

序章

木村武山（1876–1942）は、岡倉覚三（天心）（1862–1913）が設立した日本美術院を拠点に明治から昭和前期にかけて活動した日本画家である。明治 39 年（1906）、日本美術院の絵画部が五浦（現在の茨城県北茨城市大津町）に移転すると、横山大観（1868–1958）、下村観山（1873–1930）、菱田春草（1874–1911）と共に同地に移住した。大正から昭和にかけては岡倉亡き後の再興院展の中樞メンバーとして活躍した。《阿房劫火》は明治 40 年（1907）に武山が五浦で描いた作品で、第 1 回文部省美術展覧会に出品して三等賞を受賞した。これまで《阿房劫火》は、武山を取り上げた展覧会の中で、しばしば武山の代表作として紹介されてきた。それにも関わらず、本作についてはこれまで作品解説以上のまとまった考察はなされてきておらず、代表作とする根拠も示されていない。

また本作は、秦の始皇帝が造営した阿房宮が項羽軍に焼き払われ、その炎が3 か月の間燃え続けたという説話に基づく歴史画である。明治 20 年代から 30 年代にかけて流行した歴史画は、当時の価値観を多分に反映していることから、本作の歴史画としての側面について考察する必要がある。

加えて本作は、朦朧体の技法によって描かれていることが従来指摘されてきた。一般的に朦朧体とは、明治 30 年代に横山大観や菱田春草が積極的に取り入れた、輪郭線を用いずに対象物を描き、濡れた絵絹の上で墨や絵具を空刷毛でぼかす技法に対する批判的な用語の総称として知られている。《阿房劫火》が朦朧体の技法で描かれているとすれば、この作品は武山の朦朧体への取り組みを考察する上で重要な作品である。

よって本論文では、次の 4 点を美術史上の問いと設定し、考察する。(1) 武山の代表作とする根拠、(2) 作品の特質、(3) 図像の着想源、(4) 同時代の美術の潮流における《阿房劫火》の位置づけ。

第 1 章 木村武山の画業について

第 1 章では、武山の画業について概観した。先行研究では、日露戦争に伴う武山の従軍期間について、内地勤務であったこと以上に詳しいことは明らかにされていないが、武山は軍人として優れていたために国内の軍事の指揮を任され、戦地に行かなかったことが明らかとなった。

第 2 章 《阿房劫火》概要

第 2 章では、本作が出品された第 1 回文部省美術展覧会（文展）での評価と、所蔵をめぐる経緯を確認した。

第 1 回文展では、日本画の全体の出品数が 635 点で（審査委員の作品 10 点を含む）、そのうち審査を経て入選したのが 89 点、武山は上から数えて 6 番目の好成績であった。また武山の追悼記事には、「武山は初期文展第 1 回の出品『阿房劫火』が三等賞となり、世評が急に高くなった。」と記載されていることから、本作は武山の画業の中で重要な転換点であったと位置づけた。

加えて第 1 回文展出品後、本作を所蔵した家が次々と火事にあったことにより、本作は火事の逸話とともに所蔵先を転々とし、昭和 50 年（1975）、茨城県近代美術館の前身である茨城県立美術博物館に購入された経緯も本研究の調査により明らかとなった。

第 3 章 阿房宮を描いた他作品

第 3 章では、本作の主題を確認した上で阿房宮を描いた他作品について言及した。

阿房宮の説話について言及している主要な文献は、司馬遷『史記』（紀元前 91 年頃）、杜牧「阿房宮賦」宝暦元年（825）、張居正『帝鑑図説』（隆慶 6 年（1572））である。

このうち、特に重要である張居正『帝鑑図説』では、「大宮宮室」に阿房宮の説話が記載されている。『帝鑑図説』の説話は、善を勧め、悪を戒める勸戒画の一種である「帝鑑図」の画題として絵画化されてきた。先行研究において「大宮宮室」の場面を描いた帝鑑図は報告されていないが、本章

では伝 谷文晁《霊台、阿房宮図双幅》（制作年不詳）、菊池容斎《阿房宮図》（天保年間（1830–1844））荒木寛畝《阿房宮》（元治元年（1864））に帝鑑図としての性格が見られることを指摘した。

第 4 章 図像の着想源について

第 4 章では、本作の図像の着想源について、火焰の表現と建造物の表現から考察した。

火焰の表現については、絵巻から学んだ火の粉の表現と、朦朧体による火焰の表現を融合している。

本作には、画面全体を覆う火の粉が描かれている。この火の粉の表現の着想は《伴大納言絵巻》（12 世紀）や《平治物語絵巻》（13 世紀後半）から得たものであると考えられる。

また、透けるような赤でぼかして描かれた火焰には、朦朧体と批判された技法の一つである、隈取りの技法が多用されていることが明らかとなった。隈取りは、暈（うん・ぼかし）ともいう日本画の技法のことである。彩色や墨に濃淡をつけたり、暈しを入れたりすることで、入れる場所や方法により、内隈、外隈、照隈などの種類がある。本作では、火焰の火元の部分には隈取りや照隈が使用され、火元から遠ざかるほど火焰の形態を完全にぼかし、地隈を用いて、広い面積に色彩の濃淡のみで描いている。

武山は《阿房劫火》制作以後、仏画において火焰表現を取り入れた作品を度々制作した。大正 11 年（1922）に制作した《迦楼羅王》について武山は、「火に興味を持つて居るので描くことにした」と発言していることから、武山の火焰に対する興味が作品の題材を選ぶ際の基準となっていることを指摘した。

建造物の表現については、狩野派の帝鑑図や楼閣山水図から引用した相輪の表現と、日清戦争の錦絵や同時代の中国の写真から得た煉瓦作りの城壁の視覚情報を融合している可能性を指摘した。

本作に描かれている建造物の屋根には、仏塔の屋根の装飾である相輪が描かれている。これと類似する表現が、狩野宗眼重信

《帝鑑図・咸陽宮図屏風》（17 世紀初頭）や、狩野伊川院栄信《楼閣山水図屏風》（享和 2–文化 13 年）に見られる。

また本作に描かれている城壁の上の建造物の表現は、実際の中国の建造物を参考にしていると考えられ、それは明治 27 年（1894）から 28 年（1895）の日清戦争を契機に、錦絵や写真を通して広く国民の目に触れた。武山は本作で、城壁の上の建造物を描くことによって、作品が中国の歴史画であることを示したと結論づけた。

また本章では、第 3 章で取り上げた他作品と比較し、本作の表現上の特徴について触れた。阿房宮を描いた他作品は個人からの依頼により制作されたのに対し、武山は本作を展覧会会場で不特定多数の鑑賞者に見られることを想定して描いたため、画面は大きくなり、展覧会会場を意識した表現がなされた。

第 5 章 歴史画としての側面

第 5 章では、本作の歴史画としての側面について考察した。岡倉の指導により、日本美術院の画家たちは東洋の歴史画を多く制作した。岡倉は単に歴史上の事実を絵画化するだけでなく、作品に思想的・観念的なテーマを持たせることを求めた。画家たちは、テーマを表現するのに適切な歴史画の画題を選択した。《阿房劫火》の場合、武山の目的は火事によって建造物が破壊される壮大な様子を表現することであり、そのために阿房宮の説話を画題に選択したことを指摘した。

加えて当時の歴史画は、人物の感情が表現されているかどうかによって評価された。それに対し武山は本作で敢えて人物を描かず、それまでの歴史画の前提を越えようとしたと結論づけた。

第 6 章 武山作品における朦朧体

第 6 章では、武山が本作において、色彩の混濁が指摘されてきた朦朧体と、鮮やかな色彩を両立できた理由を考察した。

武山は初期の頃から、色彩について高い評価を得ながら、同時に出品した別の作品では朦朧体の批判も受けていた。それまで

作品によって鮮やかな色彩と朦朧体を使い分けていた武山だったが、明治 35 年（1902）に制作した《熊野》には、朦朧体批判の要因とされた、色彩によって輪郭線を描く彩線が用いられた。《熊野》の画面では彩線と墨線が使い分けられ、画面の色彩が混濁することなく、鮮やかな色彩が維持されている。武山はこの工夫を《阿房劫火》でも発揮し、鮮やかな色彩を維持した。

武山は、昭和 9 年（1934）に色彩と線の関係について発言している。その中で武山は、「色は線の従である」と述べている。この考えのもと、武山は作品に線を残しつつ、朦朧体と鮮やかな色彩を両立したと結論づけた。

終章

本論文では、《阿房劫火》について次の 4 つの問いを設定し、6 章にわたって考察した。

(1) 武山の代表作とする根拠について、日本初の官設の展覧会である第 1 回文展で三等賞を獲得したこと、武山の画業の中で本作品が重要な転換点であったことを指摘した。

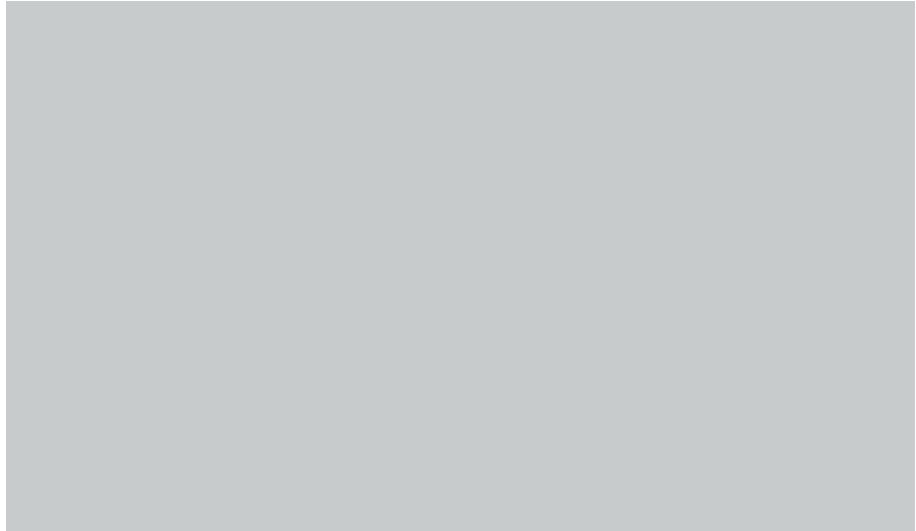
(2) 作品の表現上の特徴について、阿房宮を描いた他作品は個人からの依頼により制作されたのに対し、武山は本作を展覧

会会場で不特定多数の鑑賞者に見られることを想定して描いたため、画面が大きくなり、展覧会会場を意識した表現がなされたことを解明した。

(3) 図像の着想源について、火焰と建造物の表現から考察した。火焰の表現では、絵巻から学んだ火の粉の表現と、朦朧体による火焰の表現を融合している。建造物の表現では、狩野派の帝鑑図や楼閣山水図から引用した相輪の表現と、中国における煉瓦作りの城壁の視覚情報を融合している可能性を指摘した。

(4) 同時代の美術の潮流における本作の位置づけについて、歴史画と朦朧体という 2 つの美術の潮流を考察した。歴史画については、火焰が建造物を破壊する大きさを表現するために、武山が阿房宮の説話を選択した可能性を指摘した。また、彩線と墨線を使い分け、朦朧体の技法と鮮やかな色彩を両立したことを明らかにした。

以上により、古典に学びながら同時代の表現や視覚情報を取り入れたこと、伝統的な線を残しつつ、朦朧体と鮮やかな色彩を両立したことなどから、《阿房劫火》には新旧の表現や価値観を融合する制作態度が表れており、武山の画業の中で重要な位置を占めると結論づけた。



木村武山《阿房劫火》明治 40 年（1907）、絹本彩色 軸装、141.0×241.0cm
第 1 回文部省美術展覧会 三等賞、茨城県近代美術館蔵
図版提供 茨城県近代美術館