

梅原龍三郎《横臥裸婦》と西欧の視覚伝統 鯨井秀伸

はじめに

この小論は、二つの目的を兼ねている。第一は、西欧美術の主題、特に古典的な視覚伝統が梅原龍三郎の制作活動において、どのような位置を占めているか、あるいは意味を持つているかを考えることにある。第二は、その主題がどのようなイメージの遺産の中で、あるいは視覚的伝統の中で再生しているかを考え、特定のテーマが、どのような特定のモチーフによって作品に表されたかという補助的な研究を行おうとする。視覚伝統の中で、あるテーマが、異なった意味合いのモチーフで表されてきたことは指摘されているが、異なった文化圏・言語圏においては、逆に同一のモチーフが異なったテーマのもとで表現されることもあるだろう。第一の課題は、梅原の滞欧期に制作された作品《横臥裸婦》(図1)を主に扱い、異なる時代、異なる文化的環境でどのように表現されたかを考える。第二の課題には、初期から晩年までかなり長く梅原のテーマになっていたと思われる「横臥裸婦」、西欧の伝統的テーマとしては「眠るニンフ (sleeping nymph)」あるいは「アリアドネ (Ariadne)」を取上げ、イメージの連続性と様々な形について考える。

梅原の作品、特に西欧の視覚伝統の中に見られる主題について考える場合、その関係性を否定的に捉える考え方があがるが、上記のように、ここでは別の視点からこの課題について考えようとする。またテキストの扱いについては、梅原はどちらかというと否定的な気質を示しているが、彼の文章に文学的装飾を期待する必要はなく、要点を語っていると考えればよいと思われるため、関連資料から適宜補って参考としたい。

一 初期の作家と作品

一九〇八年五月パリへと旅立ち、七月パリに着いた梅原は、滞欧中各地を訪れ、パリを中心に五年間の滞欧

生活を送り、一九一三年六月帰国している。当初、数ヶ月で止めてしまったが、アカデミー・ジュリアンのパッセの教室に通う一方、田中喜作とともに高村光太郎のアトリエを訪ね、高村からの誘いを受け、彼のアトリエと一緒にモデルを使って制作することになる。《横臥裸婦》は同年そのアトリエで描かれたもので、滞欧時代の作品のひとつである。高村は回想している。「最初のモデルはシュザンヌといったかと思う。：シュザンヌが完成してから少し間をおいて、もう一度別のモデルと一緒に制作した。：梅原君はこの女がソファに掛けている姿を胸から上ぐらいまで描いた。今度はシュザンヌよりさらに強くなって、コバルトの沢山ついたものすごいような絵で、この青年はなかなかものになるな、と強く感じた」。「今度のモデルは馬車に乗って通ってくるような大変なモデルだった。月曜の朝、やとってもらえないかと画家の家にやって来るモデル達の一人なのだが、：目の下も青く隈取って、その目がキラキラ光る」³⁾。高村の記述には若干画面と合わない部分はあるが、「コバルトの沢山ついたものすごいような絵」が《横臥裸婦》を指していると考えられている。従来この作品については、梅原の回想に基づいて当時盛んに個展を開催していたヴァン・ドンゲンの影響が指摘されている。「影響」ということを考える場合、梅原が《裸婦鏡》の解説で述べているように（一九五三年六五歳の時の回想ではあるが）、梅原の場合は「モティーフ」をそこから得、「構図や色面と色面の関係を」参照し、「色の美しさを考え」⁴⁾という、源泉となる絵画的要素をそこから得て展開させるものだったように見受けられる。一九〇八年秋、山下新太郎の紹介で素人下宿に引き移った梅原は、ここで一冬を過ごす。この下宿の窓から見える窓外の冬を描いたのが《パリの冬景色》である。《横臥裸婦》の制作時期については、画面に「DECOR」と読める年記があることから、《冬景色》とほぼ同時期の完成になるものとも考えられる。その後梅原は、一九〇九年二月カーニュにルノワールを訪ね、その天性の色彩感を指摘されている。ルノワールとの知遇を得てパリに帰ると、モンマルトルにあるルノワールのアトリエ近くに移動し、アカデミー・ランソンに通う日々を送る。この頃梅原のパレットはルノワール流に変えられていた。一九一〇年ナポリ、ヴェローナ、ヴェネツィア、ミラノ、フィレンツェ、ローマなどを廻るが、特にナポリでは、その風物に魅せられて一ヶ月ばかり滞在する。イタリア旅行の後、アトリエの壁が鼠色で光が気に入らなくなり、普通のアパルトマンなら自由に部屋の雰囲気を変えられるだろうと和田三造と住まいを交換している。このアパルトマンに移ってからは、制作が進み、ボンペイ壁画に触発されて、「壁を赤に塗り替え」るなどしてモデルを雇って裸婦の作品を多く描いている。部屋の雰囲気を換えたり、壁を塗り替えたりすることには、後述するように絵画制作上の理由があった。《首飾り》《腕太き女》《ナルシス》などが描かれたのはここである。帰国後も、機会ある毎に古典に取材した主題や、人物像にそうしたモティーフを感じさせる作品を描き続けている。

ヴァン・ドンゲンの影響については、一般的に指摘されているが、特定の作品は上げられていない。関連する

2. 《トルソ》ヴァン・ドンゲン

作品は、一九〇八年ベルネーム・ジュニーヌに展示された裸婦像の《トルソ》（一九〇五年、個人蔵）（図2）や《緑の背景の裸婦》（一九〇七年、個人蔵）あるいは一九一一年ベルネーム・ジュニーヌとサロン・ドートンヌに展示された《眠る女あるいは、ソファアーに横たわるミカ》（一九〇八年、個人蔵）（図3）など幾つか上げられる。

梅原は本作品の解説で、「高村君と一緒に描いた時代の作で、この年はマチスやその後ずっと落伍したがヴァン・ドンゲンなどが盛んに個展をやっていた年で、そうしたものを見て、相当刺激されていたと思われるので、この絵もドンゲンなどがかなり影響していると思う」と語っている。地階の鼠色の壁を背景に、冬の光が差し込み、長椅子にモデルが横たわっている。モデルの取っているポーズは、職業モデルのものか、あるいは画家の指定であろうか。厚みのある暗い色調の長椅子に、白い肌の女がその肉体のボリューム感を誘示するかのよう横たわっている。左上のバックは、白と青の混色の色調が強すぎると思われたためだろうか、珍しくパレットナイフで削り取られてくすんだ画面に修正されている。長椅子とモデルの肉体との間の輪郭線はほとんど施されず、頭に回した右腕の白色や青色と左腕の朱色がある程度である。量感に溢れた白い肌が、薄い青、ピンク色でそのボリューム感を与えられ、右上から注ぐ光の反映の中に浮かび上がっている。人体のデッサンはしっかりしたものとなっている。絵具に現れた人体の筆の筆致はかなり細かく、左腕の光が最も強くあたっているところは、白で強く厚く塗り重ねられて、影の部分は朱や青などで陰影が施されている。モデルの顔は、影になっているからだろう、暗い青や朱で塗られ、鼻筋にからうじてくすんだ白いハイライトが付けられている。

3. 《眠る女》ヴァン・ドンゲン

ヴァン・ドンゲンの《トルソ》は、女の白い肌を黄色や朱色などで縁取り陰影を付けながら、暗い背景の中に描いている。顔は顎から胸を通し左腕上部までの白い強調とは反対に、暗い赤や黒の輪郭線が強調されている。人体には輪郭線が施されていて、構図的には堂々としたトルソとなっているが、胸に輪郭線が強調されているものの肉体のボリューム感はそれほど強くない。官能性はモデルのポーズと大胆な色調から来ているようにも思える。一方、主題に目を向けると、《眠る女》との類似性を考えることができる。後述するように数年後の有島寛書簡にもこの主題についての言及があることから、梅原にとつてなんらかの意味合いを持っていた主題であり、また後年様々なバリエーションを持つことになるテーマでもあったように思えるからでもある。《眠る女》は、明るい黄色を強調した背景に、白いシートの上に白い肌の女が腕を頭に回して眠っている。光は全身に当たっていて、影となる部分は、黄色や補色で陰影が付けられ、女の顔は赤で影を落として眠っている。肉体の輪郭は、暗い茶系統の色彩で施されていて、所々赤が加えられている。左腕や胸、腰の部分は白で強調されている。光よりは色面に主要な構成を見せる絵画である。梅原の作品の持つ官能性は、上記二点のどちらとも性質の異なるもののように思われる。官能性というよりは、女の肉体の存在感、矢代幸雄の言う「物量感」とでも言うべきものに、光



6. 《豪奢、静謐、逸楽》マティス



5. 《生きる喜び》マティス



4. 《ロシア・オペラ団公演》ヴァン・ドンゲン

への感覚が読み取れる作品である。こうしたポーズの作品は、マティス《青色の裸婦》（一九〇七年）、ウラマ

ンク《横たわる裸婦》（一九〇五—〇六年）など、同時代の他の作家の作品にも見ることができ。ここで同時期のフランス美術の動向を見ると、そこでは二つの傾向が同時に進んでいたことが見て取れる。例えば一九〇三年のサロン・ドートンヌに見られるような、若きフランスの画家とそれほど遑らない時期の画家たちの回顧展を見せるサロンの展示である。一九〇五年以来サロン・ドートンヌでは年二回そうした展覧会を開催している。同展にはエリー・フォールが寄稿し、「昨年のピュヴィスと同様、アングルとマネは、今日の革命は明日の古典であるということを静かに確信させてくれる」と記している。このことは、当時「近代」という觀念が「古典」という觀念と結びつけられていたということを示している。モダニズムは、伝統の再創造として捉えられていたと考えられる。梅原の回想にも、その主旨は異なるが、当時のこうした趨勢を窺わせる発言がある。「佛国にもアンブレシヨニストと、アカデミックの二派あり、アカデミックは写真一方に傾きて画の分子は毫も認むる能はず、従て其作品は絵画の領域より逸して美術品と目すべからず、アンブレシヨニストは是に反して新しき一派とあるが如しといはん」⁽⁶⁾。ここでは、印象派とアカデミックな絵画について述べられているが、フォーヴという言葉は見られない。

西欧の古典的視覚伝統に基づく作品については、これまであまり注目する必要が感じられなかったように思える。しかし、梅原の画歴において、その主題、人物画についての主題に伴うモチーフに注目すると、西洋美術に取り上げられているのと同様の、あるいは似通ったモチーフが多いのに気付く。また、芸術的進展の機会に合致するかのように、折に触れてそうした主題あるいはタイトルを持った作品あるいは他のテーマのもとに描かれた作品を描き続けていたことも事実である。

二二〇世紀初頭パリの美術動向と古典的イメージ

オランダのロッテルダム近郊で生まれ、一八九九年二月にパリに出たケース・ヴァン・ドンゲンの位置については、通常フォーヴの画家として知られているが、フォーヴはおおよそ二つの流れが合流して構成されており、その中でもマティスなどのグループの範疇に入る作家と考えられる。その一つは、ギユスターヴ・モローの教室から広まった流れであり、第二はシャトーでのドランやヴラマンクの出会いに端を発するもの、またル・アーヴルからパリへ移ってきたデュフィやフリエスそしてブラックなどのより若い世代の画家たちの流れである。ヴァン・ドンゲンはこうした流れの何処にも当てはまらないが、一九〇四年二月のアンデパンダン展に出品できたの



9. 《パッカナル》ルーベンス



8. 《アンドロス島の人々》ティツィアーノ



7. 《アマリッリとミルティッロ》ヴァン・ダイク

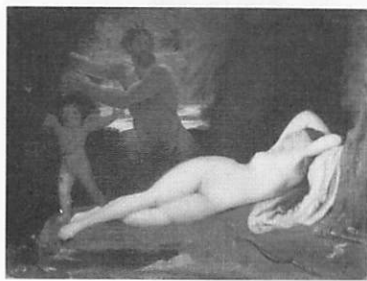
はシニャックの助力であり、同年一月に彼の展示をヴォラールに助言したのは友人のフエネオンであると同時に、シニャックと密接な関係にあったマティスでもあった。ヴァン・ドンゲンは、一九〇四年ヴォラールの画廊で最初の個展を開いている。彼の初期の作品は、様式的には印象派のものだったが、一九〇六年に彼はフォーヴのメンバーになっている。この時から彼は急速にフランスや他の国々で名を広めていった。一九〇七年カーンワイラーと契約を結び、翌年にはベルネーム・ジュヌヌと契約しており、一〇一〇一月のサロン・ドートンヌに数点出品し一〇一〇二月のベルネーム・ジュヌヌ画廊の個展では九〇点近くを出品している。回想にあるように梅原が刺激を受けたのは、この頃のマティスやヴァン・ドンゲンなどの作品であった。ヴァン・ドンゲンは「女性の気を引き、女好きな男」と評判を取り、精神的に官能的な作風をもっていた。一九〇八年の《眠る女》は、白いシーツの上に黄色を背景に、腕を頭に回して女が横たわるいわゆる「横たわる女」のバリエーションである。このモティーフは、後述するように近代の造形言語であり、古典古代美術やルネサンス期においては、「眠り」や「ニンフ」などの概念と結びついていた。動いているダンサーと同様横たわる裸婦のモティーフは、一九〇六年から一九一〇年にかけてヴァン・ドンゲンの好んだテーマであった。当時、批評家ヴォークセルは、「ヴァン・ドンゲンの作品がルノワール以来最も暖かく際立った裸婦である」と評している。一九〇九年の作品《ロシア・オペラ団公演の思い出》（カナダ国立美術館、オタワ）（図4）にも同じモティーフが描かれている。公演の内容は、女奴隷タオール、貴公子アムーン、そしてクレオパトラの恋の三角関係を題材にしたものであった。画面に描かれているのは、踊るタオールと横たわるクレオパトラであろう。このクレオパトラの姿態は、西欧の視覚伝統に属している。フォーヴの中でヴァン・ドンゲンと関連を持っていたマティスもまた、これ以前にこうしたイコノグラフィのモティーフを描いている。それは、新しい絵画動向において重要な位置を占める一九〇六年の《生きる歓び》（バーンズ財団）（図5）である。この作品は、一九〇四—〇五に制作された《豪華、静謐、逸楽》（オルセー美術館、パリ）（図6）と密接な関連を持つている。そこでは、遠景の輪になって踊る女たち、中景左側の立つ女たちとかがむ女、そして中央の二人の女、前景右下の男女など、各組のモティーフが西欧の視覚伝統からもたらされている。例えば前景の男女には、ゲアリーニの『忠実な羊飼ひ』に基づくヴァン・ダイクの《アマリッリとミルティッロ》（ゲーテボルク美術館）（図7）が想起され、この情景は、ティツィアーノの、いわば古典古代美術に表れた精神と調和しながら、我々の存在の根底そのものに触れる場所で、自らの感情を表出する全ての真剣な努力という意味での「人文主義的」絵画《アンドロス島の人々》（一五二三—二五二年、プラド美術館）（図8）にその源をたどれるものでもある。ゲアリーニは作品への註で述べているように、古典古代美術からアイデアを得たと言っている。ヴァン・ダイクの画面は、色彩の鮮やかさと衣紋の扱いなどに一八世紀を感じさせるが、同時にヴェネツィアの巨匠への信奉を感じさせるものとなっている。



10. 《ニンフと羊飼ひ》



11. 《タマリス》 シャヴァンヌ



12. 《ユピテルとアンティオペ》 アンゲル

絵画の主題は異なるが、ルーベンスのティツィアーノに基づく《バックナル》（ストックホルム国立美術館）（図9）では、古典的調和は放棄され情熱的な生がテーマとなっている。半ば現実的で半ば考古学的な描写である。また、ヴァン・ダイクの絵画の中心的アイディアは、ティツィアーノの思考様式とは対照的に、心理的なものとなっている。ヴァン・ダイクは、この主題の婦人たちがどうしのコンテストの場面に、接吻する婦人の像を創り出している。これには古代のイメージが推察され、ポンペイ壁画の中の《ニンフと羊飼ひ》（図10）が想起される。このイメージは、「官能、快楽または肉欲、好色あるいはポリュプタス（Voluptas）⁹」という観念集合の内の一つと考えられ、それらのイメージの内、エロティックな含意を持つ「遊戯の集い」に関連する「接吻コンテスト」としても知られている。¹⁰ また中景の「横たわる裸婦」には、各世紀を通じてさまざまな作品が知られている。ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ《タマリス》（一八八〇年頃、メトロポリタン美術館）（図11）やアンゲル《ユピテルとアンティオペ》（一八五一年、ルーヴル美術館）（図12）をはじめ、クロード《ナルキッソスとエコーの風景》（一六四四年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン）（図13）、ルーベンス《バックナル》、ヴェロネーゼ《愛の寓意あるいはヴィーナスの顕現》（一五六五年頃、ナショナル・ギャラリー、ロンドン）、ティツィアーノ《アンドロス島の人々》などであり、それらのプロトタイプともいえるべき古典古代美術としてのポンペイ壁画《ディオニュソスとアリアドネ》（図14）である。

上記の作品群を比較すると、例えばティツィアーノは、この絵画の中で、古典的な著者フィロストラトスのテキストに記されている特徴を取捨選択しており、彼が採用した要素を使用し、源泉に付け加え、注意深い構図の機構や人物像の調和の取れた集合化と結合を生み出している。フィロストラトスの「アンドロス島の人々」の章にはこう記されている。「アンドロス島にあるワインの流れ、その河に酔ったアンドロス島の人々がこの絵画の主題である。なぜなら、ディオニュソスの行いにより、アンドロス島の人々の大地はワインに溢れ、突如河となって現われた。思うに、薦やつる草のブリオニアの冠を付けた男たちは、妻や子供たちと歌い、中には両岸で踊るものもあり、また休むものもある。¹²」フィロストラトスの語った記述がどのように描写されていたかはわからないが、テキストの叙述から彼が横たわる人物像を前景に、そして踊るグループを、また背景にディオニュソスとその従者たちを想像していたことは確かだと思われる。それには、ポンペイ壁画の中でも最も美しい壁画の一つ《ディオニュソスとアリアドネ》が、われわれの想像を助けてくれる。ティツィアーノの眠る婦人像、踊る女、ワインを注ぐ人物などの人物像は、それぞれ別々の古典古代美術、石棺や教会祭壇などからもたらされ、それらが本来属していた古典古代美術からは分離されて組み合わせられ、ティツィアーノの画面を創り出している。フィロストラトスのテキストでは、休むあるいは横たわるといふ言葉が使われていて、ティツィアーノは、それを数人の人物像で思い思いに表現しているが、それらの人物像の内の一人に、「眠るニンフアリアドネ」の



13. 《ナルキッソスとエコーのいる風景》クロード



14. 《ディオニュソスとアリアドネ》



15. 《横たわる裸婦》

「形」を取らせている。ルーベンスは、ティツィアーノの画面を消失させてはいるが、個々の部分を受け継いでいる。ルーベンスの画面は本来の主題からのずれを示しているが、さまざまな要素に捕らわれない混沌とでも言うべきものになっている。そしてヴァン・ダイクは、その場面に接吻する女を採用し、またクロード、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌなどを通して「形」は受け継がれている。それらの形は、マティスの中にも、またヴァン・ドンゲンの中にも見い出せることは、異なった時代においてテーマや意味は変わっているにもかかわらず、これまで見てきたとおりである。点描的畫面の《豪奢、静謐、逸楽》や精妙な色彩の《生きる歓び》の下に、また鮮やかな色彩の《眠る女》や装飾的な《ロシア・オペラ団公演の思い出》の下には、モティーフとして視覚的伝統が窺える。マティスの作品は、自然のセッティングの中に古典的モティーフが配されていて、それが近代の様式で表現されており、その構成はティツィアーノなどの作品に親近性を感じさせるものとなっている。一方、ヴァン・ドンゲンの作品は、ほとんどが近代の造形言語によって表されており、梅原の作品は、構図的に似通っているものの、ヴァン・ドンゲンの作品からは離れたものとなっているように思える。

一九〇〇年から一九一八年くらいにかけて、パリの芸術的雰囲気は、モダニズムの潮流と同時に、伝統の再創造にあったとも言える。これには国家としての政治的背景もあるかもしれないが、同時にこの世紀の初頭から、フランスのモダニズムは、近代性の観念と経験に対してと同様、伝統の観念と均整を取った形で関連付けられていたことも種々の作家たちの作品を通して示されている。そしてそれは、これまで見てきたように、様式的参照およびイコノグラフィ的参照の最も単純な要素を用いる芸術家たちによってなされていた。この傾向は、前衛的な近代画家たちにも、アカデミーの画家たちにも見ることができ。絵画の分野だけでなく彫刻の分野においても、例えばロダンは一八八九年から一九一四年頃にかけて神話に基づく作品を手がけている。それらの作品の中に《アリアドネ》（一九〇八―一九一一年、ロダン美術館）がある。これは、一九〇八年に記念墓石像として注文を受けたものであり、一九〇五年のソシエテ・ナシオナル・デ・ボザールにこの作品のための習作が出品されている。¹⁵

三 《横臥裸婦》と《ナルシス》

「横たわる裸婦」のモティーフは、以後梅原の作画経歴の中で幾たびも登場する。主なものだけでも《横たわる裸婦》（一九二〇年代後半、個人蔵）（図15）、《虎と臥裸婦》（一九二〇年代後半、個人蔵）（図16）、《裸婦扇》（一九三八年、大原美術館）（図17）、《横臥裸婦》（一九四五年頃、個人蔵）（図18）、《裸婦チータ

16. 《虎と臥裸婦》

「（一九七七年、東京国立近代美術館）（図19）などがあり、そのバリエーションと思われるものも含めるとかなりの作例がある。現在本作品は、「横臥裸婦」とタイトルが付けられているが、作品のカンバス裏には「裸婦図」とあり、一九一三年の展覧会では「裸体、横臥」となっている。一九一一年の書簡に記されている「une femme couchée」という表現と比較してみると、フランス語からの直訳とも思われる「裸体、横臥」というタイトルは、梅原のものが白樺社あるいはヴィナス倶楽部のものかは不明ながら、このテーマに対する画家の画想のなんらかの進展ともいえるべき展開を感じさせる。こうしたタイトルの変更は、「裸婦図」を描いた後、イタリアに行き、「ナルシース」とか「パリスの審判」とかやはりギリシア神話のものが画題として興味がある」という記述に見られるように、かつて描いた作品が西欧の視覚伝統に属すモチーフでもあると気付いたことに起因するものかもしれない。《横臥裸婦》はルノワールに会う前の制作であり、精力的に画廊の個展や大きな展覧会などを見て回った梅原の、さまざまな刺激を受けながらも、先天的で本能的な色調を示していると考えられる作品である。この作品への解説で梅原が「こうした青っぽい真珠色みたいな色になったのは、アトリエの光の関係からだ」と記憶している。彫刻家のアトリエであるために、地階でねずみ色の壁があつて、少し寒い光だった」と回想しているのは、彼の描くという行為が光を意識し、それを拾い、色として画面に定着させるといふ表現の問題でもあったからではないだろうか。彼は、「みんな自然のようになっていないと何も描けないのが普通だった。また色が周囲の関係によって生まれてくるという考えで」あつたと言っているのである。色が周囲の関係によって生まれるのは、そこに光があるからである。光は空間にあり、光のある空間は透明感を生み出す。西欧においては、光のある空間の色により、それが構築的建築的な空間、透明感を持った空間を生み出しているが、平面的な場では、日本の絵画のように色とそこから生れる感覚が主要な構成要素となり、色面と色面の配置といういわば不透明な画面を生み出すことになる。梅原は、「日本の色がどんよりしてあるといふことは、これはやはり日本人の体質と日本の自然が媒介してゐるので、さういふものの中から美しいものが生れて来ているのではないか。それで、フランスのモダン・アートといふ物差一つが標準になつて、日本のものが批判されてゐる」と不満を感じ、「どんよりした」（これは日本絵画に見られる不透明感のことだろう）日本の絵画の特質からも美を生み出せる可能性を認めている。この二つの側面は、梅原という一人の画家の作品の中に、《北京秋天》（一九四二年）と《天地鍾秀》（一九五二年）の対比として最も良く表れているように思える。

17. 《裸婦扇》

一九一一年九月上旬、自作への不満を述べたところ、ルノワールからシャビルの奥ウルシン池畔に誘われて同行した。一行はガブリエルと他にモデル二人であつたが、随分と楽しい時を過ごしたからだろう、手紙からはその場の雰囲気伝わってくるようである。その中で梅原は次のように記している。「此頃自分の修業道が少し大略へ出たやうな気がする。機を失はず等身大の une femme couchée でもかいて見ようと思つて大きな枠を張つ

18. 《横臥裸婦》

た」（一九七七年、東京国立近代美術館）（図19）などがあり、そのバリエーションと思われるものも含めるとかなりの作例がある。現在本作品は、「横臥裸婦」とタイトルが付けられているが、作品のカンバス裏には「裸婦図」とあり、一九一三年の展覧会では「裸体、横臥」となっている。一九一一年の書簡に記されている「une femme couchée」という表現と比較してみると、フランス語からの直訳とも思われる「裸体、横臥」というタイトルは、梅原のものが白樺社あるいはヴィナス倶楽部のものかは不明ながら、このテーマに対する画家の画想のなんらかの進展ともいえるべき展開を感じさせる。こうしたタイトルの変更は、「裸婦図」を描いた後、イタリアに行き、「ナルシース」とか「パリスの審判」とかやはりギリシア神話のものが画題として興味がある」という記述に見られるように、かつて描いた作品が西欧の視覚伝統に属すモチーフでもあると気付いたことに起因するものかもしれない。《横臥裸婦》はルノワールに会う前の制作であり、精力的に画廊の個展や大きな展覧会などを見て回った梅原の、さまざまな刺激を受けながらも、先天的で本能的な色調を示していると考えられる作品である。この作品への解説で梅原が「こうした青っぽい真珠色みたいな色になったのは、アトリエの光の関係からだ」と記憶している。彫刻家のアトリエであるために、地階でねずみ色の壁があつて、少し寒い光だった」と回想しているのは、彼の描くという行為が光を意識し、それを拾い、色として画面に定着させるといふ表現の問題でもあったからではないだろうか。彼は、「みんな自然のようになっていないと何も描けないのが普通だった。また色が周囲の関係によって生まれてくるという考えで」あつたと言っているのである。色が周囲の関係によって生まれるのは、そこに光があるからである。光は空間にあり、光のある空間は透明感を生み出す。西欧においては、光のある空間の色により、それが構築的建築的な空間、透明感を持った空間を生み出しているが、平面的な場では、日本の絵画のように色とそこから生れる感覚が主要な構成要素となり、色面と色面の配置といういわば不透明な画面を生み出すことになる。梅原は、「日本の色がどんよりしてあるといふことは、これはやはり日本人の体質と日本の自然が媒介してゐるので、さういふものの中から美しいものが生れて来ているのではないか。それで、フランスのモダン・アートといふ物差一つが標準になつて、日本のものが批判されてゐる」と不満を感じ、「どんよりした」（これは日本絵画に見られる不透明感のことだろう）日本の絵画の特質からも美を生み出せる可能性を認めている。この二つの側面は、梅原という一人の画家の作品の中に、《北京秋天》（一九四二年）と《天地鍾秀》（一九五二年）の対比として最も良く表れているように思える。

19. 〈裸婦チータ〉

た¹⁹⁾。それが実際に制作されたのか、構想に終わったものなのかは不明であるが、このような転機に当たって、この主題を思い浮かべるといふことには何らかの意味があったと思われる。その後の同主題の作品の継続的制作を考えるとき、この主題への関心と同時に光と色に関連する絵画空間に対する関心は、その材質への関心と相まって、徐々に深まっていったのではないかと想像される。

一方、滞欧時のイタリア旅行の際、ボンペイの壁画にしばしば取り上げられている「ナルシス」とか「パリスの審判」などの神話に関心を持った梅原は、以後これらを主題にした作品を多く描いている。それらは、ボンペイ壁画の数種の「ナルキッソス像」から選択されたポーズが基調となっている。特に「ナルシス」は、一九一三年イタリア旅行から帰った後や、帰国後の「描きにくい」時期を過ごして来た後の一九一八年（個人蔵）（図20）などといった作画上の転機に際して描かれていることが注目される。一面で「梅原自身の自画像」とも考えられているテーマである。水に映る我が姿に恋して死に、水仙の花に化したという美少年ナルキッソスに自分の姿を重ね合わせて描かれている。梅原はこの物語をおそらく英訳か仏訳で読んでいたと思われるが、ここでは和訳から該当する部分を要約しながら、そのテーマの持つ意味に照らし合わせ、このテーマを選んだ梅原の内面を考えてみたい。

20. 〈ナルシス〉

「ニンフたちや恋焦がれるエコーを愚弄し、他のニンフや若者達をもさげすんだナルキッソスに対し、復讐の女神が、若者の一人の、『あの少年が恋を知り、恋する相手を自分のものにはできないように』という願いを聞入れた。ある日狩猟と暑さに疲れきったナルキッソスは、澄切った泉で、泉に映った自分の姿に魅せられて、実体のないあこがれを恋した。影でしかないものを、実体と思い込んだ。みずからがみずからの美しさに呆然として、パロス産の大理石で作られた像のように、身じろぎもせず、同じ表情を続けていた。――ああ、いくたび、偽りの泉にむなしい口づけを送ったことだろう！ 水に映った頭に抱きつこうとして、そんなことができるわけもないのに、いくたび、水のなかへ腕を沈めたことか！ 自分が何を見ているのか、それを知ってはいない。が、自分が見ているものによって、炎と燃えている。彼の目を欺いているのも迷妄なら、その目をあおりたてているのも、同じ迷妄だ。浅はかな少年よ、なぜ、いたずらに、はかない虚像をつかまえようとするのか？ おまえが求めているものは、どこにもありはしない。おまえが背をむければ、おまえの愛しているものは、なくなってしまう。おまえが見ているのは、水にうつった影でしかない。そのものは、固有の実体を持たず、おまえとともに来て、おまえとともにとどまるだけだ。おまえとともに立去りもするだろう……おまえに立去ることができさえすれば――」。ウエヌスは、ナルキッソスを自分自身のイメージのみを愛するよう運命づけ、彼は自らの愛するものを得られぬ失望の内に死に、水仙となったのである。

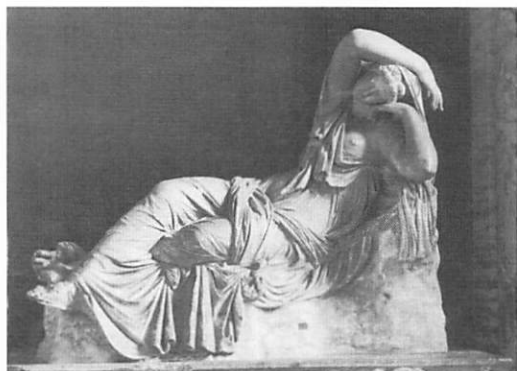
この時期の梅原の心情を伝える回想は、随所に見受けられ、「崇拜する人を突然に妨げる様な事は止さうかと

私のチミヂテはしばしば私語いた。より強きものは私のデジルであつた。さあ々奮發せん。私は彼(ルノワール)に見られるに値する、私は彼の芸術をあまりに愛する、彼はそれを知らねばならぬ」という意気込みに現われた傲慢とも言える自信と自負心。また、「私はまだ言葉が不十分だから、何にか見てもらふものなしに来て先生をさまたげる権利がない様な気がして遠慮して居た」という躊躇と逡巡。また、知遇を得てからも折に触れてルノワールには自分の仕事に対する不満を言っていたようであること。あるいは、一九一〇年夏ロンドンを訪れ、ナショナル・ギャラリーを見たときの感想を話し、それについてのルノワールの評を聞き、「私は私の美しいと思うものが、ほんたうに美しいものである事を教へられて喜んだ」と述べていることに見られる自らの感性に対する強く率直な自尊心。そして、「自分は展覧会を見てから Je ne pourrai pas faire aussi bien, mais je ferai autrement (私にはとてもさう甘くは行かない、然し他の道を行かう)」と思つた。君は何と云ふ、レボリユションが起つたかと思ふであらう¹⁸⁾。また、「僕位グラントムや天才に愛恋を抱いて居る奴はない。又芸術の美に對し自分位、深く感じる心を持つて居る人間はあるまいかと思ふ」というような、自己の芸術に対する強い信念を表明する反面、高峰秀子との對談にうかがわれる、「仕事の上で、どうしようもなく苦しかった時代つてありますか」という問いに対する答えに表れている、「絵が、あまりうまくいかないね。ムーネ・シュリーは六階に住んでいた。その階段上つていくとき、六階の踊り場の窓からおつちたら、これは完全に死ねるなと思つたことあつたけどね」という発言にうかがわれるような、芸術上の信念や自信をうまく制作に果たせない焦燥感との狭間で揺れ動く自己の姿は、先に引用した物語に描かれているナルキッソスの姿そのもののように思われたからであらう¹⁹⁾。それを一層自覚させもしさらに助長させもしたのは、イタリアへの旅行であり、古代の壁画の美しさと、描かれている主題への興味、そこに使われている顔料の材質感に対する感動でもあつたのかもしれない。当時梅原が胸に抱いていたものは、「はかない虚像」であると同時に「炎と燃えている実体」でもあつたのだらう。

ここで注意を引くのは、一九一三年の《ナルシス》の解説で、「ナルシス」とか『パリスの審判』とかやはりギリシア神話のものが画題として興味がある。これもポンペイの壁画にこうした題材がたくさんあつて、それで好きになつた」と言っているように、新しい美術の潮流への関心同様、キリスト教美術というよりは、異教美術あるいはキリスト教美術に再生・再起している異教美術や古代の美に、その主題と同時に材質を通して心惹かれていくことである。そこには、後年の回想にも見られるように、伝統的日本の美術の持つ一つの特質に対する態度、それを認め發展させようとする姿勢へ繋がって行く端緒があるように思われるのである。例えば、梅原は「ポンペイの壁画、チシアン、セザンヌ、ルノアルは皆ゲイなり。形は容積に富み、色は輝きてアルモニに充ちたり。彼らより得る感覚は若く厚肉の女を抱きしめる如し²⁰⁾」と言っている。ここで述べられている「形は容



22. 《クレオパトラの設置》オランダ



21. 《クレオパトラ＝アリアドネ（横たわる裸婦）》

「横に富み」という言葉には、桃山期の絵画や初期浮世絵への好みに通じるものを感じさせるものがある。例えば、「浮世絵といっても初期の師宣などが好きだった」と語る後半の文章は、「一体丸みとか厚みとかいうものを、向うへ行つて非常に強く感じたが、：自分はそういう丸味や厚味を出すことに心がけたが結局西洋人のようにはうまく行かなかったと思う」という感慨へと続くのである。あるいは、「色は輝きてアルモノに充ちたり」という言葉には、「（岩絵具は）油絵具より美しいと思ふから。ティツィアーノ、あるいはラファエロの作品でね、フレスコの作品と油画の作品とある。わたしはフレスコのほうがはるかに美しいと思つてゐる。フレスコといふのはね、岩絵具と同じやうな質のものだし、また同じやうな効果のものなんでね、やはり自分で美しいと思ふもののはうを選ぶんです」などという日本画の顔料への発言に通じるものがある。

帰国後の数年間、いわゆる「模索時代」とされる、滞欧期の主題を継続して制作しようとしていた時期についても、一九一五年秋以来「ナルシス」や「臥裸婦」などを制作しようとして果たせず、一九一七年には、神話的構図の作品制作を志すが、やはり上手く行かなかったようである。この時期、一九一八年夏に《ナルシス》を制作し、他にも《ナルシス》を描いている。その作品により、「独自の梅原様式の把握に成功」と評されている。一九一八年秋、ルノワールより同年二月の日付の手紙を受け取り、老年のルノワールの淋しさ、意気、喜び、友情に梅原は泣き、「なんでももう一度行つて会ひ度く思つた」。そして翌一九一九年一月に生れた長男に名前を成四と付けている。「其後、私が絶えず何でもいいものを作り度いと思ふ時、ルノワール先生に見せると云ふことが其目的の一部になつて居た」という言葉に表されているように、老年のルノワールに再び触れたいと切実に感じた梅原は、一九一九年悲報に触れるとすぐに再度渡仏することになる。梅原が、土田麦僊や田中喜作と共に、あるいは一人で、「桃山時代の美術を最も熱心に見て歩いたのは」、このいわゆる「模索時代」の、ルノワールからの手紙を受け取る頃までのことなのである。西欧の古典的主題を基に画想を練りながら苦勞していたその時、同時に日本の桃山時代の作品に惹かれ、「堪能するほど眺め」、その「群青」や「緑青」を「油絵具より美しいと感心して見入った」のがこの時代であった。このように梅原の制作に対する姿勢は、心惹かれる西欧の美術と同時に、安土桃山期の美術へも関心を示すものであった。後述するように、それは壮大な時代への賛美や材質への好みばかりでなく、「エウロペ」の主題を描く時に示された、画想を得る上での主題の連想にも働いていた。

四 「眠るニンフ」

これまで述べてきた「横たわる裸婦」像の系譜は、ヴァチカン・コレクションの堂々とした「クレオパトラ」



23. 《泉のニンフ》ボワサル

アリアドネ（横たわる裸婦 reclining nude）（図21）にその泉源を持つことが指摘されている。この像は、最初に一六世紀初頭近くローマのマッフェイ家の膨大なコレクションの中に記録されている。それは、精巧に考案された噴水が設置され、近くには『ラオコーン』や『ペルヴェデーレのアポロン』などが置かれていたペルヴェデーレの中庭のために、一五二二年ユリウス二世によって購入された。一五三八—三九年の素描には、この彫像は、岩組のグロットのような背景に対し、設置されて描かれ（クレオパトラの設置）（フランシスコ・デ・オランダ）（図22）、イルカと貝に支えられた古代の石棺の中に水が流れ込んでいる。この彫像は、「クレオパトラ」として、当時の彫刻庭園装飾における全体的寓意プログラムの構成要素であったと思われる。しかしながら、当時古代のもの信じられていたエピソードによって想起されるイメージやセッティングとも照応するものがある。「この場所のニンフ、聖なる泉の守り／滑らかな音を立てる水のさざめきを聞きながら私は眠る／私を許せ、誰であれこの大理石の洞窟に触れる者は、決して／私の眠りを妨げるな。飲もうと洗おうと、静かであれ」。この詩には、「ドナウ河の岸辺に、美しい泉で眠るニンフの彫像があり、その像の下にはこのエピソードがある」と記されている。ヴァチカンの泉と眠るニンフの常用される主題概念は、その設置の時に認識されていたと考えられている。クレオパトラの彫像の設置以後、教皇レオ一〇世の宮廷において二つのバージョンの彫像が、二人の人文主義者によって制作されている。それらには二つとも上記のエピソードが付いていた。一六世紀後期になるとこの泉の複製がローマに現れ、そのタイプはイタリアの他の地域にも広がっていき、この主題イメージは他の分野にも登場するようになり、クラナッハ、デューラーをはじめ、ミケランジェロもこの「クレオパトラ・アリアドネ」タイプに似通ったポーズの彫像《夜》を制作している。同様のイメージを持つものとして「横たわるウエヌス」像があるが、これはルネサンス以降に初めて現れたモティーフで、ジョルジョーネの《眠るヴィーナス》とティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》が、精神的愛と肉体的愛を具現する女神の象徴的対極を表しているとしてきた。後年のこの二つの支配的表現の持つ両義性は、挑発的で巧みに賦与されたポーズを取る一八一九世紀の横たわるウエヌス像によって拭い去られている。マクドゥガルは、泉の傍らで眠るニンフのアイディアの源泉として、二つの神話の物語を挙げている。一つはヒュギヌスの『寓話』の一六九頁およびオウィディウスの『変身物語』の巻二の二四〇行（泉として記述されている）に記述されているアミュモネの物語と、オウィディウス『変身物語』巻九の四五二行に記述されているビュブリスの物語である。両者の物語とも、泉を背景として、眠りと誘惑を物語っている。アミュモネの物語は、ネプチューンの愛の場面に登場し、ネプチューンは、水を求めている間に眠りに落ちたダナウスの娘アミュモネがサティルに発見され誘惑されているのを助け、求婚する話である。ビュブリスはミノスの兄妹の悲恋の物語で、兄を愛してしまった妹ビュブリスの葛藤と悲しみの物語である。これらの物語を背景にして、このポーズを持つ人物像は、プリニウスの『博物誌』により特定の記



25. 《エンディミオン》



24. 《レア・シルウィア》

述的名称が与えられており、それは《anapauomenai》とされている³¹⁾。一五二二年以来、この像には三つの基本的なタイトルあるいは物語体の帰属名称が付けられてきた。この彫像は、その後「アリアドネ」と呼ばれることになるが、当時「クレオパトラ」を表していると信じられており、そのルネサンス期の公式の名称は、彫刻庭園プログラムに基づく「クレオパトラ」だった。第二のルネサンス期の名称は、この彫像そのものに對しては直接的なものとは言えないものである。少なくとも一五世紀後期以降、広く行き渡っていた記録によれば、ドナウ河岸のある噴水の中央の飾りにあった、銘記のある「眠るニンフ」のことが記述されており、それはおそらく「眠り」と「噴水」についての古典的記録(図23)と思われるが、それ以降、彫刻された横臥婦人像、古典的銘記そして噴水はルネサンス期の庭園デザインの伝統となった。その銘記は、時にはこの作品に似通った素描と共に、法王の宮廷に近い人文主義者達によって繰返し引用された³²⁾。古代史の研究者達は、今日この像を「クレオパトラ」や「眠るニンフ」とは呼んでいない。一八世紀末期、この像の姿態と、多数の石棺に見られるような、テセウスによって見捨てられバックスによって見出されたアリアドネの姿態との間の相似性が観察されたためであった。こうした石棺は、ルネサンス期によく知られ、複製されていたが、それらの主題をヴァチカンの彫像と関連させるものではなかったように思われる³³⁾。今日、第三の同定「アリアドネ」が、オリジナル作品の制作に当たって意味されたものとして理解されている。

こうした同定の多重性は、人物像のタイトル付けの困難さを物語っているはずである。ICONCLASSによってこの像や同様の姿態を持つ関連する像に関するインデックスを検索すると、例えば「sleeping」の表記法では以下のような項目が記載されている³⁴⁾。Armida discovers the sleeping Rinaldo 81 FF (ARMIDA); 31 BB 13.; Jupiter, disguised as a satyr, approaches the sleeping Antiope 92 B 12 13.; Diana (Luna) visiting the sleeping Endymion 92 C 32 1.; on the Tiber bank, with a water-jug beside her 92 B 42 2.; Mars woos Rhea Silvia, who may be seen sleeping などである。これらの項目からそれぞれの文献と関連画像を調査し、比較検討すると多くの興味深いことが浮かび上がってくる。そこに現れるのは、「アルミダ」、「戸外の眠り」、「ユピテルとアンティオペ」、「マルスとウェヌス」、「眠るエンディミオンを訪ねるディアナ」などである³⁵⁾。これらに見られるように、この彫像のイコノロジーは、一五二二年によく知られていたクレオパトラの死の物語を必ずしも十分には確定しない。ナポレオンによって接収された前後にこの彫像に与えられた「アリアドネ」という名前もまた、この像の同定に関する全ての疑問を解くわけではない。彼女が頭部の回りに腕を置いているため、また相当量の数の石棺に「アリアドネ」がその姿態で眠っていることから、彼女を「アリアドネ」と呼んでいるのである。一方別の石棺があり、それはレア・シルウィア(図24)であるが、ロムルスとレムスを妊娠させようと近づくとマルスの傍らで眠っている。また他の石棺では、この身振りはエンデュミオン(図25)に属し、彼が眠っている時セレネは彼への恋に落ちたので

ある。これらのことから、この像は死んでいることよりむしろ眠っていることを表しており、またおそらく官能的要素をも含んでいると考えられる。それは、第二章でも取り上げたさまざまな作品にも表れており、近代においてはその官能性が強調されている。フィロストラトスに記述されている「アンドロス島の人々」の中の「横たわる人」に対する記述法は、残念ながら *ICONCLASS* には見られないが、より大きな項目として *the Andrians 92 L 17 92* として表記されている。これまで梅原の作品を端緒に、「横たわる裸婦」の系譜を辿ってきたが、第二章で数例の作品を通して古代のイメージを見てきたように、「ニンフ」や「アリアドネ」、「眠り」や「官能」という表象の背後には、このフィロストラトスの「アンドロス島の人々」の情景、またディオニュソスの物語があるのではないだろうか。生と死そして再生をつかさどるディオニュソス（バッコス）は元来バルカン半島北東岸のトラキアからギリシアに來た異教の神であり、古代トラキアの領土は、ドナウ河流域に及んだこともあった。エプロス川の上流バルカン山脈を越えたところに、ドナウ河は流れている。

五 イメージと画想

梅原は『横臥裸婦』の解説で、マティスやヴァン・ドンゲンからの刺激を受けていたことに続けて、色と光の関係について回想し、その後すぐに続けて「今まで人に話さなかったことだが、私がルノワールにひんぱんに逢い、ああいう立派な芸術家の生活を知る事を得たのは、非常にとくとしているが、他面そのため無意識だが自分に不自由になったということを考えている。逢わなかった方がもっと存分におそれなく伸びて行けたのではないかと、内心思うことが良くある。だんだんそう思っただが、しかしルノワールに逢った事で、根本を迷うことがないので、やはり結局は得をしているのかも知れぬが」と突然のように話している。この『梅原龍三郎』に取り上げられている他の作品の解説では、作品に関連した発言がなされているのに、この作品の場合のみそうした感慨を吐露していることは、梅原にとって『横臥裸婦』が何か特別な印象を持った作品であるからかもしれない。様々な刺激を受けながら、先天的な画質を示す「自由」の発露としての『横たわる裸婦』や『バリの冬景色』をそのまま伸ばしていったとしたら、という感慨でもあろうか。梅原は古典的視覚伝統に関連するテキストを、西欧の画家たちのようにには持っているわけではなかったかもしれない。しかしながら、彼には様々なイメージがあり、それを展開させる感覚を持っていた。

「ギリシャ神話にエウロペの話がある。：ゼウスは太陽の神、エウロペを月と解して、この物語は『日と月の結婚』の祭式、あるいは雄牛と地の女神の結婚による豊作の祭式とみる記述もある。エウロペは古来多くの絵画、

彫刻の主題となっている。：多くの人の知るのはポール・ペロネーゼの『エウロペの掠奪』である。ほかにはティシアンはじめルネッサンスとその以降の多くの画家の作がある。自分は十年前、伊豆の海岸にゐて、伝宗達の『海中騎馬武者』の小品を見ることあり、似たやうな図が描いてみた、黒き牛（エウロペの牛は普通白いが）の背に乗る裸女が海中を行く小品を成し、『エウロペの掠奪』と題した。今年のウシどしにちなんで、またちょっとエウロペを描いてみたくなったが、牛がなかなか現れないので、ラスコクの壁画の本を開いて見た。：今世紀来の科学の進歩は驚くべく、しかし芸術的感覚とその大胆果敢な表現は、古代人に遠く及ばないもののごとく思ふ⁽³⁶⁾。この言葉は、梅原の画想がどのように練られて行くか、またどのような表現を指向しているかを示している。大変興味深い。大和絵の伝統に親近して、古典的題材に生命力と装飾性を発揮した宗達周辺の絵画に触発され、そこから滞欧中感銘を受けた古典的モチーフを思い浮かべながら、テーマを導いて行く画想の展開の仕方は、画想の本能的なまでの自由さを感じさせるものの、そこに対象の共通性を呼び起こそうとし、なお自身の画面を生み出そうとする梅原の態度を垣間見ることができないのではないだろうか。このような例は、梅原のかなり多くの作品の中に見い出すことができる。例えば、『浴』（一九一六年頃、個人蔵）（図26）に描かれている、熱海だらうか海を背にして立つ裸婦は、ウエヌスの姿から取られているのである。また、ルノワールの描き方「あれは必ずモデルがゐたな。もつとも、リングを描いて、そのリングが子供の顔に化けたり何かしていることはあるけど⁽³⁷⁾」という作画姿勢から学んだ、対象なしには絵を創らないという視覚の画家としての梅原の資質をもよく示している。この画家の視覚のあり方を示す好例がある。「ここかしこの松の根に天女が群遊んで居ます。これ等の天女は清水の町に帰ると工女に化します⁽³⁸⁾」。

初期滞欧期以来の「横たわる裸婦」のモチーフはその後も機会あるごとに絵画のモチーフとして選ばれ、数種のテーマのもとに描かれ続けている。例えば、山楽など桃山期の絵画に描かれている虎の図などからの想起であろう『虎と臥裸婦』などでは、室内に横たわる裸婦に虎の毛皮や、生きた虎が配されており、また一九四五年頃の『横臥裸婦』では、蓮池水禽図にも通じて、草原に横たわる裸婦の傍らの水辺に鴛鴦⁽³⁹⁾が泳ぐ、あるいは草原に横たわる裸婦の上を鳳凰が舞っている。これらの系譜には、習作的な作品や、デトランブを使った作品など材質に工夫を凝らしたものが多く、そこには形の存続とその変相、画面の透明感と不透明感といった課題が集約的に表れているように思える。そこでは、先天的素質の自覚と実現とに努力が賭けられていて、同じ企画の単純化や複合化が様々な効果を生んでいる。『横臥裸婦』などの西欧の視覚伝統に根差す絵画は、様々な刺激を受けながらも、先天的で本能的な色調を示していて、そこから抜け出し、梅原の属している文化的伝統と結びつけ、自分自身の芸術を見出す上で重要な役割を持っていたように思える。

小林秀雄との対談で、梅原の画がだんだん日本人でなければ描けないものになって来ていて、西洋人には描け

ないものだ、という指摘に対し、梅原は「それは結構けどもね、ぼくはね、それは意識しないな」と答え、「でせうね、その方が本当でせうから」との返答に、「洋画家と言はれることは、ちつとも嬉しくないな。もう、いやな気がするな」と答えている。興味深い言葉である。

註

1 「彼は《ヴィーナス》とか《パリスの審判》、あるいは《ナルシス》など、あまり日本人がとり上げないギリシア・ローマ神話のテーマをよく描いたが、これらは彼の西洋古典に対する教養や知識を示す分とも、神話画に対する西洋絵画の伝統にのっとったものでないことは言うまでもない。それらは敢えて言うなら、テーマが気に入っただけで、表現そのものは日本的な私小説の範囲をこえるものではないのである。」富山秀男「梅原芸術の特質」『没後一〇年梅原龍三郎展』一九九六年。

2 「話といふのはへんなものになつちやふと自分で思っているんでね。話といふことは、画をほんとに伝へることがわりあひに少ないんじゃないかと思つてね」と語っている。また、「それはね、フランス語なんていふものはね、つまり表現がね、十分できるんだらうと思ふな。日本語といふものはね、なんだか不十分なものんじゃないかしらん」とも「日本の大和絵なんか物語を描いているけれども、つまり文学の表現といったやうな意味からは、わりあひ遠い物だと思ふ。：自分の主張を作品以外に発表するといふ必要といふか、衝動といったやうなものを、感じなかったんじゃないかしらん」と語っている。梅原龍三郎・小林秀雄「美術を語る…画家の気質」『天衣無縫』三三八—三四二頁、一九八四年（一九五五年）。

3 「高村光太郎全集」第七卷一九五七年一二〇—一二二頁。

4 「梅原龍三郎」一九五三年。

5 Elie Faure, "Preface," *Catalogue of the Salon d'automne*, 1905. また James D. Herbert, *Faune Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven and London, 1992, p.8.

6 『京都日出新聞』（一九一三年六月二八日）梅原談。

7 Fritz Saxl, "Titian and Pietro Arcino," in *A Heritage of Images*, The Warburg Institute, 1970, p.87.

8 Vittorio Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor Fido*, Turin, 1886, p.20.

9 R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen age et a la renaissance, et la decoration des demeures*, La Haye, 1931-32. 2vols; E. Kirschbaum ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1968-1976; G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Geneve, 1958; Ripa, "Lascivia," "Licenza".

10 J. M. Edmonds, *The Greek Bucolic Poets*, Loeb, Class. Lib., 1912, pp.152-3; R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen age et a la renaissance, et la decoration des demeures*, La Haye, 1931-32.

11 元来は着衣の像であつたが、後裸体に変更・修正されてゐる。

12 Philostratus, *Imagines*, I, 25, ed., A. Fairbanks, Loeb Class. Lib., 1931, p.97. [The stream of wine which is on the island of Andros, and the Andrians who have become drunken from the river, are the subject of this painting: For by act of Dionysus the earth of the Andrians is so changed with wine that it bursts forth and sends up for them a river... These things, methinks, the men, crowned with ivy and bryony, are singing to their wives and children, some dancing on either banks, some reclining...]

13 Ch. Green, "Modernism and the Re-invention of Tradition, 1900-18," in *Art in France 1900-1940*, pp.187-205.

14 *Gazette des Beaux-Arts*, juillet, 1905.

- 15 「これは高村光太郎君のアトリエで、高村君と一緒に描いた時代の作で、この年はマチスや、その後ずつと落伍したがヴァン・ドンゲンなどが盛んに個展をやっていた年で、そうしたのを見て、相当刺激されていたと思われるので、この絵も当時のドンゲンなどがかなり影響していると思う。こうした青っぽい真珠色みたいな色になったのは、アトリエの光の関係からだだと記憶している。彫刻家のアトリエであるために、地階でねずみ色の壁があつて、少し寒い光だった。色が違っていかにも知れないが、そういう印象がある。ルノワールの影響とは少し違ったものだと考える」『梅原龍三郎』一九五三年。
- 16 一九一一年一月一日付有島宛書簡「モンマルトルより」。
- 17 オウディウス『変身物語』巻三の三四〇行以降、一九九七（一九八二）年、岩波文庫。
- 18 有島生馬宛書簡「花市の河岸より」。
- 19 九里四郎の記述にも当時の梅原の心情を伝える記述がある。「ムーネー（ムネ・シュリー）の芝居を見ての帰途であつたか、コメディフランセーズの横の通りの暗い瓦斯の光のものを、ぶらぶらと雑談に歩を移して居た時、突然、君は悲哀を面に表はして一近頃の自分の仕事は、何所までが自分で、何所までがルノワールか？ 感化か？ 模倣か？——と云つた様な嘆息を聞いたが」『梅原！』『中央美術』四二。
- 20 『岸田氏の画について』。
- 21 「私が、桃山時代の美術を最も熱心に見て歩いたのは、大正六、七年頃だつたと思ふ。京都に滞在してある期間に、太秦の妙心寺や天球院、それから大覚寺の襖絵などを幾度も見に行つた。当時は土田麦僊がまだ元気な頃で、よく一緒に行つた。……それから田中喜作がやはり初期浮世絵をかなり専門に知つてゐたが、さうした友達と、一緒に行くこともあれば、また時には自分一人静かな寺で、堪能するほど眺めたりしたこともあつた。そして群青とか、緑青とかが、油絵具よりも美しいと思つて感心して見入つてゐたものである。元々自分は油絵よりもフレスコの方が材料や色彩感が美しいと思つてゐたので、さういふのに非常に惹かれることになつた」『桃山美術随想』一九五三年。
- 22 アルノルト・ネッセルラート「ベルヴェデーレの彫刻庭園―場所と歴史」『ヴァチカンのルネサンス美術展』国立西洋美術館一九九三年八九—九五頁。また、作品解説五六—五八番を参照。
- 23 H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere (Stockholm Studies in the History of Art, XX)*, Stockholm, 1970, p.154.
- 24 *Huius nymphae loci, sacri custodia fontis/ Dormio dum blandae sentio murmur aquae/ Parce meum quisquis tangis cava marmora somnu/ Rumpere sive bibas, sive lavare tace.*
- 25 [Super ripam Danuvii in quo est sculpta ad amoenum fontem dormiens, sub figura est hoc epigramma.]
- 26 パリの国立図書館にある手稿 (Paris, Bibl. Nat. lat. 6128, fol. 114r) 一四七七年以降と考えられていて、レニョ図書館の手稿 (Reggio, Bibl. Comm. Cod. C. 398, fol. 28r) 一四八六年のものと考えられる。『Corpus inscriptionum latinarum』Berlin, 1863-1940, VI, 5, 3c. を参照。『エピグラムの歴史について』E. B. MacDougall, "The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type," *The Art Bulletin*, pp.358-9. を参照。
- 27 *Corpus inscriptionum latinarum*, Berlin, 1863-1940, VI, 5, 4c, pp.361-63.
- 28 E. B. MacDougall, "The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type," *The Art Bulletin*, LVII, no.3, 1975, pp.357-365.
- 29 *Ibid.*, pp.359-360.
- 30 ICONCLASS による表記法と文献は以下のとおり。92 H 12 [Anonymous: Neptune wooing Amymone, Danaus's daughter] Biblio: Giacomotti 494 s.v. Neptune et Amphitrite/ Gobel III 2, index 327 s.v. Neptuns und der Amphitrite, Vermählung/ Pigler 2nd ed. II 189/ Weber Renaissanceplaketten, 431 s.v. Amphitrite/ S. Herzog, Tradition and innovation in Gossart's 'Neptune and Amphitrite' and 'Danae', *Bull. Mus. Boymans-van Beuningen* 19(1968)25-41/ M. Levey, Poussin's 'Neptune and Amphitrite' at Philadelphia. A re-identification rejected, *Journ. Warburg Inst.* 26(1963)359-360/ F.H. Sommer, Poussin's 'Triumph of Neptune and Amphitrite': a re-identification, *Journ. Warburg Inst.* 24(1961)323-327 // 95 B (BYBILIS) 21 [Byblis falls in love with her brother

Caurus, who scorns her love! 97 HH 2 [Byblis - fountain after looking for Caurus everywhere, Byblis at last lies down, bathed in tears, and is changed into a fountain (Ovid, Met. IX 663)] Biblio: Barton, Salons, Gaz. B.-A. 61 (1963) 228, 241. なお ICONCLASS の概論については、鯨井秀伸「インデックスについて」『愛知県美術館研究紀要』五号 一九九九年 三三―五三頁を参照。

Pliny, *Natural History*, XXXV, 99.

31 J. Barkan, *Unearthing the Past*, Yale University, 1999, pp. 231-247.

32 「パッコスとアリアドネ」については、フィロストラトスの『イマギネス』(I.15)には、テセウスによってナクソス島に置き去りにされ捨てられたアリアドネは、パッコスが到着した時には、眠っていたが、オウディウスの『変身物語』(八章一七六一―一八二)では、アリアドネは、眠つてはならず、自分の運命を嘆き悲しんでいたとされる。

33 H. van de Waal, *P-Z Index*, 1985, pp. 1271-1274.

34 81 FF (ARMIDA): R.W. Lee, Armida's abandonment. A study in Tasso iconography before 1700, Fs. Erwin Panofsky, New York 1961, 335-349; R.W. Lee, Van Dijk, Tasso and the antique, in: *Studies in western art*, Acts 20th Intern. Congr. Hist. of Art (New York 1961), Princeton (N.J.) 1963, III 12-26; R.W. Lee, *Ut pictura poesis*. The humanistic theory of painting, New York [1972 2] (i.p. 48-56); Gobel I, Index 627 s.v. Armida, Geschichte; II 1, Index 586 s.v. Rinaldo und Armida; III 2, Index 328 s.v. Rinaldo und Armida - Piglet (2nd ed.) II 467... 31 BB 13 sleeping out of doors; Henkel-Shone 1163; M. Liebmann, On the iconography of the 'Nymph at the fountain' by Lucas Cranach the Elder, Journ. Warburg Inst. 31 (1968) 34; M. Meiss, Sleep in Venice, *Ancient myths and renaissance proclivities*, Proc. American Philos. Soc. 110 (1966) 348 (i.p. 351); M. Lawrence, Sleep of Endymion, Fs. Erwin Panofsky, N.Y. 1961, 323; W. Muller, Zur schlafenden Ariadne des Vatikan, Mitt. Dtsch. archäol. Inst., Rom, Abt. 53 (1938) 164; 92 B 12 13 Jupiter and Antiope; L. Soth, Two paintings by Correggio, *Art Bull.* 46 (1964) 539-544; M. Meiss, Sleep in Venice, *Ancient myths and renaissance proclivities*, Proc. American Philos. Soc. 110 (1966) 348-382 (i.p. 3549); L. Soth, The mature Correggio. Studies in the iconography and chronology of the later paintings, New York 1970 (diss.) (Diss. Abstracts A31 (1970-1971) 1710A); 92 B 42 2 Mars and Venus; -; 92 C 32 1 Diana visits the sleeping Endymion; F.H. Dowley, The iconography of Poussin's painting representing Diana and Endymion, Journ. Warburg Inst. 36 (1973) 305-318; M. Meiss, Sleep in Venus...; M. Lawrence, Three pagan themes in christian art, Fs. Erwin Panofsky, New York 1961, 323-334 (i.p. 324)...; ベリーノ・デル・ヴァーガの素描に『パッコスの勝利』があるが、そこに描かれているシン像は、ブラウンは『アリアドネ』としているものの、図 22 に見られるように、おそらく『レア・シルウィア』からの反映と思われる。

35 「わが画想日月の結婚」一九六一年。

36 「見て感動を表現したいといったやうな状態にならないとね、なんだか勢ひづけられない。さうでないとな、何か考へて、結局デタラメを描いちゃったりしてね。何か自然といふ対象があると、それが一つのブレイキになってね、思ひ切ったこともできるし、さう踏み外すこともない...写生といへば、ちよつとちがふんちゃんかと思ふな。感覚の写生で、物質の写生じゃないんだと思ふ」とも言っている。

37 『興津画信三保の松原』一九二八年。

38 「桃山時代のを、振り返ってみることは非常に意味があると思つてゐる。装飾的で同時に写実的で、さういふ点がごとく成功してゐるのだが、さういふ描写力といふものは、昔の人はデッサン力が実に強かつた」あるいは、「天球院の山葉の襖絵には、虎がたくさん描いてある。龍虎の絵といふものは、昔からずいぶんあるが、虎の方が出来がよくつて、...永徳の障壁画。それは二匹の虎がゐて、一匹は空に舞ひ上つて遊んでゐる図が、非常に好きなものだ。」

39 『美術を語る』一九五五年。この対談の時小林秀雄は前年から『近代絵画』を連載中だった。