

# 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

安 松 みゆき

## 【要 旨】

これまで様々な要因から近代洋画家の原田直次郎の代表作品《騎龍観音》の制作過程が指摘されてきていたが、小論では、そうした従来の研究成果に対して、さらにもうひとつの仮説を加えることを試みた。すなわち、キリストの奇跡が実際に認められ、幻視を見る女性の存在に注目した原田の師ガブリエル・フォン・マックスは、その神秘性を、美しい女性と死といった眼に見えない要素に結びつけて、明暗を強調した劇的な描法で表現していた。そのようなマックスの神秘性と描法は、当時の絵画界の流行とともに原田にも影響を与え、原田にとっては日本の宗教の仏教に置き換えられて、《騎龍観音》への制作につながったと推察しえた。

## 【欧文要旨】

Bisher ist das Gemälde vom modernen japanischen Maler Naojiro Harada "die Drachen reitende Kan-non", besonders in Bezug auf ihre Ikonographie, von mehreren japanischen Kunsthistorikern untersucht. Um die bisherigen Ergebnisse weiter zu entwickeln, möchte ich hier eine Hypothese vorschlagen: Naojiro Harada hat sein Werk "die Drachen reitende Kan-non" unter dem Einfluss von seinem Lehrer Gabriel von Max gemalt, der die christliche Mystik tief geglaubt und die schöne Visionärin mit der dramatischen Maltechnik der Schattierung gemalt hat. Harada hat innerhalb von derselben Stil Tendenz den geistlichen Inhalt des Werkes vom Christentum zum Buddhismus transformiert.

## 【キーワード】

原田直次郎、ガブリエル・フォン・マックス、ドイツ・ミュンヘンの近代絵画、《騎龍観音》、日独比較美術

## はじめに

《靴屋の親爺》(図1)は、重要文化財に指定されているように、そこには1886(明治19)年という早い段階で油彩の見事な技法が垣間見られる力作である一方、二年後の《騎龍観音》(図2)



図1 《靴屋の親爺》1886年



図2 《騎龍観音》1888年



図3 ミュンヘンでの  
原田直次郎（中央）と  
鷗外（右）岩佐新（左）

は、そうした技術面をすべて削ぎ落としてしまったかのように当時には酷評された。両作品を制作したのは近代の洋画家原田直次郎である(図3)。原田は岡山出身で、父親が兵学に関係した子爵という恵まれた環境のなかで、まだ油彩画が日本に定着する以前に洋画家を目指して高橋由一に師事した後、ドイツで古生物学の分野で学位を取得した兄の勧めもあり、ドイツのミュンヘンに私費留学し、同地の美術アカデミーの教授を歴任したガブリエル・フォン・マックス(Gabriel von Max 1840-1915、以下マックスと略記、図4)の下で学んだ。そのときのことは、同時期にミュンヘンに留学していた文豪森鷗外との交流から、後に鷗外によって『独逸日記』のなかに書き留められている。原田と鷗外とは大変近い関係にあったようで、鷗外はさらに留学時の経験を素材とした短編小説『うたかたの記』に原田をモデルにした画学生を登場させている。



図4 ガブリエル・フォン・マックス

さて画家原田の評価は、たとえば上記の《靴屋の親爺》に見られるように、留学時に高い油彩の技術を身に付けながら、帰国後にはそのようなことを全く彷彿とさせず、大作の《騎龍観音》が日本画的で、しかも暗い作品に仕上げられ、原田の後に帰国した黒田清輝らの明るい外光派とは明らかな大差が見られたために、旧派として後退した評価が与えられた<sup>1</sup>。

しかし筆者には、ドイツ留学時にあれほどの技術を披瀝した原田が、短期間でその技術を捨て去ってしまったとは思えないし、あるいは実際にはそれを身に付けるまでにいたらなかったとも考えられない。原田の作品がそう見えるだけであって、むしろ、帰国後の作品の印象は、原田が留学先での近代絵画の新しい方向性を受容して、日本での油彩画を目指して描こうとした積極的な結果ではないか、と推測される。というのは、原田が留学した1880年代のミュンヘンの絵画界と、原田の作品には、後述するようにいくつかの共通性が認められるからである。小論では、原田のミュンヘン留学に注目して、マックスとの関係をとおしてかれの代表作の《騎龍観音》が制作された背景の一端を考察する。

## 1 既往の研究と問題の所在

### 1.1. 既往の研究と問題の所在

従来の原田の《騎龍観音》をめぐる研究状況については、長田謙一氏がまとめている。それによれば、図像の典拠が主な問題とされてきているという。芳賀徹氏が仏教図像との関係を指摘したことにはじまり、中江彬・三輪英夫氏は狩野芳崖の《悲母観音》、ティエポロの《無原罪の宿り》、ヤコボ・デ・バルバーリの《ガラテア》を典拠と見なし、丹尾安典氏は『仏像図彙』「龍頭観音」を取り上げ、宮本久宣氏は、護国寺所蔵の鶴州麗鬻筆の「普門品三十三身図屏風」のなかの「騎龍柳漢音図」を典拠に示した。長田氏は、宮本氏の指摘が大方支持されて、それにともなって図像典拠に西洋を求める議論は下火になったと見なしつつも、西洋との関係にも引き続き眼を向けるべきとして、自らミュンヘンの守護神バヴァリア像との関係と「帝国日本」を寓意したとする仮説を提示している<sup>2</sup>。長田氏には言及されていないが、金子幸代氏もバヴァリア像との関係に注目している。彼女は、鷗外とミュンヘン画壇との関係をまとめるなかで、《騎龍観音》は、女性と獅子を組み合わせたバイエルンの女神バヴァリアとの類似とともに、近代化に向かって邁進する明治日本のエネルギーを描き、観音の静寂さに古来から続く日本の精神性を込めようとしたと推定している。しかも毛利敬親の肖像とともに出品されたことに意味があるという。肖像は古い維新の精神を描き、観音は、明治日本のエネルギーと精神性を描いているとした<sup>3</sup>。また蔵屋美香氏は、バヴァリア像とともに、ミュンヘンのアザム教会を例にしつつ、教会内に飾られる聖母マリア像との関係を示唆している<sup>4</sup>。

このように《騎龍観音》をめぐる既往の研究は、図像典拠に焦点が当てられて、さまざまな可能性が指摘されつづけている。それら諸説は、大きく否定されることもなく、むしろ総合的に捉えることで真実に近づけるように理解されていると言い換えられるだろう。

とはいえ、前述したように、《騎龍観音》はミュンヘンから帰国して二年後に完成していることや、後述する師マックスとの帰国後にも継続される関係をふまえるならば、そこには、もうひとつの可能性として、師であったマックスからの影響に重きを置いて、間接的な関係でなく、直接的な影響について具体的に検討する必要があるのではないだろうか。1995年の時点で、中江彬・三輪英夫氏は《騎龍観音》をミュンヘン留学を誇示するかのような意欲的な作品として、その価値を高く見なしている。その理由に、かれの絵画論との関係とともに、ミュンヘン歴史画派の伝統のなかに学び、またドイツ浪漫主義と世紀末的怪奇趣味にも関心を寄せていたからだという<sup>5</sup>。だが三輪氏は、なぜそうしたことに原田が関心を寄せたのか、マックスとの関係が想起されるものの、その具体的な裏付けとなる内容について十分に言及していない。

それゆえ、小論では、従来の研究成果に加えて、試論として、原田の代表作品《騎龍観音》の制作過程におけるマックスからの影響について、具体的に図像典拠の問題を含めて跡づけることにする。

### 1.2. 具体的な考察方法 原田のマックスへの書簡を契機に

チェコ出身のマックスは、ミュンヘンの美術アカデミーの教授に1874年に就任し、十年間、特に歴史画の指導者として教育に貢献した、いわゆる典型的なアカデミックな画家だった。そのマックスへの原田の師事は、帰国後にも継続し、その思いの下に《騎龍観音》を制作した可能性を具体的に示すものがある。それは、原田が帰国後の1888年5月11日にマックスに送った仏語の手紙である。すでに別の機会に紹介しているが<sup>6</sup>、そこには、従来知られていなかった原田の《騎龍観音》の制作に対するマックスとの重要な情報が、以下のように見出せるのである。

「(中略) ……私は日々仕事に勤しみ、絵を描いています。しかし、十分な成果が得られていません。せめて皆さんに関心をもってもらえるように、二年後には、真の日本様式の絵画作品を何点か先生にお送りするつもりです。…… (中略)」(訳出は坂井利佐子氏による)

原田は手紙のなかで、作品を制作しているものの「十分な成果が得られていません」と、当時自らの制作が行き詰まっていることを吐露している。もちろん「十分な成果」とは、マックスに宛てた手紙である以上、マックスから学んだことをふまえての成果を意味しているといえる。そして「皆さんに」とあるのは、おそらくマックスだけでなく、ドイツ・ミュンヘンの絵画界をも指し、原田は、日本独自の油彩画を、すなわち「真の日本様式の絵画作品」を、ドイツ側から対等に理解されるような作品として制作しようとしていたと解釈できる。この手紙を送付してから二年後には、実際に《騎龍観音》と《毛利敬親》の二点が制作されている。まさにこの二点こそが、原田にとって「真の日本様式」を具現化した作品なのである。ただし、丹尾安典氏によれば、原田はそれでも完成した《騎龍観音》に満足することはなかったという<sup>7</sup>。

この書簡に記された思いを持って原田が作品を制作したとするならば、《騎龍観音》がマックスから学んだことを反映させて、マックスやミュンヘンの絵画界に認めてもらえるような作品として制作したことを、具体的に考察する必要があるだろう。

したがって、前述のように、《騎龍観音》の制作過程におけるマックスからの影響を考察するにあたって、具体的に、まず作品のテーマが宗教であること、つぎに旧派とされる大きな要因となった暗い描法に焦点を絞ってすすめることとする。

## 2. 原田の師マックスと宗教の問題

### 2.1. 特異な画家マックス

ミュンヘンで原田の師事したマックスは、1900年には貴族の称号を得るほど評価された当代の画家だったが、その一方で、別の機会にすでにまとめているように<sup>8</sup>、かれは少々特異な面を持っていた。ひとつは、文化人類学的な理由から猿を飼い、それを作品のモデルにしていたことである。西洋の伝統的な猿の捉え方は、キリスト教との関係で、貪欲さ、好色、悪意、狡猾、邪淫、怠惰や人間の悪徳や異教徒などの悪いイメージに結びつけられてきたが<sup>9</sup>、マックスの作品のなかに認められる猿を主人公にした作品は、人類学および動物学的な関心の現われと理解されている。たとえば、マックスは、《解剖学者》(1869年、図5)では解剖をはじめめる老人が伝統的な憂鬱のシンボルのポーズをとり、その背後の机の上に、書類や本、燃え尽きた蠟燭、人の頭蓋骨などとともに、猿の頭蓋骨を描き加えている<sup>10</sup>。さらにマックスは猿から類人猿へと関心を広げて作品を描いていることから、猿への着目からダーウインの進化論の視覚化を試みていたこともわかる<sup>11</sup>。

マックスはまた心靈主義者でもあり、ゲルマニア神智学協会会員として研究会に参加したり、自宅で家族と一緒に霊媒術を実践していた。《騎龍観音》との関係で注目したいのは、この点でのマックスの活躍である。



図5 ガブリエル・フォン・マックス  
《解剖学者》1869年

マックスの心霊主義との関わりは、個人的な宗教観に留まらず、作品制作にも認められる。マックスの弟がトランス状態のモデルの写真を撮り、それをマックスは作品に援用したという指摘もあるように、心霊的なテーマを表した作品が制作されていたり、近年の研究によれば、1870年代以降には、制作において心霊主義や催眠術などに没頭していたことが反映しているという<sup>12</sup>。

## 2.2. マックスの作品と宗教

現在マックスの代表作品の一部は、ミュンヘンのノイエ・ピナコテークに所蔵されている。《解剖学者》(図5)と《法悦の処女アンナ・カタリーナ・エムマリヒ》(図6)である。前者は1869年の作品で、特定の人物を描いているわけではなく、マックスが解剖学への強い関心があったことを反映している作品と考えられている<sup>13</sup>。

ここで注目したいのは、後者の1885年の作品である。作品のモデルとなっているのは、実在の人物である幻視者アンナ・カタリーナ・エムマリヒ (Anna Katharina Emmerick) である。彼女は1774年にヴェストファーレンの小さな村コエスフェルトに生まれ、1802年にミュンスターの郊外のアウグスティーナ修道院に入り、1808年から手足と頭に聖痕を受け、復活祭の前週には、その出血の量が多くなった女性とされる。1812年からは病院に入院し、1824年に50才で亡くなっている。このキリスト教の神秘的な女性の存在は、



図6 ガブリエル・フォン・マックス  
《法悦の処女アンナ・カタリーナ・エムマリヒ》  
1885年

受難の幻視として、クレメンス・フォン・ブレンターノによって12冊の日記としてまとめられたという<sup>14</sup>。マックスはエムマリヒを、ベッドから上半身を起こして膝に受難のキリスト像を置き、出血のために包帯を巻いた頭を両手で抑え、その手からも血を流しながら聖痕に耐える苦痛の姿として描いている。左には燃える蠟燭が神の存在を暗示させている。エムマリヒの白の寝間着、頭の白い包帯、白のシーツと白色に限定された表現が、ことのほかエムマリヒの神性を強調しているように見える。本来の年齢を考えると、マックスは、エムマリヒを若くて美しい女性として捉えている。

他にも、マックスは、プレフォルストに住む女性幻視者の肖像画や、英国の心霊主義者カティ・キングなどの肖像画も描いているが、いずれも実在者が若くて美しい女性で表現されている。また、マックスの作品のなかには、死が霊的な存在と結びつけられたものもある。たとえば《幽霊の挨拶》では、亡くなった恋人を慕ってグランドピアノの前に座る若い女性が、背後から恋人の手だけがこの世に現われた場面が描かれている<sup>15</sup>。これらマックスの肖像画は、目に見えない世界の媒介者を若くて美しい女性を具現化しているために、複製が作られるほど当時には大変な人気を博したことで知られている<sup>16</sup>。

このようにマックスの作品には、目に見えない世界の媒介者であるキリスト教の幻視者をモデルにしたものが多く認められる。マックスは伝統的な聖母像も描いているが、数の上から見れば、明らかに幻視者に着目していたことがわかる。

## 2.3. 超能力、幻視を信じたマックス

ではなぜこれほどまでにマックスは眼に見えない幻視的あるいは心霊的な世界に強い関心を

抱いたのだろうか。前述のごとく、かれは心霊主義に特別の関心を持っていたが、さらに家族とともに超能力を体験する行動をしたり、当時の霊媒者リナ・マッティンガーによるテレパシーの実験を、自らのアトリエで実施したことが周知の事実となっている<sup>17</sup>。また《プレフォルストの視霊者》を描くために、彼女に関わる家や知人を訪問していることもわかっている<sup>18</sup>。

おそらくマックスにとって心霊主義的な関心の現れからきている眼に見えない世界は、決して現実とかけ離れたものでなく、逆に自らも実験していたように、現実的な世界に繋がるものとして認識していたと考えられる。そのために、作品にもそのような眼に見えないテーマが積極的に選ばれていたといえるだろう。ただし、マックスはそれを具現する際に、眼に見えない世界と現実を仲介する存在に焦点をあて、それを女性の姿によって、しかも若くて美しい理想的な女性像で表現していた。霊的な存在が身近なものとして理解されながら、表現においては非現実的な理想の世界で表わすという、一見すると矛盾するように見える作品こそが、マックスの独自性を示していると考えられる。

#### 2.4. キリスト教の奇跡の時代

マックスがそれほどまでに霊的な存在に引き寄せられたのには、従来、ミュンヘンがそうした心霊主義のネットワークの中心的都市だったことがあげられているが<sup>19</sup>、さらにもうひとつ、新たに指摘されなければならない時代背景がある。当時、科学的に説明のつかないキリスト教の奇跡が見られた時代だったことである。それはまた、近代化のなかでキリスト教の神秘性が失われかけていることの現れでもあった。

19世紀は神秘の世紀とも呼ばれ、聖母マリアをめぐる神秘の話がいくつも認められた。竹下節子氏はそのことについて、詳しく説明している。聖母マリアを論じたなかで、竹下氏はマリアの神秘に関して、18世紀末のカタリーナ・エムマリヒの話、1830年のパリで修道女カトリヌ・ラブレーに現われたマリアと奇跡のメダイの話、1858年のルルドで少女ベルナデットに現われたマリアと奇跡の泉の話、の三つを例にあげている<sup>20</sup>。これら奇跡は、西洋の美術史で描かれてきた「幻視」にあたる。遠く日本にも伝えられ、白濱聖子氏によれば「メダイ」という形で残され、東京国立博物館に所蔵されているという<sup>21</sup>。『「聖書」と「神話」の象徴図鑑、西洋美術のシンボルを読み解く』には、幻視とは、現実世界では感覚できない超越的な神の世界を、とりわけ熱心な信者が法悦のなかで垣間見る、神秘的なヴィジョンのこととして説明されている<sup>22</sup>。よく知られている幻視は、イエスと同じ5つの傷を受けるアッシジのフランチェスコの「聖痕の拝受」、イエスと指輪を交換するアレキサンドリアのカタリーナの「神秘の結婚」などがあげられており、16世紀以後の表現には、恍惚とした表情で描かれるようになるともいわれている<sup>23</sup>。

マックスの1870年代以降の作品は、心霊主義などの影響のもとに描かれているとされるが<sup>24</sup>、それ以前の作品にもその影響は認められる。たとえば、島根県立石見美術館に所蔵されるマックスの1868年の作品《聖女テレーゼ・メルル》の作品は、展覧会図録の説明ではチロル地方で聖痕を受けたといわれる女性のデスマスクを描いたもので、そこにはマックスの神秘主義への関心の深さがうかがえるという<sup>25</sup>。図録には指摘されていないが、聖女テレーゼ・メルルとは、南チロルの貴族出身のマリア・フォン・メルルを指していると思われる。彼女は1812年に生まれ、1868年に66才で亡くなっている<sup>26</sup>。マックスの作品は、まさに彼女が亡くなった年に描かれたものであり、マックスには珍しく、デスマスクといわれるように66才の容貌のメルルで描きとどめられている。

マックスが幻視的な世界に注目したのは、そうした現象が現実の世界でいくつか実際に起こり、広く多くの人々に知られていたためであろう。少なくともマックスが関連学会に入会し、家族で実験したり、写真によって霊的な場面を作り出していることから、マックスはかなり幻視的な

世界を信じようとしていたと理解すべきであろう。その際に留意しなければならないのは、そのことがキリスト教の否定に結びつかないことである。それは、カトリック教徒の多いバイエルン・ミュンヘンで活躍していたこととともに、マックスの描く登場人物がキリスト教徒で描かれている例がいくつか認められることによって裏付けられる。

原田が師としてマックスを意識しつつ《騎龍観音》を制作したとしたならば、一般的な解釈としては、マックスがアカデミックな画家であり、宗教をテーマに選択したのは、伝統的なアカデミック絵画のヒエラルキーのなかで最も上位に置かれた歴史画として当然の結果だったと理解される。

だが、マックスの宗教との関わりをふりかえれば、近代化されるなかでの非近代化ともいえる、目に見えない精神的な現れを現代の事実としてキリスト教の幻視などにマックスが着目していたことも、留意されなければならないだろう。

原田がそうした幻視を信じていたのか否かは、現時点では不明だが、いずれにせよ原田が仏教の観音を作品のテーマに設定したことは、伝統的なアカデミックなテーマであることに加えて、過去への後退としてではなく、新しい時代における精神的なもの、すなわち新時代にも宗教が求められることを、マックスの宗教への関わりから感じて選択された可能性が考えられるのである。

### 3. 《騎龍観音》の暗い明暗描法をめぐって

#### 3.1. マックスの描法

マックスが活躍した時代には、フランスでは印象派が現われて、日常生活をテーマに明るい色彩で、しかも従来とは異なってマチエールや筆の跡をふんだんに用いて新たな作品として作り出していた。それに比べてマックスの場合は、「アカデミック」といわれるように、たしかにテーマに加えて、描き方においても伝統的といえる面が多い。特にレンブラントやルーベンスからの影響が指摘されてきているように、光の明暗を強調した描き方に特徴がある。

しかし、それも過去への後退を示しているのかといえば、後述するように、当時のミュンヘンの絵画界が積極的にそれを理解していたことから、マックスにおける、特に光の明暗の効果を用いた描法についても、前向きの意味を持って解釈されるべきと考えられる。

ミュンヘンの19世紀後半からの絵画動向をふりかえってみると、まずその時代を代表する画家にはアカデミーの総長だったピロティが注目される。ちなみに鴎外も『独逸日記』のなかで言及しているように、ピロティは当代を象徴する画家であった。歴史画や肖像画で一世を風靡したかれもまた、目には見えない死のテーマなどを印象深く描いていた。たとえば、《ヴァレンシュタインの死体とゼニ》の作品（1855年、図7）では、シラーの三十年戦争に基づく戯曲をテーマとし、神聖ローマ帝国の皇帝に疑われて暗殺された傭兵隊長ヴァレンシュタインが、作品ほぼ中央下に暗闇の空間のなかで横たわっている。そばには彼の友人である占星術師ゼニが立ちすくんでいる。この二人に光を当て、生と死を強調した劇的な場面づくりには、フランスやベルギーの歴史画の影響や舞台美術からの影響が



図7 カール・ピロティ  
《ヴァレンシュタインの死体とゼニ》  
1855年



図8 アルノルト・ベックリン  
《波間の戯れ》1883年



図9 ハンス・フォン・マレーズ  
《ヘスペルスの娘たち》1885-7年

指摘されている<sup>27</sup>。この作品は、構図の類似からマックスへの影響が知られるが、前述したように、レンブラントなどに通じるその光を用いた印象的な描き方も見逃せない。

ピロティの劇的な光の描法は、さらにマックスと同時期に活躍した他の画家たちにも認められ、ミュンヘンの当時の絵画界の特徴になっていたことが理解される。たとえば、ヴィルヘルム・トリューブナーの《遺骸としてのキリストII》(1874年)では、マンテーニャ、ルーベンスなどの影響を受けつつ、キリストの遺骸のみを暗闇のなかで光を当てた劇的な表現が取られている。のちにドイツの印象派といわれるヴィルヘルム・ライプも《森の番人》の肖像画(1882-86年)において、光の明暗を強調して描いている。アドルフ・フォン・メンツェルの《鉄匠延機工場》(1872-75年)や、アルノルト・ベックリンの《波間の戯れ》(1883年)(図8)、レンバハの肖像画でも伝統的かつ劇的な光の明暗を用いて描かれている。

そのような伝統的な明暗描法をさらに進展させて、次なる時代を予言する革新的な作品が生み出されている。ハンス・フォン・マレーズとフランツ・フォン・シュトゥックの作品である。マレーズの《ヘスペルスの娘たち》の作品(図9)では、あえて黒色と絵の具層にもこだわる明暗描法によって、女神たちの美しさは、特に影となる黒色の強調と、厚く塗られた絵の具の層による重い暗さのなかに、浮き立つ肌によって示されている。

一方のシュトゥックでは、たとえば《サロメ》(図10)の作品において、漆黒に近い暗闇の背景に対して、光を当てられたサロメの肢体が輝く表現が生み出されている。その表現は《罪》(1893年)では一層の深化をとげ、誘惑に負けたエヴァの上半身の肖像において、彼女の顔は暗闇のなかに隠れ、彼女の裸の胸元だけが光を受けて肌色の輝きを放ち、それによって罪を象徴するエロスが強調されている。いずれもレンブラントなどに通じる劇的な光の明暗表現をさらに進展させて、人物の美しさやエロスを強調する手法として積極的に取られているといえる。

こうした光の捉え方は、たとえば、同時代のオーストリアで活躍したグスタフ・クリムトの作品に比べると、独自のことがわかる。クリムトの



図10 フランツ・フォン・シュトゥック  
《サロメ》1906年

《ユーディットII (サロメ)》(図11)では、光による明暗の効果は考えられておらず、印象派の影響が伝わるなかで、クリムトは明るい画面を作り出し、縦長のキャンバスのなかで、装飾的な背景の下で愛するヨハネの首を手に入れたときの、サロメの恍惚とした表情とその美しい肢体に、重きが置かれている。

このような当時のミュンヘンの絵画界の傾向を思えば、光の明暗表現を強調するマックスの作品は異質となりえない。シュトゥックなどに認められるように、むしろミュンヘンでは、それが新しい時代の作品制作において重要な描法だったことを認識させられる。

### 3.6. 原田の《騎龍観音》とマックスとの接点

ここまで見てきたように、マックスは作品制作において、現実の世界につながる非日常的な神秘的世界に注目しつつ、その仲介者に女性を選び、伝統的で光に注目した劇的な明暗を用いて、若くて美しい理想的姿で描く特徴を見せていた。すなわち、宗教的なテーマの選択も、マックスにとって従来とは異なる現実的な側面を持って理解され、さらにその表現において光の劇的な明暗を強調する描法も、当時のミュンヘンの絵画界の新たな特徴でもあった。改めて原田の《騎龍観音》との接点を探せば、そのテーマ設定、劇的な光の明暗を用いた表現方法に、その答えを見出すことができるだろう。

加えて、具体的な図像上の問題として、留学時代のマックスの人物表現との類似が裏付けてくれるように、マックスの描いた女性像のなかには、《騎龍観音》の観音に類似する例を見出すことができる。1879年に描かれた《ニュディア》(図12)と、1875年の《ヴァルブルギスの夜のグレートヒェン》(図13)である。前者は、ローマ時代のポンペイの盲目の花売り娘ニュディアがギリシャ神殿の基壇を背景に、花の入った平たい籠を両手に持つ姿で表されている。彼女はギリシャのキュトンを着、マックス好みの容貌を見せる若い女性として描かれているが、特に注目されるのは、布で覆われた体をわずかに四分の三だけ左に振れて立つ姿に、《騎龍観音》の観音の姿を彷彿とさせるところである。また後者の作品は、ゲーテのファウストの登場人物がモデルとなっているが、ここでも女性は、暗闇のなかで裾が長く体の線に沿った衣裳に身を包み、顔は正面に向いているものの、《騎龍観音》とは逆向きながらわずかに四分の三だけ右側に振れて佇んでいる。これらの作品は、いずれも原田がマックスのアトリエで学ぶ以前に描かれているために、原田が見た、



図11 グスタフ・クリムト  
《ユーディットII (サロメ)》  
1909年



図12 ガブリエル・フォン・マックス  
《ニュディア》  
1879年



図13 ガブリエル・フォン・マックス  
《ヴァルブルギスの夜のグレートヒェン》  
1875年

あるいは知っていた可能性は否定できない。

こうしたマックスと原田との図像上の接点の証左として、これまで指摘されてきていないが、すでに留学時の作品においても次のように類似点を認めることができる。ひとつは、留学時の1885年に原田が制作したといわれる《神父》(SBC信越放送株式会社蔵)(図14)のモデルの点である。この作品のモデルは、マックスの作品《解剖学者》(図5)の主人公に類似する容貌を見せているのである。原田の《神父》に見られるモデルは、ほぼポートレートで描かれ、わずかな光のためにその表情は把握しづらい。モデルの髪の毛は耳上あたりに髪が残る程度で、額が広く目がくぼみ、鼻の下と顎に髭をはやした容貌を見せている。一方のマックスの解剖学者も、原田に比べて髭の色や全体に年齢的な若さを感じる違いはあるものの、同様の容貌を示している。年齢の相違は、マックスの作品が1869年、原田が1885年のため、16年の時間差によって矛盾を感じない。

また原田が1886年に描いたとされる《老人像》(三重県立美術館蔵)の人物(図15)は、マックスが1883年に描いた《生体解剖学者》(レンバハ・ハウス、ジューメンス美術財団寄託)の老人(図16)との類似が見られる。カリン・アルトハウスによれば、マックスの作品は、英国で1876年に脊椎動物実験に免許が必要となり、マックスの住むバイエルンでは1880年に動物保護法が施行されたという時代を背景に描かれたとされる<sup>28</sup>。暗闇のなかで解剖学者がメスを持ち、小型犬を解剖の実験台にしようとする場面に、右側には右手で黒い小型犬を抱き、左手で心と脳を天秤にのせて計る擬人像の「同情」が描かれており、生きた動物を実験台にすることを倫理的な面から批判している作品として解説されている。アルトハウスは、描き方に対して、老人で表現された生体解剖者にはレンブラントとの関係を、擬人像の女性にはラファエル前派との関連を示唆している<sup>29</sup>。そのレンブラント風の老人の容貌は、面長で、額に数本の皺を蓄え、眉と彫りの深い目、鼻の下と長くて豊かな白髪顎髭を特徴としている。原田の描く老人を見ても、頭髪や髭が若干黒色であるものの、それ以外は、ほぼマックスの描いた老人と同じ特徴を示している。

こうした二人の作品に見られる老人の容貌の類似からは、原田が、師であるマックスと同一人物をモデルにしていた可能性が考えられる。そのことはまた、



図14 原田直次郎《神父》1885年

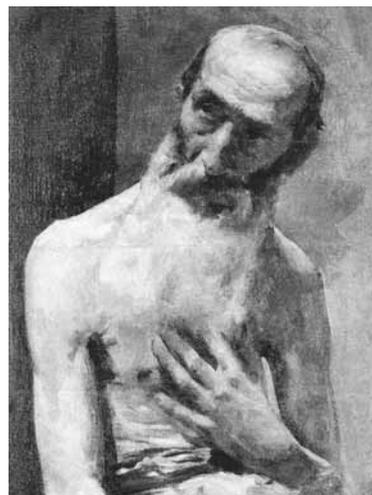


図15 原田直次郎《老人像》  
三重県立美術館蔵1886年



図16 ガブリエル・フォン・マックス  
《生体解剖学者》1883年

それだけ原田はマックスとの関係が良好であり、マックスからアカデミックな絵画について多くを学んだであろうことを示唆させる。ただし、なぜ老人だったのかについては、原田の留学時の作品に限られているなかで、老人をモデルにしたものは比較的が多いことが指摘できるのみで、それ以上の答えは現時点では見出せない。あるいはこの二人に共通するモデルはだれなのか。これらの問題については、今後の課題としたい。

このような図像的な類似は、留学時から認められるものであるために、《騎龍観音》におけるマックスの描く人物との類似にも、マックスからの影響を読み取ることができるのである。

## おわりに

原田の描いた《騎龍観音》の観音は、日本の歴史では隠れキリシタン時のマリアに入れ替わる存在であり、宗教的に幻想的な存在ともいえる。これまで様々な要因から《騎龍観音》の制作過程が指摘されてきていたが、小論では、そうした従来の研究成果に対して、さらにもうひとつの仮説を加えることを試みた。すなわち、キリストの奇跡が実際に認められ、幻視を見る女性の存在に注目したマックスは、その神秘性を、美しい女性と死といった眼に見えない要素に結びつけて、明暗を強調した劇的な描法で表現していた。そのようなマックスの神秘性と描法は、当時の絵画界の流行とともに原田にも影響を与え、原田にとっては日本の宗教である仏教に置き換えられて、《騎龍観音》への制作につながったと推察しえるのである。

- 
- 1 たとえば以下を参照。乾由明「浅井忠と原田直次郎」『近代日本美術史1 幕末明治 司馬江漢から青木繁まで』有斐閣選書、1977年、255頁。
  - 2 長田謙一『『騎龍観音』（1890）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』167号、美術史学会、2009年、232-249頁。これまで原田をめぐる研究だが、土方定一、芳賀徹、丹尾安典、中江彬、三輪英夫、新関公子、馬淵明子、蔵屋美香、宮本久宣、鍵岡正謹、竹盛天雄、児島薫、金子幸代各氏等によってほぼ全容が探究されてきている。土方定一『近代日本文学評論史』西東書林、1936年、1113-131頁。丹尾安典『『ドイツの少女』原田直次郎筆』『青淵』327号、1976年6月号、25頁。土方定一「藤次郎と森鴎外、原田直次郎」『みづゑ』900号、1980年、51-65頁。小松伸六「ミュンヘン物語—6—『うたかたの記』をめぐる—森鴎外、パウル・ハイゼ、原田直次郎』『文学界』35号、文芸春秋、1981年、214-221頁。W.シャモニ「森鴎外のミュンヘン地誌」『鴎外』第28号、森鴎外記念会編、1981年、41-52頁。芳賀徹「森鴎外と原田直次郎」『絵画の領分』朝日新聞社、1984年、181-278頁（後に『絵画の領分 近代日本比較文化史』朝日選書412、1990年に再発行）。佐渡谷重信『鴎外と西欧美術』美術公論社、1984年、27-28、265-300頁。中江彬・三輪英夫「原田直次郎と歴史画1」『美術研究』第337号、東京文化財研究所、1987年、75-87頁。馬淵明子「解説、原田直次郎、靴屋の阿爺」『國華』第1150号、國華社、1991年、41-43頁。新関公子「森鴎外と原田直次郎」『へるめす』38号、岩波書店、1992年、108-122頁。丹尾安典「原田直次郎《騎龍観音》」『日本の近代美術I 油彩の開拓者』大月書店、1993年、81-96頁。三輪英夫『日本の美術7 明治の洋画 明治の渡欧画家』No.350、至文堂、1995年、67-75頁。山崎一穎「鴎外文学と三人の画家—原田直次郎・大下藤次郎・宮芳平—」『森鴎外と三人の画家たち展、装丁本と主人公画家 原田直次郎・大下藤次郎・宮芳平』豊科近代美術館開館五周年記念展覧会図録、1997年、4-11頁。Elmar D. Schmid: *Julius Exter, Aufbruch in die Moderne*, München 1998, S. 14-17. 大石直記「絵画と文学のセッション 鴎外の絵画論、原田直次郎との関係に触れて」『国文学: 解釈と教材の研究、特集 絵画と文学のセッション』学灯社、45-8、2000年、40-44頁。高阪一治「靴屋の阿爺

- 一原田直次郎とドイツ19世紀末絵画』『鳥取大学教育地域科学部紀要 教育・人文科学』3号、2001年、149-164頁。生熊文「特集 原田直次郎の友人・画家エキステルの系図・出生届などについて」『鷗外』森鷗外記念会編、73号、2003年、20-25頁。Andrea Hirner: *Japanisches Bayern. Historische Kontakte*, München 2003, S. 84-100 u. 198. 宮本久宣「近衛篤磨の『蛩雪余聞』にみるミュンヘンの原田直次郎」『待兼山論叢、美学篇』38号、2004年、29-51頁。J. Thomas Rimer: *Not a song like any other, An anthology of writings by Mori Ogai*, University of Hawaii Press 2004, S. 109, 130-142. Elmar D. Schmid: Professor Julius Exter (1862-1939), in: *Julius Exter, Freilichtmalerei*, Ausstellungskatalog, Beuron 2005, S. 12-16. J. Thomas Rimer: Mori Ogai's Phantom Partner, The Development of a Public for Western-style Painting in Meiji Japan, in: *Challenging past and present, the metamorphosis of nineteenth-century japanese art*, edited by Ellen P. Conant, University of Hawaii Press 2006, S. 65-80. 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』24、2006年、322-332頁。宮本は2006年に開催した『森鷗外と美術』展覧会でも原田について担当。竹盛天雄「鷗外、その出発 (122) 補論、原田直次郎からの照射 -『うたかたの記』をめぐって (26)』『国文学: 解釈と鑑賞』71号、至文堂編、2006年、198-206頁。Andrea Hirner: Harada Naojiro und Mori Ogai-Exters japanische Freunde in München, in: Historisches Museum der Pfalz Speyer (Hrsg.), *Julius Exter (1863-1939)*, Ausstellungskatalog, Bayerische Schlösserverwaltung 2006, S. 137-147. 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、2008年。鍵岡正謹「原田直次郎 一新出書簡など五つのこと」『岡山県立美術館紀要』第4号、2011年、1-14頁。Elmar D. Schmid: Julius Exter und Harada Naojiro -Studienfreunde in München, in: *Die Maler des "Blauen Reiter" und Japan*, Ausstellungskatalog, Murnau 2011, S. 29-40. 『鷗外と画家原田直次郎 ~文学と美術の交響』(文京区立森鷗外記念館特別展)、2013年。金子幸代「森鷗外とミュンヘン画壇 -『独逸日記』から『棕鳥通信』まで』『森鷗外と美術』鷗外研究会、双文社出版、2014年、110-132頁。美留町義雄『『うたかたの記』とドイツ美術界の動向について -ミュンヘン画壇の消息より』『日本近代文学』第90集、日本近代文学会、2014年、17-31頁。見島薫『『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』『原田先生記念帖』明治美術学会出版、23-25頁。
- 3 金子幸代「鷗外とミュンヘン画壇」『森鷗外と美術』双文社、2014年、119頁。
  - 4 蔵屋美香「作品研究、原田直次郎作《騎龍観音》について -ミュンヘンと護国寺と」『現代の眼』553号、東京国立近代美術館、2005年、10-13頁。聖母マリアの肖像画が教会に飾られることは、カトリック、プロテスタントに関わらず一般的にドイツでは認められ、蔵屋氏がアザム教会を例にとることには疑問が残る。というのは、アザム教会は、ミュンヘンの教会のなかでそのバロック的な装飾に高い評価があるものだが、それだけ室内空間と装飾が一体化しているところに特徴がある。それゆえ、聖母マリアの肖像画が壁に飾られるような空間ではなく、聖母マリアの肖像画は、2015年10月末時点でも認められない。蔵屋氏の指摘には、むしろミュンヘンをはじめ、一般的に見られる他の教会を例にしたほうがわかりやすいと考えられる。
  - 5 三輪英夫『明治の洋画、明治の渡欧画家』至文堂、1995年、73頁。ドイツの歴史画との関係では次も参照。外山卯三郎『日本洋画史 2 明治後期』日貿出版社、1978年、100頁。
  - 6 拙稿「原田直次郎とミュンヘン」『原田先生記念帖』明治美術学会出版、2015年、45-46頁。2015年3月に出版された同稿では、坂井利佐子氏による原田の手紙の日本語訳を掲載し、そこに読み取れる《騎龍観音》の制作意図を指摘した。その1年ほどあとの(本稿脱稿後のことだが)、2016年2月にはじまった原田直次郎展の図録では、吉岡知子氏の論文「原田直次郎 その三十六年をたどる」が、同じ手紙から同じ推測を述べているが(014頁)、先行して出された拙稿や既出の日本語訳の存在に言及・註記がない。またこの手紙の存在それ自体は、すでに2006年のアンドレア・ヒルナー氏の論文において指摘されたが(《騎龍観音》の制作意図に関する議論は伴わない)、この点も吉岡氏の論文には触れられていない。この手紙は原田に関する近年の新出史料であるので、その紹介や議論の経緯は適切に説明されるべきであろう。同論文では、最も新しい成果である『記念帖』

- 複製版における児島薫氏の論文をはじめとする国内の研究も、ほとんど取り上げられていない。
- 7 丹尾安典『日本の近代美術I 油彩の開拓者』大月書店、1993年、89-90頁。
  - 8 拙稿、前掲註(6)、33-63頁。
  - 9 宮下規久朗『モチーフで読む西洋美術史』筑摩書房、2014年、14頁。岡田温司監修『「聖書」と「神話」の象徴図鑑、西洋美術のシンボルを読み解く』ナツメ社、2011年、88～89頁。ゲルト・ハインツ＝モーア(野村太郎他監訳)『西洋シンボル事典ーキリスト教美術の記号とイメージ』八坂書房、2003年、135頁。たとえば、ブリューゲルは『二匹の猿』(ベルリン美術館、1562)を、ネーデルラントの諺「はじばみの実のために裁判にかけられる」を具現化して描いている。ブリューゲルの描く猿は、キリスト教社会における自惚れや貪欲を象徴していたとされる。あるいはジャン・シメオン・シャルダン(1699-1779)やアレクサンドル・ガブリエル・ドゥカン(1803-1860)も、『猿の画家』を描いている。この作品は、芸術家が考えもせず安易にモデルを模写することを批判する内容と解釈されている。「アトリエの芸術家」『ルーヴル美術館展 日常を描くー風俗画にみるヨーロッパ絵画の真髄』展覧会図録(国立新美術館、2015年2月)、182頁。
  - 10 Hrsg.v. Hubertus Kohle : *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Band 7, München/Berlin/London/NY, 2008, S. 523.
  - 11 フランツ・フォン・シュトゥックがサロメで類人猿のような侍女を描いているが、同時代のマックスからの影響があったといえるかもしれない。実際にマックスは猿を飼っていた。その種類はさまざまで、アダムやパリーと名前をつけて室内でペットとして愛玩していた様子が伺えるが、猿が死ぬと解剖、あるいは剥製にしており、たしかにマックスにとって動物学的で客観的な興味を抱いた存在であったことも間違いない。マックスはダーウィンの進化論に関心を持ち、猿の頭蓋骨にはじまり、先史時代の石器、エジプトや南米のミイラ、象の骨、そして人間の頭蓋骨を含む300点を超える収集を行っており、マックスのミュンヘンにある自邸裏のアトリエの一部は、それらをガラスケースに入れて展示保管する私的な博物館になっていた。そうした収集品は、欧米で知られた専門業者や研究者たちから購入したとされ、それらは、現在でも展覧会の中心となる展示品と見なされるように、高い価値が与えられている。拙稿、前掲註(6)、35頁。
  - 12 Karin Althaus : Die Seherin von Prevorst, in : *Gabriel von Max, Malerstar Darwinist Spiritist*, Ausstellungskatalog, München 2010, S. 203-211.
  - 13 Hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen : *Neue Pinakothek, Katalog der Gemälde und Skulpturen*, München 2003, S. 250f.
  - 14 Hrsg.v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, a.a.O., S. 251 (前掲註13).
  - 15 Martin C. Peiters : Gabriel Max (1840-1915), ein Maler und die Naturwissenschaften, in : Johannes Muggenthaler : *Der Geister Bahnen, eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel v. Max. 1840-1915*, München 1988, S. 15.
  - 16 Caroline Sternberg : die Mädchenbilder, in : *Gabriel von Max, Malerstar Darwinist Spiritist*, Ausstellungskatalog, München 2011, S. 142-149.
  - 17 Althaus / Böller : Gabriel von Max 1840-1915, in : *Gabriel von Max, Malerstar Darwinist Spiritist*, Ausstellungskatalog, München 2010, S. 30ff. u. 194f.
  - 18 Karin Althaus, a.a.O., S. 203-211 (前掲註12).
  - 19 Veit Loars/Pia Witzmann : Münchner Okkultistisches Netzwerk, in : *Okkultismus und Avantgarde 1900-1915*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 1995, S. 238.
  - 20 竹下節子『聖母マリア 〈異端〉から〈女王〉へ』講談社選書メチエ137、1998年、154-156頁。他に以下も参照。関一敏『聖母の出現 近代フォーク・カトリシズム考』日本エディタースクール出版部、1993年。
  - 21 白濱聖子『ロザリオ、メダイなどの信心具から読み取るカトリックの再受容 ～東京国立博物館所蔵 長崎奉行所旧蔵キリシタン資料から読み取る19世紀におけるカトリックの再受容についての基礎的研究～』2016年

- 1月、別府大学大学院文学研究科文化財学専攻博士前期課程修士論文、3頁。
- 22 岡田温司監修、224-225頁 (前掲註9)。
- 23 岡田温司監修、224頁 (前掲註9)。
- 24 Althaus/Böller, a.a.O., S. 30 (前掲註17)。
- 25 「作家作品解説」『森鷗外と美術』2006年、333頁。
- 26 Nicole Priesching : *Maria von Mörl (1812-1868), Leben und Bedeutung einer >>stigmatisierten Jungfrau<< aus Tirol im Kontext ultramontaner Frömmigkeit*, Brixen, Weger 2004. Dies., *Unter der Geißel Gottes. Das Leiden der stigmatisierten Maria von Mörl (1812-1868) im Urteil ihres Beichtvaters*, Brixen, Weger, 2007.
- 27 Werner Telesko : »Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion Reicht«, *Geschichtsmalerei und historische Buchillustration*, in : *Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Band 7, München/Berlin/London/NY 2008, S. 272 u. 289.
- 28 Karin Althaus : Der Vivisektor, in : *Malerstar Darwinist Spirist, Gabriel von Max*, Ausstellungskatalog, München 2011, S. 37 u. 105.
- 29 Karin Althaus, a.a.O., S. 105 (前掲註28)。