

日本画における「変容」について—朦朧体を中心に—

簡 維宏

はじめに

ある文化の特徴が別の文化に影響を及ぼし、「変容」を起こす。変容は様々な領域において起こり、明治後半期、近代の日本画の独特な画風である朦朧体もその一つの例だろうと考えている。『新潮世界美術辞典』では朦朧体を「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ぼかすことによって空気や光線を表わ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緲体、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¹⁾と定義している。さらに、『日本美術用語辞典普及版』では朦朧体とは「明治30年代に岡倉天心門下として活躍した横山大観・菱田春草などに対して投げかけられた評語。西洋画の特色を斟酌して、日本画の特色の一つである線描を使わなかったり、空気や光の表現をも試みたのが特色²⁾と指摘している。また、『日本国語大辞典第二版第十二巻』では朦朧体とは「詩歌などで、意義の判然としないもの。また、絵画で輪郭の不分明なもの。特に、明治後期に、横山大観と菱田春草が、岡倉天心に促されて始めた日本画の没線描法をいうことがある³⁾と解されている。このように、「没線彩画」と「没線描法」を簡単に説明すると「墨の輪郭線」を使用せず、色彩のみで仕上げた画風であると言えよう。もしくは「没骨描法」とも称されている。『図解日本画用語事典』に没骨について「描く対象を、輪郭線（骨法）を用いずに墨や彩色の濃淡で表わす技法。盛唐後期（8世紀～9世紀）から見られる描法であるが、五代・宋初（10世紀）の花鳥画家徐熙、その孫の徐崇嗣により唱道された。その画法は徐氏体と呼ばれ花鳥画の技法として広く用いられるようになる。横山大観や菱田春草らの画風で朦朧体と呼ばれるものは、色彩による没骨的描法といえる⁴⁾とある。当初、「朦朧体」という言葉は、批判者から発生した批判語であった。論者は言葉の意味と作品の画風は時代とともに「変

容」してゆくのが宿命であると考えている。

朦朧体に関する先行研究は幾つかあり、佐藤道信は「空気の描寫は、“和魂”（「道」）と“洋才”（三次元空間）の同時達成を意圖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、天心の意圖はそれに加えて、“朦朧”に「道」の思想世界を表象させることにあつたのだらうと思われる。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新時代のアジア繪畫だったのであり、結果として明治三十年代という時代間性を、象徴的に體現して見せたのだと考えられる⁵⁾と指摘している。また、佐藤志乃は、「朦朧体は、東洋とも西洋とも判じがたい、その両方が渾然一体となったものであった。また、朦朧体がもつ“あいまいさ”は、鑑賞者に自由に想像させ解釈をゆだねようとする、個人主義的な表現であったようにも思われる⁶⁾と記載している。

論者は日本画の制作者であり、菱田春草の《帰漁》実見によって朦朧体の表現の中にも確実に空間把握があることが確認できたが、それはぼやけたグラデーションの作り方というよりは、むしろ西洋絵画における科学的なものの見方、すなわちデッサン力に繋がるものだと考えている。

本稿ではまず初めに辞書から朦朧の意味解釈と定義を確認する。次に、明治時代の日本画における朦朧体と西洋絵画における空気の表現について論じ、その二点の共通点と相違点を分析しまとめていく。また、論者は朦朧体における絹本での暈し、没骨、空気感の表現について解明するため、茨城県近代美術館収蔵の菱田春草《帰漁》（図1）の部分模写制作を行う。1904年に制作された《帰漁》は春草の外遊中の制作であり、「大観・春草展」（ニューヨーク）に初出品された。論者は《帰漁》を部分模写し、その工程と検証の結果を記録する。朦朧体に関する「空気」の表現を再確認しながら模写作業を行い、明治時代における日本画の表現様式がどのように変化して行ったかについて考察を進めた上で、その特徴と関係性について明確にしたい。

第一章 日本画における大気表現

第1節 「空気」表現の開始と描法

明治維新によって、日本は西洋の文化を学び、急速な近代化を遂げた。そして、日本画も西洋絵画から様々な影響を受け、大きな変革を遂げた。従来の日本画に存在しなかった三次元的な空間表現をどの

ように取り入れるかが大きな課題であった。明治初期にはアーネスト・フェノロサの教えもあって、狩野芳崖や橋本雅邦の作風は狩野派に基づきながら、西洋的な技法や色彩、空間表現などを取り入れ、新たな画風を試みていた。そして、1889年に東京美術学校が開校し、大観、観山らが入学し、春草は翌年に入学した。その時、東京美術学校のカリキュラムについて鶴見は以下のように指摘している。

実習では、一年生はまず一箇月にわたり懸腕直筆を叩きこまれたらしい。肘をつけずに筆を立て、縦、横、斜めの線をひたすらひき続ける訓練である。その後には、古画の模写、写生、新案による学習が待っていた。新案とは創意に基づく作画のこと⁷。

日本画において「線」は、骨描とも言われるように、人間の骨格のような存在である。毛筆で描く線は様々な表情が表れ、懸腕直筆の練習を習得することが自由な描線を実現する鍵となった。現在より毛筆の使用機会は多かった当時の日常生活でも、多様な描線をマスターすることは容易ではなかったのではないだろうか。また、学生は古画の模写制作を行い、構図や筆方、色彩方法、精神性などを学びつつ、自身の制作に活かしてきた。

そして、1896年岡倉天心は日本青年絵画協会を改名して日本絵画協会とし、美術学校卒業生の活動の場を新たに組織した。そこには卒業生である大観、春草たちも参加した。この協会による展覧会は絵画共進会と呼ばれ、三部門が設けられた。佐藤志乃は「日本絵画協会共進会規則」を参照して以下のように指摘している。

その第一回展において、第一部「東洋の画法を維持するもの」、第二部「西洋の様式によるもの」、第三部「従来の方法にこだわらず、新たに開発をはかろうとするもの」というように、三部門を設けるという構想が打ち出された⁸。

第二部は、黒田清輝を中心とする新派の洋画家たちのために設けられた。ラファエル・コランに師事にした黒田清輝は、印象派的な明るい表現の油画を描いた。絵画共進会は、1898年の第四回展まで継続され、日本美術院が創設されるまで、大観、春草たちはここで活動した。当時、黒田清輝が率いる明るい「外光表現」が注目を集め、それに対応して日本画でも「光や空気」を描くことができないかという

岡倉天心の提案があった。岡部三郎は春草の作品の変容について以下のように指摘している。

明治二十六年黒田清輝が仏国から帰って印象主義的傾向の強い外光派絵画を紹介したことは明治人に次ぎ（論者註：原文ママ）の新しい視覚の拡張をもたらす結果となった。春草の表現意欲は線描に依存した芳崖、雅邦の手法よりも明治十年頃の光と影との相関関係から生ずる従来の日本画になかった線や明治二十六年後の外光派絵画が移入した色彩による遠近法へより強い関心を示した⁹。

1898年は岡倉天心が校長の職を追われるという事件が起こった。同年、雅邦を含め大観、春草らの同僚は東京美術学校を去り、天心を中心とした日本美術院の創設に参加することとなる。前述した日本絵画協会はこれの前身であった。佐藤道信は「日本美術院の設立が明治三十一年、五浦への移転が同三十九年だから、朦朧體は、その間の日本美術院の活動をほぼカバーしている¹⁰」と述べている。日本美術院時代において、研究会が行われ、出された課題に各自が制作した作品を持ち寄り、天心の意見や思想が伝えられた。一つの課題であった「空気や光線」について「回顧紛々」で大観は以下のように論じている。

何でも空気を描いたらどうだと言はれてやりかけた事なのだが、線丈け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、それがボーツとした雨の空気を出した様になる。唯夫れ丈けの事なのだ¹¹。

「空刷毛」は「唐刷毛¹²」とも呼ばれ、日本画を制作する時に画面の上に施す絵具や墨などを暈すための刷毛で、毛先は主に乾いた状態で使用される。絵絹を水で濡らして、その上に墨や絵具を置いて、乾いた唐刷毛で撫でることで、淡くムラのない暈しの広がりを作るのである。そして、佐藤志乃は「それ以前、ぼかし（外隈）をほどこす際には太い筆が使われていたのであり、刷毛は、西洋画の影響で背景に空間表現をするために使われるようになったものだという。展覧会芸術として、画面が巨大化したことも一因だろう¹³」指摘している。また、小野文子は空刷毛を生かした画面の特色が「伝統的な絵画のように白地を残して余白を表現するのではなく、淡い

色を塗ることで、空間を漠然と表現した¹⁴」と述べている。つまり、作者は異なる毛筆を使用することによって、作品の表現も変化すると考えられている。大観、春草たちの朦朧体表現において、暈す必要があるところに「空刷毛」を使用することは肝要な点だと論者は考えている。

第2節 朦朧体の評価について

「朦朧」と言えば現在は「ぼんやりしている」というイメージが多い。しかし、朦朧体は明治29年から30年にかけて、新体詩に対して意味が分かりにくいことを非難する言葉として使われていた。佐藤志乃は朦朧体という言葉の由来について以下のように指摘している。

文壇にてすでに浸透していたこの名称が、そのまま絵画批評に転用されたわけで、絵画の表現方法についての批判であるにもかかわらず、「朦朧法」とならず「朦朧体」という呼び名になった原因はここにもある¹⁵。

大観らの新しい日本画表現である「無線描法」は画面の色がぼんやりしていたこともあったので、次第に「朦朧体」と呼ばれるようになった。したがって、蔑称としての言葉である。この言葉が使われるようになったのは、1900年、大村西崖が東京日日新聞に書いた「美術展覧会を評する」という展評であった。連載の最終回では、日本美術院の作品を「ごまかし画¹⁶」と酷評したという。佐藤志乃は大観たちの作品に批判された原因について以下のように指摘している。

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”と受けとられた。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。画技の未熟さゆえの奇怪で不自然な人物描写。流派という従来の枠組みを無視した、無節操な画技の混合、和洋折衷など——¹⁷。

つまり、当時の批判者が用いた「朦朧体」の意味は広く、決して一つに限ることは出来ない。先述の狩野芳崖や橋本雅邦の作品は、アーネスト・フェノロサの影響を受けており、狩野派や四条派などの表

現（墨線）を基礎にしながら作品の中には遠近感も表現されている。しかし、大観や春草の作品は主に顔料の暈し（墨線がない）を主体としており、鑑賞者に不明瞭な印象を与えた。また、大観の『大観面談』においても新しい描法を試みと回想して以下のように述べている。

当時はまだ、穏健な、たとえば土佐派というような画風が喜ばれていた時代でしたが、私達は古画研究から一種の自覚をうながされ、岡倉先生のご指導によって絵画制作の上に、一つの新しい手法を試みようと思いました。たとえば、空気とか、光線とかの表現に、空刷毛を使用して一つの味わいを出すことに成功しました。

この新奇な試みは、当時の鑑賞界に容れられず、朦朧派なる罵倒嘲笑を受けるようになったのですが、この攻撃はとくに私や菱田君の上に加えられたものです¹⁸。

つまり、大観たちの画風は線を否定し、墨色や絵具の色である面だけで描くものである。この線は色の線ではなく、墨線を指している。当時の保守的な日本の画壇には大観たちの画風が受け入れられなかったので「朦朧体」として冷嘲熱罵が相次いだ。しかし、時間を経るとともに、人々の美意識に「変容」が起きたことで、「朦朧体」は高い評価を得たのだと論者は考えている。1902年、菱田春草作《王昭君》（図2）は初出品の際に、「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為に輪郭の明瞭を失ひ従ひて画に力なき¹⁹」と批判されたと佐藤志乃が述べている。人物の服に色の線は明快だが、伝統的な用筆（墨の線）が見られないために、批判の対象となった。しかし、本作は1982年に重要文化財に指定される。1982年に出版された『月刊文化財』225号において《王昭君》は「春草の朦朧体の時期を代表する大作²⁰」と評され、「この試みは、ただ光や空気を描く工夫であっただけではなく、既成の決まりきった描き方を排し、西洋絵画の画風を取り入れて新しい日本画を作ろうとする、きわめて前衛的な美術運動であつた²¹」と肯定的に理解された。ここで、《王昭君》中の無線描法はルネサンス期の巨匠であるレオナルド・ダ・ヴィンチによって書かれた絵画に関する重要な著作である『絵画の書』においての「輪郭線、つまり物体の明瞭な縁を避けよ」を連想させる。ダ・ヴィンチは以下のように述べている。

君の人物像の縁は、それと境を接する背景の色以外の色にしてはならない。つまり、背景と君の人物像の間に暗い輪郭線を入れたりしないこと²²。

《王昭君》の人物の輪郭線が弱く描かれており、描写では手前の人の色は濃く、後ろにいくほど薄くなっている。絵具のグラデーションで明暗を施し、巧みに遠近感を表現している。論者も傑作だと考えている。1904年大観と春草は西洋の美術の研究のため、岡倉天心とともにアメリカへ向かった。日本では評価されなかった作風である「朦朧体」を海外で試すためであった。外遊の最初に大観と春草はニューヨークとボストンなどで作品展を開催した。翌年にはイギリスのロンドンでも作品展を開催し、フランス、イタリアを渡って日本に帰国した。佐々木美帆は春草らの外遊制作の評価について以下のように述べている。

簡潔で繊細な筆致でありながら移りゆく季節や時間の瞬間性を見事に切り取ってみせたところであった。この西洋の画法と東洋の情緒の見事な融合は、米国人画家ホイッスラーの作品を多くの人に喚起させるものであった。外遊初期の墨を基調にした色使いも、外光派の影響もあってか日本に帰るころには「琥珀色と橙色の栄光」と評されるほど明快さと華やかさが加わった²³。

つまり、限られた色調の調和を重んじる春草らの表現はホイッスラーと共通して、多くの鑑賞者が連想された。小野文子はジェームズ・マクニール・ホイッスラー作《青と銀色のハーモニー：トゥルビル》と春草作《海辺朝陽》を比較し「2点の作品は、観る者に想像の余地を与える余白、滑らかな画面に色彩を流麗に調和させて描いた海景、という点において共通している²⁴」と論じている。また、佐藤志乃が外遊の作品は「地平線、水平線、人物の立ち位置などをあいまいにし、背景をおおう淡い色彩に、余白を蘇らせ、幻想的な雰囲気や感情を表している。また、表現の変容には馬遠や牧谿などの古画の影響がある²⁵」と指摘している。海外の各地で展覧会を行い、好評を博したことにより、日本でも評価が高まり、横山大観、菱田春草は日本画家の地位を確立した。大観は『大観自伝』において「美術に国境なし」ということを感じさせられました²⁶と述べている。日本に帰国してから大観と春草は連名で発表した「絵画に就いて」と題した文章を発表した。鶴見香織は

「絵画に就いて」で論じた内容を以下のようにまとめている。

筆線を主体とする絵画は説明的であるため知識に働きかけ、色彩を主体とする絵画は感覚に働きかける。絵画ならではの特性を突き詰めて考えれば、絵画は色彩主体へと進化すべきであり、日本にもすでに光琳の先例があった。ゆえに、線を没して「色的印象」を追求した自分たちの試みは、美術史上から見ても正当な成り行きである。「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」²⁷。

つまり、大観、春草は、これまでの実験の意義を認識し、琳派を先駆けとする「色的印象」への道を日本画に開拓したと主張している。佐藤道信によると、彼らはこうして色彩的混濁を脱し、没線主彩による大気と光の表現をもっとも効果的に結実させたのが、一連の欧米滞在作品であったという。それは、朦朧体の頂点であると同時に、主観的な色彩表現への予兆を感じさせるものであると述べている²⁸。古田亮も、この外遊をきっかけとして朦朧体からの脱皮に、大きな進展を見たという。具体的には琳派などの装飾的表現と、印象派や後期印象派の色彩表現との融合の可能性についてと指摘している²⁹。春草と大観は外遊した後、新たな画風を模索し、写実と装飾を融合された画風によって日本画壇で非常に重要な地位を占めたのである。1907年、春草の《賢首菩薩》は、彩色の点描によって遠近感と立体感が描写され、1909年の《落葉》は無限的な空間で豊かな奥行きと広がり表現している。そして、1923年、大観の《生々流転》では万物が移り変わるという自然観を、墨の暈し技法を駆使して表している。

論者は制作者の作風の変容には、様々な要素が存在していると考えている。画面中のそれぞれの筆触、線、色彩、また全体の構図や形状は、全体の調和に影響する。そして、異なる色の点や筆触を使用することは、画家自身の感覚を通じて行われる画面の変化であり、それによって絵画に味わいを与えるだけでなく、独特のスタイルを表現することができると考えている。大観や春草がもたらした新たな絵画表現により、日本の美術界は大きく変革された。彼らの功績と共に、残された多くの作品は今日でも高く評価されている。

第二章 西洋画における空気遠近法の表現

これまでの考察から、朦朧体における空気の表現と評価の断片的な接点が少しずつ明らかとなってきた。春草たちの作風は西洋の外光派の影響を受け、東洋の素材（絹、墨、胡粉、絵具）で色彩による遠近感を描写した。前章の終わりに触れたように、大観たちの外遊制作は東西の絵画の特色が完璧に融合したものと称賛され、ホイッスラーの作品を多くの人に連想させるものであった。確かに、「輪郭線がないこと」と「同じ色調による表現」といった特徴にはホイッスラー作品との類似が感じられる。

本章では先出したレオナルド・ダ・ヴィンチ『絵画の書』の教条に触れ、西洋絵画における空気遠近の表現について考察していく。また、菱田春草作『帰漁』を取り上げる。《帰漁》は竹竿と竹籠を持って山道を帰る漁師を描いている。曲がりくねった山道には、重なり合った木々がたくさんあり、春草が濃淡の異なる墨色を使って表現した作品にどういった部分に西洋絵画の空気遠近法が活かされているかという点について論じたい。また、「朦朧体」と同じく、元々批評用語として使われていた「印象派」についても論じていく。

第1節 レオナルド・ダ・ヴィンチ『絵画の書』について

『絵画の書』はダ・ヴィンチの生前には出版されず、死後に散逸してしまった手稿やスケッチブックの内容を再構築して出版された。画家の教則をはじめ、人体、光と影、植物、雲、地平線など森羅万象の絵描の表現方法を詳細に論じ、イタリア・ルネサンス絵画研究の最重要文献として着目されてきた。大気遠近法（論者註：空気遠近法と同じ）について以下のように述べている。

（前略）一方が他方よりも遠くにあるように見せたいなら、その一方の大気を少し濃密に描くべきである。

大気の中で眺められる最も遠方の物体である山々は、君の眼とその山の間にある大量の大気のせいで、太陽が東にある時には、ほとんど大気の色と同じ青さに見える……³⁰。

空気遠近法は、大気を持つ性質を利用した空間表現法である。日常の中に風景を眺めると、遠くの景色は青みがかかった色調に見える。そして、遠くの輪郭がぼやけ、物体がかすんで見える。空中遠近法では、描画技術を駆使して、遠くの風景を大気中の色に近いぼやけた形として描き、空間の奥行きを表現

する。レオナルド・ダ・ヴィンチの代表作《モナ・リザ》を例にすると、主役は近景で暖色系により表現されるが、背景は遠くなるにつれて徐々に寒色系の色彩で表現され、細部の描写も少なくなっている。これは、空気中の水滴微粒子による光の散乱に起因している。

肉眼からの距離が遠くなるほど、乱反射はより強くなり、物体は冷たい色調に偏り、彩度も低くなり、細部が失われる。作家は、肉眼による遠近の視覚経験を理解し、近景と遠景のこのような秩序を見つけることで、平面上でそれを表現することができる。これにより、鑑賞者は物体の前後関係を一目で判断することができる。一方、菱田春草の《帰漁》は単一の墨色で描かれているが、遠近法の使用も僅かに認められるのである。前景の樹木は遠景より詳細に描かれ、墨の色調も遠近の関係に応じて近景は濃い墨で、遠景は淡い墨が用いられている。また、遠くにある対象を絵画の中に取り入れる方法についてダ・ヴィンチは以下のように指摘している。

平らな大地と接している大気は、他の大気よりも濃密であり、高い所に行くほど、大気は稀薄で透明になることが、はっきりと観察される。

（中略）だから画家よ、君が山々を描く時には、近くの丘の重なりでは、低い丘ほど高い丘よりも明るくし、遠くの山の重なりを描く時には、低い山ほど明るく、高い山ほどその真の形と色を示すようにせよ³¹。

つまり、レオナルド・ダ・ヴィンチの大気遠近法によると低いところより高いところは大気が稀薄である。そのゆえに、低いところは環境色に近い色となる。さらに、遠くにある物体は曖昧で不確定的な縁を見せるのである。『絵画の書』の中に以下のような記述もある。

（前略）その原因の一つは、その物体が非常に小さな角度で眼に入ってくるために、非常に縮小し、たとえば蟻の足指の爪などのように、どれほど眼に近付けても、どのような形なのか、さっぱり見分けがつかないような微細なものと同じになるからである。第二の原因は、眼と遠方の物体の間にある大量の大気である。大気が厚くて濃密になると白くなり、影をその白さで染めて、ヴェールのように覆い、その暗い影の部分を、白と黒の間の色、つまり青色にするからである³²。

以上はレオナルド・ダ・ヴィンチが遠近法を扱った作品に対する見解である。距離が異なるため、それらの距離の間に存在する空気の密度も異なり、それによって物体の色彩と明瞭度に変化が生じる。高い位置にあるほど大気の密度は薄くなり、低い位置にあるほど密度は濃くなる。

菱田春草の《帰漁》にも、上記のような空気遠近法の表現が見られる。遠景の樹木は、頂上部分から大地との交差点で暈され、明確な墨色のグラデーションが現れている。空気遠近法と組み合わせた絵画は、空間に広々とした印象を与え、より明確な前後関係をもたらす。平面の絵画に遠近感があるため、画面の主題（山道を歩く漁師）がより際立つと考えられる。

第2節 ホイッスラーと印象派について

前章で黒田清輝の「外光表現」が注目を集め、それに対応して岡倉天心から日本画でも「光や空気」を描くことができないか、ということについて述べた。『日本美術史』において「ヨーロッパのアカデミックな写実表現と印象派的な明るい画風とを習得した黒田は、紫派あるいは外光派と称され、新しいムーブメントを生み出した³³⁾」とある。黒田は、アカデミックな古典主義に印象主義の外光描写を取り入れた折衷的な絵画を学び、1896年、白馬会を結成し、作品において影の部分に紫色を施すので、紫派あるいは外光派と称された。

19世紀後半にフランスで発生した芸術運動である「印象派」という名称はもともと「朦朧体」と同じ、批評的な用語として使用された。この名称は美術評論家のルイ・ルロワによって、クロード・モネの作品《印象、日の出》から取られた。三浦篤は「ルロワの文章はからかいつつも本質をついた興味深い批評であるが、「印象派」という言葉が最初は非難、嘲笑とともに登場し、社会的な認知とともに中立的な用語になっていったことは記憶に留めておきたい³⁴⁾」と指摘している。モネをはじめとする印象派画家は、光がきらめくその一瞬を切り取ろうと努力し、1874年にサロンの好みとは違い、個性的な作品を発表した。明るい色彩と点描によるタッチを施して輪郭線を消し、自然の光と大気を表した。

前章も少し述べたアメリカ人の画家ホイッスラーがパリに渡り、1855年はロマン主義と古典主義への反発として登場したレアリスムが芸術の潮流だった。ホイッスラーの作風について小野文子は「彼は風景の正確な描写ではなく、「芸術的な印象」を、色

彩の相互作用によって表現した³⁵⁾」と指摘している。ホイッスラーが使用する色彩は比較的地味であり、多くの作品は単色調に近く、印象派が鮮やかな効果を追求していたスタイルとは明確に対照をなしていると考えている。大観が「このロンドン展覧会の後、パリーの美術学校でやはり展覧会を開き好評を得ましたが、われわれの展覧会の前にホイッスラー（論者註：原文ママ）の遺墨の展覧会があり、私たちのいわゆる「朦朧派」の絵と、ホイッスラーの水彩画と一脈相通ずるものがあつたかどうか、興味深いものがあると思いました³⁶⁾」と回想しているように、大観、春草がホイッスラーの作品を見ていたことがわかる。1893年以降、大観と春草は黒田清輝の影響を受け、作品の中で西洋絵画の「光と空気」の雰囲気表現しようと試みた。1904年の海外旅行によって彼らは日本美術とは異なる知識を取り入れ、その結果、彼らの芸術作品は新たな段階に昇華したと考えている。

第三章 菱田春草作「帰漁」の模写制作工程

第一章と第二章の文献調査に基づいて、菱田春草作《帰漁》の部分模写を行った。春草作《帰漁》の描法については単なる墨の暈しだけではなく、西洋絵画の空間意識と東洋の暈しを併用したのではないかと推察される表現を確認した。模写制作は主に朦朧体の作品における暈し、没骨、空気感の表現を再現した。茨城県近代美術館に収蔵されている《帰漁》は、1904年ニューヨークで開催された「大観・春草展」の出品作である。釣り竿と手籠を持った一人の男が歩く山路を俯瞰構図で描いた絹本墨画であるが、墨による大胆な運筆が造形上の見逃せない特徴となっている。そして、画面においてそこそこに暈された淡墨が光や空気を感じさせる。この繊細な墨使いは画面に閑けさと柔らかさを加えたと考えている。

論者は茨城県近代美術館の特別観覧の機会を得られ、実作品を熟覧した結果、高精細画像との比較により二つの相違点を発見した。まず、作品道の部分に墨色ではない線があり、木炭と推察される箇所を発見した。

論者は、日本画の制作者としての経験例に照らすと、作品で修正が必要な箇所を減らすために、描く前に削除や修正が可能な木炭や鉛筆などの道具を使って、構図を確立することが一般的である。また、一部の制作者は、下図で構図を確定してから、画面に転写して作品を描き始める。そして、横山大観の《迷児》は「絹本に裏箔をつかい、その上に自分で拵えた檜の木炭で、黒白調の柔らかな深みと効果を

示している³⁷⁾との記述もある。また、菱田春草の遺作である《雨中美人》は下書きの段階であり、「和傘は外縁と蛇の目の円形部分と頭の部分、柄の部分の帯よりは細目の墨線、骨の部分を木炭線で薄く引く、着物は薄い木炭線で描き、陰影を木炭で塗りつけている。樹幹は極めて薄い鉛筆線である³⁸⁾」という指摘がある。

以上の文献から鑑みると、大観や春草は本画に直接木炭を使用して描画する経験があることが分かる。だからこそ《帰漁》の細かな線も木炭で描かれたものであると推察することができる。

木炭による丘の微かなあたり線によって、朦朧体の表現の中にも確実に空間把握の意識が作者にあることが確認できたが、それは臃げな濃淡の調子の作り方というよりは、むしろ西洋的な科学的認識に基づくものの見方、デッサン力に繋がるものだと考えている。次に、《帰漁》は単なる墨の量しだけではなく、西洋絵画の点描（樹木の部分）と東洋の量し（画面の雰囲気）を併用したのではないかと推察される表現を確認した。

春草作《帰漁》を模写する前に、幾つかの素材に関する先行研究を参考にしつつ、支持体である絹本を作った。京都芸術大学の専任講師である岩泉慧氏の「日本画における新たなドーサ引き処方の開発—魚膠と阿膠を用いた膠の表現効果の研究—」では、魚膠による魚ドーサは従来の明礬を使用したドーサ液の欠点を改善し、墨の発墨に対して良好な結果が得られ、滲みを完全に抑制することに成功したことを2014年に発表した³⁹⁾。また、同大学の高資婷氏の「絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現と素材・技法に関する研究—上村松園を中心に—」において、高は、寒天引きと魚膠ドーサを施した絵絹の方が、明礬入り膠ドーサを用いた絵絹より良好な結果が得られることを2021年に明らかにした⁴⁰⁾。論者は以上の先行研究を参照し、模写で使う二丁桶重目の絵絹を木枠に張り、寒天引きと魚膠ドーサを施すことにした。

一方、春草作《帰漁》は絹本墨画である。春草の外遊制作は主に水墨である。鶴見香織は「携行した画材が限られていたこと以上に、西洋の鑑賞者に向けた一種の戦略であったと思われる⁴¹⁾」と指摘している。論者は茨城県近代美術館より提供されたカラーチャート付デジタルデータからのプリントアウト資料を元に、寒天引きと魚膠ドーサを施した絹を支持体として、墨の色味のテストピースを作った。テストピース（図3）に使用した墨では、中国の100年以上前の純松煙墨「黄海松雲」、呉竹製「青藍花」、呉竹製

「梅印山水」、中国製古墨「茶墨」、同「青墨」、呉竹製彩墨「美藍」、同「群青」の7種で試墨した。春草作の《帰漁》においては豊富な墨色の変化（量し）がある。論者は最も近い墨の色味を追求するため、朦朧体の先行研究を参照し、水で濡らした絵絹の上に墨を置いて、乾いた空刷毛で撫でることでグラデーションのテストピースを作成した。その結果、最も近い墨の色味には中国製の古墨「茶墨」が適していた。論者はデジタルデータと墨のテストピースを元に模写作業を進めた。

前述したように春草は、《帰漁》を描く前に画面の配置を確定するため、木炭を使用したことはまず間違いないだろうと推測しているので、論者の模写でも木炭を用いて《帰漁》の元素（漁師、道路、木々）を絹に下描きをした（図4）。墨の生産材料には煤、膠、香料が必要であり、膠は接着剤として使用され、墨が支持体にしっかりと付着することができる。一方、木炭は通常、細い枝を焼いて作られ、接着剤がない。大観の回想によれば、木炭で描いた《迷児》は「絹に描いても檜の木炭ですからみな飛んでしまひ、何度もやりましたがいけませんので、膠で止めてしまひました⁴²⁾」と述べている。つまり、木炭は接着剤がないため、制作の際に墨や水などを繰り返して使用することで、木炭の線は徐々に消えてしまう。だからこそ、木炭は構図を決める最もふさわしい描画材として使用されたのだと推察している。

そして、模写制作には実物に近い墨色だけではなく、豊かな墨の濃淡の階調も不可欠と考え、最初に濃い墨を磨ってから水で薄めると、グラデーションができる（図5）。手順は、もっとも墨が薄い部分から行う。

まず刷毛を用いて画面全体に水を引き、淡墨を入れて量す。そして筆に淡墨を含ませ、指で穂先を平らにして様々な方向に動かしてグラデーションを施していく。乾いた空刷毛で撫でることで遠景の樹木の形が崩れるが、そのまま大地と交差する部分、漁師が歩く道を残して塗る。（図6）また、手前の葉は毛筆の穂を割って淡墨で散筆にして描き、このように全体がぼけているような絵でも、木の周りなどにわずかに絹の白を残す。全部を大きな筆遣いで一気に絵描くのではなく、部分的には繊細な筆使いも必要であると考えている（図7）。漁師の笠、蓑、手籠の間には絹の白を残すため、別々に水を薄くかけおき、縁に少し濃い墨を入れて自然に量し、この工程を3回繰り返すことで立体感が出る。手籠の凹凸と手持ち紐を表すため、淡墨を量してから、濃墨で点描する。

また、釣り竿と漁師の履き物にはグラデーションがないので、単一の墨色で描く（図8）。漁師の墨を乾かし、画面全体に水を引き、淡墨で漁師の背後に光のような暈しを施す。画面に滲みを残さないように、小さい部分にしても、絹の前面に水を引いて墨を置いて、乾いた唐刷毛で撫でるとふんわりとした暈しができる（図9）。染める工程と樹木の散筆にする工程数回を繰り返し、樹木の葉と空間の奥行が出る。また、最初に構図を決めた木炭のあたり線も、描き進める中で徐々に消えた（図10）。

以上のような工程を踏まえ、春草作《帰漁》の部分模写をとおして、絹本における暈し、没骨、空気感の表現を解明することができた。

終章

本稿において朦朧体の絵画表現を深く理解するために、朦朧体の沿革を振り返り、また、西洋絵画における空気遠近法と印象派について論じた。そして、菱田春草作《帰漁》は日本画の伝統様式のみではなくて、むしろ西洋の空間把握（遠近法）があることが確認できたが、それはぼやけた、単なる没骨的な墨の濃淡の作り方というよりは、むしろ、確固とした空間把握の意識、デッサン力に繋がるものだと考えている。春草らは渡米によって西洋の知識を吸収した。それまでの画風に「進化」と「変容」が起きたものといえるだろう。

このことから、大観、春草は近代日本美術史上で重要な役割を果たした画家だということが理解できた。今回模写作業をとおして、絹本の朦朧体表現において一瞥しただけでは不明瞭にも見える暈し表現は余白の部分が白絹色ではなく、向こうにずっと続いていきそうな空間と周りの空気感までが感じられること、すなわち西洋絵画における空間認識こそが肝要な点だと論者は考えている。

ここで、論者の本研究の目的は、世界中で一番薄い和紙である典具帖紙（図11）を用いて新たな朦朧表現を探究することである。大観、春草作品に使用されている支持体である絹での発色は綺麗だが、荒い粒子の絵具を用いて厚く塗ると、剥落や亀裂が入ってしまい、あくまで薄塗り向きの支持体である。さらに絹は水を含むと収縮し、特に大作の裏打ちの際に、せっかく決めたバランス（構図）が激しく縮んでしまうことが起こる。論者は今後の展開としては異なる支持体と素材（麻紙、麻生地＋典具帖紙）により、菱田春草作《帰漁》の模写を行い、それぞれを比較する。その工程を詳細にまとめ、それぞれの素材における暈し、空気感といった特徴を検証し分

析する。

（付記）本文中における「朦朧体」、「朦朧體」の表記については、同じ「朦朧体」で表記した。引用註については原文通りで表記し補足を加えた。

註

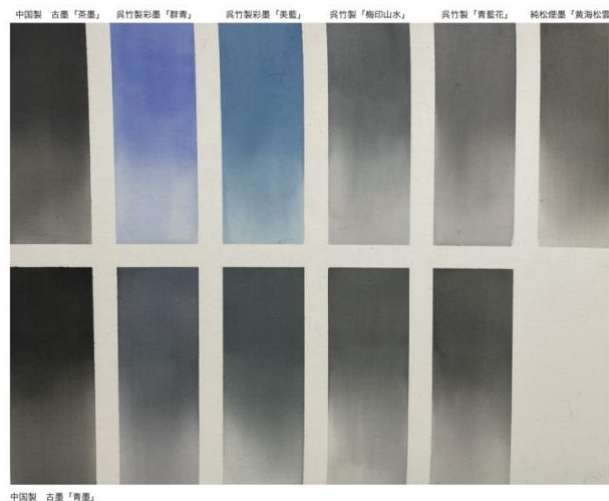
- 1 『新潮世界美術辞典』株式会社新潮社、1985年、pp. 1476-1477。
- 2 和英対照日本美術用語辞典普及版編集委員会編『和英対照日本美術用語辞典普及版』東京美術、1990年、p. 618。
- 3 日本国語大辞典第二版編集委員会『編日本国語大辞典第二版第十二巻』株式会社小学館、1972年、p. 1239。
- 4 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『図解日本画用語事典』株式会社東京美術、2007年、p. 107。
- 5 佐藤道信「朦朧體論」『國華』1234号、1998年、p. 36。
- 6 佐藤志乃『「朦朧」の時代大観、春草らと近代日本画の成立』人文書院、2013年、p. 274。
- 7 鶴見香織『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』東京美術、2013年、p. 10。
- 8 佐藤志乃前掲書（6）p. 22。
- 9 岡部三郎「美の歴史 明治の日本画 菱田春草の“落葉”」『美術教育』28号、1955年、p. 24。
- 10 佐藤道信前掲書（5）p. 28。
- 11 横山大観「回顧紛々」『塔影』9巻8号、1933年、p. 3。
- 12 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編前掲書（4）p. 86。
- 13 佐藤志乃前掲書（6）p. 93。
- 14 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」『美術教育』52号、2020年、p. 117。
- 15 佐藤志乃前掲書（6）pp. 122-123。
- 16 佐藤志乃前掲書（6）p. 104。
- 17 佐藤志乃前掲書（6）p. 272。
- 18 横山大観『大観画談』株式会社日本図書館センター、1999年、pp. 75-76。
- 19 佐藤志乃前掲書（6）p. 145。
- 20 佐藤康宏「口絵解説 重文 絹本著色王昭君図」『月刊文化財』225号、1982年、p. 2。
- 21 佐藤康宏前掲論文（20）p. 2。
- 22 斎藤泰弘訳『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』2014年、株式会社岩波書店、p. 103。
- 23 佐々木美帆「欧米に渡った朦朧体作品：和洋の見事な融合で西洋人を魅了」『別冊太陽 日本のこころ菱田春草』222号、2014年、p. 52。
- 24 小野文子前掲論文（14）p. 114。
- 25 佐藤志乃前掲書（6）pp. 230-231。
- 26 横山大観『大観自伝』株式会社講談社、1981年、p. 78。
- 27 鶴見香織「菱田春草、15年余の実験」『菱田春草』日本経済新聞社、2014年、p. 12。
- 28 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』3巻上、1992年、p. 447。
- 29 古田亮「朦朧体という模索時代をへて」横山大観記念館監修『別冊太陽日本のこころ 横山大観』142号、2006年、p. 20。
- 30 斎藤泰弘訳前掲書（22）p. 181。
- 31 斎藤泰弘訳前掲書（22）pp. 121-122。
- 32 斎藤泰弘訳前掲書（22）pp. 298-299。
- 33 山下裕二、高岸輝監『日本美術史』株式会社美術出版社、2014年、p. 264。
- 34 三浦篤「印象派再考」『モネからセザンヌへー印象派とその時代』読売新聞東京本社、美術館連絡協議会、2002年、p. 17。
- 35 小野文子監修『ホイッスラー展』NHK、2014年、p. 77。
- 36 横山大観前掲書（26）p. 78。
- 37 河北倫明編『日経ポケット・ギャラリー横山大観』日本経済新聞社、1993年、p. 21。
- 38 槇村洋介「菱田春草《雨中美人》の〈未完成画〉について」『飯田市美術博物館研究紀要』26巻、2016年、p. 31。
- 39 岩泉慧「日本画における新たなドーサ引き処方の開発ー魚膠と阿膠を用いた膠の表現効果の研究ー」京都造形芸術大学、『京都造形芸術大学博士論文』甲第46号要約、2021年。
- 40 高資婷「絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現と素材・技法に関する研究ー上村松園を中心にー」京都芸術大学、『京都芸術大学博士論文』甲第80号要約、2014年。
- 41 鶴見香織前掲論文（27）p. 12。
- 42 横山大観前掲論文（18）pp. 44-45。



（図1）菱田春草《帰漁》1919年、絹本・墨画、茨城県近代美術館蔵。



（図2）菱田春草《王昭君》1919年、絹本彩色、善寶寺蔵。



（図3）絹本に墨のテストピース 2023年05月20日論者が撮影。



（図4）木炭による下描き 2023年05月6日論者が撮影。



（図5）水で薄めて墨のグラデーション 2023年6月6日論者が撮影。



（図6）淡墨を入れて暈す 2023年6月6日論者が撮影。



（図 7）手前の葉は毛筆の穂を割って淡墨で散筆にして描く 2023 年 6 月 6 日論者が撮影。



（図 8）漁師を描く 2023 年 6 月 6 日論者が撮影。



（図 9）画面全体に水を引き、淡墨で漁師の背後に光のような暈しを施す 2023 年 6 月 8 日論者が撮影。



（図 10）《帰漁》の部分模写 2023 年 7 月 8 日論者が撮影。



（図 11）典具帖紙 2022 年 07 月 05 日論者が後ろに手をかざした状態で撮影した。

On the transformation in Japanese paintings-with a focus on Mōrōtai -

Chien WeiHung

Cultural characteristics can influence and bring about “transformations” in another culture. One example of such transformation is the Mōrōtai style in Japanese painting during the latter half of the Meiji period. As an artist in Japanese painting, the author confirms the presence of spatial awareness within the expression of the Mōrōtai style, which goes beyond creating blurred gradients and is rather connected to the concept of drawing. In this paper, first, the author examines the meaning and definition of “Moro” (blurry) through a dictionary. Then, the author discusses the expression of the Mōrōtai style in Meiji-era Japanese painting and the representation of “air” in Western painting, analyzing and summarizing their similarities and differences. Furthermore, in order to elucidate the expressions of blurring, skeletal structures, and a sense of air in the Mōrōtai style, the author conducts a partial reproduction of Hishida Shunso's painting “Going Home, ” housed in the Ibaraki Prefectural Museum of Modern Art. The author records the process and results of the reproduction, conducting the copy work while reconfirming the expression of “air” in the Mōrōtai style. Through this examination, the author aims to clarify the characteristics and relationships of the expressive style in Japanese painting during the Meiji period and how it evolved.