共進会に招いたのはなぜか。ここからは、先行研究をふまえて、この時期における岡倉と黒田の交流について考察を加えたい。

### 一. 東京美術学校・西洋画科新設の背景

---

本論では、『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、日本美術院、1989年) 58-59頁から引用した。

<sup>2</sup> 細野正信「近代日本画の夜明けー日本美術院創設前史ー」『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。

<sup>3</sup> 山元春挙、今尾景年、竹内棲鳳、岸竹堂、鈴木松年、望月玉泉、森川曾文、谷口香嶽、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。同書、細野、106頁。

<sup>4</sup> 「日本絵画協会の趣旨」『読売新聞』(1896年10月5日)

<sup>5</sup> 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」として明治 31 (1898) 年～明治 36 (1903) 年まで開催された。

岡倉と黒田の交流は、東京美術学校に西洋画科を新設するにあたって築かれた<sup>6</sup>。これらの事情については、吉田千鶴子氏<sup>7</sup>の研究が詳しい。吉田氏によると、事の発端は、岡倉らが東京美術学校の予算および規模拡張を目指して、明治 27（1894）年に「美術教育施設ニ付意見」<sup>8</sup>という意見書を作成したことに始まる<sup>9</sup>。

意見書の内容には、美術院、東京高等美術学校・京都高等美術学校、公立技芸学校、小学校の4つの教育体系が提示され、特に、東京高等美術学校・京都高等美術学校の規模拡張の具体案が示された。絵画科実技教員の具体案は以下の通りである<sup>10</sup>。

#### 東京高等美術学校 実技教員

##### 絵画科

第一教室 教授一人 助教授一人

巨勢宅間土佐等古代ヨリ中古ニ行ハレタル畫派ヲ主トシタルモノ

第二教室 教授一人 助教授一人

雪舟狩野等足利時代及徳川前期ニ行ハレタル畫派ヲ主トシタルモノ

第三教室 教授一人 助教授一人

圓山四條等徳川後期ニ行ハレタル畫派ヲ主トシタルモノ

第四教室 教授一人 助教授一人

工藝圖按ヲ主トシタルモノ

第五教室 教授一人 助教授一人

支那畫派ニシテ本那ニ適應シタルモノ

<sup>6</sup> 岡倉と黒田の関係性については、主に植田彩芳子『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）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）などを参照した。

<sup>7</sup> 前掲註6、吉田、34-38頁。

<sup>8</sup> 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』編：東京芸術大学百年史編集委員（音楽之友社、1987-2003）252-266頁。

<sup>9</sup> この意見書は、第八議会自由党の「美術学校拡張法案」の提出に先駆けて作成されたようである。岡倉と自由党の間には、官僚の河瀬秀治という人物がおり、岡倉と自由党の間の仲介者を担っていた。河瀬は、佐野常民とともに龍池会を結成して副会頭に就任し、岡倉やフェノロサを支援して鑑画会の設立に尽力した。岡倉は、河瀬を介して東京美術学校の規模拡張を自由党に働きかけたことが推察される。前掲註6、吉田、34-38頁。

<sup>10</sup> 前掲註8、『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』、257頁。

第六教室 教授一人 助教授一人  
西洋畫派ニシテ本那ニ適應シタルモノ

このように、分期教室制（第一教室～第三教室）の他に、工芸図案教室、支那画派教室、西洋画派教室の三室を新たに新設すること、そして、彫刻科についても、西洋彫刻派教室の新設が示された。ただ、この拡張案は「本那ニ適應シタルモノ」という条件付きで、なおかつ教授一人・助教授一人、といった小規模の内容であった。この岡倉の指針について「創立当初の方針を変更して西洋美術導入に踏み切ったわけではなく、方針においては何ら変更はなかった」<sup>11</sup>と吉田氏が指摘するように、あくまでも伝統美術を中心に新美術の発展を意図した岡倉の立場を考慮すると、日本美術と同様の規模で、西洋画科を新設するつもりは最初からなかったように思われる。

その後、この意見書をもとに、明治 28 (1895) 年 1 月に「美術学校拡張に関する建議案」が帝国議会に提出された。ところが、当初は東京美術学校の拡張一点に絞られていたが、議員の協議の末、報告書が作成され、提出した議案に修正が加えられた<sup>12</sup>。「拡張ノ方針ニ至リテハ我国固有ノ美術ヲシテ發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」<sup>13</sup>とあるように、西洋美術も日本美術と同様の規模で新設する、という条件付きで可決された。修正が加えられた理由には、欧化政策の動きや、黒田や久米を推薦した、西園寺公望相の介入があり、政治的な圧力が議事に掛かったことが指摘されている<sup>14</sup>。また、明治 29 (1896) 年は、日清戦争を契機に資本主義の上昇期をむかえ、西洋文明の認識の急務が様々な形で唱えられはじめていた<sup>15</sup>。こうした事情を考慮すると、さすがの岡倉も政治や社会の動向に抵抗できず、西洋画科・西洋彫刻科をある程度の規模で新設せざるを得ない状況に追い込まれていたことがうかがえる。

## 二. 岡倉と黒田の交流

さて、黒田と岡倉の交流は、明治 29 (1896) 年 3 月頃から頻繁に認められる<sup>16</sup>。この頃の黒田の状況を簡単に整理すると、約 10 年間におよぶフランス留学を終え、明治 26 (1893) 年 7 月末に帰国。同年の秋に、京都に滞在し《舞子》などを制作。その際、清閑寺で《昔語り》の着想を得る。翌年 10 月には久米とともに画塾・天真道場を開設。明治 28 (1895) 年 4 月の第四回内国勸業博覧会に《朝妝》を出品し、妙技二等賞を得るが裸体画論争を招いた。その後、明治 29 (1896) 年 4 月頃まで京都に滞在し、《昔語り》の制作に着手した。同年 5

<sup>11</sup> 前掲註 6、吉田、34 頁。

<sup>12</sup> 前掲註 6、吉田、36 頁。

<sup>13</sup> 『衆議院議事録速記録』第 45 号 (1895 年 3 月 11 日)

<sup>14</sup> 前掲註 6、吉田、37 頁。

<sup>15</sup> 宮川寅雄『岡倉天心』(東京大学出版会、1956 年) 142 頁。

<sup>16</sup> 高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像—《智感情》の主題と成立をめぐる」『美術史』第 139 冊 (美術史學會、1996 年) 31-43 頁。



月には、東京美術学校・西洋画科の新設に向け、同校の嘱託教員となる。その後、7月に東京美術学校に西洋画科が新設された。

二人の交流の痕跡は、『黒田清輝日記』<sup>17</sup>や岡倉の書簡<sup>18</sup>に記されている。『黒田清輝日記』によると、京都滞在中（明治29（1896）年）の3月初旬頃から岡倉から手紙を受け取っており、その後も頻繁に手紙のやりとりが続いた。また、岡倉の書簡「3月16日付 発東京美術学校 受京都市円山公園 封共」<sup>19</sup>には、以下の内容が確認できる。

拝啓 御書中之趣敬承仕候 陳者兼而得貴意候通 當校課程中西洋画科増設之儀決定候上ハ 来四月一日より教室を設け 及授業上等に関し夫々準備致度候ニ付 其以前ニ於て得御免互晤度存候間 御都合も可有之候得共 御繰合御帰京相叶候ハ 大幸に御座候 敬具

三月十六日

岡倉覺三

黒田清輝殿  
侍曹

このように、西洋画科の新設準備について黒田と調整を行いたい、という積極的な内容が確認できる。また、『黒田清輝日記』によると、二人は、3月⇒4回、4月⇒1回、5月⇒6回、6月⇒3回、7月⇒2回、面会しており、黒田が東京美術学校に嘱託された5月は、特に面会の回数が多い。

この様な状況から、二人は、7月に新設予定の西洋画科の教育課程について、頻繁に議論を交わしていたことが推察できる。以上みてきたように、岡倉と黒田は、明治29（1896）年を境に接近し、新設予定の西洋画科について議論を交わしていたことが指摘できる。

### 三. 岡倉が黒田に接近した背景

では、岡倉はなぜ黒田に接近したのであろうか。黒田を擁護していた西園寺公望相などの介入により、政治的な圧力が岡倉に掛かったことが理由に挙げられるが、当時の洋画壇と岡倉の関係に何らかの事情があったのではなかろうか。岡倉の長男・岡倉一雄氏は、次のように回想している。

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、久米桂一郎の一派を迎

<sup>17</sup> 『黒田清輝日記』については、東京文化財研究所データベース ([https://www.tobunken.go.jp/materials/kuroda\\_diary](https://www.tobunken.go.jp/materials/kuroda_diary)) を参照した。  
(最終閲覧日 2020年11月16日)

<sup>18</sup> 著：岡倉覺三 編：下村英時『天心とその書簡』（日研出版、1964年）

<sup>19</sup> 同書、岡倉、79頁。

え、それらの人々を首脳として…<sup>20</sup>

「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…」とあるように、明治美術会（旧派）との関係悪化が推察できる。浅井や小山をはじめとする旧派の洋画家は、出身校の「工部美術学校」が廃校となり、なおかつ東京美術美校にも西洋画科が設置されなかったことに不満を抱き、明治 22（1889）年に明治美術会を結成した。しかし、伝統美術の復興を唱えたアーネスト・F・フェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa)（1853-1908）が美術界に進出したことにより、洋画の排斥運動（具体的には勧業博覧会や内国絵画共進会での洋画排斥など）に拍車をかけることになった。フェノロサの意志を受け継いだ岡倉も「日本人の洋画を学ぶは、これ国民を棄つるに異ならず」<sup>21</sup>と訴え、国粹主義的な一面を一部みせていた。このことから、東京美術学校派と明治美術会派の関係は、良好ではなかったことがうかがえる。

一方、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外光表現を日本にもち帰った黒田らを東京美術学校に迎える方が、岡倉派にとっては好都合であったように思われる。その証拠に岡倉は「我が国に於ける西洋画は黒田清輝、久米桂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」<sup>22</sup>と示し、黒田らに信を置いていたことがうかがえる。

以上みてきたように、明治 29（1896）年 5 月に、黒田らを東京美術学校に迎え、6 月に白馬会が結成され、9 月に第一回絵画共進会を白馬会と合同で開催した一連の流れを鑑みると、絵画共進会の第二部は、意図的に白馬会のために用意された。すなわち、黒田らの活動を援助するような働きかけが、岡倉派にあったことが指摘できよう。しかし、第二回絵画共進会以後は、白馬会と合同で開催することはなかった。その後、岡倉と黒田の間に美術教育の方針に齟齬が生じ、次第に二人は距離を置くようになる<sup>23</sup>。

### 第三節 春草の造形思考

さて、ここからは、春草が絵画共進会に出品した作品を考察していく。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、西郷弧月らも模写に従事した。この模写事業は、岡倉が帝国博物館の理事および美術部長を務めて

<sup>20</sup> 岡倉雄一『父岡倉天心』（中央公論社、1971 年）115 頁。

<sup>21</sup> 岡倉天心『毎日新聞』（1892 年 7 月 1 日）

<sup>22</sup> 岡倉天心「明治三十年の美術界」『岡倉天心全集第三巻』（平凡社、1979 年）138 頁。

<sup>23</sup> 吉田氏によると、黒田は岡倉が重視した、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。前掲註 6、37-38 頁。

いた関係によるもので、東京美術学校派が斡旋された<sup>24</sup>。当然、古美術の記録を最優先するものであったが、春草のような若手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、日本絵画協会が結成され、春草らも同会に参画した。

### 一.《四季山水》

春草は、第一回絵画共進会に《四季山水》〔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が描かれている。材質は紙本彩色（四幅）、寸法は縦46.5cm横69.3cm（各）である。本作に対し、美術批評家の関如来は、次のように批評した。

亦是れ青年作家の作としては、場屈指の者なるべし。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べし。<sup>25</sup>

関如来の批評の通り、本作は四季折々の山水の情景を描いた作品であるが、精神性を重視する従来の理想的な山水画とは異なる。発表当時は「四季景色圖」と題されていた。このため、春草は、山水画ではなく、むしろ風景画に近い感覚で制作したことがうかがえる。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つつ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。これによって奥行感が生じている。

各景に注目すると、もっとも細部に拘りがみとれるのは春の情景である。山の岩肌には、淡墨の線と狩野派的な皴法が施され、ごつごつとした岩の感触があらわされている。それとは対照的に、草の一本一本は緑の細線で描かれ、花々は胡粉の白で点描のように描かれている。緑と白の柔らかな色彩によって、春の柔らかな雰囲気が漂う。

関如来が「もっとも賞すべき」と評した夏の情景は、線を主体に描かれている。薄つつらと浮かび上がる月は、地上の情景を照らし、夏の夜の妙な雰囲気を引き立てている。また、地平線の境界は曖昧に設定されている。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、空間構成にめりはりが付けられている。秋と冬の情景にも、東京美術学校で修得したであろう狩野派の伝統的な皴法が、岩と樹木に施され、あくまでも線描が主体となっている。

本作に対して、小説家・森鷗外は以下のように批評している。

<sup>24</sup> 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。

<sup>25</sup> 関如来『太陽』（1896年11月20日）

その時々々の景致はやや見えたれども、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。<sup>26</sup>

鴎外が「一種の癖あるを惜む」と消極的に評したのは、線描や皴法の伝統性と奥行表現が相反しているように感じたことによる指摘であろう。

## 二. 《拈華微笑》

続く、明治 30 (1897) 年 4 月の第二回絵画共進会の《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 cm 横 271.5 cm で大作である。春草は、第一回絵画共進会の後、11 月より東京美術学校の絵画科教員を嘱託され、若干 24 歳で予備課程の授業を担当した。

第一回では、風景画を出品したが、第二回では所謂「仏画」を出品した。勅使河原純氏<sup>27</sup>が指摘しているように、春草が仏画を制作した動機には岡倉の影響が示唆される。確かに、岡倉は明治 28 (1895) 年に「懸賞仏画募集」を企てている。勅使河原氏によると、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であったという。

「拈華微笑」という主題は、一般に禅宗において「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。

釈迦が靈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。

上記の説話を考慮しつつ、本作を考察する。

画面中央で台座に座る釈迦は、説法印の手の形で金波羅華を左手に持つ。弟子たちは、群像をともなって中央の釈迦を取り囲むように描かれている。また、釈迦が視線を送る先には、手を組んで微笑む摩訶迦葉〔図 2-2〕が老いた姿で描かれている。摩訶迦葉は、釈迦の真っすぐな眼差しに應えるかのように微笑みを浮かべており、緊張感のある場面である。人物のふくよかな身体は主張の強い線である。また、着衣に施された色彩はコントラストが弱い。ここでも、線描主体の思考がうかがえる。

本作に向けられた当時の批評は、以下のような内容であった。

<sup>26</sup> 森鴎外『めさまし草』（盛春堂、1896 年 12 月）

<sup>27</sup> 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982 年）94 頁。

・『報知新聞』(明治30(1897)年4月14日)

大作其筆力頗ぶる見るに足る。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顯はれたるを見る。<sup>28</sup>

・『美術画報』(明治30(1897)年9月)

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の如くなりしが、実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。<sup>29</sup>

「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」という主題は、その当時まで絵画化されることのなかった主題であった。従来にはない図像であり、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。批評では、春草の試みを評価する部分も見受けられるが「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つ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もう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。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苦心する。

30

<sup>28</sup> 『報知新聞』(1897年4月14日) 執筆者の詳細は不明。

<sup>29</sup> 『美術画報』(1897年9月) 執筆者の詳細は不明。

<sup>30</sup> 菱田春草「画苑新彩」『早稲田文学』7巻5号(1898年2月)

(中略)は筆者の加筆

ここで春草は、線の必要性に言及しつつも、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》でいうならば、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。」と述べたように、対象の境界線としての線（輪郭線）ではない。

春草は、線描によって登場人物の感情を表すのだ、とあくまでも線の重要性、裏を返せば「東洋的な線描」について説いている。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、線描に精神をこめ、対象の躍動感をあらわしたとされる<sup>31</sup>。

一方、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。」と述べているように、人物の内面描写には試行錯誤した様子がうかがえる。確かに、摩訶迦葉の微笑みの表情に苦心したのか、釈迦の視線が摩訶迦葉を向いていなければ、その微笑みが際立たない。また、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。

また、背景描写に注目すると、床に正方形の石畳が描かれているが、人物に用いられた主張の強い線とは対照的で、控えめな線である。この石畳に関して、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見えるように見えてくる」<sup>32</sup>と指摘しているように、台座の位置は、合理的な空間構成に相反している。このように、故事を主題にした作品では、空間構成における三次元性はさほど意識されていない。

### 三. 《水鏡》

春草が第三回絵画共進会に出品した《水鏡》〔図 3-1〕は、日本画と洋画を支持する批評者から大変な批判を浴びた。同会は、日本美術院が創設する約一年前に開催された。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、あれは非常にしくぢ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なので、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

<sup>31</sup> 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。

<sup>32</sup> 前掲註27、勅使河原、101頁。

に映さねばならんのでせうが、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ったのです。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って枯れてしまふ、紫陽花を天女にかたどっ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。天女の色の取合せもつまり紫陽花から取ったのです。<sup>33</sup>

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、絹本着色、寸法は縦 157.8 cm 横 170.8 cm である。

紫陽花を右手にもつ天女が描かれているが、水鏡に映る姿〔図 3-2〕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っ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ったのです。」と説明しているように、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、色の調子をもって天女の「衰相」の意を表現したことになろう。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、三段階の色調の変化をつけ、枯れゆく紫陽花の様子が描かれている。ここにも、色の調子をもって衰相の意を表現しようとする意図がうかがえる。春草が述べたように、紫<sup>34</sup>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認識できず、大変難解な作品に感じたようである。明治 30 (1897) 年 11 月 20 日と同年 11 月 28 日の『讀賣新聞』の批評をみてみよう。

・『讀賣新聞』(明治 30 (1897) 年 11 月 20 日)

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扱ひ、更に水を客にしてこれに人と花

<sup>33</sup> 前掲註 30、菱田

<sup>34</sup> 紫陽花の部分には、西洋顔料のコバルトブルーやブルーシャンブルーが用いられている。『菱田春草展』図録(東京国立近代美術館、2014 年) 204 頁作品解説より。

とを映らしめ、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」とは変りたりと。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。<sup>35</sup>

(中略)は筆者の加筆

・『讀賣新聞』(明治30(1897)年11月28日)

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るものの由に御座候。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、扱ひ来りて美色轉變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無之由に御座候。<sup>36</sup>

上記の批評は、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ているのか、という疑問が寄せられている。明治30(1897)年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、最終的には噂話をまじえて「夢」が主題であると結論付けている。

一方、明治30(1897)年11月28日付の批評は、春草が画論で示した内容にほぼ一致し、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、主題を難解にさせている理由は、水に映る天女の姿を描かなかったことにある、と指摘している。

このような事情があり、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、文書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。

・天人

衰相が描きたいならば、やはりあんなありさまにやるが宜しい。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

<sup>35</sup> 『讀賣新聞』(1897年11月20日) 執筆者の詳細は不明。

<sup>36</sup> 『讀賣新聞』(1897年11月28日) 執筆者の詳細は不明。



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、身体の臭穢なること、天部の居るべき本座を樂はぬこと、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であるぞよ。<sup>37</sup>

#### ・岳南

もしまた天女の衰相を画くなら、前席の天人のいふたやうに、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、それで不常住は充分に現れる。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。<sup>38</sup>

天人という人物が注目した衰相の表現は、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（頭上の華鬢が萎える）、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）、下樂本座（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、画論中に言及されておらず、確証がない。少なくとも、天人という人物は、衰相に関連する仏教用語が存在するにも関わらず、その表現を直接的に天女の身体に表現しなかったことを問題視している。

また、岳南という人物も、相変わらず水に映った天女を描写しなかったことを批判している。加えて、天女の身体の硬さを問題視しているが、これは、極めて均一で細い墨線で骨描きされているため、少し角張った印象をあたえたのであろう。強いて言えば《拈華微

<sup>37</sup> 天人『美術評論』（1898年4月）執筆者の詳細は不明。

<sup>38</sup> 同書、岳南、執筆者の詳細は不明。

笑》で用いられた線描とは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ったが、紫陽花の表現だけは、写生に基づいて描いたとし、少しばかりか褒めている。この岳南の指摘は的を射ていた。紫陽花に関して、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。

39

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取り、実際に自身の目で紫陽花の造形を観察した「対看写生」であったという。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。つまり、本作は、下絵を描かずに最初から本描きされたことになろう。これに付加して勅使河原純氏は「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。」<sup>40</sup>と指摘している。

ここまで、春草の画論や当時の批評と合わせて『水鏡』を分析してきた。本作は、仏教用語に込められた思想を、観る者に考えさせるような暗示的な表現で描かれている。佐藤志乃氏は、暗示的な表現に関して、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たと指摘している<sup>41</sup>。また、大観の『寂靜』や『無我』、歴史画論争の発端にもなった『屈原』なども、同様の要素を有した作品であった。先行研究<sup>42</sup>においても繰り返し指

<sup>39</sup> 溝口禎次郎「菱田春草の一面に就いて」『書画骨董雑誌』（1928年6月）

<sup>40</sup> 前掲註27、勅使河原、109-110頁。

<sup>41</sup> 前掲註27、勅使河原、48頁。

<sup>42</sup> 佐藤志乃氏は、岡倉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と指摘している。前掲註31、佐藤、51-52頁。

古田亮氏は、岡倉が示唆した「理想画」について、歴史的な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

摘されているように、彼らがこうした作品を制作した背景には、岡倉が意図した「理想」の表現が影響している。

#### 第四節 意匠研究会

岡倉派の「理想」の表現については、しばしば「意匠研究会」に紐づけられて分析されてきた。中でも植田彩芳子氏の研究<sup>43</sup>は、フェノロサの妙想 (idea) を基点として、それを引き継いだ岡倉の課題制作について分析している。「意匠研究会」は、岡倉と雅邦が發起人となり、明治 28 (1895) 年 6 月に、東京美術美校内で発足された。その趣旨は次の通りである<sup>44</sup>。

##### 意匠研究会

- 一 本会ハ毎月一回図題ヲ設ケ絵画及図按ヲ集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
- 一 賞品ハ一等二等ノ二種トス
- 一 出品ハ各科三年生以上ニ限ル  
第一回ハ来月十五日トス 出品ハ十四日迄  
出品ハ紙又ハ尺五寸二尺ニ寸横物トス 入相ノ鐘声鐘ノ形ヲ画クヘカラス…

このように、毎月一つの課題を設けて作品を制作するという内容で、東京美術学校と岡倉の自宅で開催された。優れた作品には岡倉のポケットマネーから賞金が授与されたという。植田氏は、「意匠研究会」の「意匠」には、フェノロサが明治 15 (1882) 年に龍池会で演説した『美術真説』の「意匠の力」に関連していることを指摘している<sup>45</sup>。「意匠の力」というのは、フェノロサが『美術真説』の中で「妙想」を確立する上で必要な「画の十格」の一つとして挙げた言葉である。

ここで、妙想について少し説明を加えておきたい。

フェノロサは、美術作品の重要な核として、妙想 [idea] (理想) を取り上げ、妙想が有する東洋画の優位性を、西洋絵画と比較しつつ論じた。その妙想の例えを、フェノロサは以下のように説明している。

光琳ノ画梅ヲ看ヨ課シテ天然ノ梅樹ニ疑似スルヤ蓋シ否ラス然レトモ敢テ其一点ヲ改正

---

想されていなければならなかったと指摘している。

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。

<sup>43</sup> 前掲註 6、植田、1-59頁。

<sup>44</sup> 「意匠研究会草案」岡倉天心『岡倉天心全集第八巻』(平凡社、1981年) 367頁。

<sup>45</sup> 前掲註 6、植田、32頁。

セント欲スルモノナシ何ソヤ梅ノ妙想ナルヲ以テナリ又雪舟ノ画松ヲ看ヨ是レ亦善ク妙想ヲ表スルモノト謂フヘシ<sup>46</sup>

光琳の梅の画は、自然の梅のように描かれていなくても、それを訂正しようとする者はいない。なぜなら、それは梅の理想を表現しているからであろう。また雪舟の松の画も同様に、理想としての松を描いているといえる。

つまり、自然の樹木を忠実に再現した作品よりも、理想化された樹木を描いた作品の方が、理想が備わっている、ということである。フェノロサは、このような理想化された表現を「妙想」と称し、東洋画の特徴として捉えた。

さて、「意匠の力」というのは、上記に挙げた妙想を確立するうえで必要な「画の十格」のうちの一つである。以下に列挙する。

- 1 図線ノ湊合
- 2 濃淡ノ湊合
- 3 色彩ノ湊合
- 4 図線ノ佳麗
- 5 濃淡ノ佳麗
- 6 色彩ノ佳麗
- 7 旨趣ノ湊合
- 8 旨趣ノ佳麗
- 9 意匠ノカ
- 10 技術ノカ

フェノロサ曰く、1～8の格は、9「意匠の力」、10「技術の力」をもって表現しなければ、妙想を表すことができないとしている。つまり、妙想を表現するためには、「意匠の力」と「技術の力」が重要であるとされる<sup>47</sup>。

意匠研究会は、「入相の鐘」「夏草」「松風」「夢」「時雨」「笛声」「時雨」「寒雲」といった、抽象的な言葉の画題を如何に描くのか、という画家自身の着想（アイデア）を競い合う会であった。板谷波山は次のように回想している。

その題がたとえば「明月」という題でも、月を描いてはいけないわけです。そこにあるものを、感じを出さないといかん。そういうな式の会でした。<sup>48</sup>

<sup>46</sup> フェノロサ『美術真説』（竜池会、1882年）

国立国会図書館デジタルコレクション (<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/849717>)  
(最終閲覧日 2020年11月16日)

<sup>47</sup> 前掲註6、植田、32頁。

<sup>48</sup> 板谷波山「美術学校時代の岡倉先生」『国華』第83号（国華社、1955年10月）

このように、画題をあらゆる対象を単に描くのではなく、画題のイメージが暗示的に伝わるように描かなければ、評価の対象にならなかったことがうかがえる。植田氏は、岡倉一派の理想主義は、フェノロサの「妙想」（アイデア）を根底にしたものだと指摘している<sup>49</sup>。

## 第五節 岡倉派の理想画について

さて、春草の《水鏡》は、明治時代の批評をみても分かるように、しばしば「理想画」として解されてきた。さいごに、その諸相を確認しておきたい。前節で述べた意匠研究会は、明治29（1896）年3月ごろに「遂初会」<sup>50</sup>という名に改称した<sup>51</sup>。主意書には、改称理由と「理想」なる絵画に関して、説明が加えられている。少し長い文書ではあるが、以下に引用する。

### 遂初會主意 同會幹事

遂初會とハ、即ち前の意匠研究會の改名にして、會の性質は別に變更したるにあらず。専ら題を設けて、出品を募り、その優劣高下を評定して、以て競進開發の道を圖るに存り。元來此の會は、今の美術の製作品が、一般に意味の欠乏したるを嘆きて、これを矯正すべき道やあると、會長の經營に起りたるものにして、その弊を救はむが爲に、敢て嶮題を設けて、意味の表出に勉めしむべき方向を取りたるが故に、慘憺たる意匠の練熟研究、その主となりて、おのづから意匠研究會と名づきたるなり。然れども、その所謂意味なるものハ、固より寓意の意味にもあらず。即ち眞の畫がきたる、歴史人事などの事からの意味にもあらず。即ち眞の美術上の想髓なるが故に、これを表出せむがため意匠の趣向、往々横岐に走りて謎語標識的の手段を取るものあるに至りては固より此會の本意にあらず。されば此會の研究せむとする所は、元來理想在りて、意匠にあらずといへども、想髓は意匠に據らずして形相の上に現はるゝことを繪ざるものなればその熟練は、終に意匠の研究を餘所にすること能はざるが故に、その營む所に就て、意匠研究會といふも、固より當らざるにあらず。然れども、これその第二段の目的にして本會の主意は、落想の初一念

<sup>49</sup> 前掲註6、植田、4-35頁。

<sup>50</sup> 『錦巷雜綴』第7卷

のちに『京都美術協會雜誌』第51号（1896年8月）轉載された。

<sup>51</sup> 塩谷純氏は、意匠研究会が遂初会に改名された背景を考察した。氏によると、大村西崖が、『京都美術協會雜誌三十九号』（1895年8月）に発表した「意匠論」が関係しているという。大村は、「意匠論」で“意匠”を「巧みに表現する技」、つまり手段として捉え、落想があつての意匠を捉えている。重要なことは、大村は“落想”という言葉を用いて作品上の着想を重んじているが、遂初会の主意書のように“理想”という言葉を用いてはいない。あくまでも岡倉派は「理想」という言葉を引き合いに出し、落想（着想）を重視している。塩谷純「“理想画”への道程—橋本雅邦《龍虎》以後—」『美術研究』第375号（東京文化財研究所、2003年）1-29頁。

を作品の上に飛動せしむことに在るが故に、その手段を以て、目的とするにはあらず、意匠の研究を以て、本義の目的とする時は往々の彼の蹈花馬蹄香の如き、標幟謎語に近きものに陥り易き弊あるを以て、實の賓たる會にハ、固よりふさはしからぬ嫌あり。設題は元來製作の興を構へて、想隨を成立せしむべき目標たるに過ぎずといへども、よくその落想の初一念を、作品の上に表出し得るときは、題目の理想は、宛然筆墨の間に飛動すべし。こゝを以て、本會の出品を評査するや、意匠の趣向に取らずして、主として意味の表現に資する。興會の初一念を遂ぐることは誠に藝術の能事なりとす。これ本會が、名を改めて遂初會と稱える所以なり。<sup>52</sup>

主意書には、引き続き、課題制作を継続し、競進開発の道に進むことが示され、意匠研究会の「意匠」について説明が加えられている。すなわち、作品制作において“意味”が欠乏していることを問題に挙げ、その“意味”を研究すべく、敢えて難題な課題を設けて制作を実施したため、「意匠研究会」という会名をあてた、というような内容が示されている。

これをもう少し分かり易く説明すれば、彼等にとっての“意匠”は「作品制作の意味を見出す為の手段」ということになる。また、その“意味”というのは、寓意の意味でもなく、歴史人事などの事柄でもなく、「美術上の想隨」だとする。そして、研究すべきことは、「意匠（手段）」ではなく「理想」であり、“落想”の「初一念」を作品上に表出すべく、会の名を「遂初会」と改めた、と説明している。今日、落想という言葉は、しばしば「着想（アイデア）」として捉えられており、画家の工夫や考え、という意味合いをもっている。

その後、日本美術院創設以後の岡倉派の作品は、明治30年頃から「理想画」と称されるようになる。植野健造氏<sup>53</sup>は、明治29（1896）年第一回絵画共進会の春草の《水鏡》、観山の《仏誕》《光明皇后》、大観の《無我》などを、歴史や宗教を題材にとった抽象的あるいは寓意的な内容をこめた「理想画」とであると捉えている。また、「理想画」という語は、初期日本絵画協会の作風を批判的な意味合いを込めて批評者が用いた言葉であったと指摘している。

遂初会の主意書には、「寓意の意味でもなく、歴史人事などの事柄でもなく」と示されたが、初期絵画共進会から日本美術院創設以後の岡倉一派の作品は、とりわけ歴史画を多く制作している。もっとも岡倉が重視したことは、「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

<sup>52</sup> 前掲註50、『錦巷雜綴』第7巻

<sup>53</sup> 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』（中央公論美術出版、2005年）127-129頁。

る。」<sup>54</sup>と示唆したように、とりわけ画家の着想（アイデア）であった。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「心持ち」の要素にも通じる。やがてこれらの性質が「朦朧体」の重要な一要素となり、日本美術院の歴史画にも反映されていくことになる。

いずれにせよ、理想画の先駆けとなった《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、春草の着想（アイデア）が反映された作品であったことは間違いない。

## 小結

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」として岡倉が戦略的に結成した会でもあった。

第一回絵画共進会は、黒田清輝率いる白馬会と合同で開催された。本会は、明治29（1896）年7月に東京美術学校に西洋画科が開設された背景、そして、黒田らが招かれた理由が如実にうかがえる会であった。岡倉が意図した日本画は、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。

第一回絵画共進会に春草が出品した《四季山水》は、皴法などの伝統技法を用いながらも、西洋絵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。しかし、そのあとに続く、第二回絵画共進会、第三回絵画共進会の作品は、思想的な主題を描き、春草自身の「考え」が反映されたものであった。しかも、画論上で主題に関して説明を加えた。

《拈華微笑》は、仏教故事の思想性を人物の表情に映し出した。これは、岡倉が企てた「懸賞仏画募集」の狙い、すなわち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、線の重要性を説いた。ここでは、思想的な主題を画家の着想（アイデア）をもって描くことを重視した。

また、《水鏡》は、日本美術院創設前の春草の「考え」がもっとも反映された作品だといってもよい。ただ、天女が衰相する表現を暗示的に描いたためか、当時の批評者は主題を正確に理解できなかったことがうかがえる。しかも、日本画と洋画、各方面の批評者から疑問が呈示された。これはある意味で、日本の伝統絵画や西洋絵画にも偏ることのない、一步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くれる批評でもあった。こうした制作背景には、やはり、岡倉が意図した理想画（画家の考えや画家の個性を

<sup>54</sup> 岡倉天心「『美術院』または日本美術の新しい古派」『岡倉天心全集第二巻』（平凡社、1981年）60頁。

反映した作品) が、春草の思考に反映されたと言わざるを得ない。



## 第二章 图版



(春)



(夏)

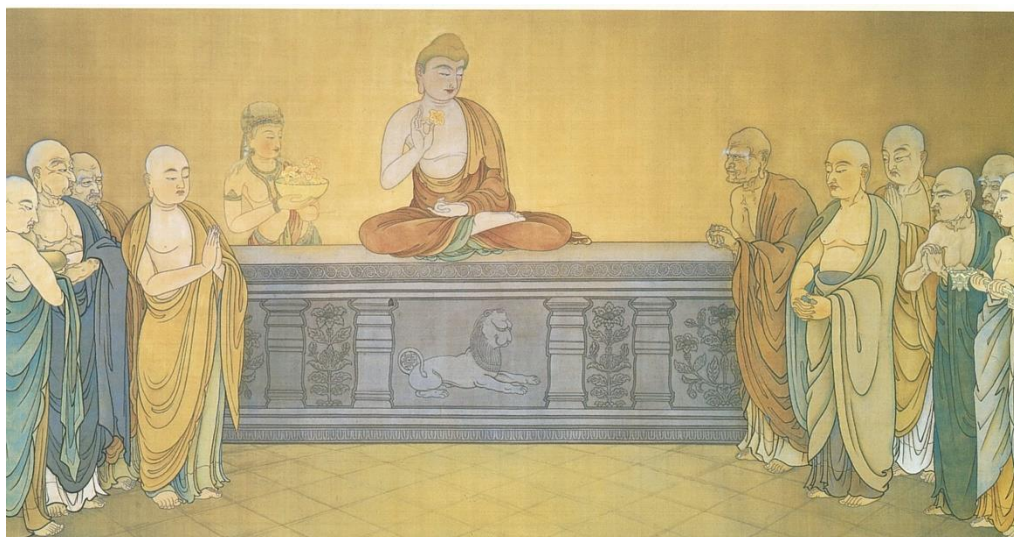


(秋)



(冬)

〔图 1〕 菱田春草《四季山水》明治 29 (1896) 年



〔图 2-1〕 菱田春草《拈華微笑》明治 30 (1897) 年



〔图 2-2〕《拈華微笑》部分



〔图 3-1〕菱田春草《水鏡》明治 30（1897）年



〔图 3-2〕《水鏡》部分

图版出典

图 1~3、『菱田春草展』（東京国立近代美術館ほか、2014 年）

## 第三章 春草研究における朦朧体の諸問題

### はじめに

春草は、明治 31 (1896) 年に岡倉、大観、観山らとともに日本美術院に参画した。彼らが日本美術院で展開した「没線彩画」の画風は、当時の人々から「朦朧体」と揶揄され、猛烈な批判を浴びた。今日、「朦朧体」という言葉は、美術史用語(あるいは日本画の画風)として用いられている。周知のとおり、春草らが朦朧体を追究した背景には、彼らを率いた岡倉の理想が根底にあったといえる。

朦朧体をめぐる研究は、これまでに多くの論考が発表されてきた。しかし、その多くは、大きな枠組みの中で展開されたように思われる。すなわち、朦朧体を試みた画家の個々の造形思考については詳細な分析がなされてはいない。とりわけ春草研究においては、朦朧体から乖離した、《落葉》や《黒き猫》などの晩期作品を基点に研究が進められた。春草が朦朧体で試みた思考については、今なお検討の余地が残されているように思われる。

以上の問題提起から、本章ではこれまで幾度となく議論されてきた朦朧体に関する言説を整理し、春草研究における朦朧体の諸問題を指摘したい。

### 第一節 朦朧体の表現について

基本的な美術史辞典として知られる『新潮世界美術辞典』では、朦朧体は次のように解説されている。

明治後半期の没線彩画の手法を用いた日本画の画風。横山大観・菱田春草らが、岡倉天心の指導と洋画の外光派に刺激されて、伝統的な線描を使わずに彩描を絵具をつけない空刷毛を用いてばかすことによって空気や光線を表そうとした新しい表現の試みで、当時の批評は悪意と嘲罵をもって縹渺体、朦朧体と評した。浪漫主義(ロマン主義)的風潮を背景に西欧絵画の造形と対決して近代的日本画に革新をもたらした意味で、その影響は大きかった。<sup>1</sup>

「没線彩画」を簡単に説明すると「骨法(輪郭線)」を用いずに、色彩のみで仕上げた画風」という具合であろうか。例えば、明治 33 (1900) 年の春草筆《菊慈童》[図 1] を例にみてみよう。背景の山水風景は色彩による没骨<sup>2</sup>、さらに簡潔に言えば、色彩による濃淡表現が施されている。没骨とは、骨法(輪郭線)を用いずに、墨や色彩の濃淡のみで対象を

<sup>1</sup> 秋山光和編『新潮世界美術辞典』(新潮社、1985年) 1476-1477頁。

<sup>2</sup> 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究所編『日本画用語辞典』(東京美術、2007年) 107頁。

描く東洋画の技法である。しかし、同時代の批評者は、伝統的な線描を否定した春草らの試みを批判した。すなわち「朦朧体」という言葉は、厳密に言えば批評者から発生した批評語である。

『新潮世界美術辞典』の解説のように、朦朧体の表現目的（対象）には、しばしば「空気」や「光線」が挙げられる。これは、岡倉が大観に発した「空気を描いたらどうだ」という助言が影響しているという<sup>3</sup>。

先行研究において、春草や大観の朦朧体は、どのように解釈されてきたのであろうか。

## 第二節 朦朧体の解釈をめぐって

当時、春草と交流があった文学博士の斎藤隆三氏（『日本美術院史』昭和19 [1944]年）は、朦朧体を「没骨描法」として捉え、次のように解釈している。

一切の顔料はこれに胡粉を混じて具にし、それを画面全体に適宜に塗抹して、或は地隈を取り、或は濃淡を作り、その色調をもって四時の情緒、朝暮の空気までも表わさんと試みたものがそれである。中にも落想に、構図に、材料に、手法に、常に新規の工夫を積み重ねて怠らなかつたものは春草を最とする。<sup>4</sup>

このように、終戦直前には、朦朧体という言葉は没骨描法の一様として認識され、美術史用語として一般化されていたことが分かる。戦後以降は、西洋絵画との比較を前提に説明されるようになる。

吉沢忠氏（『横山大観の芸術—日本画近代化のたたかい』昭和39 [1964]年）は、日本画を改革するためには、線描を除く必要性があったと指摘し、西洋絵画を積極的に摂取し、光や空気を表現目的にした朦朧体を「没線描法」と解釈した。また、朦朧体の手法については、「線はとりのぞかれ、絵具も従来の日本画とはちがって一面にぬってあり光や空気の表現もとりいれられ、遠近法も用いられてあって、そのかぎりでは洋画にちかいものであるが、洋画の基本である対象をしっかりと把握して、表現する写実性にかけていた」<sup>5</sup>と説明している。

続いて、土方定一氏（『日本の近代美術』昭和41 [1966]年）は、朦朧体の試みについて、近代日本美術史の劇的な行為であったとし、線描を除くことによって、必然的に色面による造形性を確立させたとして指摘した。また、「色面によって形を構成しようとするために、これまでの、ともすれば、説明的になり易い線による形とはちがった、色面の抽象形態へ

<sup>3</sup> 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）92頁。

<sup>4</sup> 斎藤隆三『日本美術院史』（創元社、1944年）88-89頁。

<sup>5</sup> 吉沢忠『横山大観の芸術—日本画近代化のたたかい』（美術出版社、1964年）130頁。

のきびしい感覚が要求され、抽象形態の意識が生まれてくる。と同時に、色面による形の構成は、色面と色面との色の関係（色調なり、色のコントラストの関係なり）の問題が現われ、その色彩関係の色彩論を新しく解決しなければならなくなる。」<sup>6</sup>とも述べている。土方氏は、色彩の複雑な構成によって朦朧体が成立していると捉えている。

また、川北倫明氏（『川北倫明美術論集第四巻 岡倉天心と日本美術院の画家』昭和 53 [1978] 年）は、朦朧体について、自然主義流の光や空気を意識しつつも、古来の日本画の型を改造して、明治の自由を発揮させようとした試みであったと捉えている。そして、「十九世紀洋画の自然主義を受けとめつつ、それに対して洋画家のように追従せず、かえってそれを踏み台として、洋画に対抗する新日本画を考察する道に出た。日本画は「特殊な美学的争闘を遂行するための機械だ」と天心がいったが、その天心の教えどおり、彼らは、これによってヨーロッパ絵画の自然追従の座標を裏がえし、そこに東洋的な理想の美的世界を築こうとしたわけである。」<sup>7</sup>と指摘している。川北氏は、朦朧体を、洋画の自然主義を摂取した新しい試みであったとし、洋画と朦朧体の関連性に言及した。

これに続いて細野正信氏（「前期日本美術院」平成 2 [1989] 年）は、朦朧体について、色彩表現によっていかにリアリティを引き出すか、という当時の日本画の課題を解決するために実践された表現だと捉えている。また、「天心は和洋折衷の手近な目標として、青年画家の間で爆発的人気を得ていた黒田の外光派に、日本画を取り敢えず近づけ、更なる上に出ようと目論んだに違いない。日本美術院はここに革新運動としての一つの目標を持ち始めていた。」<sup>8</sup>と指摘している。細野氏は、空気や光の表現に関して、川北氏が指摘した自然主義に傾倒した洋画との関連性を引き継ぐかたちで、黒田ら白馬会との関連性を指摘した。さらに細野氏は、春草と大観の欧米遊学中の作品が、ホイットマンのトーナリズム [Tonalism]（色調主義）と近似する作風であったと指摘した<sup>9</sup>。

続いて、春草が活躍した明治時代に立ち返りつつ、春草に関する膨大な文献資料とともに、作品分析を行った勅使河原純氏（『春草とその時代』平成 4 [1892] 年）は、朦朧体の技法（手法）について詳細な分析をおこなった。朦朧体の技法は、空刷毛を使用して大胆な技法が複合して発生したものとし、片暈し・両暈し・色同士の暈し、そして地隈の処理が朦朧たる効果を生み出したと指摘した<sup>10</sup>。

朦朧体を一つの論考として取り上げた佐藤道信氏（「朦朧體論（特輯 日本美術院百年）」

<sup>6</sup> 土方定一『日本の近代美術』（岩波新書、1966年）87-88頁。

<sup>7</sup> 川北倫明『川北倫明美術論集第四巻 岡倉天心と日本美術院の画家』（講談社、1978年）241頁。

<sup>8</sup> 細野正信「朦朧体の創始」『日本美術院百年史二巻上〔図版編〕』（日本美術院百年史編集委員会、1990年）402-403頁。

<sup>9</sup> 細野正信「春草の位置」『菱田春草展』図録（朝日新聞大阪本社企画部、1987年）13-14頁。

<sup>10</sup> 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982年）229-258頁。

平成 10 [1998] 年) は、まず、平成元 (1989) 年の「水墨の変容 (承前)」<sup>11</sup>、「水墨の変容—フェノロサ・ビゲロー旧蔵二作を中心に—」<sup>12</sup>の論考中で、春草らの一世代前を担った、狩野芳崖や橋本雅邦の表現と朦朧体の表現を比較検討した。その結果、朦朧体は、水墨画の表現が水彩的表現へと変化していく過程の中に位置すると指摘した。

その後、「朦朧體論」では、「美術院を特徴づける一つの画風という以上に、明治三十年代という歴史地点での彼らの絵画思想の根幹をなし、時代環境そのものの体現者としての史的意義を、強くもっている」<sup>13</sup>と述べ、朦朧体は、芳崖や雅邦に次いで、日本画の国際化を成し遂げた表現であったと指摘した。

また、佐藤道信氏は、朦朧体が洋風の大气表現と岡倉の老荘世界の接点上に成立したことを前提に、作品の考察をおこなった。結果的に、以下のように結論付けている。

朦朧体は、その混沌と変化つまり「道」を、具体的に視覚化し表象しようとしたものだったのではないかと思われる。しかもその東洋へのベクトルは、“和魂洋才”を要として西欧へのベクトルに繋ぎ合わされたものだったから、空気描写は、洋風描写も同時に実現するものでなければならなかった。つまり空気の描写は、“和魂”(「道」)と“洋才”(三次元空間)の同時達成を意図していたと考えられるのである。回想からすれば、大観は天心の示唆を主に後者の“洋才”(技術論)として受け止めた感が強いが、天心の意図はそれに加えて、“朦朧”に「道」の思想世界を表象させることにあったのだろうと思われる。それが、天心がイメージした西洋・東洋への二つのベクトルをあわせ持つ、日本がリードすべき時代のアジア絵画だったのであり、結果として明治 30 年代という時代性を、全体的に体現して見せたのだと考えられる。<sup>14</sup>

佐藤道信氏によると、岡倉は、「東洋思想」と「西洋絵画の三次元性」の二つの要素を春草や大観らに表象させようとしていた。「東洋思想」には、岡倉が傾倒した老荘思想、すなわち、相対、無限、不完全、暗示、といった特質を概念にもつ道教哲学の「道」の世界観が視覚化されているという。また、東西二つの要素を合わせもつ朦朧体は、アジア絵画を代表する「国際性」を有した表現であったと指摘している。このように、佐藤道信氏の論考は、グローバルな視点から朦朧体を捉えた点で画期的な論であったといえよう。

続く、高階秀爾氏(『日本近代美術史論』平成 18 [2006] 年)は、朦朧体の技法に関して、雲烟や大気を表現するために空刷毛を用いたこと、すべての顔料に胡粉を混ぜ(具にする)、

<sup>11</sup> 佐藤道信「水墨の変容 (承前)」『美術研究』第 345 号、(東京文化財研究所、1989 年) 16-28 頁。

<sup>12</sup> 佐藤道信「水墨の変容—フェノロサ・ビゲロー旧蔵二作を中心に—」『美術研究』第 244 号 (東京文化財研究所、1989 年) 1-12 頁。

<sup>13</sup> 佐藤道信「朦朧體論」『国華』第 104 卷 (国華社、1998 年) 28 頁。

<sup>14</sup> 同書、佐藤道信、36頁。

質感を表現したことに注目した。結果的に高階氏は「事実、朦朧体の運動は、一言で規定すれば、日本画と洋画、伝統的なものと現代的なもの、古いものと新しいもの、造形的なものと思想的なものを統一しようとする試みであった。それは、洋画の表現法を自由に取り入れた日本画であり、東洋的な主題によって西欧の構想画の理念を実現しようとしたものであり、古いものをテーマとして現代を表現しようとしたものであった」<sup>15</sup>と指摘した。

近年、もっとも注目されている論考は、佐藤志乃氏（『「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』平成 25 [2013] 年）の論である。佐藤志乃氏は、朦朧体が端的に“ぼかし”というイメージで漠然と説明されてきたことを問題視した。そして、なぜ同時代の批評者は「朦朧体」という言葉を春草らの画風に用いたのか。どのような表現が「朦朧体」と呼ばれたのか。これらを批評者の反応を通して分析した。さらに、「朦朧体」という言葉を、明治時代の諸相を映し出した言葉であると仮定し、朦朧体の表現を再検討した。

佐藤志乃氏は、批評者が用いた「朦朧体」の意味とその表現を以下のように結論付けている。

明治期における「朦朧」という言葉の語感は、今のわれわれと同じではない。この言葉に“いい加減”“怪しい”“意味不明”“ごまかし”といった（まるでペテン師を指すかのような）語り手の本音がこめられていたことを、忘れてはならないのだと思う。日本画壇における「朦朧体」の言説は、まさにこのニュアンスを帯びつつ繰り広げられた。

この語で避難された要素はいろいろある。伝統を冒瀆するような徹底的な筆墨の排除、色線や隈などの“塗る”という手法、これらは“洋画かぶれ”と受け取られた。まじりあった複雑な色彩は“汚い”という感覚をもたらし、対象物を極端にけずり、ぼかしを多く用いた画面は“ごまかし”という印象を与えた。さらには、観念・理想にはしった難解で奇妙な画題。技法の未熟さゆえの奇怪で不自然な人物描写。流派という従来 of 枠組みを無視した、無節操な技法の混合、和洋折衷など一。<sup>16</sup>

佐藤志乃氏は、当時の批評者が用いた「朦朧体」の「言葉」の意味範囲は広く、決して一つに限定できないと指摘している。そのうえで、現在「朦朧体」という言葉を使用する場合は、美術史用語、すなわち、表現ないし技法を客観的に判断する際に使用すべきだとしている。具体的には、とりわけ明治 30 年代に岡倉が唱えた東洋的浪漫主義（春草と大観でいえば、欧米遊学期からその直後）が、表象された作品であるとした。その表現と時期を次のように定義している。

意図的に対象物(背景の景物)を省略した構成、淡いぼかしをほどこした背景描写、色線、

<sup>15</sup> 高階秀爾『日本近代美術史論』（筑摩書房、2006 年）325 頁。

<sup>16</sup> 前掲註 3、佐藤志乃、272 頁。

色隈を駆使した対象物の描写、ということになる。つまり朦朧体とは、あいまいなぼかしによるムードの表現がなくなり物の形態、質感、量感といった“造形”面への関心が芽生える前—すなわち《流燈》や《落葉》があらわれるまでの表現と置いていいのではないだろうか。<sup>17</sup>

佐藤志乃氏は、大観筆《流燈》や春草筆《落葉》について、朦朧体の試みがなければ存在し得なかった作品であると指摘しているが、その根拠については言及していない。そして、明治時代における朦朧体の位置を次のように結論付けた。

近代日本画の黎明期における和洋折衷ともいうべき方法は、大観ら新生代によって、個人の感情表現や目に見えないものをあらわすという表現へと向かっていった。それは、もはや伝統的表現なのか西洋的表現なのか、という視点で語るべきものではなく、ロマン主義という表現としてとらえるべき段階にきていたともいえよう。<sup>18</sup>

結果的に、佐藤志乃氏は朦朧体を、明治期のロマン主義が反映された表現であったと解釈している。

## 小結

ここまで、管見の限り、主要と思われる研究者の指摘を紹介してきた。要旨が多義に渡るため、論点を項目ごとに整理する。

### 1. 表現目的と技法について

朦朧体は、主として空気や光を表現するために、墨の線描を排除し、伝統的な日本の絵画では主流とされてこなかった色材や道具（顔料に胡粉を混ぜて具にし、空刷毛で塗布する）を用いて、色彩の濃淡（隈どり、地隈など）を施した技法であること。

### 2. 洋画や西洋絵画との関連性

洋画では、黒田清輝らが率いた白馬会との関連性が示唆され、西洋絵画では、ホイットスラーらのトナーリズムとの近似性が指摘されていること。

### 3. 岡倉の理想との関係性

岡倉が傾倒した道教の老荘思想や東洋的浪漫主義が朦朧体に表現化されていること。

---

<sup>17</sup> 同書、佐藤志乃、266 頁。

<sup>18</sup> 同書、佐藤志乃、278 頁。



次に、各項目の問題点を以下にまとめる。

1. に関して、多くの研究者は、朦朧体の表現目的を、空気や光の表現であると捉えてきた。しかし、果たしてそれが全ての作品に当てはめることが可能なのか、疑問を呈示したい。佐藤道信氏が指摘するように、空気や光を表現目的にしたのであれば、朦朧体の作風は、風景画に適しているように思われる<sup>19</sup>。しかし、春草たちは、日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会（展覧会）に、人物を主題にした所謂「歴史画」を多く出品した。一方で、同院の課題制作には、自然を主題にした作品を多く出品した。特に、春草らの欧米遊学前の活動は、展覧会と課題制作が同時並行で実施されたため、両会の作品制作の意図を慎重に考察し、朦朧体の表現目的を再検討する必要がある。
2. に関して、同時代の洋画家、黒田ら白馬会との関連性が指摘されてきたが、詳細な考察がなされていない。また、ホイッスラーなどの西洋絵画との近似性についても、表面上の指摘のみで、それ以上の進展がない。
3. に関して、佐藤道信氏と佐藤志乃氏の両氏は、岡倉が傾倒した老荘思想や東洋的浪漫主義が朦朧体に影響したことを指摘しているが、岡倉の影響を受けつつも、画家たちは独自の「思考」をもっていたはずである。このことは、特に春草の場合、《落葉》などの晩期作品を検討するうえでも重要となろう。

春草研究における朦朧体の問題点は、やはり彼の造形思考が明確に明らかにされていないことにある。日本美術院で実施された課題制作は、春草をはじめとする画家たちが研鑽を積んだ場でもあった。課題制作で目指された志向や本質を捉えたうえで、日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会の出品作を分析すれば、個々の作品の独自性を浮き彫りにすることができる。

また、しばしば指摘されてきた黒田ら白馬会と朦朧体との関連性については、資料が乏しいため、これまで詳細な研究がなされてこなかった。このため、特に黒田らの動向を同時代の美術諸相として捉え、その中で春草の位置を示していくことが必要であろう。

また、岡倉の老荘思想および東洋的浪漫主義と朦朧体の関連性については、本論文ではあくまでも岡倉の影響を受けながらも、春草が築いた造形思考に着眼点を置くため、ここでは深く言及しないでおく。

---

<sup>19</sup> 前掲註 13、佐藤道信、32 頁。

### 第三章 図版



〔図1〕菱田春草《菊慈童》明治33（1900）年

図版出典

図1、『菱田春草展』図録（東京国立近代美術館ほか、2014年）

## 第四章 日本美術院の課題制作と朦朧体

### はじめに

本章では、前章の問題点をふまえて、日本美術院の課題制作に着目したい。日本美術院の内部では、絵画研究会と絵画互評会という二つの会が開かれた。これらの会は、岡倉が画家たちに取り組みさせた課題制作の一部としてよく知られている。課題制作は、朦朧体の批評がピークを迎えた明治33（1899）年頃に隆盛した。朦朧体の表現目的を明確に明らかにするためには、課題制作の内容を再検討する必要がある。また、岡倉は、課題制作の作品に対して、具体的な評論を加えており、画家たちが直接岡倉の指導を受けた会としても注目される。

以上の背景から、本章では日本美術院の内部で実施された課題制作に着目し、岡倉の指導を受け、画家たちはどのような表現を試みたのか、そして朦朧体にはどのような表現目的があったのか、を春草の作品を基点にして検討する。

### 第一節 東京美術学校騒動から日本美術院創設へ

岡倉は、明治31（1898）年3月17日に帝国博物館理事および美術部長を辞し、同月29日に東京美術学校校長を辞任した。これらの一連の騒動は、いわゆる「東京美術学校騒動」としてよく知られている。美術学校の運営が漸く軌道に乗りはじめていた矢先のこと、突然辞職に追い込まれたのである。その要因は、岡倉と対立関係にあった福地復一や大村西崖らが岡倉排斥運動を企てたこと、また、西洋画科・西洋彫刻科の教育方針をめぐる、岡倉と教授陣との間に齟齬が生じたことなど、様々な事項が挙げられる。

特に、岡倉排斥運動の中心を担った福地らは、帝国博物館館長・九鬼隆一の更迭の危機を阻止するかわりに、帝国博物館理事・美術部長に就いていた岡倉を罷免するように九鬼に迫った。さらに福地らは、追い打ちをかけるように怪文書「築地警醒会怪文書」を發表し、徹底的に岡倉を攻撃した。

怪文書には「岡倉覚三ナルモノハ一種奇形ナル精神遺傳病ヲ有シ常ニハ快活ナル態度ヲ以テ人ニ接シ又巧ミニ虚偽ヲ飾ルモ時アリテ精神ノ異状ヲ來タスニ及ビテハ非常ナル惨忍ノ性ヲ顯ハシ又強烈ナル獸慾ヲ發シ苛虐ヲ親族知友ニ及ボシ人ノ妻女ヲ強姦シ甚ダシキ…」<sup>1</sup>と記され、岡倉の人格を中傷した内容が目立っている。

「人ノ妻女ヲ…」とは、九鬼の妻・初子との恋愛関係を示唆している。関如来が「美術界波瀾の真相」(『読売新聞』明治31(1898)年)の中で「九鬼氏と岡倉氏とハ元來切つて

<sup>1</sup>「築地警醒会怪文書」『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』(東京芸術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987年)392頁。

も切れぬ情故ありて…」<sup>2</sup>と記しているように、九鬼は、新美術の創造に邁進する岡倉を支援し、岡倉に信頼を置いていた人物である。細野正信氏は、岡倉と九鬼の間柄を「九鬼あつての岡倉、岡倉あつての九鬼のような間柄で、官途においては全く岡倉は九鬼の引き立てによってその地位を築いたようなところがあった」<sup>3</sup>と指摘している。しかし、岡倉と初子との関係が公となり、九鬼と岡倉の関係は次第に悪化していった。事実上、岡倉は罷免されるようなかたちで、自ら理事及び美術部長職の辞職願を文部省に提出したのであった。

ただ、岡倉自身は、東京美術学校校長の辞職に関しては、「一八九六年、この学校に西洋画と西洋彫刻の課程を加えることを命じた。この時以後、学校の運営について、主として西洋式方法の果すべき役割をどの程度まで教科課程に認めるかという点でさまざまな意見の食い違いが起り、一八九六（ママ）年には遂に分裂するまでにいたり、岡倉、雅邦、観山、大観、覚弥、紫水、雪声、広業、如雲、古拙、千虎、香雪、その他の人々が職を辞して同じ年に日本美術院という名の私立の美術施設を設立することになったのである。」<sup>4</sup>と述べている。この一文は、とりわけ西洋画科と彫刻科の教育方針をめぐる齟齬が内部で生じていたことをうかがわせる。こうした事情をふまえると、先に述べた岡倉に敵対する一派の運動は、一つの要因に過ぎなかったことが推察される。

さて、春草の状況はというと、明治 29（1896）年から東京美術学校の絵画科教員を囑託されていた。しかし、岡倉の辞職を受けて明治 31（1898）年 4 月に、橋本雅邦、高村光雲、下村観山、横山大観ら計 34 名の教員とともに連名辞職した。岡倉は、教授諸氏集めて辞任の演説を行った際に、自分と共に美術学校を去らないようにと忠告していた。しかし、春草や大観らの若手画家にとっては、岡倉の導きが必要であった。こうした若手画家の熱意に応えるかのように、東京美術学校騒動から約半年後の 10 月 15 日に、日本美術院は開院式の日を迎えた。いうまでもなく、同院は在野の美術団体としての機能をもっていた。設立にあたっては、川上六陸大将、高村光雲、海野勝珉、そしてフェノロサの友人で日本美術を研究していたウィリアム・スタージス・ビゲロー [William Sturgis Bigelow]（1850-1926）から多額の寄付金を得たとされる<sup>5</sup>。

日本美術院の正員は、岡倉とともに東京美術学校を辞職した作家が中心となった。院の機能は、東京美術学校の大学院に相当するものであった。創立時の正員は、【表 1】<sup>6</sup>の通りである。また、「日本美術院創設の趣旨」には、以下のように記されている。

---

<sup>2</sup> 関如来「美術界波瀾の真相」『読売新聞』（1898年3月21日）

<sup>3</sup> 細野正信「第二章 前期日本美術院」『日本美術院百年史二卷上（図版編）』（日本美術院百年史編集室、日本美術院、1990年）382頁。

<sup>4</sup> 岡倉天心「現代日本美術についての覚書き」『岡倉天心全集第二巻』（平凡社、1981年）56頁。

<sup>5</sup> 前掲註 3、細野、385頁。

<sup>6</sup> 「日本美術院創設の趣旨」『日本美術』第 1 号（1898年 10 月）を参照し、筆者が表にまとめた。

夫れ美術及び美術工藝の研究は、實習に基くに非ざるよりは、其効果を視る能はず、而して之が研究の方法たるや、毫も他より檢束する所なく、本邦美術の特性を経とし、各自作家の特長を緯として、専ら其發達應用の自在を得せしめざるべからず。<sup>7</sup>

「各自作家の特長を緯として、専ら其發達應用の自在を得せしめざるべからず。」とあるように、同院は、各作家の独自性を第一とし、日本美術の応用發達を重んじた<sup>8</sup>。これは、基本的には東京美術学校の理念を継いだものであるが、岡倉は日本美術院の一派を「日本美術特有の長所を探り、近代の生活と産業に適応させる可能性を求めるところこそが、この新派が解決しようとしている課題である」<sup>9</sup>とも主張した。すなわち、東洋の伝統を基盤にしながら、一国主義を越えて世界に通用する美術作品を創造することを目指していた。この時期の岡倉の理想は、より一層国際的な志向へと深化しつつあった。その姿勢が、東京美術学校、そして日本美術院へと受け継がれ、春草、大観、観山らの若手画家たちの作品制作に影響をあたえたといえよう。

## 第二節 朦朧体批評のはじまり

具体的に課題制作の分析を行う前に、まず、批評語としての「朦朧体」は、どのような経緯で発生したのかを確認しておく。日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会は、日本絵画協会と合同で開催され、明治 32（1899）年～明治 36（1903）年までの間に、合計 10 回開催された。「朦朧体」という言葉は、本会の出品作に寄せられた批評文に見出せる。

数々の先行研究<sup>10</sup>でも指摘されているように、「朦朧体」を評語として最初に用いた人物は、岡倉排斥運動の中心を担った美術評論家・大村西崖（1868-1927）である。彼は、明治 33（1900）年の第八回日本絵画協会・第三回日本美術院連合絵画共進会の大観筆《菜の花》〔図 1〕や春草筆《菊慈童》〔図 2〕に対して、以下のように批評した。

今年の展覧会は無声会の次に美術院のと美術協会のとで、来月になると丹青会と彫塑会とが始まるそうだ。無声会は過ぎてしまつたが、会は小さいし出品は少かつたけれども、見どころは随分あつた。白馬会の「イムプレッション」と無声会の「ナチュラル」とは現時我が国の諸美術会中、唯一対の旗じるしで、外の会の乱雑無主義とは大分選を異にしてゐる。日本画で自然主義をやるとして打つて出たのは、実にこの小さな無声会が

<sup>7</sup> 同書、「日本美術院創設の趣旨」

<sup>8</sup> 細野正信氏は、個性を重視した岡倉の理想には、道教思想が関連していることを指摘している。前掲註 3、390 頁。

<sup>9</sup> 岡倉天心「現代日本美術についての覚書き」『岡倉天心全集第二巻』（平凡社、1981 年）55 頁。

<sup>10</sup> 前掲註 3、細野、405 頁。

初めて、その中の結城素明の作などに至つては、将来日本画の命ともいふべき所のほの見えるのが嬉しかった。十月もまたやるさうだが、どうかももう少し盛に作を出して貰ひたい。如何なことでも素明一人ではちと心細い。

美術院の展覧会は丁度今が開会中だから、その出し物を少し批評して見やう。出し物といへば、この一派の連中ほど、出し物に苦勞するものはあるまい。何がな出して一番やんやと言はせやうといふ趣向は、いつもなかく上手なものだ。然し今度の出し物は、例の評判に聞いた音曲画題といふやつだが、苦勞した割には榮えない。矢張此展覧会での呼物になるやつは院の中壁画家大観・観山・春草等の作だろう。名をつければ縹渺体とか朦朧体とか言ひたいやうな作ぶりだけれども、西洋画の所謂全体の色の根調といふものをやらうとして居る所と「イムプレヨン」の或る一面の現されて居る所とは感心する。

美術院展覧会のおもな画は、第一画題からして一種違つて居る斬新といへば斬新に違ひないが、少しく変な所がありはしないか。「春の曙」とか、「秋の暮」とか、または「凍雲」とか「寒天」とか、大抵は最初から縹渺たる朦朧たる所ばかりを取つて居るのはどういふものか。それに囚取りから色から筆使ひまで、一切みな縹渺たる朦朧の気味で持ちきつて居るものだから、観る者は大概煙に捲かれてしまふ。それもその筈、画が全体に煙みたやうなものばかりだ。その代り感心なことは、朦朧たる彩色やぼかして、縹渺たる感情は面白く現されて居るのがある。<sup>11</sup>

西崖は冒頭、黒田ら白馬会の外光派（インプレッション）と結城素明ら無声会の自然主義（ナチュラル）の傾向を評価し、洋画と日本画の間で興っている自然主義の一派を同時代の好一対として捉えた。これを前提に、日本美術院の作品に批評を加えた。意外なことに、西崖は、朦朧体の表現を白馬会の外光派（インプレッション）に通じるものだと捉えている。画面全体に濃淡を施した点については「縹渺たる朦朧たる所」と、批判的に捉えてはいるものの、この濃淡は、主題の雰囲気や趣を感じることができる、と評価している。これは、同時代に生きた西崖にも、白馬会の作風と朦朧体の作風が近似したものである、という認識があつたことを示す批評でもある。西崖の批評は、「朦朧体」批評の創始を提示する資料としてこれまで幾度となく引用されてきたが、日本美術院と白馬会との関連性を指摘するうえでも重要な批評であろう。これ以降の批評では、日本美術院派を誹謗中傷する評語として「朦朧体」という言葉が用いられた<sup>12</sup>。

さて、第四章でも触れたが、朦朧体発生の契機は岡倉が大観に言い放つた、ある「助言」がはじまりとされる。大観の回想を以下に引用する。

---

<sup>11</sup> 無名氏（大村西崖）『東京日日新聞』（1900年4月10日）

<sup>12</sup> 前掲註3、細野、405頁。

何でも空気を描いたらどうだと言われてやりかけた事なのだが、線丈ではどうしてもうまく出ないので、初め水で湿らして置いて其上に墨で描き、乾いた刷毛で形を崩さぬ様に外側から墨を刷きとると、それがポーッとした雨の空気を出した様になる。<sup>13</sup>

大観はここで、具体的に朦朧体の手法を説明している。要約すると、最初に地（主に絹地）に水分を含ませて地隈を施し、その上から顔料や墨を塗り、それらを乾いた刷毛で暈すことで空気や光を再現した、という手法である。残念ながら、大観は岡倉の助言があった時期を明らかにしていない。細野正信氏は、雨脚を線で描かずにぼんやりとした空気感を表現した、という大観の証言に基づき、明治30（1897）年の絵画共進会に出品された大観筆《四季の雨》〔図3〕の雨の空気表現が、朦朧体の創始ではないか、と指摘している<sup>14</sup>。細野氏はこれを根拠に、岡倉の助言があった時期を、明治29（1896）年末から明治30（1897）年初め頃と捉えている。少なくとも、「朦朧体」という言葉が批評者から発生した明治33（1900）年より前に、大観は没線や濃淡の表現を画中に用いていたことになる。

### 第三節 朦朧体の創始—春草の場合

岡倉が空気や光に注目した背景には、白馬会との関連が示唆されている。黒田は、明治29（1896）年に東京美術学校の西洋画科教授に着任し、授業時に「空気」という言葉を繰り返し説いていた。というのも、空気や光の表現は、黒田が率いた「白馬会」の定番の表現であったとされる<sup>15</sup>。実質的に、日本絵画協会と白馬会が合同で第一回絵画共進会を開催した状況から、岡倉派との接点がうかがえる。この会に、春草は《四季山水》を出品したが、本作は線描が用いられており、朦朧体だと客観的にわかる表現がみられない。しかし、光の表現のみに注目すると、東京美術学校の卒業制作《寡婦と孤児》には、明暗の描写が確認できる。このため、岡倉の助言によって朦朧体が発生したかどうかは甚だ疑わしい<sup>16</sup>。少なくとも、春草は早期から西洋絵画、すなわち三次元的な空間を意識して制作を行っていたことは確かであろう。それは、日本美術院創立当初の作品にも見出せる。

例えば、明治31（1898）年、第五回日本絵画協会・第一回日本美術院連合絵画共進会に

<sup>13</sup> 横山大観「回顧粉々」『塔影』（1933年10月）

<sup>14</sup> 前掲註3、細野、401-403頁。

<sup>15</sup> 前掲註3、細野、402頁。

<sup>16</sup> 佐藤道信氏は、《寡婦と孤児》の背景描写の空気はすでに朦朧としているが、人物描写の筆線が残っているため、朦朧体作品として数えられることが少ないとしたうえで、日本美術院設立前から朦朧体への問題意識が春草の内面に萌芽していたことを指摘している。佐藤道信「朦朧體論」『国華』第104巻（国華社、1998年）30頁。

出品した《武蔵野》〔図4〕は、三次元的な空間表現への意識が強くあらわれている。手前に広がる薄は、細い線描で緻密に描かれ、写実的でもある。また、富士山を画面右奥に小さく配置し、遠近感が意識されている。武蔵野という画題は、大和絵の伝統的な主題でもあるが、大和絵特有の硬さのある表現はみられない。当時の批評者は「是れ殆んど純然たる洋畫なり、唯其の異なる所を求むなれば、陰影無きの一かのみ。」<sup>17</sup>と評し、洋風表現を指摘した。

また、《武蔵野》とともに出品された《寒林》〔図5〕は、光の表現への意識がみられる。地（紙）の「白」と墨の「黒」を基調として、モノクロームを際立たせた冬の雑木林の情景が描かれている。雑木林の中には、猿の親子が遊ぶ様子が描かれている。樹木と猿のモチーフの取り合わせは、北宗系の漢画でよく描かれた伝統的な主題であるが、本作には狩野派のような鋭い線描はみられない。墨の濃淡を駆使することで、光と影の明暗が明快に描写されている。特に、岩や樹木の量感、濃墨と薄墨で陰影をつけることで、立体性を引き出している。

しかし、翌年の明治32年（1899）の第七回日本絵画協会・第二回日本美術院連合絵画共進会の《秋景（溪山紅葉）》〔図6〕は、濁色による暈しが画面全体を覆っている。このあたりから、没線彩画（墨の線描を排除した「没線」と色彩を主とする「濃淡」）の特徴が顕著にあらわれるようになる。本作は、一説には橋本雅邦筆《白雲紅樹》〔図7〕との影響が指摘されている<sup>18</sup>。雅邦の《白雲紅樹》は、狩野派の伝統的な水墨山水の基礎を残しつつも、そこに色彩を施し、さらには西洋絵画の透視図法を取り入れた作品であるとされる。しかし、春草の《秋景（溪山紅葉）》は、透視図法というよりも、空気遠近法を彷彿とさせる濃淡の奥行である。色彩の濃淡を画面全体に施して遠近感を描出しようとする意識は、雅邦の作品にはあまりみられない。

後に、春草と大観は、朦朧体の意義を、画論「絵画に就いて」（1905）の文中で、以下のように述べている。

輪廓は絵画發達史上の殘礎にして物象の觀察愈々精緻なる今日に及んでは、寧ろ一種の繫縛たらざるを得ず。（中略）又一方には東洋画中没骨描法の發見あり、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則ち至れるものかと存候。<sup>19</sup>

要するに、色彩を加えることで、没骨技法の深化を試みた、という主張である。すでに、宋代の水墨山水画では、大気・光・雨・風・雲烟の氣象表現が確立され、日本では、琳派

<sup>17</sup> 銀杏先生『日本』（1898年11月15日）

<sup>18</sup> 『菱田春草展』図録（東京国立近代美術館、2014年）作品解説205頁。

<sup>19</sup> 菱田春草、横山大観「絵画について」『絵画叢誌』第225、226号（1905年2月）



の画家たちが、たらしこみの技法を考案した。春草らはこれらの伝統的な技法を深化させる手段を探っていたことがうかがえる。

以上の春草の造形思考の変化を追うと、朦朧体の特徴である没線彩画は、やはり、空気や光の表現を根底にしていたことが考えられる。しかし、それは岡倉の助言によって始められたかどうかは疑わしい。大観の回想が根拠となり、朦朧体の試みは岡倉の助言に始まると指摘されてきたが、日本美術院創設直後の春草の作品を考察すると、没線や濃淡表現を駆使して合理的な空間表現や光の明暗をあらわそうとする意識が強い。この点は留意しておかなければならない。その後、明治 32 (1899) 年の第七回日本絵画協会・第二回日本美術院連合絵画共進会の《秋景(溪山紅葉)》あたりを分岐点として、色彩による濃淡が画面全体を覆い、空間の奥行も濃淡を用いて表現しようとする意識が強まる。これ以降の展覧会には、《菊慈童》《蘇李訣別》《王昭君》といった歴史画を次々に出品し、飛躍的に造形を深化させていく。

#### 第四節 絵画研究会と絵画互評会—課題制作について

ここからは、日本美術院の課題制作をもとに、朦朧体の展開を繙いていきたい。日本美術院は、研究部・制作部・展覧部の 3 つの部門を設けて事業基盤が固めた。研究部の一環として、絵画研究会と絵画互評会が開催された。これらの会は、朦朧体の展開とともに実施された。

第一期・絵画研究会は、日本美術院絵画部の正副および日本美術協会の有志者から組織され、明治 32 (1899) 年 10 月から明治 33 (1900) 年 11 月までの、第 9 回まで開催された。この会は、画家が作品を持ち寄って自身の作品を自評し、さらに研究員が批評を加え、岡倉や雅邦らの指導を受ける、という内容であった<sup>20</sup>。

その後、規則改定の際に、第二期・絵画研究会と絵画互評会の 2 つに分裂した。

絵画互評会は、明治 33 (1900) 年 12 月から明治 36 (1903) 年 3 月までの、第二三回まで開催された。ここでは会員相互の評価によって、1 等から 3 等まで選出された<sup>21</sup>。この会では中堅画家を中心とした会であった<sup>22</sup>。

第二期・絵画研究会は、明治 33 (1900) 年 12 月から明治 36 (1903) 年 7 月までの、第二四回まで開催された。審査委員によって 1 等から 4 等まで選出された。この会は、若手画家を中心とした会であった<sup>23</sup>。春草や大観は、主に第一期・絵画研究会と絵画互評会に参加した。

<sup>20</sup> 『日本美術院百年史二巻下〔資料編〕』(日本美術院百年史編集室、日本美術院、1989 年) 96 頁。

<sup>21</sup> 同書、174 頁。

<sup>22</sup> 『天心傘下の巨匠たちⅡ朦朧体期を中心として』(飯田市美術博物館、1998 年) 26 頁。

<sup>23</sup> 同書、26 頁。

両会では、「温麗」「流動」「陸離」「雄快」といった、季節の情緒や心情を表す抽象的な言葉が題材に課され、これに相応しいモチーフを画家自らが考案して作品を制作する、という課題制作が実施された。両会の課題は【表2】【表3】【表4】のとおりである<sup>24</sup>。課題制作は、東京美術学校で実施された意匠研究会や新按の発展ともいえるべき取り組みで、「着想（アイデア）」を競い合うものであった。岡倉・画家・審査員による評論は、日本美術院が発刊した機関誌『日本美術』に掲載されている。この機関誌は、日本美術院の制作の実態を解明する上では欠かせない資料となる。と同時に朦朧体の展開を探る手掛かりにもなる。いうまでもなく、課題制作は岡倉が企画したものである。岡倉は、出張時以外は毎回会に出席し、一作一作に真摯な評論を加えた。つまり、画家たちは、この場を通じて岡倉の指導を仰ぎ制作に励んでいた<sup>25</sup>。

### 第五節 課題制作の表現目的と朦朧体

本節では、先行研究と重複する部分もあるが、岡倉をはじめとする画家たちは、一体どのような議論を重ねて朦朧体の作風を展開させていったのか、その諸相を考察する。第三節で、朦朧体の創始は、空気や光の表現が根源となっていることが春草の作品から確認できたが、『日本美術』の評論をみると、「空気」「光」といった語句は殆どみられない。特に目立っているのは、「題意」「～の意」「～の情」「趣向」「着想」といった語句である。この語句は、岡倉や雅邦、そして画家たちも用いている。

題意とは、まさしく「題に込められた意味」ということになるが、評論を追えば、画題に課された言葉の意、いわばその言葉の趣が作品上に表象されているのか、ということが重視されていたように思われる。これらは、「曙の意」「清涼の情」という様にも用いられ、「着想」や「趣向」といった考え（アイデア）や工夫を指す語句とともに併用されている。残念ながら、課題制作に出品された作品は現存数が少ないため、全容を詳細に分析することができない。ここでは、その中から春草筆《夏日行旅》と大観筆《夕立》を例に、題意の意や情がどのように表現されたのかを考察する。

第一期・第八回絵画研究会（課題：「夏日行旅」）の春草筆《夏日行旅》〔図8〕に対する

<sup>24</sup> 『日本美術院百年史二巻下〔資料編〕』（日本美術院百年史編集室、日本美術院、1989年）96、110頁を参照した。

<sup>25</sup> 岡倉一派の理想をめぐる理論と課題制作に着目した植田彩芳子氏は「課題制作は、岡倉天心が絵画制作上、着想をいかに重視したかを伝えると同時に、画題をいかに暗示的に表現するかということに尊重したことを示している。そして、その絵画修習法は宋代の徽宗画院に基づいており、東洋の歴史的な背景を持つものでもあった。」と指摘している。

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) 53頁。

評論は次の通りである<sup>26</sup>。

自評：空を主として題意を表はさんとしたるものなり。

竹坡：観山氏の畫と色といひ何といひ、殆ど同筆の如く拜見す。

大観：一番おもしろく拜見す。山の嶺の木蔭なき處を、旅人の馬に乗りて行くことを擇ばれたるは着想最も感服に堪へず。夏日の情も、十分に於て、又行旅の意も十分なり。唯空の色少しく目立つ様なり。更に一考を要すべきにや。

國觀：至極面白けれども、雲の色と土地の色と何となく合はざる様に思はる。

雅邦：圖としては、實に結構なり。夕立前の狀なるべし。唯遠山が離れたるが如くにして着けるはよろしからざる與。

岡倉：前山後山、道路等線に變化なくして、重複の嫌なきにあらず、又何となく物足らぬ心地せらるゝはいかゞ。

批評と合わせて作品を観察すると、前景には、旅人が山の峰に登る様子、遠景には、曇天の空が描かれている。春草自身は「空を主として題意を表さんとしたるものなり」と自評し、空の雰囲気や調子を主として題意を表した、と説明している。それを補足するかのように、菅笠や蓑夏などの雨具を纏う旅人や、雲の間から陽の光が差す様子が描かれている。夕立が止む寸前かあるいは止んだ後の情景を想起させる。

特に、空の描写は、胡粉の白と薄墨の黒の濃淡を施し、雲に遮られる微妙な陽の光が描写されている。本作には、確かに光への造形意識が確認できるが、あくまでも夏の夕立を観者に想像させるような「自然の情緒」が、もっとも重視されているといえよう。その証拠に、大観は「夏日の情も、十分に於て、又旅行の意も十分なり」、雅邦は「夕立前の狀」というように、「情」や「狀」という言葉を用いて批評を加えている。佐藤志乃氏が「テーマとなっている言葉の気分や雰囲気をあらわすことが真の目的であった」<sup>27</sup>と指摘するように、課題制作では、濃淡表現の発展とともに、課された題材の雰囲気や気分が如何に画面上に表現されているのか、というような目に見えない精神性を造形化する訓練が行われていた。

また、岡倉がインド旅行で不在中であっても、(明治34(1901)年～明治35(1902)年10月まで)画家たちは、題意を表すことを第一に、制作を続けていた。例えば、第一九回絵画互評会(課題:「驟雨」)の大観筆《夕立》[図9]に対する評論をみてみよう<sup>28</sup>。

<sup>26</sup> 『日本美術』第23号(1900年10月25日)

<sup>27</sup> 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)94頁。

<sup>28</sup> 『日本美術』第44号(1902年9月)

自評：雨ある所と、霽れたる所とを兩ながら一圖に顯さんとしたれども、十分ならず。

古年：取り所は誠に面白し、唯雨の重れる所を反對に白く脱きし方、却つて面白きにはあらざりし乎。

廣業：題意能く顯はれて頗る面白し、唯前の畫と同じく、遠くまで描き過ぎたるの憾あるのみ。

華村：題意に適する佳作なり。

玉堂：これにては、時雨にあらざるか、驟雨には大雨車軸を流すが如くすさまじき様を取るべきにや。人家は多きに過ぎたるが如し。雨の描方は古年氏と同感。樹木と人家との描方、調和せざるのみ憾あり。

春草：通り雨を取れるは面白し。唯之を顯はすに、日光の漏るゝ所と、雨の所とを以てす、其情見えざるにあらざれども、人家の多き所を主とせる此畫なれば、少しく人家に非難あるを免れざる與。屋根は一様に黄ばめる色なれども、鼠色の方雨の情を顯はすに適せしが如し。其趣向落ちにならざりしは感服。

武山：雨に風も見えて、題意に適せり。人家と樹木とは、調和を缺くが如し。

年方：屋根の色單調に失す、空に明暗あれば、屋根にも亦變化ありたし。樹木も風ある様なれば、木葉の表裏ある情にしたかりき。

蘆風、櫻邨、國觀：同感。

荷聲：兔に角、題意十分に見ゆ。

醒泉：同感。

廣湖：黒き爲めに非難あれども、着想敬服の外なし。雨は古年氏、屋根は春草氏と同感。

竹坡：屋根も雨もこれにて可なれども、雲甚だ薄く、淡く見ゆるは如何。

合評：市街の驟雨を高處より見る、奇想奇趣といふべし。面積亦廣潤、遠近自在の餘地あり。霽雨明暗を尺寸に収めて、能く其情を悉す、巧思驚くべし。擔牙叢屑屋の布置、遠近形狀に至りては、尚ほ完美を期すべきや論なきのみ。

「驟雨」とは、急にどっと降りだして、しばらくするとやんでしまう雨、にわか雨、夕立などを指す。大觀自身は、雨が降りしきる箇所と晴れたる箇所を同時に一枚の絵に表現したが、満足に調和させることができなかつた、と説明している。

大觀がいうように、画面上部左をみると、黒い雲の切れ間から明るい陽射しが差し込む様子が描かれている。色調も、この部分は胡粉を薄く施したと思しき地隈の明るい色調が際立ち、陽射しの光の表現がみてとれる。一方で、画面上部右には、黒い雲から地上の民家へ激しく降りしきる雨脚の様子が描かれている。それらは、黒い雲から墨の濃淡が斜め

左下へ遮断するかのように描かれている。また、画面下部に配された民家は、黄色の色調で統一されているが、よく観察すると淡墨による細線で骨描きされている。また、画面近景の寺社と思しき建築は大きく、一方、画面奥に連なる民家は重なり合うように小さく配置され、遠近感が意識されている。

評論をみると、驟雨の題意は黒い雲や雨脚の様子に表現されている、と批評され、概ね好評を得たが、建築の描写に関してはやや厳しい批評が多い。春草は、民家に彩色された黄色の色調は、驟雨のイメージには適さないと指摘している。

以上のように、課題制作で最も重視されたことは、課された題材の「意」がどれだけ画面上に表現化されているのか、といった目に見えない精神的な表現であった。題材にもよるが、筆者が『日本美術』に掲載されたモノクロ図版を確認した限り、殆どの作品が風景画に分類されるようなモチーフを採用している。また、第二期・絵画研究会と絵画互評会は、会期の半分が岡倉の留守中に実施され、画家たちが自主的に研鑽を積んでいたといえよう。

#### 第六節 岡倉天心の思考—濃淡と色彩

さて、評論をみる限り、課題制作では題意を如何に表現するのか、ということが重視されていたが、岡倉の評論をみると、技術的な側面においてかなり具体的な批評を加えている。朦朧体の創始が岡倉の助言によるものであるならば、やはり、彼の思考を明確に整理しておく必要がある。特に、濃淡には、注意深く批評を加えている。

明治33（1900）年2月の第四回絵画研究会の総評で、岡倉は「繪具を首め、繪畫用材料の物質的改良をも心掛けたきものなり。」<sup>29</sup>と述べている。これに対して洋画家の川村清雄は「従来の日本繪具其儘にても、油畫ほどの効果を呈するに充分なるべければ、之が改良は敢て目下の急務にあらず」<sup>30</sup>と返している。この二人のやり取りに関して、細野正信氏は「朦朧体が、定着した時点でのこのやりとりは、色彩表現が彼らの次の難題となったことを明らかに示している」<sup>31</sup>と指摘している。

確かに、岡倉は、明治33（1900）年頃から、濃淡の工夫を促すような批評をしきりに加えている。例えば、8月の第八回絵画研究会の小竹竹坡の作品には「やゝ物足らざる感あり、濃淡の足らざりしにや、青過ぎたりとの自評は適せり。」<sup>32</sup>と評し、濃淡を一層駆使するように促している。また、木村武山の作品には「然れども、要するに是れ濃淡の論に歸すべきが如し。即ち濃淡を明らかにして、遠近を十分に表さばよろしかりしならん。」<sup>33</sup>と

<sup>29</sup> 『日本美術』第17号（1900年3月）

<sup>30</sup> 同書

<sup>31</sup> 前掲註3、細野、407頁。

<sup>32</sup> 『日本美術』第23号（1900年11月7日）

<sup>33</sup> 同書

し、奥行に関しても、明快に表現するように促している。

また、同年12月に開催された第二期・第一回絵画研究会では「濃淡は清くして美はし。」<sup>34</sup>「色の清きを失せしこと」<sup>35</sup>などと評し、色彩の清らかさを重視するように促している。残念ながら、作品が現存しないため、分析ができないが、先に紹介した春草の《秋景（溪山紅葉）》をみれば分かるように、初期の朦朧体の濃淡は、色彩の濁りが欠点となっていた。

その後、翌年の明治34（1901）年、第三回絵画研究会では、しきりに「濃淡に注意ありたし」<sup>36</sup>「色の調和」<sup>37</sup>「濃淡欠けて、前景中景遠景の差別なくなれり。」<sup>38</sup>と評し、色彩と濃淡の調和、そして、濃淡を用いても奥行は明確に表現せよ、と忠告している。

また、これに関連して、同年の第六回絵画研究会の三原穂谷の作品には、「題意は見ゆるも、陰鬱に過ぐ。畫は可なるも、濃淡失せり。凡そ色にて没骨に現はすときは、主点たる急處を認めにくけれど、面白みは主点に利かせたきものなり。ボンヤリは宜しきも、利き處を忘るゝ勿れ。」<sup>39</sup>と評し、ぼんやりした画面の中にも利き所、いわば画面のめりはりをつけよ、と注意している。春草や大観が参加していた互評会でも、同じような指摘がなされている。明治33（1900）年の第九回絵画互評会では「（總じて本會の出品畫は、近頃漸く一定の風に傾き來れり。ポッコリせる趣きにのみ限らず、更に大變化あるを望む。）」<sup>40</sup>と指摘している。

ところが、インド旅行から帰国後、明治36（1903）年以降の岡倉の評論をみると、あまり濃淡を重視しなくなり、骨法、水墨表現の発展に意識を向けるようになっていく。例えば、第二回絵画研究会の総評では「大體の作品を通覧するに、畫中に骨なきは、色を主眼とする題故にや。それにて、猶ほ骨法はありたきものなり。何となく薄べらなるを免れず」<sup>41</sup>と述べ、濃淡ばかりではなく、骨法、いわば線描の必要性を緩やかに示すようになる。

また、同年2月の第二回絵画互評会の総評で、雅邦が「ツケタテ物にても、筆力を失ふべからず。形を満足させんとする故、ベタゝにて、勢ひなきものとなる。彼の光琳の風は、ベタゝながら、確かに生き居れり。」<sup>42</sup>と評し、光琳のつけたて法を例に、濃淡を画面に施しても造形の形、すなわち造形のめりほりを確立せよ、と促した。これに続いて岡倉も「雅邦翁の説にも見えたる如く、近頃は工夫を積みて、完成を求むるの意は慘澹たるものあるも、一氣呵成の作なきは缺點たり。物に拘泥し、工夫に過ぎて、陰鬱等に陥るは、

---

<sup>34</sup> 『日本美術』第26号（1901年2月）

<sup>35</sup> 同書

<sup>36</sup> 『日本美術』第29号（1901年6月）

<sup>37</sup> 同書

<sup>38</sup> 同書

<sup>39</sup> 『日本美術』第31号（1901年8月）

<sup>40</sup> 『日本美術』第35号（1901年12月）

<sup>41</sup> 『日本美術』第53号（1903年6月）

<sup>42</sup> 『日本美術』第50号（1903年3月）

却って工夫のめに死するなり。先づ紙筆に對する前に、腹案を練ることを要す。本日は從來より宜しきも、更に一層の垢抜けを望む。鮮潤は、明かに、濡れて、光澤あるなり」<sup>43</sup>と評し、濃淡に陥りすぎると、却って工夫がぼやけてしまうと指摘している。

続いて、同年3月の第二三回絵画互評会の総評では、墨画について以下のように言及した。

今のは黒畫全廢の説とも覺えず、又從來の墨畫とても全廢すべきものには非ざるべし、否、決して全廢すべからざるなり。墨畫なるものは只一概には言ひ難し。其第一種は、濃淡以外、筆行や線を専らとす。彼の足利及び朱元時代の減筆の如きは、畢竟するに輪廓の妙にあり、即ち輪廓そのものより成れるなり。雪舟、雪村等は即ち是にて、今日以後と雖ども之を全廢すべきに非ず。其第二種は、明暗遠近なく、單に白黒の差別より美を生ずるものにて、亦宋元及び足利時代に専らなる墨妙なりとす。右は敢て光線の工合に關するものに非ずして、却って黒の變化の上にあるなり。日本畫にしては、啓書記、正信、蛇足等に於て最も之を主とせるを見るべし。又其第三種は、黒を色の如くに用ふるもの、即ち代用するものにて、亦自ら一種の法なるが、從來の墨畫中には少き方なり。さて此後墨畫の改良に就きては、第一(輪廓)、第二(墨色の變化)も必要なれど、第三(色の代用)は從來最も少きが故に、主として此方に注意すべきなり。<sup>44</sup>

ここで岡倉は、雪舟・雪村らの線描や足利時代の狩野正信、蛇足の墨色を取り上げ、墨を色のように用いた画家はあまり居なかったと述べ、さらに、墨画の改良においては、輪廓、墨色の變化も必要だが、墨を色の代用として用いるべきだ、と指摘している。

また、同年7月の第二四回絵画研究会では、次のように述べている。

東洋の水は線條の方面より來れるが故に、中には一筆にて丈をなすものあり。彼の馬麟なども線描の方にて、雪舟雪村等も亦線描の水たり。つまり一種の形式となれり。元よりして明代に入るに、顔輝風の波は繩の如く、其次は又模様となり、次いでは更に光琳等の風となり、次は狩野の固まりたる波、次は浮世繪の索麵或は岩石の如き波となる。故に濃淡や色の研究は何れも不足なり。彼の寫生派たる應舉吳春等も亦線描の方なりし故、假令線なき波を描くとも、其水は猶ほ發達せざりき。後來は線條の水以外に、更に濃淡や色の研究を重んずべし。併し純然たる洋畫となりては特色を失ふ故、動けば線の妙あるを要とす。今日の作も、色の濃淡に妙なるは、却って線描に遠し。日本畫は理想を基として來れるもの故、無意味の寫生にては不足なり。獨り景のみにて、情なくんば不可なりとす。

<sup>45</sup>

<sup>43</sup> 同書

<sup>44</sup> 『日本美術』第52号(1903年5月)

<sup>45</sup> 『日本美術』第56号(1903年9月)

確かに、岡倉のいうように、伝統絵画の水の表現は、狩野派、写生派、琳派、浮世絵の大半の画家が線描を用いて描き、形式化した造形であった。要するに岡倉は、画家たちに、色彩による濃淡を駆使して従来の水の表現を改良するように促した。また、色の研究を要すること、しかし、ただ単に濃淡に陥り過ぎると、洋画の模倣になってしまう、線描も取り入れよ、と示し、濃淡を少し嫌厭するかのような批評を加えている。

## 小結

日本美術院創設直後の日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会に出品された春草の《武蔵野》や《寒林》には、確かに西洋絵画への造形意識を彷彿とさせる空気や光の表現が確認できる。また、朦朧体の批評がピークを迎えると同時に実施された課題制作は、着想（アイデア）が、どれだけ画面上にあらわれているのか、といった目に見えない精神的な表現が重視された。

一方、岡倉の思考を評論から考察すると、ちょうどジャーナリズムによる朦朧体批評がはじまった明治 33（1900）年頃より、濃淡の表現に注意せよ、と画家たちに促している。翌年の明治 34（1901）年には、濃淡と色の調和に注意せよ、濃淡の表現の中にも画面のめりはりをつけよ、ということをしきりに促している。

その後、インド旅行帰国後の明治 36（1903）年には、濃淡ばかりの表現に傾倒する同院の作風をやや後ろ向きに捉え、墨を色のように用いること、色彩による濃淡の工夫を一層凝らすこと、そして、濃淡の表現とともに伝統的な線描にも改良を加えることを促している。あくまでも、これらの課題制作は、日本美術院の内部で実施された。実際、画家たちが公に作品を発表した場合は、日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会であった。要するに、課題制作の表現性は、本会の出品作品に活かされていくことになる。また、本会の作品が朦朧体と称され、批判を受けたわけであるから、課題制作で実施された内容をふまえて、出品作品を考察しなければならない。



【表 1】 日本美術院創設時の正員

正員	橋本雅邦 西郷弧月 横山大観 寺崎廣業 菱田春草 六角紫水 岡部覺弥 新納古拙 (忠之助) 岡崎雪聲 下村観山 小堀鞆音 山田敬中 川崎千虎 関保之助 櫻井正次 尾形月耕 前田香雪 新海竹太郎 田邊源助 鹽田力蔵 岡倉覺三 松本楓湖 滑川貞勝 府川一則 黒川栄勝	実技担任 絵画	橋本雅邦 松本楓湖 尾形月耕 寺崎廣業 西郷弧月 横山大観 小堀鞆音 菱田春草 山田敬中 下村観山
主幹	橋本雅邦	彫刻	新海竹太郎 新納古拙 菅原大三郎 天岡均一 信谷友三
評議委員長	岡倉覺三	漆工	田邊源助 六角紫水 磯谷磯邦之助
評議員	橋本雅邦 岡崎雪聲 劔持忠史郎 六角紫水 寺崎廣業 西郷弧月 横山大観 岡部覺弥 菱田春草	図案	前田香雪 川崎千虎 六角紫水 横山大観 関保之助
幹事	劔持忠史郎	金工	岡崎雪聲 滑川貞勝 府川一則 黒川栄勝 岡部覺弥 櫻井正次 山本正三郎 櫻岡散城 山本若三郎
書記	中島潔 高木源四郎	学術担任	内藤耻叟 高山林次郎 (樗牛) 前田香雪 川崎千虎 鹽田力蔵 関保之助 岡倉覺三

【表 2】 第一期 絵画研究会の課題

回数	年号・西暦	月日	課題
1	明治32 (1899)	10月25日	随意
2	明治32 (1899)	12月25日	寒梅
3	明治33 (1900)	1月25日	寒天
4	明治33 (1900)	2月25日	春曙
5	明治33 (1900)	不明	隠者
6	明治33 (1900)	6月25日	千山萬岳
7	明治33 (1900)	7月23日	清涼
8	明治33 (1900)	8月25日	夏日行旅
9	明治33 (1900)	11月7日	蓬萊

【表 3】 第二期 絵画研究会の課題

回数	年号・西暦	月日	課題
1	明治33 (1900)	12月15日	清和
2	明治33 (1900)	不明	清艶
3	明治34 (1901)	2月9日	温和
4	明治34 (1901)	3月9日	温雅
5	明治34 (1901)	4月13日	温研
6	明治34 (1901)	5月11日	温潤
7	明治34 (1901)	6月8日	豪放
8	明治34 (1901)	7月13日	幽邃
9	明治34 (1901)	8月10日	縝密
10	明治34 (1901)	9月14日	明娟
11	明治34 (1901)	12月14日	緋穠
12	明治35 (1902)	1月15日	莊重
13	明治35 (1902)	4月12日	花暁
14	明治35 (1902)	5月10日	青
15	明治35 (1902)	6月14日	行旅
16	明治35 (1902)	7月12日	黄
17	明治35 (1902)	8月10日	驟雨
18	明治35 (1902)	9月7日	赤
19	明治36 (1903)	2月14日	爽利
20	明治36 (1903)	3月14日	早春
21	明治36 (1903)	4月25日	春曉
22	明治36 (1903)	5月23日	春雨
23	明治36 (1903)	6月27日	岩石
24	明治36 (1903)	7月25日	波浪

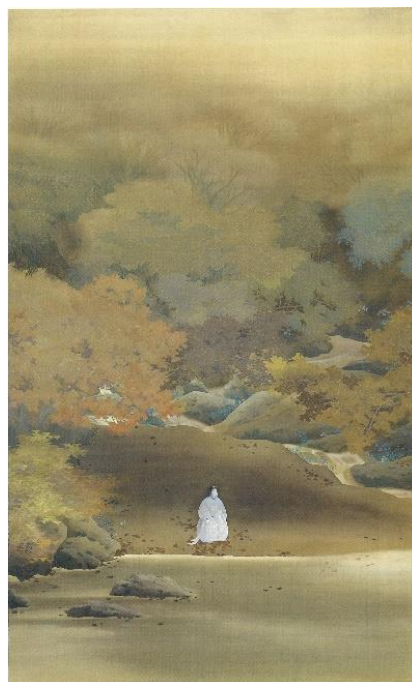
【表 4】 絵画互評会の課題

回数	年号・西暦	月日	課題
1	明治33 (1900)	12月9日	艶麗
2	明治33 (1900)	不明	富麗
3	明治34 (1901)	不明	流麗
4	明治34 (1901)	不明	壮麗
5	明治34 (1901)	不明	秀麗
6	明治34 (1901)	不明	温麗
7	明治34 (1901)	6月22日	流動
8	明治34 (1901)	7月27日	晴謹
9	明治34 (1901)	8月24日	明淨
10	明治34 (1901)	9月28日	沈着
11	明治34 (1901)	11月28日	淋漓
12	明治34 (1901)	12月8日	陸離
13	明治35 (1902)	1月25日	雪意
14	明治35 (1902)	2月8日	雄快
15	明治35 (1902)	4月2日	春夜
16	明治35 (1902)	4月26日	端妍
17	明治35 (1902)	5月25日	雨聲
18	明治35 (1902)	6月21日	婉媚
19	明治35 (1902)	7月11日	驟雨
20	明治35 (1902)	8月9日	清動
21	明治35 (1902)	9月13日	晚渡
22	明治36 (1903)	2月25日	鮮潤
23	明治36 (1903)	3月23日	無題

第四章 図版



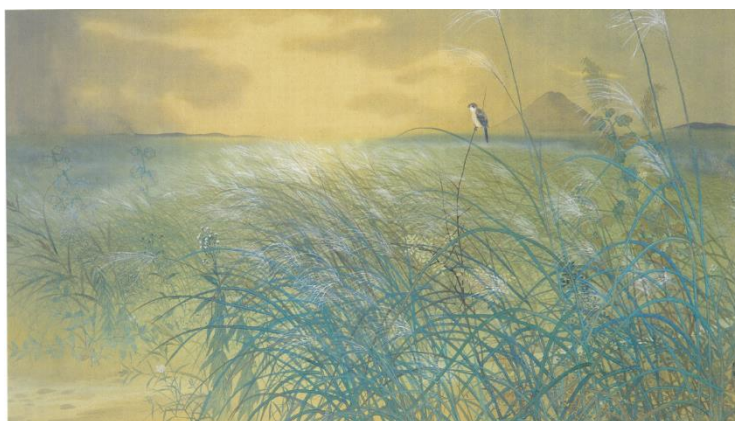
〔図 1〕 横山大観《菜の花》  
明治 33 (1900) 年



〔図 2〕 菱田春草《菊慈童》  
明治 33 (1900) 年



〔図 3〕 横山大観《四季の雨》  
明治 30 (1897) 年



〔図 4〕 菱田春草《武蔵野》明治 31（1898）年



〔図 5〕 菱田春草《寒林》明治 31（1898）年



〔図 6〕 菱田春草《秋景（溪山紅葉）》  
明治 32（1899）年



〔図 7〕 橋本雅邦《白雲紅樹》  
明治 23（1890）年



〔図8〕 菱田春草《夏日行旅》  
明治33（1900）年



〔図9〕 横山大観《夕立》  
明治35（1902）年

図版出典

図1、『現代日本美術全集〈2〉横山大観』（集英社、1972年）

図3、9、『横山大観展』（三重県立美術館ほか、2001年）

図2、4、5、6、『菱田春草展』（東京国立近代美術館ほか、2014年）

図7、『日本美術院創立百周年記念特別展「近代日本美術の軌道」』（編：東京国立博物館、日本美術院、1998年）

図8、『菱田春草展』（愛知県美術館、2003年）

## 第五章 菱田春草筆《王昭君》の明治絵画における位置

### はじめに

春草が明治 35 (1902) 年、第一二回日本絵画協会・第七回日本美術院連合絵画共進会に出品した《王昭君》(善寶寺蔵) [図 1-1] は、それまでの混濁した没線彩画の色調を一変させ、明るい明快な色調を志したことから、朦朧体の深化を示す作品として知られる。しかし、その造形性については、十分に研究がなされたとはいえない。朦朧体の深化とは具体的にどのような表現であったのか。そこには、どのような影響関係が見いだせるのか。本章では、日本美術院の課題制作、日本美術院の歴史画の特質、そして、同時代の日本画と洋画との影響関係を比較し、《王昭君》の明治絵画における位置を明らかにする。

### 第一節 日本美術院の歴史画

今日、朦朧体の代表作として挙げられる作品は、ほとんどが日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会に出品された作品である。本会は、同院の研究成果を公に発表する場でもあった。また、「朦朧体」という言葉は、本会に寄せられた批評を通じて発生した。

第四章で考察したように、日本美術院の課題制作では、「清和」「温和」「雄快」「婉媚」といった季節の情緒や心情を意味する言葉を表現化する制作が行われていた。このため、大半の画家が、自然のモチーフを描いていた。岡倉は、明治 33 (1900) 年頃から、濃淡と色の調和に注意せよ、画面のめりはりをつけよ、ということ画家たちに促していた。その後、明治 36 (1903) 年頃には、水墨の表現を発展させること、特に墨を色のように用いること、色彩による濃淡の工夫を一層凝らすことなど、濃淡の欠点を指摘していた。

日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会には、大観筆《屈原》[図 2]、観山筆《閨維》、春草筆《伏姫》[図 3]《菊慈童》[図 4]《蘇李訣別》[図 5]《王昭君》などのような、中国の故事や日本の説話に取材した「歴史画」が出品された。なぜ、同院の研究成果を公に発表する場に、歴史画が出品されたのか。まず、この問題についてみていきたい。

これに関して佐藤道信氏<sup>1</sup>は、近代国家の国家思想を表象する題材、とりわけ天皇制が意識され、歴代の天皇に関係する家臣、故事、神話に取材した歴史画が、明治 20 年代中ごろから日本画・洋画を問わず盛んに制作されたことに着目している。その上で、「美術院にとっての歴史画は、単なる一つの画題ではなく、国家観と時代観・歴史観を表象するテーマだった」<sup>2</sup>とし、「ナショナリズムに沸く当時の社会に、同院の存在意義を主張するものであったから、少なくとも明治 30 年代前半までは、歴史画が同院の中心主題だった。」<sup>3</sup>と指摘

<sup>1</sup> 佐藤道信「朦朧體論」第 104 卷 (国華社、1998 年) 22 頁。

<sup>2</sup> 同書、佐藤道信、22 頁。

<sup>3</sup> 同書、佐藤道信、23 頁。

している。

確かに、岡倉は東京美術学校創設当初（明治22（1889）年）から、歴史画の発展を推奨していた。美術研究雑誌『国華』発刊ノ辞<sup>4</sup>では、「抑々本邦絵画の題旨ニシテ発達ノ遅純ナリシモノヲ挙クレハ歴史画ハ其一ナリ」<sup>4</sup>と示している。このあとに続く一文を要約すると、次の内容が確認できる。

とりわけ近世以降は、鎖国によって外側から日本を見る機会が失われ、国家思想も十分に理解されずに文学や教育が進んでしまった。しかし、古く保安天治以降、唐絵に対して大和絵が発達し、保元平治物語、蒙古襲来の画卷、縁起、といった歴史に取材した画卷が大いに発展を遂げた。これらは百代の国宝に値するが、秘物かつ小作であり、今現代の公共の展覧会の展示規模に向かない。一方、現代の歴史画は、葛飾北斎、菊池容斎などの、俗っぽく風俗画のような作品ばかりで、明治の国民元気を形相するには足りない<sup>5</sup>。

このように、『国華』発刊ノ辞の一文は、歴史画が国家思想の表象であったことを示すような内容でもある。もともと、歴史画は historical painting という西洋の概念である。西洋では、17世紀から19世紀初頭にかけて、アカデミーでもっとも高尚な課題として位置づけられていた。日本美術史の文脈からいえば、「歴史上のでき事に取材した絵画」と定義されているが、歴史故事、神話、伝説、戦争なども歴史画に含む<sup>6</sup>。無論、歴史画は、「歴史」という概念の認識が成立しなければ、誕生しない。

『国華』発刊ノ辞にも言及があったように、歴史に取材した作品は、日本では古くから「物語絵」「合戦絵」「縁起絵」に描かれてきた。しかし、これらは歴史的な時代考証を示すには理解が不十分であった。やがて近代に入り、有職故実の研究が本格的になされ、国家思想をあらわす歴史画へと発展を遂げることになる<sup>7</sup>。とりわけ明治20年代は天皇制を意識した表現が歴史画に反映された<sup>8</sup>。明治23（1890）年の第三回内国勸業博覧会の佐久間文吾筆《和気清麿奏神教図》、五性田芳柳筆《鷲沼平九郎》には、歴代の天皇に忠誠を誓った人物が描かれ、天皇制を意識した皇国史観が如実にうかがえる。

さて、岡倉は実際に歴史画を推奨する企画を実施していた。それは、明治32（1899）年の「懸賞東洋歴史画題募集」である。主旨を以下に記す<sup>9</sup>。

#### 社告 懸賞東洋歴史画題募集

玄妙の技、靈活の筆、以て能く一代の名畫を構成せんと欲せば、須らく先づ好畫題を撰擇せざる可らず、而て宇宙森羅萬象悉く是れ畫題たるを得べきも、人をして闡幽顯微、觀

<sup>4</sup> 岡倉天心『『国華』発刊ノ辞』『岡倉天心全集第三卷』（平凡社、1979年）44頁。

<sup>5</sup> 同書、岡倉、44-45頁。

<sup>6</sup> 『新潮世界美術史辞典』（新潮社、1985年）1608-1609頁。

<sup>7</sup> 『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—』（飯田市美術博物館、2007年）8頁。

<sup>8</sup> 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）235頁。

<sup>9</sup> 『読売新聞』（1899年1月1日）

感興起せしむ可きもの、蓋し歴史畫に如くなかるべし況や、歴史畫は現今の繪畫界に於て、最も完全の潑達を圖らざる可らざるものなるをや、我社茲に見るあり、左の懸賞方法に依りて汎く東洋歴史に關する畫題を募集し、是が審査撰擇を慎重にし、以て繪畫界の欠点を補ひ其進運を助長すると共に史跡を發揚する所あらんとす。

- 一、史跡 史跡は日本、支那、朝鮮、印度等凡て東洋に限る事
- 一、出處 材料の出處は其何の書冊に據りしや、必ず之を明記すべき事
- 一 理由 撰擇の畫題は其人物事跡の如何なる点を表現すべきかを明記すべき事
- 一、應募者は匿名にても差支なき事
- 一、應募期限は明治三十二年一月一日より二月十五日迄に限る事
- …

ここでも、歴史画は發展を遂げるべきだ、という主旨が示されてはいるが、対象とする史実の国の範囲は日本に限定せず、支那、朝鮮、印度、といった東アジアを中心とする国々も含まれていた。春草の《王昭君》や《蘇李決別》、大観の《屈原》などは、中国故事に由来しており、主題の選択に関しては、やはり岡倉の歴史観が影響しているといえよう。

このように、「懸賞東洋歴史画題募集」には、グローバルな歴史主観が反映され、歴史を如何に表現化するのか、ということが重視された。確かに、日本美術院の歴史画は、佐藤道信氏が指摘するように、国家観、時代観、歴史観を表象する狙いがあったのかもしれないが、天皇制を背景とする国家的思想とは別の主旨で制作されていたように思われる。それは、前年の絵画共進会に出品された大観の《屈原》をみればわかる。無論、屈原という人物は、中国・楚の詩人で、日本の国家思想を表象するような人物ではない。後に詳しく述べるが、大観の《屈原》は、従来あまり描かれることのなかった図像、すなわち、屈原が国を追われて自死する直前の様子が描かれている。さらに、それまで高潔な人物として認識されていた屈原を、怒りの形相を携えて表現した。この見慣れない図像に批評者は混乱して様々な「歴史画論争論」を展開した。つまり、《屈原》は、歴史的史実を正確に表現したというよりも、むしろ屈原にまつわる「物語性」が重視された作品であったといえる。

## 第二節 課題制作と歴史画

日本美術院の内部では、第四章で取り上げた、「絵画研究会」「絵画互評会」の課題制作の他にも、「音曲画題」と称した制作も実施された。これは、「浄瑠璃」「上方歌」「常磐津」といった、謡曲の音楽の調子を造形化する制作である。春草は「常磐津」の画題に、《伏姫》



を出品している。伏姫は、『南総里見八犬伝』<sup>10</sup>に登場する人物で、愛犬八房と富山の洞にこもり、八房の気をうけて懐妊するが、父なくして子を宿ったことを証明するために自刃する。その傷口から八つの玉がとびちり、やがてこの玉が化して八犬士が誕生した。

本作には、画面一面に濃淡が施され、余白がない。色彩は灰褐色に統一され、重苦しい雰囲気が漂う。伏姫は、俯き力のない姿で河岸へ向かい、この後の運命を暗示するかのよう妖しい雰囲気を発している。佐藤志乃氏が「衣服の地味な色、弱弱しく頼りない衣紋線、周囲の重苦しい色調などは、すべて伏姫の心情を表現する手助けとなっている」<sup>11</sup>と指摘するように、色彩の効果によって人物の内面、いわば感情が暗示的にイメージ化されているといえよう<sup>12</sup>。いずれにせよ、課題制作では抽象的な画題にふさわしいモチーフを如何に表現するのか、という「着想(アイデア)」が重視されていた。このような表現性は、絵画共進会の出品作品にも反映されているのであろうか。明治32(1899)年、第八回日本絵画協会・第三回日本美術院連合絵画共進会の《菊慈童》を例にみてみよう。

菊慈童の説話は、周の王朝で愛された慈童であるが、罪を犯して深山に流され、その土地で菊の露をのんで不老不死になる、という吉兆性のある内容である。現在では能の曲名として良く知られる。安土桃山時代を代表する絵師、海北友松(1533-1615)や狩野常信(1636-1713)、また、春草と同時代の画家では、大観や安田靉彦(1884-1978)が同主題を手掛けている。海北友松の《菊慈童屏風図》〔図6〕をみればわかるように、伝統的な図像では、「菊」と「慈童」が主体的に描かれるのが一般的である。しかし、春草の《菊慈童》は、縦181.1cm横110.7cmの巨大な画面で、菊の白い着物を纏った菊慈童が、深山幽谷の中で俗世を離れた面持ちで極端に小さく描かれている。慈童が手にもつ菊も存在感が薄い。一見、山水画を想起させる画面構成でもある。深山や溪谷から流れ落ちる水流は、静寂とした雰囲気が漂い、背景描写の効果によって菊慈童の神秘的な雰囲気が放たれている。

本作に対する当時の批評は、以下のような内容であった。

此圖は彩色がひどく穢ない。誰やら紅葉童じやと評したが、實にさうだ。而もその紅葉の色が赭色の焦げたやうなおまけに冴えない泥色と来て居るからたまらない。一寸見た所で古傳説の菊慈童といふ感じの浮かんで來ないには困る。<sup>13</sup>

<sup>10</sup> 音曲に関する関連性には、戯作者曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』を常磐津として改められた『八犬義士誉勇猛』の「富士の段」を素材にしている。

<sup>11</sup> 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)80頁。

<sup>12</sup> 佐藤志乃氏は、人物の内面をイメージ化した作例として、横山大観筆《屈原》なども挙げている。同書、80頁。

<sup>13</sup> 無名氏『東京日日新聞』(1900年4月12日)

「穢い」と批評された濁色は、荒井経氏が実施した科学調査によると、胡粉、白緑青、丹、金泥、土性顔料などを混合した「褐色」、そして、胡粉と墨を混合した「灰色」が合わさってできた「灰褐色」の色彩だとされる<sup>14</sup>。この時期の朦朧体の特色には、やはり批評者が批判したように、色彩の濁りが欠点となっていた。ただ、灰褐色による色彩表現は、単に彩色を暈すだけではなかった。例えば、画面向って左側の紅葉は、一見、伝統的な点葉法のように見えるが、色調の変化をつけた筆触が強調されている。ここまで極端に色調の変化と筆触を主張した点葉法は、伝統的な山水画にはあまりみられない。これは、濃淡の曖昧模糊とした画面に、抑揚をつけるために施されたものと考えられる。明治32（1899）年～明治33（1900）年といえば、日本美術院内で実施された課題制作で、岡倉がしきりに濃淡と色の調和に注意せよ、濃淡の表現の中にもめりはりをつけよ、と画家たちに促していた時期でもある。

本作の最大の特徴は、やはり菊慈童をとり囲む、山水あるいは風景画にも取れる背景描写にあらう。佐藤志乃氏はこの背景描写に関して「歴史画あるいは物語をとりあげる場合、もっとも大きな比重をしめるのは登場人物の感情表現だろう。このときに、ぼかしを用いた背景の自然描写は、人物の心情を雄弁に語る演出効果につながったのである」<sup>15</sup>と指摘している。すなわち、暗示的な表現は、《菊慈童》では自然描写に反映されているといえよう。

### 第三節 《王昭君》をめぐって

#### 一. 先行研究について

さて、本章で取り上げる《王昭君》は、明治35（1902）年、第十二回日本絵画協会・第七回日本美術院連合絵画共進会で銀牌第一席を受賞した。材質は、絹本着色で額装がなされており、寸法は縦167.0cm横369.8cmである。現在は、松前の漁業家から山形県鶴岡市の善寶寺に寄贈され、委託先の鶴岡市の到道博物館が工事のため、平成26（2014）年より東京国立近代美術館に寄託されている。善寶寺は、海の守護神や龍神が祀られているため、漁業関係者から信仰が深い寺として知られる<sup>16</sup>。

具体的に図像をみてみよう。宮殿を去ろうとする王昭君とそれを見送る宮女たちが群をなして描かれている。群像の宮女たちは、様々な表情を浮かべ、王昭君の様子を遠巻きにうかがっている。王昭君と宮女たちの着衣は、パステル調の明快な色調に統一され、着衣の皺や生地の量感が緻密に表現されている。

《王昭君》は、これまで「朦朧体」の代表作として指摘されてきたが、意外にも論考の数が少ない。その中でも日並彩乃氏の論考（「東洋的歴史画の研究 菱田春草筆《王昭

<sup>14</sup> 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』（武蔵野美術大学出版局、2015年）86頁。

<sup>15</sup> 前掲註11、佐藤志乃、95頁。

<sup>16</sup> 吉沢忠「菱田春草筆 王昭君」（『国華』第835号、1961年）465頁参照。

君》を中心に」<sup>17</sup>は注目される。

日並氏は、東洋的歴史画の観点から《王昭君》を考察し、次の様に指摘している。

《王昭君》（致道博武官委託 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、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忠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。<sup>18</sup>

日並氏は、歴史画の概念（歴史的事実を正確に把握して真実の歴史を描く）を逸脱し、西洋技法の造形性を求めながらも、歴史考証よりも登場人物の内面を重視したところ（王昭君の高潔さ）に《王昭君》の新しさがある、と指摘した。また、中国故事が描かれた背景には、春草の中国に対する関心が、直接的な動機ではなく、春草が身をおいた環境、すなわち、岡倉の中国への関心や課題制作が関係しているという。

ただ、日並氏がいう「西洋技法を駆使して人物に立体感や量感を表し」という造形は、何に起因して生じたのか。また、登場人物の感情表現を明確にあらわした歴史画は、他の作家にもあるのか。こうした影響関係を考察することで、さらに《王昭君》の特異性を明らかにすることができよう。春草が西洋絵画を意識して《王昭君》を制作したのであれば、主題論にかかわらず、同時代の日本画や洋画の動向を視野に入れて検討しなければならない。

## 二. 主題と図像について

まず、《王昭君》の主題と図像の伝統性について、日並氏の論考を参照しつつ、若干の検討を加えておきたい。周知のとおり「王昭君」という人物は、中国の四大美人、西施・貂蝉・楊貴妃の内の一である。王昭君の故事は、班彪班固父子が著した前漢の生史『漢書』にはじまる。『漢書』には、前漢の元帝に宮女として仕えた王昭君が和親政策を受けて、匈奴の呼韓邪単于のもとへ嫁ぐ内容が記されている。その後、『後漢書』以降、『漢

<sup>17</sup> 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）273-193頁。

<sup>18</sup> 同書、日並、292-293頁。

書』の内容が伝説的に語られ、様々な脚色が加えられた<sup>19</sup>。特に、葛洪の『西京雜記』は「画工への賄賂の物語」として知られる。詳しい内容は、次の通りである。

元帝は、単于に宮女を差しだすにあたり、宮女たちの肖像画を画工に描かせ、最も醜い女性を選ぶことになった。宮女たちは、美しく描いてもらうために画工に賄賂を贈ったが、王昭君はただ一人、賄賂を贈らなかったため、単于に嫁ぐことになった。

吉沢忠氏は、本作は『西京雜記』を題材にしていると推察しているが、その根拠は不明である<sup>20</sup>。

さて、そもそも王昭君の故事は、どのようにして日本に受容されたのであろうか。阿部泰記<sup>21</sup>氏によれば、王昭君の故事は、古く8世紀ごろから遣唐使によって日本に伝えられたという。最初は、主に漢詩と和歌において匈奴へ出塞する王昭君の「遺恨の意」が表現されたが、その後、物語で故事が叙述され、それが次第に通俗化し、様々な媒体を通して新たなストーリーが創作されたという。阿部氏が指摘しているように、その受容の諸相を追うと、漢詩、和歌、物語、謡曲、歌舞伎、唱歌、絵画、そして近代以降は、新体詩、小説などに渡り、様々な媒体を通して受容された。このため、春草が、何から王昭君の故事を知り得たのかは断定することが難しい。ただ、故事の受容媒体の数からしても、王昭君の故事は、明治時代には広く知れ渡っていたことが推察できる。

日並氏<sup>22</sup>は、《王昭君》の人物の着衣に関して、久隅守景筆《王昭君》〔図7〕や清原雪信筆《王昭君図》〔図8〕などの近世絵画の着衣の図像に類似していることを指摘している。これをふまえたうえで、もう一度本作の着衣の特徴を整理しておきたい。

王昭君と宮女は、「被帛」とよばれるショールを肩に羽織っている。これは、先に紹介した久隅守景や清原雪信の画中にも見いだせる。中国服装史的<sup>23</sup>な観点からいうと、北魏時代の敦煌莫高窟第288窟壁画や西魏時代の288窟壁画などの女性供養人に、被帛を纏った女性像が確認されている。しかし、被帛が盛んに描かるようになったのは、唐代に入ってからのものである<sup>24</sup>。近世の画家にせよ、着衣は中国唐代の図像を参照していた可能

<sup>19</sup> 『西京雜記』の他には、『琴操』（王昭君が胡俗を拒否して服毒自殺する説話）や『漢宮秋』（匈奴に向かう途中で入水する説話）などがある。

前掲註17、日並、280頁。

<sup>20</sup> 吉沢忠「菱田春草筆王昭君」『国華』第835号（国華社、1961年）465頁。

<sup>21</sup> 阿部泰記「日本における王昭君故事の受容」『異文化研究』第11号（山口大学人文学部異文化交流研究施設、2017年）1-17頁。

<sup>22</sup> 前掲註17、日並、292-293頁。

日並氏は、《王昭君》の関連作として《羅浮仙》（1901）や《靈昭女》（1903）の衣裳にも注目している。これらは、隋や唐時代の故事であるにも関わらず、女性の衣裳は個別性がみられないことを指摘している。

<sup>23</sup> 中国の服装史については、『中国五千年女性装飾史』著：高春明 訳：栗城延江（京都書院、1993年）を参照した。

<sup>24</sup> 『中国服装史図巻第二巻』著編：黄能馥他 訳：古田真一（国書刊行会、2019年）84頁。

性が考えられる。

また、髪束ね方<sup>25</sup>は、正面から見ると、もくもくとした雲状の三つ塊に束ねられている。恐らくこれは、「雲髻」という唐代の髪結い方で、唐代画家・閻立本筆《步輦図》〔図9〕などの図像に近似している。しかし、鬢（生え際）の造形は、こめかみの形が角ばっており、明代の鬢の形に近い。

また、王昭君と宮女たちは、それぞれ異なるモチーフの挿し櫛と簪を身に付けている。王昭君は、挿し櫛に鳳凰、簪に白掬と思しき飾りを付けている。鳳凰は、中国神話の伝説的な鳥で、霊鳥として知られる。この鳳凰のモチーフは、近世絵画の王昭君像にも多く見られ、鳳凰は、琵琶と同じく王昭君をあらわすアトリビュートのモチーフとして描かれたといえよう。また、宮女たちの挿し櫛と髪飾りは、モチーフの組み合わせが一切重複していない。基本的に、中央に挿し櫛、側面に簪を身に付けている。モチーフは、星型、蝶植物紋様である。中には、透かし彫りを彷彿とさせる簪もみられ、細部の描写に拘りがみとれる。色彩も淡い藍色を主体に用い、モダンである。こうした鮮やかな色彩が施された挿し櫛は、清代によく使用されたようである<sup>26</sup>。

また、高牆履（靴）は、先端部の形が唐代の履によく類似している。王昭君の履〔図1-2〕は「歴代帝王図」〔図10〕に近似し、宮女の履〔図1-3〕は、「莫高窟第144窟壁画」〔図11〕の図像に近似している<sup>27</sup>。

以上のように、《王昭君》の人物の着衣は、中国唐代の宮廷衣裳の特徴がよくあらわれているといえよう。

さらに近世絵画の王昭君の図像をできるだけ多く比較検討すれば、本作の特徴がより一層浮き彫りにできよう。そこで阿部氏の調査を参照し、比較結果を【表1】に記した。この結果、近世に描かれたほとんどの図像が、琵琶を弾く王昭君、あるいは馬に乗って琵琶を弾く王昭君を描き、侍女や従者の群衆とともに匈奴へ向かう場面が描かれている。

小林宏光氏によれば、中国絵画でもっとも多く描かれた図像は、出塞の図像、そして表象として欠くことができない対象は琵琶であったという<sup>28</sup>。出塞図には、匈奴に降嫁する王昭君と呼韓邪単于、琵琶をもつ侍女や部衆が、道中を進む様子が描かれる<sup>29</sup>。

さて、本作の最大の特徴は、群像表現にある。しかし、管見の限りでは、大勢の宮女が群像を伴って王昭君を見送る場面は、見当たらなかった。しかし、春草が師事した橋本雅邦の《王昭君》〔図12〕（1894）や植松（田中）雅行《昭君嫁胡圖》〔図13〕（1901）には、少人数の宮女が泣いて王昭君を見送る様子が描かれている。

<sup>25</sup> 前掲註23、『中国五千年女性装飾史』、21頁。

<sup>26</sup> 前掲註23、『中国五千年女性装飾史』、74頁。

<sup>27</sup> 前掲註23、『中国服装史図巻第二巻』、106頁。

<sup>28</sup> 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》の諸特質について」『大和文華』（大和文華館、2016年）10-11頁。

<sup>29</sup> 同書、小林、10-11頁。

以上の考察から、春草の《王昭君》は、単于のもとへ旅立つ王昭君を、大勢の宮女が群像をなして見送る別れの場面であること、そして、この様な特徴をもつ図像は、伝統的な日本絵画にはみられないことが確認できた。

#### 第四節 感情表現と群像表現

##### 一. 感情表現

さて、ここからは、人物の感情表現と群像に着目したい。

王昭君〔図 1-4〕は、視線を下に向け悲しげな面持ちである。しかし、その眼差しからは、己の運命を受け入れるかのような意志の強さがうかがえる。画面に背を向ける侍女は、右手で涙を拭っている。その奥の侍女は、右手で涙を拭いつつ、布で覆われた琵琶を抱えている。

一方、群像の宮女たちは〔図 1-5〕、右手で王昭君を指して他の宮女に何かを語り掛けている者、手の甲を口元に添え俯き考え込む者、眉をひそめて袖で口元を押えながら小声で何かを囁する者など、多様な身振りや表情で王昭君の様子を遠巻きにうかがっている。ここでは、むしろ王昭君よりも、宮女たちの感情表現に重点が置かれているように思われる。

王昭君、侍女、宮女たちの額や鼻筋には、胡粉による透明感のある白色が施されており、斜め左からの、一定方向の光の描写が確認できる。群像中の宮女は、ほとんどが斜め左側を画面に向けている。一人一人の感情は繊細に表現されてはいるものの、顔貌に差異がなく類型化されている。当時の批評においても「たゞ評者の未だしと思ふことは相貌の變化甚だ貧しく殆どみな姉妹の如くなる。」<sup>30</sup>「もし顔に袖をあてゝ居なかつたら、どれが王昭君か分からぬ始末」<sup>31</sup>と指摘された。

また、先に述べたように、伝統的な日本絵画の図像では、琵琶を抱く、あるいは琵琶を弾く王昭君の姿が描かれ、琵琶は王昭君のアトリビュートとして描かれてきた。しかし、本作の琵琶は、侍女に抱えられ、琵琶自体も布地で覆われ存在感がうすい。一見よく観察しなければ分からない様である。このような暗示的な主題表現は、課題制作との関連が推察できよう。しかし、《王昭君》の背景描写は、控え目な線で石畳を描き、画面上部にかけて地隈を施すのみで、簡素な描写である。また、人物の着衣の色彩は、明るい色調に統一され、明瞭な画面が目指されている。つまり、ここでは《伏姫》や《菊慈童》のように、背景描写や色調の調子によって登場人物の心情を表そうとする意識がない。あくまでも、人物の内面描写は、表情や身振りに焦点化されているのである。

<sup>30</sup> 『東京日日新聞』（1902年3月26日）

<sup>31</sup> 田口掬汀『新声』（1902年4月）

## 二. 群像表現

次に群像表現に着目したい。先にも述べたが、本作は、①王昭君と侍女二名②宮女の群像の、二つの集団によって構成されている。

王昭君と群像先頭に立つ宮女は、俯く頭の角度がほぼ等しく、（若干宮女の方が画面奥の配置となっている）また、頭の天辺から画面上部の距離もほぼ等しい。集団同士の間空間を作りながらも、同じポーズの人物を配置することで、画面の均等性が保たれている。また、ほとんどの人物が、斜め左顔を画面に向けてポーズ、あるいは完全に左顔を向けてポーズされている。しかし、群像先頭から二番目に立つ宮女と最後尾（画面右側）あたりで顔を覗かせている宮女〔図 1-6〕は、斜め右顔を画面に向けてポーズされている。この二人の人物は、画面の構成上、重要な役割を果たしているように思われる。

まず、群像先頭から二番目の宮女をみてみよう。彼女の後に続く宮女の身振りは、多種多様な動きを伴っている。また、画面奥へと群がる宮女の列も、彼女を出発点として徐々に増え、計算された配列バランスによって空間の奥行が生み出されている。

一方、群像の最後尾あたりで顔を覗かせている宮女は、ただ一人画面に視線を送る人物である。まるで観者に何かを訴えかけるような視線でもある。伝統的な日本絵画には、画面に視線を送る人物はあまり描かれない。ただ、同時代の横山大観の《迷子》〔図 14〕（1902）には、画面に視線を送る人物が確認できる。《迷子》は、「三教図」に取材している。もともとは、釈迦・孔子・老子をひとつの画面に描き、三教一致の思想を説く主題である。ところが、大観の《迷子》には、イエスと日本の幼児も加えられている。後に、大観自身が語っているように、これは当時の日本の宗教界・思想界の混乱した状況をあらわしたものだ<sup>32</sup>とされる。特に、幼児は、観者側に強い視線を送っており、宗教界・思想界の混乱を観者に暗示的に問いかけているようにもみえる。ただ、《王昭君》の宮女は、大観の《迷子》のような強烈なメッセージ性は感じられない。

### 第五節 群像表現と感情表現の同時代性

同時代の観点からいえば、「群像表現」は黒田清輝が「構想画」に用いた表現でもある。構想画では、歴史、神話、宗教、思想、哲学などの、抽象的な主題が扱われていた。これらの主題性は、日本美術院の歴史画の特質にも一部通じる部分がある。黒田の構想画を「はっきりとした骨格と明確な思想に支えられたコンポジション」<sup>33</sup>と定義した高階秀爾氏は、「『王昭君』が、春草の艶麗な筆によって描きだされたもうひとつの『屈原』であったことは、ほぼ疑いを容れないところである。はなはだ皮肉なことに、黒田清輝があれほど努力して遂にその移植に失敗した西欧の正統な構想画は、姿を変えて日本画の世界

<sup>32</sup> 前掲註 11、佐藤志乃、48-51 頁

<sup>33</sup> 高階秀爾「黒田清輝〈日本近代美術史ノート・2〉」『季刊芸術』第 2 号（昭和 42 年 7 月）（『日本近代美術試論』（ちくま学芸文庫、2006 年）所収 92 頁。

にいつの間にか根づいていたとも言えるかもしれない<sup>34</sup>と、その近似性を指摘している。

朦朧体と白馬会の造形性をめぐる比較研究はあまり見当たらないが、黒田と岡倉一派の絵画観の「共通性・相違性」については、一部の研究者の間で議論されてきた。近年では、植田彩芳子氏が、黒田と岡倉の絵画理念の相違点について詳細な分析を行なった<sup>35</sup>。

種々の研究<sup>36</sup>をまとめると、黒田は、岡倉一派が試みたような、寓意的、抽象的な意味をもつ作品自体（主に歴史画）は、西洋絵画の正統な絵画である、と認めてはいるものの、日本絵画の発展のためには、まず、対象を正確に写す写生技術に熟達した後に「思想」や「理想」を表現するべきだ、と示した。ところが、東京美術学校の絵画（日本画）科の教育課程をみてもわかるように、岡倉一派は古画模写を重視し、写実表現の修練に時間をかけずに、寓意的、抽象的な意味をもつ作品を制作した。

付言しておく、黒田は「美術学校と西洋画」の文中で、石膏やデッサンを十分に学んだのちに、歴史画を「知識とか、愛とか云ふ様な無形的の課題」<sup>37</sup>に基づいて描くべきだと呈示している。その一文を以下に引用する。

絵画に於ける脳裏の教育即ち人物の置き方、光線の取方、色の配合など其創造力を養ひつゝ繪を教へて往くには勢ひ課題が必要殊に歴史画なる時は其想像力を及ぶ限り広げることによりが多い、ソコで三年生となれば、毎週に一回位宛歴史画の課題を与へて脳裏の教育をする積りです<sup>38</sup>

（中略）

歴史画を課題とすればとて何も歴史画を重んじての訳ではない仮令ば知識とか、愛とか云ふ様な無形的の課題を捉へて、充分の想像を筆端に走らす如きは無論高尚なことなれど、二三年やつた位の処では出来そうにもしない、其れよりは先づ相当な歴史画を將つて其課題とするのが至極稽古中に適すると思ひます<sup>39</sup>

（中略）は筆者の加筆

この内容は、すでに繰り返し指摘されているように、黒田がフランスで受けたアカデミックな教育に倣ったものである。主題の何を描くのか、それを如何に表現するべきなの

<sup>34</sup> 高階秀爾『日本近代美術試論』（ちくま学芸文庫、2006年）327頁。

<sup>35</sup> 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）134-163頁。

<sup>36</sup> 同書、植田、134-163頁。

植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』（中央公論美術出版、2005年）56頁、128頁。

<sup>37</sup> 黒田清輝「美術学校と西洋画 上」『毎日新聞』（1896年6月7日）

<sup>38</sup> 同書、黒田

<sup>39</sup> 黒田清輝「美術学校と西洋画 下」（1896年6月9日）



か、という絵画観は、方法は違えども、岡倉一派が東京美術学校や日本美術院の課題制作で目指していた絵画観とも共通する。

さて、感情表現を群像表現とともにあらわした日本画は、同時代に存在しなかったわけではない。春草と同じ日本美術院で活動していた横山大観の作品に、その表現が先行してみられる。これについても植田彩芳子氏の研究が詳しい<sup>40</sup>。植田氏は、大観の《屈原》（1898）や《聴法》〔図 15〕（1897）に表現された感情表現（エクスペッション）と陰影表現に注目した。氏によると大観が明治 30（1897）年の時点で、感情表現と陰影表現を試みたのに対し、春草はこの時期《水鏡》を制作し、人物の感情を表現するにあたっては、線描を重視することを呈示していた。このため、大観の《屈原》や《聴法》は、春草よりも、先進的な表現を試みていた、と指摘している。

「エクスペッション（感情表現）」というのは、明治 30（1897）年頃に、主にジャーナリズムで注目された表現で、これは、日本絵画の人物の表情が類型的で無表情である、という西洋人の指摘が発端となり注目された。

確かに《聴法》は、説法を説く僧を描かずに、あえて説法を聴く聴衆に焦点を当て、暗示的に主題をあらわしている。聴衆は、武士、貴族、農民、町人などの異なる階層の人々で、群像をなして様々な表情と身振りでポーズされている。また、人物の顔貌には、額や鼻筋に濃淡がみられ、左から指す光の表現が確認できる<sup>41</sup>。また、植田氏は、大観が感情表現（エクスペッション）と陰影表現を同時に画中に表現した要因を「エクスペッションを現すに今までのやうな画では平板に流れるおそれがあるものですから私は陰影なり明暗なりに注意して成るべく完全にやりたいと思って居た」<sup>42</sup>という大観の回想に着目した。この発言の後、大観は《屈原》を制作し、それまで高潔な人格者としてみなされてきた屈原像を怒りの形相で描いた。さらに背景のモチーフ、特に草木や鳥にも屈原の怒りを暗示的に表現した。また、胡粉を、屈原の額、鼻筋、着衣の輪郭線の際に施し、左から差す光を描写した。

以上を整理すると、ジャーナリズムの間で感情表現（エクスペッション）が注目されていたこと、大観が感情表現と陰影表現を先進的に試みたことが植田氏の分析によって明らかとなった。しかし、春草は、感情表現については何も語っておらず、《王昭君》に対する人々の批評にも、感情表現に触れた指摘があまりない。むしろ、顔料の質感や西洋絵画的な陰影表現への指摘が目立つ。これをふまえて、次節では春草の西洋絵画への意識を考察する。

<sup>40</sup> 前掲註 35、植田、60-127 頁。

<sup>41</sup> 前掲註 35、植田、98-108 頁。

<sup>42</sup> 横山大観「画界新彩」『早稲田文学』第 7 年 5 号（1898 年 2 月）

## 第六節 着衣の表現

王昭君と宮女たちの着衣には、色彩による濃淡の表現が多用されている。宮女の披帛〔図1-7〕には、墨の隈取りが施され、絹の透明感が表現されている。墨による隈取りは、前年に制作した《羅浮仙》や《蘇理判別》にも施されている。また、王昭君・侍女・宮女たちの着衣にも、一貫して胡粉による隈取りが施されている。このように、墨と胡粉の隈取りは、着衣の量感をあらわしている。技法的な側面を鑑みれば、伝統的な隈取り法<sup>43</sup>を応用したことが推察される。

色彩表現に注目すると、着衣には固有色とは異なる色を配し、立体感や陰影をあらわしている箇所が多数見られる。例えば、侍女の襦〔図1-8〕には、青と白のグラデーションを施し、さらにその上から薄い黄色を彩色している。また、左肩の輪郭の際は、胡粉を効かせ、ハイライト的な陰影が見いだせる。群像の中の宮女の着衣にも、同類の表現が多用されている。

当時の批評者はこれらの表現を以下のように批評している。

### ・『東京日日新聞』

面貌の彩色の例の具いりの顔料にて餘程調殺の新工夫を用ゐたりと見え、際立たずにやゝ茫乎たる色調皮肉の豊軟を表し得て善し。（中略）顔料の塗抹頗る司馬江漢の典型に似たる、描法はみな彩線を用ゐて而もその色調の薄弱なるが爲に輪廓の明瞭を失ひ従ひて畫に力なきことなど、これなり。<sup>44</sup> (中略)は筆者の加筆

### ・田口掬汀『新声』

色彩や運筆は成程従來のものと同つて居る、否、寧ろ、一向線を使つてないと云つてもよい。随分思切つた描法であるが、毛色が違つて居るからと云つて何も騒立てるに當らぬではないか。<sup>45</sup>

《王昭君》は、当時の人々にも、洋画的あるいは西洋絵画的な表現として認識されていたことは注目に値する。固有色とは異なる色を施して陰影をあらわす手法は、一見、14～16世紀のイタリアの宗教画（フレスコ画やテンペラ）に用いられた、カンジャンテ [cangiante]（玉虫色賦彩）<sup>46</sup>という彩色法に通じる。先に考察した《王昭君》の陰影は、

<sup>43</sup> 早期の隈取り法としては平安時代（12世紀）に制作された《金剛薩菩薩像》がある。『日本画用語辞典』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編、（東京美術、2007年）103頁。

<sup>44</sup> 『東京日日新聞』（1902年3月26日）

<sup>45</sup> 田口掬汀『新声』（1902年4月15日）

<sup>46</sup> 固有色とは異なる色彩を用いて着衣の立体性を表現する技法。

このカンジャンテを彷彿とさせる表現でもある。ここでは単に、テクスチャーの染や模様  
の表現ではなく、テクスチャーの質感、そして女性たちの丸みのある身体の造形、換言す  
れば「三次元的」な造形性が意識されているように思われる。また、荒井経氏が実施した  
科学調査<sup>47</sup>によると、画面上部には金、下部には銀、宮女たちの着衣には、西洋顔料のクロ  
ムイエロー（琵琶を覆う生地、群像の宮女の衣裳など）やプルシャンブルー（侍女の着衣）  
が使用されていることが判明している。しかし、あくまでも西洋顔料は、朦朧体の混濁し  
た色彩を改めるための一つの手段であったように思われる。

着衣の質感を立体的に表現しようとする造形意識は、同時代の日本画にも存在した。先  
に紹介した大観の《屈原》は、光の描写が重視されてはいるものの、着衣自体の質感を表  
現しようとする意図はみられない。絵画共進会の他の作家の作品をみると、例えば、四条  
派の正系・幸野煤嶺に師事した菊池芳文の《花下秋思園》〔図 16〕には、被帛に胡粉によ  
る隈取りが施され、襷の立体性が強調されている。しかし、襦に彩色された藍色の濃淡は、  
あくまでも生地の染の色として用いられている。また、鏑木清方の《雑市》〔図 17〕（1904）  
は、画面左側の女性のショールに、光に反射する布の量感が表現されている。このように、  
生地の質感を、光の描写と併せて表現する三次元的な造形意識は、明治日本画壇の一つの  
特徴であったといえるかもしれない。

## 第七節 西洋絵画と洋画の影響関係

### 一. 岡倉天心の泰西美術史講義

さて、前節で分析した着衣の量感表現は、一体何に起因しているのでしょうか。ここ  
では西洋絵画と洋画の影響関係に注目したい。春草の画業を考慮すると、遊学前に西洋絵  
画を知る機会を得たのは、東京美術学校時代がまず考えられる。特に、岡倉が明治 23  
（1890）年から明治 28（1895）年に講じた「泰西美術史講義」は重要である。これは、  
日本初の西洋美術史講義でもある。春草は、同時期に東京美術学校に在籍したため、当然  
岡倉の講義を聴講していたはずであろう。

受講者 4 人のノート（明治 23 年度分 1 冊 明治 24 年度分 1 冊 明治 25 年度分 2 冊）  
に基づく「泰西美術史講義」（『岡倉天心全集第四巻』（平凡社）収録）は、近世の項目  
に、14 世紀～16 世紀に活躍した以下の画家が筆記されている。

- ・チマブーエ Cimabue (1240-1302)
- ・ジョット・ディ・ボンドーネ Giotto di Bondone (1267-1337)
- ・マソリーノ Masolino da Panicale (1383-1440)
- ・マザッチオ Masaccio (1401-1428)

<sup>47</sup> 前掲註 14、荒井、86 頁。

- ・フィリッポ・リッピ Filippo Lippi (1406-1469)
- ・サンドロ・ボッティチェッリ Sandro Botticelli (1445-1510)
- ・フィリッピーノ・リッピ Filippino Lippi (1457-1504)
- ・レオナルド・ダ・ヴィンチ Leonardo da Vinci (1452-1519)

特に、フィリッポ・リッピに関しては「此の人大いに写生を為したり。従来画き来る人物等は着衣が体に固着し居る如くに画きたりしが、此の人の人物は衣が体より離れて、風にひらひらたる状などの図を画きたり。」<sup>48</sup>とあり、岡倉が着衣の造形に言及していたことが示唆される。また、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナリザ》に関しては、「目の周囲には悲みの状を呈し、口は笑の様を写せり。これ世界は情けなきものなれども殊更に笑ふの義にして、中世的な観念なり。人をして不思議なる感情を勃興せしむるものなり。」<sup>49</sup>とあり、人物の感情表現についても言及していたことがわかる。無論、この講義は、複製写真などを用いて講じられたことが推察される。東京藝術大学の調査<sup>50</sup>によると、岡倉とフェノロサらが「欧米視察（明治 19-20 年）」の際に持ち帰った、西洋美術複製写真が、東京美術学校に残されていたことが判明している。また、今日最も古い写真アーカイヴとして知られる、イタリア・アリナリ社の欧州美術写真大 66 枚、特別写真 416 枚、特別写真小 1056 枚が購入されていたことも注目し得る。泰西美術史講義で挙げられた作家の写真も、ここに含まれていたかもしれない。写真以外にも「西洋美術史幻燈板」と記したガラス乾板も調査で発見された。西洋の美術作品を実際に目にすることが困難であった時代に、写真がその代替となって情報を伝える重要な役割を果たしていたといえる<sup>51</sup>。当時の状況をふまえると、春草は、画業の初期に西洋絵画の理念を学び、三次元的な造形性を視覚的に学ぶ機会を得ていたといえよう。

## 二. 黒田清輝の人物画

先行研究では、黒田ら白馬会の外光表現（アカデミックな写実性を保つ印象派的な明るい外光表現）と朦朧体の関連性が指摘されてきたが、黒田との比較研究は見当たらない。これをふまえて、《王昭君》が制作された明治 35（1902）年までの黒田の人物表現、とりわけ着衣の描写に着目してみたい。

周知のとおり、黒田は明治 17（1884）年から明治 19（1893）年までをフランスで過ご

<sup>48</sup> 岡倉天心『岡倉天心全集第四巻』（平凡社、1993 年）234 頁。

<sup>49</sup> 同書、岡倉、234 頁。

<sup>50</sup> 『東京芸術大学百年史第一巻』編：東京芸術大学百年史刊行委員会（音楽之友社、1987 年）93 頁。

<sup>51</sup> 科学研究費助成事業 研究成果報告書『研究課題名（和文）東京美術学校収蔵写真の研究 ―明治期の古写真・ガラス乾板から見る美術教育―』研究代表：原田一敏  
<https://kaken.nii.ac.jp/ja/grant/KAKENHI-PROJECT-25284024/>  
 （最終閲覧日 2020 年 11 月 11 日）

した。当初は、法律の勉強のために留学を試みたが、山本芳翠(1850-1906)、藤雅三(1853-1916)、林忠正(1853-1906)らの勧めによって画家になることを決心する。黒田が師事したラファエル・コラン〔Raphael Collin〕(1850-1916)は、印象派的な明るい外光表現とアカデミックで堅実な描写を折衷した作風を展開し、「外光派」(Pleinairisme)と呼ばれた。外光派の基礎を身に着けた黒田は、明治23(1890)年頃から、久米桂一郎とともに、グレー＝シュル＝ロワンに滞在し、制作を行った。そこで黒田は、マリア・ビヨールという農家の娘をモデルに人物画を複数枚描いた。

そのうちの一点が《針仕事》〔図18〕(1890)である。レースがひかれた窓辺の椅子に座り、針仕事をする女性が描かれている。画面の色調は、青で統一されており、明澄な画面が志向されている。レース越しから差し込むやわらかな光は、着衣に反射し、テクスチャーの質感があらわされている。こうした表現は、翌年のサロンで入選した《読書》〔図19〕<sup>52</sup>へ転嫁されていく。ここでも、鎧戸から差し込む光が、椅子に座って読書をする女性を柔らかに包み込んでいる。着衣や顔の輪郭部分は、より明瞭に表現されており、画面左側から差し込む光が強調されている。女性の赤いシャツ、とりわけ紺色のスカートは、布地の形態、襷の形態の量感が繊細に描写されている。また、そこに差す光は、スカートの布地の色、つまり、紺色(固有色)とは異なる白色や黄色で表現し、布地の質感を光の描写と併せて表現している。

また、明治31(1898)年、第三回白馬会展に出品した《養父の像》〔図20〕は、《針仕事》や《読書》ほどの、着衣の量感表現はみられないが、藍色(固有色)を基調とし、そこに赤や黄などの色彩を複雑に用いて陰影を施している。これらの表現には、帰国後の黒田の造形性、いわば固有色を否定した淡い明るい色調や、作為のない平面的な画面構成がよくあらわれているといえる。《読書》は、明治25(1892)年の第四回明治美術会展に出品されており、日本画家が、黒田の作品を明治20年代中ごろには鑑賞する機会があった。黒田の造形思考の変化を慎重に考慮しなければならないが、着衣に反射する光の表現や陰影を、固有色とは異なる色彩で施す彩色法は、春草の《王昭君》にも近似している。

## 小結

ここまで、同時代絵画における《王昭君》の位置について考察をおこなってきた。

まず、日本美術院の歴史画は、同時代の歴史画の思考とは異なる特性をもっていた。すなわち、明治美術会の洋画家たちが描いたような、明治国家の思想(天皇制)を強く反映した歴史画ではなく、東アジアの史実を含む、東洋の歴史画を対象としていたといえよう。春草や大観は、日本の説話に限らず、中国故事も主題に扱った。さらに、日本美術院の歴

<sup>52</sup> 出品当初は「夏の読書」と題した。

史画は、史実の表現方法にも特徴があった。それは、課題制作で画家たちが切磋琢磨して取り組んだ、「着想」の表現、いわば「アイデア」をもって史実を描く、ということである。つまり、歴史の史実が分かりやすく伝わればよい、ということではなく、画家の工夫が表現上にあらわれていなければならなかった。春草の《王昭君》も同様の特質をもっていたといえる。例えば、それまで描かれることのなかった図像、登場人物の感情を暗示的にあらわしたことなど、様々である。

《王昭君》の最大の特徴は、着衣の量感を光の描写とともに表現し、固有色を否定して陰影を表現したことにあった。西洋絵画的な表現の摂取が朦朧体の深化として解釈されてきたが、春草が先行して展開した「独自性」であった、というよりも大観などの日本美術院の作家が試みた表現に、春草が新たに改良を加えたことが指摘できる。大観の《屈原》や《聴法》の感情表現や陰影表現は、春草が試みた表現に先行するものであったといえよう。いうまでもなく、ともに研鑽を積んでいた大観の表現を、春草が参照していても不思議ではない。

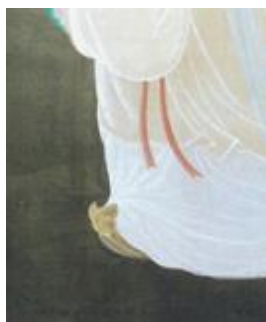
ただ、春草が《王昭君》で表現した独自性を指摘するならば、光を意識した造形性、すなわち、三次元的な造形性を表現したことにあろう。このような意識は、日本画のみ、洋画のみに限っての話ではなく、この時代の画家が共通して有していた意識であったことは見逃せない。実際に、《王昭君》を同時代の絵画に位置づけると、直接的な影響関係は別として、着衣の陰影、着衣の生地質感や立体感などの表現は、洋画では黒田の人物画に顕著に見いだせる。強いていうならば、このような同時代的な春草の造形思考が、本作の特徴であるといえよう。

しかし、春草の思考には、あくまでも朦朧体の深化が前提にあったことは無視できない。それは、伝統的な隈取り法の発展や色彩を明快にするために西洋顔料を用いたことなど、様々である。というのも、岡倉は明治35(1902)年頃から課題制作において、たびたび色彩を明快にせよ、画面にめりはりをつけよ、という指摘を行っていた。ただ、春草が岡倉の指示をどこまで正確に理解していたのかは定かではない。いずれにせよ、《王昭君》が欧米遊学前に制作されたことを考慮すれば、春草がどれほど同時代の日本画、洋画、西洋絵画を意識していたのかをうかがい知ることができよう。

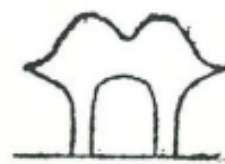
第五章 图版



〔图 1-1〕 菱田春草《王昭君》明治 35（1902）年



〔图 1-2〕 《王昭君》部分



〔图 10〕 「歷代帝王图」



〔图 1-3〕 《王昭君》部分



〔图 11〕 「莫高窟第 144 窟壁画」



〔图 1-4〕 《王昭君》部分



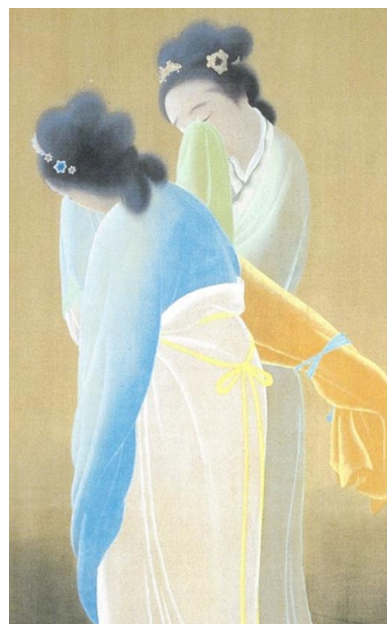
〔图 1-5〕《王昭君》部分



〔图 1-6〕《王昭君》部分



〔图 1-7〕《王昭君》部分



〔图 1-8〕《王昭君》部分

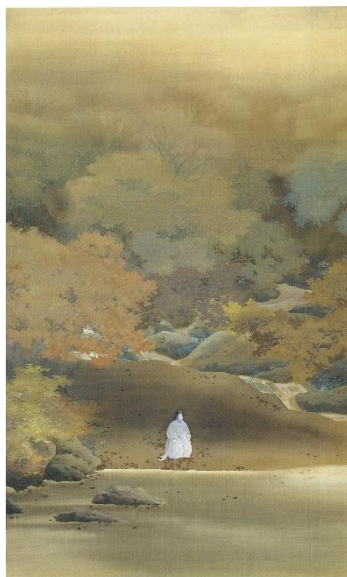




〔图 2〕 横山大観《屈原》明治 31（1898）年



〔图 3〕 菱田春草《伏姫》  
明治 33（1900）年



〔图 4〕 菱田春草《菊慈童》  
明治 33（1900）年



〔图 5〕 菱田春草《蘇李訣別》  
明治 34（1901）年



〔图 6〕 海北友松《菊慈童图屏風》  
16 世紀



〔图 7〕 久隅守景《王昭君》部分



〔图 8〕 清原雪信《王昭君图》部分  
17 世紀頃



〔图 9〕 閻立本《步輦图》部分 中国唐代



〔图 12〕 橋本雅邦《王昭君》  
明治 27 (1894) 年



〔图 13〕 植松（田中）雅行《昭君嫁胡圖》  
明治 34 (1901) 年



〔图 14〕 横山大観《迷子》  
明治 35 (1902) 年



〔図 15〕 横山大観《聴法》  
明治 30（1897）年



〔図 16〕 菊池芳文  
《花下秋思園》  
明治時代



〔図 17〕 鏑木清方《雑市》  
明治 34（1901）年



〔図 18〕 黒田清輝《針仕事》  
明治 23（1890）年



〔図 19〕 黒田清輝《読書》  
明治 24（1891）年



〔図 20〕 黒田清輝《養父の図》  
明治 31（1898）年

【表1】 明治35（1902）年までに描かれた《王昭君》の図像の特徴

作品名/所蔵・収録先/年代	作者	画工が王昭君の肖像を描く様子	匈奴に向かう様子が描かれた図像												
			王昭君		王昭君・宮女		宮女			背景描写					
			琵琶を弾く 琵琶を持つ	馬に乗る	被席/ 鳳凰の簪	琵琶を持つ	群像表現	泣く描写	従者	道中	宮殿	無背景			
《昭君彈琵琶圖》（大仙院蔵）15世紀	伝小栗宗丹		○	○	○								○		
《王昭君》（サンフランシスコ東洋美術館蔵）16世紀	岩佐又兵衛		○	○	○								○	○	
《昭君出塞圖》（熊本城障壁画「昭君の間」）17世紀	狩野安信・狩野寿石		○	○	○								○	○	
《王昭君圖》（ボストン美術館蔵）17世紀	土佐光起		○		○ 鳳凰										○
《王昭君圖》（東京国立博物館蔵）不明	久嗣守景		○	○	○ 鳳凰										○
《王昭君圖》（個人蔵）17世紀	清原雪信		○	○	○ 鳳凰							○	○		
《王昭君写貌圖》17-18世紀	英一蝶	○													
《王昭君》（絵本宝鑑四巻収録）1688年	橋宗重作・長谷川等雲画		○	○	○								○		○
《王昭君》（絵本唐紅三巻上収録）1703年	大森善清画		○	○	○ 鳳凰								○	○	
《王昭君圖》（府中市美術館蔵）18世紀後半	司馬江漢		○		○										
《王昭君詩圖》（本朝 画苑六巻）1782年	橋守国画				○ 鳳凰								○		○
《昭君出塞圖》18-19世紀	渡辺南岳			○	○ 鳳凰								○	○	○
《王昭君之図》（美術画報 七編巻六収録）18-19世紀	谷文一			○	○	○								○	○
《王昭君嫁胡圖》（美術画報 九編巻四収録）19世紀	佐久間鉄園			○	○ 鳳凰	○							○	○	
《王昭君》（Guy Pepermans蔵）19-20世紀	一壺齋奉信		○	○	○								○	○	
《王昭君圖》（稲古有文館蔵）19世紀	山本琴谷		○		○										○
《王昭君圖》19世紀	中村竹溪	○			○										
《遊君王昭君身語のすかき》 （神奈川県立歴史博物館蔵）18世紀	奥村政信		○ （三味線）	○	和装								○	○	
《王昭君図・笙梅椿図・琵琶菊図》 （敦賀市立博物館蔵）19世紀	高嵩谷	○			○ 鳳凰										
《見立王昭君図》（東京国立博物館蔵）18世紀後半	桃源齋栄舟	○			○										
《王昭君》（水野美術館蔵）1894年	橋本雅邦				○ 鳳凰	○			○						○
《昭君嫁胡圖》（東京藝術大学藝術資料館蔵）1901年	植松（田中）雅行				○ 鳳凰	○			○				○		
《王昭君》（善賞蔵）1902年	菱田春草				○ 鳳凰	○	○	○						○	

図版出典

- 図1、3、4、『菱田春草展』（東京国立近代美術館ほか、2014年）
- 図5、『カンヴァス 日本の名画 菱田春草』（中央公論社、1979年）
- 図2、14、『横山大観展 生誕150年』（東京国立近代美術館ほか、2018年）
- 図6、『海北友松展』（京都国立博物館、2017年）
- 図7、8、国立国会図書館デジタルコレクション
- 図9、『中国五千年女性装飾史』（京都書院、1993年）
- 図10、11、『中国服飾史図鑑（第一巻）』（国書刊行会、2018年）
- 図12、『橋本雅邦 没後100年 開館5周年記念特別展』（川崎市立美術館編、2008年）
- 図13、16、17、『日本美術院百年史一巻上〔図版編〕』（日本美術院百年史編集室、日本美術院、1989年）
- 図15、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）より転載
- 図18～20、『黒田清輝 日本近代絵画の巨匠 生誕150年』（東京国立博物館、2016年）

## 第六章 菱田春草の欧米遊学と朦朧体の同時代性

### はじめに

春草は、明治 36 (1903) 年から明治 38 (1905) 年の間に、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、本章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 (1866-1944)、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<sup>1</sup>。

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 (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<sup>2</sup>。日本美術院の正員である春草、横山大観、下村観山らもその一人として名高い。もっとも、岡倉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彩画の画風、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アメリカ合衆国の画家ジェームズ・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画論「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。」<sup>3</sup>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うかがえる。しかし、少なく

<sup>1</sup> 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。

<sup>2</sup> 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。

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

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、西洋美術から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「トナーリズム (Tonalism)」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。本章では、こうした問題に今一步ふみ込んでみたい。

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迫ってみたい。

## 第一節 春草・大観の欧米遊学

### 一. 滞米期

明治 37 (1904) 年 2 月 10 日、岡倉、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歩み始めたことを内外に示す、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<sup>4</sup>。先行研究でも指摘されているように、政治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、岡倉一行にとっても格好の環境であったことが推察される<sup>5</sup>。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』(1904 年 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 (2013) 年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 一大観、春草、近代日本画の名品を一堂に一」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<sup>6</sup>。

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

<sup>5</sup> 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』(編：日本美術院百年史編集室、日本美術院、1997 年) 436 頁。

<sup>6</sup> 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～」展図録 (福井県立美術館、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。

まず、横浜からシアトルに到着した岡倉一行は、汽車でニューヨークへ向かい、岡倉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<sup>7</sup>。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<sup>8</sup>。紛れもなく、これらの人脈の構築は、岡倉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が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(1903)年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と考えられる。

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(1904)年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、フランス印象派のクロード・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、ホイットラーの作品が確認できる<sup>9</sup>。また、セントルイス万博の他には、岡倉の勤務先のボストン美術館の見学も多くの作品を鑑賞する機会であった。すでに当時の所蔵品に、ウィリアム・ターナー [William Turner] (1775-1851)の《奴隸船》が登録されていた<sup>10</sup>。

また、岡倉一行が明治37(1904)年11月に訪れたガードナー夫人の邸宅には、アメリ

<sup>7</sup> 同書、佐々木、222頁。

<sup>8</sup> 宮川寅雄『岡倉天心』(東京大学出版会、1956年)199-200頁。

<sup>9</sup> 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

<sup>10</sup> 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 2020年11月29日)

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<sup>11</sup>。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《川を挟んだ景色》やカミーユ・コロー [Camille Corot] (1746-1875)の《真昼》、そして、ホイッスラーの《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》〔図1〕などが確認できる<sup>12</sup>。第三節でも触れるが、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》の近似が指摘されている。このことから、春草が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<sup>13</sup>。

## 二. 欧州期

春草と大観は、遊学中ほとんど岡倉と別行動をとっていた。事実、岡倉は明治38(1905)年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(1905)年4月15日にカロ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ーブス・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ント・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、パリのオータム・サロンやロンドンのヘンリーグレーブス・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(1904~1905)年頃のパリでは、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

<sup>11</sup> 前掲註6、佐々木、224頁。

<sup>12</sup> 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2020年11月29日)

<sup>13</sup> 『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～』展覧会図録(福井県立美術館、2013年)140-141頁。



術運動が盛んであった<sup>14</sup>。これに加え、明治 38 (1905) 年 10 月には「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。このように、パリ全体の美術動向を考慮すれば、この時期におけるパリは、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た。ファン・ゴッホに関しては、明治 33 (1900) 年頃から欧州各地で回顧展が開催され、明治 38 (1905) 年には、パリやオランダでも開催された<sup>15</sup>。

いずれも、上述した作家の作品に春草と大観が出会った、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、花の部分には顔料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。遊学直後のこうした点描表現には、油彩画の点描表現の影響が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。

## 第二節 欧米遊学期の朦朧体

### 一. 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<sup>16</sup>。

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・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<sup>17</sup>。

また、春草・大観の欧米遊学および作品について、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」<sup>18</sup>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」<sup>19</sup>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

<sup>14</sup> 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』第 1 号（飯田市美術博物館、1990 年）19 頁。

<sup>15</sup> 二見史郎『ファン・ゴッホ詳伝』（みすず書房、2010 年）306-310 頁。  
新関愛樹『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。

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

<sup>17</sup> 前掲註 14、関根、18 頁。

<sup>18</sup> 前掲註 5、佐藤道信、445 頁。

<sup>19</sup> 前掲註 5、佐藤道信、445 頁。

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ている<sup>20</sup>と指摘した。

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、欧米遊学期の作品について、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、新局面として、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<sup>21</sup>。

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、光や色彩の追及や自然の情緒性を追求した、と指摘した<sup>22</sup>。

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（1904）年から明治38（1905）年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のかは展覧会の図版が現存しないため、特定ができなかった。これを補うために、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<sup>23</sup>。

## 二. 《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5〕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（1904）年の作品には、墨を基底色に用いた作品が多く現存する<sup>24</sup>。この手法は、少量の絵具で画面を仕上げることができ、経済的な利点が示唆される<sup>25</sup>。例えば、春草筆《夕の森》〔図6〕や大観筆《杜鵑》〔図7〕がその一例である。両作品とも、深く茂る樹木と空を舞う鳥が描かれ、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

<sup>20</sup> 前掲註5、佐藤道信、447頁。

<sup>21</sup> 前掲註2、佐藤志乃、229-233頁。

<sup>22</sup> 前掲註6、佐々木、224-227頁。

<sup>23</sup> 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。

<sup>24</sup> 前掲書6、佐々木、224-227頁。

<sup>25</sup> 佐々木美帆「菱田春草が冒険的渡航でつかんだもの」『現代の眼』第608号（東京国立近代美術館、2014年10月）3頁。

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、この鴉の群に関して、岡倉が当時所蔵していた南宋時代の《寒林帰鴉》に由来するものだと推察している<sup>26</sup>。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はいない。また、自然光の描写には、いつ頃の時間帯なのかを暗示的に表現しようとした意図がうかがえよう。特に春草の作品では、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。

### 三. 月の主題—《海一月明り》《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 (1904) 年のケンブリッジ展の出品作品《月下の海》の 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』(1904 年 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」と紹介された<sup>27</sup>。4 点シリーズへの批評なのかは断定できないが、『インディペンデント誌』(1904 年 5 月 12 日付) には、「横山大観の『海』は、自然を写実的に描いている印象を与える。」<sup>28</sup>と評された。

大観筆《海一月明り》[図 8] や《月夜の波図》[図 9] などは、明治 37 (1904) 年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、色調の変化を付けずに、対象を簡略的に描き、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。主題の月は、糸のように細く描かれ、月光は、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、明るい画面が志向されている。観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「写実的である」と評したのではなかろうか。これらの海景画の変

<sup>26</sup> 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。

<sup>27</sup> 前掲註 5、佐藤道信、449 頁。

<sup>28</sup> 前掲註 23、『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。

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になる。

一方、春草も遊学中に、月光の情景を描いている。《夜桜》〔図 10〕はその一例である。大観の作品よりもずっと対象が簡素に造形され、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、情緒豊かな画面が思考されている。

#### 四. 欧米の批評—朦朧体の評価

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

##### ・『ニューヨーク・トリビューン紙』

二人の水彩画家は、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。<sup>29</sup>

##### ・『アカデミー誌』

暁または黄昏、夜の風景に特別の好みを見せ、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。<sup>30</sup>

##### ・『ザ・スピーカー誌』

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。<sup>31</sup>

『ニューヨーク・トリビューン紙』の批評に該当する作品は、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

<sup>29</sup> 『ニューヨーク・トリビューン紙』(1905年11月26日付)

前掲註 23、『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～』展覧会図録、訳文 253 頁。

<sup>30</sup> 『アカデミー誌』(1905年7月22日付)

前掲註 25、佐々木、「菱田春草が冒険的渡航でつかんだもの」、訳文 4 頁。

<sup>31</sup> 『ザ・スピーカー誌』(1905年7月22日付)

前掲註 25、佐々木、訳文 4-5 頁。

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ことが推察される。また、『アカデミー誌』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になぞらえて評価された。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や光の表現の広がりを思わせるものである<sup>32</sup>。

明治 38 (1905) 年の作品には、春草筆《秋宵》〔図 11〕や《夏の山》〔図 12〕、大観筆《曳舟》〔図 13〕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、色彩の広がりがみてとれる。また、稜線に凸凹感を与える筆触を残して描き、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うかがえる。

一方、大観筆《曳舟》は、伝統的な山水画、いわば高遠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、船に繫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てとれる。稜線には、春草作と同様に意図的に筆触を残した痕がみてとれる。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、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 (1905) 年にかけて洗練されていったことがうかがえる。

### 第三節 朦朧体の同時代性

#### 一. 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。

---

<sup>32</sup> 前掲註 25、佐々木、4 頁。

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、<sup>ロスト・エッジ</sup>・輪郭抜きの<sup>エフェクト</sup>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。日本画が西洋化し、西洋画が日本化したところで、東と西から邂逅した朦朧体とトナーリズムの出会いは歴史の偶然というには、余りに符合しすぎた。<sup>33</sup>

これに加え、細野氏は、トナーリズムが、明治13（1880）年から明治14（1881）年の間に、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を描いたのに対し、ホイッスラーやイネス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・F・フェノロサ [Ernest Francisco Fenollosa]（1853-1908）とともに鑑画会に関わった狩野芳崖（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、岡倉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。

佐藤道信氏は、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が近似した要因については、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。結果的に佐藤氏は、以下のように結論付けている。

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、ハドソン・リヴァー派からトナー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

<sup>33</sup> 細野正信「春草の位置」『菱田春草展』図録（朝日新聞社、1987年）13-14頁。

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。<sup>34</sup>

(中略) は筆者の加筆

このように、佐藤道信氏の指摘は、朦朧体における世界的な同時代性を解明するうえで、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、今一步ふみ込んでみたい。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画論「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<sup>35</sup>。

## 二. ホイッスラーの生涯と日本美術

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、ギユスターヴ・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うかがえる。ホイッスラーは、浮世絵をはじめとする日本美術の造形性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<sup>36</sup>。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している<sup>37</sup>。

<sup>34</sup> 前掲註 5、佐藤道信、450 頁。

<sup>35</sup> ・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』（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。

<sup>36</sup> 前掲註 35、小野、「ホイッスラーのジャポニズムとその広がり」、194 頁。

<sup>37</sup> 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—」（『ジャポニズム入門』ジャポニズム学会編 思文閣出版、2000 年）75-77 頁。

- 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：1864—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<sup>38</sup>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、第一期にあたる1861年の《パント》であった。また、第二期にあたる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14〕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、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、第三期にあたる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、第四期にあたる1870年代になると、「唯美主義者」としての立場を強く示すようになり、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完成した。《ノクターン：ソレント》〔図15〕や歌川広重筆『名所江戸百景』《京橋竹がし》の構図と色彩に着想を得た《ノクターン：青と銀色—オールド・バターシー・ブリッジ》〔図16〕は、晩期の名作である。

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<sup>39</sup>。第一節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與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獸たとか鳥だとか云ふものに一種美術の思想を與へたのは日本の美術家であると云ふことは断言する」<sup>40</sup>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述べている<sup>41</sup>。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<sup>42</sup>。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完成した。

<sup>38</sup> 前掲註35、小野、「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」、194-203頁。

<sup>39</sup> 同書、小野、195-197頁。

<sup>40</sup> 金子堅太郎「美術と時世との関係」『錦巷雜綴』（1896年6月20日）58-59頁。

<sup>41</sup> 前掲註35、小野、「ホイッスラーのジャポニスムとその広がり」、196頁。

<sup>42</sup> 前掲註35、小野、196頁。



このように、先行研究を整理してみると、様式論のみに注目すれば、ホイッスラーは、浮世絵の大胆な構図、そして色彩表現から影響を受けたことがうかがえるが、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影響し、唯美主義へと発展した。

### 三. 画論「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会った可能性は低い。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 (1903) 年以降であり、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がたい<sup>43</sup>。しかし、ホイッスラーという画家の存在、唯美主義を提示す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 (1890) 年に美術商・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<sup>44</sup>。

しかし、奇妙なことに、遊学直後の作品や画論には、ホイッスラーの作品や自然美に共通する要素がうかがえる。春草と大観は、明治 38 (1905) 年 12 月に画論「絵画に就いて」を発表した。この画論には、欧米遊学後の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っている。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、既に略々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。<sup>45</sup>

(中略) は筆者の加筆

<sup>43</sup> 前掲註 35、小野、「ジェームズ・マックニール・ホイッスラーと日本」、372-373 頁。

<sup>44</sup> 前掲註 35、小野、372-373 頁。

<sup>45</sup> 前掲註 3、菱田春草、横山大観、139-140 頁。

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できる、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（1885）年に、ホイッスラーがロンドンのプリンシズ・ホールにおいて「10時の講演」と題した講演の中で、音楽に例えて自然を「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」<sup>46</sup>と述べたニュアンスを醸し出す。

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議と存候。且つ夫れ絵画は元来サジェクションに依るの技術に候へば、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、実際貫徹難しき弱点ありと被存候。<sup>47</sup>

ここでは、単に写実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、岡倉の数々の著書やエッセイにもみられる<sup>48</sup>。例えば、暗示によって自然の本質を表す論は、セントルイス万博で講じた「絵画における近代の問題」の中で説いている。

<sup>46</sup> 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。

<sup>47</sup> 前掲註3、菱田春草、横山大観、140-141頁。

<sup>48</sup> 前掲註16、勅使河原、309-317頁。

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。<sup>49</sup>

(中略)は筆者の加筆

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、を説く。また、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。<sup>50</sup>

(中略)は筆者の加筆

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」の芸術性は、岡倉の芸術性とも呼応している。彼らは、暗示を通しての自然美を追求した。暗示性を重視する表現は、遊学前の朦朧体にも見出せる。しかもその芸術性は遊学後により一層重視され、ホイッスラーが唱えた自然美やその表現方法に共通していた。しかし、春草と大観はホイッスラーを含む同時代の西洋画家について、以下のように批評している。

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つ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なるの致す所と存候。<sup>51</sup>

ここでは、人々は、琳派などの色彩派が日本の伝統美術に位置づけられることを忘れ、ラスキン一派、ターナー、ドラクロアを称賛し、ホイッスラーにも劣るという意識をもっている、と非難した。「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

---

<sup>49</sup> 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) 69頁。

<sup>50</sup> 岡倉天心「東アジアの絵画における自然」、同書、165-166頁。

<sup>51</sup> 前掲註3、菱田春草、横山大観、141頁。

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。

#### 四．春草とホイッスラーの影響関係

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している<sup>52</sup>。

砂浜の面積が海辺よりも広くとられ、平面的な構図が志向されている。また、画面左には遠くの海を眺めてい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 年代に、ホイッスラーは、アメリカからパリに渡った際、クールベがリアリズ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、次第にリアリズムからの脱却を試みる。しかし、クールベは一貫してリアリズムの画家であった。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<sup>53</sup>。その作品群の中には、本作と構図が類似する作品が確認でき、とりわけ構図にクールベ作品との影響関係をうかがうことができる。しかし、同時にリアリズ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「リアリズムから脱却して、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」<sup>54</sup>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、リアリズ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、限られた色彩を用いて試行錯誤した痕跡がうかがえ、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できる。

佐々木美帆氏の調査によって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 17〕も、既にこの時ワシントン・ギャラリーに所蔵されていた<sup>55</sup>。

《海辺朝陽》は「絵画に就いて」発表後の、明治 39 (1906) 年に制作された。本作は、

<sup>52</sup> 前掲註 46、野上、『日本美術を愛した蝶 ホイッスラーとジャポニスム』、68 頁。

<sup>53</sup> 前掲註 46、野上、69 頁。

<sup>54</sup> 前掲註 46、野上、70 頁。

<sup>55</sup> 前掲註 6、佐々木、227 頁。

帰国後にパリとロンドンに輸送した作品の一部であったとされる。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、平面的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、《海辺朝陽》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会ったという確証はない。少なくとも「絵画に就いて」で示された暗示性を重視した「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、ホイッスラーが主張した自然美、そして彼の作品にも近似するものである。

本節では、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。

## 小結

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。

遊学前の朦朧体には、洋画家の黒田清輝（1866-1924）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行には、岡倉の理想、伝統的な東洋画、洋画、そして西洋絵画が複雑に絡み合っ、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岡倉の理想は、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画論「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、岡倉の論に共通する。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、そして晩年の作品群にも通じる。ホイッスラーは日本美術の中に自然美を見出し、トナー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、ほぼ間違いなく出会ったであろうし、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。

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。しかし、春草はホイッスラーのトーナリズムの影響を単に受けたわけではない。春草の朦朧体は、ホイッスラーのトーナリズムと深い関係があることは間違いないが、厳密に言えばそれとは異なる色彩豊かな表現や点描表現を用いた作品であった。これらを考慮すると、遊学中からその直後の春草の朦朧体には、ホイッスラーとの同時代的というべき一国を越えた「共時性」を見て取るべきであろう。

【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、伊予丸に乗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、1990年) 以下発行年略
	2月25日	一行、ワシントン州・シアトル港に到着。	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〜』展図録、福井県美術館、2013年) 以下発行年略
	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〜天心にまつわる拾遺集〜』
	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 (資料編)』 (財団法人日本美術院、1992年) 以下発行年略
	3月23日	岡倉、ボストン美術館の業務のため、ボストンへ。 (翌年の3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 (資料編)』 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	4月12日-5月1日	春草・大観 2人展 センチュリー・アソシエーション	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 (『日本美術院百年史三巻上 (図版編)』、財団法人日本美術院、1992年) 以下発行年略 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	5月5日	紫水、岡倉の推薦により、ボストン美術館中国日本部の滕工芸品整理の業務へ従事する。	『日本美術院百年史三巻下 (資料編)』
	7月5日	大観のみボストンへ向かう。	佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	8月28日	大観、ニューヨークへ向かう。 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〜天心にまつわる拾遺集〜』
	9月20日	岡倉、セントルイス万国博覧会にて“Modern Problem in Painting”「絵画における近代の問題」を講じる。 大観と春草、岡倉に再会してセントルイス万国博覧会を見学。	・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』 ・『日本美術院百年史三巻下 (資料編)』
	11月6日	岡倉、春草、大観、ガードナー夫人 (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〜天心にまつわる拾遺集〜』
	11月17日-27日	春草・大観・観山・紫水展 ケンブリッジ オリ・ブル邸	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	11月下旬	岡倉“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 (資料編)』
明治38 (1905) 年	1月頃	大観・春草展 ニューヨーク33丁目	・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	1月4日-21日	春草・大観・観山展 ニューヨーク ナショナルアーツクラブ	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	3月26日	岡倉 帰国。	『日本美術院百年史三巻下 (資料編)』
	3月27日-4月上旬	春草・大観展 ワシントンD.C. フィッシャーギャラリー	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	4月15日	春草・大観、貨物船カロリナ号に乗船してアメリカからロンドンへ向かう。	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。	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	6月頃	春草・大観展 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〜天心にまつわる拾遺集〜』
	7月10日-8月5 (6) 日	春草・大観展 ヘンリー・グレーヴス・ギャラリー (ロンドン)	・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と彫像」 ・佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	8月8日	春草・大観 帰国。	『日本美術院百年史三巻下 (資料編)』
	11月25日～	春草・大観展 オータムサロン (パリ)	佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
	12月	春草・大観 画論「絵画に就いて」発表。	『絵画叢誌』第225号第226号 (1906年1月・2月)
明治39 (1906) 年	4月2日-4日	日本橋倶楽部 (その後、作品をヘンリー・グレーヴス・ギャラリーに送り、パリとロンドンで展覧会を開催。)	佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』
明治40 (1907) 年	1月	春草・大観展 ヘンリー・グレーヴス・ギャラリー (ロンドン)	佐々木美帆『海と福井と岡倉天心〜天心にまつわる拾遺集〜』

第六章 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年



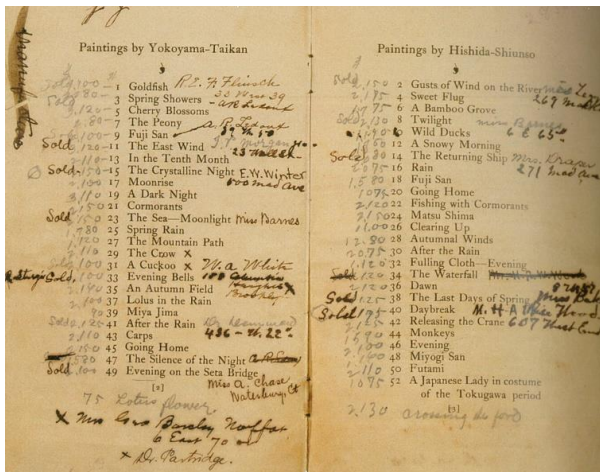
〔図2〕 菱田春草《海辺朝陽》  
明治39（1906）年



〔図3〕 菱田春草《春野》  
明治38（1905）年



〔図4〕 菱田春草《躑躅》  
明治39（1906）年



〔図5〕 《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6〕 菱田春草《夕の森》  
明治37（1904）年



〔図7〕 横山大観《杜鵑》  
明治37（1904）年



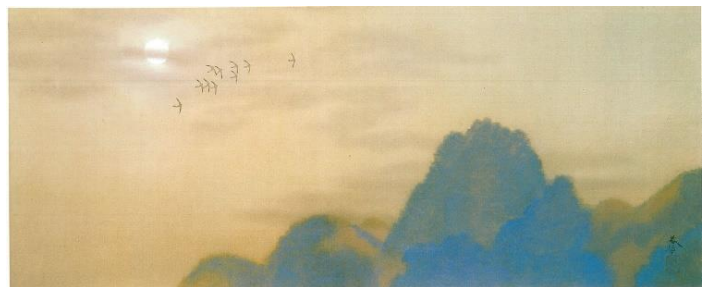
〔図8〕 横山大観 《海一月明り》  
明治37（1904）年



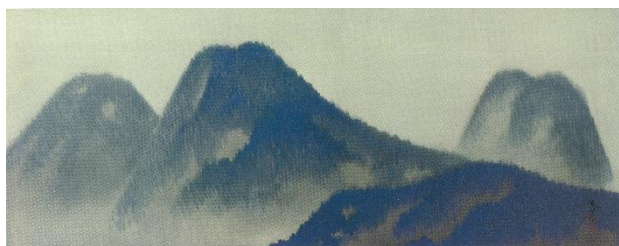
〔図9〕 横山大観 《月夜の波図》  
明治37（1904）年



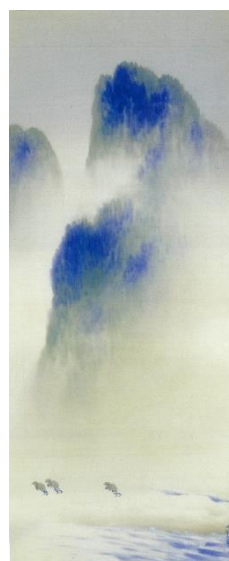
〔図10〕 菱田春草《夜桜》  
明治37（1904）年



〔図11〕 菱田春草《秋宵》  
明治38（1905）年



〔図 12〕 菱田春草《夏の山》  
明治 38 (1905) 年



〔図 13〕 横山大観《曳舟》  
明治 38 (1905) 年



〔図 14〕 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 年



〔図 15〕 ホイッスラー《ノクターン：ソレント》1866 年



〔図 16〕 ホイッスラー  
《ノクターン：青と銀色—オールド・バターシー・  
ブリッジ》1872-1875 年



〔図 17〕 ギュスターヴ・クールベ《穏やかな海》  
1866 年

図版出典

図 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）

図 3、11、『菱田春草展』（東京国立近代美術館、2014 年）

図 4、5、7、『菱田春草展』（愛知県美術館、2003 年）

図 13、『菱田春草 続』（大日本絵画、1978 年）

図 9、『生誕 150 年 横山大観展』（東京国立近代美術館、2018 年）

図 10、『没後 50 年 横山大観 新たなる伝説へ』（国立新美術館、2008 年）

図 15～17、『ホイッスラー展』（NHK、NHK プロモーション、2014 年）

## 第七章 朦朧体から落葉へ—同時代性をめぐって

### はじめに

本章では、第三回文部省美術展覧会（以下、「文展」と略す）に出品された《落葉》（永青文庫蔵）〔1-1〕を基点に、春草晩年の造形思考について論じる。春草は、明治40（1907）年第一回文展に《賢首菩薩》〔図2〕を出品し、二等賞第三席を受けたが、その後すぐに網膜炎を発病した。腎臓炎に起因する網膜炎と分かり、半年余り作品制作の中断を余儀なくされた。春草は、五浦の研究所を離れ、代々木で療養生活を送る中、雑木林を散歩し、自然観照に耽った。第三回文展に出品した《落葉》は、療養生活を経てから制作された。本章では、療養中に、自然観照に没頭した春草の精神性を考慮しつつ《落葉》を考察し、晩年における造形思考の深化を検討する。奇妙なことに、《落葉》の空間構成に近似する作品は、江戸琳派、同時代の日本画や洋画、そして、ジャポニスムを通じて、日本美術の影響を受けた西洋絵画にまで見出せる。このため、それぞれの空間構成を検討し、《落葉》の位置を検討する。日本美術と西洋美術の衝突、あるいはその融合を経て発生した《落葉》の「同時代性」を、直接的かつ間接的な影響関係を手掛かりに明らかにする。

### 第一節 日本美術院—五浦へ

日本美術院は、明治39（1906）年9月6日付で「規定改正案」を発表した<sup>1</sup>。これは、それまで主幹を務めていた橋本雅邦に代わって、岡倉が自ら主幹を務め、十数科あった研究科を絵画（一部）と彫刻（二部）の二科に絞り、規模を縮小するという内容であった。絵画部の構成は、幹理：大観、会計監修：春草、教育主任：木村武山が担い、絵画研究科（後進画家を指導する科）は、武山を事務長において大観、観山、春草が指導員となった。同院は、規模を縮小するだけでなく、絵画部を、東京の谷中から北茨城の五浦へ移転させるという苦渋の決断を下した。

この頃の日本美術院は、岡倉と主力画家の大観、観山、春草らが遊学へ出ている間に、多額の借金を抱え、経営不振に陥っていた<sup>2</sup>。その当時、日本美術院編集部主任兼日本絵画協

<sup>1</sup> 実質的には規則改正は明治39（1906）年の8月中になされていた。

『讀賣新聞』（1906年8月30日）は「谷中の日本美術院は沈静を究めたるが今回何故にか同所を美術院第一部として看板を出せり又横山菱田下村木村の四氏は従前の繪画部を起し盛んに執筆」と記している。

<sup>2</sup> 塩田力蔵の回想によれば、日本絵画協会の実務は、実質、日本美術院が委託する体制で担っていた。しかし、同院に委託以来、過去七年間の会計報告は、わずか一回であった。こうした会計管理の恣意性が痛手となり、経営が困窮したことが推察される。塩田は、会計主任書記の高瀬典曠に、「会計事項九件に関する服罪書」を請求した。

会副会長を務めていた塩田力蔵は、明治 37 (1904) 年に、岡倉から留守委任の親展書を渡され、留守中の経営を任されていた。塩田は、この頃の日本美術院の状況を、皮肉を交えて以下のように語っている。

余は曾て日本美術院の爲めに創設の旨趣を草せし以來、恆に一身を以て其目的の擁護に任じ、強ひて捍衛する所ありしにも拘はらず、團體の大多數は浪費蕩樂の外に一事なく、其腦裏殆ど藝術の觀念なきを見るや、遂に岡倉氏に對して一舉廢院を促し、進んで同氏自ら引決自裁の覺悟あらしむるまで、夙に平和以上の手段をも盡して、百方苦諫を重ねたりき。右は蓋し余が去る三十三年以來、岡倉氏以下の生殺與奪の全權處置を托され、同氏自ら余が命令下に奉行せんと請はれたる末の事なりとす。故に余は己むなく初一念を貫徹するだけにして、敢て區々の群小輩と一毫犬喧嘩を試むるの餘地なきなり。只だ岡倉氏の薄志弱行なるや、遂に服膺遂行の義務を果さず、敢て果斷の如きは其最も難んずる所たり。而して深く其原因を探るときは理も非もなく、只だ『コワイカラ ユルシテクレ』との内心に外ならず。茲に於てか、一時の手術を恐怖して其病菌を殘存するものは、却つて手術以上の大苦痛に陥る所以を闡明して、截開の餘儀なき次第を悟得せしむるの已み難きものあるなり。

余輩の曾て創設せし日本美術院は、一時杜會の同情を惹き、名流相率みて贊同の意を表せしも、其内部は最初より藝術上の信念を以て團結せるものに非ざりしかば、幾ばくならずして内外孤立の状態に陥り、尋いで四分五裂の慘況を呈し、遂に今日に及んでは、復た世に公示すべき事業とともなく、二三殘黨の私慾のために不義を働く醜術院とは成り果てたり。嗚呼我等が美術院は久しく既に虚名のみ、其人もなく、又た其業もなし。<sup>3</sup>

結局、塩田は明治 38 (1905) 年に、自身の職責に対して岡倉に侍罪書を提出した。また、院の機関誌『日本美術』も、第 79 号を最後に発行権が岡倉 (日本美術院) から塩田に移り、結局は日本美術社に譲渡された。ましてや、同院の主体的な活動であった絵画共進会は、はやくも明治 36 (1903) 年 10 月の第十五回目を最後に途絶えていた。

さらに追い打ちをかけるように、正員画家の間に衝突が生じ、美術院は二派に分派した。そのうちの一派は、川合玉堂、寺崎廣業、梶田半古らを中心とする派で、彼らは正員の大部分を連合して「日本画会」を結成した。残る一派は、大観、観山、春草、武山らの純日本美術院派であった。結局 4 人は、岡倉に追隨して五浦へ渡った。

大観はこのときばかりは「今日美術院も何もありません、日本美術院の形體は既にすっかり斃れて終つたです。(中略) 彼等は月給の爲めに畫をかい居つたので、藝術の爲めに盡

---

鹽田力蔵「日本繪畫協會の今昔」『日本美術』第 68 号 (1904 年 9 月)

本論では、『日本美術院百年史三卷下 [資料編]』(日本美術院百年史編集室、1992 年) から参照した。38-42 頁。

<sup>3</sup> 鹽田力蔵「嗚呼日本醜術院 (日本美術院滅亡史)」『日本美術』第 64 号 (1904 年 5 月) 前掲註 2、『日本美術院百年史三卷下 [資料編]』、25 頁。

さうなんで云ふ氣は露程もなかつたのでした。」<sup>4</sup>と、当時の惨状を生々しく語っている。

五浦は、日本美術院の研究生であった飛田周山の紹介で、岡倉の別荘地として明治 36 (1903) 年 8 月に購入された土地であった<sup>5</sup>。岡倉の略歴を辿る際、亡くなるまでの最後の 10 年をしばしば「五浦時代」と称して語られるが、実際に岡倉が五浦に留まった時間はそう長くはなかった。実質、明治 37 (1904) 年に、ボストン美術館の専門官、明治 43 (1910) 年に、中国・日本美術部長となり、日本とアメリカを行き来する生活が死去する明治 45 (1912) 年まで続いた。五浦は、岡倉の東洋思想を支えた地でもあったが、宮川寅雄氏が「五浦は休息であり」<sup>6</sup>と指摘するように、心身を癒す休息の地でもあった。

岡倉の海外志向は、明治 34 (1901) 年のインド旅行を皮切りに強まり、日本美術院の活動から次第に距離をおくようになる。岡倉の三大著書『東洋の理想』(1903)『日本の覚醒』(1904)『茶の本』(1906)が、海外で出版されたのも、この時期にあたる。こうした状況を鑑みると、岡倉は、自身の思想を国内に向けて発信することを諦めたように思える。そもそも、岡倉の第一の挫折のあらわれは、東京美術学校を追われ、美術行政に携わる官僚から在野に下った時点で明るみとなっていた。著書の発表は、彼の思想を、より一層明確に呈示したといえよう。しかしそれは、国内ではなく海外に向けた問いかけであった。このことは、国内の活動に見切りをつけた、岡倉の挫折を物語っている。『茶の本』で語られた「東西融合」の理想は、岡倉が夢見た「理想」そのものであった。しかし、『茶の本』の最終章は「茶人の精神」を全うした利休の切腹で幕が閉じられる。利休の切腹、いわば「死」というテーマを取り上げた背景には、岡倉のペシミスティックな感情がうかがえる。偶然にも『茶の本』がニューヨークで出版された同じ年に、日本美術院は五浦に移転したのであった。

斎藤隆三氏の回想によると、大観と春草が、岡倉の口から移転の意向を聞かされたのは、明治 39 (1906) 年の 6 月頃であったらしい<sup>7</sup>。当初は、岡倉が所有していた越後の土地に移転する方針であったが、どういうわけか五浦に移転が決まった。大観と春草は遊学中に得た資金で東京に新居を建てたばかりであった。その矢先に告げられた移転の話は、かなり無理強いであったように思える。ましてや家族を連れての移住となると、家計的にも負担が重くのしかかった。実際、大観は五浦の 5 年を以下のように回想している。

日本美術院が常陸の五浦に移つたのを聞いた都下の新聞紙は『日本美術院の都落ち』と報じ、『朦朧派の没落』と嘲笑した。(中略)

<sup>4</sup> 横山大観「茶話會に於ける大観氏の慷慨」『日本美術』第 79 号 (1905 年 8 月) 前掲註 2、『日本美術院百年史三卷下〔資料編〕』、47 頁。(中略)は筆者の加筆。

<sup>5</sup> 五浦移転の経緯については藤本陽子「日本美術院の五浦時代」を参照した。  
『日本美術院史百年史三卷〔図版編〕』(日本美術院百年史編集委員会、1992 年) 456-472 頁。

<sup>6</sup> 宮川寅雄『岡倉天心』(東京大学出版会、1956 年) 211 頁。

<sup>7</sup> 斎藤隆三「一潮風荒し五浦の六年」『日本美術院史』(創元社、1944 年) 前掲註 2、『日本美術院百年史三卷下〔資料編〕』、136 頁。

下村、木村の兩君などは當時も餘程土佐の風を含んで、吾々程急進主義でなかつたから相當に需要もあり、豊かな生活も出来たやうであつたが、吾々の上には只だ享くるものは罵倒以外には何物もなかつたのである。

所謂朦朧派がいゝと考へたのではない、只古畫の研究から一種の自覺を促され、今まで試みられなかつたものを表現しようと考へたに過ぎない。この眞面目な研究の道程として如何なる罵倒も我慢しようと努めた。毀譽褒貶は斷じて眼中に置いてはならんと考へて一途に自己の信ずる道に邁進したまでゝある。

五浦へ移つた時も依然として二人の上には世間的の幸福は恵まれなかつた。繪の需要は殆んど全くなかつたといつてよい、外國で得た金は其大部分を東京の建築に費消し、五浦の移轉費にも投じて剩す處はなかつた。世間から一枚の需要もない身は収入の道が杜絶して其日くの生活は身を切らるゝやうに苦しかつた。

岡倉先生は美術院が五浦へ移つて間もなく再び米國に出張されたが、暫らくして歸朝されると病氣で下谷の田所病院に入院された。此病中の岡倉先生を訪問した辰滞延次郎氏は此時吾々二人の身の上を心配して、『あの儘でゐては二人共乞食になつて終ひますが、どうするおつもりです』と云つた時、岡倉先生は『乞食になつてもいゝではないか、本人が自己の主張する藝術に忠實なのだから、乞食になるまで見てゐよう。然し、若し二人が乞食の境遇にまで行つた時には、あなたは一つ着物を送つて遣つて下さい、私は米や味噌でも送ります』と約束されたといふことであるが、この事を後で聞いた時、私は先生の眞の愛情の發露に、此時の情景を涙なしには考へられなかつた。

實際私や菱田君の生活は乞食にも近かつたであらう。あの魚の安い五浦に居て魚を買ふことが出来なかつた。二人は互に海へ出て魚を釣つては飯の菜をあさつたものである。じつとしてゐては、いくら待つても繪を描いてくれと望んで來る者は絶えてなかつた。仕方がないので水街道や前橋邊へ遊歴に出かけても見たが、尺八が廿圓か廿五圓で、精々二三枚しか賣る事が出来ず、相變らずの極貧の中に五年間を耐え忍んだ。此五浦の生活は私の生涯を通じての苦闘時代であつた。それは畫生活ばかりではない、此間の生活は私に家庭的にも悲しい思ひ出を多く遺した、それは別に語りたいと思ふ。<sup>8</sup>

(中略)は筆者の加筆

このように、春草と大観は、身を切る覚悟で、五浦で制作を続けていたことがうかがえよう。

<sup>8</sup> 横川毅一郎編『大観自叙伝』(中央公論社 1926年)前掲註2、『日本美術院百年史三卷下〔資料編〕』、137頁。

## 第二節 第一回文部省美術展覧会と《賢首菩薩》

### 一. 初期文展における問題

文展は、文部省主催の、日本初の官設公募美術展を指す。明治40(1907)年10月25日、上野公園で第一回展が開催された。もともとは、フランスのサロンに倣って官展を日本に導入しようとした試みで、「全美術界の統合」を目標に掲げていた。部門は、日本画・洋画・彫刻の三部をとった。文展の立ち上げは、文部大臣・牧野伸顕の下で進められ、浜尾新、松井直吉、高嶺秀夫、中澤岩太などの官僚人に加え、東京美術学校校長・正木直彦や黒田清輝らが尽力した。

さて、初期文展を語る際にしばしば問題視される事項は、審査員をめぐる衝突である<sup>9</sup>。この問題は、日本画・洋画ともに始終激昂していた。第一回展は、審査員に岡倉が外されたことに、橋本雅邦が抗議し、しぶしぶ岡倉が迎えられた。ここで決着がつけばよかったものの、岡倉が大観と観山を審査員に加えるように抗議し、文部省は審査員の均等をはかるべく、京都派の画家を加えるなどして、大観と観山を迎えた。最終的に、第一回文展の審査員は以下の顔ぶれとなった。

中沢岩太 松井直吉 大塚保治 高峰秀夫 岡倉天心 今泉雄作 中川忠順  
正木直彦 藤岡作太郎 塚本靖  
川端玉章 橋本雅邦 寺崎廣業 下村観山 竹内栖鳳 野口小蘗 今尾景年  
川合玉堂 横山大観 山元春挙 松本楓湖 小堀鞆音

審査員22人のうち7人が日本美術院派という人選であった。これに、旧派を中心とする画家が不満を抱き、以下の「日本畫家團體 正派同志會宣言」を發表した。

今秋文部省の開設する美術展覧會の審査員は其人選又も情實に傾き、殊に日本畫審査員の顔觸れの如き全く美術院派に偏せるは其意を得ずとて、日本美術協會、日本南宗畫會、南畫會、日月會の會員その他の人は去る十二日上野公園韻松亭に會して正派同志會なるものを組織し、右の展覧会には一切出品せざる事…<sup>10</sup>

このように、旧派の日本美術協會、日本南宗画会を中心とする数団体が、文展に一切出品

<sup>9</sup> 日本画の審査員をめぐる衝突については下記の文献を参照した。

前掲註6、宮川

前掲註2、『日本美術院百年史三卷下〔資料編〕』

<sup>10</sup> 「日本畫家團體 正派同志會宣言」『時事新聞』(1907年8月13日)

前掲註2、『日本美術院百年史三卷下〔資料編〕』、426頁。



しないことを宣言した。一方、この一か月後に、日本美術院を中心とする新派の美術団体<sup>11</sup>が、岡倉を会長において「国画玉成会」を結成。第二回文展は、内閣の代替えに伴い審査員が6名増員され、うち5名は正派同志会の画家が占める結果となった。これに国画玉成会が反発し、岡倉、大観、観山は審査員を辞任。さらに同会は、第二回文展への出品を拒絶し、独自の展覧会を開催した。その後、第三回文展の開催に伴い、ようやく文部省と岡倉の間に和解が成立し、国画玉成会の文展出品が決定した。これを機に、岡倉、大観、観山らも審査員に復帰した。

このように、第一回展から第三回展（明治40（1907）年～明治42（1909）年）までの、審査員をめぐる一連の衝突を外観しても分かるように、初期文展の日本画部は、新派と旧派の対立、換言すれば派閥の争いそのものであった。文部省が掲げた「全美術界の統合」という目標は、まったくもって機能していなかったことがうかがえる。

## 二. 《賢首菩薩》

文展審査員をめぐる衝突の中、春草は五浦の研究所で制作に励んでいた。第一回文展に出品した《賢首菩薩》は、二等賞第三席を受賞した。本作について、武山は以下のように回想している。

實はあの作品が鑑査の際に、疑問の部に入れられたものである。その時私と二人で廣小路に出て晩飯を食つてみると、『賢首菩薩』が疑問の部に這入つたと云ふことを知つた春草君が、悲観でもするかと思ふと、私に對して云つた言葉が振つたものである。『よしッ。來年じゃもつと程度を下げ、審査員に解る繪を描いてやろう』と云ふことだつた。<sup>12</sup>

審査当初は、落選の枠に入っていたようであるが、岡倉と大観の推しによって何とか受賞に扱ぎ付けた。《落葉》の考察に入る前に、先行研究を基点に《賢首菩薩》の造形性を確認しておきたい。賢首菩薩とは、中国唐代の長安に生まれ、華嚴宗の開祖となった僧侶・法蔵大師を指す。本作は、則天武后の勅問に対して、華嚴の教えを庭前の黄金の獅子に喩えて説いた場面を描いている。

勅使河原純氏は、本作について「春草の一生を価値づける晩年の大画面と、海外留学時代の小品群とを結び合わせる結節点に位置していよう。その特色の第一は、色彩の洗練にあった」<sup>13</sup>と述べ、色彩表現に深化があると指摘している。これは、遊学直後に、春草と大観が連名で発表した画論「絵画に就いて」の内容に関連がみてとれる。彼らはここで「絵画の絵画たる所以に候へば、画道の研究に於て特殊の描法を主張するも亦己なき次第と存候。斯く

<sup>11</sup> 日本美術院の他には、異画会、大同畫会、二葉会、朱児会、烏合会、无声会などの美術団体があげられる。

<sup>12</sup> 木村武山「菱田春草君と死の前後」『美之國』第3巻6号（1927年8月）

<sup>13</sup> 勅使河原純『春草とその時代』（六芸書房、1982年）381頁。

て小生等は既に略々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。」<sup>14</sup>と述べ、色彩研究へ邁進することを宣言した。春草の場合、顔料の用い方に特徴があるといえよう。荒井経氏らが実施した科学調査によると、大師の袈裟や座面に施された橙色と緑色は、日本在来の顔料と西洋顔料を併用したものであることが判明している。これによって際立った色彩効果が生じた<sup>15</sup>。

また、鶴見香織氏<sup>16</sup>は、奥行表現、点描、量感表現に着目して考察した。

詳述すると、画面手前の待僧を、もっとも明瞭に彩色し、画面奥の大師を淡く彩色する手法によって奥行表現が確立されていること。点描は、人物の着衣や肌の量感表現に活かされていること。また、光の明暗表現が抑制されていることなどを指摘した。鶴見氏は、モチーフの量感を点描で補正する試みは、文展出品作《落葉》（永青文庫蔵）にも転用されていることから、本図が《落葉》の前段階の志向を示す作品である、と結論付けている。筆者もほぼ同様の見解をもっているが、ここに少し付言しておきたい。

先行研究でも指摘されているように、本作は、色彩と奥行に深化を求めて制作されている。しかし、本図が遊学後の深化を決定的に位置づける作品であったかどうかは疑問を呈示したい。例えば、遊学直後の明治39（1906）年の《躑躅》<sup>17</sup>の花の部分は、鮮やかなピンク色と橙色を彩色し、色調に変化をつけながら細かい筆触を施している。奥行表現は、野原の下部に配された躑躅ほど濃く、上部の群ほど淡く彩色されている。また、山の峰は薄っすらと描かれている。空間構成は、近景の躑躅を下に、遠景の躑躅を上配し、上下の遠近がみとれる。色彩の濃淡は、「空気遠近法」を彷彿とさせる手法で、対象の位置を明確にあらわそうとする意識がうかがえる。

また、同年の《夕の森》[図3]においても、遠近の表現は色彩の濃淡によって差異がつけられている。風景画と人物画を同等の位置で比較することは、あまり好ましくないが、奥行表現の変化に関しては、遊学直後の作品から《賢首菩薩》を一つの分岐点として捉えるべきではないだろうか。

ただ、鶴見氏の指摘の通り、点描を主体にしてモチーフの量感をあらわした点は、《賢首菩薩》の新しさでもある。しかもその量感表現は驚くほど緻密であり、この後の《落葉》の写実的な表現へ昇華されたように思える。

しかし、春草に残された時間は残りわずかであった。武山は先の回想の中で「實を云へば春草君の痼疾の眼病は、そろくその當時から始つてゐたのである。賢首菩薩を書いてゐながらも、背景の建物の線を牽きながら、どうしてもそれが曲つて仕様がないと云ふのである。

<sup>14</sup> 菱田春草、横山大観「絵画に就いて」『絵画叢誌』第225号、第226号（1906年1月2月）

<sup>15</sup> 荒井経『日本画と材料—近代に創られた伝統』（武蔵野美術大学出版、2015年）96-99頁。

<sup>16</sup> 鶴見香織「菱田春草《賢首菩薩》—朦朧体の次にあるもの」『現代の眼』第581号（東京国立近代美術館、2010年4-5月）12-14頁。

<sup>17</sup> 第六章図版掲載。

傍にみた観山氏も僕も、『立派な線だよ、チツとも曲つてなんかみやしないよ。』と云つても、自分では承知しなかつたやうなことがあった<sup>18</sup>と述べており、『賢首菩薩』制作時には、眼病の兆候があらわれていたことがうかがえる。

### 第三節 落葉の制作背景

第一回文展の《賢首菩薩》で二等賞第三席を受賞し、漸く軌道に乗り始めていた矢先の事、春草は、明治41（1908）年の春頃から急激に視力が低下した。妻・千代が春草の父・鉛治に宛てた手紙には、当時の切迫した状況が刻々と綴られている。この手紙によると、春草は、同年3月頃から目がぼんやりと見えはじめ、同月中旬に上京して、眼科専門医・河本博士のもとへ受診するが快方に至らず。4月には、再び眼科専門医・山口博士のもとへ受診した。網膜炎と診断され、静養のために制作、煙草および飲酒が禁じられた。千代の手紙を以下に引用する。

何しろ二三ヶ月は罹ると申され候由、たとへ一年かかりても二年かかりても、どうか治る迄治療致し度たとへ家を売りてなりとも何もかも犠牲に供して治療につくす覚悟に御座候。此の如き次第にて、先頃より注文の品、その他一切の読み物認めもの、酒煙草一切禁じられ居り候。今、目がつぶれては誠にこまり候故如何にかして治し度と存じ心配いたし居り候。今日の処にてはよきあんばいになるくはならぬ由に候へ共、新聞などもぼんやり致して見ゑ、総てのものぼんやり致し遠近がつかぬ由に御座候。<sup>19</sup>

その後、数週間静養するが、一向に回復せず、4月末には内科医・林医学博士を頼って再び上京した。林博士には、慢性腎臓炎と診断された。どうやらこの腎臓炎に起因して網膜炎が生じていたようである。その後、春草の兄・為吉に宛てた手紙には、以下の内容が綴られている。

小生眼病も其儘に相成居候。三四日前上京眼科の医者に進めに依り内科の医者に診察受け候処腎臓委縮との事にて多量の蛋白質尿に交り居候。眼は毒と腎臓との両方より来りし由にて毒の方よりなれば前途望も有之候へ共委縮腎と両方よりにては如何なものにや。目下眼の治療は第二と成り体の治療を専ら致し居り候。上京の節入院して治療致す方宜敷由医師の注告も有之候へ共何しろ三ヶ月ばかりと云ふものは筆を手にはせず収入の道絶え入費のみ相かきみ為に当地にて治療致す積りに御座候。猶今後も腎臓なぞにては半年或は一ヶ年も相かかるやと存じ実に困却仕居候。先は右申上度荒荒申上候。御序の節右病気の容体父

<sup>18</sup> 前掲註12、木村

<sup>19</sup> 菱田鉛治宛 千代夫人筆（1908年4月17日封書）『菱田春草の書簡と絵画-菱田家よりの寄贈品-』編：菱田春草研究委員会（下伊那教育委員会、1990年）55-56頁。

上の方へ御伝へ被下度候。<sup>20</sup>

ここでは、最低でも三か月は療養が必要であること、腎臓の快方には一年ばかりの治療を有すること。そして、収入が途絶え、治療費の支出が重なり生活の困窮が懸念されることなどが生々しく綴られている。この後、春草は5月20日に斎藤隆三の宅に仮寓し、後に神田の下宿に移り、6月には家族を呼び寄せて代々木に移り、しばらく療養生活を強いられることになった。

幸いにも10月頃には視力が回復し、制作を再開した。そして、12月の第一回国画玉成会研究会に《秋景山水》を出品。明治42(1909)年2月の第二回研究会に《秋木立(杉木立)》〔図4〕、次いで、4月の第三回研究会に《月夜の森》を出品した。その後、五点の落葉の制作に着手したとみられる。漸く制作も軌道に乗り始めていた矢先のこと、腎臓炎を発病し、しかも、画家にとっては「命」に値する視力を脅かされた。五点の落葉は、そうした苦しい時期を乗り越えて制作された。

#### 第四節 落葉をめぐる言説

##### 一. 五点の落葉をめぐる

落葉をめぐることは、これまでに多くの研究者が論考を発表してきた<sup>21</sup>。まず、主たる先行研究の問題点を整理しておきたい。「落葉」と題した作品は、明治42(1909)年の間に五点制作された。先行研究においては、この五点の落葉がどのような順序で制作されたのか、という問題が論点となっていた。ここからは、五点の落葉を区別するために、便宜的に以下の「」の仮称で表記する。

---

<sup>20</sup> 菱田為吉宛 千代夫人筆(1908年5月1日封書)同書、57頁。

<sup>21</sup> 《落葉》に関する主たる先行研究は以下が挙げられる。

- ・吉村貞司「菱田春草のリアリズム—落葉の問題」『三彩』第292号(三彩社、1972年)11-39頁。
- ・勅使河原純「『落葉』の理想空間—菱田春草試論」『三彩』第417号(三彩社、1882年)37-44頁。
- ・五月女晴恵「菱田春草筆『落葉』の空間構成に関する一考察—同時代絵画の中での位置付け」『美術史学美術史学』第20号(東北大学文学部美学美術史研究室、1999年)55-90頁。
- ・村田真宏「菱田春草晩年の芸術—五点の《落葉》をめぐる—」『菱田春草展』図録(愛知県美術館、2003年)8-19頁。
- ・渡辺美保「菱田春草《落葉》の空間表現と「距離」について」『長野県信濃美術館紀要』第5巻(長野県信濃美術館、2010年3月)6-13頁。
- ・三輪健仁「『《落葉》の「無一地(non-ground)」について」『菱田春草展』図録(東京国立近代美術館、2014年)195-200頁。

「滋賀本」	〔図 5〕	(滋賀県立近代美術館蔵)
「未完本」	〔図 6〕	(個人蔵)
「永青本」	〔図 1-1〕	(永青文庫蔵)
「茨城本」	〔図 7〕	(茨城県近代美術館蔵)
「福井本」	〔図 8〕	(福井県立美術館蔵)

「永青本」は、明治 42 (1909) 年 10 月の第三回文展に出品されたこと、また、「未完本」は、第三回文展への出品を念頭において着手されたが、途中で中断されたことが当時の展覧会図録や春草の息子・春夫氏の回想によって判明した。このため、「未完本」の後に「永青本」が制作されたことは、ほぼ確定となっていた。先行研究では、「福井本」「茨城本」が「永青本」の前に制作されたのか、あるいは後に制作されたのか、ということが最大の論点となっていた。その理由に、「永青本」と「茨城本」「福井本」の空間構成の差異が挙げられる。端的に説明すれば、前者はやや俯瞰的な視点で、奥へ奥へと続く空間、後者は樹々を左右両端に寄せて配置し、中央に無背景の空間をつくり、平面的な空間である。つまり、研究者の間では、空間構成の差異を基点として制作順序に関する論考が展開された。

しかし、平成 26 (2014) 年、飯田市美術博物館の調査によって新資料「製作扣帳」と「落葉ノート」(スケッチ)が発見され、漸く大体の制作順序が明らかとなった<sup>22</sup>。

「製作扣帳」には、明治 42 (1909) 年 9 月から明治 44 (1911) 年 5 月までの受注記録が記され、年月日・画題・代金・依頼者の情報も明記されている。明治 42 (1909) 年 11 月の受注欄には、「屏風六曲」「屏風二曲」との明記があり、さらに依頼者が「茨城本」と「福井本」の旧蔵者と一致していることから、両作品は「永青本」の後に制作されたことが明らかとなった。ただ、月単位の受注記録しか記されていないため、「茨城本」と「福井本」の順序は分かっていない。

いずれにせよ、「製作扣帳」が発見されたことで、大体の制作順序が実証的に明らかとなった。このため、本章では、五点の落葉の制作順序を便宜的に以下のように設定する。

「滋賀本」に関しては、《秋木立(杉木立)》(明治 42 (1909) 年 2 月国画玉成会・第二回研究会出品)に描かれた杉のモチーフが、「滋賀本」にも転用されているため、最初に制作されたと考えられる。

1 番目	「滋賀本」
2 番目	「未完本」 <sup>23</sup>

<sup>22</sup> 『創造の源泉－菱田春草のスケッチー』(飯田市美術博物館、2015 年)

<sup>23</sup> 小島淳氏によると未完本は、明治 42 (1909) 年の 7 月上旬に表具師に六曲一双屏風を注文したようであるが、予定より遅れて 8 月上旬に春草のもとに届いた。小島淳『落葉ノート』と《落葉》について」同書、168-171 頁。

- 3 番目 「永青本」  
4 番目または 5 番目 「茨城本」  
4 番目または 5 番目 「福井本」

## 二. 日本画と洋画の統一

漸く制作順序が整理されたものの、春草が明治 43 (1910) 年に画論「画界漫言」の中で、「永青本」に関して述べたある一文が何を指しているのか、これが今なお最大の謎となっている。その一文を以下に引用する。

それにつけても速かに改善すべきは従来ゴッチャにされて居た距離ということで、これは日本画も洋画も同様に大に攻へねばならない。自分も是れまで始終この事は注意してみた積りだが、この大切な法則が動ともすると画の面白味といふことゝ矛盾衝突するところから、遂ひその犠牲になつて了ふ。「落葉」にもさうした場合が多かつた。決して頭から此の法則を無視した訳ではなかつたのであるが…。<sup>24</sup>

要約すれば、それにしても直ちに改善すべきことは、距離の問題である。これは日本画も洋画も同様に改善しなければならない問題で、私もこれまで距離に注意して制作してきたが、この重要な距離の法則は、画の面白みと対立して矛盾する部分があるから、結局のところ距離は犠牲になってしまう。「永青本」でもそうした部分が多くなってしまった。決して、距離の問題を無視したわけではないのだが…

これまでの一般的な説では、「距離＝遠近・奥行」「画の面白み＝装飾性・平面性」と捉えられてきた<sup>25</sup>。これを、春草の主張にあてはめると、「永青本」は、面白み（装飾性・平面性）を重視して制作したばかりに、距離（遠近・奥行）を犠牲にしてしまった、ということになる。研究者の間で、微妙な違いがあるものの、「永青本」は、一点透視図法のような画家の視点を固定した、視覚統一的な三次元性を伴う空間ではない、という見解に落ち着いている。

さらに付言すると、吉村貞司氏、勅使河原純氏、高階秀爾氏らが指摘するように、「永青本」は、絵巻物のような俯瞰的に見下ろす構図、いわば視点を自由に移動させて見る伝統的

<sup>24</sup> 菱田春草「画界漫言」『絵画叢誌』第 275 号（明治 43 年 3 月）  
前掲註 14、142 頁。

<sup>25</sup> 例えば、村田真宏氏は「距離（三次元的な空間）」「距離の法則（空間の奥行を表わすこと）」「絵の面白味（絵画としての構成や装飾的な効果）」と指摘している。前掲註 21、9 頁。  
古田亮氏は、「距離（写実）」「画の面白味（画趣）」とし、「落葉」は遠近法的な写実空間を描くことを克服しようとして誕生した、装飾的絵画空間への知的挑戦であったと指摘している。「琳派から RINPA へ」『琳派 RINPA』展図録（東京国立近代美術館、2004 年）25-28 頁。

な日本絵画の奥行表現に則って制作されたように思える<sup>26</sup>。また、渡辺美保氏は「「距離を犠牲にした」というのは、遠くから画面を見るのではなく、「絵の面白味」である筆触が見えるように、近いところから絵を鑑賞するようにして《落葉》を描いたということなのである」<sup>27</sup>とし、「距離」は「絵を見る距離」だと指摘している。

いずれにせよ、春草が「永青本」で犠牲にした「距離」というのは、画家の視点を一つに絞る、合理的な奥行表現であったように思える。しかし、「永青本」は、後に制作された「茨城本」「福井本」の二作品よりも、明らかに雑木林が奥へ奥へと続く空間の奥行が、明確に表現されている。春草の言葉を抜きにして、純粋な眼で「永青本」を鑑賞すると、奥行を犠牲にしたとはいえない。これに関して、村田氏は、「この作品での樹木の配置は、実際に作品の前に立って素直な眼で眺めてみると、綿密な構想をもとにして画面に緊密に構成配置されているというより、むしろ奥行きと広がりのある空間に自然なかたちで散在しているという印象を受ける。この作品では画面上の樹木の位置関係から、画家が試みた空間構成を無理に読み取ろうとするよりも、むしろ自然の雑木林に身を置いてその情景を眺めたような無作為な林の広がり印象こそが重要なのではないかと思う。」<sup>28</sup>と指摘している。村田氏の指摘の通り、「永青本」は、春草が感じた率直的な自然の印象が独自に整理され、絵画化された印象を受ける。

先行研究の背景をふまえたうえで、筆者が本章で明らかにしたい点を以下にまとめる。

第一に「永青本」の特徴には、①視覚統一的な奥行表現を伴わない空間構成、②写実表現の二点が挙げられる。すなわち、「永青本」は、独自の奥行表現と精緻な写実表現の二つの要素が調和して成り立っている。そこにはどのような造形性が秘められているのか。これについては、近年発見されたスケッチと合わせて考察する。また、従来「永青本」は、墨の線描を用いていることから、朦朧体を脱却した作品であると解釈されてきた。しかし、日本美術院で春草たちがあれほど切磋琢磨して取り組んだ「着想（アイデア）」や「暗示性」の表現は、「永青本」の自然描写へ昇華されているのか。そして造形面においても、朦朧体の連続性はあるのか。という疑問が残されている。

第二に、樹木を、画面を断切るようにして構成する空間表現は何から生じたのか、という問題である。不思議なことに、「永青本」に近似する空間表現は、同時代の日本画、洋画、そして19世紀後半から20世紀初頭の西洋絵画の風景画にも数多くみいだせる。こうした現象の背景には、どのような美術の諸相、すなわち影響関係が生じていたのか。これをふまえて、同時代絵画における「永青本」の位置を明らかにしたい。

五点の落葉の制作順序がおおむね明らかとなった今、従来の先行研究に倣って制作順序の解明を第一として、春草が述べた「距離」や「画の面白味」の真相を追究しても、新たな

<sup>26</sup> 前掲註21、吉村、37-39頁。 前掲註21、勅使河原、37-38頁。

高階秀爾「菱田春草」『日本近代美術史論』（筑摩書房、2006年）306-307頁。

<sup>27</sup> 前掲註21、渡辺、9-10頁。

<sup>28</sup> 前掲註21、村田、14頁。

見解をみいだすことは出来ないであろう。このため、本章は「永青本」を基点として、春草晩年の造形思考の深化を考察しようとする試みであることを、最初に断っておきたい。何より、春草自身が画論「画界漫言」の中で、「永青本」を取り挙げて将来の絵画の在り方を語っていることから、「永青本」には特別春草の思考が独自にあらわれているように思える。

## 第五節 自然観照による造形思考の変化

春草の長男・春夫氏の回想によると、春草は、療養生活中、毎朝代々木付近の雑木林へ散歩に出かけ、樹木、草花、鳥類などの動植物を観察する日々を送った<sup>29</sup>。視力が低下したこともあり、自然を純粋な気持ちで愛で、自然の色彩美や造形美を心に留めておきたい、という思いが春草の内面に生じたことが想像できよう。こうした状況を鑑みると、五点の落葉は、率直な「自然観照」を経てから制作されたことが推察される。その証拠に、近年発見された「落葉ノート」には、樹木や落葉の写生が多く収録されている。「永青本」の制作に関して、春草自身は次のように語っている。

以前に描いた小幅の「落葉」「杉木立」などを参考して、それに代々木付近の自然の景色から材料を蒐集して漸く出来上つたのが昨年出品した「落葉」であつたのだ。<sup>30</sup>

この一文から、「永青本」は、自然界のモチーフを基にして制作されたことがわかる。また、「永青本」に描かれたモチーフは、他の四点の落葉と比べて精緻な写実表現がみとれる。この点に関して、河北倫明氏は「この絵の歴史的意義の眼目をもとめるならば、それは装飾的な点にあるよりむしろ写実に即した点にあったというべきであり、この写実によって、近代的な、知的な、清澄な画調を、日本画として成立させたところに春草のあざやかな仕事があった」<sup>31</sup>と指摘している。また、村田氏は「単なる表面的な自然描写にとどまらない、作者のもつ自然観に基づいて表現された近代的な風景画を成立させることになった」<sup>32</sup>と指摘している。すなわち、「永青本」は、写実表現を加えることで近代的な風景画を成立させたこと、しかし、それは表面的な自然描写ではなく、自然主義的な精神を兼ね備えた風景画であったことが指摘されている。

まず、作品の詳細から述べよう。形状は六曲一双屏風、材質は紙本彩色、寸法は右隻左隻ともに縦 157.0 cm 横 362.0 cm である。両隻合わせると横幅は 7m をこえる。

右隻の近景に注目すると、杉の若木、櫟の若木、成熟した櫟、老年期を迎えて瘤ができ、幹が捩じれた櫟が、奥へ奥へと段階を追って配置されている。遠景には、櫟や檜などの樹々

<sup>29</sup> 菱田春男「父・春草の思ひ出」『ゆうびん』第2巻10号（1951年10月）

<sup>30</sup> 前掲註24、菱田

<sup>31</sup> 河北倫明『河北倫明美術論集第四巻』（講談社、1979年）212頁。

<sup>32</sup> 前掲註21、村田、15頁。



も確認できる。右隻に配された樹木は、合計 11 本である。また、一扇目と二扇目の地面には、竹の若木も確認できる。左隻も同様に、橡の若木、大小 2 本の瓜楓と思しき樹木、櫟、檜などが、段階を追って奥へと配され、合計 10 本の樹木が確認できる。

両隻の地面には、本作の主題となる落葉〔図 1-2〕が散りばめられている。樹種は識別できないものの、その形状から櫟・檜・樺などの広葉樹の葉であることがわかる。唯一、識別できる葉は、橡の葉〔図 1-3〕である。

両隻ともに、落葉は根元に密集して配され、遠景にかけて段階的に数を減少させ、色彩も淡くなっている。また、左隻四扇目には、唯一、枝からひらりひらりと地面に落ちる三枚の櫟〔図 1-4〕の葉が描かれている。また、右隻四扇目の櫟の枝に、ジョウビタキ、左隻二扇目の地面に、つがいと思しき二羽のヒガラが遊んでいる。

この様に、モチーフに注目すると、自然の一場面を切り取ったかのような描写がみてとれる。一方で屏風全体を見渡せば、秋から冬へと移ろう、雑木林の静寂な雰囲気を感じられ、見れば見るほどに、この静かな林の中に吸い込まれていくような不思議な感覚を覚える。

次に、各モチーフに注目し、技法的な側面を考察する。

## 一. 杉の若木と橡の若木

杉の若木と橡の木は、とりわけ写実的で色彩の明るさが際立つ。右隻に杉の若木、左隻に橡の若木が、それぞれ画面左寄りの近景に配置されている。

まず、杉の若木からみていこう。他の樹木とは異なり、根元の部分は描かれておらず、唐突にしなやかに伸びる井出立ちである。根元の部分が描かれていないため、もっとも観者に近い位置にあることがわかる。針葉樹特有の先の尖った葉の形状〔図 1-5〕は、一本一本を細線で丁寧に描き、精緻な表現である。色彩は、若木らしく鮮やかな深緑を基調とし、幹の根に近い葉や天に近い葉には、赤褐色を彩色し、秋から冬へと変化する季節の移ろいがあらわされている。しかし、そのような表現の中にも枝を伸ばし、沢山の葉を付け、天へ伸びる、杉の生命力が生き生きと表現されている。その証拠に、小さな雄花〔図 1-6〕が確認できる。また、小枝から伸びる葉は、螺旋状に互生し、リズムカルな動きを伴っている。恐らく、画面中で最も生命感に満ちた樹木は、この杉の若木であろう。

次に橡の若木〔図 1-7〕をみてみよう。ほとんどの樹木は、根元から幹の途中までを描いた、断ち切りの木立であるが、橡の若木は、唯一全体像が描かれている。際立った表現は、紅葉の鮮やかな色彩表現であろう。葉の付け根部分に、エメラルドグリーンを彩色し、葉の先端にかけては黄褐色から茶褐色へ色調を変え、見事な濃淡の技巧によって紅葉の経過をあらわしている〔図 1-8〕。また、ところどころに虫食いの跡が描かれ、自然の成り行きがそのままに表現されている。杉の若木と大きく異なる箇所は、葉や葉脈に墨の細線が施されていることである。しかし、それはよく観察しないと認識できない程に細線である。墨の線描は、あくまでも、葉の造形を補足するかのような二義的な役割として用いられている。また、全ての葉は、画面正面を向いている。空間の三次元的な配置バランスを考慮すれば平

面的でもある。ここでは、「写実性」と「平面性」の衝突を最大限に抑えたぎりぎりの融合がみてとれる。

## 二. 落葉

落葉は、近景に多く散りばめられ、樹木の根元の部分に密集している。画面上部にかけて、徐々に数を減らして色彩も淡く施され、その存在感を薄めていくかのように描かれている。

近景の落葉に注目すると、骨描きの葉と濃淡の葉が存在する。骨描きの葉は、大地から一番遠い頂点に配され、カサカサとした乾いた質感を思わせる。一方、濃淡の葉は、骨描きの葉の下に重なり、湿り気のある質感を思わせる。骨描きと濃淡の技法を組み合わせ、大地へ還る経過があらわされている。時間の経過を示したモチーフは、落葉の他にも存在する。それは、左隻四扇目の、櫟から舞い落ちる三枚の葉である。これら三枚の葉には、唯一、時の流れが表現されている<sup>33</sup>。つまり、落葉が大地へ還る一連の経過がこの一場面に集約されているといえよう。

## 三. 樹幹

両隻ともに、近景から遠景にかけて配置された樹木は、樹幹の特徴から樹種を識別できるほど精緻に描かれている。

特に、櫟〔図 1-9〕の樹幹は、厚くて硬く、縦に割れ目ができる樹皮の特徴をよく捉えて描かれている。ネツネツとした厚みのある顔料の質感によって、凸凹とした樹皮の立体性が強調されている。ここでは、線を避けて色彩を施す「彫塗り」と「点描」によって樹幹の量感が表現されている<sup>34</sup>。

また、樹幹〔図 1-10〕は、左右どちらか一方の際が密に描かれ、隈取りが施されている。しかし、隈取りの位置は、樹木によって異なり統一されていない。第五章で取り上げた《王昭君》の人物の着衣には、左から指す光に応じて規則的な隈取りが施され、光にあたる着衣の量感が表現されていた。しかし、本作では、隈取りが規則的に施されておらず、光の方向が一定ではない。つまり、全光の空間が描かれているといえる。そもそも、隈取りの技法は、東洋絵画の独自の手法で光源を設定せずに、強調したい部分や立体性を引き出すために用いられてきた<sup>35</sup>。ここでの隈取りは《王昭君》のような光源を定めた、いわば合理的な原理に基づくものではない。すなわち、本来の隈取りの手法に基づいて、自由に光源を定めて対象の立体性が表現されている。以上をまとめると、「彫塗り」は、精緻な写実表現を強調させ、「隈取り」は、平面的な空間構成を強調させたといえよう。

<sup>33</sup> 濱中真治「逍遙する心-《落葉》」『日本の近代美術 2 日本画の誕生』（大月書店、1993年）100頁。

<sup>34</sup> 『永青文庫日本画の名品』（名古屋市美術館、2017年）102-103頁参照。

<sup>35</sup> 佐々木美帆「菱田春草「落葉」偵察日記」『美術館だより』第144号（福井県立美術館、2014年）6-7頁。

## 第六節 「落葉ノート」について

さて、先に少し触れたが、平成 26 (2014) 年に、飯田市美術博物館の調査によって発見された「落葉ノート」には、「未完本」と「永青本」のモチーフの写生と構想図が収録されている。本節では、飯田市美術博物館の調査と重複する部分もあるが、「落葉ノート」の写生を再検討してみたい<sup>36</sup>。

写生は、鉛筆写生で、小振りな手帳に全 61 頁に収録されている。執筆年は不明であるが、蔓植物の実の写生を含むことから、晩秋ごろの写生と推察される<sup>37</sup>。櫟の葉、橡の葉、青桐の葉、櫟の樹幹、樹々の根元部分、若杉、薄などが写生されており、目にとまった対象を随時、描きとめた痕跡がうかがえる。

《落葉写生 A3-05》〔図 9〕と《落葉写生 A3-19》〔図 10〕には、虫食いの櫟の葉や櫟の枯葉が写生されている。また、《落葉写生 A3-15》〔図 11〕は、「未完本」「永青本」の橡の葉の形状に近似し、《落葉写生 A3-20》〔図 12〕は、「永青本」の橡の枯葉に近似している。《落葉写生 A3-33》〔図 13〕や《落葉写生 A3-34》〔図 14〕は、「未完本」の橡の葉の形状に極めて近似しており、そのまま転用されたことがわかる。

次に樹幹のスケッチをみてみよう。

《落葉写生 A3-10》〔図 15〕は、「永青本」右隻の捻じれた櫟の幹と近似している。また、《落葉写生 A3-11》〔図 16〕は、「永青本」左隻の大小 2 本の瓜楓と思しき樹幹と近似している。《落葉写生 A3-18》〔図 17〕は、「永青本」右隻二扇目の、櫟の幹の瘤に極めて近似している。また、《落葉写生 A3-21》〔図 18〕や《落葉写生 A3-22》〔図 19〕は、幹の根本部分の瘤を集中して写生し、「未完本」「永青本」の櫟に転用されたことが分かる。

このように、「落葉ノート」の写生は、特に「未完本」と「永青本」のモチーフに活かされ、一部の写生は、そのまま転用されている。また、頁を追うごとに、樹皮の特徴や枯葉のカサカサとした質感を緻密に捉えようとする姿勢がみてとれる。

「落葉ノート」は、春草の徹底した写生の痕跡を、唯一辿れる重要な資料である。以上の分析から、これらの写生は「永青本」の精緻な写実表現へと深化していったことがうかがえる。

## 第七節 岡倉天心の理想と朦朧体—そして落葉へ

第六章でも少し触れたが、春草と大観が遊学直後に発表した画論「絵画に就いて」には、自然と芸術の関係性について説かれている。これは、岡倉の芸術性にも呼応していた。彼らは、自然を写實的に描くことを避け、暗示を通しての自然描写を主張した。また、暗示性を

<sup>36</sup> 前掲註 22、飯田市美術博物館、168-171 頁。

「落葉ノート」のページ番号は、飯田市美術博物館に倣って符号した。

<sup>37</sup> 前掲註 22、飯田市美術博物館、31 頁。

重視する表現は、朦朧体の要素でもあった。

岡倉は、東洋における自然描写には、自然と一体化するような自然主義的な精神性が籠められてこることを指摘している。また、『茶の本』(1906)では「同情ある心の交通」と称して、作家が感じた美を、観者に暗示的に想像させる手段を身につける必要がある、と説いている。これらの芸術観は、「永青本」にも表現化されているのであろうか。

まず、「写実表現の否定」は、「永青本」にはみられない。逆に写実表現が強調されているように思える。つまり、春草は岡倉が拒んだ写実表現を取り入れたことになる。その理由は、次の「画界漫言」の一文から垣間見ることができる。

新時代に適應するものたるべくどうしても現代の總ての要求を取り入れなくてはならぬ。總ての要求を取り入れるには自然形式に於ても構造に於ても自然と洋画に接近したものになつて来るのは止むを得ない…(中略)日本画の發展向上にはドノ途此の方針を取らねばならぬことと信じてゐるのだ。<sup>38</sup>

(中略)は筆者の加筆

要するに、時代に適應した日本画を創造するためには、西洋絵画の要素もとり入れなければならない、という主張である。ただ、「永青本」には、墨の線描、彫塗り、隈取りなどの、伝統的な技法も用いられている。春草は、これらの手法を活かし、それがどこまで西洋絵画の三次元性に追いつくことができるのか、といったことを意識して「永青本」に着手したように思える。

そして「暗示性」は、落葉の表現にもっとも集約されている。紅葉の経過、枝から離れて地面へ落ちる葉、それが落葉となり大地へと還る一連の自然の経過が、限られた空間の中に集約されている。これらは、よく観察しなければ気づくことが出来ない控えめな表現でもある。つまり、観者に想像させるような「暗示性」を伴っている。また、葉には虫食いの痕を施し、画家が写生を経て辿りついた率直的な描写でもある。何の偽りのない素直な自然観照がそうさせたのであろう。生きた自然を、率直な感性で愛でなければ、このような卓越した精緻な表現にたどり着くことは、まず不可能であろう。すなわち、療養中の自然観照によって「自然と一体化」した表現に辿りついたといえよう。

## 第八節 奥行表現

さて、「永青本」の最大の特徴は、奥へ奥へと続く独特の奥行感である。全体の構図を確認しておく、やや上から見下ろすような、俯瞰的な視点をとり、地平線は描かれていない。しかし、地面に散りばめられた落葉、そして樹木の根元部分の接地点によって、観者は地面の存在を認識することができる。樹木は、根から幹の途中までを、画面を断ち切るようにし

---

<sup>38</sup> 前掲註 24、菱田

て描かれている。しかし、奥へ続く雑木林の奥行が、違和感なく感じられ、まるでそこに身を置いているかのような錯覚にとらわれる。この不思議な奥行感が、本作の一番の持ち味となっている。この奥行は、どのような手法によって生みだされたのであろうか。

まず、第一の手法は、画面下から上へかけて樹木を段階的に配置する方法である。いわば、樹木の根元部分の位置取りで、奥行を表そうとする試みである。樹幹の太さに差異をつけずしても、大地と根元部分の接地点によって、視覚的な遠近を感じられるのである。画面の上部を遠景として捉える概念は、伝統的な日本絵画の縦長構図によくみられる。

第二の手法は、画面上部にかけて色彩を淡くする、「空気遠近法」を彷彿とさせる濃淡である。いうまでもなく、この濃淡の効果は、遊学直後の朦朧体の特徴、すなわち、遠近を明確にあらわそうとする思考が反映されたものだと考えられる。近景の櫟は、色彩がネツネツと施されているが、遠景の櫟などは、段階を追って色彩を薄め、朝靄の情景に溶け込んでいくかのように描かれている。地面の落葉にも同様の表現が確認できる。

これら二点の表現は、いつからはじまったのか。ここで、「永青本」制作までの展開を簡単に整理しておきたい。

そのはじまりは、明治42(1909)年2月の第二回国画玉成会研究会の出品作《秋木立(杉木立)》にあらわれている。杉が、画面を断ち切るようにして、画面上部にかけて段階的に配置されている。濃淡の効果による奥行は、大地に根差す笹の葉にみられ、近景⇒中景⇒遠景にかけて淡く彩色されている。

《秋木立(杉木立)》の後に制作されたと思われる「滋賀本」は、二曲一双屏風となったためか、空間に、俯瞰的な視点と横の広がりが増えられている。杉と櫟は、根元の部分をほぼ露出させ、画面下から上へ段階的に配置されている。しかし、奥行をあらわす濃淡は、樹木には施されていない。唯一、濃淡は、背景に施された淡墨の隈取りである。ここでは、画面下部に隈を施して影をつけ、画面上部にかけて薄めていく手法がとられている。また、落葉は、控えめに描かれ、「永青本」のように、葉脈の精緻な表現がみられない。

その後、文展出品に向けて制作に着手した春草は、まず土坡を描き込んだ「未完本」を制作した。先の「落葉ノート」には、写生の他に構想図も収録され、土坡ありの「未完本」〔図20〕の構図と、土坡なしの「永青本」〔図21〕の構図が確認できる。すなわち、春草が文展に向けて制作を着手した時点で、「未完本」と「永青本」のそれぞれの構図が用意されていた。「未完本」を途中で中断し、一か月余りで「永青本」を完成させることができたのは、事前に両方の構想が練られていたためであろう。

「未完本」は、六曲一双屏風の大画面の中に、なだらかな土坡を施し、そこに、橡の若木や櫟などの樹木が配置されている。画面全体に淡い色彩が施され、橡の若木や櫟には、本格的な着彩がなされてはいるものの、途中で中断されている。先行研究で指摘されているように、本作が中断された理由はこの土坡にある<sup>39</sup>。こうした一連の試行錯誤を経て「永青本」の奥行が生みだされた。

<sup>39</sup> 前掲註21、村田、11-15頁。

ところで、実際に「永青本」を鑑賞しなければ認識できないが、屏風に沿って右から左へ視点を移動させると、一本一本の樹木の距離間の明快さに驚かされる。吉村貞司氏は、「画家の見る位置が左右に移動し、上下にも移動した、日本画の特色として、おのおのの対象の要求する必然の箇所に移動して眺め、かつ描いた。そうした描写を総合して、独自の遠近法を形成している。」<sup>40</sup>という見解を示している。確かに、吉村氏の見解の通り、西洋絵画のように視点を一点に絞ると、限定された空間の広がりになってしまう。やはり、春草は、透視図法の視点の狭まりに課題を抱いていたといえよう。

ただ、奥へ奥へと続く奥行表現を支えているのは、濃淡の効果であることを強調しておかねばならない。無論、これは朦朧体の研鑽から生じたものだといえよう。しかし、日本美術院で取り組まれた朦朧体は、合理的な空間表現や写実的な造形性の確立を、第一に目指していたとはいえない。むしろ、直喩表現を避けた「暗示性」が重視されていた。そして、暗示的な表現に、画家の着想（アイデア）が、どれだけ画面を越えて伝わるのか、といったことも重視されていた。「永青本」には、それらの思考が、墨の線描と写実性、そして奥行表現に昇華された。具体的には、自然の経過を写実的でありながらも暗示的に表現し、濃淡は、平面性を伴いながらも合理的な空間を構成した。つまり、根本的な朦朧体の造形思考は、「永青本」に活かされたといえよう。

## 第九節 落葉の同時代性

ここまで、「永青本」を基点に春草晩年の造形思考を考察してきた。不思議なことに、朦朧体の作風が、ホイッスラーのトーナリズムと近似するように、「永青本」にも同時代の日本画、洋画、そして西洋絵画に近似する要素がある。それは、俯瞰的な視点で樹木を画面を断ち切るようにして描く空間表現である。

これについては、はやくから勅使河原純氏が疑問を投げかけている。勅使河原氏は、平面性の理論を提唱した、フランスのナビ派の画家、モーリス・ドニ [Maurice Denis] (1870-1943) の《ミューズたち》[図 22] を例に挙げ、俯瞰構図、背景の樹木の配置、平面的な大地の表現が「永青本」に近似していると指摘している<sup>41</sup>。

また、古田亮氏は、グスタフ・クリムト [Gustav Klimt] (1862-1918) と琳派の接点に触れ、樹木図の一連の構図 [図 23] について以下のように言及している。

まっすぐに伸びる樹幹が画面上下のフレームに切られていたり、根元のみあるいは樹の先のみが描かれたりという構成法は一般的にいつて本来西洋風景画の伝統には見られない。しかし、風景という概念のなかった日本美術をふりかえれば、このような構図はしばしば見受けられる。とくに琳派の作例では、宗達の料紙装飾に始まり、光琳、孤邨、抱一、そして

<sup>40</sup> 前掲註 21、吉村、37 頁。

<sup>41</sup> 前掲註 21、勅使河原、37 頁。

観山、春草まで見出すことができる。(中略)画面の奥行きよりも表面を意識した平面的な構成理論が重視された結果として現れる造形とみることができよう。<sup>42</sup>

(中略)は筆者の加筆

先に考察したように、「永青本」は、奥行表現が重視されてはいるものの、「永青本」の後に制作された「茨城本」や「福井本」は、樹木を画面両端に寄せ、中央に抽象的な空間を作り、平面的な空間構成へ変化を遂げている。また、その後の春草の作品制作を追うと、江戸琳派の画家がよく用いたモチーフ、たらし込みの技法、金泥などを積極的に取り入れ、装飾性を強めた作風へと展開していく。しかし、春草は、「絵画に就いて」以後、琳派について何も言及していない。また、五点の落葉には、琳派の影響を示すモチーフや技法が用いられてはいない。先行研究においても五点の落葉は、「琳派との構成美が想起される」というような、表面上の言及に留まっている。無論、本格的に研究が進まない理由は、直接的な影響関係を示す資料が見当たらないためであろう。

また、同時代の日本画と洋画の観点から、「永青本」の考察をおこなった五月女晴恵氏は、次のように指摘している。

菱田春草筆「落葉」を同時代絵画と比較した結果、当時の日本画と洋画新派の流れを巧みに摂取して制作されたと結論付けられた。また、「落葉」制作期には琳派をみなおす動きの高まりが確認できる。そのような時代状況の中で、既にフランス外光派によって変化し、日本に逆輸入されていた日本近世絵画の要素に、本来の琳派花木図の要素を重ねた作品が生まれたと考えられる。そして、そのような現象が起きたことを示す作品の一つが、菱田春草筆「落葉」ではないだろうか。<sup>43</sup>

大変示唆に富んだ見解である。しかし、五月女氏以後、この問題に触れた研究者は管見の限り見当たらない。同時代に近似した表現が発生した諸相については、今一度、再検討が必要であろう。これまでの先行研究のふまえて、「永青本」を基点に、その構図の特色を同時代の観点から一国主義を越えて見直してみたい。

## 一. 琳派

先にも述べたように、五点の落葉は、尾形光琳筆《槇楓図屏風》〔図 24〕の空間表現との近似が想起され、近年では、池田孤邨《檜図屏風》〔図 25〕や鈴木其一《夏秋溪流図》〔図 26〕などの、江戸琳派の影響が示唆されている。例えば、三宅秀和氏は、池田孤邨の《檜図屏風》について「墨の濃淡とモチーフの配置によって、モチーフの相互の間とモチーフ

<sup>42</sup> 前掲註 25、古田、28 頁。

<sup>43</sup> 前掲註 21、五月女、70 頁。

フを包むように空間を作っており、確かに《秋木立》《落葉》の諸作に通じている<sup>44</sup>と指摘している。

また、同時代の日本画では、春草と同じく日本美術院で活動した下村観山の《木の間の秋》〔図 27〕や《白虎》にも、近似性が認められる。《木の間の秋》は、春草が五点の落葉に着手する前の、明治 40（1907）年の第一回文展の出品作であることから、とりわけ関連性が指摘されてきた。「永青本」との違いを指摘するならば、樹木の根元を描いていない点にある。《木の間の秋》は、画面奥になるにつれて樹木が小さく描かれ、左から差し込む一定方向の光の描写が確認できる。つまり、合理的な奥行表現が意識されている。しかし、薄や蔦の葉脈には金泥が施され、樹幹には、たらし込みらしき技法が確認できる。特に、近景の薄や蔦は、酒井抱一の《夏秋草図屏風》の装飾的な技法を彷彿とさせる。端的に述べると、《木の間の秋》は、「永青本」よりも、より西洋絵画的でより琳派的でもある。当時の状況を考慮すれば、春草は、観山の作風に触発された可能性が高いが、作品を純粋な眼で分析すると、奥行表現、モチーフの選択、技法は異なっているといえる。いずれにせよ、観山の思考にしても五点の落葉以後の春草の思考にしても、最終的には酒井抱一や鈴木其一などの江戸琳派の構図や装飾的な作風を取り入れたことは間違いない。その背景には、明治以降における琳派の評価が関係していると思われる<sup>45</sup>。

明治維新以降、岡倉が東京美術学校で講じた日本美術史講義によって、ある程度の美術史の体系が確立し、琳派は「光琳派」と称され、漸く概念が確立する段階に入った。岡倉が日本美術史講義を開講した明治 23（1890）年には、『光琳百図』『光琳百図後編』（複製）が刊行された。その後、岡倉が編集を務めた『国華』においても、宗達や光琳の作品が数多く取り上げられていく。続く明治 36（1903）年には、帝国博物館で光琳特集が企画され《紅葉真木秋草図屏風》や《風神雷神図屏風》が出品された。出版物では、『光琳派画集』（審美書院、田島志一編）が発刊された。そして、明治 41（1908）年には、三越呉服店にて光琳祭が開催された。このような状況を考慮すると、この時代の画家は、琳派の作品を多く見る機会を得ていたといえよう。

春草と大観は、画論「絵画に就いて」（明治 38（1905）年）の一文で光琳について以下のように言及している。

世人動もすれば光琳派を以て日本の南画となし、豊富渾厚を以て所謂光琳の光琳たる所以と為すも、実は即ち中世以降主線画の稽習中より突然主色画を勃興せしめ上代の色線描法をして千年後に瞠若たらしめたるの一点に在りと存候。不幸にして後勁継がず、中に唯一の抱一ありと雖ども既に深く写実派の感化を受けて復た印象派の面影を存す所少く其後

<sup>44</sup> 三宅秀和「琳派と春草:その構成美は琳派から」『別冊太陽日本のこころ—222 不熟の天才画家菱田春草』(平凡社、2014年) 88頁-95頁。

<sup>45</sup> 近代以降の琳派の評価史は、古田亮編「近現代琳派評価史」を参照した。前掲註 25、198-211頁。



は更に謂ふに足るものなし、又假令光琳の大手腕を以てするも二十世紀の觀察としては此上更に幾多進歩の餘地を發見すべしと存候。<sup>46</sup>

要約すると、中でも光琳の色彩印象派は異彩を放っている。世の人々は光琳を日本の南画であるとみなし、装飾性のみに光琳らしさを求めてはいるが、実際は中世以降の線描の中から古代の色線描法を取り入れ、色的没骨を蘇らせたところに光琳の特色があるのだ。不幸にして、それを受け継ぐものはあられなかった。抱一ひとりが、それを継承しようとしたが、写実の影響が色濃く、光琳の特色を受け継ぐまでに至らなかった。その後も光琳をこえる者はあられなかった。しかし例え光琳がいかなる巨匠であろうとも、今日 20 世紀の現状からすれば、更なる進歩が必要である、と私共は確信しているのである。

このように、春草と大観は、光琳の装飾性および没骨法を評価している。一方、光琳に私淑した抱一やそれ以後の琳派の系譜については、光琳に勝ることができなかつたと評した。さらに、光琳の装飾性や没骨法には進歩の余地があるとも言及した。すなわち、春草たちは、朦朧体の没線彩画を琳派の伝統性に位置づけようとしていた。あくまでも自分たちの朦朧体は、西洋の模倣ではなく、伝統性を第一に考えている、ということを世人に訴えるための策略であったといえよう。無論、朦朧体の造形性には、琳派的な要素が強くあられていたとはいえない。

一方、岡倉は、著書『東洋の理想』（1906）で琳派を次の様に評価している。

かくして、歓楽と愉悅のこの時代は、精神的ではないが、偉大な装飾的芸術を創造することになった。深い意味を蔵して際立っている唯一の流派は、宗達と光琳のそれである。かれらの先達である光悦と光甫は、衰退してほとんど絶えんとしていた土佐派の技法を学び、その中に足利時代の巨匠たちの大胆な意想を注ぎ込もうとした。時代の本能に忠実に、かれらは豊かな彩色のなかに自己を表現した。かれらは、以前の色彩派の人々がしたように、色を線としてよりはむしろ広がりとして扱い、簡素な淡彩をもってきわめて豊かな効果を生み出すのが常であった。宗達は中でももっともよく足利時代の精神をその純粹な形で示しており、他方、光琳の方は、他ならぬ彼の円熟のために、形式主義と気取りに墮した。

われわれは、光琳の伝記の中に、彼が絵を描く時にはいつも錦の座ぶとんに坐り、「創作している間は大名气分にならなければいけない」と言ったという、あわれを誘う話を見出す。一抹の階級差別が、当時ですら、芸術家の心に忍び込みはじめていたことを物語る話である。

この派は、二世紀も先立って近代のフランス印象派を予兆していたものであるが、不幸、徳川体制の氷のごとき因襲主義に屈して、その偉大な未来性を蓄のうちに摘み取られてし

---

<sup>46</sup> 菱田春草・横山大観「絵画に就いて」『絵画叢誌』第 225 号、226 号（1905 年 1 月 2 月）

まったのであった。<sup>47</sup>

やはり、岡倉も琳派を「精神的ではないが、偉大な装飾的芸術」とみなし、装飾性を特徴として捉えている。ところが「宗達は中でももっともよく足利時代の精神をその純粋な形で示しており、他方、光琳の方は、他ならぬ彼の円熟のために、形式主義と気取りに堕した。」と鋭く切り込んでいるように、光琳の形式主義的な装飾性よりも、装飾的でありながらも足利時代の精神性を追究した宗達の芸術性を評価している。その精神性とは何か。岡倉は、「足利期の名匠たちの時代この方、日本の芸術は、豊臣および徳川の時代にわずかに退歩を見たとは言え、着実に東洋的浪漫主義の理想一すなわち芸術に於ける最高の努力としての精神の表現一を守り通して来た」<sup>48</sup>と述べている。その精神の表現を、相如や相阿弥が設計した座敷飾りを事例に挙げ、「あらわに展示するのではなく、ほのかに暗示すること、それが無限ということの秘訣である」<sup>49</sup>とし、暗示的な表現を評価した。絵画では、馬猿、夏珪、牧谿、梁楷の作品、特に余白の表現に暗示性がみられることを指摘している。しかし、岡倉は、宗達のどのようなところが、東洋的浪漫主義の表現なのかを具体的に説明していない。暗示性といえば、日本美術院の課題制作や絵画共進会の歴史画の特徴でもあり、朦朧体の要素でもある。暗示性は、岡倉の理想に端を発したことは間違いないが、春草と大観らは光琳のみを評価している。岡倉の琳派評価との差異が若干確認できることは見逃せない。

いずれにせよ、美術界全体の琳派への関心、画論の内容、最晩年の作品の特徴から、春草も、同時代の作家と同じように、琳派を意識して新たな制作活動へむかったことが指摘できよう。しかし、春草は、「永青本」の奥行に関して、「それにつけても速やかに改善すべきは従来ゴッチャにされて居た距離といふことで、これは日本画も洋画も同様に致へねばなるまい。」<sup>50</sup>と日本画と洋画（あるいは西洋絵画）の観点から問題を提起した。このため、特に洋画や西洋絵画にも着目する必要がある。

## 二. ジャポニスムと西洋絵画

さて、「永青本」を洋画と比較した研究は、先に紹介した五月女晴恵氏が詳しい。五月女氏<sup>51</sup>は、黒田率いる白馬会の風景画と「永青本」を同時代の観点から分析した。氏の見解をまとめると、次のようになる。

白馬会の明治30年代前半の作品には、山本森之助筆《松葉搔き》〔図28〕や白滝幾之介筆《林間の小路》〔図29〕のように、奥まってゆく地面と奥に生える樹木を配した画面構成が多く確認できる。続く、明治30年代後半になると、中沢弘光筆《冬の山麓》〔図30〕や

<sup>47</sup> 岡倉天心『茶の本/日本の目覚め/東洋の理想 岡倉天心コレクション』訳：富原芳彰（ちくま学芸文庫、2012年）312-313頁。

<sup>48</sup> 同書、岡倉天心、295頁。

<sup>49</sup> 同書、岡倉天心、301頁。

<sup>50</sup> 前掲註24、菱田春草

<sup>51</sup> 前掲註21、五月女、55-75頁。

黒田清輝筆《落葉》〔図 31〕のように、地面との接地点を露わにした樹木が、近景を中心に配した作品が登場する。これらは、俯瞰的な視点であり、地面が手前に傾斜しているようにも見える。この構図は、「永青本」にも通じている。特に、黒田がフランス留学中に描いた《残雪》〔図 32〕は、「永青本」の樹木の接地点の表現と極めて近似している。五月女氏によると、このような構図は、黒田がフランスで師事した、ラファエル・コロン[Raphael Collin] (1850-1916) の風景画や裸体画に多くみられるという。

確かに、コランの《フラレアル(花月)》(1886) や《庭の隅》(1895) 〔図 33〕などは、地平線の描写にはほとんど意識が向けられていない。地平線の描写を弱めた俯瞰構図は、彼に師事した黒田や久米の作品にも多くみいだすことができる。

また、高階秀爾氏<sup>52</sup>は、ジャポニスムの諸相を交えて、俯瞰構図の考察を行っている。氏は、ルネサンス期に成立したアルベルティの幾何学的遠近法の伝統性が、ジャポニスムによって否定されたこと、その否定の諸相には、日本美術の特色の一つである俯瞰構図に起因していたことを指摘している。

以上を整理すると、コランもジャポニスムの影響を受けた画家の一人に過ぎず、偶然彼に師事した黒田や久米も無意識にコランを通してジャポニスムの影響を受けた、という一連の諸相が垣間見れる。しかし、コランの場合、ジャポニスムといっても浮世絵の影響なのか、それとも琳派の影響なのか、といった詳細は不明である。いずれにせよ、高階氏はこれらの現象を「ジャポニスムの里帰り」<sup>53</sup>と指摘している。すなわち、ジャポニスムの影響を受けて、日本美術の造形性を受容した西洋画家、そして彼らに直接指導を受けた洋画家(日本人)たちへ日本美術の造形性が再び回帰した、といった流れである。まさしく里帰りの現象が起こっていたことは見逃せない。

また、黒田の留学中の作品は、地平線を設けずに、俯瞰的な視点で樹木の接地点を上へ積み重ねていく空間表現であり、五月女氏が指摘するように「永青本」も黒田の表現に近い位置にあったように思える<sup>54</sup>。興味深いことに、黒田は、明治 30 (1897) 年に、雑誌 *The Far East* に「LA PEINTURE JAPONAISE(日本絵画)」という短い一文をフランス語で投稿し、日本絵画の特徴を述べている。その一文を以下に引用する。

絵画とは、ある平面上にももの形をとって表された人間感情の表現以外のなにものでもない。そしておおまかにいって、人間感情は、国の性質に伴ってそれ自体多用に変化する。

(中略) 自然は万物の母といえる。とすれば、絵画とは自然に最も慈しまれた最も従順な娘にほかならない。この透明な大気、純粋な光、はてしない山々、堂々たる木々、色彩豊かな花々、様々な種類の鳥、これがわれわれの大切な「日出づる国」である。この国に住む人々

<sup>52</sup> 高階秀爾「ジャポニスムの里帰り」『日本美術全集 22 洋画と日本画』(1992 年、講談社) 167-173 頁。

<sup>53</sup> 同書、高階、176 頁。

<sup>54</sup> 前掲註 21、五月女、55-75 頁。

の性質は非常に独特で、容器で実直、かなり達観したところがありきわめて表面的だ。ここから生まれる我々の絵画は線と色彩のみから出来ている。絵画が描かれるのはただ眼を欺ばせるためであって、魂に語りかけるためではない。西洋の絵画はこれとまったく反対である。闇の神秘や揺らめく柔らかな光は、本来瞑想や複雑な思想にふさわしい。そこでは明暗が、色彩における明白なあかしとなる。<sup>55</sup>

(中略) は筆者の加筆

黒田は、日本の絵画と西洋絵画の造形思考の違いを述べ、その差異は、作家が生まれ育った国の風土に起因すると述べている。注目すべきは、この後に続く一文で、国の風土が作家の思考に関係している限り、「簡素」な線と「明快」な色彩をつねに愛することにしよう！レンブラントではなく、光琳になろうではないか！」<sup>56</sup>と述べている点である。

黒田が光琳を引き合いに出した理由は分からないが、やはり光琳の装飾性や平面性を日本美術の典型的な特色として捉えようとする意識は、洋画家の黒田にもみられ、この時代の共通した意識であったことがうかがえる。

日本美術の特色の一つに、俯瞰構図を取り上げた矢代幸雄氏は「日本絵画は画面構成の原則としては鳥瞰図様も殆ど専制的なる支配を許し、ただこれを効果本意に変形按配して、端倪すべからざる芸術世界を形作らせたのであった。しかしてまた翻って思えば、広き天地を拘束なく眺望するがごとき鳥瞰図こそ、実にかくのごとき芸術的変形を自由自在に許容したのであって、その意味より、鳥瞰図をもって最も日本人好みな装飾的自然観賞の図様と見なすこともできる」<sup>57</sup>と指摘している。また、こうした鳥瞰構図（俯瞰構図）の発展には、絵巻物の風景描写の隆盛が起因したと指摘している<sup>58</sup>。俯瞰構図が発展した諸相<sup>59</sup>を、ここで検討する余力はないが、たとえば、大和絵の代表的な画題「洛中洛外図」も絵巻物と同様に上から見下ろす遠上近下の俯瞰構図がみられる。琳派も大和絵の伝統の流れを組むことから、俯瞰構図が画面構成の主流となって発展したことが考えられる。

しかし、春草にしても、黒田にしても、俯瞰構図が日本美術の特色であることを自覚していたかどうかは不明である。同時代の日本画や洋画、そして西洋絵画にまで「永青本」に近似した空間構成が見いだせる理由は、やはり、間接的な影響が国境を越えてサイクルし、自然発生的に起こった近代絵画の「共時的」な現象が起因していると言わざるを得ない。

<sup>55</sup> 黒田清輝「LA PEINTURE JAPONAISE」『国民之友英文之部』（民友社、1897年5月）

<sup>56</sup> 同書、黒田

<sup>57</sup> 矢代幸雄『日本美術の特質』（岩波書店、1943年）248頁。

<sup>58</sup> 同書、矢代、245頁。

<sup>59</sup> 矢代氏は、六兆時代に発祥した中国画の技法「画界」に、鳥瞰的視点で上下遠近それぞれを正確に描き得た透視図法が成立していたかどうかは定かではないが、この時代の作品には、日本ほどではないにしても、俯瞰構図の混入が確認できると指摘している。同書、241-242頁。

## 小結

さて、筆者がさらに分析をすすめると、「永青本」に近似する木立の俯瞰構図は、19世紀後半から20世紀初頭に活躍した、西洋画家の風景画に多数確認できる。例えば、新印象派の色彩理論に共感し、点描表現を用いたレオ・ゴッソン [Léo Gausson] (1860-1944) の《樹木の習作》[図 34] は、黒田の《残雪》に近く「永青本」にも通じる。また、フィンセント・ファン・ゴッホ [Vincent Willem van Gog] (1853-1890) の風景画にも近似した作品が多数確認できる。ファン・ゴッホの場合、浮世絵の影響が確認できることから、むすびにその諸相を簡単に紹介しておきたい<sup>60</sup>。

ファン・ゴッホは、1853年にオランダ南部に生まれ、27歳で画家を志し、33歳にしてパリへ渡った。ファン・ゴッホがパリで出会ったもっとも重要なものとは、「印象派」の鮮やかな色彩と「浮世絵」の平面的な構図であった。ファン・ゴッホの浮世絵への関心は、パリに渡る前から確認できるが、本格的に浮世絵の影響が作品に体现化されるようになるのは、パリへ渡ってからだとされる。彼は、ギャラリーに通いつめ、大量の浮世絵を研究し、浮世絵に熱中するあまり、カフェ「ル・タンブラン」で自ら浮世絵展を開催した。また、浮世絵と自身の作品を同時に展示した合同展までも開催するほどの熱狂ぶりであった。

パリ時代の作品には、画中に浮世絵を描いたものや浮世絵の模写が確認できる。前者の作品には、《タンギー爺さんの肖像》[図 35] が挙げられる。タンギー爺さんの背景には、歌川広重の《五三次名所図会 四十五石薬師義経さくら範瀬の祠》や歌川豊国(国貞)の《三世岩井糸三郎の三浦屋の高尾》が描かれている。また、模写には、広重の「名所江戸百景」《亀戸梅屋舗》[図 36] の模写《花咲く梅の木》[図 37] などがある。

パリで制作された上記の作品は、どちらかというところ、日本趣味(ジャポネズリー)の段階であったことがうかがえる。彼が本格的に浮世絵を自身の造形に昇華させていくのは、フランス南部のアールの地に行き着いてからであろう。

馬淵明子氏によると、ファン・ゴッホがアール時代に獲得した日本美術の特質は、「平面的におかれた鮮やかな色彩」と「俯瞰構図」であったと指摘している<sup>61</sup>。この俯瞰構図は、1888年から1890年の作品に顕著にみられる。ファン・ゴッホは、1888年10月からポール・ゴーガン [Paul Gauguin] (1848-1903) との共同生活が始めたものの、僅か2か月で関係が悪化し、結局ゴーガンはアールを去ってしまう。これを機に精神を病んだファン・ゴッホは、翌年5月にサン＝レミ精神病療養所に入る。ファン・ゴッホにとって、この時期は心身ともに苦しい時期となった。

ただ、この時期、とりわけ風景画を制作するようになり、俯瞰構図も具体化されていく。

<sup>60</sup> ゴッホの日本美術の影響に関しては以下の文献を参照した。

『ゴッホ展』図録(監修:国立西洋美術館、1985年)

『ゴッホ展巡りゆく日本』(編:北海道近代美術館他、2017年)

<sup>61</sup> 馬淵明子「ゴッホと日本」前掲註60、159頁。

モチーフは、サン＝レミ療養所の広大な庭園に植えられた草花や樹々に取材したものが多くとされる。例えば、《下草とキズタのある木の幹》[図 38]、《草むらの中の幹》[図 39]《蕨の絡まる幹》などがある。これらは、風景画というよりも、地面と樹木の根元に着目した近景風景画ともいえる。やはり、ファン・ゴッホの場合でも地平線を画面上部に設定し、俯瞰的な視点で、樹木の根元と地面に関心が寄せられている。

また、幹を一直線上に画面を断ち切るように配した構図は、パリ時代の《河岸の木々》[図 40]ですでに試みられている。このような表現は、浮世絵では特に、広重の風景画の構図に確認できる。ファン・ゴッホは、広重の《亀戸梅屋舗》を模写しており、その影響関係が推察できる。

さて、先に挙げた二作品は、色彩と筆致の表現の豊かさに特徴がある。

《下草とキズタのある木の幹》は、幹に絡みつくキズタを、緑色の色調で何度も点描を施し、幹の樹皮は、短い筆線でうろこ状に描かれている。また、翌年に制作された《草むらの中の幹》は、補色の関係にある色彩を用いて、短い筆線で幾何学的に幹の樹皮が描かれている。このような筆触や筆線の表現には、ファン・ゴッホの内面的な感情があらわれていると指摘されている<sup>62</sup>。また、自然の一部分に注目しようとする思考は、浮世絵の風景画から学んだ日本的な自然主義に関係していた、という指摘もある<sup>63</sup>。

多くの研究者が、東洋と西洋の自然観の異なりを指摘しているように、外界を科学的に捉えることに主眼を置いてきた西洋絵画は、少なくとも 19 世紀までは、合理的主義に基づいて自然を表現してきた。アルベルティの幾何学的遠近法（透視図法）や明暗法は、西洋絵画の基本的な理念となり、写実に徹底した表現を生み出した。

一方、日本では、古来から自然を人間の一部分として捉え、「自然とともにある」という自然主義的な思想が根付いていた<sup>64</sup>。岡倉も「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。」<sup>65</sup>と語っているように、自然と芸術は、常に隣り合わせにある存在、ということになる。こうした精神性を兼ね備えた自然主義の芸術観によって、俯瞰構図の自由な視点が生み出されたとされる<sup>66</sup>。

その後、西洋では、19 世紀中ごろになると、自然科学の技術的な水準が高まるにつれて、絵画の写実表現は限界を迎えた。遂には、写真の出現が写実主義の歯止めとなり、絵画の逼真性の意味とは何か、そして、写実表現は果たして芸術の本質であるのか否か、という問題

<sup>62</sup> 前掲註 60、『ゴッホ展巡りゆく日本』、112 頁。

<sup>63</sup> 前掲註 60、馬淵、159-160 頁。

<sup>64</sup> 内田尚希 三井秀樹「日本の絵画表現と遠近法（1）日本絵画と西洋画の遠近法の捉え方について」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』第 48 巻（デザイン学会、2001 年）132-133 頁。

<sup>65</sup> 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。（中略）は筆者の加筆。

<sup>66</sup> 前掲註 64、内田尚希 三井秀樹、133 頁。

にはじめて直面した。その後、ジャポニズムが隆盛し、浮世絵や琳派の自由な構図や装飾性に、西洋の芸術家たちは衝撃を受けた。その意味で、ジャポニズムが西洋絵画にもたらした影響は大きい。

岡倉は、東洋の自然描写について「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」<sup>67</sup>と語っている。ファン・ゴッホは、療養生活を送る中、自然に関心を寄せ、大地や木の幹といった自然の一部分を描き、自らの感情を点描表現などに表現化した。これは、岡倉が語ったような「筆力にこめられた抽象的美造形性」にも通じるものがある。

ファン・ゴッホにしても、それまで専制支配してきた西洋の合理主義が、ジャポニズムによって崩れ、浮世絵の自由な構図に共感した反動が色濃くみいだせる。しかし、この時期の彼の状況を鑑みると、心身を病み苦難に見舞われていたからこそ、自然に心を通わせ、愛でることができたように思える。日本美術の自然主義的な表現に共感したのであれば、パリ時代にそうした表現があらわれていても不思議では無い。ファン・ゴッホは自然に心を通わせ、知らず知らずのうちに日本的な自然主義へと転化していった、と捉えることもできよう。

---

<sup>67</sup> 前掲註 65、岡倉、16 頁。(中略) は筆者の加筆。

第七章 図版



〔図2〕 菱田春草《賢首菩薩》  
明治40（1907）年



〔図3〕 菱田春草《夕の森》  
明治39（1906）年



〔図4〕 菱田春草《秋木立(杉木立)》  
明治42（1909）年



右隻



左隻

〔図1-1〕 菱田春草《落葉》（永青文庫）  
明治42（1909）年





〔图 5〕 菱田春草《落葉》（滋賀県立近代美術館）  
明治 42（1909）年



右隻



左隻

〔图 6〕 菱田春草《落葉(未完)》（個人藏）  
明治 42（1909）年



〔图 7〕 菱田春草《落葉》（茨城県近代美術館）  
明治 42（1909）年



右隻



左隻

〔图 8〕 菱田春草《落葉》（福井県立美術館）  
明治 42（1909）年



〔图 1-2〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-3〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-4〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-5〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-6〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-7〕《落葉》「永青本」部分



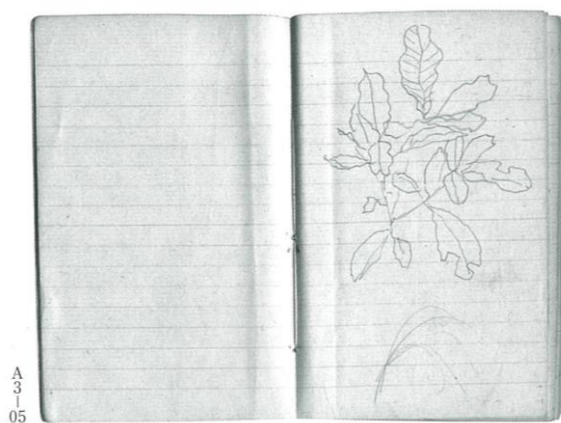
〔图 1-8〕《落葉》「永青本」部分



〔图 1-9〕《落葉》「永青本」部分



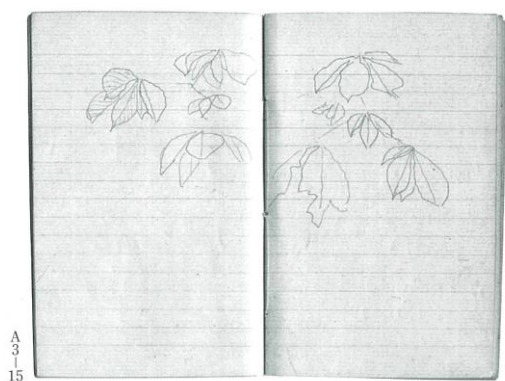
〔图 1-10〕《落叶》「永青本」部分



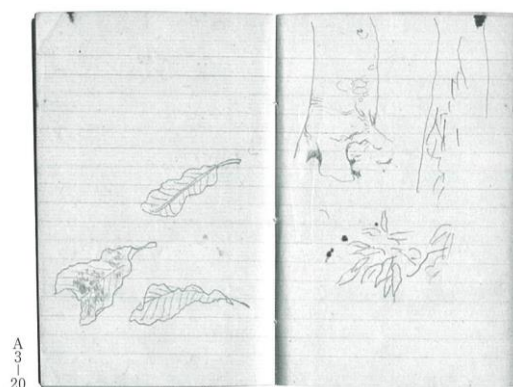
〔图 9〕《落叶写生 A3-05》



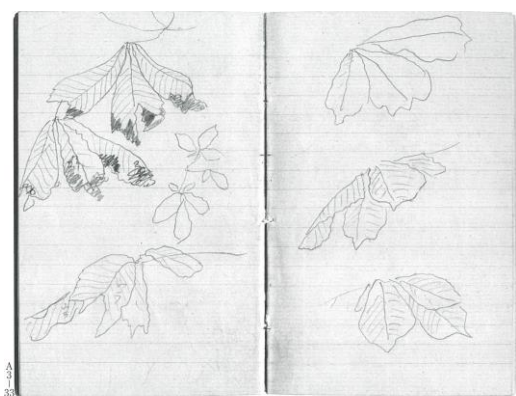
〔图 10〕《落叶写生 A3-19》



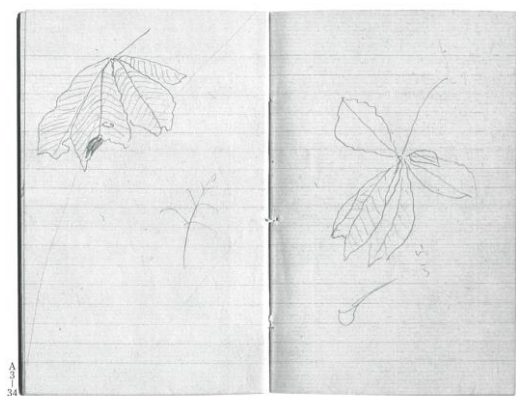
〔图 11〕《落叶写生 A3-15》



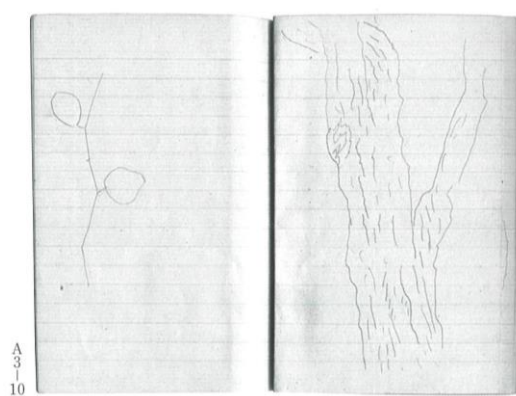
〔图 12〕《落叶写生 A3-20》



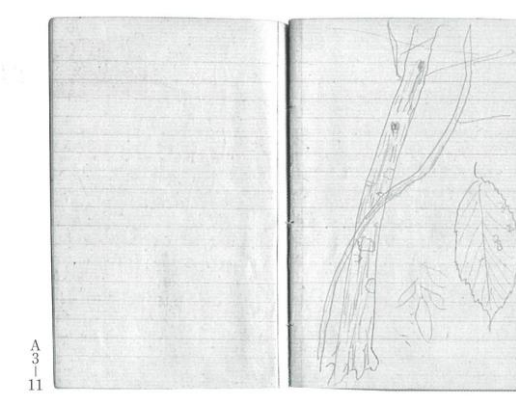
〔图 13〕《落叶写生 A3-33》



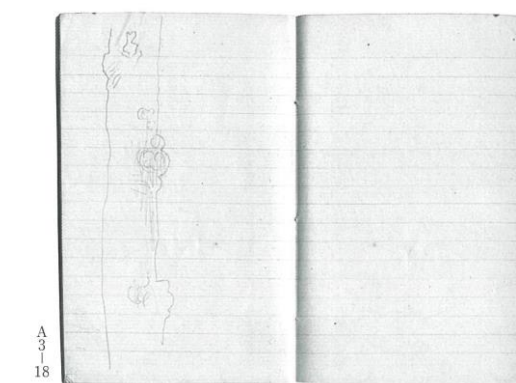
〔图 14〕《落叶写生 A3-34》



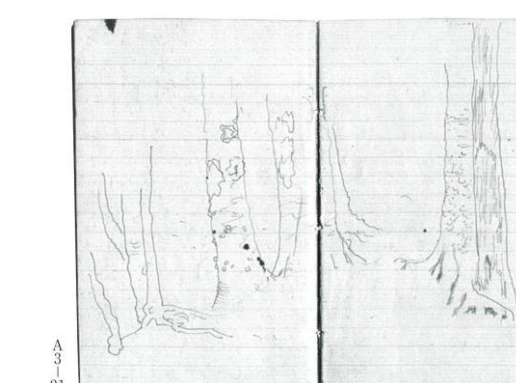
〔图 15〕《落叶写生 A3-10》



〔图 16〕《落叶写生 A3-11》



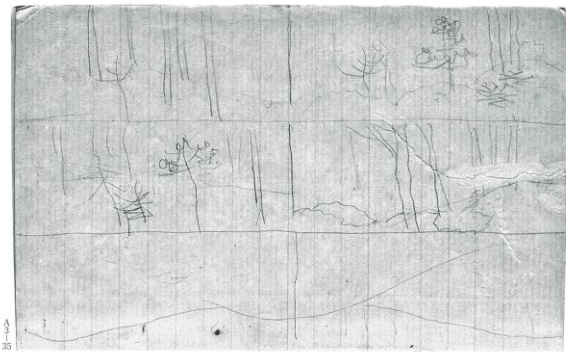
〔图 17〕《落叶写生 A3-18》



〔图 18〕《落叶写生 A3-21》



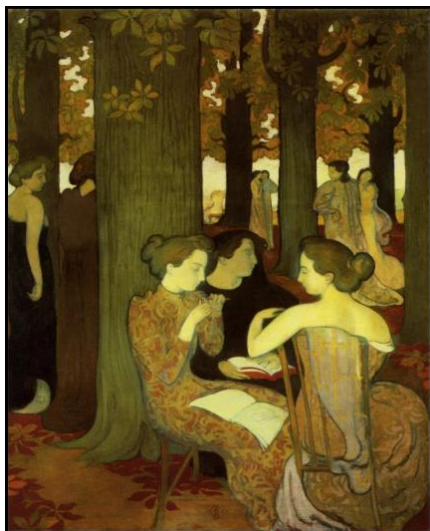
〔図19〕《落葉写生 A3-22》



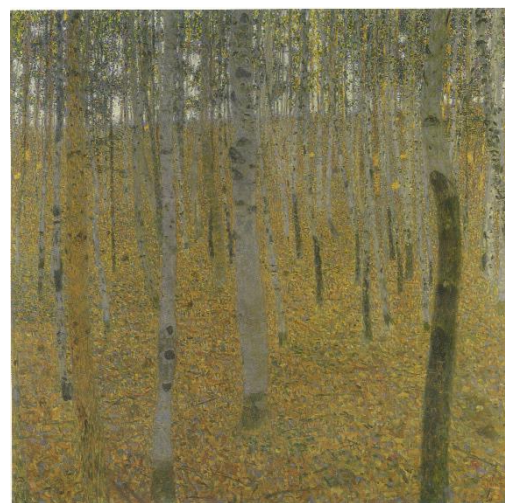
〔図20〕《落葉 構想図》



〔図21〕《落葉 構想図》



〔図22〕 モーリス・ドニ 《ミューズたち》 1898年



〔図23〕 グスタフ・クリムト 《ブナの森》 1903年



〔图 24〕 尾形光琳《槿楓図屏風》（17 世紀）



〔图 25〕 池田孤邨《檜図屏風》（19 世紀頃）



〔图 26〕 鈴木其一《夏秋溪流図》（19 世紀頃）





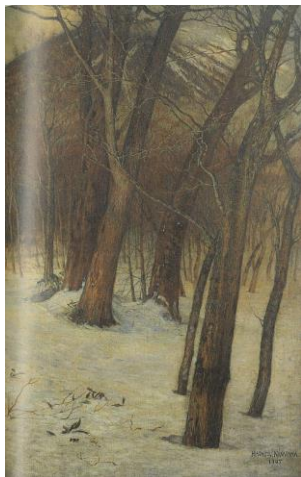
〔図 27〕 下村観山《木の間の秋》明治 40（1907）年



〔図 28〕 山本森之助《松葉掻き》  
明治 29（1896）年



〔図 29〕 白滝幾之助《林間の小路》  
明治 29（1896）年



〔図 30〕 中沢弘光《冬の山麓》  
明治 38（1905）年



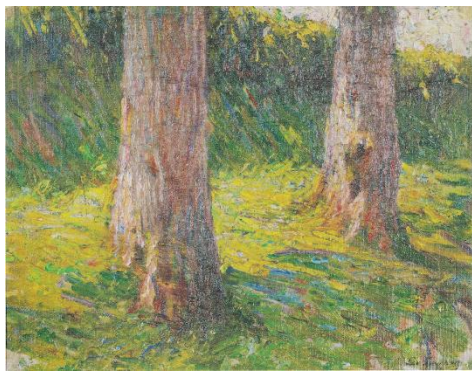
〔図 31〕 黒田清輝《落葉》  
明治 24（1891）年



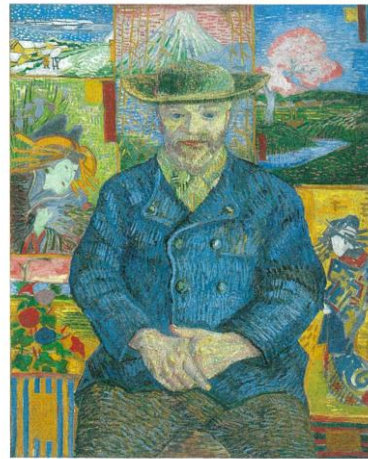
〔図 32〕 黒田清輝 《残雪》  
明治 25 (1892) 年



〔図 33〕 ラファエル・コラン 《庭の隅》 1895 年



〔図 34〕 レオ・ゴースン 《樹木の習作》  
1887 年



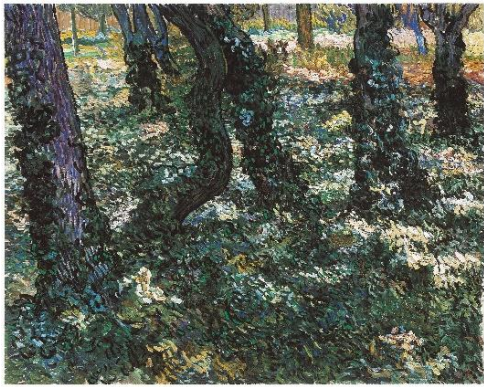
〔図 35〕 フィンセント・ファン・ゴッホ  
《タンギー爺さんの肖像》 1887 年



〔図 36〕 歌川広重 「名所江戸百景」  
《亀戸梅屋舗》 安政 4 (1857) 年



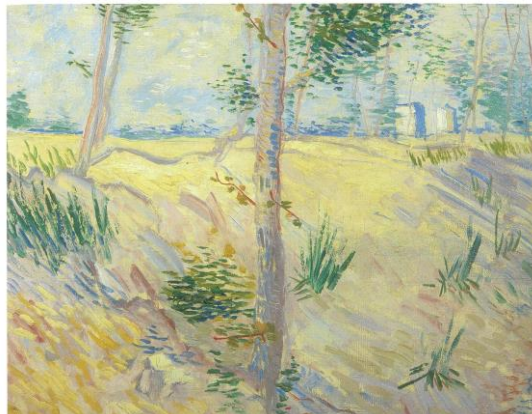
〔図 37〕 ファン・ゴッホ 《花咲く梅の木》  
1887 年



〔図 38〕 ファン・ゴッホ 《下草とキズタのある木の幹》  
1889 年



〔図 39〕 ファン・ゴッホ 《草むらの中の幹》  
1890 年



〔図 40〕 ファン・ゴッホ 《河岸の木々》 1887 年

#### 図版出典

- 図 1～8、『菱田春草展』（東京国立近代美術館ほか 2014 年）
- 図 9～21、『創造の源泉－菱田春草のスケッチー』（飯田市美術博物館、2016 年）
- 図 22、オルセー美術館
- 図 23、ドレスデン国立絵画館
- 図 24、25、27、『琳派 RINPA』（東京国立近代美術館、2004 年）
- 図 26、『鈴木其一 江戸琳派の旗手』（サントリー美術館ほか、2016 年）
- 図 28、29、『白馬会（近代日本アート・カタログ・コレクション一巻）』（ゆまに書房、2001 年）
- 図 30、『白馬会：明治洋画の新風：結成 100 年記念』（石橋財団ブリヂストン美術館ほか 1996 年）
- 図 31、32、『黒田清輝 日本近代絵画の巨匠 生誕 150 年』（東京国立博物館、2016 年）
- 図 33、東京文化財研究所 黒田記念館所蔵黒田清輝作品集アーカイヴより
- 図 34、『フランスの風景樹をめぐる物語』（クリストフ・デュヴィヴィエ ほか、2016 年）
- 図 35～40、『ゴッホ展 巡りゆく日本の夢』（北海道立近代美術館ほか、2017 年）

## 結論

本論文では、日本美術院の理想を介して生じた、春草の同時代的な絵画表現について論じた。とりわけ同時代性をめぐっては「日本画と洋画」、「米・欧州の西洋絵画」からの直接的かつ間接的な影響関係を軸に検証をおこなった。本論文では、朦朧体から落葉へ至った春草の造形思考が一体何に起因しているのか、という筆者の素朴な疑問が出発点にある。

結論からいうと、春草の絵画表現における同時代性は、やはり、岡倉に端を発した日本美術院の理想が反映されていると言わざるを得ない。岡倉が「日本美術特有の長所を探り、近代の生活と産業に適応させる」<sup>1</sup>と語ったように、日本美術院の理想は、そもそもの起点が同時代を意識して発せられたものである。これを考慮すれば、彼らの理想が体現化された朦朧体は、同時代の日本画や洋画、そして西洋絵画に共鳴するように展開していても不思議ではない。さらに岡倉は、個々の独自性を追究せよ、と春草らを鼓舞した。岡倉の理想は、春草の画業を一生涯支えたように思えるが、見方を変えれば最大の壁であったように思われる。岡倉に突きつけられた課題をどのようにして日本画に体現化していくのか。画家の葛藤、すなわち造形思考への葛藤が、絶えず渦巻いていたことは見逃せない。

春草の作品制作を初期から外観すると、その葛藤のはじまりは彼が絵画の諸技法を学んだ東京美術学校時代から始まっていた。そもそも、東京美術学校は、フェノロサや岡倉の尽力によって創設され、創設当初の教育課程は岡倉の理想が全く以て反映されたものであった。東京美術学校で絵画の諸技法を学び、日本画家として出発した春草は、最初から岡倉の傘下に位置し、そこで青年期の制作上の理念を構築した。卒業制作《寡婦と孤児》には、光と影の明暗表現が一部みられ、西洋絵画への意識が若き春草の思考に萌芽していた。その一方で、主題の表現方法は、岡倉や橋本雅邦が重視した「新按」の作風が反映されていた。

東京美術学校卒業から日本美術院に参画するまでの春草は、日本画には線描が必要であるという主旨を発表した。確かに、この時期の作品には、伝統を重視する思考が強くあらわれている。《拈華微笑》や《水鏡》は、線描を主体にして描かれてはいるものの、主題の表現方法は理想的な表現へと傾倒し、新しい図様を試みている。ここには、岡倉が「新按」の延長線として企てた「意匠研究会」などの、課題制作の影響が強く反映されたと考えられる。これらの理想的な作風は、東京美術学校派を特徴づける表現性であった。

しかし、その一方で、岡倉と黒田清輝との間に交流があったことは見逃せない。また、東京美術学校派が主催した、明治31(1898)年の絵画共進会は、白馬会と合同で開催された。岡倉と黒田の交流は、東京美術学校騒動を境に断たれ、その後、日本美術院が創設されたが、この時期を境にして春草は、再び西洋絵画を意識した思考へ移っていく。特にそれは、風景画に顕著にみられる。明治31(1898)年の《武蔵野》や《寒林》は、主題に伝統性を紐づけてはいるものの、空間構成には西洋絵画の遠近法や明暗表現が加えられている。特に《寒林》は、基底材の白(地)と顔料の黒(墨)を巧みに用いて、自然光の明暗を明快にあらわした。

<sup>1</sup> 岡倉天心「現代日本美術についての覚書き」『岡倉天心全集第二巻』(平凡社、1993年)

日本美術院創設以後は、白馬会との交流は確認できないが、春草の周辺を取り巻いた状況を考慮すると、自然光の明瞭な表現を目指した白馬会の「外光表現」に触発された可能性は否めない。上記の作品は、同時代の洋画に何らかの刺激を受けた可能性を示唆するものである。

朦朧体をめぐる春草研究においては、やはり、朦朧体における春草の造形思考が明確に提示されていないと指摘できた。このため、日本美術院の内部で実施された課題制作を考察し、朦朧体の表現目的を再検討した。ここでは、従来の先行研究のように、岡倉の浪漫主義的な精神性を深く掘り下げるよりも、当時の評論記録をもとに、岡倉が画家たちを指導する際に用いた言葉をできるだけ正確に捉え、朦朧体の表現性をつかむことを第一として考察をおこなった。

課題制作では、「温和」「流麗」といった抽象的な言葉に対して、それに相応しいモチーフを画家の着想（アイデア）をもって描き、なおかつ暗示的に表現することが重要視されていた。着想表現の手段には、線描を排除した色彩による濃淡表現（没線彩画）が多用された。一方岡倉は、明治33（1900）年頃より、着想の表現と合わせて濃淡に注意せよ、色彩の清らかさに注意せよと評し、濃淡の改良を何度も画家たちに訴えている。これは、色彩と濃淡表現の調和、すなわち、色彩の濁りを緩和せよ、という具体的な指示でもあった。インド旅行帰国後は、濃淡ばかりに傾倒する日本美術院の作風を、やや後ろ向きに捉えるようになる。こうした状況を考慮すると、朦朧体の没線彩画の表現は、岡倉の指示を受けて発展したというよりも、画家たちが主体的に研究を行う中で展開した表現であったように思われる。また、岡倉は明治34（1901）年から日本美術院を離れ、活動拠点を海外に移していく。すなわち、朦朧体の深化は、画家たちに託されたといっても過言ではない。

こうした課題制作の研鑽は、日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会の歴史画に昇華されていく。春草の《王昭君》は、日本美術院の歴史画の特徴を反映していたに違いないが、その造形性は、同時代の日本画や洋画の造形意識に共鳴していた。具体的には、着衣のテクスチャーの量感を光の描写とともにあらわしたことにある。これは、イタリアルネサンス期のカンジャンテ [cangiante]（玉虫色賦彩）の技法や黒田の人物画の着衣の表現に近似している。影響関係を示す資料は見当たらないが、強いていうならば、日本画や洋画の枠組みを越えた、同時代的な表現性が《王昭君》を特徴付ける要素であるといえよう。しかし、春草の思考には、あくまでも朦朧体の深化が前提にあったように思える。それは、伝統的な隈取り法の発展や色彩の明度を高めるために、西洋顔料と伝統顔料を併用したことなど、さまざまである。いずれにせよ、《王昭君》が遊学前に制作されたことを考慮すると、春草がどれほど同時代を意識し、西洋を意識していたのかをうかがい知ることができよう。

さて、春草の絵画表現における同時代性は、欧米遊学を分岐点として顕著にあらわれるようになる。中でも、アメリカ合衆国の画家ホイッスラーの作品との出会いは、春草の思考を大きく変化させるきっかけとなった。欧米遊学中の春草の風景画は、トーナリズム [Tonalism]（色調主義）を彷彿とさせる、限られた色調によって抒情豊かな表現を目指している。このことから、ホイッスラーの作品に共感を覚えたことは間違いない。一方、ホ

ホイッスラーは、ジャポニスムによって日本美術を知り、唯美主義的な自然美に傾倒した。それが、トーナリズムの作風に可視化され、偶然にも朦朧体の作風に近似した。この時期に、春草たちがホイッスラーの芸術性を正確に理解していたとは言い難い。ただ、同時代の眼でホイッスラーの作品を見ていたことは間違いない。また、遊学後に大観と連名で発表した画論「絵画について」では、今後、色彩研究に邁進する決意を表明し、暗示性に基づく自然観を言及した。それは、ホイッスラーが呈した唯美主義的な自然観にも近似する。遊学直後の春草の《海辺朝陽》は、ホイッスラーの《青と銀色のハーモニー：トゥルーヴィル》に近似しており、その影響関係が示唆される。

このように、朦朧体を進化させようとした春草は、欧米遊学によってホイッスラーのトーナリズムに共感を覚え、新たな制作活動に入ったと考えられる。しかし、春草はホイッスラーのトーナリズムの影響を単に受けたわけではない。春草の朦朧体は、ホイッスラーのトーナリズムと深い関係があることは間違いないが、厳密に言えばそれとは異なる色彩豊かな表現や点描表現を用いた作品であった。これらを考慮すると、遊学中からその直後の春草の朦朧体には、ホイッスラーとの同時代的というべき一国を越えた「共時性」を見て取るべきであろう。

このような経緯を経て文展出品作《落葉》（永青文庫蔵）を制作した春草の思考には、一体何が見いだせるのであろうか。そこには朦朧体の深化というべき表現、そして同時代的な表現を見いだせるのであろうか。

《落葉》（永青文庫蔵）の最大の特徴は、まるで雑木林に身を置いているかのような、奥へ奥へと続く独特の空間表現にある。大画面の空間に配された樹々の樹幹は、彫塗りや隈取りといった伝統絵画の技法を巧みに応用し、精緻で写実的に表現されている。しかし、落葉や橡の若木には、細線で骨描きされ、線と写実とのぎりぎりの均等が保たれている。

空間構成は、やや斜め上から見下ろす俯瞰構図をとる。樹木は画面を断ち切るようにして、根元から幹の途中までしか描かれていない。奥行表現は、伝統的な日本絵画の縦長構図を彷彿とさせる、画面下部から上部にかけて段階的に樹々を配する方法。画面上部にかけて色彩を淡く施していく、空気遠近法を彷彿とさせる濃淡表現である。この濃淡表現が、独特の奥行を確立させた。これは、朦朧体の深化であるといえよう。

網膜炎を発症し、療養生活を余儀なくされた春草は、自然観照に耽り、目にとまった自然をひたすらスケッチした。この時期、春草はもともと純粋な眼で自然を愛で、秋から冬へと移ろう季節の変化を肌で感じ取っていたはずである。それが、写実表現に起因したと考えられる。ところが、主題の落葉は、骨描きと濃淡を併用して、大地へ還っていく時間経過を暗示的にあらわしている。朦朧体で重視された暗示性は、大きく造形を進化させつつも反映されたことが確認できた。岡倉は、東アジアの風景画の特色を「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、これら形態を超え、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」<sup>2</sup>と呈した。不思議なことに《落葉》(永青文庫蔵)は、こうした日本特有の自然と一体化するような自然主義的な性質を彷彿とさせるのである。

さて、春草が五点の落葉制作後に語った「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、共に将来に於ては一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れる時代が確に来ることを信じてゐる。」<sup>3</sup>という言説は、《落葉》(永青文庫蔵)の空間構成に起因しているように思える。それを体現化するように、同時代の日本画、洋画、西洋絵画に近似した空間構成が数多く見いだせる。個々の作品の直接的な影響関係は見いだせないものの、その諸相には、伝統的な日本絵画の俯瞰構図や平面性に刺激を受けて生じた、間接的な影響関係のサイクルが見いだせる。春草の場合、琳派の影響が示唆され、西洋絵画の場合、ジャポニズムを通じて伝播した浮世絵や琳派に起因する影響と考えられる。そして洋画の場合、ジャポニズムを通じて日本美術を受容した西洋画家から洋画家へ伝播する里帰りの現象<sup>4</sup>が起因していたと考えられよう。これらは、同時代美術の諸相、そして、「共時的」な現象であったと言わざるを得ない。

春草研究を難解にさせている一つの理由には、直接的な影響関係を実証的に示す作品や二次資料が乏しいことにある。本論文では、こうした問題を克服するためにも、あえてこれまでの研究とは異なる視点、すなわち、同時代性を主軸に春草作品を検討した。その際、アメリカ合衆国の画家ホイッスラーとの出会いを詳述したが、そこに見られる同時代的な「共時性」について明らかにした。春草の絵画表現における同時代性は、岡倉の理想に端を発していることは間違いないが、そこには、様々な影響関係が無数に取り巻いて生じた、一国主義を越えた「普遍性」があることを見逃してはならないであろう。

---

<sup>2</sup> 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。(中略)は筆者の加筆。

<sup>3</sup> 菱田春草「画界漫言」(『絵画叢誌』第275号、1910年)

<sup>4</sup> 高階秀爾「ジャポニズムの里帰り」『日本美術全集 22 洋画と日本画』(1992年、講談社)

## 菱田春草 年譜

本年譜は、『菱田春草展』(東京国立近代美術館、2014年)の年譜を基本として、『菱田春草総合年譜』(下伊那教育会、1974年)や『菱田春草展』(愛知県美術館 2003年)などを参照して作成した。

和暦	西暦	年齢	月日	略歴
明治7	1874	0	9月21日	長野県下伊予郡飯田町三〇五番地(現・長野県飯田市仲之町)に飯田土族の菱田鉛治とくらの三男として生まれる。本名は三男治。
8	1875			
9	1876			
10	1877			
11	1878			
12	1879			
13	1880	6	3月3日	第二〇番中学区第一番小学飯田学校(現・飯田市立追手町小学校)に入学。
14	1881			
15	1882	8	12月21日	初等科卒業。中等科に進む。
16	1883			
17	1884			
18	1885			
19	1886	12	9月25日	中等科卒業。高等科に進む。
20	1887	13	11月14日	飯田学校主催の教育展覧会に図画を出品。優等賞を受賞。
21	1888	14	3月11日	高等科を卒業。早沢武三郎の私塾で英語を学ぶ。
22	1889	15	9月	上京し、結城正明の門に入り、日本画の諸技法を学ぶ。この頃「晴天」と号す。兄・為吉とともに神田駿河台紅梅町に移る。
			9月25日-28日	東京美術学校第三回入学試験を受験。
23	1890	16	9月30日	東京美術学校・普通科第一年に入学。東京天神町一丁目、従弟・高橋鑛造の家に移る。その後、本郷竜岡町に、東京美術学校の同級生・天草神来と共に神田で下宿。
24	1891	17	7月	東京美術学校普通科二年に進む。この頃「黄壑」と号す。
			9月11日	東京美術学校専修科一年に進む。
25	1892	18	11月19日	東京美術学校規則改正に伴い本科二年に編入。
26	1893	19	7月	この頃「秋江」と号す。夏頃、故郷飯田に帰省。
			9月	東京美術学校本科三年に進む。
27	1894	20	1月	東京美術学校校友会第三回第会に《六波羅合戦院の御所焼討ちの図》を出品。賞牌を受賞。
			4月10日-16日	授業成績物展と校友会臨時大会に《鎌倉時代闘牛の図》を出品し、賞牌第二席を受賞。
			9月	東京美術学校本科四年に進む。岡倉天心(覚三)の勧めで川端玉章の第三教室に入る。
28	1895	21	5月15日-23日	東京美術学校校友会臨時大会展覧会に《美人の図》を出品し、賞牌第一席を受賞。
			7月11日	東京美術学校絵画科を卒業。秋頃、帝室博物館より京都地方の古社寺所蔵の古画模写を委託される。
			1月	高野山に赴き、古画の模写に従事。
			3月20日	日本絵画協会の結成に参画。
			4月3日-9日	東京美術学校第三回生徒成績物展覧会に《寡婦と孤児》を出品。
			6月13日	遂初会の課題「瀾」に出品し、二等賞を受賞。
29	1896	22	9月25日-11月29日	日本絵画協会第一回絵画共進会に《四季山水(四季景色図)》を出品し、銅賞牌第四席を受賞。この頃、「春艸」の号す。その後、「艸」を「草」と改める。この頃、本郷天神町三丁目中田方に居を移し、製陶家・宮永東山と同居。
			11月14日	東京美術学校絵画科教員を嘱託され、予備科課程授業を担当。



和暦	西暦	年齢	月日	略歴
30	1897	23	3月15日-4月25日	日本絵画協会第二回絵画共進会に《拈華微笑》を出品し、銀賞牌第二席を受賞。
			10月25日-12月7日	日本絵画協会第三回絵画共進会に《水鏡》を出品し、銅牌第七席を受賞。
31	1898	24	2月	雑誌『早稲田文学』に画論「画苑新彩」を発表。
			3月18日-5月17日	第四回日本絵画協会絵画共進会に《観画》《鳩》を出品し《観画》で銅牌第三席を受賞。
			4月22日	東京美術学校長・岡倉天心（覚三）の辞職に伴い、橋本雅邦、横山大観、下村観山らと共に辞表願を提出。
			7月1日	岡倉と橋本雅邦、横山大観、下村観山らと共に日本美術院を結成。
			7月2日	神田区駿河台袋町一六番地に移る。
			7月3日	野上宗直の長女千代と結婚。
			8月15日	下谷区谷中初音町に日本美術院工が完成。正員、評議員、実技担当者、日本絵画協会の評議員に任命。
			10月15日-11月20日	第五回日本絵画協会・第一回日本美術院連合絵画共進会に《武蔵野》《寒林》を出品し、《武蔵野》が銅牌第二席を受賞。
			11月22日-30日	日本美術院仙台絵画展覧会に《溪山風雨》《狐》《山水》《田家の夕》ほかを出品。谷区谷中初音町四丁目一四一番地日本美術院公舎（谷中八軒家）に居を移す。
			12月5日-13日	日本美術院盛岡絵画展覧会に《観画》を出品。
			12月6日	島崎藤村著『夏草』の挿絵を大観、観山、山田敬中、寺崎広業らと分担する。
			12月6日-12日	12月6日-12日 日本美術院秋田絵画展覧会に《武蔵野》《山水》ほかを出品。
32	1899	25	2月15日-18日	日本美術院福岡美術展覧会に《武蔵野（武蔵野秋景望富岳之図）》《鷺》を出品。
			2月21日-3月3日	日本美術院広島美術展覧会に《寒林》《武蔵野》《春雨》を出品。
			4月1日-5月20日	日本美術院美術工芸共進会に《富士山》《月夜馬》《深山の月》《童子垂釣》《山水》ほかを出品。 この頃日本美術院内の頒布会「日本美術院同好会」に参加。
			5月11日-16日	日本美術院横浜絵画展覧会に《蘆雁》《蓬萊》を出品。
			10月	頒布会「紅緑会」に参加。
			10月15日-11月20日	第七回日本絵画協会・第二回日本美術院連合絵画共進会に《秋景》《雨中山水》《落葉》《松に旭》《雨後》《牧童》《残照》《宇津の三路》《元禄美人》ほかを出品。《秋景》が銅牌第三席を受賞。同展の審査員も務める。 また、読売新聞懸賞募集歴史画題の内、主題「奇縁」に《稲田姫》を出品。
			12月25日	第二回絵画研究会の課題「寒梅」に《寒梅》を出品。
33	1900	26	1月	大観とともに郡馬に赴く。
			1月25日	第三回絵画研究会の課題「寒天」に《寒天》を出品。
			2月25日	第四回絵画共進会の課題「春曙」に《岸松と狐舟》を出品。
			4月1日-30日	第八回日本絵画協会・第三回日本美術院連合絵画共進会に《柴舟》《菊慈童》《常磐津伏姫》ほかを出品。《柴舟》が銅牌一席を受賞。音曲課題のうち、「常磐津」に《伏姫》を出品。
			5月12日-25日	日本美術院岐阜絵画展覧会に《霜》《菊慈童》ほかを出品。岡倉、大観らと共に愛知・岐阜・富山方面を歴遊する。
			6月25日	第六回絵画研究会の課題「千山万岳」に《千山万岳》を出品。
			7月23日	第七回絵画研究会の課題「清涼」に《清涼》を出品。
			8月1日-14日	日本美術院図画教授法講習会の講師に着任。
			8月25日	第八回絵画研究会の課題「夏日行旅」に《夏日行旅》を出品し、第三等賞を受賞。 秋頃 横山大観とともに新潟に赴き、その後、松本に赴く。
			10月12日-18日	日本美術院新潟絵画展覧会に《霧》《伏姫》《稲田姫》《菊慈童》ほかを出品。
			10月25日-12月8日	第九回日本絵画協会・第四回日本美術院連合絵画共進会に《雲中放鶴》《秋風》《春曙》ほかを出品し《雲中放鶴》が銀牌第一席を受賞。
			11月7日	第九回絵画研究会の課題「蓬萊」に《蓬萊》を出品し、第二等賞を受賞。
			11月21日	日本美術院、絵画研究会を絵画互評会と改める。また別に絵画研究会（第二期）を設ける。
			12月頃	横山大観とともに群馬と松本に赴く。
12月9日	第一回絵画互評会の課題「艶麗」に《牡丹の圖》を出品。			

和暦	西暦	年齢	月日	略歴
34	1901	27	2月9日	第三回絵画研究会の課題「溫和」に白馬を描いた作品を出品する。
			2月15日-21日	日本美術院神戸絵画展覧会に《雲中放鶴》《羅浮》ほかを出品。
			3月2日-31日	第十回日本絵画協会・第五回日本美術院連合絵画共進会に《蘇李訣別》《釣婦》《紅葉小禽》《四季（春夏秋冬）》を出品し、《釣婦》で銀賞第五席を受賞。
			4月5日-15日	日本美術院京都絵画展覧会に《夏》《夏日行旅》《秋》《秋色》《秋汀暮色》《秋林》《蘇李訣別》《釣婦》を出品。
			4月20日-26日	日本美術院前橋絵画展覧会に《蘇李訣別》《夏日行旅》を出品。
			5月	第六回絵画互評会の課題「温麗」に《躑躅双鳩》を出品し、一等賞を受賞。
			5月3日-9日	日本美術院岡山絵画展覧会に《富岳》《蘇李訣別》ほかを出品。
			5月14日-28日	日本美術院津絵画展覧会に《蘇李訣別》《氷肌玉骨》《秋江瀑布》を出品。
			6月22日	第七回絵画互評会の課題「流動」に《瀑布に落楓》を出品し、第一等賞を受賞。
			7月	7月 横山大観、西郷弧月とともに千葉一宮に赴く。 夏頃 横山大観と西郷弧月とともに関西・四国、九州に赴く。
			8月3日-9月下旬	第二回新潟絵画展覧会に《月下落雁》《海辺牧童》ほかを出品。
			8月10日	大観とともに新潟に赴く。
			10月10日-20日	日本美術院和歌山絵画展覧会に《鳩に薊》を出品。
			10月12日-12月9日	第十一回日本絵画協会・第六回日本美術院連合絵画共進会に《海辺》《落葉飛泉》ほかを出品。
			10月18日-11月3日	日本美術院北海道絵画展覧会に《蘇李訣別》ほかを出品。
			12月8日	第十二回絵画互評会の課題「陸離」に《月夜飛鷺》を出品し、二等賞を受賞。
			35	1902
1月25日	第二期・第一二回絵画研究会の課題「莊重」に《山嶺に樓台》を出品し、一等賞を受賞。			
1月26日	第一三回絵画互評会の課題「雪意」に《雪後》《鴨》を出品し、《雪後》で一等賞を受賞。			
2月8日	第一四回絵画互評会の課題「雄快」に《海岸怒濤》を出品し、一等賞を受賞。			
3月2日-29日	第一二回日本絵画協会・第七回日本美術院連合絵画共進会に《王昭君》《山水》《雪意》《秋景》を出品し、《王昭君》が銀牌第一席を受賞。同展の審査委員をつとめる。			
3月20日	大観とともに作品頒布会「真真会」を設立。			
4月1日-18日	日本美術院熊本絵画展覧会に《冬峰》を出品。			
4月1日-25日	菅公記念絵画展覧会に《蘇李訣別》を出品。			
4月26日	第一六回絵画互評会の課題「端妍」に《靈昭女》を出品し、二等賞を受賞。			
5月	伊勢地方に赴き、大観と合流して関西へ赴く。			
5月27日	第一七回絵画互評会の課題「雨聲」に《煙雨》を出品。			
6月21日	第一八回絵画互評会の課題「婉媚」に《夾竹桃》を出品し、二等賞を受賞。			
7月11日	第一九回絵画互評会の課題「驟雨」に《渡舟》を出品し、三等賞を受賞。 夏頃、山梨へ写生旅行へ赴く。			
9月13日	第二一回絵画互評会の課題「晚渡」に《薄暮歸舟》を出品。日本絵画協会の幹事ならびに評議員となる。			
10月1日-11月30日	第一三回日本絵画協会・第八回日本美術院連合絵画共進会に《册諾二尊》を出品し、銀牌第四席を受賞。同展の審査員もつとめる。			
36	1903	29	1月10日	岡倉のすすめに従い、大観とともに備後丸に乗船し、インドへ赴く。
			2月13日	カルカッタに到着。貿易商モリツク宅に滞在。
			3月27日	シュレンドロナト・タゴール宅に滞在。
			4月11日-5月7日	第十四回日本絵画協会・第九回日本美術院連合絵画共進会に《月下雁》を出品。
			5月7日-9日	大観とともにカルカッタのランドロードクラブで展覧会を開催し、《蓮花》《月下の海》《車上のキリシナ》ほかを出品。
			5月16日	大観とともにダーズリンへ赴く。
			5月17日-6月13日	日本美術院地方巡回展に《册諾二尊》《王昭君》《雪中雁行》ほかを出品。
			5月21日-23日	大観とともにダーズリンで展覧会を開催し、作品を出品。
			6月25日	大観とともにベナレス、アジャッターなどを訪問。セイロンのコロンボに到着。
			7月1日	英国渡航を中止し、大観とともに阿波丸に乗船して日本へ。
			7月12日-19日	日本美術院地方巡回展に《王昭君》を出品。
			7月22日	神戸に到着。京都に滞在し、8月に帰京。
			8月15日	大阪に赴く。岡山にも赴く。
9月13日	大観とともに岡山を出発し、松江に赴く。後に北陸へ周り、10月11日に帰京。			
10月10日-11月15日	第一五回日本絵画協会・第一〇回日本美術院連合絵画共進会に《鹿》《夕陽》《月夜》《風・雨》を出品し、《鹿》で銀賞第六席を受賞。同展の審査員もつとめる。11月下旬新潟に赴く。			

和暦	西暦	年齢	月日	略歴
37	1904	30	2月10日	岡倉、横山、六角紫水とともに伊予丸に乗船してアメリカへ向かう。
			2月25日	シアトルに到着。
			3月2日	ニューヨークへ到着。
			4月12日-5月1日	大観と共にニューヨークのセンチュリー・アソシエーションで展覧会を開催し、作品を出品。
			9月13日	次男・秋成 誕生。
			9月20日	大観とともにセントルイス万博を見学。岡倉の講演「絵画に於ける近代的諸問題」を聴講。
			11月17日-27日	大観・紫水とともにケンブリッジのオリ・ブル邸で展覧会を開催し、作品を出品。
			12月頃	ボストンからニューヨークへ移る。
38	1905	31	1月	大観とともにニューヨークで展覧会を開催し、作品を出品。
			1月4日-21日	大観とともにニューヨークのナショナル・アーツ・クラブで展覧会を開催し、作品を出品。
			3月27日-4月初旬	大観とともにワシントンD.Cのフィッシャー・ギャラリーで展覧会を開催し、作品を出品。
			4月	大観とともにカロリナ号に乗船してイギリスへ向かう。
			4月23日	リバプール着。
			4月29日	ロンドン着。
			6月21日	大観とともにパリへ向かう。大観とともにパリのエコール・デ・ボザールで展覧会を開催し作品を出品。
			7月	大観とプリンツ・アイデル・フリードリッヒ号に乗船し、ナポリを経由し日本へ向かう。
			7月10日-8月6(5)日	ロンドンのヘンリー・グレーブス社で大観と春草の展覧会が開催される。
			8月	帰国。
			11月25日-	パリのアータム・サロンで大観と春草の展覧会が開催される。
			12月	横山大観と連名で画論『絵画に就いて』を発表。
39	1906	32	1月5日	大観・観山・春草帰国歓迎会が開催される。
			4月2日-4日	横山大観、西郷弧月とともに日本橋倶楽部で展覧会を開催。《漁夫》《驟雨》《鷺》《夏の花》《日の出》ほかを出品。 その後、作品をヘンリー・グレーブス社へ送り、ロンドンとパリで展覧会を開催。
			5月頃	大観とともに赤倉に滞在する岡倉を訪ねる。
			6月中旬	大観、観山、木村武山とともに五浦に赴く。
			6月25日	大観、剣持忠四郎とともに岡山へ赴く。
			7月	谷中初音町の舎宅は売却されることになり、東京府下北豊島群日暮里村に新居を建て移る。
			7月1日-10日	岡山美術院展覧会に《鹿》《杜鵑花》《雲間の月》《春秋双幅》《日出鶏》《朝霧》《月夜》を出品。
			8月3日	三男・駿 誕生。
			9月6日	日本美術院の規則改定により、第一部の会計監査兼研究科指導委員となる。
			11月9日	大観、観山、木村武山とともに家族を率いて五浦へ移る。 この頃 横山大観とともに頒布会「九午会」を設立する。
40	1907	33	1月	ロンドンのヘンリーグレーブス社で、大観、弧月、春草の展覧会が開催される。 斎藤隆三と知り合う。
			1月13日	日本美術院四画伯五浦移住歓迎会に出席。
			9月1日	国画玉成会創立。武山らとともに評議員になる。
			9月22日	日本美術院五浦移転の披露。観月会が開かれる。
			10月25日-11月30日	第一回文部省美術展覧会に《賢首菩薩》を出品し、二等賞第三席を受賞。 この頃 眼病の兆候があらわれはじめる。
			12月	武山と群馬へ赴く。
41	1908	34	3月4日-30日	日本美中院小展覧会に《林和靖》《瀧》《猫》《月下の松》《富岳》ほかを出品。 眼病が悪化したため上京。腎臓炎に起因する網膜炎と診断される。
			5月20日	治療のため上京。 本郷片町の齋藤隆三宅に仮寓。その後、神田の下宿に移り、家族を呼びよせる。
			6月9日	府下代々木村山野一七番地に移る。
			10月15日	国画玉成会第一回展覧会審査委員となる。療養のため出品できず。 また審査にも臨席せず。 10月頃 眼病が快方に向かい、制作を再開。
			12月15日	第一回国画玉成会研究会に《秋景山水図》を出品。

和暦	西暦	年齢	月日	略歴
42	1909	35	2月20日	第二回国画玉成会研究会に《秋木立》（杉木立）を出品。
			4月28日	第三回国画玉成会研究会に《月夜の森》を出品。
			4月-6月	齋藤隆三らの発起により頒布会「春草会」を設立。 春から夏にかけて写生に励む。
			7月	府下代々木村山谷一六〇番地に移る。
			10月6日-11日	国画玉成会研究会展に《秋木立》を出品。
			10月15日-11月24日	第三回文部省美術展覧会に《落葉》を出品し、二等賞第一席を受賞。
			11月-12月	現代名家百幅画会に《妙義の秋》を出品。
43	1910	36	3月2日-31日	巽画会第一〇回絵画展覧会に《雀に鴉》を出品し、二等銀賞第一席を受賞。 本展の審査員もつとめる。
			3月	雑誌『絵画叢誌』に画論「画界漫言」を発表。
			5月	早稲田大学美術研究会で講演会を講じる。
			7月	雑誌『絵画叢誌』に画論「古画の研究」を発表。 齋藤隆三らとともに千葉方面へ赴く。
			9月1日-30日	日本美術社日本彫刻会連合展覧会に《秋の朝》《かけす》を出品。
			9月14日-30日	第一回巽画会表層競技会に《秋》《柳に鷺》《富士巻狩》ほかを出品。
			9月20日	文部省美術展覧会審査員に就任。
			10月14日-11月23日	第四回文部省美術展覧会に《黒き猫》を出品。審査員も務める。
			11月	三菱合資会社の依頼で新造船春洋丸の食堂装飾意匠を手掛ける。
12月	小田原に滞在。			
44	1911	37	1月初旬	小田原より一時帰京。再び小田原へ赴き、2月初旬に帰京。
			3月12日	第十一回巽画界絵画展覧会に《早春》を出品。 この頃、腎臓炎と網膜炎が進行する
			4月	腎臓炎・網膜炎が進行し、執筆ができなくなる。
			6月19日	代々木一四三番地の新居に移る。
			8月17日	文部省美術審査委員会委員に任命されるが、眼病で従事できず。
			9月16日	慢性腎臓炎により午後5時40分に逝世。
			9月18日	葬儀を青山斎場に営み、遺骨を郷里飯田町柏心寺に葬り、東京府下中野・大信寺に分骨される。法明を大乘院善誉春草居士という。

## 主要参考文献

### 論文

- ・小高根太郎「菱田春草論」(『制作』第2号、1943年)
- ・吉村貞司「菱田春草のリアリズム—落葉の問題」(『三彩』第292号、1972年)
- ・豊崎卓「菱田春草と王昭君」(『茨城大学五浦美術文化研究所報』第7号、茨城大学五浦美術文化究、1979年)
- ・勅使河原純「「落葉」の理想空間—菱田春草試論」(『三彩』第417号、日本美術出版、1982年)
- ・細野正信「不熟の天才—菱田春草の歩み—」(『近代日本画の巨匠・菱田春草展』、大日本絵画、1982年)
- ・佐藤道信「水墨の変容—フェノロサ・ビグロー旧蔵二作を中心に—」(『美術研究』第344号、東京文化財国立研究所、1989年)
- ・佐藤道信「水墨の変容(承前)」(『美術研』第345号、東京文化財研究所、1989年)
- ・佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」(『日本美院百年史二巻上』日本美術院編集委員会、日本美術院、1989年)
- ・古田亮「院展の芸術、その戦前までの軌跡」(編：東京国立博物館、日本美術院、1998年)
- ・関根浩子「春草と明治洋画壇及び西洋絵画」(『飯田市美術博物館研究紀要』第1号、飯田市美術博物館、1990年)
- ・高階秀爾「ジャポニズムの里帰り」(『日本美術全集(第22巻)洋画と日本画—近代の美術3』、講談社、1992年)
- ・高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像《智感情》の主題と成立をめぐって」(『美術史』第45冊、美術史學會、1996年)
- ・佐藤志乃「近代日本画における「朦朧」の意味」(『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』第13号、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室、1997年)
- ・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)
- ・佐藤志乃「朦朧体とベンガル・ルネサンス：横山大観、菱田春草がオボニンドロナト・タゴールに与えた影響について(一)」(『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』第14号、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室、1998年)
- ・佐藤道信「朦朧體論」(『国華』第104巻、国華社、1998年)
- ・五月女晴恵「菱田春草筆「落葉」の空間構成に関する一考察—同時代絵画の中での位置付け」(『美術史学』第20号、東北大学文学部美学美術史研究室、1999年)
- ・古田亮「菱田春草、晩期の作風展開について」(『現代の眼』第520号、東京国立近代美術館、2000年)

- ・佐藤志乃「朦朧体についての研究 菱田春草の作品を中心に」(筑波大学、博士学位論文、甲第 2705 号、2000 年)
- ・村田真宏「菱田春草晩年の芸術—五点の《落葉》をめぐって—」(『菱田春草展』、愛知県美術館、2003 年)
- ・山崎鈴子「菱田春草《落葉》論—空間表現と装飾の融合」(京都造形芸術大学、博士学位論文、甲第 41 号、2003 年)
- ・小野文子「ジェームス・マックニール・ホイッスラーと日本」(『美術史』第 156 冊、美術史学会、2004 年)
- ・藤田高夫「東アジア文化交渉学の対象と方法 — グローバル COE プログラムの開始にあたって —」(『或問』第 13 号、近代東西言語文化接触研究会、2007 年)
- ・渡辺美保「菱田春草《落葉》の空間表現と「距離」について」(『長野県信濃美術館紀要』第 5 号、長野県信濃美術館、2010 年)
- ・『菱田春草 没後百年記念特別展 春草晩年の探求日本美術院と装飾美』(飯田市美術博物館、2011 年)
- ・榎村洋介「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』第 21 号、2011 年、飯田市美術博物館)
- ・鶴見香織「菱田春草、15 年余の実験」(『菱田春草展』、東京国立近代美術館、2014 年)
- ・佐々木美帆「海と福井と岡倉天心～天心にまつわる拾遺集～」(『「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)
- ・荒井経「菱田春草の技法と日本画—化学分析調査から」(『菱田春草展』、東京国立近代美術館、2014 年)
- ・稲田智子「菱田春草の創造力 江戸琳派をめぐって」(『哲学会誌』第 37 号、学習院大学、2014 年)
- ・佐々木美帆「菱田春草が冒険的渡航でつかんだもの」(『現代の眼』第 608 号、東京国立近代美術館、2014 年 10 月)
- ・塩谷純「春草と“金銀体”」(『菱田春草展』、東京国立近代美術館、2014 年)
- ・鶴見香織「菱田春草、15 年余の実験」(『菱田春草展』、東京国立近代美術館、2014 年)
- ・三輪健仁「《落葉》の「無一地 (non-ground)」について」(『菱田春草展』、東京国立近代美術館、2014 年)
- ・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』、NHK、NHK プロモーション、2014 年)
- ・小島淳「『落葉ノート』と《落葉》について」(飯田市美術博物館、2015 年)
- ・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)
- ・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』第 51 巻、関西大学東西学術研究所、2018 年)

- ・宮島新一「フェノロサの幻影」(『須田記念 視覚の現場』、醍醐書房、2019年)
- ・小野文子「トータル・ペインティングと朦朧体 J. McN. ホイッスラーと横山大観、菱田春草」(『大学美術教育学会誌』第52号、大学美術教育学会、2020年)

### 展覧会カタログ・画集

- ・『菱田春草(美術研究資料〈第9輯〉)』(美術研究所、1940年)
- ・『菱田春草正・続編』(大日本絵画、1976-1978年)
- ・『菱田春草展』(朝日新聞大阪本社企画部、1987年)
- ・『菱田春草 風景画を中心として』(笠岡市立竹喬美術館、1988年)
- ・『菱田春草素描集』(大日本絵画、1989年)
- ・『菱田春草展・空間表現の追究』(飯田市美術博物館、1989年)
- ・『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)
- ・『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)
- ・『日本近代美術と西洋—明治美術学会国際シンポジウム』(明治美術学会編、中央公論美術出版、1992年)
- ・『ゴッホと日本展』(テレビ朝日年、1992年)
- ・『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』(京都新聞社、1994年)
- ・『白馬会 明治洋画の新風 結成100年記念』(石橋財団ブリヂストン美術館ほか、1996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)
- ・『日本美術院創立百周年記念特別展「近代日本美術の軌道」』(編:東京国立博物館、日本美術院、1998年)
- ・『インドに魅せられた日本画家たち 天心とタゴールの出会いから 開館1周年記念展』(茨城県天心記念五浦美術館、1998年)
- ・『横山大観展』(三重県立美術館、2001年)
- ・『大観・春草展 日本画近代化への道』(茨城県天心記念五浦美術館、2001年)
- ・『近代歴史画と羽石光志』(下野新聞社、2002年)
- ・『菱田春草展』(愛知県美術館 2003年)
- ・『もうひとつの明治美術 明治美術会から太平洋画会へ』(静岡県立美術館、2003年)
- ・『琳派 RINPA』(東京国立近代美術館、2004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)
- ・『岡倉天心—芸術教育の歩み—』(東京藝術大学、2007年)
- ・『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、2007年)
- ・『菱田春草 没後百年記念特別展 春草晩年の探求 日本美術院と装飾美』(飯田市美術博物館、2011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)
- ・『菱田春草展』(東京国立近代美術館、2014 年)
- ・『天心の思い描いたもの ぼかしの彼方へ 岡倉天心没後 100 年記念展』(茨城県近代美術館、2014 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)
- ・『ホイッスラー展』(NHK、NHK プロモーション、2014 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)
- ・『橋本雅邦と幻の四天王 西郷孤月・横山大観・下村観山・菱田春草 : 偉大なる師と四人の天才画家が駆け抜けた明治』(松本市美術館、2015 年)
- ・『黒田清輝 日本近代絵画の巨匠 生誕 150 年』(東京国立博物館、美術出版社、2016 年)
- ・『永青文庫 日本画の名品』(永青文庫実行委員会ほか、2017 年)
- ・『横山大観展 生誕 150 年』(東京国立近代美術館他、2018 年)

## 書籍

- ・岡倉覚三『茶の本』(訳:村岡博、岩波書店、1929 年)
- ・矢代幸雄『日本美術の特質』(岩波書店、1943 年)
- ・宮川寅雄『岡倉天心』(東京大学出版会、1956 年)
- ・吉澤忠『横山大観の芸術 日本画近代化のたたかい』(美術出版社、1964 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)
- ・矢代幸雄『日本美術の再検討』(新潮社、1978 年)
- ・勅使河原純『春草とその時代』(六芸書房、1982 年)
- ・近藤啓太郎『菱田春草』(講談社、1984 年)
- ・岡倉覚三『東洋の理想』(訳:富原芳彰、講談社学術文庫、1986 年)
- ・東京国立文化財研究所『人の「かたち」人の「からだ」 東アジア美術の視座』(平凡社、1994 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)
- ・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)
- ・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)
- ・斎藤隆三『日本美術院史』(中央公論美術出版、2005 年)
- ・神林恒道『近代「美学」の誕生』(講談社学術文庫、2006 年)
- ・植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』(2005 年、中央公論美術出版)
- ・中谷伸生『大坂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)
- ・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)



- ・清水恵美子『五浦の岡倉天心と日本美術院』（岩田書院、2013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）
- ・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）
- ・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）
- ・中谷伸生『日本の近世近代絵画と文化交渉』（関西大学東西学術研究所、関西大学出版部 2018年）

### 全集・その他

- ・『天心とその書簡』（著：岡倉覚三、編：下村英時、日研出版、1964年）
- ・『菱田春草総合年譜』（下伊那教育会、1974年）
- ・『岡倉天心全集 第1～8巻』（著：岡倉天心、編：隈元謙次郎、平凡社、1979-1981年）
- ・『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第1巻』（編：東京芸術大学百年史編集委員会、音楽之友社、1987年）
- ・『日本美術院百年史 1～3巻(図版編) (資料編)』（編：日本美術院百年史編集室、日本美術院、1989年）
- ・『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、1990年）