天心――大観・春草における西洋近代美術史観(下)

天野一夫

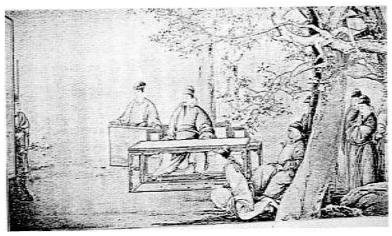
1. 1898(明治31)年10月・朦朧体の創出へ

これまで大観・観山・春草たちの絵画と西洋美術との関係が論じられる際には、ほぼ決まったように黒田清輝・久米桂一郎らが始めた紫派とも言われた当時の新派である「白馬会」系のもたらした、印象派がサロンに浸透した形の「外光派」との関係が語られることが多かった。しかしながらこれも確たる論証があって定見化したものでは無い[1]。むしろわれわれはまずは作品自体を分析し、次には言説を全て調査しなおし今一度冷静に分析すべきであろう。

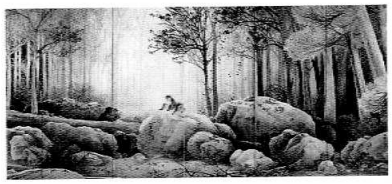
「朦朧体」については関係者の証言としては大観の何種類かの回顧談ていどしかない[2]。まずそれをまとめておきたい。

1. 天心から「空気を描く工夫はないか」と言われ、大観・春草で工夫を凝らして相談して創出した。
2. 「私たちは古畫研究から一種の自覚をうながされ」「今までにない、試みられなかったものを表現しようと考えた」
3. (外国の影響については)「そんなこと全然ありません」

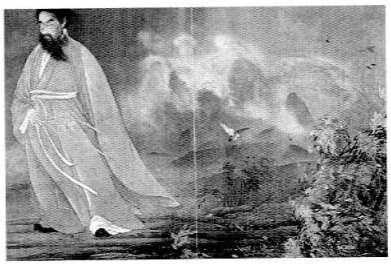
ここでわれわれは「朦朧体」が顕在化した1898(明治31)年10月の段階に立ちあって見たい。これまでの彼らの作品は、同じ年の4月に日本絵画協会第四回絵画共進会に出品した菱田春草「観畫」(図版1)に代表されるように、いまだ線描主体の構成的作品であった。それが、半年後の日本絵画協会第五回第一回日本美術院連合絵画共進会に出品の春草作「寒林」(図版2)においては、無線描法と言われたように決定的に実験的な描写法に転回しているのである。批評にも「西洋畫の風骨著しく採用されたることにして、ペンキの匂るかとを疑ふ程なり」[3]と記された印象の会場であったようだ。同展は横山大観「屈原」(図版3)、下村観山「闇維」(図版4)「春暁・秋暮」(図版5)、菱田春草「武蔵野」(図版6)「寒林」などが出品された展覧会で、その年のいわゆる東京美術学校騒動で、3月に天心が校長の職を追われ、それに伴い4月には雅邦をはじめとした教授たちが連袂辞職し、それを契機に日本美術院が7月に設立したばかりであった。つまり新設した日本美術院が対社会的に新たな絵画を立ち挙げる意気込みの掛かった政治的な展観でもあったのである。そこにはそれに見合うだけの新生の絵画を掲げるアドバルーン的な意味合いも多分に含まれていたのである。実際、出品作は様々な絵画的実験に踏み込んでいる。色彩を主体としたマッスによる群像表現で、仏伝にあるものの主題としては成立していなかった絵画を新たに構想したいわゆる「新案」としての「闇維」、東京美術学校騒動で校長の職を追われた天心を裏主題とした「屈原」、「武蔵野」なども、技法的にも前者では背後の大気・風を新たに工夫することで心理的な表現が行われ、また後者では薄野の伝統的主題が極端な遠近法的空間としてバックに表され、その中で一羽身を守るようにとまる様が試行されている。このように見てくると、「朦朧体」と後に言われた新画法も純粋な造形研究ばかりではなく、いわば政治的な党派性を孕んでいたということができる[4]。衆目は観山「闇維」



図版1　菱田春草
《観畫》(消失)
明治31(1898)年

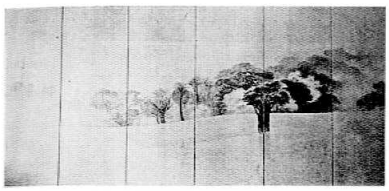


図版2　菱田春草
《寒林》
明治31(1898)年

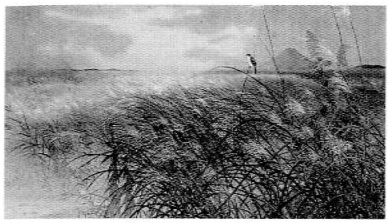


図版3　横山大観
《屈原》(部分)
明治31(1898)年

図版4　下村観山
《闇維》
明治31(1898)年



図版5　下村観山
《春暁》（消失）
明治31（1898）年



図版6　菱田春草
《武蔵野》
明治31（1898）年

図版7　菱田春草
《寒林》（雑誌「日本美術」・部分）
明治31（1898）年

図版8
《寒林》（部分）

と大観「屈原」に集ったが、ここでわれわれは「朦朧体」を考えるのに春草「寒林」を中心に見ていきたい。

おそらくは初冬の頃（図版7）[5]の奥深い森の中であろうか？ われわれの前にした空間は広く開き、大きな岩が打ち重なる中を、樹木が横倒しになっている。いまだ葉の付く樹もあるが、ほとんどのものは、すでに裸木となっている。残る枯葉も森の中から吹き来る風に、あちこちの木々から慌しく落ちかかっている（図版8）。森全体が霧のためにもやっていてその中をところどころ日が漏れるのか、岩の一部に微妙な光のトーンを与えている。このような静寂を湛えた空間の中に、枯葉のざわめきと岩の合間から流れ出る水の音、そして岩の上の座す二匹の猿たちの声の響きだけが響くのであろうか。

「寒林」は春草画の中でも類例の無い特異な作品である。新画法を突然に出したという試行性のためであろうか、未だ不安定な描法は、この作品の人工的印象を強めている。ほとんどの樹木に輪郭線は無く、薄墨の上に縦に濃墨で塗り重ねて明暗の効果を作り出す。異なる明度を持つ樹木同士が描き重ねられていくことで空間を表現していく手法であり、ここには、まだ後の空刷毛により形態が空間に融解していく手法は使われてはいない。その意味では厳密には「朦朧体」の先蹤となる段階と言ってもいい。また明暗によっての空間表現は白と黒とを交互にバックを違えての錯綜した表現も取っていて、自然らしさからは遠い。むしろそれは手前の岩も光源の意識がそれぞれの個物ごとにあり、デリケートに包み込むように薄墨で描く。それは全体にモノトーンであるが墨によって色として塗ると言う行為に近い。自然主義的なモチーフにもかかわらず、作為的な描写や、整合性の破れなども相まって、書割のような作り物めいた空間となっている。当時の新聞評を見てみると、関心はあまり本作品の技法的な画期性に向けられてはいない。しかし、「梁楷が寒林図の筆意に則り、これに光線等の新分子を加へたるものなり。」［無色斎主人（林田春潮）「読売新聞」1898（明治31）年11/7］とされているし[6]、そしてちょうど再来日していたフェノロサは「煌煌たる光の当たる森の内部を描いたものである。ここでは強い線が否定され、すべては色価の慎重な積み重ねにまかせられるという実験がされている。・・・結果は相阿弥を高度化し、近代化したような作品である。」[7]と評している。つまりここでは無線画法とは正しく光線の問題追求として捉えていることがわかる。

新聞評では、梁楷や相阿弥などの東洋の古典からの参照を読んでいる。確認しておこう。梁楷の「寒林図」とは現在アトリビュートされている作品では無い。ただし国宝の「雪景山水図」等とともに三幅対の中の一つとして伝わる作品（現在では伝梁楷とされている）の別名として言われたこともあるという。確かにその下部を見ると巨大な岩が重なり合い、そこに大樹が茂る点、伸び上がる樹木の形態の類似性が認められなくも無い（図版9）。また室町絵画の行体山水図の傑作である相阿弥の絵画（図版10）にも優和な筆遣いと光と影の意識が感じられる点が想起させるのであろう。

そして「西畫の結構採りて想化を試みたるもの、寫實的作品としては確に成功せ

ること疑なし」[六石生　新聞「日本」1898（明治31）年11/11] とも評されていたように、むしろそこには明瞭な空間の図式が存在している。視点は低くとり、六曲一隻の屏風ほぼ中央に居る猿を中心にバックをハイトーンで白く飛ばして、左右に樹木を集めている。それは向かって右端の木を若干内側に振らして、全体で楕円形状の空間が抱えられているように感覚させる。また中央に白のバックを置くことで相対的に手前が全体に暗くなっている。左右は図と地を白と黒で互いに交代させながら樹木の重なりで森の奥行きが表現されている。他のいずれの春草画とも孤立した特異な作品なのである。この「作為的構図、法式的構図」と言われた強い図式性は、自然、元の絵画の存在を類推させるだろう。

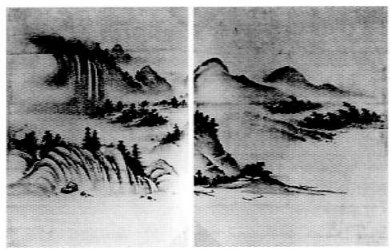
そこであらためて当時の様々な絵画を検討するに、それは外光派ではなく、結論的に言うならむしろそれはバルビゾン派に極めて類似した構成を持つ一群の作例が発見できるのである。その中心的作家であるテオドール・ルソーや、ディアス・ド・ラ・ベーニャなどの画家の1840〜1870年代の作品である[8]（図版11、12、13）。具体的には、林を正面から描きながらも、前景及び中央部に空間を空け、林の樹木を意識的に振り分けて左右両脇の密度を上げている。さらに樹木も同様に脇から中央に伸び上がることもあり、前景にはいわや倒木が構成要素として置かれることも多く、また人物などの点景もみとめられることがある。林の中から見た光景であり、そこには漏れ入る光が表現され、全体に人工的な図式が感じられる。春草の絵でもルソーが1840年頃より多用したルプソワール（Repoussoir）が指摘できるだろう。つまり中央を開けて左右が包み込むように楕円形状に傾斜させて、バックに対してむしろ前景に暗部を作りそこにアクセントを置くのである。

むろん「寒林」には明らかに西洋画にはない要素もある。何よりもここには岩に猿の主題がいわば表の主題としてあるのだ。深山の森の中の猿はむしろ室町時代の式部や江戸時代の芦雪などを代表として、古くから描かれてきた主題であり（図版14）、雅邦の明治期に名高い「白雲紅樹図」（図版15）[明治23（1890）年]、[春草も在学時代に「秋景山水」（図版16）[明治26（1893）年] ではその主題を借りて描いていた] などもその近代に延長したものとも言える。明治期でも教科書（図版17）にも載っていたように、その主題は受け継がれていたと言っていい。そのような伝統的な主題を採りながらも、他方で西洋的な構図を借りつつ、自らの無線描法によって光線の表現を試行した混合した制作の在り様が浮かんでくるように思われる。

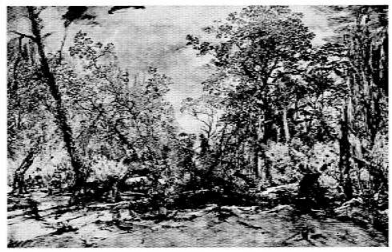
バルビゾン派を想起させる作品は他にも考えられる。同様の自然観照を見せるものに明治33（1900）年の春草「秋風」（図版18）がある。また、手前に立つ大きな樹木が印象的な大観の「帰牧」（図版19）[明治29（1896）年] にもデュプレの絵画（図版20）のようなものが想定できそうである。

「寒林」よりも二年前、美術学校を卒業した翌年にあたる明治29（1896）年に出品し、春草印を初めて使用した「四季景色図」（図版21-22）を見てみよう。一見何の変哲も無い風景であるが、不思議な印象を持っている絵画である。「當時の畫界に於いては破

図版9　伝梁楷
《寒林図》（部分）



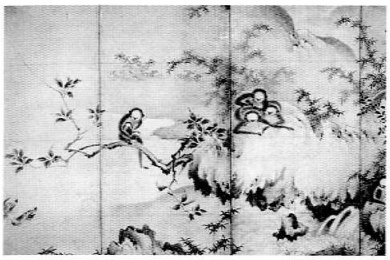
図版10　相阿弥
《潇湘八景図》（部分）
16世紀前期



図版11　テオドール・ルソー
《クロワシー森の倒木》
1847年

図版12　テオドール・ルソー
《日没の冬の森》
1846年

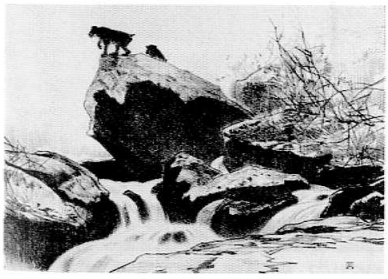
図版13　テオドール・ルソー
《日没の冬の森》
1846年



図版14　式部
《巌樹遊猿図》
16世紀中期

図版15　橋本雅邦
《白雲紅樹図》
明治23（1890）年

図版16　菱田春草
《秋景山水》
明治26（1893）年



図版17　教科書
明治期

天荒のこととして不思議がられた」（齊藤隆三）[9]というが、四季といいながら代表的な草花などは目だって取り上げず、明瞭な四季の表象からずらして、色彩のトーンは落とされている。西洋的な遠近感だけでなく、それは名所絵的な近世までの絵画から遠く、むしろアノニマスな風景の範疇に向かっているといってもいい。その意味ではここにこそ久米桂一郎などが導入した近代的な風景画観の影響が想定できそうである。そしてここでも最も類似の構図を採るものとして、同じくテオドール・ルソーなどのバルビゾン派の作品群が発見されるのである（図版23-24）。さらにそこには汀に鳥が佇み、林が霞む「秋塘図」のような東洋の山水図の図様（図版25）も響いていて、実際、汀の表現や三角形に括られた葉の表現、水藻の描き方等には師の雅邦を通じて漢画系の伝統に繋がっていたことを示している。そのような伝統的な山水図研究と当時の先端的な西洋美術との摂取の中で、春草はここでは自然主義的な風景に脱化しつつあるとすべきであろう。そのように古典から西洋近代までの様々なものを参照学習することで新時代の制作としての春草なりの「新案」を制作していったのである。

ここであらためて春草とバルビゾン派との関連について少しく再考しておきたい。この推論の前提となる作家の情報源の可能性であるが、日本におけるバルビゾン派の伝播は、われわれが考えるよりも早く行われている[10][参考資料Ⅱ参照]。

明治31年当時までのバルビゾン派の日本での受容は以下の三つが考えられる。

一つは1876（明治9-11）年に工部美術学校にほぼ二年しか居なかったものの、学生に多大な影響を与えたフォンタネージを淵源とする流れである。彼の存在は学生たちに与えた影響は大きかった。殊にイタリアより持参していた資料にはミレーなどバルビゾン派資料もあったようで由一も模写を行っているし、コロー、ミレーなどにも言及していたらしい。それに何よりもフォンタネージじたいがルソーをはじめとしたバルビゾン派の画家たちと交流があり、イタリアにおけるバルビゾン派伝播の代表的な作家の一人である。そのためその作品自体、ロマンティックにして、バルビゾン派的な自然主義的な傾向の絵を制作している（図版26）。そしてそれは守住勇魚・印藤真楯・山本芳翠など元学生の作品にも後年まで影響を与えているのである（図版27-28）。たとえば芳翠の1905（明治38）年時の作品にも明らかにテオドール・ルソー的なアーチ型の森の中からとらえられた空間が表現されているのである（ただし芳翠の場合は卒業後すぐに渡仏しているのだが）。さらに工部美術学校生たちを中心とした明治美術会では何回か実際の招来作品を展示している。殊に1890（明治23）年の第二回展では林忠正によって他でも無いテオドール・ルソーやミレーの絵画が参考出品されているのである（展示目録だけでは油彩か版画かは不明）。

二番目には、実際にフランスでバルビゾンの画家に会ったのは1874（明治7）年の川村清雄がコローと会ったことを初めとするが、1888（明治21）年には黒田清輝、1891（明治24）年には岩村透以降となるようにいわゆる新派系の作家たちの中にもバルビゾンの親密度は高かったのである。白馬会は一般に外光派の団体と考えられている

が、まず黒田自体も特に初期には影響があり(図版29)、またミレーの模写を描いても入る。さらに1898（明治31）年以降になるが、和田英作も模写を行い、黒田・久米・岩村などの紹介の他、白馬会は『ミレ名畫全集』を発刊するなど、全体的にバルビゾン派の紹介の中心の一つとなっていく団体でもあった。

つまり当時の状況で言えば、旧派と目された明治美術界系でも、また黒田をはじめとした白馬会でもバルビゾンへのシンパシーは強かったのである。

そして三番目に考えられるのが、他でもないフェノロサ、天心という彼らにとって身近な批評家の中にあった生涯変わらなかったバルビゾン派への評価と好みなのである。

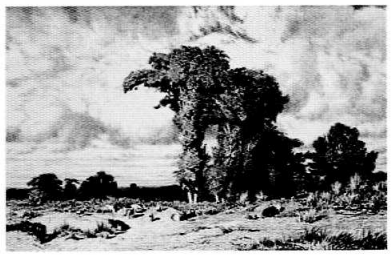
さらに他にも、1897(明治30)年には後にベストセラーとなる徳富蘆花の『自然と人生』のもとになった「風景畫家コロオ」を発表しているのである。「寒林」発表当時、むしろ自然の発見と言うべき状況でバルビゾン派は、その渦中に受容された自然親和的イメージであったのである。

さて当時入ってきた洋書、写真類は不明であるが、春草たちが1898（明治31）年10月段階でテオドール・ルソーを、あるいはそこに淵源する日本の作家たちの作品を享受し得ていた蓋然性は高いだろう。ここで瞥見した彼らの作品がほとんど全て色彩を抑止したモノトーンであったことは、写真や雑誌等からの参照の可能性と関係しているのであろうか。しかし当時の周辺の洋画家たちの作品にもバルビゾン派はある程度浸透していて、彼らの実作を見ていなかったとすることは無理があろう。

その後、春草個人の絵画で考えても、画面の新たな色彩主体の絵画として展開していくわけだが、その時にも、春草のこの初期のバルビゾン派に代表される森の光景のイメージには最も親近性を示しているのがわかるのである。

図版18　菱田春草
《秋風》
明治33（1900）年

図版19　横山大観
《帰牧》
明治29（1896）年



図版20　ジュール・デュプレ
《リムザンの牧草地》
1834年

2. 文献的分析

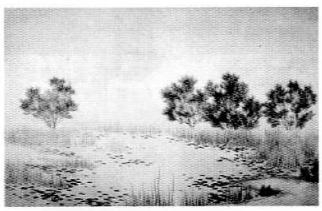
われわれはこれまで岡倉天心という東京美術学校および日本美術院の重要な指導者であるばかりでなく、横山大観、下村観山、菱田春草ら画家にとって極めて強い思想的・知識的バックボーンとなっていた人物の西洋近代美術史観を瞥見してきた[11]。ここでは続けて大観・春草らの言説についても考察を及ぼしたいと思う。それだけではなく、彼らの朦朧体と揶揄された新日本画運動の初期からの理念・実作自体についても考えてみることで、それがどう摂取され反映されていたのか、どのような環境下で描かれていたのかという実相に迫りたい。

しかしながら大観・春草らの明治30年代の時期の資料は極めて少ないものしかない。まずその一覧を掲げる。

①ー１（明治31.2）〈大観へのインタビュー〉「畫界新彩」[「早稲田文学」7-5]

①ー２（明治31.2）〈春草へのインタビュー〉「畫界新彩」[「早稲田文学」7-5]

②（明治35.3）〈大観・春草連名〉「眞々會趣旨」



図版21-22　菱田春草
《四季景色図》の内、《夏》（上）《秋》（下）
明治29（1896）年

図版23　テオドール・ルソー
《ベリー風景》
1842年

図版24　テオドール・ルソー
《ベリー風景》
1842年

図版25　伝趙令穰
秋塘図《秋塘図》
北宋（11世紀末～ 12世紀前半）

図版26　フォンタネージ
《不忍池》
明治9（1876）–明治11（1878）年

③（明治36.8）〈大観・春草〉「大觀春草氏の印度談」［「日本美術」no.55］
④（明治37.7）〈大観〉「美術工芸品の図按」［「絵画叢誌」no.209］
⑤（明治38.8）〈大観〉「茶話会における大觀氏の慷慨」［「日本美術」no.79］
⑥（明治38.12）〈大観・春草連名の小冊子〉『絵畫について』
⑦（明治43.2）〈春草談話筆記〉「東京日本画新進作家競貳、菱田春草君」［「多都美」4-3］
⑧（明治43.3/8）〈春草〉「畫界慢言」［「時事新報」］
⑨（明治43.5）〈春草談話筆記〉「現代名流の日本畫觀」［「美術新報」9-7］
⑩（明治43.6/17）〈春草〉「古畫の研究」［「時事新報」］
⑪（明治43.7）〈春草へのインタビュー〉近昭子「菱田春草氏を訪ふ」［「美術新報」9-9］
⑫（明治43.8）〈春草へのインタビュー〉坂井犀水「現今の大家　八　菱田春草氏」［「美術新報」9-10］
⑬（明治44.1）〈春草へのインタビュー〉坂井犀水「現今の大家　十二　下村觀山氏」［「美術新報」10-3］
⑭（明治44.7 ～ 8）〈春草〉「繪畫習得の順序」［「多都美」5-10.11］

他にも書簡、日本美術院研究会での発言等もあるものの、以上が大方の触れるべき言説といっていい。特に春草に関しては、評価が比較的高まった明治43、44年に集中していて、朦朧体成生時の30年代についてはごくわずかのものに限られてしまう。そのような状況ではあるが、読解をあらためて試みてみたい。

2-1. 朦朧体成生直前（明治31年前半）

まず①では、大観、観山らとともに新進作家として春草も発言を求められているが、その中で、西洋の美術が立体表現を元として発達してきていることを指摘しているが、この点ではすでに天心などにもほぼ同一の言説が見出せる。また、さらにこの文では、強い西洋画への意識の中で「さう思ふ意味が出るもの」としての線描を日本画独自のものとしてあえて弁護・主張している。このことは後の無線描法として知られる朦朧体以前の意見として特に引用されるものであるが、実はほとんど同様の趣旨の意見は時期的に直前になる観山にも見られることを注意しておきたい。

「畫家の感じが線の上に現れ一線一畫の中に意味が籠つて來る」とか、「日本畫の人物のエクスプレツシヨンは極めて不完全で、陰影や色合で之れを示すことは到底西洋畫に及びません。日本畫は何処までも線かきで其の特色を發揮せねばなりません。」「画界新彩」（「早稲田文学」明治31.2）とあり、具体的制作に直結する姿勢の眼目となる点での極めて酷似した意見となっていて、共通の理解としての言語空間が想定できるものとなっている。この西洋画への強い意識は以下のような自覚した言葉となっている。「何しろ西洋畫の良いものには、感じ、心もちが十分出て居ツテ其れで細か

い部分の形とか色とかいふものもよく整って居るのですから、日本畫は今の所處では到底及びません、我々が今度仏蘭西の博覧会へ出品するなどいふものは實に恥しい譯で・・・」(同)

ちなみに、ここでいう「感じ、心もち」というものは橋本雅邦がよく説いていたという「こゝろもち」であるとするなら、それは対象の情意ではなく、逆に技巧主義ではなく、写意的描き手の側のもので、それが対象と一体化するような「写意」的な姿勢を言っていたらしい[12]。それが大観・春草たちにも受け継がれていったことは殊に当時の美術院の絵を見れば納得できる。

読解に戻れば、ここでは西洋画の心理描写や造形性をたたえ、その点で日本画はまだまだ劣っている、あるいはそれこそ摂取しようとしているという、自覚と姿勢を持っているとも読み込めるであろう。

さらに大観も同じ「早稲田文学」誌上(明治31年8月)で、自らの出品画「聴法」(図版30)(焼失) について述べているが、その中で人物一人ひとりの性情を描き分けて、なおかつ、外の斜陽の光と、手前の屋内の燈明の光の対照も含め「室内の明暗を畫き分ける」つもりであったが、後者の光の表現は止めてしまったと、心苦しい意図と表現上の模索に言及している。「つまりエキスプレツシヨンを現すのに今までのやうな畫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つていた」としている。また「兎に角私の主眼は人物のエキスプレツシヨンを出した上に出來るならは陰影を畫き空気の變化などを現して見たいといふ考へ」という。同文中で「洋畫をまじへてやらうといふやうな考えはちつともなかつた」と大観はいつものように言説上では否定しているものの、「明暗」「陰影」「空気の變化」などは当然ながらに西洋画から摂取していかに融合しようかを試行していたのである。そしてそのことは先の春草が西洋画の特徴として排していた「光線をそのまゝに出さうとする」ことであるだろうし、「物と空気」を表現することであるだろう。

ちなみに観山、大観の文中で三度も出てくる「エキスプレツシヨン」は対象の内面性の表現といった意味で使用されているが、天心はこれらの文章の直後の「日本美術院第一回展談片」(明治31年11月) において「青年画家の三綱領」として「エキスプレツシヨンを写し出す事」を挙げていて、彼らの言動が思いのほか天心からの影響下で発せられていたことが具体的に知りうるのである。

このように明治31年2月の段階では横山大観、下村観山、菱田春草ら三者の間では少なくとも言葉の上では、光への配慮、空気感への関心、さらには心理的描写性を行った点で西洋画への意識を強く持ちつつも、当時は線描主体にした模索の途上であって、結果的に限定的な摂取の姿勢で一致している。またそれは実作に照らしても、大観「聴法」、春草「観画」などがそれに対応したものとなっていることがわかる。

しかしながら春草が「線は必要なんだ」「取られてしまう」と強く言い、観山が「到底及びません」と本音を独白し、大観が矛盾した言辞を投げかけるように、三者ともに惹かれつつも強く否定するアンビバレントな感情が渦巻き、そこには西洋画に対し

図版27　守住勇魚
《風景》
明治10(1877)年頃

図版28　山本芳翠
《唐家屯月下歩哨図》
明治21(1888)年

図版29　黒田清輝
《田舎家》
明治21(1888)年

図版30　横山大観
《聴法》（焼失）
明治30（1897）年

図版31　菱田春草
《観畫》
明治30（1897）年

て特にその写実的な描写性の点で強烈な劣等意識と日本画変革への焦燥感が露呈しているだろう。その点で春草はむしろ逆説的な姿勢として、東洋画独自の描写をあらためて主張しているが、他の二人は、従来の描写法に対しては「平板に流れ」「エキスプレツシヨンは極めて不完全」で足りない点を述べている。こう考えてくると、いわゆる東京美術学校騒動を経て、第一回日本美術院展を開く際に、三者ともに新画風を打ち出す基盤はすでに整いつつあったとも言える。

また①で春草は、ことさらに線を日本画のアイデンティティとして強く主張するのだが、実際「水鏡」（図版31）の制作苦心を語る際には、むしろ描線よりも画面の各モチーフ間の「色の調子」「色の配合」「色の取合せ」に話が集中していて、色を主体として絵画の中での象徴的な変化、心理的な移り行きを表現しようとしていることが分かる。これは朦朧体を準備する表現としてもっと考えられていい点であろう。

さらに重要なのは、この時点では観山は「明治の畫は雪舟雪村を振りかへツテそれからの事です」とし、また春草も「私は美術学校で定めてある一期、二期、三期の中で第二期をやるつもりです」と述べていることである。ちなみに春草の言う三期制とは、東京美術学校でフェノロサがそれぞれの流派を横断的に学習させるようにしたもので（後には天心によって、何れかの教室に振り分けることになった）「分期教室制」としてそれぞれ以下のように区分されていることを指す[13]。

一期—古代〜中古（大和絵系）

二期—足利及徳川前期（北宗画系）

三期—徳川後期（円山四条派系）

ちなみに春草はかつて二期を志望していたが、天心の勧めもあって三期の教室に学んでいた経過がある。このように観山、春草ともに漢画系をこの時点では重要視し、それをあらためて学習しようとしていたことになる。

そころが、それから10カ月後には、天心によると、このように述べている。重要なポイントなのでいささか長いが引用する。「光琳が余程消化されている様に思ひますが」との質問に以下のように答えている。「それも矢張り諸家の目下苦心の點です。光琳と云ふ人はアノ時代の線に重を置く畫風に反抗して起つて種々の工夫をこらし、古土佐の趣味を改めて解借釋し、最初は不思議な方面に出でましたが、又徐々に中庸に帰つて來て兎に角一つの畫格を拵へ出たのです。・・・美術院の人々は尚一層あれを發達させ様と思つてかゝつた人があつたので、下村君の「春暁」の櫻などがそう其積りでして菱田君の樹が矢張之と同じ目的で以つて梁楷の筆意を取つたのです。」［「岡倉覚三氏の談片・絵畫協會展覧會」（「国民新聞」1898年10月）］

また光琳が目下苦心の點ということが正しいとしたら、この急激な画業上の目標の変更は極めて異例としなければならないだろう。そしてここには、天心の示唆、指導の介入がまずは考えることが自然ではなかろうか。後に『大観画談』において記している天心からの示唆とは、実はこの10カ月の間に、しかも観山も含めてあったのではなかろうか？

そして後の印象派と結び付けて語られていた光琳がここでは早くも評価されていることが注意を引く。しかしながらよく読めば、光琳は無線描法の先駆として記されているのであって（図版25）、光や空間、そしてまだ色彩の問題として引き合いに出されてはいないのである。

ちなみに観山の六曲一双の内、「春暁」は当時の図版と批評から推察するに、金屏風に平板に樹を描き、その彼方に昇る太陽を金泥で描いていて特色のある絵であったようである。その意味では先の「寒林」とはずいぶんと異なった絵と言わなければならない。その共通項として天心は光琳＝無線描法を挙げていたのである。

2-2. 朦朧体成生以降（明治31年後半以後）

これまで見てきたように朦朧体成立前夜とでも言うべき時の発言は貴重であったが、この直後の朦朧体が顕在化して言った時期の当事者である画家の発言は残念ながらほとんどなく抜けてしまう。そこでわれわれはそれを想像するのに実作自体の分析に移らなければならないのだが、ここではまず、その後の作家たちの言葉を追って行きたい。

②は大観・春草が連名によって各方面に配布した文である。渡欧という具体的な目的を掲げてそのための資金を集めるための自分たちの同好会・頒布会として会員を募るための文面である。

冒頭の言葉が天心の「夫レ美術ハ国ノ精華ナリ」という有名な言葉に似ているのも興味深いが、「時代的精神」によって、その趣味様式が変遷するというくだりも、あたかもヘーゲル流のフェノロサの言い方を想起させるに充分である。さらに西洋文明の「物質的進歩」を指摘し、それに対して危機感をもって東洋の精神性を打ち出したのは他ならぬ天心であった。そのように二者のバックボーンが透過出来うるのであるが、この1902年の時点で春草らは「二十世紀ノ新美術」を樹立しようとするために、西洋文化の「物質」「方法」を積極的に摂取することをうたっている。差しあたって、ここではすでに西洋画に対する一方的な否定は無く、「サロン」や「ルーブル」にも訪れたいとし、実はそれが「宿志を懐ケルモ・・・荏苒既ニ數年ヲ閲タリ」とするように、何年も以前からの希望であったことがわかる。そして、自ら「進ンデ東西美術ヲ渾化」することを述べ、今日の美術学の天職であることすら言うのである。これまでにも「日本画家」では1878（明治11）年のパリ万博時に渡辺省亭は起立工商会社嘱託社員として渡仏しているし、1889（明治22）年には久保田米遷は渡航しパリ万博西洋で受賞しているように数人のものが既に渡欧している。しかし、このように、ある思想的背景を持って積極的にして意図的な渡欧の意思を表明した作家はこれまでにはいなかったと言っていい。そしてそのことはフェノロサ・岡倉天心の影響の元で培われたものであったのである。

この文章の発表後、彼らは志とは異なり、欧米に渡るには1904（明治37）年まで待

たねばならなかった。その中で、大観と春草はインドにまず渡りそこからヨーロッパ行をも考えていたようであるが、一旦、帰国。ちなみにその間、二人がインドに立った翌月には、観山は画家としては初の文部省留学生としていち早く一人渡英している。そしてようやく大観・春草そして今回は観山、六角紫水は天心とともにアメリカ、そして欧州各地に渡航することがかなったのであった。

アメリカ、ヨーロッパでグループ展を開催し、好評で迎えられた。内訳は以下の通り。

ニューヨーク　3回
ボストン　1回
ワシントン　1回
ロンドン　1回
パリ　1回
ベルリン　1回

またさらに帰国後にもロンドン、パリで展観しているらしい。近年、その資料や実作も調査されているもののその明瞭な出品作品は判明していない[14]。佐藤道信はこれらの作品を「朦朧体の頂点」としているが、実際には、佐藤も言及しているように欧米に向けての花鳥と風景に絞ったものが多く、比較的小品の部類に入るもので本来的な彼らの作品としては、日本での出品画に言及すべきであろう。

また訪問先は、アメリカ—イギリス—フランス—ドイツ—イタリアである。しかしながら四ヶ月の欧州での様子は全く判っていない。展覧会すら確かめられていない。ただ書簡等を総合すると次のような場所を訪問していることがわかる。

ニューヨーク—「博物館」
「セントルイス博覧会」
ボストン—「ボストン博物館」
ロンドン—「博物館とナシヨナル・ガユラリー等」「ロイヤル。アカデミー」

しかしながら現在残る実作者である彼らの言説にはこの西洋体験における具体的な作品への言及は不思議なほど無いのである。それは大正期の国画創作協会の作家たちと比べても異様と言ってもいいのではあるまいか。

ではどのように彼らは見ていたのか。帰国後、まず大観は日本美術院絵画研究生との歓談会で話をしている［⑤「茶話会における大觀氏の慷慨」］。その後半は美術院の経済的・組織的瓦解を帰国後に目の当たりにしての激烈な批判であるが、ここでは前半部を見てみよう。冒頭から全くの西洋文化の全否定であるが、その後の各国美術の評価に注目したい。

大観によると、アメリカは全くまだ伝統が出来ていない。そしてフランスに対しては「寫實の極端なるもの」とし、「近頃は東洋美術の粋を取って簡潔を尚ぶ様な傾向が或る所に見える様です。是は佛國ばかりではない。歐洲全体の傾向が、凡て餘り寫實に走り過ぎた結果として、かくの如くなるのは當然である」と言うのである。このような意見を徴するに、すでに見てきたようにフェノロサ、天心と全く同一の把

握をしていることが判明する。たとえばこの前年の天心の発言でも、アカデミーの功罪を認めて、フランスに最も活力ある新潮流が生まれていることを指摘している。それほど彼らにはフェノロサ、天心からの情報と視点のフィルターは強かったと言えるであろう。

また、その前に、フランスよりは「比較的英國が最優等であらうと思ひます。・・・佛國の如く輕薄で浮誇ぢやない。英國の美術はしつかりして居る、即ち沈重なのであつて艶麗で燦然とはして居らないが、たしかに重い所がある。」と大観は英国だけは別格扱いしているのは注目される。ちなみに英国美術についてかつてフェノロサはターナー、ロセッティへの評価はあるものの、「世界中尤も美術の低度の位置に在る」として、当時のヴィクトリア朝絵画の文学的リアリズムを一貫して批判していた。また天心はちょうど当時執筆中であった『THE IDEALS OF THE EAST WITH SPECIAL REFERENCE TO THE ART OF JAPAN』(東洋の理想)[1903(明治36)年刊]の一節で、ラファエル前派と明記して評価している。またフェノロサ同様ターナーなどには触れているものの、あまり言及が無い。このように考えてくると、大観が「沈重」と記して評価しているのは、同様にラファエル前派であろうと考えるのが妥当であろう。これに関連して言えば、観山の1903(明治36)年の留学先はフランスではなくイギリスであり、ジョン・エヴァレット・ミレーの「ナイト・エラント」を模写している。また春草書簡によれば、当初、インドに寄り、その後赴こうとしていた目的地は、まずロンドンであったようなのだ。インドからの渡航をあきらめて、その後、実際にアメリカから向かう時も「英国へ可参決定致し候・・・先の都合にては仏国巴里へも参る考に候」と記していて(1905(明治31)年4月5日書簡)、春草にとってもまずヨーロッパの中では一番の目的地と見なしていたことは確かである。つまりこの実際の制作者である三者は、二人の批評家以上にイギリスを評価しているとも見なされる。つまり大観の意見も二者とある程度自立的に発言されていることがわかる。このように同一文中でも、腑分けして見れば一概にはフェノロサ、天心の影響のみでは言えないことも判明する。

次に日本近代全体を見まわしても他には見つからない画家自身による宣言的な文章『絵畫について』[1905(明治38)年12月刊]という、大観・春草連名の小冊子を見てみたい(以下、適宜、資料IIの当該箇所をアラビア数字で示す)。これは帰国後に四ヶ月後に関係各方面に配られたもので、このような行為自体がこれまでの日本の作家には見られなかった極めて意識的なものであった。ただし長文にわたるので、ここでは重要部分のみに言及しておきたい。

まず、渡欧は従来の覚悟を確かめ得たに過ぎないとしている。このような渡欧によって接した西洋美術に関する意見は、先の大観の意見と同様に消極的なものである。また、春草も兄への私信に「大概の想像には西洋美術も可驚事はなく、小生等は研究になる物は余りなし候」とまで言っている(1905(明治31)年4月5日書簡)。巨大な西洋文明に飲み込まれまいとする気概は、むろん逆にアンビバレンツな感情を示

してあまりあるだろう。

続いて文中の1を見るにすでに1910（明治43）年の春草筆「畫界慢言」中の1の理念がここに既に表明されていることに気付くだろう。いわば日本独自の趣味が表現されている作品を「日本画」としているのであり、技術・材料による区別によるものとはしていない。しかしながらこの著名な言説も、様々の文献を時代横断的に調査するなら、日本人が描くからすべて「日本画」であり、区分は材質ではないとするものまで含めれば、かくなる趣旨のものは明治の梶田半古、三宅雪嶺、鹿子木孟郎から藤島武二、石井柏亭、梅原龍三郎、坂本繁二郎、須田国太郎、中川一政に至るまで、むしろ定型的なものとさえ言えるものなのである[15]。

しかしこの春草の言葉の裏にはそれまでの手法の革新によって受けた「朦朧体」との非難への反論も込められていたであろう。まさしく技法的には伝統的なものを駆使しつつも、西洋的なタブロー画として折衷的に脱化する「日本画」こそが春草たちによってここに作られていたのである。正しくその摩擦は「日本画」の生成を意味していたのである。

また2、4を読むと「写実派」にも「形式派」（「典型派」）にも反対の立場を取っていることがわかる。前者は「形式に流れ遂に類型に陥り」、後者は「写実に拘泥するもの」なのである。その批判は同時代批評の形をとっているが、その文言自体はこれまで見てきたようにあのフェノロサ、天心が西洋美術史観として取っていたスタンスであったことを想起したい。春草たちは続けて述べている。画界の一方に写実派がなければ、自ら言われているところの理想派も特別言われることもないだろう、と。「蓋し絵画はすべて写実の門戸より理想の堂奥に造詣すべきもの」としている。ここでわれわれはかつてのフェノロサの賞揚していた「新たな理想主義派」が、画家たちによって新たに語られていることを見出すことができる。

また、さらに3.の絵画はサッジェションとする言葉も、次のように天心の理念であったことを想起したい。「あるがままの事物ではなく、事物が藝術家に対して暗示する無限性こそ、我々が藝術家に求める所なのである」[佐伯彰一訳・『東洋の理想』〈1903（明治36）年刊〉]、「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」[高階秀爾訳・「絵画における近代の問題」〈1904（明治37）年、9月〉]なのだ、と。

本文はいわば彼らの進めてきた朦朧体運動の総括であり、自己弁護でもある。そこで彼らは線は旧来のものであり、「有限」なもので「文学的」として、「無限」のものの表現のため、純正の絵画のために線を捨てるという。そして伝統的な色彩と没骨描法をもとに、新たに「色的没骨」を開発したとしている。

さて、本文中で西洋近代絵画への判断に関わる部分は、5,6,11,12,14であろう。まず「典型派」と「情熱派」という新古典主義アカデミズムとロマン主義と目される言葉があり、次に描写としては「外光派」、「印象派」、「色彩派」が、さらに主題で見るなら「比喩派」、「表現派」がそれぞれあるとしている。この内「印象派」、「色彩派」とは、12にも並列的に記されており、同傾向でそれに続くものとして示されているようであ

る。そのように考えてみると、この場合の「色彩派」とは自分たちの直接見てきた、「後期印象派」、今日で言う「ポスト印象派」あたりを漠然と指しているのだろうと推測されるように思われる。ちなみに天心の文献から見ると、印象派以降について触れたものは、「絵画について」以前では、早いもので『THE IDEALS OF THE EAST WITH SPECIAL REFERENCE TO THE ART OF JAPAN』(東洋の理想)[1903(明治36)年刊]の「世紀末の唯美主義」がある。また大観・春草たちの文よりも二年後の「泰東巧藝史」[1910(明治43)年東京帝国大学で講義]には「後期印象派」「西洋のアールヌーボー」について言及され、そのいずれの場合も天心は評価していることはもっと注目されていいであろう。ちなみに後者では「さらに陰影を没却したもの、即ち我光琳の如きものを画くやうに為つてきた。」としていることを記憶しされたい。これは正しくフェノロサのような言い方で光琳を引き合いにだしているのである。

「絵画について」を先に進む。6では色彩画に関連して光琳とドラクロアの名が挙がっている。さらに11では「光琳の色的印象派」という特異な表現が出てくる。光琳を自らの表現の先駆として極めて高く評価したものであるが、、抱一に至ると写実派の感化によって「印象派」の面影が無くなるというのである。

そして12ではこのような光琳や源氏物語(絵巻)などを「本邦の印象派色彩派」としており、特に「ターナー」「ドラクロワ」「ウィスラー」の名を挙げて彼ら西洋近代よりも「遙かに優先」して日本で同様の試みをしていたという。そしてその語法を見るに、すでに自らたちを「宗達光琳以来の色彩的印象派」と任じていることがわかる。

また14ではバルビゾン派とラファエル前派をアカデミズムの反動として見ているようである。ここでバルビゾン派、ラファエル前派を高く評価していることは、正確に天心の美術史観を反映しているのである。

以上のことを総合し、文中の他の箇所と関連させてまとめると次のようなことが言えよう。

排すべきは写実にのみ拘泥する絵画と、形式に縛られた絵画である(2,4参照)。春草たちのこの1905(明治38)年時に目標としていたのは、「色彩画」であり、線描を捨てて、文学性を廃して、純粋絵画に発展したものなのだと、彼らは自負していたのである(6,7参照)。それは「死せる調度となり　絵画の独立を奪いて」と言うように床の間という近世以前にあった他の生活空間の物物と関係を結んだしつらえの場や、「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」と記すように「書画」的な空間から何よりも「色彩」をもって自律しようとしたのである。そこには普遍的な絵画造形を成立させようとする意志がこもっている。

そして、自ら繋がるべきは、伝統絵画の中でも、古代では仏画、源氏物語の作り絵であり、近世では光琳であるとするのである。そのように彼らは日本画に非ずとの批判に対しての自らの試みの正当性の主張のために、このようにあえて伝統の拠り所を提示し、主張したのである(6,7,11参照)。それゆえに西洋絵画は相対的に評価が下がるが、先に見たようにあえてその中でも「ターナー」「ドラクロワ」「ウィスラー」

を引き合いに出して、東洋の先進性を主張していた。この点を考ええればこの三者は彼らがおそらくは実見し特に評価していたことがわかる。そしてそれ以上に印象派を源氏物語（絵巻）や光琳と同列にして、ただひたすら線描よりも色彩を重視した「主色画」つまり「色彩画」としての共通性を打ち出してくるのである。つまりここで主張しているのは自分たちの伝統性＝正当性であり、西洋画への言及もこの古くて新しい自らの新実験の証左としてのものであった。

しかし、我々がさらに注目すべきは、このような自らの試みの正当性のゆえとはいえ、以上の東西両洋の絵画が一つの造形として共通にとらえられ、しかも自在に形容されていることである。殊に先に見たように、光琳などが印象派と結び付けられて言及されている今日から見れば奇体な言葉が見られる。「光琳の色的印象派」「宗達光琳以来の色彩的印象派」これらの表現はこれまで考察してきたように、もはや言うまでもなくフェノロサから淵源し、天心に引き継がれた語法なのである。

ここにいたってわれわれは明確な形で大観・春草たちがこれまでの自らの新画法の試みの最も拠り所とする理念が、実は天心から、さらにはフェノロサのそれへと遡れることを知るのである。フェノロサは『EPOCKS OF CHINISE AND JAPANESE ART』(『東亜美術史綱』)で、東西美術の融合を世界規模で考えていた。また天心も「日本と云ふ処は、どこまでも固く守り」ながらも「互いに加味して普遍美術を形成して始めて世界美術」が成立すると見ていた。このような両者に共通して見出せる両洋の説け合う自由で壮大な理念を精神的な支柱として、春草たちは自らの芸術を自由にはばたかせたのであろう。

このようにグローバルな視点に立った普遍的な絵画造形としての自律を彼らは主張する。そこではあえて「日本絵画について」ならぬ「絵画について」というタイトルでなければならなかったのである。日露戦争にも勝利しグローバルに展開していこうとする日本は、急速に国民国家としての建設にかかっている。そのような愛国主義と一体になった高揚期の強さと明るさがここにはあるのである。

3. フェノロサ・天心との関係の中で

ここであらためてフェノロサ、天心の西洋美術史に対する対応・評価の変化を要約して振り返っておきたい。

アーネスト・フェノロサと岡倉天心の両者は、立場は変化しているものの両者は明治からの近代国家における美術にとっての公的制度整備段階での重要な存在であったことは言うまでも無い。しかしまた彼らは西洋美術を紹介する情報源にして、批評家でもあり、その最も近い立場にいたのが、鑑画会の作家、そしてその後には東京美術学校の初期に卒業し、日本美術院の設立にも加わっていた大観、春草たちであったのだ。

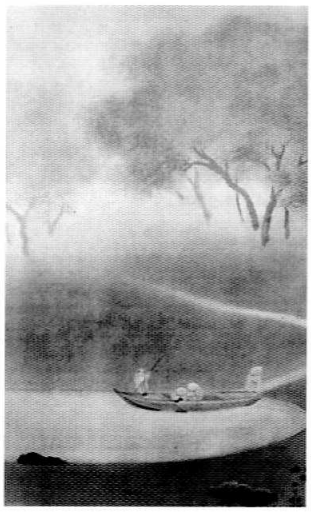
これまで概して一枚岩的に捉えられてきたフェノロサ、天心の西洋美術への見方

をあらためて点検すると、むしろ彼らの状況からの影響からか、一つの変化が認められることを指摘してきたものである。

具体的に言うならフェノロサにとっては15世紀、いわゆるルネサンスの三巨匠の出たクアトロチェントこそが西洋美術の頂点であって、その後は衰退に向かっているとする。そして当時の19世紀の美術に対しては、ファインアートと装飾美術が融合する興隆期の特徴が出始めているとしている。そしてそのことは天心の論も基本的に同様と言っていい。またフェノロサは1890(明治23)年の他ならぬ東京美術学校での「美学」講義(この年に春草は入学、聴講の可能性大である)では印象派について「然れどもこの説の弱点を挙れば、此の説は物と感情とを隔離して天然物の中には豪も毫も美の存するなく、只美は人の感想の中にのみあるとせり。是れ大いに誤れり。」と語っているように、この近年の新傾向を否定的に捉えていた。それが、この年の7月にボストン美術館に新設の日本美術部のキュレーターとして帰国する。その後、1896(明治29)年欧州を経て、日本に立ち寄り、一旦帰国の後、翌1897(明治30)年に来日した時には、既にフェノロサの印象派観はむしろ180度変化していたといっていい。白馬会の絵画については、「現代フランス退廃派を真似た油彩画家の用いる病的に冷たい紫の色調」と激しく批判するものの、それはむしろサロンを中心とした現代フランス画壇の余波について言っているのであって、本体の印象派自体についてはむしろ1900(明治33)年には北斎とモネを比較しているようにむしろ評価している。そしてそのことは特に晩年の『EPOCKS OF CHINISE AND JAPANESE ART』(1907刊)[以下、『EPOCKS』と略]の中で、特に評価する作品への言及時にさらに自由に印象派を引き合いに出して語っている。殊に光悦=光琳派については「日本の真の「印象主義」の一派」であり、「最高の装飾芸術」としている。このことは内容は不明ではあるものの、既にアメリカ滞在中に日本美術の歴史のシノプシスとして「インプレッショニスムの台頭」と記しているところから再来日以前に評価の転回を考えるべきであろう。それは渡日前は依然バルビゾン派にと留まっていてその中で育まれていたフェノロサの美意識であったが、帰国時のボストンを中心とした印象派に対するコレクション熱という一種のブームというべき状況への変化を考えるべきであろう。その中で、再度の実見(フェノロサは天心とともに1887(明治20)年に日本国の美術取調視察として渡欧しているのであるが)を果たし、フェノロサは変化していった可能性が高い。

一方、バルビゾン派への評価自体は最後まで変化せず、殊に、ミレー、コローなどにも『EPOCKS』で言及している。

次に天心であるが、論考(上)で言及したように、バルビゾン派、ミレー等についての評価は初期から最後まで一貫して高いし、また1904(明治37)年にボストンでホイッスラー展を見て以来、ホイッスラーも天心の評価は高かった作家といい得る。さらに注目すべきはこれまではフェノロサとほぼ同様に1889(明治22)年には「アンプレシヨンニスト(写意派)は・・・偏頗僻渋の弊あり」としていたのが、フェノロサ帰国後の講義を引き継ぐように行われたすぐ後の1890(明治23)〜1893(明治26)



図版32　菱田春草
《釣歸》
1901（明治34）年

図版33　菱田春草
《蘇李訣別》
1901（明治34）年

年の「泰西美術史」講義では、天心にも印象派が肯定的なものとして扱われていることがわかるのである。これは極めて不信な突然の転回と言うべきであろう。そこにどのような状況の変化、あるいは外的な要因が考えられるであろうか？ そしてフェノロサ、天心の二者を文献年表上で検討すると、すでにフェノロサはボストン美術館のキュレーターとして、他方天心は東京美術学校の校長にこの年に就任するのだが、ほぼ同時期に二者とも殊、印象派についての評価は180度変化し、天心も積極的に印象派に言及することになるのである。「泰西美術史」講義では、「インプレツシヨネスト派の如きは、一見即ち真にして是なりとす。海も空も一見したる儘にて画くべし。細波片雲を画くを要せずと。」と言い、この時点では一瞬の印象を荒いタッチで画くことが何よりも特色ということになる。それでは印象派が光琳に結び付けられて語られ始めたのは、いつごろであろうか？ 天心が明快な形で言及し始めたのは、1901（明治34）年の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ついての批評であった。作家の作品で言えば、ちょうど菱田春草の「釣歸」（図版32）「蘇李訣別」（図版33）が出品されていた時である。

このように両者ともにこのように印象派が特に光琳とセットで語っているのは無論単なる偶然ではない。ここには二者の太平洋を隔てながらの同時代の西洋美術についての情報提供と意見の交流があったことを想像させるだろう。フェノロサの自在な言及の仕方と同様に天心もほぼ共通したレトリックで語っているところがある。

もっぱらフェノロサにとっての印象派については

1. 明るい、豊かな色彩感
2. 点描でぼかす
3. 輪郭でくくらない
4. 荒いタッチ
5. 自由さ
6. 季節ごとの表現

の点での言及と分析できる。それを先に見た天心の印象派観と比較すると、4.の他に、極端なきらいがある点と、日本美術からの影響を見ている点も共通していて、ほぼ類似した使用法である。そして重要な点は、両者ともに色彩感の豊かさ（殊にフェノロサが強調するところであるが、その点でこそ彼らは琳派を高く評価しているのである。つまり、通常、言われる光の変化への意識などの重要な点については、両者は意外なことに共通して印象派を捉えてはいないのである。

春草はこの翌年の10月の第7回絵画共進会に「稲田姫」「秋景」を出品している。後者は雅邦の「白雲紅雲」を発想源としている山渓の秋の景である。また前者は読売新聞による歴史画題の懸賞募集に応じた作品でもある。前年の「釣歸」に続いて、ここにおいて春草は明瞭なかたちで「朦朧体」の技法を駆使している。前景の人物等の描写に輪郭線を限定的に使用するものの、画面の上半分は全く明確な描写と言うものが無い。ただ雲気の中から龍の如きものが湧出しようとしている様が暈され示唆され

ているに過ぎない。また「秋景」でも「寒林」でも岩に猿が点景として在る主題の共有はあっても、その描写、構成何れもことごとく異なっている。色彩は未だ充分に効果を発揮していないものの、紅葉において線描は完全に姿を消して、色彩のみで表現され、平面化した葉が重ねられる。いわも「寒林」でみたような細かな皴法は姿を消したのである。

以後、いわゆる「朦朧体」は技術的展開を見せ、名作「菊慈童」を経て、「王昭君」(図版34) の色線を応用したフェノロサ流に言うなら「線と色彩のすばらしいオーケストラ編成」(『EPOCKS』) に到達する。そして「朦朧体」はさらに欧米旅行をはさんで展開することになっていくのである。

図版34　菱田春草
《王昭君》
1902 (明治35) 年

4. まとめ

これまで見てきたようにまず「朦朧体」が顕在化した明治31 (1898) 年の時点においては、下村観山を例外として、横山大観、菱田春草らはむしろ色彩を抑えたモノトーンの作品を展開していた。そこには色彩への意識のある外光派というよりは、特に春草の「寒林」などはむしろテオドール・ルソーなどのバルビゾン派作品と類似的な構図か指摘できるものであったことが新たに確かめられた。天心の示唆に対して春草たちの頭にあって参照しえるものは、バルビゾン派であったということであろう。

これ以後の春草たちの作品には、一つとして西洋画からの明瞭な引用を示すような作品は無い。無論、「王昭君」等にフェノロサ等が評価していたイタリア15世紀のフラ・アンジェリコなどの作品が考えられなくは無い。彼らは単純に構図を参照することなく、より複合的に「新按」を作っていたに違いない。むしろ色彩による自立のための絵画美のために何よりも先端の絵画動向として「印象派」を見てきたに違いない。

その点、フェノロサ・岡倉天心の二人は、ともに1890 (明治23) 年頃には印象派への否定的な意見は転回し肯定的なものとなって行くことが文献上確かめられた。また「朦朧体」発生時には、天心によってまずは無線描法として光琳を解釈して批評されていたのであって、色彩の問題としては引き合いに出されてはいない。そしてむしろその後に印象派こそがタッチを活かし色彩を自由に展開したものとして両者によって〈印象派＝光琳〉として明確に評価されていくのである。そのことは大観・春草の欧米帰国後に発表された1905 (明治38) 年刊の『絵画について』でも、フェノロサ・岡倉天心の二者の観点を踏まえて自己の新画法の総括を行っているのである。その時、作家たちの言及上の解釈でも、光琳・印象派は共に色彩主体の絵画制作として注目されていたわけである。

確かに1901 (明治34) 年の日本画協会第十回第五回日本美術院連合絵画共進会についての批評で天心は光琳＝印象派のレトリックを始めて披露するのだが、この時ちょうど出品していた菱田春草の「釣歸」の曖昧な画面に対して、同一展出品の春草「蘇李

訣別」では色線と色によるマッス表現に向かっていて、その色彩化の流れの延長で「王昭君」以降の秀作に結実する。つまり確かに1901（明治34）年時に天心の指摘は、画面の淀み、暗さと言うことの克服の点で、〈印象派＝光琳〉の示唆はあったであろう。没線描法から色彩主体の絵画へという変化は、むしろ欧米に大観・春草たちが行く前の段階から始まっていたとするべきである。そして晩年の象徴的なまでの色彩主体の絵画へとさらに展開していったのである。天心たち、および『絵画について』で強調されていたのは印象派の色彩主体の表現であっても、通常言われる光の意識などについてはほとんど言及されてはいないのである。

むしろ光の意識は「朦朧体」成立時では、まずもってバルビゾン派の絵画参照の中で意識されたと見るべきである。そしてバルビゾンの中にあった自然親和的な森の中のイメージは、次第に晩年に至るにつれて、全く個人的な観念的・象徴的な独自の絵として成熟しながら、常に画家の伏流として存在していたのではあるまいか。それらの作品はフェノロサは見ることがなかったが、それは彼の希望していた「新しき理想美」というものだったかも知れないのである。

[1]近年でも渡辺美保が外光派からの影響を再考すべきとしている［「菱田春草展」（長野県信濃美術館、2011.9）カタログ］

[2]「朦朧体」の成立について特に言及した関係者の文献は以下の通り。

・横川毅一郎編『大観自叙伝』［中央美術出版社、1926（大正15）年］

・「横山大観氏に物を訊く座談会」［「文藝春秋」、1933（昭和8）年4月］

・「回顧紛々」［「塔影」9-8、1933（昭和8）年10月］

・『大観画談』［講談社、1951（昭和26）年］

・「対談　回想の画業」［「ニッポン放送」1955（昭和30）年10月放送、〈–細野正信『横山大観』集英社、1972（昭和47）年〉所収］

[3]湖人「美術展覧會と絵畫共進會」（「東京朝日新聞」1931.10.22）

[4]大観の「屈原」については拙稿「個的意想としての歴史画」［『日本の近代美術 2 日本画の誕生』（大月書店刊、1993.6）所収］

[5]発表時の日本美術院発行の「日本美術」には「The winter in the forest」と英題が付されている。

[6]『日本美術院百年史　第三巻』（日本美術院刊、1990.12）参照。

[7]鶴岡厚生訳［『日本美術院百年史　第三巻』（日本美術院刊、1990.12）所収］

[8]『世界美術全集VOL21レアリスム』（小学館、1993）、『Theodore Rousseau 1812-1867』Musse du Louvre, 1968参照。馬渕明子氏には文献的なご教示をいただいた。記して謝意を呈す。

[9]「菱田春草を論ず」［「研精美術」No.71、1913（大正2）年3月］

[10]日本のバルビゾン派受容については次の文献参照。小野迪孝「日本におけるミレー史」［「ミレーとバルビゾン派展」（山梨県立美術館、1979.10）カタログ所収］、丹尾安典「日本人の見たバルビゾン派」［「ミレー、コロー展」（西武美術館、1980.3）カタログ所収］、原田平作「バルビゾン派への郷愁–日本とバルビゾン派」［「バルビゾンの発見展」（兵庫県立近代美術館、1995.11）カタログ所収］、「日本におけるバルビゾン派受容に関する年譜」他［「バルビゾン派と日本展」（福島県立美術館、1993.117、他）カタログ所収］

[11]豊田市美術館紀要No.2、（2009.3）。またフェノロサについては拙稿「フェノロサの西洋美術史観」LOTUS」No.10,11,24）参照］。

[12]塩谷純「"理想画"への道程–橋本雅邦《龍虎》以後」［「美術研究」No.377、2003.2）］

[13]『東京芸術大学百年史　第一巻』（ぎょうせい刊、1987）

[14]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　第三巻』（日本美術院刊、1992.9）所収］

[15]拙稿「日本画と洋画」［『美術のゆくえ、美術史の現在』（平凡社刊、1999.8）所収］

関連年表　資料 I

〈凡例〉これは「朦朧体」と呼ばれた新画風の中心的実践者である横山大観・菱田春草・下村観山らの実作者、彼らの身近な理論家・批評家でもあったフェノロサ・岡倉天心の動向を中心に、日本におけるバルビゾン派移入過程も付したものである。ちなみに重要作品・項目は太字とした。またフェノロサの5回の来日期間については矢印で明瞭にし、項目を斜体とした。

西暦	元号	大観、春草、観山等		フェノロサ、天心	一般事項	日本とバルビゾン派
1950-51	嘉永3-4					テオドール・ルソー「フォンテンブローの森のはずれ」(サロン出品)
1853	〃6			アーネスト・フェノロサ、アメリカ・セーラムに生れる		
1862	文久2			岡倉天心、横浜に生れる		
1867	慶応3					テオドール・ルソー没
1868	明治元年	横山大観、水戸に生れる				
1870	〃3			フェノロサ、ハーバード大学入学(哲学)	川村清雄、渡米、仏、伊	
1873	〃6	下村観山、和歌山に生れる			由一、天絵楼を開く。横山松三郎、洋画塾を開く	
1874	〃7	菱田春草、飯田に生れる				川村清雄、コローと会う
1876	〃9			フェノロサ、大学院修了。マサチューセッツ美術師範学校に通う ボストン美術館開館		**フォンタネージ工部美術学校講師として来日** コロー、ミレーらバルビゾン派について言及する 高橋由一、この頃ミレーを模写する
1877	〃10			フェノロサ、ボストン美術館付属美術学校に入学	第1回内国勧業博覧会(絵画・彫刻)　〈東京〉	
1878	〃11		↑	***フェノロサ来日。東京大学着任***		**フォンタネージ帰国。山本芳翠、渡仏**
1879	〃12			フェノロサ、竜池会を組織（佐野常民、九鬼隆一、河瀬秀治ら）		
1880	〃13			第1回観古美術展。鑑画会発足か。この頃フェノロサ、由一と会う 義松、松岡壽渡欧	京都画学校設立	
1881	〃14				第2回内国勧業博覧会　〈東京〉	
1882	〃15			**フェノロサ『美術真説』刊。フェノロサ、芳崖と会う** 芳崖「西洋風林泉図」「地中海真景図」	第1回内国絵画共進会　〈東京〉(×洋画)	
1883	〃16				**工部美術学校閉鎖**	
1884	〃17			フェノロサ、第1回鑑画会開く。図画調査会委員に委嘱される	第2回内国絵画共進会　〈東京〉(×洋画・文人画)	
1885	〃18	大観、東京英語学校入学		フェノロサ、図画取調掛を置く	由一「三県道路完成記念帖」	
1886	〃19		↓	***ジョン・ラファージ来日。フェノロサ、天心ら欧米視察(86～87)***		
1887	〃20		↑	東京美術学校創立 **芳崖「岩石図」**	東京府主催工芸品共進会に洋画の出品認めらる。	
1888	〃21			「東京美術学校規則」制定。芳崖「悲母観音」 狩野芳崖没		**黒田清輝がバルビゾン村を訪ねる。浅井忠「春畝」**
1889	〃22	**大観、東京美術学校開校し第1期生として入学する。**春草、東京に出て、東京英語学校入学		**東京美術学校開校(日本画・木彫のみ)** **雅邦「白雲紅樹」**	「国華」創刊。**明治美術会起す** 原田直二郎「龍騎観音」(翌年発表)	「明治美術会第1回展覧会」コローの「油画山水」を参考出品
1890	〃23	**春草、東京美術学校入学**		**フェノロサ、東京美術学校で「美学」講義** ***フェノロサ、帰国*** **天心、東京美術学校校長に。「日本美術史」「泰西美術史」の講義を始める**	第3回内国勧業博覧会　〈東京〉(洋画も出品) **橋本雅邦「白雲紅樹図」** 外山正一「日本絵画の未来」	**「明治美術会第2回展覧会」林忠正がテオドール・ルソー「ザヴォア山」「フォンテーヌブロー」「巴里野外」、フランソア・ミレー「帰群」等を参考出品。**浅井忠「収穫」
1891	〃24			日本青年絵画協会結成		岩村透、バルビゾン訪問
1892	〃25			第1回青年絵画共進会	黒田清輝「読書」(第4回明治美術会)	
1893	〃26	**大観、東京美術学校第1期生として卒業。卒業制作「村童観猿翁」**			**黒田清輝、久米桂一郎帰国。**黒田「舞妓」	「明治美術会第5回春季展覧会」林忠正がクールベ「景色」、コロー「景色」を参考出品 久保田米僊著画『閣龍世界博覧会　美術品画譜』第壹輯(大倉書店刊)　ミレー作品の図版掲載(久保田米僊の模写からの木版画)

西暦	元号	大観、春草、観山等		フェノロサ、天心	一般事項	日本とバルビゾン派
1894	〃27				**日清戦争(～1895)。黒田、久米、天真道場開設**	
1895	〃28	**春草、東京美術学校卒業。卒業制作「寡婦と孤児」　大観「武蔵野」**			第4回内国勧業博覧会　〈京都〉	
1896	〃29	日本絵画協会第一回絵画共進会(9～11月) 横山大観**「寂静」**／下村観山「佛誕図」／菱田春草**「四季景色図」**	↕	フェノロサ、英、仏、伊、エジプトへ ***フェノロサ、短期再来日***	**東京美術学校洋画科新設**	6月、白馬会設立 7月、東京美術学校洋画科新設
1897	〃30	日本絵画協会第二回絵画共進会(3～4月) 横山大観**「無我」「四季の雨」**／下村観山**「光明皇后」**／菱田春草**「拈華微笑」** 日本絵画協会第三回絵画共進会(10～12月) 横山大観**「聴法」**／下村観山**「継信最後」**／菱田春草**「水鏡」**	↑	***フェノロサ、再来日***		**徳富蘆花「無聲詩人(畫家コロオ)」『國民之友』9月号。[「風景畫家コロオ」として、徳富蘆花『自然と人生』(民友社1900年)に所収]** 印藤真楯「森の狐」
1898	〃31	日本絵画協会第四回絵画共進会(3～5月) 横山大観「春風(鳩)」／下村観山「小町」／菱田春草**「観畫」**「鳩」 日本絵画協会第五回第一回日本美術院連合絵画共進会(10～1月) 横山大観「屈原」「秋思」「月下歸牧」／下村観山**「闌維」「春暁・秋暮」**／菱田春草**「武蔵野」「寒林」**「椋棡に百舌鳥」「猿」「群鷄」		**'東京美術学校騒動'　日本美術院結成**		
1899	〃32	日本絵画協会第七回第二回日本美術院連合絵画共進会(10～11月) 横山大観**「夏日四題(朝(暁色)・晝(日午)・夕(黄昏)・夜(淡月))」「素尊」「後赤壁」「小春」**「納涼」「旭」(二図)「厳子陵」「屈原」「雨中富岳」「五月雨」「夕がほ棚」「双鹿」「海邊松」「夏景」「朝霧」／下村観山**「日蓮上人」「荒磯」「西行大廟を拝す(鬼神)」**「大原行幸」「秋景」「牧童」「朝日」「春日」「夕日」「雨中牡丹」「妙義山」「山水」「五月雨」「井筒」／菱田春草**「稲田姫」「秋景」「春野」「秋野」「宇津ノ山道」**「狩」「雨中山水」「若草」「紅葉」「渓山紅葉」「落葉」「松に旭」「雨後」「牧童」「殘照」「元祿美人」				
1900	〃33	日本絵画協会第八回第三回日本美術院連合絵画共進会(4月) 横山大観**「上方歌　菜の葉」「浄瑠璃　朝顔」「蓬萊」(双幅の内)**「長城」「墨畫山水」「旭日」「晩秋」「寒天」「春の曙」「水上梅影」「ナポレオン」「瀑布」「雪意」「春夢」「義太夫　深雪」／下村観山**「修羅道」「蓬萊」(双幅の内)「謡曲　松風」**「夏山雨後」「寒栴」「春曙」「野馬」「凍雲」／菱田春草**「菊壽童(菊慈童)」「常磐津　伏姫」**「熊谷父子」「柴舟」「蓬莱山」「霜」「河霧」「ほのぼの」「寒梅」「寒流」「煙雨棲臺」「湖山放鶴」 日本絵画協会第九回第四回日本美術院連合絵画共進会(10～12月) 横山大観**「木蘭」「秋風」**「後赤壁」「凉潭」「邊塞」「松鶴」「暮秋」「牧童」(二図)「旭日」「荒磯」「春水」「清夜」「暮色」／下村観山**「大原の露」「長安一片月」**「雨意」「江上雨餘」「野外小徑」「暮秋」「江上秋意」「殘照」「雨耕」「鐘聲」「夏日旅行」「秋渓」「月夜」「牡丹」／菱田春草**「雲中放鶴」**「秋風」「春曙」「蟲聲」「夕陽」「楊柳」「月下歸牧」「落葉」「千山萬岳」	↓	***フェノロサ、帰国***		黒田清輝「十九世紀佛國絵畫の思潮」(『美術評論』24号)「ナチユラリスト…ドカン、トロワイヨン、コロー、ルーソー、ミレー」について言及
1901	〃34	日本絵画協会第十回第五回日本美術院連合絵画共進会(3月) 横山大観「老君出關」「煙柳」「緑陰」「春の朝・秋の夕」「朧月」／下村観山「雨霽」／菱田春草**「釣歸」「蘇李訣別」**「月下山水」「紅葉小禽」「四季(春夏秋冬)」 日本絵画協会第十一回第六回日本美術院連合絵画共進会(10～12月) 横山大観「山間行旅」、下村観山「伊叟古話」、菱田春草**「瀧月」**「海邊」「落葉飛泉」「暮歸」	↕	***フェノロサ、再来日***		**12月、浅井忠、バルビゾン村を訪問する** 白馬會繪畫研究所編『美術講話』刊 国木田独歩『武蔵野』刊
1902	〃35	日本絵画協会第十二回第七回日本美術院連合絵画共進会(3月) 横山大観**「茶々淵」**「雪中鴨」、下村観山**「問答」**「日」「月」「壽老」 菱田春草**「王昭君」**「山水」「雪意」「秋景」 日本絵画協会第十三回第八回日本美術院連合絵画共進会(10～11月) 横山大観**「迷兒」「夕立」**「荷塘暁色」「観月」／菱田春草「册諾二尊」				『Corot and Millet』(「Studio」Special Winter Supplement) アルフレッド・トランブル著　潮生(石橋望雲)訳「ジャン・フランソア・ミレー」(『美術新報』)～1903まで9回連載
1903	〃36	***大観、春草、インドへ向かう。観山、日本画初の文部省留学生として渡英。*** 日本絵画協会第十四回第九回日本美術院連合絵画共進会(4～5月) 菱田春草「月下雁」 日本絵画協会第十五回第十回日本美術院連合絵画共進会(10～11月) 横山大観**「釈迦父に逢ふ」**「夏の日」／下村観山**「ダイオゼニス」「倫敦夜色」「夜色」「聖母(ラファエロのマドンナ)」**「風の夕」「鷲」「山姥」／菱田春草**「鹿」「風・雨」**「夕日」「月夜」		ホイスラー没		和田英作が、ルーブル美術館のミレー「落穂拾い」をはじめコロー、クールベなどの作品を模写する 第8回白馬会展、和田英作による模写(ミレーの「落穂拾い」やクールベの「海景図」など)を出品 『ミレー畫譜』刊

西暦	元号	大観、春草、観山等		フェノロサ、天心	一般事項	日本とバルビゾン派
						白馬會編『ミレ（ジャン・フランソア）名畫全集』刊 『泰西名作集』東京美術学校　全3巻［ルソーの「風景」「雨後の風景」、コローの「伊太利ローマニユ地方ノ風俗」など作品図版を掲載］ 久米桂一郎「十九世紀の佛國藝術　繪畫（五）」（『美術新報』）［コロー、ルソー、デュプレ、ミレーなどについて言及］ 芋洗生（岩村透）「バルビゾン」（『美術新報』）連載6回 浅井忠・和田英作「愚劣日記」（『校友会月報』）
1904	〃37	***大観、春草ら、天心とアメリカ、ヨーロッパに向かう*** 大観、春草らボストン他で展覧会（翌年にわたる）		**天心、大観らと渡米。**天心、セントルイス博で講演	白馬会解散。青木繁没（享年29歳） 日露戦争（～1905）	
1905	〃38	**大観、春草『絵画について』刊**			上田敏訳『海潮音』刊	
1906	〃39	大観、春草、観山、武山が五浦に移り、日本美術院の五浦時代が始まる		フェノロサ、「Epochs」起稿。天心『The Book of Tea』刊		安井曽太郎がミレーに私淑して渡仏する
1907	〃40	**第一回文部省美術展覧会**（10～11月） 横山大観「二百十日」「曙色」／下村観山**「木間の秋」**（二曲一双）／菱田春草**「賢首菩薩」**			**浅井忠没（享年51歳）**	
1908	〃41	橋本雅邦没（享年72歳）　國畫玉成会第1回展研究展、下村観山**「大原御幸」**		フェノロサ、仏、独、伊へ。ルーブルで天心と再会 ***フェノロサ、ロンドンで客死***		
1909	〃42	第3回文展（10～11月）　横山大観**「流燈」**／菱田春草**「落葉」** 國畫玉成会研究展、下村観山**「小倉山」**				**萩原守衛「信仰と美術との関係」（『基督教世界』）**
1910	〃43	第4回文展（10～11月）　横山大観**「楚水の巻」**／菱田春草**「黒き猫」**／下村観山**「魔障図」** 第十回巽画会展覧会（3月）　菱田春草「雀に鴉」		**天心、ボストン美術館東洋部長に就任。渡米**	**高村光太郎「緑色の太陽」発表** 土田麦僊、小野竹喬ら「黒猫会（シャノワール）」結成	
1911	〃44	9月、**菱田春草没（享年37歳）**				
1912	大正元年					黒田清輝「二十年餘前のバルビゾン村」（『美術新報』）
1913	〃2			**岡倉天心没（享年51歳）**		
1914	〃3	**日本美術院を再興**			第一次世界大戦（～1918）	

大観、春草文献から　資料Ⅱ

〈凡例〉これは横山大観、菱田春草の特に西洋美術史観を考えるために、殊に明治30年代のものを全て集め、その主要部分を適宜抜き出したものである。なお、重要箇所には適宜下線を付した。具体的な西洋近代美術についての言及は太字とした。

	西暦	年月日		筆者	文献名		
①−1	1898	明治	31,2	大観	画界新彩		…一番最初に私の考えに浮かんだのは、人物の、性情を一つゝに出るやうに畫くにつきましては其に添へて室の明闇を畫き分けるつもりでしたが、どうも室外の人物が多くて室内は少ない、其故上が重くなつて下が輕くなる患ひがある、見てい居ましても畫が上からかぶさつて來るやうに思はれて圖が保てなくなるものですから明闇といふ考へ丈は幾ど止めましたのです、唯ゝ室の内外が解つて静かに説法を聽いて居る人物の情だけ出ればよい、さうすれば聽いて居る人物の情がよく現れると思ひまして、…それであんな風に室内の方が却つてはつきりとして畫になりてしまひました、初めは廊下や疊等が暗く出來て居つたのをまた銀泥で塗りつぶしてしまひ、婦人の衣類などもはじめはその考へで黒く畫きましたが…、まアー寸言ひますとそのやうな添景物でもつて外は斜陽のぼんやりして物凄いうちに一語を発せず黙然と聽いて居る様、内は一入しんとして燈明の光り静かな下に聽いて居るところを出さうとしたのですが、そのやうな添景物といふ考えは皆毀れしまひました 此所を畫くにつきまして洋畫をまじへてやらうといふやうな考へはちつともなかつたのです、唯ゝ感情を現すと云ふことが主眼であツて… 　つまりエキスプレツシヨンを現すに今までのやうな畫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闇なりに注意して成るべく完全にやりたいと思って居たものですから、しかしさうするのが果たして完全であるかは容易には分かりませぬが、…兎に角私の主眼は人物のエキスプレツシヨンを出した上に出來るならば陰影を畫き空氣の變化などを現して見たいといふ考へで、それだものですからいつも打ち毀してしまふので、またこれが私の畫がいつも洋畫臭いと言はれる處でせう、云々
①−2	1898	明治	31,2	春草	画界新彩		日本画でいへば線は必要なのだ、之れを除けば日本画は西洋画に取られて了ふ。
							私は美術学校で定めてある一期、二期、三期の中で第二期の画をやるつもり即ち純粋の日本画をやるつもりです。
						1	西洋の美学は西洋の建築、彫刻、等を見て出来たものですから其の標準から日本画を見ればめちゃめちゃなのは無論の事です。…西洋画で言えば此によい景色があるとすれば其の色を取り光線を其のまゝに出さうとする。
							日本画では其のよい景色を観て色々に考へる其の考へを画くのだらうと思ふ。つまり画家自身の考へを画くのだらうと思ふ。景色の方は後にして。 「水鏡」の図ですか、あれは非常にしくぢッていけなかッたのですが、あれはつまり此ういふ考へなんです。大体を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に映さねばならんのでせうが、私の考え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りには空色になって枯れてしまふ、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。 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、または色と色の間にある境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。
②	1902	明治	35,4,5	春草	真真会趣旨		夫レ絵画ハ美術ノ英華ニシテ、美術ハ文化ノ精粋タリ。是ヲ以テ、由来吾人ノ精神界ニハ、文野ノ軒輊ニナラザルト共ニ、其技芸界ニ於ケルモ亦自ラ精粗醇醨ノ差別ナキコト能ハズ。之ヲ古今東西ノ事跡ニ考フルニ、人々各自特殊ノ妙技ハ、其淵源スル所、決シテ偶然ニ非ザルヲ見ルベシ。近ク之ヲ本邦ノ往時ニ温ネンカ、其趣味様式ノ変遷進化ハ、敦レカ時代的精神ノ一往一反セル標微ニ非ザランヤ。更ニ之ヲ漢土ノ風尚ニ徴センカ、其南北ノ系統ヲ分テルモノ、豈ニ独リ絵画ノミナランヤ。 且ツ夫レ今日ノ欧米ハ、物質的進歩ノ著大ナルコト、古来人ノ嘗テ夢想ダモ及バザリシ所タリ。謂フコト勿レ、是レ他ノ工芸上ノ事ノミト。其物質ニ、方法ニ、取リテ以テ絵画製作ノ実技上ニ応用スベキモノアランコトハ、具眼者ノ夙ニ首肯スル所ナリ。幸ヒニ之ニ依リテ、前人未発ノ創意ヲ出シ、前人未聞ノ新案ヲ試ミ得ルニ至ラバ、其境域開拓ノ効果タルヤ、復タ一二製作ノ長短と同日ニ論ズベカラザルモノアラントス。蓋シ類似ノ方法ハ類似ノ製作ヲ生ズベクシテ、類似ノ製作ハ即チ模擬踏襲ニ陥ルノ径路タルニ外ナラザレバナリ。苟モ斯クノ如クンバ、何ヲ以テカ能ク明治絵画ノ特色ヲ発揮スベキ。将タ何ニ由リテカ二十世紀ノ新美術ヲ樹立スルコトヲ得ン。
							乃チ茲ニ載筆西航ノ宿志ヲ懐ケルモ、微力未ダ好機ニ接セズ、荏苒既ニ数年ヲ閲タリ。
							彼ノサロンノ芳菲、ルーブルノ丹青ノ如キハ唯当サニ百聞一見ニ若カザルノ慨アルベシ希臘羅馬ノ雄大精美謹厳ナル遺物遺跡に至リテハ固ヨリ吾人千歳ノ尚友トスル所タリ。
							…今ヤ則チ進ンデ東西ノ美術ヲ渾化シ、直チニ造化ニ接スルノ覚悟ナカルベカラズ。是レ実ニ今日美術家ヲ以テ自ラ任ズルモノノ天職ナリトス。
④	1904	明治	37,7	大観	美術工芸品の図按		本編は、目下在米中の横山大観氏より、美術工藝品の意匠圖按に關し農商務省に開陳されしものゝ節略に係る。 （アメリカは）近世科學の方面に於て急速の進歩を観るに反して、其精神上特に藝術の方面に於ては更に其發達遲々たるを視るは、理の當然に御座候。然れども多年欧州文運の恩波に浴し候上、猶且東西兩半球の日に近接し、此特殊の活動力と相觸れ、此國民の心理に多少の顧動を與へ候故に、例令今日の其藝術は甚だ科學の束縛を脱すること能はずして、深大の意義、高遠の思想を含蓄するものは誠に鮮なく御座候へども、其活動力は茲にも漸々見るべくして、其將来に於ては大に進歩發達の傾向を見るべく存候。然れども尚ほ欧州の如き沈思の餘裕にも乏しく、東洋の如き穏和の波其心に打つべく平和無之候故に、其趣味は雅馭に流れ、濃厚に失し、其意義は單純のものたり易く、含蓄のものたり難き次第に御座候。
							若れ夫れ米國市場に於ける本邦輸出工藝品中、其重なる織物、陶器、漆器に就て其大體を通観するに、孰れか本邦の精神を體し本邦の趣味を帯び候者御座候半や。其之あるものは誠に寥々數ふるに足らず候。而して其之を需要するものは、近代著しく著れたる日本の名の下に作られたる其藝術品を得んとする、僅かに一時の好奇心に驅らるゝ多數無趣味の士人に非ざれば、偶々其早く已に輸入せられたる古代藝術品の面影を近代の其れの内に求めんとする、少數の観賞家に他ならず候
	1905	明治	38,4,5	春草	春草書簡		二人にて本月二十日頃か末には英國へ可参決定致し候。（前よりワシントンの景気よろしければ渡英の相談あり、予算通り行きし故）御承知被下度候。先の都合にては仏国巴里へも参る考に候。尤も欧州は米国と異りて収入の道はなき故、遊びにて金のなくなる時分には再び米国へ帰り、一度何にてか展覧会でも致し、少し金出来の上帰朝可致考居候。何に致せ、日本にては欧米視察の目的にて出立致し候事にて、米国へ来り博覧物にて色々の美術品も見（余り能き物は少けれども）て、大概の想像には西洋美術も可驚事はなく、小生等は研究になる物は余りなく候。岡倉先生にも何候事有之候、話ばかりにて実際は可驚事はなきよし（日本の美術は程度よりいへば日本の方高き故）欧州へ行かなくてもよいではないか言はれたる事も有之候。

	西暦	年月日		筆者	文献名		
	1905	明治	38,5,4	春草	春草書簡		既に博物館とナショナル・ガエラリー等見物致し候。
	1905	明治	38,5,12	大観	大観書簡		目下ローヤル・アカデミイの展覧会も開会中にて、(中略)近々ローヤル・アカデミイの向を張り、展覧会相開き候考へ、…
⑤	1905	明治	38,8	大観	茶話会に於ける大観氏の慷慨(『日本美術79号』)		今日歐州の美術に如何程の價値があると問ふ人があつたならば、私は零と答えなければならぬ。
							米國は御存知の通り新進國で、金持ちであるけれど、自國の美術と云ふ程のものは出來て居らないと云つても差支ない。夫れは工業に關した事業等が非常に盛大であつて、美術等の優長なものは顧みる暇がないからでもありませう。日本からも隨分古畫だと云ふものが行つて居りますが、其れは皆偽物であつて、一顧の價値もないものである。 近頃日本では佛國でなければならぬ様な事を云つて居りますが、私の見る所では比較的英國が最優等であらうと思ひます。夫れは英國の美術は、佛國の如く輕薄で浮誇ぢやない。英國の美術はしつかりして居る、即ち沈重なのであつて、艶麗で燦然とはして居らないが、たしかに重い所がある。今では伊太利の如きは最早駄目です。やはり英國でしようね。夫れから佛國は、もう魂がぬけたものと云つても宜いでしよう。彼らは寫實の極端なるものである。一も二も寫實寫實で行く、其弊や知るべきなりです。私は今の佛國の美術を好みません。然し如斯極端な寫實に立つた反動として、近頃は東洋美術の粹を取つて簡潔を尚ぶ様な傾向が或る所に見える様です。是は佛國ばかりではない。歐州全體の傾向が、凡て餘り寫實に走り過ぎた結果として、かくの如くなるのは當然である。
							夫れから獨逸や露國の美術は特別見るべきようなものではない。
							…今日の泰西美術は確かに寫實にのみ走つて居る。
							ラフアエルの『マドンナ』が伊太利にある。吾々が見て實際失望して終つた。夫れは敬服の失望ぢやない、即ち吾々の遣り方は駄目だと云ふ失望ぢやない。嘆息の失望である、侮蔑の失望である。
							○○○○つて云ふ人が、佛國より近頃歸つて來たとかで、大分もてるそうですが、彼れの語る所を聞きますると、吾々は實に可笑しくて堪らぬ。彼の先生が彼の畫に向かつて、寒い線ぢやいかぬ、もつと温かい線を使へ、と云はれたとか。日本畫を知らない人が向うに行くと、皆こんなことを感服して來る。何か破天荒なことでも聞いて來た様なことを云つて居る。然し皆さん、線に寒い線や温かい線がどこにありましよう。線はたしかに無心なものでなければなりませぬ。 凡てが皆この通りです。今日日本の圖案などは、巴理あたりで日本の模様を擬ねたものを、又向うに遊學に行つた人達が擬ねて來る。實に可笑しいではありませんか。此處へ行くと、日本人は餘り利巧でもありません。
⑥	1905	明治	38,12	春草	絵画に就いて		…其大体は、曾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。
							…古今人文思潮の趨勢と共に変転進化して究極なきもの、即ち芸術の常道かと存候。
						1	唯吾人の筆を執りて絹素に向ふや、大和民族固有の趣味期せずして自ら流露し来るもの、是れ即ち所謂日本画にして、材料其他より差別し来る所の技術の如何に至りては、敢て東西を標識する所以に非ずと存候。
							故に生等は唯当に真正の絵画如何と研究すべく、而して自己の胸中より、一家の成竹を描出する外なしと存候。然るに熟々内地近来の傾向を察すれば、専心写実を奨励して、従来類型に陥りたる用筆用墨者流が不自然の欠点を補はんとせらるるも亦自ら応急治療の一法とは被存候へども、去ればとて、世に所謂写実派と標榜する一流の存在すべき次第とも存ぜられ不申候。
						2	若し写実を以て芸術の極意と認められ候はんか、天然自然は、由来一大芸術なれば、嗚呼の小芸術は、却って無用の儀と存候。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。
						3	且つ夫れ絵画は元来サッジェス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、実際貫徹し難き弱点ありと被存候。
							…彼の洋画家者流が、専ら手に依りて紙上の形骸を捉ふる外なきは守株膠柱の極に候はずや。殊に今日の写生なるものは、教ふるものも習ふのも、一意唯モデルに向ふの好奇心に奔るのみにして、其設備方法の不完全なる、描写の軽卒粗漫を極めたる、遠く洋画家にも愧づべき次第と存候。画界の一方既に写実派なく候はば、他方別に理想派と特稱すべき一派ありとも覚え不申候。蓋し絵画はすべて写実の門戸より、理想の堂奥に造詣すべきものにして、此間初めより手段派と目的派と分離対立すべき所以は無之筈に候へば也、故に観念派乃至理想派なるものは、寧ろ其主題上の区別にして、描写方法の如何は自ら別問題と存候。
						4	若し写実派に対抗すべきものを求め候はゞ、当然却って形式派に到来すべきかと存候。蓋し典型派の謬りて形式に流れ、遂に類型に陥るの迂愚は、自然派の謬りて写実に拘泥するものと同一轍に候へば也。
							熟々内地作家の風潮を察するに、日夕姑息の執筆に汲々として踏襲剽竊是れ勉め、曾て創見の其間に観るべきなく、唯競争上の敵手に打勝つを以て生涯の至願とするものゝ如きは、誠に浅ましき次第と被存候。
						5	欧米輓近**典型派**と**情熱派**と、層々幾浮沈せし一側には、描法に於ける**外光派**、**印象派**、**色彩派**等の新技術と共に、主題に於ても**比喩派**、**表象派**、其他の新思想を現出致し候へども、要するに描法と主題との、一軽一重より変化し来る所の時々の波動に外ならずと存候。
							顧ふに主題は略々各種芸術に共通し得べく候へども、手法は即ち特殊芸術の芸術たり。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。
						6	斯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、前人慣用の輪廓を省き、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。
						7	乍去造形美術の起源に於ては、絵画彫刻の分岐未だ遠からず共に専ら輪廓線より成立せし事とは被存候へども其既に美術の程度に進入するに及び、絵画は濃淡よりも色彩的に、彫刻は浮起より立体的に、即ち遠く色と形との二大分岐を生じ来り候以上は、画道に於ても畫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存候。加之彫刻は漸く塑造となりて頗る写実の画趣を得たる今日に当り、獨り絵画の猶ほ描線に留まりて殆ど彫刻の形式に類せるは、画道の為めに、今更心紐き次第と存候。抑々線は説明し叙述し而して理会に訴ふるものに候へば、線画の迂曲なる殆ど文学的なりとも可申歟。然るに色は刺激にして、専ら直覚の訴ふるものに候へば、彩画は忘我の快感を與ふるの最捷徑と存候。実に文学に非ず音楽に非ず又彫刻建築にも非ずして、別に自ら絵画の絵画たるべき本領は専ら此色調の上に存するものと存候。
						8	之を歴史に徴するも、本邦上代の理想画中、既に色線描法の発達せるあり。熟々其製作の跡を検するに、画稿は色彩の境界を示すに止まり、再三重劃して纔かに描成し、全面色彩を施して、然る後更に其色線を以て輪廓を描起せしものたること古画剥落の痕に於て、明確に認め得べき所に候。是れ当時色彩を主用として、描線は之が補助たるに止まれる明証にして、即ち本邦上代既に此主色的描写の域に進入せしものと存候。是に由りて観るも、色彩を主用せる絵画が、邦画の特性を失ふとの誹謗の自ら謬れるは勿論にて、右等は却って上代典型の明示する所の古法たるを知るべき次第と被存候。

	西暦	年	月日	筆者	文献名		
						9	然れども輪廓は絵画発達史上の残礎にして物象の観察愈々精緻なる今日に及んでは、寧ろ一種の繁縛たらざるを得ず。是を以て、古人既に色線を利用し、後世の無線描法のために、早くも一段階を設けしものと存候。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、今日描写の術に於ては、則ち至れるものかと存候。支那文人も、既に申せし如く、撥墨五彩を成すとは、明かに筆墨中より色彩を望むものにして、是れ獨り文人画のみならず、雪舟の大自然を写すに於てさへ、其背景の一抹だも亦必ず此見地よりせしものたるや察知すべき筈に候。又色彩は塗るに非ずして描くなりとの語中にも、既に没骨の妙旨を胚胎して、明かに輪廓と色彩との一致結合を示せるものと存候。
							然るに今日の邦画家たるもの猶ほ専ら輪廓線を主用して色をば其間に補用するのみに候へば、申さば有限を以て無限を冒し殊に平板の塗色を彌縫するに線條の力を假るものにして是れ実に画道の自縄自縛とも申すべき次第かと存候。此秋に方り没骨描法を以て**色的印象**を写すの希望は之を画道進歩の大勢より観るも東洋固有の長所より観るも固より当然の次第にして又必須の覚悟と存候。然れども世人往々にして東洋画の精華は筆墨に存すれば筆墨なきの絵画は本邦の長所に非ずとて生等の所見に反するものが少なからず候へども、是れ皆美術史を度外視して骨董家の言に耳を傾くるが故と存候。
						10	本邦上代既に色線の理想画ありしこと前述の如くに候へども中世宋代禅味の輸入と共に一時筆力墨色の発達を来せしは是れ寧ろ鎌倉武士の素朴と東山茶人の閑寂とに投合せる変調にして以て本邦固有の特色とは認むべからずと存候。且つ夫れ描線は雪舟以降狩野一派の既に究極せし所に有之又線條の有限なるは以て無限の描写に応ずべからず、
						11	殊に研究の極端に於て輪郭と色彩との撞着を来すを如何ともする能はず候。所謂本邦固有の特色とは一時外国の感動に遠ざかりて内自から発揮せる文化時代の標徴たる所にして、前には雄麗なる藤原時代があり、後には婉麗なる元禄時代ありて此両時期に外ならずと存候。尤も藤原時代の末期にも鳥羽僧正の如き筆力軽妙の逸才なきに非ず候へども、其時代の特色とする所は彼の源氏物語等の如き着色豊富の諸製作に有之候。其後足利時代屈辱の反動たる自主的の思潮は一旦桃山の豪華を促し曳きて徳川時代に至りては狩野土佐の典型以外更に文人派あり写生派ありて、梅桜桃李一時に煥発せしが如き、中にも空前にして殆ど絶後なる特異の光彩を放てるものは実に光琳の**色的印象**はに在りと存候。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、其実は即ち中世以降主線画の積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**の面影を在す所少く其後は更に謂ふるに足るものなし。又假令光琳の大手腕を以てするも二十世紀の観察としては此上更に幾多進歩の餘地を発見すべしと存候。
						12	是以て或は本邦の**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**乃至**ドラクロア**を喋々し曳きて**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、殊に欧州人よりも遥かに優先なりし宗達光琳以来の**色彩的印象派**を以て却って洋画の模擬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。
						13	之を要するに小生等の企図は唯絵画の大成に在りて故意に日本画の特長を云々するの近視者流に倣はず候へども生れて既に大和民族たる以上は国土の感化を脱せんとするも能はざる所たりと可申歟又生等の不肖なるも苟も画家として世に立つ以上は必ず自家特得の感想手腕を発揮せんことを期し、彼の様に依りて胡蘆を画くの踏襲は深く恥づる所に候。
							此時に方り生等微力自ら図らず、求めて危地を冒すものは大勢の上に顧て已み難き覚悟の存すれば也。
							斯くの如くにして活ける芸術は死せる調度となり、絵画の独立を奪ひて掛軸屏風の装飾となし建築の手足となし習慣の奴隷となして了らんとする悲運に候。茲に於て芸術の自由は全く剥脱され、徒らに床間の形状に縛せられ、香爐花瓶の位置に動かされ一片の茶味を以て五彩恂爛の天地を蔽ひ去られんとす。斯くては研究も進歩も今更無用の長物に類せずやと存候。
						14	識者も申候通り探幽出でゝ狩野派衰へ、光起ありて土佐派亡ぶるが如き流弊の極は**バルビゾン派**の反動となり**ラファエル前派**の勃興も亦自然の数かと被存候。
⑧	1910		43,3	春草	畫界漫言	1	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。で此時代に至らば、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って、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ずることゝと思ふ。
							自分は元来この確信とそれからどうも従来の日本画には慊らぬところから、那辺までも新しい絵を作って見たい見たいと思って居ったので、以前に描いた小幅の「落葉」「杉木立」などを参考して、それに代々木附近の自然の景色から材料を蒐集して漸く出来上ったのが昨年出品した「落葉」であったのだ。処が、寺崎君の「谿四題」同様保守的の人々は非日本画として排し、又た洋画家の連中は洋画カブレのしたものだとて評言区々、其甚だしきは全然日本画でない、一種の洋画だとまで言はれた。併し、自分の考ふるところでは今日の日本画が尠なくともその残骸を打破し、新時代に適応するものたるべくどうしても現代の総ての要求を取り入れなくてはならぬ。総ての要求を取り入れるには自然形式に於ても構想に於ても自然と洋画に接近したものになって来るのは止むを得ない。また避け得るべからざることだと思う。
							前にも言った如く現代の日本画と洋画とが共に将来は一つの日本画として渾成統一えらるゝ以上、今日の洋画の方面から謂ってもさうだが、現代の洋画は未だ所謂洋画に過ぎないもので、仏国美術の後を慕ふて居るばかり、決して純日本化して居らぬ。洋画も全然日本的のものとなって、始めて我が国民的性情に一致するは論なきことだ。 然るに世間多くの人々はまださう考えてをらぬ。乃ち洋画は洋画、日本画は日本画といふやうに、到底調和が出来ないものと思って、更らに恁うした方面には注意せぬ。
						2	けれど現代にありても違り方一つで油絵でも日本の古代の建物に適応する装飾とならぬことはない。現に光琳の画などには油絵の如くネツネツしたものが尠からぬのを見ても解る話だ。といって河村清雄君の違り方には余り感服しかねる。これと同様日本画も書き方如何により、随分洋式建物にあてはまるのは疑ひのないことだ。
⑩	1910		43,7	春草	古画の研究		…自分の考へでは現今の修養法として第一に古画の研究、第二に写実の研究、第三に自己の考按、この三つは最も必要で、決してその一を欠くことは出来ぬと思ふ。

追付：なお、「論考（上）」（豊田市美術館紀要 No.2）所収の「天心文献から」に以下のような誤りがあったのでここに訂正しておきたい。

・（1889）「美術展覧会批評」中　アンプレシヨンニスト（写意流）のルータンカザン

・（1890-93）「泰西美術史」中　ラスキン

→いずれも太字にする