

朦朧体からみる日本画の転換点と発展過程

On the Turning Point and Developing Process of Japanese Painting as Seen from "Moro-tai"

人文科学系/日本美術史/論文

地域キュレーションコース

西田 奈央

Nao Saida

本論文では、近代美術史において転換期というべき明治時代に着目し、朦朧体を扱った作品を中心に、当時と現代との認識の違いなどを比較する。

◎第1章 明治時代ノ日本美術

第1章では明治時代の日本美術について触れる。日本画に対する認識や当時の批評として鍵となった“朦朧体”に着目し、菱田春草の《菊慈童》を取り上げた。明治日本画家として活躍した菱田春草や横山大観だが、画家自身の能力のみで功績を残してきたわけではない。これには東洋美術研究家など多くの肩書を持つ岡倉天心が大きく関わっている。

◎第2章 日本画ノ発展過程ト転換点

第2章では、日本美術界を揺るがした天心をピックアップすることで日本画の転換点と発展過程を明らかにしていく。天心の歴史を遡ることで、成し遂げたことや天心への理解を深めた。また美術界で有名高い天心だが、“実は画力がそこまでない”ということが分かった。「描かざる画家」による精神指導法や弟子との関係性にも注目した。おそらく天心は“先導者”としてのカリスマ性に優れていたため活躍することができたのではないかと私は考えている。また、天心は明治の日本で“日本美術”の、“世界の美術”“東洋美術”における立ち位置を正確に理解し、研究することができた唯一の人物で、優れた指導者であると考えられる。持ち前の強い探究心を存分に発揮することで、新しい時代の日本画家を適切に指導し、課題を与え、成果を出すことができたのだ。その中で生まれたのが朦朧体であった。

◎第3章 朦朧体ノ効果

第3章では、この鍵となった“朦朧体”に着目していく。朦朧体の誕生や言葉の意味合いをまとめることや、批難対象となった理由を考察する。また春草の代表作でもある《落葉》では主に配置や描き込み量によって奥行きや空間を構成して“距離”を出し、色合い調整や金泥で装飾を施したことや心理的遠近法を活用することで“面白味”を出した。これら2点を持ち合わせることで、春草は三次元的空間の描写を克服したのである。《黒き猫》においては、基本的に黒猫は“写実性”を、柏は“装飾性”の役割を果たしていると考えられる。どちらの作品でも春草は朦朧体を駆使して矛盾する要素を見事に調和させた。朦朧体は海外に出なかつたら、芽吹

くことはなかった表現だろう。これは画家たちの優れた表現力や天心の人望だけでなく、明治独特の海外への接触を活かしたことで今世に残すことができた表現なのだと考えられる。画家や美術評論家による作品の評価を通して、春草がこれまで積み上げてきたことが認められたことや、後の画家たちに影響を与え刺激や成長にも繋がったことから、菱田春草という一人の“人間”、一人の“画家”として世の中に評価されていた。朦朧体の効果が理解され、積み重ねてきた過程が認められたからこそ、海外や他の画家から評価を得ることができたと考えられる。朦朧体を通して、日本画の新しい可能性を見出したのである。



左幅



右幅

図1《落葉》 菱田春草



図2《黒き猫》 菱田春草

掲載作品画像出典：『アート・ビギナーズコレクション もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』/ 尾崎正明 鶴見書機 / 株式会社東京美術 / (2013/6/10)

◎第4章 時ヲ超エテ

第4章においては、現代の評価や現代日本画家の意見等を参考にし、絵を描く人の視点から考えることで明治の日本画家を見出していく。本稿では明治期の日本画の朦朧体を取り上げ、その効果を再評価することで明治日本画の特質を論じてきた。その結果、私は、朦朧体は極めて前向きな表現だと評価することができると考えている。また、これまでの研究を通して、“融合する”というスタイル自体が明治の画家から発祥したものだと考えられる。現代は日本画に対する認識として、明治の頃よりも更に作家個人が時代や表現に対して、日本画とは何か、またアイデンティティは何かということを考える時代になっている。

[主要参考文献]

- 1)『近代日本画の巨匠 菱田春草展 図録』/ 河北倫明/ 京都新聞/ (1982)
- 2)『朦朧の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』佐藤志乃/ 人文書院/(2013/4/30)
- 3)『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/ 吉田亮/ 平凡社/(2013/6/27)

朦朧体からみる日本画の転換点と発展過程

On the Turning Point and Developing Process of Japanese Painting as Seen from “Moro-tai”

富山大学

芸術文化学部 芸術文化学科

地域キュレーションコース 4年

西田 奈央

SAIDA, Nao

要旨

本論文では、近代美術史において転換期というべき明治時代に着目し、朦朧体を扱った作品を中心に、当時と現代との認識の違いなどを比較する。

第1章では明治時代の日本美術について触れる。日本画に対する認識や当時の批評として鍵となった“朦朧体”に着目し、菱田春草の《菊慈童》を取り上げた。明治日本画家として活躍した菱田春草や横山大観だが、画家自身の能力のみで功績を残してきたわけではない。これには東洋美術研究家など多くの肩書を持つ岡倉天心が大きく関わっている。

第2章では、日本美術界を揺るがした天心をピックアップすることで日本画の転換点と発展過程を明らかにしていく。天心の歴史を遡ることで、成し遂げたことや天心への理解を深めた。また美術界で有名高い天心だが、“実は画力がそこまでない”ということが分かった。「描かざる画家」による精神指導法や弟子との関係性にも注目した。おそらく天心は“先導者”としてのカリスマ性に優れていたため活躍することができたのではないかと私は考えている。また、天心は明治の日本で“日本美術”の、“世界の美術”“東洋美術”における立ち位置を正確に理解し、研究することができた唯一の人物で、優れた指導者であると考えられる。持ち前の強い探究心を存分に発揮することで、新しい時代の日本画家を適切に指導し、課題を与え、成果を出すことができたのだ。その中で生まれたのが朦朧体であった。

第3章では、この鍵となった“朦朧体”に着目していく。朦朧体の誕生や言葉の意味合いをまとめることや、批難対象となった理由を考察する。また春草の代表作でもある《落葉》では主に配置や描き込み量によって奥行きや空間を構成して“距離”を出し、色合い調整や金泥で装飾を施したことや心理的遠近法を活用することで“面白味”を出した。これら2点を持ち合わせることで、春草は三次元的空間の描写を克服したのである。《黒き猫》においては、基本的に黒猫は“写実性”を、柏は“装飾性”の役割を果たしていると考えられる。どちらの作品でも春草は朦朧体を駆使して矛盾する要素を見事に調和させた。朦朧体は海外に出なかつたら、芽吹くことはなかつた表現だろう。これは画家たちの優れた表現力や天心の人望だけでなく、明治独特の海外への接触を活かしたことで今世に残すことができた表現なのだと考えられる。画家や美術評論家による作品の評価を通して、春草がこれまで積み上げてきたことが認められたことや、後の画家たちに影響を与え刺激や成長にも繋がったことから、菱田春草という一人の“人間”、一人の“画家”として世の中に評価されていた。朦朧体の効果が理解され、積み重ねてきた過程が認められたからこそ、海外や他の画家から評価を得ることができたと考えられる。朦朧体を通して、日本画の新しい可能性を見出したのである。

第4章においては、現代の評価や現代日本画家の意見等を参考にし、絵を描く人の視点から考えることで明治の日本画家を見出していく。本稿では明治期の日本画の朦朧体を取り上げ、その効果を再評価することで明治日本画の特質を論じてきた。その結果、私は、朦朧体は極めて前向きな表現だと評価することができると考えている。また、これまでの研究を通して、“融合する”というスタイル自体が明治の画家から発祥したものだと考えられる。現代は日本画に対する認識として、明治の頃よりも更に作家個人が時代や表現に対して、日本画とは何か、またアイデンティティは何かということを考える時代になっている。

目次

序章	1p
第1章 明治時代ノ日本美術	1p
第1節 明治ノ日本美術	1p
第2節 日本画誕生譚	1p
第3節 結	3p
第2章 日本画ノ発展過程ト転換点	3p
第1節 岡倉天心 回顧録	3p
第1項 フェノロサ	3p
第2項 東京美術学校	3p
第3項 日本美術院	4p
第2節 描カザル画家 天心	5p
第1項 天心ト弟子	6p
第2項 天心ノ精神指導	7p
第3項 日本美術ヲ鳥瞰	8p
第3節 結	9p
第3章 朦朧体ノ効果	10p
第1節 朦朧体ノ始リ	10p
第2節 悪シキ表現 朦朧体	11p
第3節 絵筆ニ乗セタ 情意	13p
第1項 夢現空間 目ヲ奪ワレル 《落葉》	13p
第2項 シャノワール ノ 導キ 《黒き猫》	17p
第4節 再認識 朦朧体 真ノ評価	21p
第1項 新天地 参ル	21p
第2項 神以テノ声価	22p
第5節 結	24p
第4章 時ヲ超エテ	24p
第1節 朦朧体ノ語り草	24p
第2節 現代日本画家ノ見解	26p
終章	27p

序章

本論文では、近代美術史において転換期というべき明治時代に着目し、朦朧体を扱った作品を中心に、当時と現代との認識の違いなどを比較する。また、日本美術界を揺るがした岡倉天心を取り上げることで、日本画の転換点と発展過程について検討していく。多くの先行研究では、菱田春草の《落葉》は“距離と面白味”、《黒き猫》は“写実性と装飾性”を重視したと定義^(註1)しているが、この相反する関係をどのように調和したのだろうか。これらを見事に調和した朦朧体の効果を測定し、絵を描く人の視点から考えることで明治の日本画家の独自性を見出していく。

第1章 明治時代ノ日本美術

第1節 明治ノ日本美術

明治初期、政府が熱心に欧米の制度や品を取り入れたことにより、あらゆる分野で文明開化の風潮が高まった。啓蒙思想家の講演会や演説会によって、人間の自由と権利、国民の権利を大切にするといった、公共性が重要視される近代的な社会制度についての考えが日本国内に広まったのである^(註2)。

この文明開化の風潮は政治的な面だけでなく、国民の生活場面でも変化をもたらした。例を挙げると、街路にはガス灯が灯され馬車や人力車が行き交うようになったことや、煉瓦造りの建物が建てられるようになったこと、牛肉や豚肉が食べられるようになったことにより当時は牛鍋が食べられるようになった等が挙げられ、新しい時代を象徴する姿となった。

もちろん文明開化の風潮は美術界にも多大な影響を与えていた。明治22年(1889)には東京美術学校が設立された。この学校は天心が校長となり、アメリカ人のフェノロサの力添えにより開校にいたる。『美術真説』(明治15年(1882))においてフェノロサは、日本絵画は自然を理想化してアイデアを表現することに優れていると示した。また、フェノロサは美学的な視点から、絵画には線・明暗・色彩・主題の統一と華麗さが求められるが、それらを融合しまとめ上げる日本画こそが今後の日本絵画を背負うべきだと主張した。フェノロサは西洋画よりも古美術の研究に熱心であったことから国内の国粹主義的動きと合致したとされている。

このような学びの場を設けたことにより、国民が自由な意志と精神を持つ個人として主役となる美術が花開いていった。加えて、この時代の画家の多くは国を背負って描くという意識を持っていたといっても過言ではない。

第2節 日本画誕生譚

日本画は文字通り“日本の絵”という意味合いだが、言葉自体は明治になって生まれたものである。フェノロサの『美術真説』にて、洋画・油絵の対概念として“日本画”という美術用語が使われたことがきっかけであり、これは近代日本の成立において大きい影響を与えた。そして日本画とは油絵に対する日本固

(註1) 『菱田春草展』/村田真宏、高橋秀治/愛知県立美術館/(2003)

(註2) 『もういちど読む山川日本史』五味文彦・鳥海靖 編集/山川出版社/(2009/8/30)

有の画の総称であって、様式問わず伝統的な技法・材料で描かれたもの全般を指した^(註3)。

日本画は、関西にて円山派、四条派などの写生を大切にす京都派の画風が近代日本画に移行したものである。明治になり、狩野派や円山派の伝統画派の表現に西洋絵画の要素を加えるところから始まり、客観的な写実表現を日本画でも実現しようとしたのである。

日本画はその誕生の背景に西洋という外圧を要因としてもっていたからこそ、意識的な日本の伝統回帰と西洋画法の積極的な導入を図ったといえる。日本的であることと、西洋画と対等に扱われることのダブルスタンダードこそが日本画の存在理由となる。

しかし、日本画は簡単に世間から認められたわけでない。それは近代の日本画を語るうえでは欠かせない「朦朧体」が関係している。表現についての詳細は後述するが、一般的に朦朧体とは大観や春草らが生み出した新しい試みのことを指している。当時は、この朦朧体に対して批判的な声が多かった。

例えば、菱田春草の《菊慈童》^(註4)を取りあげたい(図1)。題材が“菊慈童”の場合、多くの画家が描く通常の伝統表現として“菊・子供・水の流れ”の三点を描き込むという暗黙の認識ルールがある。メインに菊慈童を置き、脇に菊と水の流れ等を添えて背景は余白にするといったシンプルな構図が多い。近代までは主題となる人物は象徴的なものとして描かれ、作品を通して感情面が表れないという点が特徴であった。

これに対して、春草の表現は近代までの伝統的な表現と正反対ともいえる。主題の菊慈童は控えめに描かれている一方で、霧のかかった奥深い山の紅葉の光景に力を入れている。これは春草の作戦であり、鑑賞者を菊慈童の神秘的な世界に誘い込み、心を打つことが狙いと考えられる。画面は春草によって新しい解釈で描き直された世界観であり、想いが作品に表れていることがうかがえる。

先行研究によると^(註5)、現代ではこの春草の《菊慈童》は好評価であるにも関わらず、制作当時の評価は批判的な内容のものがほとんどであることが分かった。

表1をみると、《菊慈童》への評価は時間と共に変化して、徐々に表現が受け入れられていったことが分かる。明治時代においては、明確な墨の輪郭線に顔料を使った鮮明で華やかな彩りの表現が馴染み深いものとされていた。よって、この《菊慈童》はメリハリが無い、重い濁った色彩といった批評的な評価になってしまったのだと考えられる。



図1《菊慈童》菱田春草

表1《菊慈童》明治と現代の評

当時の《菊慈童》評価
「菊の精を主眼としながら菊ハホンの附合せに僅か許りを満山悉く紅葉なるハ心得ず。」
「誰やら紅葉童じゃと評したが、実にさうだ。」
「一寸見た所でとても伝説の菊慈童という感じの浮んで来ないには困る。」
「大観の屈原などにかぶれたのかしらんが、此図は彩色がきたない。」
現代の《菊慈童》評価
「写実的で奥ゆかしいものである。」
「ぼかしの薄暗く複雑な色合いは感性を訴えるもの。」
「仙人となった菊慈童の神秘さや神聖さが伺える。」

^(註3) 『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』吉田亮/角川選書/ (2018/1/26)

^(註4) 《菊慈童》/菱田春草/明治33年(1900)/絹本彩色・軸/181.1×110.7 cm/飯田市美術博物館

^(註5) 『朦朧の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』佐藤志乃/人文書院/ (2013/4/30)

第3節 結

改めて、本論文では明治時代に着目し、その中でも朦朧体を扱った作品を中心に当時と現代との認識の違いなどを比較して日本画の発展過程について検討していく。明治日本画家として活躍した菱田春草や横山大観だが、画家自身の能力のみで功績を残してきたわけではない。これには東洋美術研究家など多くの肩書を持つ岡倉天心が大きく関わっている。次の章では、日本美術界を揺るがした天心をピックアップすることで日本画の転換点と発展過程を明らかにしていきたい。

第2章 日本画ノ発展過程ト転換点

第1節 岡倉天心 回顧録

第1項 フェノロサ

岡倉天心（覚三）は、近代日本美術の基盤を固め、教育者・思想家として多大なる影響を与えた。天心はフェノロサとの出会いにより日本美術界の立役者となるきっかけを得た。明治11年（1878）にフェノロサが東京大学外国人教員として訪れた時、天心が通訳者として手伝いをしていたことで関わりができた。フェノロサが『美術真説』を出版した頃には親交を深めていたとされている^(註6)。

フェノロサは、ボストン美術館の付属美術学校でデッサンと油絵を嗜んでいたほどの美術愛好家である。元々、日本で洋画の運動を起こそうと考えていたが、反対に日本美術に魅了される形となった。フェノロサは昔から受け継がれる東洋画と写実的な洋画とを比較し、東洋画の優越を主張した。加えて、欧化主義に染まった洋画は日本美術の伝統が忘れられ、顧みられないものであり、ましてや伝統の近代化の意識がないと現代美術を批判した。このようにして、フェノロサは伝統的な東洋美術の優位を理論付けたのである^(註7)。

フェノロサの考え方は、決まった定義がなく精神的な面も求められる自由なものであり、天心の独特さと通ずると考えられる。実際に、フェノロサと天心はその時代における美的理解の浅さについてよく語っていた。また、補足ではあるが天心はフェノロサの日本画革新路線を継承発展させるにあたって、時代精神（近代日本国家のあるべき姿を表象するような主題）の表現と画家の創意（大正時代のような個性の自由表現というより、時代精神の表現を第一にする中にも画家一人一人の考えを重視すること）を重んじたと考えられている。フェノロサと意見を交えたことを通して、天心の考えに幅が広がったのであろう。

第2項 東京美術学校

明治23年（1890）、天心は東京美術学校初代校長になり、フェノロサは副校長を担った。天心は校長や美術部長とみなされたが、明治政府の方針もありフェノロサに対しては外国人教員であることもあって高い地位が与えられなかった。

^(註6) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』 / 「日本に滞在したアメリカ人との交流」 村井則子/吉田亮/平凡社 / (2013/6/27)

^(註7) 『明治文学全集 (79) 明治藝術・文學論集』 / 西周…その他 (著) / 土方定一 (編集) / 筑摩書房 / (2013/1/28)

東京美術学校では、伝統を重んじ、過去の優れた作品を研究することを教育方針とし、東京美術学校は自分たちの理想に基づく新しい美術を展開した。伝統的な日本の絵画修行である古画の模写だけでなく、写実表現のために美術解剖や透視画法など幅広く取り扱うことで作家たちは豊かな感性が磨かれたのだろう。その他にも、教員、学生、教室、工房などを大々的に使って依頼制作や博覧会出品作の制作をするといったような実践も行われた。例えばシカゴ万国博覧会では、「鳳凰殿」の室内装飾を一手に学校で引き受けており、教員の発表の場や学生たちの経験の場を提供しながら新しい美術の創造に貢献した^(註8)。明治26年-27年(1893-1894)には、大観や春草らが卒業すると日本絵画協会が生まれ、教え子である若い作家らの革新的な作品が注目された。

しかしこの数年後、東京美術学校に教育改革が起こる。天心の意に反して明治29年(1896)に日本画科のみだった東京美術学校に西洋学科が追加され、フランスで経験を積んだ洋画家である黒田清輝が着任した。性質的にも反対である天心と清輝はまさに水と油の関係であった。

第3項 日本美術院

明治31年(1898)、天心は東京美術学校を去ることとなる。天心に関する怪文書が流れ、帝国博物館理事兼美術部長の座を降りることになってしまった件や、清輝の勢力が大きくなってきたことで日本画と洋画との派閥の溝が深くなった等、明確な理由は定かではないが様々な要因が重なった結果なのではないかと考えられる。また、天心は師匠と崇める熱心な学生や考え方に共感できる学生に対しては徹底的に尽くすタイプだが、考えに賛同しない学生には比較的冷たい態度をとるといったように、表裏の無い性格だったようである。良くいえば揺るがない自身の信念を持っている、素直である。悪くいえば頑固である、無意識に人を傷つけてしまう恐れがある。したがって、天心に好感を抱けるか否かは人による。この性格が裏目に出てしまい分裂にいたったとも考えられる。

天心は東京美術学校を退職することとなったが、美術環境を整えようとする考えは続いていた。天心は大観や春草らの計26人で日本美術院を創設し、日本美術界において新たな展開を図った。この団体は東京美術学校でのスタイルを受け継いだものであり、橋本雅邦ら世代の伝統美術や西洋画とは異なった理念で活動した。日本美術院の特徴として、直近の流派ではなく、室町時代の水墨画や平安・鎌倉時代の古絵巻や仏画等を参考にしたことが挙げられる。また、中国の宋元画や隋唐壁画、インドやシルクロードと世界に視野を広げていたことも注目される。この時期、天心は国の組織の役職についておらず、一般人であった。地位に関わらず日本美術院が革新的組織となった要因として、天心に先を予見する力があったからだと考えられる。

天心はまず、日本美術院を安定した組織とするために、評判高く、影響力のある日本絵画協会と連携した。日本絵画協会では日本美術院の画家を優遇することで彼らの存在が社会的に認知されるように尽力した。また日本絵画協会の他にも特別賛助会員として、尾崎紅葉や高山樗牛等、有名な文豪たちの参加もあった。更に名誉賛助会員には公爵・子爵たちがバックに控えていた^(註9)。天心は自身の強みでもある交友関係を最大限に活かして、美術界だけでなく様々な地位を持っている者との関係を築き、日本美術院

(註8) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/「近代美術のプロデュース」/吉田亮/平凡社/(2013/6/27)

(註9) 前掲^(註5)

の礎をつくり、社会的な権力を確立した。当時としては異分野の人材との交流は珍しくなかったが、特に天心においては文壇の著名人との交友が盛んだったとされている。実際に天心は歴史・文学を主題に、新しい解釈と絵画化に近代化の道を見出した。また挿絵画家として活躍していた画家を起用したように、文学趣味的な一面をもっていたことも事実である^(註10)。加えて、宗教界とも連携していたことを考えるならば彼の守備範囲はかなり広いものだろう。自分の能力を熟知し、やるべきことを理解しているからこそ成し得ることができるのだと考えられる。

日本美術院は、従来の流派に捉われていない幅広い画家たちで構成されていることが、前時代の絵師集団と異なっていて興味深い。狩野派・四条派等これまで長く伝えられた流派の枠組みを無くし、それらに代わるものとしてできた画家の組織である。流派だけでなく、年齢・社会的地位といった垣根を超えた人材登用もあった。この自由な組織の在り方が、近代日本美術史の流れに新しい展開をもたらしたと考えられる。

もちろん、あらゆる場面で日本美術院に不満をぶつける声も多くあった。例えば、日本美術院創設時は特に日本画と洋画の区別に関する議論がなされた。洋画家の中村不折は「近年の日本画は西洋画に感染したものが多い。日本美術院派の日本画はすでに日本画と言うよりは西洋画という方が適当である。そもそも日本画は応用美術であってどれほど西洋風を装っても純正美術としては失敗だ」と主張した^(註11)。しかし、評論家である長谷川天渓は「日本画は失敗を重ねながらも進捗していくものであり、不折の言うように日本画を応用美術に過ぎないというのは偏見である」と主張した。また、日本絵画協会でも郵田陵のように日本美術院勢力が大きくなっていったことに快く思わない者もいた。しかし、院展は明治36年(1903)の第15回まで継続された。

このように批評する声もあったが、日本美術院は理解を得て実績を残してきたのである。天心が亡くなった後も日本美術院の活動は途絶えなかった。大正3年(1914)には、「芸術の自由研究を主とす、故に教師なし先輩あり、教習なし研究あり」の宣言のもと再興した^(註12)。文展に対抗して横山大観らが院展を開催し、日本画の改革に多大な貢献をした。日本美術院はただ展覧会を行うだけでなく研究機関としての基礎の役割を担っており、結成当初は積極的に地方に巡回展を行い、国民に対して美術意識を高める活動を展開した^(註13)。

第2節 描力ザル画家 天心

当時は世界各地で作り出された美術は各々の幅広い美点を持っている一方で、多彩過ぎるが故に評価基準が一定でないことに繋がり、鑑賞比較が難しいということが問題視された。私はこの評価基準が不安定である対象として日本画も当てはまると考える。

20世紀初頭、ボストン美術館に在籍していた天心は世界的観点から美術鑑賞を楽しめる美術館を理想としていた。幅広い視野が普遍的な鑑賞眼を訓練することに繋がり、東洋美術史の本質を捉えていたこ

(註10) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/「岡倉天心の書と絵」/吉田亮/平凡社/(2013/6/27)

(註11) 『画界罵倒録(承前)』日本/(1899/3/23)

(註12) 『美をつなぐ一田渕俊夫と日本画の世界』/水墨美術館富山県/(2022/3/18)

(註13) 前掲^(註5)

とが考えられる。

第1項 天心と弟子

天心はこれまで多くの作家に影響を与えてきたが中でも、愛弟子ともいえる菱田春草・横山大観・下村観山・木村武山への影響力は大きいものだったと思われる。この弟子らは明治39年（1906）に日本美術院の拠点を五浦に移した際、共に移住した仲間である。天心はこの五浦の地を“東洋のバルビゾン”と称した。これは、フランスの印象派の画家たちが集まったバルビゾン村に倣っている。

ここではその弟子の中でも、第3章にて注目する朦朧体を扱った春草と大観に焦点を当てて論じていく。春草と大観は東京美術学校の第一期生として天心と出会った。天心に従って東京美術学校を離れ、日本美術院を共に設立し新しい日本画を展開した画家である。美術学校ができたことにより、“従来”の師匠と弟子という絶対的関係から、教師と学生という運命共同体関係へ変化した。

春草は、物事を冷静に捉え、行動することのできる人である。だからこそ、新技法を開拓することや伝統的な技法も活かす方法をみつけたのだろう。彼の大きな業績としては、明治30年代の朦朧体と明治40年代の装飾的画風への転換が挙げられる。

また、「賢首菩薩」を文展に出品した際は「よし、来年はもっと程度を下げ、審査員にも解る絵を描いてやろう」と語ったとされ^(註14)、自身の作品に自信を持っていたことがうかがえる。春草は、自分の作品を理解しない審査員に腹を立てるのではなく、新しい日本画の表現を受け入れてもらうためにどう伝えるべきか、朦朧体を扱った表現に偏ることなく、自分ができることを冷静に分析したように考えられる。おそらく学生時代から、中身のある経験を多くこなしてきたからこそ自信や判断力が培われたのであろう。明治39年（1906）、視力に異常をきたし、34歳という短い生涯を終えた。後に作品の4点は重要文化財に指定、明治以降の画家では最も多く登録された。

一方の大観は、天心の「一切の芸術は無窮を趁うの姿に他ならず、絵画は感情を主とす世界最高情趣を顕現するにあり」という言葉を座右の銘として掲げた。永遠に完成することのない芸術を無限のものとして捉え、広く深く追求し続けた。大観の絵画は“想の芸術”と称され、写實的でも説明的でもない、新しい表現法を活用したものとされる。中でも、大観の朦朧体は最も急進的なものとして知られている。後に朦朧体を通じて、“片ぼかし”という線描を生み出した。これは物象の光と立体を表現する近代的線描であり《生々流転》^(註15)の岩に使用されている。このように朦朧体は表現の派生にも繋がっていった^(註16)。

また前述のように、日本美術院は一員である春草を失ったことや経済的にも苦しかったなど積み重なる困難を抱えていたが、天心の死をきっかけに大観を中心に遺志を継いで再興された。

戦争時は写生味を強めたことにより、天心譲りの純粋な東洋主義が誤って受け取られ、一部から軍国主義だと責められたこともあった。しかし、浪漫主義的な新鮮でのびのびとした作品を多く生み出し、亡くなる昭和34年（1958）まで日本画界を先導した。

^(註14) 『すぐわかる 画家別 近代日本絵画の見かた』/尾崎正明/株式会社東京美術/（2003/6/20）

^(註15) 《生々流転》/横山大観/大正12年（1923）/絹本墨画/55.3×4070.0 cm/東京国立近代美術館

^(註16) 『日本画の技法』/田所量司/雄山閣/（1995/2/20）

天心との出会いにより、春草や大観は日本画に洋画的表現を導入することになった。従来の画法に捉われることなく、開発をはかるといふ天心によって生み出された精神は日本美術院に受け継がれることとなる。この精神は、物事を深く考える研究的精神であり、当時の画家たちにとって非常に重要な要素だったと考えられる。

第2項 天心ノ精神指導

美術界で有名高い天心だが、“実は画力がそこまでない”ということが分かった。画力の無い天心はどのように指導をしていたのだろうか。《玉蓮》^(註17)《竹の図》^(註18)をみると、天心の書や絵は素人寄りのものであり、特別秀でていたとは言い難い(図2)(図3)。私自身も初めて作品をみた際は「これが本当にあの天心の作品なのだろうか」と拍子抜けした。《玉蓮》は「玉葱でも描いているのだろうか」と思うが、



図2 《玉蓮》 岡倉天心

ある意味、味わい深い作品といえる。《竹の図》は琳派の構図を参考に意図的に竹を曲げたのだと考えられるが、画力が知力に追い付いていないようにみえる。このように画力が特別高いわけではないが、おそらく天心は“先導者”としてのカリスマ性に優れていたため活躍することができたのではないかと私は考えている。



図3 《竹の図》 岡倉天心

東京美術学校初代校長に就任していた時、天心は自らが教壇に立ち、学生に指導を行った。講義では、「美術史を研究することの要は、ただ過去を、記すに止まるものではない。それは必ずや未来の美術を作為する地盤を作ることになるのだ。したがって、我々は未来の美術を作りつつあるのだ」と学生に伝えた^(註19)。日本東洋の美術遺産を研究することで、次の新しい時代にふさわしい美術を築き上げることを目的とした伝統主義に裏付けられた天心の狙いが垣間みえる。

天心は、座学だけでなく実習も参加していた。しかし、前述のように絵が特別上手いわけではない。実習では技術的指導ではなく、実習自体を構成していた。

例えば、課題テーマを設けて描くスタイルにおいては、“和気”や“無我”といった観念的な画題への研究を行う「意匠研究会」や、音楽の調子をイメージ化するという「音曲画題」が挙げられる^(註20)。特に後者は天心が発案者とされており^(註21)、型にはまらない考えを持つ天心の人柄がうかがえる。

「明月」という題に対しては、月を描いてはいけない、そこにあるものの感じを出さなければならない

^(註17) 《玉蓮》/岡倉天心/個人蔵

^(註18) 《竹の図》/岡倉天心/明治37年(1904)/個人蔵

^(註19) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/「未来の美術を作った男」/吉田亮/平凡社/(2013/6/27)

^(註20) 前掲^(註5)

^(註21) 斎藤隆三は、「日本音曲の表象画」について、「是等皆以て岡倉が其の率ゆる画家を刺戟し啓発し、以て技能の進歩を期したるものに他ならず」とし、天心が発案者であったことを伝えている(『新美術史』春陽堂、大正六年)

と条件をつけたとされている^(註22)。これは雅邦の「絵は技術ではなく精神や想像力を通じて表現することである」と考える心持ち論とも通じており、掴みどころの無い概念をいかに表現できるかというトレーニングを重視していたことが考えられる。

多くの先行研究では、天心の著書や影響を受けた画家を取り上げるものは見受けられたが、私は天心の指導スタイルや彼の言葉も大きく影響していると考えている。実際に春草に対しては天心の指導法として、狙ったところを正確に捉え、褒めるべきところは褒め、悪いところは鋭く指摘していたそうだと^(註23)。天心の簡略な作画は現在も残ってはいるが、天心はあたかも画家であるかのような錯覚に陥るほど有能な人物であることが考えられる。一部では「描かざる画家」といわれているが、その発想力や観察力等、感性は画家以上だったのだろう。

第3項 日本美術ヲ鳥瞰

これまで述べてきたように、天心は国際的で視野の広い人物であった。この項では、天心や学生である春草、大観らの海外訪問歴を基に、世界的な視野から得られたものを紐解くことで更に日本画の理解を深めていく。

天心はこれまで世界各地を訪れてきたが、当初はアジアを中心に訪れていた。おそらく、実物をしっかりと観察して自分と対象物との間に接点を持つことにより、見解が生まれ、自分だけの学びを得ることが狙いだと考えられる。加えて、日本美術の源流を遡ることで影響の関係性を明らかにし、東洋美術史の本質また輪郭を肌で知ろうとしたのだろう。

明治26年(1893)には清国へ美術調査に訪れた。明治34年(1901)にインドへ訪れた後に出版した『東洋の思想』の冒頭では、「アジアはひとつ」とまとめている。これはインドの情動と中国の理知を1つにまとめたものが日本だと天心は主張している。日本美術だけでなく、そもそもの根本である東洋美術の将来を見据えて、統合した世界美術を目指していたのだろう。

そして、国際的な価値観を理解することで、“日本”という小さい枠組みで日本美術を捉えてしまわないように、インドやヨーロッパへの訪問を弟子たちに勧める。これはインドなどを引き合いに出すことで中国の史観と相対化させて日本の立ち位置を自身で把握できるようにしたのだと考えられる。

明治36年(1903)、春草と大観はインドに渡航した。天心が2人を彼らにインドに行かせた目的として、ティペラ藩王国の宮廷障壁画の制作作業があった。しかし真の狙いは別にあったと考えられる。春草と大観は現地の神話や風俗を知り、描くことでインド美術に理解を深めることができた。加えて、彼らが水墨画の技法をベンガル人画家のオポニンドロナト・タゴールに伝えたことにより、タゴールは独自の技法である水洗技法を獲得することができ、画家間の密接な関係が構築された^(註24)。春草と大観の自由な表現や幻想的な淡い持ち味は現地の表現にも影響を与え、鮮やかで濃淡的な精密画の伝統に変化をもたらしたのだろう。また、第3章で詳しく触れるが、春草と大観は欧米にも訪問しそこでも積極的な交流を行った。

^(註22) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/「日本画の誕生」/吉田亮/平凡社/(2013/6/27)

^(註23) 『菱田春草 巨匠の名画』/学習研究社/(1977/1/1)

^(註24) 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/「インドでの朦朧体への反応 現地での文化人との交流」佐藤志乃/吉田亮/平凡社/(2013/6/27)

海外の刺激や日本美術の源流に触れたことを通して、春草と大観は論文「絵画について」を発表した^(註25)。論文では、輪郭は無限を有するから無用で、色彩こそ感性に訴える近道だとし、尾形光琳を天才とたたえながら、これからは色的没骨で充分だと述べた。海外訪問後の作品では、淡く美しい色彩表現が追究され、構図は説明的な対象物を削ぎ落としたシンプルな画面構成が目立つようになった。

この論文には、自身達がこれまで積み上げてきた経験と天心からのアドバイスの基、海外で吸収したことが目覚ましく発揮されていると考えられる。

表2 天心と春草・大観の動き

西暦	年号	月	岡倉天心	菱田春草	横山大観
1886	明治19	10月	欧米視察旅行(フェ/ロサ/浜尾新) 『欧州視察旅行』作成		
1887	明治20	10月	帰国(フェ/ロサ/浜尾新)		
1889	明治22	2月	東京美術学校開校		
1893	明治26	5月 12月	帝国博物館の命により清国美術調査へ 帰国		
1901	明治34	11月	インド訪問(堀室徳) タゴールと親交を深める		
1903	明治36	1月 2月 5月	ロンドンで『東洋の理想』出版 五浦へ向かう(7月から暮らす)	インド渡航 カルカッタ到着 カルカッタで展覧会	インド渡航 カルカッタ到着 カルカッタで展覧会
1904	明治37	2月 3月 4月 9月 11月 12月	米国出発(六角紫水) NY到着(六角紫水) ボストン美術館にて勤務開始 ※大正2までに計5回勤務 ボストンのイザベラ・スチュアート・ガードナーを訪問 セントルイス万博で「絵画における近代の問題」の講演	米国出発(六角紫水) NY到着(六角紫水) NYのセンチュリー・アソシエーションで展覧会 セントルイス万博を見学 ボストンへ移る ボストンのオリ・ブル夫人邸にて展覧会 ボストンからNYへ移る	米国出発(六角紫水) NY到着(六角紫水) NYのセンチュリー・アソシエーションで展覧会 セントルイス万博を見学 ボストンへ移る ボストンのオリ・ブル夫人邸にて展覧会 ボストンからNYへ移る
1905	明治38	1月 3月 4月 6月 7月 8月 11月 12月	「日本美術」を講演 帰国 ボストン美術館の顧問に就任し、米国へ	NYで展覧会 ナショナル・アーツ・クラブにて展覧会 ワシントンのフィッシャー画廊にて展覧会 米国からロンドンへ移る パリ観光からロンドンへ ロンドンのヘンリー・グレーブス・ギャラリーで展覧会 ロンドンから五浦(茨城)へ 帰国 ※仏・独・伊を経た 論文「絵画について」を発表	NYで展覧会 ナショナル・アーツ・クラブにて展覧会 ワシントンのフィッシャー画廊にて展覧会 米国からロンドンへ移る パリ観光からロンドンへ ロンドンのヘンリー・グレーブス・ギャラリーで展覧会 ロンドンから五浦(茨城)へ 帰国 ※仏・独・伊を経た 論文「絵画について」を発表

当時の天心と春草・大観の動きを年表にしてみると、天心が先駆けて訪れ、後に画家たちが現場を訪れていることが分かった。学べる環境を整えてから、後進の画家たちが円滑に活動できるよう先んじて動いている。天心は日本文化を世界的に紹介したいわばプロデューサーのような役割を担っていたのだろう。

第3節 結

天心は主に2つの貢献により、日本美術界の未来を切り開いた。1つは、様々な制度を整えたことである。文化財や美術作品の調査や研究、分類、整理、保存、展示、国内外へ発信をした。もう1つは、教育者として多くの人材を育てたことである^(註26)。そのために美術教育や展覧会などの発表に徹した。特に大観、春草、観山などを親身に指導した。

これらを通して天心は、近代日本美術の枠組みを整えた。彼は、個々の作家たちが自分たちの個性を発見して美術を作っていくために牽引することで共に新しい美術を作り出したのだろう。

(註25) 『近代日本画の巨匠 菱田春草展 図録』/河北倫明/京都新聞/(1982)

(註26) 前掲(註19)

また、天心は明治の日本で“日本美術”の、“世界の美術”“東洋美術”における立ち位置を正確に理解し、研究することができた唯一の人物で、優れた指導者であると考えられる。持ち前の強い探究心を存分に発揮することで、新しい時代の日本画家を適切に指導し、課題を与え、成果を出すことができたのだ。その中で生まれたのが朦朧体である。次の章ではこの鍵となった“朦朧体”に着目していく。

第3章 朦朧体ノ効果

第1節 朦朧体ノ始まり

朦朧体は天心の「空気を描く表現はないだろうか」という設問に対して、明治後半期の没線彩画の手法を活用した日本画の画風であり^(註27)、春草と大観が生み出した技法である。没線＝描線を無くす。つまり、全て色彩の変化や濃淡で表す技法である。画面に水分を含ませることで湿り気を与え、空刷毛で色彩同士を混ぜ合わせ、暈していくことで表現ができる。その効果を最大限に引き出す代償として、日本画の価値の一つでもある筆線や筆さばきを手放すことになる^(註28)。これは“写実技法”から距離を置く代わりに、西洋絵画でも取り入れられている自然科学的な空気遠近法、線遠近法、明暗法を強めに取り入れることに繋がる。

この技法はゼロから生まれたものではなく、輪郭を描かず墨の濃淡で大気の雲煙を表現する中国の宋元画などの没骨法を参考にし、それに光線や空気表現などを意識した洋画的写実を取り入れたものである^(註29)。しかし洋画的とはいえ、油絵の技法を借用したのではなく、油絵が狙っている効果を日本画の延長線上で試みたものである。この油絵の効果というのは、西洋絵画でイメージするような色彩にメリハリがあり、絵画的に強いということではない。光線や空気表現を活用して生まれる、目にみえない概念、雰囲気のようなものを指している。後に春草と大観の論文「絵画について」に触れるが、そこでも「目に見える世界観だけでなく、心で感じる世界観を尊重する」と心に湧き出る感情や感性を大事にしているという観点から効果の捉え方としては確かなものだと考えられる^(註30)。

春草と大観は描く対象の部分にではなく、全体的な空間構成や情感表出に朦朧体を用いたとされている^(註31)。これは空気や光線を描くことから始まったものであり、色彩が主体となっている。日本絵具の色彩発色効果は油絵より遥かに淡いため、表現力も弱いものであった。そのため、天心は真剣に日本絵具の改良まで考えたとされている^(註32)。そこで春草と大観は、各色に胡粉を混ぜて絵具を揃え、半透明且つハーフトーンとして描いた。油絵では表現できない、薄く淡いヴェールを重ねたようなハイライトや

^(註27) 『別冊太陽 近代日本の画家 日本画・洋画 美の競演』/「大気と光の表現の果敢な試み「朦朧体」」植田彩芳子/湯原公浩/平凡社/ (2008/8/22)

^(註28) 『菱田春草展 Hisida Shunso : A Retrospective』/「菱田春草、15年余の実験」鶴見香織/鶴見香織、三輪健仁/日本経済新聞社、NHK、NHK プロモーション/ (2014)

^(註29) 『大観・春草展 日本画近代への道 図録』/茨城県天心記念五浦美術館/ (2001)

^(註30) 『別冊太陽 不熟の天才画家 菱田春草』/「外遊を経て得たもの 余白、暗示性という伝統的な美意識」佐藤志乃/鶴見香織/平凡社/ (2014/9)

^(註31) 前掲^(註25)

^(註32) 前掲^(註25)

フィルターを使った写真のような暈しによって生まれる柔らかな質感が表現でき、神秘的な雰囲気となる。

だがその反面、色同士を刷毛で暈す方法や胡粉を混ぜた色は画面が濁り易く、空間がもやもやとなってしまう恐れがある等^(註33)、油画のように顔料の性質上、透明感を出すことができないことが欠点とされていた。そこでこの打開のため天心は「着色画は、宗達、光琳が花卉・翎毛に及ぼしたる彼の妙趣を進めて」とし、琳派を参考にしよう春草たちにアドバイスを^(註34)。没線彩画の描法は既に琳派の作品にみられる技法であり、朦朧体の改良を促すものとなる。

また、論文「絵画について」では光琳を色的印象派と位置付けて色彩効果に注目している^(註35)。これは一見、受け継がれた伝統的表現を持ち上げているようにも思えるが、違う観点からみると、西洋画の要素を取り入れて伝統的絵画研究を促しているようにも読み取れるだろう。この論文や海外訪問を通して、印象派的な点描や明度を保った色彩が加わった。

そして、没線彩画の表現に柔軟性を持たせ、かつて距離を置いていた写実性を持たせることができ、画面を明瞭化させることができた。春草たちは一度手放した“写実性”をも手に入れたと考えられる。後半でも述べられているが、特に春草は筆数も多く、重ね塗りすることで写實的にみえる表現を施している。西洋手法とは異なった、東洋絵画の伝統に属した写実を実現させている。外部から得たものだけでなく、これまで受け継がれてきたものをも活かしている。当時、色彩がどのような感情を引き出すのかという心理的発見もみられ^(註36)、色彩が持つ感覚的作用への目の付け所は新しい近代的研究領域であるといえる。

これらは、実際に天心から学んだ東洋の独自性についての教えがあったからこそ、西洋のあらゆる優位性に圧倒されることなく自己の道を信じることができた^(註37)と述べている。

第2節 悪シキ表現 朦朧体

しかし、朦朧体は代表的な新しい試みである一方、汚い、濁ったもの、悪いものと認識されてもいた。“朦朧”や“朧ろ(げ)”という言葉は、批評される前から存在はしていたが一部を暈しているということや、墨の筆線に頼らないぼんやりとしたものという意味合いとされていた^(註38)。春草や大観以外にも、黒田清輝《湖辺朝霧》の表現に対しても朧ろに感じたという批評が残っている^(註39)。これにより、一概に春草や大観の作品に対して使われていた言葉ではないことが分かる。

だが、とある時期からこれらの言葉はネガティブな意味合いが強くなっていく。詳細は後に述べるが、守旧派の評論家らが、朦朧体作品に対して“朦朧”という言葉を用いてコメントしている影響が強いと考えられる。この“朦朧”には、これまで積み重ねてきた伝統技法を軽視する行動と解釈し、真意を理解できない評論家らの主張が込められているのだろう。

(註33) 前掲^(註29)

(註34) 『日本美術』 / (1901/7)

(註35) 前掲^(註29)

(註36) 前掲^(註25)

(註37) 前掲^(註29)

(註38) 『すぐわかる 日本絵画』 / 守屋正彦 / 株式会社東京美術 / (2002/3/11)

(註39) 『美術五十年史』 / 森口多里 / 鱒書房 / (1943)

「朦朧体」という呼称は、明治33年(1900)にペンネーム・無名子改め、大村西崖による日本美術院の批評から始まったとされる^(註40)。西洋絵画の影響を受けたとされる、淡い朧げな光やじめじめとした空気の表現は不明瞭であり、当時の人からしたら奇妙に映ったのだろう。

守旧的批評家からは朦朧体の作品について、洋画であって日本画ではないと批判を受けた。守旧的批評家の1人である美術評論家の大村西崖は、東京日日新聞の「美術展覧会を評す」というコーナーにて、「兎角この二三子^(註41)の近年の作は、人をお茶にしたやうな、ごまかしたやうな、ごまかしたやうな、とぼけたやうな、おつに意味深長なやうな、考へたやうな、なぐつたやうなものばかり」と批判し^(註42)、連載最終回の際には日本美術院の作品に対して“ごまかし画”と評価した。西崖は、東京美術学校の教員であり、天心や雅邦らと因縁深い者で、春草の卒業作品《寡婦と孤児》における評価の違いで対立をした。普段温厚な雅邦が、顔を真っ赤にして腹を立てたほどの衝突だったとされている^(註43)。また、西崖は天心を東京美術学校から退けた中心人物とされている。西崖に便乗するように、他の批評家らも“朦朧”という言葉を使って批評し、東京日日新聞の他に東京朝日新聞や時事新報、読売新聞等も“朦朧”の用例がみられたとされている。これにより、益々“朦朧”というワードに対してマイナスなイメージを抱きやすくなったのではないかと考えられる。

しかし、美術評論家という肩書があっても、やはり一般人の見方である。美術に対する認識の仕方は、画家には遠く及ばないと私は思う。普段から美術が身近ではなく、専門知識を持たない民衆なら尚のことだ。世評として情景描写の空気と光線、感情というものが“全く分からない”という評価も見受けられた^(註44)。個人的には、美術評論家という肩書があるにも関わらず、ペンネームを使って伏せていることも解せない。

私たちにとって馴染みある見方でいうと、X(旧Twitter)やブログ等のSNSが例に挙げられる。自身を公にしている場合もあるが、多くは匿名やアバター等を活用している。個人の好きなことや思ったことを自由に発信できる反面、周りに影響を与えやすいため、扱いには十分気を付けることが求められる。これは誰もが身に覚えのあることだろう。

武力から言論、つまり言葉が力を持つようになった明治も同様である。当時として新聞は、現代でいうSNSやテレビといった主体マスメディアと考えられる。これは多くの人々に影響を与えるものであり、マスメディアは世論形成に繋がることから、「新聞の情報=世の中の声」となりかねない。朦朧体技法が正当な評価がなかなか得られなかったのも頷ける。中には、評価する者もいただろうが、判断材料や判断する基準が明確とされていないため、当時としては扱いに困るものだったと考えられる。彼らは歴史を経て正当な評価を得たのだ。

^(註40) 『菱田春草とその時代』/勅使河原純/六藝書房/(1982)がこの記事を「朦朧体」の初出としている。これよりひとつ前の第7回絵画共進会の展覧会評には「朦朧体」の用例が見られないため、本論文においてもこれを初出とする。

^(註41) 大観、観山らを指す。

^(註42) 『東京日日新聞』/「美術展覧会を評す」/無名子(大村西崖)/(1900/4/12)

^(註43) 『古美術』/「美術院創始前後 塩田翁に訊く会」/(1944/5)/『日本美術院百年史二巻下』/日本美術院/(1990))

^(註44) 前掲^(註23)

第3節 絵筆二乗セタ 情意

本論文では、日本画史上最高傑作と評され、重要文化財にも指定されている春草の《落葉》と《黒き猫》を取り上げ、“朦朧体”の効果を改めて評価したい。各作品における朦朧体の主な注目ポイントとして、《落葉》はあたかも鑑賞者が雑木林にいるかのような空間表現が演出されている。《黒き猫》では墨のにじみで猫のふわふわとした毛並みが朦朧体で表現されている。《落葉》は網膜炎と腎臓病によりで失明の危機に直面し、療養に専念することを余儀なくされた後に復帰して制作されたものであり、《黒き猫》はそんな体調である中、亡くなる前年に僅か5日間で仕上げた作品である。これらの作品は、春草にとって魂の作品であると判断した。

《落葉》に関しては、福井県立美術館で管理しているものを取り上げる。連作として全部で5つあり、近年では滋賀県立近代美術館→未完→永青文庫（文展作・重要文化財）→茨城県近代美術館→福井県立美術館^(註45)を制作順とすることに落ち着いている^(註46)。他の《落葉》も取り上げられることを検討したが、制作順が新しく、永青文庫の重要文化財の作品と双璧とされる福井県立美術館が所蔵の《落葉》が最も表現力が優れており、比較的分かり易く表現法や描き分けなどが観察しやすいと考えたためである。

春草は、《落葉》《黒き猫》において、各々重視した課題があった。《落葉》では“距離”と“面白味^(註47)”、《黒き猫》では“写実性”と“装飾性”を課題として掲げた。これらは相反する関係であり、調和が乱れるとどちらかを壊してしまうデリケートな挑戦ではないだろうか。しかし朦朧体こそ、この無理難題を見事に調和する表現だと私は考える。そこで各作品、課題別に分類することを試み、描き方や表現法から考えられる意図を読み解くことで朦朧体の効果を測定する。

第1項 夢現空間 目ヲ奪ワレル《落葉》

《落葉》^(註48)は明治42年（1909）に近くの雑木林から着想を得て制作された作品である（図4）。左の画面下には2羽のヒガラ、右の画面上には1羽のジョウビタキが若木に留まっている^(註49)。手前に、杉と柏の若木^(註50)が、後方にはクヌギやトチの木と予想される木々^(註51)が立っている。

春草は《落葉》発表後の翌年、「それにつけても速かに改善すべきは従来ゴツチャにされて射た距離といふことで、これは日本画も洋画も同様に攷へねばなるまい」「この大切な法則が動ともすると面の面白味という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

(註45) 所蔵先を明記。

(註46) 『アート・ビギナーズコレクション もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』/尾崎正明 鶴見香織/株式会社東京美術/（2013/6/10）

(註47) 構成や装飾的效果のことを指す。

(註48) 《落葉》/菱田春草/明治42年（1909）/紙本彩色・6曲1双/各154.0×354.3cm/福井県立美術館

(註49) 『東京国立近代美術館70周年記念展 重要文化財の秘密 図録』/大谷省吾、花井久穂/毎日新聞社、日本経済新聞、東京国立近代美術館/（2023/3/17）の双璧である《落葉》永青文庫と見比べて種を判断。

(註50) 前掲^(註1)

(註51) 前掲^(註49)

多かった」と振り返っている(註52)。これは作品を描く際、春草が“距離”と“面白味”を意識していたことがうかがえる。



図4《落葉》菱田春草

—距離—

樹木の多くが左右両端にまとめられており、鑑賞者から視野が広がっていくように画面の基本枠を構成している。この基本枠に加え、その空間に柏と杉の若木が対峙して描かれていることにより、中央に空間がある。また、他の《落葉》と比べてみたところ、樹木の生え際は他と異なって全て真ん中より下に描かれていた。これは連作の制作だからこそ施すことのできた、奥行き表現や地面の押しあがりを抑える工夫ではないだろうか。

落ち葉を全体的にみても、あちこちに散っているのではなく、いくつかのまとまりとなってまばらに存在している。中央は低く、左右は中央線までという風に広がっており、ハイアーチ状に描かれている。これは左右を軸とする空間構成を確かなものにするための意図的配置となっている。落ち葉を部分的にみても、奥へ向かうにつれてまとまりも徐々に小さく、ばらつきのあるものとなって奥行き感が生まれる。

落ち葉は空間を形成するだけでなく、画面下部や樹木の根元を中心に一面に敷き詰められていることにより、ひとつの面としても役割を果たしていると考えられる。

木々の描き込みとしては、手前と奥の木々とで前後関係を表現するために、手前は色や形が明瞭である。奥は先へ行くほど色形が少しずつ失われていくように描いている。前後関係を確かなものとすることで、奥行きを生み出しているのだろう。落ち葉も同様に、奥へ行くほど徐々に色や形が消えつつある。輪郭線、葉脈、色味の順で失われていくことで濃淡が滑らかに変化している。

落ち葉を1枚1枚細かく注目してみると、輪郭や葉脈の有無、色彩の濃淡が異なっていることが確認できた。大局的にみると、落ち葉は下から上へ、濃度が徐々に薄くなっている。このグラデーションにより、落ち葉が作り出した面が水平方向へ広がっていく。更に相乗効果として、上記でも述べた落ち葉のまとまり方が変化していることが加わり、鑑賞者の脳に地面だと認識する作用が働く。

(註52) 『絵画叢誌』275号/「画界漫言」/(1910/3)/p.7

東京国立近代美術館美術課主任研究員である三輪健仁の作品解説によると^(註53)、背景は無地背景ではあるが、完全な背景ではないという。注意して見ない限り捉えることのできない程度に縦横方向において、刷毛目で淡墨が不変形に塗られている。この塗られた領域と素地の領域の境界付近には、画面上部の樹木が配置されている。このことによって樹木の根元から根元へと視線を移動しておく過程を鑑賞者が踏むことにより、更に地面を認識させる効果に繋がることが分かった。

一面白味一

“落ち葉”というと、鮮やかなイメージのある紅葉と異なって、葉が老化した結末で比較的重たい印象にも感じられる。しかし、《落葉》に描かれている落ち葉は茶色だけではなく黄褐色も取り入れたことにより、画面全体が明るく豊かな印象に仕上がっている。

葉は金泥による装飾的な葉の表現が織りなされている。光線 X 線分析では、天然土から製した黄土による色彩とみられた木の葉から Pb (鉛)、Cr (クロム)、Ca (カルシウム) が検出され、西洋顔料のクロムイエローと胡粉の混色であると推定された^(註54)。柏の葉に暈し使われている緑色には、Cu (銅) と As (ヒ素) が検出され、エメラルドグリーンと推定されている^(註55)。杉の若木に使われた茶色味を帯びた緑色においても Cu (銅) が検出された^(註56)。この金泥による葉の装飾は《黒き猫》でも似たような表現がみられる。《落葉》制作過程の中で糸口を掴んだことにより、後に詳細を説明するが《黒き猫》でも同様の表現をしたのではないかと私は考えている。

若木以外の樹木を注視してみると、全て潔く画面から切り落としてしている。この切り落としにより、画面上に地平線がなくても、画面の先に地面があると頭の中で認識し、必然と鑑賞者の視線が下がる。これにより、俯瞰的な構図が生み出され、パノラマ式に眺められる。近距離の地面のみ画面となって視野が覆われることによりユニークで平面的な装飾的畫面となる^(註57)。特別何かを描かなくても心理的な遠近法を活用し、鑑賞者の目線を誘導した春草の秀逸な采配と考えられる。更に先行研究では、これと似た表現の

^(註53) 『菱田春草展 Hisida Shunso : A Retrospective』 / 「《落葉》の「無-地 (non-ground)」について」三輪健仁/鶴見香織、三輪健仁/日本経済新聞社、NHK、NHK プロモーション/ (2014)

^(註54) 『菱田春草展 Hisida Shunso : A Retrospective』 / 「菱田春草の技法と日本画—科学分析調査から」荒井経 東京藝術大学大学院/鶴見香織、三輪健仁/日本経済新聞社、NHK、NHK プロモーション/ (2014)

^(註55) 前掲^(註54)

^(註56) 前掲^(註54)

^(註57) 前掲^(註53)

作品として尾形光琳の《八ツ橋図屏風》(註58)を例に挙げている(註59)(図5)。かきつばたの花は真横から描いたように見えるが、かきつばたの咲いている池に掛けられた八ツ橋は、完全に真上から見下されたものとなっている。先人たちの教えを活かしたものであっても、春草は独自のアレンジを加えることで、新しいものを作りだしたのだろう。



図5《八橋図屏風》尾形光琳

表3《落葉》朦朧体の効果測定

		※→考察したこと ⇒ 先行研究情報		
作品名	重視された課題	キーワード	確認できた内容	考察・調査
《落葉》	距離	樹木/配置	樹木の多くが左右両端にまとめられている。	→ 観者から視野が広がっていくように画面の基本枠を構成。
		樹木/配置	空間に柏と杉の若木が対峙的。	→ 中央に空間があるように感じる。
		樹木/配置	他の《落葉》と比べてみたところ、樹木の生え際は他と異なって全て真ん中より下である。	→ 奥行き表現や地面の押しあがりを抑える工夫。
		落ち葉/配置	全体的に見てみると、あちこちに散っているのではなく、いくつかのまとまりとなつてまばらに存在。中央は低く、左右は中央線までという風に広がっており、ハイアーチ状。	→ 左右を軸とする空間構成を確かなものにするための意図的配置。
		落ち葉/配置	部分的に見てみると、奥へ向かうにつれてまとまりも徐々に小さく、ばらつきのある。	→ 奥行き感を生成。
		落ち葉/配置	画面下部や樹木の根元を中心に一面に敷き詰められている。	→ ひとつの面となる。
		樹木/描き込み	手前は色や形をはっきりしている。奥は先へ行くほど色形が少しずつ失われていく。	→ 手前と奥の木々とで前後関係を表現。 → 前後関係を確かなものとすることで、奥行きを生み出す。
		落ち葉/描き込み	奥へ行くほど徐々に色形が消えつつある。輪郭線、葉脈、色味の順で失われている。	→ 濃淡が滑らかに変化。
		落ち葉/描き込み	1枚1枚細かく注目してみると、輪郭や葉脈の有無、色彩の濃淡が異なっている。大局的に観ると、下から上へ、濃度が徐々に薄くなっている。	→ このグラデーションにより、落ち葉が作り出した面が水平方向へ広がる。更に相乗効果として、落ち葉のまとまり方が変化していることが加わり、観者の脳は地面だと認識する作用が働く。
		背景	注意して見ない限り捉えることのできない程度に縦横方向において刷毛目で淡墨が不変形に塗られている。この塗られた領域と素地の領域の境界付近には、画面上部の樹木が配置。	→ 樹木の根元から根元へと視線を移動しておく過程を観者が踏むことによりさらに地面を認識させる効果に繋がる。
面白味		落ち葉/色	茶色だけではなく黄褐色も使っている。	→ 画面全体が明るく豊かな印象に仕上がる。
		葉/色	金泥による装飾的な葉の表現が織りなされている。	→ 光線X線分析では、天然土から製した黄土による色彩と見られた木の葉から ⇒ Pb(鉛)、Cr(クロム)、Ca(カルシウム)が検出。西洋顔料のクロムイエローと胡粉の混色であると推定。
		葉/色	金泥による装飾的な葉の表現が織りなされている。	→ 柏の葉に置き使われている緑色には、Cu(銅)とAs(ヒ素)が検出。エメラルドグリーンと推定。
		葉/色	金泥による装飾的な葉の表現が織りなされている。	→ 杉の若木に使われた茶味帯びた緑色はCu(銅)が検出。
		葉/色	金泥による装飾的な葉の表現が織りなされている。	→ 金泥による葉の装飾は《黒き猫》でも似たような表現が見られる。 → 《落葉》制作過程の中で糸口を掴んだ。
		樹木/認識	若木以外の樹木は全て深く画面から切り落としている。	→ 画面の先に地面があると頭の中で認識し、必然と観者の視線が下がる。
		樹木/認識	近距離の地面のみ画面となって視野が覆われる。	→ ユニークで平面的な装飾的畫面となる。

(註58) 《八橋図屏風》/尾形光琳/18世紀(江戸)/絹本金地彩色・6曲1双/各179.1×371.5cm/メトロポリタン美術館

メトロポリタン美術館/<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664> / (2023/12/11時点)より画像提供

※知的財産権が発生していないことから商業目的であっても、《八橋図屏風》画像を自由にコピー・変更・配布することができると認めている。

(註59) 前掲(註53)

第2項 シャノワールノ導キ《黒き猫》

《黒き猫》^(註60)は明治43年(1910)に描かれた作品である(図6)。枝葉の色に変化が確認できることから、季節は秋だと考えられる。柏の幹が大きくカーブを描き、その幹の上に真っ直ぐこちらをみつめている1匹の黒猫が乗っている。

作品サイズは比較的小さく、画面は柏と黒猫が描かれていてシンプルである。一見、控えめな雰囲気作品であるが、黒猫はいつでも次の行動に移せるよう足に力を入れてこちらを警戒している。緊張感が漂い、引き締まっている。

評論家の内田魯庵は、「此画を見ると小生は佇立らざるを得なかつた。その伝彩と云ひ、その描写と云ひ、その着想と云ひ、尽く新しい試みぢや。シカモ此の新しい試みが見事に成功してをる。あの黒い猫が、繊巧なる毛描きを用ひずしてムクムクと浮き上つてる。アノ眼が爛々と光つてをる。アノ金泥を交ぜた柏の葉、アノ「デコラチーフ」に屈曲した樹幹、妙に能く調和して、何とも云ひ知れぬミスチックな意味を含蓄してをる^(註61)」と評価している。

他に当時の批評の中に、「猫の写生的なのに、柏の樹や葉を装飾的に描いてあしらつたのは手際だ^(註62)」という指摘があった。更にこれらの評価を踏まえて、勅使河原純は、「《黒き猫》の「写実的装飾性」が当時の多くの批評家に、日本画の新しい可能性を感じさせた^(註63)」と総括している。このように“写実性”と“装飾性”の調和が、発表当時から注目されていることが分かる。



図6 《黒き猫》 菱田春草

—写実性—

色は、ほぼ墨一色で描かれている。しかし、腿や首、口や腹は施されている濃淡によって体の盛り上がりや伝わるようになっていいる。水墨画家としても、墨の濃淡で奥行きや色味までも感じさせてきた春草だからこそ成し遂げることができるのだろう。

黒猫の毛並みは実際に触れてみたくなるほどリアルに描かれている。毛並みには手描きの跡が一切みられず、毛は1本1本細筆で描いているのではないとされている。つまり毛並みは描き込みではなく、朦朧体を用い、暈して表現した。反対に足や耳の先は暈した様子が見当たらなかった。“暈すこと”と“絞ること”、このメリハリのある描き方を加えることで、柔らかくしなやかに、落ち着きをあらわし、アクセントになってくる。

(註60) 《黒き猫》/菱田春草/明治43年(1910)/紙本彩色・軸/151.1×51.0 cm/永青文庫

(註61) 『東京朝日新聞』/「展覧会素通りの印象(十)」/(1910/11/16)

(註62) 『日本美術』142号/「日本画概観」/中川忠順/(1910/12)/p.37

(註63) 『菱田春草とその時代』/勅使河原純/六藝書房/(1982/11)/p.524

先行研究^(註64)によると、木の幹に関しては、濃淡の異なる4種の灰色を重ねて、樹皮の凹凸感を出している。細かいタッチを施すことにより、木の表皮のごつごつとした凹凸が実現できている。画面からはみ出して戻ってくる、大きく曲がった大胆な幹や垂れ下がる枝は、琳派のたらしこみ技法^(註65)を活用している。

また補足ではあるが、春草の息子である菱田春夫の回想^(註66)によれば、春草は猫があまり好きではないが、絵のモデルとしては大変興味を示していたそうである。東京美術学校在学中に新案として猫の作品を描いていたことや、徽宗皇帝の猫を模写していたこと、五浦時代は老梅に眠っている白猫を描いていたこと等、度々猫の作品を描いている。

春草が描く猫は大きく2パターンに分かれているようにみえる。1つは《白き猫》^(註67)《猫梅》^(註68)のようにリラックスした姿で描かれる白猫である(図7)(図8)。もう1つは、《黒き猫》《柿に猫》^(註69)のように警戒・緊張した黒猫である(図9)。同じ猫でも描き分けるところに、春草のこだわりが感じられる。高いクオリティでの短期間制作が実現できたのは、これまでの猫の観察や制作機会が積み重なった結果とも考えられる。



図7 《白き猫》 菱田春草



図8 《梅猫》 菱田春草



図9 《柿猫》 菱田春草

^(註64) 『没後110年特別展 菱田春草—故郷につどう珠玉の名画』/飯田市美術博物館/(2021/10)

^(註65) 『たらしこみの研究：尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写を通して』/林樹里/國華社/(2020/12)

たらしこみ技法：先に塗った水墨や絵の具が乾かないうちに、異なる濃度や色の水墨、絵の具を加える技法と概して定義。

^(註66) 『ゆうびん』2巻10号/「父・春草の思い出」/菱田春夫/(1951/10)/p.15

^(註67) 《白き猫》/菱田春草/明治34年(1901)/絹本彩色・軸/109.6×38.2cm/春草会

^(註68) 《猫梅》/菱田春草/明治39年(1906)/絹本彩色・軸/118.1×49.8cm/足立美術館

^(註69) 《柿に猫》/菱田春草/明治43年(1910)/絹本彩色・軸/123.4×50.0cm/個人蔵

一装飾性一

上部にある柏の葉は、淡墨と思われる輪郭線で描くことにより明瞭化されており、表面には陰影はない。よく観察してみると、上部に描かれている葉は葉裏を翻しているものは無く、全て平面的に表向きに描かれている。そもそもこの全て葉を表向きにする描き方は、春草独自のスタイルなのだろうか。《黒き猫》や対幅である《春秋》の左幅^(註70)は全て葉が表向きだった。一方で、対幅《春秋》の右幅^(註71)や《かすみ》^(註72)の葉は反りがあり立体的に描かれていた(図10)(図11)。つまり春草は、意図的に柏の葉を平面的に描いていると考えられる。



図10《春秋》菱田春草



図11《かすみ》菱田春草

柏の葉に用いられた色は、《落葉》と同様のクロムイエローと胡粉による混色の淡黄色から金泥へと変化している。科学分析によると、金泥はAu(金)のみが検出される部分と、Au(金)とAg(銀)が検出される部分があり、銀の含有率が異なる金泥が確認された^(註73)。肉眼でも金泥には赤味の強弱に差がある数種類の描き分けが確認できた。

先行研究^(註74)によると、灰色の輪郭線と金泥に加えて、重なっている下の部分に緑を添えている。科学調査の結果、この緑色は岩絵の具の緑青と推定されている^(註75)。部分的に青緑を量すことで、鮮やかな色彩効果となる。この金泥は赤金と青金を使い分けて平板化を防ぐことにも繋がっている^(註76)。

春草はこれまで粒子の粗い緑青や群青は使ってこなかったが、平面性を強く主張する金泥の平塗りや

^(註70) 《春秋》/菱田春草/明治43年(1910)/絹本彩色・双福/各144.5×71.7cm/飯田市美術博物館

^(註71) 前掲^(註70)

^(註72) 《かすみ》/菱田春草/明治43年(1910)/絹本彩色・軸/116.6×50.8cm/個人蔵

^(註73) 前掲^(註54)

^(註74) 『菱田春草展 Hisida Shunso : A Retrospective』/「《黒き猫》をめぐるあれこれ」林田龍太 熊本県立美術館/鶴見香織、三輪健仁/日本経済新聞社、NHK、NHKプロモーション/(2014)

^(註75) 前掲^(註54)

^(註76) 前掲^(註64)

粒子感の強い素材を意図的に取り入れて、平面構成へと関心を移しているといわれている(註77)。この技法は琳派を参考にしたと推測される(註78)。鮮やかな群青や緑青は琳派の諸作品を華やかに彩った色彩でもある。

樹木の葉は徹底的に平面化しているのに対して、画面下にある2枚の落ち葉は比較的立体的に描かれていた。落ち葉は僅かに反り返っており、地面との接点を薄暗くして地面を暗示している。

黒猫の眼に注目してみると瞳には微かな光を持つ金泥、瞼には銀泥が施されている。この金泥と銀泥の効果によって、警戒した力強い眼差しの黒猫となり、張り詰めた雰囲気のある作品となっている。この緊張感は、鑑賞者にも関与すると考えられる。黒猫の力強い目力により、作品と鑑賞者の間は必要以上に近づかず、距離を保つ効果にもなっている。この効果により、程良い距離で柏と黒猫の両方を楽しむことができる。”リラックス”した猫では生まれぬ効果であり、ここでも春草の描き分けが影響していると推測される。

表4 《黒き猫》 朦朧体の効果測定

作品名	重視された課題	キーワード	確認できた内容	※一考察したこと ⇒ 先行研究情報
				考察・調査
《黒き猫》	写実性	黒猫/色	色自体は、ほぼ墨一色。 腿や首、口や腹は濃淡が施されている。	→ 濃淡によって体の盛り上がりが伝わる。
		黒猫/毛並み	毛並みには手描きは一切見られず、毛は1本1本細筆で描かれたわけではない。朦朧体を用い、暈して表現。 足や耳の先は暈した様子が見当たらなかった。	→ “暈すこと”、“絞ること”のメリハリのある描き方を加えることで、柔らかいところは柔らかくしなやかに、落ち着いているところは落ち着きがあるようになる。アクセントとなる。
		幹	濃淡の異なる4種の灰色を重ねて、樹皮の凹凸感を出す。	→ 細かいタッチを施すことにより木の特徴であるごつごつ感が実現。
		幹/枝	画面からはみ出して戻ってくる大きく曲がっている。	→ 琳派の特徴でもある、たらしこみ技法。
	黒猫	短期間制作での高度なクオリティ。	→ これまでの猫への観察や制作機会が積み重なった結果。	
	装飾性	画面上部/柏の葉	淡墨と思われる輪郭線がある。 表面には陰影が無い。	→ 明瞭化される。
		画面上部/柏の葉	翻しているものは無く、全て平面的に表向き。	→ 意図的に柏の葉を平面的に描いている。
		柏の葉/色	《落葉》と同様のクロムイエローと胡粉による混色の淡黄色から金泥へと変化。	→ 金泥は科学分析によると、Au(金)のみが検出される部分とAu(金)とAg(銀)が検出される部分があることから、銀の含有率が異なる金泥が確認。肉眼でも金泥には赤味の強弱に差があると考えられる数種類の描き分けが確認。
		柏の葉/色	重なっている下の部分に緑を添えている。	→ 科学調査の結果、岩絵の具の緑青と推定。部分的に青緑を暈すことで、鮮やかな色彩効果となる。
		柏の葉/色	粒子の粗い緑青や群青を使用。	→ この金泥は赤金と青金を使い分けて平板化を防ぐことにも繋がっている 平面性を強く主張する金泥の平塗りや粒子感の強い素材を意図的に取り入れて、平面構成へと関心を移している。琳派を参考。
		落ち葉/地面	比較的立体的に描かれている。	→ 僅かに反り返ることや、地面との接点を薄暗くすることで地面を暗示。
		黒猫/眼	瞳には微かな光を持つ金泥。瞼には銀。	→ 警戒した力強い眼差しの黒猫となり、雰囲気張り詰める。
		黒猫/緊張感	黒猫が警戒している。	→ 黒猫が出す緊張感は観者にも関与。黒猫の力強い目力により、作品と観者の間が必要以上に近づかない距離を保つようになる。程良い距離で柏と黒猫両方楽しむことができる。

《落葉》では主に配置や描き込み量によって奥行きや空間を構成して“距離”を出し、色合い調整や金泥で装飾を施したことや心理的遠近法を活用することで“面白味”を出した。これら2点を持ち合わせることで、春草は三次元的空間の描写を克服したのである。

《黒き猫》においては、基本的に黒猫は“写実性”を、柏は“装飾性”の役割を果たしていると考えられる。どちらも描き方は異なるが、相互的に打ち消し合わず、一体感のあるものとなっている。加えて、飯田市

(註77) 前掲(註28)

(註78) 前掲(註28)

美術博物館の作品解説^(註79)では、「黒猫を乗せるためにデフォルメした幹の形態や下方に淡墨をぼかすだけの無背景の画面も鑑みれば、本図はかなりの装飾性の高いものである」とされている。特に朦朧体で表現された柏の樹が、表現法の異なる黒猫と柏の葉を馴染ませる働きをしている。これは平面構成を追求した挑戦でもあり、この“写実性”と“装飾性”を組み合わせた表現は日本画の新しい可能性を導いたものといえよう。

また、これまで朦朧体は画面を暈すという特徴から、神秘的な雰囲気を出す印象が強かったが、朦朧体によって黒猫の毛並みを表現することは、思わぬ写実性に繋がったと考えられる。この点においても朦朧体は日本画を前進させる将来性が期待できる表現だといえる。

どちらの作品でも春草は朦朧体を駆使して矛盾する要素を見事に調和させた。また、琳派の技法を参考にしている点から、これまで受け継がれてきた伝統を重んじていることも伝わる。これは西洋に対抗したというより、日本画の良さを出した結果、表現できたことであると考えられる。これまでの考察を通して、朦朧体の効果測定の結果は明らかなものとなった。

第4節 再認識 朦朧体 真ノ評価

第1項 新天地 参ル

当時の日本では批判対象となった朦朧体作品ではあるが、海外は違った反応を示した。春草と大観はインドと欧米へ渡った。

インドでは、朦朧体はベンガル美術界に新風を巻き起こすものとなった。それまでインドでは西洋のリアリズムに沿った表現が主流であったが、不明瞭であいまいな朦朧体の表現は、西洋近代から脱し、西洋化に引きずられまいとするインドの国民絵画模索のポイントとなった^(註80)。

欧米では、朦朧体を海外で試すという目的や必要経費を得るために1年の間に在中に5回の展覧会を行った。滞在費の獲得を目標としていたが、朦朧体表現の受け入れや天心の人脈により、滞在費だけでなく、欧州への渡航費や天心への謝礼、日本にいる家族への仕送りまで行うことができた^(註81)。加えて、不安定だった日本美術院を立て直す送金分も獲得するまでに結果を残した。

展覧会では、世の中に様々な影響を与えた。英国グレース画廊の巧みな宣伝効果もあって、春草と大観が帰国後も、新聞雑誌には展覧会に関しての広告や批評が幾度も掲載された。第1回ロンドン展では、英国王室アレクサンドラ王妃とヴィクトリア王女らが画廊を訪れ、春草と大観の作品を1時間近く鑑賞し、話題となった。明治39年(1904)には、春草と大観は2回目のロンドン展のためにグレース画廊に作品を送り、展示された。また明治38年(1903)にグレース画廊は陶磁器に菊を生けて飾り付けたことや和風住宅を取り入れたこと等を通して、日本の魅力が溢れる会場として周知されていたのも少なからず影響していたのだろう。

この朦朧体の展覧会に対して、海外の評論家たちは「これらの作品は西洋の遠近法を完全に理解したも

(註79) 前掲^(註64)

(註80) 前掲^(註24)

(註81) 『別冊太陽 不熟の天才画家 菱田春草』 / 「欧米を渡った朦朧体作品 和洋の見事な融合で西洋人を魅了」 佐々木美帆/鶴見香織/平凡社/ (2014/9)

のであり、簡潔で繊細な筆致でありながら、季節や時間の瞬間性を見事に切り取ってみせたものである」と評価をした。この好評の理由として、西洋と東洋の画法を上手く融合した表現が特徴である米国人画家ホイッスラーの作品を多くの人々に想起させるものであったことが要因と考えられる。朦朧体の海外への波及は、西洋の帝国主義への抵抗、アジア的精神への目覚め等に繋がっていった。

また春草と大観は海外での鑑賞や展覧会等の滞在を通して、初めは黒を基調した色使いとしていたが、外光派の影響もあり、帰国する頃は「琥珀色と橙色の栄光」と評価されるほど色遣いに対する評価が上がり、技術面の向上もみられた。特に、春草は「曙」「黄昏」といった空の様子を画題として好んで描き、薄暗闇の中での光の表現に徹していたため、海外訪問での経験を通して、表現に磨きがかかったと考えられる。

全体的な明治日本の動きとして、西洋との交流を通じて最先端の技術や流行を取り入れることで国を強くし、暮らしを豊かにすることで世界からの遅れをとらないよう取り組んでいた。外部からの取り入れに注力していた当時の日本において、“海外の考えは最先端である”ということを経験的な前提だと捉えると、日本から生まれた新しいものは自信をもって最先端の優れたものであると認めることは難しい。そのため、基盤が不安定だった当時の日本にとって、朦朧体は日本国“内から”は認められなかったが、“海外から”の評価を得られたことで後に日本での評価が高まったと考えられる。加えて、政治面や食べ物より芸術文化面は西洋の受け入れが比較的追い付いていなかったことも理由として挙げられる。

朦朧体は海外に出なかつたら、芽吹くことはなかつた表現だろう。これは画家たちの優れた表現力や天心の人望だけでなく、明治独特の海外への接触を活かしたことで今世に残すことができた表現なのだと考えられる。

第2項 神以テノ声価

当時、『落葉』と『黒き猫』は朦朧体作品ということで批判の声もあったが、画家や美術関係者による評価は悪いものばかりではなかった。

小野竹喬は『落葉』をみて、音を立てて舞い上がりそうな落葉が一面に散っていると感じたと共に、洋画の手法を櫟の幹を描く際に取り入れているのではないだろうか^(註82)と、春草の表現法にも感心したとされている。前田青邨は、『落葉』にはすっかりまいってしまいました。名作というのは、おかしいものですね。いつ見てもいいものですよ。幹のひだなど、線ですつとでなく、急所にぎゅうぎゅうと。まねてもとうていできないですよ。落葉の一枚一枚が細い線ですね。それが目立たないですね。空気が描けておりますね。しっとりとしずんでおりますよ。殊に西洋画にないほんとうに日本画のもですね。^(註83)と誰にもできない表現だと述べた。新しい芸術を求めた今村紫紅にとっても『落葉』は憧れの1つであり、それまでなかった美とそれまでなかった革新の意欲を焚きつけた作品^(註84)だったとされている。

^(註82) 『毎日新聞』/「絵事十話(二)」小野竹喬/(1966/2/12 初出)/『冬日帖』/小野竹喬/求龍堂/(1979) 所収

^(註83) 『下伊那教育』/「現代日本画壇の巨匠にきく」/(1965)

^(註84) 『國華』10月号/「晩年の天心先生」/安田鞞彦/(1961)

小川芋銭は《黒き猫》を神品と称し、春草の作品を超えるには単一な色を力強く入れるか、雪舟の破墨のように抽象的にする他ないと述べ、春草の個性を絶賛^(註85)している。また安田鞞彦はどちらかという写実性のある作品を好むため、その点のみに着目すると《黒き猫》より《落葉》を自然主義の写実的だと評価し、『黒き猫』は写実に欠けていると評している。しかしこれは批判的な意味合いではなく、《黒き猫》の画法や色使いにみられる装飾性は自然を鋭い視線で捉える写実的な力があってこそ成立するものであり、その写実性が薄まってしまふほど装飾性に優れている^(註86)と評価している。

なお、東山魁夷は《落葉》《黒き猫》の2作品に対して、装飾化や装飾性ということが、決して生命感を弱めないばかりではなく、むしろ更に強く発現しているという。日本画の絵具や材料を使って自然を描くことを装飾性観点から見て、限界を感じていた魁夷にとって、春草の作品は自然への観察眼、内面の充実によって克服しているからこそ実現できたものである^(註87)とする。

一方、美術評論家の斎藤隆三は、《落葉》と《黒き猫》について、明治の美術界に多大な影響を与えたものだとして評している。春草の人間性について、本当に真面目な性格を持つ、反面ただ寂しい、理性的という表現で片づけるのではなく、むしろ情熱的であり「内に宿る力は極めて力強いもの」^(註88)だとみていた。また野間清六は、《落葉》と《黒き猫》をみる時、その優れた技法よりも、この語りに深く心打たれるとコメントしている。後にこれらの作品を参考として、真似る画家はいたそうだが、あくまで技法の模倣であって何の悟りも示されていないとも語っている。野間は、春草の朦朧体が批判的に晒されても屈することない生き方に対して、「悔いのない一生であつたと思う」^(註89)という一言を残しており、作品を通して作家自身を評価していたことがうかがえる。更に河北倫明は、《落葉》に対して、発表当時は一部の審査員に落第点をつけられ、激論の末に最高賞として称えられた今昔の感に耐えない話として印象づいている。《黒き猫》に対しては、伝統的な装飾の型と自然主義の渾化が微妙な調和の中に実現されている^(註90)と評している。技術的な面と共に難しい状況に屈することなく、真っ直ぐこれまでの常識にぶつかっていった春草の姿をも高く評価していることがうかがえる。

画家たちの評価はやはり、絵を描くことを職としていることもあって、春草の表現方法や魅せ方に着目した傾向がみられた。一方で、美術評論家や研究者などの美術関係者たちは、技術的表現よりも作品を通して作家の人柄や作品に込めた想いを読み取るコメントが多い。作品の評価を通して、春草がこれまで積み上げてきたものが認められたことや、後の画家たちに影響を与え刺激や成長にも繋がったことから、菱田春草という一人の“人間”、一人の“画家”として世の中に評価されていたことが分かる。

(註85) 『芋銭子文翰集』下巻/牛久自宅より/丹波/西山泊雲宛書簡/(1940/2) 所収

(註86) 前掲^(註83)

(註87) 『信濃教育』第875号/「春草随感」/昭和34年(1959)

(註88) 『美術界今昔』/「春草の『落葉』」、「春草と猫」/創元社/(1948)

(註89) 『信濃教育』/「菱田春草の芸術」/昭和34年(1959)

(註90) 『信濃教育』第875号/「菱田春草」/昭和34年(1959)

第5節 結

朦朧体は西洋絵画の影響を受けたものであり、ぼやけた不明瞭な技法であることから批判対象でもあった。明確な黒線で描かれた鮮明で華やかな彩り表現が馴染み深いものであった当時の人からしたら、得体のしれない表現には抵抗があるのだと考えられる。

しかし、この技法は中国の宋元画等の没骨法を参考にし、それに光線や空気表現などを意識した洋画的写実を取り入れたものであり、あくまで日本画という範囲と手法によって誕生した表現法である。琳派の色彩効果を踏まえたものでもあり、これまで受け継がれてきた伝統的表現と洋画的表現とが絶妙な調和により成り立つものだと考えられる。

第3章では、春草の代表作でもある《落葉》と《黒き猫》を取り上げたことで、相反する“距離と面白味”、“写実性と装飾性”という各重視課題を見事に調和した朦朧体の効果を測定した。朦朧体による効果が理解されたことや積み重ねてきた過程が認められたからこそ、海外や他の画家から評価を得ることができたと考えられる。朦朧体を通して、日本画の新しい可能性を見出したのである。これは新しい時代の日本画を模索したものであり、並々ならぬ努力と苦勞の結果、掴みとることのできた表現だといえる。朦朧体こそ、新しい時代の日本画のあるべき道を示したといえよう。

第4章においては、明治時代における評価や朦朧体の効果を測定したことを通して、現代の評価や現代日本画家の意見等を参考にし、絵を描く人の視点から考えることで明治の日本画家を見出していく。

第4章 時ヲ超エテ

第1節 朦朧体ノ語り草

明治から時を経て、現代日本画家はどのような表現を施しているのだろうか。また朦朧体作品をはじめとする日本画への認識について注目していく。

日本美術院の第6代理事長を務める現代日本画家、田淵俊夫の作品をみってみる。《遠い思い出・家路》^(註91)では、群青や朱を暈した後に、プラチナ砂子を蒔き、手で擦っている。田淵は、暈すことで複雑な色調を作り出し、作品に幻想的な雰囲気を出している。確かにこれは田淵ならではの技法であるが、プラチナ砂子を蒔いている点や暈している点からは、春草の金泥を使った装飾表現や朦朧体技法も感じられる。また“暈す”という行為自体に全く抵抗が無く、むしろ暈すことで新しい表現法を獲得しているように考えられる。

次にとりあげる安原成美は、日本美術院院友の日本画家で、2023年のNHK大河ドラマ「どうする家康」完全小説版の装画を担当している。その表現をみると、春草が行った技法に近いものがみられた。例えば《静寂》では、春草の《落葉》のように空間構成を考慮した意図的な配置がみられ、奥と手前で木々の描き込み方が違っていた。また《トチノキとネムノキ》^(註92)《しゅううの木の葉》^(註93)では、葉

^(註91) 《遠い思い出・家路》/田淵俊夫/平成4年(1992)/紙本彩色/103.5×103.5 cm/メナード美術館

^(註92) 《トチノキとネムノキ》/安原成美/平成31年(2019)/727×530 mm

^(註93) 《しゅううの木の葉》/安原成美/令和3年(2021)

にラピスラズリや緑青が入り混じった金泥を使って装飾し^(註94)、平面性のある画面にしている。更に安原は顔料の素材にもこだわっており、1000年以上昔から使われている天然顔料を使用していることが分かった。

美術評論家の山下裕二と安原成美の特別対談^(註95)によると、安原は過去に保存修復科のプロジェクトで菱田春草の技法を調査した際、福井県立美術館が所蔵している《落葉》を蛍光X線分析したという。これは第3章でも取り扱った作品である。

科学分析で顔料などを調べられるが、画家、つまり描く側の立場である安原にとって、春草の作品を至近距離で調査したことで肉眼である程度目的のことは把握できた。

では科学分析を使って、何を知ることができたのか。安原は春草がどれだけの手数で描いたのか分かったことが1番の収穫だと語っている。春草は落ち葉と幹は三手くらいで描いており、薄墨を下にひいた上に胡粉を混ぜた墨で木目を描く。後に胡粉に少し青を加えた絵具を使って苔類を描いており、少ない手数で表現していることが明らかとなった。この表現法は安原の日本画制作に多大な影響を与え、非常に大きな経験となったらしい。更に植物をモチーフとすることも、春草作品を調査した体験が生きるとのことだ。春草の表現に感心を抱いている様子がよく伝わる。

春草の話題の際、山下は「春草の作品、絵具の発色が本当にきれいなんですよね。横山大観みたいに戦後まで生き延びたら、今以上に知名度も評価も高かったはずだけれど、惜しい人です。」といい、これに対し安原は「今の僕と同じ年で死んでしまっているんです。それを思うと、いつも焦ります。僕の歳であそまでの仕事をしていたんだと思うと……。」と語った。作品だけでなく、春草自身に向き合い、春草の偉業に対し敬畏する様子も読み取れた。

また、同じく日本美術院院友であり、富山大学学術研究部芸術文化部系講師の幸亮太先生にお話をお伺いすることができた。《落葉》は影響を受けた作品の1つであり、朦朧体作品や画家に対して抵抗は全く無いということだった。

そもそも朦朧体は、当時の画家たちがみてきたものが平面性のある伝統的な絵画だったことが前提にあり、それに対して新しく入ってきた遠近法などを要素とする西洋画風を融合したいという考えの基、作り出された表現といえる。一方で現代は、生まれた時から西洋画の特徴である遠近法などを用いた作品を多く目にする機会がある。漫画や映画、アニメも幼少期からみていることが、朦朧体に抵抗感がない理由として考えられる。漫画は線描だとしても、立体や遠近表現などは西洋画の要素が比較的多い。

明治期の日本画家は、天心の課題提示や海外からの刺激があったからこそ朦朧体を生み出すという行動に繋がったが、現代の画家は状況が異なっている。つまり、朦朧体という技法自体、当時の画家でしか生み出せないものである。現代では、朦朧体が無くなったとしても院展の体質として、「今まで誰も見たことの無い絵を描きたい」という意識はあるため、今は今でまた現代の画家でしか生み出せないものが生まれるのだろう。

(註94) 『日本画の道標 安原成美 下図集』/安原成美/株式会社日貿出版社/ (2022/4/8)

(註95) 『日本画の道標 安原成美 下図集』/「特別対談 山下裕二×安原成美 めぎすのは、応挙!」/安原成美/株式会社日貿出版社/ (2022/4/8)

暈し表現に対して抵抗は全く無く、厳密にいうと抵抗が無いというより最初からそのような発想が無いとのことだった。幸先生ご自身、暈し表現を多く使うタイプだそうだ。主に距離を出したい場合や画面に変化をつけたい場合に暈し表現を使うとおっしゃっていた。

お話をお伺いしたことや研究を通して、暈し表現には多くの可能性が秘められていると考えられる。《黒き猫》のようにふわふわな毛並みを表して写実性を出す場合、《落葉》の距離感を出す場合、画面に複雑性を持たせる場合、風景などを幻想的に表現したい場合など様々な表現に有効であることが分かった。この“暈す”という表現が無かったら、日本画に限らず、美術自体発展することができなかつただろう。

第2節 現代日本画家ノ見解

山下と安原の特別対談^(註96)では、昔と現代における日本画の向き合い方も比較していた。山下は「小さい頃から叩き込まないと、江戸時代のような本当の絵画には迫れないというのが僕の持論。よく「筆ネイティブ」って言葉を使うんだけど、小さい時から外国語に触れていないとネイティブ・スピーカーになれないように、子供の頃から筆を使っていないと、本当の日本画なんて描けないと思う。ところが今の日本画の教育には、昔の画塾教育的な要素はほとんどないでしょう」と述べている。これに対し安原は、「確かに、応挙をはじめ先人が残した絵を見る度に、自分との間に距離を感じます。絶対追いつけないと思ってしまう。一時期はそのことに絶望感を抱いていました。」と語った。この特別対談は、サブテーマとして「目指すのは、応挙！」を掲げており、円山応挙の関する話題が目立ったが、これは応挙に限らず日本画の基盤を作った明治画家も含まれていると考えられる。

更に『現代日本画の発想』^(註97)では、総勢27名の現代日本画家による作品が紹介されている。日本画の色材を使った洋画寄りタッチの作品、心情のようなモチーフの無い概念を描いた作品、筆を使わずエアブラシを使った作品など、構図や色彩、表現方法も多くのタイプが確認できる。中には常に新しい方向を目指して制作に取り組んでいる画家もいて、それぞれが自身の描きたいものを自由に描いていることが分かる。

日本画家2人^(註98)と油絵画家1人^(註99)、司会として美術評論1人^(註100)による計4人での対談記事では、「日本画の技術ってすごく難しいですね。表現するというよりは、技術を覚えなきゃいけない」とあった。やはりまずはベースとなる技法を習得することで、表現したいものにたどり着くことができるのだろう。

また日本画とは何なのかという問いでは、これまで誰も適切に答えられなかったものであり、その答えに対して次の世代はいつも疑問をもって、ずっとここまできていると導き出していた。中にはその曖昧さも含めて、広義も狭義も両方とも幅広く、許容範囲が広がってしまって、それはそれで面白いのではな

(註96) 前掲^(註95)

(註97) 『現代日本画の発想』/武蔵野美術大学日本画学科研究室/武蔵野美術大学出版局/(2004/4/1)

(註98) 現代日本画家 重政啓治、現代日本画家 山本直彰

(註99) 洋画家 赤塚祐二

(註100) 美術評論家 高島直之

いだろうかという考えもあった。

幸先生との対談では、今の私達は西洋画に対するコンプレックスなどはあまり感じていないのではないかという話になった。比べるというより参考にして取り入れようという気持ちの方が強い。特別なコンプレックスは無いが、皆何か新しく挑戦はしているということだろう。朦朧体は挑戦への第一歩とも捉えることができる。

寧ろ、私達にとって比較的馴染みのある西洋画よりも昔の表現法にアイデンティティを求めて、勉強をし直した方が良いのではないかという考えさえ出てきている。明治期の人々の当たり前は和絵の方で、新しくきたものが西洋だった。しかし、現代人は西洋の美術に生まれた時から触れており、逆に昔の表現法が新鮮に感じるのだ。極端な話、昔は西洋に対してコンプレックスがあったが、現在は東洋美術に対してコンプレックスがあるということだ。今でいう、昭和の歌が令和にヒットする時流と似ているのかもしれない。現代は日本画に対する認識として、明治の頃よりも更に作家個人が時代や表現に対して、日本画とは何か、またアイデンティティは何かということを考える時代になっている。

終章

本稿では明治期の日本画の朦朧体を取り上げ、その効果を再評価することで明治日本画の特質を論じてきた。その結果、私は、朦朧体は極めて前向きな表現だと評価することができると考えている。

春草をはじめとする明治の日本画家は、現代の日本画家に大きな影響を与えている。安原も「いくつかの要素が自分の中に徐々に蓄積されて、いつの間にか融合して現在の作風になった^(註101)」と語っていたが、これまでの研究を通して、この“融合する”というスタイル自体が明治の画家から発祥したものだと考えられる。現代日本画は明治の時代色が反映されているということから、現代の日本画は明治の日本画家が築き上げたといっても決して大げさな表現ではないと言い切れる。

日本画については作家それぞれが解釈を持ち、考え方が多岐に渡るからこそ十人十色な日本画表現があると考えられる。日本画の誕生は明治時代のことではあるが、日本画が正しく評価されたのは比較的最近のことなのかもしれない。

何百年後には、日本画の定義とは何かについて、「自由度の高いものといっても、どの程度のものを認めるか」「伝統的な表現を取り入れてこそ日本画だ」など、画家や美術評論家の間で議論になるかもしれない。はたまた、日本画という分野自体消えるかもしれない。

明治においては、西洋画など外部からの刺激物があったことが発展の特効薬となったのだろう。現代でも自分たちの常識とは違うものが出てきた時は必ず批判は起きるものである。これまでの調査を通して、芸術とはそういうものだとは推測される。最初は批判されるが、時を経てスタンダードとなり、そこからまた枠を超えたものが生まれる。これが繰り返されることによって発展することができる。朦朧体もその中の一部であったわけである。今後の日本画又は美術界におけるダークホースとして挙げられるのはChatGPTのようなデジタル関係のものかもしれない。そのような衝突を経て、革新的な意味として新しい日本画が生まれる可能性が期待される。

(註101) 前掲(註95)

参考文献一覧

- 『画界罵倒録（承前）』日本/（1899/3/23）
- 『東京日日新聞』/「美術展覧会を評す」/無名子（大村西崖）/（1900/4/12）
- 『日本美術』/（1901/7）
- 『絵画叢誌』275号/「画界漫言」/（1910/3）
- 『東京朝日新聞』/「展覧会素通りの印象（十）」/（1910/11/16）
- 『日本美術』142号/「日本画概観」/中川忠順/（1910/12）
- 『芋銭子文翰集』下巻/牛久自宅より/丹波/西山泊雲宛書簡/（1940/2）
- 『美術五十年史』/森口多里/鱒書房/（1943）
- 『美術界今昔』/「春草の『落葉』」、「春草と猫」/創元社/（1948）
- 『ゆうびん』2巻10号/「父・春草の思い出」/菱田春夫/（1951/10）
- 『信濃教育』第875号/昭和34年（1959）
- 『國華』10月号/「晩年の天心先生」/安田鞞彦/（1961）
- 『下伊那教育』/「現代日本画壇の巨匠にきく」/（1965）
- 『菱田春草 巨匠の名画』/学習研究社/（1977/1/1）
- 『毎日新聞』/「絵事十話(二)」小野竹喬/（1966/2/12 初出）/『冬日帖』/小野竹喬/求龍堂/（1979）
- 『近代日本画の巨匠 菱田春草展 図録』/河北倫明/京都新聞/（1982）
- 『菱田春草とその時代』/勅使河原純/六藝書房/（1982）
- 『古美術』/「美術院創始前後 塩田翁に訊く会」/（1944/5）/（『日本美術院百年史二巻下』/日本美術院/（1990））
- 『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/（1994/8）
- 『日本画の技法』/田所量司/雄山閣/（1995/2/20）
- 『「日本画」用具と描き方』/堀川えい子/株式会社美術出版社/（1995/10/31）
- 『大観・春草展 日本画近代への道 図録』/茨城県天心記念五浦美術館/（2001）
- 『日本画の100年 東京国立近代美術館/東京藝術大学の所蔵品を中心に』/東京国立近代美術館/東京新聞/（2001/1）
- 『すぐわかる 日本絵画』/守屋正彦/株式会社東京美術/（2002/3/11）
- 『菱田春草展』/村田真宏、高橋秀治/愛知県立美術館/（2003）
- 『すぐわかる 画家別 近代日本絵画の見かた』/尾崎正明/株式会社東京美術/（2003/6/20）
- 『現代日本画の発想』/武蔵野美術大学日本画学科研究室/武蔵野美術大学出版局/（2004/4/1）
- 『別冊太陽 近代日本の画家 日本画・洋画 美の競演』/湯原公浩/平凡社/（2008/8/22）
- 『もういちど読む山川日本史』五味文彦・鳥海靖 編集/山川出版社/（2009/8/30）
- 『朦朧の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』佐藤志乃/人文書院/（2013/4/30）
- 『別冊太陽 近代の師 岡倉天心』/吉田亮/平凡社/（2013/6/27）
- 『明治文学全集(79) 明治藝術・文學論集』/西周…その他(著)/土方定一(編集)/筑摩書房/(2013/1/28)
- 『アート・ビギナーズコレクション もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』/尾崎正明 鶴見香織/株式会社東京美術/（2013/6/10）

『菱田春草展 Hisida Shunso : A Retrospective』/鶴見香織、三輪健仁/日本経済新聞社、NHK、NHK プロモーション/ (2014)

『別冊太陽 不熟の天才画家 菱田春草』/鶴見香織/平凡社/ (2014/9)

『日本画と材料 近代に創られた伝統』/荒井経/武蔵野美術大学出版局/ (2015/10/9)

『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』吉田亮/角川選書/ (2018/1/26)

『たらしこみの研究：尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写を通して』/林樹里/國華社/(2020/12)

『没後 110 年特別展 菱田春草—故郷につどう珠玉の名画』/飯田市美術博物館/ (2021/10)

『美をつなぐ—田淵俊夫と日本画の世界』/水墨美術館富山県/ (2022/3/18)

『日本画の道標 安原成美 下図集』/安原成美/株式会社日貿出版社/ (2022/4/8)

『東京国立近代美術館 70 周年記念展 重要文化財の秘密 図録』/大谷省吾、花井久穂/毎日新聞社、日本経済新聞、東京国立近代美術館/ (2023/3/17)

掲載作品一覧

図 1：《菊慈童》/菱田春草/明治 33 年（1900）年/絹本彩色・軸/181.1×110.7 cm/飯田市美術博物館

図 2：《玉蓮》/岡倉天心/個人蔵

図 3：《竹の図》/岡倉天心/明治 37 年（1904）年/個人蔵

図 4：《落葉》/菱田春草/明治 42 年（1909）年/紙本彩色・6 曲 1 双/各 154.0×354.3 cm/福井県立美術館

図 5：《八橋図屏風》/尾形光琳/18 世紀（江戸）/絹本金地彩色・6 曲 1 双/各 179.1×371.5 cm/メトロポリタン美術館

図 6：《黒き猫》/菱田春草/明治 43 年（1910）年/紙本彩色・軸/151.1×51.0 cm/永青文庫

図 7：《白き猫》/菱田春草/明治 34 年（1901）年/絹本彩色・軸/109.6×38.2 cm/春草会

図 8：《猫梅》/菱田春草/明治 39 年（1906）年/絹本彩色・軸/118.1×49.8 cm/足立美術館

図 9：《柿に猫》/菱田春草/明治 43 年（1910）年/絹本彩色・軸/123.4×50.0 cm/個人蔵

図 10：《春秋》/菱田春草/明治 43 年（1910）年/絹本彩色・双福/各 144.5×71.7 cm/飯田市美術博物館

図 11：《かすみ》/菱田春草/明治 43 年（1910）年/絹本彩色・軸/116.6×50.8 cm/個人蔵

掲載作品画像出典

図 2、3：『大観・春草展 日本画近代への道 図録』/茨城県天心記念五浦美術館/平成 13 年（2001）

図 5：メトロポリタン美術館公式 HP/ (2023/12/11 時点) より

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664>)

※知的財産権が発生していないことから商業目的であっても、《八橋図屏風》画像を自由にコピー・変更・配布できると認めている。

その他：『アート・ビギナーズコレクション もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』/尾崎正明 鶴見香織/株式会社東京美術/ (2013/6/10)