2013年度 学位論文（博士）

菱田春草《落葉（おちば）》論―空間表現と装飾の融合

A Study of Shunso Hishida'sOchiba：

Unifying Spatial Representation and Decoration

指導教員

椿昇 教授

君野隆久 教授

奥村美佳 准教授

京都造形芸術大学大学院芸術研究科 芸術専攻

山﨑 鈴子

菱田春草《落葉（おちば）》論―空間表現と装飾の融合　目次

序章 4

第Ⅰ章　菱田春草の活動と「朦朧体」 7

Ⅰ　はじめに 7

Ⅱ　春草の活動 8

Ⅲ「朦朧体」技法の誕生と春草の試み 10

１.線描技法から没骨技法へ ―「朦朧体」技法の概要 10

２.「朦朧体」期の作品の変遷 14

３.色彩混濁の問題に対する春草が行った解決策 24

Ⅳ　本章のまとめ 28

第Ⅱ章　「朦朧体」期に得た表現の展開 ―「落ち葉」を用いた表現 31

Ⅰ　はじめに 31

Ⅱ　風景に用いた「落ち葉」の表現 ―《寒林》と《秋林》 31

Ⅲ　「落ち葉」を用いた表現の変遷とその意味 33

１.「落ち葉」を用いて表現されたもの 33

２.意図的に用いられた「落ち葉」 35

Ⅵ　本章のまとめ 37

第Ⅲ章　《落葉（おちば）》論 ―「朦朧体」期に得た空間表現と装飾の融合 40

Ⅰ　はじめに 40

Ⅱ　五点の屏風作品《落葉》の制作順序に関する先行研究の所見 45

Ⅲ　構図と描法から見る五点の屏風作品《落葉》の制作順序 50

Ⅳ　重要文化財《落葉》 54

１.下方に描出された「落ち葉」の表現に関する先行研究とそれに基づく考察 54

２.《落葉》の造形に関する特徴と線描表現 57

３.《六曲一双(重文)》の作品調査から見る構成と描法 59

3-1 杉の若木に残された線描と制作過程の推測 59

3-2《未完》の問題点と土坡を用いた表現 62

3-3「落ち葉」の描法から考察する《落葉》の空間表現の展開 63

Ⅴ　本章のまとめ 67

結章 70

【注】 73

【参考文献】 85

序章

菱田春草（1874〜1911）は、明治期を代表する画家である。春草の作品は、日本美術の歴史において大きな影響を及ぼした。主な作品に《菊慈童》図20、《賢首菩薩》図39、《黒き猫》図65などがあり、中でも「第三回文部省美術展覧会（文展）」に出品し、最高賞に当たる二等賞第一席を受賞した《落葉》図48は、近代日本絵画の代表作として位置づけられている注1。

本論文では、春草が行った「朦朧体」期における空間表現と色彩の研究を経て導き出した技法をもとに、晩年に制作された《落葉》において奏功に至った画期的な表現について論じた。連作《落葉》の中でも、とりわけ重要文化財指定の《落葉》に春草が試みた作品意図が最も明確に体現していることから、具体的な作品調査をすると同時に、作品に関しての新たな知見を提示するものである。

尚、本論では論考を円滑に進めるにあたり、五点の屏風作品を以下のように表記する。

《落葉》二曲一隻　滋賀県立近代美術館蔵　→**《二曲一隻》**図44

《落葉》二曲一双　茨城県近代美術館蔵　→**《二曲一双》**図45

《落葉》六曲一双　福井県立美術館蔵　→**《六曲一双》**図46

《落葉》六曲一双　（未完）　個人蔵　→**《未完》**図47

《落葉》六曲一双　永青文庫蔵　（重要文化財）　→**《六曲一双（重文）》**図48

※総称する場合は**《落葉》**と表記する。また、対象として描出された落ち葉については**「落ち葉」**と表記する。

本研究の問題提起として、第一に研究者の間で度々議論されてきた五点の屏風作品《落葉》の制作順序が挙げられる。春草に関する最新の著書では《六曲一双（重文）》の後に《二曲一双》、《六曲一双》が制作されたとの見解で落ち着いていると記載されている注2が、この制作順序では、表現技法に明らかな退行が散見されるため《落葉》の構図や描法、次に述べる装飾的表現との関連性から制作順序を再検討する必要があると考えた。第二に《六曲一双（重文）》の下方の「落ち葉」は、地平面を暗示した表現であることを前提にした論考が多いが、地平面を暗示した表現として捉えると不自然な点が見られ、他に意図があると考えられる。そのために、五点の屏風作品に描出された「落

ち葉」を比較し《六曲一双(重文)》における描法の詳細な調査を行った。また、春草が連作《落葉》で試みた装飾的表現は《六曲一双》の「落ち葉」の葉脈に用いられた金彩であり、その表現が翌年に制作された作品に展開されると指摘されている[注3]が、この点についても改めて考察する必要がある。なぜなら《六曲一双》に見られる金彩は、既に数多くの作家が行っており、春草が新しい表現として求めていた装飾性であるとはいえず、連作最後の作品と決定づける理由にもならない。以上の問題点を本論では「落ち葉」を解明の手がかりにして、春草が求めた装飾性を明らかにし《六曲一双(重文)》の特異性を示すものである。

本論は三章構成である。第Ⅰ章では「朦朧体」と呼ばれる没線と色彩の研究についての概観を作品の変遷と共に論じた。春草は「朦朧体」技法を行う以前に「線描の重要性」を自身の画論で主張しており、没線と色彩の研究は、元来の線描を否定するものではないことが分かる。春草は、近代化(西洋化)の勢いに対する焦りと西洋画の表現技法をどのように自身の絵画表現に取り入れられるかを模索し、近代絵画の理念を求めようとしたからである。そのため、空間表現の早急な変革を行う必要があると考え、線描を一時的に絵画の中から排除せざるを得えなかった。「朦朧体」期における実験の多くが、風景による空間表現であることもそれを証明している。第Ⅱ章では、今までほとんど触れられることのなかった「落ち葉」の表現に焦点をあて、描法と意図についての考察を試みた。「落ち葉」を用いた表現は、その殆どが「朦朧体」期に制作されており、重要な意味が含まれていると考えられる。「落ち葉」を用いた手法は「空間」、「暗示」、「装飾」に分類することが出来、作品によって手法を巧みに組み合わせている。「落ち葉」を用いた多様な表現は、春草の理想的な絵画空間を構築するだけに留まらず、徐々に精神性を体現していくことが明らかとなった。「落ち葉」は「朦朧体」期の色彩問題を解決に導き、次章で論考を行う連作《落葉》では主題としての役割を果たしている。第Ⅲ章では、五点の屏風作品を構図や描法から前後関係を考察し、整合性を明らかにして制作順序を提示した。また《六曲一双(重文)》に残された下書きと思われる線描と、そこから推測される制作過程に注目し、下方に描出された「落ち葉」の描法の詳細な調査を行った。その結果《六曲一双(重文)》の下方の「落ち葉」は空間を意識した描法とはいえず、春草が研究を行っていた、琳派の作品を糸口に図案化された表現であり、空間表現と装飾の融合を図ろう

とした試みである。さらに他の連作《落葉》では見られない《六曲一双(重文)》の特質すべき点は「落ち葉」に装飾的表現を用いながら、個々に描出された対象の生命力を失わずに表出されている点である。これは、春草が写生に取り組んだ結果と「落ち葉」の表現に装飾性を取り入れたことで得られた最大の効果であり、画期的な表現である。以上のことから《六曲一双(重文)》が、連作《落葉》を締め括る作品として位置づける方が妥当であり、連作の中で最も重要な作品であると結論づける。

第Ⅰ章　菱田春草の活動と「朦朧体」

Ⅰ　はじめに

1868 年（明治元年）の明治維新によって、日本は大きく変わっていった。「文明開化」のもと、政治や経済だけではなく、制度や文化、風俗など様々なものが多岐に渡って近代化(西洋化)し、日本は近代国家の道を歩み始めることになる。また、社会変革に伴った西洋文化の摂取により、美術にも改革が行われことで大きな影響を及ぼした。それは絵画も例外ではなく、江戸時代から徐々に流入していた西洋絵画の技法は、明治政府に受け入れられたために本格的に移入された。一方で伝統的な日本の絵画は、南宋画や浮世絵版画を除いて衰退し、表面的な欧風化を招いた。しかし、明治 10 年代に入ると急速な近代化の反動として、国粋主義の風潮が起こった。その頃、来日していたアーネスト.F.フェノロサ(Ernest Francisco Fenollosa, 1853c.〜1908)は、岡倉天心(覚三)(1862〜1913)と共に、日本や東洋の美術の伝統を新しく見直す伝統美術の復興運動を行い、旧来の絵画に西洋の描法を取り入れるという革新的な絵画を推し進めていった。この活動に賛同した狩野芳崖(1828〜1888)はフェノロサの指導のもと、狩野派の伝統に西洋の色彩や描法を取り入れた実践的な絵画を制作した[図76,77]。芳崖は、狩野派に属しながらも新たな試みを行い破門されかけたというほど、従来の絵画に疑問を抱いており、その点がフェノロサの考えとも一致したのだろう[注4]。さらにフェノロサは、芳崖を通じて橋本雅邦（1835〜1908)とも知り合い、共に絵画の革新運動を行った。その後、天心が東京美術学校設立の中心メンバーに加わったことで、改革は教育方針として採用されることになった。[注5]

「日本画」という言葉は、1882 年（明治 15 年）年に出版されたフェノロサの講演記録『美術真説』[注 6]で使用された「Japanese painting」の翻訳語が初めてとされ、その後、1907 年（明治 40 年）に開催された「第一回文部科学省美術展覧会(文展)」において、日本画と洋画と彫刻の 3 部門に分けられたことで[注7]、「日本画」「洋画」という絵画の区分が制度化されたことにより、慣用され広く一般に浸透していくことになった。「日本画」と呼ばれている絵画は日本の伝統絵画ではなく、西洋画に対して用いられた言葉である。古くは大和絵や和画と呼ばれ、海外から流入した画風に対して、旧来のものを日本の伝統的なものして捉えることは繰り返されてきた[注8]。このような歴史上

の背景もあり、一括して「日本画」と呼ぶ習慣が違和感なく人々に受け入れられたのだろう。しかし、明治初期にフェノロサや天心らが推し進めた「日本画」というのは、意識的な近代化(西洋化)により生み出された新しい絵画の形態であり、各諸流派に分かれていた江戸時代までの絵画と西洋絵画の総合によって近代にふさわしい絵画を創出することを目的としていた。

春草らが行った活動や表現方法を見ても、元来からある伝統や保守的な枠組みにとらわれない方法で常に絵画の可能性を追求していた。時には朦朧体や縹渺体と称された彼らの活動であったが、その批判にも屈することなく、決して意思を曲げようとはしなかった。春草は何をどのように描くかという見方を工夫し、哲学を見出すことに徹底した[注9]。さらに「日本人の頭で構想し、日本人の手で製作した」[注10]絵画が「日本画」である時が来ると持論を述べ「新時代に適應するものたるべくどうしても現代の總ての要求を取り入れなくてはならぬ」[注10]と述べており、大いに新しい技法を取り入れようとしていた。この偏った絵画様式に捉われない柔軟な考え方は、絵画論として革新的といえる。春草は、西洋の絵画技法の長所を従来の技法に取り入れるという新たな方法を用いて制作を行い、作品を世に提示した。それは、天心や雅邦の指導と海外漫遊を経験したことで様々な絵画に出会い、日本という国を客観的に見ることで獲得したものであり、作品や画論からは、自分自身の方向性に間違いがないという確固たる強い意思が伺える。

Ⅱ　春草の活動

菱田春草(菱田三男治)は、1874 年(明治７年)、長野県下伊那郡飯田町(現 飯田市仲之町)に生まれた。幼い頃から絵を描くことが得意であった[注11]春草は、兄 菱田為吉(1868～1943)の勧めで上京し、上京後間もなく、東京美術学校の教員で狩野派の画家である結城正明(1840～1904)に弟子入りして初歩を学び、翌年、東京美術学校の第二期生として入学して雅邦のもとで学んだ。春草より１年前に入学した中には、横山大観(1868～1958)や下村観山(1873～1930)、西郷孤月(1873～1912)などがあった。東京美術学校卒業の年には天心の勧めで[注12]、円山四条派である川端玉章(1842～1913)の教室で学ぶことになる。天心は、春草に円山四条派の特徴である技巧的な写生の描法を修得することにより、絵画技法の更なる可能性を発揮することを見込んで勧めたと考えられる[注13]。結果的に

春草は、玉章のもとで円山四条派の技術を学んだことにより、卒業制作《寡婦と孤児》図3,注14において、狩野派の画風に円山四条派の技法である付立注15を作品の上で結びつけた注15。《寡婦と孤児》の評価については、図案科の教授 福地復一(またいち)(1862〜1909)が「化物絵」と罵り落第を主張したことで、教授の間で激論が交わされたが、雅邦の高い評価と校長である天心の裁定により、結果的に最高賞が与えられ卒業することになった注17。

卒業後は、帝室美術館(現 東京国立博物館)の美術部長を兼任していた天心によって、古美術の模本を制作する古画模写事業が計画され、これに従事する。この時、春草の優れた色彩感覚は、周囲から一目置かれる存在であった注18。春草が制作を行った模写作品は《徐熙筆 蓮池水禽図模写》図4、《伝珍海筆 文殊菩薩像模写》図5等があり、1897 年(明治 30 年)に制作された《雪舟筆 一字金輪図模写》図6まで続けられた注19。画家としての本格的な活動の始まりは、1896 年(明治 29 年)の「日本絵画協会第一回共進会」に出品された《四季景色図》(《四季山水図》)図7であり、この作品が銅牌第四席を受賞したことがきっかけで、若干 23 歳にして母校で教鞭をとることになる。しかし、1988 年(明治 31 年)、兼ねてからあった天心の思想や姿勢への反発が火種となり、一連の騒動の首謀者である福地らによって 3 月に流された怪文書が天心に致命的中傷を浴びせたことで、天心は校長を辞職し、雅邦、大観、観山、春草ら教官も、同年 4 月辞職することになる。このいわゆる「東京美術学校騒動」注20の後、天心は、東京下谷初音町に教育施設である日本美術院を創設し、春草らも創設メンバーとして参加することになった。その後、絵画の制作における西洋的な空間意識の発達から、後に「朦朧体」と呼ばれる没骨技法と色彩表現の試みを行う。そして、1903 年(明治 36 年)に春草は大観と共に天心の勧めでインドに漫遊し帰国、翌年の 1904 年(明治 37 年)には西洋美術の研究のため、天心に同行してアメリカに渡り、翌年の 1905 年(明治 38 年)にイギリスに渡り、フランス、ドイツ、イタリアなどを経由して帰国した。春草らは、海外漫遊において様々な絵画を目の当たりにすると共に、自ら展覧会を企画するなどの活動の中で色彩の重要性を再確認し、海外漫遊から帰国後の 1905 年(明治 38 年)12 月に「朦朧体」技法の本質を論じた『絵画について』注21を発表する運びとなった。画論発表後も春草は、表現の改良を繰り返し「朦朧体」期に生じた色彩混濁の問題を《賢首菩薩》図39の制作で解決し、代々木での病気療養をきっかけに身近な題材に目を向け、

写生を基礎にして琳派の装飾性を取り入れた《落葉》の制作により、一つの到達点に達することになる。その後も、装飾を取り入れた絵画や表現技法の更なる発展に対する意欲は失わずに、制作や研究を行っていたが、絶筆である《早春》図67を最後に、1911 年(明治 44 年)9 月に慢性腎臓炎と網膜炎の悪化により満 37 歳を目前に永眠した。

Ⅲ「朦朧体」技法の誕生と春草の試み

１.線描技法から没骨技法へ ―「朦朧体」技法の概要

「朦朧体」技法とは、春草や大観らが行った没線を主体とした色彩表現という新しい絵画の試みを指している。春草は没骨技法の研究を行う以前に、没線とは正反対の考えである「線の重要性」を 1898 年(明治 31 年)に発表された「画界新彩」注22の中で、次の様に述べている。

今の批評※家達は書物も見るし、考へても批評※するが、先づ一つの考へがあツて一概にそれでもツてやるからだめだと思ひます、日本畫で言へで(ママ)線は必要なんだ、之れを除けば日本畫は西洋畫に取られて了(しま)ふ。それに今の批評※家は線のと(ママ)を不自然だとか何だとかやかましく言ふ、自分が批評※家ならばも少し廣くやるつもりです、私は美術※學校で定めてある一期、二期、三期の中で第二期の畫をやるつもり即ち純※粹の日本畫をやるつもりです、(中略) 日本畫の線の意味は西洋畫にあるが如き物と空氣との間、または色と色との間にある經界の線ではなくつて、釋迦なら釋迦の圓滿の顔を畫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、あゝだとかいふ意味を現はすが線なのです、批評※家が之れを不自然と言ふのは誤※りです……畫家の苦心する所釋迦なら釋迦はゑらい人だが、其ゑらいといふ事をどういふ風に畫けばよいかといふ處にあるのです、つまり人が一人居る、これを滑稽※の人に畫かうか、眞面目の人に畫ふかといふ処に、例へていはゞ私等は苦心するのです、例へばきつい人があるとする。しかし戰場に出てはきつい人だか平生の人物がきつい人か温藉な人か、之を如何に畫けばよいかに苦心する、他の細(こまか)い處は皆其處から割り出して來るのです

(「画界新彩」『早稲田文学』第七巻五号 1898 年 pp. 140～141) ※原文旧字体

春草は、線描とは色と色の間にある境界線を示すものではなく、観念や思想の表現に欠かすことのできない重要なものであると述べている。さらに「画界新彩」では、線描を多用した《水鏡》図8にも触れている。

「水鏡」の圖ですか、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、大躰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つ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畫きて水へ映った方は衰へた穢(きたな)いやうに畫いたのです。西洋畫の風に從へば上の通りに下を立派に映さねばならんのでせうが、私の考へでもつて下をきたなく畫いたのです、色の調子でもつて下を穢く畫いたのを差支ないやうにするつもりであつたのです、さうして紫陽花は七色にも變るといふ事で、赤から紫にそれから終りには空色になつてしまつて枯れてしまふ、紫陽花を天女にかたどつて添物にしたのです、色の配合も幾色もあるやうに其の調子で天女をも畫き、つまり何らも關係のあるやうに畫いたつもりなのです、天女の色の取り合わせもつまり紫陽花から取つたのです

(「画界新彩」『早稲田文学』第七巻五号 1898 年 pp. 140〜141)

1898 年(明治 30 年)の「日本絵画協会第三回共進会」に出品された《水鏡》の主題は、天女が佇む現実世界と水に映った非現実世界を表し、実像と虚像の対比を絵画の中心に構成し、老いや過ぎ行く時間の儚さという無常観を端的に表している。上記の春草の言葉にもある様に、この作品は紫陽花が枯れてゆくまでの微妙な時間経過を的確に捉えた色彩と天女の姿が映る水の表現方法に重点が置かれている。また、春草は西洋画の技法を取り上げながらも、それとは異なる考えで制作を行ったと述べていることから、西洋画で行われている水の表現技法について、理解していたことが伺える。西洋画の影響は、後述する 1896 年(明治 29 年)に制作された《四季景色図》にも見られる。《水鏡》における天女の描出については、先行研究では次の様に述べている。

「線や色彩の明快さは異なっているものの、描写自体は全く一致することに驚かされる。一点一画に到るまで過不足なく、対応している。」

（勅使河原純『菱田春草とその時代』 1982 年 p. 109）

「天女の描き方自体は線描で、上も下もあまり変わっていない。変わっているのは、水を濁ったように表現することで、天女の姿を途中から分からなくして、描いていないことだ。」

（渡辺美保「朦朧体―その出現と展開―」『没後 100 年菱田春草展–新たなる日本画の挑戦–』2011 年 p. 153）

上記にもある様に、一見すると線描には実像も虚像も殆ど変化が見られない。それは「西洋畫の風に從へば上の通りに下を立派に映さねばならんのでせうが」注22 とあるようにある程度、西洋画の表現に沿った形で行われているといえるが、天女の衣の線描には部分的に（特に右下の衣）線の太さや強弱に差異が見られるため、虚像を予め意識して線描表現が行われているとも考えられる。水の表現について春草は「水へ映つた方は衰へた穢いやうに畫いたのです」注22 と述べている様に、水を濁ったように表現するために意図的に不透明な絵具を混ぜるなどして、色彩の彩度を落とし、実像と虚像の差異を表出することに成功している。この表現は先述した西洋画技法の知識もさることながら、絵具の特性を生かした表現を既に獲得していることを示している。天女が水に映った姿はいつまでも続くことのない衰えた未来の姿を表し、水を不明瞭にしてその心理的状況をも描出したのだろう。春草は《水鏡》において、線の重要性を主張するために線描を多用した制作を行ったが、最も強調したかった点は、西洋画とは異なる自身の考えを表出した「水の表現」にあると捉えることが出来、表現における明瞭と不明瞭を端的に描き分けることで西洋画との差別化をはかったといえる。《水鏡》の薄塗りで仕上げられた実像に反した絵具の彩度を利用した濃密な表現技法は、後に行う「朦朧体」技法とも近似しており、この段階で後に制作される作品との間に共通点があり「朦朧体」技法の根幹をなす表現の一つとして考えられる。また《水鏡》の制作と同時期に、春草の周

辺の画家たちも観念的に「水の表現」を試みている状況に「朦朧体」技法の要点があるとの指摘もある[注23]。

さらに当時、若い作家の手元にも西洋絵具が届くようになっていたこともあり、春草の興味は西洋絵画の表現技法の他に絵具にも向けられ、従来との変化が見られる。既に、芳崖がフェノロサを通じて外国から西洋絵具を取り寄せて使用されていたことが確認されており[注24]、《仁王促鬼》[図77]には、西洋絵具の使用が明らかになっている[注25]。春草の《水鏡》も西洋絵具を使用していた可能性があり[注26]、その点については以下のような証言が残されている。

> 英国の絵の具で、ニュートンの絵の具がよい色が出るといつて、春草はそれを好んで使つていたことがありました。それは何年かするとたい色もする、変色もする、全体の調子も変わるといつて非難があつたので、私が注意したことがあつた。すると、春草は、「それはありがたい。画家は二点でも三点でも満足するよいものができればよい。それまでのものは皆おけいこだと思う。できるなら、お礼をいただかないで、それまでのものは好きなかたにさしあげるのが当然なのです。しかし、それでは食つて生きてゆかれないから、わずかのものをいただくのです。あとまで、春草の絵としてなど残したくないですよ」そうした意気だったのです。
> （「対談 菱田春草を語る」『信濃教育』第八七五号 1951 年 p. 31）

春草が西洋画の構成や技法に限らず、西洋絵具を積極的に使用していたと見られる重要な証言であり、西洋絵具を作品に取り入れることで、自身が使用していた絵具の特性と西洋絵具の特性を研究していたと考えられる。しかしながら、絵具の変色や褪色は、作品の善し悪しを左右し兼ねない大きな問題となる場合があるが[注27]、春草の場合はそうではなく、自身の求める絵画の新たな表現技法の獲得のための研究という強い意思が表れている。

線描表現に従事した《水鏡》の制作と同じ年に、没骨技法に着手した《寒林》[図10]を制作していることを考えると「画界新彩」の発表から１年も経たずに没骨技法へと移行することになり、この時期に何らかの思考の変化があったことが伺える。「日本畫で言へで[ママ]線は必要なんだ、之れを除けば

日本畫は西洋畫に取られて了ふ。」注22、「西洋畫で言へば此によい景色があるとすれば其の色を取り光線を其まゝに出さうとする」注22というように「画界新彩」の中では「西洋」という言葉が度々引き合いに出されている。この言葉から、春草にとって西洋の影響力がいかに多大なものであったかが理解できるが、この恐怖とも取れる心境が海外漫遊後には一転して自信に満ちた論述になっていることは注目すべき点である。つまり、海外漫遊以前の段階では、近代化(西洋化)の勢いが日に日に増していく焦りと日本の伝統を保ちながら、西洋画の表現技法をどのように表現として取り入れることが可能であるかを模索し、近代絵画の理念とは何かを探究する春草の必死な姿が伺える。「画界新彩」の中で「線描の重要性」を強く主張していたにも拘らず、一時的に線描を使用しなかった理由は、西洋画の技法の獲得には空間表現の早急な変革が必要とされ、春草自身も強くそれを求めていたからであり、そのためには線描を犠牲にせざるを得ないと考えていたのだろう。

２.「朦朧体」期の作品の変遷

「朦朧体」技法の特徴は既述の通り、没線を主体とした色彩表現であり、空気や空間の描出が基本である。「まだまだつけ立てを思わせる段階でしかないが、彼の無線描法はこの「寒林」からスタートしたといってもいいだろう」注28と述べているように、明らかにそれまでに制作された《牧牛》図1や《秋景山水》図2に見られる様な水墨画とは異なった表現が多用されていることからも、この作品が「朦朧体」技法の起点として考えることは妥当といえる。《寒林》は《武蔵野》図11と共に、1898年（明治 31 年）に開催された「第五回日本絵画協会・第一回日本美術院連合絵画共進会」に出品された。《寒林》では、没線に踏み切っただけではなく、木々の太さに注目すると空間が奥へ向かうに従い段階的に細くなり、西洋の遠近法である空気遠近法の導入が見られる注29。それと同時に、手前から奥へと徐々に濃度の薄い墨色を用いており、奥に光が感じられる意識的な空間構成と空間の描出に成功している図11。しかし、この段階では、全く線描が失われている訳ではない。画面中央の下方に描出された「落ち葉」には、輪郭線の使用が認められる図13。また《寒林》において注目すべき最大の点は、光線を使用した空間表現を行っていることであり注30、光線や没線を用いて絵画が成立することが可能となったため、より一層没骨技法の研究に進んでいった。空間表現の現出が目

的であった以上、元来必要とされていた線描を用いる必要性はなく、次第に存在感を失うことで暈かしの手法は進み、「朦朧体」技法といわれる表現の発展に至った。

「朦朧体」は色彩の混濁と線描が失われていたことで、ぼんやりとした印象を受ける絵画であることから多大な批判を受け「濁っている」「不明瞭」という蔑称を鑑賞者である批評家によって名づけられた評語であった[注31]。そもそも「朦朧体」技法は、いつ頃始まったのかという明快な状況は解明されていない。つまり「朦朧体」のはじまりの時期や確かな定義は存在しておらず「朦朧体」と呼ばれる技法も一気に始まったものではなく、徐々にその兆候が見られるようになった。春草の作品を例に挙げると《寒林》が没骨技法を用いた初期の作品と位置づけられ[注28,30]、その後《秋景》[図18]、《稲田姫》[図19]、《菊慈童》[図20]、そして人物画に大胆な没骨技法を試みた[注32]《蘇李訣別》[図21]など「朦朧体」期の代表的な作品が制作された。

私達は古畫研究から一種の自覺を促され、岡倉先生の御指導によつて繪畫制作上に、一つの新しい手法を試みようとしました。　たとへば、空氣とか、光線とかの表現に、空刷毛を使用して一つの味ひを出すことに成功しました。　この新奇な試みは、當時の鑑賞界に容れられず、朦朧派なる罵倒嘲笑を受けるやうになつたのですが……

（横山大観『大観畫談』 1951 年 p. 81）

これは二人で相談してできたものです。それまで、雨を描くには線を用いてましたが、岡倉さんとこへよく呼ばれているうちに先生から、空気を描く工夫はないかって言われたのです。それでいろいろ工夫をこらしましてね。紙を濡らした上から描いてみたり、うっちゃっとくとひろがっちゃいますからひろがりをとめる工夫をしたんです。それは薬[注33]でなしにですよ。

（「対談 回想の画業」『現代日本美術全集２ 横山大観』1971 年 p. 133）[注34]

上記の大観の証言には「朦朧体」期の特徴である、空刷毛を用いた技法について端的に説明されている。しかし「朦朧体」技法のきっかけとなったとされている天心の指導については、それがい

つ頃言われたのかというはっきりした時期は分かっていない[注35]。また、没骨技法の傾向がみられるのは、1896 年(明治 29 年)の《四季景色図》まで遡り、遠近感や空間表現を用いた西洋画風の表現が見られ[注36]、これを「自然に目を向けるようになった当時の自然観や風景観の変化が一因」[注37]と指摘がされている。さらに水彩画と類似している点や線描が否定されている点から、この表現の一例を「春草の将來の志向を顕はにしたもの」[注36]として捉えることも出来るという。そうなると《寡婦と孤児》の光線を意識して描出された簾の影にも同様のことがいえるとの指摘もされている[注38]。《寡婦と孤児》に用いられた付立の技法は、春草が東京美術学校在籍時に学んだ円山四条派の技法であるため[注39]、天心の「空気を描く工夫はないか」[注34]という言葉は一つのきっかけに過ぎず、その言葉から「朦朧体」技法が生まれたとは断言できない。また別の論考として、1896 年(明治 29 年)に東京美術学校に新設された西洋画科の授業で、フランスから外交派を持ち帰った黒田清輝(1866〜1924)が「光」、「空気」の描出を強調していたことに、天心が刺激されたのではないかとの指摘もある[注40]。

没線や空刷毛を用いた技法の使用や絵具の混合により色彩の混濁が生じたことで、1898 年(明治 31 年)頃から徐々に、技法は没骨から色彩の表現へと向かう傾向が作品の変遷からも伺える。「朦朧体」技法は雲霧の表現に最も特化し、奥行き表現は色彩を何度も重ねることにより表された濃密な空気や空間技法から得られた遠近法に担わせていることから、全体的に朦朧とした雰囲気になった。「朦朧体」技法の特徴は「「内容がない」ということ(中略)描かれた対象、単にそれのみが観者の前へ放り出された状態にいたった」[注41]と指摘されている様に「朦朧体」技法は、没線と色彩を用いた空間表現の研究である。それが顕著に表れた作品が、1900 年(明治 33 年)の「第八回日本絵画協会・第三回日本美術院連合絵画共進会」に出品された《菊慈童》である。菊慈童とは、失態をおかした侍童が配流となった地で、菊の葉から滴る露を飲み、不老不死となった古代中国を舞台とした説話である[注42]。作品の特徴は、主題である菊慈童の存在が極めて小さく描出されている点にあり、風景の一部として表現していることは明らかである。没線により色面で構成し、空間や光の効果を取り入れる試みを行うことで、山の深遠と静かで清らかな空気表現に没骨技法が有効的であることを示している。この表現の特異な点について次の様な論考がある。

伝統的な表現では、菊慈童が主に置かれ、その脇に菊の花や水の流れ、岩などが描かれる程度であった。背景は余白のままとされたケースが多い。(中略)しかし春草の作品は、そうした伝統的なパターンを完全に逸脱している。「菊慈童」という作品名がなければ、紅葉の山を題材とした山水画と誤解されかねないほどだ。主題であるはずの菊慈童は点景ともいえる控え目な存在であり、春草がもっとも力をこめたのは間違いなく、霧のかかった奥深い山の、紅葉の光景のほうなのである。それは、節句の飾り物というレベルを超えて、菊慈童の神秘的な世界に観る者を誘いこみ、そして観る者の心を打つような表現をねらったからだろう。そしてなにより、この画面は、春草自身の想像によりつくられたものであった。こうして伝統的な画題は新しい解釈で描きなおされたのである。

(佐藤志乃『「朦朧」の時代−大観、春草らと近代日本画の成立』 2013 年 pp. 96〜98)

《菊慈童》の構成に関しては、春草が東京美術学校在学時に図案による作図法を学んでいることから、琳派の作図に用いられている「カネ割り」による手法が取られているのではないかとの指摘もある[注43]。

1900 年(明治 33 年)頃から、没骨技法と並び「朦朧体」技法の特徴である色彩表現が本格的に始められた。その際に春草らが研究対象に選んだ表現が『絵画について』で取り上げた、琳派の作品であった。なぜなら『絵画について』の中に記されているように、春草らの用いていた没線と色彩という表現の試みが、既に行われていたからである。琳派の作品にも、没線と色彩による描法が使用されているが、その色彩は濃厚であり「朦朧体」のような大気を描出する表現とは正反対であるため、琳派についての考察は空間表現よりも色彩に関しての見解といえる。つまり、色彩の問題の解決策として琳派のデザイン化された構成要素ではなく、西洋画の濃密な画面を求めて選んだ色彩表現の研究といえる。春草も「現に琳派の畫などには油畫の如くネツ々々したものが尠からぬのをみ見ても」[注10]と述べている様に、琳派の作品が油絵のような絵具の濃厚で鮮やかな色彩表現であり、それを求めていたとも捉えられる発言をしている。また、琳派の絵画は「近代西洋画の装飾的構成

的な傾向とも親和するところがあり」注44という言葉に示されるように、琳派の作品が西洋画と比較した際に非常に感化し易い対象であったことが分かる。結果的に「「朦朧体」の色彩表現は、琳派より淡彩」注45で纏められている。また「朦朧体」技法の特徴である、空刷毛を用いた技法によって必然的に色彩を塗り重ねる方法は、先述した様に西洋画の濃厚な色彩の絵画に対して試みた表現であり、絵具の厚みを持たせた濃密な空気の表出を行う絵画空間を目指した表現である。しかし、春草らが使用していた絵具が、色彩を塗り重ねるという描法に必ずしも適しているとはいえなかった。

色彩混濁の改良は1900年(明治33年)頃から本格化し、没線と色彩を用いた空気の表現が結実したのが、1904年(明治37年)から1906年(明治39年)に制作された作品群であり、主観的な色彩表現を示す作品である。代表的な作品に《秋渓》図31、《躑躅(つつじ)》図32、《夕の森》、《帰漁》図34、《春丘》(《春野》)図36、などがあり、中でも注目すべきは《夕の森》である。春草は同タイトルで同主題の作品制作を何度か行っているが、その代表作として挙げられるのが《夕の森》である。《夕の森》は、1902年(明治35年)図27と1904年(明治37年)図30、1906年(明治39年)図33にも制作されている。1902年(明治35年)作と1904年(明治37年)作は、殆ど同じ構図で夕暮れ時に鳥の群れが同心円上に空を飛ぶ様子が描出され、木々は墨の濃淡と色彩を用いており「朦朧体」期特有の空刷毛を用いた技法の使用が伺える。この二作品に共通する点は鳥の群れの描法である。1902年(明治35年)作は色彩が全体的に統一され、鳥と森は同じ位置関係に存在し、色彩の変化によって遠近の差異を描出している。1904年(明治37年)作の森の描法は、1902年(明治35年)作との差異はあまり感じられないが、色彩はやや鮮やかになり、光の描出も1902年(明治35年)作よりも明快になっているが、その中でも顕著に現れている特徴は空間における鳥の存在である。これは空気を層として捉えた明確な作例であり、最も濃い色彩で鳥のシルエットを描出している。鳥の群れ自体に、表現の差異が殆ど無くなり、鳥の位置関係も変化し、森よりも手前に存在している点は、空間に溶け込んでいない印象を受ける。1906年(明治39年)作になると作品に奥行きが生まれ、手前の木々に鮮やかな青色が用いられたことで色彩も鮮明になり、1902年(明治35年)作と比較すると色数も増え、1904年(明治37年)作の鳥の表現に関する問題点も解決している。1906年(明治39年)作は以前の様に鳥の群が強調される描法ではなく空間に溶け込み、三点の中で空間表現が最も的確であり、色彩に関して

の意識の上昇がこの三点を比較しただけでも如実に表れている。

色彩研究についての主旨を明確に述べているのが「朦朧体」期の諸問題に奮闘している最中、海外漫遊へ出発した春草と大観が、帰国後に連名で発表した『絵画について』である。その中では「朦朧体」期に行われた春草らの試みと主張が述べられている。『絵画について』は発表後、何度も美術雑誌に掲載されていたため、多くの人々に彼らの主張が知られる様になったと思われる。その主張を抜粋すると以下の通りである。

其大躰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、從來の覺悟を確め得たるに過ぎ不申候。全躰藝術は人格表現する所に有之、技術は單に其方便たるに過ぎ申さゞる次第と存候。

(「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95)

自分たちが海外漫遊以前から国内で行ってきた研究と大差なく、覚悟を確かめたに過ぎない。芸術は人格表現であり、技術は単なる手段に過ぎない。

此見地より論じ候はゞ、東西の畫風乃至其流派が通例各國に固定のものゝ如く見做さるゝも如何にや、古今人文思潮の趨勢と共に變轉進化して究極なきもの、即ち藝術の常道かと存候。(中略)故に生等は唯當に眞正の繪畫如何と研究すべく、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。

(「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95)

東西の画風や流派が固定されているわけではなく、人々の思想と共に変転進化してゆくものであるから芸術なのではないか。大切なことは本物の絵画とは何かを研究し、自分たちの兼ねてからの考案を描出する以外ない。

畢竟するに藝術の要求は、自然其儘の不滿足より來れるものに候へば、其自然以上に出づるを必須とすべきは勿論の儀と存候。且つ夫れ繪畫は元來サッジェスションに候へば、夫の雪聲の淅瀝たるなど、固より露骨なる寫實の企て及ばざる所にして、所謂寫實の方法にては實際貫徹し難き弱※點ありと被存候。

（「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95）※原文旧字体

芸術は自然以上のものでなけれればならない。絵画はもともと暗示による技術であり、その表現によって展開されるものであるから、芸術は自然の写しではない。つまり、写実を貫き通すには限界があることは明らかである。

顧ふに主題は、略々各種藝術に共通し得べく候へども、手法は即ち特殊藝術の藝術たり、繪畫の繪畫たる所以に候へば、畫道の研究に於て特殊の描法を主張するも、亦已なき次第と存候、斯くて小生等は、既に畧々實驗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。随つて生等の色彩畫は、飽くまで生等自身の色彩畫にして、敢て光琳ドラクロア等の亞流を以て自任するにも無之候。從來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、專ら調色上の成功を企圖するを見て、世人或は以て東洋畫に非ずと爲し、甚きは朦朧躰を以て誹謗する者あるに至り申候。

（「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95）

絵画を他の芸術と区別し、絵画を特殊芸術と認めさせるには手法の問題であり、従来の実験を進め、よりいっそう色彩の研究に入る。たとえ朦朧体と非難されようとも進めていく決意である。色彩の研究としては、光琳やドラクロアの名を挙げ、光と色彩の調和への移行を意味している。

然るに色は刺激にして專ら直覺に訴ふるものに候へば、彩※畫は忘我の快感を輿ふるの最捷徑と存候。（中略）自ら繪畫の繪畫たるべき本領は、專ら此色調の上に存するものと存候。

（「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95）※原文旧字体

色彩は、直観に訴えるものであるから、絵画が絵画として自立し成立するためには、色彩が必要である。

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、古畫剝落の痕に於て明確に認め得べき所に候。是れ當時色彩※を主用として、描線は之が補助たるに止まれる明證にして、即ち本邦上代既に此主色的描寫の域に進入せしものと存候。

（「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95）※原文旧字体

全面に色彩で描き、さらに色線で輪郭を描いていることを古画の剥落の痕に確認できた。これは、当時色彩を主用として用い、線描は補助の役割に留まることを証明している。

然れども輪廓は繪畫發達史上の殘礎にして、物象の觀察兪々精緻なる今日に及んでは、寧ろ一種の緊縛たらざるを得ず。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、又一方には東洋畫中、沒骨描法の發現あり、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、色的沒骨の一段を以てせば、今日描寫の術※に於ては即ち至れるものかと存候。

（「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号 1906 年 pp. 91〜95）※原文旧字体

輪郭線は、絵画史から見ると残りものにすぎない。東洋画には墨線の代わりに色線を用いることがあり、それは無線描法への一段階と見なすものである。さらに水墨画による没骨描法もあるため、これを色的没骨に置き換えれば完成したものが出来るだろう。

『絵画について』では写実をもとにして再構成する際に、絵画上に浮き彫りとなる東西の写実の

問題に触れることで、東洋の写実が優れていることを主張している。自然の本質を表現するためには暗示が適し、ドラクロワの優れた色彩と光による対象の表現や琳派の色面構成と色彩表現から、今後は、色彩の研究に重点をおいた表現技法への移行が必要であると示唆しているのである。これは色彩による暗示の表現で、自然の本質を汲み取り表現しようとする姿勢が現れている[注46]。『絵画について』の主張は、彼らが行っている表現技法が単に西洋からの影響だけではなく、東洋画の歴史から見ても必然的に行わなければならないことを証明したかったのだろう。『絵画について』は、春草が執筆したものではないかと指摘されている論考があるが[注47]、大観自身も帰国後間もなく開催された、日本美術院絵画研究会の歓迎会の席上で『絵画について』と同じ内容の所見を発表している。

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。(中略)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ないが、たしかに重い所がある。(中略)寫實は左程大切なものでしようか。成程寫實は美術の土臺であるから、大切には違ひないが、もつと、より多く大切なものを忘れてはならぬ、其れは精神である。(中略)私は此度の洋行に依つて非常に失望した、然し大なる自信を得ました。(中略)皆さんが今日日本繪畫の材料に大なる不安を抱いて居る。然し其は少しも心配するに及びませぬ、自然を説明するには充分です、不完全な所はありませぬ。重ねて云ひます、彼の雪舟をご覧なさい。今日よりも最も不足なる單純なる色彩を以て、優に自然以上のものを現はして居るぢやありませんか。

(「茶話會に於ける大觀氏の慷慨」『日本美術』涅槃の巻 第七十九号 1905 年 pp.55〜59)

大観の見解は少々感情的ではあるが、中でも英国の美術を推奨していることは注目すべき点である。春草、大観が海外漫遊で訪れたパリにおいて展覧会を開催した際、偶然にも彼らの展覧会の前にイギリスで活躍した画家ジェームス.M.ホイッスラー (James MacNeill Whistler,1834c.〜1903)の遺作展が開催されていた。その時の印象を大観は、以下の様に述べている。

アメリカと言はず、英國でもあまり馴染みのない日本畫、しかも故國では朦朧派として非難攻撃されてゐた繪畫を高く評價してくれたことで、「美術に國境なし」といふことを感じさせられました。（中略）われわれの展覧會の前にホイスラーの遺墨の展覧會があり、私達のいわゆる「朦朧体」の繪と、ホイスラーの水彩畫と一脈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。（横山大観『大観畫談』 1951 年 p. 76）

ホイッスラーは東洋美術に興味を持ち抽象概念を推し進め、色彩と形を微妙に調和させながら制作を行った詩想的な風景画[図82, 83]を数多く残しており、その表現方法は特殊なものであった。

パレットの上にさまざまな色の即乾性絵の具を多量に混ぜ合わせ、樹脂とテレピン油を混ぜたものでとき、これを「ソース」と呼んで大量に使った。はじめのうちマホカニーの板は画架にのせていたが、別のソースを一面に塗りかぶせたたりするとき、」ぽたぽたしたたりおちるので、床の上に置くようになったという。一見すると、絵の背景は１色で描いてあるように見えるが、実際にはさまざまな陰影や微妙な色合いがこめられており、夜空の複雑なニュアンスを描きだしている。（中略）彼はほんのひと刷毛で、人物でも物でもそれらしく表現し、生命を通わせることができた。これは、すでに自分の画法にとりいれていた東洋画の影響に追うところもあった。（「5 凱歌と騒動」『巨匠の世界 ホイッスラー1834～1903』1977 年 p. 110）

ホイッスラーの表現技法は、上記にあるように液状にした大量の絵具を使用して一面に塗り、色彩を重ねることで微妙な空間の描出を行っていた点が、絵具を塗り重ねる「朦朧体」技法と近似した表現であるといえる。ホイッスラーは、色彩や図柄、配置などを主題にしていた[注48]。その中でも、作品の画題に色彩を取り入れた「ノクターン」という風景画の作品群[図82, 83]は、対象を明確に描出しない感情的な作品である。このようなホイッスラーの作品を目の当たりにした際、春草や大観は衝撃を受けると共に自身が行っている表現方法に自信を得たのだろう。それは自国で多大な批判を受けていた「朦朧体」技法における表現は、春草が曾て恐怖とも感じていた西洋画の技法と大差なか

ったと確信出来たことが大きく、それは前述した『絵画について』においても明確である。そして、この時、既に春草は次の段階への目論みをたてていたのかもしれない。それは、次に述べる色彩の解決策から新しい技法への展開の速さも物語っている。

３.色彩混濁の問題に対する春草が行った解決策

「朦朧体」期の一連の作品は、元来からの表現を見直したことで見えてきたといえる。今まで重要視されていた線描を一度排除することで色彩を重視するという表現へと段階を踏み、色彩表現の可能性を追求するに至った。「朦朧体」技法は、目に見えない空気を空刷毛技法などのあらゆる技術や技法を駆使して描出することが目的であったため、空間と対象を一体化させることで画面全体を纏め、対象を包み込む空気や空間の描出を行った。しかし、この技法は空気の描出に適していても、絵具の特性上、画面全体を刷毛で撫でる表現を用いた行為には適しておらず、色彩の混濁を招く要因となってしまった。天心(春風道人)は、1901 年(明治 34 年)の「第一〇回日本絵画協会・第五回日本美術院連合絵画共進会」に出品した《釣帰》図22の色彩について、次の様に指摘している。

概ね模糊黯怛として、陰欝の氣あるを免れず、所謂朦朧体の文字の出づる其故なきにあらざるが如し。思ふに、春草の開展せんとする新畫風にありては、其沒骨的の描法に便せんとするに、煙雨を假り、霧霞を用ふることを自然の結果なるべし。

(「第十回絵画協会日本美術院展覧会出品概評(二)」『日本美術』 第三十号 1901 年 p. 17)

春草は、《釣帰》の色彩を指摘されてから早急に色彩の改善を行い、1901 年(明治 34 年)6 月に日本美術院主催の「第七回絵画互評会」に出品し、一等賞を得た《瀑布》(《瀑布に落楓》)図23では、新たな試みによる表現が見られる。この出品作は、課題である「流動」をテーマに制作されたものである。春草の《瀑布》に関する批評を以下に引用する。

「第七回絵画互評会-明治三十四年十月二十五日」　(課題)『流動』

菱田春草筆　「瀑布に落楓」（一等賞）

廣湖　　水を用いるは可なるも、隈を濃くせるは、水を白くするためか、全体清爽ならず。陰鬱にして、題意やゝ欠げたり。

蘆風　　流動に流水を仮るは平凡なり。木葉も見え難し。

醴泉　　全体の調和好く、題意も可なり。物は何にても宜し。

孤月　　綿をつかむ様なり。何處か一寸とシマリありたし。

大觀　　下方の水の濃きは、水か地か分らず。色更に爽かなれ。

廣業　　題意も調和も宜し。陰鬱なるが、描方も可なり。

古年　　水など寫生風なるが、却つて實に違へり。岩など判然とありたし。

竹坡　　流動は見えず。

一禾　　噴水に似たけり。

廣湖　　題意を現す以上、尚ほ描方も忘れるべからず。

雅邦　　静かに見するために、鮮色なく、亦佳なり。色も揃へり。」

（「三日本美術院内研究会（三）日本美術院絵画互評会」『日本美術院百年史 二巻下〔資料編〕』1990 年 pp. 181～182）

《瀑布》に対する批評を見ると、指摘の多くが「陰鬱」「清爽ならず」など、色彩に関する内容である。春草は「第一回絵画互評会」（明治 33 年 12 月 9 日）に出品された《牡丹の圖》の批評会でも、天心に「少しく濃淡に慊焉（けんえん）たる所あり、（中略）沈厚餘りありて、鮮麗足らざる歟。」と色彩について指摘されている[注49]。

《瀑布》は、勢いよく流れ落ちる滝と無数の楓の葉で構成されている。水の流れ落ちる勢いを縦長の作品に大胆に配置することで水しぶきの激しさから霧が立ちこめる滝の情景に、二羽の鳥が横切り、さらに画面全体に鮮やかな楓の葉を描出し、彩りを与えることでダイナミックな空間構成に成功している。この作品の注目すべき点は、やはり色彩にあるといえる。

具とは胡粉を混合した絵具のことで、当時の日本画ではその使用は邪道とされていたが、湿度の高い日本の風景を表現するためには、具の必要を感じて、春草は大いに使用した。具は胡粉が主なので、どうしても粘土を塗りつけたような趣きを呈しやすい。で、泥絵と言われた。
（近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 pp. 7～8）

没骨法をもってしてその主張の実現に驀進せしめたゆえんである。すなわち一切の顔料はこれに胡粉を混じて具（ぐ）にし、それを画面全体に適宜に塗抹して、或は地隈を取り、或は濃淡を作り、その色調をもって四時の情緒、朝暮の空気までも表わさんと試みたものがそれである。中にも落想に、構図に、材料に、手法に、常に新規の工夫を積みて怠らなかったものは春草を最もとする。　（齋藤隆三『日本美術院史』 1974 年 pp. 88～89）

春草が使用していたと具は、胡粉[注50]が主な材料である。胡粉は、混ぜれば混ぜるほど混濁する特徴があり、混色に適してない。絵画表面上で絵具を混色する表現技法は、油絵具では可能であるが、胡粉や岩絵具を使用していた日本の絵画には適さない方法である。画材をそのままにして西洋画の技法を取り入れ、画面全体を刷毛で撫でてしまうと、色彩が混ざり合い、不透明になってしまう。春草自身も空刷毛を用いた技法や胡粉を多用して描出する表現に、苦心していた様子が作品に多数見られる。しかし「朦朧体」期に行われた、胡粉の用いることで生じた色彩混濁の失敗がなければ、次の段階である色彩を鮮明し、尚且つ空間を表現するという技法を編み出すことは不可能であっただろう。《瀑布》では、画面全体を没骨技法で描出した後に、楓の葉に色彩を施す描法を用いたことで、色彩の混濁を多少回避している。水しぶきによって起こる朦朧とした霧の表現が楓の葉の色彩を印象的な存在にして、葉と同様に水面の表現にも今までとは異なる鮮やかな色彩を使用することで、以前と比べて格段に画面の印象も全体的に明るくなり、画面が不明瞭になってしまう「朦朧体」技法の色彩の混濁と彩度の問題における解決策を見出している点が、この作品の重要な要素であると考えられる。

春草は、海外漫遊を経て漸くして、色彩混濁の問題を 1907 年（明治 40 年）に開催された「第一回

文部省美術展覧会(文展)」に出品し、二等賞第三席を受賞した《賢首菩薩》図39においてほぼ解決するに至った。《賢首菩薩》で試みた描法は色線と点描を併用したものであったが、この新たな試みは、文展の審査員には受け入れられず、危うく落選しそうになったという。

『賢首菩薩』が疑問の部に這入つたと云ふことを知つた春草君が、悲觀でもするかと思ふと、私に對して云つた言葉が振つたものである。『よしッ。來年はもつと程度を下げて、審査員に解る繪を描いてやらう。』と云ふことだつた。(中略)賢首菩薩は普通の畫法や技巧に依つて描いた繪ではない。胡粉などの使ひ方も、唯塗れば平面になつて堅くなると云ふので、重厚さを表す爲めに、全部點描式に塗り潰し、その上に模様を入れたりいろいろ、顔料に注意したり、とてもあの作には、一緒に居た私は、瀝々と涙の泌むやうな苦心を目撃している。
(「菱田春草君と死の前後」『美之国』第三巻六号 1927 年 p. 87)

春草が「朦朧体」期に多用した胡粉の使用方法に細心の注意を払い、苦心しながら制作する様子が詳細に記され「胡粉などの使ひ方も、唯塗れば平面になつて堅くなると云ふ」注51から、色彩に非常に気を使い、制作されていたことが分かる。さらに、点描を用いた理由について、平板になりがちな絵画に重厚感を与えるためであると記されている点は、貴重な証言といえる。春草は、西洋画が用いていた油絵具の重厚な絵具の層に対して、絵具を細かな集積で重ねた「点描」という技法を試み、油絵の重厚な質感を自分たちが使用していた絵具を用いて表現しようと思考し、たどり着いた技法であり、これは空刷毛を用いた色彩を重ねて行っていた技法の展開といえる。しかし、この点描による表現は《賢首菩薩》の制作中から徐々に腎臓病がもたらした視力の低下により行われた技法ではないかという論考がある注52。

賢首菩薩を書いてゐながらも、背景の建物の線を牽きながら、どうしてもそれが曲がつて仕様ないと云ふのである。傍にゐた觀山も、『立派な線だよ、チッとも曲がつてなんかゐやしないよ。』と云つても、自分では承知しなかつたやうなことがあつた。思へばあの致命傷の眼病が、その

時既に膏毛に入つてゐたものらしい。

（「菱田春草と死の前後」『美之國』第三巻六号 1927 年 pp. 87～88）

この証言からこの時、春草は視力の問題で、描法にもその影響が現れていたことは確かである。しかし、筆者はこの点描技法は、今まで行ってきた色彩混濁を回避する手段として点描（色彩を描き重ねるという手法が近い）を採用し、色彩混濁の解決となる作品を春草自身が作品制作通じて得ることが出来た表現として考えたい。

Ⅳ　本章のまとめ

春草が、没骨技法という大胆な表現に踏み切れたのは、画家を志していなかったために、東京美術学校入学以前まで絵について素人同然であった[注 53]ことも少なからず影響していたのかもしれない。それは、大観にも同様のことがいえる[注54]。

自由ということが藝術家の最大の特權であるが、しかし、それは、常に、進化的自己發達という意味に於ける自由である。藝術は、理想的なるものでも、現実的なるものでもない。模倣は、それが自然の模倣であれ、住古の巨匠の模倣であれ、はたまた、なかんずく、自己の模倣であれ、個性の実現にとっては自殺行爲にひとしい。個性とは、人生の、人間の、自然の、雄大なドラマの中で、悲劇であれ喜劇であれ、その中で一個の獨創的な役割を演ずることを常に喜ぶものであるからである。（岡倉天心『明治文學全集 38 岡倉天心集』 1968 年 p. 56）

春草は、天心の思考の後押しと自由な表現が認められていた環境もあって、大いに研究に専念することができた。そして、フェノロサや天心、芳崖や雅邦らが行った近代にふさわしい絵画を創出しようとする運動や思想、実践的な制作に賛同し、自分自身もその命題にあえて挑戦することで、冷静に日本と西洋の絵画の比較を行い、それぞれの特性を生した新たな表現を考えていたのだろう。

「朦朧体」期の作品を概観すると『絵画について』の論考は、春草が行った表現をそのまま表し

ており、一段階ずつ着実に展開させている。また、春草は「明治以降の日本画家のなかでもおそらく抜群の色彩家」注55と示されている様に類希なる色彩感覚の持ち主であったことも「朦朧体」の色彩問題を打破できた要因であるといえる。

それまで、日本の絵画における線描は一気呵成に画面に表現され、絵画の中心を担う役割を果たしてきた。そのため、芳崖らが西洋絵画の技法を取り入れようとした際に直面した問題が線描であった注56。空気の描出を行おうとすると、今まで使用されてきた線描とは明らかに表現技法に差異が現れてしまうからである。そのことに芳崖は悩み、色線を用いたものの、没線までには至らなかった注57。筆法、筆意が受け継がれてきた粉本を写し、その表現を継承してきたこれまでとは異なり、大観、春草らが行った従来では考えられない手法を打ち出した「朦朧体」期の試みを先行研究では「筆で“畫く”(水墨)ことから“塗る”(色)ことへの移行」注58であると解釈している。春草らは『絵画について』の中で「彼の源氏物語の如き、着色豐富の諸制作に有之候。」注21と、日本美術の歴史において源氏物語絵巻図71や琳派の作品などを取り上げ、既に「中世以降、主線畫の積習※中より、突然主色畫を勃興せしめ、上代の色線描法をして、千年後に瞠若たらしめたるの一点に在りと存候。」※原文旧字体 注21と主色画や色線描法があると述べている。さらに発墨五彩をなす雪舟図74などの山水画や「東洋畫中、沒骨描法の發現あり」注21とあるように東洋画に用いられている没骨技法の先行事例があると主張し、自分たちが行っている没線と色彩による表現は、伝統に即した表現技法であると断言し、今後も色彩表現を進めることを決意している。『絵画について』の論考にある様に、春草らの行った「朦朧体」技法による色彩は「直覚に訴ふるもの」注21であり、色彩画は「忘我の快感を興ふるの最捷徑」注21であるという。自分自身の絵画における理想に近づけるためには、現実をそのまま写し取ることでは辿り着けず、また、空間や空気という目に見えない存在を表現するためには、筆(技法)と絵具(色彩)に自然を目にした際に得た感覚を托して表現することが必要であると考えていたのだろう。このような春草らの色彩への関心は、西洋の色彩研究の移入なども背景にあるとし注59「朦朧体」期の作品が、言葉では伝えることの出来ない感情や情緒を色彩によって表現しようとしたことは、重要な側面であるという注60。春草らは、西洋画において特質とする、水や風、光や空気の表現を様々な技法を駆使し試みていたため「朦朧体」期の作品には異なる技法を確認するこ

とが出来、様々な技法を駆使しながら独自の方法を見つけようと苦心する姿が伺える。

後に論考する《落葉》では「朦朧体」期で試されてきた空気の描出は、行われていない。これが「朦朧体」期の技法とは異なる最大の点である。《賢首菩薩》において色彩問題を解決し、点描表現を木々の描写に用いて、色彩によって遠近を表現する手法を取り入れている。つまり《落葉》においても重要な要素である空気や空間の描出は行わずに表出している。この表現が可能となった背景には「朦朧体」期における空気の描出を行う際に得た空刷毛による技法によって描出された空間表現と点描技法によって生み出された色彩を重ねて表現する技法があり、空気の重なりを層と捉えたことで辿り着いた色彩表現といえる。

第Ⅱ章　「朦朧体」期に得た表現の展開 ―「落ち葉」を用いた表現

Ⅰ　はじめに

「落ち葉」の存在は「朦朧体」期に行われた表現において重要な役割を果たしてきたと考えられる。「朦朧体」期の作品を概観すると「落ち葉」を描出した作品は、代表的な画集『菱田春草』(1976年)、『菱田春草 続』(1978年)に掲載された作品だけでも、全479作品中、実に135作品にものぼった。他も数多く存在するだろう。繰り返し登場している「落ち葉」を用いた表現のはじまりは「朦朧体」技法の特徴である、没線を最初に用いたとされる《寒林》図10、注1まで遡ることが明らかとなり「落ち葉」には空間表現に対する試みが多数見られ、それぞれに意図があると考えられる。今まで触れられることのなかった「落ち葉」の表現についての考察は、その意図を明確にするだけでなく、次章で述べる《落葉》の画期性を明らかにする重要な要素になる。

「落ち葉」を描出している作品を詳しく調査すると、主にその役割は「空間」、「暗示」、「装飾」に分類することが出来る。一つ目の「空間」は「朦朧体」期における根本となる表現技法であり、空間表現の試みとして現象(風、雨)や空間を層と捉えて表現を行うなど「落ち葉」の描出によって表現の幅を広げている。二つ目の「暗示」は、地面や水面などを描出せずに「落ち葉」によって想像させる手法であり、陰影の部分に「落ち葉」を用いて存在感を強調させることも可能である。三つ目の「装飾」は「落ち葉」の存在を形式化したものである。実質を伴わないため、構成の美的要素として取り入れることで、「朦朧体」期に指摘された、不明瞭な表現の克服にもつながったといえる。これら３つの手法を巧みに組み合わせている。また、「落ち葉」を用いた表現は、同様の手法を花びらに置き換えて表現された受用例があることも念頭に入れておきたい注2。春草は、花びらを用いた作品も数多く制作を行っていた。

Ⅱ　風景に用いた「落ち葉」の表現 ―《寒林》と《秋林》

「落ち葉」を作品に取り入れた最初期の作品であると考えられる《寒林》注1は、墨の諧調で奥に光を配し、真ん中に大きく空間をあけた構成であり、両サイドに木々を配置して静謐な空間に舞い散る葉が印象的に描出されている。手前の「落ち葉」図13には、輪郭線の使用が確認することが出来、

奥の空間にはシルエットで「落ち葉」が描出されている[図11]。《寒林》の「落ち葉」に関しては次のような論考がある。

木々の葉が上方から筋状に舞い落ちることは実際にはほとんどないはずだ。この作品ではそれが数カ所に見られ、意図的に描いていると考えられる。この落葉の表現に意味を見出すとすれば、それは連続性、時間の経過ではないだろうか。
（渡辺美保「朦朧体−その出現と展開−」『没後 100 年菱田春草展−新たなる日本画への挑戦−』2011 年 p. 155）

「落ち葉」は、散る際に受ける力と方向が変化し、さらに落下に伴う動きに限らず風などの自然現象の影響も受け易いため、予測がつかない複雑な動線を描き落下していく。しかし、絵画空間にその複雑な動きを無作為に描出してしまうと、かえって不自然に見えてしまう。それは、落下の動きを静止画面に描出しようとする矛盾から起きるものであるため、情景を設定し意図的に描出しなくてはならない。静止画面である絵画に動きを加えようとするならば、例えば、絵巻物など用いられる、異時同図法[注3]のように異なる時間を一つの空間に表出する手法を用いて「落ち葉」の動線を意図的に描出することで、時間の連続性を表現することが可能になる。つまり、駒撮りの様に「落ち葉」の動線を誇張し意識的に構成することで、絵画空間に「落ち葉」が舞うという状況設定が加えられるため、画家の意図している空間の描出が可能になる。このような思考や暗示を絵画に取り入れることの必要性を春草も「日本畫では其のよい景色を觀て色々に考へる其の考へを畫くのだらうと思ふ。つまり畫家自身の考へを畫くのだらうと思ふ」[注4]と述べている。つまり《寒林》の「落ち葉」を用いた表現は、春草が空間表現と時間の連続性を表出するために、意図的に描出されたものであると考えられる。前景の輪郭線を使用した「落ち葉」[図13]は静止した情景を表し、中景の濃い墨のシルエットの「落ち葉」と遠景の薄墨のシルエットの「落ち葉」[図11]は、その濃度の違いで遠近を表現し、さらに背景を黒く塗りつぶして「落ち葉」を目立たせる表現[図12]を行うなど、空間表現に幅を持たせている。中景、遠景でそれぞれに「葉が舞い散る」という時間経過を表現することで、

奥に向かう視覚的誘導と連動させて時間の経過も描出させた。これは、春草が空気をいくつもの層と捉えたことに由来し、段階的に「落ち葉」の描出を行うことで、空間と時間の表出が可能となった。

1900 年(明治 33 年)に制作された《秋林》図14では、さらに一段階進んだ「落ち葉」の表現が行われている。《秋林》は、画面左 3 分の 1 に影となる部分を配し、右側は大きく空間をあけた広がりのある構図を採用し、手前にシルエットで描出された木の枝と奥の木々の差異をつけることで図15、異なる空間を合わせて奥行き表現にも繋がっている。この作品における異なる連続性は、手前の飛び立つ鳥の群れ図16と遠景の舞い散る「落ち葉」の異なる連続性である。「落ち葉」が散る時間経過と「鳥の群れ」が飛び立つ時間経過を表し「落ち葉」と「鳥の群」という対照的な要素を一つの空間に同化させて表出する試みを行っている。また《秋林》では「落ち葉」によって表現する対象が増えている。《寒林》では、空間や時間の連続性を表わすために「落ち葉」が描出されていたが《秋林》では、遠景の林にも「落ち葉」の集積によって木々の影を描出図15するなど、空間だけではなく「落ち葉」を用いて時間経過とは異なる要素も表出している。さらに画面右の岩に用いた描法図17は「落ち葉」を岩の周囲に集積させることによって岩の白さを強調させ、浮き立たせる色彩効果も見られる。この描法は《寒林》においても試されており図12、水墨の表現技法にはよく見られる描法である図74,75。本格的な没骨技法に入る以前の作品であるが、既に「落ち葉」を用いた多様な試みを行っていることが分かる。

Ⅲ　「落ち葉」を用いた表現の変遷とその意味

1.「落ち葉」を用いて表現されたもの

「落ち葉」の役割は、先述した通り「空間」、「暗示」、「装飾」に分類することが出来る。一つ目の「空間」を用いた「落ち葉」は《寒林》に見られる「落ち葉」の描法などを挙げることが出来、手前の影の部分と奥の光りに当たっている部分を色彩の濃淡を利用し「落ち葉」が舞い散る情景の一瞬を切り取ったように表出している。また「落ち葉」の描き分けにより、手前の情景から奥へ奥へと視線を誘導し、奥の光に満ちた空間へと鑑賞者を引き込み、さらに手前と奥は空間で繋がって

いることを示す役割を果たしている。この手法が「落ち葉」の描出に最も適したものであり、空気流れを表現する際の強弱も自在にコントロールすることができる。《木の間の月》図37では「落ち葉」の描出によって風を感じ《寒林》と比較すると異なる空気の描出を行っている。「落ち葉」を絵画に取り入れることで空間意識は高まったということが出来、このような意図的な描出は、必然的に空間を意識せざるを得ない。

二つ目の「暗示」を用いた表現は、土坡や陰影、水面や地面などを鑑賞者に想起させることを主な目的としている。《初冬》図63、《初冬の山》図64、《四季山水(絵巻)》図52などに見られる土坡は、背景との境目に存在する輪郭線のみで表出され、土坡と想像できるのは敷き詰められた多数の「落ち葉」によるものである。土坡を詳細に描写するのではなく「落ち葉」の集積によって暗示させている。春草は「繪畫は元來サジェッションに候」注5であると考えており、暗示によって表現する試みは地面の描出を行うことなく鑑賞者に想像させることが可能になり、他にも池や湖などの表現に用いられている図33。さらに《菊慈童》図20に用いた「落ち葉」の表現を見ると、人物の周りに意図的に配置され、楓の葉は人物と比較すると実際よりも大分大きく描出されている。この「落ち葉」は、菊慈童の存在感を強調するために描出されたもので「落ち葉」によって、主題である菊慈童の衣の白色を引き立たせる効果や細かな集積によって視線を誘導し、点景に描出された菊慈童の存在でも主題であることを明確にさせている表現といえる。つまり「落ち葉」には意図を表出する目的があり、表現する対象によって描き分けを行う必要がある。

三つ目の「装飾」を用いた表現は《瀑布》図23が挙げられる。《瀑布》については、第Ⅰ章でも論考しているように「朦朧体」期の色彩混濁の解決策の一つとして、それまでよりやや鮮明な色彩を使用している点が特徴である。葉が舞うというより、滝の水しぶきによって巻き上げられた葉が浮遊している印象を受ける。《寒林》の「落ち葉」に見られる表現の様に手前と奥の表現の差異や落下という現象の意図的な描出も少なく、形体の大小はあるが、同じ色彩が用いられていることから同様の位置関係であるため空間表現とはいえず、装飾的な要素が高いと考えられる。《瀑布》の効果を展開させた作品が《鹿》図29に見られる。「落ち葉」はより鮮明になり、主題である鹿の細かい描写を引き立たせる効果がある。また《秋渓流筏》図28の下方に描出された「落ち葉」は空間表現に

曖昧な点があり、色彩や葉の大きさに変化が見られない点から水面の平面を表しているのではなく「落ち葉」に装飾性を持たせた表現と考えられ「落ち葉」は、平面を意識するか否か、空間を意識するか否かにより、表出される意図が全く異なる。

２.意図的に用いられた「落ち葉」

「朦朧体」期に行った実験は空間意識から始まっているが、空間の描出には意識的な空気表現が必要となり、春草は西洋画の技法を取り入れ、従来使用していた絵具や画材を中心に様々な趣向を凝らしてきた。春草が「朦朧体」期に取り入れた「落ち葉」による表現技法は、目に見えない空気の存在を「落ち葉」という連続性として捉えて表すことで、奥行き表現や位置関係を操作することが出来、さらに多種多様な表現の生み出す試みを行った。

前述した「朦朧体」期に用いた「落ち葉」の殆どが脇役として作品を支える存在であり、どの作品もその詳細な「落ち葉」の描出はなく、陰影や形態を利用した表現でしかなかった。しかし、1905年(明治38年)頃から徐々に色彩改良の追い風もあり「落ち葉」の表現にも改良が加えられ「空間」から「暗示」、そして「装飾」と移行し、最終的に連作《落葉》では「落ち葉」を主題に用いることで新しい価値を見出している。

春草君は「私は、庭に冬枯れてゐる菊にも、おさん共が井戸端會議にも、たゞ見たり、聞えたりしません、其所から哲學を見出さんとしてゐます」
(「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912年 p.3)

連作《落葉》の制作後も春草は、幾度となく「落ち葉」を作品の中に登場させている。その「落ち葉」を「朦朧体」期と比較するとその価値が格段に増し、詳細に描出された「落ち葉」が明らかに増加し、春草の「落ち葉」を用いた作画に対する思考の変遷を見ることができる。この多様な「落ち葉」による表現は、徐々に春草の精神性の表出へと変化していったのではないだろうか。

私の子供なんかゞ鉛筆を以て紙の上に人形や馬や犬を描いてゐるのを見ると、畫はどうしても、あれで成ければならぬと思ひます。（中略）この畫、（と床に懸けてある尾形光琳の平安朝時代の人々が流の側にみそぎをして、背景には松が三四本立つてゐる畫幅を指して）のやうな顔が大きくて、頭の上の方が下頭や頸の割合に小さいのでも却つて、所謂畫家の技巧の上手な手際のいゝもの畫より面白いやうに思へます

（「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912 年 p. 2）

上記の春草の言葉が示すように、技巧ばかりに捉われずに表現することを求めていた。大観も技巧に捉われない表現を美術院で行われた講演[注6]を例にあげて以下の様に述べている。

士気というか、気魂というのか、それがないと駄目ですな。（中略）墨絵の宗達の絵と、若い方の描いた牡丹かなんか、みんなの前に披露して、現代人のは小さい葉の中にある蒸気までうつしている、宗達のは、ただ、ターとたって金泥をタラタラとやっている。この方が、写生で描いたのよりも牡丹の特質がすっかりよく出ている。片方は、ただ写生でそのとおりに描いたものですからね、絵になっていないと言ってましたよ。

（「対談 回想の画業」『現代日本美術全集 2 横山大観』1971 年 p. 134）

春草は「画界新彩」の中で「自分の考えを畫くのだらうと思う」[注4]と述べている様に「落ち葉」を用いて制作する過程において、空間表現から徐々に変化し、自分自身の気魂を現す対象としての必要性が増してきたのではないだろうか。作品を見ても明確であるように「落ち葉」の表現の多様性を春草自身が導き出し、晩年は「装飾性」に特化させている。先述した春草の言葉の中に出された子供の絵や光琳の作例は、論理的に制作を行っていた春草が必要としていた表現であり、それは絵画においての遊び心といえる。

理知の人で情の人ではないね。「画は情のもので、理知一点ばりではだめだ」という話になっ

た時には、「情熱がなくて絵がかけるか。」と、言つたこともあつた。自分では強い情をもつていると信じていたものだ。

（「対談 菱田春草を語る」『信濃教育』第八七五号 1951 年 pp. 33〜34）

齋藤隆三（1875〜1961）氏の言葉にもあるように、春草の作品を見ると、論理的で思考に沿った表現で作品制作を行っていることが伺えるが、そのことに春草自身は気づいていなかったようである。しかし、晩年に春草は「どうしても畫は感情に味はなければならぬ。智識を求めては嘘だと思ふのです…」注7という言葉にも表れている様に、感情を思いのままに作品に表現したいという意識があったのだろう。「「畫は、馬鹿げた所まで行かなくてはいけぬ」とは彼が言葉であつた 」注8という春草の言葉が伝えられており、齋藤氏は「部分の寫生を忠實にした結果全部の面白味を少なくした様な気がする」注8と論じていることからも、春草の次なる課題はその点にあったといえる。

「落ち葉」の様相は、実体を克明に写し取ることは行っていないため、実体の表現とは異なる精神性の表出という、絵画の根幹をなす表現といえる。

Ⅵ　本章のまとめ

「落ち葉」は形態の複雑さ、色彩の豊かさ、模様の面白さ、そして、変幻自在に扱える存在として絵画に用いることで、作品によって様々な役割や意味に違いを持たせることが可能になった。空間表現と色彩を用いた表現を行う中で、徐々に「落ち葉」は存在を増し、その可能性を連作《落葉》で体現している。春草が写生帖図68や作品からも確かであるように、数多く制作した「老い」や「枯れ」という題材は生きている証拠である。舞い散る「落ち葉」が時間経過であるならば、漂う「落ち葉」は時間に取り残された様相であり、生死の概念を超えた永遠の象徴といえる。春草の作品の多くが「飛花落葉」をテーマに制作されているにも関わらず、どこか甘美な空間が漂うのは、描出される対象が春草によって創り変えられた世界であるからである。「枯れ」や「老い」が主題でありながら、その状況を直接画面に表現せずに暗示にとどめ、訪れる「死」というものに向かう過程を儚いくも美しい情景として捉えている。

「落ち葉」を用いた表現は「朦朧体」技法における問題点の解決策のひとつであり、最終的には春草の「気魂」を表現していると考えられる。「落ち葉」を用いた作品の殆どが「朦朧体」期以降に繰り返し描出されたことを踏まえると、大きな転機をもたらした重要な表現であるといえる。そして「落ち葉」の存在にそれぞれの役割があるならば、連作《落葉》も個々に「落ち葉」の役割が存在するといえるだろう。

座敷を書けと言はれゝば座敷を描き、鳥を描けと言はれゝば鳥を描く、此方でどうにでも施すことが出來るやうになれば、始めて本統の物も出來やうと思ふ。俳優が扮するのもそれと同じく扮した人の心持になる、畫家は鳥なり木なりの心持にならなければならない。
（橋本雅邦「雅邦翁談屑(四)」『太平洋』第二巻十三号 1901 年 p. 4）

日本畫の究極は、この気韻生動に歸着するといつても過言ではないと信じてゐます。今の世にいかに職人の繪が、またその美術が横行してゐるかを考へた時、膚の寒きを覺えるのは、ただ私だけではありますまい。（横山大観『大観畫談』 1951 年 p. 154）

「…併し私は同じ富士、蓬萊を描くにも、一種私の見方と云つたものを工夫してかくのです、云はゞ春草と云う私のものを描けばそこに自ら面白味があります」と云つて…
（「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912 年 p. 3）

雅邦のいう「心持」、大観のいう「気韻生動」、春草のいう「面白味」は、いわゆる「気魂」を指した同じ意味を持つ表現であり、画家としてそれぞれが絵画の制作において必要不可欠であることを示している。また、天心は絵画における面白味という意味を次の様に述べている。

藝術上で言う『面白い』という言葉は、interesting という言葉と同等ではなく、『白い面をした』という言葉から来ている。その起源は特殊である。この物語はこんな風に語られている。太陽

の女神(天照大神)が現世に嫌惡を感じられた。女神を煩わすものが多かったので、全世界を暗黑の中に殘して洞窟に退かれた。神々は集まって女神を隱遁所から引き出そうとした。(中略)最初の光が闇を破るや、今まで何も見えなかった神々は、自分たちの顔の白いことを知った。再認識の物語を思い出させるこの言葉が、藝術的歡喜を意味するために用いられたのは重大なことである。藝術から引き出す歡喜は、我々自身感じていたものを再認識し、再發見することにある。我々の記憶は藝術家によって呼び醒まされ、而も更に崇高に、更に廣い意味を以て呼び醒まされて喜ぶ。斯く總ゆるものが何でも巨匠の手にかかれば、面白くまた藝術的なものとなる。東洋人には美の理想的な型がなく、故に藝術の優秀性を定める所謂黄金分割とか均整律とかは全然ないのである。

(「東洋美術に於ける自然」『明治文學全集 38 岡倉天心集』 1968 年 p. 365)

無用な物の微妙な用途を認めた時、人間は初めて藝術の國へ足を踏み入れたのである。

(「茶の本　第六章 花」『明治文學全集 38 岡倉天心集 』1968 年 p. 140)

実体を克明に描写することと表現とは異なるというように、絵画には実体を写し取る表現とは異なる要素が必要とされる。上記の論考にある「再認識」し「再発見」することを春草が用いた「落ち葉」の表現に置き換えると、一見すると見逃してしまいそうな「落ち葉」の存在に新たな意味を発見し、それを模索しながら提示した表現が「朦朧体」期の「落ち葉」の表現である。そして「死」を強く意識した春草の作品には、その死に向かっていく時を過ごした様相に深く敬意を示す存在として絵画に取り入れるために「落ち葉」を選択したといえる。

第Ⅲ章　《落葉(おちば)》論 ―「朦朧体」期に得た空間表現と装飾の融合

Ⅰ　はじめに

《落葉》は、1909 年(明治 42 年)に制作された春草の代表作で、未完成の作品を含む五点の屏風作品があり、同画題やそれに付随する小幅の作品が数点残されている。《落葉》には、徹底された対象の観察と今までとは異なる独自の表現が見られる。中でも「第三回文部省美術展覧会(文展)」に出品された《落葉》図48は、その特質が明確に表れた傑作であり、1956 年(昭和 31 年)に《黒き猫》図65と共に国の重要文化財に指定され、今日もなお多くの人々に感動を与えている。これが実現された背景には、春草が、近代にふさわしい新しい絵画を創出しようとする天心の命題をはっきりと認識していたからである。

> 今日の洋畫とか日本畫とかいふ如く、繪そのものが差別的ではなくなつて、皆一樣に統一され(中略)自分は元來この確信とそれからどうも從來の日本畫には慊らぬところから、那邊までも新らしい繪を作つて見たい々々と思つて居つた(中略)今日の日本畫が尠なくともその殘骸を打破し、新時代に適應するものたるべくどうしても現代の總ての要求を取り入れなくてはならぬ、總ての要求を取り入るゝには自然形式に於ても構想に於ても自然と洋畫に接近したものになつて來るのは止むを得ないまた避け得べからざることだと思ふ。
> (「画界漫言」『絵画叢誌』第 275 号 1910 年 pp. 6～7)

春草の絵画が、この芸術における命題に答えを出すための活動であり、風景描写の多くが理論的にも技法においても全て《落葉》に通じることになり、初期の段階でテーマを見つけ探究し、ただひたすら絵画表現の可能性を求め、その意思を生涯貫き通した画家である。

連作《落葉》はそれまでとは異なり、写生が大きな意味を持っている。そのきっかけとなる出来事が、病気療養の期間にある。春草は連作《落葉》を制作する以前の 1908 年(明治 41 年)頃から病気のため、医者から一切の制作を禁じられていた期間が 8 ヶ月程あった。その際に、自宅があった代々木付近の雑木林を散歩することが日課となり注1、自然と対峙する中で春草の心を突き動かすも

のがあり《落葉》の構想が生まれたのだろう。《賢首菩薩》図39と《落葉》との間には、年月の隔たりが2年足らずであるにも拘らず、表現されたものには大きな違いがある。春草は、東京美術学校在学時に雅邦のもとで学んでおり《落葉》の制作において重要視される写生については、雅邦の考えが影響していると考えられる。

雅邦は、芳崖と共に日本絵画の改良運動を行い、西洋画の技法を積極的に作品に取り入れる試みを行っていた。雅邦の代表作の一つが、1890年(明治23年)の「第三回内国勧業博覧会」に出品し、最高賞の妙技一等賞を受賞した《白雲紅樹》図80であり、狩野派の古い型を破ると共に西洋画の遠近法の導入や陰影法を取り入れる新たな試みを行っている。しかし、雅邦の作品図79も芳崖の作品図76,78同様、狩野派の様式を逸脱する試みという大きな功績を残したが、結局、彼らの作品は新しい絵画表現の創出までは達せず、狩野派と西洋画の技法を折衷したに過ぎなかった注2。春草は「画界漫言」の中で、雅邦は「技より想」と口癖の様に言っていたが、雅邦の作品は「想より技」が勝っていたと述べている注3。また、雅邦の作品は「雅邦式といふやうな一定の形式があつて、どうもそれに囚はれてゐたやうだ」注3と言い、またそれが「孰れも古人の覗つたところを踏襲したもので、到底それ以上には出てをられなかった」注3としている。かなり思い切った発言ではあるが、師の作品を冷静に見ていたことが伺える言葉であり、前述したように春草は新しい絵画表現を生み出そうと一歩進んだ表現を常に求めていた。その意思の強さは下記に引用した言葉にも現れている。

> 私は橋本雅邦に付て美術學校に(ママ)學んだけれども、僕は同氏に三年しかつかないのですから、雅邦の門人に安んじてゐることは出來ぬ、とにかく現代の作家がやつてゐるより、何時でも一歩進んでゐなければなりません（「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912年 p. 3)

しかしながら、初期の作品からは雅邦の影響も多分にあり注4、1910年(明治43年)に発表された春草の画論「古画の研究」注5は、雅邦の教えが根底にあることを示唆している。「古画の研究」で示された古画模写の重要性は、大観も次の様に述べている。

橋本先生の言はれた古畫の模寫といふのは、いま考へても、とてもよろしうございますが、古畫を見て、ただそれを寫すとその精神を捉へることができない、だから古畫を毎日掛けてはしまひ、掛けてはしまひ、一週間くらゐ何もせずにそれを見てゐて、古畫がすつかり腦裡に入つてしまつてから、これを初めて寫すといふのです。(中略)在學當時いはれたやり方で、「初めから寫すとだめだぞ、魂の抜けた繪が出來てしまふから、三、四日遊ぶつもりで繪とにらめつこしよう」といふやうなわけで、お寺に行つてもいきなり寫さなかつたものです。

(横山大観『大観畫談』1951 年 pp. 27〜28)

雅邦は門弟を育てる際に、型にはめることや干渉することは無く、個性を尊重して育てるのが指導の方法としていたという注6。雅邦の個人を尊重する指導方法が、春草の新しい表現を探究する意思を抑制せずに充分に発揮できた要因の一つである。雅邦は、門弟によく「心持」という言葉を口にして気魂に価値があると考え、観念の表現に力を入れていた。川合玉堂 (1873〜1957)は、雅邦の教えについて以下の様に語っている。

狩野ばかりではなく雪舟、周文とか宗元の根本に亘つて深く研究をされた方である。(中略)傳統の型、所謂粉本にのみ捉はれて探幽、常信以後の狩野の衰退したその畫風には到底堪えられなかつた麒麟兒であつた。(中略)始終傳統の殻を破つて新しい繪畫を建築することが研究されてゐた。(中略)雅邦先生は餘り寫生には重きをおかぬ人で、今申した通り充分修得された廣い意味の古畫の素養はあるがそれを一旦忘れ、その時その時の自分自身の頭から出て來る考へを創作された方である。(中略)今の人のやうに寫生萬能ではなかつたのだ。氣分、心持をくりかへして、正確な形、正確な色は、繪畫にとつて餘り必要な事ではない。(中略)今申した心持氣分は寫意といふ意味ではない。それは密畫粗畫に共通していた。

(「橋本雅邦先生のこと」『美之國』 第九巻一号 1933 年 pp. 6〜7)

雅邦は写生を重視しなかったが、決して写生そのものを否定している訳ではなく、必要としなが

らもそれに終始してはならないということを主張していた。

畫を作るに如何しても寫生を離るゝ能はざるは勿論の事ん(ママ)がら、去迚寫生卽畫とすれば畫の妙趣なるものを失ふ、寫生に入て寫生を離るゝが即畫の畫たる所以なり、例之ば花鳥山水の如きも、若し寫生其儘とすれば、其畫より實物の方が生氣あり、活動ありて人を悦ばしむるや勿論なり、されば如何に實物其儘の花鳥なるとするも是卽畫といふ能はざる也、近來の繪師中此点を謬り、寫生にのみ心を勞する如きものあるは服し能はざる處なり、某先輩の鳥を描くや、常に鳥屋より借り來り置き其動作に就て研究し、十日なり廿日なりを經て更に他の鳥を借り來り、而して其借れる間鳥に就て寫生する時間よりも、之を熟視し居る時間の方が久しかりし、是卽鳥の眞を得んとするに基く、無暗に寫生する時は、責説の如く寫眞と擇ぶなきに至るべし、

(「雅邦翁畫談」『日出新聞』第五千五百四十五号 1902 年 p. 3)

雅邦のいう「心持」とは、表面的な形を写すことではなく「正気」を捉え、理想的な形に置き換えることを示し、これまでの形骸化されていた表現から逸脱するためには、自然を写し取り自己の表現を探ることが重要であると感じていたのだろう。それは、雅邦自身が粉本模写を行ってきたために表現が様式化し、そこから抜け出せない自己の経験から得た考えともいえる。雅邦は「繪と云ふものは眞の物でもなし去ればと云ふて嘘のものではいかぬ」注7と述べて、写生のみに捉われると向かう対象に心を奪われ、細かい箇所を詮議することを行なってしまい、結果的に「寫生家」注7になってしまうという。それを恐れたため、写生に重きをおかないように指導したのだろう。絵にしたい所を写生するから本当の絵になると主張し「正確な形、正確な色は、繪畫にとつて餘り必要な事ではない。」注8と教授した。天心も写生について狩野派を例に挙げて以下の様に論じている。

目で見る總てを注意深く研究して、その備忘録を作る。日本畫の狩野派に於いては、弟子は寫生帖を描き終わるまでは朝食を攝ることを許されなかった。而もこれらは總て放棄されるのであり、記憶するための備忘録に過ぎない。製作の時には、それを實際に使用するのではなく、

斯くして得たる知識の援助を以てするのである。これが東洋藝術家が自然に接近する態度の相異を作るものである。

（「東洋美術に於ける自然」『明治文學全集 38 岡倉天心集』 1968 年 p. 365）

事實は單なる偶發事にすぎない。あるがままの事物ではなくして、それが彼に暗示した無限なるものこそ、われわれが藝術家に求めるものなのである。したがって線に對する感覺、美としての明暗、情緒の具現としての色彩などが、力と見なされることになり、（中略）裝飾的な樣相に於ける自然の斷片、すなわち眠れる雷を宿して暗澹たる雲、松林の力强き沈默、（中略）このようなものが普遍的なるものを背後にひそませている假面に藝術的意識が啓示の手を觸れる前に、それが沈潛していく気分であり象徴である。（中略）技術は、かくて、藝術的戰鬪の武器にすぎない。　（「東洋の理想」『明治文學全集 38 岡倉天心集 』1968 年 p. 57）

天心の写生についての論考も写生が備忘録に過ぎないと述べ、制作においてはその助けとなる程度の存在であり、写生に終始してはならないことを述べている。

此の時代には斯う云ふ物は無いと云ふやうな批難を、その防ぎをしやう々々と云ふ方の觀念が強くなる、若し不完全な所なしに出來たとして、何とも云ふ者もなければ完全して居るだけに出來ては居ても意味がさつぱり無くなる、繪として樂しめる物にはならずして記録を殘すと云ふ方になる、繪の貴い所は無くなつて仕舞います。

（「雅邦翁談屑（一）」『太平洋』二巻六号 1901 年 p. 4）

対象の表面のみを写しとる表現や形態が、雅邦にとって絵として楽しむことが出来ず「絵」ではなく「記録」であると否定している。このような雅邦の写生に対する態度は、下記に引用する春草の写生方法についての証言からも伺うことが出来る。

すべての気分とか生き物ならばその習性とかいうものを、思う存分に見つめて、充分にそれを味ってそうして絵にしたもので、何も彼も帖に形を写すというような写生はあまり致しませんでした。それでも小鳥や椿の花など極めて精細に克明に写生したものが残って居りますから、やる時は徹底的に突っ込んでしたものと見られます。

（「父・春草の思い出」『ゆうびん』二巻十号 1951 年 p. 15）

「父は、下絵をかいても、みんなやぶいてしまうんですよ。大観先生も同じですが。」「父は実際に写生するというよりは、頭の中にしまつてしまう方のたちだつたんですね」春夫さんに言われたことばである。（「春草の写生帖について」『信濃教育』第八七五号 1951 年 p. 63）

春草の行った写生図68も、単に対象の表面的な形を写し取るための方法ではなく、天心の思考や雅邦から教授された、対象を観察して脳裏に思い描き、それを絵画に表現するという考えが根底にあり、その指導があったからこそ春草の観察眼が養われたといえる。

Ⅱ　五点の屏風作品《落葉》の制作順序に関する先行研究の所見

「朦朧体」期に繰り返し登場した「落ち葉」の様々な表現方法を試みたことは「朦朧体」技法の問題点を解決するばかりか連作《落葉》の重要な要素となっている。

自分は元来この確信とそれからどうも従来の日本畫には慊らぬところから、那邊までも新らしい繪を作って見たい々々と思つて居つたので、以前に描いた小幅の『落葉』『杉木立』などを參考にして、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來上つたのが昨年出品した『落葉』であつたのだ　（「画界漫言」『絵画叢誌』第 275 号 1910 年 pp. 6～7）

上記の「画界漫言」の中に「以前に描いた小幅の『落葉』『杉木立』などを參考にして」注2という春草の言葉にもあるように、五点の屏風作品以外にも≪落葉≫図41と題名のついた作品は残されて

いる。中でも、五点の屏風作品の制作順序については多くの研究者が様々な解釈で論じているが、未だ真意のほどはわかっていない。というのも≪落葉≫と題名のつく作品の全てが、1909 年(明治 42 年)の一年間で制作された注9ものであり、唯一明確な制作順序が確かである作品は、制作の前後関係を示す証言が残されている《未完》図47と《六曲一双（重文)》図48のみであり、他の屏風の制作順序については確かな資料が残されていない以上、作品の構図や描法などから推測する以外ない。はじめに、前後関係が明確である《未完》と《六曲一双(重文)》の作品についての証言を引用する。

初め描きかけた屏風は失敗したが、代わりの屏風はなし、日は迫る、といふことから、美術院に縁故の深い谷中天王寺の寺内銀次郎といふ経師屋の家への住って、屏風を都合して貰いたいと頼み込んだものです。寺内にも棒部の出来合などある筈はないが、唯一つ広業君から申付かった白張りの六曲一双あったのを是非に譲れと頼み込んだ。寺内では、広業サンからのご注文だから差上げられぬといふ。春草君は、広業君などは金持ちなのだから、何処からでも屏風の一双位は手に入れられよう。ここは一つおれを援けてくれと、いっては、縁さきに腰を下ろしていつかな動こうともしない、銀次郎も遂に根まけをして、広業君からの注文の屏風を春草君に融通じた　（齋藤隆三『日本美術院史』 1974 年 p. 166）

この証言により、途中放棄された《未完》の後に、譲り受けた屏風で《六曲一双(重文)》が制作されたことが明らかになり、多くの研究者が《未完》の次に《六曲一双(重文)》が制作されたことを前提としている。論考を進めるにあたり、主な先行研究に記載されている五点の屏風作品《落葉》の制作順序を列挙する。

制作順序のグループ分け　〔〕内は論考の数

A 《六曲一双(重文)》連作最後の作品としている見解 〔5〕

B 《六曲一双(重文)》の後に《二曲一双》又は《六曲一双》が制作されたとする見解　〔6〕

C その他(具体的な制作順序の記載がないものや上記にない論考)　〔3〕

B 金容チョル　博士論文「菱田春草の作品世界に関する研究」 1999 年 p. 156

《二曲一隻》→《未完》→《六曲一双(重文)》→《六曲一双》→《二曲一双》

(《六曲一双》と《二曲一双》の前後関係を決めるのは難しい)と記述。

A 小池賢博「テーマ別解説 こころの秋」『巨匠の日本画 菱田春草 こころの秋』1994 年 pp. 105〜111

《二曲一双》→《六曲一双》→《六曲一双(重文)》

この順序で「デザイン的な装飾から写実への方向が深まっていく」と記述。

C 小高根太郎　『美術研究資料 第九輯 菱田春草』 1940 年 p. 64

具体的な制作順序は記されていないものの以下の様な記述が確認できた。

「彼の作品を求める者が漸く増加したが、特に展覧會出品畫と同一の畫題で、しかも構圖其の他の上に於いて寸分も違はぬものを要求する者も少なくなかつたが、此等の需要に對して春草は決して同一構圖の作品を製することなく、常に新な構想を凝らして筆を執つたのである。」

C 近藤啓太郎　『菱田春草』1984 年 p. 158

具体的な制作順序は記されていないものの以下の様な記述が確認できた。

「「落葉」と同様な絵の注文が多く、春草は距離の問題を重視して描いたりしたものの、二番煎じの弊は免れず、第一作に勝る屏風にはならなかった。」

C 佐藤道信　「作風と活動 自然の黙視者」『週刊アーティスト･ジャパン 第 32 号』 1992 年 p. 1004

《二曲一双》→《未完》→《六曲一双(重文)》→《六曲一双》と記述。

(《六曲一双》と《六曲一双(重文)》は、厳密にはどちらの作品が先に描かれたかを判断するのは難しい。)

B 鶴見香織「細川護立氏「談話『作品と人』再読」−菱田春草晩年作に関して−」『現代の眼』

2013 年 p. 14

《未完》・《六曲一双(重文)》の以後に《二曲一双》・《六曲一双》が制作されたと記述。

B 鶴見香織　「代々木時代−新しい日本画の誕生」『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』 2013 年 p. 60

《二曲一隻》→《未完》→《六曲一双(重文)》→《二曲一双》→《六曲一双》

連作後には《黒き猫》のような無背景の作品が生み出されているならば、そこへ向かう変化が連作の中に芽生える。《六曲一双》の柏の木の金彩表現が、主題を変えた際の新しいスタイルとなった。

A 勅使河原純　『菱田春草とその時代』1982 年 p. 429

《二曲一隻》→《二曲一双》→《六曲一双》→《未完》→《六曲一双(重文)》

B 寺田透　「春草追懐」『みづゑ』第八十二号 1972 年 pp. 142〜145

《六曲一双》は《六曲一双(重文)》より後に制作されたと記述。

A 濱中真治　「逍遥(しょうよう)する心」『日本の近代美術 2 日本画の誕生』 1993 年 pp. 97〜106

「制作記録がないためはっきりしたことは不明であるが、多少の前後があっても、大体はこの順で考えてもよさそうである。」p. 101

《二曲一隻》→《二曲一双》→《六曲一双》→《未完》→《六曲一双(重文)》

A 細野正信「時代を先がけた天才菱田春草」

『アサヒグラフ別冊 日本編 51 美術特集 菱田春草』1987 年 pp. 86〜87

《二曲一隻》→《二曲一双》→《六曲一双》→《六曲一双(重文)》

A 細野正信「第三章 日本画近代化の旗手たち」『日本美術院百年史 三巻上〔図版版〕』

1992 年 pp. 375〜412

《杉木立》、《二曲一隻》、《二曲一双》、《六曲一双》を経て《六曲一双(重文)》に至ったと記述。

B 村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉(おちば)》をめぐって−」

『菱田春草展』(図録) 2003 年 pp. 8〜20

《二曲一隻》→《未完》→《六曲一双(重文)》→《二曲一双》→《六曲一双》

B 吉澤忠　「菱田春草」『日本近代絵画全集』第一六巻 1963 年 p. 51

「第３回文展に出品した「落葉」は非常に評判はよく、(中略)「落葉」揮毫の希望は少なからずあった。この二曲屏風一双の「落葉」はその希望にこたえたものである。」

《六曲一双(重文)》→《二曲一双》

※上記の作品名称は、引用部分以外、本論文の記述に即した呼び方で統一している。

五点の屏風作品の制作順序における問題は《二曲一双》図45、《六曲一双》図46が《六曲一双(重文)》の以前、或は以後のどちらに制作されたのかという点にある。《二曲一双》、《六曲一双》が《六曲一双(重文)》の以前に制作されたとする見解(A)の多くは《六曲一双(重文)》に向かって深化していく過程を作品の比較によって考察された論考が多い。この論考に反する見解(B)として、春草は文展出品作である《六曲一双(重文)》が評価されるまでは経済的に困窮していたため、展覧会出品や売約予定のない大作を次々制作することは不可能であるという論考と文展での高い評価によって、多くの注文があったと推測され《二曲一双》、《六曲一双》は、その注文を受けて制作されたものであるとする論考である。そして《二曲一双》、《六曲一双》が《六曲一双(重文)》の後に制作された理由を裏付ける根拠として《六曲一双》の金彩が、次の年に制作された《黒き猫》図65等の装飾的表現に通じるという論考も多数ある。また《未完》の制作以前に、制作時期を特定できる基準作が見いだせない空白の数ヶ月があり、この時期に1910年(明治43年)に制作されたとされてきた《四季山水(絵巻)》図52が制作されたのではないかという見解注10から《四季山水(絵巻)》を参考に《未完》が、制作されたのではないかと指摘がされている注11。《四季山水(絵巻)》注12についての近年の研究では、1908年(明治41年)から春草の支援を行っていた流山の味淋会社の秋元洒汀(1869〜1945)氏注13のために制作されたものであり「あれは春草さんが病気した時に秋本(ママ)さんが世話をしたので、その御礼に書いた作品だとのことです。」注14との証言や春草の画稿の中に依頼画と依頼主を列挙したメモ書きがあり、そのメモ書きから1909年(明治42年)の少なくとも文展出品以前に、依頼されていた可能性が高いという注15。さらに《四季山水(絵巻)》の下図に残された「落ち葉」の線描図54の発見注16から推測される制作時期が《落葉》と同時期か以後であることを示唆しているとの見解が述べられている注17。しかし、当時の資料による確かな裏付けがないために《四季山水(絵巻)》がいつ制作されたかは定かではないが、秋元氏のために制作されたことは間違いないだろう注18。いずれにしても《四季山水(絵巻)》は《落葉》との制作時期に関連性は見られるものの《四季山水(絵巻)》を参考にして《未完》を制作したという論考には疑問を抱いた。以上の先行研究を踏まえつつ、五

点の屏風作品についての考察を行う。

Ⅲ　構図と描法から見る五点の屏風作品《落葉》の制作順序

《落葉》は、一見して強い印象を受けるものではない。しかし、作品をじっくり眺めていると、木々が織りなす構成や表情の面白さ、知らず知らずのうちに吸い込まれていくような豊かな色彩の諧調があることに気づかされる。画面全体は静寂に包まれているが、互いに響き合う空間と重厚な木々には確かな生命力さえ感じる。《落葉》の前に立つと、計算された末に決められたであろう無駄のない理論的な空間配置であることが分かる。「朦朧体」期に得た空気の描出や色彩を鮮やかに転換した表現が、連作《落葉》の特質となっている。

五点の屏風作品《落葉》以前に制作された《杉木立》（《杉林》《秋木立》）図42の構成は、縦長の構図で手前に二本の杉を描出し、その奥には左端に杉の木、その奥に手前の木々と重ねて二本の杉が描出され、だいたい同じ位置には小木、そしてその奥にはシルエットで小木が存在している。《杉木立》には小さな下絵図43が残されたおり、その下絵と比較すると忠実に再現していることが明確である。俯瞰構図を用いて、光と影を巧みに操り構成されているこの作品の特徴は近景、中景、遠景の３つの空間で構成されている点にあるのではないだろうか。もう一つの特徴は、色彩を統一することで、空間表現は地面の木々の配列によって認識できる程度に留める点である。統一された空間は、色彩の調和によるもので、空気遠近法も使用や「朦朧体」期の技法を用いた空気の描出もなく、構成によって明示された地面で空間を表現している。この試みは《二曲一隻》図44でも、同様のことがいえる。

《二曲一隻》の木々の配列は、画面奥の空間に向かってゆるやかに傾斜しており、やや俯瞰した構成であり、木々はどれも不自然なほど真っすぐとのびた印象を受ける。《二曲一隻》は《杉木立》程の俯瞰ではないものの、構成や木々の描法（特に杉の木に見られる描法）が類似しているため、この作品が、連作の初期に制作されたことを物語っており《二曲一隻》に関しては、研究者の多くも初期に制作された作品であるとしている。無論、春草は「小幅の『落葉』図40, 41『杉木立』などを参考にして」注2と述べているため《杉木立》との関連性のある《二曲一隻》で間違いないといえる。

《二曲一隻》について、さらに詳細に見ると《寒林》図10の木々の描法に類似する点がある。水墨による色調で描出された《寒林》の特徴は、様々な意味を持つ黒が存在していることである。色彩を巧みに操る春草の表現には、対象を目立たせる為の色彩や陰影、質感など様々な描法があり、水墨表現の多くを山水画等の描法から学んでいることが伺える。《寒林》の左端の木々に施された、木を塗り残し、空間に色を付けるという色彩効果を利用した描法図12は《二曲一隻》では、画面右側の中央の上方に位置する部分の木々の重なりと右端と左端に描出された木々にも見られる。さらに《二曲一隻》以前に制作された《杉木立》の中央上方の杉の木々とその奥の小木にも同様の特徴が見られる。《寒林》は11年前に制作された作品ではあるが、共通する要素といえる。

次に《二曲一隻》と類似性する作品を検討すると《二曲一双》が考えられる。その理由として、直線的な木々の配列による構成が《二曲一隻》と共通している点が挙げられる。先行研究の見解を参考に《二曲一隻》の後に《未完》を制作されたと仮定すると、作品の展開があまりにも著しく《未完》の前に何らかの段階を踏まなくては不自然である。

連作《落葉》に描出された杉の若木の位置

《二曲一双》左隻 /《六曲一双》左隻 /《未完》左隻 /《六曲一双(重文)》右隻

杉の若木の位置を確認すると上記の通りであり《六曲一双(重文)》の後に《二曲一双》が制作されたならば、何故、杉の若木の位置を変更させる必要があったのだろうか。その点の考察が《六曲一双(重文)》の後に《二曲一双》が制作されたとする論考には、殆ど見られない。また《未完》の前に《四季山水(絵巻)》が制作されたとする見解注11を仮定しても《二曲一隻》から《未完》への展開を明確にする考察とはいえず、両作品の間にはそれぞれに何らかの共通点が見出せる作品が必要である。その点《二曲一隻》、《二曲一双》の下方の「落ち葉」の表現には共通点があり、中でも注目すべきはその存在感である。両作品の「落ち葉」の存在は極めて小さく、主題とは到底考えられない大きさであり、それらが効果的な役割を果たしているとはいえない注19。他の《落葉》と比較していくと、徐々に「落ち葉」が大きく描出される様になり、存在感が増していくことが分かる。つ

まり《二曲一双》の段階では「落ち葉」の表現や意図、大きさに迷いが伺える。さらに二作品共に、画面下方に薄墨の様な色彩を用いて地面を表出している筆跡を確認出来る点も、この二作品が隣接することを裏付ける要素である。《落葉》の地面に残された表現について、小野竹喬(1889〜1979)は次の様に語っている。

春草先生によってああいう自然観が生まれたわけですね。(中略)櫟林が林立している景観の行き方ね、私の見たときは、ちょうど鳥の子(卵からの色の日本紙)の地にかいてあるんですよ。鳥の子屏風一双ですね。それの下のところに落ち葉をよけて薄墨が薄くひいてあるんです。その薄墨と鳥の子の地上の感じがひじょうに清らかに出ていたんですよ。(中略)私の見た最初の印象は、薄墨をスーッと横にひいたところに落ち葉がズッとたまっていて、そして四十雀がチョン、チョン、チョンといるでしょう。

(「連載対談 芸術の世界 国展の時代」『本』第三巻七号 1978 年 p. 18)

上記の内容が《落葉》のどの作品を指しているのか定かではないが、竹喬のいう《落葉》は《二曲一双》ではないだろうか。《二曲一隻》は、色彩のグラデーションにより地面を暗示しているが、竹喬のいう「落ち葉」を避けて薄墨を使用した痕跡は見られず、鳥も描出されていない。さらに《六曲一双(重文)》には、そのような明らかな薄墨と見られる色彩の痕跡自体、見られなかった。その点《二曲一双》には、上記の内容と同様の表現が行われている。この地面を暗示させる表現は、五点の屏風作品以前に制作された《杉木立》にも確認出来、生い茂った笹の周辺に薄墨と思われる色彩が施されており、地面を意識した表現であるといえる。《二曲一双》の段階では、まだ「落ち葉」の存在は風景の一部として捉えられているに過ぎず、陰影を用いた地面の表出は、自然現象に即した表現であり、これは《六曲一双(重文)》とは異なる方向性である。

次に制作された作品を考えると《二曲一双》の「落ち葉」が、やや半円を描くような配置であり《六曲一双》の「落ち葉」の配置や粗密がそれに類似している点や《二曲一双》に描出された柏の木と同様に、柏の若木が描出されている点から《六曲一双》がふさわしいのではないだろうか。先

行研究でも《二曲一双》と《六曲一双》が隣接して制作されたとする論考が多い。《六曲一双》の下方の「落ち葉」には《六曲一双(重文)》と同様の描法が用いられていることが確認できるが、これは明らかな装飾的表現とはいえない。なぜなら《六曲一双》の「落ち葉」は、幹の周りを中心に描出されており、これは《秋林》図14に類似する表現図17である可能性が高く、木々の状況設定やどっしりとした存在感を明示するものであるため、この段階でもまだ「落ち葉」は、装飾的表現を持ち得ていないと考えるのが自然である。木々の描写も存在感を強調した描出を行い《六曲一双(重文)》とは表現方法が異なる。手前の「落ち葉」には、余白がほとんど埋まるほど無数の「落ち葉」が描出され、奥に向かうにつれてその数を減らし、画面中央から奥には描出されていない(散っている数枚の「落ち葉」は除く)。これは「落ち葉」の粗密を利用し遠近を描出し、遠景になるにつれて光の中に溶け込むように意図的に表現されたものであり《寒林》等の空間構成とも類似し《六曲一双》は《二曲一双》の後に制作されたと考える方が妥当である。《六曲一双》の「落ち葉」の表現も主題としてではなく、風景の一部としての役割が大きい。

次に制作された作品が《未完》、《六曲一双(重文)》と続き、明らかに今までとは異なる構成が用いられている。意識的な装飾性の導入は《六曲一双》からその傾向が見られるが、他の作品とは異なる表現や装飾性の導入が顕著に現れている作品が《未完》と《六曲一双(重文)》である。先行研究では《六曲一双》の柏の葉脈の主軸部分に金彩が施されており、この金彩が、翌年の《黒き猫》図67等の装飾的表現に発展するとの見解が示されている注20。また《山雀》図55の下方に描出された「落ち葉」の葉脈部分の金彩図56も《落葉》から生まれた作品とされているが注21、この金彩が《落葉》の制作において、春草が求めていた新しい表現とは考えづらい。春草の用いた装飾的表現が、部分的に施された金彩によるものであるならば、多くの作家が既に行っている表現技法であり、春草の特異性として示すことは出来ない。春草に近い存在であった観山が《落葉》を発表する以前の1907年(明治40年)の「第一回文部省美術展覧会(文展)」に、金彩が用いられた《木の間の秋》図81、注22を出品しており、今までとは異なる独自の表現を生み出そうとしている春草が求めた装飾的表現と考えると《六曲一双》に施された金彩は、あまりにも安易な表現であるため、装飾性を用いる過程で行われた実験の一つとして捉えたい。

構成を比較しても《六曲一双》と《六曲一双(重文)》には大きな違いが見られることは明らかである。両作品の構成の差異は「対」意識した構成であるかという点である。《六曲一双》の右隻と左隻の木々の配列は、それぞれ両端にまとめられ、ほぼ同様の位置に柏と杉を配置しており《二曲一双》にも同様のことがいえる。《未完》も多少「対」を意識した木々の配列であるが、土坡のラインが右隻と左隻を繋ぐ役割を担っているため、その視覚的効果から殆ど「対」の印象を受けない。《六曲一双(重文)》になると、それまでの連作と全く異なり「対」という印象がなくなり、画面全体に 21 本の木々がバランスよく配置され、右隻と左隻を繋ぐ「落ち葉」も画面が左右で連続した空間であることを意識した配置として捉えることができる。つまり《六曲一双(重文)》は右隻と左隻を合わせた同一空間としての意識が強く、それは五点の屏風作品《落葉》では《六曲一双(重文)》にしか見ることができず、右下にのみ記された落款もこれを明示している。

以上のことから、五点の屏風作品《落葉》の制作順序は《二曲一隻》→《二曲一双》→《六曲一双》→《未完》→《六曲一双(重文)》が適切であると考えられる。

Ⅳ　重要文化財《落葉》

１.下方に描出された「落ち葉」の表現に関する先行研究とそれに基づく考察

前述した制作順序を踏まえて《六曲一双(重文)》を更に詳しく考察し、その根拠を明らかにする。まず《六曲一双(重文)》の下方に描出された「落ち葉」の表現について、以下の様な論考がある。

> 大地はきわめて厳格な平面となる必要があったのだ。(中略)落葉と輪切りにされた木の幹のみが暗示する大地は、紛れもなく作者の頭の中で構築された理想の平面に他ならない。どこまでも無限に広がっていて、そのくせ決して凸凹がない幾何学的純粋性さえ帯びた存在であった。(中略)遠方に行くに従ってぼやけていく落葉は、そのずっと彼方までなんら心乱すもののない静寂を保証しているし、画面全体を包む透明感は櫟林の持つ潔癖なまでの心地よさを表している。(勅使河原純『菱田春草とその時代』 1982 年 p. 487)

《六曲一双(重文)》下方に描出された「落ち葉」は、安定した地平面を表していると指摘されているが、地平面を感じるのは「落ち葉」が地面落ちるという前提からくる固定観念である。鑑賞者は、木々の存在と下方の「落ち葉」によって、葉が地面に落ちて地平面を表出していると決めつけてしまい無意識に地平面を想像してしまう。しかし「落ち葉」を見ると、安定した地平面の描出はなく、空間表現も不自然で不安定な印象を受ける。「落ち葉」の濃淡が、橡の木を避けるように変化している箇所があるなど、焦点が絵画空間の中で統一されずに変化している。木々の描法は写生を用いて空間を意識した表現を行っているが、地平面と推測される場所の「落ち葉」には、地面に落ちているのであれば存在するはずの影や《二曲一隻》、《二曲一双》に見られる地面を暗示させる表現が一切行われていない。《六曲一双》の様に下方に「落ち葉」を集積させ、重力を感じさせる表現を行っているともいえない。《六曲一双(重文)》の「落ち葉」は一定のバランスを保って配置され、陰影や地平面の描出をなくしたことで、地面に接しているという事実がなくなり「落ち葉」には奇妙な浮遊する感覚が生まれたと考えられる。その事態を、以下に引用する論考にある「奈落に向かって落ちつつある落ち葉がその途上でかろうじて留まった中空」注23と解釈することも可能だろう。

したがって、ここには地面はない。すでに述べたように、空もなく地平線もない。ぼんやりとした淡い枯色の階調だけが画面には塗られている。かろうじて地面を感じることができるとすれば、ただここに、描かれている無数の落ち葉たちから推し測り、その集合が一つの面を形成すると想像するからだろう。けれど地面は実際は描かれていない、あくまでも想像された地面である。だから見ようによっては、落ち葉がただ垂直に立てられた画面の平面を文字どおりすべり落ち、その途中、たまたま画面のどこかに、ピタッと止まった姿と見えないこともない。(中略)つまり描かれた落ち葉は、遠近法の奥行きに従って斜め後方へと傾斜する地表面に着地しているように見えつつ、同時に、画面に沿って、いままさに落下しつつある途上の姿をも写しているのである。画面に曖昧に塗られた淡い枯色がこの二つの矛盾する平面を溶かしこんでいる。あえて、無限の空間の拡がりがこの絵に表出されていると言うならば、それはひとえに

この暗示された地面の矛盾した性格からくる。当然、この視点を人の視点として求めようとしても不可能である。この視点は誰のものでもありえない。にもかかわらず、この絵は決して支離滅裂でも非現実的でもなく、一つの視点によって統合されうること、つまり視点としては可能であるとリアルに意識させる。たとえば、画題通りに、これから果てのない奈落へ落下しつつある「落ち葉」の視点を想定したらどうか。すると、この空間の矛盾した性格はとりあえず解決するのではないか。春草があえて土坡を描かなかったために、人が歩くにはあまりに頼り無く曖昧になってしまっていた地表面も、この奈落に向かって落ちつつある落ち葉がその途上でかろうじて留まった中空と考えれば合点がゆく。

（岡崎乾二郎「落ち葉の気持ち」『論座』 1998 年 pp. 170〜171）

これは「落ち葉」の表現を考える上で、正当な論考といえる。先に引用した見解では「落ち葉」によって表出された地平面を「決して凸凹のない幾何学的純粋性さえ帯びた存在」注24と述べている。しかし、下方の「落ち葉」は、鑑賞者が想像した地平面と春草が表出した表現とは異なる。これが《六曲一双（重文）》において最も混乱を生む要因ではないだろうか。そのため岡崎氏の論考は正当であるといえるが、この論考をもとに作品を見ていくと、表現が一致しない部分がある。「奈落に落ちる落ち葉」注23と想定した場合、左隻の画面上方に描出された三枚の「落ち葉」の説明がつかない。三枚の「落ち葉」は、下方の「落ち葉」と同じ空間に存在するものとは考えられないため、筆者は「落ち葉」に二つの異なる意味が存在すると推測している。上方に描出された三枚の「落ち葉」は、散りゆく情景を描出することで時間経過を表し、空間や風景の一部として存在している。他方で、下方の「落ち葉」は、装飾性を表している。つまり「落ち葉」は、春草が表出したかった空間表現と装飾的表現の両方の意味を担い、地面を暗示させるという原則を逆手にとることで装飾的表現に転換させ、自然では到底感じられない空間が表出し、中空や浮遊を感じさせる要因となった。春草は《落葉》の距離について次のように述べている。

それにつけても速やかに改善すべきは從來ゴッチャにされて居た距離といふことで、これは日

本畫も洋畫も同樣大に攷へねばなるまい。自分も是れまで始終※この事は注意してゐた積もりだが、この大切な法則が動もすると畫の面白味といふことゝ矛盾衝突するところから、遂ひそれの犠牲になって了ふ『落葉』にもさうした場合が多かつた、決して頭から此の法則を無視※した譯ではなかつたのであるが……

（「画界漫言」『絵画叢誌』第 275 号 1910 年 pp. 6〜7）※原文旧字体

《六曲一双(重文)》では、厳密な意味で空間を表現出来ているとはいえない。春草は「朦朧体」期に空間表現の試みを大いに行っていることから、空間意識も強く「落ち葉」に関しても空間表現を意識していなかったとは考えられない。また先行研究に記載されている、手前の杉の若木の位置をゼロとした際の、木々の設置面までの長さを計測した図表注25を参考にして《六曲一双(重文)》の一番手前の「落ち葉」の描法と同様の描法を用いた一番奥の「落ち葉」が位置する木の根元を比較した。すると、右隻の右端から四本目の木は「62.5 ㎝」あり、左隻の右端から四本目においては「71.3 ㎝」にも及んだ。これを三次元の空間に置き換えると杉の若木からそれぞれの木の根元までは、かなりの距離感がある。空間を表現するのであれば「落ち葉」の描法に色彩や形態に変化が伴わなくてはならず、それが行われていないことから、空間表現とは異なる意図がある考えるべきである。春草は、構成によって空間を表出する試みを《杉木立》図42や《二曲一隻》図46で行っている。視点をあげて俯瞰し、表出された設置面を木々で構成することで、鑑賞者に空間や遠近を意識させている。この二作品の色彩を見ると、一番手前と奥に位置する場所に同じ色彩を使用していることが確認出来、色彩を用いて遠近を表現していないことがわかり「朦朧体」期の空刷毛を用いた技法による空間の描出とは異なる、次の段階を踏んだ表現といえる。この俯瞰構図の使用によって「落ち葉」は、今までとは異なる装飾性を見出すことになり《六曲一双(重文)》のような表現が生み出せたのだろう。

２.《落葉》の造形に関する特徴と線描表現

春草は、絵画表現における色彩の混濁をなくし、輪郭線を巧みに操る描法を取り入れながら、対

象の質感に近づける技法を用いて、静謐な空間表現を生み出している。

《落葉》を比較すると木々の殆どが繰り返し登場し、小幅の作品図40,41の木々にも《落葉》と同様の木々が描出されている。多少太さや枝葉の数には差異があるが、木々の枝振りや樹皮の表情を見るとそれは相違ない。春草は、以前にも同タイトル、画題の作品を同じ構図で制作を行った事例があり《落葉》も理想的な空間を構築するために、試行錯誤を重ねていたと見られる。

《落葉》に描出された2本の若木を見ていくと、《落葉》の手前に描出された若木は《二曲一双》、《六曲一双》では、柏であり《未完》と《六曲一双(重文)》には橡が描出されている図49。また、杉の若木は葉の量が異なるものの、枝振りから同じ木を異なる方向から何度も描出し、最終的に行き着いた形が《六曲一双(重文)》であるといえる。

《未完》を詳細に見ると、未完成の段階ではあるが線描の種類が多彩であり、春草がそれぞれの造形に合わせて、意識的に描き分けを行っていることを表している。さらに《未完》の右隻に描出された橡の木の葉に用いた輪郭線は、髪の毛の様に細く濃い線描であり、橡の枝には葉の輪郭に用いた線描より薄い線描を用いている。そして幹には、更に薄い色彩で、葉や枝の線描より2倍ほどの太さの線を使用し、また全てを輪郭で囲むのではなく、所々濃淡や強弱を利用して描出する箇所や輪郭線を用いない箇所も見られる。土坡の稜線には、橡の幹の線描よりもさらに薄い線で描出しており、橡の左斜め上に描出された途中段階の木の幹と比較すると、木の幹に使用された輪郭線は、橡の幹の部分に使用された線より 2、3 倍の太さが用いられているが、木の幹の線描は、他の《落葉》から推測できる様に、完成する際には殆ど絵具で隠れて確認できなくなる。

線描に対する意識は《水鏡》図8と比較図51すると歴然としている。《水鏡》の線描は《未完》に見られる様な意識的な表現ではなく、一辺倒で機械的な表現といえる。人物に用いた線描と紫陽花の線描を比較すると、線の引き方や濃淡も殆ど変化が見られず、説明的な線描である。紫陽花を詳細に見ると、手前も奥も同じ様に描出されており、右端の一番手前の紫陽花と左端の紫陽花の線描は、距離があるにも拘らず、同じ描写方法をとっている。左側上方の紫陽花の線描には、極端な濃淡の差異が見られるが、手前が薄く、奥が濃い色彩を用いているなど、決して空間に即した表現とはいえず、意識的に濃くされた線描の意図が《落葉》と比較すると非常に曖昧である。《水鏡》の線描

は、下書きを忠実に写したかのような表現方法であるため、全体的に線描に差異が感じられない要因かもしれない。《落葉》は下書きを写したものではなく、対象の造形に合わせた線描を用いているため複雑になり、表現に幅がある。先行研究では《水鏡》の線描について次の様に記されている。

機械によって引かれたような、手ぶれのない曲線。(中略)線描が冷酷に追究されればされるほど、作者の意図とは逆にその説明的性格が前面に押しだされてくる。(中略)線描の追究は反面において平面の破壊を呼び覚ますものだということは、「水鏡」が早々と証明した。

(勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 112)

春草は「朦朧体」期に線描を一時的になくしたことで、線描の必要性を充分認識できたために《落葉》では多様性に富んだ描出が可能になった。さらに「朦朧体」技法と呼ばれた没骨技法や色彩の研究と写生に力を入れることによって、対象の表現が柔軟になっている。《水鏡》と《賢首菩薩》の人物表現を比較図50すると《水鏡》の人物の表情に対して《賢首菩薩》は表情の豊になり、肌の質感にも表現の差異が確認出来る。また《水鏡》の紫陽花と《落葉》の表現図51の比較を行っても明確であるように、紫陽花の葉や花びらに用いられた線描は、葉と花びらの質感の差異までは表現しきれていないが《落葉》には、木の幹の質感に対して「落ち葉」の描き分けを行い、今にも散ってしまいそうな緊張感をも表わしている。

《落葉》の線描表現だけに焦点を合わせても「朦朧体」期の実験の必要性を体現し「朦朧体」技法の正当性を主張している。線描に対する春草の意識が高まり、意図するものが柔軟に変化している。必要最低限の使用によって、線描の必要性を提示し、制作初期の段階での線描の差異は意識的な空間表現を意味するものである。

３.《六曲一双(重文)》の作品調査から見る構成と描法

3-1 杉の若木に残された線描と制作過程の推測

《六曲一双(重文)》が他の屏風作品《落葉》とは異なる点は、手前に描出された柏又は橡の位置

関係が反転している点と手前の杉の若木と橡の木の形態が非常に類似し、互いに手を差し伸べるかの様に枝が伸びている構成されている点であり注26、後者は春草が意図的に対照させて表現したと考えられる。向かって左に描出された橡の木は落葉広葉樹であり、よく見ると枝には新芽があり、やがて成長していくことを暗示させるかのようである。この点からこの木は生の象徴として描出されているものであることが推測でき、反対に画面右の杉の若木は葉先が茶色く枯れている。葉がどんどんと水分を失い、やがて立ち枯れてしまうことを暗示しているようである注27。このような印象は、杉の若木の接地面が描出されていないために生まれるのだろう。接地面を描出されていないことで確かな存在感がなくなるため、この杉の若木は死の象徴とも捉えられる。

杉の若木は、非常に詳細な観察の上に描出され《六曲一双(重文)》の中で最も緻密な描写が行われている。細かく見ていくと、双眼鏡で発見できる程度の非常に薄い線で描出された下書きと思われる線描を 43 カ所発見することが出来た図84。この線は、筆で描出されたような柔らかい線であるため、墨または絵具を薄く溶いたものに筆を使って表現されたものと考えて間違いないだろう。《未完》には、杉を描出する予定の場所に点線で囲われた箇所が見られること注28から、始めから杉を描出することを想定して制作を進めていること分かる。この下書きと思われる線描は、指示書のような役割を持っている。春草の作品は、全体的に絵具を薄く塗り重ねており、絵具を用いた修正は不可能である。しかし、薄塗りであるために、杉の葉の詳細な部分まで転写を用いた綿密な下書きを行ってしまうと、その線をなぞって描写することになり、なぞった線描は先述した《水鏡》に見られる機械的な線描になり、杉の木のリアリティーに欠けてしまう。そこで軸となる細い枝を薄い線で前もって目印の線として描出しておくことによって、その線を頼りに筆法を利用して葉先の尖った印象を一筆一筆、直接描出を行うことが出来る。杉の葉の固く尖った印象は、筆先を枝からスッとのばすことで、描出が可能になり、杉の葉の描法も葉の付け根から線を引く場合と葉先から付け根に向かって引く場合があり、筆法にも細かな変化が見られる。下書きをなぞるような表現方法ではなく、ここに描出された下書きと思われる線描は目印程度に過ぎず、その目印を頼りに一気に仕上げたものと推測できる。また、葉の印象と枝や幹の差異を表出するために、枝や幹は何度か絵具を塗り重ねて描出されていた。さらに杉の葉の色彩を見ていくと先端部分には、灰色がかった茶色

を使用するなど、非常に細かい箇所まで丁寧に描き分けられている。杉の葉の上方は色彩が複雑になり、葉先が枯れ、茶褐色に変化していく様子までも再現し、上方の杉の葉の色彩の重なりは、絵具を塗り重ねたものではなく細密な描写の集積によるものであった。さらに、杉の若木には実も描出されており、10 月から 11 月に実をつけるため、その時期に観察していたことが伺える。杉の実が描出された作品は《六曲一双》と《六曲一双(重文)》のみに描出されたもので、他の作品には見られない。上述した技法を使用することで、春草の思い描いた理想の形が崩れることなく、かつ自然に即した形態で杉の若木を描出することが可能になる。杉と対照的に《六曲一双(重文)》の橡の木は、濃厚な絵具をぺったりと厚く塗り重ねたものではなく、比較的薄く塗られた色彩のグラデーションで、筆跡を多少残し表情を出しながら、緑から橙色に変わって行く変化を濁りなく表現されている。橡の木や杉の若木に見られる描法は、異様な存在感と直接表現されることで得られた緊張感を画面に持たせることが出来、これが可能になった背景には、春草の細かく正確な観察眼と高度な色彩感覚に加えて、水墨画の筆法や技法、古画の模写研究が土台になっている。

下書きの線描に関しては《竹林》図61にも多数確認することが出来る。竹を描出する予定の場所に木炭のような画材で描出された線描が存在し、さらにそのすぐ隣は、その下書きの線描をもとに竹が描出されている。《竹林》の下書きの線は《六曲一双(重文)》と比較するとかなり大胆ではあるが同様の手法を用いていると考えられる。さらに《雨中美人》図70の制作時の証言に「六曲一双に木炭であたりをつけていましたので」注29とあり、下書きを直接、本紙(本画)に描出して制作していたことが明確である。

《落葉》は初期に制作された《寒林》と比較すると、臨場感のある描出でリアリティーが増していることが分かる。《寒林》では墨の濃淡を利用した描法のため、自然そのままのリアリティー(例えば、木の幹の質感や岩や枝の表情や固さ)を表現するよりも色調を合わせ、濃淡で空間や木々を表現している。ただ、注目すべき点は《寒林》は水墨表現ではあるが、確かな色彩感覚はこの頃、既に現れていたということであり、《六曲一双(重文)》は、水墨画の様に色調を合わせたことで統一感が生まれている。

3-2《未完》の問題点と土坡を用いた表現

連作《落葉》の中でも、構成に関して他には見られない特徴が現れている作品が《未完》である。《未完》の最大の特徴は、土坡の描出を行っている点にある。《未完》に用いられた土坡の描出は、それまでの《落葉》にははなく、春草が試行錯誤した空間表現の一例である。《未完》は画面全体に小さな山を三つ描出し、所々木々の根元を隠しながら波打った構成をしている。この土坡の描出が、途中で放棄された原因である。

「未完本」の特徴的な土坡の描き込みと、その連続による横方向への画面展開は、この《四季山水》から受け継がれたのではないか(中略)「未完本」の前段階に《四季山水》があったからこそ、このような構成の《落葉》が試みられたと考えるのが素直なように思われる。
(村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉》をめぐって−」『菱田春草展』 2003 年 p. 13)

《未完》の土坡の描出は《四季山水(絵巻)》から受け継がれたものと指摘されているが、土坡の描出は突如現れたものではない。1909 年(明治 42 年)以前の「朦朧体」期にも度々登場している[注30]ため《落葉》に用いることは不思議ではなく、容易に想像がつき、空間表現の試みとして捉えられる。そして《未完》での土坡の描出は、空間表現の他に装飾性を用いた構成の試みによって失敗したものであり、後述する琳派の作品にその関連が見られる。《未完》で試された土坡と類似する表現が《四季山水(絵巻)》の他に《初冬》[図63]、《初冬の山》[図64]に見られる。《未完》の土坡に「落ち葉」が描出されると推測すると《初冬》、《初冬の山》に近い表現であったと仮定することも可能であり[注31]《未完》は《六曲一双(重文)》と同様に、主題に即した構成であることがいえる。五点の屏風作品《落葉》を比べるとその差は歴然としており「落ち葉」の存在が制作における動機の重要性を増していることは明らかである。さらに付言するならば、第Ⅱ章で取り上げた「落ち葉」を用いた「暗示」の表現は《未完》には当てはまらないと筆者は考えている。《未完》の土坡には輪郭線と早い段階で土坡の部分に色彩が施されており、この一色塗られた色彩が「暗示」とは異なることを示している。つまり、最初から土坡を空間あるいは装飾的表現として描出されたものであり、土

坂に「落ち葉」が描出されることを考慮すると形態や空間が平面的であるため「暗示」やさらには「空間」とは異なる「装飾」を意味していると捉えられる。

土坂による空間の試みは、1909 年(明治 42 年)だけでも多数見られる注32。特に《鹿》図58や《秋林遊鹿》図 60 は、空間構成に苦労する春草の試みを見ることが出来、他に《赤壁》(《秋林逍遥》)図 26 や《春暁》図38にも《未完》で描出された土坂との共通点がある。また、残された習作の中には、奥に空間や余白を作るのではなく、あえて対象を奥に配置することで、手前に空間を広くあけて「落ち葉」を描出する構成を試みた下絵図69や作品図60が残されており《落葉》とは逆の構成を取っていて興味深い一例である。さらに《松と竹》図62、注33では、左隻の手前に二本の松を描出し、土坂の奥に一本の松を配して土坂を用いた奥行き表現を試みている点が《未完》に共通する要素であり、《竹林》にも根元を表出した画面構成であるなど《未完》と類似した土坂を用いた作品は、複数点見られる。

3-3「落ち葉」の描法から考察する《落葉》の空間表現の展開

《六曲一双(重文)》の「落ち葉」の描写方法を詳しく見ると、木の幹が透けている「落ち葉」を確認することが出来、幹の上から描出されていた。細かく観察していくと、杉の後ろに描出された「落ち葉」は、杉の葉を避けて色彩を塗っている部分や杉の葉の上に絵具が重なっている部分や杉の若木を避けて輪郭線が描出された部分が見受けられ、杉の若木を描写した後に描出された箇所をいくつか確認することが出来た。このことから、「落ち葉」は最終段階で描出された可能性が高い。《未完》からも分かるように、手前の木々がほとんど完成している状態にも関わらず、この時点で「落ち葉」は一枚も描出されておらず、制作過程の終盤に描出されたことが推測出来る。春草の制作方法が、薄塗りで描き直しが出来ない表現技法であるため、慎重に制作し、最後に中心となる「落ち葉」を描出し、完成させるという制作方法であったのではないだろうか。木々の表現には、空間を意識した色彩や描法による描き分けを行っているが、空間を意識した表現と仮定した場合「落ち葉」の表現は、非常に希薄といえる。それは、画面手前から画面中央にかけての「落ち葉」の描法、色彩、大きさに差異を感じないためである。描出された木々を画面から取り払うと、画面中央と手

前の「落ち葉」は、空間の上では、ほぼ同様の位置に存在しているかの様に同じ色彩と描法が使用されている。つまり、木々の表現においては色彩を巧みに操り空間を忠実に再現しているため、この絵画空間を実際の空間と解釈すると「落ち葉」の描出にも変化がなければ、木々の空間表現と「落ち葉」の空間表現に違和感が生じることになる。もちろん、木々によって平面を推測することも可能であるが、あまりにも違和感があるため、この「落ち葉」は地面を表現するために描出されたものではないと考えられる。

《六曲一双(重文)》の視点の動きを考えると、まず手前の杉の若木に視線がいき、その後ゆっくりと橡の木へと視線は移動し、また杉の若木が描出された空間へと戻り奥の空間へと誘われる。一見《六曲一双(重文)》は、時間の経過を表している様に受け取られるが、「落ち葉」によって時間が進んでいく印象はなく、その場に漂い浮遊する印象を受ける。

《二曲一双》と《六曲一双》は共に、画面の中央から奥の空間に木々や「落ち葉」が描出されていない。つまり、画面中央から奥には木々が存在していない。画面中央から突如として奥の空間に何も描出されず、木々が存在していないということは、奥が空間なのか余白なのかが曖昧であり、対象と背景が別物という認識が高い。対象である、木々の質感に重点をおきすぎたために、空間の把握の希薄さが大きな作品であるが故に顕著にあらわれてしまっている。前景、中景は描出されているが、遠景には何も描出されていないため、奥を想像させるには不十分な構成かもしれない。奥を描出せずに余白とする画面構成は、初期に制作された《二曲一隻》や小幅の《落葉》図41に共通する。≪杉木立≫は、３つの空間で構成され、前景、中景、遠景と三遠法注34ともとれる３つの段階を踏み、俯瞰構図をうまく利用して構成しているため《未完》が、この空間構成を参考にしたとも考えられる。まず手前にほぼ完成された状態の木々、中景には土坡の手前に茶色や灰色等で彩色した木々、遠景は土坡の奥には薄く彩色された木々が表出されている。この表現は土坡を描出することで空間が比較的近景で収まってしまい、空間が限定されてしまうため、やむなく未完成のまま筆をおくことになったのだろう。土坡を描出したことで《未完》となってしまったが、これは失敗ではなく大きなヒントを得たと考えられる。土坡の稜線は、主題である「落ち葉」の位置を決定する構成の役割に転換し「落ち葉」を描出する際の目印として利用したことで《六曲一双(重文)》の大き

な展開を齎した。

《六曲一双(重文)》の下方に描出された「落ち葉」に下書きの線を発見することは出来なかったが「落ち葉」の描法は、実に丁寧にされていた。一見、同じ様に描写された「落ち葉」であるが、よく見ると絵具が溜まった部分が見られる。この垂らし込み技法[注35]にも似た、絵具の「ため」の部分は、葉の先端や付け根、微妙な色彩の違いなど、対象の形に即して描き分けている。さらに、落ちて間もないと推測される「落ち葉」には、輪郭線を施し他の「落ち葉」との時間経過の違いを表している。水分のない「落ち葉」、地面の水分を含んだ「落ち葉」などの表情を汲み取ることが出来る。輪郭線を使わない「落ち葉」には、没骨技法や掘塗り[注36]の技法で描出され、所々葉脈のみ描写された部分があるなど、その表情は様々である。また「落ち葉」は、幹に重ならない様に描出された箇所があるなど、細心の注意をはらい描写されている。このパターン化された「落ち葉」の描法を詳しくみていくと「落ち葉」の描法は、３つのグループに分けられる[図86, 87]。輪郭線と葉脈が描かれている描法（緑)、輪郭線は無く葉脈のみ描かれた描法(赤)、輪郭線も葉脈も描かずシルエットのみで描かれた描法(青)である[図86, 87]。使用されている色は4色程度とかなり少なく、画面手前から中央までの「落ち葉」の色彩は、その殆どが同じピンク色の赤みを帯びた茶色で描出されている。そのピンク色の「落ち葉」[図88, 89]に混じり、黄色の「落ち葉」[図88, 89]、そして、黄色の「落ち葉」中には所々付け根に緑色が施されている。それ以外の「落ち葉」は全て、茶褐色の同一の色彩による濃淡で3段階ほどに分けられている。その上、この茶褐色は「落ち葉」のみならず、橡の木や杉の若木の枯れ葉部分や木の幹にも同一の絵具が用いられている。そして最も注目すべきは、一番奥に描出された薄い茶褐色の「落ち葉」を辿ると《未完》に描出された土坡の稜線と一致する点である[図85]。土坡を「落ち葉」に置き換えることで、はっきりとラインは認識できないが、土坡のラインを用いて構成された「落ち葉」は、まるで浮遊するような感覚を鑑賞者に与える。「落ち葉」の色彩もラインと同様に段階に分けて色分け[図88, 89]や描写[図86, 87]されているように「落ち葉」をパターン化して構成し、色彩を加えることで、現実には起こりえない空間を生み出している。これが《六曲一双(重文)》において用いた春草の装飾的表現であり、本論が主張する連作の中で最も優れていることを決定づける特徴的な要素といえる。鑑賞者は、春草の計算された巧みな策略に無意識に引き込ま

れ、視線を誘導させられ、静かな空間に奇妙な感覚を覚えるのかもしれない。

春草が《落葉》で用いた装飾性の共通点を尾形光琳(1658～1716)《燕子花図屏風》図72に見ることが出来る。《燕子花図屏風》は光琳の代表作の一つで、満開の燕子花を金地の屏風に色数を極限まで抑え、明快な構成と色彩効果で描出された作品である。この屏風作品は、花の形態が類似している箇所が確認出来ることから、同一の型紙を使用した可能性が高く、光琳の絵画における工芸性を示し注37、この型紙と思われる連続した形態の使用は《六曲一双(重文)》の「落ち葉」の表現に共通点を見出すことが出来る。《六曲一双(重文)》の「落ち葉」は、光琳の《燕子花図屏風》の花の形態に見られるような同一の形態は見受けられないが「落ち葉」という同一の対象を連続して構成している点は、非常に近似している。また《燕子花図屏風》の花に用いられた色数も群青の濃淡のみで描出されており、その点は《六曲一双(重文)》の最小限に抑えた色彩も当てはまる表現である。燕子花の色彩の濃淡は、花びらの表裏に即した色彩を選んで描出されている図73。《六曲一双(重文)》の「落ち葉」もまた、形態や色彩をパターン化している。さらに《燕子花図屏風》の右隻は波打つように律動的であり、左隻は対角線上に構成している。《燕子花図屏風》に見られる構成が《未完》における土坡の緩やかな稜線や《六曲一双(重文)》における「落ち葉」の構成に近い要素である。琳派については、明治 30 年代後半から琳派を見直す動きがあり、琳派の作品の影響が指摘されている注38。しかし、春草が《燕子花図屏風》を見て着想したという資料は確認できていないため、あくまで推測の域を脱することはできないが、春草は『絵画について』や「画界漫言」の中で、琳派について述べていることから可能性は否定できない。春草が最終的に採用した構成は俯瞰構図であり、その点も《燕子花図屏風》と共通する。つまり、春草が《六曲一双(重文)》において試した装飾性は《燕子花図屏風》に見られる律動的な構成と形態をパターン化したデザイン的な要素であると考えられる。そして《六曲一双(重文)》の特質は、装飾的表現を取り入れながら生命感を保っている点である。それは東山魁夷(1908～1999)も以下の様に論じている。

緑青、群青というような絵の具の性質は、たしかに装飾的な表現に適している。しかし、自然を対象にする場合、装飾性は、往々、生命感を希薄にする危険がある。しかし、古大和絵や琳

派の名作、ひいては春草の「落葉」や「黒き猫」が、その装飾化や装飾性というもののために、決して描かれたものの生命感を弱めないばかりか、むしろ、さらにそれを強く発現していると感じられる。そこに、これらの名作の秘密があると思える。自然観照の深さと、人間内容の充実と、表現技術の高さによって、この矛盾は克服され、さらに高度の純化が行われているのではないだろうか。

(「第十六章 厳しい道」『風景との対話』1967 年 pp. 170～171)

春草が求めた装飾的表現が金彩によるものではないことも、それが対象を飾る存在ではなく、生命力に則した風景画の要素を保ちながら、装飾性を取り入れて表現する新しい絵画を制作したかったからである。光琳の《燕子花図屏風》には、空間や水は存在しないが《落葉》には空気も水も香りも存在する点が光琳とは異なり、光琳的ではないとの論考もある[注39]。しかし、春草が参考にしていた光琳の作品は、装飾性に富んだデザイン的な作風であるが、実はその根底には確かで綿密な写生があるため[注40]、やはり光琳との共通する点は多いといえる。

V　本章のまとめ

春草が《落葉》の構図に関して光琳を参考にしたという事実は「代々木の寓には光淋(ママ)の畫を自ら模寫したものを床に掛けて居つた事もあつた」[注41]との証言からも推測でき、既に指摘されている。近年の研究ではその受用例が比較された論考もある[注42]。本論では、対象の配列や構図などの比較は、五点屏風作品に留めており、琳派との具体的な比較は行っていない。前述した様に、それら図像の比較は先行研究の事例があり、本論ではあくまでも「落ち葉」の描出を中心に論考を進めた。春草の目指す装飾的表現は《未完》では、土坡の描出で試み《六曲一双(重文)》では「落ち葉」の描出と構成に用いられている。「落ち葉」の描出の点からみても《六曲一双》から画面に占める割合もかなり増え《六曲一双(重文)》では、画面全体を使い構成している。さらに春草は、その光琳のデザイン的な装飾的要素を風景画で用いた空間表現と融合させようと試み、それを実現した作品が《落葉》であった。この方法をあえて行ったのは、春草が理想的な絵画空間を目指すためだろう。

春草のいう「画の面白味」注3が、装飾性である考えると《六曲一双(重文)》の時に犠牲になってしまった距離は「落ち葉」による空間であると考えられる。距離について春草は「自分も是れまで始終この事は注意してゐた積もりだが」注3と述べているが《六曲一双》までは、空間表現はある程度成功している。それどころか、空間表現と色彩の問題は《六曲一双》において完結したとも考えられる。《六曲一双》には空間があり、空気があり、装飾表現があり、色彩も鮮明である。しかし、春草は更なる空間表現と装飾の融合をはかり、多少の犠牲を払い「落ち葉」を装飾という役割を担う構成と描出を行った。もちろん、それは「画の面白味」注3を付加させるためである。前述した通り、空間を表現するという意味で、この「落ち葉」を描出する際にもたらした影響に、春草はやや納得がいかず、それが「犠牲」という春草の言葉にも現れている。春草は、従弟である高橋錬逸(1875～1954)に「君の目標はどこにあるのか」との質問に「雪舟と光琳だ」と答えたという注43。また、天心は春草の作品について以下の様に論じている。

> 春草が特に目をつけたのは光琳一派を新しく解釋せんと欲したらしい。その明風の繪を加味することで線と色との関係に大變苦心したやうだ、畢竟彼の繪は、此の意味に於て實驗室に於ける試驗なので、世間では唯無暗に變な繪を描くと思つたかも知れないが、其の動機を見れば根底のあることである、殊更に奇を好んだのでもない、彼は佛畫抔も寫して大分古畫の研究も積み近頃漸く自分の境涯に入つた處だのために惜いことをした
> (「日本畫壇と春草」『月刊研精畫誌』第五十四号 1911 年 p. 13)

上記の天心の言葉にもある様に、春草は光琳一派を新しく解釈することが、西洋へ立ち向かう際の有力な武器とるだけに留まらず、春草自身にしか表現できない新しい絵画を形成する土台になり得ると考えていた。「朦朧体」技法による絵画も「「線と色との関係」の矛盾を解決すべく生まれたもの」注44であり、最後までその命題に挑み続けた。そういう意味で《落葉》は、春草の理想的な絵画に最も近づいた作品ではないか。そして、空間、装飾を春草なりに解釈した今までの実験の最大の成果が《六曲一双(重文)》で結実したといえる。春草は「尤も「落葉」とは異つた現はし方を試

みる心算だが、それでもゆき方は彼の通りだ」注3という言葉を残しており、《雀に鴉》図66の制作後「濃彩画を描きたい」と人に漏らしていたと伝えられており、それが《黒き猫》や《早春》図67において実現し注45、更なる表現の展開を考えていたのだろう。春草にとって《落葉》は、一つの通過点にすぎないのである。

結章

本論は、連作《落葉》における画期的な表現を明らかにするために、その表現に至った経緯を辿り論考を進めてきた。「朦朧体」期の概観から、春草が何故線描を排斥し、色彩研究に至ったのか。また、色彩の問題の解決の経緯を考察し、春草がこだわった「落ち葉」を用いた表現が、空間や暗示、装飾の表現を試みだけではなく、春草の「気魂」を表現するために用いていたという結論に至った。

春草は、療養期間に訪れた代々木の自然で繰り広げられる、生まれ育ち死んでいくという現実を目の当たりにした際に、何を感じとったのだろうか。自然をただひたすら眺めながら、これまで培ってきた絵画表現における空間や色彩問題を再確認し、絵画にどのように移し換え、表現を行うかを思考し、そのために必要不可欠である対象の徹底的な観察を行い、写生帖に描き留めることで、造形や本質的な美しさを追究した。その結果「朦朧体」期に得られた表現を基礎にした空間分析から得て、構築された表現として提示した作品が、一連の《落葉》である。《落葉》の制作過程においても、色彩や空間表現の解決だけではなく、更なる表現の可能性を追究し《六曲一双(重文)》図48の制作に至ったといえる。さらに言えば、忠実に写し取った形態ではなく、例えば、杉の若木は誰もが持つ杉のイメージやリアリティーを損なわずに形態を春草が創りあげていることが、この作品の肝要すべき点である(杉の若木以外の形態にもいえる)。徹底的な観察なくして杉の若木の緻密な描写や橡の木の枯れ葉、木々の樹皮の描出は行えないだろう。これらの技量はやはり観察以外の方法はなく、春草の熱心な観察から得られた産物といえる。つまり、《六曲一双(重文)》には装飾性を取り入れながらも情景を表す時間表現と空間の中を浮遊し、漂う「落ち葉」の様相に装飾的表現を用いながらも、個々に描出された対象の生命力を保った絵画表現を可能にしている。これは、春草が試みてきた空間の表出と先述した写生に取り組んだ成果であり、画期的な表現といえる。そして《六曲一双(重文)》の「落ち葉」に用いられた装飾的表現は、死について畏敬の念を表現したものと捉えることも可能である。それだけ「落ち葉」の表現はデリケートに行われている。

春草が五点の屏風作品を同じ画題にした理由は《六曲一双(重文)》に向かうための試みであったからではないか。そのため《落葉》は「朦朧体」期のように段階を踏んで改良が加えられている。

徐々に視点が地面へと向けられ、最終的に「落ち葉」の表現は、画面全体を覆いつくし、主題としての役割を十分果たしている。《二曲一隻》図44や《二曲一双》図45では、画面の奥へと続く距離に対する描法が検討されていることが理解でき《六曲一双》図46では、空間へのアプローチと共に、広がりを感じる構成へと転換し《未完》図47では、琳派の作品構成を参考に土坡を描出し、空間構成に新たな試みを取り入れようとした。《六曲一双(重文)》では、四点の屏風作品《落葉》で試された構成や描出方法を取り入れ、絶妙なバランスを保ち、最終的に《杉木立》図42で試された《落葉》の装飾表現に最も適した俯瞰構図注46を採用した。また「朦朧体」期の色彩混濁を防ぐためか《落葉》では色彩を厳選し、重要な部分には殆ど色彩が重ねられることなく、ひと塗りで仕上げられている。そのため、制作方法もかなり特殊なプロセスを経ており、それは《未完》から推測できるだろう。特に《六曲一双(重文)》は「落ち葉」の表現や手前に描出された杉の若木においても、迷いなく一気に描出されている。春草は、色調を統一することで意図的に空間と装飾の融合を図る試みを行い、色彩と線の調和によって結びつけられた空間表現は、少なからず《落葉》で到達したといえるだろう。

彼は非常に頑固強情で決して他人の説に雷同附和する様なことは無かつた、他人の繪抔を見ても却々即に批評するといふやうなことはなく、所感を自分の胸中に解釋して軈て新しき作品の上で其を發表するといふ風だつた、從つて無暗に筆を下すといふことは無く一度筆を執れば入念に描いた、要するに製作をして製造をしなかつた。由來美術の奬勵は美術を害し易い、少し名が出ると矢鱈に注文を受けて描く、だから手が落ちる。春草に所謂なぐり物は無つた。
(「日本画壇と春草」『月刊 研精書誌』 1911 年 pp. 11〜14)

明治期の日本絵画は、急速な近代化(西洋化)によって新しい表現や絵画が流入し、その目新しい表現や技術の表面的なものばかりに目を奪われる状況であったのかもしれない。しかし、春草が行った表現は、伝統を加味して西洋絵画に歩み寄ったものである。この意思は芳崖や雅邦から引き継いだものであり、一度、没線という大胆な試みが行えたからこそ、西洋画の技法を大いに取り入れ

ることが出来、様々な表現を試した上で、新しい絵画の創出のためには伝統的な日本の絵画や東洋美術に還ることが不可欠であると考えたことが、春草が試みた画期的な表現を生み出すに至った契機といえるだろう。厳しく激しい批判の波の中、自分の姿勢を変えることなく描き続けていられたのは何故だろうか。伝統という重荷を背負っていた日本絵画において、新しい価値観を根づかせることは容易いことではない。

一連の《落葉》は、春草の短い画業の中で辿り着き、手にすることができた成果であり《六曲一双(重文)》は様々な可能性を秘めた、春草の次なる出発点となるはずだった重要な作品であるといえる。

【注】

序章、第Ⅰ章 菱田春草の活動と「朦朧体」

(注 1)「明治の日本近代絵画を代表する最も優れた作品のひとつ」高階秀爾『日本近代美術史論』2006 年 p. 302

(注 2)「近年ではおおむね滋賀本→未完→文展作→茨城本→福井本とすることでおちついている」鶴見香織「代々木時代–新しい日本画の誕生」『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』2013 年 pp. 60〜61

(注 3)「金彩による装飾的な葉の表現は《落葉》の連作では「福井県美本」だけに確認することがえきるものであり、(中略)《黒き猫》へとさらに発展するかたちで受け継がれていくこととなった。」村田真宏「菱田春草晩年の芸術–五点の《落葉(おちば)》をめぐって–」『菱田春草展』2003 年 p. 17

(注 4)「芳崖自身がかつて勝川門下にあったとき、粉本を模写するのをことしていた当時の狩野派の中にあって、新意匠を試みて破門されそうになったことがあったほどで、色彩にしても、あるいは描線にやわらかみのある点にしても、狩野派に属しながら、狩野派から一歩出ているところがあった。」吉澤忠『横山大観の芸術 日本画近代化のたたかい』1964 年 pp. 49〜50

(注 5) 今泉篤男, 編『日本美術全史 6 明治以後』1969 年 pp. 9〜11, 73〜81、佐々木静一　酒井忠康『近代日本美術史 1』1977 年 pp. 224〜230 などを参照。

(注 6)『美術真説』　1882 年にアーネスト・F・フェノロサが、龍池会(財団法人日本美術協会の前身)にて行った講演。日本画と洋画の特色を比較し、日本画の優秀性を説いた。

(注 7) 今泉篤男, 編『日本美術全史 6 明治以後』1969 年 pp. 87〜88

(注 8)「日本画といういいかたは、(中略)唐絵にたいする大和絵、漢画にたいする和画というようないいかたがあり、いずれも外国式の絵画にたいしてわが国ぶりの絵画、そのすじをひく伝統的な絵画をさした」河北倫明『日本の美術 その伝統と現代』1982 年 p. 55

(注 9)「春草君は「私は、庭に冬枯れてゐる菊にも、おさん共が井戸端會議にも、たゞ見たり、聞えたりしません、其所から哲學を見出さんとしてゐます」」

古川修「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912 年 p. 3

(注 10)「画界漫言」　菱田春草が 1910 年(明治 43 年)に発表した画論。

(注 11)「繪がうまいので繪をやれと僕は云つた事があつたが、法律を勉強すると云つてゐた」中村不折「私の學生時代」『美術新論』第 23 号 1928 年 p. 80

(注 12)「九月に始まる新学期から、絵画科、彫刻科の教授方法を改め、(中略)天心が教授方法を改正した原因は、生徒の絵が個性を失っていたからである。(中略)一様に狩野風、雅邦風の絵を描くようになってしまった(中略)天心は才能豊かな春草と神来に対して、特に翻意を促したのであった。」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 pp. 28〜31

(注 13)「写生を利用して日本画の特色をさらに発揮することによって西洋画に勝る絵を描くべきだ。(中略)春草が頭脳明晰であると同時に写実に巧みな資質のある点を既に見抜いていたかもしれなかった。」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 31

(注 14)「說明的※な人物表現が當たり前※であつた當時の歷史畫解釋に對して、春草がより觀念的で感情※的※な世界を描いた點(中略)「心持ち」の表現を目指している點こそ重要であつたのである。(中略)本作は岡倉の理想とする日本畫のひとつの方向性を示す作品」※原文旧字体

古田亮「菱田春草 寡婦と孤児」『國華』一四〇〇号 2012 年 pp. 49〜50

(注 15)付立　円山・四条派の技法。「描骨(びょうこつ)ともいい、附立とも書く。下書きや輪郭線を用いず、筆致のふくらみや勢いを活かして墨や絵具の濃淡で対象を表現する技法。」『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 105

(注 16)「付立は、円山四条派の描法であるから、狩野派の画風にはなじみにくい点がある。しかし、春草は違和感なく付立を折衷している」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 41

(注 17)小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 12

(注 18)「何と言つても古畫の模寫のことだ、色彩が頗る困難である。(中略)菱田君の寫す出す色が如何にも如實で巧妙なのである。緑青とか群青とかの如き岩もの丶古色を極めて無造作に出すのである。(中略)それは混和色に何と何を使ふかといふことを見る、それが極めて聰明なのである。」

溝口禎次郎「菱田春草の一面に就いて」『書畫骨董雜誌』第二百四十号 1928 年 p. 2

(注 19)「明治三十年(二十四歳)、一月十四日、福岡子爵所藏一字金輪圖模寫を帝國博物館に納入し

た。春草の古畫模寫の仕事は、ほぼ之を以て終了したものである。」小高根太郎『菱田春草伝』1940年 p. 15

(注 20) 東京美術学校騒動　「岡倉天心校長は、開校以来洋画家及び旧派の日本画家の声を入れず、日本画革新路線(洋画摂取)を保持したので、その敵対両派から陰に陽に批判され、それがジャーナリズムに載り始めるのは明治三十年春からだ。既に二十九年同校に西洋画科が設けられて黒田清輝が指導していたが、天心の外部の声に対する措置は後手に回り、時を失していた。直接的には明治三十一年三月中旬に流された怪文書が天心に致命的中傷を浴びせ、天心は校長の職を辞する。憤慨した天心信奉の(中略)教官は十七名は四月に辞職、野に下った。」瀧梯三『日本近代美術事件史』1993年 p. 404、近藤啓太郎『日本画誕生』1984 年 pp. 96〜102 参照。

(注 21)『繪畫について』 1905 年(明治 38 年)に横山大観、菱田春草の連名で発表されたパンフレット。海外漫遊以前の数年間にわたって彼らが続けてきた試みとその主張がまとめられている。発表後、多くの美術雑誌に度々掲載された。

(注 22)「画界新彩(画苑新彩)」　1898 年(明治 31 年)に『早稲田文学』第七巻五号で発表された、菱田春草の抱懐している絵画論。

(注 23)「水面に観念的な表現を試みている(中略)春草をはじめ、美術院の作家たちがこういった形で水を描く作品を扱っている状況に天心が「空気を描く工夫はないか」と語ったポイントがあるのではないかと考えている。」渡辺美保「朦朧体−その出現と展開−」『没後 100 年菱田春草展−新たなる日本画への挑戦−』2011 年 p. 153

（注 24）当初、フランス※１から輸入されたが、近年の芳崖の遺品顔料の調査の結果、イギリスからの輸入品であるとの研究結果が報告されている。

荒木経・二宮修治　「狩野芳崖遺品顔料の分析調査報告」『東京学芸大学紀要/第 5 部門/芸術・スポーツ科学系』56 号 2004 年 p. 41

※１「仏蘭西(フランス)から粉絵具をとりよせて使用した」村松梢風「狩野芳崖」『新輯 本朝画人伝 第三巻』1972 年 p. 119

(注 25)「「仁王捉鬼」は、輸入色料による実験が徹底された作品」荒木経「日本画材料の近代化−狩

野芳崖筆「仁王捉鬼」の位置」『近代画説』通号 14 号 2005 年 p. 129

古田亮『ミネルヴァ日本評伝選 日本画も西洋画も帰する処は同一の処 狩芳崖・高橋由一』2006 年 p. 183

(注 26) 「なほ溝口氏の談に依れば、此の「水鏡」の圖の顔料には一部西洋絵具が使用せられてゐるのである。」小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 17

(注 27)「画家にとって絵具の変色、褪色は容易ならない問題である」 勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 114

(注 28)勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 163

(注 29)「西洋畫風の遠近法を加え」小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 14

(注 30)「春草の「寒林」も亦、樹木の描寫に於いて無線描法を試み、光線、空気の表現に一新機軸を出したものであつた。」小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 22

(注 31)「所謂朦朧派なる侮蔑的な名稱も、今回の共進會に對する東京日々新聞所載の批評の文中に「縹緲體」「朦朧體」なる言葉が使用せられてから一般に行はれるに至つたのである。」

小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 26

(注 32)「大規模な人物畫に沒線描法を試みた」小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 26

(注 33)薬　礬水(どうさ)液のことと考えられる。「膠水と明礬の混合水溶液。明礬の添加により、膠の硬化作用を促す。基底材のにじみ止めや箔を押すときの接着剤として用いる。」平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 58

(注 34)「対談 回想の画業」は、画家 横山大観氏と文学博士 坂崎坦氏の対談であり、1955 年 10 月 29 日にニッポン放送録音され、同 11 月 3 日に放送された要約再録を細野正信氏が翻字注記したものである。「対談 回想の画業」後藤茂樹編『現代日本美術全集２ 横山大観』1971 年 pp. 132〜134

(注 35)「おそらくこの天心の示唆は明治二九年末か三十年の始めころで、その試作が「四季の雨」※１であったと思われる。」※１《四季の雨》1897 年 第二回日本絵画共進会出品作。

細野正信「前期日本美術院 四 朦朧体の創始」『日本美術院百年史二巻上〔図版編〕』1990 年 p. 402

(注 36) 「空氣の表現に依つて四季の氣分を描き別けようとした處など、未だ幼稚ではあるが、既

に春草将來の志向を顕はにしたものと云へる。」小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 14

(注 37)渡辺美保「朦朧体–その出現と展開–」『没後 100 年菱田春草展–新たなる日本画への挑戦–』2011 年 p. 150、濱中真治「菱田春草筆《武蔵野》とその周辺」『近代日本画への招待 I –洋風化への軌跡–』1992 年 p. 60

(注 38)「《寡婦と孤児》の光線を意識して描かれた御簾の影にも、同様のことが言えるはずである。」渡辺美保「朦朧体–その出現と展開–」『没後 100 年菱田春草展–新たなる日本画への挑戦–』2011 年 p. 150

(注 39)「応挙の自然主義的で律儀な画風よりも文学的な叙情性に富んでいて、付立による軽妙な没骨描法を多く用いた。」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 92

(注 40)関根浩子「春草と明治画壇及び西洋絵画」『飯田市美術博物館紀要』1990 年 p. 9

(注 41)勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 pp. 184〜185

(注 42) 原色浮世絵大百科事典編集委員会 編『原色浮世絵大百科事典 全十一巻 第四巻画題–説話・伝説・戯曲–』1981 年 p. 47

(注43)「カネ割りは、基盤の目のような画面分割になるので、遠近法よりも逆遠近法が使いやすく、(中略)画面の外に画面を連想させ、また視点を移動しながら、それを同一画面に同時に採り込みやすいなどの特徴がある。」児島孝『近代日本画、産声のとき–岡倉天心と横山大観、菱田春草–』2004 年p. 130

※同書には《菊慈童》にカネ割りで画面分割の試みが図解と共に解説されている。pp. 128〜130

(注 44)河北倫明『日本の美術–その伝統と現代』1982 年 p. 65

(注 45)「朦朧体の色彩表現は琳派より淡彩(中略)それは色面ではなく水彩的表現の枠内にとどまるものであった。」佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史』三巻上〔図版編〕1992 年 pp. 446〜447

(注 46)「暗示によって自然を表そうとする考えは、天心が明治三七年のセントルイス万博で行った講演「絵画における近代の問題」でも、既に説いている。春草らの理論も当然天心の示唆によるところが大きいと思われる。」佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史』三巻

上〔図版編〕1992 年 p. 448

(注 47)勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 309、吉澤忠『横山大觀の芸術 日本画近代化のたたかい』1964 年 p. 146

(注 48)「ホイッスラーは、たとえば、色彩や線やリズム、色調、図柄、配置などといった基本的な美術用語をそのまま主題にした。」トム・プリドー著 東野芳明 日本語版監修 『巨匠の世界 ホイッスラー1834〜1903』1977 年 p. 84

(注 49)「岡倉 少しく濃淡に慊焉(けんえん)たる所あり、總べて評論はこの濃淡より來りしならん歟。沈厚餘りありて、鮮麗足らざる歟。」「日本美術院関係資料 I〔基礎資料〕」『日本美術院百年史』二巻下〔資料編〕1990 年 p. 176

(注 50) 胡粉 「白色系顔料。現在では貝殻胡粉のことを指す(中略) 原料のいたぼ牡蠣の貝殻を風化させ、砕いて精製してつくる。変色がなく安定しているが、溶き方や塗り方、保存環境によって剥落や黴が発生したりすることがある。」平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 45

(注 51)木村武山「菱田春草君と死の前後」『美之国』第三巻六号 1927 年 p. 87

(注 52)「「賢首菩薩」には、すっきりとした滑らかな直線はどこにもない。いかなる直線部分も、よく拡大してみると規則的に震える線ばかりで描き上げられているのである。そして僧衣にみられる細筆の短いハッチングは、点描である以前に弱々しい視力を補うための、技法であるのかもしれなかった。作品全体としてはっきり言えることは、ドゥローイングへの信頼の重大な欠如である。」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 402

(注 53)「ふたりとも美術学校にはいるまで、いわば絵については素人 (中略) 彼らはああれほど大胆に新しい道を進みことができたのに相違ない。」高階秀爾『日本近代美術史論』2006 年 p. 320

(注 54)「私が私の最初の志望どほり、大學豫備門附屬の英語專修科の試驗に合格し、すらすらと豫備門に進めたら、おそらく、畫家としての私といふものは存在しなかつたでせう。(中略)工學士ぐらゐにはなつてゐたでせうか。」p. 6 また、美術学校入学試験については以下の様に語っている。「日本畫の筆の持ち方などは隣の人を眞似てやつたものです。(中略)その人の描くにを見てゐました。(中略)それが幸か不幸か誤つて入學してしまつて、とうとう畫家になつてしまひました。」pp. 14

〜15 横山大観『大観畫談』1951 年

(注 55)高階秀爾『日本近代美術史論』2006 年 p. 315

(注 56)「西洋画を利用して新しさを求める場合、何よりも問題になるのは日本画の線である。」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 83

(注 57)「芳崖は思い切って、無線描法に踏み切る勇気に欠けていた」近藤啓太郎『菱田春草』p. 83

(注 58)佐藤道信「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史二巻上〔図版編〕編』1990 年 p. 447

(注 59)「色彩については、明治期に、物理てきな見地からの記述のほか、心理的考察や配色、調和の問題に取り組む科学的な問題など、新しい研究が取り組まれた。」

佐藤志乃『朦朧の時代−大観、春草らと近代日本画の成立』2013 年 pp. 236〜238

(注 60)佐藤志乃『朦朧の時代−大観、春草らと近代日本画の成立』2013 年 pp. 94〜98

第Ⅱ章 「朦朧体」期に得た表現の展開 ―「落ち葉」を用いた表現

(注 1) 「まだまだつけ立てを思わせる段階でしかないが、彼の無線描法はこの「寒林」からスタートしたといってもいいだろう」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 163

(注 2)《狛犬》1902 年、《唐美人》1902 年などが挙げられる。

(注 3)異時同図法 「絵画作品で同じ場面に同一の人物や物などを繰り返し描くことで、時間の経過を表現する方法。絵巻物などに見られる手法である。」平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 101

(注 4)「画界新彩(画苑新彩)」 1898 年(明治 31 年)に『早稲田文学』第七巻五号で発表された、菱田春草の抱懐している絵画論。

(注 5) 『繪畫について』 1905 年(明治 38 年)に横山大観、菱田春草の連名で発表されたパンフレット。海外漫遊以前の数年間にわたって彼らが続けてきた試みとその主張がまとめられている。発表後、多くの美術雑誌に度々掲載された。

(注 6) 「日本美術院では時々研究生を集めて。各界の名士を招き、講義を聴いて勉強してをります

が、これもその時の話です。ある理學博士をお招きした時のことです。その時、ある若い現代の作家の牡丹の繪と宗達の牡丹の繪を並びかけて講義を聽きました。その理學博士は美術にも教養のある人でした」横山大観『大観畫談』1951 年 pp. 152〜153

(注 7) 古川修「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号 1912 年 p. 3

(注 8) 齋藤隆三「菱田春草を論す」『研精画誌』1913 年 p. 43

第Ⅲ章 《落葉(おちば)》論―「朦朧体」期に得た空間表現と装飾の融合

(注 1)「当時代々木一帯は人家もまばらで到るところ雑木林や芒の原があり武蔵野の面影が充分に残って居りまして、(中略)散歩に出かけるのが殆んど毎日の例でした。」

菱田春夫「父・春草の思い出」『ゆうびん』第二巻第十号 1951 年 p. 15

(注 2)「雅邦は、(中略)古い観照を土台にした単なる折衷に終わっている」吉澤忠『横山大觀の芸術 日本画近代化のたたかい』1964 年 pp. 62〜63、「芳崖は、西洋画を利用して日本画の近代化をはかったものの折衷の域を出なかったのであった」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 85

(注 3)「画界漫言」 菱田春草が 1910 年(明治 43 年)に発表した画論。

(注 4)卒業制作については、雅邦の影響とする見解が多いが、近藤氏は、人物の線描の流れや色彩、構図から芳崖の影響が見られるとの見解もある。 近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 41

(注 5)「古画の研究」 菱田春草が 1910 年に発表した画論。古画模写の重要性を述べ、制作において第一に古画の研究、第二に写生の研究、第三に自己の考按が重要であると論じている。

(注 6)橋本秀邦「亡父の追憶」『美術写真画報』一巻二号 1920 年 p. 34

(注 7) 橋本雅邦「雅邦翁談屑」『太平洋』二巻八号、十一号 1901 年 p. 5

(注 8) 川合玉堂「橋本雅邦先生のこと」『美之國』 第九巻一号 1933 年 p. 7

(注 9)《二曲一隻》以降の４つの屏風作品については、「明治四二年七月以降一〇月までの約三ヶ月間を中心に描かれたものであろう」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 427

(注 10)「春草が少しでも《落葉》改善型の画巻様式を目指したならば、秋の場面で何らかの《落葉》的要素が見られてもよさそうなものだ。しかし、実際には輪郭線を一切使用しない描法も、すべて

を遠景としてとらえる視線も《落葉》とは根本的に儀式を異にしている。これらの理由によって《四季山水》の制作時期を《落葉》以前の一九〇九年頃と考えたいのである。」古田亮「菱田春草、晩期の作風展開について」『現代の眼』通号 520 号 2000 年 p. 9

(注 11)「「未完本」に特徴的な土坡の描き込みと、その連続による横方向のへの画面展開は、この《四季山水》から受け継がれたのではないかということである。」村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉(おちば)》をめぐって−」『菱田春草展』2003 年 p. 13

(注 12)最新の著書では、1910 年(明治 43 年)《四季山水(絵巻)》の制作年を 1909 年明治 42 年頃と記載されている。鶴見香織「代々木時代−新しい日本画の誕生」『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』2013 年 p. 66

(注 13)「明治四一年春に幡山の案内で五浦に赴き、眼病を患う春草に金子を渡すのをためらったものの、幡山のとりなしもあって改心し、その後一年にわたり春草に生活費として月々二五円仕送りした、」塩谷純「秋元洒汀と明治の日本画(二)」『美術研究』407 2012 年 pp. 52〜53

(注 14)「流山の味淋の会社の秋元洒亭という人です。この人は美術院のパトロンですから」「春草の四季山水の巻物もです。(中略)あれは春草さんが病気した時に秋本さんが世話をしたので、その御礼に書いた作品だとのことです。」※秋本さんとは秋元洒汀「蒐集懐旧−鼎談 細川コレクションを聞く−11 月 16 日・於壺中居　細川護立　広田熙　磯野風船子」梅沢彦太郎編『陶説』通巻一〇三号 1964 年 pp. 19〜20

(注 15)塩谷純「秋元洒汀と明治の日本画(二)」『美術研究』407 2012 年 p. 58

(注 16)「下図が残されている。そこには春草の手によると思われる、落葉の線描が残っており興味深い」　渡辺美保『没後 100 年菱田春草展−新たなる日本画への挑戦−』2011 年 p. 165

(注 17)「《四季山水》下図中の線描による落葉の存在は、《落葉》制作の際の反故紙を《四季山水》の下図に再利用した可能性をうかがわせ、《四季山水》の制作時期が《落葉》と重なる、もしくは後れることを示唆している。」塩谷純「秋元洒汀と明治の日本画(二)」『美術研究』407 2012 年 p. 58

(注 18)「《四季山水》が専ら洒汀のために捧げられた一作だということだろう。」
塩谷純「秋元洒汀と明治の日本画(二)」『美術研究』407 2012 年 p. 58

(注 19)勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 pp. 416〜417

(注 20)「文展と福井県立美術館蔵品との間で絵画表現上もう一つ大事な違いとして金泥の使用が挙げられる。(中略)柏の葉脈の描写で見られる金泥の使用は枝に付いている葉だけでなく、落ちている葉の葉脈にも使っているが、この点は当時春草の経済状況がよくなっていることを暗示している」金容チョル　博士論文『菱田春草の作品世界に関する研究』1999 年 p. 112

「この槲の若木は掌を広げたように全体が平面的に表わされてて、(中略)葉脈の主軸部分には金彩が加えられているのである。これも画面全体の色彩的に豊かな印象を作り出すのに寄与している。この金彩による装飾的な葉の表現は《落葉》の連作では「福井県美本」だけに確認することができるものであり、」村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉(おちば)》をめぐって−」『菱田春草展』2003 年 p. 17

(注 21) 村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉(おちば)》をめぐって−」『菱田春草展』2003 年 p. 18

(注 22)垂直の幹が繰り返し描かれている点や秋草の表現から琳派の装飾性との一致が認められ、高い評価を得た、下村観山の代表作。「第一回文部省美術展覧会(文展)」出品 東京国立近代美術館蔵

(注 23)岡崎幹二郎「落ち葉の気持ち」『論座』1998 年 pp. 170〜171

(注 24)「どこまでも無限に広がっていて、そのくせ決して凸凹がない幾何学的純粋性さえ帯びた存在」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 487

(注 25)図表「各木の接地点までの長さ」を参照。 勅使河原純氏『菱田春草とその時代』1982 年 p. 482

(注 26) 「この作品だけが左右の主題に形而的均衡を厳しく意識していて、右に手招きするように伸びた橡の木の枝に左へ伸びた杉の枝が呼応するのであった。」

勅使河原純氏『菱田春草とその時代』1982 年 p. 474

(注 27) 杉の色については「常緑樹とはいえ、杉も秋から冬にかけてはアントチアンという物質によって、赤褐色に色づくことが多い。」との指摘もある。勅使河原純氏『菱田春草とその時代』p. 440

(注 28)「実際に未完作の左隻の右側一番目と二番目の扇にわたって淡墨の点線で、文展作の杉の輪郭と類似した形を画いた跡が残っている」金容チョル　博士論文『菱田春草の作品世界に関する研究』1999 年 p. 109

「左隻右端の土坡の裾近くの何も描かれていないところには、点描を用いたごとく淡く小さな樹木を描くためのあたりのあることを確認することができる。」村田真宏「菱田春草晩年の芸術−五点の《落葉(おちば)》をめぐって−」2003 年 p. 12

(注 29)「春夫氏の語るところによれば、(中略)雨中美人は中止になったと言われています。しかし、六曲一双に木炭であたりをつけていましたので」近藤啓太郎『菱田春草』1984 年 p. 168

(注 30) 例として《春》図24、《春暁》図38、《四季山水》図35(桜花、夏の山、溪間紅葉、雪の山)が挙げられる。

(注 31)「「初冬」、「初冬の山」から推測すると、重なった部分は落葉によって埋め尽くされ歴然と画される予定だったと思われる。」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 pp. 442〜443

(注 32) 《秋林遊鹿》図60、《秋鹿》図57《鹿》図59などにもその傾向が見られる。

(注 33)《松と竹》図62は、落款の形状と土坡の描出から《落葉》と同時期に制作されたものと推測される。 渡辺美保『没後 100 年菱田春草展−新たなる日本画への挑戦−』2011 年 p. 165

(注 34)三遠法 「中国の山水画の基本的な三つの構成原理のことで、遠とは遠視のこと。高遠とは(中略)高くそびえ立つ山の勢いを表現する。深遠とは(中略)山の連なりを表現する。平遠は(中略)広々とした情景を表す」平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 104

(注 35)垂らし込み 「画面に絵具や墨を塗り、濡れているうちに他の絵具をそこに垂らし加え、絵具の比重の違いを利用りて自然のにじみを得る没骨画法の一つ。」

平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 104

(注 36)掘塗(ほりぬ)り 「線描を活かすために線描を塗り残して彩色する技法」

平山郁夫, 他 監修『図解 日本画用語事典』2007 年 p. 106

(注 37)「花群は右隻においては全株を、左隻においては下方が隠された形であらわされている。右隻の第一群と第三群、左隻の第一、第二群はそれぞれ花群が形も大きさもぴったりと一致することはつとに指摘されている。この一まとまりの花群の単純な繰り返しは、染色における花模様の反復の応用例と考えるのが妥当であろう(西本周子)」小林忠編『琳派 第二巻 「花鳥 二」』1990 年 p. 307

(注 38)「明治三六年から明治三九年にかけて、『光琳派畫集』という五冊にわたる琳派の作品集が

出版されている。また、特に明治四〇年〜四二年にかけては、琳派作品の大規模な展示会が相次いでいることが分かる。（中略）日本画・洋画を問わず当時の画家たちが琳派に関心を抱いていた様子がうかがわれる。」五月女春恵「菱田春草筆「落葉」の空間構成に関する−考察−同時代絵画の中での位置付け−」『美術史学』通号(20) 1999 年 p. 69

(注 39)「自然を模様化したる點及び色彩をその極度まで有効に使用したる點次に日本畫として寫實の可能なる實證を示したる點など一々首肯し得べし又色彩の温雅なるもこの畫の長處の一なりされども短處も亦少からず純寫實の上に立ちてその以外の方面に回頭せざる結果としてかく寫し得たりといふ以上に何の意義なしこの點は光琳の態度と非常に相違あり」

れうかく（鬣角散人）「画譚 第三回公設展覧會の日本畫」『絵画叢誌』第二七一号 1909 年 p. 5

(注 40) 村松梢風『本朝画人伝』一巻 1972 年 pp. 33〜34

(注 41) 齋藤隆三「菱田春草を論す」『研精画誌』第 71 号 1913 年 p. 42

(注 42) 稲田智子「菱田春草と江戸琳派−その受用状況について−」『学習院大学文学科学論集』2011 年 pp. 1〜51

(注 43)「「君の目標はどこにあるのか」という質問に対して、すかさず「雪舟と光琳だ」と答えている」勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 564

(注 44) 勅使河原純『菱田春草とその時代』1982 年 p. 564

(注 45) 小高根太郎『菱田春草伝』1940 年 p. 65

(注 46)「平面的、装飾的画面を作り上げるのに適した構図法なのである。」高階秀爾『日本近代美術史論』2006 年 p. 307

【参考文献】

青木茂 編　『明治日本画史料』　中央公論美術出版　1991 年

青木茂/酒井忠康 監修　『日本近代美術２　日本画の誕生』 大月書店　1993 年

敦井美術館 編　『春草・華岳・御舟展』 大日本印刷 1984 年

荒木経・二宮修治　「狩野芳崖遺品顔料の分析調査報告」

『東京学芸大学紀要/第 5 部門/芸術・スポーツ科学系』56 号 2004 年 pp. 33〜41

荒木経　「日本画材の近代化−狩野芳崖筆「仁王捉鬼図」の位置」

『近代画説』通号 14 号　pp. 128〜131　2005 年

荒木経, 他　「狩野芳崖筆「仁王捉鬼」の蛍光 X 線分析による顔料調査報告」

『東京学芸大学紀要/芸術・スポーツ科学系』59 号 pp. 43〜57　2007 年

今周而　「噫菱田春草氏」『月刊研精画誌』第五十四号 1911 年　pp. 9〜10

今泉篤男, 他 編　専任編集者 藤田経世『日本美術全史６　明治以後』　美術出版社 1969 年

今泉篤男　『今泉篤男著書集３　日本画論』　求龍堂　1979 年

茨城県天心記念美術館 編　『大観・春草展−日本近代化への道−』　便利堂　2001 年

井上靖, 他 編　『日本の名画 1 狩野芳崖』　中央公論社　1976 年

井上靖, 他 編　『日本の名画 8 菱田春草』　中央公論社　1977 年

稲田智子　「菱田春草の創造力−江戸琳派をめぐって−」『哲学会誌』(37)

学習院大学哲学会　2013 年　pp. 55〜97

稲田智子　「菱田春草と江戸琳派−その受用状況について−」

『学習院大学人文科学論集』通号 20 号 学習院大学大学院人文科学研究科 2011 年 pp. 1〜51

稲葉睦子　「大観・春草−日本画近代化への道−」『大観・春草展−日本近代化への道−』

2001 年　pp. 102〜107

梅沢彦太郎 編　『陶説』通巻第一三〇号　八光社　1964 年

梅原猛 小野竹喬「連載対談 芸術の世界 国展の時代」『本』第三巻七号 1978 年　pp. 16〜23

大岡信　「時分の花からまことの葉へ−《落葉》を中心に−」『日本の名画 8 菱田春草』

中央公論社　1977 年　pp. 90〜99

岡倉覺三　「〇狩野芳崖」『國華』二号 1889 年 pp. 21〜26

岡倉覺三　「日本畫壇と春草」『月刊研精画誌』第五十四号 1911 年 pp. 10〜14

岡倉天心　『明治文學全集 38 岡倉天心集』 筑摩書房　1968 年

著 岡倉天心 訳 大久保喬樹 『ビギナーズ日本の思想 新訳 茶の本』 角川学芸出版　2005 年

著 岡倉天心 訳 櫻庭信之他　『茶の本/日本の目覚め/東洋の理想 岡倉天心コレクション』

筑摩書房　2012 年

岡崎乾二郎「落ち葉の気持ち」『論座』朝日新聞社 1998 年 6 月号 pp. 170〜171

緒方広之　「五浦の春草」『信濃教育』第八七五号　信濃教育会編　1959 年　pp. 20〜25

岡山県立美術館 編　『岡山の絵画 500 年−雪舟から国吉まで−』 便利堂 1988 年

尾崎正明　「菱田春草 賢首菩薩」　『國華』第一二六九号　2001 年　pp. 30〜34

尾崎正明　「菱田春草《四季山水》その制作年代について」

『現代の眼』通号 528 号　国立美術館東京国立近代美術館編　2001 年　pp. 13〜15

川合玉堂　「橋本雅邦先生のこと」『美之國』第九巻一号　1933 年　pp. 6〜11

河北倫明　「菱田春草」『信濃教育』第八七五号　信濃教育会編　1959 年　pp. 13〜15

河北倫明 総監修 小倉遊亀, 他 編　『日本美術院百年史 二巻 上〔図版編〕』

日本美術院 大塚巧藝社　1990 年

河北倫明 総監修 小倉遊亀, 他 編　『日本美術院百年史 二巻 下〔資料編〕』

日本美術院 大塚巧藝社　1990 年

河北倫明 総監修 小倉遊亀, 他 編　『日本美術院百年史 三巻 上〔図版編〕』

日本美術院　1992 年

河北倫明 総監修 小倉遊亀, 他 編　『日本美術院百年史 三巻 下〔資料編〕』

日本美術院　1992 年

河北倫明　『河北倫明美術論集・第一巻』　講談社　1978 年

河北倫明　『近代日本 絵画の旅』　芸艸堂　1971 年

河北倫明　『河北倫明美術論集・第二巻』　講談社　1978 年

河北倫明　『日本の美術−その伝統と現代』ぺりかん社 1982 年

河北倫明 監修　『週刊アーティスト・ジャパン 第 32 号』　同朋舎出版　1992 年

河北倫明, 平山郁夫 監修　『巨匠の日本画［4］菱田春草』　学習研究社　1994 年

河野元昭　『〈愛蔵普及版〉日本美術絵画全集 第十七巻尾形光琳』集英社　1980 年

喜田幾久夫　「続・現代日本画家の消息文 2 菱田春草」『日本美術工芸』通号 260 号

1960 年　pp. 54〜56

木村武山　「菱田春草君と死の前後」『美之國』第三巻六号　1927 年　pp. 87〜89

金容チョル　「菱田春草の作品世界に関する研究」

東京大学文学部・大学院人文社会系研究科　博士論文　1999 年

京都市新聞社発行　『近代日本画の巨匠・菱田春草展』（図録）　大日本絵画　1982 年

京都国立博物館 編　『没後一〇〇年記念 特別展覧会 狩野芳崖−近代日本画の先駆者−』（図録）

便利堂　1990 年

近眼子　「菱田春草氏を訪ふ」『美術新報』第九巻九号　1910 年　p. 158

隈元謙次郎　「菱田春草筆 黒き猫圖」『國華』七七五号 pp. 300〜309

原色浮世絵大百科事典編集委員会 編『原色浮世絵大百科事典 全十一巻 第四巻 画題−説話・

伝説・戯曲−』大修館書店　1981 年

「現代名流の日本画観」『美術新報』第九巻七号　1910 年　pp. 119〜121

小池賢博　「菱田春草の生涯と芸術」『巨匠の日本画［4］菱田春草』

学習研究社　1994 年　pp. 97〜104

小池賢博　「テーマ別解説　こころの秋」『巨匠の日本画　［4］菱田春草』

学習研究社　1994 年　pp. 105〜111

小池賢博　「菱田春草−その生涯と作品」『日本の名画 8 菱田春草』

中央公論社　1977 年　pp. 102〜108

小島淳　「−資料紹介−高橋錬逸宛春草書簡」『飯田市美術博物館研究紀要』18

飯田市美術博物館　2008 年　pp. 7〜20

児島孝　『近代日本画、産声のとき–岡倉天心と横山大観、菱田春草–』 思文閣出版 2004 年

小島恵蔵　「春草の写生帖について」『信濃教育』875 号　1959 年　pp. 56〜63

「故春草画伯遺品展覧会を観る」『絵画叢誌』第 300 号　pp. 2〜3

小高根太郎　『菱田春草伝 美術研究資料 第九輯』　美術研究所　1940 年

小高根太郎　「菱田春草 生涯と作品」『菱田春草』大日本絵画巧芸美術株式会社 1976 年 pp. 1〜56

小高根太郎　「菱田春草」『三彩』通号 417 号 1982 年　pp. 45〜47

後藤茂樹 編　『現代日本美術全集２ 横山大観』 集英社 1971 年

後藤茂樹 編　『現代日本美術全集３ 菱田春草/今村紫紅』 集英社 1972 年

小林寿一編　『春草画譜』　精華社　1917 年

小林忠　「菱田春草 落葉」『國華』一一五〇号 1991 年 pp. 51〜52

小林忠 編　『琳派』第二巻「花鳥 二」　紫紅社　1990 年

小松茂美 編　『日本絵巻 大成 1 源氏物語絵巻 寝覚物語絵巻』 中央公論社 1977 年

近藤啓太郎　『菱田春草』　講談社　1984 年

近藤啓太郎　『日本画誕生』　岩波書店　2003 年

齋藤隆三　「菱田春草を論ず」『研精美術』第 71 号 1913 年　pp. 37〜45

齋藤隆三撰　「菱田春草譜」『信濃教育』第八七五号　信濃教育会編　1959 年 pp. 90〜92

齋藤隆三　『日本美術院史』　中央公論美術出版　1974 年

五月女晴恵　「菱田春草「落葉」の空間に関する一考察–同時代絵画の中での位置づけ–」

『美術史学』通号(20)東北大学大学院文学研究科美術史学講座　1999 年　pp. 55〜90

坂井犀水　「噫菱田春草君」『美術新報』第一〇巻十二号　1911 年　p. 393

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

佐々木静一　酒井忠康　『近代日本美術史１』有斐閣　1977 年

鹽田力藏　「作畫術の研究」『塔影』一一巻第一号 1935 年 pp. 11〜14

塩谷純　「秋本洒汀と明治の日本画(1)」『美術研究』404 号 東京文化財研究所企画情報部

2011 年 8 月　pp. 209〜224

塩谷純　「秋本洒汀と明治の日本画(2)」『美術研究』407 号 東京文化財研究所企画情報部

2012 年 9 月　pp. 51〜67

上条義守　「菱田春草氏の思い出–国画講習会などのこと–」『信濃教育』875 号 1959 年 pp. 40〜41

下伊那委員会　『菱田春草総合年譜』　下伊那委員会　1974 年

「春草氏追悼展覧会」『絵画叢誌』第 298 号 p. 6

「春草の遺作会」『絵画叢誌』第 300 号 p. 2

春風道人　「第十回絵画共進会日本美術院展覧会出品概評(二)」『日本美術』第三十号

1901 年　pp. 15〜22

関根浩子　「春草と明治洋画壇及び西洋絵画–その空間表現に着目して–」

『飯田市美術博物館研究紀要』 1 飯田市美術博物館　1990 年　pp. 2〜25

関根佳織　「【菱田春草】短い画業人生の中で真摯に絵と向き合う」『別冊太陽 日本のこころ』(209)

2013 年　pp. 74〜77

「対談 菱田春草を語る 語る人 齋藤隆三 聞く人 小野惣平他」『信濃教育』第八七五号

信濃教育会編　1959 年　pp. 28〜37

「第三回文部省美術展覧會」『國華』第二十編第二三四号 1909 年 pp. 141〜145

高階秀爾　「菱田春草 日本近代美術史ノート・８」『李刊芸術』3(1)　1969 年　pp. 148〜160

高階秀爾　『日本近代美術史論』　筑摩書房　2006 年　pp. 298〜327

竹内梅松　「菱田春草とその藝術」『美之國』第四巻六号 1928 年　pp. 8〜16

武田恒夫　『狩野派絵画史』　吉川弘文館　1995 年

玉蟲敏子　『シリーズ近代美術のゆくえ 生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》

とその奇蹟』　吉川弘文館　2004 年

瀧悌三　『日本近代美術事件史』　東方出版　1993 年

「茶話會に於ける大觀氏の慷慨」『日本美術』涅槃の巻　第七十九号　1905 年　pp. 55〜59

鶴見香織　「[作品研究] 菱田春草《賢首菩薩》–朦朧体の次にあるもの」

『現代の眼』　通号 581 号　国立美術館東京国立近代美術館編　2010 年　pp. 12〜14

鶴見香織　「細川護立氏「談話『作品と人』再読」−菱田春草晩年作に関して−」

『現代の眼』　国立美術館東京国立近代美術館　2013 年　pp. 12〜14

鶴見香織 著 尾崎正明 監修　『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

勅使河原純　『菱田春草とその時代』　六藝書房　1982 年

勅使河原純　「「落葉」の理想空間−菱田春草試論」『三彩』通号 417 号 1982 年　pp. 37〜44

寺田透　「春草追懐」『みづえ』 通号 812 号 1972 年　pp. 142〜145

東京国立博物館 編　『日本美術院創立一〇〇周年記念特別展 近代日本美術の軌跡』(図録)

大塚功藝社 1998 年

トム・プリドー著 東野芳明 日本語版監修　『巨匠の世界 ホイッスラー1834〜1903』

タイム ライフ ブックス 1977 年

仲町啓子　『アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい尾形光琳 生涯と作品』

東京美術　2008 年

仲町啓子 監修　『すぐわかる琳派(りんぱ)の美術』東京美術 2004 年

中村不折　「私の学生時代」『美術新論』第 23 号　1928 年　pp. 79〜87

長山貞之　「天心と大観・春草」『大観・春草展−日本近代化への道−』 便利堂　2001 年 pp. 98〜101

野沢敬 編　『アサヒグラフ別冊 日本編 51 美術特集 菱田春草』 朝日新聞社 1987 年

納屋嘉人　『光琳デザイン』　淡交社　2005 年

東京文化財研究所情報調整室 編　『国宝　紅白梅図屏風　MOA 美術館』中央公論美術出版　2005 年

橋本雅邦　「雅邦翁談屑(一)」『太平洋 早稲田大学図書館編』 第二巻六号

精選近代文芸雑誌集 302　1901 年 2 月　p. 4

橋本雅邦　「雅邦翁談屑(二)」『太平洋 早稲田大学図書館編』 第二巻七号

精選近代文芸雑誌集 302　1901 年 2 月　p. 17

橋本雅邦　「雅邦翁談屑(三)」『太平洋 早稲田大学図書館編』 第二巻八号

精選近代文芸雑誌集 302　1901 年 2 月　p. 5

橋本雅邦　「雅邦翁談屑(四)」『太平洋 早稲田大学図書館編』 第二巻十三号

精選近代文芸雑誌集 302　1901 年 4 月　p. 4

橋本雅邦　「雅邦翁畫談」『日出新聞』第五千五百四十五号 1902 年 p. 3

橋本秀邦　「亡父の追憶」『美術寫真畫報』第一巻二号　1920 年　pp. 33〜35

濱中真治「菱田春草筆《武蔵野》とその周辺」

『近代日本画への招待Ⅰ−洋風化への軌跡−』1992 年 pp. 56〜65

東山魁夷　「春草随感」『信濃教育』八七五号　信濃教育会編　1959 年　pp. 16〜19

東山魁夷　「第十六章 厳しい道」『風景との対話』新潮社 1967 年　pp167〜183

菱田駿 監修　『菱田春草素描集/素描』大日本絵画 1989 年

菱田駿 監修　『菱田春草素描集/スケッチ帖①』大日本絵画 1989 年

菱田駿 監修　『菱田春草素描集/スケッチ帖②』大日本絵画 1989 年

菱田春草　「名家談叢　絵画修得の順序 続」『多都美』付録　第五巻十二号　1911 年　p. 3

菱田春草　「名家談叢　絵画修得の順序」『多都美』付録　第五巻十号 1911 年　p. 3

菱田春草　「画界新彩」『早稲田文学』第七巻五号 1898 年　pp. 140〜141

菱田春草　「古画の研究」『絵画叢誌』第 279 号　1910 年　p. 8

菱田春草　「古画の研究(下)」『時事新報』第九千六百二号　1910 年 6 月　p. 7

菱田春草　「画界漫言」『絵画叢誌』第 275 号　1910 年　pp. 6〜7

菱田春草　「画界漫言(下)」『時事新報』第九千五百一号　1910 年 3 月　p. 7

菱田春草 横山大観 「絵画に就いて」『東京美術学校交友会月報』第四巻五号　1906 年　pp. 91〜95

『菱田春草展』(図録)　朝日新聞社　1987 年

菱田春夫　「父春草と「落葉」の頃」『三彩』通号 417 号 1982 年　p. 48

菱田春夫　「父・春草の思い出」『ゆうびん』二巻十号　1951 年　p. 15

菱田春夫　「父・春草の思い出」『信濃教育』875 号　1951 年　pp. 38〜39

菱田春夫 編　『菱田春草』 大日本絵画巧芸美術株式会社　1976 年

菱田春夫 編　『菱田春草　続』 大日本絵画巧芸美術株式会社　1978 年

平山郁夫, 他 監修　『図解 日本画用語事典』 東京美術 2007 年

福井利吉郎　「現代の日本画–春草の『落葉』を中心として–」『塔影』第十一巻十一号

1935 年 pp. 2〜6

藤松千年男　「春草の書簡について–「落葉」「黒き猫」の前後–」『信濃教育』八七五号

1959 年　pp. 47〜55

古川修　「菱田春草氏の印象」『多都美』第六巻十三号　1912 年　pp. 2〜3

古田亮「菱田春草、晩期の作風展開について」

東京国立近代美術館編『現代の眼』通号 520 号 2000 年　pp. 7〜9

古田亮　『ミネルヴァ日本評伝選 狩野芳崖・高橋由一–日本画も西洋画も帰する処は同一の処–』

ミネルヴァ書房　2006 年

古田亮　「圖版四　菱田春草 寡婦と孤児」　『國華』第一四〇〇号　2012 年　pp. 49〜51

細野正信, 原田平作 監修　朝日新聞大阪本社企画部 編『菱田春草展』(図録)

大塚功藝社 1987 年

細野正信, 松浦あき子 監修　『日本美術院百年史刊行記念展「日本画近代化の旗手たち」』

大塚功藝社　1992 年

細野正信 編　『日本の名画１７ 菱田春草』　講談社　1973 年

細野正信　「不熟の天才–菱田春草の歩み–」『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録)

大日本絵画　1982 年

細野正信「前期日本美術院 四 朦朧体の創始」

『日本美術院百年史二巻上〔図版編〕』　講談社　1990 年　pp. 399〜407

細野正信　「第三章 日本画近代化の旗手たち」

『日本美術院百年史 三巻上〔図版版〕』　講談社　1992 年　pp. 375〜412

細野正信　「総論　日本画近代化の旗手たち」

『日本美術院百年史刊行記念展「日本画近代化の旗手たち」』大塚功藝社 1992 年 pp. 122〜142

松本寛 編　『御用絵師 狩野家の血と力』　講談社　1994 年

松岡正剛　『山水思想 もうひとつの日本』　五月書房　2003 年

真部俊生　『三彩』通号 417 号　三彩新社　1982 年

前澤淵月　「菱田春草」『信濃教育』349 号　信濃教育会編　1915 年　pp. 222〜228

溝口禎次郎　「春草の一面に就いて」『書畫骨董雑誌』第 240 号 1928 年 pp. 1〜3

三宅秀和　「永青文庫 美の扉 36 無限の空間−菱田春草「落葉」」『茶道の研究』55(12) 通号 661

2010 年　pp. 20〜24

水尾博　「国画第七拾編第拾册　菱田春草　落葉」『國華』　通号 835　1961 年　pp. 466〜499

水野美術館 編　『菱田春草展』(図録)　水野美術館　2003 年

東山魁夷　『風景との対話〈新潮選書〉』　新潮社　1967 年

藤本韶三 編　『三彩』二九二号　三彩社　1972 年

村田春潮　「菱田春草論」『新小説日本近代文学館編』一六年一一巻 別 1　1911 年　pp. 16〜20

村田真宏, 高橋秀治 編　『菱田春草展』(図録)　印象社　2003 年

村田真宏　「菱田春草晩年の芸術−五つの《落葉(おちば)》をめぐって−」『菱田春草展』

菱田春草展実行委員会/愛知県美術館　2003 年　pp. 8〜20

村松梢風　『新輯 本朝画人伝 第一巻』　中央公論社　1972 年

村松梢風　『新輯 本朝画人伝 第三巻』　中央公論社　1972 年

村松梢風　『新輯 本朝画人伝 第四巻』　中央公論社　1972 年

村松梢風　『本朝画人伝 巻五−菱田春草−』　雪月花書房　1949 年

八木恒三　『日本美術畫家列傳』　廣文堂書店　1902 年

八代幸雄　『日本美術の特質 第２版(本文・図録)』　岩波書店　1943 年

山種美術館　『近代日本画への招待Ⅰ−洋風化への軌跡−』(図録) 山種美術館 大塚功藝社 1992 年

山内多門　「春草氏の作を見て」　『研精美術』第 97 号 1915 年　pp. 3〜4

湯原公治 編　『別冊太陽 日本のこころ 142 気魄の人 横山大観』 平凡社　2006 年

横山大観　『大観画談』　大日本雄弁会講談社　1951 年

横山大観　『大観画談』　日本図書センター　1999 年

吉村貞司　「菱田春草のリアリズム–落葉の問題」『三彩』通号 292 号　1972 年　pp. 11〜39

吉澤忠　『横山大観の芸術 日本画近代化のたたかい』　三秀舎　1964 年

吉澤忠　『近代日本絵画全集 第 16 巻　菱田春草』　講談社　1963 年

吉村貞司　「菱田春草のリアリズム 落葉の問題」『三彩』二九二号　三彩社　1972 年　pp. 11〜39

吉村貞司　『吉村貞司著書集 第二巻　沈黙の日本美』　泰流社　1980 年

れうかく（鬣角散人）　「画譚 第三回公設展覧會の日本畫」『絵画叢誌』二七一号 1909 年 pp. 3〜8

脇本榮之軒　「明治大正の日本畫とその作家」『美之國』第三巻六号 1927 年　pp. 29〜36

渡辺美保　「菱田春草《落葉》の空間表現と「距離」について」

『長野県信濃美術館紀要/長野県信濃美術館 編』長野県信濃美術館 2010 年　pp. 3〜13

渡辺美保　「朦朧体–その出現と展開–」

渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展–新たなる日本画への挑戦–』（図録）長野県信濃美術館 2011 年 pp. 149〜159

渡辺美保編　『没後 100 年菱田春草展–新たなる日本画への挑戦–』（図録）長野県信濃美術館 2011 年

【参考図版】

参考図版 一覧表

	作者名	作品名	制作年	所蔵先	出典
図 1	菱田春草	放牛	1892 年	長野県信濃美術館	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 23
図 2	菱田春草	秋景山水	1893 年	東京藝術大学	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 24
図 3	菱田春草	寡婦と孤児	1895 年	東京藝術大学	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 27
図 4	菱田春草	蓮池水禽図模写	1985 年	東京国立博物館	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 28
図 5	菱田春草	文殊菩薩像模写	1896 年	東京国立博物館	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 29
図 6	菱田春草	一字金輪図模写	1896 年	東京国立博物館	『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録)1982 年図版 11
図 7	菱田春草	四季景色図 (四季山水)	1896 年	富山県水墨美術館	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 28, 29
図 8	菱田春草	水鏡	1897 年	東京藝術大学	村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 31
図 9	菱田春草	武蔵野	1898 年	富山県近代美術館	村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 33
図 10	菱田春草	寒林	1898 年	霊友会妙一記念館	『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録)1982 年図版 14
図 11		寒林 部分１※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 26
図 12		寒林 部分２※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 26
図 13		寒林 部分３※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 26
図 14	菱田春草	秋林	1900 年		菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 27
図 15		秋林 部分１※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 27
図 16		秋林 部分２※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 27
図 17		秋林 部分３※			菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 27
図 18	菱田春草	秋景 (溪山紅葉)	1899 年	島根県立美術館	村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 39
図 19	菱田春草	稲田姫	1900 年	水野美術館	水野美術館 編『菱田春草展』 (図録)2003 年 p. 20
図 20	菱田春草	菊慈童	1900 年	飯田市美術博物館	『近代日本画の巨匠・菱田春草展』 (図録) 1982 年図版 18
図 21	菱田春草	蘇李訣別	1901 年		菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 50
図 22	菱田春草	釣帰	1901 年	山種美術館	『近代日本画の巨匠・菱田春草展』 (図録) 1982 年図版 21
図 23	菱田春草	瀑布 (瀑布に落楓)	1901 年	光ミュージアム (光記念館)	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 72
図 24	菱田春草	春	1901 年	水野美術館	水野美術館 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 27
図 25	菱田春草	溪間之秋	1902 年	水野美術館	菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 71
図 26	菱田春草	赤壁(秋林逍遥)	1902 年		菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 35

図 27	菱田春草	夕の森	1902 年	水野美術館	水野美術館 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 42
図 28	菱田春草	秋溪流筏	1902 年		菱田春夫 編『菱田春草』1976 年図版 95
図 29	菱田春草	鹿	1903 年		菱田春夫 編『菱田春草 続』1978 年図版 45
図 30	菱田春草	夕の森	1904 年	飯田市美術博物館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 63
図 31	菱田春草	秋溪	1905 年		渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 94
図 32	菱田春草	躑躅	1905 年	遠山記念館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 72
図 33	菱田春草	夕の森	1906 年		菱田春夫 編『菱田春草』1976 年図版 128
図 34	菱田春草	帰樵	1906 年	飯田市美術博物館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 74
図 35	菱田春草	四季山水	1906 年	霊友会妙一記念館	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 130, 131
図 36	菱田春草	春丘(春野)	1906 年		渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 96
図 37	菱田春草	木の間の月	1906 年	霊友会妙一記念館	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 126
図 38	菱田春草	春暁	1906 年	霊友会妙一記念館	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展-新たなる日本画への挑戦-』(図録)2011 年 p. 129
図 39	菱田春草	賢首菩薩 (重要文化財)	1907 年	東京国立近代美術館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 79
図 40	菱田春草	木間の秋	1909 年		菱田春夫 編『菱田春草』1976 年図版 184
図 41	菱田春草	落葉	1909 年		菱田春夫 編『菱田春草 続』1978 年 p. 56
図 42	菱田春草	杉木立 (秋木立)(秋林)	1909 年	東京国立近代美術館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 88
図 43	菱田春草	杉木立　下絵			菱田駿 監修『菱田春草素描集/スケッチ帖②』大日本絵画 1989 年注
図 44	菱田春草	落葉 二曲一隻	1909 年	滋賀県立近代美術館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 89
図 45	菱田春草	落葉 二曲一双	1909 年	茨城県近代美術館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 101, 102
図 46	菱田春草	落葉 六曲一双	1909 年	福井県立美術館	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 pp. 97～100
図 47	菱田春草	落葉 未完 六曲一双	1909 年		村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 pp. 90～92
図 48	菱田春草	落葉(重要文化財) 六曲一双	1909 年	永青文庫	村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 pp. 93～96
図 49		《落葉》手前に描出された柏と橡※			村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年
図 50		《水鏡》と《賢首菩薩》の人物表現※			村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年
図 51		《水鏡》と《落葉》未完の線描※			村田真宏,高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年
図 52	菱田春草	四季山水(絵巻)	1909 年	東京国立近代美術館	『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録) 1982 年図版 83

図 53	菱田春草	四季山水(絵巻)下絵	1909 年頃		『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録) 1982 年図版 82
図 54		四季山水(絵巻)下絵※ 部分「落ち葉」とみられる線描			『近代日本画の巨匠・菱田春草展』(図録) 1982 年図版 82
図 55	菱田春草	山雀	1909 年		村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 103
図 56		山雀※ 部分 金彩表現			村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 103
図 57	菱田春草	秋鹿	1909 年		菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 186
図 58	菱田春草	鹿	1909 年		菱田春夫 編『菱田春草 続』 1978 年 p. 50
図 59	菱田春草	鹿	1909 年	豊田市美術館	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 104
図 60	菱田春草	秋林遊鹿	1909 年	西宮市大谷記念美術館	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 105
図 61	菱田春草	竹林	1909 年	富山県水墨美術館	水野美術館 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 63
図 62	菱田春草	松と竹	制作年不詳	播磨屋本店	渡辺美保編『没後 100 年菱田春草展−新たなる日本画への挑戦−』(図録)2011 年 p. 146, 147
図 63	菱田春草	初冬	1910 年		菱田春夫 編『菱田春草』 1976 年図版 220
図 64	菱田春草	初冬の山	1910 年		菱田春夫 編『菱田春草 続』 1978 年図版 96
図 65	菱田春草	黒き猫 (重要文化財)	1910 年	永青文庫	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 121
図 66	菱田春草	雀に鴉	1910 年	東京国立近代美術館	村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 p. 118, 119
図 67	菱田春草	早春	1911 年		菱田春夫 編『菱田春草 続』 1978 年 p. 82, 83
図 68	菱田春草	写生※a			細野正信, 原田平作監修『菱田春草展』(図録)1987 年 p. 118
図 68	菱田春草	写生 b			菱田駿 監修『菱田春草素描集/スケッチ帖①』大日本絵画 1989 年注
図 68	菱田春草	写生※c			菱田駿 監修『菱田春草素描集/スケッチ帖①』大日本絵画 1989 年注
図 68	菱田春草	写生 d			菱田駿 監修『菱田春草素描集/スケッチ帖①』大日本絵画 1989 年注
図 69	菱田春草	下絵			菱田駿 監修『菱田春草素描集/スケッチ帖②』大日本絵画 1989 年注
図 70	菱田春草	雨中美人 下絵			菱田駿 監修『菱田春草素描集/素描』大日本絵画 1989 年 p. 29
図 71		源氏物語(国宝)※a	平安時代末期	徳川美術館	小松茂美 編『日本絵巻 大成 1 源氏物語絵巻 寝覚物語絵巻』1977 年 p. 33
図 71		源氏物語(国宝)※b	平安時代末期	徳川美術館	小松茂美 編『日本絵巻 大成 1 源氏物語絵巻 寝覚物語絵巻』1977 年 p. 11
図 72	尾形光琳	燕子花図屏風	江戸時代	根津美術館	河野元昭『日本美術絵画全集 第十七巻尾形光琳』1980 年 p. 133
図 73		燕子花図屏風※ 部分	江戸時代		河野元昭『日本美術絵画全集 第十七巻尾形光琳』1980 年 p. 133
図 74	雪舟	四季山水図 (重要文化財)	1468 年頃	東京国立博物館	岡山美術館編『岡山の絵画 500 年−雪舟から国吉まで−』1988 年 p. 16, 17

図 75	狩野芳崖	山間水車図			『没後一〇〇年記念 特別展覧会 狩野芳崖−近代日本画の先駆者−』(図録)1989 年 p. 154
図 76	狩野芳崖	柳下牧牛図	1884 年	福井県立美術館	『没後一〇〇年記念 特別展覧会 狩野芳崖−近代日本画の先駆者−』(図録)1989 年 p. 149
図 77	狩野芳崖	仁王捉鬼	1886 年	東京国立近代美術館	『日本美術院創立一〇〇周年記念 特別展 近代日本美術の軌跡』(図録) 1989 年 p. 19
図 78	狩野芳崖	暁霧山水図	1887 年	東京藝術大学	『没後一〇〇年記念 特別展覧会 狩野芳崖−近代日本画の先駆者−』(図録)1989 年 p. 166
図 79	橋本雅邦	月夜山水	1887 年	東京藝術大学	『日本美術院創立一〇〇周年記念 特別展 近代日本美術の軌跡』(図録)1998 年 p. 22
図 80	橋本雅邦	白雲紅樹	1890 年	東京藝術大学	『日本美術院創立一〇〇周年記念 特別展 近代日本美術の軌跡』(図録)1998 年 p. 23
図 81	下村観山	木の間の秋 (木間の秋)	1907 年	東京国立近代美術館	『日本美術院百年史 三巻上〔図版編〕』1992 年 p. 174, 175
図 82	ジェームス.M. ホイッスラー	黒と金のノクターン：しだれ花火	1875 年	デトロイト美術館	『巨匠の世界 ホイッスラー1834〜1903』1977 年 p. 134
図 83	ジェームス.M. ホイッスラー	黒と金のノクターン：オールド・バタシー・ブリッジ	1872 〜 1875 年	テート美術館	『巨匠の世界 ホイッスラー1834〜1903』1977 年 p. 135
図 84		《六曲一双(重文)》※(部分)杉の若木に残された下書きと思われる線描			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○赤線は筆者によるもの
図 85		《落葉》未完の土坡ラインと《落葉》(重要文化財)の下方の「落ち葉」のラインの比較 a			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○赤線は筆者によるもの
図 85		《落葉》未完の土坡ラインと《落葉》(重要文化財)の下方の「落ち葉」のラインの比較 b			村田真宏, 高橋秀治 編『菱田春草展』(図録)2003 年 ○赤線は筆者によるもの
図 86		《落葉》(重要文化財)に描出された「落ち葉」の描法の差異			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○色分けは筆者によるもの
図 87		《落葉》(重要文化財)に描出された「落ち葉」の描法の差異			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○色分けは筆者によるもの
図 88		《落葉》(重要文化財) ピンク色の「落ち葉」と黄色の「落ち葉」			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○色分けは筆者によるもの

図 89		《落葉》(重要文化財)　ピンク色の「落ち葉」と黄色の「落ち葉」			村田真宏, 高橋秀治 編 『菱田春草展』(図録)2003 年 ○色分けは筆者によるもの

※トリミングは、筆者によるもの。
注ページ表記なし。

図 1《牧牛》 1892 年 長野県信濃美術館蔵

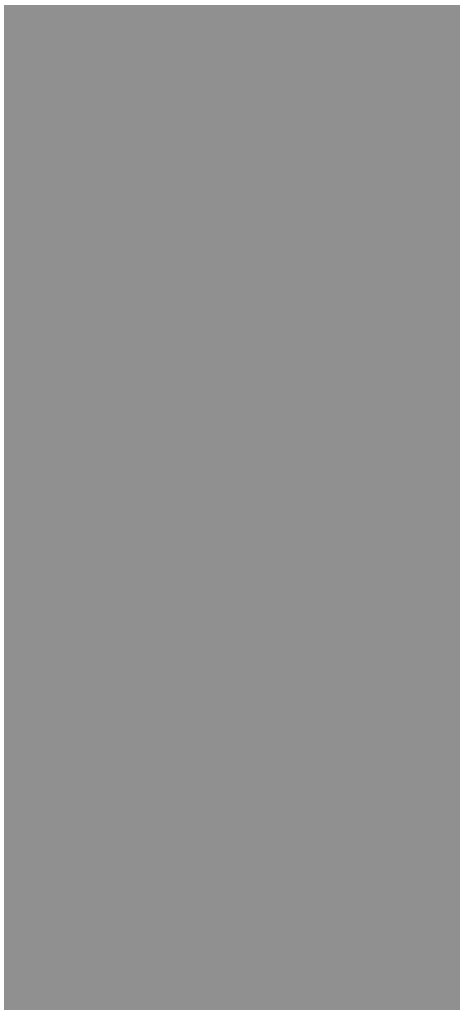


図 2《秋景山水》 1893 年 東京藝術大学蔵

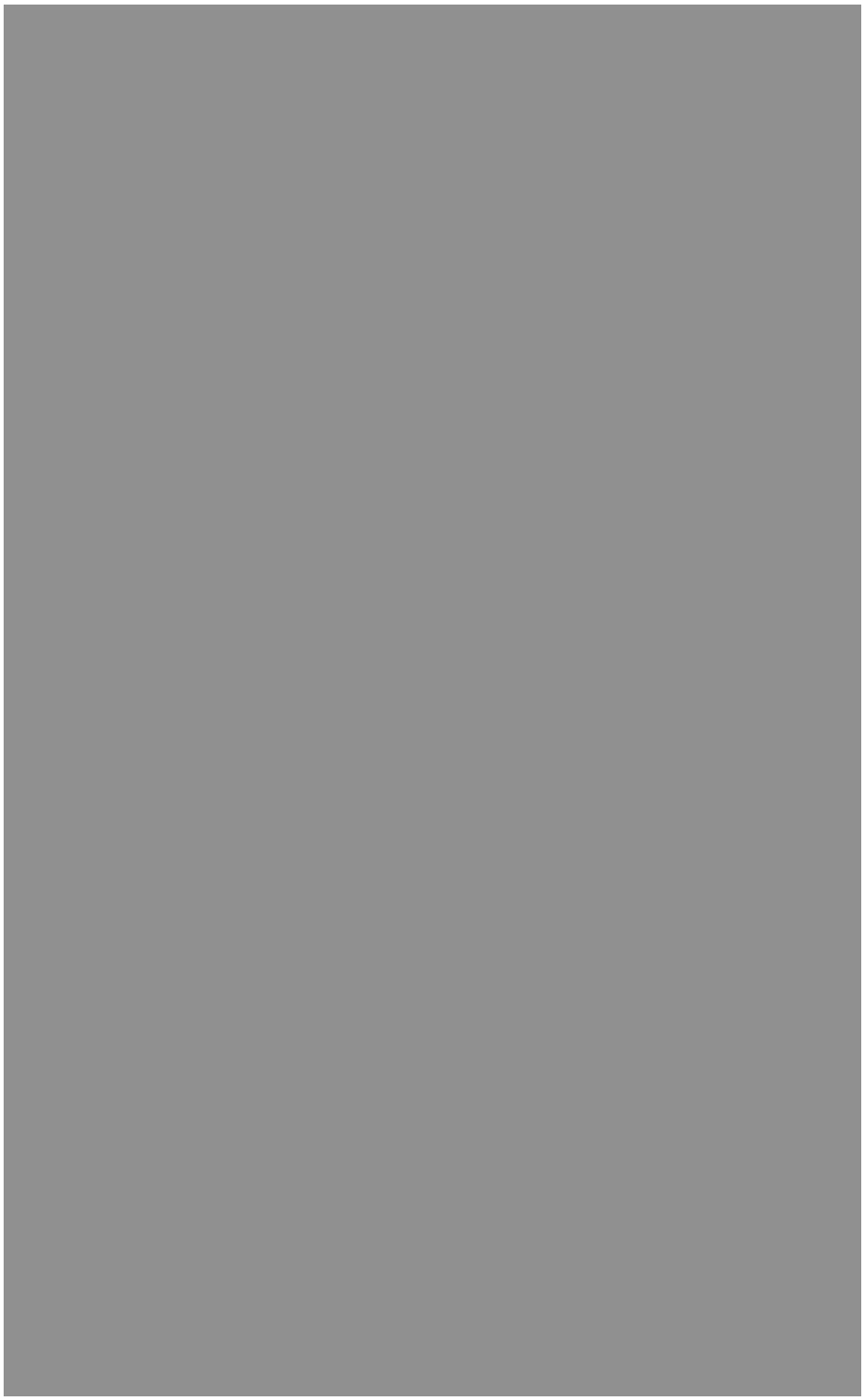


図 3《寡婦と孤児》 1895 年 東京藝術大学蔵

図 4《蓮池水禽図模写》 1895 年 東京国立博物館蔵

図 5《文殊菩薩像模写》 1896 年 東京国立博物館蔵

図 6《一字金輪図模写》1897 年 東京国立博物館蔵

（春）

（夏）

（秋）

（冬）

図 7《四季景色図（四季山水）》 1896 年 富山県水墨美術館蔵

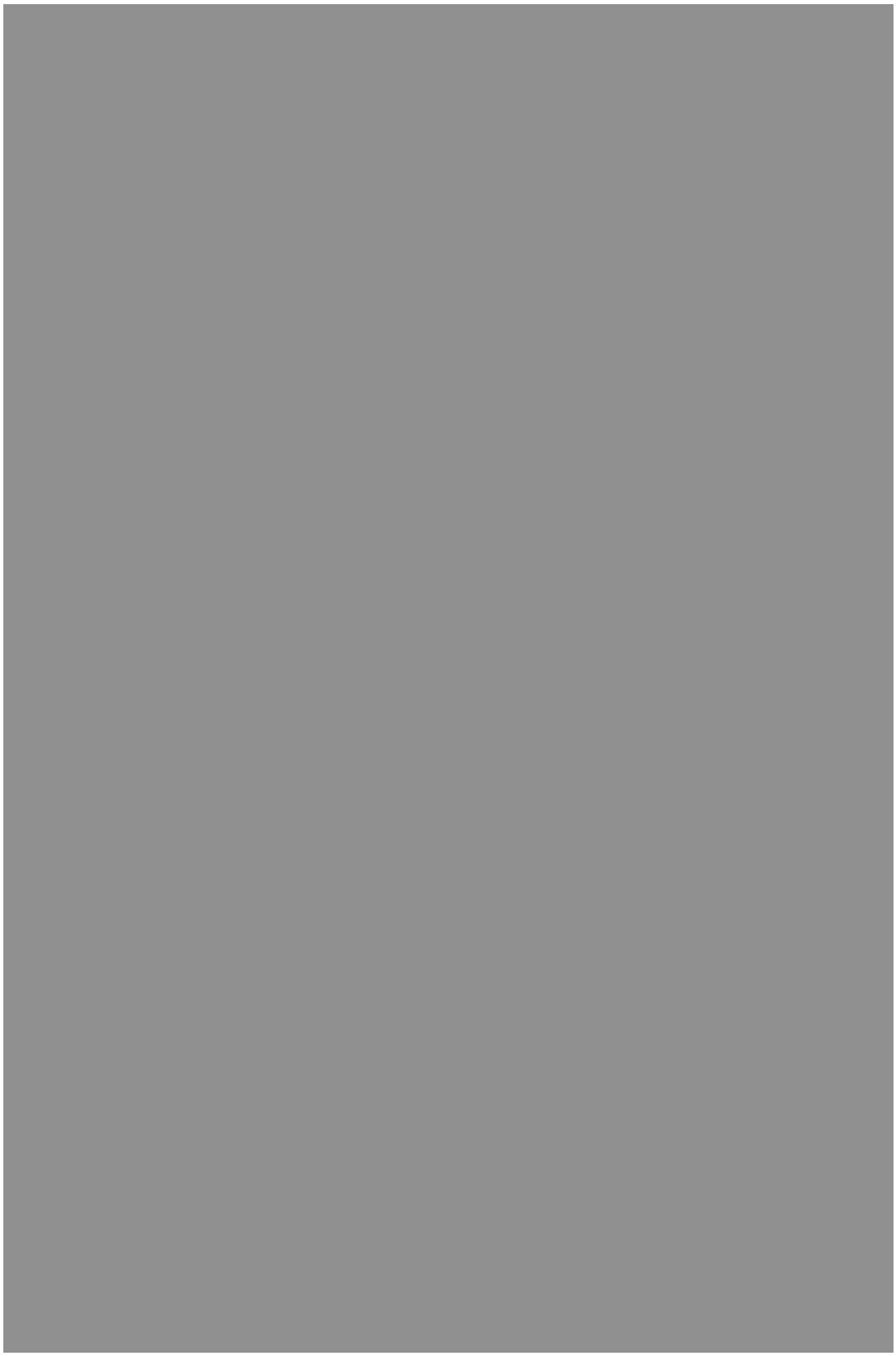


図 8《水鏡》 1897 年 東京藝術大学蔵

図 9《武蔵野》 1898 年 富山県近代美術館蔵

図 10《寒林》 1898 年 霊友会妙一記念館蔵

図 11《寒林》部分 1

図 12《寒林》部分 2

図 13《寒林》　部分 3

図 14《秋林》　1900 年

図 15《秋林》部分 1

図 16《秋林》部分 2

図 17《秋林》部分 3

図 18《秋景》 1899 年 島根県立美術館蔵

図 19《稲田姫》 1900 年 水野美術館蔵

図 20《菊慈童》 1900 年 飯田市美術博物館蔵

図 21《蘇李訣別》 1901 年

図 22《釣帰》 1901 年 山種美術館蔵

図 23《瀑布(瀑布に落楓)》1901 年 光ミュージアム(光記念館)蔵　図 24《春》 1901 年 水野美術館蔵

図 25《溪間之秋》 1902 年 水野美術館蔵

図 26《赤壁(秋林逍遥)》 1902 年

図 27《夕の森》 1902 年 水野美術館蔵

図 28《秋渓流筏》 1902 年

図 29《鹿》1903 年

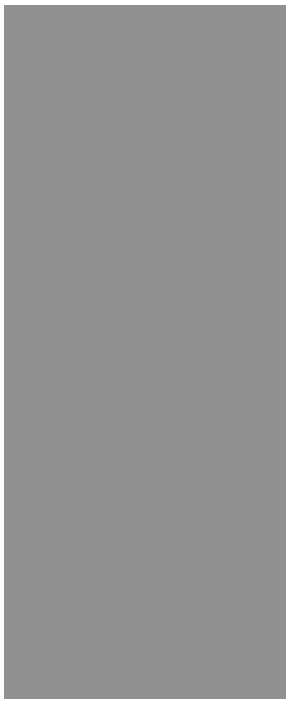
図 30《夕の森》 1904 年 飯田市美術博物館蔵

図 31《秋渓》 1905 年 個人蔵

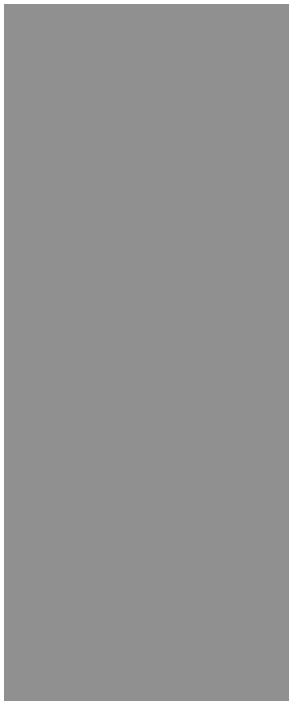
図 32《躑躅》 1905 年 遠山記念館蔵

図 33《夕の森》 1906 年

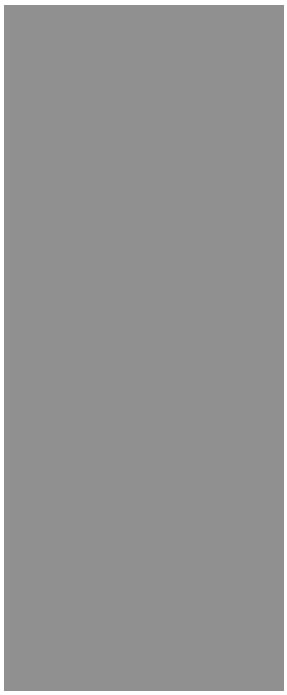
図 34《帰樵》 1906 年 飯田市美術博物館蔵



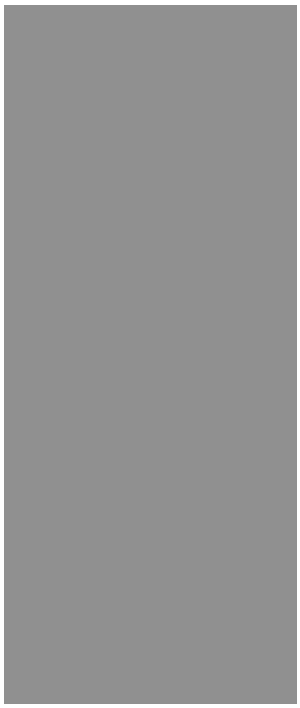
（桜花）



（夏の山）



（渓間紅葉）



（雪の山）

図 35《四季山水》4 点組 1906 年 霊友会妙一記念館蔵

図 36《春丘(春野)》 1906 年　個人蔵

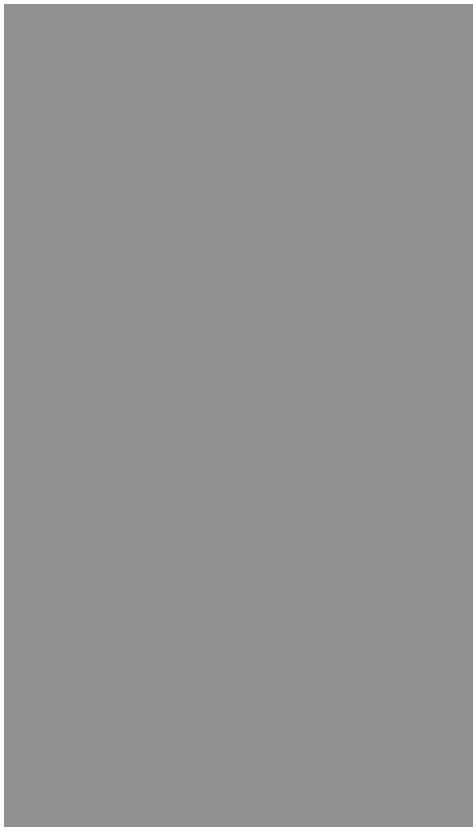


図 37《木の間の月》 1906 年　霊友会妙一記念館蔵

図 38《春暁》 1906 年 霊友会妙一記念館蔵

図 39《賢首菩薩》（重要文化財）1907 年 東京国立近代美術館蔵

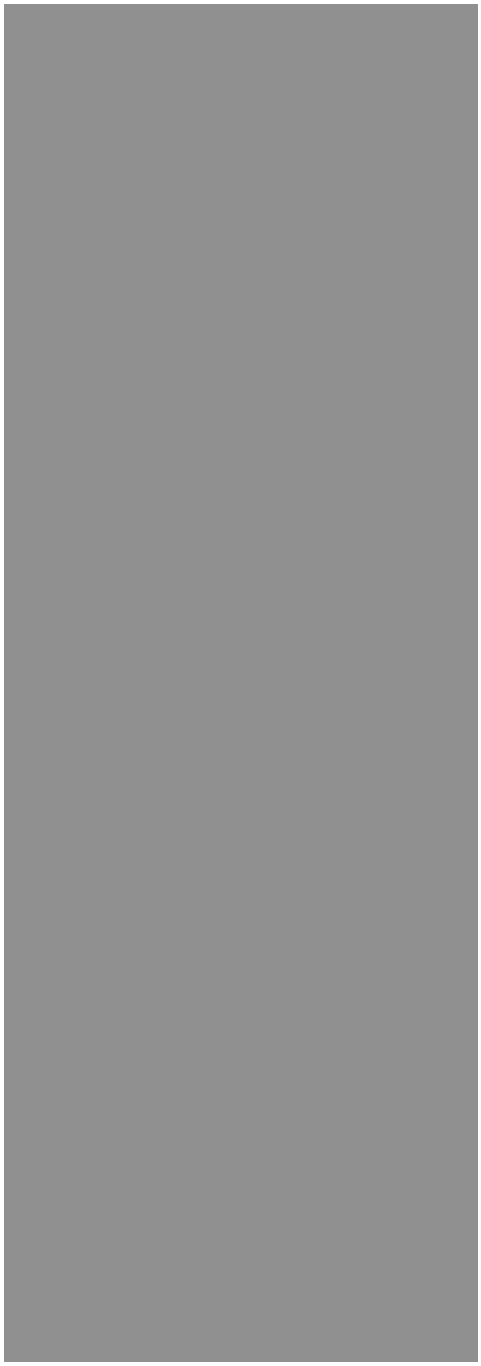


図 40《木間の秋》 1909 年

図 41《落葉》 1909 年

図 42《杉木立(秋木立)(杉林)》1909 年 東京国立近代美術館蔵

図 43《杉木立》 下絵

図 44《落葉》二曲一隻 1909 年 滋賀県立近代美術館蔵

図 45《落葉》二曲一双 1909 年 茨城県近代美術館蔵

図 46《落葉》六曲一双 1909 年 福井県立美術館蔵

上:右隻 下:左隻

図 47《落葉》未完 六曲一双 1909 年　個人蔵

上:右隻 下:左隻

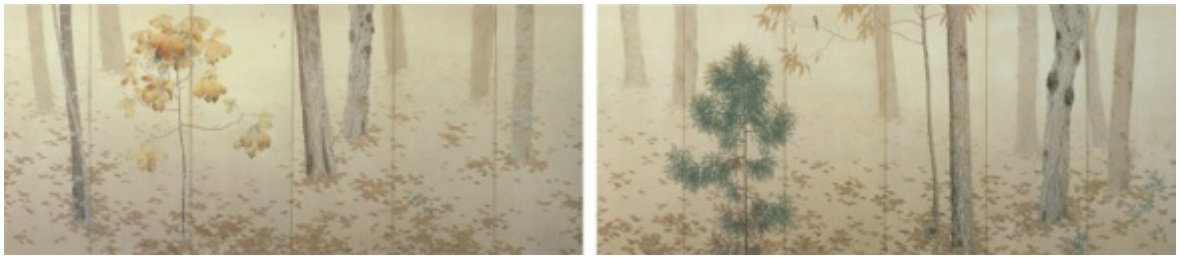


図 48《落葉》（重要文化財）六曲一双　1909 年　永青文庫蔵

上:右隻 下:左隻

《落葉》（部分）茨城県近代美術館蔵

《落葉》（部分）福井県立近代美術館蔵

《落葉》（部分）未完　個人蔵

《落葉》（重要文化財）（部分）永青文庫蔵

図 49《落葉》　手前に描出された柏と橡

図 50《水鏡》と《賢首菩薩》の人物表現

図 51《水鏡》と《落葉》未完の線描

図 52《四季山水(絵巻)》 1909 年頃 東京国立近代美術館蔵

図 53《四季山水(絵巻)》下絵 1909 年頃

図 54《四季山水(絵巻)》下絵(部分) 「落ち葉」とみられる線描

図 55《山雀》 1909 年

図 56《山雀》部分 金彩の表現

図 57《秋鹿》 1909 年

図 58《鹿》 1909 年

図 59《鹿》 1909 年　豊田市美術館蔵

図 60《秋林遊鹿》 1909 年 西宮市大谷記念美術館蔵

図 61《竹林》 1909 年 富山県水墨美術館蔵

図 62《松と竹》 制作年不詳 播磨屋本店蔵

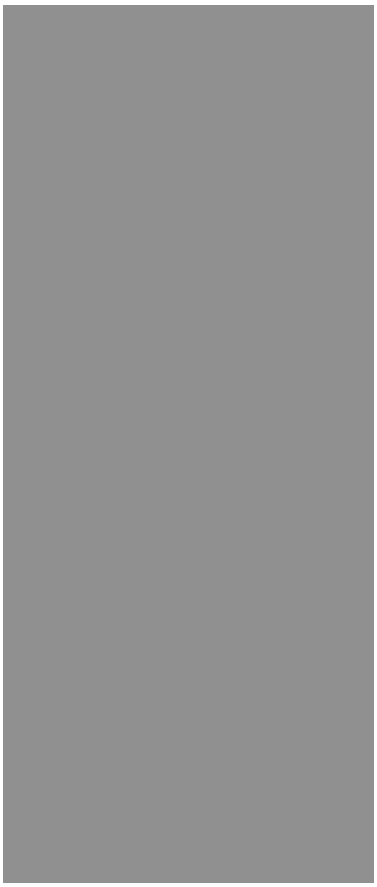


図 63《初冬》 1910 年

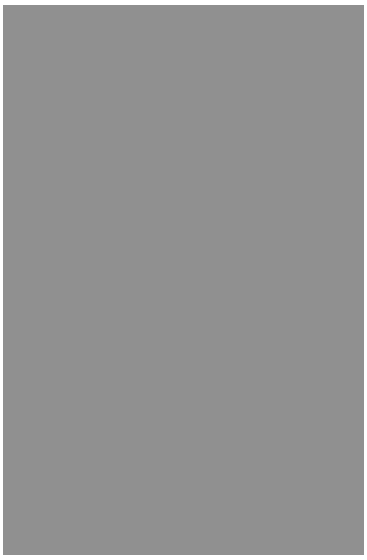
図 64《初冬の山》 1910 年

図 65《黒き猫》（重要文化財）1910 年 永青文庫蔵

図 66《雀に鴉》六曲一双 1910 年 東京国立近代美術館蔵

図 67《早春》(絶筆) 六曲一双 1911 年

a



b

c

d

図 68 写生 部分

図 69 下絵

図 70《雨中美人》下絵

（宿木（二））部分

（柏木（三））部分

図 71《源氏物語絵巻》（国宝） 平安時代末期　徳川美術館蔵

図 72 尾形光琳《燕子花図屏風》（国宝）　江戸時代 六曲一双 根津美術館蔵

図 73 尾形光琳《燕子花図屏風》（国宝） 部分

図 74 雪舟《四季山水図》（重要文化財）1468 年頃 東京国立博物館蔵

図 75 狩野芳崖《山間水車図》

図 76 狩野芳崖《柳下牧牛図》 福井県立美術館蔵

図 77 狩野芳崖《仁王捉鬼》 1886 年　東京国立近代美術館蔵

図 78 狩野芳崖《暁霧山水図》 1887 年 東京藝術大学蔵

図 79 橋本雅邦《月夜山水》 1887 年 東京藝術大学蔵

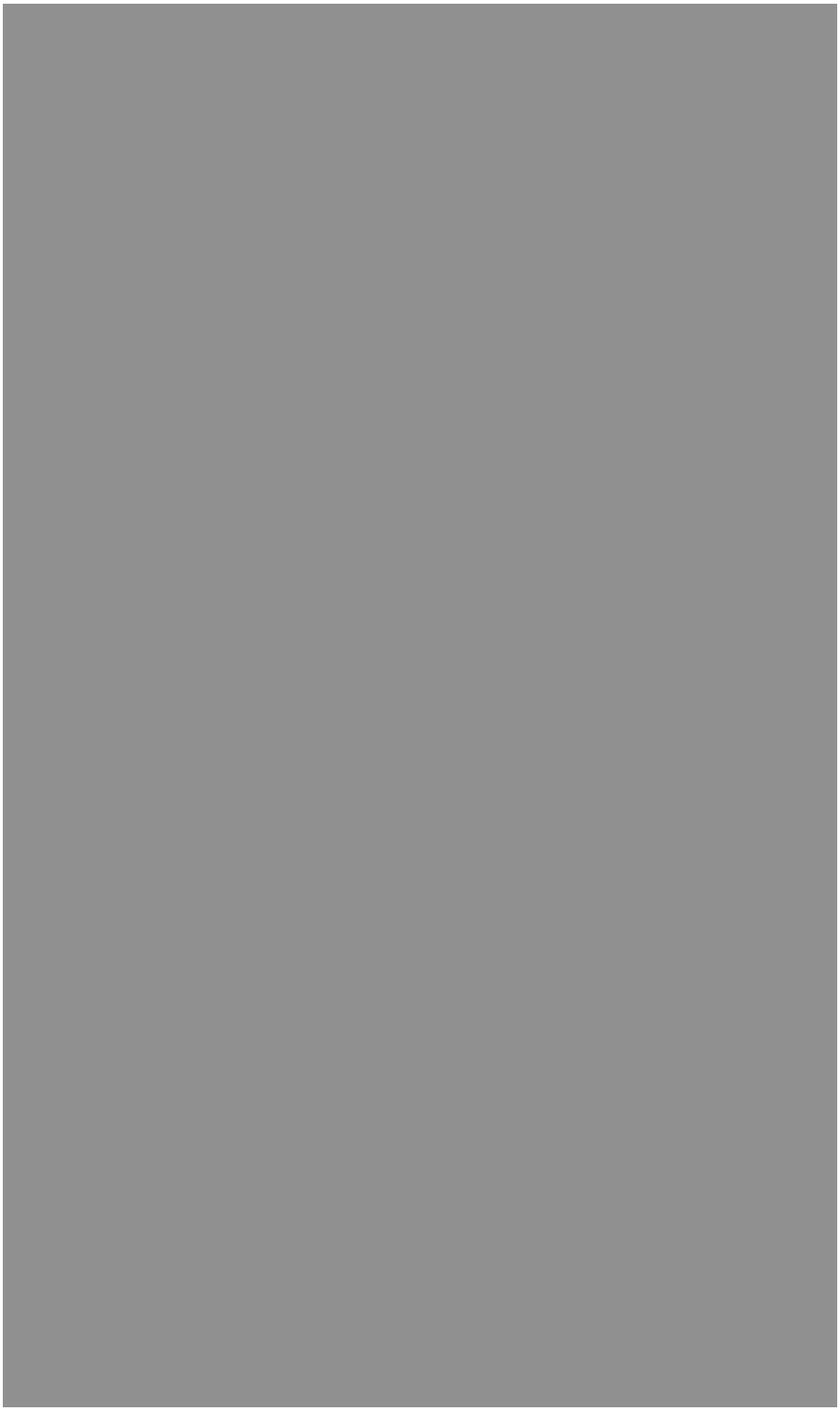


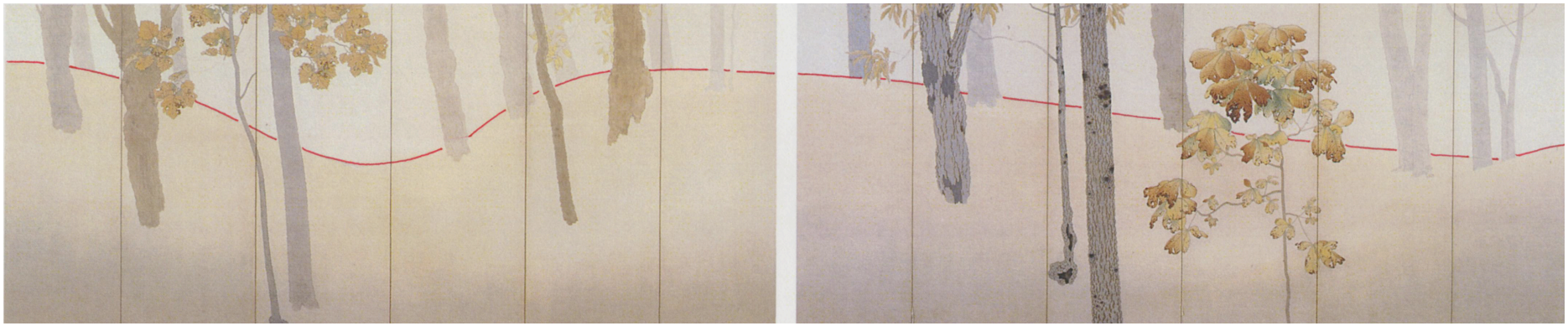
図 80 橋本雅邦《白雲紅樹》（重要文化財）1890 年 東京藝術大学蔵

図 81 下村観山《木の間の秋(木間の秋)》 1907 年 東京国立近代美術館蔵

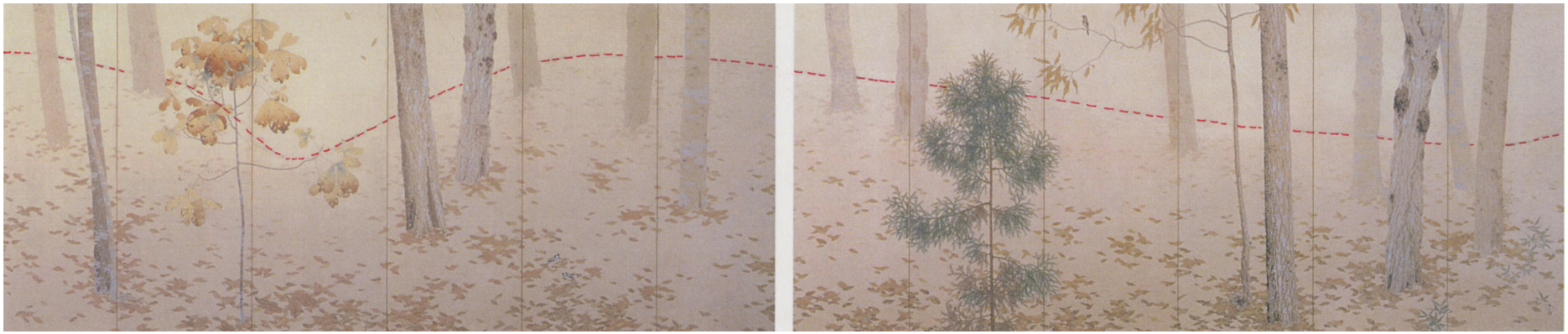
図 82 左) ジェームス.M. ホイッスラー《黒と金のノクターン : しだれ花火》 1875 年 デトロイト美術館

図 83 右) ジェームス.M. ホイッスラー《黒と金のノクターン : オールド・バタシー・ブリッジ》 1872〜1875 年 テート美術館

図 84《 六曲一双(重文)》(部分) 杉の若木に残された下書きと思われる線(赤線)



《落葉》未完 六曲一双



《落葉》（重要文化財）六曲一双

図 88《落葉》未完の土坡ラインと《落葉》（重要文化財）の下方の「落ち葉」のラインの比較（赤線部分）

図 89《落葉》（重要文化財）に描出された「落ち葉」の描法

：葉脈・輪郭に線描あり　：葉脈のみ線描あり　：シルエット

図 90《落葉》（重要文化財）に描出された「落ち葉」の描法

：葉脈・輪郭に線描あり　：葉脈のみ線描あり　：シルエット

図 91　《落葉》（重要文化財）　ピンク色の「落ち葉」と黄色の「落ち葉」

：ピンク色の「落ち葉」　：黄色の「落ち葉」

図 92《落葉》（重要文化財）　ピンク色の「落ち葉」と黄色の「落ち葉」

：ピンク色の「落ち葉」　：黄色の「落ち葉」