

近代日本画における「朦朧」の意味

佐藤志乃

はじめに

朦朧体については、近代日本美術史の概説書、あるいは日本美術院、横山大観、菱田春草らに関する研究論文などに、多くの記述が見られる。それらは概ね、朦朧体を大観や春草による明治三〇年代前半の表現方法であるとし、特に西洋画の摂取という点において近代日本画史上最も重要な試みであると認めている。

朦朧体の試みが始められたきっかけを説明するものとして、しばしば取り上げられるのは、大正一五（一九二六）年の大観自身による文章である。

「朦朧派の攻撃は創立以来私や菱田君の上に絶へず加へられてゐたのである。私や菱田君が岡倉先生の考へに従つて絵画制作の手法上の一つの新しい変化を求め、空刷毛を用して空気、光線などの表現に一つの新しい試みを敢へ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つたもので、此特殊な形容詞は当時の新聞記者諸君の命名したものであつた」(一)

この文章は、朦朧体の表現方法を具体的に伝える資料としても重要である。「空気、光線などの表現」という部分からは、洋画の写実的表現から影響を受けた新たな自然描写の試みが窺われ、今日実見できる大観や春草の作品には、この言葉通りの表現が確認できる。しかし、この大観によ

る記述は、朦朧体批判が行われた当時のものではない。更に、朦朧体とは、そもそも明治三〇年代前半に現れた新しい日本画に対して、当時の批評者が与えた呼称である。従って作家側の記述のみでは、この呼称の正確な検討を行うための資料として不十分であろう。また、この他にも朦朧体に関する当時の文献資料はいくつか紹介されてはきたが、それらについての詳細な検討は行われず、ある決まった資料の引用(2)が繰り返されるのみである。従って実際、朦朧体の意味については未だ曖昧な点があり、例えばこの呼称の対象としての表現方法、時期、作家、作品を取り上げるべきか、という基本的な問題についても、検討の余地は残されているように思う。それゆえ朦朧体への認識方法は、研究者によつて異なる場合がある。

例えば昭和一七年に発行された石井柏亭の『日本絵画三代志』には、観山の〈継信最期〉、大観の〈聴法〉、あるいは広業の〈菊慈童〉、〈蜻蛉〉、山田敬中の〈美音〉といった日本絵画協会の「理想画」について「兎に角こゝろもちと云ふことが、其頃絵画協会の標語となつて居たが、…觀念、理想と云ふやうなものを重んじようとしたのであらう。…其こゝろもち派が技術の未熟なもの、手にかゝつては醜

怪なものとなり、鶴画とか朦朧派とかあらゆる悪評を世間から受けた」とある(3)。一方、昭和一八年に発行された森口多里の『美術五十年史』には、「自然観照上の新しい感覚を求めて朦朧描写を試みた」、「日本画に新しいリズムを持ち来さうとした意欲は、観山、大観、春草等をして益々没線描写に執着させた。…この種の描法が最も効果的に用いられるのは、空気の変遷を写すことに於てであつた」とある(4)。つまり石井柏亭は自然から遠ざかり觀念を重んじる表現として、森口多里はより自然に近づいた写實的な表現として、朦朧体を捉えているのではないだろうか。両者は、異なる視点から朦朧体を記述しており、この例にみられるように、従来の近代日本美術史においてこの呼称の意味は特定されてきたとは思われず、幾通りかの解釈を可能とする曖昧さを残してきたようである。

今回は、この呼称の意味についての正確な把握を試みるために、その発生当初である明治三三、三四年の展覧会評を整理し、まず呼称の流布の過程を明確にする。そして当時の批評者が、この呼称を用いることによつて、日本美術院による新たな表現をどのように批評したのかを確認し、同時に、当時の論評の様子や言葉の原義が、今日では正し

く伝えられていない事情をも指摘したい。

一・明治における「朦朧」という言葉

明治において「朦朧」という言葉にはどのような意味があったのだろうか。明治四五（一九一二）年に発行された『大辞典』（5）には、次のように記されている。

もうろう（朦朧）副 ウスオボロデアルコト。

もうろうぐみ（朦朧組）名 朦朧車夫ノくみなかま。

もうろうしゃふ（朦朧車夫）名 客ニ法外ノ酒代ナド

ヲ強請スル悪車夫。新吉原ヲ本トシテ多ク東京ノ遊

郭附近ニ居ルモノ。

もうろうたい（朦朧体）名 文芸ノ作品ニ云フ語。ソ

ノ文句ノ意味ノ不明瞭デアル類ノ体。又、絵画ノ描

写法ニ云フ語。ソノ輪郭ナドノ不明瞭デアル体。

以上のうち例えば「朦朧車夫」の意味が示すように、当時「朦朧」とは、あまり良い印象を与える言葉ではなかった。

それは、「朦朧組」という言葉について、他の辞典に「主義主張又は態度の曖昧な人々のこと」(6)、「陰にてよから

ぬ事をなす手輩を云ふ」(7)と記されていることから窺える。このように「朦朧」は、単に「ウスオボロデアルコト」だけでなく、怪しい、うさん臭い、という意味合いを含んでいたと思われる。また「朦朧体」とは、文学と絵画の両方面に使われた言葉であったことがわかる。

後に述べるように、絵画批評に朦朧体の呼称が現れたのは、明治三三年であると思われる。しかし文学では、すでにこの呼称が使われており、明治二九年から三〇年にかけて、帝国大学の「擬古派」と呼ばれた塩井雨江、大町桂月、武島羽衣らによる新体詩の表現方法が、朦朧体と呼ばれていた。そして明治三〇年一二月の『早稲田文学』の記事によれば、「朦朧派」とは、始めは「擬古派」につけられた呼称であったが、その語義は次第に広範となり、「藤村一派」をも包含するようになった(8)。

朦朧体をめぐっての当時の言説としては、以下のようなものがある。

高山樗牛「新体詩のけふこのごろ」(明治二九年二月『太陽』)

外山正一「新体詩及び朗読法」(明治二九年三、四月『帝國文学』)

武島羽衣「朦朧体」「新体詩と雅俗語」(明治二十九年三月『国文学』)

島村抱月「朦朧体とは何ぞや」(明治二十九年五月『早稲田文学』)

文学)

森 鷗外「朦朧体」(明治二十九年五月『めざまし草』)

高山樗牛「朦朧派の詩人に与ふ」(明治三〇年七月『太陽』)

高山樗牛「朦朧体の末路」(明治三〇年一〇月『太陽』)

以上のうち、外山正一と高山樗牛は「朦朧派」を否定する立場、島村抱月は擁護する立場をとっている(9)。彼らが記す朦朧体の意味について見ると、例えば樗牛は、武島羽衣、塩井雨江、大町桂月、杉鳥山ら「新体詩家」による「助辞、枕詞、かけ言葉、かゝり結びのいろいろを、志かも擬古文に書き流せる」表現方法が、「紆余婉曲」に過ぎると批判している(10)。そして特に島崎藤村の「四つの袖」を例に挙げ、「措辞語句の冗漫朦朧」「無用の形容」によって、内容の分かりにくい難解な詩となってしまうことと、感情が率直に伝わってこないこと、などを指摘している(11)。樗牛はこのような否定的態度で、新体詩を朦朧体と呼んでいる。一方抱月は、不明晰な表現を、余韻のある

情緒的な表現として肯定的に捉えている(12)。この他にも様々な批評が現れたが、鷗外がこの呼称について「今の韻語を説くものの一造語にして、その概念も亦自ら朦朧たるものなり」(13)と述べるように、その語義は明確に定まっていなかったようである。

絵画における朦朧体の呼称発生は、以上に述べた文学での使用からおよそ三十四年後ということになる。この呼称が文学においてすでに浸透していたため、日本画を批評する者たちの記憶に残っており、そのまま絵画批評に転用されたと想像できる。吉田千鶴子氏も指摘されているように、春草の《常盤津伏姫》に対する「謡曲でもなし、義太夫でもなし稗史小説の伏姫でもなし或人又曰く新体詩の伏姫なり」といった作品批評は、その事情を物語つていよう(14)。従って絵画批評でこの呼称が発生した時代背景として、文学での朦朧体批判は無視できない。しかし、後述する絵画での朦朧体の意味は、文学のそれと必ずしも一致するわけではない。

絵画の領域において朦朧体の呼称が発生する以前に、「朦朧」という言葉は作品批評の中ですでに使われていた。その例として、明治三十一年の第五回日本絵画協会絵画共進

会（以下絵画共進会と略記）に出品された下村観山の〈春曉・秋暮〉について「惜むらくは用筆煙霧と共に朦朧として」と述べられた部分がしばしば挙げられてきた。従来の研究では、絵画での朦朧体批判がこの批評に端を発したかのように記述されている。しかし、『日本美術院百年史』に転載されている作品批評⁽¹⁵⁾をみると、この批評以外にも、「朧ろ（げ）」「朦朧」という言葉は散見される。すなわち、この観山に対する批評のみが「朦朧」の用例ではなく、従ってこれのみを呼称発生のきっかけとすべきではないことがわかる。

まず、「朧ろ」の用例として、明治二九年第一回絵画共進会出品作である寺崎広業の〈悉達語天使図〉（図1）について、「朧ろげに半身を現じたる達磨然たる物体は是れ果して何者と観すべき」（⁽¹⁶⁾）、また同年の第二回展出品作である大観の〈無我〉（図2）については、「其模様の何処までも朧げに引立たざる」（⁽¹⁷⁾）、同三年第四回展出品作である本多天城の〈老子〉については「笹のあまりに朧ろに過ぎたる」（⁽¹⁸⁾とある。また、「朦朧」については、先に触れた観山の〈春曉・秋暮〉以前にも、明治二七年第三回青年絵画共進会出品作である尾形月耕の〈観劇図〉につい

て、「彩色何処と無ふ朦朧たるは物足ぬ心地せらる」（⁽¹⁹⁾と述べた例がある。また、先の観山の批評を行った同じ人物は、同展覧会に出品された竹内棲鳳の〈春雨・秋暮〉（図3）についても「空色の朦朧たる」（⁽²⁰⁾と述べている。このように「朧ろ（げ）」「朦朧」の用例はいくつか確認できるが、これらのうち、観山への批評が特に注目されてきたのは、観山が、大観や春草とともに朦朧体を行った作家として、一般に認識されているためであると思われる。

以上の批評についてその作品をあたると、観山と棲鳳の作品は実見できないが、今日確認できる広業の〈悉達語天使図〉では、左の尊者の下半身はほかされ、全身が描かれてはいない。また大観の〈無我〉を見ると、衣服の模様は、ムラのある彩色とぼかして描かれており、輪郭線はない。従って明確な墨の輪郭線を用いず、ぼかして彩色を行う方法が「朧ろ」と呼ばれたことが分かる。

この言葉は、黒田清輝の作品に対しても使われていた。明治三一年の『美術評論』には、黒田の〈湖辺の朝霧〉に対して「色の調子一ツで前景の朦朧とした中に、水の光たるが、よく写されて居る」（⁽²¹⁾とあり、色彩による光の表現に関して「朦朧」という言葉が使われている。森口多里

は『美術五十年史』の中で、「黒田清輝氏の景色数枚は普通彩色と異なり素人眼にはほんやりとして眼の届かぬ」という明治期の『絵画叢誌』による作品批評などを引用して、黒田ら外光派の「陰もまた光の一種として明るく描いた」画面が、当時の人々にとつては「朦朧」にみえた、と述べている(2)。洋画の外光派と呼ばれる表現方法もまた、当時の批評者に「朦朧」という印象を与えていたのであろうか。

以上のように、文学においては絵画に先行して朦朧体が存在し、また絵画においても、すでに「朧ろ(げ)」「朦朧」の語がしばしば使われていた。そして、この言葉で形容される絵画表現を行ったのは、必ずしも、今日朦朧体の作家とされる春草や大観のみではなく、京都画壇の棲鳳の例があつたことなどは、注目すべきであろう。

絵画において「朦朧」「朧ろ(げ)」とされたのは、以上にみた例によると、輪郭の不明確な、色調重視のほんやりした描写方法であり、あるいはぼかしを利用して対象物の一部を省略する方法であつたといえる。そして明治において「朦朧」は、その語義以外に、作品に対する批評者の感情をも示唆している。新体詩に対する橋牛の批判、そして

絵画批評上の「朦朧」には、「朦朧車夫」「朦朧組」などから窺えるような悪い印象が幾分反映されていると思われる。先に挙げた作品批評のうち、観山に「惜しむらくは、大観に「引立たざる」、月耕に「物足ぬ」などと述べた部分から分かるように、批評者は「朦朧」とした表現方法をあまり好意的に受けとめてはいない。すなわちこの言葉には、新傾向の表現に不審感を抱く彼らの気持ちが現れていると思われる。

二. 朦朧体—言葉の成立

明治三三年(一九〇〇)になると、日本美術院を中心に試みられた新しい表現方法(画風)を指して、朦朧体の呼称が意識的に使われ始めた。それは、従来の研究で指摘されたように(3)、大村西崖による展覧会評が発端となつたようである。西崖が初めてこの呼称を用いたのは、明治三年四月一〇日『東京日日新聞』に掲載された、第八回絵画共進会展覧会評であると思われる。前回の第七回絵画共進会に対する新聞批評(3)には用例がないため、本稿では、この西崖による記事をひとまず朦朧体の初出と定めた。

これ以前に西崖は、日本絵画協会の作家（特に天心周辺の作家である橋本雅邦、大観、春草ら）に対して龍丘派、不自然派、観念派²⁵など、また彼らの表現については鶴画²⁶の呼称を使っている。つまり西崖は、彼らによる新傾向の作品に対してすでに特定の呼称を用いていた。そしてこの過程を経て、西崖は朦朧体の呼称を作り出した。

以下では、朦朧体批判が展開された展覧会批評の資料として、明治三三年春の第八回日本絵画協会・日本美術院連合絵画共進会（以下絵画共進会と略記）から明治三四年春の第一〇回絵画共進会までの新聞批評を整理し、朦朧体の呼称が流布していく過程を追ってみることにする。

まず、参考にした新聞の展覧会評を以下に列挙する。

〈第八回絵画共進会〉

- (A) 東京日日新聞「美術展覧会を評す」(一)―(七)無名子(大村西崖) 明治三三年四月一〇日―二〇日
 (B) 東京朝日新聞「美術院の絵画共進会」(一)―(六)巽園 明治三三年四月二三日―二八日
 (C) 時事新報「美術院展覧会批評」(一)―(三)梨堂生 明治三三年四月二四日―五十五日
 (D) 読売新聞「日本美術院展覧会概評」(一)―(五)乗除庵

明治三三年四月一六日―二九日

〈第九回絵画共進会〉

- (E) 東京日日新聞「美術院と絵画協会との展覧会」(一)―(五)無名子 明治三三年一〇月三〇日―十一月三日
 (F) 東京朝日新聞「第九回絵画共進会」(一)―(三)巽園 明治三三年一月一七日―一九日
 (G) 時事新報「日本絵画協会展覧会評判」(一)―(五)〇〇生、口悪男 明治三三年一月一日―二七日
 (H) 読売新聞「美術院絵画共進会の作品」(一)―(十二)無色齋主人(林田春潮) 明治三三年一月一四日―二二月五日
 (I) 東京朝日新聞「美術院派の第十回展覧会」(一)―(五)巽園 明治三四年三月二〇日―二六日
 (J) 読売新聞「第十回絵画共進会日本美術院展覧会出品概評」(一)―(十三)春風道人(岡倉天心) 明治三四年三月一日―二八日
 (K) 東京日日新聞「美術院展覧会」(一)―(六)(無署名) 明治三四年一月三日―二二日
 (L) 東京朝日新聞「絵画巡覧記」(一)―(七)巽園 明治三三

年一〇月二三日―三二日 このうち絵画共進会展覧会評
は(四)―(七)

(M)読売新聞「上野の美術院絵画展覧会」(一)―(四)S生
明治三四年一〇月二六日―十一月一日

以上の批評の中から朦朧体、あるいはそれに代わる呼称
を拾い出した(文末の表を参照のこと)。

西崖は、明治三三年四月一〇日に初めて朦朧体の呼称を
使つて後、同連載記事の中では、ほぼ毎回この呼称を使つ
ている。そしてその直後の四月二四日には『東京朝日新聞』
と『時事新報』(この場合は朦朧派)で、そして四月二九
日には『読売新聞』でも使われている。従つて第八回絵画
共進会の展覧会評では、この四紙の批評者は皆、この呼称
を用いていることになる。このように、西崖による使用を
きっかけに、この呼称は急速に他紙に流布していった。

次に用例を具体的にみていくと、まず西崖は、明治三三
年四月一〇日の記事で、日本美術院の作品を朦朧体と呼ぶ
にあたって次のように述べている。

「矢張此展覧会で呼物になるやつは院の中堅画家大観、観
山、春草等の作だらう。名をつけければ縹緲体とか朦朧体と

か言ひたいやうな作ぶりだけれども、西洋画の所謂全体の
色の根調といふものをやらうとして居る所と『イムプレッ
ション』の或一面の現されて居る所とは感心する」

「春の曙」とか『秋の暮』とか、または『凍雲』とか『寒
天』とか、大抵は最初から縹緲たる所ばかりを取つて居る
のはどういふものか。それに図取りから色から筆使ひまで、
一切みな縹緲朦朧の気味で持ちきつて居るものだから、観
る者は大概煙に捲かれてしまふ。それもその筈、画が全体
に煙みたやうなものばかりだ。その代り感心なことは、朦
朧たる彩色やほかして、縹緲たる感情は面白く現されて居
るがある」

西崖はこの文章で、作品の題材である自然現象の様子に
「縹緲」「朦朧」を使い、また日本美術院による表現方法
にも同じ言葉を使っている。そして西崖が朦朧体の作品と
して具体的に取りあげているのは、川合玉堂の〈春の曙〉、
春草の〈煙雨楼台〉(川霧の図)、観山の〈寒梅〉、鈴木華
邨の〈寒空〉などである。これらの作品図版は確認できて
いないので、どのような題材を描いたものか分からない。
しかしその作品名から、自然現象を題材とした作品である
ことが想像される。作品批評を見ると、玉堂の〈春の曙〉

『東京朝日新聞』の巽園は、明治三十三年の四月二十五日の記

については「水の工合から空の霞の色など、如何にも陽春の心持が見えて居た」、また春草の〈川霧の図〉については「朦朧体の旨くはまる図題」であるとし、「柴舟のかすんだ処」「波を此体の慣用手段でほんやりとたゞ白ぬきにした」とある。同じく春草の〈煙雨楼台〉には、「楼台の腰が幽霊じみて居る」とある。つまり、空や波、あるいは舟や建物などが煙雨や霧でほんやりとかすむ風景描写を、西崖は「朦朧」あるいは「縹緲」と呼んだようである（西崖は朦朧体と縹緲体を並立して用いており、特にその意味の相違はないと思われる）。

また、この作品批評で西崖は、「朦朧たる彩色やぼかし」の効果によって自然の情趣が表現された点を認めており、朦朧体を非難するばかりだったわけではないことが窺える。しかし彼の批評はすぐに否定的見方へ変わってしまった。『兎角この二三子の近年の作は、人をお茶にしたやうな、ごまかしたやうな、とぼけたやうな、おつに意味深長なやうな、考へたやうな、なぐつたやうなものばかり』（28）である」と批判し、連載の最終回では「ごまかし画」と揶揄するに至っている（29）。

事の中で、大観の〈上方歌某の葉〉を朦朧体としている（30）。ここでは「例の朦朧体に朝げしきを示さんとしたる」とあり、特に朦朧体の表現方法についての具体的な記述はない。詳しい説明を要しない周知の言葉としてこの呼称は使われており、当時における話題性の程が窺える。そして、日本美術院の表現方法を指し示す固有名詞として、すでに一般に浸透している様子がわかる。

さらに巽園は、西崖が初めて用いた場合と少し異なり、人物中心の作品にもこの呼称を使っている。例えば明治三年第九回絵画共進会出品作である大観の〈木蘭〉（図4）、観山の〈大原の露〉（図5）、同三四年第一〇回展出品作である春草の〈蘇李訣別〉（図6）、玉堂の〈湘君〉などに対してである。観山の〈大原の露〉の人物描写については「隈取り目立ちて旧派の油絵に紛ふハ口惜し」（31）、春草の〈蘇李訣別〉については「相変らず朦朧体の怪筆を揮ひて世俗を驚ろかさんとす」、「人物と云ひ景容と云ひ例の没線の描法全く洋面めきて根本的に日本の画法を破壊し去り」と評している（32）。つまり、朦朧体と称する作品の人物描写を洋画的としているのである。それは、墨線による輪郭線を用いない描写方法ゆえであると思われる。先に

見た広業の〈悉達語天使図〉では、下半身がぼかされているゆえに「朧ろげ」とされた。それに対して、この〈蘇李訣別〉〈大原の露〉では、人物の一部を霧や煙などの表現のためにぼかされることなく、全身がしっかりと描かれている。しかし、人物描写における輪郭の不明確さは否定的に受けとられ、朦朧体と称されたのである。

先に述べたように、朦朧体は、西崖が初めて用いた際には、煙雨や霧といった自然現象の雰囲気を、主に色調によって表現している意味で使われた。しかしこの呼称は、その意味に限定されることなく流布していったといえる。異園が、人物描写における輪郭線の不明確さをこの呼称によって批判しているように、新聞批評において、この呼称に確固とした定義はなく、そこには様々な批評内容に対応し得る融通性があった。次の節では、朦朧体の多義的な点について、新聞批評で使われた朦朧体以外の呼称を取りあげることによって、更に検討を加えたい。

三、朦朧体の意味

今回取りあげた資料では、日本美術院の表現に対して朦

朧体以外にも様々な呼称が使われている。表に挙げた纏綿体、怪画、妖画、鵝画、雑種画、幽霊画、ごまかし画、神仙体、金銀体などである。これらの呼称には、日本美術院によって展開された表現方法に対する批評者各々の印象が反映されていて、興味深い。

表をみると、朦朧体（朦朧派などを含む）が全ての批評者によって使われており、この呼称の定着が窺えるのに対して、その他の呼称が使われる頻度は一定しておらず、批評者によって使う呼称が異なったりしている。そしてこれらの呼称は、朦朧体と区別して使われる場合と、ほぼ同じ意味で使われる場合がある。

これらの呼称は、朦朧体の呼称だけでは語りきれない様々な批判内容を示していると捉えることができる。逆に、これらの呼称とほぼ同意味に使われた場合の朦朧体は、様々な方面からの批判内容を包含しうる多義的な言葉となる。以下にこれら様々な呼称を、朦朧体の意味と照らし合わせながらみていく。それによって、朦朧体を含む意味について検討を加えたい。（纏綿体については、先の節で朦朧体と同意味に使われていることを述べたので、本節では取りあげない。）

(一) 怪画、妖画

怪画と妖画は、あまりに斬新であつたために、奇怪な、異様なものとして受けとめられた表現方法に対して使われている。それは、例えば梨堂生が、大観、春草、観山に対して「怪的画風をして益々怪ならしめ、奇をして愈々奇ならしめ、以て新機軸を出せりと思惟するか」(32)と述べた文章からも窺える。それでは、どのような表現方法が奇怪とされたのであろうか。

すでに、大観や春草ら岡倉天心の指導下にあつた若い作家たちによる人物表現は、その人物姿態の現実離れた表現のために「怪物」と呼称されることがあつた。例えば明治三〇(一八九七)年の春草による「水鏡」(図7)は、「髪の色は怪しげなる、眼球のむき出したる如くなる、指の骨なきが如くなる、……」(31)というように、人物描写の不自然さ、稚拙さが指摘されている。その他に、三〇年作である広業の「蜻蜓の精」(図8)「菊慈童」、山田敬中の「美音」(平和)(図9)なども、「美術学校理想派の作の近頃最も著しきもの」(35)として挙げられ、観念的主題の選択と架空人物の奇怪な表現は、多く批判の対象となり、その際に「怪物」「化物」という言葉が使われた(36)。

妖画、怪画は、以上の批評内容を継承していると思われ、これらは、朦朧体という呼称が浸透した後も、特に朦朧体と区別されることなく作品批評に使われている。例えば西崖は、明治三三年一月の記事で、朦朧体による表現が「人物の形などの不具不権衡なことは実に甚しい」「依体の分持とかいふものを無理に表現しようとするからであると指摘している(37)。つまり、観念的な内容の表現に終始するために、人物描写が奇怪で不自然となつている点を朦朧体表現の特徴として挙げ、非難しているのだろう。

このように朦朧体には、観念的主題を選択する傾向を批判する意味も含まれていたことになる。同様の批判は、第八回絵画共進会で行われた音曲画題に対する批評にも現れている。例えば巽園は音曲画題の作品について「妙に気取つたらしきもの、捻つたらしきものハあれど、大体の上より画家の勘違ひを現はし居れり」(38)、西崖は「画題に何の不足があらう何を苦んでか音楽の調子を画にして見やうなど、いふ悪い滑稽を工夫する必要があるのかしら」(39)と批判している。これらの批評は、音楽という題材を奇を街つた試みとし、結果として奇妙な作品に仕上がってし

まった事を、非難しているのである。先述したように日本美術院に対しては、しばしば観念派、理想派という呼称も使われており、これらもまた、同様の批判内容を意味していた。

(二) 鶴画、雑種画

鶴画と雑種画(あひのこゑ)は、伝統美術の様々な流派あるいは西洋画の混合と捉えられた場合の呼称である。鶴画については、まず、棲鳳の作品が鶴派とされたことが想起される。棲鳳の明治二五年作『猫児負暄』は、「骨格毛状円山の風なるが、之に添ふるに狩野の鋭岩、景文の草花を以てす。一幅中に三派の筆意を備ふ。ブチ毀しに曰く、是れ鶴派なりと。賛する者曰く、是れ一派を起す速因なりと」(40)と評された。この批評者は、棲鳳の描写方法を、在来の諸流派の混合と捉え、一つの流派に特定できないため、皮肉の意味を込めて鶴派と名付けた。そしてこの例から、「鶴」という文字には、いくつかの流派の寄せ集め、という意味が含まれていることが分かる。

先にも触れたように、朦朧体発生以前に鶴画の用例は存在する。例えば明治三二年一月『美術評論』の作品批評で

は大観の(聴法)(図10)について「近来鶴画といふ奴が流行だが、その中にも此画などは鶴中の鶴にて」(41)とあり、淡白な日本画の顔料によって西洋画の遠近と厚みを表現しようとしたところに無理があることも指摘されている。この場合は、和洋折衷という意味での「鶴」であることがわかる。

そして朦朧体の呼称発生後も、この呼称は使われていく。『時事新報』の○○生は、観山の(大原の露)、大観の(木蘭)、春草の(雲中放鶴)(図11)などにおける「諸色多くは胡粉を加へたる顔具を用ひ、漫に塗抹」する方法が、「鶴画、灰神楽的、摺硝子的」と非難される原因であるとしている(42)。この記事では鶴画、「灰神楽的」、「摺硝子的」という言葉が「朦朧的」という言葉と混交されており、各言葉の意味は、特に区別されていない。また『東京日日新聞』(無署名)では、日本美術院の「理想観念を現はす」作品を非難する呼称として鶴画と朦朧体縹渺体を同じ文章で用い、ここでも両呼称の意味は区別されていない(43)。そして以上の例では、鶴画についての具体的説明がなく、ただ単に日本美術院を非難する目的で使用された観があり、その意味は朦朧体と不可分である。

雑種画については、巽園が日本美術院に対して、描写方法の上で統一感がないと指摘し、その描写方法を具体的に「日本画とも洋画とも判じ難き」、「水彩画めきたる山あれ巴写生らしき動物あり、油画風の樹木に狩野擬ひの岩」(44)などと述べ、これを雑種画と呼んでいる。これは、日本美術院の作品に見られる様々な伝統流派と西洋画の描法の、皮相的な混合への無理な試みに対する批判であろう。ここでは雑種画の意味は明確であり、朦朧体と混同されてはいない。

この記事で巽園は、具体的に、絵画共進会に出品された日本美術院による〈春の曙〉〈寒天〉という題の作品すべて(45)を指して、雑種画と呼んでいる。一方、先節でみたように西崖は、同作品群に対して、「朦朧」、「縹緲」の言葉を使っている。つまり、〈春の曙〉〈寒天〉と題された一連の作品を、巽園は雑種画、西崖は朦朧体と呼んでいるのである。使われた呼称の違いは、両批評者の作品から受ける印象の違いによるのであろう。しかし、「和洋折衷の朦朧体」(46)と巽園が述べている例もあるように、朦朧体批判の中には、鶺鴒画、雑種画などが示す批判内容も含まれることもあった。

(三) 幽霊画

「幽霊」という言葉は、ほかしを多用した表現に対して、すでに使われていた(47)。また、今回調べた資料では、西崖が春草の〈煙雨楼台〉に対して「楼台の腰が幽霊じみて居る」(48)と評するといへば、そこがこの朦朧体の朦朧体たる所以(48)であると述べた例がある。西崖は、煙雨に霞む楼台がぼんやり描かれている様子を指して、「幽霊じみる」と評していると思われる。

そして幽霊画という呼称は、巽園が明治三四年三月の記事で用いている(49)。巽園は、日本美術院の絵画が一般に朦朧体あるいは幽霊画と呼称されると述べ、幽霊画を朦朧体と同じ意味で使っている。特に表現方法についての具体的な記述はない。

また『読売新聞』の春風道人(岡倉天心)は、寺崎広業の〈幽霊〉(図12)について、「朦朧体を以て称せらる、美術院の出品中、豈一幅の幽霊画なかるべけんや」と述べている(50)。この場合は、先の用例と異なり、幽霊の絵、という意味である。天心は、幽霊という題材が朦朧体に適していると考えているようである。下半身をぼかす描写方法か、あるいは、幻想的な画題による浪漫性か、天心がはず

れを朦朧體の特徴として捉えた上でこのように述べたのかは、分からない。しかし、いずれにしても、下半身をほかしを用いて省略する方法は、先に取りあげた広業の〈悉達語天使図〉と同様、現実中存在しない人物が目の前に現れるという幻想的シーンを表現している。天心がこのような浪漫的雰囲気の表現を、好意的に受け止めていることが、この〈幽霊〉に対する作品批評から窺える。

(四) ごまかし画

「ごまかし画は、西崖が用いている。そして「ごまかし」の語は、日本美術院の試みを批判する場合に、西崖以外の批評者によつてもしばしば用いられている。批評者たちはどのような表現を「ごまかし」であるとしたのだろうか。

具体的な例を挙げると、西崖は、鈴木華邨の〈寒空〉に対して「下の方に枯木を二三本と土坡とをちよびりとかいて、上の方はずうツと雪もやうの雲でごまかしてしまつてある」(2)と述べている。つまり、画面に描かれた対象物が、画面の大きさに対して小さい点が、手抜きという印象を西崖に与えたのであろう。『日本美術』に掲載された華邨の〈寒天〉(図13)の図版(2)をみると、画面下の方に数

本の枯れ木が描かれ、他にはわずかな土坡と小さな鳥が二羽描かれているのみであり、これらは、画面の大きさに対してわずか五分の一ほどにしかあたらない。余白は淡く塗られており、おそらく画題のとおり、空が表現されているのだろう。同様の批判は他にもみられる。例えば巽園は春草の〈菊慈童〉(図14)について「菊の精を主眼としながら菊ハホンの附合せに僅か許りを見せ満山悉く紅葉なるハ心得ず」(3)と述べ、背景の紅葉の山に対して、主題であるはずの菊慈童が小さい点を指摘している。また梨堂生は春草の〈水墨山水〉について「山か雲か將た油煙か、描きたるは指大の舟のみならずや。晩秋の薄汚なき茶褐色を塗抹したる、既に厭味なり」(2)としている。この二つの例では、得にごまかしであると非難しているわけではないが、対象物が小さいことへの指摘は、先の西崖の批評に通じるのではないだろうか。余白を多くとり、それを塗り潰す、これは空や空気の表現を目的としていると思われる、冒頭に引用した大観の言葉を裏付けるものであろう。しかし当時の批評は、このような表現を、新たな自然表現として好意的に認めるよりも、以上のように非難するほうが多かったようである。

「ごまかし」は、日本美術院の描写技法に対しても使われた。例えば〇〇生は、「いつの展覧会も同じやうな朦朧的のもの許りを出して居ると云ふのは、まだ真個に腕の利いて居る手合いぢやない。何が何やら分らない煤ぶつたやうな色をコテコテと塗りつけるのは、実は胡麻化す為めである」(55)と述べている。ここで〇〇生は、「塗りつける」方法を、技術の未熟さを隠す手段と捉えている。そしてこの例にもあるように、当時日本美術院の描写方法についてはしばしば、「塗る」「塗抹(塗抹法)」という言葉が揶揄的に使われた。つまり、線描を用いず胡粉を混ぜた絵具を厚塗りする方法は、朦朧体の特徴的な技法として認識され、それは洋画的であると捉えられる場合もあれば(56)、この例のように、技術(おそらく筆線の技術のことであろう)の未熟さを隠す、その場逃れの方法と捉えられる場合もあった。

(五) 神仙体、金銀体

神仙体は、西崖のみ用いている。西崖は大観の〈瀑布〉〈素尊〉(図15)、観山の〈修羅道〉について、「朦朧体の一種ひねくれた」ものとして、この呼称を使っている。詳

しい記述はないので、どのような表現を指しているのか、明らかではない。しかし、これらの作品を「意味深長なありがたいもの」としており、神話や宗教から題材を得た作品に対して皮肉をこめてつけた呼称と想像できる(57)。ここで西崖は、朦朧体と区別するためにこの呼称を用いている。つまり西崖は、はじめ朦朧体の呼称を、彩色やぼかしによって自然の情趣を表現する試みに限定して用いたのである。しかし神仙体は以後の批評には見られず、一時的な使用であった。

次に金銀体である。今回取りあげた批評を見ると、この呼称を用いているのは巽園と梨堂生である。彼らはこの呼称によって、金銀泥や雲母の極端な使用を批判している。また、金銀体の呼称は用いないものの、他の批評者による同様の指摘も多い。金銀泥の使用については、太陽の光、月の光の表現を意図している可能性があり、巽園によれば大観の〈蓬萊〉は銀泥にて月を表し、観山の〈蓬萊〉は金泥にて太陽を表している(58)。しかし、この金銀泥の使用は、きらびやかで派手な画面として非難される場合が多く、写実的な光の表現として認められることはなかった。

この金銀泥の多用について巽園の記事には、春草の〈雲

中放鶴) に対して、「絵の上から銀泥を流して朦朧と見せたる銀流し」(59)とあり、銀泥を使った画面が「朦朧」とした印象を与えるものであったことが窺える。この他にも、大観の〈浄瑠璃朝顔〉(図16)には、「彩色濃厚(こつてり)して花やかなる上金箔を以て上半を埋め銀粉を以て童等をかすませたる流行の金銀体」(60)とあり、また日本美術院の作品全体に対しては、「雲母胡粉銀泥などを振蒔いての灰神楽」(61)という文章もある。このような描写方法が、何を表現するものであったのかは不明である。霧や霞の表現を意図していたのかも知れない。

これらの用例からは、朦朧体が金銀体の意味をも包括すると断定することはできない。しかし、金銀泥や雲母を用いたかすんだ描写は日本美術院の流行となっていたことが窺え、「灰神楽」「摺硝子」という言葉は、金銀体による画面が「朦朧」としていたことを窺わせる。

以上は、朦朧体と同時期に見られた呼称であり、日本美術院による表現上の特徴を指している点で等しい。そして朦朧体の呼称が新聞上で定着しつつあるなか、以上に挙げた呼称もまた、朦朧体と混同されて使われていた。今回確

認した資料においては、朦朧体という一つの呼称が、その他の呼称が示す様々な側面からの批評の意味をも合わせもつ場合もあり、朦朧体の意味は、流布するにつれて次第に広がっていったことが分かる。

まとめ

日本美術院に対する呼称の使い方は、批評者各々によってやや異なる。また批評によっては、呼称が単に作品を非難嘲笑するために濫用されており、その場合には、各呼称の意味や使い方の根拠が示されていない。そのため、朦朧体や他の各呼称に対応する意味を、特定することはできない。しかし検討してきたように、朦朧体の広義を捉えれば、他の呼称が示す批判内容は概ねここに包括されるのではないだろうか。「朦朧」という言葉には、新たな表現を即座に容認できない批評者側の様々な感情が集約されており、当時の批評状況を象徴する重要な言葉といえる。

しかし、様々な批判が行われるなかで特に目立ったのは、観念的傾向に対する批判である。日本美術院に対して観念派、理想派という呼称が使われたことからわかるように、

着想の奇抜さと、それに伴う技法の未熟さ、このような視点からの批判は、朦朧体批判の一側面として最も興味深い問題である。

西崖は日本美術院の表現を「理想の産物たる朦朧画」あるいは「朦朧体の不自然なる醜相」(62)などと批判した。この批判は、彼が朦朧体批判を始める以前から用いていた不自然派、理想派などの呼称が意味する批判内容とさほど違いはないと思われる。また彼は朦朧体の呼称を用いた後も依然として日本美術院の作品を「妖怪画」「化物画」と呼んだ(63)。つまり、朦朧体の呼称を使い始めた後も、西崖は以前の批判内容を引きずっており、日本美術院の作品に対する見方はあまり変わっていないといえる。

その他いくつかの展覧会評を見ても、日本美術院の試みを自然情趣の表現という視点から支持したのは天心くらいであろう(64)。朦朧体批判の多くは、新傾向の日本画を、大観が述べるような空気や光の表現として着目したわけではない。大観の言説に従い、作家の意図の側から朦朧体を捉えるならば、新たな自然観照への試みとする見方が妥当であろう。しかし、当時の作品批評にもどってその内容を検討してみれば、そもそも朦朧体批判は、大観が後に述べ

た言説とは異なり、むしろ観念的理想的傾向を批判するものであったことがわかる。朦朧体批判が行われた当時の、大観、春草自身の言葉にも「美術院などでも画題のことで岡倉サンや橋本サンが始終心配をして居って、新しい画題を出しませんが、ソレに依じて筆を執る人に頭が無いので、結局要領を得ない朦朧の画ばかりになりますので、是には平生弱り切って居るのです」(65)と述べたものがある。これは朦朧体批判を浴びた作家本人が、他の作家に対して、当時の批評者と同じ立場から朦朧体批判を行っていることと捉えることができ、興味深い資料である。

今日の近代日本美術史においては、発当初の呼称の意味や使われ方は正確に伝わっていないといえる。明治期の批評者と今日の我々とは、同じ表現方法に対しても、その見方に違いがある。大観や春草の表現を朦朧体と呼ぶ際には、当時の批評者がどのような視点からこの呼称を用いたのかを、念頭に置いておく必要があると思われる。

註

(1) 横川毅一郎編『大観自叙伝』大正一五年一月五日 中央美

術社 五七頁

(2) 朦朧体に関する記述として頻繁に引用されてきたのは、『大

観自叙伝』の文章の他に、岡倉天心による以下の文章である。

「思ふに、春草の開展せんとする新画風に在りては、其没骨の描法を使せんとするに、煙雨を飯り霧籠を用ふること自然の結果なるべし。されども、これが為めに我が日本画の特色たる明快の觀念に遠かるを免れざるを如何せん。此没骨的新画法は、必ず煙雨を飯らざるを得ざる歟、必ず霧籠を用ひざるを得ざる歟、模糊たらざるを得ざる歟、陰鬱ならざるを得ざる歟、果して明快なるものを作る能はざるか」(第十回絵画共進会、日本美術院展覧会出品概評)、『読光新聞』明治三四年三月一九日

(3) 石井柏亭『日本絵画三代志』昭和一七年七月五日 創元社

一三三頁

(4) 森口多里『美術五十年史』昭和一八年六月五日 鱗書房 一

〇五頁

(5) 山田美妙編『大辞典』明治四五年五月 嵩山堂

(6) 時代研究会編纂『現代新語辞典』大正八年二月二八日 博文堂 二五四頁(『近代用語の辞典集成 第一卷』平成六年一月二二日 大空社 所収)

(7) 小林篤里編『現代日用 新語辞典』大正九年二月二〇日 文芸通信社三三五頁(『近代用語の辞典集成 第五卷』平成六年

一月二二日 大空社 所収)

(8) 「彙報」『早稲田文学』第三号 明治三十三年二月三日 五九

一六二頁

(9) 石丸久「朦朧体論争」『近代文学論争事典』昭和三七年二月

月一五日 至文堂 六八―六九頁

(10) 「新体詩のけふこのころ」『太陽』三号 明治二十九年二月五日

一〇四―一〇五頁

(11) 「朦朧派の末路」『太陽』一八号 明治三〇年九月五日(『情

半全集』二卷 大正一五年一月二〇日 博文館 五五〇頁)

(12) 鳥村抱月「朦朧体とは何ぞや」『早稲田文学』九号 明治二

九年五月一五日 一―九頁

(13) 森 鷗外「朦朧体」『めさまし草』まきの五 明治二十九年五

月二七日 三九―四〇頁

(14) B―(四)(本文に掲載した新附資料一覽の番号を参照のこと。

以下同様。) 明治三十三年四月二六日 吉田千鶴子「大村西崖の

美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』二六号 平成三年三

月二〇日 四九頁参照。

(15) 『日本美術院百年史』に掲載されたもののうち、今回「朦朧

」の言葉に関して調査した展覧会作品批評は次のとおり。

『日本美術院百年史』一巻上(日本美術院百年史編纂室 平

成二年一月)

・ 展覧会 第一回大会(明治一八年)、第二回大会(明治一

九年)

- ・日本青年絵画協会臨時研究会（明治三四年）
 - ・日本青年絵画協会第一回絵画共進会→第四回絵画共進会（明治三五年→明治二八年）
 - ・日本絵画協会第一回絵画共進会→第四回絵画共進会（明治三九年→明治三二年）
 - 『日本美術院百年史』二卷上（平成二年二月）
 - ・第五回→第七回 日本絵画協会日本美術院連合絵画共進会（明治三一年→明治三二年）
 - （16）『寺崎広業「悉達語天使図」』『日本美術院百年史』一巻上 五三三頁
- なお、この作品の題名は〈悉達多語天使〉と表記される場合もあるが、ここでは「日本絵画協会第一回絵画共進会（明治三九年）出品目録」（『日本美術院百年史』一巻上 五一九頁）での表記方法に従った。
- （17）「横山大観「無我」」（16）に同じ。五六五頁
 - （18）「本多天城「老子」」（16）に同じ。六一六頁
 - （19）「尾形月耕「観劇図」」（16）に同じ。四九九頁
 - （20）「竹内棲鳳「春雨・秋暮」』『日本美術院百年史』二巻上 五〇二頁
 - （21）「無扉門」『美術評論』第八号 明治三二年二月二〇日 三七頁
 - （22）森口多里『美術五十年史』前掲書 一四三頁
 - （23）勅使河原純『麥田春草とその時代』昭和五七年十一月二二日
- 六藝書房 一七七一―一七八頁
 - （24）今回確認した第七回絵画共進会展覧会の新聞批評は、綱島染川「美術院派の絵画を評す」、『読売新聞』（明治三二年一月二〇日、二七日）幻象堂主人「第七回絵画共進会批評」（『読売新聞』明治三二年一月二日―一月九日）のみ。幻象堂主人は「化物画」の言葉を用いている（一月二日の記事）。
 - （25）吉田千鶴子氏によれば「龍丘派」は西崖の造語であり、橋本雅邦郎が龍ヶ丘にあったことによる（「大村西崖の美術批評」前掲書 四六頁参照）。また、西崖による「観念派」の使用例としては「えたいの分らぬ所、これ観念派の名作たる所か」（『岳南』「下村観山籙小町」、『美術評論』第一二号 明治三一年七月二二日 三七六頁）があり、吉田氏によれば発言者である「岳南」は大村西崖である。
 - （26）「日本画といふ格を存じて而もその不具の劣処を補ひ、以て技巧上の改良を企てむとするもの、みな邪道邪徑に墜ちざるハ無き所以なり。絵画協会ハこれを企てて所謂鶴画を出し……」、『絵画協会もまた決して所謂鶴画を作らむとの趣意にはあらざるべし。然りといへども、日本画の短所たる陰陽遠近の不具を備はらしめ、色彩もまた少しく自然に近からしむとすれば、如何に国画の特色を失はざらむと欲すればとて、幾分か洋画の相に肖、洋画の想に類せざることを得むや。これまた必然の勢なり」（局外生「日本画会戊辰展覧会評判（二）」、『読売新聞』

明治三十一年六月一九日) 庄司淳一氏、吉田千鶴子氏によれば、局外生は大村西崖のペンネームである。

- (27) 庄司淳一氏によれば、この記事は大村西崖によるものである(庄司淳一「附・大村西崖著作目録(明治十七年―三五年)」宮城県美術館研究紀要第三号 昭和六三年三月三十一日 七一頁。
- (28) A一(五) 明治三十三年四月二日
- (29) A一(七) 明治三十三年四月二日
- 同記事にて西崖は寺崎広業の作品について、「自然の趣が髣髴して居る。かういふ所は決して朦朧体の産物ではない」(明治三十三年四月一八日)と述べており、朦朧体の意味が自然から離れた表現であると認識していることが窺える。
- (30) B一(三) 明治三十三年四月二五日
- (31) F一(三) 明治三十三年一月一九日
- (32) I一(五) 明治三十四年三月二六日
- (33) C一(一) 明治三十五年四月二四日
- (34) 局外生「絵画共進会評判(四)」『読売新聞』明治三〇年一月二〇日
- (35) 局外生「絵画共進会後日評判(四)」『読売新聞』明治三〇年二月一七日
- (36) 「菊の化物などは最も閉口だ。その赤い奴の足は何と云ふ形だ。左の手の不恰好などは烈しい」(化物嫌ひ「寺崎広業筆菊の精」『美術評論』第二号 明治三〇年一月二〇日 四〇

頁)、「余は此蜻蛉の怪物図に就いて、第一に知られまほしきは、作者が着意の根拠なり。…理想とやらむの一方に傾きて、此の如き図を構成し、適れ新奇妙案と自信せられしは、いかにぞや、…氏が円熟せる技量も、奇怪の形象に採殺せられて好趣味を看得せざらしめし」(香雪「寺崎広業筆蜻蛉」『美術評論』第八号 明治三十一年二月二〇日 四二頁)、「到底木偶的人物といふ評は免れざるべし。…化物然たる姿は一層切なるべし」(暁鴉「下村観山筆小町」『美術評論』第二二号 明治三十一年七月二二日 三七六頁、なお発行者の「暁鴉」は久米桂一郎であることが解っている)などの例がある。またフェノロサは大観の《屈原》や観山の《閨雛》について「化けもの画」と呼ぶ当時の批評者に対して反論している(山口静一「フェノロサ・下」昭和五七年四月三〇日 三省堂 一三二、一三六頁参照)。

なお、観山の《春暎・秋暮》に対して「拙劣極まる洋画の怪物」、「唯々怪画を為すに於ては違法決して許す可らざるなり」と述べた批評がある。ここで「怪物」「怪画」の言葉は、人物描写ではなく、風景描写において「位置と云はず、濃淡と云はず、悉く洋画の様式を捉へ来つ」た観山の試みに対して使われている(銀杏先生「新聞」日本、明治三十一年一月四日、「日本美術院百年史」二卷上 五三三五頁参照)。

- (37) E一(四) 明治三十三年二月二日
- (38) B一(二) 明治三十三年四月二四日

- (39) A 一(三) 明治三三年四月一三日
- (40) 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』 昭和五八年六月一七日
美術公論社 四〇―四一頁参照。
- (41) 「横山大観筆聴法」『美術評論』第六号 明治三一年一月二〇日 三一―三九頁
- (42) G 一(二) 明治三三年一月二二日
- (43) K 一(二) 明治三四年一月三日
- (44) B 一(二) 明治三三年四月二三日
- 〇生も「その方法や光琳を摘み、雪村を襲ひ、之に加ふるに些の素養なき洋画の外形を以てしたるのみ」(G 一(二)) 明治三三年一月二二日)と述べ、同様の指摘を行っている。梨堂生は「同派の画は、一面に崇古的守材の思想に駆られ、他面には新来の欧画に驚きて極めて急劇に彼此の融合を為さむとするものなり」(C 一(二)) 明治三三年四月二四日)と述べ、やはり日本美術院に対して鶴画、雑種画に通じる批判を行っている。
- (45) 第八回絵画共進会の出品目録をみると、〈春の曙〉と題する作品を出品しているのは上原古年、梶田半古、川合玉堂、鈴木華邨、水野年方、森春嶺、横山大観である。また〈春曙〉と題する作品を出品しているのは、池田醜泉、下村観山、益田柳外、渡辺香涯である。明治三三年二月二五日に日本美術院内で開かれた第四回絵画研究会の課題が「春曙」であり、上記のうち古年、半古、玉堂、観山、華邨、年方、大観、香涯はこの研究会に参加している(『日本美術』第一七号 明治三三年三月二五日 二二―二三頁と図版を参照)。絵画研究会で制作された作品が、絵画共進会にも出品されたと思われる。同じく〈寒天〉については、同題名で第八回絵画共進会出品しているのは大観のみである。また華邨は〈寒空〉という題で出品している。明治三三年一月二五日の第三回絵画研究会の課題が「寒天」であり、大観や華邨も参加している(『日本美術』第一六号 明治三三年二月二五日 三〇頁と図版を参照)。「春曙」同様、絵画研究会の作品が、絵画共進会に出品されたのかもしれない。
- (46) F 一(二) 明治三三年一月一八日
- (47) 「遠山の腰だけはたまにはいくらか幽霊然をやつてもよいが、前景の幽霊は止めて貰ひたい。」(ぼかし嫌ひ「山田敬中筆秋暮」『美術評論』第五号 明治三一年一月五日 三三頁)、「ぼかし嫌ひの幽霊画説も尤も」(公平家「山田敬中筆秋暮」先に同じ、三三頁) 発言者である「ぼかし嫌ひ」にあたる人物は、『美術評論』の中で「岳南」のペンネームを用いていた大村西崖であることが解っている(吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」三〇頁を参照)。
- (48) A 一(二) 明治三三年四月一〇日
- (49) I 一(一) 明治三四年三月二〇日
- (50) J 一(三) 明治三四年三月一七日
- (51) A 一(二) 明治三三年四月一〇日

- (52) 『日本美術』第一六号より転載。第八回絵画共進会の出品目録には〈寒雲〉となっており、この図版が同一作品であるかどうかは不明。
- (53) B一(五) 明治三十三年四月二七日
- (54) C一(二) 明治三十三年四月二八日
- (55) G一(二) 明治三十三年一月一日
- (56) 「例の没線の描法全く洋画めきて根本的に日本画の描法を破壊し去り」(I一(五) 明治三十四年三月二六日)
- (57) A一(二) 明治三十三年四月一〇日
- なお〈素尊〉については「黒氣暗澹の中に泥金淡緑を施し、瞭然反映して奇抜雄雋の趣きあり」(懸賞画題歴史画の陳列)、『読売新聞』明治三十二年一〇月二二日)とあり、金泥を用いた画面で、金銀体と批判された表現に通じる作品であったことが窺える。
- (58) 「銀泥の月を現はしたるなど何うやら銀牌を掲げしやうにて是ばかりハ最とおめでたき心地せり」(B一(四) 明治三十三年四月二六日)、「大観氏の銀牌の上を行きて金牌の太陽とハ彌々おめでたき図なり」(B一(五) 明治三十三年四月二七日) 日本美術院に対する批評のうち「金銀体」に関係する記述としては、他に次の文章がある。「妄に銀泥を用ひ、雲母を布き、金泥を塗抹し、或は灰を掛けたかの如く」(C一(一) 明治三十三年四月二四日)、「先ず我等素人の眼を驚ろかしたるハ金銀泥振蒔きの流行なり」(B一(二) 明治三十三年四月三三日)、「暗澹たる黒雲の

- 間一朵の白雲湧き上るを銀泥にて画き夕日影を金泥にて写したる金銀体」(B一(四) 明治三十三年四月二六日、横山大観〈万里の長城〉に対する評) また、半門生「無声会の絵画を観る(つゞき)」(『読売新聞』明治三十三年三月二七日)には、福井江亭の〈雨中〉に対して「キラカ銀泥かで雨を見せたのハ、美術院一派のやり方を試みてむしろ仕損なツた観がある」とあり、无声会展覧会においても「金銀体」の影響が及んでいたことが窺われ、興味深い。
- (59) F一(二) 明治三十三年一月一八日
- (60) B一(三) 明治三十三年四月二五日
- (61) F一(二) 明治三十三年一月一七日
- (62) E一(五) 明治三十三年一月二日
- (63) 朦朧体の呼称を用いるようになった後も、西摩は日本美術院に対して「やり手沢山な美術院一派の妖怪画」(無名子「美術雑感(三十)」)、「東京日日新聞」明治三十三年七月二七日)、「洋画の色の調子だけを取つて日本画の外観を変へ、西洋の理想を取つて日本画の命題意匠または画がらを改めやうとする美術院一派もあるが、是は生憎と写生の研究をしない真の技量のないものがやるものだから、所謂化物画となつて世に爪弾きされて居る」(無名子「美術雑感(七十二)」)、「東京日日新聞」明治三十三年一〇月六日)の批評に見られるように「妖怪画」「化物画」の呼称を用い、その観念的理想的傾向を批判している。
- (64) 春草の〈釣婦〉について天心は「烟雨蓑笠の情、写し来りて

詩極まりなきものなり」、また《蘇李訣別》については「蕃
 篋の中に立ちて、千古の愁を話するものにして、又能く情趣を
 表顕せり」(丁一(五) 明治三十四年三月一九日)と述べており、
 作品に表現された自然現象の情趣を人物の心情表現と結びつ
 け、好意的に受け止めているようである。

(66) 『大観 春草 両画家の美術談』、『新潟新聞』明治三十四年八月
 一四日—一七日(『学芸雑誌』平成八年一二月を参照。)こ
 の記事の存在については、横山大観記念館の野本淳氏より御教
 示いただいた。

図版典拠

- (図1) 『寺崎広業とその時代展』秋田市立千秋美術館 平成四年
 (図2) 『原色現代日本の美術2』小学館 昭和五四年(図3) 『棲
 鳳画園2』中尾新太郎(非売品) 明治三十四年(図4) 『日本美術』
 第二四号 明治三三年(図5) 『天心と五浦の作家たち』茨城県天
 心記念五浦美術館 平成九年(図6) (図7) 『菱田春草』学研 平
 成六年(図8) 『美術評論』第八号 明治三一年(図9) 『美術評
 論』第二号 明治三〇年(図10) 『大観自叙伝』中央美術社 大正
 一五年(図11) 『日本美術』第二四号 明治三三年(図12) 『日本美
 術』第二七号 明治三四年(図13) 『日本美術』第二〇号 明治三三
 年(図14) 『日本美術』第二二号 明治三三年(図15) 『日本美術』



図2 鐘山大殿〈匪我〉



図1 寺崎氏茶〈悉達語天使圖〉

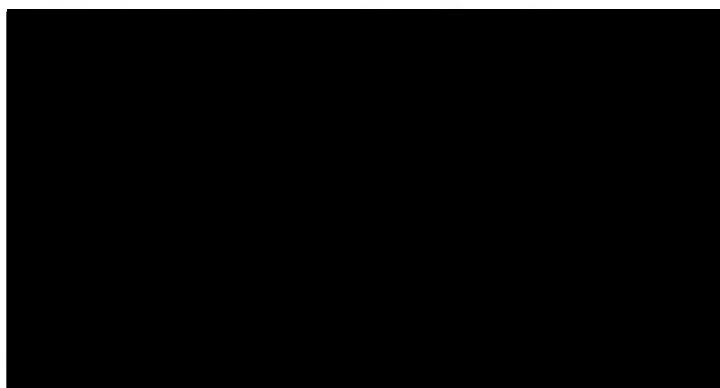


図3 竹内樓城〈春梅〉

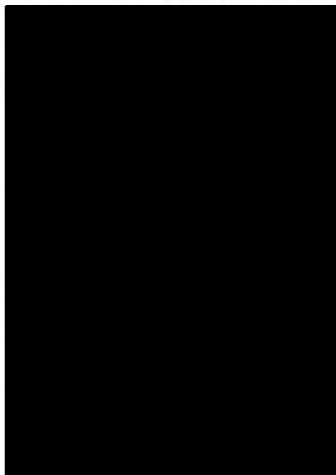


図5 下村親山〈大原の霧〉

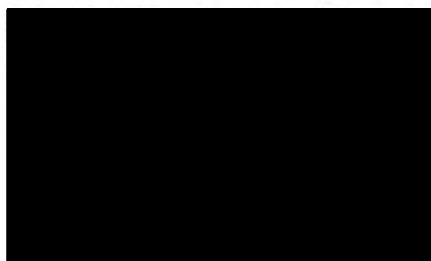


図4 横山大観〈木樨〉

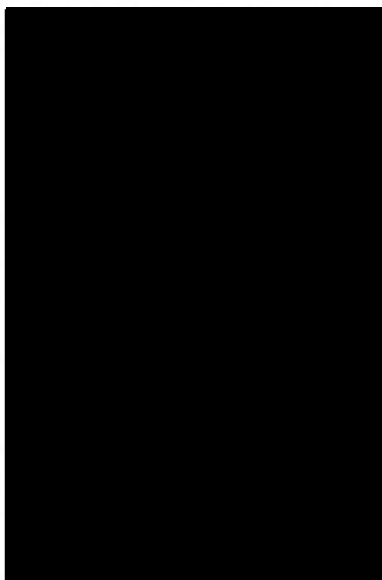


図7 菱田春草〈水鏡〉



図6 菱田春草〈鮮利沢別〉



図9 山田敬中〈平和〉

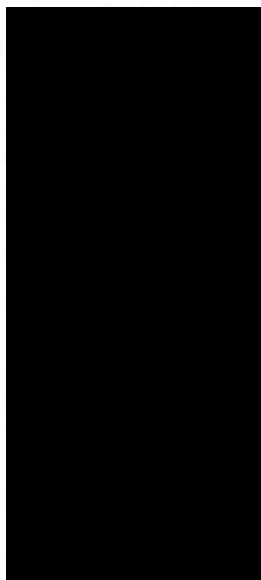


図8 寺崎広業〈蜻蜓の精〉



図11 菱田春草〈雲中放鶴〉



図10 横山大観〈聴法〉

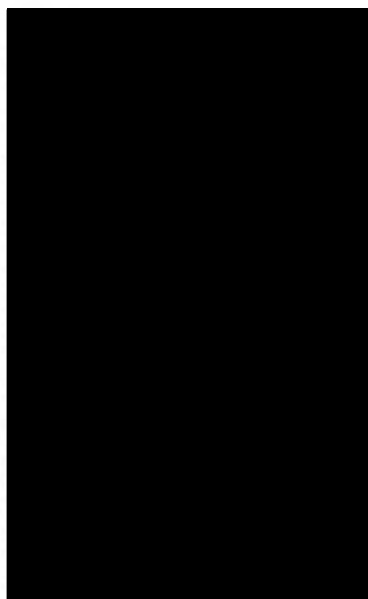


图14 菱田春草《菊卷重》

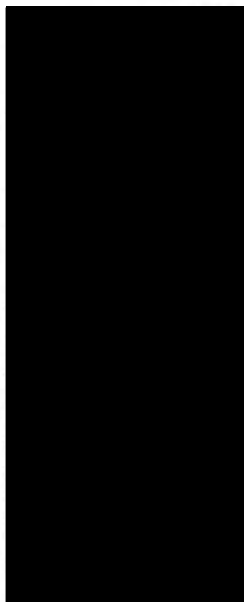


图13 铃木半郎《津天》

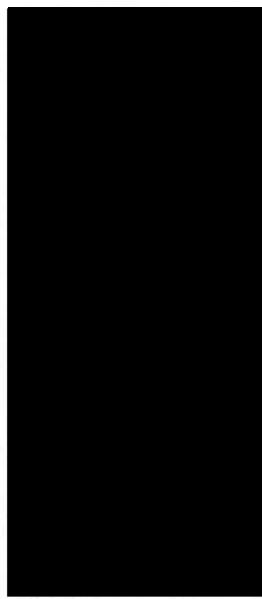


图12 寸崎広孝《幽篁》

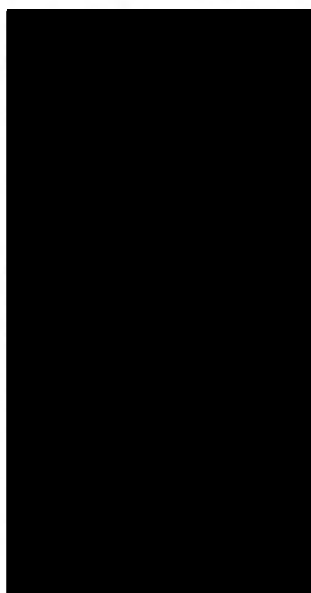


图16 横山大観《净瑠璃朝雨》



图15 横山大観《紫野》

(表)

年月日	批評者名	藤麿体	纏綿体	神仙体	ごまか画	雑種画	妖怪画	金銀体	袍画	幽霊画
明治33年	無名子	○	○	○						(幽霊)
4月10日	無名子									
4月11日	無名子									
4月12日	無名子	○								
4月18日	無名子	○								
4月20日	無名子	○								
4月23日	無名子	○								
4月24日	無名子	○								
4月25日	梨堂生	(派)								
4月26日	巽画	○								
4月27日	巽画									
4月28日	梨堂生	○								
4月29日	乗除庵	○								
5月5日	梨堂生									
10月30日	無名子		○							
10月31日	無名子	(宗、派)								
11月1日	無名子	(宗、派、纏綿)								
11月2日	無名子	(派)								
11月3日	無名子	(画)								
11月11日	無名子	(的)								
11月17日	巽画									
11月18日	巽画	○								
11月19日	巽画	(大腕)								
11月21日	口悪男	○								

年月日	批評者名	藤麿体	纏綿体	神仙体	ごまか画	雑種画	妖怪画	金銀体	袍画	幽霊画
11月25日	口悪男									
11月27日	口悪男	(的、画)								
明治34年	春風道人	○								
3月15日	春風道人									
3月17日	春風道人	○								
3月19日	春風道人									
3月21日	春風道人	○								
3月20日	巽画	(画)								
3月21日	巽画	(画)								
3月23日	巽画	(派、画)								
3月24日	巽画	(藤麿)								
3月26日	巽画	(画)								
10月27日	巽画	(藤麿)								
10月31日	巽画	(主義)								
11月1日	S生	(藤麿)								
11月3日	無署名	○								
11月6日	無署名	(藤麿)								
11月10日	無署名	(藤麿)								
11月13日	無署名	(藤麿)								
11月14日	無署名	(纏綿)								
11月21日	無署名	○								

○本稿で取りあげた批評(本文中に「覽を掲載」の全てを年月日順に並べている。
 ○(一)内の文字は、派生語。例えば、○(派)とは、「藤麿体」「藤麿派」の二つ
 の言葉が使われていることを示し、○(藤麿)は、「藤麿体」「藤麿」の二つ
 の言葉が見られることを示す。また、「的、画」とは、「藤麿的」「藤麿画」の
 言葉が使われていることを示す。