

明治の美術界におけるイタリア

——画家松岡壽と建築家辰野金吾の場合——

河上眞理

要 約

Come videro l'Italia gli artisti giapponesi nell'epoca Meiji? Che cosa vollero imparare dall'Italia?

Hisashi Matsuoka studiò la pittura nella prima scuola statale di Belle Arti di Tokio, *Kobu Bijutsu Gakko* dove insegnò Antonio Fontanesi. Poi, continuò a studiarla a Roma. Uno dei suoi professori fu Cesare Maccari che stava allora dipingendo gli affreschi al Palazzo Madama. Matsuoka comprese la bellezza dell'armonia tra la pittura e l'architettura.

Kingo Tatsuno, laureandosi al Politecnico *Kobu Daigakko* con Josiah Condor, inglese, andò a Londra come borsista del governo giapponese. Dopo, viaggiò in Francia e in Italia per un anno. Risultano solo dieci disegni delle decorazioni dell'architettura delle eminenti edifici: Palazzo Medici-Riccardi, Palazzo Strozzi, etc. Tatsuno comprese l'importanza delle decorazioni nell'architettura.

Matsuoka e Tatsuno visitarono insieme ai bellissimi palazzi affrescati e capirono la tradizione di Belle Arti in Italia. Compresero anche la necessità della collaborazione tra pittori e architetti. In effetti, collaborano sia nell'insegnamento che nell'esecuzione artistica in Giappone.

キーワード：美術，イタリア，松岡壽，辰野金吾，明治美術会

1. はじめに

日本は近代化に必要な技術を取り入れるにあたって、幕末から、多くの外国人専門家、所謂、御雇い外国人を招聘した。工学・産業関係、海軍はイギリスから、法律、陸軍はフランスから、医学はドイツからという具合に、当時、該当分野においてもっとも卓越していると考えられた国から専門家を招いた。幕末・明治期に開かれた、ある専門分野と特定の国とを結ぶいくつかの道は現在においても続いている。

では、美術に関してはどうか。一般に、明治時代の洋画と言えば、フランスとの関係が想起されるのではないだろうか。このことを代表する人物として、黒田清輝を挙げることができる。黒田は、明治26(1893)年にフランス留学から帰国して間もなく、東京藝術大学の前身である東京美術学校の初代洋画教師となった。帰国に際し、彼は同時代のバリエで興った印象派の絵画を紹介し、やがて、日本の洋画壇における「新派」を牽引することになる。黒田が「新派」と呼ばれたからには「旧派」も存在していたわけだが、それは黒田帰国以前から洋画壇の核を成していた、工部美術学校に学んだ小山正太郎を中心とした者たちである。

工部美術学校は、明治9（1876）年東京に、日本で初めて設置された国立美術学校で、イタリアから画家、彫刻家、建築家が教師として招聘され、伝統的かつ正統的な美術教育が系統立てられて教えられた。イタリア人教師の薫陶を受けた後に、画家、彫刻家、美術教師などに育った彼らを中心に、明治時代の美術界には「イタリア派」と呼び得る一群があったと言えるだろう。つまり、「旧派」の多くは「イタリア派」ということになる。工部美術学校で学んだ者たちは、絵画以外の芸術、すなわち、彫刻、建築装飾、建築との関係性も考える、というアカデミズムの伝統を受け継いでいたはずである。アカデミズムは、純粹美術としての絵画、彫刻、建築、それぞれの発展のみならず、三者の調和や関係性という点も重視してきたからである。

工部美術学校は西洋で発展してきた美術アカデミーの伝統を継承する美術教育機関として設置されたのである。工部美術学校設立が決定され、イタリアにおいて教師の選考が進行している間に、建築は工部大学校で教育することが決定されたので、実際に開講したのは絵画と彫刻だけだった。しかし、その代わりに、工部美術学校では西洋の様式建築に必須な建築装飾が教えられた。独立した絵画や彫刻みならず、建築を装飾するための絵画や彫刻も教えられた意味は大きい。

明治の洋画壇には、このような「イタリア派」が存在していたと考えられるが、明治の彫刻界や建築界はどうだったのだろうか。西洋画については、16世紀のキリスト教の伝来とともに伝わり、日本人による洋画の制作も開始され、さらに享保の改革による洋書の解禁以降は、写実的な描写や遠近法が使われた絵画が研究されてきた歴史がある。しかしながら、西洋彫刻に関しては、工部美術学校設立によって初めて日本に伝わった。日本最初の西洋彫刻家の一人である大熊氏広は、同校を首席で卒業した後にイタリアへ留学し、19世紀を代表する彫刻家の一人であるジュリオ・モンテヴェルデに師事した。また、工部美術学校では学ばなかったが、近代日本彫刻史を考察する上で欠くことのできない長沼守敬は、大熊よりも先にヴェネツィア美術学校へ留学している。明治時代初めに、西洋彫刻家を目指した者たちもイタリアに範を求めていた、と言えるだろう。

一方、建築については、明治時代の建築家が、「イギリス派」「フランス派」「ドイツ派」「アメリカ派」に分類されることはあっても、「イタリア派」の建築家と呼ばれた者はない。しかしながら、筆者は明治建築界の父とも言うべき辰野金吾に、イタリアへの思いを読み取ることができる。工部大学校でイギリス人のジョサイア・コンドルに建築を学び、イギリスに留学した辰野金吾が、「イタリア派」と見なされることはないだろう。しかし、建築家として、また教育者としての辰野の初期事績から、イタリアを範として学ぼうとする意志が見られる。

本稿では、工部美術学校に学びイタリアに留学した画家の松岡壽と、留学時代以来、終生の友となった建築家の辰野金吾との交流を軸に、美術界における「イタリア派」の人々が明治の日本において何を実践しようとしていたのかを考察したい。

2. 松岡壽とイタリア²⁾

松岡壽（1862-1944）は、開明的な岡山藩士の父親に早くから画才を認められ、画家になることを支援された。明治9（1876）年に開校した工部美術学校は、15歳以上の男女の入学を許可

したが、数えて14歳だった松岡は年齢を偽って入学したのである³⁾。よって、松岡は入学者の中で最年少であったが、それにもかかわらず、優秀な成績を修めている。

工部美術学校の画学、すなわち、絵画の教師は19世紀イタリアの代表的な風景画家であるアントーニオ・フォンタネージだった。既にイタリアにおいて教師としての経歴も積んでいたフォンタネージは、絵画を勉強する上での基礎や、手本模写による素描習得から始まる正統な西洋美術教育を生徒たちに授けた。専門の風景画教育にやや偏るところがあったが、このことは中国や日本の風景画に親しんできた生徒たちが、西洋絵画を新たに学んで行くにあたり功を奏したという。そして、殆どの生徒が教師であるフォンタネージと同じ風景画家を目指すことにもなった。だが、松岡は人物画家を希望し、同窓生の中で唯一、七年間に及ぶ本格的なイタリア留学の経験をし、希望を実現することになる。松岡は、もっともイタリアに親しんだ明治の画家である。

フォンタネージによる絵画教育は順調に進んだが、彼は病気を理由に3年契約期間の1年を残して帰国してしまう。その後、来日した代任教師のプロスペロ・フェツレッチェは、フォンタネージの薫陶を受けた生徒たちとの折り合いが悪く、画学の生徒が集団で退学するという騒動に至った⁴⁾。松岡もこの時に工部美術学校を辞し、退学者らと絵画の研鑽を積みつつ、イタリア留学の機会を待った。1年を待たずして、それは訪れたのである。

明治13年（1880）年7月9日、松岡は在イタリア王国特命全権公使として赴任する鍋島直大の従者として横浜を出帆した。一行の中には、外交官で画家でもあった百武兼行（1842-1884）がいた。百武のローマでの絵画修業に付き随い、松岡もローマで絵画の勉強を開始した。百武は前任地のパリにおいてレオン・ボナの画塾に学んだが、その同窓のアメリカ人画家「チュウロン」がローマにあり、その紹介によってローマ滞在直後から絵画修業を始められることになった。松岡は、「チュウロン」に紹介された画塾で裸体画を含む人体素描の修学を開始し、またチェーザレ・マッカーリ（Cesare Maccari, 1840-1919）に師事することにもなったのである。

マッカーリはシエナ美術学校の歴史画家ルイジ・ムッシーニ（Luigi Mussini, 1813-1888）に早くから画才を認められ、やはり歴史画家として活躍した19世紀イタリアの代表的な画家の一人である。松岡がローマに到着した1880年に開催された、公共教育省主催の上院議事堂内会議室（Sala delle Adunanze）の壁画装飾のためのコンクールでマッカーリが勝利し、1881年から1888年までその制作に携わることになる。《アッティリオ・レーゴロの帰還》、《上院のカティリーナ》などの大壁画をフレスコ画で描いたこの部屋は「マッカーリの部屋」とも呼ばれている。

松岡の日記から、松岡が上院議事堂内会議室に制作中のマッカーリを訪ねていることがわかる。フォンタネージは工部美術学校での授業において、イタリア美術の歴史を講義し、ガイド・レーニ、ティツィアーノ、ティントレットなどの油彩画史上の巨匠について言及しているが、フレスコ画については特に述べていなかった⁵⁾。それゆえ、マッカーリが制作していた壁画はさまざまな点で松岡を刺激したはずである。

松岡は写實的に描かれた歴史画の迫力に圧倒され、そして歴史画が必要とされる根拠が存在することも理解しただろう。それが建築の壁面全体を使って壮大に描かれつつある現場を目の当たりにし、建築と一体となった絵画のあり方を見て取ったはずである。そして、建物の壁面に描かれる絵画は、主題をもった歴史画ばかりでなく、肖像画や風景画、またそれらに現実味



図1 松岡壽《ベルサリエーレの歩哨》
宮内庁三の丸尚蔵館

ヴォイア王国における英雄ピエトロ・ミッカに取材した《ピエトロ・ミッカ図下絵》、《ピエトロミカ服装の男》や、イタリア王国統一戦線において活躍する狙撃隊員「ベルサリエーレ」に取材した《ベルサリエーレの歩哨》(図1)を描いている。写實的に描かれたこれらの作品は松岡の油彩画家としての力量を伝えている。帰国後、松岡はこの写実力により、多くの肖像画を描いた。しかし、大壁面での歴史画制作に携わるのは遅く、大正7年に大阪中之島公会堂内における天地開闢に関する壁画制作においてである。この制作は、大阪中之島公会堂の建設に携わった辰野金吾の依頼によるものだった。辰野との親密な交流はイタリア留学時代に遡る。

3. 辰野金吾⁷⁾とイタリア

辰野金吾(1854-1919)は、御雇い外国人の大半がイギリス人を占める工部省管轄下に設置された工部大学校(明治6(1873)年の開校当時は、工学寮)で建築を学んだ初代卒業生の一人である。当然のごとく、工部大学校の教師の大半もイギリス人であり、明治10(1877)年、新たに着任したイギリス人のジョサイア・コンドルに建築を学んだ。そして、明治12(1879)年、辰野は工部大学校造家学科を首席で卒業し、他学科を卒業した同期生らと共に官費留学生として、翌年、横浜からイギリス留学に旅立った⁸⁾。辰野はロンドンにおいて、ウィリアム・バージェスの建築事務所で実地に建築を学ぶ一方、ロンドン大学で理論を学び、明治15(1882)年3月、ロンドン大学建築課程及び美術課程二等を修了し、2年間の留学生生活を終えた。引き続き日本政府の援助を得て、1年間かけてフランス及びイタリアを遊学した後に帰国する。既往の辰野論では、この1年間の遊学が辰野に及ぼした意味はあまり評価されていないが、辰野が帰国直後に

を与える、描かれた、あるいは、刻まれた、建築モチーフや装飾帯であることも理解しただろう。いずれにしても、その根底にあるのは、的確なデッサンによる描写力である。そしてデッサンすることによってデザインがなされ得ることを理解した松岡は、帰国後の講演で、「建築、彫刻、絵画ノ此三ツハ畢竟線画即チ「テッサン」ニ帰スル」⁹⁾と、デッサンの重要性を訴えることになる。現在では、別個のものとして存在するかのように見える建築、彫刻、絵画は、デッサン=線画(ディゼーニョ)という点で共通していることを説いていく。それは、西洋における建築と絵画や彫刻との繋がり¹⁰⁾の太さに対する理解、さらに生活全体に関わってくるさまざまな工芸品やデザイン全般へも視野を広げていくことになるのである。

一方、松岡自身も歴史画の制作を行っている。イタリア滞在中、イタリア王国の基礎となるサ

設計した《銀行集会所》、《渋沢栄一郎》、また講演や執筆内容からすると、とりわけイタリア建築が辰野に及ぼした影響は甚大であったと思われる。

この1年間の遊学中⁹⁾、辰野は写生帖5冊に700余図を描いたようだが、それらは現存までのところ行方がわからず¹⁰⁾、『工学博士辰野金吾伝』に僅かに10枚のスケッチが掲載されているばかりである。どれも歴史的に有名な建築である。これらのスケッチからは、辰野が有名な建築のどこを見ようとしていたのかが窺える。僅か10枚のスケッチではあるが、建築の全体像をスケッチしたものは1枚もない。建築の屋根や窓、軒下の装飾帯、柱頭の装飾など、全て建築全体の内の極一部である。つまり、辰野が西洋建築において建築装飾を意識的に見ていたことを物語っている。辰野は、一定の規則をもったこれらの建築装飾が歴史様式の建築を成立させている重要なファクターであることを理解し、それゆえに建築装飾に的を絞ったスケッチをしたということなのだろう。

イタリアの建築に関しては、以下の3点のスケッチがある。



図2 辰野金吾のスケッチ
《カルトウジオ修道院》

北イタリアの小都市パヴィーアのカルトウジオ会修道院聖堂のスケッチがある。聖堂は1396年に起工されたが、ルネサンス期にアマデーオとボルゴニョーネが色大理石に壮麗な浮彫彫刻を施した聖堂の正面は圧巻である。しかし、この聖堂ファサードではなく、僧房となっている大回廊の小規模な尖塔を描いた図が残されているのである(図2)。この回廊は切妻屋根尖塔付き僧房が24棟並ぶ特異な構成をもつもので、辰野は平面配置に興味を示したメモをスケッチ余白に書き付けつつも、スケッチ自体は全体構成ではなく、極一部である尖塔を描いているのである。

フィレンツェではルネサンス時代に建設された有名なパラッツォを見学し、2枚のスケッチが残っている。1枚は1882年12月22日付けの、ミケロット・ミケロットイ(Michelozzo Michelozzi, 1396-1472)によるパラッツォ・メデイチ・リッカルディ(図3)であり、もう1枚は1883年1月17日付けの、ベネデット・ダ・マイヤーノ(Benedetto da Maiano, 1442-1497)とシモーネ・デル・ポッライオー

ロ(Simone del Pollaiuolo, 1457-1508)によるパラッツォ・ストロツツイ(図5)である。辰野は、どちらにおいても、ルネサンス時代のパラッツォの特色をなす古典様式のコーニスのデザインを精確にスケッチしている。どちらのスケッチにも、精確に写し取るために付けられたと思われる基準線が引かれている。辰野は、ルネサンス期に建てられた住宅兼事務所としての機能をもつ都市建築であるパラッツォの様式や装飾法が、日本の将来の建築の参考になると実感したがゆえに、詳細なスケッチをしたのだと思われる。



図3 辰野金吾のスケッチ《パラッツォ・メディチ・リッカルディ》



図4 パラッツォ・メディチ・リッカルディ

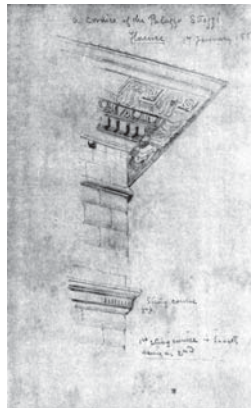


図5 辰野金吾のスケッチ《パラッツォ・ストロツツイ》



図6 パラッツォ・ストロツツイ

ルネサンス期に展開していく住宅兼事務所としての機能をもつ建築は、パラッツォの他に、主に郊外に建てられたヴィッラもある。ルネサンス期のヴィッラ建築は、アンドレア・パッラーディオ（Andrea Palladio, 1508-1580）の名前と共にあると言っても過言ではない。18世紀のイギリスにおいて再び評価され、パッラーディオとイニゴ・ジョーンズの建築を模範とするパッラーディオ主義（パッラディアニズム、パラディアン様式）の建築が建てられた。辰野はロンドン時代に、パッラディアニズムの建築を実際に見る機会に恵まれただろう。そうであれば、なおのこと、辰野は本家本元のパッラーディオの建築に対する興味も抱き、イタリア滞在中に、パッラーディオの建築をつぶさに見ただろうと考えられる。今のところ、ヴェネト州全域に点在するパッラーディオのヴィッラに関する辰野のスケッチも言説も確認されていないが、ヴェネツィアを訪問中に、町の中心地にある総督宮を背にして臨むサン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂や、その右奥に見えるイル・レドントーレ聖堂など、パッラーディオの遺産を実見しただろう。これらの建築から、ペディメントとオーダーを特徴とする、古代の神殿の正面を想起させる古典主義的なパッラーディオ建築の特色を理解し、触発されただろう。帰国直後の辰野の建築や活動はこのことを物語っている。

明治16(1883)年5月に帰国した辰野は、工部省勤務を開始する。その年の10月、銀行集会所総代の渋沢栄一は、銀行集会所の新築設計を工部省営繕課に依頼した。こうして、明治18年7月、辰野の処女作である《銀行集会所》が完成する(図7)。正面中央入り口上部にペディメントを戴き、左右対称性の厳格なこの建築は古典主義的な色彩が強い。正面中央の半円アーチの開口部は突出しており、パッラーディオの最初期の作品である《ヴィッラ・フォルニ・チェラート》(図8)の正面デザインに酷似している¹¹⁾。また、半円アーチの窓の上部に丸窓を配するデザインは、16世紀の代表的な人文主義者の一人であるジャンジョルジョ・トリッシノが、ヴィンチェンツァ郊外のクリコリに建てた《ヴィッラ・トリッシノ》(図9)¹²⁾で使われた窓のデザインと同じである。このヴィッラで石工として働き、トリッシノによって建築的才能を見出されたアンドレア・ピエトロ・ディ・ゴンドラという名の少年が、パッラーディオその人である。よって、《ヴィッラ・トリッシノ》は、パッラーディオの設計によるものでない。しかし、彼が建築家としての出発点に立つことになった記念碑的な建築であると言えるだろう。



図7 辰野金吾《銀行集会所》



図8 ヴィッラ・フォルニ・チェラート



図9 ヴィッラ・トリッシノ

銀行集会所の開業式に際しての辰野の挨拶が残っている。

「終りに臨み一言以て此結構を述んに先づ外構は彼伊国造家学士パラテヨ氏の新式を模範とす、氏は紀元一千五百十八年より一千五百六十年迄、乃ち四十二年間其英名を轟せり、今尚ほ仰て近代造家学士の泰斗とす、又裝飾に至りては主として伊国千五百年代チンクェチェント風と称する一種の模様を擬す、孰れも取捨折衷して以て之に適用したるものなり」¹³⁾

《銀行集会所》を設計するにあたり、辰野は「パラテヨ」すなわち、パッラーディオの建築を参考にし、建築裝飾は盛期ルネサンス期のイタリア建築の裝飾デザインを手本としたことを明らかにしている。パッラーディオのヴィッラのデザインを引用して設計された都市建築として、《銀行集会所》は造られたのである。

銀行集会所の建設が進行中であった明治 17 (1884) 年 12 月、工部大学校の建築教師コンドルは契約期限満了となり、辰野がその後任となった。年が明けて 2 月、辰野は最初の卒業試験を課した。5 題出題した内の 1 題は次のようなものだった。

「一、イタリア・ルネッサンスの初期及び完成は何時であるか。パラディアン様式の特徴を解説もしくは図示せよ。この様式は東京にありや否や。ありとせば、例を挙げよ」¹⁴⁾

「この様式は東京にありや否や。ありとせば、例を挙げよ」との問いは、辰野設計の《銀行集会所》を解答として期待していることは明らかである。またこの設問から、辰野が《銀行集会所》において、18 世紀の歴史用語としての「パラディアン様式」ではなく、より広い意味での、パッラーディオの建築様式を継承しているという自負を抱いていたように思われる。

明治 21 (1888) 年、《渋沢栄一郎》が兜町の日本橋川沿いに竣工した(図 10)。渋沢邸は、ヴェネツィアン・ゴシック様式のデザインを採り入れた建築である。正面のデザインは、中央に狭い間隔で 6 つの半円アーチが連なる開口部があり、その左右には間隔を開けた半円アーチの窓が 2 つずつ並ぶ。これは、ヴェネツィアの大運河沿いに浮かぶ、12 世紀に建てられた住居兼商館の《カ・コルネール・ロレダン》(図 11) のピアノ・ノービレ(日本式階数の 2 階部分) 上部のデザインを応用したものと考えられないだろうか。日本橋川沿いの敷地での住宅建築をデザ



図 10 辰野金吾《渋沢栄一郎》



図 11 カ・コルネール・ロレダン

インするにあたって、辰野はヴェネツィアの大運河沿いのパラッツォを参考にしたのであろう。

その一方で、渋沢邸をヴェネツィアン・ゴシック風にデザインしたのは、施主である渋沢の要望であったかもしれない。というのも、渋沢は15世紀ヴェネツィア派の画家の一人であるチーマ・ダ・コネリアーノ（Cima da Conegliano, 1459頃 - 1518）による油彩画《農夫刈羊図》及び《牧羊図》を所持していたと考えられ¹⁵⁾、これらの作品を飾るのに相応しい家のデザインが施主と建築家の間で模索された結果かもしれないからである。つまり、チーマというルネサンス期ヴェネツィアで活躍した画家ということから、大運河が流れるヴェネツィアという都市、そしてその都市における典型的な館が想起されたのではないか。実際、19世紀の建築のデザインは、しばしば、建物の機能から想起されるイメージによってデザインが決定されていた。また、館の敷地が日本橋川沿いであったことによって、チーマ作品から出発するイメージの連鎖が成就したと考えるのは少々うがちすぎだろうか。辰野が手掛けた多くの建築の中で、渋沢邸だけがヴェネツィアン・ゴシック様式風の建築である。それは、このような理由によるのかもしれない。

ところで、辰野が帰国直後に設計した《銀行集会所》及び《渋沢栄一邸》は、卒業論文以来の課題である日本の将来の建築における装飾あるいは様式についての具体的な結論あるいは提言を示したもので、と考えられるのではないだろうか。

コンドルが造家学教師として着任すると、辰野は殆ど同年齢のこの25歳の青年教師から2年間建築を学んだ。翌年から辰野は実地教程に入り、コンドルが設計した上野博物館や工部省営繕課所轄の建築現場において建築の実際を学び始めた。そして、明治12（1879）年には卒業設計と卒業論文を着手する。

今日では学生自身がテーマを見つけて卒業論文を執筆するのが常だが、辰野他4人の第一期生は、コンドルが課したテーマで卒業論文を執筆した。それは”Thesis on the future domestic architecture in Japan（日本の将来の住宅建築についての論文）”というもので、工部大学校での授業が英語で行われていたのと同様に、論文のテーマも英語で出題され、彼らは英語で執筆したのである。第一期生の一人である曾禰達三は「(…)さまざまな気候や地形など、わが国はイタリアに非常に似ており、私はイタリア建築を、わが国将来の建築のよい参考にしたい」¹⁶⁾と述べ、コンドルは「細心の注意と深い考察によって周到に書かれた論文である。日本の将来の様式についての提言を導くための実際的な問題も、また芸術的な問題も、よく考えられており、みごとな結論に到達しているところもある」¹⁷⁾と評している。

一方、辰野の卒業論文についてコンドルは、「論文の整理はよくできており、曾禰君のものに大変似ております。地震の考察のようなところは、大変注意深く、かつ上手に数学的に扱われています。論者は、将来の装飾あるいは様式という点をよく考えていますが、しかし、これといった結論あるいは提言に至っておりません。提案の中でも、実地上の部分は実に不足なく完璧です。それらの点は申し分ありません」¹⁸⁾と評している。コンドルが「将来の装飾あるいは様式という点をよく考えていますが、しかし、これといった結論あるいは提言に至っておりません」と評していることからすると、曾禰が「私はイタリア建築を、わが国将来の建築のよい参考にしたい」と論じたようには、辰野は具体的に論じなかったことが推察される。

だが、設計と卒業論文の総合評価により、辰野は明治12（1879）年11月首席で卒業した。工部大学校造家学科の首席卒業は将来の日本の建築界を担うという役割を期待されている、とい

うことを辰野自身が十分に理解していただろう。卒業論文においてできなかった、「日本の将来の住宅建築」のみならず、日本の将来の建築における「装飾あるいは様式」についての具体的な「結論あるいは提言」を今後はしていかなければならない責務を感じ、自らの課題として持ち続けたのではないか。そして、この課題に対する回答は、卒業直後に出発したイギリス留学と引き続きおこなったフランス及びイタリア遊学の機会において模索されたはずである。遊学中に描いた700余枚のスケッチは、この課題に対する答えを出すべく、参考となる建築の装飾や様式を探し求めた結果であったのではないか。

帰国直後に手掛けた《銀行集会所》、《渋沢栄一郎》、また、後述する講演や執筆内容からすると、日本の将来の建築における装飾あるいは様式の手本となるデザインを、イタリアに見出し、それをすぐさま実践したと言えるだろう。しかし、イタリアへの興味は、少々年上で、何事もそつなくこなす同郷人で同期生の曾禰の卒業論文に発していたのかもしれない。曾禰の卒業論文で語られていたイタリア建築に関心を抱き、そして留学へ旅立ったならば、船中に居合わせたイタリア人に辰野が興味を抱いたとしても不思議ではない。一行の中には、工部美術学校でフォンタネージ帰国後に絵画教師となり、帰国の途にあったフェッレッティや横浜に居留していたイタリア人の絹糸商人がおり、彼らは「船中生等之親友」であったと辰野は回想しているのである¹⁹⁾。

4. 松岡と辰野のイタリア

明治16(1883)年1月30日にローマ入りした辰野は²⁰⁾、2月5日の松岡の日記に現れる。「長沼守敬氏ベニスより出羅、辰野金吾氏と三人浅野公使より午餐に招きを受く」、また「長沼ベネチアより出羅 余の画室に投宿す 晩食後辰野も来り、三人カフェグレッコに行く」と記されている²¹⁾。ヴェネツィアの美術学校で彫刻を学んでいた長沼守敬もローマを訪れ、建築、絵画、彫刻と、別個の専門をもつ三人が一堂に会したことがわかる。

工部大学校で学んだ辰野と、それに付属する学校として後に設立された工部美術学校で学んだ松岡が、留学以前から知り合いだった可能性はある。しかし、二人の親交は、辰野がイタリア



図12 松岡壽《辰野博士肖像》

を訪問し、ローマ在住の松岡と行動を共にしたことにより深まったことは確かだろう。長沼を加えた3人は終生の友となるのである。

長沼が一週間ほどローマに滞在してヴェネツィアへ戻った後も²²⁾、辰野はローマに残っている。恐らくローマを拠点に、近郊の都市へも見学に出掛けていたのだろう。松岡の日記の3月1日には、「辰野氏を写生す」とある²³⁾。この時の作品の行方はわからない。しかし後に、松岡は再び辰野の肖像を描くことになる。大正8(1919)年に辰野が亡くなった後、建築学会からの依頼により、辰野の還暦祝いの時の写真を基に肖像を描いたのである(図12)。

3月2日、松岡は辰野とその友人である志田林三郎と共にフレスコ画を見る目的で、"Piazza Farnesiora (ママ)"に出掛けている²⁴⁾。志田は工部大学校で電信学を学び、辰野と共にイギリス留学に出発した一人である。

筆者は松岡の日記の注釈をした際に、彼らが行った先は、パラッツォ・ファルネーゼ (Palazzo Farnese) もしくはヴィッラ・ファルネジーナ (Villa Farnesina) のどちらかだと考えた²⁵⁾。どちらもルネサンス期のローマを代表する建築であると同時に、フレスコ画作品の傑作がある建築としても名高い。現在、駐伊フランス大使館として使われているパラッツォ・ファルネーゼには、フランチェスコ・サルヴィアティ (Francesco Salviati, 1509c.- 1563)、及びタッデオ・ツッカリ (Taddeo Zuccari, 1529- 1566) によるファルネーゼ家の栄華を物語る壁画で埋め尽くされた部屋や、アンニバーレ・カラッチ (Annibale Carracci, 1560 - 1609) がドメニキーノ (Domenichino 1581 - 1641) とジョヴァンニ・ランフランコ (Giovanni Lanfranco, 1582 - 1647) の協力によって描いた《宇宙における愛の勝利》を描いた部屋がある。一方、ヴィッラ・ファルネジーナには、ラッファエッロ (Raffaello Sanzio, 1483 - 1520) による《ガラテア》、ラッファエッロと弟子たちによる《プシュケの開廊》などのフレスコ画の傑作がある。

パラッツォ・ファルネーゼやヴィッラ・ファルネジーナ、あるいは、ここでの見学に限ることもないのだが、イタリアにおいて、フレスコ画という、建築と絵画が一体となったところに生じる傑作を実見した経験は、松岡と辰野のそれぞれに多くの示唆を与えただろう。帰国後、彼らは講演や論文を通じて、西洋の美術や建築を志す人々にイタリアでの経験や感動を伝えていくのである。

松岡よりもずっと早く、明治16年5月帰国した辰野は、半年後には帰国後初の論文「家屋裝飾論」を『工学叢誌』に発表した²⁶⁾。日本において採用された欧米の、建築を含むさまざまな事物には誤った用い方ものがあり、「善良ノモノトナサント欲シ」たために、西洋建築に施される裝飾9種類、すなわち、「漆喰塗細工」、「張紙」、「デステンプル」、「フレスコ」、「油絵」、「織物貼附」、「木細工」、「寄セ石細工」、「大理石石寄セ石細工」の技法を紹介したのだという。「壁天井ノ裝飾ハ必スシモ貼附及漆喰塗ノ二法ニアラサルヲ示シ」と述べていることからすると、この頃迄に日本において理解されていた西洋建築の裝飾は「貼附」と「漆喰塗」の二種類だったことが窺える。そして、辰野は「我國固有ノ美術ヲ再興シ彼此折衷シテ以テ善良ノ造家美術ヲ造成」することを謳う。この文言から、この論文は辰野が卒業論文以来の課題として持ち続けた、日本の将来の建築における裝飾についての具体的な提言として出されたものと言えるだろう。辰野は西洋と日本の建築裝飾術を折衷することによって「善良ノ造家美術」がなされるという結論を示したのである。工部大学校で西洋建築を学び、イギリス留学した辰野がバージェスの問いに対し、日本の建築について思うように返答できなかったことも、恐らく遠因となって、帰国後、辰野は日本の建築とその歴史へも注意を向けるようになっていくのだが、その芽ももうここに現れている。この後すぐに、辰野は、法隆寺のような、日本の歴史的な建築においても、建築と建築裝飾との見事な調和を見出すことになるのである。

辰野の論文「家屋裝飾術」は、建築は建築だけで成り立っているのではなく、建築には建築裝飾が不可欠であることを理解し、それこそが今後の日本の建築に必要であることを理解したことを伝えている。そして、建築裝飾という、画家や彫刻家との協働の必要性も認識しただろう。

それゆえに、松岡や長沼との交流が続いたのだろう。そして辰野は、多様な建築装飾の中でもフレスコ画に注意を向けることになる。

辰野の帰国から5年後の、明治21年10月6日、松岡が帰国した。その頃、岡倉覚三、アーネスト・フェノロサを中心に進められた東京美術学校の「学校規則」が制定され、開校は間近に迫っていた。だが、東京美術学校の絵画教師は、狩野芳崖、橋本雅邦、川端玉章らの日本画家で固められ、洋画家は排除されていた。松岡が帰国した日本は、洋画家にとっては、まさに冬の時代だったのである。松岡の帰国を祝う歓迎会の場は、洋画家たちの大同団結を図る場となり、松岡をはじめ、小山正太郎、浅井忠、高橋源吉などの工部美術学校の同窓生、並びに、松岡と時を同じくしてヴェネツィアで彫刻を学んだ長沼守敬、ヴェネツィアでの先輩格にあたる川村清雄など、西洋派の人々、とりわけ、イタリア派の人々が中心になって明治美術会が組織されたのである²⁷⁾。イタリアから帰国したばかりの松岡に期待されるものは大きかっただろう。

松岡は、明治24年の明治美術会第11回の会合において、中世以前の絵画の沿革についての講演をしている²⁸⁾。松岡は、先ず「今日欧羅巴美術ト云フ華称ヲ以テ人々ノ珍重スル処ノ建築、彫刻、絵画ノ此三ツハ畢竟線画即チ「デッサン」ニ帰するコト思フ」と述べ、三者が『デッサン』という土台の上にあるものだというを力説している。また、松岡は、建築、彫刻の順に発生し、「此二術ノ附属者トシテ出来タノガ即チ絵画デアル」と述べ、元来、建築と絵画が不可分のものである点を述べている。イタリアで伝統的かつ古典的な絵画観を身に付けた松岡だからこそ、建築、彫刻、絵画の関係を指摘することができたのだろう。

「明治美術会第一回報告書」が明治22年11月に印刷された後に入会した辰野は²⁹⁾、明治25年の第17回の会合において「フレスコニ就テ」という講演を行った³⁰⁾。「建築ト云フモノハ（私ハ建築専門ノ方テアリマスルガ）コノ彫刻或ハ絵画等ノ美術トハ兄弟姉妹ノ間柄テアリスカラシテ建築学ヲ遣リマスモノハ必ス此美術思想カ無クテハナラント云フハ当然」と述べた後、「『フレスコ』ト云フ粧飾術ハ美術家の手ニ成ルモノ」について講演することになった理由を述べている。これまでに日本の画家がフレスコ画について、研究あるいは講演をしたということを知かない、それで、「私ガ會テ伊太利留学中取調ヘテ置キマシタコトヲ演ヘテ諸君ノ御注意ヲ促ガシ又タ将来此術ヲ充分研究遊ハサレシコトヲ欲シ」たのだと辰野は言う。辰野は、将来の日本の建築にフレスコ画による装飾がなされるようになることを期待していたことがわかる。帝国大学工科大学で教鞭を執り、日本建築学会の前身である「造家学会」の副会長として日本の建築界を率い、明治21年の欧米における銀行建築の調査に始まり、当時まさに日本銀行本店の建設に携わっていた辰野が、画家によって描かれるフレスコ画の必要性を説いていることは意義深い。辰野にとってのイタリアは、日本に導入したいと考えていた建築装飾術の一つであるフレスコ画の歴史と傑作のある国として認識されていた。そのみならず、イタリアは建築と美術が共存することによって成立する総合芸術としての建築や美術の歴史のある国として理解されていたのだろう。それゆえに、旧知の松岡や長沼らイタリア派の美術家が中心となって組織された明治美術会に入会し、辰野は理想を実現すべく同会においても尽くしていくことになるのである。

5. おわりに

工部美術学校でイタリア人に学び、イタリアに留学した松岡、イタリアにおいて日本の将来の建築における装飾あるいは様式について展望を得た辰野、イタリアの地において二人と交流した長沼。それぞれ、絵画、建築、彫刻という異なる専門をもつ者たちである。今日では、絵画、彫刻、建築は別個のジャンルとして確立し、それぞれの専門性は特化の一方向を辿っている。明治時代に、西洋の文物が導入され、絵画、彫刻、建築（当初は造家）ということばが新たに造られて行くなかで、三者が分断され、それぞれが確固たる部門として成立した。しかし、その成立当初は、必ずしも三者の分断が意識されていたわけではなかったと考えられる。明治の日本において用意されようとしていた、西洋の建築や美術を教育する学校として創設された工部美術学校は、両者を一体としてとらえようとするものだったからである。しかし、当初、工部美術学校での教育が予定されていた建築は、工部大学校で教えられることになり、絵画・彫刻という美術と、建築は分断されてしまった。日本の建築界を背負う辰野が加わった明治美術会は、分断された両者の繋がりを蘇らせる試みであったと考えることができるのではないか。辰野に明治美術会への入会を促したのは、彼のイタリア遊学の結果である。イタリアで見聞したことの中に、日本の将来の建築と美術のあるべき姿を看取したために他ならない。明治美術会には、その後、西洋画家と西洋彫刻家を育てる教育部門である明治美術学校が設けられる。当然、松岡や長沼はここで後進の育成に尽力することになったが、校長には辰野が就任するのである。一方、辰野が建築を教える東京帝国大学工科大学校において、明治25年から松岡は「装飾画」「自在画」などの教育に携わった。辰野と松岡の二人が建築と美術との関係を重要視していたことが窺える。

イタリア派の人々を中心にあつた西洋派の組織である明治美術会は、絵画、彫刻、建築を一体のものとして扱っていた歴史をもつイタリアを手本として、日本近代の美術や建築を築こうとした一派による運動だったのではないか。こうと捉えることが、明治時代における西洋派全体の美術・建築を読み直す一つのきっかけになるはずである。

注

- 1) 工部美術学校の設立をめぐる問題に関しては以下を参照。拙稿「工部美術学校設立事情考」『美術史』155冊、2003、pp. 93-104；「美術と政治家－19世紀イタリア王国の国家建設過程から－」『京都造形芸術大学紀要 GENESIS 11 2006』2007、pp. 120-132；「イタリア王国の「美術外交」－「美術」という制度の「輸出品」としての美術学校」『Aube 比較藝術学 03』2008、pp. 116-130。
- 2) 本節については、拙稿「1880年代のイタリア王国における美術をめぐる状況と松岡壽」『松岡壽研究』中央公論美術出版、2002年、pp. 422-463と重複する部分がある。また本節で引用する松岡の日記は、同書 pp. 229-256。
- 3) 青木茂編『近代日本の美術 46 フォンタネージと工部美術学校』至文堂、1978、p. 55。
- 4) プロスペロ・フェッレットティについては、拙稿「プロスペロ・フェッレットティ研究—インド、日本、そしてイタリア—」『近代画説』第10号、2001、pp. 33-53。を参照。
- 5) 隈本謙次郎『明治初期来朝伊太利亜美術家の研究』1940、pp. 148-151。
- 6) 「松岡壽君講演」『明治美術会第11回報告』（明治24年3月19日）国立国会図書館蔵（『明治美術会

報告』は『近代美術雑誌叢書 明治美術会報告』ゆまに書房に採録)。

- 7) 辰野金吾については、以下を参照した。白鳥省吾編『工学博士辰野金吾伝』辰野葛西事務所(非売品), 1926年, 藤森照信『日本の建築[明治大正昭和]3 国家のデザイン』三省堂, 1979年, 『東京駅と辰野金吾 駅舎の成り立ちと東京駅ができるまで』東日本旅客鉄道株式会社, 1990年。
- 8) 前掲『工学博士辰野金吾伝』p.31. 藤森前掲書(1979)p.172には栗本廉の名前はない。
- 9) 遊学旅程の全貌は詳らかになっていない。『工学博士辰野金吾伝』に残る10枚のスケッチに明記された日付, 同じ時期にヴェネツィアで彫刻を学んでいた長沼守敬へ宛てた辰野の葉書, 松岡の日記により, 以下は明らかになっている。パリ(1882年5月31日), オルレアン(7月19日, 21日, 24日), プロワ(7月28日, 8月4日), パヴィーア(10月20日), パヴィーアの後, いつからなのかは不明だが, 12月20日頃までヴェネツィアの長沼の下宿に居候し, フィレンツェ(12月22日, 1883年1月17日), ピサ(1月21日), シエナ(1月22日, 29日), ローマ(1月30日, 2月5日, 3月1日, 2日)。3月2日以降の辰野の消息は今のところ明らかになっていない。当時, イタリア日本間の船旅は40日間程掛かり, 5月26日には辰野が帰国していることからすると, 4月初旬には帰国の途に就いたと考えられる。なお, 辰野宛長沼の葉書については, 石井元章『ヴェネツィアと日本 美術をめぐる交流』ブリュッケ, 1999年, pp.96-97。
- 10) 藤森前掲書(1979), p.172.
- 11) Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, 1973, pp. 44-47, pp. 247-248. ヴィツラ・フォルニ・チェラートは, パッラーディオの『建築四書』(1570)には記載されていないが, 多くの研究者が彼の初期ヴィツラ作品として同定している。なお, ヴィツラ・フォルニ・チェラートは, ヴィンチェンツァ郊外のモンテッキオ・プレカルチーノに在る。
- 12) Michelangelo Murano, *Venetian villas. The history and culture*, Rizzoli, 1986, pp. 160-163.
- 13) 銀行集会所蔵『銀行通信録』, 藤森前掲書(1979)p.112. 挨拶中のパッラーディオ生没年は誤っている。誕生年は1508年, 没年は1580年である。
- 14) 辰野金吾旧蔵資料「出題帖」, 藤森前掲書(1979)p.113.
- 15) 東京国立文化財研究所編『明治期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版, 1994. 両作品は明治美術会第1回展覧会(明治22年10月20日~11月3日)に「テーマ」名で出品された。現在, 作品の行方は不明。
- 16) 藤森照信『日本近代思想体系19 都市 建築』岩波書店, 1990年, p.327.
- 17) 同上, p.339.
- 18) 同上, p.487.
- 19) 同上, p.100.
- 20) 石井前掲書, p.97.
- 21) 前掲『松岡壽研究』p.232.
- 22) 同所。
- 23) 前掲『松岡壽研究』p.233.
- 24) 同所。
- 25) 同所。
- 26) 初出は『工学叢誌』, 明治16年11月, 第2巻第24号だが, 『建築雑誌』明治20年第1巻第4号, pp.65-71に再録された。
- 27) 明治美術会については, 「本會創立記事」『明治美術会第1回報告』(明治22年11月27日)。
- 28) 註6. 特に題目名は記載されていないが, 講演の中で「中古(モハイヤンナーヂュ)以前ノ絵画の沿革」という言葉を使っている。
- 29) 「入会者姓名」『明治美術会第2回報告』(明治22年11月27日)。

30) 辰野金吾「フレスコニ就テ」（『明治美術会第17回報告』（明治25年8月30日）。

図版出典

図1：三輪英夫編『日本の美術7 明治の洋画 明治の渡欧画家』至文堂，1995，第17図

図2, 3, 5, 12：白鳥省吾編『工学博士辰野金吾伝』辰野葛西事務所（非売品），1926年

図4, 6：筆者撮影

図7, 10：藤森照信『日本の建築 [明治大正昭和] 3 国家のデザイン』三省堂，1979年

図8：Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, 1973, pp. 44-45

図9：Michelangelo Murano, *Venetian villas. The history and culture*, Rizzoli, 1986, pp. 161

図11：ウンベルト・フランツォイ / 写真：マーク・スミス，日本語版監修：陣内秀信 / 訳：中山悦子『ヴェネツィア 大運河』洋泉社，1994年，第242図