

天心——大観・春草における西洋近代美術史観(下)

天野一夫

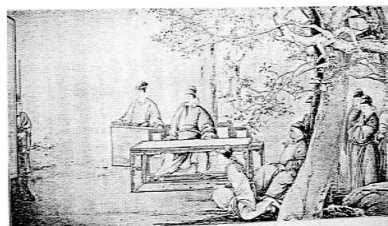
1. 1898(明治31)年10月・朦朧体の創出へ

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ない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でいどしかない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みよう。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退職し、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上げる意気込みの掛かった政治的な展覧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サによる群像表現で、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テーマ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出来る⁴。衆目は観山「闇維」



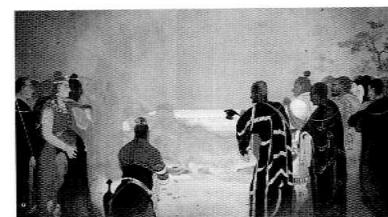
図版1 菱田春草
《観畫》(消失)
明治31(1898)年



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



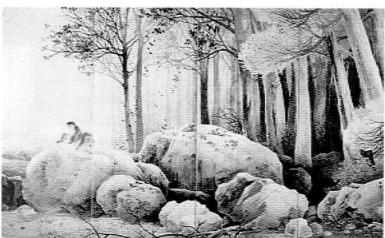
図版5 下村観山
《春曉》(消失)
明治31(1898)年



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いう行為に近い。自然主義的なモチーフにもかかわらず、作画的な描写や、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。」「無色齋主人(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

