

研究報告

藤島武二《天平の面影》《諧音》そして《蝶》を表
象された雅楽と西洋音楽

(その2)

中田裕子

1903年(明治36年)7月23日の夜、東京音楽学校奏楽堂において日本人により初めてオペラが上演された。それは、「近代歌劇改善者なる」¹⁾ クリストフ・W. R. フォン・グルック作曲〈歌劇オルフォイス〉(〈オルフェオとエウリディーチェ〉)の3幕全曲上演であった。これが東京音楽学校主催の音楽会であったなら、アウグスト・ユンケル指揮、東京音楽学校管弦楽団の伴奏で上演されたであろうが、特別許可を受けた夏休み期間中の有志(歌劇研究会)によるものであったので、ノエル・ベリー指導・指揮、ラファエル・フォン・ケーベルのピアノ伴奏²⁾によって上演された。キャストは

オルフォイス:吉川やま(アルト)

オイリディーチェ(百合姫):柴田環(ソプラノ)

アモール:宮脇せん(ソプラノ)

であり、コーラスの中には、のちに教育界で活躍する鈴木乃婦、東京音楽学校初代校長伊澤修二の娘、伊澤乙女等がいた。

この〈オルフォイス〉はライブツィヒ・ペーターズ版のフランス語歌詞からの翻訳台本(日本語歌詞)により上演され、その翻訳を担当したのが、のちに〈流浪の民〉の訳詞で知られる石倉小三郎、乙骨三郎、吉田豊吉(白甲)、そしてのちに、〈ローレライ〉〈菩提樹〉を訳詞する近藤逸五郎(朔風)であり、彼らは、上田敏(乙骨三郎は上田の従兄)、山岸光宣のアドヴァイスを受けた。〈オルフォイス〉上演は、当時音楽好きな東京帝国大学や東京外国語学校の学生であった彼らの後日に、大きな影響を与えることになる。彼らは、音楽的な制約や言語体系上の制約により、彼らにとって初めての経験であったかと思われるその翻訳に、相当苦労したようである³⁾。

この〈オルフォイス〉の舞台装置をデザインしたのが山本芳翠であり、書割や道具立を実際に製作したのが、山本、藤島武二、岡田三郎助、北蓮蔵、湯浅一郎、白瀧幾之助、そして、磯谷額縁店の長尾健吉であった。フットライトがないので電球を買って来て、いちいちカバーをかけた床にずらっと並べた等、こちらの方も相当苦労があったようである。

ところで、官命留学により、日本人で初めて本格的な

音楽教育(アメリカで1年、ウィーンで5年)を受け、当時天才の名をほしいままにしていた幸田延(露伴の妹)による、ケーベルのピアノ評は下記のようなものである。「ケ博士の演奏はピアノの音は細めの美しいもので、例えば細い線がきの絵の様な感じがする。」⁴⁾ それは音楽家の象徴としてのオルフェウスのつまびく立琴の音を十分に表現していたものであったろう。

東京音楽学校二年在学中であり、百合姫を唱った柴田、のちの三浦環(当時20歳)は、下記のように回想している。「当時、上野の音楽学校は二頭立ての馬車や人力車で大変な賑はひでした。東京の所謂、内外貴顕紳士淑女で会場は一杯のお客様でした。私達は一生懸命うたひました。」⁵⁾ また、「歌劇オルフォイスを観る」(『帝国文学』1903年9月)に、「当夜の聴衆無慮数百に達し、首都文芸の各社会には遺憾なく代表せられしに似たり」とある。20数年後、パリのオペラ・コミックで見た「〈オルフェー〉は、上野の音楽学校で見たのと比べて、何んだかあっさりしている」と、長尾一平(健吉の息子)が語っている⁶⁾。また、同じ『帝国文学』に、「短時間の準備を思へば幾多の欠点は之を看過するに至らずべし」とあるが、良くも悪くも、〈オルフォイス〉は、日本において初めて日本人によりオペラを上演するというので、若い熱情の籠ったものであったろう。(東京音楽学校における演奏会は無料であった。)その聴衆の中に、東京美術学校在学中の無名の学生であり、音楽をこよなく愛していた青木繁が、その舞台を熱い目差して見詰めていたと考えてみてはいけないうらうか。

青木繁は、この年秋の白馬会第8回展に、オルフェウス伝説と同じ内容の《黄泉比良坂》(fig. 1)等を出品して、第1回白馬会大賞を得、華麗なデビューを飾っている。青木は日本神話については下記のように述べている。「日本のは創造説よりも開闢説で、哲理的と云ふよりはお話です。カムイザナギ、カムイザナミの性格は実に大和民族の男女を現はして面白いです。黄泉津国の条下や、八尋殿に天の御柱をめぐって美斗乃麻具波比せられたるあたりの崇高な、偉大な、森厳な、霊美な、純潔な所に到ると実に人生の莊重を深く感じて敬虔な念に打たれるのです。」⁷⁾ この世と黄泉津国の境、黄泉比良坂。死者となった妻伊邪那美に追われ、その黄泉比良坂を逃げ戻る伊邪那岐が坂本、つまりこの世の光明の中に迎り着いたその瞬間を、青木は描いたものであろう。それ故に、冥界の空間の上に現世の空間が配置されている。人が異空間を探るといふ物語性にもよるが、この《黄泉比良坂》には空間の二元性が見られる。画面右下部より上へと、伊邪那岐を追う黄泉醜女等をうねらせ、そのうねりは右上部にあるこの世の光の中へ逃る伊邪那岐の背に至るが、そ

れは、黄泉の藍碧の虚空に浮遊する伊邪那美の悲りを表現したものであったろうか。

残酷さだめ、悲しき運命、懊悩の世に返えずとは。残酷さだめ、悲しき運命、懊悩の世に、返えずとは⁹⁾。

と、柴田環が愉しさと怒りを込めて唱ったであろうアリアに、青木が深く感動したためではなからうか。

百合姫うしない、わが幸失せぬ。悲しき運命や。こよなき悲痛。なやみにたおれん。百合姫。百合姫。答えよ。答えよ。聞けよ。語るは汝が夫。真情はかわりなきを。百合姫失しない。わが幸うせぬ。悲しき運命や。こよなき悲痛。こよなきいたみ。百合姫。百合姫。はかな。答えあらず。くるしや。胸さけぬ。百合姫うしない。わが幸失せぬ。悲しき運命や。こよなき悲痛。悲しき運命や。こよなきせめや。さだめや。怨めし⁹⁾。

と、吉川やまが悔恨と哀しみを込めて唱ったであろうアリアも、青木の心に深く刻み込まれたのではなからうか。青木が〈オルフォイス〉を観たと言う記録はない。しかし、青木はその影響を確かに受けているように思われる。

ところで、1899年5月上京した青木は、最初小山正太郎の不同舎に勉んだ。多くの画家達と同様に小山も、1900年パリ万博に出張している。当時やはり官命留学によりパリに滞在していた浅井忠の『巴里日記』の同年9月26日の条に、「午後、小山福地二氏とビング氏を訪ふ。工藝品数種見て帰る」¹⁰⁾とある。小山、福地復一、そして浅井はサミュエル・ビングの店「ギャルリー・ド・ラル・ヌーヴォー」を尋ねたのであろう。このようにアール・ヌーヴォーを具さに観て帰って来た小山正太郎は、「アールヌーヴォーに就いて」(『太陽』1902年6月)で下記のように述べている。「近頃は、雑誌書籍の表紙や、或は挿画などに、のろりとした輪郭の太い、一種奇妙な絵が、盛んに用ひられるよふであります、あれは無論仏蘭西で初ったアールヌーヴォーの流行を追ふのでありませう。その「目的は、只一時の諧謔でありますから、広告とか、絵はがきとか、或は際物の書物の表紙など盛んに用ひられた」のであり、小山の見たフランス画家の作品に、その影響は認められず、万博の中でもオーストリア館の装飾に見られるだけであると、また小山は言う。そして、外国美術の新式流行の技法を真の美術製作に用いることは見当違いであるとも言う。小山はアール・ヌーヴォーについて懐疑的である。しかし、装飾美術としての一面の特質を正確に捉えている。「元来歐洲の美術界では、科

学的研究が、非常に進んで、遠近法でも、陰影でも綿密に規定されているのであるのです。されば、その方法に従って、斬新な事を作らうというのは、中々困難の事であるは、申す迄もありますまい。そこで一派の人々は、正当の方法を全く擲げ棄てて、線も、遠近法も、陰影も、配合も、全く定規以外に立って、一種不思議の絵を画き出した」。またそれを「分析して見ると、四五の古代美術を総合したものであります。埃及、波斯、亜刺比亞、羅馬、印度等の古代等の模様や、画法は、さまざまに綴合されてある。次に日本の古画も、慥かに其の元来の一である。太いのろりとした線や、人か神か解らぬ様の人物や、遠景がなくて、唯重り合っているやうな画等は、羅馬、埃及等の古器の模様には往々の見る所であります。」モチーフに総合的な古代性があり、その中に日本古美術の影響もあるということ、そして、のろりとした線(曲線)の多用、二次元的な重り合う色面と色面による平面的構成であると言うことも、小山は把握している。当時の画家の中に、藤島のように西洋世紀末芸術に深い興味を抱いて居た、鋭敏な感性を持った者が居たというべきではなからうか。しかも1902年、つまり《天平の面影》が発表される以前に。小山は続けて「茲に懸けて置きますが、アールヌーヴォーの傑作で、筆者は此の方の老大家で、ムジャーといふ人です。これは煖爐の傍に堅て置く小屏風などに貼る絵でせう。」これは、小山がフランスより持ち帰ったものであろう。そして、ミュシャのパノー・デコラティブであると思われる。藤島や青木が、小山の持ち帰って来たアール・ヌーヴォーの資料を観ることが出来たのか、勿論不明である。しかし、パノー・デコラティブのオリジナルが、当時日本に将来されていたことは確かなことであろう。

さて、青木は1903年末から1904年にかけて「天平時代の画稿類」を制作している。《享楽》(1903年)は箏篋と阮咸の合奏図である。これは藤島の《天平の面影》と《諧音》の影響を、明らかに示している。それはまた、「天平時代」というテーマが白馬会第8回展以後に構想されたであろうことを物語っている。そして、《享楽》(1904年)は、壁に阮咸を立掛け、いわば白昼夢の中に身を置くS字型の女性と、琵琶を手にしている女性が描かれている。或いは、インド起源である五弦琵琶を、青木は描いたものかもしれない。しかも、《享楽》(fig. 2)に描かれている4人の女性のモチーフは、《春》(1904年)(fig. 3)に描かれている向って右の4人の人物のモチーフである。《享楽》と《春》の4人の違いは、箏篋と阮咸を持った女性の着ている服が入替っているだけのことである。青木は、このようにエスキースながら《享楽》を対幅にしている。藤島は青木の部屋を尋ねている。1回は久米桂一

郎と、もう1回は長原孝太郎と一諸に¹¹⁾。もしかしたら、青木は《天平の面影》の当初の、パノー・デコラティブ風に対幅にすると言う構想を垣間見る機会があったのではなからうか。『青木繁画集』の年表には、「天平時代を現はさんとしたる諸種の画稿あり、《春》と題する水彩画、油絵画にて描ける《享楽》二幀の如きは、天平の面影を偲びたるものなり」¹²⁾とある。《春》と《享楽》を、明らかに《天平の面影》の影響と見ている。

さらに、「天平時代の画稿類」は女性を横一列に配置し、背景は壁面である。その壁面の柱や連子窓の水平線や垂直線は、濃い赤や青や黒で強調され、直線的な構図であり、連子窓の向うには遠景がなく、平面的な構成である。このように考えると、《海の幸》に描かれている海の彼方の金泥の空間を、藤島の《天平の面影》の影響であると見て間違いないであろう。坂本繁二郎によれば、当初《海の幸》を「山の幸」と対幅にする構想があったと言う¹³⁾。

〈オルフォイス〉の製作スタッフであった、「北蓮蔵君の《吹笛》も単純な風俗画でなく、つまり笛の音の感覚を描き現はすことを試みたものではないか」¹⁴⁾と、黒田清輝は白馬会評(1903年)で述べている。その《月夜吹笛》(fig. 4)には星月夜、右下に岩に腰掛け笛を吹く男性が描かれ、傍らには麦わら帽子が置かれている。笛の音は牙渡り、その音に聞き入っているかのように描かれている二人の女性は、夕涼みなのかうちわを手にしている。この作品は夏に制作されたものであり、それは〈オルフォイス〉上演後であったのではなからうか。そして、黒田の言うように音楽というものが視覚的に表現されているのであろう。

また、湯浅一郎のこの年の白馬会に出品した作品の中には《画室》(fig.5)と言うのがある。アトリエの中央に、コスモスを活けた黒い花瓶と女性が描かれている。この《画室》は、明らかに〈オルフォイス〉の上演後に描かれたものであろう。白馬会に発表した当時の中央の女性は裸体であったという¹⁵⁾。背景のガラス戸は閉められ、戸外へ開放されていない。そして、その場を、空間を閉鎖している。また、背景の空間の中にその人体は溶込みつつあるようにさえ見え、光線は人体を包み込まず、足元に落ちている。この室内画も、従来の白馬会の室内画と趣きを異にしたものである^{15a)}。翌1904年の白馬会第9回展に出品された温泉場の娘をモデルにしたと言う《徒然》(fig.6)には、描かれている娘の情緒的、感傷的内面が表現されているのではなからうか。

1902年1月、ヨーロッパより帰国した岡田三郎助は、すぐに東京美術学校図案科の洋画教授になった。

ところで、浅井忠と一緒にビングの店を尋ねている福地・小山等は、帰国後1901年10月に日本図案会を結成し



fig.1 青木繁《黄泉比良坂》
東京藝術大学蔵

fig.2 青木繁《享楽》大原美術館蔵



fig.3 青木繁《春》石橋美術館蔵



fig.4 北蓮蔵《月夜呼笛》



fig.5 湯浅一郎《画室》群馬県立近代美術館蔵



fig.6 湯浅一郎《徒然》群馬県立近代美術館蔵

た。1902年5月に第1回展が開催され、そこには福地によって将来されたアール・ヌーヴォーの版画が展示されている¹⁶⁾。また当時、大阪心齋橋の高島屋呉服店では、現今大流行のアールヌボース式の中巾縮緬友禅を売り出し、5月の藤の模様は花よりつるを見事に写した華麗な曲線を染出している¹⁷⁾。

岡田の「御帰朝当時学生等は此の新知識の先生を迎へて洋画はもとより工芸図案の御指導にまで大いに期待をかけたが」¹⁸⁾、また、「図案教育に就て独自の見解を持って居られた事折折教室で時の同科主任との間に争論があった事実で……その事を漏れ聞いた私達の目をそばたせた事実でおよそ想見出来る」¹⁹⁾とある。しかし当時の東京美術学校図案科は、「日本趣味の旺盛な時代で」²⁰⁾あり、また、「何もかも日本古典を無上のものとし徳川期を継承する明治工芸図案」²¹⁾界であつたらしい。岡田はあくまで洋画の教授であり、当時のヨーロッパの最新流行の装飾美術、工芸について講義することはなかったようである。

岡田は足利桃山徳川等の古裂の蒐集(本格的に裂地を手に入れたのは1904~05年頃²²⁾)をし、「染織の手法や文様に就いての御説明を拝聴し得たので文様史の研究上に益したことも少なくなかった」²³⁾とあるように、それを蒐集するだけでなく、その専門的な知識をものちに岡田は持つようになる。そして岩田藤七は、岡田について下記のように述べている。「明治大正の世態思想文物欧化時代にあつても《高橋夫人》《昔を偲びて》を発表されて確信をもって日本の精神の表れた油絵題材も顔料もフレームに至るまで日本のものを完成されやうとして寸毫の迷ひなく旺盛な精神力をもって自分の芸術を建設されていた。」²⁴⁾しかし、岡田の日本の顔料、岩絵具や金銀泥の使用は大正期に入ってからである²⁵⁾。《婦人像(高橋夫人)》等の背景には金箔の置かれた琳派調の屏風が描かれているが、その金箔は褐色の油彩で表現されている^{25b)}。岡田のライト・モチーフは着衣、半裸、裸の女性像で

ある。岡田の蒐集した染織品は死蔵されることなく描いた物の中に表われているという²⁶⁾。岡田は高雅な、風韻に富んだ日本婦人と、彼女らが袖を通しての豪華な絹の風合、質感、そして色感を油彩画の中に定着させようと試みたものであろう。言わば日本的な風俗を、伝統の蓄積のない西洋画の中に洋画の技法でもって如何に表現するかと言うことが、この頃の岡田の命題であったのではなからうか。

この岡田の特徴ある日本的なものへの関心、或いは回帰(と言えるのだろうか)は、帰国後の(着物で言えば元禄文様大流行といった)当時の時代風潮によるものであつたらうか。

藤島には、岡田の滞欧作品の《裸婦》(fig. 7)の影響であらうと思われるものがある。それは《桃花裸婦》(fig. 8)であり、岡田の描いた後向きの裸婦の体形、髪型、足のポーズに非常によく似ている。岡田が帰国して間もない頃に岡田の滞欧作を見る機会があつたに違いない。この《桃花裸婦》の制作は、まさしく1902年春であらう。また、岡田の滞在していたベル・エポックのパリについて、或いはヨーロッパ世紀末芸術について、岡田より藤島が何も聞かなかつた筈はない。

岡田の、1903年の白馬会第8回展出品作品の中に、《花の香》(fig. 9)というのがある。半裸の若い女が二人、小さな花を手に向かい合っている。彼女達が手にしている小さな花の甘い香り、さらにその若い女のもつ膚の甘い香りを描こうとしたものであろう。つまり題名の通りテーマは、さわやかな花と華の香であり、吸覚という感覚的なものが視覚的に表現されているのであろう。二人の女性の背景に遠景はなく、ただ森のような感じを平面的に出している。この《花の香》も《オルフォイス》の上演後に描かれたものではなからうか。

《オルフォイス》の製作スタッフではないが、1903年6月フランスより帰国した和田英作は、「バリグラッセ氏の門に入り昨年7月迄、アール・デコラチーフ(装飾意匠)を研究」して、また、装飾に関する図案等を持ち帰つたという²⁷⁾。和田の、この年の白馬会第8回展に出品した滞欧作品のうち《肖像(塚本靖肖像)》(fig. 10)に、明らかにアール・ヌーヴォーの影響が見られる。黒田清輝のその展覧会評には「此肖像画を見れば1900年頃の巴里を連想されて非常に懐かしと思われる」²⁸⁾とある。左下に à madame Tskamoto Eisaku Wada Paris, le 25 mars 1901とサインがあり、和田が何頃からグラッセに就いて装飾意匠を習い始めたか不明であるが、《塚本靖肖像》の背景には、アール・ヌーヴォーの装飾模様であらう草花文様の施こされた青地の壁が描かれている。この作品について、三宅克巳は「唯だ惜むべきは少しも

奥行がないことだ」と、白馬会の展覧会評²⁸⁾で述べている。和田は、帰国後三保で描いた風景画を同じく出品している。その中の《夕なぎ》(fig. 10a)について、また三宅は下記のように述べている。「先づ此画を見る者は斜陽な夕雲に反射して海の面に映じて居る壮快な感に打たれる。(中略)若し強て此画を非難せば堅くして平面なる富士山はあらずもがなだ。」三宅の美術観²⁹⁾をここで云々するつもりはない。しかし反面、三宅の和田に対するこの批評はその絵の中に形象化されているアール・ヌーヴォーの影響を、暗に指摘したものと見えよう。

翌1904年の白馬会第8回展に、岡田は《元禄の面影》(fig. 11)を、和田は井原西鶴の『好色五人女——八百屋お七』より題材を得た《あるかなきかのとげ》(fig. 12)を出品している。(「和田氏は^{デコレーター}装飾家である、挿画家である。であるから、詩的感情が氏の製作の長所ではないのは当然である。氏自身も亦色彩を装飾的に取扱ふことに興味を有すると云ふ。(中略)そして氏は屢く色彩の調和や対照に興味を覚えて、それを主眼として構図を試みることがある様である」と、岩村透が和田を評している³⁰⁾。この白馬会第9回展の会場構成を担当したのが和田英作である。和田はモザイク室を設ける等、装飾美術についても力を入れたようである³¹⁾。)

岡田の《元禄の面影》には花見の宴、たおやかな貴品溢れる元禄美人が描かれているが、彼女の踏んでいる敷物にはやはりアール・ヌーヴォーの影響であろう唐草文様が施こされている。《元禄の面影》というのには、《天平の面影》の感化が少なからずあるのだろう。しかし、藤島や青木がインスピレーションを得た天平文化ではなく、岡田や和田は、なぜ江戸文化に関心を寄せたのであろうか。それは、当時の時代の風潮とともに、二人の師であったラファエル・コランの影響が、少なからずあるのではなからうか。

コランより久米桂一郎に贈呈された、*Le Japon Artistique* (鉛筆によるコランの署名があり、1897年4月22日と贈られた日付が入っている)を久米美術館が所蔵している。コラン先生が、どのような言葉を添えて久米に、サミュエル・ビングにより刊行されたこの『藝術の日本』を贈ったか不明である。コランは日本人を弟子に持つことにより、日本美術の優れたコレクターになったのであった。弟子達は下記のように回想している。「先生は又日本美術の熱心なる愛賞家として知られてる人であるが、これは全く道楽の方で、日本の絵が先生の製作に影響を及ぼした所は余りない。唯だ古い錦絵の色の使ひ方は、先生が最も日本の美術として賞美されたものであって、春信と清長とが最も好きであった。北斎は矢張非常な天才であると言って居られたが、殊に風景と花の画や装飾

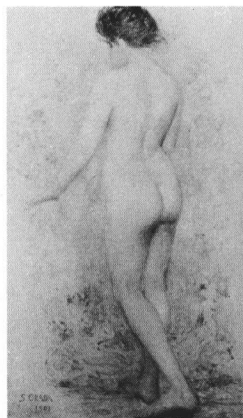


fig.7 岡田三郎助《裸婦》



fig.8 藤島武二《桃花裸婦》ひろしま美術館蔵



fig.9 岡田三郎助《花の香》

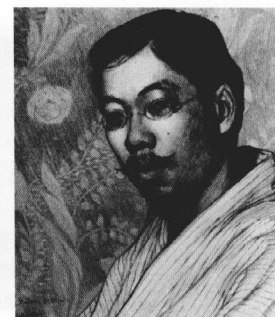


fig.10 和田英作《塚本靖肖像》千葉県立美術館蔵



fig.10a 和田英作《夕なぎ》



fig.11 岡田三郎助《元禄の面影》



fig.12 和田英作《あるかなきかのとげ》

の図案に長じているといふ説であった。斯様に古版画を色々集められた時代から、多少先生の色彩の使い方が違って来た様に見える。」³²⁾ (久米桂一郎), そして(和田英作)「先生には日本人の弟子や友人が多かったところからその所蔵品にも日本のものが沢山あった。林忠正等などは自分の作品を氏の所有の日本の古美術品と交換された」。続けて「抱一は真物に違いないが光琳の方はコピーのやうである。けれども、藝術家としての自分の趣味から云ふと、真物だとかコピーだとか云ふ風なことは問題じゃない。自分は真物の抱一よりも贋物の光琳の方を尊重する。この装飾的な所と云ひ、色の階調と云ひ、コンポジションの大きな所と云ひ、とても比較にならないじゃないか」。また「日本の美術では古代の仏像と奈良及び最初の平安時代の仏画を最も尊重すると云はれ、続いては古土佐と狩野の絵、浮世絵では北斎は活動を以て取り、春信は優美な線を以て取る」³³⁾と。

かくのごとく、コラン先生の日本美術の知識は専門的に相当優れたものであったようである。コラン先生が日本美術の講義をされた時、岡田は述べている³⁴⁾。コランは、印象派等西洋近代美術の受容したその影響についても岡田や和田に語ったのだろうか。彼らは、コランの下で油彩画の技法を習得しただけでなく、コランの日本趣味を通して、もしかしたら、その日本的な油彩画のテーマをも習得しえたのではなからうか^{34a)}。

生涯、まったく変化することのなかった岡田の画風はコラン先生の下で培かれたものであり、岡田にとって、コランの影響は大変大きなものであった。日本人の若い弟子達にとってコラン先生は、或いは最良の師であったかもしれない。「(岡田)氏の西名の広く喧伝せられたのは、帰朝当時に賣らした、裸体婦人の柔肌に於ける色調の美はしい感じを快く画いた諸作であった様である。《少婦》《読書》《泉》《初夏》の如きは、皆世人をして恍惚たらしめた」と、岡田の滞欧作品について坂井犀水が述べている³⁵⁾。それはコラン風のヌードである。その岡田のヌードの影響を受け、《桃花裸婦》は描かれている。この当時、藤島は、コランの画風にも関心を寄せていたに違いない。

さて、『美術新報』(1903年8月12日)によると、〈オルフォイス〉の書割(ドロップ)は下記のようである。「吾人はその第一幕(現世場)の沈静な森を見てブリュックネルの画けるタンホイゼル(第1幕第3齣、第3幕)及びジョエウスキイ筆なるバルシファル(第1幕)の書割を見るの心地せり。第3幕(極楽場)は有名なピュギスがソルボルヌの壁画に依れるものなりと聞けり。紅の花咲き乱る間に、黄金の光あえかに輝ける様は実は極楽苑をよく表はせり。第2幕(幽界場)は暗かりし故明には見へざり

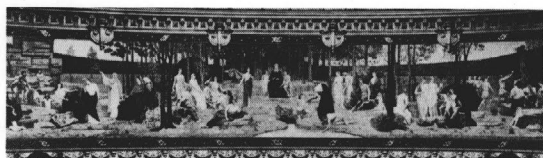


fig.14 PC.ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(ラ・ソルボルヌ、或いは聖なる木立)

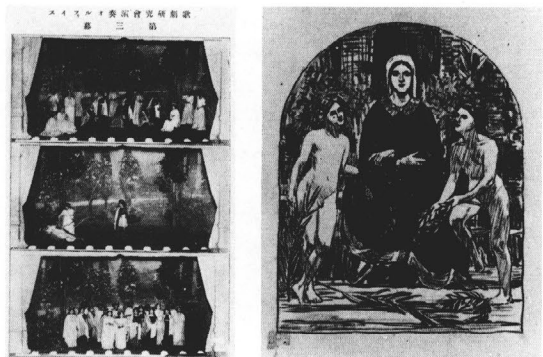


fig.13 〈オルフォイス〉の舞台写真「音楽の友」 fig.15 藤島武二(縮図帖)より

しが岩のかたちものすごき間にリゴボルドの燃えしは真に地獄の感を興さしめぬ。」(傍点引用者)。また「歌劇オルフォイスを観る」(『帝国文学』1903年9月)にもその記載がある。

この書割は廃棄されたらしく、また舞台装置のデザイン画も残っていないが、第1幕と第3幕の場面は『音楽の友』(fig. 13), 『美術新報』, 『太陽』にその写真が掲載されている。ピエール・C.ピュヴィス・ド・シャヴァンヌのパリ大学ソルボンヌの講堂の壁画(fig. 14)に依ってデザインされた、黄金の光あえかに輝けるといふ第3幕——背景の樹の下に立琴を持って佇むオルフォイス——が、藤島武二《天平の面影》の雰囲気酷似している。「詩人オルフォイス」(『帝国文学』1903年12月)には音楽家の象徴としてのオルフェウスの持つ立琴のことを箜篌と記してある。やはり当時、宮内省正倉院御物整理掛による箜篌の復原は相当話題になっていたのであろう³⁶⁾。

そして、石倉小三郎は、驚くべきことを回想している。「山本芳翠先生御不在の日、全体の構図をペリー先生が見て何か不満そうな顔をされる。天国の風景がお気に召さないらしいのです。そこで岡田、藤島先生が相談の結果それではソルボンヌのシャヴァンヌの壁画のようなのは如何でしょうと云われたら、ペリーさんは『それは大変よいです』と日本語で叫ばれました。それでは早速塗りつぶせという事になって改案」³⁷⁾ 山本は大変立腹したという。石倉、他3名が山本の家へ謝りに行き円満解決したと、石倉は記している。山本と藤島の間には、冷たい顔のようなものが残ったであろうと思われるが、藤島は、全く気に掛けなかったのであろうか。石倉が第一次世界大戦の直前、ドイツ留学で渡欧した際ソルボンヌを訪れ、講堂の壁画を見て、「それはその時の〈オルフォ

イス)の背景と同じで」あったと続けて語っている³⁷⁾。むしろ、岡田は、かつてソルボンヌでその壁画を見たことがあったろう。

「シャヴァンヌを目指して居たと聞いて居た藤島さんは、シャヴァンヌに死なれて誰に就いて勉強して居るだろうなどと話し合った」と、児島喜久雄が、藤島のフランス留学について述べている³⁸⁾。藤島には、二冊の《縮図帖》があり、その中の1冊は、全てピュヴィス・ド・シャヴァンヌの模写である。それは画集、雑誌の図版、もしくは絵はがき、複製写真(今のところ、藤島が何を参考にしたか不明である)を鉛筆で薄葉にトレースし、その線を墨でなぞったものである。藤島は、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの画業のモニュメンタルな代表作品のほとんど全てを模写している。その中には、ソルボンヌの講堂の壁画の模写もある。部分図(fig. 15)ではあるが。

1903年頃石井柏亭が山本鼎と藤島の家を訪ねた時の事を、下記のように述べている。「若い時の西洋画の模したものを示したりした。それはピュヴィス・ド・シャヴァンヌの壁画を毛筆で薄葉に模したものであったが、藤島の装飾的なものに対する趣味が疾くから胚胎していたことはそれによっても分るのであった。」³⁹⁾また、内田巖も下記のように回想している。「先生が装飾画に興味を持たれ『シャヴァンヌを偉大なり』と常に若い頃尊敬されていた事は已に多くの人々の知る所である。」⁴⁰⁾また、「先生が廿代の時非常に困難と努力を傾けつつフランス名画の写真や本から、鉛筆で丹念に模写された二冊の写生帖を考へるのである。『その頃餘り画集なぞ手に入る事は殆ど不可能だったので、持ってゐる少数の人々から借り受けてはかうして描いたものだ』と先生は云はれた。先生はこの写生帖を常に座右に置かれ、時々出しては我々に見せられ最後迄病床を訪ねる人々にも示された。『若い日の努力に対する追憶』は、晩年非常に愛着と満足を常に快く先生の心に齎していたのである。(中略)その中にシャヴァンヌの模写もあったやうである。」⁴⁰⁾鉛筆でと、内田は述べているが、その「二冊の写生帖」は《縮図帖》、或いは《画稿集》のことであろう。病床を訪れる人にまで示したというが、藤島にとってそれは生涯大切なものの一つであったのだらう。と同時に藤島は、《天平の面影》等の制作された1900年代について何も回想を残していない。それは化石のように風化しても、年月で終いに洗流すことの出来なかった心の痛みと言ったもののあることだったのか、それを識る術はないのであろうか。

藤島が薄葉にトレースしたものの中にはピュヴィス・ド・シャヴァンヌだけではなく、ジョットー、マニエリスムの絵画、レンブラントの版画等多彩なものが含まれ

ている。それは藤島自身が言っているように、手に入るものを全て片端から模写をしたのであろうが、その研鑽は相当なものである。

そして、『太陽』(1902年10月)の長田秋濤の「19世紀に於ける仏国絵画界の大勢」に、「サンボリズム——ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ」の項があり、美術というものも実際のみで決して成功するものではないとして、下記のように記している。「ドラクロアを首としてローマンチズム派が出来種々な変化を来して、実際よりは寧ろ理想的なものを描くふといふことが起つたのである。19世紀の終將に20世紀に入らんとする時分に、種々なる美術家が出て来て最も斬新なる一派を作つた。(中略)之が即ちサンボリズム派の始であつて、此象徴的の新らしき形体の下に大人物や其性行を現はさうといふことを力めたのである。(傍点引用者)。この派の首領としてのピュヴィス・ド・シャヴァンヌの描いたものは、「古代の夢とか耶蘇教の勢力とか、詩人又は仏蘭西の上に最も価値高き森とかいふやうのものであつて、夫のダビッドのアカデミーの絵画を最も愉快な方に導いたものである。此ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの成し得た成功は此サンボリズムの声価を弥高くした。今から百年前を回顧すると前既に記した軍旗の授与の後に此神聖なる森の図か人間の心を樂ませるやうになつたといふ以上は所謂19世紀というものは想像画を以て始まつた如く、イデアリスムの大作を以て終りを告げた。」装飾美術としてのアール・ヌーヴォー(装飾画——建築装飾としての西洋世紀末美術の受容については、最後に少し触れるつもりではある)とともに、ヨーロッパ世紀末芸術としてのサンボリズムが日本に将来されていたであろうことを確実に示している。

青木繁は象徴主義について、下記のように述べている。「上田敏君は当時中々熱心に研究して居た様子で会う度に此話を持ち切つて居た。此象徴主義というのは或抽象的な現世の深意を具体的な物質で以て表象するので慎重な信仰と卓絶した技腕とが伴わなければ動するとも諷刺馱洒落既ち理的判解に陥り易いのである、画の方で此派の近世に名高いのはサー・エドワード・バーンジョンス卿(英)サー・テオドル・ワッツ卿(同)ガブルエル・マックス(独)其仏国数名ある。」⁴¹⁾(傍点引用者)。また、「文学的依憑こそ或は基督教或いは仏教の影響あれ、其本来的藝術的信仰はここにあつたのだ。譬えば復興期以前のサンドロ・ボッチェリ杯は其最たるもので復興期ではミケランジェロである、レオナルドダビンチである、皆人生という標象に裸体を使ってあつて実に自然の久遠悠久、人生の宏大雄渾の頌稱發揮したものだ。(中略)下つてはクリスチー・ピュビスドシャヴァンヌ、ワッツ、バーンジョンス、ファンタンラツール、ベックリン、セガンチニー

如きである。文芸の方ではホーマー、ダンテ、チョーサーを除いてジュヤスペア、ゴエテを下って今のトルストイ、イブセン、メーテルリンク、ツルゲニエフ他である」⁴²⁾と。

青木に比べ、藤島は言葉少なである。先に引用したが、藤島は、後年下記のように述べている。「(装飾画について)色や線だけではつまらぬ。それ以外に理想——意味を有たせたい、其題目の選み方は勿論其取扱に於てもそうありたい。西洋には神話があって、普ねく芸術の上に用ゐられて居るけれども、日本では神代以来伝説などがあっても、芸術の上には広く用ゐられて居ない、それを今後洋画に試みるには苦心と工夫を要する。」⁴³⁾そして之を用いる場所に応じた意味を持たさなければならぬと語っている。

青木繁が述べている象徴という語は、フランス語の《Symbole》を訳した造語であり、中江兆民(『維代美学』1883年刊行)によるものであった。それは森鷗外のハルトマンの美学の翻訳で使用され、そして、上田敏の『明星』等に掲載されたフランス象徴派、高踏派の詩の翻訳を通して定着したものであると言われている⁴⁴⁾。その上田敏の訳詩は、1905年10月に上梓された『海潮音』に集録されたが、その装幀を担当したのが藤島武二であった。青木は上田が、その研究をしており、その話をしたと言うが、上田は青木とのみにその話をした筈はない。青木には『海潮音』(1904年)という作品があるが、それは上田の影響を物語っているものであろうか。

そして、藤島の世紀末芸術としてのフランス・サンボリズムへの深い関心を、上田は、或いは察知していたのかもしれない。また、1903年白馬会第8回展に出品された藤島の《諧音》の、「画を以ってせずんば現はし難き思想を人格化して」と言う上田敏の批評には、上田の象徴主義の研究の足跡を示しているように思われる。加うるに、後年上田の寂滅後に刊行された『上田敏全集』の装幀は、藤島の手になるものであった。

久田二葉(園芸欄担当)は、「フランス國花 花菖蒲」(『家庭雑誌』1904年6月)の中で、下記のように述べている。「独逸の農家では屋上に此の花を植る。(中略)日本にも甲斐や陸奥などの農家の棟々に鳶尾を植る。(中略)東西其習慣を一にしたのはマア奇と云はねばなりませんまい。(中略)欧米では溪蓀は使者」と言う意味がある。これは花言葉である。花や草木、自然の物体に個有なイメージの宿されていると言うことは、緑濃い自然に培かわれ、その自然の移り変りに鋭敏な感覚を持ち、その自然の移り変りに則した生活様式を持つ日本人にとって、極めて興味深いものであったのだろう。また、比較民俗学的な見方がなされていることも興味深いことである。

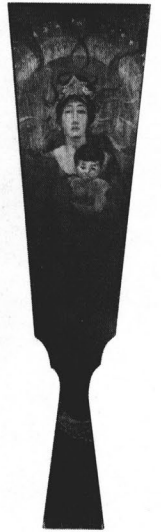
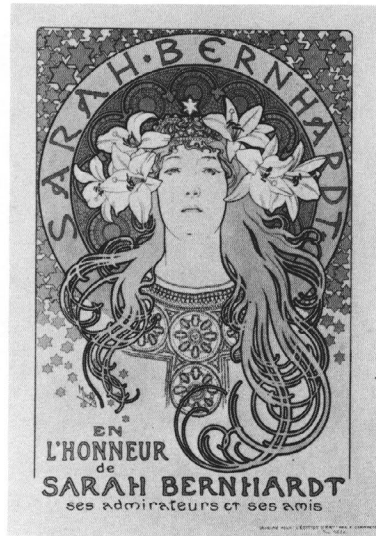


fig.16 アルフォン・ミュシャ《ポスター：サラ・ベルナルド》 fig.17 青木繁《女星》
宗教法人パーフェクト・リパティ教団蔵

青木繁にはミュシャの《ポスター：サラ・ベルナルド》(fig.16)に、非常に良く似た作品があり、それは《女星》(1906年, fig.17)である。これは高島宇朗の長女、妻都子の旧丁初正月の祝に、青木の贈ったものである。「非常に鮮明な、燦爛たるのが、褪色して、上縁の孩児の戴く星の雲形全部の金泥も鏽びた。(中略)水仙(もしかしたら白百合の間違いかもされない)は純潔の象、朱の放射曲線はエネルギー、虹は、うまれ出の祝福、虹の輪の中にあるは女性の徽號、孩児を包むは袍衣、母性の白肌膚に終綯を配せるは、小生の情熱を反襯せしなど説明した」と、高島宇朗が記している⁴⁵⁾。「意味を持たせたい」という象徴的な意図、そしてそのアレゴリー——すなわち、サンボリズムなるものが、一般社会にも徐々に浸透していることを確実に示している。(『家庭雑誌』の対象は言うまでもなく、家庭婦人である。)

黒田清輝以来、フランスの大画家として、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌは、かなり早くから知られており、目標でもあった。また、ヨーロッパ世紀末芸術としてのサンボリズムの範中の中でピュヴィス・ド・シャヴァンヌの画業に深い興味を抱いた感性豊かな画家達が、この極東日本に於てもいたのであろう。また先に述べたように黒田は、北蓮蔵の《呼笛》の感覚的テーマを指摘している。黒田の言う理想画もやはり、何らかの象徴的なものを託そうというものであったのだろう。

ピュヴィス・ド・シャヴァンヌには、《白い岩, Le Rocher blanc》(c. 1869~1872)という作品がある。これは《マルセイユ, ギリシャの植民地, Marseille, Colonie Grecque》の主要部分のモチーフにより構成されており、1872年の売立て(失明した画家のため)に、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌは、《Le Rocher blanc》と言う題名

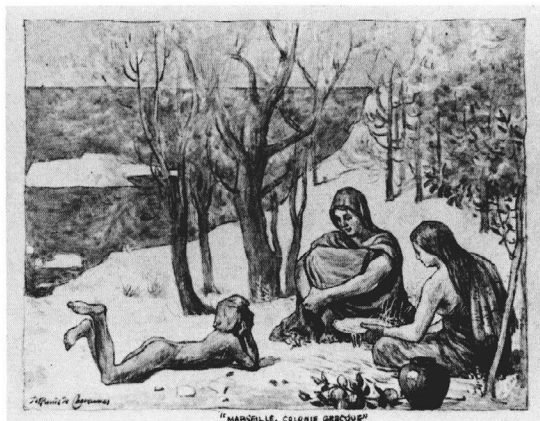


fig.18 《縮図帖》より

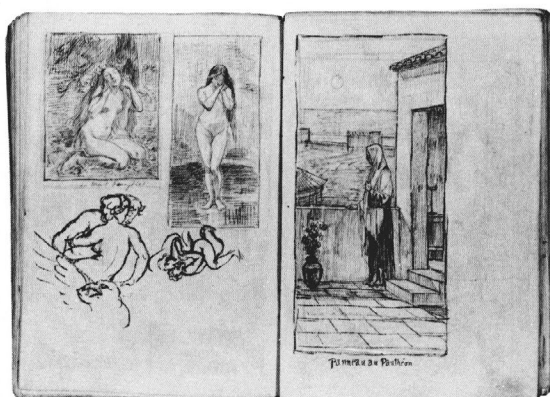


fig.19 《画稿集》より

で出品した。1899年、パリのデュラン=リュエルで開催された「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ展」には、《Marseille, Colonie Grecque》というタイトルの下で出品されており、参考文献も、1899年以前のものはない⁴⁶⁾。《縮図帳》には、この模写(fig. 18)もあるが、題名は《Marseille, Colonie Grecque》となっており、少なくともこれは、1899年以降に模写されたものであろう。その図版は藤島の手にしたヨーロッパ世紀末芸術の資料の一つであったのかしれない。

後に、「アマン・ジャンの画に就て」(『美術新報』1912年4月)の中で、藤島は下記のように語っている。「要するに色調の穏雅と云ふことと構図の簡潔と云ふことが、自ら非常に気持の大きな、コセツカない、愉快的感じを与へて、知らず識らず夢幻の境地に観者を引入れるところは、丁度ピュヴキ・ド・シャヴァンヌの絵の与へる感じに、よく似て居る、勿論絵の趣は両者異っては居るが、極めて平和な静穏な感じを与へ、そして、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌには古典的趣きがあると言う。

《天平の面影》にある静謐な雰囲気、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの画風によく似ている。藤島は、ピュヴィ

ス・ド・シャヴァンヌを研究することにより、静穏な感じを醸し出す雰囲気と、かっちりした垂直線と水平線による、平坦な構図を習得したのであろう。《画稿集》の中には、《天平の面影》と同じような低い壁が配されている《眠れる街を夜通し優しき見守る聖ジュヌヴィエーヴ》の模写(fig. 19)もある。

藤島は、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌに私淑し、《天平の面影》や《蝶》等に、日本的な特別な意味を託そうと、また、感覚的なものを描こうと試みたものであったのだろうか。

確かに《天平の面影》が制作されたのは、〈オルフォイス〉上演の1年位前ではある。(このことに関しては後に述べるつもりである)しかし、〈オルフォイス〉上演の、青木や岡田や北等に大きな影響を与えているということは明白なことであろう。『白百合』(1904年1月)には、和田英作提供によるギュスターブ・モロー《オルフェウス》の図版が掲載されている。そして、それは当時の音楽界にもやはり大きな影響を及ぼしている。

作曲家・小松耕輔は、「少くとも私は、あれで奮起した」⁴⁷⁾と述べている。(未完)

註

- 1) 緑樹生稿「歌劇オルフォイスの演奏」『美術新報』(1903年8月20日)
- 2) 東京音楽学校管弦楽団の伴奏により上演されたのなら、指導もユンケルがしたと思われる。なぜなら声楽の指導をしていたのは、ユンケルであったからである。また当時、ケーベル先生は東京帝国大学の講義の傍ら、東京音楽学校でピアノを教えていた。
- 3) 近藤逸五郎、乙骨三郎、吉田豊吉、石倉小三郎『歌劇オルフォイス』東文館、1903年、pp. 3-4。
- 4) 三浦俊三郎『本邦洋楽変遷史』日東書院、1931年、p. 39
- 5) 三浦環『お蝶夫人』石文社、1947年、p. 245、この〈オルフォイス〉こそ、三浦環のオペラの初舞台であった。
- 6) 長尾一平編『山本芳翠』長尾一平、東京、1940年、p. 85
- 7) 青木繁『画論』白百合1905年2月、(『假象の創造』中央公論美術出版、1966年、p. 14)
- 8) 近藤逸五郎他、前掲書、pp. 78-79
- 9) 近藤逸五郎他、前掲書、pp. 83-84、石倉小三郎によると、この部分の翻訳は石倉の担当であったようである。石倉「グルックの歌劇オルフォイス日本初演の想出」『シイフオー』1949年5月、p. 13)
- 10) 芳賀徹『絵画の領分』朝日新聞社、1984年、p. 326
- 11) 蒲原隼雄(有明)『蠱惑的画家 その伝説と印象』青木繁 遺作展覧会図録』青樹社、1933年、p. 22
- 12) 『青木繁画集』政教社、1913年、p. 181
- 13) 坂本繁二郎『私の絵私のこころ』日本経済新聞社、1969年、p. 39; 正宗得三郎によると海、野、川の三部作にする中の一つであったという。「青木繁とその藝術」『造形藝術』1929年4月(『青木繁=明治浪漫主義とイギリス』展目録』東京新聞、1983年、no. 7、pp. 128-129)

14) 「白馬会展覧評」(『精華』1903年10月の転写、『明星』1903年10月)、『明星』の展覧会評では《吹笛》となっているが、『美術新報』(1903年9月20日)によれば《月夜呼笛》となっている。

15) 真室佳武「湯浅一郎とその時代」『湯浅一郎を中心とした近代日本洋画展』目録』群馬県立近代美術館, 1977年

15 a) コスモスの花は、ヴィンチェンツォ・ラダーザによってイタリヤから持込まれた種子により、日本各地に広まったとされている。コスモスの和名に秋桜というのがあるが、これは明治30年頃の命名であり、この植物の在来型が、秋(夜の長さが一定)にならないと開花しない短日植物である性質を捉えている。コスモスの花芽をつくるのに必要最低の夜の長さは、約11時間であり、それはほぼ9月初旬の夜の長さに一致する。今日の夏に開花するコスモスは、50年程前に発見された突然変異体であり、夜の長さとは無関係に、種子を播いてから2~3カ月で開花する性質を有し、早秋種と呼ばれている。この《画室》に描かれているコスモスの花は在来型のものであり、白馬会出品当時の《画室》にこの花が描かれてあったとしたら《画室》は、9月に入ってから——白馬会開際に制作されたことを示している。いずれにしろ、当時のコスモスは珍らしい花であり、西洋を象徴する花であったに違いない。

16) この日本図案会第1回展覧会に展示されたアール・ヌーヴォーの版画の中には、現在、東京芸術大学に所蔵されているものは含まれていなかったようである。ポール・ベルトン(Paul Berthon?) 昔の夢図(Vision Antique, 1899, Panneau Decorative?), グラッセの皮下注射図(La Morphomane, 1897?), ステレーンの描図他13点が展示された(日野永一「アール・ヌーヴォーと日本の図案界」『アール・ヌーヴォーと日本』1982年, p. 49)

17) 明治33年の浴衣新柄の紹介記事の中に、特派員が大坂心斎橋、高島屋呉服店で模写して来たというものが2点掲載されている。藤の花と、もう1点は菜の花の模様である。(澤むらさき「流行の中形」『新小説』1902年6月, p. 257, p. 258 図版)

18) 小場恒吉「追想の二三」(大隅為三, 辻永編)『画人岡田三郎助』春鳥会, 1942年, pp. 31-32

19) 広川松五郎「岡田さんと工藝美術」『画人岡田三郎助』p. 267

20) 小場, 前掲書, p. 32

21) 広川, 前掲書, pp. 267-268

22) 森口多里「明治大正の洋画」東京堂, 1941年, p. 211

23) 小場, 前掲書, pp. 33-34

24) 岩田藤七「名人気質の岡田先生」『画人岡田三郎助』, pp. 272

25) 岩絵によっても描かれた最古の作品の一つは《草原》(1911年)であり^a、また、金泥の使用は《紅衣の少女》(1926年)からであり、銀泥の使用も《銀の諧調》(1926年)からである^b、と言われている。a) 森口, 前掲書, p. 216; b) p. 212

26) 田辺至「岡田先生を偲ぶ」『画人岡田三郎助』p. 41

27) 『美術新報』1903年8月5日

28) 「白馬会展覧会評」(前掲書)

29) すでに、1902年10月20日付三宅克己宛書簡で島崎藤村は、「大兄の自然派に聞くべき地面と和田君の開拓地とは大差あることと存じ候」と指摘している。『藤村全集(17)』筑摩書房, 1968年, p. 67)なお、和田英作は明治学院で三宅の一級上、藤村の一級下であった。

30) 坂井犀水「現今の大家(11)和田英作氏」『美術新報』1910年12月

31) 『美術新報』1903年8月20日

32) 久米桂一郎「コラン先生の製作と其平生」『美術新報』1916年12月

33) 和田英作「コラン先生の追憶」『中央美術』1916年12月, pp. 38-39 (和田は1899年6月ベルリンへ向けて渡欧したが、これはベルリンの博物館日本美術コレクションの目録作製の手助けのためであり、翌年3月留学の命が下り、パリに赴いたものである。ヨーロッパ近代美術が受容した日本美術について、和田は最も切実に感じ取っていたに違いない)

34) 岡田三郎助「ホンテェネー村のコラン先生」『中央美術』1916年12月

34 a) 黒田清輝は帰国後、京都で《舞妓》を制作している。岡田も1903年の春休みに、京都で舞妓をモデルに制作した作品を、《花の香》と一緒に白馬会第8回展に出品している。その中の《京の春雨》は、黒田の《舞妓》と同様階上の窓際に舞妓が配置されているが、黒田の描いたエキゾチックな《舞妓》と違い、はんなりとした舞妓の横顔が春雨にけぶる京の町を背景に描かれている。黒田と岡田の描いた舞妓の像に二人の感性の相違を見るのはやさしい。勿論それもある。と同時に、二人が過したフランス社会、文化の変遷、そして、その影響も少なからず受けたであろうコランの日本美術に対する知識の変貌等が考えられるのではなからうか。久米と和田の、コランの回想のわずかばかりの相違点にも明らかなことではなからうか。そして、黒田も日本的な油彩画のテーマを模索していたに違いない。

35) 坂井犀水「現今の大家(14) 岡田三郎助」『美術新報』1911年4月, p. 3; fig. 7は《初夏》(fig. a)のエスキースである。また、後年描かれた《水浴の前》(fig. b)はこの《初夏》のモチーフにより構成されていることは明白なことであろう。



fig.a 岡田三郎助《初夏》

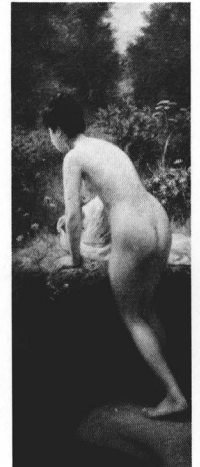


fig.b 岡田三郎助《水浴の前》
石橋美術館蔵

36) 「彼れ其懊悩の情と思慕の念に之堪へず、孤鶯その箜篌を掲げて遠く黄泉へとたどりたどり行きぬ」

37) 石倉『シンフォニー』p. 13

38) 児島喜久雄「藤島さん」『美術』1939年1月

39) 石井柏亭「壇境是非」青山書院, 1949年, p. 12

40) 内田巖「画家と作品」高桐書院, 1948年, p. 64

41) 青木, 前掲書, p. 63

42) 青木, 前掲書, p. 43

43) 坂井犀水「現今の大家(15)藤島武二氏」『美術新報』1911年7月, p. 274

44) 野田宇太郎「明治の翻譯創造語」『明治村通信』no. 35, 1973年4月; 細井雄介「象徴」(今道友信編『講座美学(2) 美学の主題』東京大学出版会, 1984年, pp.197~198)

45) 『「青木繁=明治浪漫主義とイギリス」展目録』, no. 16, p. 131

46) *Puvis de Chavannes, 1824-1898, exh. cat., Paris: musées nationaux, 1976, no. 76, p. 99*

47) 小松耕輔・宮沢統一・牛山充『日本のオペラの歩み』日本のオペラの歩み刊行会, 1959年, p. 6