

館報<sup>1984</sup> 33

# ANNUAL REPORT

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART & ISHIBASHI MUSEUM OF ART

ブリヂストン美術館  
久留米・石橋美術館







ブリヂストン美術館  
BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

久留米・石橋美術館  
ISHIBASHI MUSEUM OF ART

館報 1984 33  
昭和59年度

目次

1	設立趣旨, 機構・運営	2
2	主な記録	4
	ブリヂストン美術館	
	・特別展	4
	・土曜講座	8
	石橋美術館	
	・特別展	10
	・美術講座	14
3	1984年度入場者数	15
4	新収蔵作品	16
5	修復記録——黒江光彦	19
6	研究報告——中田裕子	21
7	美術館案内	35



---

## 設立趣旨

### ブリヂストン美術館

ブリヂストン美術館は、石橋正二郎氏（1889—1976）が多年にわたって蒐集愛蔵した内外の美術品を、社会公共のため、広く一般の鑑賞に供し、文化向上の一端に貢献したいとの趣旨に基づき、1952年（昭和27）1月8日、ブリヂストンビルディング建設の機会に同ビル内に開設されたものである。その後1956年（昭和31）4月に設立された財団法人石橋財団がその経営を継承し、1961年（昭和36）9月には同財団が石橋氏から所蔵美術品の寄贈を受けた。なお、1959年（昭和34）5月には面積が二倍に拡張されると共に、設備に大改良を加えた新装工事が完了した。

### 石橋美術館

石橋美術館は、ブリヂストンタイヤ株式会社（現 株式会社ブリヂストン）の創業者・石橋正二郎氏が1956年（昭和31）4月26日、同社の創立25周年を記念して、社会公共の福祉と文化向上のために、郷土久留米市に寄贈した石橋文化センターの中心施設である。1977年（昭和52）、創設者・石橋正二郎氏の遺族の寄付により増改築が行われ、同年4月以降、久留米市の委託により、石橋財団がその経営に当たっている。

## 機構・運営

(1985年3月31日現在)

---

### 石橋財団

**理事長** 石橋幹一郎  
**理事** 鳩山威一郎、茅 誠司、柴田周吉、盛田昭夫、有田一寿、氷室憲吉、真藤 恒、嘉門安雄、谷口鉄雄  
**監事** 亀徳正之、赤司二郎、加嶋昭男  
**評議員** 石橋幹一郎、龍頭文吉郎、鶴澤 晋、石井公一郎、茅 誠司、小林行雄、郷 裕弘、河北倫明、谷 信一、朝吹三吉、氷室憲吉、石橋 寛、真藤 恒、高碓芳郎、吉久勝美、有田一寿、橋口 収、唐澤高美、高階秀爾、友部 直、嘉門安雄、谷口鉄雄、門司一二三

**事務局長** 門司一二三                      **総務部長** 朝比奈仙二

### 美術館運営委員会

**委員長** 石橋幹一郎  
**委員** 河北倫明、谷 信一、朝吹三吉、脇田 和、高階秀爾、友部 直、石橋 寛、嘉門安雄、谷口鉄雄

---

### ブリヂストン美術館

**参与** 久保貞次郎  
**館長** 嘉門安雄                      **事務部長** 大崎新一      **学芸課長** 阿部信雄

---

### 石橋美術館

**館長** 谷口鉄雄                      **事務課長** 渡辺啓一郎      **学芸課長** 田内正宏

---



## BRIEF HISTORY

### BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

On January 8, 1952, in celebration of the completion of the Bridgestone Building, Mr. Shōjirō Ishibashi (1889—1976), ever mindful of the promotion of cultural development in Japan, opened to the public an art gallery within the building, under the name of “Bridgestone Gallery.” Mr. Ishibashi’s personal collection formed the nucleus of the exhibits of paintings, sculptures and other art objects. In April 1956 the management of the Gallery was taken over by the Ishibashi Foundation, and in September 1961 Mr. Ishibashi donated numerous art works of his collection to the Foundation. In May 1959 the Gallery was considerably enlarged and entirely renovated, and in January 1968 the English name was changed from “Bridgestone Gallery” to “Bridgestone Museum of Art.”

### ISHIBASHI MUSEUM OF ART

On April 26, 1956, in celebration of the 25th anniversary of the founding of the Bridgestone Tire Co., Ltd. (present name : Bridgestone Corporation), Mr. Shōjirō Ishibashi, the founder of the company, donated the Ishibashi Cultural Center to the city of Kurume, his native place, for the purpose of rendering services to the public and promoting cultural development. The Museum (originally called “Ishibashi Art Gallery”) is the main institution of the Center. In 1971 the English name was changed from “Ishibashi Art Gallery” to “Ishibashi Museum of Art.” In 1977, thanks to a contribution of the bereaved family of Mr. Shōjirō Ishibashi, the building of the Museum was reconstructed and extended, and in April of the same year the Ishibashi Foundation was entrusted with the management of the Museum by the city of Kurume.

## ORGANIZATION & MANAGEMENT

(As of March 31, 1985)

### Ishibashi Foundation

#### President of the Board of Directors

**Directors** Iichirō Hatoyama  
Kazuhisa Arita  
Tetsuo Taniguchi

Kanichirō Ishibashi  
Seiji Kaya  
Kenkichi Himuro

Shūichi Shibata  
Hisashi Shintō

Akio Morita  
Yasuo Kamon

#### Auditors

Masayuki Kitoku  
Kanichirō Ishibashi

Jirō Akashi  
Bunkichirō Ryūtō  
Yukio Kobayashi

Akio Kashima  
Susumu Uzawa  
Yasuhiro Gō

Kōichirō Ishii  
Michiaki Kawakita

**Councillors** Seiji Kaya  
Nobukazu Tani  
Hisashi Shintō  
Osamu Hashiguchi  
Yasuo Kamon

Sankichi Asabuki  
Yoshirō Takasaki  
Takami Karasawa  
Tetsuo Taniguchi

Kenkichi Himuro  
Katsumi Yoshihisa  
Shūji Takashina  
Hifumi Monji

Hiroshi Ishibashi  
Kazuhisa Arita  
Naoshi Tomobe

**Managing Director** Hifumi Monji

**General Affairs Manager** Senji Asahina

#### Executive Committee of the Museums

**Chairman** Kanichirō Ishibashi

**Members** Michiaki Kawakita  
Shūji Takashina  
Tetsuo Taniguchi

Nobukazu Tani  
Naoshi Tomobe

Sankichi Asabuki  
Hiroshi Ishibashi

Kazu Wakita  
Yasuo Kamon

### Bridgestone Museum of Art

**Councillors** Sadajirō Kubo

**Director** Yasuo Kamon

**Administrator** Shinichi Ōsaki

**Chief Curator** Nobuo Abe

### Ishibashi Museum of Art

**Director** Tetsuo Taniguchi

**Administrator** Keiichirō Watanabe

**Chief Curator** Masahiro Tauchi



---

主な記録 ブリヂストン美術館  
《特別展》

---

岡 鹿之助展

1984年9月22日(土)―10月28日(日)(月曜休館/32日間)

主催：石橋財団ブリヂストン美術館/日本経済新聞社

出品内容：油彩106点

入場者総数：40,643人

---

岡 鹿之助(1898―1978)

1. 自画像 油彩, 画布/60.7×45.7cm/1924年(東京芸術大学蔵)
2. 信号台 油彩, 画布/45.5×53cm/1926年
3. 水門 油彩, 画布/45.5×53cm/1926年
4. 観測所(信号台) 油彩, 画布/46×55cm/1926年(村山密コレクション)
5. ケール・マディック氏別荘 油彩, 画布/46×55cm/1926年(村山密コレクション)
6. 別荘 油彩, 画布/46×55cm/1926年(村山密コレクション)
7. 養魚所(B) 油彩, 画布/46×55cm/1926年(村山密コレクション)
8. ビレネー山麓 油彩, 画布/45×52.8cm/1927年
9. 掘割 油彩, 画布/80.8×100cm/1927年
10. 魚 油彩, 画布/1927年
11. セーヌ河畔 油彩, 画布/60×73cm/1927年(村山密コレクション)
12. シャンティイの城 油彩, 画布/65×81cm/1927年(村山密コレクション)
13. 養魚所(A) 油彩, 画布/46×55cm/1927年(村山密コレクション)
14. 橋 油彩, 画布/27.3×35cm/1927-28年
15. 海 油彩, 画布/81×100.5cm/1928年
16. 村役場 油彩, 画布/81×100cm/1928年(村山密コレクション)
17. 雪の街 油彩, 画布/81×100cm/1930年(村山密コレクション)
18. 積雪 油彩, 画布/80.3×100cm/1935年(ひろしま美術館蔵)
19. 魚貝図 油彩, 画布/60×73cm/1935-36年(村山密コレクション)
20. 聖堂 油彩, 画布/27.5×35.5cm/1938年
21. 魚 油彩, 画布/65.2×80.4cm/1939年
22. 廃墟(ミディ) 油彩, 画布/80.3×100cm/1939年
23. 信号台 油彩, 画布/45.4×43.3cm/1939年
24. 地藏尊のある雪の山 油彩, 画布/73×91cm/1943年
25. 村荘 油彩, 画布/65×90cm/1943年
26. 橋 油彩, 画布/53.8×72.8cm/1948年(横浜市蔵)
27. 水源地 油彩, 画布/48.5×68cm/1948年
28. 窓(橋) 油彩, 画布/1949年
29. 観測所 油彩, 画布/65.1×80.3cm/1951年(静岡県教育委員会蔵)
30. 遊蝶花 油彩, 画布/60.6×72.7cm/1951年(下関市立美術館蔵)
31. 風景 油彩, 画布/45.4×52.7cm/1951年
32. 燈台 油彩, 画布/65.5×80.5cm/1953年
33. 掘割 油彩, 画布/38×45.5cm/1953年
34. 燈台 油彩, 画布/45.5×53cm/1954年
35. たちばなし 油彩, 画布/72.8×91cm/1954年
36. 雪の観測所 油彩, 画布/37.8×45.5cm/1954年
37. 三色スミレ 油彩, 画布/41×32cm/1954年
38. 礼拝堂 油彩, 画布/46×53.2cm/1954年
39. 礼拝堂 油彩, 画布/38×45.5cm/1954年
40. 祝いの花籠 油彩, 画布/65.1×80.3cm/1955年



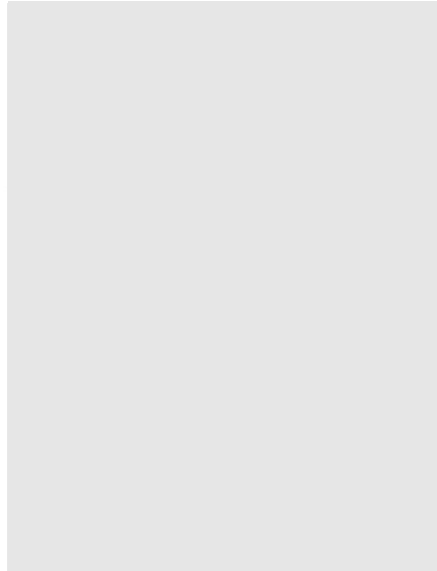
41. 廃墟 油彩, 画布/61×73cm/1955年
42. 三色すみれ 油彩, 画布/52.5×45.5cm/1955年
43. 雪の発電所 油彩, 画布/72.7×90.9cm/1956年(ブリヂストン美術館蔵)
44. 花 油彩, 画布/53×45.5cm/1956年
45. 山麓 油彩, 画布/65×80cm/1957年
46. 雪の牧場 油彩, 画布/37×44.7cm/1957年
47. 三色すみれ 油彩, 画布/41×31.5cm/1957年
48. 貯水池附近 油彩, 画布/37.5×45cm/1957年
49. 献花 油彩, 画布/65×80cm/1958年
50. 建設地帯 油彩, 画布/38×45.5cm/1958年
51. 三色すみれ 油彩, 画布/44×32cm/1958年
52. 魚 油彩, 画布/16×25.3cm/1958年
53. 望楼 油彩, 画布/37.9×45.5cm/1960年(ブリヂストン美術館蔵)
54. 旧跡 油彩, 画布/38.2×46cm/1961年
55. 赤い家 油彩, 画布/26.9×21.9cm/1961年
56. 群落B 油彩, 画布/72.7×92.3cm/1961-62年
57. 廃墟 油彩, 画布/45.5×37.9cm/1962年(三重県立美術館蔵)
58. 城 油彩, 画布/55×46cm/1962年
59. 群落(雪) 油彩, 画布/72.8×92cm/1962年
60. 群落A 油彩, 画布/66×91.5cm/1962年(東京国立近代美術館蔵)
61. サボテンの花 油彩, 画布/35×27cm/1962年
62. 城 油彩, 画布/37.9×45.5cm/1962年
63. 粉ひき場 油彩, 画布/44.5×36.5cm/1962年
64. 群落 油彩, 画布/80.4×65.2cm/1961-62年(北野美術館蔵)
65. 聖堂 油彩, 画布/38×45.5cm/1963年
66. 丘陵 油彩, 画布/45.5×38cm/1963年
67. 村落 油彩, 画布/38×45.3cm/1963年
68. 赤い花 油彩, 画布/45.5×37.9cm/1963年
69. たき火 油彩, 画布/73×91.2cm/1963年
70. 林 油彩, 画布/80.5×65.2cm/1963年
71. パンジー 油彩, 画布/46×38cm/1963年
72. 村の発電所 油彩, 画布/38.5×45.5cm/1964年
73. 無線中継所 油彩, 画布/72.5×91cm/1964年
74. 魚 油彩, 画布/15.5×22.5cm/1964年
75. 礼拝堂 油彩, 画布/38×45.5cm/1965年
76. 群落(廃墟のある) 油彩, 画布/81×100cm/1965年
77. 花と廃墟 油彩, 画布/91×72.7cm/1966年
78. 海の防塞 油彩, 画布/41.2×32.2cm/1966年
79. 献花 油彩, 画布/65×91cm/1966年
80. 三色すみれ 油彩, 画布/32×24cm/1966年
81. 運河 油彩, 画布/72.7×90.7cm/1967年
82. 三色堇 油彩, 画布/35×27cm/1967年
83. 雪の城塞 油彩, 画布/37.9×45.5cm/1967年
84. 三色すみれ 油彩, 画布/35×27.5cm/1968年
85. 村の礼拝堂 油彩, 画布/38×46cm/1968年
86. 献花 油彩, 画布/91×72.5cm/1968年
87. 三色すみれ 油彩, 画布/1968年
88. 城 油彩, 画布/38×45.5cm/1968年

- 89. 朝の城 油彩, 画布/72.7×90.9cm/1970年
- 90. 旧趾 油彩, 画布/32×41cm/1970年
- 91. 水辺の城 油彩, 画布/27.5×35cm/1970年
- 92. 献花 油彩, 画布/1971年
- 93. 城門 油彩, 画布/1971年
- 94. 城塞 油彩, 画布/41×32cm/1972年
- 96. 燈台 油彩, 画布/31.8×41cm/1972年
- 97. 巢 油彩, 画布/24.2×31.7cm/1972年
- 98. 森の館 油彩, 画布/73×91cm/1973年
- 99. 燈台 油彩, 画布/60.7×80.5cm/1973年
- 100. 粉ひき場 油彩, 画布/33.5×24.3cm/1973年
- 101. 鐘楼 油彩, 画布/1974年
- 102. 塔 油彩, 画布/53×45.5cm/1975年
- 103. パンジー 油彩, 画布/45×37.5cm/1977年
- 104. クレマチス 油彩, 画布/30.5×23.5cm/1977年
- 105. 段丘〔絶筆〕 油彩, 画布/80.5×65cm/1978年

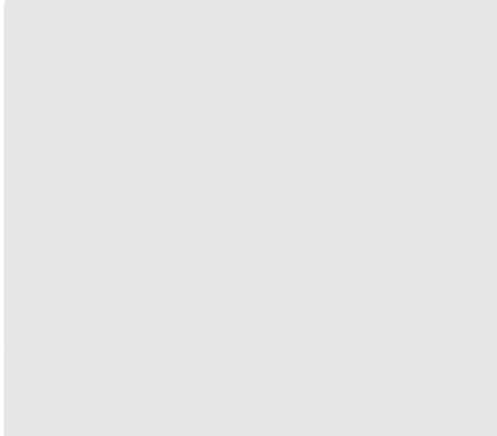
**追加出品**

- 1. 丘(林間の城) 油彩, 画布/1963年
- 2. 三色堇 油彩, 画布/1977年

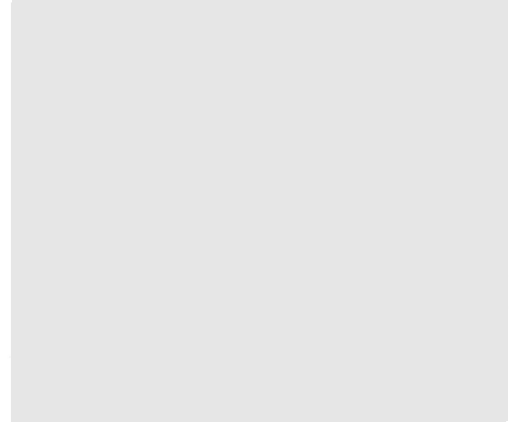
(目録番号95は不出品)



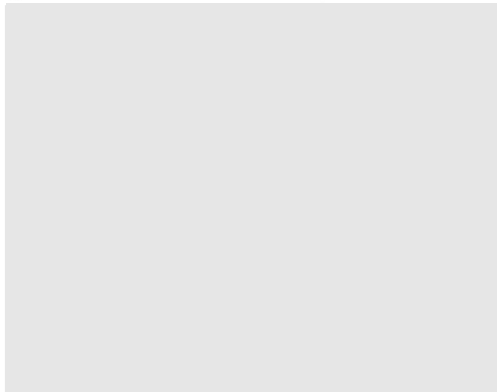
1



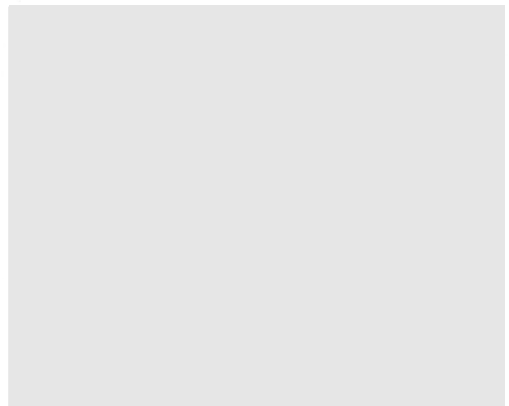
2



30

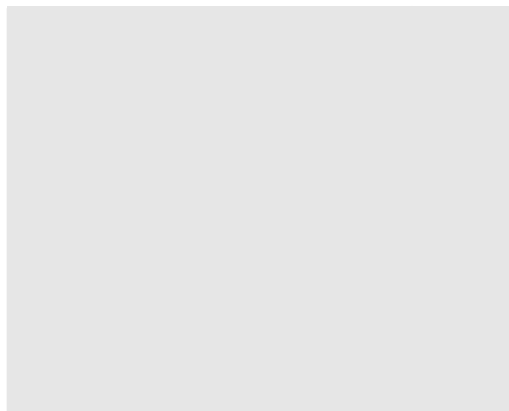


17

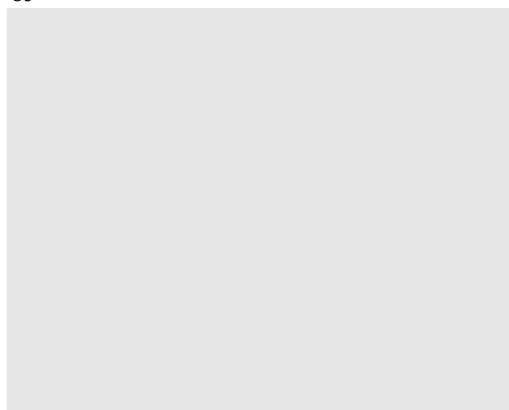


43

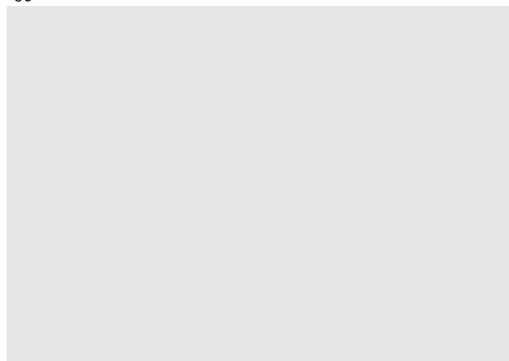




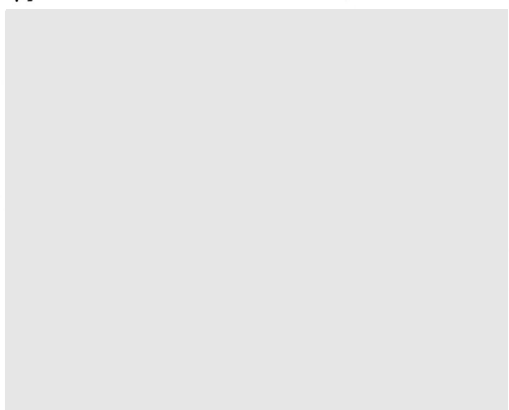
59



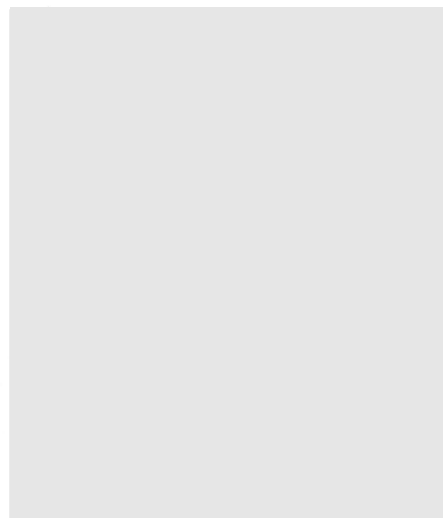
69



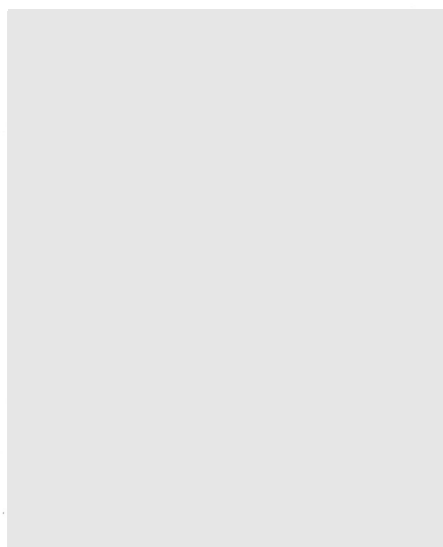
74



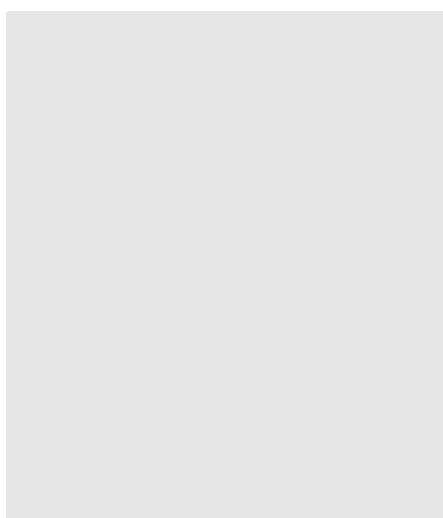
98



55



80



105

《土曜講座》

通算回数	月日	講座題目	講師
		<b>《第11回ギリシャの文化と美術——ヨーロッパの美術館とギリシャ(1)》</b>	
1344	1984年 4月7日	挨拶——	コンスタンティノス・リベロプロス氏 駐日ギリシャ大使
		ギリシャと私——	村田数之亮氏
		映画「アトランティス伝説」	
1345	4月14日	大英博物館Ⅰ——エルギン・マーブルの話——	澤柳大五郎氏
1346	4月21日	大英博物館Ⅱ——ギリシャ世界の拡大と美術——	中山典夫氏
1347	4月28日	ルーヴル美術館Ⅰ——リルケの観たアポロン——	梅津忠雄氏
1348	5月12日	ルーヴル美術館Ⅱ——サモトラケのニケに寄せて——	青柳正規氏
1349	5月19日	ミュンヘン古代美術館——アファイア神殿の彫刻——	松島道也氏
1350	5月26日	イスタンブール考古博物館——マケドニア美術の展開——	前田正明氏
		<b>《イタリア・ルネサンス》</b>	
1351	6月9日	レオナルドの手稿——忍苦と精進のアルバム——	裾分一弘氏
1352	6月16日	聖十字架物語のロマン——ピエロ・デルラ・フランチェスカ——	嘉門安雄
1353	6月23日	ルネサンスか、キリスト教か——	樺山紘一氏
1354	6月30日	ラファエルロの栄光——	高階秀爾氏
1355	7月7日	透視図法の展開——ブルネルレスキからレオナルドへ——	横山 正氏
1356	7月14日	中心性のシンボリズム——神と人間と建築——	長尾重武氏
1357	7月21日	ルネサンスにおける時と永遠——	若桑みどり氏
1358	7月28日	プロト・ルネサンスの図像——フランチェスコ派と ドメニコ派——	大森達次
		<b>《東西文化の接点——ジャポネズリー研究会連続講演会》</b>	
1359	8月25日	ルネサンスとオリエンタリズム——	田中英道氏
1360	9月1日	幕末のフランス怪僧メルメ・カシヨンの日本紹介——	富田 仁氏
1361	9月8日	河鍋暁斎をめぐる外国人たち——	山口静一氏
1362	9月15日	オリエンタリズム——西欧から見たイスラム世界——	板垣雄三氏
1363	9月22日	近世洋風画家のオランダ遠望——	磯崎康彦氏
		<b>《岡鹿之助展記念講演会》</b>	
1364	9月29日	岡鹿之助の典雅と反骨——	大岡 信氏



通算回数	月日	講座題目	講師
		<b>《地中海学会連続講演会——美術と音楽》</b>	
1365	10月13日	酒と音楽と愛——フェルメールをめぐる——	中山公男氏
1366	10月20日	楽器のシンボリズム——中世美術にみる弦楽器と吹奏楽器——	木島俊介氏
1367	10月27日	絵画・祝祭・音楽——	山口昌男氏
1368	11月3日	ルネサンス・バロック・ロココ——	高階秀爾氏
1369	11月10日	音と色彩の新たな出会い——ロシア・バレエと美術——	遠山一行氏
1370	11月17日	愛と死と永遠の女性——ワーグナーと世紀末の画家たち——	河村錠一郎氏
1371	11月24日	ルイ王朝のクラヴサン音楽と美術——儀式・逸楽・虚構——	鍋島元子氏
		<b>《フランス美術の伝統Ⅱ》</b>	
1372	12月8日	ロマネスクとゴシック——石の秩序——	黒江光彦氏
1373	12月15日	フォンテーヌブロー派とフランス美術——ディアヌの系譜——	若桑みどり氏
1374	1985年 1月12日	クールベと写実主義——	阿部良雄氏
1375	1月19日	雅びの宴——ヴァットーからアール・デコまで——	島田紀夫氏
1376	1月26日	19世紀の風景画——理想の自然と現実の自然——	馬淵明子氏
		<b>《エルンスト・クリス賞受賞記念特別講演会》</b>	
1377	2月9日	精神医学と芸術——	徳田良仁氏
		<b>《各国の印象主義》</b>	
1378	2月16日	イギリスの印象派——その光と影——	阿部信雄
1379	2月23日	フランス印象派のイコノロジー——	大森達次
1380	3月2日	イタリアの印象主義——マッキア派とその周辺——	島田紀夫氏
1381	3月9日	19世紀後半のドイツ絵画——印象派を中心として——	千足伸行氏
1382	3月16日	アメリカ印象派の画家たち——	桑原住雄氏
1383	3月23日	日本における印象派の受容とその系譜——	三輪英夫氏

## 主な記録 石橋美術館

### 《特別展》

久留米市制施行95周年記念

石橋財団コレクションを中心とする

日本洋画の三代——明治・大正・昭和——

1984年9月22日(土)―10月28日(日)(月曜休館/33日間)

主催：久留米市/久留米市教育委員会/石橋財団ブリヂストン美術館/石橋財団石橋美術館

出品内容：油彩98点、水彩等8点、計106点

入場者総数：18,805人

1. 百武兼行 マンドリンを持つ少女 油彩、画布/114×82cm/1879年(鍋島報效会)
2. 百武兼行 臥裸婦 油彩、画布/97.3×188cm/1881年頃(石橋財団)
3. 原田直次郎 童女図 油彩、画布/51×41cm/1885年頃(石橋財団)
4. 原田直次郎 男の人 油彩、板/33×24cm/1887年(石橋財団)
5. 原田直次郎 村の風景 油彩、板/33×24cm/未詳(石橋財団)
6. 中丸精十郎 瀑 油彩、画布/107.6×70.2cm/1890年(石橋財団)
7. 黒田清輝 針仕事 油彩、画布/81.2×65cm/1890年(石橋財団)
8. 黒田清輝 プレハの少女 油彩、画布/81×54cm/1891年(石橋財団)
9. 岡田三郎助 薔薇の少女 油彩、画布/119×79cm/1901年(石橋財団)
10. 岡田三郎助 臥裸婦 油彩、画布/44.8×91.8cm/1901年(石橋財団)
11. 浅井 忠 グレーの洗濯場 油彩、画布/33×45.5cm/1901年(石橋財団)
12. 浅井 忠 グレーの橋 水彩、紙/27×43cm/1902年(石橋財団)
13. 浅井 忠 縫物 油彩、画布/61×46cm/1902年(石橋財団)
14. 和田英作 読書 油彩、画布/73×53.5cm/1902年(石橋財団)
15. 藤島武二 天平の面影 油彩、画布/197.5×94cm/1902年(石橋財団)
16. 青木 繁 自画像 油彩、画布/81×60.5cm/1903年(石橋財団)
17. 青木 繁 天平時代 油彩、画布/46×76.5cm/1904年(石橋財団)
18. 青木 繁 海の幸 油彩、画布/70.2×182cm/1904年(石橋財団)
19. 青木 繁 わだつみのいろこの宮 油彩、画布/181.5×70cm/1907年(石橋財団)
20. 岡田三郎助 婦人像 油彩、画布/73×61cm/1907年(石橋財団)
21. 山下新太郎 読書 油彩、画布/92×73cm/1908年(石橋財団)
22. 藤島武二 黒扇 油彩、画布/64×41.5cm/1908-09年(石橋財団)
23. 藤島武二 チョチャラ 油彩、画布/45×38cm/1908-09年(石橋財団)
24. 中村 彝 自画像 油彩、画布/79.5×60cm/1909年(石橋財団)
25. 中沢弘光 思い出下図 油彩、画布/69.4×35cm/1909年(石橋財団)
26. 黒田清輝 鉄砲百合 油彩、画布/60.3×80cm/1909年(石橋財団)
27. 岸田劉生 街道(銀座風景) 油彩、画布/33.5×45.5cm/1911年頃(石橋財団)
28. 黒田清輝 柚 油彩、画布/81×61cm/1912年頃(石橋財団)
29. 梅原龍三郎 脱衣婦 油彩、画布/60×38cm/1912年(石橋財団)
30. 満谷国四郎 坐婦 油彩、画布/65×54.5cm/1913年(石橋財団)
31. 安井曾太郎 水浴裸婦 油彩、画布/128×193cm/1914年(石橋財団)
32. 岸田劉生 南瓜を持てる女 油彩、画布/80×57.5cm/1914年(石橋財団)
33. 岸田劉生 画家の妻 油彩、画布/53×45.5cm/1914年(石橋財団)
34. 山下新太郎 端午 油彩、画布/55.5×46.5cm/1915年(個人蔵)
35. 山下新太郎 供物 油彩、画布/55×45.7cm/1915年(石橋財団)
36. 東郷青児 パラソルさせる女 油彩、画布/65×80.3cm/1916年(清力美術館)
37. 岡田三郎助 水浴の前 油彩、画布/197×76.2cm/1916年(石橋財団)
38. 辻 永 ハルピンの冬 油彩、画布/33.3×45.5cm/1917年(石橋財団)
39. 小杉未醒(放庵) 山幸彦 油彩、画布/192×295cm/1917年(石橋財団)
40. 村山槐多 バラと少女 油彩、画布/127×72cm/1917年(東京国立近代美術館)

41. 関根正二 子供 油彩, 画布/60.6×45.5cm/1919年(石橋財団)
42. 岸田劉生 麗子坐像 水彩, 紙/34×47cm/1920年(石橋財団)
43. 坂本繁二郎 牛 油彩, 画布/71×116.5cm/1920年(石橋財団)
44. 辻永春(パリ郊外) 油彩, 画布/53.2×72.6cm/1921年(石橋財団)
45. 青山熊治 男の像 油彩, 画布/90.6×60.5cm/1921年(石橋財団)
46. 岸田劉生 麗子像 テンペラ, 画布/39.3×30.5cm/1922年(石橋財団)
47. 遠山五郎 婦人読書図 油彩, 画布/80.9×64.7cm/1922年(石橋財団)
48. 国吉康雄 夢 油彩, 画布/50.5×76.5cm/1922年(石橋財団)
49. 萬鉄五郎 ねて居るひと 油彩, 画布/79×115.5cm/1923年(北九州市立美術館)
50. 石井柏亭 ソレント 油彩, 画布/45.7×55cm/1923年(石橋財団)
51. 石井柏亭 傘松 油彩, 画布/50×60cm/1923年(石橋財団)
52. 坂本繁二郎 帽子を持てる女 油彩, 画布/80.5×65cm/1923年(石橋財団)
53. 満谷国四郎 蕉山 油彩, 画布/45.3×52.9cm/1924年(石橋財団)
54. 小出楯重 帽子をかぶった自画像 油彩, 画布/125×89.5cm/1924年(石橋財団)
55. 片多徳郎 芙蓉 油彩, 画布/45.5×37.8cm/1924年(石橋財団)
56. 小出楯重 裸婦 油彩, 画布/70×46.5cm/1925年(石橋財団)
57. 満谷国四郎 裸婦 油彩, 画布/72.5×60.3cm/1925年(石橋財団)
58. 前田寛治 赤い帽子 油彩, 画布/116.7×80.4cm/1925年(ひろしま美術館)
59. 佐伯祐三 コルドヌリ 油彩, 画布/72.5×59cm/1925年(石橋財団)
60. 和田三造 風景(教会の見える) 油彩, 画布/31.9×41cm/未詳(石橋財団)
61. 和田三造 海 油彩, 画布/106×197cm/未詳(石橋財団)
62. 古賀春江 遊園地 水彩, 紙/47×61cm/1926年(石橋財団)
63. 古賀春江 美しき博覧会 水彩, 紙/38.2×57cm/1926年(石橋財団)
64. 吉田博 上高地 油彩, 画布/45×60.5cm/未詳(石橋財団)
65. 和田英作 チューリップ 油彩, 画布/80.3×65cm/1927年(石橋財団)
66. 佐伯祐三 休息(鉄道工夫) 油彩, 画布/59.4×71.3cm/1927年頃(石橋財団)
67. 佐伯祐三 テラスの広告 油彩, 画布/53.5×65cm/1927年(石橋財団)
68. 佐伯祐三 広告貼り 油彩, 画布/73×60cm/1927年(石橋財団)
69. 横手貞美 工場近くの住居 油彩, 画布/58.2×71.3cm/1927年(長崎県立美術博物館)
70. 佐伯祐三 ガラージュ 油彩, 画布/60×73cm/1927-28年(石橋財団)
71. 横手貞美 ビロード服の女 油彩, 画布/90.2×63.5cm/1928年(長崎県立美術博物館)
72. 横手貞美 鶏 油彩, 画布/65.3×53.7cm/1927-30年(長崎県立美術博物館)
73. 児島善三郎 トレド風景 油彩, 画布/50×100cm/1928年頃(石橋財団)
74. 国吉康雄 横たわる女 油彩, 画布/41×76.5cm/1929年(石橋財団)
75. 古賀春江 素朴な月夜 油彩, 画布/116.8×91cm/1929年(石橋財団)
76. 古賀春江 鳥籠 油彩, 画布/111.2×145cm/1929年(石橋財団)
77. 牧野虎雄 ひまわり 油彩, 画布/116×90cm/1929年(石橋財団)
78. 坂本繁二郎 自像 油彩, 画布/52.8×45.2cm/1923-30年(石橋財団)
79. 小出楯重 横たわる裸身 油彩, 画布/58×80cm/1930年(石橋財団)
80. 古賀春江 単純な哀話 油彩, 画布/116.8×91cm/1930年(石橋財団)
81. 中西利雄 パリの裏街 グワッシュ, 紙/47×60cm/1930年(石橋財団)
82. 吉田博 ウダイプール宮殿 油彩, 画布/33×45cm/1931年(石橋財団)
83. 藤田嗣治 横たわる女と猫 油彩, 画布/65×100cm/1932年(石橋財団)
84. 藤島武二 東海旭光 油彩, 画布/65×91cm/1932年(石橋財団)
85. 坂本繁二郎 放牧三馬 油彩, 画布/79.5×99cm/1932年(石橋財団)
86. 安井曾太郎 ばら 油彩, 画布/63×52cm/1932年(石橋財団)
87. 中村研一 車を停む 油彩, 画布/195×273cm/1932年(北九州市立美術館)
88. 三岸好太郎 海と射光 油彩, 画布/163×131cm/1934年(福岡市美術館)
89. 藤島武二 奈良風景 油彩, 画布/54×46cm/1934年(石橋財団)



- 
90. 吉田 博 奔流 油彩, 画布/97×130cm/1936年(石橋財団)
  91. 長谷川利行 動物園風景 油彩, 画布/45×53cm/1937年頃(石橋財団)
  92. 長谷川利行 裸婦 油彩, 画布/45.5×53cm/1938年(石橋財団)
  93. 藤田嗣治 猫のいる静物 油彩, 画布/82×101cm/1939-40年(石橋財団)
  94. 藤田嗣治 ドルドーニュの家 油彩, 画布/45×53cm/1940年(石橋財団)
  95. 牧野虎雄 罌粟 油彩, 画布/50.3×60.7cm/未詳(石橋財団)
  96. 中村研一 安南を憶ふ 油彩, 画布/100×80.5cm/1942年(北九州市立美術館)
  97. 中西利雄 風景(東大構内) 水彩, 紙/36.2×51.2cm/1947年(石橋財団)
  98. 児島善三郎 風景 水彩, 紙/39×59cm/1951年(石橋財団)
  99. 児島善三郎 海芋ときりん草 油彩, 画布/92×73cm/1954年(石橋財団)
  100. 海老原喜之助 船を造る人 油彩, 画布/162×130.5cm/1954年(北九州市立美術館)
  101. 安井曾太郎 安倍能成君像 油彩, 画布/66×47cm/1955年(石橋財団)
  102. 安井曾太郎 レモンとメロン 油彩, 画布/45.5×37.9cm/1955年(石橋財団)
  103. 須田国太郎 檜原風景 油彩, 画布/65.2×80cm/1955年(石橋財団)
  104. 金山平三 雪の大石田 油彩, 画布/46×65cm/未詳(石橋財団)
  105. 金山平三 石母田の堤 油彩, 画布/40.9×53cm/未詳(石橋財団)
  106. 梅原龍三郎 ノートルダム 油彩, 羊皮/42.5×35cm/1965年(石橋財団)



1



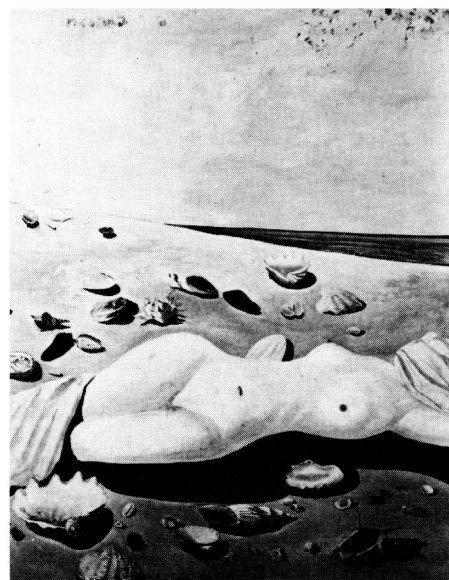
40



87



58



88

---

《美術講座》

特別展

「日本洋画の三代——明治・大正・昭和——」

開催記念美術講座

『近代日本洋画を考える』

1984年9月29日

「近代日本洋画の特色」

講師：谷口鉄雄

1984年10月6日

「近代日本洋画の発生と展開」

講師：嘉門安雄

1984年10月13日

「浅井忠と黒田清輝」

講師：橋富博喜

1984年10月20日

「劉生の麗子像について」

講師：杉本秀子

1984年10月27日

「佐伯祐三とその仲間たち」

講師：田内正宏



## 1984年度入場者数

### ブリヂストン美術館

月	開館 日数	有料					無料	総計	一日平均
		一般	大・高生	中・小生	団体	合計			
4	25	3,139	494	210	1,191	5,034	55	5,089	203
5	27	3,547	1,096	166	695	5,504	53	5,557	206
6	26	3,763	899	89	818	5,569	66	5,635	216
7	26	4,100	982	494	632	6,208	69	6,277	241
8	27	5,794	1,712	1,399	708	9,613	68	9,681	358
9	22	8,070	1,083	345	664	10,162	1,755	11,917	542
10	24	18,689	2,326	525	679	22,219	9,995	32,214	1,342
11	23	3,412	698	232	886	5,228	43	5,271	229
12	14	1,825	293	49	427	2,594	24	2,618	187
1	23	2,835	789	153	203	3,980	43	4,023	175
2	24	3,509	746	333	652	5,240	56	5,296	221
3	27	4,089	882	371	466	5,808	58	5,866	217
合計	288	62,772	12,000	4,366	8,021	87,159	12,285	99,444	345

### 石橋美術館

月	開館 日数	有料					無料	総計	一日平均
		一般	大・高生	中・小生	団体	合計			
4	26	2,012	162	326	602	3,102	41	3,143	121
5	27	2,571	233	267	2,864	5,935	165	6,100	226
6	26	1,817	106	70	2,123	4,116	106	4,222	162
7	26	1,596	112	148	817	2,673	65	2,738	105
8	27	2,167	276	452	543	3,438	67	3,505	130
9	23	3,326	159	282	2,635	6,402	440	6,842	297
10	24	4,528	394	349	6,812	12,083	2,070	14,153	590
11	24	1,974	95	144	1,930	4,143	153	4,296	179
12	23	937	46	80	459	1,522	44	1,566	68
1	23	1,032	93	84	275	1,484	40	1,524	66
2	25	1,531	101	95	537	2,264	63	2,327	93
3	27	2,389	239	259	553	3,440	60	3,500	130
合計	301	25,880	2,016	2,556	20,150	50,602	3,314	53,916	179

## 新収蔵作品 New Acquisitions

モネ、クロード

### MONET, Claude

1840—1926

#### 雨のペリール

1886年

油彩・画布, 61×74cm

左下に署名: *Claude Monet*

来歴: ブッソ・ヴァラドン商会, パリ, 1887年5月; クラピソン, パリ, 1887年; デュラン=リュエル, パリ, 1891年; ペルネーム, パリ, 1891年; ジョルジュ・フェドー売立, オテル・ドルオ, パリ, 1901年2月11日, 目録番号73; ジョルジュ・ヴィオー, パリ; ウィルヘルム・ハンセン, オルドルプガード, 1918年頃; 松方幸次郎, 東京, 1922年; 松方家寄贈, 1984年

展覧会歴: (? )「美術展」サン=ブリュック, 1891; 「19世紀のフランス美術」ポール・ロザンベール画廊, パリ, 1917, 目録番号41; 「モネ」ジョルジュ・プティ画廊, パリ, 1924, 目録番号59; 「旧松方コレクション展」ブリヂストン美術館, 1953, 目録番号40; 「第2回旧松方コレクション展」ブリヂストン美術館, 1955, 目録番号42; 「西洋美術名作展」京都市美術館, 1957, 目録番号241; 「旧松方コレクション名作美術展」白木屋, 1957; 「旧松方コレクション展」石橋美術館, 久留米, 1957, 目録番号30; 「開館5周年記念近代西洋絵画名作展」石橋美術館, 久留米, 1961, 目録番号18; 「東京石橋コレクション所蔵ヨーロッパからブラックに至るフランス絵画

展」パリ国立近代美術館, 1962, 目録番号30; 「東西美術交流展」東京国立近代美術館, 1968; 「世界の文化と近代美術展」ハウス・デア・クンスト, ミュンヘン, 1972, 目録番号697; 「近代日本美術史におけるパリと日本」東京国立近代美術館, 1973

文献: 『世界美術全集23』平凡社, 1957, 57頁; 『松方コレクション』読売新聞社, 1957, 図版99; 『世界美術全集36』角川書店, 1961, 図版12; 大島清次『世界美術13』講談社, 1965, 43頁; 中山公男, 黒江光彦「日本所在のクロード・モネの作品」『国立西洋美術館年報』14, カタログ番号14; 黒江光彦『現代世界美術全集2 モネ』集英社, 1970, 図版33; 高階秀爾『近代の美術2 松方コレクション』至文堂, 1971, 図版42; 黒江光彦日本語版編集『リッツォーリ版世界美術全集16 モネ』集英社, 1974, カタログ番号304; 『ブリヂストン美術館』ブリヂストン美術館, 1977, 図版30, カタログ番号52; 中原佑介『世界美術全集 印象派の画家たち5 モネ』千趣会, 1978, 図版20

#### Belle-Île, Rain Effect

1886

Oil on canvas, 61×74cm

Signed lower left: *Claude Monet*

Prov.: Boussod, Valadon et Cie, Paris, May 1887; Clapisson, Paris, 1887; Durand-Ruel, Paris, 1891; Bernheim, Paris, 1891; sale Georges Feydeau, Hôtel Drouot, Paris, February 11, 1901, no. 73; Georges Viau, Paris; Wilhelm Hansen, Ordrupgaard, c. 1918; Kojiro Matsukata, Tokyo, 1922; donated by the Matsukata family to the Museum, 1984



Exh.: (?) *Exposition des Beaux-Arts*, Saint-Brieuc, 1891; *Art français du XIXe siècle*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1917, no. 41; *Monet*, Galerie Georges Petit, Paris, 1924, no. 59; *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1953, no. 40; *2nd Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1955, no. 42; *Masterpieces of Western Art*, Kyoto Municipal Museum, 1957, no. 241; *Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection*, Shirokiya, Tokyo, 1957; *Ex-Matsukata Collection*, Ishibashi Art Gallery, Kurume, 1957, no. 30; *Modern Western Paintings*, Ishibashi Art Gallery, Kurume, 1961, no. 18; *La peinture française de Corot à Braque dans la collection Ishibashi de Tokyo*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1962, no. 30; *Mutual Influences between Western and Japanese Arts*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1968; *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien Afro-und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, Munich, 1972, no. 697; *Modern Japanese Art and Paris*, The National Museum of Modern Art, 1973

Bibl.: (?) Monet's letter to Alice Hoschedé, October 9, 1886 (Wildenstein letter no. 707); K. Madsen, *Wilhelm Hansens Samling*, Copenhagen, 1918, no. 100, p. 38; Rapin, "Ordrupgaard-Samlingen," *Illustreret Tidende*, September 22, 1918, p. 530 (repr.); E. Dumonthier, "La collection W. Hansen," *Revue de l'Art*, 1922, no. 241, p. 338; Y. Tailandier, *Monet*, Paris, 1964, p. 69 (repr.); *Bridgestone Gallery*, Tokyo, 1965, pl. 27, cat. no. 48; K. Nakayama and M. Kuroe, "Claude Monet dans les collections japonaises," *Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental*, no. 2, 1968, cat. no. 14; L.R. Bortolato, *L'opera completa di Claude Monet 1870-1889* (Classici dell'arte no. 63), Milan, 1972, no. 304; F. Whitford, *Japanese Prints and Western Painters*, London, 1977, pp. 166-67, pl. 104; *Bridgestone Museum of Art*, Tokyo, 1977, pl. 30, cat. no. 52; D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné, tome II: 1882-1886, Peintures*, Lausanne-Paris, 1979, no. 1112; K. Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Munich, 1980, pp. 88-89, pl. 64; S. Wichmann, *Japonismus: Ostasien-Europa Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching, 1980, p. 146, pl. 368, p. 148; D. Delouche, "Monet et Belle-Ile en 1886," *Bulletin des Amis du Musée de Rennes*, no. 4, 1980, pp. 36, 47; "Principales acquisitions des musées en 1984," *La Chronique des Arts*, Supplement to the *Gazette des Beaux-Arts*, May 1985, no. 347

保管: ブリヂストン美術館  
Managed by Bridgestone Museum of Art



ルノワール, オーギュスト

## RENOIR, Auguste

1841—1919

### 少女

1887年

パステル・紙 61.5×46cm

右下に署名年記: Renoir 87

来歴: ベルネーム=ジュス画廊, パリ; ウィルヘルム・ハンセン, オルドルプガールド; 松方幸次郎, 東京; 売立, サザビー・パーク・バーネット, ニューヨーク, 1984年5月15日, 目録番号15D; 購入, 1984年

展覧会歴: 「旧松方コレクション展」ブリヂストン美術館, 1953, 目録番号51; 「第2回旧松方コレクション展」ブリヂストン美術館, 1955, 目録番号43; 「ブリヂストン美術館名作展」ひろしま美術館, 1981, 目録番号28

文献: 佐々木斐夫『近代美術10 ルノワール』みすず書房, 1960, 49頁; 『近代世界美術全集3 セザンヌ, ルノワール, ルドン』社会思想社, 1964, 69頁; 高階秀爾『近代美術2 松方コレクション』至文堂, 1971, 図版112; 中山公男日本語版編集『リッツォー版世界美術全集17 ルノワール』集英社, 1974, カタログ番号771; 中山公男『世界美術全集20 ルノワール』小学館, 1977, 図版VII; 『ブリヂストン美術館』ブリヂストン美術館, 1977, 図版43, カタログ番号59; 『印象派・その光と影の画家たち』(『中央公論』増刊号), 1981, 97頁

### Portrait of a Young Girl

1887

Pastel on paper, 61.5×46cm

Signed and dated lower right: Renoir 87

Prov. : Galerie Bernheim-Jeune, Paris ; Wilhelm Hansen, Ordrupgaard ; Kojiro Matsukata, Tokyo ; sale, Sotheby Parke Bernet Inc., New York, May 15, 1984, no. 15D ; purchased by the Museum, 1984

Exh. : *Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1953, no. 51 ; *2nd Ex-Matsukata Collection*, Bridgestone Gallery, Tokyo, 1955, no. 43 ; *Masterpieces from the Bridgestone Museum of Art*, Hiroshima Museum of Art, 1981, no. 28

Bibl. : K. Madsen, *Wilhelm Hansens Samling*, Copenhagen, 1918, no. 119 ; *Bridgestone Museum of Art*, Tokyo, 1977, pl. 43, cat. no. 59 ; "Principales acquisitions des musées en 1984," *La Chronique des Arts*, supplement to the *Gazette des Beaux-Arts*, May 1985, no. 348

保管 : ブリヂストン美術館  
*Managed by Bridgestone Museum of Art*

東谷武美

**AZUMAYA, Takemi**

1948—

日蝕

1984年

リトグラフ 56.5×76cm

展覧会歴 : 「第15回日本国際美術展」東京都美術館, 京都市美術館, 1984, ブリヂストン美術館賞受賞

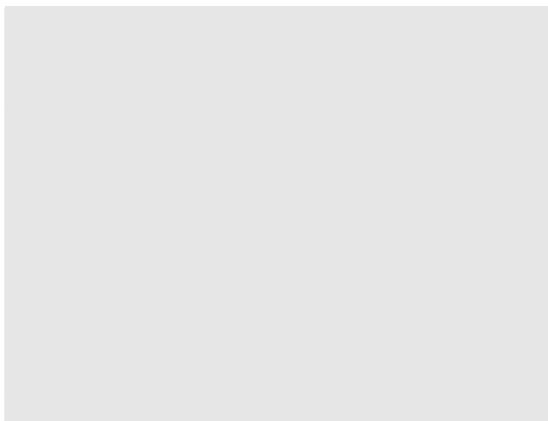
**Solar Eclipse**

1984

Lithograph, 56.5×76cm

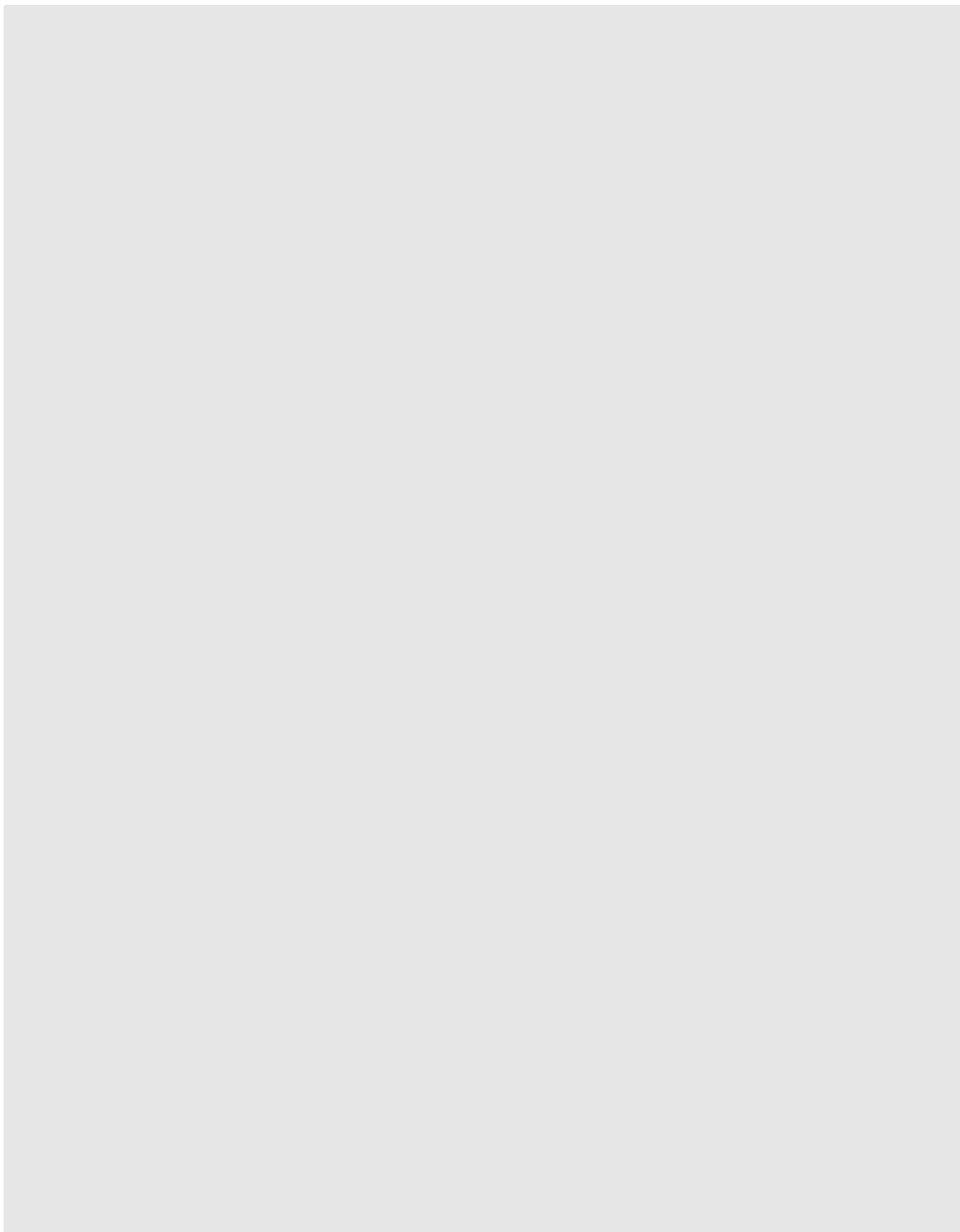
Exh. : *The 15th International Art Exhibition, Japan (Tokyo Biennale '84)*, Tokyo Metropolitan Art Museum and Kyoto Municipal Art Museum, 1984, awarded the Bridgestone Museum of Art Prize

保管 : ブリヂストン美術館  
*Managed by Bridgestone Museum of Art*

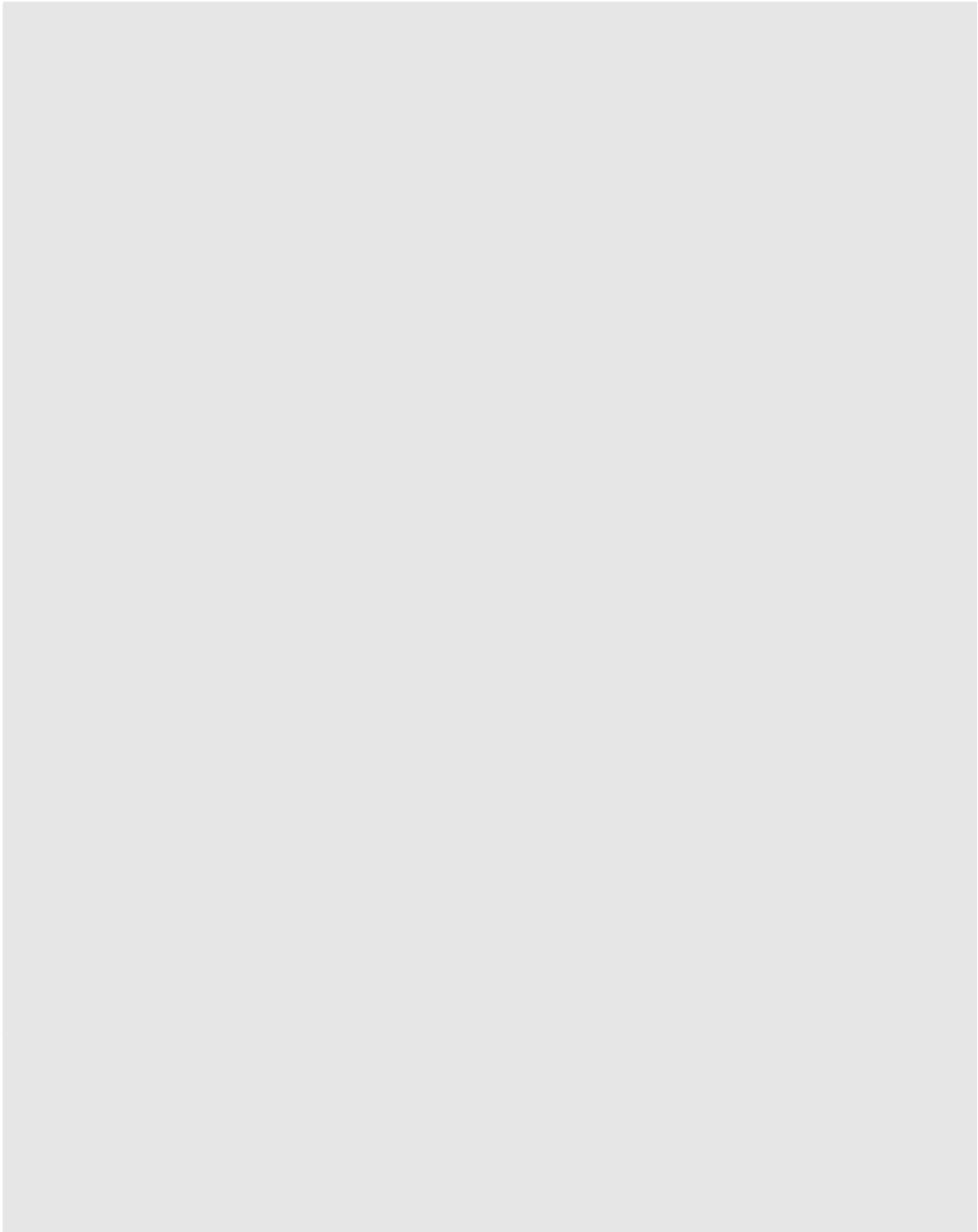


---

## 修復記録







## 研究報告

藤島武二《天平の面影》《諧音》そして《蝶》に表象された雅楽と西洋音楽 (その3)  
——姉崎正治の表象主義論をめぐって

中田裕子

1903年7月23日夜に上演された〈オルフォイス〉は、日本の当時の音楽界にも大きな影響を及ぼしている。1905年歌舞伎座3月公演の中で北村秀晴台本作曲歌劇〈露營の夢〉が、1906年6月2日神田 YMCA で小松耕輔台本作曲〈羽衣〉が、1907年4月13、14日牛込高等演芸館で小林愛雄台本小松作曲〈靈鐘〉が、それぞれ初演された<sup>1)</sup>。また、1906年2月発足した文芸協会では、第1回公演(同年11月10日歌舞伎座)の中で坪内逍遙台本東儀鉄笛<sup>2)</sup>作曲による〈常暗〉を初演している。〈露營の夢〉以外再演されることなく1回限りの上演であったが、小松はこれらの創作オペラの上演が〈オルフォイス〉の影響であるという。さらに続けて「ヨーロッパでワグナー熱が全盛の時、日本でもだんだんワグナーがわかってきたところで、彼は自分で作詩作曲したというのを聞いて感激して、それで自分で作詩作曲したんです」と語っている<sup>3)</sup>。

日本における1900年代のワグネリスムは、宗教学研究のためヨーロッパに留学中であった姉崎正治(嘲風)の高山林次郎(樗牛)宛書翰により生じたものである。

1900年5月下旬マルセイユに上陸した姉崎正治はパリ、ベルリンを経、6月3日留学の地キールに到着した<sup>4)</sup>。ラファエル・フォン・ケーベルよりショーペンハウアーの手解きを受け、井上孝次郎よりインド古代哲学の指導を受けた姉崎は、キール大学のパウ・ドイッセン<sup>5)</sup>からカント、ショーペンハウアー、インド古代哲学、梵語文典の指導を受ける。ドイッセンはニーチェのプフォルタ学院時代からの友人であり、ドイッセン宅にニーチェの訃報の届いたところに姉崎は居合せた。翌1901年、ドイッセンは『ニーチェの思い出』を刊行。その『ニーチェの思い出』を姉崎は井上孝次郎に贈っている<sup>6)</sup>。1901年3月ベルリン大学へ移り、ベルリンで学位請求論文『現身仏と法身仏』を執筆し、日本へ送付した<sup>7)</sup>。同年10月ライプツィヒ大学へ移り、ニーチェと大学同級であったエルンスト・ヴィンディッシュ<sup>8)</sup>等の指導を受ける。1902年3月末、ハーグ、アムステルダムを経て、ロンドンへ移る。リス・デビッツ<sup>9)</sup>の紹介でアジア学会の図書館、大英博物館で研究し、同年9月上旬、ハムブルグで開催された万国東洋学会でその研究を発表した<sup>10)</sup>。

姉崎がキール到着間もない頃、カイザー・ヴィルヘルム2世(帝政ロシアをして日露戦争の大きな要因となった)により、有名な「黄禍論演説」がなされ、カイザーの帝国主義イデオロギーの大嫌いであったドイッセンと意気投合し、「前時代ドイツに対する崇敬に比例して、現代ドイツに対する反対が強まって行ったのは、一つはドイッセン先生の感化から来たもの」と、後年姉崎は回顧している<sup>11)</sup>。

1901年4月16、17日頃、ベルリンでリヒャルト・ヴァーグナーの楽劇〈ニーベルングの指輪〉の中の2曲を観<sup>12)</sup>、12月25日ライプツィヒで〈タンホイザー〉を観て深く感動する。翌年2月2日〈ローエングリン〉<sup>13)</sup>、2月13日頃〈トリスタンとイゾルテ〉を観ている<sup>14)</sup>。そして、5月23日ロンドンのコヴェント・ガーデン歌劇場で〈トリスタンとイゾルテ〉、翌24日〈ジークフリート〉を観ている。〈さまよえるオランダ人〉、〈パルジファル〉、〈ニーベルングの指輪〉4部作も確実に観たに違いない<sup>15)</sup>。また、1941年空襲で焼失したロンドンのクイーンズ・ホールで行われたリヒャルト・シュトラウスの指揮によるコンサートにも足を運んだようである<sup>16)</sup>。中村洪介氏は「ベートーヴェンの第3、第6、特に第9交響曲の叙述(姉崎の)は、音楽の実体験を経ぬ者には為し得なかったろう」(括弧内引用者)と指摘している<sup>17)</sup>。病いを得、1902年8月留学半ばで傷心の帰国の途中、ロンドンのテムズ埠頭、ティルベリードッグに碇泊していた船に瀧廉太郎を土井晩翠とともに尋ねた姉崎は、瀧に〈ニーベルングの指輪〉のピアノ編曲集を再会の記念として贈った<sup>18)</sup>。そしてまた、シェークスピアの『リチャード3世』をベルリンで観た姉崎は、ヘンリー・アーヴィング等のシェークスピア劇をも観劇している<sup>19)</sup>。

姉崎はオペラ、演劇、美術の鑑賞(アーノルト・ベックリン、ダンテ・ゲイブリエル・ロッセッティ、エドワード・バーン＝ジョーンズ、ジョージ・フレデリック・ワッツ)に注目——1902年12月24日鬼籍に入った樗牛の病室には、姉崎の贈ったワッツ《希望》の複製が掛けられてあったという<sup>20)</sup>を、哲学宗教学研究の片ら行ったものであり、それを研究の上に見事に開花させている。

高山樗牛は、1902年5月までに姉崎のヨーロッパよりの通信を50通以上受取っている。樗牛宛書簡の一部が「高山樗牛に答ふる書」(『太陽』1902年2、3月)、「高山君に贈る」(『太陽』1902年3、4月)、「吾友の通信」(『太陽』1902年6月)、「再び樗牛に与ふる書」(『太陽』1902年8月)、「英京通信」(『帝国文学』1902年8月)、「戴冠式延期と英国民の覚醒(樗牛に与ふる第三書)」(『太陽』1902年9月)等として公表されたのであった。

今日まで「明治浪漫主義」といわれる時代の概念を抽出

しきれない原因は、この姉崎正治とその影響について論じられていないというところにあるのではなからうか。(後に述べるつもりであるが、もう2つ小さな原因があると思われる。それは建築、演劇との関係においてである)つまり、「ロマンティック熱盛んになるにつれて、大いに注目すべきは、ワグネルの紹介なり」そして、ヴァーグナーを紹介したのが姉崎嘲風の高山樗牛宛書翰と指摘(『白百合』1904年1月)されているのである。日露戦争勃発以前「将来日本の敵は、ロシアにあらずして、アメリカ」と、ハルトマンが姉崎に語っている<sup>21)</sup>。姉崎は帝国主義を批判し、ショーペンハウアーの「意志の否定」をめぐり、ニーチェの「超人の意志」とヴァーグナーの「愛による救済」を論究したのである。この姉崎の「唯心論」、そして、「表象主義論」の評価がなされておらず、自選によるもの以外『全集』も刊行されていない。

1903年7月23日夜、〈オルフォイス〉を上演した歌劇研究会はヴァーグナーの楽劇を上演しようという計画も持っていた。しかし、当時の日本の音楽界にそれを実現化する力は具わっていなかったのであろう。日本における1900年代のワグネリズムは、文芸界を中心として1903年に一挙に沸騰する。

ここでしばらく高山樗牛宛姉崎正治のヨーロッパよりのティーグラフィー等とその影響について考察してみたい。

「美術が文明の華なれば、宗教は文明の源泉なり、国民の観念理想此に集中し此に涵養せられ、発して一国の文明をなす、君も知れる如く余は自ら計らずして、此源泉に人心の深き音を聞かんと欲して今の研究を始めた」と理想主義的な、求道的な期待を抱いて、ドイツの土を踏んだ姉崎であった。

18世紀フランス啓蒙主義の影響の下に、19世紀前半には古典主義の華を開かせたドイツ文化であった。しかし、「19世紀の後半ドイツ思想界は、恰も万葉凋落の時に当れり」と、19世紀と20世紀の交のドイツの実情を眼前にした姉崎は、ドイツに対する失望反感を迸せ、自身の留学にも疑問を持つようになる<sup>22)</sup>。

当時のドイツは、1890年ビスマルクが失脚し、カイザー・ヴィルヘルム2世の親政となって、10余年経過していた。1897年7月プロイセンの大蔵大臣ヨハネス・ミーケルの発言を起点とし、1900年の第2次艦隊法と1902年の保護関税法を双軸とする「結集政策」が19世紀と20世紀の交に施行されていた。この政策は、他ならない国民のなかの最も近代的諸勢力と最も密接に結びついており、資本主義社会の再生産構造に必然的に含まれる矛盾の緩和ないしは打開をはかるものとして展開されたのである<sup>23)</sup>。ドイツ帝国時代の国民経済学者の1人であるヴェルナ

・ゾンバルトが「われわれ父および祖父を熱狂させた偉大な理想は色あせた。国民的思想はドイツ帝国が力強く燃えあがる熱狂のなかで打ちたてられたあとは使用済みとなった」と指摘しているとおりに、理想主義的資産の減少に伴って物質的利益が前面に押し出されてくるのは自然の勢いであった<sup>24)</sup>。

当時、清国に義和団事件が煽り、1900年6月20日北京駐在ドイツ公使ケッテレルが、暴徒と化した清国兵に殺害されるという事件が発生した。同年7月6日清国へ向け遠征軍が、現在北大西洋条約機構軍の基地となっているキール軍港より出師した。その出帆に際し、軍艦上でヴィルヘルム2世は「捕虜は無用だ。助命は無用だ」という人種主義的政治論「匈奴演説」<sup>25)</sup>をし、7月27日「黄禍論演説」<sup>26)</sup>を行ったのであった。

この事件により投石されたこと等により、姉崎は大きなショックを受けたのであり、またそれ以上にドイツを怒らせたのであった。そして、姉崎はドイツ近代文明に対する反感を蓄積してゆくのである。

姉崎は、ドイツ帝国主義のもと、その資本主義社会の根底にプロテスタンティズムがあり<sup>27)</sup>、もう1つ、その基盤に自然科学、技術の進歩があることを挙げている<sup>28)</sup>。

「世界政策の勝利を謳歌せる裏面には、社会の階級と階級と職業と利害との衝突を激成し、人各自家の利害を見て義を知らず、農民党は外国穀物の輸入を防遏して農産の価を貴からしめんとし、社会党は労働者に媚び、資本主を倒し殆ど共産主義を実行するに勉む、国民に一の理想あるなく、赴く所は区々の名、得んと欲する所は個々の利のみ、多数人民が皇帝政府の外交に謳歌するは、一は資本主商工が此に依りて自家商工業の利を得ると、一は大多数の人民が虚栄心にかられ国土膨脹の名を歓呼するが為のみ(中略)一国既に国民として理想主義を欠き、又文明の精神的基礎を失ひて、人々区々の利害虚栄にのみ走る、其道徳が日に廃頹し、人民の起業心功名心の進歩は即逆比例に精神修養の退歩を示すは、自然の勢なり、(中略)国内を横流するアンテセミテスムが如何に人心の偏狭と我利主義とを示しつつあるか、武断政と官尊民卑との悪風が如何に人間の価値を蔑視して、世の偽善の種を蒔きつつあるか、又愛国心の虚栄自負が如何にショヴィニズム的に排他的に外国を毛嫌しつつあるか」<sup>29)</sup>(傍点引用者)

先に述べた「結集政策」が、まさに施行されていた19世紀と20世紀の交に姉崎はドイツに滞在していたのであった。姉崎は、鋭く帝国主義を批判し<sup>30)</sup>、当時の途はうもなく華麗で贅沢な物質文明に酔うヴィルヘルム2世統治下のドイツ文化、社会の陰の部分(「眼ある人は此外形光彩の燦たる裏面を着眼せよ」<sup>31)</sup>)の正鵠を射ている。

「今ドイツの為にドイツを語らず、文明の趨勢と欠陥とを同じうする日本の為に暫くドイツ近代文明を語らん<sup>32)</sup>と述べているように、それは、明治の日本が指標としたその西洋近代文明の移出により、急速な近代化への道を辿ろうとしている祖国への警世の想いをも込めたものであった。しかし、「日清戦争は多くの投機師をして巨利を攫取せしめたり。日清戦争其ものが既に大なる投機事業なりき。而も運命は日本軍をして勝利の虚栄を荷はしめたり」、「富む者はいよいよ富み、貧しき者はいよいよ貧す」と、幸徳秋水や、田岡嶺雲が指摘した<sup>33)</sup>当時の日本にあって、姉崎の「帝国主義論」は大きな波紋を起したに違いないが、その真意を理解されることはなかったようである<sup>34)</sup>。

ここで最も注目しなければならないことは、その「ドイツ近代文明」に対して姉崎はアンチテーゼを提示しているということである。「社会の総ての方便主義を打撃し、個人精神の要求に無限の尊敬を付与せんとするニーチェ主義」、「其思想に於ても韻致に於ても音楽に於ても、滔々たる社会の形式主義浮薄なる我利主義に反抗する」ヴァーグナーの楽劇、「其根本のイデーに於ても色彩に於ても詩趣に於ても、ドイツ所謂基督教の文明、乾燥なる写真と形式を打破する改革的産物たる」アーノルト・ベックリンの絵画である<sup>35)</sup>。そして、ヴァーグナーにのめりこんでゆく。

ベックリンの作品については下記のように述べている。「遠く羅馬に古美術の精神を吸ひ、ミュンヘンの山紫水明境に其腕を縛り、茲に近世希有の色彩と雅趣と精神とを画作に実現したり、彼の伝ふる所は天外の神韻、彼の發揮する所は浮世生活の総ての塵埃と束縛とを離れたる人心の奥底なり」、続けて《聖なる森》、《死の島》、《穩者》、《波のたわむれ》、《哀悼図》(?)等のテーマについて語っている。「《波の遊び》に、碧く透りて底見へぬ波間にニンフやパンの怪物が或は優々或は輕侮の顔つきを示しつつ相戯る如き、彼の作は一として今の醜談たる社会形式の文明に対する警告、或は反抗、或は嘲罵なざる者なし(中略)彼は総ての点に於て今の欧州文明に反抗し、古代の精神と人心の深き音色とを刷毛の上に表わしたり」<sup>36)</sup> (fig. 3)

『明星』(1904年1月)にベックリン《浪の音づれ》が姉崎の解説で図版掲載され、『時代思潮』(1904年2月)に《浪の戯れ》が掲載されている。

武者小路実篤は「斎藤野の人(高山樗牛の弟)が姉崎 嘲風のやってゐた雑誌(『時代思潮』)にドイツのベックリンやクリンゲルを讚美した文章を出してゐたのを愛読し、ドイツのその仲間の画家が好きになつた」(括弧内引用者)と回顧している<sup>37)</sup>。『時代思潮』で野の人はマックス・クリンゲルの解説をしているが、ベックリンを解説した

のは姉崎であった。『白樺』に見られるユーゲントシュテール趣味には姉崎の影響も少なからずあるのではなからうか。

1901年4月16、17日、ヴァーグナーの楽劇を初めて観て、姉崎は、すぐにその感想を樗牛に送っている。「此には実に驚いた、其の美、否壯絶崇高は、筆に出来ぬ」、このようなオペラや芝居を観るたびに「テキストを繰返して」読んでいる<sup>38)</sup>と。姉崎がドイツにおいてコンサートに初めて行ったのはキールであったようである<sup>39)</sup>。或いはケーベル先生の影響も少なからずあったのかと思われるが、他の日本人留学生もヴァーグナーをよく観に行ったようである。「近来独逸ではワグナーのオペラが、歓迎されて居る勢は非常なもので、一週間のうちワグナーのは四日、他の人の作は三日といふ割合に演ぜられる」と、金子馬治(筑水)が当時のドイツにおけるヴァーグナーの人気について語っている<sup>40)</sup>。

「一言にしていはば全身棄して身の世にあるを忘れしは彼の時の感なりき、ニーベルンゲンの第一曲(ラインの黄金)にて、ラインの河底水碧く岩峩々たる間に、悪精アルベルヒがライン龍女の黄金を奪て愛を咒咀する陰鬱凄涼の場より、最後の曲に女主人公ブリュンヒルデが恋人ジークフリートの馬に乗り、其の死の跡を追て火葬の猛火に投ずる最後の歌の所謂『愛の全能の譜』が、総て世の繫累欲望紛争を絶して、真の恋、我を棄て慾を抛ちたる真の愛が一切を融和し去る森蔽の終に至るまで、総て是れ人の精神の奥には絶対の力あり、絶対の合一根底あるを描き出して余蘊あるなし、其他彼の作なるトリスタンが此世の恋愛を潜りて我慾の滅、即寂滅主樂の境なる福音を説き、終にバルンファルに至りては基督教の愛の究意亦寂滅解脱に帰するを明に直観に訴ふるが如き、ワグネル決して今のドイツ文明の産物にあらざるのみならず、之が根底の転覆革清を要求せる革命的天才なり(中略)此天才の革命樂詩は天下に行はれてドイツの人心に清新剤を与へ、高遠な理想を吹き込みつつあるなり」<sup>41)</sup>

「此曲を日本に移して興行して見たき情に堪へず」<sup>42)</sup>とは、1901年12月25日ライプツィヒで《タンホイザー》を観た姉崎の感想であった。

姉崎のヴァーグナーに対する興味の対象は、その「革命と救済」というイデオロギーであろう。その人間の救済は「真の恋」「真の愛」、すなわち「マリア的愛」によるものであり、自己破壊による「死」でもって成就されると解釈しており、「世の辛甘を嘗め尽して之を脱却する大悟寂滅の死の福音」<sup>43)</sup>と述べている。

なぜ、姉崎は《タンホイザー》を日本で上演したいと思ったのであろうか。その主題たる西欧における愛の概念(霊肉二元論)を、当時の日本において理解される可能性

があったのだろうか。姉崎が〈タンホイザー〉で最も深く感銘を受けたのは、ヴェーヌスベルグにおける官能的な愛とエリザベートによるマリア的な献身的な愛の対比(愛の二元論)と述べてはいる<sup>44)</sup>。「彼の曲(〈タンホイザー〉)の最後も愛の死なり」<sup>45)</sup>(括弧内引用者)というように、「マリア的な愛」に感銘を受けたのである。姉崎もやはり日本人固有の感性によりヴァーグナーを理解したのであろう。梶牛は「君のワグネルに対する感情は、誠に人生の尤も深い意味に触れた言葉だろふ」<sup>46)</sup>と感想を述べている。また、〈ジークフリート〉について、姉崎は謡曲『山姥』の金時を想い出さしむるとあり<sup>47)</sup>、また、面白い処を追想しては、涙にくれて、故国を思う事が多いとも述べている<sup>48)</sup>。

「彼の福音は、近世の文明に対する大プロテストではないか。君よ自愛せよ。然しあくまで、プロテストせよ」と、1902年1月28日付梶牛宛書簡にある<sup>49)</sup>。〈タンホイザー〉で姉崎がもう1つ関心を寄せた場面は、「ワルトブルグ城の歌合戦の場」における個と社会道徳との葛藤であった。「人々がタンホイゼルの罪を責めて之を殺さんとする場に於ける人情と世の所謂道徳との衝突とに於ても実に人世に対する最大諷刺の存するを見る」<sup>50)</sup>と。「道徳は道徳の腐敗を説明するが、それを救済する力はない」<sup>51)</sup>とあるのは、1902年4月1日付梶牛の返書である。

ヴィルヘルム2世の「黄禍論演説」の語句を曲解して報道したというベルリンにおいてさえ、「当地の日本人はみな独逸を憎みて」、「小生は一日も早く独逸を去りたき心地す」と当時同じく官命留学でベルリンに滞在していた歴史学者箕作元八は、夫人との交換日記に記している<sup>52)</sup>。

1900年6月3日から11月末日まで姉崎はキール滞在中の唯一の日本人であった。「日本語を話さぬ事、既に8日」等高山に書送っている<sup>53)</sup>。哲学や宗教学の講義に別に困らなかつたと述べている程、姉崎は語学力を持っていたのである<sup>54)</sup>。ドイツセン家との交流や、当時キールに滞在していたイギリスやアメリカからの留学生との出会い<sup>55)</sup>等、一方では姉崎の留学は心豊かなものであったに違いない。しかし、1902年11月19日ナポリよりヨーロッパの地を離れるまで、姉崎は西洋近代文明に対する悪感情を持続けたようである<sup>56)</sup>。また、1902年3月まで反感を持続けながらドイツに滞在していたということは、当時のインド学の中心がドイツにあったからなのであろうか。

姉崎は帝国主義を批判し、そのアンチテーゼを提示することでその西洋近代文明に対する感情を昇華することが、少しなりともできたのではなからうか。畢竟、姉崎のティーグラフィーはヨーロッパ世紀末のサンボリスムの思想を克明に描出しているものであろう。そして、こ

れは19世紀と20世紀の交のヨーロッパの文化状況の迫力あふる証言であり、姉崎はまさに、ヨーロッパのサンボリスト達と同じ時代の空気を呼吸し、同様な鉛い感性でその時代を凝視することのできた、或いは唯一人の日本人であったのかもしれない。

後年、新渡戸稲造に替わり、姉崎は国際連盟学術協力委員会の日本委員を務める等、幅広い国際的視野を持ち、いわば、精神的な世界主義に後半生を捧げたのであった。姉崎はラディカルな、知的な、強靱な精神力を終生変ることなく有していたように思える。

1902年5月15日に姉崎はニーチェのヴァーグナー論を読破している。これは『反時代的考察』のことであろう。1902年3月20日付梶牛宛書簡に「今ニーチェのワグネル論を読で居る(中略)ショーペンハウエルとワグネルとニーチェとの世界観につきて、一貫の気脈と、又此世界観の将来の針路について、聊か思ひ付いた処がある」<sup>57)</sup>とある。ヴァーグナーとニーチェは、ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』の影響を受けた。その「世界観」について「再び梶牛に与ふる書」(『太陽』1902年8月)で論究している。

姉崎は、「三者の根本見地が一切意志の形而上論」にあり、生物の「総ての行動に於て、同一意志の活動を直観し宇宙此に依りて生々活動の中に一貫の条理と統一の根底とを有するは、三者の根本世界観」であるという。

ショーペンハウアーは「意志の否定を以て道徳の根底としぬ(此意志の否定消滅に一切の善徳を認め、無我無欲の境に世間解脱の至境を発見したり)」、この「意志の否定」は、生きとし活ける全ての生物の實在の証しとしての個人意志を否定し、その現象差別を消滅することである。しかし、意志を否定することにより、生の証しとしての實在そのものはどうなるのか。それ故にショーペンハウアーは、「涅槃」という諦観を持つという。姉崎は「此一語の中に、彼の形而上論と道徳解脱論との矛盾は蔽はれしなり」と述べている。それは原始仏教の「理想標幟」とした涅槃の獲え方であり、大乘仏教に見られる「大我久住」の涅槃への変化はニーチェによって起り来ぬと。

ニーチェとショーペンハウアーの「意志」の把握は一見すると正反対の学説であると、姉崎はいう。「ニーチェの個人絶対の超道徳や、人間改造の説や、超人聖人の理想は、彼れ自らが晩年に力を込めて主張せし如く、意志消滅の解脱寂靜には正反対なりき(中略)一旦此模範偉人(万人が理想として模標すべき『教育家としてのショーペンハウアー』)の中に自己の理想を得、否自己の性格と天職との光明を得たる後は、猛然として天才個人の尊厳を説述し、之に絶対の威厳を付与して、盛に超人の理想を鼓吹したり」、そして、「総て悲観を超越し、今迄世相の



係累に慨り悲みし雲霧は散じ尽して、絶対の威厳ある天才の光明は其上に輝き始めたり、超人の化現、ザラストロは彼の上に神来せりと。このように姉崎は、ショーペンハウアーの唯心論を押進めたとともにニーチェの超人の意志が生れると述べており、そのニーチェの「超人の意志—其の意志の膨張」は、「総を抱擁して膨脹せんとせず(中略)彼の超人は驚の如く、総てをつかみ噛み殺さずんば歩まず」、彼れの「意志の直進を非とするにあらず、只其の意志が余りに孤独なるを惜むなり」とも述べている。

このショーペンハウアーとニーチェの意志(「出沒転生せる」)を融合するものとして、姉崎はヴァーグナーの楽劇、その宗教的哲学思想——マリア的な女性の自己犠牲性による、「真の愛による福音」——を抽出して来る。

『反時代的考察』において、ニーチェは思想的にショーペンハウアーから遠ざかり始め、また、現在定説となっている「パイロイトにおけるリヒャルト・ヴァーグナー」を、ヴァーグナーに対する訣別の書とは読んでいない。ただ、其の晩年に「愛の見解と貞潔の徳につきて此畏友」と意見を異にするという程度にしか述べていない。しかし、ショーペンハウアーの「意志の否定」の延長にニーチェの「力の意志」があることも確かなことであろう。姉崎は、ドイッセン等を通してニーチェを識る機会を持つことができたのである(ニーチェの妹、エリザベート・フェステルともワイマールで会っている<sup>58)</sup>)。恐らくは当時のヨーロッパにおけるニーチェの『反時代的考察』の評価から逸脱していないのではなかろうか。というよりも、はるかに現代のそれを先取りしているところのみられるのではなかろうか。さらに、ヴァーグナーの楽劇を「宗教」と見なしている<sup>59)</sup>が、これも実に興味深いことである。

姉崎の叙述には、確かに気負いや激烈な断定的な語り口がある。しかし、姉崎がそこで抽出しようとしたのは、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』をめぐるものであり、インド哲学思想を研究する姉崎の、その宗教的見解が基盤にあるのだろう。その中から「不変的な愛なるもの」を論究したのは、姉崎の宗教学研究の上で一貫性のあるものだったのではなかろうか。

1910年、姉崎の翻訳により刊行された『意志と現識との世界』は、和辻哲郎によって「ショーペンハウアーの仏教解釈の傾向」が批判されるまで、青春の座右の書でもあったのである。

姉崎の「ヴァーグナーの楽劇論」は、『太陽』(1902年3月)に掲載されている。その2カ月後の1902年5月に慶応大学ワグネル・ソサイエティーが結成され<sup>60)</sup>、現在に至っている。そして、同年東京帝国大学文科大学を中心にワグネル研究会が結成され、姉崎が日本で上演したいと

述べた〈タンホイザー〉の上演を目差し、その翻訳に着手している。同1902年、東京音楽学校に日本人の手によるオペラの上演を目標に歌劇研究会が結成されたのであった。ワグネル研究会は歌劇研究会にまもなく合流し、1903年5月の歌劇研究会第4回例会でグルック作曲〈オルフォイス〉の上演を決め、ワグネル研究会は〈タンホイザー〉の上演をあきらめ、〈オルフォイス〉の翻訳に着手するのであった<sup>61)</sup>。しかし、本邦初上演のオペラの準備期間が2、3カ月間であった筈はない。「この日本最初の歌劇『オルフォイス』を上演するために私達は半歳以上もお稽古しました」と、三浦環が後年回想している<sup>62)</sup>。つまり、歌劇研究会では、正式に演目を決定する以前に〈オルフォイス〉とは限らないが原語でオペラの練習していたのではなかろうか。1903年7月26日付『読売新聞』の東儀鉄笛による〈オルフォイス〉の批評の最後に「願はくはこれを手始めとして大に奮ひ給へ。この次は〈ローヘングリン〉を纏めらる、との噂さがある楽しみにして待てます」<sup>63)</sup>とあるが、歌劇研究会の公演は〈オルフォイス〉のみ1回限りの上演であった。ワグネル研究会の近藤逸五郎、石倉小三郎は、姉崎の「ヴァーグナーの楽劇論」の影響を受けたと、後年回顧している<sup>64)</sup>。

このような急激な文化的潮流を、藤島武二は感受したものに相違ない。それは藤島が、誰よりも強くヨーロッパ世紀末芸術に関心を寄せていたからなのであろう。そして、その新しい時代思潮を要因の1つとして、藤島の《天平の面影》を把握することができるのではなかろうか。

また、姉崎は下記のように述べている。「今日流行の洋行が、其の外国文明を日本に紹介し輸入する利益と其が深き根底ある牢固なる又自然なる文明の発達を妨ぐる害と、何れが多きや少きや(中略)苦心の中には精神あり、精神ある文明は鞏固の基本を有して永続し、又健全且有益の発達をなさん」<sup>65)</sup>、これは、ヨーロッパのインド学を学んだ姉崎だからこそ吐露できたのであろう。

伝統という腐葉土の蓄積の少ない洋画——折中主義リアリズムによる白馬会の中に、《天平の面影》は日本の主題、技法で描かれた最初の作品であるといえよう<sup>65a)</sup>。

「一昨の夏と覚え候。先生の故櫛牛に与へられたる前後二回の開書、太陽誌上にて拝見致し候時、さて、これは石川啄木の姉崎宛書簡の一部である<sup>66)</sup>。啄木は、『太陽』8、9月号を読んだのであろう。1902年10月17日付、啄木の友人(細越毅夫)に宛てた書簡には、その「姉崎のヴァーグナー論」に心酔し、ヴァーグナーを礼讃している。そして、この姉崎の「ヴァーグナー論」を下敷きに、未完に終わったが、1903年5月31日から6月13日にかけて、『岩手日報』に「ワグネルの思想」を連載している<sup>67)</sup>。姉崎は帰国後、1903年11月7日帝国文学会で「ワグネルの戯曲に於

ける恋」というテーマで講演をしており、その全文が『明星』(1903年12月)に掲載された。先に引用した啄木の姉崎宛書簡は、その『明星』に掲載された「講演録」を読んだ後に出されたものである。

1902年11月7日、啄木は「紫玉会展覧会」(上野旧五号館)を觀に行き、王置照信《少女》の感想を、11月15日付細越宛書簡に記している(王置《少女》がいかなる作品であるか分らない)。「鮮やかな夏の森の中の芝草に木の根によって寝て居る美しき美しき乙女がヴァキオリンを弾き乍自分の美妙的な調子を恍惚としてき惚れて居る絵」であり、啄木はその《少女》により、後に夫人となる堀合節子(ヴァイオリンを習っていた)に想いをはせている。そして、「神來の或る者が私の耳に響いた如く感じた」とある。これは、描かれている目には見えない何か、或いは主題を連想することのできる人間が、鑑賞する側にも当時確実に居たということを示している<sup>68)</sup>。つまり、啄木は、後年藤島のいう「絵画のエスプリ」の識る鋭敏な感性の持主であったのである。

さらにもう一人、恐らく姉崎の影響を強烈に受けたと思われる者がいる。それは青木繁である。

姉崎は、1902年5月23日夜ロンドン・コヴェント・ガーデン歌劇場で《トリスタンとイゾルデ》を觀たことを前述したが、その日の午後テート・ギャラリーに行き、ロセッティ、ワッツの作品を觀ている(『英京通信』『帝国文学』1902年8月)。「彼が妻の死顔を画きて、其の遠景にダンテがベアトリツェの影を逐へるを表したる作の、調と色の凄さ、よき写しもあれば君に送らん」とあり、また、「本邦の P.R.B. 派」(『帝国文学』1902年10月)に、「上田柳村氏の未だ久しからぬに、近く姉崎嘲風氏が書を寄せて、テート画廊にロセッチが妻の死顔を画きて其遠景にダンテがベアトリツェの影を逐へるを表したる作の調と色との凄きに感服せしりと言ひ越ぬ」とある。続けて、若き三画工の結社であるラファエル前派の「ロセッティを嘲風氏が感せりといふを瑞緒として文芸史に彼が絵画の發展を追躡し、若しくは詞賦の特色を逐次記述する決して無用にはあらざるべし」とある。姉崎の心に留った作品は、『Beata Beatrix』であろう。これは蒲原有明の解説で『明星』(1902年11月)に図版掲載されている。

青木繁の後期ヴィクトリア美術への関心は、或いはこの姉崎嘲風の影響であったかもしれない。勿論青木は姉崎について何も語っていない。

前号で述べたように、青木は日本神話について「開闢説」だと述べており、また、1904年の白馬会の終了間もない頃、初めて青木の家を訪れた蒲原に、青木は「君は開闢説と創世説とのどっちを採るのかね」と尋ねたという。そして、「それがいかにも重大な提議であるやうに

僕の耳に響いて來た」<sup>69)</sup>と、蒲原は回想している。この「天地開闢説」を説いたのは高山樗牛である<sup>70)</sup>。

姉崎は『印度宗教史』(1897年)、『印度宗教史考』『比較宗教学』(1898年)、『仏教聖典史論』(1899年)、『上世印度宗教史』『宗教学概論』(1900年)等を、それぞれ上梓したが、鈴木範久氏は「姉崎のこのような宗教史叙述は、いわゆる『三国仏教史』的な宗教史しか知られていなかった日本においては、はじめて書かれた宗教学的な宗教史と言えることができるものである」と指摘している<sup>71)</sup>。

青木は、1903年白馬会第8回展に《黄泉比良坂》の他、インド古代哲学よりインスピレーションを得たと思われる、『優婆尼沙土』、『外道』、『闍威弥尼』、また《吠陀》等を出品している。青木は、東京美術学校入学以来、上野の図書館に入浸って哲学、神話、宗教学等の本を乱読したとよくいわれる。譬え、インド古代哲学等の著作(欧米の研究書、或いは日本語訳であろうとも)を読んだとしても、それへの関心を深めていったのは、恐らくは姉崎や高山の著作を通してであったのではなからうか。やはり白馬会第8回展に出品された《大穴牟知》という作品のテーマにも姉崎の影響が頭われているように思える<sup>72)</sup>。

「青木繁=明治浪漫主義とイギリス」展においてジョン・クリスチャンは、いみじくも『《黄泉比良坂》や《輪転》には、ファンタン=ラトゥールのヴァーグナー風人物題材を思わせる』(fig. 4, 5)と指摘している。

明治浪漫主義の西洋との同時代性ということがよくいわれるが、箕作元八により「頭なきゆえに」<sup>73)</sup>に評された画家達の個性によるものではなく、別の知性の影響を受容したものと考えねばならないのではなからうか。それ故にこそ、20世紀初頭のヨーロッパよりの姉崎のティエラフィーをえんえんと引用してきたのである。

1896年より岸本能武太、姉崎が中心となって、姉崎の留学が決定した1899年まで「比較宗教学会」が続けられた。鈴木氏は、また下記のように記している。「今日の宗教学によって展開される象徴や儀礼の研究をはじめとして、宗教と人格、宗教と文化などの問題が、はじめて意識的に宗教学の学問対象として取組まれたことの意義は大きい」<sup>74)</sup>と。

姉崎は、『宗教学概論』の中で、西洋における普遍的な象徴的芸術について論じている。無論それは宗教における表象から押進めたものである。そして、サンボリスムを表象主義と訳している<sup>75)</sup>。その知識があったればこそ姉崎は、ヴァーグナーのメタファイとアレゴリーの森の中に分入ることができたのであろう。ヴァーグナーの楽劇が宗教的哲学思想を表象しているからこそ、興味を深めていったともいえよう。

ワッツの技法や色彩について論じるに、姉崎は、筆の

力に及ばずとして、テーマを語らんと述べている(『帝國文学』1902年8月)。三幅対の《エヴァ》に「宿命の女」を観ているようである。「ファミ・ファタル」とは述べていないが、さらに、パリで実際起った「マダム・ハンベル事件」のマダム・ハンベルに実像としての「宿命の女」を観ているように思える。

1903年6月に帰国した姉崎は、9月より東京帝国大学における講義を再開するが、それは「神秘主義」についてであった<sup>76)</sup>。そして、1904年1月に刊行された『復活の曙光』(7版を重ねた程、ベスト・セラーになった)の巻頭論文「復活の曙光」において、姉崎は留学中自家の命題とした「新生学術」の全貌を明らかにした。「科学・理性万能を排し、科学・宗教・芸術・道德の帰一するところは、宇宙に遍在する大精神の根底に融化交通せんとする心靈的要求の同一発見であるとし、吾人の生存の意義、目的もまた、宇宙の大精神にひそむ靈の声、神秘の力との交感冥合にあるとする。この神秘は一切の真善美の源泉であり、宗教の感化も、芸術の力もすべて表象によって現われる神秘の力——大我との交感冥合の『美的優遊』である点において致一する。しかして、神秘の中に精神の至境は世俗的善悪を超絶した真の道德、すなわち愛の精神に帰着する<sup>77)</sup>と。姉崎は、ロセッティ《ダンテの夢》、パーン・ジョーンズ《コフェテュア王と小さな乞食娘》等を中心として芸術の「表象主義論」を展開している。

姉崎の言う表象主義とは、「具象の現実から離れた抽象的表象ではなく<sup>78)</sup>、『自然の模倣』としての写実を否定し、写実を基としながら、そこに永遠の実相や真理や神秘につながる理想主義的なものを表象している芸術<sup>79)</sup>である。つまり、リアリズムのフォルムや様式により、三次元空間の中に理想主義的なものが表象されている絵画であろう。

読書嫌いであったという藤島は、姉崎の著作を読んだかどうか皆目分らない。確かに藤島の《画稿集》の中にはインド美術の模写もある。《天平の面影》は、折衷主義リアリズムによる風景画や風俗画の出品されている白馬会に、そのアンチテーゼを提出したことになるのだろうか。

箕作元八は、1900年11月27日付『日記』に、当時パリに在った白馬会の画家達の話を書いて下記のように記している。「白馬会連話を黙して聞きおる時は、よほどおかしきこと多し。彼等の考えにてはアンチクを学ぶ必要なし。すべて自然に取り実情によるべしと。冷静なる旧画形式に拘泥して取るに足らず」そして、旧画が内光を用いて描いたところを外光を用いるという。続けて「かの連中等の推論を以てすれば、ラファエロの画ごときも排斥すべきものなれども、さすがこれを言い得ざるこそおかしけれ<sup>80)</sup>と。つまり、白馬会の絵画理論は、古典主

義を否定するものを内包しているということなのであろう。そして、当時の時代思潮の影響を受け、それを押し進めたところに、「明治浪漫主義」といわれる時代があるのではなかろうか。

その姉崎のいう「写実を基にした理想主義的」絵画として、《天平の面影》《蝶》や《海の幸》を挙げることができるであろう。姉崎のロンドン滞在中に発表された《天平の面影》はともかくとして、『時代思潮』(1904年11月)に白馬会第9回展の展覧会評を寄せているが、姉崎は青木の《海の幸》や《優婆尼沙土讃誦》を全く注目していない。注目しているのは、山本森之助《海島夕照》、初恋における、その動機の瞬間を描くために小説上の人物を借りたという和田英作《あるかなきかのとげ》であり、湯浅一郎《徒然》であった。

姉崎がヨーロッパ世紀末芸術で関心を寄せた画家は、ベックリン、ロセッティやパーン・ジョーンズであった。アール・ヌーヴォー、フランス・サンボリスムやウィーン分離派等に目を向けていない<sup>81)</sup>。ここに「明治浪漫主義」といわれる時代の限界の1つがあるのではなかろうか。つまり、その時代の潮流を形成するための1つの大きな要因になりながら、姉崎の「表象主義論」は、日本の新しい芸術の思想的バック・ボーンに成得なかったのではなかろうか。白馬会第9回展には、フェルナン・クノッフの《初秋或いは風景》が展示されている<sup>82)</sup>。

島崎藤村は、1903年4月25日付田山花袋宛書簡で、音楽におけるワグネル主義なども深くさぐりたいと述べている<sup>83)</sup>。また、「此頃姉崎博士などの手に、新ロマンチズムといふことが盛んに唱道せられて、ワグネルの楽劇なども段々わが文壇に紹介せられつつあるやうだが、この傾向も、自分が今まで言った『露骨なる描写』といふことも大いに関係ある」(『露骨なる描写』『太陽』1904年2月)と、花袋は論評している。藤村は続けて、「……サンボリスト・ムウブメントもベルレエヌのくだりまで読み申候。組織ある神秘説、とはシモンスの言ふところ、猶精読の上にてこの思潮の一端をもうかがひたく」と述べている。このように、藤村はフランス・サンボリスムに関心を抱いていたのであり、インプレッションニスムにも、そして花袋もまた。さらに、上田敏はフランス象徴派、高踏派の詩の翻譯に着手する。

「遂に、新しき詩歌の時は来りぬ。」そして「うらわかき想像は長き眠りより覚めて、民俗の言葉を飾れり。伝説はよみがへりぬ。自然はふたたび新しき色を帯びぬ。明光はまのあたりなる生と死とを照せり、過去の壮大と衰頹とを照せり、新しきうたびとの群の多くは、ただ穆実なる青年なりき。その藝術は幼稚なりき、不完全なりき」(傍点引用者)と、いう島崎藤村最初の合本詩集『藤村

詩集』(1904年9月刊行)の「序」<sup>84)</sup>には、当時の新しい時代の思潮が十分に反映されているのではなかろうか。

後年藤島は、或る英国画家等の、好んで描く幼稚なサンチマンタルなと述べている<sup>85)</sup>が、これはこれで見識ある見方といえよう。しかし、藤島は、ラファエル前派の影響も受容しているように思える。現在その作品は行方不明であるが、白馬会第9回展に《蝶》とともに出品された《朝》《夕》である。《朝》は『明星』に掲載されているが、《夕》は掲載図版がないのでどのような作品か分らない。しかし、その『明星』(1904年11月)には、もう1点《エチュード》として図版掲載されている作品(白馬会に《婦人肖像》として出品された作品ではないかと思われる)がある。その《エチュード》(fig. 6)は、西宮市立大谷記念美術館の「藤島武二・岡田三郎助展」(1980年)に《夢想》という題名で出品されている。当時、気味が悪いという評<sup>86)</sup>も見える。ロセッティの《Beata Beatrix》(fig. 7)の影響が見られ、また姉崎の『復活の曙光』の影響とも考えられるのではなかろうか。

青木は白馬会終了後、《海の幸》の中央部の横向きの、そして正面を向いている白塗りの顔の部分(fig. 8)を加筆したといわれている。これが《女の顔》(fig. 9)ともども、日本における「宿命の女」の図像であるともいわれている。藤島の《朝》《夕》《婦人肖像》はどうなのであろうか。青木の《女の顔》は、藤島《朝》《夕》《婦人肖像》の影響があるのではなかろうか。しかし、「P.R.B.」を模したといわれる「T.B.S.」の署名は《黄泉比良坂》から見られる。

さて、高山樗牛は夏目漱石と同じ船で美学研究のため留学する筈であったが、肺を病み、その病い故に留学を断念。命に対する執着によるものもあつたらうが、樗牛は、ナショナルティックな日本主義より、ニーチェ主義、「ロマンチズムの臭味を帯びたる一種の個人主義」<sup>87)</sup>、主観主義、そして宗教主義へと思想を転換するが、それもまた、やはり姉崎の影響であるといえよう。

石井柏亭は、《天平の面影》について、「国民的自覚と浪漫傾向に刺激された所があるのかも知れぬ」と述べている<sup>88)</sup>。これは当時の時代思潮を見据えてのことなのであろうが、吉田精一氏が樗牛について「天才的貴族主義」と指摘している<sup>89)</sup>ように、柏亭が指摘しているものも、いわば上部階層の自由平等に基づく個人主義の影響であるのではなかろうか。

樗牛の「文壇批評家としての文学者(本邦文壇の側面評)」(『太陽』1901年1月)を発端に、樗牛や登張竹風によって唱導された明治30年代の本能讃美のニーチェ主義が流行する。それに対したのが坪内逍遙等であり、「美的生活論争」、或いは「馬骨人間論争」が興る。樗牛がその依拠としたのは、姉崎より贈られたT・チーグラの著作

である<sup>90)</sup>。また、坪内逍遙がその依拠としたのは、当時の「英米におけるニーチェ批評」と推定されているが、姉崎によって指摘されている。「英訳のザラトストラヤ、チュルクのニーチェ論や、英米雑誌の評論にて、ニーチェを早飲みして、囂々彼を排付せんとする聡明なる批評家には、此のニューマンのワグネル論などワグネル攻撃の好材料ならん(中略)ワグネルの著作や、リストの評論や、チャンブレーンの評論は機敏なる日本の批評家には少し退屈」すぎるであろう<sup>91)</sup>と。この聡明なる批評家は、「馬骨人間」を指しているのではあろう。

しかし、舞台人でもあつた逍遙は、姉崎のヴァーグナーの楽劇論の影響を受容しているように思える。1904年11月、逍遙は、日本に独特な楽劇が生れるべきだと主張した総合芸術『新楽劇論』を上梓。2年後発表した《常暗》の作曲をした東儀鉄笛は、ヴァーグナーを参考にしてこの作品を作上げている<sup>92)</sup>。勿論《オルフォイス》上演の影響も大きかったはずである。「音楽と劇的叙情詩とを合して一となし、加ふるに身振、所作、舞台上装飾等の術を以てし。之に因りて一の心理的動作の發展を表頭する所の音楽上作品是なり。楽音、言語、動作の渾一的綜合体を特殊の表頭術、及び形式によりて表はす所の歌劇は未だ他技術の企及すへからざる感興を喚起するものとして実に古来音楽の理想とする所なり」<sup>93)</sup>(傍点引用者)と、《オルフォイス》は明らかに総合芸術を目差していたのであつた。そして、これも、ヴァーグナーの総合芸術論の影響であることは確かなことであろう。《オルフォイス》以降、日本に総合芸術という概念が定着したものと思える。

1903年6月「学術と芸術を連合する」目的で『美術文庫』が創刊された(第3号、同年11月で終刊)。その3号から《タンホイザー》の翻訳がワグネル研究会の吉田豊吉、近藤逸五郎の手により連載される予定であつたようである。

黒田清輝、久米桂一郎や岩村透も花袋のいう、姉崎の唱道したという新ロマンティズムについて充分理解していたように思われる。つまり黒田のいう「理想画」も姉崎のいう「新生芸術」と相通ずるところがあり、また、彼らは、『美術文庫』に記事を寄せている(『美術文庫』の表紙絵にO-Sのサインがあり、岡田三郎助でないかと思われる)。

そして、和田英作が会場構成をした《蝶》《海の幸》や、フェルナン・クノッフの作品が出品された1904年の白馬会第9回展は、まさに、その総合芸術を目差していたようである。装飾室が催けられ、また、実現したのかどうか分らないが、白馬会の会場芝居を上演しようという計画<sup>94)</sup>があつたようである。まさに、この白馬会第9回展こそ「明治浪漫主義の時代」の頂点であり、また、白馬会の頂点でもあつたといえよう。(未完)

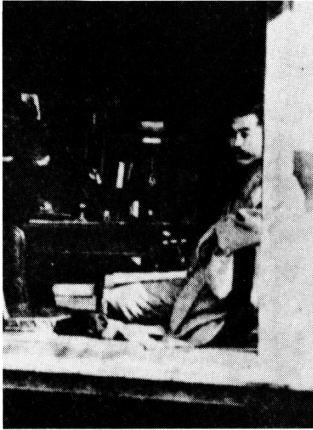


fig.1 「書齋に於ける姉崎嘲風氏」  
『明星』1904年1月

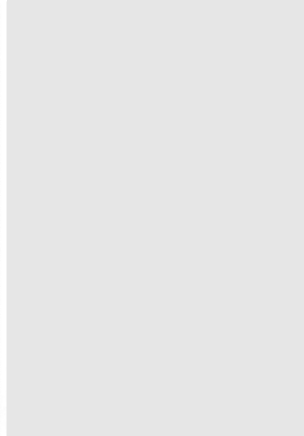


fig.2 高山樗牛



fig.3 A. ベックリン《波のたわむれ》ノイエ・ピナコティーク、ミュンヘン



fig.4 青木繁《輪転》石橋美術館



fig.5 アンリ・ファンタン=ラトゥール《ラインの黄金：オープニング・シーン》  
ハムブルグ・クンストホーレ



- 1) 〈露宮の夢〉は登場人物3名、舞台上で実際に歌ったのは主演の先々代松本幸四郎唯一人であった。また、〈羽衣〉〈雲鐘〉の振付けをしたのが市川團子(現市川猿之助の祖父)である。
- 2) 早稲田大学の〈都の西北〉の作曲者でもあり、文芸協会の中軸俳優東儀鉄笛は、東儀の姓が示すように雅楽の家の出身である。日本における西洋音楽の受容には、3つのルートを考えることができよう。キリスト教の伝導、軍隊、そして学校教育である。この教育の場における西洋音楽の中心となったのが東京音楽学校、その前身の音楽取調掛である。その担い手の中核になったのが、朝廷の祭祀音楽としての雅楽を司る吟人達であった。彼らは、「数百年に及ぶ『お家の芸』として十分に訓練された耳を持ち、音楽を芸術として纏む実力を持っていたのであった」(堀内敬三『音楽明治百年史』音楽の友社、1968年、p. 26)。開国とともに、明治宮廷における外交政策上西洋音楽の必要性が高まり、雅楽と西洋音楽両方を習得するようになる。鹿鳴館の宴の音楽を担当したのも彼らであった。その伝統は現在も宮内庁楽部に受け継がれている。1917年海軍軍楽隊と替るまで、東京音楽学校管弦楽団の管楽を担当していたのも雅楽の吟人達であった。当時の一子相伝の厳しい家系的音楽教育を受けた東儀鉄笛が文芸協会にいたればこそ、逍遙は創作オペラを上演することができたのであろう。また、東儀は或時、たまたま観にきていた「6代目尾上菊五郎が、思わず巧えーと嘆声を発したり、北見治一『鉄笛と春曙 近代演技のはじまり』品文社、1978年)程演技力豊かな役者でもあったのである。
- 3) オペラの歩み刊行会編『日本のオペラの歩み』東京、1959年、pp. 6-7
- 4) 「樗牛嘲風往復集」『増補文は人なり』博文館、1920年、p. 538
- 5) Paul Deussen(1845-1919) ショーペンハウアーの哲学を継承し、その『全集』を編んでいる。インド古代哲学に注目し、その研究に一生を捧げた。ウパニシャッドからジャンカラのヴェーダ哲学に至る潮流の解明に生涯を傾け、ウパニシャッドの翻訳を行っている。(中村元『比較思想論』岩波全書、1960年)
- 6) 桑木巖翼 ニーチェとドイッセン『哲学雑誌』1901年9月、pp. 668-669; 姉崎が井上孝次郎に贈ったドイッセン『ニーチェの思い出』の桑木による抄訳が掲載されている。
- 7) これにより1901年2月、姉崎に学位が授与された。
- 8) Ernst Windisch(1844-1918) ドイツのインド学、言語学者
- 9) Thomas William Rhys Davids(1843-1922) パーリ語仏典研究の開拓者
- 10) 姉崎正治『新版わが生涯』姉崎正治先生生誕百年記念会、1974年、p. 93
- 11) 『わが生涯』p. 85
- 12) 『文は人なり』p. 569
- 13) 『文は人なり』p. 432
- 14) 『文は人なり』p. 595
- 15) 「姉崎博士の三道楽」(『美術新報』1902年5月20日)に、「ワグネルのオペラは今迄に五つ見た、跡四つ見れば彼の作の主なるものを了る」、また、「音楽は能く分らぬ儘に面白い、真に人の肺腑をつく如き音もあれば、又た心情の奥の細やかな振動に触る如き調もあり、又たは天然暴風怒濤の威力を其儘楽器に移した如きもあって、真に言語に絶して居る。芝居とオペラを見る時だけは西洋を去りともない。又本国の家族朋友にも見せたい同情に堪へない」とある。
- 16) 『わが生涯』pp. 91-92に「Queen's Hallの音楽会では多くワグネル物をきき、又リヒャルト・シュトラウスが自らその作品を指揮演奏するのを聞いた。」とある。
- 17) 「石川啄木と西洋音楽 下・3」(『季刊藝術』No. 42, 1977年夏号);中村氏により指摘されているのは「予言の藝術」(『帝國国
- 学』1910年1月)の中で論じられたものである。
- 18) 小長久子『楽聖滝廉太郎の新資料』大分滝廉太郎研究会、1963年、pp. 195-197; 瀧廉太郎は、ライプツィヒに留学した。姉崎とはそこで会って居るのだらう。1902年3月20日付樗牛宛書簡に「幸田・松田二嬢の来府で、昨は音楽堂にベートーヴェン」を聞いたとある。(『文は人なり』p. 596); 幸田嬢とは、後日東京音楽学校教授となる幸田幸で露伴、延の妹である。幸田兄弟の中で音楽の才能にめぐまれなかったのは露伴であったといわれている。
- 19) 「姉崎博士の三道楽」;「芝居では Henry Irving と Ellen Terry との共演、Alexander Tree の芸芸、而して又当時はまだ少壮新進で、独立の小劇場を持っていた Eorbes Robertson も度々見た」(『わが生涯』p. 92)
- 20) 1902年10月7日ワッツ『希望』を樗牛に送る。「樗牛は平塚の病室で、此の一幅をかけ、最期まで之を眺めて居たといふ」(『文は人なり』pp. 533-534); 1902年4月4日(デュッセルドルフ)にリュールベンス(『マリアの昇天』、4月5日(アムステルダム)にレンブラントの作品を鑑賞している。(『文は人なり』p. 435); 5月20日(ロンドン)、「ターナーは実に感服する」とある。(『文は人なり』p. 599)
- 21) 『文は人なり』p. 429
- 22) 「余は悟れり洋行留学は玉手箱なりき、又人間なる僕を機械と化するタリスマンなりき、只一事をいへば今迄玉手箱に空望を置きし思を悟り得しは僕の大幸なり、西洋文明なる者、特に19世紀のドイツの文明、基督教といひ、近世学術といひ、其外形結果の進歩は即其裏面中心に一步一步解体を進めつつある者を悟り、また「されど僕一人につきていへば洋行終る何の為ぞ、物質文明の燦爛は余にとりては土塊のみ、音楽美術の妙に至りては日本にて見聞に及ばざる者あれど、此は吾等には乏しき金と時とを要す」(『樗牛に答ふる書』『太陽』1902年2月)
- 23) 工業=農業保護関税の複合体を創出し、工業家及び大土地所有にとって有利な市民社会の編成替え——農工協同統治を、ドイツ皇帝の妨げられない権力によって執行するものであり、国内において再生産構造の中核をなす広汎な中間層が、社会問題ないし政治問題化して自己を脅かすことを「予防」するために、各種の社会政策を伴うものであった。また、マルクス主義イデオロギーをもってすれば「金融資本の戦闘手段」と定義された艦隊建設の動機は、工業的、商業的膨張のための軍備の拡充や植民地経営ないしは勢力圏の拡大という世界政策の一部であり、軍事力資本主義的利潤利害のもとへの従属であった。そして、一般大衆の帝国主義的熱狂を大々的に組織するものであった。その政策には、精神的動機が欠如し、すなわち、一階級の利益のためのものにすぎず、それを施行する政府は国民国家の空洞化した形骸の背後に身を隠そうとした階級国家の政府であった。(大野英二『現代ドイツ社会史研究序説』岩波書店、1982年)
- 24) ゴーロ・マン、上原和夫訳『近代ドイツ史2』みすず書房、1977年、p. 44; G. マンはトーマス・マンの息子である。
- 25) 『わが生涯』p. 85; 平川祐弘『和魂洋才の系譜 内と外からの明治日本』河出書房新社、1971年、p. 143
- 26) 三国干渉を正当化するイデオロギーとしても働いたのであった。
- 27) 「此の如き文明の根底には、基督の血を呼び神の宿命を信ずる血醒さき又恐しき宗教の人心に浸潤せるあり」(『高山 樗牛に答ふるの書(承前)』『太陽』1902年3月、p. 30)、「キクリフス等が神は一切の中存すとの教は、ルーテルの神は超然として世界を統治すといふ猶太の一神思想に代る所なり、新教の神は即我意専制の世界君主となれり(中略)ルーテルは教会の教権に反抗する自然の結果として法王の神聖を否定したり。ペテロの鍵をあづかれるといふ法王の教権を否定するは



- よし、されど何を以て之に代へたりや。国君は即国々の教鞭の首長として法王に代はり、君主の剣は天国の鍵に代はりぬ、「見よ今のドイツの執権者が如何に神エホバを己の専有の如く吹聴し、之に反する異教徒を剪滅すべしとの思想を鼓吹しつつあるかを(中略)新教の神は征服の神、干戈の神なり、其布教が兵器的思想に伴ひ、征服の意義を有するは自然の勢なり」(『高山樗牛に答ふる書』『太陽』1902年2月、p. 25)
- 28) 「英仏学者の天然研究の影響ドイツにも及びて、茲に近世の科学を生ぜしも世間にあり、其結果は一方にては學術と工業実利とを結合して物質文明の材を作り、他方にては一切學問を天然科学的にして細緻精密の結果を得せしむるに至れり、恰も政治上國家の統一と人口の充溢とは相助けて學術工業の結合を増進し、人心功名心の發達は學術上發明発見の刺激を与へぬ」(『高山樗牛に答ふる書(承前)』p. 31)
- 29) 「高山樗牛に答ふる書」pp. 26-27; 確かに姉崎は、この「高山樗牛に答ふる書」(『太陽』1902年2、3月)において、「帝國主義」という語を一度も使っていない。しかし、「樗牛に答ふる第三書」(『太陽』1902年9月)には下記のようにある。「二十世紀の文明は、帝國主義、植民政略の文明なり(中略)帝國主義植民政略は、何の目的を達せんとするか。植民政略の爲めに植民し、帝國主義の爲めに帝國的統一を庶幾す、其の究局終に何れに歸すべきか。今の文明的ハイカラは、帝國主義に熱中して、自由平等の理想を空想なりしと咒咀す。然り、自由平等は空想なり、abstract ideal なりしなり。されど帝國主義、殖産政略は果して空華ならざるか、ideal abstraction ならざるか。殖産工業といひ、海陸軍といひ、國威の宣揚といひ、自由平等よりも眼見るべく手触るべき現象を有する故を以て、帝國主義の20世紀文明を空華にあらずと見る者あれば、此は大なる誤なり」
- 30) ヴィルヘルム2世時代のドイツ帝國主義史の研究がドイツにおいて本格的になされたのが、1930年エックハート・ケーアの学位論文『戦艦艦隊建設と政党政治1894-1901年』においてであった。しかし、ケーアは生前母国ドイツで認められることなく、1933年31歳の若さでアメリカで死去した。そして、ナチ・レジウムの中で忘去られ、また、ナチズムを突然変異の現象と見なしたドイツ歴史学界にあって、ケーアが見直されたのは、1960年代に入ってからである。異邦人姉崎のドイツ帝國主義論は、まさに、その結果政策が施行されていた当時の國史としてのドイツ史の実証的史料に充分成りうるものであろう。
- 31) 「高山樗牛に答ふる書(承前)」p. 31
- 32) 「高山樗牛に答ふる書」p. 24
- 33) 橋川文三『高山樗牛』高山樗牛齋藤野の人姉崎潮風登張竹風集 明治文學全集(40)筑摩書房、1970年、p. 389
- 34) 1902年3月24日森鷗外は小倉において「洋学の盛衰を論ず」という講演を行った。その中で『太陽』に掲載された姉崎の論文について「洋行無用論たるに近く、又一步進めて言へば、洋学無用論たるに近し」と指摘している。(平川・前掲書、p. 96; この著作のなかで平川氏は、その鷗外の「講演」により「姉崎正治の洋行無用論」を論究している。鷗外は『太陽』1902年2、3月号を読み、上記のように批評したのである。「僅に一縷の望を NIETZSCHE 主義の流行と SPIRITISMUS の未來とに繋げり」、「自然学の破産に近づきつつあるを思量せり」(『鷗外選集(13)』岩波書店、1979年、p. 79)と、続けて鷗外は指摘している。この部分は3月号に掲載されている部分についてである。しかし、平川氏は、「高山樗牛に答ふる書」のみで「洋行無用論」を展開している。日本近代文化に大きな影響を及ぼしたのは、むしろ「高山君に贈る」も掲載されている『太陽』3月号のほうであろう。鷗外がニーチェ主義のみ取上げたのは、聴衆が帝國軍人であったからなのであろうか。) 35) 「高山樗牛に答ふる書(承前)」p. 32; この中にゲーテも挙げて
- いる。「彼が偉大なる調和暢達之精神、天然の中にも宏大なる秩序を認めて之を發揮し、人心の深奥なる調和を歌て、樂で淫せず、哀を傷まざる彼の精神は、今尚ドイツ人心に一大なる薰陶者として其勢力を有し、精神文明の解体を防げつつあるなり」
- 36) 「高山樗牛に答ふる書(承前)」p. 33
- 37) 「画が好きになった怪談及び未來の夢」『武者小路実篤全集(19)』新潮社、1956年、p. 229
- 38) 『文は人なり』p. 570
- 39) 1900年9月ロベンハーゲン「王宮劇場でトロヴァトーレの歌劇を見た。これはキールの小劇場と違って壯大華麗な印象が今も残っている」(『わが生涯』p. 77)
- 40) 中村・前掲書、p. 101
- 41) 「高山樗牛に答ふる書(承前)」p. 33
- 42) 「高山君に贈る」『太陽』1902年3月、p. 78
- 43) 註42)と同じ
- 44) 「此曲を見て最も感に堪へざるは此最後の福音と其序幕の肉慾洞の快樂との対比」(註42)と同じ
- 45) 「高山君に贈る」p. 76; 「ワグネルのオペラは、総てタンホイゼルと同じく、愛の死で終る」(『文は人なり』p. 431); 「今夜ワグネルのロヘングリンを見にいく。此も愛の死の曲なり。嗚呼愛の死、是れ彼の福音なり」(『文は人なり』p. 432)
- 46) 1902年4月1日付書簡(『文は人なり』p. 434); 姉崎は、同年1月19日樗牛に〈タンホイゼル〉のリブレットを贈っている(『文は人なり』p. 595)。そして、樗牛の1902年4月1日付書簡に「ワグネルのタンホイゼルの外のオペラ送って呉れ、面白」とある。(『樗牛全集(5)』博文館、1907年)
- 47) 「英京通信」『帝國文學』1902年8月——「ジューグ フリート一曲はワグネルが理想の勇者、一將來の人間一の天真爛漫なる生い立ちをエンボデしたる作なり、ルソウの理想なり」(『天然の児』に力と勇とを合せたる如く、一篇の情致日本の山姥に於ける金時や、ドイツの中世のローランドの話を想ひ出さしむるは、此曲におけるジューグ フリートの人物なり)、「僕は考ふるに日本の金時の如きも、作者の技量と理想次第に、随分ジューグ フリートに似通ひたる戯曲に化し得べからん、能の『山姥』の如きも、尚大なる戯曲的進行の中に鑄造する余地なきにあらざらん」
- 48) 『文は人なり』p. 570
- 49) 『文は人なり』p. 431
- 50) 「高山君に贈る」p. 78
- 51) 『文は人なり』p. 434
- 52) 箕作元八『滯欧』『旅日記』東京大学出版会、1984年、p. 176 —「我々が常に支那人と間違ひらるることなり。一寸知っているだけでも齊田が先日或る所にて出会ひたる兵士は、劍を抜きて胸に差し付け、石井はフリードリッヒ街にて二人の若者から、汝支那人なるやといわれ、否といひしに、汝必ず豚尾を切りてごまかすならんと呼ばれ、長岡はルイゼン街にて労働者よりゲンコツを作りて復仇すべしといわれたれば、余は支那人にあらずと弁じてようやく免れ、遠藤は石を投げられ顔に傷を被り、仁井田はうしろより帽子を打ち落される」とある。
- 53) 『文は人なり』p. 538
- 54) 「去年此地に来る時、独逸語については不自由をしないとの自信を持って来たのである」(『文は人なり』p. 569); 「一つ論文を書いたが、訂正が大変だ。講義をきくのは何でもないが、活動的に語を用ひるのが六つかしい」(『文は人なり』p. 554)
- 55) ジェームス・ウッドズ(James Woods 1863-1935) ハーバード大学のインド学者、キールで出会い、1902年インドへ一緒に行った。姉崎はウッドズによりハーバード大学に招かれ、また、1935年ウッドズは東京で亡くなり、姉崎はその死を看取っている。

- 56) 1900年11月16日付書簡に、「僕は、どうしてか、プロイセンを悪む事甚しい」(『文は人なり』p. 551)とあり、1902年11月19日付書簡に、「歐洲近世の文明が空虚なるを知り得しは、僕の二年半滞欧の勞を無に帰すやも知らざれど」(『文は人なり』p. 535)とある。
- 57) 『文は人なり』p. 597
- 58) 「再び樗牛に与ふる書」p. 177
- 59) 「ワグネルの楽劇は眞の哲学にして又宗教、此故に又眞の美術なり、バイロイトは実に此新宗教のエルサレムなり、竹林園なり」(『再び樗牛に与ふる書』p. 168)
- 60) 中村・前掲書、p. 104
- 61) 緑樹生「歌劇オルフォイスの演奏」『美術新報』1903年8月20日；未完に終わったが、『美術新報』(1902年9月5、20日)に「タンホイゼ」の翻訳が掲載されている。
- 62) 三浦環『お蝶夫人』石文社、1947年、p. 244
- 63) 増井敬二『日本のオペラ—明治から大正へ』民音音楽資料館、1984年、p. 112
- 64) 小松耕輔『音楽の花ひらく頃—わが思い出の楽壇』音楽の友社、1952年、p. 100；宮沢縦一「ウナ・ヴォーチェ35 日本のワグナー」『音楽の友』1983年11月、p. 250
- 65) 「再び樗牛に与ふる書」
- 65<sup>a</sup>)〈露營の夢〉は日清戦争を主題にしたものであるが、〈羽衣〉、〈靈鐘〉や〈常暗〉は日本神話を主題にしたものである。
- 66) 『啄木全集(7)』筑摩書房、1968年、pp. 35-37
- 67) 中村「石川啄木と西洋音楽 完」『季刊藝術』1977年秋、pp. 104-106
- 68) 『啄木全集(7)』筑摩書房、1968年、pp. 18-19；また、当時旧派と言われた画家達の中にも、感覚的な主題の作品を制作する画家がいたということも示している。
- 69) 浦原隼雄『蠱惑的画家(伝説と印象)』青木繁画集』政教社、1913年、p. 141
- 70) 高木敏雄『日本神話学の歴史的概観』(『帝国文学』1902年5月)に「明治32年は日本神話学発生の年」であり、この年日本古代神話を論じたものとして、高橋龍雄(天地創造説)、樗牛(天地開闢説)、姉崎(日本古代神話は説明神話、説話、史的伝説の3つに分類できる)の三者を挙げている。
- 71) 鈴木『明治宗教思潮の研究』東京大学出版会、1979年、p. 290
- 72) 高木・前掲書に「嘲風の論は更に進んで、その人事神話的解明の法により、素尊の暴行及追放、素尊の渡航と其人文的功績に及び、最後に大蛇退治と結婚の説話を論じ、更に進んで素尊の御子大己貴の神話伝説に及ぶ」とある。
- 73) 箕作・前掲書、p. 218
- 74) 鈴木・前掲書、p. 269
- 75) 姉崎『宗教学概論』東京専門学校、1899年、pp. 383-392——「美術と宗教とは、其発達の初期にありて表象主義(Symbolism)として共同出現し、宗教は神話的天然宗教なれば、天然現象を神として崇拜し、美術は又有形特に色彩音声の配合に表象的の美を楽む」
- 76) 1905年3月、東京帝国大学文科大学に宗教学講座が開設され、4月より姉崎が教授になる。(鈴木・前掲書、p. 304)
- 77) 杉崎俊夫「姉崎嘲風ノート」『明治文学全集(40)』p. 403
- 78) 『復活の曙光』有朋館、1904年、p. 58——抽象的表象について下記のように述べている。「表象が表象で其の目的が写実でないならば、現実と吾等の五感(特に耳目)に訴へるままの物を写さずに、何か模型の如く影の如く、現実と吾等の感じ得ない夢を写すほど高尚な美術でなければならぬ。」また、現実の女を写すのではなく「乙女の原型、肉もなく顔つきなき形を天上世界から下して来て写すのが美術でなければならぬ(中略)『考へ又活きる形の影で』悩みや苦しみの模型を全く抽象的に写し出すのが眞の文学でなければならぬ」と。
- 79) 杉崎・前掲書、p. 405
- 80) 箕作・前掲書、p. 219
- 81) 1902年10月20日から28日までパリに、姉崎は滞在している。「3月4日つづけて、昼はルーヴルなど博物館を見、夜はオペラに行く。されどラファエル前派を喜ぶわれは仏國の18世紀其他の絵画それほど思はず、又ワグネルの楽劇はオペラの甲鐘なりと信ずる為か、スポンテニヤグノーのメロデー何となく面白からず、早や興も尽きたれば、パリを去る」(『花つみ日記』博文館、1909年、p. 445)
- 82) 『美術新報』1904年9月20日；「日本画に遠近濃淡の描写乏しき事は言ふまでもなし。而かもその病は油彩画にまで及べり」(姉崎「白馬会」の絵画展覧『時代思潮』1904年11月、p. 77——藤島や青木が、この白馬会評を読んでいたら、それは失望したことであろう。)
- 83) 『藤村全集(17)』筑摩書房、1977年、p. 70
- 84) 『藤村全集(1)』p. 526
- 85) 『アマン・ジャンに就いて』『美術新報』1912年4月(藤島『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年、p. 107)
- 86) 「私は『蝶』とか云ふのが心地好いかと思ひますが、其外は何か色が妙に寒色で、(中略)首から下の頸の処が何れも皆一樣に崩れ居る様で、その気持の悪るさは未だに忘れることが出来ません」(「白馬会画評」『明星』1904年11月、p. 34)
- 87) 「君の個人主義主観主義の处在を明にして予は子の精神の傾向を君と同じうするを禁ずる能はず、君よ君が主観主義として先に論明し、僕が今又客観的眞理の思想に反抗せんとする根本思想は、果してロマンチズムと称すべきや否やを知らず」(「高山樗牛に答ふる書(承前)」)
- 88) 石井「藤島先生の画業」『藤島武二画集』東邦学院、1934年、p. 2
- 89) 吉田精一『自然主義の研究 上』東京堂、1955年、pp. 215-216
- 90) 『文は人なり』p. 568
- 91) 『英京通信』p. 92
- 92) 増井・前掲書、p. 124
- 93) 『歌劇オルフォイス』東文館、1903年、p. 7
- 94) 『美術新報』1904年4月5日、p. 34；三浦環もノエル・ベリーが〈オルフォイス〉の山本芳翠制作の三幕目「極楽の場」の書割が気に入らず、山本と大議論になったと、回想している(三浦・前掲書、p. 245)。石倉のいうように、藤島、岡田によりその三幕目の書割は描き直されたものなのであろう。しかし、〈タンホイザー〉〈パルシファル〉の書割を見る思いがするという(『美術新報』1903年8月12日)一幕と二幕目の書割は、山本のデザインであった。山本はかつてパリ留学中、オペラの背景画を本格的に研究し、グランド・オペラで手伝い、そのためその観客席を2つ貫っていたという(長尾一平『山本芳翠』長尾一平、東京、1940年、p. 11——山本は壁画の指導をポール・ボードリーより受けた。グランド・オペラの背景画の手伝いは、パリ・オペラ座の天井画(1874年)を制作したボードリーの紹介によるものかもしれない)。山本はその研究のためオペラを観たであろう。また、ヴァーグナーの最後の愛人といわれたジュリエット・ゴーチエの肖像画を描いている(東京芸術大学所蔵の『西洋婦人像』)。ヴァーグナーの楽劇を実際に観たこともあったに違いない。或いはジュリエットよりヴァーグナーについて何か聞いたことがあったかもしれない。ところで、1902年9月ヨーロッパより帰国した川上音二郎一座は、翌1903年に凱旋公演としてシヨークスピアの翻案劇を3本上演している。『オセロ』(2月明治座)、『マーチャント・オブ・ベニス』の「法廷の場」(6月同座)、そして、11月本郷座における『ハムレット』の上演である。川上は『オセロ』の背景画を小山正太郎に依頼した。しかし、これは大道具方の反対で日の目を見なかったのである。つまり、舞台監督として、川上一座のヨーロッパ巡業に加わった土肥春曙(『ハムレット』を翻訳劇——ハムレットをハムレットとして

演じた——として一番最初に上演された文芸協会の公演で主役ハムレットを演じた)が指摘しているように(「泰西演劇の景幕に就て『美術新報』1902年12月5、20日)、これまで洋画家がドロップを描いたことがなかったのであろう。川上は『ハムレット』の背景画を山本芳翠に依頼した。それは<オルフォイス>の評判がよかったからなのであろうが、その依頼が急であったため、山本は「青山の墓場」劇中劇「王宮」の二場だけ引受けた。「装置というも1ヶ月位前から作者と打合せ、その雛型を作り、『燈火』を入れて場面の配色と衣裳の色の調和なども研究してきめてから、道具方に渡すべきだ」と、山本は述べている(「本郷座の道具『歌舞伎』1903年12月, pp. 30-31)。その『ハムレット』の舞台装置は目をみはらせるものだったらしい。出演した役者は、口々に使いやすくと述べ、山本の道具立とくらべると他の場面は鹿末過ぎるという評もある。また、舞台装置だけが目立ってという評もある。山本は、10月26日から弟子どもをつれて泊り込み、初日(11月2日)の朝になって完成したというが、その弟子どもの中に藤島がいたのかわからない。また、極貧の中にあつた青木が『ハムレット』を観たのかわからないが、或いは二人とも観たのかもわからない。石井柏亭は、『オセロ』は観なかったけれど『ハムレット』は観たと述べている(『オセロ』、『マーチャント・オブ・ベニス』の時の観客は、当時の歌舞伎と同じように花流界の人々であつたが、『ハムレット』は違つていた)。そして、この川上一座によるショークスピア劇の上演の影響で素人文士劇が発生したと、また、柏亭は述べている(『柏亭自伝』中央公論美術出版、1971年、p. 144)。青木が仲間とやっていた素人芝居の演目の中に『ハムレット』もあつたらしい。また、狂死するオフォーリア(折枝子)を演じた川上貞奴の横顔が《蝶》に描かれている少女の横顔に似かよっているといつたら、或いはいすぎかもしれない。しかし、白馬会で芝居『放浪生活』を上演しようとしたのは、川上一座によるショークスピア劇の上演の影響でもあろう。オペラの上演よりはやりやすかろう。『ベルツの日記』にあるように『ハムレット』は、劇自体あまり出来のよいものではなかつた。しかし、観客は、狂死したオフォーリアを演じた川上貞奴(fig. a)の水に浮ぶ姿を観たいと期待したらしい。翌12月号の『白百合』には、ジョン・エヴァレント・ミラー《オフォーリア》(fig. b)が図版掲載されている。藤島《朝》(fig. c)に、このミラー《オフォーリア》の影響があるのではなかろうか。また、この《朝》は、アリサ・ワイルディングをモデルにして描かれたロセッティ《ルギーナ・コルディウム Regina Cordium》(1866年, fig. d)の女性の顔によく似ている。



fig.7 D.G.ロセッティ《ベアータ・ベアトリックス》C.1864~70年 テート・ギャラリー



fig.6 藤島武二《エチュード(婦人肖像)》大阪・個人蔵

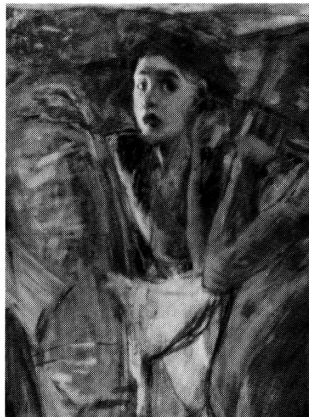


fig.8 青木繁《海の幸》部分図 石橋美術館



fig.9 青木繁《女の顔》兵庫・個人蔵

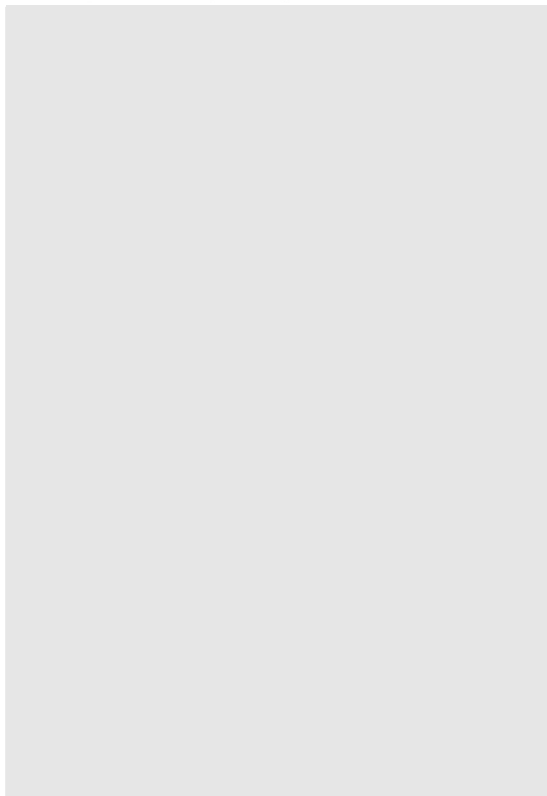


fig.a オフィーリアを演じる川上貞奴



fig.b J.E.ミラー《オフィーリア》テート・ギャラリー



fig.d D.G.ロセッティ《ルギーナ・コルディウム》1866年  
グラスゴー・アート・ギャラリー・エンド・ミュージアム



fig.c 藤島武二《朝》行方不明

## 美術館案内

### ブリヂストン美術館

**場所** 東京都中央区京橋 1-10-1(〒104)  
TEL. (03)563-0241

**開館時間** 午前10時～午後5時30分

**休館** 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

**入場料** 個人：  
一般¥500 大・高生¥400 中・小生¥200  
団体(15名以上)：  
一般¥400 大・高生¥300 中・小生¥150  
なお、特別展の場合は変更することがある。

### 石橋美術館

**場所** 福岡県久留米市野中町1015  
石橋文化センター内(〒830)  
TEL. (0942)39-1131

**開館時間** 午前10時～午後5時

**休館** 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

**入場料** 個人：  
一般¥300 大・高生¥200 中・小生¥150  
団体(20名以上)：  
一般¥250 大・高生¥150 中・小生¥80  
なお、特別展の場合は変更することがある。

## Guide to the Museums

### Bridgestone Museum of Art

**Address** 10-1, Kyobashi 1-chome, Chuo-ku,  
Tokyo 104, Japan  
Phone : (03)563-0241

**Museum Hours** Open daily from 10.00 a.m.  
to 5.30 p.m. except Monday  
Closed from December 28 to  
January 4

**Admission** Adults ¥500  
Students ¥400  
Children under 15 ¥200

### Ishibashi Museum of Art

**Address** 1015, Nonaka-cho, Kurume,  
Fukuoka-ken 830, Japan  
Phone : (0942)39-1131

**Museum Hours** Open daily from 10.00 a.m.  
to 5.00 p.m. except Monday  
Closed from December 28 to  
January 4

**Admission** Adults ¥300  
Students ¥200  
Children under 15 ¥150

石橋財団  
ブリヂストン美術館  
久留米・石橋美術館  
1984年度館報/第33号

Ishibashi Foundation  
Bridgestone Museum of Art  
Ishibashi Museum of Art  
Annual Report No. 33(1984)



