

ニュルンベルク金工万国博覧会における「龍神」像の 伝統性と革新性

Cross-Cultural innovation in The Ryujin Statue at The International Exhibition of The Metal Work in Nurnberg 1885

種田和加子

はじめに

ニュルンベルク金工万国博覧会、正式名称 Die Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885（貴金属と合金を用いた作品の国際博覧会1885年）は、「金工」（Metal work）に特定化した博覧会である。

バイエルン国王ルードヴィヒ二世の保護と奨励を得、バイエルン工業博物館を会場とし、1885年（明治18年）6月15日から9月30日まで開催された。

これは、博覧会時代の幕を開きたいわゆる、ロンドン万博（The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations in London, 1851）、あいつづパリ万博（L'Exposition Universelle de 1855 à Paris……）、ウィーン万博（Die Wiener Weltausstellung, 1873）のような「世界中の」あらゆる産業の成果を一堂に集め、競い、さらなる産業の進展を目指す大規模な祭典とは明らかに異なるものではあるが、それまでに国内で開催された美術工芸に関する博覧会に続き、ドイツでははじめての国際的な博覧会であり、ドイツの産業発展、美術工芸のためにも重要な博覧会であった。¹

しかし、これについては同時代の論評以外ドイツにおける研究も少なく、日本では近代工芸史、ジャポニスム、応用美術思想の面から多少言及されてきた程度であり、今なお「美術史」「工芸史」の片隅にまぎれている感

がある。このニュルンベルク博では、本誌に紹介する Leopold Gmelin (レオポルト・グメリン) が強調しているように、日本の出品は全体の七分の二 (492点、16万マルクを費やす) を占め、ドイツ全体が七分の四、そのほかの七分の一がフランスなど諸外国である。日本の意気込みが伝わる力の入れようである。筆者は、泉鏡花の父で彫金師であった泉清次 (1842～1894) と内外の博覧会との関係を調査する際に、泉清次がこのニュルンベルク金工博に出展していた事実を把握したのだが、その後も興味深い論文や資料にあたるうちに、「日本」がまだほとんど知られていないなかで日本の出展品が現地できわめて好意的にうけとられ、特に、宝子山宗珉作の「龍神像」が注目された理由について考察する必要性を強く意識した。本論は、グメリンの論評に多くを負いつつ、何が、ドイツにおける美術史家にうけいれられたのかを比較文化の視点から考察したものである。なお、本誌54号 (2017) の二章でも「龍神像」を問題にしたが、本論はすでに記載した内容と重なりつつ、さらなる考察を意図したものである。

1

ニュルンベルク金工博の展示品が図版とともに紹介されているのは2005年の愛知万博記念図録「世紀の祭典 万国博覧会の美術展ーパリ・ウイー

1 ニュルンベルク金工博以前、1879年、ベルリン (the Berlin Industrial Exhibition, 1879), 同年ライプチヒ (the Saxon National Exhibition Leipsic 1879), 同年ミュンスター (the Westphalian Exhibition, Munster 1879), 1880年、デュッセルドルフ (the Nether-Rhenish Exhibition, Dusseldorf 1880), 1881年、カールスルーエ (the Barden Exhibition of Arts and Art-industry, Carlsruhe 1881), 同年シュツットガルト (the Wirtemberg National Industrial Exhibition Stuttgart 1881), 1882年、ニュルンベルク (the Barvarian National Exhibition of Industry and Arts, Nurmberg 1882) と、19世紀の後半に、内国での美術工業に関する展覧会を開催してきた。

Leopold Gmelin: *Das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in chicago 1893* (1893年シカゴ万博におけるドイツの美術と工芸品)、パリ、1893 参照

ン・シカゴ万博に見る東西の名品」(東京国立博物館ほか編)である。

この図録の「明治の輸出工芸」(p069)のなかで、並河靖之や小塚金吾、林小伝治の作品が掲載され、小塚と並河の七宝を施した花瓶がこの博覧会に出品され、ウィーンのオーストリア応用美術館(MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna)に所蔵されていること、また、林の「七宝群鶏飛翔図皿」もニュルンベルク金工博出品の可能性が高いことが指摘されている。この図録である程度詳細が明らかになった。日本は明治初期から輸出振興のために、現在でいうところのこれらの「工芸」品を万博に多数出品させ、ジャポニスムも追い風となって、買い手もついていたが、粗製濫造品もあったため、一時輸出額が下がった。そのため、政府は欧米での評価の高い金工作品を高い技術をもった職人や起立工商会社、七宝会社、金沢銅器会社などに委託して作らせ、挽回をはかった。

木田拓哉「工芸とナショナリズムの近代」―「日本的なもの」の創出(吉川弘文館、2014年) P27-28表3によれば、陶磁器、七宝器、青銅製品、漆器、象牙製品の輸出総額は明治18年では37,146,691円であり、この博覧会のみのも効果ではなくとも、明治10年代後半としては過去数年間より400万近くあがっている。しかし、そのためにこういった金工作品が多く海外に買い取られ、所在を確認することも困難であることは、すでに柿崎博孝が「ニュルンベルク金工万国博覧会と日本近代金工界の動向」(2004年)で指摘していた。² たしかに、この博覧会で大きな評判をとった鈴木長吉³の「鷺」(青銅製、起立工商会社より出品)と「龍神」に関して、前者は Sybille Gilmond 氏の論文によって⁴(後述)スプリングフィールド美

2 「…ただし、この時期の博覧会にかかわる研究のむずかしさは、出品されたものが、どのような作品であったのかという検証が困難である点にある。出品された作品は博覧会終了後にその多くが人の手に渡り、現在どこに所蔵されているのかということやどの博覧会に出品されたものなのかといったことが判明しないのである。」(玉川大学教育文化博物館紀要編2004年)

3 鈴木長吉は、1893年のシカゴ万博で、鷹の様々な姿態を铸造した「十二の鷹」を铸造し、工芸館ではなく美術館に展示された。

4 後述 Teil II,2

術館所蔵と判明しているが、後者の宝子山宗珉の「龍神像」（円中孫平の名前で出品されるが、製作者は宗珉、青銅製）もその後の所在はわからず、画像としてのみミュンヘンで発行された「BildKarten」（絵葉書、17×11 cm）⁵ に写真があり、この時期の美術工芸雑誌にも転載されている。なお、この Bildkarten は図解資料として貴重なものだが、バイエルン工業博物館の会場の一部と思われる建物やヨーロッパの展示らしき写真があっても、それらが、どの場所にどう配置されているのかといったことについては判明しない。1886年に Stuttgart で出版された Heinrich Dolmetsch, *Japanese Vorbilder*（ハインリヒ・ドルメツチュ 和風の典型、日本の美術作品の図解のための作品集）には、博覧会に出品された花瓶や銅の七宝焼きなどの画像が収録され、現在、国際日本文化研究センターのサイトで⁶ 公開されており、かなり進歩したといえるだろう。

この博覧会についての唯一の包括的な研究論文の著者であるシビル・ギルモント氏は2002年から2003年にかけて *Die Rezeption Japan, Die Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885, Teil II Metallarbeiten, No4, 2002, Teil II 1, 2, Emailarbeiten, No5, No6, 2003, Ostasatische Zeitschrift*, 「日本の受容」金属細工（Teil I）七宝焼きの作品（Teil II 1, 2 東アジア研究雑誌）これら3本の論文を發表されている。論文第一部の「金属細工」のなかで、「限られた図解資料およびその他の文献資料を考慮すると、ニュルンベルクにおいて出展された日本の作品の確実かつ包括的な全体像を復元することは、将来的にもほとんど不可能であろう」と述べつつも、当時入手しうる基本的な資料、文献を提示し、美術史家の目をもってこの博覧会における「日本」の工芸が得意とする「細密」性をあらわした製品の素材やテクニク、意匠の特性（ブロンズの壺に装飾されたカトルーシュ模

5 ゲルマンナショナルミュウジウム付属図書館所蔵。

6 site:nichibun.ac.jp, 日文研データベース、外像

様が西洋の観客の要望を付度している、など)を分析している。ギルモント氏の論文の Teil II、1、2 でよく引用されるのが、レオポルト・グメリンのこの博覧会に対する論評である。彼は当時ミュンヘン王立美術工芸学校 (Königliche Kunstgewerberbeschule in München これは、王政廃止後名称をかえ、戦後 Akademie der Bildenden Künste München に統合される。)の教授で、「ミュンヘン美術工芸誌」(Zeitschrift des Kunst- und Gewerbevereins in München) 1885年号に「1885年、ニュルンベルク貴金属および合金製品の国際博覧会」(Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885 S. 69-75, 90-100)と題して、2回にわたってこの博覧会についての論評を掲載した。⁷

ギルモント氏によれば「(グメリンは)日本からの出展に関しては部外者であったから、この出展に直接関わっていて出展を(財政的にも)成功させる責務を帯びていたニュルンベルクの博物館員 Stockbauer⁸とは違って、距離をとった姿勢でいる。とはいえ、日本の工芸家の作品を、偏見なく感嘆している。」⁹と述べられている。この博覧会に対する現地からの声を伝える論評を挙げていくと、①ニュルンベルクに渡った事務官山本五郎¹⁰の「金工万国博覧会報告」(1887)、これは、1885年6月15日から9月30日までの会期中、現地より書き送ったものが第一回から十三

7 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kgvm1885/0074^0105>で閲覧可能

8 Dr. Johannes Stockbauer: ニュルンベルク府工業博物館員、また副審査官長を務めた。

山本五郎が翻訳した「絵入りガイドブック」(Offizieller illustrirter Führer 1885)の執筆者でもある。

9 この紹介と、Gmelinの論文の読解においても多くを負うギルモント氏の論文の翻訳は、2013年時点で京都大学大学院環境学研究所博士後期課程、紀之定真理恵、同前期課程松波烈両氏による。

10 竜池会のメンバー、博覧会には事務官として平山英三とともに事務をとりあつかう。明治20~21年ごろ「農商務省技師山本五郎君講話 意匠説」として講演、なお、ウイーン万博出品の際「美術」という言葉がつくられたということに関しての混乱を招く回想も有名。野呂田純一「幕末・明治の美意識と美術政策」(宮帯出版社、2015年、第2章注17参照。

回、十四回以降は帰国後に書かれた。第十一回から二十回までは、ミュンヘンで発行されたストックパウアー Johannes Stockbauer の執筆による「Offizieller illustriter Führer 1885」（公式絵入りカタログ）の山本による全訳である（すでに本誌54号に記載）。ストックパウアーはこの② Offizieller illustriter Führer 1885、③Munchner Allgemeine Zeitung（「ミュンヘン公衆新聞」附録版1885年の5回にわたる論評¹¹）、④「Kunst und Gewerbe」（「美術と工芸」同年pp.262～272）所収の論文を残しており、そして、すでに言及した⑤レオポルト・グメリンの論文となる。彼のニュルンベルク金工博への論評は、前半と後半にわけられており、目次Ⅰは貴金属の作品（金銀）（前半部）、Ⅱ 卑金属と合金の作品（銅、錫、亜鉛、ブロンズ、黄銅）Ⅲ 表面の色の仕上げ（珪瑯、象嵌、エングレーヴィング¹²、エッチング）で、ⅡとⅢが後半の掲載となる。本論では、日本の出展への批評が多い後半を特に参照した。¹³

なお、同時期の付随する資料としては、ニュルンベルク発行の「Offizieller Katalog 1885」¹⁴（公式カタログ、出品国、出品者、出展品の公式な記録、ヨーロッパの出展品で著名なアーティストの場合は、どのような作品がある程度の説明が記載されている¹⁵）、「Spezial-Katalog-der Ausstellung Japanischer Metallindustrie」（日本の出展品のすべてを、金属の素材別に製作者と、製作品名を記したものの。スケールや、値段については記載なし。日本の出品に関して「公式カタログ」とは異なる記載が多い）がある。¹⁶

①の金工万国博覧会報告のなかで、日本の出展品のうち、特に注目され

11 バイエルン州立図書館所蔵 マイクロフィルム

12 engraving、金属板に文字や図案を彫りつける。ダイヤモンド用のノミを使い、彫金に用いもする。

13 グメリン論文には、日本の出品への論評のみならず、フランスの様式への辛口の批評、博覧会という制度（イヴェント）そのものへの疑念、など興味深い視点がある。本論で引用するグメリン論文は、飛ヶ谷園子氏訳による。

14 バイエルン州立図書館のデジタルサイトで閲覧可能。

15 たとえば、Paris からルネッサンス様式の花瓶を出した Louis Martin など。

16 ゲルマンナショナルミュージアム所蔵

たものについて、山本は次のように記述している。

…工業博物館長「ステクマン」ハ時々来テ注目シ、起立工商会社ノ青銅鷲出ツルニ及テ覚エズ吃驚シ、直ニ傍人ニ命シテ之ヲ館内ノ一方ナル「ロトンド」ノ中ニ運搬シ去ラシメ、更ニ余ニ対シ他ノ一物ヲ得テ其偶ト為サント請フ、余即円中孫平¹⁷ノ青銅龍神ヲ以テ其ノ求ニ応ス… 中略 …

…又龍神ハ宝子山宗珉ノ所製ニシテ高サ三尺許双手香炉ヲ捧ケ冠シテ剣ヲ佩ヒ波上ニ立ツ一龍蜿蜒其ノ背ヲ攀チテ登リ顎其冠ヲ压シ一龍水際ニ出沒シテ頭ヲ其脚底ニ擡ゲ左顧ス二者共ニ我铸造品中ノ尤物ナリ……

ここで言及されている二者とは龍神と鈴木長吉の鷲を指し、いずれも青銅製で、日本の出展品を示す場所でも目をひくロトングに設置されたということが誇らし気に報告されている。

レオポルト・グメリンは、「ミュンヘン美術工芸誌」の96ページで、こ



図1 Japanese Vorbilder von Heinrich Dolmetsch Stuttgart 1886 国際日本文化センターにて Web 公開

17 円中孫平 (1830~1910) は、金沢出身の輸出商で、明治15年にはパリ支店を作り、「直輸出」の道を開いたが、その後経営不振となり、明治19年6月に救済の「哀願書」を大蔵省に提出。「龍神」像の実作者は、浅草在住の宝子山宗珉。(参考「明治の輸出工芸図案」樋田豊次郎、京都書院、1998年)

の龍神像も含み、興味深い論を残している。

Die modernen, zu dieser Gruppe gehörigen Arbeiten Japans werden in überwiegender Zahl von der Tendenz, die eminente Giessfertigkeit zur Geltung zu bringen, beherrscht. Das freppendste Beispiel ist jener wogenumbrauste Meerkönig, dessen kostbare Schätze der Sage nach in einem Palast auf dem Meeresgrunde von Drachen bewacht werden; von den zahllosen Wogenkräuseln und Drachenstacheln gibt beistehende Abbildung nur einen annähernden Begriff. Neben den für Japan charakteristischen Figuren macht ein ganz in europäischem Geiste aufgefasster Affe einiges Aufsehen; er ist von den Studenten der Kunstakademie in Tokio, wo ein Italiener als Lehrer thätig sein soll, sehr lebendig modellirt. Bei dem hochgradigen Verständniss für modern=europäische Plastik, wie es sich in diesem Affen kundgibt und bei reformatorischen Strömung, in welcher sich dieses merkwürdige Kulturvolk befindet, dürften in nicht allzuferner Zeit die Grundprinzipien europäischen Geschmacks auch dort zur Geltung gelangen; ob zum Vortheil dieser eigenthümlichen Kultur überhaupt, ist zu bezweifeln.

…このグループに属する現代日本の作品は、その圧倒的多数が、卓越した鑄造能力を発揮する傾向を見せている。最も驚くべき例は、波に包まれる海神である。伝説によれば、海神の高価な宝物は、海底の宮殿で龍によって守られている。数えきれない波と龍の牙のせいで、図版からはおおよその姿しかわからない。日本に特有の人物像に並び、ヨーロッパ風に表現された一匹の猿も姿を見せている。この猿は、イタリア人が教師を務める東京の工部美術学校の生徒たちによって非常にいきいきと形作られている。この猿に表れている現代ヨーロッパ彫刻の深い理解と、一風変わった高度な文化を持つ国民に起こっている改革の潮流によって、遠くない将来、ヨー

ロッパの嗜好の根本原理がこの地でも勢力を得るだろう。そのことがこの独特の文化にとってそもそも得になるかと言えば、それは疑わしい。

(飛ヶ谷園子訳)

上記の記述から導かれる、グメリンの重要な指摘、あるいは論点は、1、龍神像と神話との関係、2、伝統的な人物像に、ヨーロッパ的な彫刻がまじっていること、3、「美術」形成期の日本の現状へのシニカルな展望の3点である。1、に関する考察は、本誌54号と重なるが、おおまかにふりかえておく。図1に限らずウイーン万博の時期から多く作られた龍神像は、「能」の演目との関係が深い。この龍神像は、「大龍戴」の冠をつけていることから、記紀神話に基づく「玉井」の着想ではないかと、三浦裕子氏¹⁸は推察する。

この演目における龍王は、「床に届くほどある大龍戴に白頭、悪尉の面に鹿背杖（かせづえ）の扮装」で釣針を携える。しかし、香炉を捧げ持つ龍神は能では登場しない。宗珉はウイーン万博にも「龍神捧玉図」を制作している。「温知図録」（明治8年から14年にかけて博覧会事務局および製品図画掛の官員が編纂した図案集）にも玉や香炉を捧げる龍神像が収録されており、輸出用の鋳造物は、過剰なまでの装飾を凝らし、それが「外国」向きと考えられていた。多く制作された龍神像は、記紀神話に託して国土鎮護、衆生済度の誓いを表すもので、「明治新政府への忠誠を誓う」というメッセージを担っていた、と Oliver Impey, Malcom Fairley は“Dragon king of the sea, Japanese decorative art of the Meiji period from the John R.Young collection”¹⁹ のなかで指摘している。グメリンが能についての知識があったかは明らかではないが、少なくとも龍宮伝説は知っているかにみえる。詳細は省くが、彼の論文中、「かんざし」などにも日本文化への造詣の深さがうかがわれるので、ある程度

18 武蔵野大学能楽資料センター長。

19 Ashmolean Museum, Oxford, 1991

の知識があったとも思える。

2 に関して、Spezial Katalog の265番にブロンズ製の猿、U. Okuma 製とある。(Affe von Bronze, Gussarbeit I Stück Verfertig und ausgestellt von U. Okuma in Tokio)

山本五郎の報告書を参照すれば、日本からの出展者のなかで、大熊氏廣(東京)の名が相当する。大熊(1856～1934)は、明治9年に開設された日本最初の美術学校(工部省工学寮内)で、イタリア人教師ラグーザに彫刻を学んだ。教師としては、フォンタネージ(画家)、カペレッティ(建築家)らも指導した。青木茂の解説によれば²⁰、「フォンタネージとラグーザはまず豊富多彩な画具・素材の使用法を日本に伝え、一九世紀後半のアカデミックなヨーロッパの美術表現法を日本に伝えた。」とあり、大熊が最先端のヨーロッパの彫刻術を学んでいたことは裏付けられる。3、日本の「美術」への展望について、グメリンは、論文のほかの箇所(日本のブロンズ製品について)「ブロンズ部門のハイライト」であると礼賛しながら、ヨーロッパではブロンズの人気は日本ほど高くない。ヨーロッパでは主に絵画に大枚をはたく傾向がある、と指摘している。注目したいのはこの文脈で「日本には、我々が考えるような絵画は存在しない」(原文 Japan kennt keine Malerei in unserem Sinn)という言葉である。この言葉は、絵画、彫刻を頂点におく保守的な芸術観とみるべきではないだろう。彼の略歴(後述)をみても、芸術を至上とする立場ではなく、モダニズムの側に寄っている。日本では1885年当時、「絵」といえば、日本画に由来する主に「図案」、「意匠」のことであった。輸出工芸としては政府はもっぱら江戸期までに培われた職人の技量に頼った製品を奨励しており、「温知図録」に明らかのように、図案は「画図」「本図」といった呼び方をされ、職人同志が共有することのできるものであった。²¹ その「図案」

20 「日本近代思想大系」、「美術」、岩波書店、1989年 pp.464～465

21 「明治の輸出工芸図案」注17に同じ

を一個人の制作に帰する傾向は明治20年代に現れはじめる。一方では欧化政策のために「Malerei」等 Fine Art に相当するものを作り出そうと、明治9年に工部美術学校を設立し、お雇い外国人を雇って教育していた。これが、グメリンの論点2でふれた明治9年開設の工部省工学寮内に設けられた日本最初の美術学校であるが、明治16年に廃校になり、現在の「油絵」など西洋風の絵画である「洋画」は明治20年代には国粹主義の台頭のために、困難な道をたどった。佐藤道信「〈日本美術〉誕生」によれば²² 明治20年に開校した東京美術学校の場合、「絵画」の実態は旧御用絵師の狩野派の「日本画」であり、「彫刻」も高村光雲ら「仏師」、「美術工芸科」は、加納夏雄（金工）、幕府に仕えた後藤系の職人である。「西洋移植のジャンル体系の中身は前代の身分制、階級制を裏にして成立した」、まさに二重規範であった。「洋画」が「西洋画科」として東京美術学校に設置されるのは、明治29年である。こうした将来の状況をグメリンは格別予言しなかったわけではないだろうが、宝子山宗珉の「龍神」に賛嘆しつつ、大熊らの「彫刻」（まさに西洋！）が混じることで、「…遠くない将来、ヨーロッパの嗜好の根本原理がこの地でも勢力を得るだろう。そのことがこの独特の文化にとってそもそも特になるかと言えばそれは疑わしい」と述べていることは、その後日本の美術界がたどる道が的確に指摘されていることになる。ヨーロッパの新しい美の動きが、アール・ヌーヴォー（Art Nouveau）、ユーゲント・シュティル（Ugend Still）に移ろうとしているなかでグメリンは、ウィリアム・モリスの提唱する生活と芸術の密着が日本では主流であるが、やがて、それが西洋の古典的な芸術観を受け入れるであろうといっているわけだ。「芸術」から「美術工芸」の道が派生していく「西洋」と、もともと諸技術の総体であった「工芸」から近代芸術の道へ行こうとする日本とは真逆の道をたどるのである。

22 講談社選書メチエ92、1996年、pp.64～65

述べてきたように重要な論点をもつレオポルト・グメリンに関して、ハイデルベルク大学図書館より入手した資料に基づきその略歴²³を見渡しておく。彼は、歴史家、建築家、工芸家であり、1847年12月15日エメンディンゲン (Emmendingen, town in the Grand Duchy of Baden) に生まれ、1916年2月5日にミュンヘンでなくなっている。祖父は記念切手にもなった有名な化学者で同名の Leopold Gmelin (1788–1853) である。グメリンは1868年から1872年にかけてカールスルーエ (karlsruhe, town in the Grand Duchy of Baden) で建築学を学び、1875年にエンジニアの学位をとる。1875年から1877年にかけて、スイスで建築家として仕事をする。1877年から78年にかけてイタリアを旅行する。1878年にカールスルーエの美術工芸学校の教師、1879年よりミュンヘンの王立美術工芸学校の教員、のち教授として、建築、図案・意匠などを教え、1883年に陶芸術の教授となる。1887年からバイエルン美術工芸協会 (Bayerische Kunstgewerbeverein) が発行する「美術と手工芸」 (Kunst und Handwerk) の編集長として、多くの記事を書き、また本を出版する。なお、興味をひく彼の動向として、1892年に Nymphenburger Porzellan-Man (ニンフェブルガー・ポーツェラン・マニュファクトゥア、1745年マキシミアン三世からの伝統ある陶磁器会社) のフリーのデザイナーになり、国庫補助の監督の役職にもついている。彼のここでのアーティストとしての作品は、文献上はカップ (Tasse, 1895年) 一点があげられているが、すでに1870年にフツェンロイター (今日まで残る老舗の陶磁器会社) のために食器のセットをデザインしており、1989年に復刻されている。彼は1898年時点で美術工芸の職をめぐるなんらかの争いのなかで、仲介的な役割を果たし、ヤーコブ・ブランドルが美術工芸協会の謝肉祭の装飾の

23 ハイデルベルク大学図書館員 Anette Philipp 氏からグメリンの略歴に関し、貴重な資料を提供していただいた。またこの資料に関して、飛ヶ谷園子、勝西良典氏にも解説していただいたことを申し添える。

ためにデザインした窓ガラスにも反映されているといわれ、グメリンがクリストキントに見立てられ、のちに、ミュンヘン王立工芸美術学校（KGS）の校長となるリヒャルト・リーマーシュミット（Richard Riemerschmid 1868～1957、ユーゲントシュティル運動の筆頭にあがる）を肩に担いでいるといわれている。1892年にミュンヘン分離派（Münchner Secession）が結成され、1897年はドイツのアル・ヌーヴォー、ユーゲントシュティルの大隆盛の時期であり、グメリンはその動きの中にいたと考えてよいはずだ。

彼の批評家としての仕事は、ニュルンベルク金工博への論文以外、1893年のシカゴ万博に関して「Das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893」（1893年シカゴ万博におけるドイツの美術と工芸品）、を英語版の対訳付きで、パリで刊行、1901年～2年「Kunst und Handwerk」に「Kunstgewerbliche Streifzüge auf der Pariser Weltausstellung. Eine Nachlese」（パリ万博における美術工芸の概説、および補遺、3回にわたる、51巻所収）、また、1902年イタリアのTurin（トリノ）で開催されたInternationale Exhibition of Modern Decorative Artについて、「Die Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902」（Kunst und Handwerk, 1902年, 52巻所収）を発表するなど、大きく見わたただけでも、19世紀の終わりから20世紀初頭にかけての主だった博覧会、装飾美術博覧会の批評を手がけていることがわかる。

このような経歴をもつグメリンが、日本の神話の龍宮伝説にふれながら、日本の展示場でも人目をひく「ロトンダ」におかれた宗珉の「龍神像」に感嘆するのは、その鑄造技術や大胆な構図という点にあるのはもちろんだが、彼や他の美術家たちに何かをよびさますものがあつたと想定してみたい。鈴木長吉の「鷲」は写実の極致で、その技術は高く評価されたが、数少ない「画像」資料に残るのは、「龍神」のほうなのである。グメリンはMeerkönig（海神）と記し、ストックパウワーはMeergott（海神）、ス

ペシャル・カタログでは、Wasserkönig（水神）と、表記が異なるのは、何らかの根拠があるかもしれないが、今はそれは問わず、「海」につながる想像上の何かを、神であれ、怪物であれ、彼らが自分たちの文脈にひきつけることができたものがあるはずだとしておく。人間の深層心理にわだかまる「水」、「海」が、いかなる価値を伴って、どのように表象されてきたかを、アラン・コルバンは「浜辺の誕生」²⁴ で記述している。

…ともかく聖書が教えるこのような（引用者注 天地創造、洪水という人間への試練）宇宙の運命をとおし、海やそこに棲む生き物たちはいくつかの評価図式にはめこまれ、暗示に富む象徴的な価値を受けとる。聖書は「海のなかの怪物」レビヤタン（レヴァイアサン）のすがたに折り重ねるかっこうで、魚の異様な形態に神聖な意味を授けた。しかも魚の奇形そのものは天地創造の物語から引き出される論理的な帰結でもある。駆けつけた大天使ミカエル（聖ミシェル）が退治する龍は、ほかでもない海から踊りだしてくる。…

無秩序が支配する「海」への恐れは、ダンテの「新曲」やシェークスピアの諸作品へ、また哲学者ガストン・バシュラールをも反理性的なものへの精神分析へといざなう、とコルバンは述べている。

とりとめのない、カオスとしての「海」を、ちょうど、この19世紀後半の時期に象徴主義の画家たちが盛んに描いており、世紀末的な絵画の作風とその神話的テーマにおいて共鳴するところがあったのではないか。世紀末芸術が明らかに好んだ「龍」「波」「蛇」などなど。たとえば、アーノルド・ベックリン（Arnold Böcklin, 1827～1901）の「海神トリトンと海の精ネレイデス Triton und Nereide」（図4 1874年 Schack Galerie）、「寄せる波 Meeres braundung」（図3 1879年 Alte Nationalgalerie）、「波間のたわむれ Spiel der Wellen」（図2 1883年 Neue Pinakothek）は、

24 福井和美訳、藤原書店、1992年、第1部 未生の経験とざわめく欲望、pp.23～34 Alain Corbain, *Le territoire du vide*, 1988



図2 波間のたわむれ ノイエ・ピナコテーク

暗い波濤や奇怪な海蛇、海の怪物などが「龍神」像の半身を浸す波やおどろおどろしい海の世界の生き物らと同時代的な呼応関係にある、と見立てるならば、龍神像が、「国威発揚」の文脈を離れて、西洋絵画の現代性と予期せぬ遭遇をはたした、といえるのではない

か。もちろんそれが、龍神像の人気のすべてではないにしても。東洋のレヴァイアサンのものと西洋絵画のそれが、身をくねらせる生き物や波の造形において接近し、それらの描かれた線が来るアール・ヌーヴォーの曲線の氾濫を予感させるものとも考えられるようにも思われてくる。

憶測ではあるが宗珉に「龍神」像を作らせた輸出商円中孫平は、明治15年から数年間パリに開いた支店に日本の工芸品を輸出していたので、現地の趣味嗜好をなにごしか実作者宗珉に反映させたのかもしれない。

筆者がベックリンやギュスターヴ・モローらを想起するのは、芳賀徹「絵画の領分」²⁵のなかで、原田直次郎の「騎龍観音」(1890年、明治23年 図5)が象徴主義絵画と結びつけて論じられていることに触発されている。

この時期原田直次郎がミュンヘン王立美術学校(Königliche Akademie der bildenden Kunst)で西洋画を学んでいたが、帰国後論争を巻き起こした「騎龍観音」(1890年、明治23年)²⁶が、日本の伝統的な

25 朝日新聞社 1984年 pp.252~262

26 第三回内国勸業博覧会(明治23年)於上野公園 縦272.0cm 横183.0cm 現在護国寺にある。「騎龍観音」と「毛利敬親像」を出品、後者で三等妙技賞をうける。同年4月27日、外山正一が明治美術会第二回大会で「日本絵画の未来」と題して講演、「明治美術会第五回報告」に掲載される。鴟外は、「外山正一氏の画論を駁す」(署名森林太郎、しがらみ草紙第8号5月25日)で、反論。いわゆる画題論争)



左 図3 寄せる波 ベルリン 旧国立美術館

右 図4 トリトンとネレデス シャック・ギャラリー

宗教画の枠におさまるものではなく、原田がミュンヘンで見聞したであろう「歴史画、宗教画、伝承画の、古典のみならず近代の壁画や油彩画の大画面」また、彼が学んだアカデミーが「ロマン派的な歴史画・宗教画の大作主義の牙城」であり、「シャック・ガレリーの主、シャック伯爵が、当時すでに、しきりにベックリンらの作品を買いあつめていた」、ということから「騎龍観音」の構想はミュンヘン時代から原田にあったはずであると考察されている。

鴟外による芸術家小説「うたかたの記」（明治23年8月）の巨勢のモデルが原田であってみれば、作中ローレイ伝承をふまえた巨勢の画想は官能性や悲劇性を思わせる「ベックリン調」のもので、「巖上に座して琴を鳴らす妖しい女性^{にょしょう}」がローレイであるなら、騎龍観音が龍の頭上から下界に降りるといふのは「運動の方向こそ逆だが、構図までが似ていないこともない」という芳賀の見解はなかなか魅力的である。いっけん、日本の宗教画の伝統と接するようであるが、実は、ヨーロッパ世紀末絵画の構想と踵を接している、とみなすことを支持するとして、さらに、ニュルンベルク博の「龍神」像も、原田にながしかの影響を与えたかもしれない、とも考えてみたくなる。原田の年譜からは、このニュルンベルク博を見た

という事実は出てこないし、両者の技術はまったく異なるジャンルに帰属するが、二つを並べてみると、龍の逆S字形やS字形にくねったありさまや波頭のモチーフ・造形は似通ってもいるのである。²⁷ 原田のミュンヘン時代の構想の一隅に、この龍神像が棲みついていたとしてもあながち的外れとも思えない。ニュルンベルク博においても、最先端の西洋彫刻が、「伝統的」な職人の彫金、七宝技術の作品とともに陳列されていたのだから。

外山正一は、原田の作品について、松明の明かりでチャリネ（サーカス）



左 図5 騎龍観音

右 図6 Meerkönig グメリン論文挿絵96頁

27 2015年6月15日日本比較文学会全国大会での口頭発表において、鷗外研究者林洋子氏から示唆された。

の女が綱渡りをするかのようなのだ、と揶揄したが、それは、たちまち鷗外によって、観音と龍を描くからといって、両者に対する信仰心がなければならぬ理由はない、当代の画家は宗教的テーマから「思想」を導き、それを絵にするのだ、と反論。鷗外の意図としては、(原田の絵を)ガブリエル・マックスの「マドンナ」と比較し、同時代のヨーロッパの宗教的、神話的題材による象徴主義絵画を日本の場で試みてみるのが原田の目的であったということだと芳賀は述べる。原田のように、日本の宗教画題を大胆に西洋化しようとしたとしても鷗外のようにヨーロッパの美術全般に精通した教養人でなければ伝わらなかった。第三回内国勸業博覧会に来た人々は原田の絵に伝統的な宗教画とは異なるものを感じても、それをいかに表現するかは困難であっただろう。同時に、ニュルンベルク工業美術館の博覧会場のロトンダに置かれた青銅の龍神像の威風堂々たる姿や、「海」にまつわるモチーフのグロテスクなまでの過剰さはもはや「能」の文脈からは逸脱する。異国の博覧会や内国勸業博覧会で、原田と宗眠の作品が伝統をいかに読みかえていくかという課題をパフォーマンスに実践してしまったということは、「博覧会」の時代の一種ゆがんだ、それでいて、この時代でなければなしえない、ジャンル上の「事件」だったといえるのではないだろうか。

今回参照したグメリンは、その論文の末尾で、ニュルンベルク博への出品は、日本を除いてヨーロッパ、とくにフランスは出品者が少なく、国際的な博覧会としては不満であるとの見解を出している。面白いのは、主催者側が「宝くじ」(Lotterie)を企画して、出展を促したことを書いており、²⁸「複数の優れた外国の出品者が、宝くじ購入に関して、広範囲にわたる確証を得られて初めて作品を送る気になったという事実を見ても、出品を嫌がる気持ちははっきりと表れている。この嫌気(Unlast)は、非常に意味深長なものである。それに対して、日本が自国の作品を立派に展示するためにおよそ16万マルクを費やしたことは、ヨーロッパの国々にとってまことには恥づべきことである。」と、このように述べ、こういった現象を「博

覧会疲れ」(Ausstellungsmüdigkeit)と呼び、この制度はしばらく休んだほうがよいとも言っている。これは、グメリンの一美術批評家としての見識を示すものだが、日本は、まだまだ嫌がってなどいられず、博覧会に賭けていったし、そうせざるをえなかった、ということは、その後の歴史をみれば明白である。みてきたようにニュルンベルク金工博は、「工芸」、とくに金工が突出して富国政策を担わされた証であり、同時にまた、「日本」美術形成の過渡期の実態の問題を提起しつづけている。

付記

本論は、2018年3月3日にブカレスト大学日本研究センターで行われた第八回国際シンポジウム「Tradition and Innovation in Changing Japan」での口頭発表、“Cross-Cultural innovation in The Ryujin Statue at The International Exhibition of The Metal work in Nürnberg 1885”に基づいている。

28 Offizieller Katalog に Lotterie についてたしかに記載あり。詳細は検討中。