# 発展的コメント：日本近代美術におけるデューラー受容

田中　淳

## はじめに

日本近代美術におけるデューラー受容として、つぎの三点について発表させていただきます。

一　情報（知識・教養）
二　創作（画家の作品）
三　研究（美術史）

この三点のことを順次おはなししていきますが、今回のわたしの発表で、何よりも参考としましたのは、雑誌『図書』三五六号（岩波書店、一九七九年四月）の「岸田劉生特集号」です。この特集は、ちょうど岩波書店が、『岸田劉生』全一〇巻、及びカタログ・レゾネを目指した『岸田劉生画集』を刊行する直前だったために企画されたものでした。特集記事のなかで、とりわけ「座談会　岸田劉生―人と芸術」は、岸田劉生（一八九一～一九二九）研究のみならず、文字通り「日本近代美術におけるデューラー受容」という点からも大変重要な内容をもっており、今回の発表でもっとも参考にさせていただいたことをはじめにお断わりしておきます。

この座談会の出席者は、脇村義太郎、土方定一、前川誠郎、富山秀男の四氏です。脇村義太郎氏（一九〇〇～一九九七）は、経済学者であり、この当時、劉生芸術の愛好家が集まった「劉生会」の代表でした。土方定一氏（一九〇四～一九八〇）は、当時、神奈川県立近代美術館の館長であり、すでに一九四一年に最も早い岸田劉生の評伝を刊行しており、劉生研究者として

は先駆的な存在でした。前川誠郎氏（一九二〇～二〇一〇）はみなさんご存じのとおり、二〇一〇年一月に八九歳で逝去されたデューラー研究者であり、当時は東京大学教授として西洋美術史を講じていらっしゃいました。富山秀男氏（一九三〇～）は、東京国立近代美術館において「没後五〇年記念　岸田劉生展」（一九七九年）を企画担当したキュレーターでした。

## 一　情報（知識・教養）

この座談会のなかで、土方氏は、雑誌にデューラーの作品が紹介されたのは、『美術新報』第七巻十四号（一九〇八年十月）に掲載された「聖母像」ではなかったかと指摘されています（図1）。また記事としては、五年間のヨーロッパ留学を終えて、一九一〇年に帰国した洋画家湯浅一郎（一八六八～一九三一）が、同誌（第十一刊十二号、一九一二年十月）に寄稿した「アルブレヒト、デユレルに就て」ではなかったかとされています。では、それまで近代の日本人は、「デューラー」という画家を知らなかったのでしょうか。明治時代には、通史的な西洋美術史の本はあまりないのですが、少ないなかでも、そのひとつにあげられる『美術講話』（白馬会絵画研究所編、一九〇一年十一月）をみてみることにしました。同書は、白馬会の指導者であった画家黒田清輝（一八六六～一九二四）、久米桂一郎（一八六六～一九三四）、それから美術評論家であった岩村透（一八七〇～一九一七）の講話として、古代からのヨーロッパ美術の歴史の話を時代順に掲載しています。フランスを中心にして留学した黒田、久米のヨーロッパ美術の知識、教養を反映しているのでしょうが、イタリア・ルネッサンス、十七世紀のオランダ風景画派、十八、十九世紀のフランス画派、さらにラファエル前派等のことが語られています。巻末には、画家名の索引が付されているのですが、「デューラー」、もしくはそれとおもわせる画家名はありませんでした。

先の土方氏の指摘にあったとおり、日本人、あるいは日本の画家は、明治末年まで画家デューラーを知らなかったのでしょ

図1　「聖母像」アルブレヒト・デューレル筆
『美術新報』（第7巻14号、1908年10月）

うか。わたしはそのようなことを考えていたとき、二〇一〇年七月に、たまたま萬鉄五郎（一八八五～一九二七）という画家の東京美術学校時代の素描、スケッチ等を調査する機会があり、参加しました。萬鉄五郎は、一九一二（明治四五）年三月、東京美術学校西洋画科を卒業しています。卒業制作は、「裸体美人」と題された百号大の作品（図2）ですが、日本において Post Impressionists 絵画をいち早く受容した作品として、国の重要文化財に指定されています。その萬の出身地であり、萬の作品資料をもっとも多く収集保管している岩手県立美術館（盛岡市）に、同美術館長、学芸員、その他の機関の専門家があつまり、収蔵庫のなかで終日、少年期から美術学校時代までの萬の素描と向かい合って、表現の変化、技術の進歩、制作の経過等をめぐって協議をかさねました。それは、それで有意義だったのですが、調査の終わるころに一冊の「写生帖」（同美術館の整理番号 no.18、一九一一年頃）を見ていましたら、風景や裸婦のスケッチがつづくなか、写生帖の最後の数ページにわたり、鉛筆書きで文字が書きつらねられていました。美術学校の学生ならばしばしばあることですが、「写生帳」を講義ノートがわりにつかっていたらしく、「Lucas Granach the Younger」などという画家の名前が書かれています。最後のページをみていましたら、「息子の Holbine」と並んで「ジューレル」と書かれていました。このことから東京美術学校では、少なくとも西洋美術史の講義のなかで、どのような画像を目にしていたかはわかりませんが、「デューラー」の名前はでていたことになるでしょうか。そして、この当時の同学校で西洋美術の絵画史を担当していたのは岩村透でしたから、彼の知識には、「デューラー」はあったということになるでしょう。したがって、近代の日本人が、「デューラー」の名前と作品を知ったのは、はやり明治の末

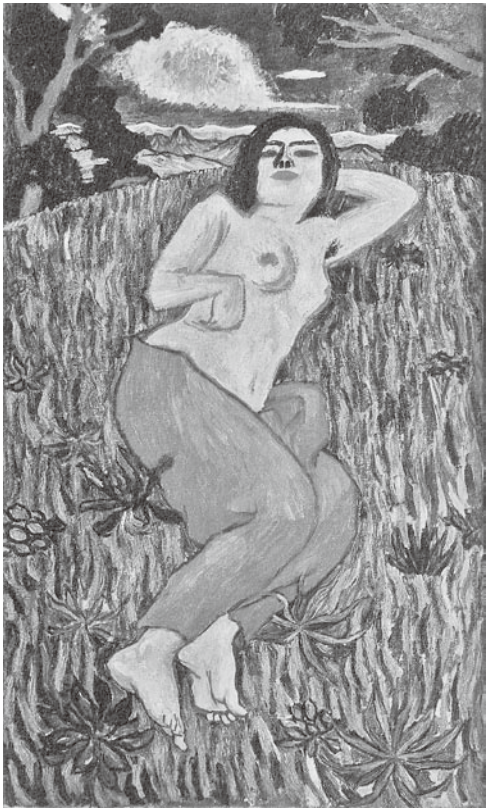

図2　萬鉄五郎「裸体美人」1912年
東京国立近代美術館

年（一九一〇年代）のことだったのではないかと推察されます。

## 二　創作（画家の作品）

つぎに創作の面、つまり近代日本の画家の作品から、デューラーの受容を見ていきたいとおもいます。この点については、みなさんご存じのとおり、代表的な画家は岸田劉生でしょう。三四歳で夭折したこの画家の芸術の展開をみますと、下記のように大きく三つの時期に分けられるのではないかとおもいます。

一　Post Impressionists の絵画による自己発見
二　写実表現の追及（ヨーロッパ古典絵画からの影響）
三　日本・東洋の古典絵画への傾倒

まず、画家としての起点において、劉生は Post Impressionists の絵画に大きな影響を受け、そこから自らの個性を表現することを学んだのです。しかし、オリジナル作品を展覧会などで目にすることができる今日とちがって、複製図版からのものです。しかも、当時輸入雑貨を扱っていた丸善に舶載された海外の本によって、劉生はゴッホ、セザンヌ、ゴーギャン、マチスを知ったのです。その代表的な本が、C.Lewis Hind, "The Post Impressionists", London, 1911 でした。同書は、一九一一（明治四十四）年十一月頃には、丸善の店頭にならんでいたとされます。また、Julius Meier-Graefe, "Vincent van Gogh", Munchen, 1910 なども熱中して見つめていたようです。たとえば、同書の扉には、帽子をかぶり、マントをはおったゴッホの自画像が掲載されています。おそらくは、これに感加されたのでしょうか、劉生には、やはり帽子をかぶり、マントをはおった一九一二（明治四十五）年五月の自画像（図3）があります。ゴッホの「種まく人」（一八八八年）の背景に描かれたギラギラと輝く太陽を見ると、劉生も「夕陽」（一九一二年、図4）

図3　岸田劉生「外套着たる自画像」1912年

では、同じくギラギラと輝く太陽を描いています。こうしたストレートな影響だけではありません。たとえば、やはり同じ頃に Hind 本を目にしていた萬は、先にあげたように「裸体美人」（一九一二年）を描いています。この作品の大きな筆致でうねうねとした緑の草の表現は、ゴッホの作品から。裸婦の赤い腰巻は、タヒチ時代のゴーギャンの作品から。さらに簡略化された顔の表現は、マチスの作品から触発されたとおもわれます。つまり、Post Impressionists と称された一群の画家たちの作品から影響を受けており、それを受容したイメージは複合的だったのです。現在、異文化を受け入れることを、受け入れる側の主体性に重心をおいて「受容」という言葉で語ること多いようです。とくに視覚的なイメージを受容する、あるいはイメージが受容されると、受け手側のフィルターを通ることで、どのようなことがおこるのでしょうか。仏教美術研究者である井手誠之輔氏は、「模倣・増幅・拒絶」（「影響伝播論から異文化受容論へ―鎌倉仏画における中国の受容」、板倉聖哲編『講座　日本美術史2』、東京大学出版会、二〇〇五年所収）と指摘しています。先にあげたマントをはおった劉生の自画像や太陽などの表現は、まさにゴッホの「模倣」といえるでしょう。しかも太陽などは、ゴッホ以上にギラギラとしていて「増幅」されています。また、目にしていても受け入れない場合、つまり「拒絶」することもあるのです。さらにいえば、それぞれの地域の時代、社会を反映して、無視、差異、飛躍、逸脱ということもおこるでしょう。そして、萬鉄五郎の「裸体美人」にみられたように、受容されるイメージの多様性と受容する側の多様性を反映して、「受容」は複合的、多重的であるのです。近代日本の美術に限れば、いまひとつ重要なことがあります。ここに一九一三年頃

図4　岸田劉生「夕陽」1912年

の雑誌『白樺』同人であった柳宗悦（一八八九～一九六一）の書斎を撮影した、興味深い写真（図5）があります。机の側には、オリジナルであるロダンの彫刻が飾られています。そして背後には、額装されたゴッホの糸杉の絵があります。こうしてみると、オリジナル作品も、複製図版も、あたかも等価のものとして飾られていることがわかります。複製図版といっても、柳には大切なものだったといえるでしょう。この「受容」の原理と、近代日本においてイメージ伝播の役割を果たした複製図版に留意して、再び劉生に話をもどしたいとおもいます。

図5　書斎の柳宗悦　1913年頃撮影　日本民藝館

つぎに見ていただくのは、劉生の「黒き帽子の自画像」（一九一四年、図6）です。先に見ていただいたゴッホ風の自画像から、わずか二年後にはすっかり変わっています。とても表現は、精緻になり写実的です。そして、色彩もかつての原色はなくなり、褐色を基調にしています。劉生は、自らの資質を写実表現のなかに見出したのです。一九一四（大正三）年十月には、個展（京橋竹川町、田中屋）を開催しています。その折りの出品作のなかでも、もっとも大きな作品が「水泳せる三人の子供」（焼失、図7）です。構図をみると、ヨーロッパ古典絵画からの影響をうかがわせます。わ

図6　岸田劉生「黒き帽子の自画像」1914年

たしには、この作品がどのような作品から影響をうけたのかわからないのですが、おわかりになる方がいらしたら、どうかご教示ください。この個展は、近代的傾向に逆行する「写実」表現として批判もされましたが、劉生は、その後一途に、その写

図７　岸田劉生「水泳せる三人の子供」1914年（焼失）

実表現を追求していきます。翌一九一五（大正四）年十月、劉生は、横堀角次郎、椿貞雄、中川一政、木村荘八、清宮彬などの画友とともに、現代の美術社主催第一回美術展というグループ展を開きます。この展覧会は、終了後に第一回草土社展となりました。このとき、劉生は「赤土と草」、「椿君の肖像」、「画家の妻」（図8）等を出品しています。とくに肖像画などは、ヨーロッパ古典絵画をおもわせる表現です。やはり『白樺』同人で、東京帝国大学の大学院でヨーロッパ美術史を学んでいた児島喜久雄（一八八七～一九五〇）は、「洋画私感」と題する批評文のなかで、この劉生の作品に対して、つぎのように評しています。

「岸田氏等の、少なくとも岸田氏の作品に於ては人はたゞ氏のデューラアに対する尊敬を感ずるのみである。虚偽なる追従は必然性を有つて居ない。有機的でない。岸田氏の作品は今秋の洋画中最も有機的なるもの、一つである。」

（『読売新聞』一九一五年十月）

批評の言葉として「デューラア」が使われたのは、これが最初ではなかったかとおもわれます。児島は、劉生の写実表現のなかに、特定の作品をさしているわけではありませんが、デューラーとの親近性をみとめ、また好意的に批評したのでした。この時期からはじまる劉生のデューラー受容について、冒頭にあげた雑誌『図書』における座談会において、前川先生は、ご自身の師であるこの児島喜久雄の証言をかりながら、個々の作品に言及しています。たとえば「古屋君の肖像（草持てる男の肖像）」（一九一六年、図9）については、つぎのように指摘しています。

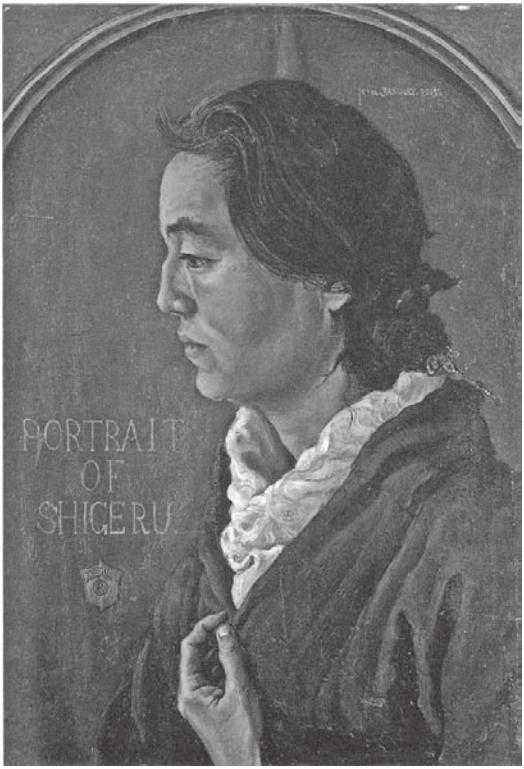

図8　岸田劉生「画家の妻」1915年　大原美術館

「この絵の両手のモチーフの手本になったのはベルリンに在るファン・アイク作といわれている〈石竹をもつ男の肖像〉ですね。ただ、草花のモチーフそのものはルーヴルに在るデューラーの自画像に由来し、この自画像については『岸田も見た、知っている』という児島さんの証言があるのです。」

この発言からは、先に Post Impressionists の絵画「受容」でお話ししたように、デューラー「受容」の場合もまた、「受容」されるイメージも、「受容」する側も、複合的、多重的であったといえます。また、「川端正光氏之肖像」（一九一八年、図10）について前川先生は、「これは富山さんも著書でいっておられるようにデューラーの〈ミヒャエル・ヴォールゲムートの肖像〉からきていると思う」と指摘されています。これらの指摘は、比較してみれば、今も首肯されるものです。つぎの「麗子五歳之像」（一九一八年、図11）については、前川先生は、

図９　岸田劉生「古屋君の肖像（草持てる男の肖像）」1916年　東京国立近代美術館

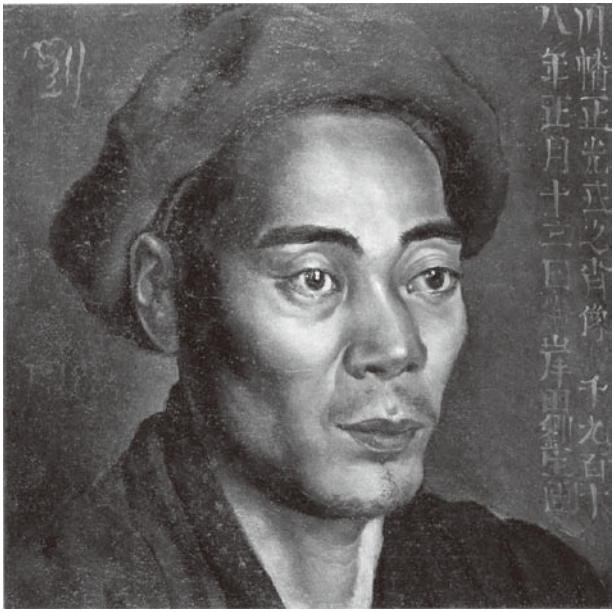

図10　岸田劉生「川幡正光氏之肖像」1918年　東京国立近代美術館

つぎのようにたいへん慎重に示唆されています。

「〈赤い頭巾の老人〉や〈髯のある子供の像〉はともに非常に不思議なデューラーの作品で、二つとも意味はよくわからないんですが、とにかくそういうものを岸田が複製で見ていたことは、間接的にわかる。ですから、証拠というのはそのぐらいしかありませんが、この〈麗子五歳之像〉の顔のモデリングの手本には、いまあげたようなものがひとつの候補になりえたのじゃないか。」

図11　岸田劉生「麗子五歳之像」1918年
東京国立近代美術館

この発言の前提には、やはり児島喜久雄の「証言」があったのですが、それはつぎのようなものです。

「劉生が複製でみていたデューラー作品の一部については児島喜久雄さんの証言がある。それはさっき私が引用した同じ昭和二十一年の『文芸春秋』(稿者注、「岸田劉生のこと」一九四六年十二月号掲載)ですが、児島さんが岸田とわかれてはじめてパリに着いたときに、『ぼくはルーヴルで岸田も好きだったデューラーの〈髯のある子供の顔〉や〈赤い頭巾の老人〉や、草花を持っている〈二十二歳の自画像〉などを見て非常に驚嘆した』というのがあって、これは岸田が見ていたということの、間接的ではありますが、証拠です。」

さらに、前川先生は、当時、劉生が目にすることができた、すなわち日本にもたらされた複製図版について、詳細に検証をされています。しかしながら、「劉生においてもデューラー体験は一種の過渡的なもので、いずれそこから抜け出るものなのです」と発言されているように、実際に劉生のデューラー受容は、一時的なものだったといえるでしょう。

これとは対照的なのが、河野通勢(一八九五〜一九五〇)ではないでしょうか。河野は、長野県長野市に生まれ(注、生地

を群馬県伊勢崎市とする説もある）、少年期に美術教師であった父が信者であったことから、長野市にあったハリストス正教会で洗礼を受けています。そのためもあったでしょうが、青年期からヨーロッパ古典絵画には強い関心をもち、独特の傾倒ぶりを示す作品を描いていました。一九一五（大正四）年に上京した折に、岸田劉生を知り、以後交友することになり、一九一八年からは、劉生の草土社の同人となっています。ここにあげる河野の「自画像」（一九一七年、図12）は、第十一回文展に入選したものです。これとデューラーの「一五〇〇年の自画像」を比較すると、河野のデューラー受容が、劉生以上に直接的なものだったことが了解されるとおもいます。直接的という点では、河野は、デューラーの母をスケッチしたものを真摯に模写（図13）しています。かたわらには、河野の妻の妹好子を描いています。彼女をモデルにした「好子像」（一九一六年）も、精緻な写実表現に、劉生とはちがったヨーロッパ古典

図12　河野通勢「自画像」1917年
A. サックラー美術館

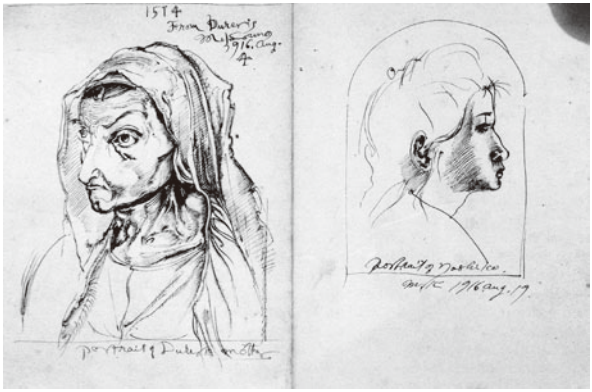

図13　河野通勢「デューラー模写と好子横顔」1916年

絵画のような雰囲気があります。また、河野が郷里の偉人を描いた「佐久間象山像」（一九一九年、図14）をみると、デューラーの「一四九八年の自画像」の構図ときわめて似ていることがわかるとおもいます。創作におけるデューラー受容という点では、劉生が一時的であったのに対して、河野は、その生い立ちと生来の資質からヨーロッパ古典絵画に親しみ、継続的であったといえるでしょう。

「過渡的」と指摘された劉生のデューラー受容ですが、その後の展開を「麗子像」を例にみておきたいとおもいます。劉生は、一九二三（大正十二）年九月、当時住んでいた神奈川県藤沢の鵠沼海岸の自宅で、関東大震災に遭います。自宅は倒壊して、京都に移り住むことになります。その前後からですが、劉生は、デューラー、レオナルド・ダ・ヴィンチ等のヨーロッパ古典絵画への傾倒から、日本、東洋の古典絵画、ことに「肉筆浮世絵」等に関心を寄せるようになります。「麗子微笑」（一九二一年）をみると、「麗子五歳之像」からの変化があきらかでしょう。写実表現といっても、モデルとなった麗子のプロポーションは、頭部が異様に大きく、それにひきかえ腕の細さなどは不釣り合いです。とはいえ、どこか神秘的な雰囲気があります。これを東洋的というのでしょうか。こうした傾向は、京都移住後、さらに強まります。京都では、日本、東洋の古美術品収集に熱をあげ、また日本画を描くようになります。京都時代の麗子像として代表的なのが「童女舞姿」（一九二四年）ですが、精緻な着物の描写とはうらはらに、能面のような麗子の表情や枝のように細い腕など、アンバランスです。しかし、画面から漂う雰囲気は、やはり東洋的なものといわざるをえないものです。

図14　河野通勢「佐久間象山像」1919年
社団法人金鵄会（長野県長野高等学校同窓会）

## 三　研究（美術史）

最後に「研究」として、近代日本におけるデューラーをふくむ西洋美術史研究について、その草創期のお話をしたいとおもいます。一九二四（大正十三）年、東京美術学校教授であり、帝国美術院長、貴族院議員であった黒田清輝が亡くなります。黒田の遺言で、遺産の一部と自らのアトリエに残された作品が、国に遺贈されました。これを受けて、遺言執行の代表人であった樺山愛輔を中心に、協議がかさねられ、そのなかで、当時東京美術学校において西洋美術史を講じていた矢代幸雄（一八九〇～一九七五）の提案した案が、採用されることになったのです。矢代は、先の児島喜久雄と大学院でともに学び、一九二一年にヨーロッパに留学、イタリア・ルネサンス美術を中心に研究をつづけ、一九二五年には大部な"SANDRO BOTTICELLI", London を刊行していました。矢代の構想は、「写真資料蒐集を根幹とする一種の美術図書館」の創設でした。現在も上野公園内にある黒田記念館（一九二八年竣工）を施設として、一九三〇（昭和五）年五月に帝国美術院附属美術研究所が開所しました。この美術研究所は、わたしが勤務している東京文化財研究所の前身となるわけです。

この研究所では、日本、東洋、西洋美術がひろく研究の対象になっていました。その研究成果の発表の機関誌として、一九三二年一月に『美術研究』が創刊されました。この創刊号に、矢代は「美術研究所の設立と美術研究の発刊」という一文を寄稿しています。その内容は、美術研究所としての研究の課題と方針を、七項にわたり具体的に記していますが、そのなかで西洋美術研究については、つぎのように記しています。

「第四、西洋美術そのもの、研究は、我国現在の設備を以てしては、第一義的研究は容易になし難く、是は甚だ遺憾であるが、当分は美術研究所にある西洋美術の標本、文献、写真複製類及び多数の海外美術雑誌等が、啓蒙的に役立つに過ぎないであらう。」

矢代がいう「第一義的研究」とは、オリジナル作品を前にした研究のことでしょうが、これは今日でも、日本、東洋美術研究と比較してもあまり変わらない状況ですが、それにかわって積極的に「標本、文献、写真複製」、「美術雑誌」を集め、「啓蒙」していこうというのです。その研究の実践として作成されたのが、作品カードです。これは、現在も東京文化財研究所で保管されていますが、B4版のカードに複製写真を貼ったものです。現在のところ、これらの膨大な枚数のカードは、整理され、データ入力されています。これまでに、「西洋美術（近代以前）作品カード」として一万四千七百十三枚の整理が完了しています。そのうち、たとえばボッティチェリの作品カードは、さすがに矢代の専門性からでしょうか、六百四十六枚にのぼります。これに対してデューラーは、百九十二枚残されています（図15）。それらを見ますと、図版を貼った面を裏返しますと作者名、作

図15　デューラーの作品カード　東京文化財研究所　企画情報部資料閲覧室

品名、材料、法量、年代、所在等の基本的な作品情報が、丁寧にペン書きされています。なかでも「購入」の欄には、しばしば「Collection Yashiro 1921-1925」のゴム印が押されており、これから、矢代が、美術研究所設立の準備期間から収集した複製図版であったことがわかります。このように美術研究所では、作品カードにみられるように、継続的、組織的に基礎資料を作成、蓄積、公開し、研究に貢献しようとしていたのです。その姿勢は、メディアが紙媒体からデジタル情報に変化しつつあるとはいえ、今日でも東京文化財研究所に受け継がれています。

## おわりに

以上のように、日本近代美術におけるデューラー受容として、三項にわたりお話しさせていただきましたが、そこではつねに重要な役割をになっていたのが複製図版でした。いうまでもなく、モノクロームからカラーへというように、時代とともに印刷技術が進歩し、より質の高い複製図版が入手できるようになっていったことは留意すべきでしょう。また、「受容」と一言でいっても、画家の創作の面でみられたように、受容されるイメージとそれを受容する側も、多様で複合的で

あったことを指摘して、わたしの発表をおわりたいとおもいます。

**主要参考文献**


・「〈座談会〉岸田劉生――人と芸術」、脇村義太郎、土方定一、前川誠郎、富山秀雄、『図書』第三五六号、一九七九年四月
・児島喜久雄『ショパンの肖像――児島喜久雄美術論集』、岩波書店、一九八四年
・前川誠郎『デューラー　人と作品』、講談社、一九九〇年
・佐藤直樹「岸田劉生におけるデューラーの受容――複製画を通して見た西洋古典絵画」、『交差するまなざし　ヨーロッパと近代日本の美術』展図録、東京国立近代美術館、一九九六年
・『大正の鬼才　河野通勢　新発見作品を中心に』展図録、平塚市美術館等、二〇〇八年
・東京文化財研究所編『東京文化財研究所七十五年史』、中央公論美術出版、『資料編』二〇〇八年、『本文編』二〇一〇年
・『没後八〇年　岸田劉生――肖像画をこえて――』展図録、損保ジャパン東郷青児美術館、二〇〇九年四月
・蔵屋美香「麗子はどこにいる?――岸田劉生一九一四～一九一八の肖像画」、『東京国立近代美術館　研究紀要』第十四号、二〇一〇年三月


**付記**


本発表において、中村明子氏（東京文化財研究所企画情報部特別研究員）から、専門である西洋美術史研究の立場から資料調査、意見交換等にわたり、大いに協力を賜った。ここにお名前をあげて、感謝の意を表したい。