

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第136回

山本芳翠・原田直次郎・黒田清輝

世界油彩美術史における19世紀末極東の位置 ——国際シンポジウム「美術の19世紀—ドイツと日本」から (2016年5月8日, 神奈川県立近代美術館 葉山)

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター, 総合研究大学院大学教授, 放送大学客員教授)

1.

原田直次郎のドイツ滞在を歴史と地理の条件のもとで特徴づけたい。そのため、相前後する時期に滞欧した山本芳翠と黒田清輝の例に限って比較検討する。

山本芳翠 Yamamoto Hôsui (1850–1906) のフランス滞在は1878–1887年であり、芳翠は主にアカデミーの巨匠ジャン＝レオン・ジェローム Jean-Léon Gérôme (1824–1904) のもとで修行したと伝えられる*01。原田直次郎 Harada Naojirô (1863–1899) のドイツ滞在は1884–1887年であり、ふたりは相前後して帰国している。いうまでもなく原田はミュンヘンでガブリエル・フォン・マックス Gabriel von Max (1840–1915) に師事したが、折からバイエルンの首都に移動してきた森林太郎／鷗外 Mori Rintarô, Ôgai (1862–1922) の在独期間 (鷗外は1882–1888) が重なり、鷗外との交友ゆえに直次郎の行状は詳細に書留められて今日まで残された。岩佐新をまじえて3名で1886年に撮ったスタジオ写真も伝えられている。これに対して黒田清輝 Kuroda Seiki (1866–1924) のフラ

ンス滞在は1884–1893年の長きにわたり、ラファエル・コラン Raphael Collin (1850–1916) より親密な指導を得た。同時期には盟友の久米桂一郎 Kume Keiichirô (1866–1934) もフランス滞在 (1886–1893) を果たしていた。

原田の滞欧初期の油彩としては Harada Naojiro 'Waldstück im Gebirge mit Gewässer', oil painting として競売に付された森の風景画■01が出現して、一部で話題を呼んだ。だが、当時の画学校のお手本のままの作品で、面白みに欠けるためか、結局、バブル崩壊後の日本への里帰りは果たしていない*02。原田の滞欧作で従来知られていたものには《靴屋の親爺》(重文, 1886, 東京芸術大学美術館) がある。そこに施されたのと酷似した端正な欧文による署名が、この風景画の裏面に施されている。制作当時にこのような署名を施すことで市場価格を吊り上げるような状況があったとは想定し難い。となれば、このバイエルン風景が原田の真作である蓋然性は高いものと言えそうだ。だが近年、美術市場に原田の名前とともに



■01 原田直次郎《ドイツの森》(仮題)
Harada Naojiro, 'Waldstück im Gebirge mit Gewässer'

出現した以上、それに至る段階で、事情通の第三者がキャンバスの裏面に《靴屋の親爺》を模した(整いすぎの)偽署名を施した疑念もまた、完璧に排除することはできまい。

原田直次郎は帰国後、山本芳翠の滞欧作《西洋夫人図》(東京芸術大学美術館)を巧みに模写した作品■02を残している(1889年以



■02 原田直次郎 《西洋婦人像》(山本芳翠の作品模写)
(年代不詳) 岡山県立美術館



■03 ユリウス・エクスター 《原田直次郎の肖像》
1884/85 Julius Exter, 'Portrait eines Japaners. Der Maler und Studienkollege Harada Naojiro (1863-1899)', 1884/85.

降)。モデルは閨秀詩人、ジュディット・ゴーティエとする説もあるが定かではない。その原田にはミュンヘンでの作品に《ドイツの少女》(1886)が知られる。鷗外の原田追悼文にも見える才媛、チェチリア・グラーフ=プファットではないかとする説が芳賀徹氏から提起された。支持者もある一方、同じ年頃の姉妹を映した写真と比較して、顔の骨格が異なるとする異論もある*03。モデルの同定の如何はとにかく、確認すべきは、原田が直接の写生だけではなく、他人の作品の模写という手段にも訴えて作画する習慣を保持していたことだろう。それが、友人・ユリウス・エクスターに帰される《原田直次郎の肖像》■03についても、ある問題を投げかけることとなる。

エクスターのアトリエは、Das Julius Exter-Künstlerhaus として、ミュンヘンの南、アルプス山麓に広がるÜberseeに

Das große Atelierが保存されている。その案内をみると、画面の左側に*ein Portrait von Harada Naojiro : Porträt eines Japaners*. Der Maler und Studienkollege Harada Naojiro (1863-1899), Julius Exter, 1884/85と記載されている*04。だがその原田の肖像の端正な筆致は、これ以降急速に印象派風あるいは表現派風の荒いタッチと原色とを用いることとなるエクスターの作風とは、大きくかけ隔たっている。日本に伝えられたエクスターの肖像には、原田の漢字による朱書の署名が倒立して施されたものが知られる。近年、これは原田筆ではなく、エクスターその人の作品と再認定された*05。逆にエクスター筆とされる原田の肖像の左目は、画面正面を向いている。原田の効き目が右目であったならば、これは鏡を見ながら描いた自画像だった可能性も排除できなくなる。また髪型からすると、原田がエクステルに送った肖像写真が、この油彩肖像に直接転用された可能性も排除できない。お互いの名が“s / l” (seinem liebem?) という略号で、左右に配された本作の署名は、本作がふたりの合作だった可能性も含めて、まだ解き明かされるべき謎を秘めている。

〈原田の肖像〉が投げかける問題のひとつは、この時期の美術教育と表現様式の急速な変化にかかわる。ここでフランスとドイツとの関係を視野に入れる必要が生じる。黒田清輝による《読書》がパリあるいはその近郊のグレー村で制作されたのは、〈原田直次郎の肖像〉が制作されてから5年と隔たない時期のこと。黒田のモデルを務めたマリア・ピオー Maria Billault は、その後生没年まで確認された (1870-1960)。仏文の題名は

《Lecture en été》として Société des artistes français の春の展覧会 Printemps 1891にSeiki Kurodaの署名で出品され入選を果たす*06。その黒田にはまた〈赤髪の少女〉(ca.1892, カンヴァス, 油彩 80.6×64.5cm) が知られる。初夏の朝の陽光も鮮やかな自然のなかで後ろ向きの少女が佇む佳作だが、その透明な色彩感には、原田直次郎の傑作〈風景〉(1886, 油彩, キャンヴァス, 岡山県立美術館) の日だまりの新緑が思い出される。こちらはおそらくアトリエで制作されたものと推定されるが、日本から訪れた画家たちが欧州の透明な空気と光線から受けた感化の跡が銜いなく窺われる。一世代先行するマックス・リーパーマンの印象派風の公園風景画などを両者のあいだに置くと*07, 原田の定型を踏んだ〈森の風景〉が急速に時代遅れとなる傍ら、黒田自身のパレットも数年で明るさを増した様子が見透かされる。パリ発の潮流がドイツにも流入していた当時、写実派が幅を利かし、アカデミーの教程もその影響を受けていた時代は、印象派ないしその亜流がサロンを席捲する時代へと変貌を遂げつつあった。日本からの留学生はその潮流に呑み込まれようとしていたことになる。

2.

当時、非西欧出身の画家の卵たちが、西欧の画塾や画学校に入学して修練することは、何を意味していたのだろうか。ここで世界小説史に関する最近の説を頼りに、しばし考察をめぐらせたい。世界文学史における近代小説史を構想してきたマルクス主義者の比較文学者、フランコ・モレッティ Franco Morettiは、西欧起源の「小説」novelが非西欧世界へと

伝播発展したという欧州中心史観の図式ではなく、国境を越えた刺激に各地で反応が惹起され、それにより世界小説史が刷新されたとする、一種の世界文化革命論を提唱してきた。

モレッティによれば、西欧起源の「結構」という枠組み *novel-plot-frame* は、地域それぞれの登場人物 *local personality* および地域の特性を帯びた語り *local narrative* と競合することによって、世界各地に特有の小説形態が発生した*08。こうした視点からは、縦割りの各国史に代わって、フィリピンのホセ・リサルを日本の二葉亭四迷、そしてやや時代は下るがアメリカ合衆国南部のウィリアム・フォークナーと比較する手がかりが得られることになる。

同様の構想で世界における油彩美術史を素描するとどうだろうか。西欧の画学校仕込みの油彩という技法、透視図法という空間表象技法を枠組み *oil-perspective-frame* として、そこに地域風物 *local color*, *local personality* が描写対象として選ばれ、それらが地域の特性を帯びた話法の伝統、図像的な仕来り *local iconography* と競合する。現在なお、マレーシアやインドネシアなどのイスラーム圏、タイや中国などの仏教圏と、長らくカトリック教の支配を受けたフィリピンとでは、同じ油彩画といってもあきらかに傾向が異なる。そうした視野のもとで比較すれば、日本近代の東アジア油彩画が仏教文化圏を背景として、『古事記』に代表される神話も加味した独自の発展を見せたことは、否定すべくもあまい。

このように世界油彩絵画史を素描してみると、従来の「欧米の衝撃と日本」ないし “Western Impacts, Non-Western

Reactions” といった国籍別の双方向的な影響図式には、問い直しが要請されることとなる。それを2点目に指摘したい。従来は欧州源泉の受容という視点に囚われてきたため、非西欧の現地でいかなる妥協が形成され、折衷主義が広まったか、すなわち *compromise* ⇒ *eclecticism* という軸で事態を理解しようとする傾向が支配的だった。だが脱植民地主義の見方が広がるにつれ、西欧と非西欧との相互交渉 *Mutual & reciprocal negotiation* の様相を、非西欧の各地を横に比較することから究明しようとする機運が高まりを見せている。こうした見地からあらためて明治後期の油彩画を見ると、仏教図像学や神道の世界観が西欧伝来の油彩画技法によって刷新される *Buddhist and Shinto iconography put into Western oil painting tradition*, あるいは反対に、油彩画技法が東洋の宗教画に適用される *Western painting technique applied to Oriental Religion* という実験が敢行された時代相が浮き彫りにされるはずだ。

山本芳翠、原田直次郎、さらには黒田清輝の3名に限定して、以上の傾向を吟味してみよう。そこにはドイツ・ロマン派に由来する潮流と、フランスを中心とするオリエンタリズム絵画の潮流とが交差し、前者が後者に対して優位を占めてゆく過程 *From German Romantic Mythological Painting to Neo-Orientalist genre painting* が、極東の島国において、アカデミー仕込みの「歴史画」終焉の様相ともない交ぜになって展開していった様 *in the Far East at the End of the Era of “peinture d’histoire”* を掴むことができるだろう。そしてそれは、範例を提供するはずだった西欧主要都市での

公式のサロン、いわゆる官展の終焉が、極東日本における官展成立の時期と重なっていたThe End of the “Salon officiel” in the West coincides with the inauguration of the “Salon officiel” in Japanという文明史的な接触変性とも密接にかかわる事態だった。ここに近代日本油彩画史の世界的な意義と特異性も淵源する。

3.

以上のような枠組みを設定したうえで、ここで原田直次郎が帰国直後になした講演記録「絵画改良論」に一瞥を加えよう。冒頭にはこうあった。

其演題ニハ単ニ画論と致シテ置キマシタ、ケレドモ、私ノ演題ハ和画ヲ折衷改良シテ本邦ニ旺盛ナラシメルトイフノデ御座居升。其ノ和画ヲ、折衷改良スルトイフノハ洋画ノ長所ヲ採リ和画ニ加ヘルトイフノデ。コノ説ハ或外国人ガ言ツタコトト定メ置キ私ガコレニ反対ノ説ヲ起コスノデアリマス。

（『龍会池報告』一八八七年一月二十日）*09

「和画ヲ折衷改良シテ」という演題は、原田がこの講演で推奨する主旨ではなく、むしろ「反対ノ説」によってここで退けようとする敵方の論だった。すなわち「絵画改良論」とは、原田の意向に反して、主催者からいささか無理やりあてがわれた論題であり、この謬説は、原田の認識では「或外国人」すなわちお雇い外人アーネスト・フェノロサが『美術新説』で提唱した説にほかならない。こうした和洋折衷による絵画改良事業は、その後フェノロサが、狩野芳崖や橋本雅邦らに諮って、具体的な実践を試みることとなる。

ここで問題となるのが、原田直次郎

《騎龍観音》(273×183cm 1890, 護国寺) ■04
だろう。フェノロサが洋風技法を、狩野派に模範を取る日本画に導入する「折衷改良」を提唱したなら、原田の本作は反対に、仏教画題を油彩で描くという選択を下している。現在の目からみると、フェノロサらの新日本画よりもかえって原田の《騎龍観音》のほうが、この時代特有の奇異な和洋折衷の作例と映ることだろう。この明らかな矛盾は何を意味するのか。

ここで「絵画改良論」から5年後の原田の言葉、「美術につきての一家言」（筆名は「彗」（ムジナ））にも目を通してみたい。

抑我東京美術学校は、組織を仏国巴里府の美術学校に習ひ、生徒を募集して之を養成すと雖も（……）此作品は恐らくは洋装



■04 原田直次郎 《騎龍観音》 1890 油彩、キャンヴァス、272×181 cm, 護国寺蔵（東京国立近代美術館寄託）

して足駄を穿ち、蛇の目傘を挙げるものに彷彿たらむ。

若し美術学校に於て、特に泰西美術の科を設け、和洋両派をして互いにその趣味の在る所、其技術上の差異、材料の便不及び之に必要なの学理を研究せしめ、以て歳月を累ねば、各派の所謂長短なるもの、漸漸に解せられて、ここに彼我の長短を撰択集成したるもの出づることもあらん（……）

（『国民新聞』七百七十号 一八九二年 七月二一日）

ここには、新設なった東京美術学校において、油彩を中心とする西洋美術の科が設けられなかったことへの落胆と憤慨が漏らされている。原田の目には、伝統の日本画に無理に「洋装」を施し、「足駄を穿ち、蛇の目傘を挙げる」がごとき風体を取らせることこそが、容認しがたい「折衷」だったらしい。逆に油彩でもって仏教説話を描くという選択は、原田の目には正統なる油彩画の伝統を日本に移入する事業とみなされていたことになる。冒頭に「組織を仏国巴里府の美術学校に習ひ」とあるが、原田はミュンヘンで学んだバイエルンの美術教育を評価し、パリ仕込みには時に露骨な反発をも辞さなかったとの没後の証言も残る。

1892年にこの文章を公にした段階で、すでに原田の東京美術学校への招聘は挫折しており、翌年には黒田がパリから凱旋する。その黒田が東京美術学校に新設される油彩科の主任に招かれるのは1896年を待たねばならないが、この時期には原田はすでに結核性の脊髄炎を発症しており、本来の志を実現することは許されぬ病身となっていた。

生成期の制度形成過程と個人の履歴や病歴との偶然の一致や乖離が、運命の分

かれ道となり、後世の歴史的評価を左右する。どこまでを制度史の枠組みに、どこからを個人の命運とみれば適切かの判断はむづかしい。山本芳翠に囑目されパリで美術に転向した黒田の栄達と、その影に沈んだ原田の悲運と。黒田は薩摩藩の上級武士階級出身で、大臣を務めた父を持ち、藩閥の威光を背負った男爵であった。これに対して原田は、文久幕府使節について岩倉使節団随行人となった一道を父に持ち、東京外国語学校出身でフランス語には著しく堪能であったが、36歳にして夭折した。ミュンヘンで直次郎に遭遇した鷗外は、津和野の小藩出身で苦学した自分と原田との身分や育ちの違いを痛切に感じたらしい。

ここで《騎龍観音》に戻ろう。現在の目から見れば奇異なこの図像を、原田はなぜ折衷ではない正統の油彩画とみなしたのだろうか。それについてはすでに新関公子の指摘がある。新関はエドヴァルト・リッター・フォン・シュタインレ Edward Ritter von Steinle (1810-1886) の《ローレライ》 *Die Loreley* (1864) に注目する。新関の考証によれば、この作品はミュンヘンの画学校や原田の宿となったカフェ・ミネルヴァからも近傍のプリンナー街 Brinner Strasse に位置するアドルフ・フォン・シャッハ Adolf von Schach (1815-1894) による私設の絵画回廊 Gemäldegalerie に、1874年以来、展示されていた*10。

《ローレライ》¹⁰は地元ライン川の子神話や伝統を油彩で描く。それを素直に日本に応用すれば、そこから《騎龍観音》を構想することは困難ではなかったはずだ。さらに図像学的にみれば、《騎龍観音》が奉納されることになる護国寺に、鶴州麗翠高嶺による《普門品三十三身図屏風》



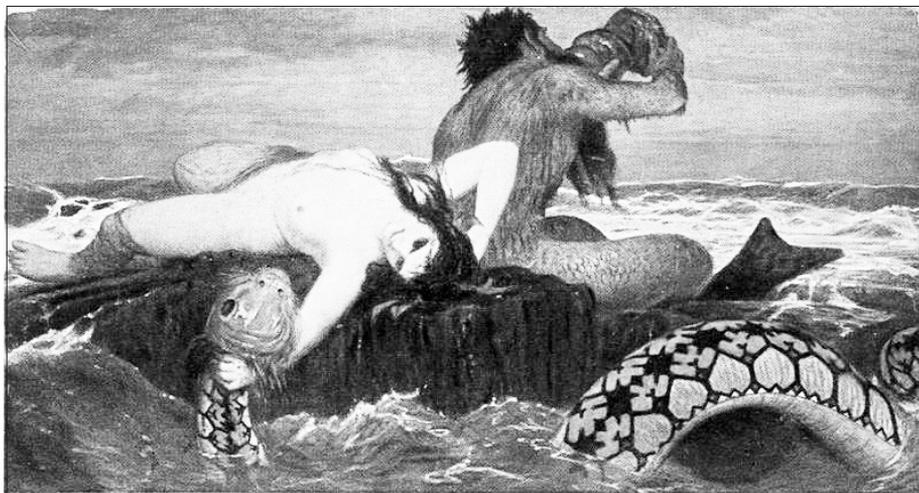
■05 エドヴァルト・フォン・シュタインレ 《ローレライ》 Edward Ritter von Steinle, *Die Loreley*, 1864

が、あったという、宮本久宣の指摘は決定的であろう*11。この屏風の観音像を油彩の巨大な絵馬に仕立て直したのが、原田の作品だったからだ。

新関はさらに、橋本雅邦《騎龍弁天》(第2回観画会2等賞作品?1886年?)というピゲローS. Bigelow 旧蔵の作品も参照する。円光に包まれた弁天とその乗り物の龍の部分を拡大すれば、敵方たる「折衷」日本画のこうした先行例に対する直次郎の敵愾心をも、制作の動機として想定できるだろう。この円光は、狩野芳崖(1828-1888)の最後の傑作《悲母観音》(1888)の赤子を包む透明な球体をも想起させるが、さらに世紀を越えた前後のフランシュティヒ・クプカによる《生命の誕生：睡蓮》(1900-1903)に浮かぶ胎児もその横に沿わ

せてみたい。折から欧州にあっても仏説、あるいはとりわけ蓮華経に由来する、睡蓮の開花と生命の神秘を謳う画像が、一部で流行を見せていた。原田の洋装仕立ての仏教画は、なにも極東の島国にのみ孤立した作例ではなく、世界的な潮流とも双映双発していた。

美女と龍との取り合わせは、欧州にあっても聖ゲオルギウス伝説以来の定番でもある。フランスならばジャン・オーギュスト・ドミニック・アングルの《アンジェリカを救うルッジェーロ》*Roger délivrant Angélique*(1819年147×190cm, 油彩・画布, ルーヴル美術館)なども思い出される。ルードヴィコ・アリオストのインド趣味の叙事詩「怒れるオランダ」に取材した幻想的な作品で、1855年のパリ万国博覧会に出品された。同様の趣向はドイツ語圏ではとりわけアーノルト・ベックリンArnold Böcklin(1827-1901)に顕著であり、《トリトンとネライデ》*Triton und Nereide*(1874) ■06は、早くは芳賀徹の『絵画の領分』に指摘されている。西洋の伝統では、龍がは多くの場合、人間の敵であるのに対して、ここではネライデは海蛇を意のままに扱う水の精である。同じベックリンには《ペスト》*Die Pest*(1898)が知られる。疫病は翼龍を御し草刈り鎌を手にした死神の姿で街路に死体の山を築いてゆく。同様の趣向がフランツ・フォン・シュトゥックFranz von Stuckの《蒸気力》(1884)にもみられ、こちらは鼻孔から蒸気を噴出する翼龍を人間が御する凶像だが、ちょうど直次郎らがミュンヘンに滞在した時期に中央駅の壁画に採用された作品であり、下絵はシュトゥック邸にも陳列されているが、長田謙一は直次郎がこれを実見した可能性の高いこ



■06 アーノルト・ベックリン 《トリトンとネレイデ》 Arnold Böcklin, *Triton und Nereid*, 1874

とを示唆している*12。

こうしたドイツ・ロマン主義の怪奇幻想の洗礼を受けたならば、直次郎がここに欧州の正統を見出したとしても不思議ではあるまい。否、むしろ《騎龍観音》ならば、欧州でも最新の「寓意や紋章」として文句なく受け入れられる油彩画の画題である、と直次郎が確信していた可能性すら、ここからは、くっきりと見えてくる。

4.

《騎龍観音》にはさらに、東洋の図像学の伝統との接続も意図されていただろう。これより少し先の20世紀初頭に、ボストン美術館初代東洋部門学芸員を拝命した岡倉天心は、陳容《九龍図》(南宋13世紀前半。46.3x1096.4cm)の購入にも間接的に関わることになる。東洋の名品を欧米で陳列することは、東洋美術の市民権を確立しその威光を知らしめるに留まらない。そこに描かれ『茶の本』が説く「龍」という意匠もまた、東洋の象徴たる図像的

地位を、(いま風に言うならば)「世界美術史」という枠組みのなかで確立してゆく。

天心はまた、フランシス・ガードナー・カーティス基金(ボストン、1996-7:37)を活用して、呉道士の写しとされる道教絵画《三官図》copy of *Wu Daozi, Daoist Divinities*も購入させている*13。そのなかの(伝)呉道子《水官図》(12世紀前半 絹本着色、122.5×55.9cm ボストン美術館 Boston Museum of Fine Arts)には、龍にまたがる水官の傍らに、亀に乗る御者もみえる。前者がギリシア神話起源のイライデとも共通する水の精であったなら、後者は日本神話なら「海幸・山幸」と同根の黒潮海流に沿った海洋神話に淵源をもつ。

原田直次郎には一方で、狩野芳崖の《飛龍戯児図》(1885)といった、西洋風の陰影法を駆使した新日本画の龍の表現に対抗しようとの意気込みがあり、それはヴェネチア滞在の経験のある川村清雄 Kawamura Kiyooによる、ほぼ同時期の《蛟龍天に昇る》(明治24年=1891頃、キャンヴァス、油彩90.5×181.0cm、福富太郎コレクション

資料室蔵)の志向とも並走、競合する企てだった。他方、直次郎とも親交のあった山本芳翠もまた同年には、《浦島図》(1890, 岐阜県立美術館)を制作している。帝国憲法発布の時代である。おりから日本神話の学術研究も興隆に向かおうとしていた。芳翠の図像のネタ探しには、まだ決定打は現れないようだが、周辺の参考図像として、筆者は一方で道教画に由来する《水官図》のような東洋の伝統を指摘しつつ、他方では、ロココの画家、フランソワ・ブーシェFrançois Bouchet (1730-1770)の《ヴィーナスの勝利》Le Triumphe de Vénus (1740, スウェーデン国立美術館) ■07の複製などをパリ時代の芳翠が目にした可能性を思い描く。

《素盞鳴尊八岐大蛇退治画稿》(a. 1895, 77.7×53.5cm, 岡山県立美術館蔵) ■08はどうだろうか。先にアングルの《アンジェリカを救うルッジェーロ》に言及したが、アーノルト・ベックリンにも《龍に守られるアンジェリカ》*Angelika, guarded by a*

dragon (Angelica and Ruggiero) (1872), およびその龍を騎士が殺害し、アンジェリカを「救出」する《龍に監視されるアンジェリカ》*Angelika, von einem Drachen bewacht* (1879-80) が知られる。■09こうした作品に直次郎が接しえたなら、日本神話のスサノウによるヤマタノオロチ退治の場면을想起したとしても不自然ではないだろう。完成作は関東大震災で喪失したが、森鷗外が(実質上)編んだ『原田先生記念帖』に収められた写真版をみても、病中の制作ゆえか、構図にも無理が目立ち迫力に欠ける恨みは残る。だがその《画稿》は不思議な画中画の趣向を凝らす。ヤマタノオロチが鎌首をもたげるその中心あたりで画布が大きく破れ、そこから子犬がこちらにむけて顔を突き出しているからだ。画家の悪戯なのか、意図はもはや定かではない。

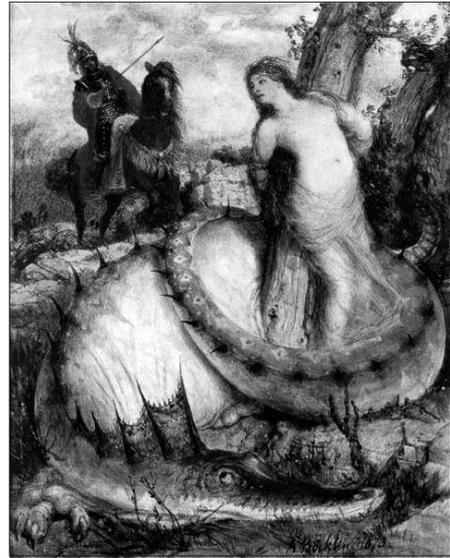
たしかに、ミュンヘンで師事したガブリエル・フォン・マックスGabriel von Max (1840-1915)からの感化は無視できまい。



■07 フランソワ・ブーシェ
《ヴィーナスの勝利》François
Bouchet, *Le Triumphe de Vénus*,
1740 スウェーデン国立美術館



■08 原田直次郎 《素盞鳴尊八岐大蛇退治画稿》
Ca. 1895 77.7x53.5cm 岡山県立美術館蔵



■09 アナールト・ベックリン 《アンゲリカとルッジェーロ》 Arnold Böcklin, *Angelica and Ruggiero (Angelika, guarded by a dragon)*, 1872

フォン・マックスはとりわけ猿を好んで描き、解剖学を極める傍ら、猿を擬人化した戯画《芸術家としての猿》*Affen als Kunstrichter* (1889. Ö) auf Leinwand Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Neue Pinakothek; Foto: Bayer & Mitko-Artothek)などで知られていた。想像を逞しくするならば、もっとも類比可能なのが、カラヴァッジョが盾状の円形画面に幾つか描いたメドゥーサの凶像ではあるまいか■10。幾多の蛇の鎌首からなる黒い頭髪の中央、ペルセウスの盾にはめ込まれたメドゥーサの生首が巧みなだまし絵で観客に挑みかかる。ちょうどその生首の位置を、直次郎の戯画の子犬が占めているからだ。果たして画面を破っただまし絵の趣向は、制作途中での改変だったのか。それとも当初から想定されていたのか。X線調査などの結果が待たれるところである。

5.

こうした日本神話をとりいれた油彩画は、結局、日本においては、その後主流から退いてゆく。そこには上野の美術学校洋画科の軸を担った黒田清輝や久米桂一郎の意向が濃厚に感得される。だが



■10 カラヴァッジョ 《メドゥーサの首》

ここでは、後世から系譜を遡って歴史を評価してきた従来の史観の偏りも露見しているのではあるまいか。一例として吉田博(1876-1950)を挙げてみたい。

後世には山岳を中心とした風景木版画で著名な吉田博Yoshida Hiroshiだが、初期の彼には油彩として《精華》Quintessence(明治42=1909)■11が知られる。ライオンの棲まう洞窟で獅子たちに指令を下す女神然とした裸体の女性。これがフランス・アカデミーの大御所として君臨したジャン=レオン・ジェロームJean-Léon Gérômeの《愛はすべてを調伏する》Love Conquers All(1889, Oil on canvas, 99.7×160 cm, Private Collection)■12の焼き直しだったことは、一度そう指摘すれば歴然とするだろう。それに数年先行して、青木繁Aoki Shigeru(1882-1911)も『古事記』

『日本書紀』に取材した《大穴牟知命》O-namuchi no mikoto(1905, 石橋美術館蔵)を残す。筆者はその構図は、テオドゥール・リポーTh odule-Augustin Ribot(1823-1891)の《よきサマリテ人》The Good Samaritan(before 1870, Oil on canvas, 98×131 cm, Musée des Beaux-Arts, Pau)に負っているものと、ながらく想定している。これをすなわち、原田直次郎の没後も、20世紀初年に至るまで、欧州官展派の技法や主題選択をあるいは模倣し、あるいは日本神話に応用する油彩画は、なお時代遅れとはみなされず、それなりに制作されていたこととなる。ジャン=ポール・ローランスに師事した中村不折の《建国勲業》(1909)も関東大震災で喪失したが、これもまた、記紀神話を西欧美術アカデミー仕込みの油彩裸体画によって描こう



■11 吉田博 《精華》
Yoshida Hiroshi,
Quintessence, 1909
東京国立博物館



■12 ジャン=レオン・ジェローム
《愛はすべてを征服する》1889
Jean-Léon Gérôme,
Love Conquers All, 99.7×160cm,
Private Collection

とする実験だった。

その中村不折は自伝『僕の歩いた道』に、「パノラマ制作の苦心談」を残す*14。小山正太郎が別途雑誌に掲載した記事を写したものだが、『日清戦争のパノラマ』は高さ8間半(約15・3m)、幅63間(約123.4m)と、京都の三十三間堂ふたつ分の長さをもつ巨大な作品だった。原田直次郎もその早すぎる晩年に、病床でパノラマ画制作の構想を温めていた。東京藝術大学に残る、遺作といってもよい《風景》(1897, oil on canvas, 76.0×110.5cm, 同大学蔵)の荒涼とした海浜風景は、その構想の一端を忍ばせる。海浜を描いた全周パノラマ、いまに残る遺品としては、オランダのデン・ハーグにパノラマ・メスダッグPanorama Mesdag in Den Haagが知られており、往時の人気のほどをも彷彿とさせる。

20世紀を迎えるとともに、歴史画、神話画は往時の隆盛から凋落し、パノラマや鉄道終着駅舎などの公共建築の壁画も、目的地の街並みや、風光明媚な海浜や山岳を描くことに主眼を据えるようになる。パリならばオーステルリッツ駅の二階の豪華絢爛な食堂空間に残された天井画・壁画群に、その典型を見てよいだろう。

原田が滞在したミュンヘンでもその退去から数年後には、それまでのバイエルン画壇を主導してきたカール・フォン・ピロティーkarl von Piloty (1826-1898) に代表される歴史画家が逝去し、古典学習のカリキュラムも廃止され、世代交代も顕著となる。異郷からの画学生を広く受け入れていたその開放的な雰囲気も、数年後には、外国人排斥に近い国粋的な反動を験することとなる。

6.

黒田清輝の軌跡に簡略に触れて、まとめとしたい。清輝の《朝妝》*Kuroda Seiki, La Toilette, 1893*, (Salon de la Sod été nationale Des Beaux Arts, 1893, 178.5×98.5cm, キャンヴァス, 油彩 [焼失]) は、帰国直前のパリの国民美術協会サロンに入選した自信作だが、帰国後の京都での内国勸業博覧会での展示(1895)は、公衆の目前にさらした裸体が醜聞を招く。裸体画の先駆としては百武兼行や山本芳翠も知られるが、芳翠の場合、当時の絵入り雑誌の凶版に酷似した肢体の女性裸像が見られ、写生ではなく、模写による制作であった可能性も排除できない*15。その芳翠に将来を嘱目されていた清輝が帰国後に制作した《舞妓》(縦81.0 横65.2 キャンヴァス・油彩 明治時代 明治26年=1893) ■13は京都滞在のうちにモデルを得て制作したものだが、いわばウジェーヌ・ドラクロワ Eugène Delacroix の東方趣味(オリエンタリズム)、《アルジェの女》*Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834, Musée du Louvre) を、舞台を日本に置き換えて、巧みに変奏した趣向ともいえるだろう。

同じ京都滞在の折に、『平家物語』の小督の悲話に取材した《昔語り》(1896)についても、これを東洋趣味の日本の変奏と述べることは、けっして誇張ではあるまい。登場人物たちは、控えめながら、視聴臭味触の五感に関連する感覚を示唆する動作を演じており、高階秀爾はそこに「五感の寓意」を意図した「構想画」の趣向をみる解釈を提唱している*16。語り部の話に人々が耳を傾ける様子は、フランスの東洋趣味の画家として、ドラクロワと並ぶオリエンタリスト、オラーヌ・ヴェルネー Orace Vernet (1789-1863)



■13 黒田清輝《舞妓》81.0×65.2 cm キャンヴァス、油彩 1893

にも、《アラブの語り手》*Conteur arabe* (1833)と題する作品が知られていた。こうした口承伝承の風物に類比される話題を取り上げることは、欧州の絵画市場に通用する画題を日本の伝統のなかから抽出することであり、また清閑寺を舞台として『平家物語』への追慕を描くことは、平安遷都千百年祭を迎えようとしていた当時の京都にあって、時宜に合った選択でもあった。

芦ノ湖の湖畔で夫人を描いた《湖畔》*Lakeside*, (1897, oil on canvas, 69×84.7 cm=27.2×33.3 in, Kuroda Memorial Hall=黒田記念館) Tokyo, Japan: 重要文化財) にしても、同時代の西欧で量産されたオリエンタリズム絵画に酷似した図柄であり、扇子といった小道具を手にした異国風・東洋風の伝統衣装を纏う女性や、彼女らが憩う水辺のテラス、といった構図の類例を見つけることは容易である。数例に過ぎないが、地中海はアルジェかコンスタンティヌの白亜の家並みも眩い、フレデリック・ブリッジ

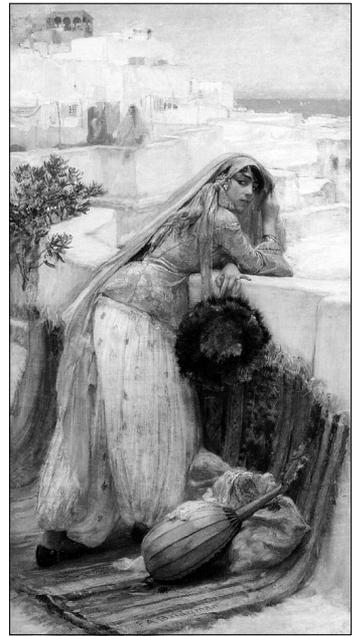
マンFrederick Arthur Bridgman (1847-1928) の《テラスのうえで》*On the Terrace* (ca. 1885)*17/■14, ポスポラス海峡を臨む、ルドルフ・エルンストRudolf Ernst (1854-1932) の《テラスのうえの女たち》*Junes Femmes sur la terras* (64.5×82.0 cm) ■15などは、清輝の《湖畔》を、ひとり近代日本油彩美術史の枠から解き放ち、世界油彩史のなかで評定するには、うってつけの比較作例となるだろう*18。

こうした考察のうえにたち、黒田清輝の《智・感・情》(1899=明治32. キャンヴァス、油彩、各180.6×99.8cm, 東京国立博物館蔵) ■16を再度見直してみよう。三幅対が釈迦三尊に象っており、それは当時の岡倉天心の唐(智)と天竺(情)の総合としての日本(感)という東洋理解にも通じているとの仮説が、高階絵里加によって提起されている*19。「智」は文殊菩薩, 梵名マンジュシュリー (梵: मञ्जुश्री, maJuzrii)

「感」は釈迦如来 Buddha Śākya-muni (tathāgataターガタ)そして「情」は普賢菩薩 (ふげんぼさつ, 梵名: サマンタ・パドラ (समन्तभद्र[samanta bhadra])に仮託されうるとする大胆な仮説である。さらに、知覚に情緒が加わったものが感覚である、つまり Perception+Emotion=Sensation とみる、当時流行のハーバード・スペンサーH. Spencerの学説が反映しているのではないかとする、植田彩芳子*20の説も考慮に値する。とはいえ、現在通用している英訳では、Kuroda Seiki, *Wisdom, Impression, Sentiment*, c.1900, Kuroda Memorial Hall, Tokyoなどと表記されるため、こうした解釈の可能性は英訳題名からは見えにくい。さらにこれがパリのサロンでは単に《*Étude de femmes*》と、極めて控えめな題名で



■14 (上) フレデリック・ブリッジマン 《テラスのうえで》
Frederick Arthur Bridgman, *On the Terrace*, ca. 1885

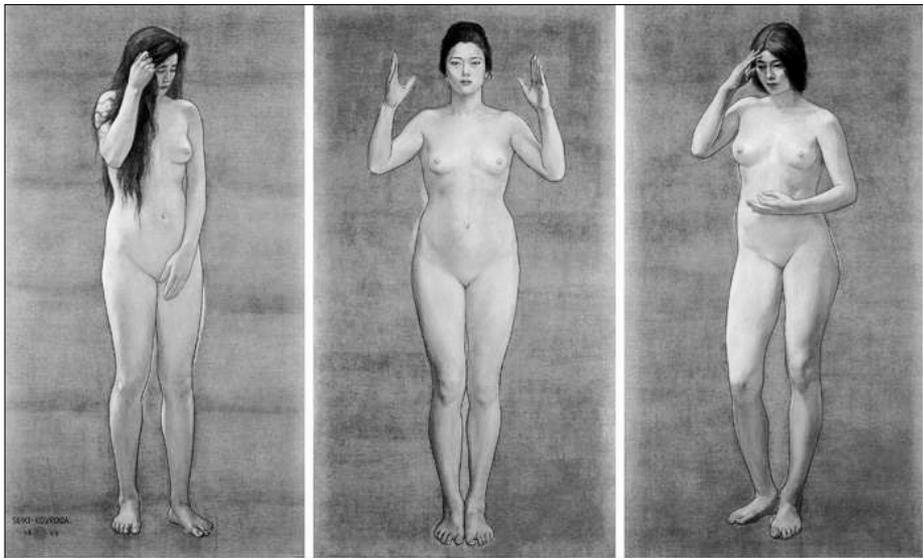


■15 (右) ルドルフ・エルンスト 《テラスの若い婦人たち》
(部分) Rudolf Ernst, *Junes Femmes sur la terras*, 64.5x82.0cm, ca. 1885

出品されたこともまた、さまざまに解釈されてきた。お雇い外人教師だったラファエル・フォン・ケーベル R. Von Koebel の忠告に従ったとの風説もあり、また旧

師のラファエル・コランが、黒田帰国後の成果として、さほど高くは評価しなかったという事情も知られる。

ひとことでいえば、ここには東洋と西



■16 黒田清輝 《智・感・情》 1899 (明治32) キャンヴァス、油彩 各180.6×99.8cm 東京国立博物館蔵



■17 ハンス・マカルト
《五感》1880 Hans Makart,
Die Fünf Sinne, 1880

洋の寓意表現を総合しようとする法外な野心が忍ばれる。と同時に、そうした試みが本場パリの画壇ではさして高く評価されることはないことも悟っていた、黒田清輝の冷めた認識も透けてみえる。そのうえで筆者としては、ウィーンの歴史画家、ハンス・マカルト (Hans Makart /1840 bis 1884) の《五感》*Die Fünf Sinne* (1880. Dresden, ベルリンにて1885に展示) ■17あるいは、チェコ出身でパリに住んだフランティシュク・クプカFrantisek Kupkaが、ペーター・ポール・ルーベンスの《三美神》を下敷きに制作した、《秋の習作》*Study for Autumn Sun* (1905) (photo courtesy of NMCA) などの近傍に黒田清輝の《智感情》を置いてみたい。相互

の影響関係の有無を問おうというのではない。同時代の人物寓意と西欧油彩画の伝統を参照すること半世紀足らずにして、極東の島国がいかなる達成を見たかが、良くも悪しくもここに集約されているからである。

山本芳翠の周辺で追求された洋風解剖学に則った裸体画の習得は、原田直次郎がバイエルン仕込みで帰国後に試みた、油彩による仏教図像学の再解釈とも融合し、直次郎の没するその年には、後を襲う黒田清輝によって《智感情》のうちに装飾的に統合され、控えめではあるものの、パリ万国博覧会会場に出品されるに至った、とみることもできるだろう。

* 本稿は、2016年5月8日、神奈川県立近代美術館で行われた標題のシンポジウムにおける筆者の発表原稿である。

[注]

- *01 『明治15年・パリ：近代フランス絵画の展開と山本芳翠』 岐阜県美術館 開館記念展, 1982年, は, 当時なお支配的だった近代主義義観に囚われず, 芳翠滞在と同時代のパリを中心とした画壇の傾向を総合的に再構成しようとする, 日本における最初期の試みであった。
- *02 競売に関するネット情報は以下のとおり。Lotnumber:2632837<http://www.lauritz.com/en/auction/harada-naojiro-waldstueck-im-gebirge-mit-gewaesser-oil-pai/12632837/>
- *03 芳賀徹『絵画の額分』1984年, 朝日新聞社, 226頁。この説を支持するものとして, 新関公子『森嶋外と原田直次郎』2008年, 18-19頁。異人説は安松みゆき『原田先生記念帖』解題, 明治美術学会, 2005年, 44-45頁。
- *04 © Bayerische Schlösserverwaltung.
- *05 新関公子前掲書, 141頁以降および英文の再認定書については165頁。
- *06 現在の英語表記は, *Woman Reading* 1890-91 oil on canvas 38.6 × 30.9 in. (98.2 x 78.7 cm) Tokyo National Museum, Tokyo, Japan.
- *07 例えば, 制作時期はやや遅れるが, Max Liebermann (1847 - 1935) *The Flower-terrace in the Wannsee-garden* (1919) 75 x 66 cm (29,5 x 25,9 inches) oil on canvasなどを参照。
- *08 Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* (1) : 54. January 2000.
- *09 以下, 引用文献は『原田直次郎 西洋画は益々奨励すべし』青幻舎, 2016年復刻, より。
- *10 新関公子『森嶋外と原田直次郎』(前掲) pp.23-24.
- *11 宮本久宣「近衛篤磨の『蛭雪余聞』にみるミュンヘンの原田直次郎」『待兼山論叢』38号美学編, 2004年, 12.
- *12 長田謙一「原田直次郎「騎龍観音」(1890)における「帝国日本」の寓意—パヴァリアから護国寺へ」『美術史』167, Vol.LIX, No.1, 平成20年, 232-249頁。
- *13 岡倉覚三による購入 [ポストン19967:8]。『ボストン美術館の至宝 中国宋元画名品展』そごう美術館, 参照。番号はこの展覧会図録の出品番号。
- *14 中村不折『僕の歩いた道—自伝』平成28年, 台東区立書道博物館, 45-47頁。
- *15 1879年, *La Vie moderne*誌に掲載された, Ernst Friedrich von Liphart (1847-1932) の裸体素描。三浦篤「山本芳翠の裸婦像について」『国華』1187号, 1994年, 17-29頁。
- *16 高階秀爾「黒田清輝と構想画」『近代画説』第1号, 1992年, 124-129頁。
- *17 Source : <http://www.oceansbridge.com/oil-r>
- *18 これら両方の作品は, バブル末期の日本で鑑賞することができた。『オリエンタリズムの絵画と写真』世界デザイン博覧会ホワイト・ミュージウム, 1989年, 図版25および29参照。
- *19 高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像—「智・感・情」の主題と成立をめぐる」『美術史』328号, 1984年5月。
- *20 植田彩芳子「黒田清輝《智・感・情》の主題の背景—ハーバード・スペンサーの美学との関係から」『美術史』163号, 2007年10月。



編集雑記



訃報

田中信太郎 (たなか しんたろう) 氏

彫刻家。8月23日, 逝去。79歳。

▲高校の美術部出身。世田谷の掘っ立て小屋のようなところを寝屋とし, 最年少で〈ネオ・ダダ・オルガナイザーズ〉に加わる。やがてミニマリズム彫刻で注目され, 「パリ青年ビエンナーレ (1969) , ヴェネツィア・ビエンナーレ (1972) などに参加。第1回の越後妻有「大地の芸術祭」(2000) でつくった高さ14メートルの赤とんぼの立体彫刻は, 緑一色の景観のなかで

いまでも端正さをもって異彩を放っています。

▲茨城県日立市在住。山裾にコツコツと自ら改造を重ねたという別宅のアトリエで, それこそミニマルな荷風の日常を送っておられました。ご本人いわく「いや, 彫刻家なんていっても, いつもあちこち工場を走り回っているばかりで, 中小企業のオヤジと変わらないのよ」。

編集部の書棚から

美学校編『美学校 1969-2019 自由と実験のアカデメイア』

▲「美学校」を「美術学校」と呼ぶと, 嫌がられる。「塾」とも, ちょっと違う。では, 当世風に, 「オルタナティブ・スペース」とか言って逃げるか。でも, そんなカタカナ語では, あの前ビルからこぼれるばかり

の雑然さ!には似合うまい。

▲2000年, 何度目かの経営危機に直面し, それなりの「変革」を迫られた藤川公三代表 (第1期生) は, しかし, 高邁なる「教育」理念らしきものよりも, む

