



アカデミー・ジュリアンから伝播されたフランス美術教育：ローランスに師事した中村不折の場合を例に

南出, みゆき

(Citation)

美学芸術学論集, 6:38-58

(Issue Date)

2010-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002352>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002352>



アカデミー・ジュリアンから伝播されたフランス美術教育

—ローランスに師事した中村不折の場合を例に—

南出みゆき

はじめに

19世紀後半、世界屈指の美術の都となっていたパリは、フランス・アカデミズムの伝統と続々と登場した諸々の新潮流とが競合し、加えて万国博覧会開催の効果もあいまって、世界中から多くの美術関係者をひきつけていた。

とくに1900年に開催されたパリ万国博覧会は、脱亜入欧を旨としてきた日本にとり、列強諸国と肩を並べうる歴とした近代国家として、日本のイメージを定着させるための国家的大事業だった。そのため日本洋画界でも、にわかにパリが注目されるようになった。この万国博覧会には浅井忠（1856 - 1907）や小山正太郎（1857 - 1916）、黒田清輝（1866 - 1924）、岡田三郎助（1869 - 1939）、和田英作（1874 - 1959）らが参加したし、博覧会閉幕後には中村不折（1866 - 1943）や河合新蔵（1867 - 1936）、鹿子木孟郎（1874 - 1941）、満谷国四郎（1874 - 1936）らをはじめ、多くの画家たちがパリをめざすようになる。

こうした日本人洋画家たちがパリで通ったのは、フランスの国立美術学校ではなく、民間経営の美術学校である。日本に印象派を紹介した黒田をはじめ、和田、中村、鹿子木らは、私立の美術学校で人体デッサンを重視したアカデミズムの教育を受け、日本にその教育法を持ち帰った。

私はこれまで、中村不折のパリ留学時代の詳細を明らかにすることで、帰国後の日本美術界における不折の活動が、なぜ歴史画や理想画、書へと傾倒していったのかという理由を考えようとしてきた¹。そしてその調査の途中で、不折が通ったアカデミー・ジュリアン（Académie Julian）が、日本人だけでなく世界中から多くの留学生を受け入れていたことを知り、当時のフランス美術教育の市場で、同校がいかなる特徴をもってフランスの美術教育を広める役割を果たしてきたかを分析する必要性が生まれてきた。

そこで本論では以下の手続きをとり、19世紀後半以降のフランスの美術教育のシステムが各国に受容されていく一例を、アカデミー・ジュリアンに注目することで示す。その具体例として、アカデミー・ジュリアンを卒業し、帰国後は制作者であり続けながら美術教育者でもあった中村不折をとりあげる。さらにフランス、日本、アメリカ、ドイツという国籍による区分に加えて、女性という区分を設けて整理した資料を示しながら、アカデミー・ジュリアンに在籍したアメリカ人のフランク・ウェストン・ベンソン（Frank Weston Benson, 1862 - 1951）やアーサー・ウェズリー・ダウ（Arthur Wesley Dow, 1857 - 1922）をはじめとする、同校の卒業生について、私が確認できた人物だけではあるが提示する。そうすることで、アカデミー・ジュリアンがフランスの美術教育の伝播の一端を担っていたことを述べたい。

まず1節では、フランスで17世紀以来、アカデミズムの美術教育の殿堂であった国立美術学校に加え、パリに私立の美術学校が生まれることとなった時代背景を説明する。そして国立美術学校との比較により、アカデミー・ジュリアンが時代の要請に応じて新たな美術教育の需要を獲得し、発展した教育機関であったことを確認する。さらに、国際的な有名校であったアカデミー・ジュリアンが、対外的に中継的な役割を担い、パリから派生していく微かな美術的胎動を起こしていたことを指摘する。2節では、アカデミー・ジュリアンによって、フランスの伝統的な美術教育が日本にいかんに伝授され継承されていったのかを、ジャン＝ポール・ローランス（Jean-Paul Laurens, 1838 - 1921）のもとで指導を受けた中村不折の場合を具体例としてとりあげる。そしてローランスの教育法が各学生の個性を重視し、それを洗練させるものであったことを指摘する。またローランスの教育を通して、不折が人体デッサンの教育を本格的に日本に導入する必要性を認識し、ナショナリズムと個性という両面をもった日本人独自の表現の追求を、日本の歴史画を構想することで果たそうという、帰国後の彼自身の課題を発見したことを論述する。

1節 アカデミー・ジュリアンが広げた伝統的な美術教育制度の裾野

民間経営による美術学校の登場までの前史

19世紀後半のフランスでは、宮廷貴族に代わってブルジョアジーが台頭し、その変化にともなう絵画ジャンルにおける地位の変動が起っていた。サロンでは、国家の成り立ちや自分たちが支配者層としてふさわしいというイデオロギーを誇示するための装置として、かつての宮廷人たちが宮廷や邸宅を装飾するのに用いた歴史画に対し、ブルジョアジーが好んだ親しみのある対象を描いた風景画や静物画が目立つようになる。

しかし、サロンにおける出品数では、ブルジョアジーの旺盛な購買意欲に支えられた風景画や静物画が歴史画を凌駕していたにもかかわらず、展示空間の占有率では歴史画の方がまさるといふ拮抗関係が続いていた。それは宮廷貴族の文化との関係で発展してきたアカデミズムの権威が根強く残っていたからであり、美術アカデミーが重視してきた歴史画の地位が崩れていなかったためである。

上記のような構図に加え、1870年代半ば以降には、印象派をはじめとする多くのアヴァンギャルディズムの諸派が興隆するようになる。フランスの美術界ではアカデミズムとアヴァンギャルディズムとの対立的な構造が一層強調されるようになるが、アヴァンギャルディズムにおける印象主義から象徴主義、そして後期印象主義などへの暫時的交代があったのと同様に、アカデミズムにおいても変革はあった²。

アカデミズムの世界で、美術行政と争いつつも権威を保持していた美術アカデミーは、その内外で次のような問題を抱えていた。

アカデミズムの内部での問題とは、美術アカデミーの構成員間における世代差による意識や感覚のずれから生じた、作品の評価基準への反発である³。さらに学生には、自身の発想を解放する機会がほとんど与えられていなかったこともあげられる。学生は、国立美術学校に

一度入学すれば、美術アカデミーの理念にしたがって長期間にわたる人体描写に基礎をおく修練に拘束され、その間は自分の関心から自然と生じる疑問や反発の一切を抑制しなければならず、そこに自由があまりなかった。

またアカデミズムの外部の問題とは、美術アカデミーの管轄下にある国立美術学校が、アカデミズムの世界で学ぶことを切望しながらその機会を得ることができなかった人々、例えば画家を目指す女性や外国人の要望に対し、具体的な対応策をとらなかったことである。

これらアカデミズム内外に生じた問題はともに、美術アカデミーがエリートの養成に努めるようにと、国立美術学校での教育を制度的に閉じたことに起因する。国立美術学校の入学資格として技能はもちろん、男性であることと年齢制限が課され、入学試験はどの国の学生にも同じものが課されたので、女性や外国人には長く門戸が開かれずにきた。厳しい規制のもとにエリート養成に特化した国立美術学校の教育システムの在り方は、国立美術学校への入学が困難な画学生たちの需要が高まってきても、それに対応するような対外的な変革にまでは至らなかった。その代わりに次に述べるアカデミー・ジュリアンのような民間経営の美術学校が、19世紀後半のフランス美術教育市場におけるアカデミズム教育の需要の拡大を背景に成長し、国立美術学校の外延的な役割をになってアカデミズムの教育を普及させていくことになる。

アカデミー・ジュリアンが打ち出した新機軸

中村不折がパリで通ったアカデミー・ジュリアンは、先述したような、アカデミズムの美術教育の潜在的な需要者層を開拓するかたちで登場した、私立学校のうちのひとつである⁴。同校は、かつて自らも画家としてのサロンへの出品経験をもつロドルフ・ジュリアン (Rodolphe Julian, 1839 - 1907)⁵により 1868年に創立されている。同校は創立当初、国立美術学校への受験のための予備校として開校し、後述するように時代のニーズに柔軟に対応しつつ経営規模を拡大し、やがては世界的な有名校となった。

また同校は校内月刊誌『アカデミー・ジュリアン (L'Académie Julian)』を発行し、校内に向けては教授のアトリエや優秀な成績をおさめた学生の様子を知らせ、校外には新たな学生を募集するなど広告媒体〔図1〕としての機能を果たした。(資料①)

美術教育市場におけるアカデミー・ジュリアンと国立美術学校の住み分けは、国立美術学校がフランス・アカデミズムの世界で通用するプロフェッショナルな画家を育成する、一元的な制度を固めていた唯一の学校であったのに対し、アカデミー・ジュリアンではそれとは対照的に、多元的な制度を設けて学生の多様なニーズ



〔図1〕アカデミー・ジュリアン校内月刊誌の表紙

に適応する経営形態をとったことでなされていた。

アカデミー・ジュリアンに関する先行研究⁶では、アカデミー・ジュリアンが女性教育に力を入れたこと、多くの外国人画家が在籍した学校であったこと、そしてアメリカ人画家との関係について言及されてきたが、アカデミー・ジュリアンそのものの全貌についてはまだ不明な点が多い。ましてや日本との関係については、その影響を及ぼした範囲をも含め、総合的な検証はこれからである。

そこでここでは、多角的な制度で当時の様々な需要に応えたアカデミー・ジュリアンの特質を、国立美術学校との比較によって検証しなおすところから始める。なおその際に念頭におくのは、主に絵画の話に限定して行うこととする。

アカデミー・ジュリアンは、国立美術学校の受験生にとっては予備校として、女性や外国人にとっては国立美術学校に代わる教育機関として、そして一般趣味人にとっては、気楽に美術表現を習得することができるカルチャー・スクールという、複数の目的に同時に対応する教育機関であった。それはアカデミー・ジュリアンが、以下に述べるような中立性と国際性というふたつの特質をもつようになり、様々な教育機関や立場の中継的役割を果たしたからである。

アカデミー・ジュリアンの中立性

第一の特質は、アカデミー・ジュリアンが伝統的な絵画法を教えつつ、時代を先取りする新たな授業科目をも備えるようになり、アカデミシャンと非アカデミシャンの新旧両方の表現法を指導する機関となったことを表す中立性である。

アカデミシャンと非アカデミシャンの絵画表現に対する態度の違いは、アカデミシャンが、古代の理想美を模範とする絶対的かつ普遍的な美に、訓練をへた技術によって迫ろうとするのに対し、非アカデミシャンは、技術の訓練よりも画家個人の美的感覚にかなった美を表現しようとするところにある。

ロドルフ・ジュリアンがまず初めに行ったのは、国立美術学校の教授をアカデミー・ジュリアンの教授として迎え（資料②）、国立美術学校をめざす画学生にとって、アカデミー・ジュリアンを予備校として機能させたことである。そして彼は、アカデミズムにおける人体描写に基礎をおく絵画教育を、国立美術学校と同じ内容で、時にはより短期間で受けることができるカリキュラムを編成した。アカデミー・ジュリアンのカリキュラムは、国立美術学校よりも実践的で効率的に整備され、国立美術学校では学生がある技術を修得したとしても、一定期間は進級できないのが通例だったのに対し、アカデミー・ジュリアンでは学生の習熟度に合わせてきめ細かく進級の時期が見計らわれていた。

さらにアカデミー・ジュリアンが国立美術学校に先駆けて行ったことは、女性に入学を許可したことである⁷。アカデミー・ジュリアンで学んだ女性画家には、例えば、ルイズ・ブレスラウ (Louise Breslau, 1856 - 1927)、マリー・バシュキルツェフ (Marie Bashkirtseff, 1858 - 1884)、ケーテ・コルヴィッツ (Käthe Kollwitz, 1867 - 1945)、セシリア・ボー (Cecilia Beaux, 1868 - 1942) らがいる (資料③-2)。アカデミー・ジュリアンでは、[図2] のバシュキルツェ

フの作品に描かれているように、女性専用のアトリエがあり、実際に生きたモデルを前にして、女性画家たちが男性と同様に絵画法を学んでいた。画面向かって右手前で背を向けて座っている女性は木炭のデッサンをしており、また画面中央奥の、モデルの少年の前には、椅子に座って、キャンバスに向かって絵筆をとる女性が描かれており、同じアトリエ内に進み具合が異なる学生が混在していた様子を知ることができる。

またアカデミー・ジュリアンでは、授業料さえ納入すれば、誰にでも門戸が開かれており、外国人画家にとっても、いち早く国立美術学校と同様の教育を受けることができる貴重な場所となった。

アカデミー・ジュリアンは、アカデミシヤンの養成の一翼を担いつつ、

さらに非アカデミックな画家たちにも多大な影響を及ぼす学校になっていく。同校は、人体デッサンに基礎をおく伝統的な絵画観にも、またアカデミズムでは否定されていた印象派やデザインといった、新興の個人的な美を追求する傾向にある絵画観にも、緩やかに開かれていた。

制約が多く閉鎖的になりがちだった国立美術学校に比べ、アカデミー・ジュリアンの学生には自らの関心によって新旧両方の表現スタイルに親しむことができる環境があった。加えて単に知見を広めるというだけなら、他のアトリエの様子も見ることができ⁸、手の熟練を待たずに、同時代の幅広いフランス美術の諸相を学生は目にすることができた。また師事する教授を決定する権利も学生にゆだねられ、教授の批評を聞き入れるか否かも学生次第であり⁹、国立美術学校よりも学生に対する制約が少なかったと考えられる。

アカデミー・ジュリアンでは、後にアヴァンギャルドな画家として活躍した若き日のアンリ・マティス (Henri Matisse, 1869 - 1954) やマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887 - 1968) が学んでいたことがわかっている(資料③-1)。そこからは彼らがたとえアカデミー・ジュリアンでアカデミックな技法を学んでいたのだとしても、後に彼らがアヴァンギャルドな美術的活動へと飛翔するためのひとつの核を、同校で得ていたことが推測され、国立美術学校が果たした役割とは異なるところに教育の力点があったアカデミー・ジュリアンの特質を確認することができる。

またアカデミー・ジュリアンでは、画を描いて自分たちの余暇を過ごそうとしたブルジョアジーに向けた授業科目も展開されていた。彼らはフランス・アカデミズムの教育内容に特別に関心を寄せるというのではないが、絵画表現の習得に意欲的な人々だった。このような



〔図2〕 マリー・バシュキルツェフ
《アトリエにて》1881年

人々に同校は、例えば夜間コースや子供向けコース、そして当時はまだ美術として認められていなかったイラストレーションやグラフィック・アートといったデザイン関連の授業科目を提供していった(資料①)。とくにイラストレーションやグラフィック・アートは、表現形式としての歴史こそないが、新聞等に活用される新しいメディアとなっていくものだったので、アカデミー・ジュリアンがそのような新たな分野に対する人材の養成機関となっていたことは興味深い。

積極的に新しい表現の普及に関していったアカデミー・ジュリアンには、創立当初の国立美術学校に近接するあり方から、徐々に時代の要請に応じて多様化し、国立美術学校から独立して異なる方向へと対外的に柔軟な経営形態を見出していく変化がみられる。アカデミー・ジュリアンが、国立美術学校に倣うものから、徐々に独立して新旧双方の美術潮流に対して中立的な立場を担っていく背景には、たしかに同校が自立的な経営を行わなければならなかったという事情が関係している。だが、その自立ゆえにかえて自由な経営方針を立てることができ、次第にアカデミシャンと非アカデミシャン双方の美術観を折衷しうる教育機関としての充実を図ることができるようになっていったのだと考えられる。アカデミー・ジュリアンは、伝統を継承するという理念により特定の表現形式に限って教えていた国立美術学校とは異なる機軸を、次第に獲得していったのである。

以上にみてきた第一の特質は、その立場や教育内容という側面で、アカデミー・ジュリアンがアカデミシャンと非アカデミシャンとの間で担っていた、フランス国内での中継的役割であった。次に述べる第二の特質は、アカデミー・ジュリアンに通った学生たちの多様性を地域別にみて、フランス国外へとアカデミズムの教育を伝播し、新たな美術的展開の礎の一端を同校が担っていたことを指し示すものである。

アカデミー・ジュリアンの国際性

第二の特質は、世界中から学生を受け入れ卒業生を多様な活躍へと導いたアカデミー・ジュリアンの国際性である。

19世紀後半のパリは美術の中心地だったため、近隣のヨーロッパ諸国のみならず世界中から、画家をはじめ、美術市場に関わる貿易商やコレクター、政府関係者たちの注目を集めていた。多くの画家が、新たな表現を模索しようとパリをめざし、貿易商やコレクターたちは、広くオリエンタリズムをも含んだフランス美術を象徴する物品を自国に輸入した。

貿易商たちがフランスで買い付けた美術品(それはハイアートのみならず家具や生活用品を含む)は、遠く離れた国々の知識人だけでなく、ひいては一般の人々にまで、フランス文化の水準の高さを知らせるものとなった。そして知識人や政府関係者のなかには、当時のフランスの文化的繁栄に、自国における今後の文化的発展と外交政策のヴィジョンを学ぼうとする動きさえ起るほど、パリは経済的にも政治的にも重要な都市となる。

このような時代に、アカデミー・ジュリアンにはフランス人のみならず、多くの外国人学生が集い交流していた。アメリカ人画家に重点をおきながら、創立以来のアカデミー・ジュリアンの様子を研究したキャサリン・フェレール(Catherine Fehrer)は、1880年代のアカデ

ミー・ジュリアンに学んだアメリカ人の回想をもとに¹⁰、アカデミー・ジュリアンに在籍した学生の国籍を、部分的にはあるが特定している。それによれば、アカデミー・ジュリアンにはフランス以外にも、ロシア、トルコ、エジプト、セルビア、フィンランド、スウェーデン、ドイツ、イギリス、スコットランド、アメリカ、日本などから学生が留学してきた¹¹。資料③に現段階で確認できたフランス、ドイツ、アメリカ、日本の同校在籍者をあげておく。

ここでアカデミー・ジュリアンの教育が伝わったアメリカにおける例を部分的ではあるが示しておきたい。それはアメリカが第二次世界大戦後、美術の中心地となるからであり、19世紀後半の美術の中心地がフランスであった頃、フランスや中国、日本などの美術の調査や学習が、すでにアメリカで熱心に始められていたからである。

フェレルによって、アメリカには「シカゴ・アート・アカデミー (Art Academy of Chicago)」と「サンフランシスコ・アート・スクール (the Art School of San Francisco)」というアカデミー・ジュリアンの協定校があったことが明らかとなった。前者の「シカゴ・アート・アカデミー」については、1903年3月のアカデミー・ジュリアンの校内月刊誌『アカデミー・ジュリアン』に、かつてアカデミー・ジュリアンで学んでいた M. Francis Smith という人物が校長を務める学校であること、加えて同校とアカデミー・ジュリアンの学生に授与されるふたつの賞が設立されていたことが記載されている。また「サンフランシスコ・アート・スクール」においても、各年アカデミー・ジュリアンでの判定のために素描が提出されおり、同様の協定が結ばれていたことがわかっている¹²。

またアメリカの他の美術学校で学んでからアカデミー・ジュリアンに在籍した画家たちもおり、例えば資料③-4にあげたように、ベンソンやダウらがいた。ベンソンはアカデミー・ジュリアンを卒業して、帰国後の1895年に「ザ・テン (The Ten)」といグループを結成し、アメリカに印象主義を伝えている。またダウは、フェノロサ (Earnest Francisco Fenollosa, 1853 - 1908) の助手をへてボストン美術館の日本美術を担当した人物で、1903年に来日した折には、日本各地の美術を見て、翌1904年に就任予定であったコロンビア大学の美術史の講義で用いる教材として美術資料を収集するなど¹³、19世紀後半以降のアメリカと日本の美術交流を考える上で重要な人物である。

このようなアカデミー・ジュリアンの国際性は、国立美術学校の限界を遥かにこえて、フランスの美術教育を伝播させる力を持ち、次世代の画家たちを世界中に輩出することにつながっていった。さらに入学資格が緩やかな分、アカデミー・ジュリアンにおける人間模様は、性差や年齢差、画を学ぶ目的の違い、国籍など多くの要素がゆるやかに織り込まれる複雑な様相を呈していた。様々な人間がゆるやかに交流しえたことこそ、アカデミー・ジュリアンの最も重要な特質である。なぜなら、アカデミー・ジュリアンは、単に相対的な立場が競いあっていた場所ではなく、互いに異なる価値観をもった人々が融和的に交流することができた場所であり、それゆえに新たな動きが胎動する可能性を秘めた機関だったと考えられるからである。

ところで、19世紀後半の国立美術学校およびその周辺で開設されていた私設のアトリエについての言説のなかに、新入生への酷いいじめがあったという記述がみられる¹⁴。この背景

には、国立美術学校とその周辺の画学生の関心が、アカデミックな美術界で成功をおさめるためのローマ大賞を受賞することに集中しがちであったこと、加えて厳格な学校制度の拘束の多さから、学生の間にはアカデミックな学校制度への解消されない不満が鬱積する状況があったと考えられる。

これに対し、アカデミー・ジュリアンにおける学生間の競争は、そこまで深刻なものではなかったようだ。たしかに真剣にアカデミズムの人体描写を学ぶ学生の間ではさかんな競争はあった。だが比較的、アカデミー・ジュリアンでは、学生たちの学ぶ目的は様々でローマ大賞のみに集中することがなかった。また外国人画家であればそれぞれの故国に帰って制作し、後進を育てることなどローマ大賞以外への活動の場が開けていたであろうから、新しいことへと自由に学生の意識が多極的に開かれるような状況が、アカデミー・ジュリアンにはあったのではないだろうか。

またアカデミー・ジュリアンの卒業生たちを取り巻く時代も、とくに 20 世紀に入ってから、様々な新興の美術潮流がフランスのみならず世界各地で開花する時期をむかえ、学生たちをパリから世界各地へと拡散させていく追い風となったと考えられる。アカデミー・ジュリアンにおける美術教育は、様々な美術表現の広がりを見せていく時代の空気に支えられ、国立美術学校のゆるぎない技術的訓練を取り込みながら、学生の意識を開放的にし、自由に知識や技術を伸ばしていくという傾向を帯びていたと推察される。

2 節 ジャン＝ポール・ローランスによる学生の個性を重視する指導法

1 節では、国立美術学校との比較により、アカデミー・ジュリアンが中立性と国際性という特質をもった、さまざまな絵画上の価値観が緩やかに交錯し化学反応をする学校だったことを明らかにした。このような環境であったアカデミー・ジュリアンの教育の具体例として、本節では、ジャン＝ポール・ローランスの指導内容を明らかにする。その際、ローランスのアトリエに在籍した中村不折の事例から、ローランスの指導が画一的な知識や技術の伝達には終始せず、学生の個性を重視してそれをより洗練させることに注意が払われていたこと、そして不折が人体デッサンの重要性和日本独特の表現を迫及すべきだという課題を発見したことを示す。

中村不折は 1901 年から 1905 年にかけての留学期間の大半を、アカデミー・ジュリアンのローランスのアトリエにおけるデッサンの練習についやしているのだが、その詳細に入る前に、不折の周辺にいた日本人たちと不折との関係について少し触れておく。

日本人とアカデミー・ジュリアンの関わり

パリに不慣れなうえに耳が不自由だった不折を助けたのは、私立の美術学校アカデミー・コラロッシ (Académie Colarossi) のラファエル・コラン (Raphaël Collin, 1850 - 1916) の学生であった、和田英作や岡田三郎助らである¹⁵。彼らは資料④に示したように、黒田らの白馬会に属す洋画家であるが、パリにやってきたばかりの不折にコランを紹介し、温かく支えた彼

らの態度には、日本における白馬会と太平洋画会という会派間の並立的な構造の影響はみられない。

不折はパリにきた当初、明るい色調で女性の裸体画を描く、柔らかな画風のコランに師事している。たが、その後の1902年1月には、鹿子木孟郎の紹介により、深く落ち着いた色彩で迫力のある男性的な画を描くジャン＝ポール・ローランスのアトリエに移っている。この転校の理由は、渡欧前の日本で不折が教わってきた太平洋画会の画風が重厚なもので、不折自身が表現に求める趣味もそれに倣うものだったことにより、明るく軽やかな色調のコランよりも、重厚で劇的なローランスの画風に倣いたい、と不折が願ったからだと推測される。

当時の日本の洋画家たちがコランとローランスのどちらに師事する傾向にあったかといえ、鹿子木の紹介によって太平洋画会のメンバーが続々とローランスに師事したことに対し、黒田清輝をはじめとする白馬会系の画家たちはコランに学んでいく流れができていた。このことは、確かに日本洋画界に並立する二大会派の傾向をそのままに反映していると言える。

しかし先述したように、パリにおけるこのふたつのルートの確立が、すぐさま同時期の日本における白馬会と太平洋画会との対立関係に直結すると考えるのは早急ではないだろうか。確かに明るく軽やかな色彩によって対象の質感や、それを取り巻く空気の透明感のある表現をした白馬会系の画家たちと、暗く重い色彩によって対象を量感豊かにとらえようとした太平洋画会の画家たちとは、不折がパリにいた頃、すでに日本で袂を分かち美術団体だった。だが、太平洋画会系の不折に対し、和田や岡田といった白馬会系の画家たちが協力を惜しまなかったことは、パリにおける日本人画家たちの人間関係が、単なる白馬会と太平洋画会との対立関係から逸脱する部分をもつことを示している。

そこには、パリにおける異邦人という共通点が会派間の溝を埋めて互いに許し合い、共同的な行いに誘わせたという事情があったのかもしれない。また日本を離れたパリという場所は、当時の在パリの日本人画家たちに、緊張を強いて圧迫するエネルギーをもつ反面、彼らを画家としての新たな段階に立たせ、いわばパリにおける表現者として、各々の新しい人生を始めさせたのではないだろうか。日本からフランスへとその居場所が変わったこと、それは画家たちにそれまでの日本での自分との決別、新たな生き直しの機会をもたらし、彼らの意識を開放的なものにさせ、新しい行動へと挑もうという自由な気風で満たしていたのではないか。

また1900年のパリ万国博覧会を契機に、パンテオン会という日本人留学生たちの親睦会が、パリで黒田らにより結成されていた。その会には次世代日本を担う各分野の若者たちが集結し、パリにやってきた洋画家たちも参加していた。中村不折も洋画家仲間とともにその会員となり、その会誌の編集に和田英作とともにたずさわった。

そしてパンテオン会の会誌に、不折は自らの画や文章を発表している¹⁶。不折が発表した作品のひとつに、彼と和田英作との合作とされる、会員たちの似顔絵を戯画仕立てにした《旧世紀のモザイク》という画がある。この作品の存在からも、やはりパリにおける日本人洋画家の関係には会派によって分け隔てられない、むしろ個人としての画家同士の親しく交流したという側面が認められるのではないだろうか。

パリでの不折を物心両面で助けた人物についての話に戻ろう。フランス語に不自由であった不折にとって、岡精一（あきひと）の存在も大きかった。岡は中村とは画風がまったく異なっていたが、ともにローランスのアトリエで学び、ローランスが不折の画を批評する際には絶えず通訳をした人物である¹⁷。さらに不折の周囲には不同舎での仲間であった満谷国四郎や河合新蔵がおり、アカデミー・ジュリアンにも通った。それでは次にローランスがどのような教授だったのかということを知る。

ローランスのもとで不折が学んだ人体デッサンと日本人としての表現

ローランスはフランスの歴史に題材を求め、厳正かつ緻密な時代考証に基づき、多くの油彩画を制作した、19世紀最後の歴史画家と言われた人物である。彼の画風は力強いデッサン力で細部にわたる迫真性を追求し、人間の恐怖や破局を劇的な緊張感を漂わせて強調的に表現したものが多く、油彩画のほかにも、パンテオンやパリ市庁舎などの壁画や文学作品の挿絵も手掛けている。さらに純粹絵画以外にも、ゴブラン織りの下絵や風刺画、滑稽画、図案を描き、興に乗った時の戯作として広告に用いる画まで描いている¹⁸。そしてローランスは、彼の師であったレオン・コニエ（Léon Cogniet, 1794 - 1880）の画風や先人たちの画風を研究するだけでなく、同時代の表現方法¹⁹をひろく修得していた。

多様な素材やジャンルに対して柔軟に対応する能力をもっていたローランスの、劇的にして細密な写実力、構成力、空間感覚力、そして想像力を融合させる志向性は、日本画、新聞挿絵、書、洋画を並行して制作し、パリから帰国して後、裸体画、理想画、歴史画を描いた不折の志向性との共通点が認められる。

また当時は国立美術学校で女性を教える習慣がなかったにもかかわらず、女性を受け入れていたアカデミー・ジュリアンで、ローランスは男性アトリエとともに女性アトリエを任されており、その指導には定評があった。ローランスの明暗法を中心的課題に据えた彫塑的表現を目標とする方法は、アカデミー・ジュリアンで学んだ外国人画家の全般の傾向となつたとされる²⁰。

教育者として多くの学生を育てたローランスであるが、その画業に対する評価は、彼が1900年のパリ万国博覧会の美術展の審査員になった頃には、すでに、旧弊な伝統主義者と見られるようになっていた。それはアカデミシャンのなかであって、時代の新たな傾向を取り入れるというような流行に左



〔図3〕 ジャン=ポール・ローランス 《マルソー将軍の遺体の前のオーストリアの参謀たち》 1877年 油彩 カンヴァス 210×300cm 個人蔵

右される表現ではなく、独立的な思想に裏打ちされた生き方が投影された表現方法を貫こうとするローランスの画家としてのスタイルが、旧態依然とした時代遅れの画家として、同時代のフランス人の目に映ったためと考えられる。

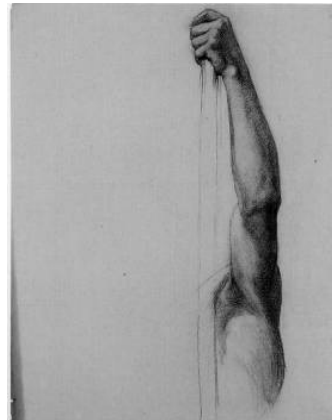
けれども不折にとって実際に目にしたローランスの作品は、線においても色彩においても正確で、小画面から大画面までそつなくこなす圧倒的な技術力に満ち、さらに思想をも兼ね備えた威力を発揮する、多くを学ぶことができる対象であった²¹。[図3]にあげた《マルソー将軍の遺体の前のオーストリアの参謀たち》は、向かって左手前に、椅子に腰掛けて痛烈な悲しみに耐えるクレー将軍とマルソー将軍の遺体を目立たせて配置し、それとは対照的に左側奥には、将軍の死を前に深い悲しみに包まれ立ち尽くす参謀たちの群像が配されている。この作品は、不折が実見したローランスの作品のうちのひとつであり、この画に対して不折は「深酷な感じを與へると共に、眞底堂々とした処があつて人を教訓するやうな意味も含まれてをる」²²、とその画中世界に構築された臨場感と思想的に訴えるその画の威力に魅了された感想を語っている。

ローランスの下で不折はデッサンの基礎からやり直した。それは予め日本で描いていた方法が不完全なものであったことが、パリで実際の絵画を観ることで分かったからである。ローランスは、生きたモデルを前にしてその身体の一部の素描をさせた。単に身体の一部であっても、[図4]に見られるように、棒状の物体を握ることで筋骨の現れ方が顕著となった生きたモデルの上肢を描くには、複雑な皮膚のねじれ具合や陰影のつき方を観察する能力と、対象を再現する写実の能力とが必要となる。ローランスは、デッサンの訓練で最も重要なことは、描く対象の内部組織までもが見る者に感じられるように、生命感をもたせて描くことであり、対象の形態と重量感とを正確に把握して、迷いのないそれではかありえない線によって表現する必要を説いた。

不折に対して、ローランスは強く描くことを強調し、柔らかい部分が少しもないように指導したという²³。それは、ローランスが不折の画家としての性質を、柔らかい画を描くよりも強い画を描かせた方がその長所を活かせることを見抜いての指導法であった。

不折が「最も其批評に敬服して居る」²⁴と評価したローランスの教育方法は、学生の数だけ教育方法が異なるというものである。不折から見たローランスは、画一化された技法や知識を機械的に伝えるのではなく、各学生の長所を見極めてそれを徹底して伸ばすことに大変苦勞が多いという反面、学生の成長を自分も楽しむことができ、教師としてのやりがいをみている教授であった。

ローランスがほかの教授と同様に学生の状態に注意し、学生の個性を重視する教授であったことを物語るひとつのエピソードがある。それは鹿子木孟朗が帰国した後、ローランスの

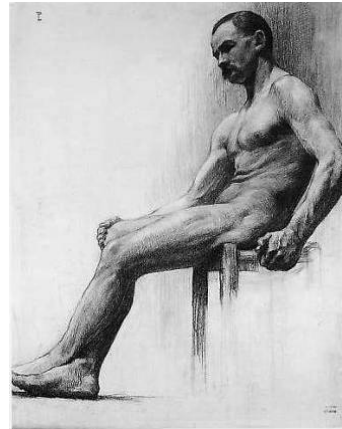


〔図4〕中村不折 裸体習作 1902年頃 木炭 紙 62.8×47.5cm 台東区立書道博物館蔵

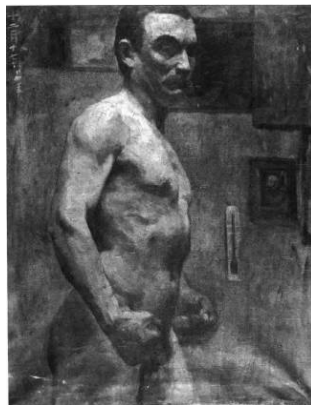
アトリエに通っていたのが中村不折と岡精一の二人となった時期のことだった。その時期のローランスの指導内容は、中村不折に対するものと岡精一に対するものとは、正反対であった。不折に対するローランスの指導は徹底して強く描くことだったのに対し、やさしい柔らかな画に秀でていた岡には、ローランスはけっして画が弱いとは言わなかったという²⁵。このローランスの指導法に、不折はフランス絵画界の教授の充実した技量に感心するとともに、日本での粉本主義的な指導方法では、師の二番煎じに甘んじて、その時代その画家にしかできない表現には到達することが難しくなるという限界に苦慮するようになる。

不折のデッサン修得の話に戻そう。不折が部分デッサンを十分に出来るようになると、ローランスは次に全身素描の段階に進級させた。〔図5〕は椅子に座る男性モデルの大腿部を中心に全身像を紙面に収めたもので、パリに来て2年目の不折が描いたデッサンである。これは全身像の次の段階である油彩課程に進級する少し前のデッサンと考えられている。不折は、一般的に女性よりも筋肉質な肉体をもつ男性を描くのを好む発言を帰国後にしているが、留学中には女性の全身デッサンも多く描いた。この段階は線によって画面全体の明暗を調整することで、諸部分のバランスをとりながら全体をひとつの対象として、質感および重量感をもたせてまとめる方法を学ぶ段階である。この段階を修得すると油彩課程に進級する。不折はちょうど油彩課程に入った段階までを留学期間中に修めた。〔図6〕は〔図5〕と同じ男性モデルの半身像で、このときのモデルも拳を硬く握る状態で描かれている。

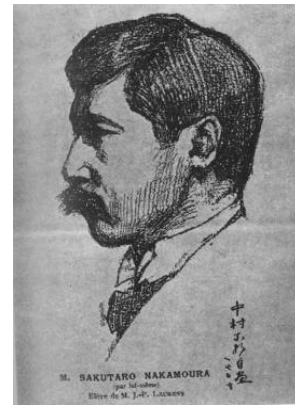
アカデミー・ジュリアンで不折が十分に学びえたのは全身素描の段階までであったと考えられる。それはローランスの下での不折が、デッサン力を十分に習得したことが評価され、1904年10月に開催されたアカデミー・ジュリアン学内コンクールで入賞し、翌月の校内月刊誌『アカデミー・ジュリアン』



〔図5〕中村不折 裸体習作 1902年頃 木炭 紙 62.7×47.1cm 台東区立書道博物館蔵



〔図6〕中村不折 男子立像 1903-05年 油彩 カンヴァス 89.8×71.3cm 台東区立書道博物館蔵



〔図7〕校内誌『アカデミー・ジュリアン』の表紙に掲載された不折の自画像 1904年11月

の表紙を飾ったことで証明されている²⁶ [図 7]。さらに、留学中および帰国後に不折が発表した文章を調査しても、人体素描の重要性を語るものは多く見られるが、油彩課程で重要になってくる色彩についての不折の見解がほとんど見られないことが、その理由である。

さらに不折はローランスから、絵画作品を制作する際には、単なるデッサン力以上に作品世界そのものを構築する力が必要であることを学んだ。不折に対してローランスは、「君は日本人だから、日本人の絵を描かなければ不可ん」、「日本人の長所を發揮するがいい」²⁷と指導し、画家が背負っている歴史や母国の文化を大切にし、自分の表現を發展させていくことの重要性を伝えている。ローランスが歴史画家であり、多くの国の学生をアカデミー・ジュリアンで教えた人物であったことから、先述した明暗法を中心的課題に据えた彫塑的表現を目標とする方法とならんで、各々の学生の個性を發揮することをめざした絵画の探求を、ローランスが強調した可能性は高い。

このようなローランスの指導は、帰国後の不折によって、形式的にはアカデミズムの絵画法を継承しつつも、そこに日本人ならではの、ひいては不折という人間の個性を、その時代にしかありえない方法で模索していくという形で受け継がれることとなった。不折は帰国後、まるでパリでの人体デッサンの訓練を継続するかのようになり、人物画を描き続けた。それらは男性の人物画が多く、歴史的な逸話の主人公などを描いた。それらの男性像は衣をまとっているが相当量の皮膚を露出して描かれ、[図 5] に示したような人体デッサンが意識されていると見てよい。そのうえ不折は、単に人体を描いたのではなく、その画を思想や理想を語るための歴史画あるいは理想画として描こうとした。

また、日本人としての表現をどのような形で実現するのかという不折の課題は、東洋の文化の象徴的な対象として、書道資料の収集に彼自身を向かわせた。そしてコレクターとなった彼は書道博物館を創設するまでになる。日本画および洋画だけでなく、書について意見を誌上に発表していく時に、彼の生涯において常に留意されたのは、その時代を生きる日本人としての自分にできる表現や行いとは何かという問題であった。国家のなかであって一人の自立した人間としての生き方を貫こうとする不折の姿勢は、ローランスが愛国的な共和派の人で、アカデミズムに身を置きながらも、国家が為すことへの批判的精神にも優れた芸術家だったことと共通点が見てとれる。

それではローランスの指導のなかでとくに不折が感化された事とは何だったのだろうか。それは単なる技術を超えたところで、画家個人の社会への主張が盛り込まれるような作品を制作することが画家としての務めなのだと、不折がローランスの指導から理解したことである。帰国後の不折が、安易な形式的な新しさばかりに傾倒する日本の画壇に対して、何度も警鐘を鳴らしながら、孤独に歴史画、理想画の制作によって絵画を真剣に考えつづけたことは、荒屋鋪透が、ローランスをはじめ世紀末のフランスの歴史画は、当時の外国人画家たちに、それぞれの祖国を念頭においた歴史画制作を想起させたとされていると指摘するように²⁸、当時のフランスの歴史画一般が備えていた、次世代の画家たちへの問いかける力が、引き受けられた結果である。

最後に、熱心にローランスの下で励んでいた不折の態度が、単に盲目的あるいは従属的な

態度ではなかったことを補足しておく。ローランスの批評を不折に通訳していた岡によれば、「中村君は、自分の絵の自信のあるところは、ローランス先生の批評にも服せぬこともあった」²⁹とあり、そこには不折の自立的な態度が認められる。不折はパリで確かにローランスから日本人としての表現を探求するようと言われたことに深く感じ入り、帰国後には日本人としての自分を意識した制作や活動——油彩画制作における歴史画や理想画、また書作品の制作および書の資料収集——を行っていった。しかしその背景には、ローランスの側からだけではなく、その時代の日本人としてのあり方を追求しようとする不折の側からの自発的な態度が芽生えていたのではないかと推察される。

結びにかえて

本論では、アカデミー・ジュリアンが様々な要素を中継するという性質を持っていたことを論じることで、フランスの美術界が複合的かつ多層的な教育制度を含みつつ、アカデミー・ジュリアンのような私立の美術学校が、学生間の開放的な交流を生み出す裾野の広さを持ち合わせていたことを確認することができた。またアカデミー・ジュリアンが中継的な役割を担う組織であったがゆえに、国内にありながらもフランス国外への影響力をもってフランスの国立美術学校とは異なる意味での幅広い役割を担い、世界規模で多くの美術の新傾向を胎動させるひとつの母体となっていた一例を示すことができた。

そしてパリに滞在していた日本人画家たちの関係について、日本の美術界における白馬会と太平洋画会との対立関係は顕著に見られず、むしろ協同的で友好的とも言うような関係を指摘することができたことは、日本近代美術史における洋画家たちの関係を新たな視点でとらえなおす有効な視点となる。そしてこの問題は、パンテオン会における画家たちの交流の研究成果が加えられることにより、今後さらなる新展開がみられるようになることが期待される。

また人体デッサンを基本としたローランスの教育は、不折によって、人体をデッサンすることがすべての表現のもっとも重要な基礎となると理解され、当時最新の描写技術の訓練方法として日本の美術教育に導入された。また多様な表現方法を修得し、学生の優れた資質を最大限に伸ばすことに努めたローランスの教育は、十分な描写力をもったうえに、さらに抽象的な思想を可視化することこそ、画家という職業の核心であると不折に強く意識させた。そして不折が日本人としての表現を追求しようとして、帰国後に正確な人体描写で思想を表現する歴史画、理想画を頻繁に描くようになった理由が、ローランスの指導に由来するものだということが明らかにできた。

今後は、不折の歴史画および理想画群と、他国のアカデミー・ジュリアンの卒業生によるその国の歴史画群との比較によって、歴史画家としてローランスの影響を分析することができるだろう。また総合的な不折研究として、不折の日本人としての表現を迫及するという姿勢は、洋画のみならず書作品の制作および書道資料の収集にも継承されていくことから、当時の日本における国家と個人の間で揺れ動く日本人としての不折像を、同時代の渡欧画家た

ちとの比較により浮き彫りにすることも必要である。

ひるがえって当時の世界情勢のなかにフランスと日本、そしてアメリカなどの各国の国家政策としての美術教育事情と、アカデミー・ジュリアンの卒業生たちの帰国後の活動を視野におさめることで、フランスからやがてアメリカへと世界の美術の中心地が移行していく時期に、アカデミー・ジュリアンがいかに関わっていたのか、またフランス発の美術教育がどのように各国に受容されていったのかを把握し、アカデミー・ジュリアンが果たした新たな役割を発見していきたい。

(みなみでみゆき：神戸大学人文学研究科博士課程後期課程)

¹ 中村不折の書について補足すると、19世紀後半から20世紀初頭にかけて渡欧した洋画家のなかで、書に関心をよせて研究し、制作を試み、やがて書道博物館まで設立することとなった中村不折の存在は特異である。あくまで自らの本業を洋画家とし、書には元来親しんできたが、あくまで娯楽として位置づけてきた彼の書に対する姿勢は、日清戦争への従軍で中国、朝鮮半島を巡歴したこと、1901年から1905年にかけて渡欧し絵画法を学んだこと、そして書道資料を収集していったことを機に、本格的なものとなっていく。

とくに不折の渡欧時代に注目すれば、彼が書へと傾倒していく予兆が、渡欧に際して書の手本を携行し、書に関する個人的研究をパリで続けていたことにすでに表れている。すぐにヨーロッパの異文化のとりこになって書に関心を示さなくなるだろうという周囲の予想とは裏腹に、不折はパリの下宿にこもってよいよ書について観察を深めていった。そしてアカデミー・ジュリアンに通い人体デッサンの習得に努める傍ら、周囲の画家仲間にも書について一言ある人物と目されるようになり、不折の書についての研究の成果が、渡欧時代に発表されることとなる。それは在パリの日本人留学生のための親睦会である「バンテオン会」の会誌に掲載された、「書のはなし」という講話である。その講和では、中国六朝文字の形態の妙に注目した彼の所説が述べられている。

さらに、不折の六朝文字研究は、帰国後の1908年、六朝文字を咀嚼しデフォルメを効かせた《龍眠帖》というセンセーショナルな作品に結実する。この作品の発表により、書道家、書道資料の収集家としての中村不折のイメージが強められることとなった。

² 三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政——1863年の制度改革を中心に」、『西洋美術研究』No.2、三元社、1999年9月、111-129頁参照。

³ 同上、113-116頁参照。

⁴ 当時にパリにあった私立の美術学校には、アカデミー・ジュリアンの他に、アカデミー・スイス (Académie Suisse) やアカデミー・コラロッシ (Académie Colarossi)、グランド・ショミエール (Académie de la Grande Chaumière)、ランソン (Académie Ranson) などがあった。

⁵ ロドルフ・ジュリアンは国立美術学校でコニエ (Léon Cogniet, 1794 - 1880) やカバネル (Alexandre Cabanel, 1823 - 1889) に師事した。(Cf. Catherine Fehrer, “New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, 1984, p. 207.)

⁶ 例えば以下のような先行研究があげられる。Catherine Fehrer, op. cit., pp.207-216. 高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと日本人留学生」、東京大学文学部美術史研究室紀要『美術史論叢』7、東京大学文学部美術史研究室編、1991年3月、63-87頁。五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」、『礫山美術館報』11号、礫山美術館、1990年7月、24-32頁。

⁷ 「美術アカデミー関連年表」によると、国立美術学校が初めて女性の入学を承認したのは1892年のことである。その次に承認したのは1897年である。そして国立美術学校に女性のためのアトリエが設立されたのは1900年である。(栗田秀法・三浦篤作成「美術アカデミー関連年表」、『西洋美術研究』No.2所収、三元社、1999年9月、192頁参照。)しかし女性の国立美術学校入学に関してガブリエル・ヴァイスベルグは、国立美術学校に女性が入学を許可された最初の年を1897年とする。

(Gabriel P. Weisberg, “The Woman of the Académie Julian: The Power of Professional Emulation”, in *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker (eds.), New York: The Dahesh Museum, 1999, p. 16). 国立美術学校への女性の入学開始年度について、両者の見解に相違が見受けられる。)

⁸ 実際に不折も「ヒヤカシ半分種々な人の教場へも出て見た」と回想している。(中村不折氏談「佛国画伯ローランス氏(三)」、『美術新報』第4巻第8号、1905年7月5日、3頁参照。)

⁹ ただしこれは学生の側にみられる特質で、アカデミー・ジュリアンにアトリエを構えていた教授の側には、特にアカデミシャンである教授にとっては、印象派などに対する冷ややかな態度がなかったわけではない。

¹⁰ Cf. Archibald Hartrick, *A Painter's Pilgrimage through 50 years*, Cambridge: Cambridge University Press, 1939; William Rothenstein,

Men and Memories, N.Y.: Coward-McCann, 1931, vol. 1.

¹¹ Cf. Catherine Fehrer, op. cit., p. 211.

¹² Cf. *ibid.*, p. 212.

¹³ ダウと日本美術の関係については岡崎昭夫の以下の研究がある。岡崎昭夫「ダウ (Arthur Wesley Dow) の京都滞在 (I) ——1903 (明治36) 年11月28日～12月4日まで——」、『芸術研究報22』、筑波大学芸術学系、2002年3月、61-95頁。「ダウ (Arthur Wesley Dow) の京都滞在 (II) ——1903 (明治36) 年12月5日～12月23日まで——」、『芸術研究報25』、筑波大学芸術学系、2004年2月、1-8頁。および「ダウの美術教育への貢献と日本における調査旅行の日程」、『宇都宮大学教育学部紀要』第45号第1部、1995年3月、153-170頁。

¹⁴ 比較文学・比較文化の観点からアカデミー・ジュリアンについての研究がある今橋映子は、1890年代の国立美術学校における新入生への酷いいじめがあるという噂があったことを記している。(今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』、平凡社、2001年、130頁参照。) またアルバート・ボイム (Albert Boime) もその著書『アカデミーとフランス近代絵画』のなかで、19世紀後半、国立美術学校への入学を目指す学生のために教授個人が国立美術学校の外に開設した私設のアトリエ内で、なお過酷な新入生いじめがあったことについて言及している。(Cf. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London: Phaidon, 1971, pp. 49-51 (『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦ほか訳、三元社、2005年、106-110頁参照。))

¹⁵ 中村不折「僕の歩いた道 (三) 一自伝一」、『中央美術』13巻3号、日本美術院、1927年3月、89頁参照。

¹⁶ 不折は1901年8月24日および9月7日の茶話会に来賓として出席し、9月21日の晩餐会において「パンテオン会」に入会した。(『パンテオン会雑誌』研究会編、『パリー九〇〇年・日本人留学生の交遊』『パンテオン会雑誌』資料と研究』、2004年、ブリュッケ、64頁参照。)

¹⁷ 岡精一「努力・忍耐・剛愎」、『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、149頁参照。

¹⁸ 中村不折氏談、前掲書、3頁参照。

¹⁹ 不折によれば、ローランスは印象派の原理や筆致についても十分に研究し、実際に表現することができたという。(中村不折氏談「佛国画伯ローランズ氏 (一)」、『美術新報』第4巻第6号、1905年6月5日、2頁参照。)

²⁰ 荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」、『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、246頁参照。

²¹ 中村不折氏談、前掲書、1905年6月5日、2頁および中村不折氏談「佛国画伯ローランズ氏 (二)」、『美術新報』第4巻第7号、1905年6月20日、3頁参照。

²² 同上、3頁。

²³ 中村不折氏談「佛国画伯ローランズ氏 (四)」、『美術新報』第4巻第9号、1905年7月20日、3頁参照。

²⁴ 中村不折氏談、前掲書、1905年7月5日、3頁。

²⁵ 中村不折氏談、前掲書、1905年7月20日、3頁参照。

²⁶ Cf. Catherine Fehrer, op. cit., p. 211.

²⁷ 中村不折、前掲書、90頁。

²⁸ 荒屋鋪透、前掲書、246-247頁参照。

²⁹ 岡精一、前掲書、149頁。

資料

① アカデミー・ジュリアンの歴史

- 1868年 ロドルフ・ジュリアン (Rodolphe Julian, 1839-1907) により創立。
- 1880年頃 女性のためのアトリエ開設。
- 1885年頃 在校生が400人。パリ最大の美術学校となる。
- 1900年代までには academic drawing、portraits、sculpture、miniature painting を教えるアトリエ (studios)、そして夜間クラス開設。
- 1901 或は 1902年-1914年 機関誌『アカデミー・ジュリアン (L'Académie Julian)』刊行。
- 1906年 10-15歳の少年向けコース、次いで少女向けコース開設。
- 1907年 イラストレーションとグラフィック・アートにおける実践的なコース導入。

② アカデミー・ジュリアンの主な教授

彼らの多くが国立美術学校で学び、ローマ賞を受賞した。また彼らは国立美術学校の教授であるとともに、サロンの審査委員、美術アカデミー会員でもあった。彼らはロドルフ・ジュリアンが国立美術学校時代の友人関係を駆使して、国立美術学校と同じ教育の質を確保するために招来された、アカデミー・ジュリアン (以下、AJ と略記する) の前期の教授たちである。

絵画コースはもちろん彫刻コース、そしてイラストレーションやグラフィック・アートのコースを指導した後期の教授たちは、前期の教授の教え子が多い。また彼らの多くが初期のAJで学び後に美術界で大成した。

- ・ジュール・ジョゼフ・ルフェーブル (Jules Joseph Lefebvre, 1836-1911)
国立美術学校でレオン・コニエ (Léon Cogniet, 1794-1880) に師事。
- ・ロベール＝フルーリ (Tony Robert-Fleury, 1837-1911 あるいは 1912)
国立美術学校でレオン・コニエに師事。東洋趣味の画家。
- ・ジャン＝ポール・ローランス (Jean-Paul Laurens, 1838-1921)
国立美術学校でレオン・コニエに師事し、アカデミックな画風の歴史画によって人気を得た。代表作には《カトーの死》(トゥールーズ、美術館)のほか、パリ市庁舎やパリのパンテオンの装飾がある。AJでは1869年頃から教え、その指導には定評があった。鹿子木孟朗、中村不折、満谷国四郎、安井曾太郎らの師。1885年、ローランスは国立美術学校の教授に就任。1900年の万博美術展の審査委員となるが、既にこの時期、旧弊な伝統主義者と目され、その再評価は1970年代を待たねばならなかった。
- ・ギュスターヴ・ブーランジェ (Gustave Boulanger, 1824-1888)
- ・ウィリアム・ブグロー (Adolph William Bouguereau, 1825-1905)
パリの美術学校でピコ (François Edouard Picot, 1789-1868) に師事。1850年にローマ賞を得る。歴史画、肖像画を描き、様式は折衷的であった。またその作品《ヴィーナスの誕生》(パリ、オルセー美術館、1879年)は裸婦を中心とする甘美な理想化と写真のように精緻な描写をしている。甘美な裸婦を描くという特徴は、弟子のラファエル・コラン (Raphaël Collin, 1850-1916) にも継承されている。
- ・バンジャマン＝コンスタン (Jean-Joseph Benjamin-Constant, 1845-1902)
ソルボンヌ、パリ市庁舎、オペラ・コミック座の壁画の作者。肖像画家としても一流とされた。1893年アカデミー会員となる。オリエント主題を得意としたが、1880年頃からさかんにビザンティンを舞台と

- する歴史画も描いている。《皇妃エウドクシアの前のヨアンニス・クリソストモス》(1885年頃、個人蔵)。
- ・ジュール・カヴァイエ (Jules Cavallès, 1901-1977)
いわゆる「詩的現実」の画家の一人として活躍し、明るく透明な色彩、軽く波打つような形態を用い、具象的であるよりはむしろ叙情的・夢想的なリアリズムによる洗練された画風である。
 - ・フランソワ・フラマン (François Flameng, 1856-1923)
カバネル、ジャン＝ポール・ローランスに師事した画家。1905年に Beaux-Arts の教授に任命された。

③ アカデミー・ジュリアンに在籍した主な学生

③-1 フランス人

- ・ポール・セリュジエ (Louis-Paul-Henri Sérusier, 1864-1927) 画家
アンティミスム(親密派)の画家。国立美術学校とAJで学び、ナビ派の一人として出発する。
 - ・モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943)
世紀末のナビ派の理論家であり、抒情的な象徴的絵画の画家、版画家。AJには1888年入学。1888年のナビ派の結成に加わる。
 - ・アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869-1954)
画家。国立美術学校の入学試験の準備のために1893年AJに学ぶ。ブグローに師事。
 - ・フェルナン・レジェ (Jules Fernand Henri Léger, 1881-1955)
1897-1899年カーンで建築を学んだ。1903年パリで絵画制作を始め、装飾美術学校、AJで1910年以前に学ぶほか、ジェローム、フェリエ (Gabriel Ferrier) の教室に通う。
 - ・マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968)
1904年から1905年にかけてAJで学ぶ。
 - ・ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985)
画家、彫刻家。1918年パリで6ヶ月間、頻りにAJに通学する。
 - ・リュシアン・シモン (Lucien Simon, 1861-1945) 画家
 - ・ミシェル・ジラルド (Michel Girard, 1939-)
画家。AJ、パリ装飾美術学校で学ぶ。モンマルトルの無名画家として出発。はじめデュビュッフェの影響を受けたが、その後はミシェル・シリイに師事し、もっぱらノルマンディーの風景に取り組み注目される。パリ、ベルリン、ニューヨーク、バイルート等で個展を開催。
 - ・ケル＝サヴィエル (クザヴィエ)・ルッセル (Ker-Xavier Roussel, 1867-1944) 画家
 - ・ラ・フレネー (Noël-François-Roger André de La Fresnaye, 1885-1925)
画家。AJ、ドニのアカデミー・ランソンで学び、やがてピカソ、ブラックらのキュビズムに接近した。
- #### ③-2 女性
- ・ルイズ・ブレスラウ (Louise Breslau, 1856-1927)
ドイツおよびスイスの画家。AJのロベール＝フルーリのもとで学ぶ(1878-81年)。AJにおける彼女の成長はめざましく、教授に注目され、バシキルツェフら女性アトリエの同僚から嫉妬されたほど。
 - ・マリー・バシキルツェフ (Marie Bashkirtseff, 1858-1884)

ロシア出身の女性画家、著述家。少女時代にパリに移住し、ロベール＝フルーリ、ロドルフ・ジュリアン、バスティアン＝ルパージュ (Bastien-Lepage) らのもとで学ぶ。1877年、AJの女性のためのアトリエに入学。

- ・ケーテ・コルヴィッツ (Käthe Kollwitz, 1867-1945) ドイツ・プロレタリア絵画の先駆者
- ・セシリア・ボー (Cecilia Beaux, 1868-1942)
アメリカの肖像画家。彼女は1889年から1890年にかけてAJで学ぶ。彼女の肖像画はアメリカおよびヨーロッパで非常に人気となった。
- ・ルイーズ・ブルジョワ (Louise Bourgeois, 1911-)
画家、彫刻家。1936年から1938年にかけて、エコール・デ・ボザール、ランソン、AJなど多くの美術学校で学び、フェルナン・レジェなどに師事。1938年、ニューヨークに移住。

③-3 ドイツ

- ・ロヴィス・コリント (Lovis Corinth, 1858-1925)
画家。1876-1887年、ケーニヒスベルク (現カリニングラード)、ミュンヘン、パリのアカデミーで学ぶ。パリではAJでブグローに師事。
- ・ジャン・アルプ (Jean Arp, 1887-1966)
フランスで活躍し、フランスに帰化した画家、彫刻家、詩人。1905年ドイツのワイマールに赴き、その地の美術学校に学ぶが、1908年パリに出てAJで学ぶ。第一次大戦の際はスイスのチューリヒでダダの運動を起こした。
- ・エルンスト・バルラッハ (Ernst Barlach, 1870-1938) 表現主義の彫刻家、劇作家、詩人
- ・エミール・ノルデ (Emil Nolde, 1867-1956)
ミュンヘン、パリなど各地を遊学し、印象派の影響を受けた後、表現主義に向かった画家。

③-4 アメリカ人

20世紀初頭におけるAJに在籍したアメリカ人学生の多くは、既にアメリカである程度の訓練を受け、業績をもっていた者たちで、帰国後には大きな影響力をもって教育者となった。例えばアンシュッツ、ベンソン、ヘンリなどがある (Catherine Fehrer, 1984, p.211.)。

- ・トーマス・ポロック・アンシュッツ (Thomas Pollock Anschutz, 1851-1912)
- ・フランク・ウェストン・ベンソン (Frank Weston Benson, 1862-1951)
画家、腐食銅板画家。1880-83年にthe Boston Museum of Fine Artsの学校、1883-85年にAJで学ぶ。ブーランジェ、ルフェーブルに師事。帰国後の作品は日常生活や人物、主として女性や少女が、室内の風俗画においても、日の光に満ちた屋外の風俗画においても、粗い筆致で描いた印象主義の様式で表現された。1895年にグループ「ザ・テン (The Ten)」を結成し、フランス印象派風の作品を制作した。
- ・アーサー・ウェズリー・ダウ (Arthur Wesley Dow, 1857-1922)
画家、版画家、写真家。AJには1884年10月20日入学。いつまで同校に在籍していたのかは不明だが、岡崎昭夫によれば、ダウは少なくとも1885年から1887年にかけてパリに留学していたことが分かっている。(岡崎昭夫、2002年3月、79頁および岡崎昭夫、1995年3月、153頁参照。)

③-5 日本人

ローランスのアトリエに在籍した人物には下線を引き、特定されていない人物はカタカナ表記とした。

- ・安井曾太郎 (1888-1955)

洋画家。1907年に渡仏。帰国後は滞欧作を発表。丹念な写生を根底に置く明るい日本の油絵様式を完成し、風景、静物のほか肖像画に傑作を残した。

・岩村透（1870-1917） AJに日本人で最初に学んだ人物（1891-1892在籍）。

・梅原龍三郎（1888-1986）

洋画家。関西美術院に入り浅井忠に師事。同門には安井曾太郎がいる。1908年に渡仏。AJに入学した後、ルノアールに師事。1913年に帰国し滞欧作を発表。

・鹿子木孟朗（1874-1941）

小山正太郎の不同舎出身の洋画家。最初の渡欧時にはラファエル・コランに師事。ギュスターヴ・クールトアやアルフォンス・ミュシャのもとで素描を学ぶ。日本人として初めてローランスに師事。AJには1901-1904、1906-1908、1915-1918年に在籍。

・河合新蔵（1867-1936）

不同舎出身の洋画家。AJには1901-1904年に在籍。留学中の不折と親しかった人物の一人。

・斎藤与里（1885-1959）

洋画家。1906年に渡仏しAJに学び後期印象派に共鳴。1908年帰国後、太平洋画会展に滞欧作を発表。

・中村不折（1866-1943）

洋画家として小山正太郎や浅井忠の不同舎で学ぶ。1901年から1905年にかけて渡仏し、初めラファエル・コランに学ぶ。後、AJのジャン＝ポール・ローランスのもとで人体デッサンを中心にアカデミックな表現を学んだ（1901-1905在籍）。留学中は日本人の交流会「パンテオン会」に属し、会員の似顔絵や書についての文章を書いた。

・藤川勇造（1883-1935）

彫刻家。1908年東京美術学校を卒業して渡仏。ロダンに師事し助手となる。1916年に帰国。

・満谷国四郎（1874-1936）

洋画家。小山正太郎の不同舎に学び、1900年に渡欧。AJには1901-1902年に在籍。

・その他

伊庭真吉、ウワノ、岡精一、川島理一郎、木村梁一、柚木久太、沢部清五郎、白滝幾ノ助、タカミネ、田中喜作、津田青楓、徳永仁臣、萩原守衛、本多功、沼田一雄、畑正吉、水谷鉄也、G・クワシゲ

④ アカデミー・コラロッシのラファエル・コランに師事した日本人画家

黒田清輝（1866-1924）、久米桂一郎（1866-1934）、藤雅三（1853-1916）、岡田三郎助（1869-1939）、和田英作（1874-1959）、白瀧幾之助（1873-1960）、山下新太郎（1881-1966）、斎藤豊作（1880-1951）、児島虎次郎（1881-1929）（このうち岡田、和田、児島、斎藤、山下は、黒田の推薦状を持ってコランを訪ねている。）

資料作成に使用した文献一覧

- ・ *Dictionnaire Universel de la Peinture*, sous la direction de Robert Maillard, Paris : S.N.L.-Dictionnaires Robert, 1975.
- ・ *McGraw-Hill Dictionary of Art*, edited by Bernard S. Myers, London : McGraw-Hill Publishing Company Limited, 1969, vol. 1.
- ・ *A Painter's Pilgrimage through 50 years*, Cambridge : The University Press, 1939.
- ・ Catherine Feher, 1984.

- ・『岩波西洋人名辞典』（増補版）、岩波書店編集部、岩波書店、1981年。
- ・『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985年。
- ・『西洋絵画作品名辞典』、木村三郎ほか編、三省堂、1994年。
- ・『世界芸術家辞典』、世界芸術家辞典選考委員会編、順天出版、2006年。
- ・『世界美術大事典』、相賀徹夫編著、小学館、1988年。
- ・『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』2、フランク・B・ギブニー編、TBS・ブリタニカ、1993年。
- ・荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」、『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、250頁。
- ・五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」、『礫山美術館年報』11号、礫山美術館、1990年7月、24-32頁。
- ・今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』、平凡社、2001年。
- ・岡崎昭夫「ダウ（Arthur Wesley Dow）の京都滞在（I）——1903（明治36）年12月5日～12月23日まで——」、『芸術研究報22』、筑波大学芸術学系、2002年3月、61-95頁。
- ・岡崎昭夫「ダウの美術教育への貢献と日本における調査旅行の日程」、『宇都宮大学教育学部紀要』第45号第1部、1995年3月、153-170頁。
- ・高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと徳永仁臣」、明治美術学会編『近代画説』5号、明治美術学会、1997年3月、132-136頁。
- ・図録『日本近代洋画の巨匠とフランス——ラファエル・コラン、ジャン＝ポール・ローランスと日本の弟子たち展』、ブリダストン美術館・三重県立美術館編、東京新聞、1983年、13頁。