Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-14

原田直次郎《騎龍観音》《素尊斬蛇》における同時代のドイツ美術とベックリンの影響

薮田，淳子

(Citation)
美術史論集,18:65-88

(Issue Date)
2018-02-23

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/E0041494

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041494

KOBE UNIVERSITY

原田直次郎《騎龍観音》《素尊斬蛇》における同時代のドイツ美術とベックリンの影響

藪田淳子

《キーワード》一九世紀末ドイツ美術　ミュンヘン美術アカデミー

はじめに

一八九〇年に第三回内国勧業博覧会に出品され、翌年護国寺に奉納された原田直次郎の《騎龍観音》（図1）（以降、騎龍観音と呼ぶ）は、日本的な主題を扱いながらも、ドイツ、ミュンヘンで学んだ原田の西洋での学習の成果が見られる意欲的な作品である。その一方、本作品の制作意図や作品の意味については不明な点が多く、現在までさまざまに論じられてきた[1]。また、一八九五年の第四回内国勧業博覧会に出品され、妙技三等賞を獲得した《素尊斬蛇》（図2）（以降、素戔嗚図と呼ぶ）は、関東大震災で焼失したため写真と下絵（図3）しか残っていないが、騎龍観音ほどは考察の対象となってこなかった。また、この両作品がともに論じられたことはなかったが、両者には龍や大蛇、あるいは水辺というモチーフが共通して見られ、関係があると思われる。

本稿では《騎龍観音》と《素尊斬蛇》の新たな図像源泉の可能性を提示する。そして、原田が滞在した時代のドイツにおける寓意像や美術動向との関係、当時新たな芸術として高い評価を得ていたアルノルト・ベックリンからの影響や、ベックリンの主要なモチーフである竜や蛇と原田の両作品との関係について分析する。それによって、両作品の意味や原田の制作意図の一端をあきらかにしたい。

図1　原田直次郎《騎龍観音》1890年、護国寺蔵

図2　原田《素尊斬蛇》1895年、焼失のため『原田先生記念帖』より引用

図3　原田《素戔嗚尊八岐大蛇退治画稿》1895年頃、岡山県立美術館

一　先行研究と問題の所在

騎龍観音と素戔嗚図の成立に関わる主な先行研究を概観したい。まず芳賀徹氏は、森鷗外と原田の交流から、騎龍観音や素戔嗚図の制作の動機を分析している。鷗外や原田の師であるガブリエル・フォン・マックスを通して原田が学び得た美術理論や知識について考察した。また氏は、鷗外の言説などから、原田の騎龍観音の龍には、ベックリン作品に代表される世紀末の象徴主義絵画の世界との類似性が見られると示唆した。(2)

素戔嗚図については、三輪英夫氏が本図と下絵の詳細な比較を行っている。三輪氏は、帰国後の原田が「構想画」の実現を理想としていたことに着目し、原田にとっての構想画とは、『絵画改良論』で述べた「歴史画」とおそらく同義語であり、「神学高名ナル詩文等」に基づいた絵画であったことを考察する。(3)

中江彬氏と三輪英夫氏は騎龍観音と素戔嗚図の先行図像を詳細に論じている。まず素戔嗚図については、竜と戦う聖人として、聖ゲオルギウスが言及される。また八つの頭を持つ竜として、聖書のヨハネ黙示録の獣を挙げる。続いて騎龍観音の図像源泉としてはティエポロの《無原罪の御宿り》に言及する。また観音の背景に広がる海上風景について、ヤコポ・デ・バルバリの《ガラテア》を考えられる影響源の一つとして示し、イルカに乗るガラテアが平穏な航海を意味することから、東洋の龍王との意味上の連関があったと推察する。(4)

丹尾安典氏は、騎龍観音という図像の源流は『仏像図彙』の「三十三観音」のうちの「龍頭観音」にあることを示し、原田の騎龍観音では、歴史画において仏教的な主題を、遠近法や解剖学もふまえた西洋の本格的な油彩技法で表すことに意図があったと分析する。[5]

若桑みどり氏は、やはり蛇を踏む西洋の「無原罪の聖母」の図像と関連付け、狩野芳崖の《悲母観音》を念頭に置いた観音には昭憲皇太后の容姿を重ね、神功皇后のように海外雄飛を象徴する日本国家の守護女神であるとした。[6]

日本の伝統的な図像源泉として決定的であったのは宮本久宣氏の論考である。氏は、鶴洲麗濯の「普門品三十三身図屏風」中の騎龍柳観音図を図像源泉の一つとして示すが、それが騎龍観音が奉納された護国寺に所蔵されていたことや、観音のポーズと龍の体のうねり方がほぼ一致することから、影響源としてもっとも有力だと考えられる。[7]

蔵屋美香氏は、具体的でないが、ミュンヘンでのバロック、ロココ教会の聖人像と騎龍観音との関係について論じ、画面と周囲の環境を一体的に考える、ミュンヘンのカトリック教会とパノラマ表現の影響があったと分析する。[8]

新関公子氏は、原田が明治美術会など洋画のみの展覧会には風景や肖像しか出品しなかったにもかかわらず、日本画も同時に展示される内国勧業博覧会だけに歴史画を出品したことから、洋画家の使命感によって、狩野芳崖の《悲母観音》や橋本雅邦《弁天》のような日本画による大画面の歴史画に対抗して、洋画の優位性を示そうとしたものであるとした。[9]

長田謙一氏は、原田が騎龍観音を奉納した護国寺はもともと天照大神の信仰が篤く、境内の一角に天皇家陵地を抱えていたという特別な性格から、原田が騎龍観音にアマテラスや帝国日本を重ね合わせた可能性があるとする。また氏は、ドイツでは地域神であるゲルマニアやバヴァリアがローマ神話のミネルヴァと重ねられて国家の表象となっていたことに言及し、原田の騎龍観音も帝国日本としての意味を有したとした。[10]

金子幸代氏は、騎龍観音が《毛利敬親公の肖像》とともに出品されたことから、後者は古き維新の精神を描き、騎龍観音は近代化に向かう明治日本の精神性を描いたものとした。[11]

児島薫氏は、原田が亜細亜博覧会の理念について知る機会があり、騎龍観音は、アジアとヨーロッパからの観客を意識して制作されたものであるとし、アジア諸国との文化的背景における連帯が主題で示されながら、それを西洋の油彩技術で表現して日本の近代化を示す意図があったと考察する。[12]

安松みゆき氏は、近代化のなかでキリスト教の神秘性が失われつつある時代、原田の師ガブリエル・マックスが幻視や心霊現象という特異な主題を表現していたことに注目する。そして原田はマックスの宗教画から明暗を強調した表現や神秘性を学び、騎龍観音の制作にもそれが反映したと推察する。原田はマックスに宛てた手紙で「真の日本様式の絵画作品」を目指すと記していたことから、騎龍観音において新しい時代の宗教画を試みた可能性があるとした。[13]

以上のようにさかんに解釈されてきた騎龍観音は、もう一点の歴史画の大作であった素戔嗚図と関連して考察されたことがほとんどなかった。また、騎龍観音と素戔嗚図に適用された原田の「構想画」の考えについては、これまでは原田や鷗外の言説をもとにしか検討されてこなかったが、当時のドイツ美術の動向の影響という観点からより詳しく分析することが必要だと考える。

二　原田のいた時代のミュンヘン・アカデミー

アカデミーの学生の登録簿にあるように、原田は一八八四年に古代クラスに参加していた[14]。当時のアカデミーでは、新しい絵画運動が推進される傾向にあった[15]。ヨーロッパではナポレオンの覇権を経てナショナリズムの機運が高まり、オスマン帝国やオーストリア・ハンガリー帝国といった多民族国家の瓦解や衰退によって、ギリシアやハンガリーといった国々が独立や自治を獲得、または目指すようになった[16]。ドイツでも一八七一年にドイツ帝国が成立したことから、アカデミーでは「ドイツ的」な芸術が追及された。

またアカデミーでは、今までの伝統とは異なる、フランスやオランダ、ベルギーの写実主義の影響を受け、アカデミーの学長カール・フォン・ピロティの歴史画が、大きな成功をおさめた[17]。ピロティの歴史画では、厚塗りの画面や効果的な光と影の描写、描写対象の質感が強調された。また一九世紀後半という時代性から、人物のメランコリーな一面が表されることが多く、身ぶりや手ぶりで人物の内面を表すなど、心理的な描写が重要視された。

原田は古代クラスだけではなく絵画クラスでも学んだと考えられるが[18]、その時期の教授はザンドール・フォン・ヴァーグナーであった。ピロティに師事したヴァーグナーの作品では、現実的な質感や、効果的な光の使い方が重要視されるなど、ピロティの写実主義の影響が見られる。しかしヴァーグナーはピロティのように厭世主義的な主題をとらず、もっぱら愛国的な歴史画を描いた[19]。国際都市であったミュンヘンのアカデミーでは、多くの留学生も受け入れており、彼らの多くは帰国後、芸術に関わる公的な要職に就いていた。その際、自国の独立運動のような「国家的な画題」が奨励されたと考えられ、ハンガリー出身のヴァーグナーも、自国を主題にした作品を多数制作している。ハンガリーでは国家政策として自国民の意識を高揚させるような作品が奨励され、ヴァーグナーは国立美術館の公募にハンガリーの英雄を扱った作品を出品し、美術館に買い上げられている（図4）[20]。このような状況から原田は、ピロティやヴァーグナーから、新しい時代の写実的な歴史画を学ぶことが可能であったと考えられる。その表現内容は時代性を反映した人物の内面や、自国の愛国心を描くものがあったが、原田は《騎龍観音》と《素尊斬蛇》で、その両方を自身の表現方法として取りいれようとしたのではないだろうか。

一八八〇年代のミュンヘン・アカデミーでは保守性が批判されるようになり、従来のアカデミーで主流であった理想的古典主義は終焉を迎えつつあった。学長であったピロティによって、一八八六年

図4　ザンドール・フォン・ヴァーグナー《ティトゥス・ドゥゴヴィクスの犠牲の死》1859年、ブダペスト、ハンガリー国立美術館

にアカデミーの建築を移転する頃には、初級者や上級者クラスといった階級が次第に廃止されるようになった。[21]

原田が受講したアカデミーでは、従来、古代または絵画クラスを受けねば次の段階のクラスには進めない制度であったが、この改革によって横断的なクラスの受講が可能になった。ギリシア人画家ニコラオス・ギジスは一八八八年から自然クラスの担当となっている。[22]このクラスは、一八六九年のミュンヘンの国際美術展で、写実主義の絵画が評判となったことを契機として設置された。[23]原田とギジスの交流については確固たる資料がないが、十分に可能性がある。[24]また、原田の師であるマックスの宗教画は、当時のアカデミーの一八六年の定期刊行誌に、従来のアトリエでの写生に基づかない自由な表現であるとして「現代の美術」の項目に紹介されている。[25]後述の原田の構想画の考えからもわかるように、原田自身も、石膏デッサンに「制約された」古代クラスの学び以上に、ヴィルヘルム・ライブルのような写実主義や、マックスのようにアトリエでの写生によらない新たな制作方法を習得する環境下にあったことが推測される。このような新しい潮流として、マックスやギジスは象徴主義的で「現代的」な美術を、宗教画や神話画で実践している。[26]原田はマックスやギジスらの理念や画風から影響を受け、それらを融合することで「日本的」で「新しい」宗教美術を模索したのではなかろうか。

西洋の美術理論の影響を受けた鷗外は自身の著作で、マックスの聖母像と原田の騎龍観音を比較して、宗教的主題のもつその想像喚起力を「小天地主義（思想）」と呼んでいる。[27]さらにベックリンを最新の美術の傾向として注目しており、理想主義や象徴主義における、原田とベックリンの並行性を示唆している。[28]このような新しい宗教画や神話画の登場といった当時のアカデミーを取り巻く状況が、原田の騎龍観音や素戔嗚図に反映されたと考えられよう。

三　騎龍観音と素戔嗚

騎龍観音や素戔嗚図は、画家の制作以前の一八八〇年代の日本において、決して頻繁に見られる画題ではなかった。しかし、従来挙げられていなかった国内の先行作例として、河鍋暁斎の《龍頭観音》（図5）と月岡芳年の《素戔嗚尊》（図6）を追加したい。中江氏と三輪氏は暁斎の異なる龍頭観音を挙げているが、この龍頭観音の方がより近く、宮本氏の挙げる鶴州の騎龍柳観音図ときわめて近い。この作品はコンドル旧蔵作品であったが[29]、当時の日本でもっとも有名な画家であった暁斎の作品を帰国後の原田も見聞することは十分にあったと思われる。また、芳年の錦絵は比較的広く出回っていたであろう。波間から顔を垂直に出す八岐大蛇に剣をふるう素戔嗚の姿の着想源の一つになったと思われる。この素戔嗚は、一八八九年の鈴木松年の代表作《神武天皇・素戔嗚図屏風》（静岡県立美術館寄託）と似ており[30]、その影響を受けたものと思われるが、松年の作品では八岐大蛇は横から襲いかかっているため、芳年作品の方が原田作品により近い。また、芳年や松年の作品では八岐大蛇は龍の姿をとっているが、原田も騎龍観音で描いたのと同種の龍を描いている。

原田は「構想画」制作の際、日本の古画を模写し、想像で組み立てて描くことの必要性を説いている。このように、制作のために日頃から日本画を研究していた原田が、暁斎や芳年という同時代の影響力のある画家の作品に着想を得たことは十分に考えられるだろ

図5　河鍋暁斎《龍頭観音》1888年、ロンドン、イスラエル・ゴールドマンコレクション

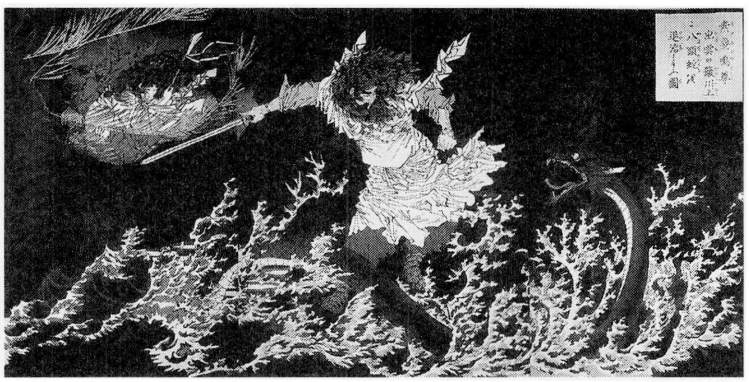

図6　月岡芳年《素戔嗚尊》1893年、島根県立古代出雲歴史博物館

う。

さらに、騎龍観音との関連が考えられるもので、ミュンヘンで原田が目にすることができた図像について言及したい。一八八六年のアカデミーの刊行誌では、アテネ（ミネルヴァ）像が、アカデミーの精神そのもので、芸術の保護者であり、その崇高さをもって脅威に立ち向かう存在として称えられている。[31] 長田氏が指摘するように、アカデミー建て替えと改革の時期に滞在した原田にとって、ミネルヴァが芸術の守護神として印象付けられたことは想像に難くない。

またキリスト教主題でも、竜や蛇は多く描かれてきた。聖母信仰が篤いバイエルン王国の首都ミュンヘンでは、町の中心のマリエン広場にそびえる聖母像をはじめ、多くの聖母像を見ることができた。先行研究でも既に指摘されてきたように、蛇を足で踏みつける無原罪の聖母像は、主要なフラウエン教会やアザム教会に設置されて目を引いていた。またバイエルン近郊のバロック教会では竜を踏む聖マルガリタ像（図7）も見られる。聖マルガリタは、飲み込まれた竜から奇跡的に逃れたことから、しばしば竜を踏む姿で表現されるが、竜の上に女性が乗る姿として、日本の龍頭観音の図像に近い。

また原田は、一八九二年の『国民の友』一七三号の表紙に、女性の擬人像（図8）を描いている。この擬人像は、日本の古代風の衣装をまとって書物を持ち、足元に絵筆や稲穂や桜、日本を中心とした地球が見えることから、日本の学芸という意味をもつと思われるが、安定した姿勢で地球を踏んでいることから、原田が見た無原罪の聖母像を想起させる。このように、原田にとって、バイエルンの

図8　原田『国民之友』第173号表紙、1892年、個人蔵

図7　ヨハン・ルイドル《聖マルガリタ》1720-28年、バイエルン州、イッシンク、聖マルガリタ教区教会

守護聖人である聖母をはじめとした、関連する聖人像が騎龍観音の発想源になったことは、十分に考えられるだろう。

原田の甥の原田熊雄は、騎龍観音について「叔父の考えでは、名画を能く欧州では大寺院に収めるので寺に預かる意味で護国寺に持つて行つたのだ」[32]と追憶する。その時の様子について、原田の弟子であった三宅克己は「…何しろ音羽の護国寺の本堂だから、中は光線が薄暗くて、抹香の匂ひが漂うてゐる。そこへ掛けると、畫が博覧會で見た時よりも厳かに見えた」[33]と回想する。荒屋舗透氏が分析するように、原田は欧州の教会に飾られているような大画面の芸術を目指していた。そして騎龍観音が、博覧会出品の翌年に護国寺に奉納された要因のひとつもそこにあったと考えられるのである。そのため、本作に教会の聖母や聖女の影響が見られるとしても不自然ではないだろう。つまり本作は日本の伝統的な仏画の図像を、西洋の教会で親しまれている聖母の祭壇画のような大画面に昇華しようとした試みであったと思われるのである。

素戔嗚図は騎龍観音に続く歴史画の大作であったが、その制作の動機は騎龍観音ほどは明らかになっていない。一八九五年の第四回内国勧業博覧会に出品されたが、中江氏と三輪氏は、素戔嗚を描く理由として、日清戦争の勝利と皇国史観の強まりがあったと推測する[34]。西洋の先行図像については、前述のように、中江氏と三輪氏によって聖ゲオルギウス像との関連が指摘されているが、筆者はより具体的に、当時のミュンヘンのフラウエン教会で見ることができた、多数の聖ゲオルギウスの祭壇画（図9）や彫像を挙げたい[35]。素戔嗚図の背後には、素戔嗚が救った櫛名田比売が描かれるが、聖ゲオルギウスの主題においても背後に救われた王女が見られ、生贄になった女性という物語の内容や、構図においても類似点が見られる。聖母と騎龍観音についての事例と同様、ミュンヘンの教会で数多く見られた聖ゲオルギウスの姿が、国を守護する存在として素戔嗚図に翻案されたと推察することができる。

図9　ウルリヒ・ロート《聖ゲオルギウス》
1630年、ミュンヘン、フラウエン教会

また、先行研究で提示されてこなかったが、複数の頭を持つ怪物ヒュドラを棍棒で打ち負かす英雄ヘラクレスも、素戔嗚図の着想源の一つになっているのではなかろうか。ヘラクレスは美徳や権力を表す像として頻繁に表されており、とくに原田のいたバイエルンでは王が「ドイツのヘラクレス」とされ、王権の象徴となってきた。初代バイエルン王マクシミリアン一世の四世代前にあたる、バイエルン選帝侯マクシミリアン二世エマヌエルの肖像画のエンブレムの

銅版画には、棍棒で退治されるヒュドラが見られる。[36] 当時、ミュンヘンのレジデンツには《ヒュドラと戦うヘラクレス》のタペストリー（図10）が所蔵されていた。このタペストリーは長年その存在が忘れられており、一八九四年に再発見されて一般に公開されるようになるため、原田が実際に目にした可能性は低いが、[37] このタペストリーのもとになったコルネリス・コートの銅版画には、原田の作品と類似点が見られる。[38] この他にもミュンヘンで原田はさまざまなヘラクレス像を目にする機会があったにちがいない。ミュンヘン近郊の都市アウクスブルクの有名なヘラクレスの泉（図11）でも、権力や統治の象徴としてヒュドラを倒す姿が表されている。[39] つまり、ヒュドラと戦うヘラクレスは、バイエルンにおいては国家や美徳の象徴という、ミネルヴァやバヴァリア像と対応するような意味を持っていたのである。

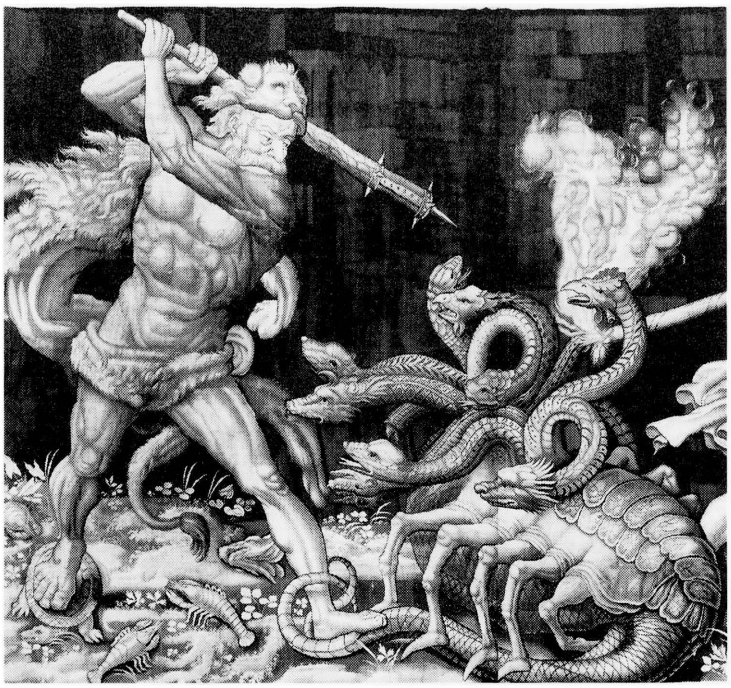

図10 《ヒュドラと戦うヘラクレス（左半分）》1560年頃、ミュンヘン、バイエルン学士院

ドイツの叙事詩ニーベルンゲンの歌のジークフリートも、ヘラクレスのような英雄像として有名であった。ジークフリートの竜退治の場面も、ミュンヘン・アカデミー学長ヴィルヘルム・フォン・カウルバッハが一八四三年に挿絵として描いている。[40] この場面は、ミュ

図11 アードリアーン・デ・フリース《ヘラクレスの泉》1596-1602年、アウクスブルク

ンヘンの王の居城であったレジデンツのフレスコ画として、先代の学長ペーター・フォン・コルネリウスも構想していた。ナショナリズムの高まりとともに、バイエルン王や国民によって、ジークフリートは「ゲルマン的なドイツの英雄」と見なされていたのである。原田は、素戔嗚を構想する際にこのような英雄像を参考にしたと考えられるのではないだろうか。それは、国の守護神にふさわしい英雄的な姿の模範だと思われたにちがいない。

当時のミュンヘンでは、一貫して愛国的気風が漂っていた。ノイエ・ピナコテークはバイエルン王が現代美術コレクションを披露する場となっていて、王国の君主の家系であるヴィッテルスバッハ家一族の墓所であったフラウエン教会では、バイエルンの守護聖人である聖母や、同地でも人気のある聖ゲオルギウス像の祭壇や彫像が印象的に配置されていた。そのため西洋で学んだ原田は、そのような主題に相当するものとして観音や素戔嗚を選んだのではないだろうか。

このように、ミュンヘンではさまざまな公共の寓意像が受容されたが、原田はアカデミーでも、こういった寓意像や擬人像について学ぶことができた。原田の作風と類似点が見られ、教えを受けた可能性がある、上述のギリシア人画家ギジスは、ピロティに師事したのち、一八八二年からアカデミーで教鞭をとっている。[41] ギジスの作品の主題は神話や宗教、歴史、寓意を扱いさまざまであったが、とくに風俗画と寓意画でよく知られている。彼はピロティの写実主義の作風を受け継ぎながらも、ハンス・マカルトら新しい時代の画家の影響を受けている。[42] たとえばマカルトの作品と共通する、プットーと蝶々を配した芸術のアレゴリーを描いているが、この描写はベックリンやハンス・トーマにも見られる。他にもギジスは芸術や音楽、詩などを表した多くの寓意画を、アカデミーや市庁舎など公の施設の壁画や雑誌の挿絵として制作した。一八九五年にバイエルン政府から注文を受けたニュルンベルク産業博物館の天井画《バヴァリア礼賛》（図12）も知られている。[43] ギジスは、マルティン・ゲルラハによる一八八二年発行の『アレゴリーとエンブレム』を所有しており、この書から寓意画のための着想を得ていた。[44] 原田は『国民の友』五十八号と六十九号挿絵に、楽器や筆記具を手にするプットーを描いているが（図13・14）、これはゲルラハのエンブレム書のプットーと描写が類似している（図15・16）。また同書では戦争と平和の寓意画とともに、「勝利」の女性擬人像と対になるように「戦い」の擬人像（図17）が表されており、龍と戦う男性像が、国家の表象として着目さ

図12　ニコラウス・ギジス《バヴァリア礼賛》1895-99年（ニュルンベルクの本画は焼失）アテネ、国立美術館

図 14　原田「国民之友」第 69 号表紙、1890 年、個人蔵（部分図）

図 13　原田「国民之友」第 58 号附録、1889 年、島根県立石見美術館

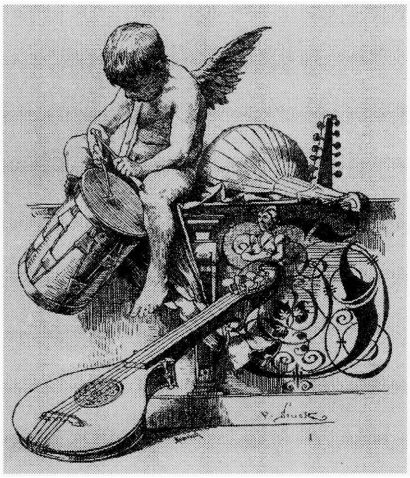

図 15　マルティン・ゲルラハ（編）『アレゴリーとエンブレム』第 2 巻、1882 年、No.161（部分図）

図 17　ゲルラハ（編）同書、第 1 巻、1882 年、No.103（部分図）

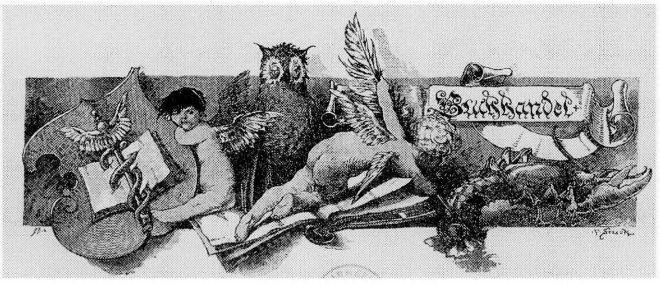

図 16　ゲルラハ（編）同書、第 2 巻、No.65（部分図）

れていたと推測される。

このように多くの注文を受ける見込みがあった寓意画や擬人像の制作方法について、原田がギジスの講義で知り得た可能性は十分にある。また原田がゲルラハのエンブレム書を目にする機会もあったと考えられないだろうか。

マックスがアカデミーの教授であった時期の弟子ゲオルク・ヤコビデスもギリシア出身であった。ヤコビデスの作品としては風俗画がよく知られているが、一方で神話画や寓意画、歴史画も制作しており、ギジスと同じく、ギリシア人のアイデンティティで、当時注文を受ける可能性が高い、寓意画制作の必要性を感じていたと言えるだろう。[45] マックスの弟子であったヤコビデスの制作する様子を、原田が見ることができたと推測できる。

四　ベックリンの影響

騎龍観音と同様、素戔嗚図は水辺が舞台となっている。古事記で素戔嗚は海を治める神とされるが、原田の両作品においては、水辺と龍または蛇という対象が、何らかの意味を持っていたと推測できる。また、原田の描いた龍は、ただ西洋の竜を参考にしたというだけでは理解が困難な、ある種のグロテスクさや官能性をも感じさせる。

芳賀徹氏は、原田の龍には、ベックリンの《トリトンとネレイス》（図18）のような象徴主義的な傾向が見られることを示唆している。[46]

図18　アルノルト・ベックリン《トリトンとネレイス》1874年、ミュンヘン、シャック・コレクション

さらに、当時のミュンヘンでは、この作品以外にも神話主題で新しいタイプの竜や怪物の像が見られた。アンゼルム・フォイアーバッハの《タイタンの墜落》（図19）でも画面左下にケルベロスとヒュドラが描かれており（図20）、聖人の竜とは異なる「写実的」な特徴を持つ。[47] また前述のヘラクレスの主題は、後にフランツ・フォン・シュトゥック《ヘラクレスとヒュド

図19　アンゼルム・フォイアーバッハ《タイタンの墜落》1874年、フライブルク、アウグスティノ会修道院博物館

ラ》（図21）として表されている。[48] このように、神話主題における竜や蛇、怪物像は、従来の伝統とは異なる意味をもったと考えられる。

原田のいた時代、ベックリンはミュンヘンでも高い評価を得ていたと推定される。たとえばミュンヘン発行の新聞『アルゲマイネ・ツァイトゥンク』では、新しい時代の画家として、ベックリンの評価が高まっていた。同紙では一八八〇年代にたびたびベックリンの批評が掲載され、詩を絵画化できる卓越した画家として称賛されている。一八八三年のフリードリヒ・ペヒトによるミュンヘン国際美術展覧会の批評では、ドイツの画家には国家を描く際のイデーが欠如していると批判されるが、信頼するに足るギリシアの描写としてフォイアーバッハとベックリンの作品が挙げられている。[49] ピロティのネロ帝を描いた古代ローマの歴史画も、オランダ風でルーベンス的描写であるとして、その写実性が評価された。これらのアルゲマイネ・ツァイトゥンクの批評に共通しているのは、ベックリンが古代を新しい表現により描いたことを称賛している点である。その批評の中でも、ギリシア神話のトリトンや海の精ナイアスを従来とは全く異なる表現で描いた、ベックリンの《波の戯れ》（一八八三年、ノイエ・ピナコテーク）が、センセーショナルな作品として注目されている。ギジスやヤコビデスなど、古代神話主題を多く制作したギリシア人の画家達から、古代を新しい方法で描いたベックリンについて、原田が見聞きしていたことも考えられる。

図20　フォイアーバッハ《タイタンの墜落》（部分図）

図21　フランツ・フォン・シュトゥック《ヘラクレスとヒュドラ》
1915年、ミュンヘン、シュトゥック美術館

また後述するミュンヘンのシャック・ギャラリー所蔵のベックリン作品はよく知られていたといえる。一八六六年のミュンヘン発行の新聞『バイエリッシェ・ツァイトゥンク』では、開館したばかりのシャック・ギャラリーについて言及され、ベックリンの著名な作品を所蔵していることが高く評価されている。[50] またピロティ門下であり、ベックリンと同じく新しい時代の画家として注目されていたマカルトの作品について、色彩、装飾性が人目を引くとして特筆されている。シャック・ギャラリーには話題の現代美術家の作品が展示されていた。ベックリンの作品が充実していたことや、その評判の高まりからも、原田がベックリンの作品を目にした可能性は高い。

またベックリンはマックスとともに、現代を代表する画家と称されていた。一八七八年の『アルゲマイネ・ツァイトゥンク』ではドイツの現代美術について論じられ、オーバーベックやフォイアーバッハ、ピロティ、マカルト、マックス、ベックリンが代表的な現代の画家として列挙される。[51] とくに三人のセンセーショナルな画家としてマカルト、マックス、ベックリンが挙げられ、シャック・ギャラリーにあるベックリンの《トリトンとネレイス》がミュンヘンにある有名な作品として言及される。またマックスの《子殺しの女》（一八七七年、ハンブルク美術館）が、主観的な情趣に満ちていて、主題は見る者の理解を超えているが、描写対象の本質を考えさせるような写実的描写がすばらしく、さまざまな解釈が可能であるとして、その表現の新しさゆえに高く評価されている。

オットー・クニレの一八八七年の美術批評書『ある画家の芸術についての沈思黙考』の一節では、神秘的な情趣をもつ作風の画家としてベックリンとマックスが挙げられている。[52] 両画家の作品は、芸術作品を視覚的に受け止めた後、その背後に隠された詩文学などの意味を読み取る傾向があるドイツ人の「思考型」の国民性に合致していると評価された。

これらの論説から、ミュンヘンでも写実主義や象徴主義的な表現を取り入れた新しい芸術家が台頭していたことがわかる。その中でもベックリンとマックスは、多様な解釈が可能で、その表現方法や情趣は、特筆に値すると高く評価されている。このような新聞記事や美術書の評価について、原田がアカデミーの学友や鷗外から知っていたことは十分に考えられる。

前述の、ペヒトが一八八三年に論じたような、ドイツの画家に求められる「イデー」とは、何を意味していたのだろうか。ベックリンは、のちの象徴主義の先駆けとして、マックスやフォイアーバッハ、ハンス・フォン・マレースらとともに、その動向が注目されていた。ベックリンの一八五九年の作品《葦の中のパン》はミュンヘンの国際美術展でバイエルン王ルートヴィヒ一世が初めて買い付けた作品で、ノイエ・ピナコテークのコレクションの中でも、現代の重要な芸術家として位置づけられていたことがわかる。[53] またミュンヘンで有名な美術品コレクターであったアドルフ・フォン・シャック伯爵は、《トリトンとネレイス》をはじめとしたベックリンの作品を一四点所有していたが、そのコレクションは一八六五年から前述のシャック・ギャラリーで公開されており、カタログも出版され

ていた。[54] また一八八八年の美術批評家フリードリヒ・ペヒトの『一九世紀ミュンヘン美術の歴史』[55]では、ベックリンの《トリトンとネレイス》が挿絵になり、本作品の重要性を示している。前述のフォイアーバッハの《タイタンの墜落》もノイエ・ピナコテークで展示されていたと考えられる。このように、ベックリンやフォイアーバッハらの新しい美術が国王やコレクターに評価され買い付けられ、公の場に展示される過程を原田は目にしていたことになる。

当時のドイツの美術界では、従来の理想的古典主義が時代にそぐわなくなり、写実主義などの新しい表現方法が受け入れられつつあった。安松みゆき氏の指摘するように、キリスト教の影響力が弱まる中、原田の師マックスによって新しい表現による宗教美術が試みられ、[56]のちの象徴主義に見られるような新たな道徳観念や人間の本能が主題となった。また美術史家グスタフ・フレーケは、一九二一年の『アルノルト・ベックリンとその芸術』で、古代の美術の模倣をするのではなく、自然研究に基づいた対象を描くべきであることや、その制作方法によって神話などの空想上の世界も現実性をもって描くことができると説いた。[57]

フレーケは、ベックリンと一八八一年から知己となっており、ベックリンの才能を見出した美術史家である。彼は一八七六年のベルリン・アカデミー五十周年記念展で出版された雑誌の「現代の美術」の項目でベックリンについて言及し、その後のベックリン評価に影響を与えた。フレーケは、前述の著書で次のように言及する。[58]

> …ベックリンの絵は、まさに自然に強力に密着しているが、それは盲目的に個々の事物をまねるからではなく、心の目で享受するものの総体を再び組み立てるからである。…
> …技量を誇示するようなことは、ベックリンは行わず、もはやそれから脱却している。彼は現象世界を楽しむが、それを生きているように表すのは彼の目的ではない。それに加えて、芸術は自然物ではなく、伝達された表象である。…

つまり、ベックリンの作品について、目の前のものを写し取り、本物のように見せるのではなく、これまでに目で見てきたものを再び組み立てて、それにより知覚できるもののみを通して、意図していた表象を伝達している、と分析する。これは原田の「構想画」についての言説を想起させる。以下は、原田の旧友、長原孝太郎の、騎龍観音制作中の証言である。[59]

> 何でも心に浮んだ事を直ちに手に応じて描き出すことの出来るやうにならなければ面白くないと云はれた。これは原田君の持論で、楊柳観音などのやうな、あれほど大きな画をかくのに、下描きと云ふものは何もない。モデルは使って居ない。全く想像で描いて居られた。

原田は、素戔嗚図の制作についても「元より〔「スサノオ像」のために〕一点の写生も不致全く想像ニテコジツケタル物ニて…」と述

べており[60]、原田自身が、心の中で構想した像を、組み立てて描こうとしたことがわかる。次に、フレーケによる、ベックリンの蛇や竜の絵の制作に際しての証言を引用する[61]。

…長らく彼〔ベックリン〕はモデルや下絵なしに絵を描いている、というのも彼は、画家は自然に制約されており、副次的なものや偶然のものを区別し避ける能力がないと感じているからである。…彼は、視覚で受け取ることができるごく個人的なイメージのすべてを、きわめて小さいものに至るまで、大変思いを凝らしながら、研究して、享受してきた。「その際、表されたのは、蛇やリスなどのイメージであった」とベックリンは言う。…ベックリンの大変な「リアリズム」は、途方もない〔むろん無意識で制御できない〕幻想の現実性を思い起こさせるものといえるだろう。…

ベックリンは空想による蛇のイメージを表すために、今までにないリアリズムをもって対象を表した。実際に、海をテーマにした神話の制作に際しては、動物学事典の挿絵をもとにアザラシやメカジキなどの写生を行っている[62]。これも原田の制作方法を想起させる。次も上述の長原の証言である[63]。

或時見に行くと、画を描く机の上に軍鶏の足があった。そしてこれを見て龍の爪を想像するんだと〔原田が〕云って話された。

ブリヂストン美術館に所蔵される『原田直次郎画帖』には、その一頁に龍の頭の下絵とかさなって蛇や犬の頭部の写生が三つ四つほど試みられている[64]。つまり、原田は空想上の生物を、蛇や犬などの徹底的な写生を行い、それを再構成することによって描き出そうとしたのである。彼は『絵画改良論』の中でも、たんに実物を写生するのではなく、その形や性質を学ぶこと、つまり「実物ニ付テ研究スル」ことが重要であると説いている[65]。こうした態度は、モデルの制約なしに知覚上訴えたいものを伝えるために、普段の形態の研究から再構築して対象を描くという、ベックリンについての証言と共通するのである。

これらの蛇や竜の絵が、当時の批評家や観衆にどのように受け止められたのだろうか。フレーケは以下の批評で、ベックリンの一八七四年制作の《トリトンとネレイス（海の田園詩）》以降の作品について分析する[66]。

…「海の田園詩（海蛇）」で始まるベックリンの後期の作品では、すべての歴史画との意図的な対照関係が見られ、ベックリンの感受性により、言うまでもなくみずからの目と脳で世界を見る人間に対して、これまでの絵画の教えの浄化が実践的に行われた。…

…少なくとも「海の田園詩」から、空想したものを動かすような、まったく絵画的なものの見方のみが試みられたことが、容易に納得できる。…

海に棲む神話の神々を主題とした作品群において、個人の空想による神の像や海蛇のイメージが、これまでの絵画にない現実的な描写で表されたことが示唆されている。原田の《騎龍観音》の解釈については、森鷗外の批評がある。[67]

…端厳の相もこれ〔騎龍観音〕を画きて肌膚骨肉其真に迫らむとするときは、俗士のこれに対して妄念を生ずることあるべし〔し〕…此面は古来写し来りしものと少しく異なるに似たり。何故に其これと殊なるかといふことは思を費さずして知得べし。蓋し古来の観音画は唯品類の美を得て、未だ個人の美を得ざりしものなれば、千篇一律襲踏模擬せしに過ぎず。今特に観音の臨風降世の相を画かむと企てしは何等の大胆ぞや。其面貌の果して応に此の如くなるべきや否やは、わが知る所ならねど、其新なる処のみにて進歩の迹は見るべからむ。…

以上は外山正一の《騎龍観音》批判に対する鷗外の論駁だが、伝統の美とは異なる個人の美を表したものとして観音像が位置づけられる。観音の姿の現実性が強いために、鑑賞者に「妄念」を生じさせた、という記述も注目される。鷗外がベックリンの美術理論にどの程度触れられたのかについては推測の域を出ないが、その現実性と新しさが、評価の対象となっていたことは推察できる。また、騎龍観音の龍について鷗外は「騎れる所の龍は其腹潤白にて堅実ならず」と評している。[68]芳賀氏が指摘するように「その龍の腹の純白であるところこそ、不気味な官能性を強く感じさせる」のである。[69]外山には不遜と取られたこの観音の表現であったが、鷗外は、当時のミュンヘンの美術界に立ち込める象徴主義の先触れの空気を、この原田の作品に感じ取っていたのではないだろうか。騎龍観音において、何よりも挑発的であったのは龍の表現であった。原田の制作時の証言や画帖からも、「構想画」実現のために、軍鶏や犬、蛇を「再構成」して龍の姿を描いた様子がうかがわれる。

素戔嗚図の、現存する油彩下絵（図3）には、画面を突き破って顔を突き出す犬が描かれているが、これは、トロンプルイユ的な遊びというだけでなく、新関公子氏の指摘するように、こちらを向く大蛇の頭部に応用されたと見ることもできる。[70]実際、前述の『画帖』にも、犬の横顔と龍とが並べて描かれている。身近な小動物から想像の怪物を構想するという、まさにベックリンの方法の実践であったのかもしれない。

原田が騎龍観音でも素戔嗚図でも舞台とした水辺の風景や竜や蛇のモチーフは、ベックリン作品の典型的なテーマであり、神々や海蛇のイメージは一八七〇年以降のベックリンの代表作となっていた。前に見たような、ベックリンと原田関連の言説の共通点や、当時のドイツにおけるベックリンの海蛇の絵の影響力の高さから、原田がこのモチーフを描いたのは偶然ではなく、ベックリンの影響があったと推定することができる。

では、ベックリンが繰り返し描いた蛇や海上風景は何を意味したのだろうか。当時のアカデミーでは、キリスト教や、ヨハン・ヨア

ヒム・ヴィンケルマンが説いた古代ギリシアのものとは異なる、新たな道徳観念が受容され、ベックリンらの美術に反映されるようになっていた。その背景には、フリードリヒ・ニーチェが『悲劇の誕生』で提起した、「アポロン的」なものに対する「ディオニソス的」なものへの着目があったと考えられる。[71] アビ・ヴァールブルクは一九〇〇年の論考で、ベックリンの作品は、古代の神話におけるディオニソス的なものを表しているとした。[72] とくに《トリトンとネレイス》の蛇は、前述のフレーケが分析したように、混沌や無秩序、人間の本能や生命力が表されているものと考えられた。[73]

《トリトンとネレイス》の蛇の身体には、東洋の絨毯のような紋様が描きこまれており、空想上の生物であることを思い起こさせるが、その詳細な描写から、同時に幻想の現実性を感じさせる。このような蛇または怪物は、前述のフォイアーバッハやシュトゥックの作品にも引き継がれているように見える。フォイアーバッハの《タイタンの墜落》は、その主題自体が世界の混沌を、左下に描かれる冥府の番犬ケルベロスも冥界や地獄を表している。シュトゥックの《ヘラクレスとヒュドラ》は、第一次世界大戦におけるドイツがヘラクレス、ヨーロッパの敵対的な勢力がヒュドラを表すと解釈されるが、[74] そこには普仏戦争の経験から制作されたベックリンの《ケンタウロスの戦い》の影響が指摘されている。シュトゥックの作品は原田の素戔嗚図よりも後の制作であるが、ベックリンが表した蛇のモチーフが、後の時代の画家たちに継承されていたことが注目される。

こうした蛇や怪物のモチーフは、理想的古典主義とは対照的な、新しい美を表す重要な要素となっていた。アカデミーの転換期にあたり、原田がこのような時代性と新しい絵画表現に触れていたことは十分に考えられる。原田はドイツの哲学者で美術史家のマックス・シャスラーの一八七二年の書『美学批評史』を所有しており、それを鷗外に譲渡したことがわかっているが、[75] 原田はこうした書物によって西洋の新たな美術動向を理解しようとしたと考えられる。シャスラーの同書には、古代から現代までの各国の美学史について詳述されており、現代は理想（イデア）をもった写実主義が現れ、宗教や国ごとの時代精神や哲学を表すと説かれている。[76]

哲学者であり美術批評家でもあったシャスラーは、当時美術批評の雑誌の編集者として積極的に活動し、一八七〇年代以降ドイツの美術批評家として大きな影響力をもった。たとえばピロティの新しい歴史画制作において、シャスラーの論文「ドイツの歴史画のために何をすべきでないか」（一八六二年）が重要である。[77] 同書でシャスラーは、歴史画は神秘的な対象を描きながらも、人物が生き生きとした姿で表されねばならず、歴史の背景に隠された劇的緊張を表す必要があると論じた。実際にピロティは歴史画で、劇的で普遍妥当な瞬間を描こうと試みた。それと同時に一九世紀後半の時代性が反映されており、シャック・ギャラリー所蔵のガリレオ・ガリレイの航海を描いた歴史画では、ガリレオの弱い一面が表されている。[78] 前述のように原田はシャスラーの『美学批評史』を所有していたが、ピロティの例から、シャスラーはすでにアカデミーでもよく知られ

た存在であったに違いない。ピロティやヴァーグナーのような新しい歴史画を志す際に、原田がこのような批評を参考にした可能性が考えられる。シャスラーは『美学批評史』で、当時ドイツで流行した写実主義が単なる現実の描写でなく、ある理想をもつべきものであると提言したが、これは新聞や雑誌のベックリンやマックスの評価と共通するところがあり、同書が原田にも影響したと推測できる。

芳賀氏が引用するように、鷗外は一八九八年に世紀末美術について論じており、印象派に代わり、ベックリンら「一種の抒情的な興を寓した変体が際立って重んぜられ始めた」と語る。[79] また鷗外は、象徴主義における原田とベックリンの並行性を示唆している。[80]

> 新派は写生をする。そしてそれを即藝術だとする。原田の考では、それはまだ藝術ではない。只だ藝術を築き上げる石に過ぎない。原田はそれより一層高いものを要求しようとしてゐたのだ。これは勿論頗る危険な事なのだ。Boecklin の画の評価が二十年ばかりの間に、どんな乱高下をしたかといふことを回想して見たら、それが分かるだらう。

この一節から、鷗外は、ベックリンが、単なる写生だけでは表すことのできない、理想的な姿を描くことを目指していた、ととらえていたことがわかる。ベックリンは新しい表現方法を用いた画家としてベルリンやミュンヘンで注目されていたが、その先進性ゆえに評価はすぐには定まるものではなく、それゆえに意義深い試みであると評価している。

鷗外は原田の騎龍観音を擁護する際に、師マックスの例を引いて、絵画において宗教人の信仰心(「宗教的」実感)と藝術家の想像力(「審美的仮感」)とを混同してはならず、宗教的主題が画家に想像喚起力、つまり「小天地主義(思想)」をもたらすのだと論じた。[81] つまり、観音や素戔嗚という信仰のための主題が、芸術家に創造力を喚起し、審美的に研究された対象を表すことが可能となるのである。その際何よりも画家に「小天地主義」をもたらすのは、龍や蛇というモチーフであった。

結

原田は騎龍観音や素戔嗚図の制作において、河鍋暁斎や月岡芳年のような同時代の日本の画家の先行作例を参照する一方、従来西洋の図像とのつながりが指摘されてきた騎龍観音だけではなく、素戔嗚図も、竜と戦う聖ゲオルギウスや、ヒュドラを退治する「ゲルマン的なドイツの英雄」ヘラクレスなどを着想源としており、日本固有の寓意的英雄像を構想した可能性を提示した。そのことは、原田が目指した「構想画」が、「神学高名ナル詩文等」に基づいた絵画であるという画家自身の言説とも矛盾しない。

また原田が雑誌の挿絵として描いた擬人像や寓意画について、アカデミーで教鞭をとっていたギジスやマックスの弟子ヤコビデスといった、ギリシア人画家達から学ぶことができた可能性は高い。と

くにギジスが参考にしていたエンブレム書の挿絵と、原田の雑誌の寓意画には類似点が見られる。彼らのアイデンティティーでもあった、古代ギリシアの主題を新しく表した画家として、当時最も知られていたのはベックリンであった。

騎龍観音にも素戔嗚像にも大蛇のような龍が登場するが、これは鷗外も評価したベックリンの影響だと考えられる。当時のミュンヘンの絵画界でベックリンは、新しいドイツ美術を代表する画家として最も影響力のある存在となっており、その海上風景や蛇のモチーフは、無秩序や人間が本来持つ本能や生命力を表す、画家の想像力をかきたてる対象と考えられた。原田が騎龍観音や素戔嗚という、龍の登場する主題を選んだ要因の一つもそこにあったのではなかろうか。

この原田の両大作は、師のマックスやベックリンが新たな宗教画や神話画で意図したように、美術が表現しうる生命力を表しながらも、「写実的な」描写による近代社会の新しい宗教画を意図したものであり、ドイツの教会や宮殿に見られるようなモニュメンタルな仏画や神話画を創造しようとしたものであったといえよう。

註

（1）騎龍観音の研究史の概略については、鍵岡正謹「《騎龍観音》巡り」『原田直次郎―西洋画は益々奨励すべし』展カタログ、埼玉県立美術館、神奈川県立近代美術館葉山、岡山県立美術館、島根県立石見美術館、二〇一六年、一六六―一六九頁。

（2）芳賀徹「森鷗外と原田直次郎」『絵画の領分―近代日本比較文化史研究』朝日新聞社、一九九〇（一九八四）年、一八一―二七八頁。

（3）三輪英夫「原田直次郎筆　素尊斬蛇画稿」『美術研究』三三四号、東京文化財研究所、一九八六年、二二〇―二二五頁。

（4）中江彬、三輪英夫「原田直次郎の歴史画（一）」『美術研究』三三七号、東京文化財研究所、一九八七年、七五―八七頁。

（5）丹尾安典「油彩の仏画―《騎龍観音》」同編『日本の近代美術1　油彩画の開拓者』大月書店、一九九三年、八一―九〇頁。

（6）若桑みどり「騎龍観音と神功皇后」『皇后の肖像―昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房、二〇〇一年、四一二―四二二頁。

（7）宮本久宣「原田直次郎研究―作品と関連資料の整理をふまえて」『鹿島美術財団年報』第二十四号別冊、鹿島美術財団、二〇〇七年、三二二―三三二頁。

（8）蔵屋美香「原田直次郎　騎龍觀音」『國華』一三四四号、一一三編第三冊、二〇〇七年、二四―二七頁。

（9）新関公子『森鷗外と原田直次郎―ミュンヘンに芽生えた友情の行方』東京藝術大学出版会、二〇〇八年、八七―九七、一〇三頁。

（10）長田謙一「原田直次郎『騎龍観音』（一八九〇）における『帝国日本』の寓意―バヴァリアから護国寺へ」『美術史』一六七号、美術史學會、二〇〇九年、二三二―二四九頁。

（11）金子幸代「森鷗外とミュンヘン画壇―『独逸日記』から『椋鳥通信』まで」鷗外研究会編『森鷗外と美術』双文社出版、二〇一四年、一一九頁。

（12）児島薫「『原田先生記念帖』からみる明治洋画史における原田直次郎の位置について」、明治美術学会編、児島薫、安松みゆき解題『原田先生記念帖　復刻版』学藝書院、二〇一五年、二三―二五頁。

（13）安松みゆき「原田直次郎筆《騎龍観音》の制作過程における師ガブリエル・フォン・マックスの影響をめぐって」『別府大学紀要』五七号、

二〇一六年、一―十四頁。

(14) ミュンヘン美術アカデミー登録帖における原田の記載については、安松氏が指摘されている。安松みゆき「原田直次郎のミュンヒェン」、前掲『原田先生記念帖』、三十四、五十頁。

(15) Birgit Jooss, "'gegen die sogenannten Farbenkleckser' Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition. 1886-1918", Nikolaus Gerhart, et al. (eds.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, München, 2008, pp.54-65.

(16) Leon Krempel, "Wie international war die Münchner Kunstakademie?", Gerhart, et al. (eds.), *op.cit.*, pp.264-271.

(17) Szilvia Rád, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838-1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, Ph.D.Diss., Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2014, pp.68-72.

(18) 吉岡知子「原田直次郎　その三十六年をたどる」前掲カタログ、十一頁。

(19) Rád, *op.cit.*, pp.84f.

(20) *Ibid.*, pp.72-79.

(21) Jooss, "Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse, der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert", Eliza Ptaszyńska, Halina Stepień (eds.), *Ateny nad Izarą*, Suwałki, 2012, p.31.

(22) *Ibid.*, p.32.

(23) *Ibid.*, p.31.

(24) 橋村直樹「ミュンヘン時代の原田直次郎とギリシア人画家ニコラオス・ギジス」、前掲カタログ、一六二―一六五頁。

(25) Friedrich Pecht, "Ludwig Passini oder die alte und die moderne Kunst", Id. (ed.), *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Vol.1, No.13, 1886, p.178.

(26) 橋村直樹、前掲論文、一六三頁。

(27) 森鷗外『鷗外全集』鷗外全集刊行会、一九二三年、五一二頁。以下のURLで参照が可能である。http://iss.ndl.go.jp/books/R100000002-I0000059046 2-00

(28) 芳賀徹、前掲書、二七六―二七七頁。

(29) 及川茂監修『これぞ暁斎！　ゴールドマン・コレクション』展カタログ、Bunkamura ザ・ミュージアム他、二〇一七年、二六三頁。

(30) この作品については佐藤道信、作品解説「鈴木松年《日本武尊・素戔嗚図屏風》」高階秀爾監修『絵画の明治　近代国家とイマジネーション』毎日新聞社、一九九六年、一四五頁。石上充代「鈴木松年《神武天皇・素戔嗚図屏風》―主題と造形の特質について」『静岡県立美術館紀要』三十一号、四十二―五十二頁。

(31) Pecht, "Th. Dennerlein's Pallas Athene", Id. (ed.), *op.cit.*, Vol.1, No.1, 1886, pp.11f.

(32) 荒屋舗透、作品解説「原田直次郎《騎龍観音》」高階秀爾監修前掲書、一三〇頁。

(33) 三宅克己「十年後の追懐」、前掲『原田先生記念帖』、十五頁。

(34) 中江彬、三輪英夫、前景論文、七七頁。

(35) フラウエン教会がバロック化された際に、図9に挙げたウルリヒ・ロートによる聖ゲオルギウスの祭壇が設置された。Peter Pfister, Hans Ramisch (eds.), *Der Dom zu Unserer Lieben Frau in München*, München, 1994, p.116.

(36) デジタルデータの閲覧が可能である。Carl Gustav von Amling, "Maximilian II. Emenuel, Kurfürst Bayern", ca.1690, Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums, Inv.Nr. GMI/676. https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de/

pnd/118579417X

(37)《ヒュドラと戦うヘラクレス》のタペストリーは、一六〇九年頃からミュンヘンのレジデンツに所蔵されていたが、戦後一九五九年より、レジデンツ横に再建されたバイエルン学士院の所有となっている。Sabine Heym, Willibald Sauerländer (eds.), *Herkules besiegt die Lernäische Hydra. der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München, 2006, pp.13-15.

(38) New Hollstein Dutch 176-3 (4). ヘラクレスのタペストリーや、その手本となったコートの銅版画については、レジデンツ・ミュンヘンの上級学芸員クリスティアン・クヴェイチュ氏に助言をいただいた。

(39) Helmut Friedel, *Bronzebildmonumente in Augsburg 1589-1606. Bild und Urbanität*, Augsburg, 1974, pp.84-87.

(40) Ulrich Joger (ed.), *Schlangen und Drachen. Kunst und Natur*, exh. cat., Darmstadt, 2007, pp.120f.

(41) 橋村直樹、前掲論文、一六四頁。Meißer, Beyer (eds.), *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Vol.66, Berlin, München, 2010, p.467.

(42) Konstantinos Didaskalou, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, Ph.D.Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 1991, p.77.

(43) *Ibid.*, p.97.

(44) *Ibid.*, p.87; Martin Gerlach, *Allegorien und Embleme*, 2vols., München, 1882.

(45) Olga Mentzaphu-Polyzu, *Georgios Iakovidis. a retrospective*, exh.cat., Athens, 2005, p.136, 138.

(46) 芳賀徹、前掲書、二五七―二六二頁。

(47) 本作は、ウィーン美術アカデミーの天井画の下絵になったもので、自然に対する文明の勝利を意味する。現在フライブルクのアウグスティノ会修道院博物館に所蔵される。Eckhard von Knorre (ed.), *Anselm Feuerbach. 1829-1880. Gemälde und Zeichnungen*, exh.cat., Karlsruhe, 1976, pp.191f. ノイエ・ピナコテーク研究員のフランツィスカ・シュテール博士によると、同作品は画家からヴィッテルスバッハ家が購入したもので、ノイエ・ピナコテークの一八八〇―八一年のカタログでNo.21aとして、八三―八七年にはNo.91として番号が付けられていることから、原田がミュンヘンに滞在した一八八四―八六年には本作を見ることができたと考えられる。

(48) 本作は二〇一三年にシュトゥック美術館が購入するまでは個人所有であった。来歴や作品解説については、シュトゥック美術館の公式ホームページと、次の文献を参考にした。http://www.villastuck.de/ausstellungen/2014/herkules/index.htm
Heinrich Voss, *Franz von Stuck. 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*, München, 1973, p.201, 303.

(49) Pecht, "Die Münchener internationale Kunstausstellung", Otto Braun (ed.), *Allgemeinen Zeitung*, No.199, München, 19 July, 1883, p.2914.

(50) "Schack's Gemälde Galerie", *Bayerischen Zeitung*, No.313/314, München, 12 November, 1866, p.1066.

(51) "Aus Berliner Museeun und Galerien", Braun (ed.), *op.cit.*, No.88, 29 March 1878, p.1299.

(52) Otto Knille, *Grübeleien eines Malers über seine Kunst*, Berlin, 1887, p.94, 101.

(53) ノイエ・ピナコテークは一八五三年から一般に向けて開館し、世界で初めての同時代美術のための美術館となった。Christof Metzger (ed.),

Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen, 2003, pp.10f., p.30.

(54) シャック・コレクション研究員ヘルベルト・ロット博士によると、当時のシャック・ギャラリーの鑑賞者について特定することはできないが、美術に関心のある市民や旅行者、芸術家、ミュンヘン美術アカデミーの学生が見ることができた可能性が高いという。Herbert W. Rott, *Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Gemälde*, Ostfildem, 2009, p.19.

(55) Pecht, *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München, 1888, p.238, 338.

(56) 安松みゆき、前掲論文（二〇一六）、五—七頁。

(57) Gustav Floerke, *Arnold Böcklin und seine Kunst. Aufzeichnungen*, München, 1921, p.85.

(58) *Ibid.*, pp.81f.

(59) 前掲『原田先生記念帖』、五十四—五十五頁。

(60) 中江彬、三輪英夫、前掲論文、七七頁。

(61) Floerke, *op.cit.*, p.73, 82.

(62) Andrea Linnebach, *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München, 1991, pp.62f.

(63) 前掲『原田先生記念帖』、五十五頁。

(64) 芳賀徹、前掲書、二四七頁。島根県立美術館、和歌山県立近代美術館、静岡県立美術館編『森鷗外と美術』展カタログ、二〇〇六年、二三八頁。

(65) 原田直次郎「絵画改良論」『龍池会報告』第三十一号、一八八七年、前掲カタログ、宮本久宣編「原田直次郎が語る」一四八頁。

(66) Floerke, *op.cit.*, p.22, 59.

(67) 森鷗外、前掲書、五九七—五九八頁。

(68) 森鷗外、同右、五九八頁。

(69) 芳賀徹、前掲書、二五八頁。

(70) 新関公子、前掲書、九八—九九頁。

(71) Linnebach, *op.cit.*, pp.68f.

(72) Bernd Roeck, *Florenz 1900. die Suche nach Arkadien*, München, 2001, p.219.

(73) Linnebach, *op.cit.*, pp.35-37.

(74) 註（48）の作品解説を参照。

(75) 吉岡知子、前掲論文、十三頁。

(76) Max Schasler, *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872, pp.1128f.

(77) Rád, *op.cit.*, pp.70f.; Max Schasler, "Was tut der deutschen Historienmalerei not?", *Die Dioskuren*, 7, 1862, p.42.

(78) Rád, *Ibid.*, p.72.

(79) 森鷗外、前掲書、三六六—三七七頁。

(80) 森鷗外、同右、七〇三頁。

(81) 芳賀徹、前掲書、二五五頁。森鷗外、同右、五一二頁。

図版出典

挿図一、三、八、一三、一四：『原田直次郎—西洋画は益々奨励すべし』展カタログ、埼玉県立美術館、神奈川県立近代美術館葉山、岡山県立美術館、島根県立石見美術館、二〇一六年。

挿図二：明治美術学会編、児島薫、安松みゆき解題『原田先生記念帖 復刻版』学藝書院、二〇一五年。

挿図四：Szilvia Rád, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838-1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre,*

Ph.D.Diss., Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2014.

挿図五：及川茂監修『これぞ暁斎！　ゴールドマン・コレクション』展カタログ、Bunkamura ザ・ミュージアム他、二〇一七年。

挿図六：岩切友里子編『別冊太陽　月岡芳年』平凡社、二〇一二年。

挿図七：アウクスブルク司教区公式ホームページ（https://bistum-augsburg.de/Pfarreien/St.-Margaretha_Issing/Kirchenfuehrer）

挿図九：Peter Pfister, Hans Ramisch, *Die Frauenkirche in München. Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung*, München, 1983.

挿図一〇：Sabine Heym, Willibald Sauerländer (eds.), *Herkules besiegt die Lernäische Hydra. der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München, 2006.

挿図一一：Helmut Friedel, *Bronzebildmonumente in Augsburg 1589-1606. Bild und Urbanität*, Augsburg, 1974.

挿図一二：Marilena Z. Kasimatē, "Griechenland und die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert", Alexandros Papageōrgiu-Benetas (ed.), *Das ottonische Griechenland*, Athens, 2002.

挿図一五、一六、一七：Martin Gerlach, *Allegorien und Embleme*, 2Vols., München, 1882.

挿図一八：Herbert W. Rott, *Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Gemälde*, Ostfildern, 2009.

挿図一九、二〇：Wolfgang Leitmeyer (ed.), *Anselm Feuerbach*, Ostfildern-Ruit, 2002.

挿図二一：シュトゥック美術館公式ホームページ（http://www.villastuck.de/ausstellungen/2014/herkules/index.htm）

藪田淳子（やぶた・じゅんこ）
二〇一三年　神戸大学大学院人文学研究科博士課程前期課程修了
二〇一三―二〇一四年、二〇一五年―現在　レーゲンスブルク大学留学
神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程在籍
二〇一六年―　日本学術振興会特別研究員（DC2）