

| | | | |
|---------|-------------------------------|---------|-------|
| 氏名(本籍) | 佐藤志乃(千葉県) | | |
| 学位の種類 | 博士(芸術学) | | |
| 学位記番号 | 博甲第2705号 | | |
| 学位授与年月日 | 平成13年3月23日 | | |
| 学位授与の要件 | 学位規則第4条第1項該当 | | |
| 審査研究科 | 芸術学研究科 | | |
| 学位論文題目 | 朦朧体についての研究 — 菱田春草の作品を中心に — | | |
| 主査 | 筑波大学助教授 | 博士(芸術学) | 守屋正彦 |
| 副査 | 筑波大学教授 | Dr.phil | 中山典夫 |
| 副査 | 筑波大学助教授 | 博士(芸術学) | 五十殿利治 |
| 副査 | 元筑波大学教授 | | 藤井久栄 |

論文の内容の要旨

朦朧体は明治後半期の没線彩画の手法を用いた日本画の画風で、横山大観、菱田春草らが、岡倉天心の指導と洋画の外光派に刺戟されて、伝統的な線描を使わずに彩描を空刷毛を用いてほかすことによって空気や光線を表わそうとした新しい表現の試みであるとこれまでの美術書には説かれている。この認識は、『大観自序伝』の「私や菱田君が岡倉先生の考へに従って絵画制作の手法上に一つの新しい変化を求め、空刷毛を使用して空気、光線などの表現に一つの新しい試みを取ってした事が当時の鑑賞界に容れられず、所謂朦朧派の罵倒を受けるに到った」と述べた文章に典拠し、大づかみに朦朧体を捉える場合はこの大観の記事がたびたび引用されたのである。

ところが、当時朦朧体と批評された作例にあたると、伝統的な線描を用いない方法は「空気」や「光線」の表現のみに使われたわけではなく、それを表す筆使いも空刷毛を用いる方法だけではなかった。このことはこれまでに説かれた美術書の一般的な解釈では十分に言い表していないことを意味している。

本論文はこれまでの先行研究が十分にその語を吟味して来なかったことを指摘し、朦朧体を考察する上で欠けていた次の三つの視点を取り上げ、その解釈に指針を得たのであった。第一に、朦朧体という言葉や、具体的に表現上のどのような試みに対して適用するべきかという基本的な問題の解釈。第二に、元来は日本画の新しい表現が出現した時に、当時の批評者がそれを揶揄するためにつくり出した呼称と捉え、この呼称が、当時否定的な意味で使われたことに着目。今日では、単に1900(明治33)年頃に現れた日本画の新たな試みを指す言葉として安易に使われているこの呼称に、当時込められていた様々な批判の意味や、「朦朧体」という新しい呼称をつくり出すに至った批評者側の事情についての解釈。第三に、朦朧体を示した表現は1897年から1906年(以下、明治30年代とする)に至る様々な画家の作品にも見られる傾向であり、流行として日本画家の間に波及していった現象が認められること。つまり、一般に朦朧体と呼ばれることの多いこの表現方法は、批評者側からは非難されたにも関わらず、当時の日本画家によって積極的に受け入れられた様子が窺われた。しかし、このような現象が及んだ範囲について、これまで正確に把握し指摘した論考は現れていない。

如上の解釈を中心に、本論文では朦朧体の呼称を充てるべき表現上の新しい試みとはいかなるものかを特定する。そのためには明治期の作品を改めて検討し、「朦朧体」の呼称を創り出した批評者側の状況や、朦朧体の試みが発生し、これが当時の画家たちの間に波及した現象に関しても考察を加えそれを日本画が近代化していく過程に生じた動向と関連づけて考察する。その結果、朦朧体とは、明治期において新しくはじまった表現上の試みを

指す言葉でありながら、これを、日本画が近代化していく過程に生じた動向をも象徴する言葉として解釈することもできるのではないかと仮説するに至ったのである。

本論文は、この仮説に基づき、以下の方法で考察を進めている。

第一に、いわゆる朦朧体の典型とされてきた春草の作品を取りあげ、彼が示した表現上の試みについて再検討する。そして朦朧体とは表現上のどのような試みを指すのかを明確にする。その上で第二に、この朦朧体が、当時の日本美術界にどのように波及し展開していったのかを調べるために、春草以外の画家たちの作品を幅広く検討する。また第三に、「朦朧体」の呼称が見られる明治30年代の絵画批評を収集・整理する。これらを具体的な検討の対象としながら、朦朧体の展開を編年的に扱う構成とした。

そこで本論文では、明治期の絵画批評において「朦朧体」の呼称が使われたのが主に明治30年代であることから、便宜的に考察の対象をこの時期に設定し、それを三期に分類して以下の各章を構成する。第1章では、1897(明治30)年から1900(明治33)年頃を対象に、「朦朧体」と呼ばれた新しい表現に至った経緯とそのはじまりについて、第2章では、1900(明治33)年から1902(明治35)年頃を対象に、様々な日本画家の間に朦朧体が広がる様子について、第3章では、1903(明治36)年から1905(明治38)年にかけての春草と大観の外国体験をきっかけとする朦朧体の変化と、インド絵画への波及についての内容を扱っている。

春草の作品を解釈の中心に据えて朦朧体について考察した本論文は、最後にこの成果を、1897(明治40)年以降の作品である春草の1909(明治42)年の代表作〈落葉〉と比較検討している。著者は本論文で解釈を試みた朦朧体と本作の両者に見られる表現から〈落葉〉が無関係に成立したとは見なし難いとし、〈落葉〉を朦朧体の表現を習熟して後の成果と位置づけている。このことから結語では朦朧体が近代日本美術史に果たした役割について、批判的であった近代の批評が朦朧体の表現を認めていく過程で変化したこと、また伝統的な流派の画家がこの表現を採用したこと、さらにはこれらに加えて、〈落葉〉の批評に見られるとおり、批判から好評に変化したときに朦朧体という語が用いられなくなったこと、そしてこのことが近代日本画の方向を決定していったと結論づけている。

審査の結果の要旨

近代日本画は、西洋画を本格的に受容し、それを学び始めた明治初期にあっても、江戸以来の近世諸派の画風を受け継いだ絵画が、明治の前半期の主流をなしていた。土佐派、狩野派とその泡沫画派の流れ、北宗、南宗と括られる水墨画、あるいはこれらを別の言い方と言うところの文人画、南画、あるいは円山派、四條派、そして浮世絵、これらの諸流は命脈を保ちながら近代を抑えたのであった。

このような傾向が続く中であって、西洋絵画の本格的な学習機関である工部美術学校が開校し、次第に洋画を学ぶものがこのような伝統諸流の中から現れ、新しい時代の要請にこたえていった。またフェノロサは来朝は我が国の文化財保護意識を刺激し、また我が国の伝統的な絵画を高く評価するに至り、ここにわが国最初の古典を学習し、流派に拘泥しない作家を養成する東京美術学校が成立するに至ったのである。

そして、最初に朦朧体あるいは朦朧派と揶揄された観のある、批評の俎上に上がったのが、他ならぬ美術学校に最初に学んだ横山大観、菱田春草らであった。

著者は本論文の副題が示すとおり、長い間菱田春草の表現について考察してきたが、その過程で本研究の主題である朦朧体について、従来の一般的な解釈が十分にこの用語を説明していないことに鑑み、考察を進めていったのである。そしてこの批評が美術学校というアカデミーの教育を受けた作家に集中していることから、当時の新聞等の記事にあたり、どのような作品にどのような評価が加えられているかを解釈し、これまで朦朧体について解説される一般的な特徴だけでなく、さまざまな表現に対して評者が朦朧体を評論中に用いていることから、その用語が一定でないことを指摘し、それらが守旧的な表現でないものに対して付与されたものと推論したのであ

る。さらに批評の記事に朦朧体という言葉が使われている期間がちょうど明治30年代だけに現れていること、また伝統諸流の画家もこの朦朧体という表現に倣う傾向を示したことに着目し、批判から好評へと変化して、その折に使用されなくなったと解釈している。

本論文はこれまで考察を加えられることが少なかった朦朧体について、膨大な批評記事を簡潔に纏め、また失われた当時の作品資料を多くの文献に見られる図版資料から割り出し、実証的にこの言葉を解釈し、独自の研究領域を拓いたものとするが、そのことは著者が結論において研究成果として述べているとおり、次のように意義付けることができる。

それはまず、旧派と括ることのできる江戸以来の画派、その伝統を是認し、これをルールとして批評を加え、新たな表現に排他的であった批評家、彼らの意識が朦朧体の出現によって明らかに変わったことを指摘した点であり、近代批評の緒につく研究として評価できるものであろう。また朦朧体の表現に旧派が恭順して行く過程は、近代の日本画が今日に至る、かくあるべき方向を決定した観があり、この指摘は貴重な成果と捉えることができる。また、朦朧体と批評される30年代の渦中にインドに渡った大観、春草の事跡を尋ねた現地調査は著者によって我が国では最初の試みと評価できるものである。それから得た解釈は彼らの表現が渡印を経て後にやや変化が見られるところであり、釈迦や摩耶夫人を画題とした一連の制作は、従来の仏教絵画の粉本主義を否定し、現地の風土を戴した表現となっている。このことは十分に本論文中では述べていないが、その後の写実的な表現を見るに貴重な指摘となっている。

著者は春草研究に端緒を拓いた本研究の作業を通して、朦朧体の表現とその原義について、この時期に出版された可能な限りの文献を渉猟し、自らの審美眼を信じてその表現の解釈を迫り、近代美術史上に十分に朦朧体の解釈とその意義を位置付けることができたものと評価することができる。

なお本論文では資料調査の成果を生かしきれず、大観や春草の帰朝後の表現に関して具体的に多くの作例をあげて論じていない点、また結語に本論を通して得た解釈を似せて比較考察することによって大変重要な意味のある〈落葉〉の解釈が充分に行われていない点などが認められるが、これらはこれから解釈を広げて新たな論功を期待できるものとみなし、本論文全体を評価するならば、これまでの先行研究の成果を上回る新知見を示し、体系化した点は独自性の高い論文として評価できるものである。

よって、著者は博士（芸術学）の学位を受けるに十分な資格を有するものと認める。