

姫路市立美術館  
研究紀要  
第15号 ■ 2015年

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



姫路市立美術館  
研究紀要  
第15号 ■ 2015年

---

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



## 目次

「太田喜二郎のサンピエール寺連作について」 山田 真規子 .....	1~12
日本における西洋美術コレクション ——展覧会と作品の行方 竹中 哲也 .....	13~22



## 「太田喜二郎のサンピエール寺連作について」

山 田 真規子

姫路市立美術館では、1983年の開館以来、ベルギーの近代美術を収集の柱とし、この分野の作品の取得、調査研究、展示などの活動を行ってきた。こうした活動の中で、近年、ベルギー近代美術の日本における受容についても着目をしてきた。戦前に、ベルギーに留学し、同地の美術を学んだ芸術家としては、画家としては児島虎次郎と太田喜二郎、彫刻家としては武石弘三郎が挙げられるのだが、長年、これらの作家の作品の取得の機会がなかった。しかし2013年度に、太田喜二郎の絵画5点を受贈するという機会に恵まれ、アントワープにあるサンピエール寺を、異なる時間に描いた2点がその中に含まれていた。(図1、2)

一つの対象を、時間や季節を変えて描くという連作の手法は、クロード・モネの「積礫」連作や「ルーアン大聖堂」連作を思い起こさせるが、ベルギーの印象派であるルミニズムの画家、エミール・クラウスに師事した太田喜二郎が同様の連作を制作していたとしたら、それは一体どのように位置づけられるべきなのか。本稿では、この度の作品の受贈を契機に、現状で把握できる「サンピエール寺」の作品を洗い出し、太田の制作ノートとも照合し、また筆者自身がこのサンピエール寺およびその近くの太田の下宿先付近を実見した結果も踏まえて、連作の実態を可能な限り明らかにすることを試みたい。

本論に入る前に、この度の調査に際しご協力を賜った下記の方々に、お礼を申し上げたい。まずは、長年太田の調査をされておられる元離宮二条城事務所の中谷至宏氏には、太田のご遺族である太田公子様、早川喜子様から、太田の日記と制作ノートを拝借する便宜をおはかり頂いた。そして太田様、早川様のご厚意により、日記と制作ノートを撮影させて頂いた。また、太田のご遺族であり、2013年度に太田の作品2点をご寄贈頂いた中村立様からは、個人蔵のサンピエール寺の所蔵状況の情報を頂戴した。また、府中市美術館の学芸係長である志賀秀孝氏には、同館所蔵の太田のサンピエール寺を拝見させて頂き、同作品の詳細の情報を頂戴した。2014年にベルギーに渡り調査をした際には、アントワープのシント・ジョン画廊のラフ・スティール氏より、同画廊所蔵の「サンピエール寺」の情報を頂戴し、また貴重な1913年のアントワープ



図1 太田喜二郎  
「サンピエール寺 夏の朝」



図2 太田喜二郎  
「サンピエール寺 夕陽」

万博の図録を見せて頂いた。そして、太田の下宿付近の調査に際しては、アントワープ美術館元副館長の、モニック・ヴァンローズ・タホン氏より、同地の住所変更の調査をして頂いた。これらの方々に、心から感謝の意を表したい。

## 1 太田喜二郎（1883-1951）について

京都市出身の太田は、1903年に東京美術学校に入学し、黒田清輝に学ぶ。1908年に同校を卒業し、同年、黒田の薦めでベルギーに留学。既に同地のブリュッセル王立美術アカデミーに学んでいた彫刻家武石弘三郎の助力も得て、ベルギー北部、アントワープ近郊のエミール・クラウスに教を乞う。その後アントワープ市立美術アカデミーに入学し、1912年に同校を卒業する。ちなみに、同様にベルギーで学んだ児島虎次郎は、フランス留学中の1909年、太田を訪問した際にベルギーが気に入り、太田と同じようにアントワープ市立美術アカデミーに入学し、クラウスからも学んだ。太田はその後1913年に帰国し、文展、帝展に出品を重ね、後に帝展の審査員、京都市立美術大学での教職などの要職についた。しかし制作に関しては、クラウス仕込みの印象派の点描は日本では評価されず、1917年頃には点描技法を放棄してしまった<sup>1</sup>。

## 2 サンピエール寺と、太田と児島の下宿について

本稿では、この建造物の名称を、太田が作品の裏面に直接書き込んだタイトル「サンピエール寺」とするが、「ノートルダム・サン＝ピエール教会 (eglise)」とするのが、より正式な名称になるだろう。いや、この教会のあるアントワープのあるベルギー北部はオランダ語圏なので、サン＝ピエールというフランス語表記も正確でなく、オランダ語表記でシント＝ピーテルスとすべきかもしれない。開基は7世紀にまで遡るこの歴史ある教会は（図3）、ファン・エイク兄弟の「神秘の子羊」を所蔵する聖バーフ大聖堂の修道院としてスタートした。そして現在でも、アントワープの鉄道の駅の名称は「アントワープ、シント＝ピーテルス」で、アントワープを代表するランドマークの一つでもある。

太田の留学中の下宿先については、本人が日記やノートに明確な住所を記していない。しかし太田の残した制作ノートの「サンピエール寺」の制作を記録した頁には、描いた場所として「自室の窓から」の記述が繰り返し登場する<sup>2</sup>。つまり、太田はこのサンピエール寺が窓から見える場所に住んでいたことが分かる。

もう一つ、太田より後に来てベルギー、アントワープに下宿した児島虎次郎の資料には、児島はクンストラーン (Kunstlaan) 16番地に居住していたこと、そしてそれが太田の下宿の近所であったことが記されている<sup>3</sup>。オランダ語で「芸術通り」と訳せるクンストラーンという通りは、ちょうどサ



図3 現在のサンピエール寺

<sup>1</sup> 太田の略歴は、「ベルギー、光との出会い 児島虎次郎と太田喜二郎展」図録 成羽町美術館 1996年、および「太田喜二郎遺作展図集」太田喜二郎遺作展委員会 1953年に掲載の年表による。

<sup>2</sup> 太田の残した制作ノートより。

<sup>3</sup> 松岡智子「児島虎次郎研究」2004年 中央公論美術出版 55頁

なお、児島直平「児島虎次郎略伝」1967年 児島虎次郎伝記編纂室 38頁にも、児島の下宿は太田の近所であったことが書かれている。



ンピエール寺を北東に臨んで、同地の敷地から南西の方角にまっすぐ伸び、道の中央に街路樹を配している（図4）。ベルギーにおいても日本と同様、長年の間には地名や番地の変更があるのだが、この住所について、ゲント美術館元副館長モニーク・タホン・ヴァンローズ氏に調査してもらったところ、クストラーン16番地は、20世紀初頭より現在まで変更はなされていないとのことであった。クストラーン16番地は、この通りにおいては、図4に見える中央の街路樹の西側、向かって左手の建物の並びに位置する。児島が住んでいた当時のものと同じ建物かどうかは不明だが、現在の16番地は図5、6のと通りの外観である。

図4の写真は、16番地よりも少し教会に近づいた位置のクストラーンから撮ったものだが、太田が描いた「サンピエール寺」とほぼ同じ角度でサンピエール寺を見ることができる。太田の住んでいた正確な住所は分からないのだが、太田がサンピエール寺を「自室の窓から」描いたと制作ノートに明言していることと、太田は児島の近所に住んでいたということからも、太田の下宿もクストラーン上にあったとみて、ほぼ間違いないであろう。そして、明らかに太田の描いている教会の建物は、角度的に建物の高いところから描いている。太田の日記の1908年7月25日の記述に、「一ヶ月前に、三階の窓から往来を描きかけて」という一文を見出せるので、下宿の部屋は3階にあったのかもしれない。しかしここで太田のいう3階が、日本の3階か、ヨーロッパでいう3階（日本では4階にあたる）かは分からないが、それくらいの高さから描いたものと考えられる。

筆者も実際にこのクストラーンを歩いたが、通りの先にサンピエール寺が見え、この通り沿いのどこかの建物の高層階から望めば、太田の描いた「サンピエール寺」のような景観が見えることが推測された。もし児島と太田が、同じクストラーン沿いに住んでいたならば、この二人の住居は互いに相当に近いところにあったことになる。

### 3 現在確認できる「サンピエール寺」について

2013年に当館に収蔵された2点「サンピエール寺 夏の朝」（図1）と「サンピエール寺 夕陽」（図2）以外にも、日本のパブリック・コレクションとしては、府中市美術館にタイトルは異なるが、サンピエール寺



図6 16番地の表示



図4 クストラーンとサンピエール寺



図5 クストラーン16番地の現在の建物



図7 「ベルギー風景」  
府中市美術館

<sup>4</sup> 太田の日記、1908年7月25日の記述より。

を描いた作品（図7）が1点所蔵されている。これ以外に、個人蔵として、「サンピエール寺 習作」（図8）と、実物も画像も未見だが雪景色を描いたサンピエール寺があるという。

そして、筆者が一昨年ベルギーで調査を行った際に、ゲントのシント・ジョン画廊において、タイトルは不詳だがやはりサンピエール寺を描いたものを発見した（図9）。

最後に、太田喜二郎が死去した翌年の1952年に京都市美術館で開催された「太田喜二郎遺作展」の目録が、「太田喜二郎遺作展図集」として1953年に刊行されているのだが<sup>5</sup>、その出品リスト中に、「ガン市サンピエール寺 冬の午後」と「ガン市サンピエール寺 雪の朝」の2点が挙げられている（図10、11）。このうち、「ガン市サンピエール寺 冬の午後」については、図版が掲載されている（図12）。

連作中、当館所蔵の「サンピエール寺 夏の朝」（図1）と「サンピエール寺 夕陽」（図2）の裏面には、それぞれ作家自筆と思われる作品タイトルのラベルが貼られている（図13、14）。

府中市美術館所蔵の作品（図7）には、裏面にラベルも書き込みも無い。

そして、シント・ジョン



図8 「サンピエール寺習作」個人蔵



図9 シント・ジョン画廊所蔵のタイトル不詳のサンピエール寺作品



図10 「太田喜二郎遺作展図集」

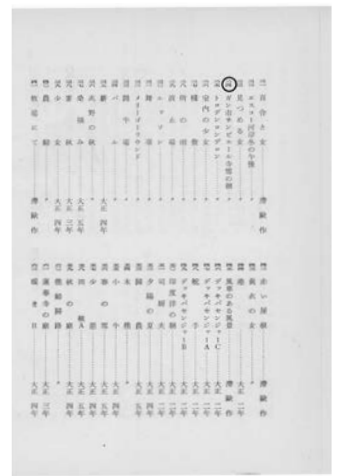


図11 「太田喜二郎遺作展図集」



図12 「ガン市サンピエール寺 冬の午後」

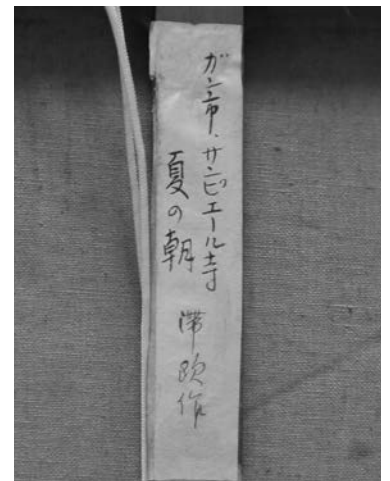


図13 「サンピエール寺 夏の朝」裏面ラベル

<sup>5</sup> 1の前掲書「太田喜二郎遺作展図集」。

画廊所蔵の作品（図9）には、1913年に開催されたアントワープ万博の出品ラベルが貼られている（図15）。アントワープ万博だが、1913年に開催され、美術展も開催された。太田が師事したエミール・クラウスが委員を務めたこともあり、太田



図14 「サンピエール寺 夕陽」裏面ラベル

も3点を出品したことが、目録から確認できる（図16、17、18）。出品した作品は、*Dernier rayon (après la pluie)*（「最後の光（雨後）」）、*Matin (été)*（「朝（夏）」）、*Matin (hiver)*（「朝（冬）」）の3点で、全ての作品に22の番号がつけられている。シント・ジョン画廊所蔵の作品の裏面ラベルにも0022の番号が見られることから、シント・ジョン画廊の作品は紛れもなく1913年のアントワープ万博出品の太田作品であることが分かる。ちなみに、この万博は1913年4月6日から10月31日まで開催された。太田は、1913年の9月には帰国している。であれば、万博に出品した3点は、日本には持ち帰らずに帰国したということになるだろう。

ちなみに、この目録の太田の欄には、Quai du Strop, 21, Gand の住所が確認できる（図18）。この住所は、サンピエール寺より直線距離で南東に約700mに位置するが、ここからだと一連の「サンピエール寺」作品のような景観は望めない。この住所は、太田が「サンピエール寺」の連作を制作し終わった後に転居した場所と思われる。

シント・ジョン画廊の作品（図9）は、上記「最後の光（雨後）」、「朝（夏）」、「朝（冬）」の内の1点ということになる。どれに当たるだろうか。

作家が自らタイトルをつけている、姫路市立美術館の2点、「サンピエール寺 夏の朝」（図1）と「サンピエール寺 夕陽」（図2）を比較してみれば、サンピエール寺は、朝には建物の前面が暗く、夕には



図15 シント・ジョン画廊所蔵作品の裏面の1913年万博出品ラベル

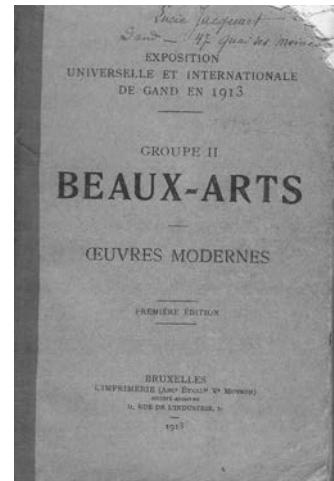


図16 1913年アントワープ万博目録表紙

Nom	Adresse	N°	Nom	Adresse	N°
CARCOVA (E. de St.)	Rue Cassinelli, 5, Paris.	22	RAGIONE (Raphaël)	Impasse Gisors, 4, Paris	22
CASCIARO (Giuseppe)	Reggio-d'Emilia.	22	SHEKWOOD (William A.)	Rue Baudouin, 101, Anvers	22
HUART (Marin Ferdinand d.)	Luxembourgois.	22	TASSOS LOUKIDIS	Avenue de Namur, 10, Paris	22
IVANOFF (Nicolas)	Rue d'Amsterdam, 4, Vieux Gand, Gand.	22	JAMBEZ OFFY (J. J.)	Via Mirafiori, 10, Milano.	22
OTTA (Kijiro)	Quai du Strop, 21, Gand.	22			

図17 1913年アントワープ万博目録太田出品作掲載頁

OTTA (Kijiro).	
Quai du Strop, 21, Gand.	
35. Dernier rayon (après la pluie).	22
36. Matin (été).	22
37. Matin, hiver.	22

図18 1913年アントワープ万博 太田出品作

逆に光に照らされることが分かる。実際、サンピエール寺は西を正面にして立っているのです。夕方に日光が射すのである。シント・ジョン画廊の作品（図9）は、わずかに建物の破風や尖塔に光が当たっており、そして姫路の「サンピエール寺 夕陽」（図2）よりも暗いことから、陽が落ちてかすかな光が当たっている時刻と思われるため、サロン出品作の「最後の光（雨後）」と考えるのが妥当であろう。

サロン出品作の残り2点だが、目録に図版が無いので、これらもサンピエール寺を描いたものかは不明である。しかし、3点のうちの1点は確実にサンピエール寺を描いていること、タイトルに季節と時間しか表記が無いことから、他の2点もサンピエール寺を描いた作品であった可能性はある。

#### 4 太田の制作ノート分析

太田は留学中、日記に加えて几帳面に制作ノートをしたためていた。制作日時、作品名、時間、描いた場所、サイズと、制作が複数日にわたる場合は、筆を入れたと思われる日付が、書き足される形式になっている。太田の制作ノートのうち、サンピエール寺について書いていると思われる箇所を抜き出して、別表の通りにまとめた（表1）<sup>6</sup>。

ノートは基本的にはフランス語で書かれており、表はそれをそのまま転記した。アクセント記号の誤りなどもそのまま転記している。表の下段には、これを日本語に翻訳したものを付加した。

×印は、実際に太田が書き込んだ×印を転記した。この作品を制作しなかった、破棄したという意味にとれるのだが、後述するが、×印をつけたものでも制作された可能性のある作品もあるようだ。

太田の制作ノートでは、最初の頃は描いた対象を文字で記述しているのだが、途中からこれが簡単なイラストに変化する。表のうち、画像が入っている No.11~14がこれに相当する。

No.11 のイラストが、サンピエール寺を描いたものなのかどうか、確信が持てない。細長い尖塔が、サンピエール寺の建造物には見えないのだが、教会の手前の建物が、実際の風景と似ているため、一応表には加えた。

最後の No.15と16だが、これは他の No. 1~14のように、ノートの1ページ内に1点の情報を詳細に記すという形式をとっておらず、ノートの1ページ内に、制作年（1909年および1910年）を書き、その下に列記されている複数の作品タイトルの一つに、サンピエール寺が含まれていることから、このような表記とした。

制作ノートを見て分かるのが、太田は、作品によっては描いた時刻まで細かく記している。ただし、制作が複数日にわたっていること、またこの時刻はノートの上のほうの行に書かれているので、これは制作した最初の日と時刻であると思われる。

そして、特に最初の頃、例えば No.1、2、3、5には、ノートの最終行に、「○月○日アステヌへ」と記載されている。これはおそらく、師エミール・クラウスに見せるために、クラウスの住むアステヌに作品を持参したことを意味すると思われる。No.1の5月14日は金曜日、No.2、3、5の9月17日は土曜日である。太田は毎週土曜日にクラウスのところに行くこと日記にも記している<sup>7</sup>ので、9月17日は定例のクラウス訪問の土曜日に合致するのだが、5月14日は何か予定の変更があったかで、曜日が合わない。

また興味深いのが、太田が作品によっては相当な期間をかけて、作品に筆を加え続けていることである。留学して日が浅く、まだ制作に慣れていないこともあるのだろうが、特に最初の頃に制作された作品は、日付が多く列挙されている。例えば No.1は、期間こそ4月4日から5月7日までだが、日付は12も記されている。No.2は長期にわたっており、7月23日から9月16日まで、約2ヶ月のスパンがあり、No.5は記憶があやふやであったのかもしれないが、8月と書きながら、その前に6月~7月~と書き足して、これが正しいなら3ヶ月以上かけて制作したことになる。

<sup>6</sup> 太田の残した制作ノートより。

<sup>7</sup> 太田の1908年7月12日の日記より。

表 1

No.1	No.2	No.3	No.4	No.5	No.6	No.7	No.8
1909年 Avril le 4	1910 Juillet	1910 Juillet	1910 Août	1910 Août	1910 Août	1910 Sept	1910 Sept
St Pierre (en soleil) après la pluie 3 1/2-4h après midi Café de la terrasse no 25 81x65 (Avril) le 4 5 10 11 12 14 15 18 19 25 27 mai le 7	St Pierre (contre jour) 7 1/2-8 du matin de la fenêtre de ma chambre 50x74 (Juillet) 23 28 Août 4 10 11 14 19 21 Sept 11 15 16	St Pierre de Brume soir 7h la fenêtre 50x74 (Août) 2 3 11 14 15 18	St Pierre dans l'ombre après midi la fenêtre (Août) 10	St Pierre ensolleilé dans la brume légère après midi 3-h pris de ma chambre 50x74 (Sept) 1 11 18 25 30 Octobre 8	St Pierre dans l'ombre après midi la fenêtre (Août) 10	St Pierre ensolleilé dans la brume légère après midi 3-h pris de ma chambre 50x74 (Sept) 1 11 18 25 30 Octobre 8	St. Pierre dans la brume 7h du matin fenêtre de ma chambre 50x74 (Sept) le 18 22
mai 14 Asteneへ運搬	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene	Septembre le 17 à Astene
1909年 4月 4日	1910年 7月	1910年 7月	1910年 8月	1910年 8月	1910年 8月	1910年 9月	1910年 9月
サンビエール寺 rue sur l'●●eant 午前8時	サンビエール寺 (陽光を浴びて) 雨後 午後3時半～4時 自室の窓より	サンビエール寺 (逆光) 午前7時半～8時 自室の窓より	サンビエール寺、霧 午後7時 自室の窓より	サンビエール寺、黄昏 午後3時 自室の窓より	サンビエール寺、曇り 午後 自室の窓より	サンビエール寺、薄霧の中、 陽光を浴びて 午後3時 自室の窓より	サンビエール寺、霧の中 午前7時 自室の窓より
81x65 4月4日 5日 10日 11日 12日 14日 15日 18日 19日 25日 27日 5月7日	7月23日 28日 8月4日 10日 11日 14日 19日 21日 9月11日 15日 16日	7月24日 30日 8月2日 3日 4日 14日 15日 16日 17日	午後7時 自室の窓より 8月2日 3日 11日 14日 9月15日 18日	6時 自室の窓より 6月～7月～ 8月3日 17日 19日 9月16日	午後 自室の窓より 8月10日	9月1日 11日 18日 25日 30日 10月8日	50x74 9月18日 22日
5月14日アステスへ運搬	9月17日アステスへ	9月17日アステスへ		9月17日アステスへ			



これだけ長い期間、筆を入れ続けたら、その間に季節が変化してしまうことも考えられる。実際に完成した作品が、このノートに記されたいつの日時のものに一番近いかは分からない。それでも、例えば日が長くなるにつれ、同じ光の状態を描く為に、後日には遅い時間帯に描くというような試みがあったのではないだろうか。

どうして太田は、一気呵成に短期間に1点の作品を描き切ることをしなかったのであろうか。その理由として、ベルギーの天候が関係しているように思われる。ベルギーに地理的に近いロンドンなどにおいても同じことが言われるが、同地では、1日のうちにめまぐるしく天気の変動する。朝晴れていたかと思うと、突然曇り、雨が降り、また晴れるという具合である。このため、特にまだ制作に慣れていない最初の頃だと、描き始めたら天気が変わってしまい、制作をその日は中断せざるを得なくなった。そして後日同じ天気や光になった時に、制作を再開するということを繰り返した結果、このように制作した日時が増えてしまったのではないだろうか。

もう一つ、このノートを見ていると、太田が同時平行で複数の作品を手がけていたことも分かる。1910年のうちに、例えば7月から10月の初旬くらいまで、12作品（No.2、3、4、5、6、7、8、11、12、13、14、15）が同時平行で制作されている。また、例えばNo.2と3を比較すると、同一日の8月の4日、14日が、No.3と4を比較すると、同じように8月の2日、3日、14日の同一日が見られる。実際、No.3の頁には、8月14日の横あたりに、「この日2点ばかり描く」と本人も書き込んでいる。

さらに、同一日に描かれたこれらの作品の天候や時間を見ると、例えばNo.4、7、8は3点とも霧を描いた作品で、少なくともその時は霧のかかった状態の天候であった必要があるのだが、この3作品については9月18日に同一日があり、この日霧がかかっていたことが推測される。

上記のことから、複数の作品を同時平行で制作し、変動しやすい天気の一瞬をとらえて、描こうとする状態の光や天気になった時に、複数の作品に筆を入れるというようなことをしていたのかもしれない。

同じ対象を異なる季節、時間で描く連作といえはモネという先達がいることを最初に述べた。太田は、クラウドに印象派を学んだわけだが、そのクラウドはモネから多大な影響を受けていた。クラウドと太田の間で、モネについての会話が交わされたことは想像に難くないし、フランスとベルギーの地理的な近さを考えれば、太田がフランスでモネの実作品を見た可能性もある。しかし、モネと太田の連作を比べた時、二人の連作は同じものとは言い難い。既に画家としてのキャリアを重ね、熟練したモネが短期間に一つの作品を仕上げるのに対し、はるばる日本からやってきた、西洋絵画が何たるかを手探りで学んでいる太田は、几帳面に少しずつ筆を重ねている。この二人の作家にはそのような違いがあるように思う。こう書くと、太田があたかも不器用であるかのように聞こえるかもしれないが、逆の言い方をすれば、筆が丁寧で、これこそが、クラウドでもない、モネでもない、太田の印象派であるように思うのである。

## 5 確認できる「サンピエール寺」と制作ノートの照合

第3章では、現在確認できる「サンピエール寺」について述べた。第4章では、太田がしたためていた制作ノート进行分析した。本章では、どの作品がノートのどの記述にあたるのかの検証を試み、別表2のとおりまとめた。一点ずつ、確認していきたい。

Sp-1だが、画面裏の太田自筆と思われるラベルから、季節と時間は夏の朝であり、実際、西向きに立つサンピエール寺には、午前中には建物正面には日が当たらない。そのため、7月、午前7時半～8時を根拠に、ノートのNo.3の可能性もある。また、ノートと縦横の順が入れ替わっては

表2







	画像	タイトル	所蔵	サイズ (cm)	備考 該当すると思われる制作ノート番号
Sp-1		サンピエール寺 夏の朝	姫路市立美術館所蔵	73.0×50.2	画面裏に同タイトルのラベル有、 太田の字と思われる。 ノート No.3 または 12
Sp-2		サンピエール寺 夕陽	姫路市立美術館所蔵	72.5×50.5	画面裏に同タイトルのラベル有、 太田の字と思われる。 ノート No.5
Sp-3			シント・ジョン画廊 所蔵	75.0×50.0	画面裏に1913年ゲントのサロン 出品のラベル有、裏面にタイト ルの記述なし。 サロン出品作「最後の光、雨後」 と思われる。 ノート No.2
Sp-4		ベルギー風景	府中市美術館所蔵	73.5×49.5	街路樹の影の方向から、時間帯 は午前中か。 裏面書き込みなし。 ノート No.3、 8 または 14
Sp-5		ガン市サンピエール寺 冬の午後	不詳	72.7×53.0	太田喜二郎遺作展目録に図版と 共に掲載あり。 タイトルはそれによる ノート No.16
Sp-6		ガン市サンピエール寺 雪の朝	個人蔵		太田喜二郎遺作展目録に掲載、 タイトルはそれによる。図版な し。 ノート No.9
Sp-7		サンピエール寺 習作	個人蔵	46.0×38.0	ノート No.14? 街路樹がない。 習作なので、ノートに記載がな いか?

表3

1913年ゲントのサロン（万博）出品作（現在はベルギーに所蔵されていると思われる）				
Sal-1	Dernier rayon (après la pluie)	最後の光、雨後	ノート No.2	Sp-3と同一作と思われる
Sal-2	Matin (été) .	朝、夏	ノート No.3 または 12	
Sal-3	Matin, hiver.	朝、冬	ノート No.10	



いるものの、サイズが一致する。もう一つ、作品タイトルはないが、季節が7月であることと、デッサンに描かれた建物前面の暗さから、ノート No.12の可能性もある。

次に Sp-2 について。これも、Sp-1 同様、画面裏のラベルから、時間が夕陽とされている。西向きのサンピエール寺には、実際に夕方に建物前面に日が射し、作品の画面上からもそれが確認できる。霧や雨などはなく、晴れていて、夕陽に該当するのは、ノートでは No.5 であろう。これも Sp-1 同様、サイズも一致する。他にも、建物前面が明るい感じから、No.13 の可能性もある。また、夕陽とまでいえないが、No.15 の「サンピエール寺、夏、午後」の可能性もある。樹木が繁茂している感じから夏であるのかもしれない。

Sp-3 だが、これは第3章で述べたとおり、建物前面に日が当たっていることから夕刻であり、作品裏面のサロンの出品ラベルより、サロン出品作「最後の光、雨後」で、ノートでこれに該当するのは、タイトルに「雨後」とある No.2 であろう。

Sp-4 だが、これは建物の前面が暗いのと、街路樹の影が西向きに立つ建物と同じ方向に伸びていることから、時間帯は午前中と思われる。季節は、樹木の感じから冬は除外できるだろう。であれば、7月で午前7時半～8時の、ノートの No.3 「サンピエール時（逆光）」の可能性もある。サイズも一致する。9月で時間が午前7時のノートの No.8 「サンピエール寺、霧の中」の可能性もあり、深い霧の中にあるという感じではないのが気になるものの、霧が薄い状態であれば、淡い光の感じがそのようにも見える。サイズに関しては一致する。もう一つ、デッサン上で、建物の前面が暗いのと、背後に雲のようなものが見えることから、ノートの No.14 の可能性もある。

Sp-5 に関しては、「太田喜次郎遺作展図集」の図版でしか画像を確認できないのだが、タイトルは「ガン市サンピエール寺 冬の午後」で、実際、街路樹が丸裸になっている。冬で午後である作品に該当するのは、ノート No.16 となりそうだ。

Sp-6 については、作品を未見で、画像も無いのだが、個人蔵で雪景色のサンピエール寺があると確認している。ノートの中で、雪景色にあたるのは、No.9 だけだが、太田が×印で抹消しているのが気になるころではある。

最後に、Sp-7 だが、すっかり日が暮れて、建物に暗く影が差している。サイズが46.0×38.0cmと小さく、ノート上、サイズが不詳で夕刻にあたるものをさがすとすると、可能性がありそうなのがノート No.6、No.15、No.16 と、デッサン上建物前面を暗く線描している No.14 あたりが該当しそうだが、習作なので、ノートに記載しているかどうか不明である。

次に、サロンの目録にタイトルの掲載されている3点について。表3に、「最後の光（雨後）」を Sal-1、「夏、朝」を Sal-2、「朝、冬」を Sal-3 と記した。まず Sal-1 「最後の光（雨後）」は、上述したように、ノートの No.2 であろう。残る2点だが、前述したようにそもそもこの作品がサンピエール寺を描いたものかどうか不明ではあるものの、そうであると仮定した場合について検証したい。Sal-2 は、Sp-1 と同様に夏の朝を描いているので、ノートの No.3 または No.12 の可能性が高いだろう。Sal-3 は、冬の朝なので、可能性があるのはノートの No.10 ということになるだろうが、44.0×30.0cm という小品をサロンに出そうとしたものか、疑問が残る。

## 6 結び

太田の連作に対する取り組みについては、モネとの比較より、第4章にて述べた。最後に太田にとっての印象派の受容について考えたい。太田は、最初はフランスに渡った児島と異なり、最初からベルギーに向かい、エミール・クラウスに学んだ。クラウスの確立したベルギーの印象派は、モネから影響を受けながらも、より眩い光の表現を追求し「ルミニズム（光輝主義）」と呼ばれた。太田の吸収した印象派は、直接的にはベルギーの印象派であったが、逆に師クラウスにない、時間

と季節を変えて描く連作による光の追求を行っていることは、特筆すべきであろう。若い太田の、留学先で学べるものは何でも学びたい、試せることは何でも試してみたい、という意気込みが感じられる。

しかし非常に残念なことは、日本においては、太田や児島の持ち帰った印象派が評価されなかったことである。そのために太田は、帰国後から4年ほどしてから、点描による印象派の技法を放棄し、児島は日本での展覧会出品を回避し、海外での出品を重ねるようになる。日本において印象派が定着しなかったことの原因については筆者の拙稿を参照頂きたい<sup>8</sup>が、もし日本で太田が連作を試みていたら、どのような作品が創りだされていただろうか。日本の穏やかで柔らかな光の、繊細な変化をとらえた日本独自の光の表現が追求されたのかもしれない。

この度は、太田の作品の当館への寄贈と、ベルギーでのサンピエール寺付近での調査という機会を得て、太田のサンピエール寺の連作について検証し、本稿にまとめた。ただ、今回まとめた表の中でも、作品の部分的な情報のみで筆者未見の作品があることや、未確認のサンピエール寺の作品がどこかに収蔵されている可能性があることから、本調査は未だ途上段階にあり、失われたパズルのピースを埋める作業は、今後も継続されなければならない。本稿を契機に、サンピエール寺の連作の新たな情報が発掘されれば幸甚である。

(やまだまきこ 当館学芸員)

---

<sup>8</sup> 山田真規子 『日本におけるベルギーの印象派の受容についての一考察—太田喜二郎、児島虎次郎を中心に』 『エミール・クラウスとベルギーの印象派』 2013年 神戸新聞社

## 日本における西洋美術コレクション ——展覧会と作品の行方

竹中哲也

まだ美術館の制度が敷かれて間もない20世紀前半においては、何人かの画商やコレクターが日本のコレクション形成に大きな役割を果たした時期があった<sup>1</sup>。海外から膨大な数の作品を日本にもたらし、作家の知名度、評価を上げ、日本における西洋美術コレクションの基盤を作り上げたのである。国家や時代の需要を読み取り、それが反映させられるかたちで、作品が収集され、展覧会が開催され、そして展示された作品が購入されていくという構造が存在している。

本稿では、日本に美術作品が移入された当時の大きな動きに、姫路市立美術館のコレクションを照応させ考察したい。

### フェルメール展と作品の収蔵

西洋美術コレクションについて近年の一例を挙げれば、2015年、国立西洋美術館に常設展示された《聖プラクセデイス》(1655年)は、2014年7月にロンドンのクリスティーズにて競売にかけられた際、17世紀オランダの画家ヨハネス・フェルメール(1632-1675)の作品として出品されたものである<sup>2</sup>。ただこの作品が、比較的新しくフェルメール作品に加えられたものであるため、研究者によっては帰属について見解が分かれている。国立西洋美術館においても寄託作品であり、現状「フェルメールに帰属」という表記がされている。

1995年から96年にかけて、アメリカのワシントンとオランダのハーグでフェルメールの大規模展が開催され、この頃から日本でも知名度が上昇していたと考えて良いであろう<sup>3</sup>。日本では2000年に大阪市立美術館で開催された『フェルメールとその時代』展において出品されており<sup>4</sup>、この作品を実見した鑑賞者も少なくない。人々に認知される機会として重要な役割を果たしたと言える。そして15年の歳月を経て《聖プラクセデイス》は日本に収蔵されたことになる。フェルメール作品は30数点と少ないが、オランダを始め、イギリス、フランス、オーストリアやアメリカなど、世界中に散らばり、全作品を鑑賞し踏破を目指す人々もいる。今回の作品の移動により、その地の一つに日本が加わると考えられ、大きな視点で見ればフェルメールが日本における西洋美術コレクションの一つになったといえる。ここで重要なことは《聖プラクセデイス》が、いつでも観覧可能な常設展示の状態にあるということである。

この件は、美術、文化の受容や流行、旅行者などのグローバル化を考える上で重要な事象であり、またより大きな視点で展覧会とコレクションの関係を考察する好例である。

<sup>1</sup> 陳岡めぐみ『市場のための紙上美術館——19世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三元社、2009年、166-184頁。19世紀フランスが議論の中心であるが、画商、批評家、愛好家の密接な関係性、また展覧会、カタログ、雑誌掲載のイメージによる作家、作品の価値形成のメカニズムについての重要な構造を知ることができる。

<sup>2</sup> この競売については過去に以下の記事の冒頭で触れている。拙稿「展覧会とコレクション形成」『美術館だより』125号、姫路市立美術館、2015年1月、6頁。

<sup>3</sup> *Johannes Vermeer* (exh. cat.), National Gallery of Art, Washington; Royal Cabinet for Paintings Mauritshuis, The Hague, 1995-1996, pp. 86-89, cat. no. 1. この展覧会には《聖プラクセデイス》を含め、フェルメール作品として23点が出品された。

<sup>4</sup> 『フェルメールとその時代展』図録、河出書房新社、2000年、174-177頁、cat. no. 31。

展覧会、コレクション、そして画商の役割を考察する際、19世紀にフェルメール再評価の大きな動きを作り出したフランス人の美術批評家トレ＝ビュルガー（1807-1869）について分析することは有益である。トレはフランスのロマン派やバルビゾン派の画家たちについての評論も書いたが、美術史上特筆されるのは、17世紀オランダ絵画に光を当てたことである<sup>5</sup>。オランダ美術を、市民のための芸術ととらえたトレは、フランス・ハルス（1581～85-1666）やレンブラント・ファン・レイン（1606-1669）、そしてフェルメールを取り上げた。とりわけこの進歩的美術批評家の功績として語られるのがフェルメール研究だが、自らの理念に共鳴するものとして傾倒していただけではない。当時眠っていた資料を掘り起こし、より重要なことにはフェルメールと考えた作品をコレクションしてリストアップを行うことで、画家像や表現様式を急速に浮き彫りにしていったのである。

ここで上昇した評価はフェルメールの美術史上の位置に革新をもたらすことになり、それまで作品の特定さえ進んでいなかったこのオランダの画家は、現代において17世紀オランダの黄金時代を代表する一人として、レンブラントと並び称されるようになっていく。

このような、旺盛な批評活動を行ったトレは美術批評家であると同時に、画商としての顔を持っていたことが指摘されている<sup>6</sup>。画家や作品の評価に変化をもたらし、価格の高騰、作品購入の促進、そして今に至る個人から美術館までの収蔵をすすめたのは、1866年に自ら交渉して集めたフェルメール作品を展示した展覧会が重要な契機となったといえよう。そして同年、その研究成果と作品リストをまとめあげた論文を執筆し、美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』に掲載することで情報を広く拡散させて、画家の知名度や評価をさらに高めようとした。よく引用される部分であるが、注力の具合や意図を窺うことが出来るため、この論文の部分を紹介する。

忘却に沈み、今私が引き戻そうとする人物にあなたは興味を抱くでしょう。愛するオランダ画派の歴史において、この画家に対する無知が犯してしまった不当への釈明です。ファン・デル・メールは死んではいない、彼が創り出したものは常にそこにあるのです。しかしながら輝くような彼の作品からその名前が消し去られています。ファン・デル・メールは、ライスダールの影に隠れたホッベマのように、ピーテル・デ・ホーホの背後に姿を消しているのです。今ホッベマは、友人であり、仲間であったライスダールの近くに取り戻されました。同じくフェルメールもレンブラントの周囲においてピーテル・デ・ホーホ、そしてメッソーのそばに復元されることが適切なのです。この仕事によって、私のスフィンクスを捧げます。自然を知り、魅力的な誠実さで表現する、今、自然に熱中している画家たちの先駆者であるとあなたは認めるでしょう<sup>7</sup>。

当時フェルメールより評価の高かったピーテル・デ・ホーホに比肩する画家として紹介しようとしていることが分かる。加えて、17世紀オランダ最大の画家レンブラントに近づけること、当時活

<sup>5</sup> オランダ美術の発掘とトレのフェルメール再評価の業績については以下を参照。馬淵明子『美のヤヌス——テオフィール・トレと19世紀美術批評』スカイデア、1992年、144-174頁。

<sup>6</sup> トレが美術批評家あるいは歴史家であると同時に、画商としての役割を担ったという指摘は以下の文献で述べられている。陳岡、前掲書（註1）、94-110頁、161-166頁。また次の文献も参照。Francis Suzman Jowell, "Thoré-Bürger: a Critical Rôle in the Art Market", in: *The Burlington Magazine*, 138(1996), pp.115-129. 美術趣味を生み出す権威としての画家／画商から、美術史家／画商への転換については、とくに、p. 118に指摘がある。Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Oxford: Phaidon, 1980, P. 146.

<sup>7</sup> W. Bürger (=Théophile Thoré), "Van der Meer de Delft", in: *Gazette des Beaux-Arts*, 21 (1866), pp. 297-98.

躍していた自然主義的傾向をもつフランス人画家たちが、フェルメールの系譜にあることを情熱的に記述している。フェルメールの作品リストも掲載したこの論文によって、展覧会の成功を決定づけ、自らと、この謎めいたオランダの画家の知名度を上昇させたのである。

19世紀後半において、有力な批評家、コレクターそして画商が、時代や国家レベルで美術の世界に変動を起し得た。トレとフェルメールについては、展覧会開催、論文投稿、作品図版の掲載によるイメージ拡散という一連のメカニズムを指摘できる代表的な例である。

### 日本における西洋美術作品の移入

20世紀前半期の日本のコレクション形成についても、上記の構造を指摘することができる。まずは日本の西洋美術コレクションについてふれたい。この時期に大きく貢献したものが三つ挙げられる。一つが川崎造船社長、松方幸次郎（1865-1950）のコレクションである。そして二つ目が倉敷紡績所の経営者であった大原孫三郎（1880-1943）の大原コレクションであり、日本で最初の西洋美術館として大原美術館が1930年に開館している。三つ目が、フランス人エルマン・デルスニス（1882-1941）によって10年間にわたり開催された仏蘭西現代美術展覧会（以下「仏展」）であろう<sup>8</sup>。中でも松方コレクションは、冒頭でも名を挙げた国立西洋美術館の所蔵品の中で重要な位置を占めているし、それ以外にもいくつかの美術館に収蔵されている。それらを集め、再現しようとする「松方コレクション展」は幾度か開催されているが、海外に四散したのものもあり未だ全貌が明らかになっていない。

当館の國富奎三コレクションにも松方が収集した作品がある。カミーユ・コロー（1796-1875）の《湖》（1870年頃）、アンリ・ルバスク（1865-1937）の《赤い服を着た女》（1930年頃）、フランク・ウィリアム・ブラングイン（1867-1956）の《ヴェニス朝市》（1925年）、ジョルジュ・デスパリーニャ（1870-1950）の《読書する裸婦》（1930年頃）、マックス・ペヒシュタイン（1881-1955）の《帆船》（1912年）が旧松方コレクションに該当する。コローの《湖》は掲載された図版から、1930年に東京府美術館（現・東京都美術館）で開催された『第三回 松方氏蒐集絵画展覧会』に出品されていたことが分かっている<sup>9</sup>。

加えて、パリにおいてフランス美術のコレクターとして活動し、のち画商となった福島繁太郎（1895-1960）も多く西洋美術作品をもたらした<sup>10</sup>。1929年には『フォルム』という美術雑誌を発刊し自らが好む画家の宣伝に努めた。そして1934年にはコレクションの一部を売却することを目的として『福島コレクション展』を開催している<sup>11</sup>。福島を経歴についても、一時期に収集したコレクションを元にして、美術雑誌にてプロモーションを行う戦略的な画商の顔と、作家、作品の評価を上昇

<sup>8</sup> 齊藤泰嘉『佐藤慶太郎伝——東京府美術館を建てた石炭の神様』石風社、2008年、180-186頁。また、この時期を含めた西洋美術作品移入におけるより大きな動向については次の論考を参照。宮崎克巳『日本の西洋美術コレクション——1890-1940』『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち——1890-1940』展図録、石橋財団ブリヂストン美術館、1997-98年、3-17頁。

<sup>9</sup> 『第三回 松方氏蒐集絵画展覧会目録』国民美術協会主催、東京都美術館、1930年、15頁、20番。この目録においては《風景》というタイトルになっている。また当作品にふれた次の論考も参照。陳岡めぐみ「松方コレクションとコロー」『コロー：光と追憶の変奏曲 = Corot : souvenirs et variations』展図録、国立西洋美術館編、読売新聞東京本社、2008年、211-215頁。

<sup>10</sup> 福島については次の文献を参照した。前掲書（註8）『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち——1890-1940』展図録より「福島繁太郎」（44-47頁）。瀬木慎一「巴里の大ディレタント——福島繁太郎とフォルム画廊」『世界の大家商たち』駸々堂出版、1987年、269-288頁。『日本洋画商史』日本洋画商共同組合編、美術出版社、1985年、272-276頁。

<sup>11</sup> 瀬木、前掲書（註10）、1987年、277-279頁。

させ、その後のコレクターなどへの売却によって作品の収蔵が促されるというメカニズムを指摘することができる。

現在ブリヂストン美術館では旧福島コレクションの作品を比較的多く見ることができるが、松方のケースと同じく複数の美術館の所蔵となっているもの、あるいは行方の知れないものもある。当館では福島が直接交流し、彼のコレクションの中で多くを占めたジョルジュ・ルオー（1871-1958）の《郊外の風景》（1909年）、アンドレ・ドラク（1880-1954）の《裸婦》、ラウル・デュフィ（1877-1953）の《小公園》（1920年頃）が所蔵されている。この中で、ルオーの《郊外の風景》は福島が購入した作品だが、日本へ将来することができなかったものである<sup>12</sup>。その後の変遷を経て当館所蔵の、日本のルオー作品となっている。

福島コレクションは、大原のように展覧会を経て美術館設立にはいたらなかったが、大きな視点から見れば、収集作品の大部分が日本に収蔵されたと考えて良いだろう。そしてこれらの動きと同じくして日本の西洋美術コレクション形成に貢献したのが、すでに名を挙げたフランス人の画商、エルマン・デルスニスである。



図.1 『みづゑ——旧福島コレクション特集号』第597号に掲載された、ルオー《風景》（上）

#### デルスニスと仏蘭西現代美術展覧会

松方コレクションはルネサンス期から当時の同時代美術まで、時代、国ともに幅広い収集により形成され、日本にもたらされた。この中でとくに日本でのフランス近代美術作品の歓迎に注目したのが、デルスニスである<sup>13</sup>。デルスニスは、元は銀行員などをして生計を立てていたが、失業後に画商に転身した<sup>14</sup>。

デルスニスが1931年まで計10回開催した仏展は大規模なものであった。選んだ作家、作品は、彼と同時代のものが多くを占め、絵画、彫刻、装飾品など多岐にわたっていた。1922年に第一回展が開催され大きな反響を呼んだようである。1924年には、三越に勤務していた黒田鵬心（1885-1967）とともに日仏芸術社を設立し、翌年1925年に、現在でも当時の美術研究に用いられる資料として重要な美術雑誌、『日仏芸術』を発行した。その名のとおり、多く同時代のフランス美術作品の図版、

<sup>12</sup> 『みづゑ——旧福島コレクション特集号』第597号、1955年、88頁、図版番号87 [図.1]。この特集号は、1955年にブリヂストン美術館と大原美術館において開催された『旧福島コレクション展』を記念して発行されたものである。また、1966年にブリヂストン美術館で開催された『旧福島コレクション展覧会』図録にも、日本に将来されなかった作品の一つとして《風景》というタイトルで掲載されている。

<sup>13</sup> 陰里鉄郎「ドガと日本」『ドガ展』図録、三重県立美術館 [ほか] 編、1988-89年、9頁。瀬木「日仏十年の夢——エルマン・デルスニスと黒田鵬心」、前掲書（註10）、194-196頁。

<sup>14</sup> エルマン・デルスニスについては以下の文献を参照した。齊藤泰嘉「デルスニスによる「ダンス」寄贈」『東京府美術館史の研究』筑波大学芸術学系齊藤泰嘉研究室、2008年、156-157頁。同前「東京府美術館とデルスニス——日仏芸術社寄贈ジョゼフ・ベルナル作レリーフ「ダンス」について」『芸術研究報』22、筑波大学芸術学系、2001年、125頁。瀬木、同上、193-206頁。前掲書（註10）、『日本洋画商史』、372-376頁。

評論などの論考を掲載し、その紹介に尽力した<sup>15</sup>。デルスニスは以下のような信念を抱いていたことを述べている。

欧州の人間は衰弱に衰弱を重ねている。文明もいきづまっています。新鮮な、未来ある芸術は東洋からでなければ生れますまい。唯是には、一つの条件が必要です。光輝ある東洋の過去の芸術を、将来再生せしめ、復活せしめるのには、現在及び過去に於ける欧州芸術の一流の者を東洋に注入する事です。注射するのです。(中略)そこで展覧会をやらうと云ふ考を持ち始めたのでした<sup>16</sup>。

注入する方法として選んだのが、膨大な数のフランス美術作品を移入する展覧会の開催だったのである。芸術に対する強い信念を感じさせ、これが動機となって作品を紹介したことは、こののちの積極的な活動によって証明される。また、デルスニスは、フランスで1927年12月2日の『ラ・プレス』上に掲載された仏展に関するインタビューに対して、次のように回答し、振り返っている。

1922年に最初の展覧会を開催しました。40点の彫刻作品によるロダンの回顧展、それにいくつかのデッサンを加えました。それから15点のブルデルの作品。印象派のモネ、シスレー、ピサロ、ルノワール、ゴーギャン、セザンヌとその同時代の画家たち。ブーメール、ヴェイヤール、ルーセル、デュプレヌ、アフブラード、クリーズの作品。1923年には、コロ、ドガ、ルノワール、ピカソ、マティス、ドラク、ヴラマンク、マルケ、マリー・ローランサン、フレイ、アスラン、リュシアン・シモンの絵画。そしてロダン、ダルー、ベルナルの彫刻を展示。1924年はロダンの《青銅時代》と《接吻》を。この《接吻》については、日本の警察が撤去を命じるスキャンダルを引き起こしました。それから14点のマイヨールの作品に、ドガとジョゼフ・ベルナルの彫刻作品を。1925年には、ロダンの考える人、アントワヌ・ブルデルの《瀕死のケンタウロス》を展示しました。要するに、それぞれの展覧会が回顧展となっているのです<sup>17</sup>。

ここに挙げられているのは代表的な作家名だけであるが、その数の多さ、また当時の流行画家が窺い知れる。情熱をもって日仏文化交流に尽力し、美術作品を扱ったデルスニスであったが、「注入する」というのは、作品の売却、日本側からすれば購入、収蔵までを想定していたことができる。

画商としては本稿冒頭で述べた、時代と国における美術趣味や流行を読み取り、それに即して作品を収集して展覧会を開催し、美術雑誌『日仏芸術』を発行して評論や出品作品図版を掲載してプロモーションを進めていくという一連のメカニズムをここでも指摘でき、デルスニスの戦略的な一面を知ることができる。これによる美術の普及について、日仏芸術社を共同経営した黒田鵬心は、同誌上で当時の事情にふれながら次のように述べている。

我が美術界は所謂日本画も洋画も彫刻もこの十数年以来、かなりの進歩を認める事が出来るが、

<sup>15</sup> 『没後30年 シャガール展——愛と色彩のファンタジー』図録、姫路市立美術館 [ほか] 編、2015年、102頁に、『日仏芸術』第16号(1926年)の表紙とシャガールについての論考の中から一部文章を抜粋し掲載している。当時フランスで活動したシャガールも例外ではなく、掲載された作品図版の中でデルスニスによって将来された作品について調べる余地がある。実際に同書の、荒城季夫「マルク・シャガールの藝術」の中で作品図版が掲載された《牧場》は、現在、《二つの花束》というタイトルで埼玉県立近代美術館の所蔵となっている。

<sup>16</sup> 齊藤、前掲書(註14)、2008年、158頁。

<sup>17</sup> “Propagande au Japon”, in: *La Presse*, Décembre, 2, 1927.

一般社会に於ける美術趣味の普及向上に至っては目覚ましいものがある。美術出版の増加の如きもその証拠の一つであり、又これによって益々美術趣味が普及向上して来たのである<sup>18</sup>。

さらに以下のように『日仏芸術』の目的を明確に述べている。

大正十一年以来の仏蘭西現代美術展覧会がとにもかくにも我が国の美術界に刺激を与へ進歩を来たした事は疑もない。又一般社会にその理解と興味を与えた事も少くない。しかし現在の一般社会常識としてはなお美術に関しては教導を要する場合が多い、西洋美術に於いて特に然りである。「日仏芸術」はその点でも幾分役立てる事が出来ると思う。換言すれば展覧会が実物の上で与えた効果を更らに強めるのが本誌の使命である<sup>19</sup>。

「展覧会が実物の上で与えた効果を更らに強めるのが本誌の使命である」という最後の一文は、上述した、19世紀フランスにおいてトレが行った一連の動きを思い出させる。普及とはいえ、作品の売却が目的であったことは間違いない。画商的戦略の一助を出版物が成していたことがわかる。ここに画商による芸術の価値形成におけるメカニズムの共通性を指摘できるのである。

デルスニスは日本の美術の実情を把握しており、黒田清輝が師事したラファエル・コランの作品が必要と考え、第1回展に出品した<sup>20</sup>。またアンリ・マティスが日本へ強い影響力を持つことを理解しながら、マティスが描いた省略された形体などが日本美術に恩恵を受けていることを述べ、フランス美術受容の準備がすでに日本にあることを指摘している<sup>21</sup>。

ただ、最終的に自らの思い描く展覧会の実現に尽力したことで、収支が釣り合わなかったために破産をしたという事実は、デルスニスの揺るがぬ信念を示しているといえるだろう。

#### 仏展出品作の特定

仏展の出品作が、現在どこに所蔵されているかは詳しく判明していない<sup>22</sup>。しかし、出品された作品のその後の足跡を辿り、同定する研究は進められている。エドガー・ドガ（1834-1917）の第3回仏展出品作《踊の楽屋》は、現在ブリヂストン美術館の所蔵であることが分かっている<sup>23</sup>。他にも1925年開催の第4回仏展に出品されたロダン作《青銅時代》はデルスニスにより東京美術学校（現・東京藝術大学）に寄贈されており、《歩む人》は大原美術館のコレクションとなっている。ジョゼフ・ベルナール（1866-1931）の第4回展出品作《ダンス》については、デルスニスが黒田鵬心と共同経営した日仏芸術社により1925年に東京府美術館に寄贈されている。この作品は大理石製のものを原

<sup>18</sup> 黒田鵬心「本誌の使命」『日佛藝術』第2巻第1号（1926年）、1頁。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 黒田清輝は第2回展の主催者であった国民美術協会の会頭を務めた。

<sup>21</sup> op. cit. (note, 17)

<sup>22</sup> 下山肇「大正期日本のロダン蒐集家群像：1912-1927」『ロダンと日本』展図録、静岡県立美術館 [ほか] 編、2001年、166-175頁。とくに仏蘭西現代美術展とロダン作品について論じられている、172頁を参照。

<sup>23</sup> 《踊の楽屋》は1988年に三重県立美術館にて開催された『ドガ展』に出品されている。この展覧会図録の中で、ドガの日本における受容の観点から同作品の来歴などの分析も行っている。図録に所収された以下の論考を参照。陰里、前掲書（註13）、8-11頁。《踊の楽屋》は『佛展圖録——EXPOSITION D'ART FRANÇAIS CONTEMPORAIN』朝日新聞社編、1924年、44頁に作品図版が掲載されている。



型とし、同型から石膏で制作されたものである<sup>24</sup>。

当館の國富奎三コレクションにはデルスニスも言及していた印象派の画家、アルフレッド・シスレー(1839-1899)の《塔》(1875年頃)があるが、来歴については情報が少ない<sup>25</sup>。ただ1925年発行の『仏展図録』に同作と認めることができる作品図版[図.2]が掲載されていることから、第4回仏展出品作と考えることができる<sup>26</sup>。デルスニスがフランス印象派を代表する画家の作品として選んだのであろう。小品であることから輸送の点でも候補にあがったことが考えられる。この図録に解説等がないため、より詳細な調査が必要ではあるが、デルスニスが日本の趣味に合わせて将来したフランス美術作品の一点が当館に収蔵されていることになる。

また、カミーユ・ピサロ(1830-1903)の《花咲くプラムの木》(1889年)には、主題、モチーフ、場所、構図が類似したヴァリエーションとも考えられる作品がいくつか存在している。その内の一点、1874年に描かれた《ポントワーズの花咲くプラムの木》の展覧会出品歴には、何回展かの表記はないが「仏蘭西現代美術展覧会」との記載がある<sup>27</sup>。画面における相違点は中央の赤い帽子を被った人物らが描かれていないことであるが、1889年の作品は構図の安定性が増している。ピサロは1874年の作品を参照しながら、当館所蔵の《花咲くプラムの木》を描いたのであろう。繰り返し同じ光景を描いたピサロの一点が、展覧会開催当時、日本へもたらされていたことは興味深い。

さらにデルスニスが将来した美術作品の中には、彫刻家アントワヌ・ブールデル(1861-1929)の作品も多くある。この時期の日本ではロダンよりも次代のブールデルやアリスティド・マイヨー



図.2 『佛展図録——EXPOSITION D'ART FRANÇAIS CONTEMPORAIN』に掲載された、シスレー《望樓》(SISLEY, Le Donjon)

<sup>24</sup> 齊藤、前掲書(註14)、2008年、153-202頁。同前、前掲書(註14)、2001年、97-126頁。またデルスニスの活動についての研究は以下の論考のように現在も継続されている。中川三千代「日仏芸術社の研究——展覧会活動と出版活動を中心に」『博士前期課程芸術専攻 修士論文梗概集』筑波大学大学院人間総合科学研究科、2014年、12-13頁。中川氏は2015年11月に姫路市立美術館に作品、資料の調査に来られた。この時の議論は館蔵品を改めて調査する上で有益なものとなった。

<sup>25</sup> 日本におけるシスレーの受容については次の論考を参照した。小野寛子「日本におけるシスレー」『練馬区立美術館開館30周年記念 アルフレッド・シスレー展——印象派、空と水辺の風景画家』展覧図録、練馬区立美術館、2015年、84-91頁。この中で仏展についても言及されている。また、この展覧会には当館所蔵の、シスレー《塔》を出品している。

<sup>26</sup> 『佛展図録——EXPOSITION D'ART FRANÇAIS CONTEMPORAIN』朝日新聞社編、1925年、27頁に作品図版が掲載されている。ここでは《望樓》というタイトルが記されており、フランス語では「Le Donjon」となっている。また次の文献所収の作品目録において「六二九 望樓」として、シスレーの他3作品とともに記載されている。青木茂監修「仏蘭西現代美術展覧会——作品写真・作家小伝・作品目録(1925(大正14)年9月)」『近代日本アート・カタログ・コレクション——国民美術協会主催展 第1巻(大正12年-14年)』57巻、東京文化財研究所編、ゆまに書房、2003年、248頁。

<sup>27</sup> Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro : son art-son œuvre*, Paris: Rosenberg, 1939, p.114, pl. 247. またピサロは1890年にも類似した構図の絵を描いている。以下の文献を参照。Joachim Pissarro, Claire Durand-Ruel Snollaerts ; avec la collaboration de Alexia de Buffévent, Annie Champié, *Pissarro : catalogue critique des peintures, III*, Paris : Wildenstein Institute, 2005, p. 566.

ル（1861-1944）らの作品への趣味が強くなっていたことが指摘されている<sup>28</sup>。1924年に開催された第3回展は5月に大阪商品陳列所に、6月には東京の日本美術協会にて開催した。作品は神戸港より輸入され、大阪朝日新聞社が主催となっており、ブールデルの彫像が10点、マイヨールが13点出品されている<sup>29</sup>。その内、ブールデルの彫像の中に《セレネー女神》[図.3]と題された作品が図版とともに目録に掲載されている<sup>30</sup>。これと同型の作品は国立西洋美術館が開館の年である1959年に所蔵しているが、こちらは《横たわるセレネ》（旧題名：《セレーネと弓》）というタイトルで、松方コレクションの1点で、鑄造はアレクシス・リュディエである。そして、当館所蔵の《横たわるセレーネ》（1917年）[図.4]は、シュスにより鑄造された10点中、アーティスト・プルーフ2点のうちNo.1にあたり、当館開館の1983年度に購入された。鑄造であることから複数制作されているために同定は容易ではない。仏展に出品された彫刻作品に対する有島生馬の以下の見解は示唆的である。



図.3 「佛蘭西現代美術展覧會——作品寫真・作家小傳・作品目録（1924（大正13）年5月）」『近代日本アート・カタログ・コレクション——国民美術協会主催展 第1巻（大正12年-14年）』に掲載された、ブールデル《セレネー女神》



図.4 アントワーヌ・ブールデル《横たわるセレーネ》1917年、姫路市立美術館蔵

<sup>28</sup> 下山、前掲書（註22）、172頁。

<sup>29</sup> 同上、173頁。『ラ・プレス』誌上のデルスニスの証言とは、マイヨールの作品数に1点の食い違いがあり、原資料等の調査が必要である。

<sup>30</sup> 青木茂監修「佛蘭西現代美術展覧會——作品寫真・作家小傳・作品目録（1924（大正13）年5月）」前掲書（註26）、106頁、no. 36。また同書所収の「佛蘭西現代美術展覧會目録——附作家小傳」には、「×三十六 セレネー女神」とあり、この×印については「重要なもので東京、大阪とも陳列したものです」との説明がある。この第3回展と、既述の第4回仏展目録（註26参照）原本の内容について調査して下さった、公益財団法人吉野石膏美術振興財団中山美術文庫司書の西田有紀氏に謝意を表す。

絵画が複写を許さない芸術である点は、翻訳を難しとする詩に似ている。彫刻が複製を許す芸術である点は、音楽の老ゆることなく演奏さるる幸福に比すべきである。今度の展覧会に於ても吾々の渴望する画家の作品があき足らない程度のものであるのに比べて、彫刻では作家の数こそ少ないが、その代表的傑作がかなり十分に集められている。これは全く複製を許すといふ彫刻独特の恩恵からである<sup>31</sup>。

上述のジョゼフ・ベルナル作品の研究もふまえれば、仏展を見た有島の言葉は有益な指摘である。このプールデル「セレーネ」については、仏展出品作の可能性をふまえ、当館の作品を含めて、同型作の所蔵先の特定と移動経路の確認が必要である<sup>32</sup>。今後の調査、研究が急務といえる。

#### コレクション／展覧会／美術館

1920年代に松方、大原、デルスニスらによって膨大な数のフランス美術作品がもたらされ、美術雑誌に寄せられた論考からは、日本において美術館の誕生を待望する気運の高まりが窺える。第4回仏展が開催された1925年に石井拍亭は以下のように述べている。

仏蘭西美術を日本に知らしめることに於て、この展覧会はかなり有効であろう。また経済界の空気のあまり思はしからぬ今日としては、売約品も相当にある。ただそれが割安のものに偏し、日本に名の知れ渡ったものに偏することを遺憾とする。その優作のあるものは政府で買上げて近代美術館の常置陳列にすると云ふやうなことを西洋ならばすべきところであるが、日本の政府には殆どそんな考へがあるまい<sup>33</sup>。

仏展による西洋美術作品の日本への浸透についてふれながらも、日本の文化行政を嘆いている。また、近代美術館の必要性、常設展示が文化度向上へ寄与することを訴えている。さらに翌年には仏展が美術館の常設展示に代わるものであるという見解を寄稿している。

西洋の近代及現代美術を集めた美術館と云うものを持たない日本としては、この次ぎつぎに催されるところの西洋美術の展覧会を以て当然その常置館の代用と見なして置いてもいい筈である。現に今秋第一次の仏蘭西現代美術展覧会が開かれた時、我々は言い合ったことである。仏蘭西の田舎の或美術館に比べてこの方が寧ろ豊富ではないかと<sup>34</sup>。

仏展がフランスの地方美術館を凌ぐ質と量であったことが窺い知れる。加えて長谷川昇は、より明確に仏展と美術館設立を重ねてこのように述べている。

なお今後とも益々佳作が輸入されて立派なる展覧会が開催され且つ一大美術館の建設せざることを切に希望する<sup>35</sup>。

<sup>31</sup> 有島生馬「彫刻を見て」『中央美術』第81号、1925年、68-69頁。

<sup>32</sup> このプールデル作品については、国立西洋美術館主任研究員の陳岡めぐみ氏より、貴重な助言と的確な資料を提供いただいた。

<sup>33</sup> 石井拍亭「仏蘭西現代美術展覧會」『中央美術』第81号、1925年、39頁。

<sup>34</sup> 同上「佛蘭西畫雜観」『日佛藝術』第2巻第1号、1926年、6頁。

<sup>35</sup> 長谷川昇「各代表的作畫に就て」『中央美術』第81号、1925年、65頁。

だが、デルスニス将来作品を母体とした美術館が生まれることはなかった。松方、大原、デルスニスの三つの大きな流れの中で、大原コレクションだけがこの数年後に美術館となっている。松方はブラングインとともに、1920年を前後して、自らのコレクションを収蔵する「共楽美術館」という名の館を建設する計画を立てていたが実現しなかった<sup>36</sup>。デルスニスはこれを振り返り、やや主観的に「東京に美術館はありません。有名な松方コレクションは、十分に理解されなかったのです」と述べている<sup>37</sup>。松方が美術館を設立できなかったのは経済的な理由が第一であったが、画商として同じ時代を生きたデルスニスにとって、松方コレクションは大成には至らなかったものとして認識されたようだ。

デルスニスと松方コレクションのおかげで、ともかく相当量の欧州美術品、特にフランス作家のものが日本へ流れ込んだ。その影響と多数海外留学生の努力とで、欧州美術はその頃から急に我国に親密なものになった<sup>38</sup>。

有島が後年このように述懐しているように、デルスニスの功績が揺るがぬものであることは間違いない。デルスニスに興した展覧会や画商としての活動、展示作品の追跡、そして当時の展示の再現などは今後の課題である。

現代の視点から言えば、冒頭で述べたフェルメール帰属《聖プラクセティス》が国立西洋美術館において常設展示されていることは重要である。このことによって多くの鑑賞者の批評や研究が重ねられ、芸術への関心を引き上げていく。

所蔵作品や常設展示に目を向け、画家の存命当時や収蔵時の評価を再調査し、今一度日本の西洋美術コレクションを様々な視点から見直す時期が来ている。

(たけなかつや 当館学芸員)

---

<sup>36</sup> 越智裕二郎「松方コレクションについて」『松方コレクション展——いま甦る夢の美術館』図録、神戸市立博物館編、1989年、115-116頁。宮崎、前掲書（註8）、6-7頁。前掲書（註10）、『日本洋画商史』、272頁。

<sup>37</sup> op. cit. (note, 17)

<sup>38</sup> 有島生馬「フランス展」『美術手帖』第38号、1951年、82-83頁。

姫路市立美術館 研究紀要 第15号

平成28(2016)年3月発行

発 行 姫路市立美術館  
兵庫県姫路市本町68-25  
tel.079-222-2288

印 刷 所 小野高速印刷株式会社  
姫路市平野町62

