

## [発表要旨 1]

### 狩野一信筆《五百羅漢図》の制作方針—増上寺学僧の観点から—

白木菜保子（九州大学大学院）

芝・増上寺に所蔵される絵師・狩野一信筆《五百羅漢図》（1854～1863／以下、増上寺本）は、2幅に10人の羅漢を表す100幅構成の全体に西洋画法や濃彩による着色を展開させ、仏教主題を迫真的に描きだしている。1983年の河合正朝氏による詳細な報告以来、増上本の重要性は広く認知されてきたが、近年の江戸東京博物館における全幅展示と海外での展覧を機縁に、増上寺本と狩野一信の研究は新たな段階を迎えている。

本発表では、これまで十分に検討の及んでいない増上寺本の制作時における当寺の学僧たちの指導や助言を分析し、寺側から与えられた制作方針に一信がいかに向き合い、それを作品に実現させようとしたか考察する。

増上寺本に付随する大雲『新図五百大阿羅漢記』（1863）によれば、大雲は鶴飼徹定（1815～1891）、日野靈瑞（1818～1896）とともに一信に「羅漢の真容」を描くように指導したという。とりわけ、「梵土の古儀」を表す「羅漢の真容」として禅月大師の応夢羅漢を是認する一方、李龍眠（張玄）様で描かれた羅漢図を中国化されたものとして退けた点に、学僧たちの観点が顕著にあらわれている。日本の江戸時代までに制作された五百羅漢図は、一般に大徳寺伝来本（1178～1188／南宋）に代表される李龍眠（張玄）様の図像を規範として踏襲するばかりであったが、増上寺本は、学僧たちの制作方針をつよく反映し、伝統図像の採用を部分的なものに留めて新たに全体の図像を構想している点で革新的な内容となっている。

近世の人々は、五彩の瓦・塼といったモチーフに外国・龍宮・鬼の住処といった様々な「異国」をみる豊かな想像力を持っていたが、一信もまた、数多くの建築物の描写にこれらのモチーフを使用することを通して「梵土」の情景を表わしている。一信が求められ増上寺本に実現させようとした「梵土」の情景は、現代から見れば日本や中国の要素も含んだ想像上の世界として認識されるが、それは釈迦の生きた時代であれ、同時代であれ、現実のインドを具体的に知見することができない条件下に生きた日本の絵師の限界とも言える。一信が増上寺本に着手したのは、日米和親条約の締結を以って鎖国が解かれた1854年であったが、想像上の「梵土」がインドへと交替するには、今しばらく、近代の幕開けをまたねばならなかった。

## [発表要旨 2]

### フェルナン・クノッフ作《愛撫》再考—画中の銘文の解読より—

矢追愛弓（九州大学大学院）

現在ベルギー王立美術館が所蔵するフェルナン・クノッフ(1858～1921)作《愛撫》(1896)は、世紀末のスフィンクス像の一例として位置づけられている。そしてこれまで、画中に描かれたアンドロギュヌス（両性具有）とスフィンクスという、世紀末に流行をみたモチーフに焦点をあてたイコノロジー的手法によるアプローチがなされ、作家にして神秘思想家ジョゼファン・ペラダン（1858～1918）の思想、特に彼のアンドロギュヌス崇拝と関連づけられてきた。

しかし《愛撫》の銘文は、発表者自身による解読の結果、「私の夢はこの現実を修繕するだろう」とのフランス語の一文であることが判った。また《ヴェラーレンと共に—天使》(1889) —以下《天使》—にも、全く同じ内容の銘文が書き込まれている。この一文は、ジョゼファン・ペラダンの小説『至高の悪徳』(1884)の中で、登場人物の一人サール・メロダックが語る墮落に打ち勝った後の台詞が典拠となっているものだ。さらにこの小説に基づくクノッフの《ジョゼファン・ペラダンにならいて—至高の悪徳》(1885) —以下《至高の悪徳》—は、人物と獣という基本構想において、後の《天使》《愛撫》の原型をなしている。これらの点を鑑みれば、《天使》及び《愛撫》においてクノッフが念頭に置いていたペラダンの思想は、『至高の悪徳』にみられる墮落に対する独特の思考にあったと考えられる。

そして《天使》及び《愛撫》では、人の内面における問題に焦点があてられており、新たに異なる文学作品が関与している。《天使》は、クノッフ作品のよき理解者であった詩人エミール・ヴェラーレン（1855～1916）の詩集『壊滅』(1888)に収められた一編に取材したものと考えられ、詩が主題とする自らの内に潜む獣性の制御を、甲冑姿の人物と人頭獣身（虎）の獣へと展開している。一方《愛撫》は、画家の言葉に拠れば、快楽か権力かの選択を前にした人間を表しているという。これは、西洋の伝統的画題にもつながる、一種の寓意画として構想されたことを意味する。そしてオイディプス神話に基づく絵画や文学作品、画家自身が発想源として挙げているオノレ・ド・バルザック（1799～1850）の『砂漠の情熱』(1830)の諸要素が複合的に存在する《愛撫》では、人頭獣身（チーター）の獣と王錫と思われる杖を手にした人物の姿に、精神の墮落に関わるクノッフの思考を見て取ることができるのだ。《愛撫》の銘文をもとに、《至高の悪徳》から《天使》、《愛撫》へと作品をたどるならば、周囲の作家達と精神の有り様に関わる問題を共有しつつ、クノッフがその問題に対する自身の回答へと至る道筋が見えてくるのである。

### [発表要旨 3]

## フィリッピーノ・リッピ展

荒木文果（九州大学大学院 専門研究員）

2011年10月5日から2012年1月15日に、ローマのスクデリーエ・デル・クイリナーレ（クイリナーレの厩舎）において『15世紀フィレンツェにおけるフィリッピーノ・リッピとサンドロ・ボッティチェッリ展 Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400』が開催された。15世紀後半から16世紀はじめにかけて活躍した二名の画家の名を擁する本展覧会は、実質的には、フィリッピーノ・リッピ（1457年頃-1504年）の全画業を提示した史上初の展覧会として歴史的重要性を持つものであった。

従来、フィリッピーノの名を冠した他の展覧会において、この画家には常に副次的な役割が与えられてきた。16世紀に、G. ヴァザーリが「奇抜な bizzarro」という言葉を用いて賞賛したフィリッピーノの絵画には、18世紀末以降、新古典主義が台頭する中で、度々否定的な評価が下されるようになった。19世紀後半にラファエロ前派の活動を先駆けとして、ボッティチェッリの再評価が急速に進む一方で、フィリッピーノの芸術は、しばしば嫌悪感をもって、ボッティチェッリの陰におしやられてきた。20世紀を通して、フィリッピーノの再評価は進んでいくが、近年、フランスやイタリアで開催された展覧会（2003年に、パリのルクセンブルク美術館で開幕し、2004年にフィレンツェのストロツィ宮に巡回した「ボッティチェッリとフィリッピーノ—15世紀のフィレンツェ絵画における胸騒と優美展」や2009年に、同じくパリのルクセンブルク美術館で行われた「フィリッポとフィリッピーノ・リッピ—プラートにおけるルネサンス展」など）においても確認されるように、彼にはなお脇役としての地位が与えられる傾向が続いていたのである。また、我が国においては、過去にフィリッピーノに注目し、その画業が詳細に紹介されてきたとは言い難い。

このような現状に対して、本展覧会の目指すものは明白であった。カタログの序文においてA. パオルッチは、フランチェスコ・マラテスタがイザベッラ・ゴンザーガ侯爵夫人に宛てた1502年9月23日付けの書簡に言及しながら、16世紀初頭において、フィリッピーノがボッティチェッリを凌駕する程の人気を得ていたことを喚起する。その上で、フィリッピーノが生きた時代の名声を回復することこそが、このスクデリーエの展覧会に与えられた目的であると明言するのである。

本発表ではまず、スクデリーエ・デル・クイリナーレという展覧会場について紹介する。続いて、本展覧会開催の経緯を概観した上で、フィリッピーノ芸術に対する批評の変遷をB・ベレンソンやR・ロンギの言葉を参照しながら確認する。さらに、本展覧会の構成を辿りつつ、パオルッチが言及した目的が達成されているのかについて検討することで、本展覧会の真の意義及び本展覧会により期待され得た点を明らかにする。フィリッピーノの作品が時系列順に並べられた本展覧会の紹介は、自ずとその画業を概観することとなる。そのために、本発表は、我が国において従来注目されてきたとは言い難いフィリッピーノという画家像にせまる最初期の機会のひとつとしての意義をも持つであろう。