

岡田三郎助の後ろ向きの裸婦 ——ウィリアム・メリット・チェイスによる同主題作品からの影響に関する一考察

眞 下 満 帆

Paintings of Nude from Behind by Saburosuke Okada —— A Study of the Influence from the Works on the Same Theme by William Merritt Chase

Miho MASHIMO

Abstract

Saburosuke Okada (1869-1939) was a master of modern Japanese Western-style painting and created numerous graceful images of women. The nudes created by Okada became a canon in modern Japanese Western-style painting, and the subject of nude from behind is representative of Okada's art. Previous studies showed that Okada's works on this theme may refer to an ancient cave painting and a nude sculpture, in addition to works by his teacher Raphaël Collin (1850-1916), as well as a work by Dominique Ingres (1780-1867) and others in the 19th-century French Academy. However, the description of skin like pastel and the unique subject matter, nude from behind is set against gold backgrounds or dark brown spaces. It cannot be explained only through the influences of the aforementioned works.

The same theme by William Merritt Chase (1849-1916), an American Impressionist painter who produced many Japonism paintings, has many similarities with Okada's works on the subject, such as the motifs, soft skin texture, hair styles, and the overall spatial composition in which the nude women are positioned. In this study, through analysis of the works and research of primary source materials, the possibility that Okada's works entailing nude from behind, such as his masterpiece "Kimono with Iris Pattern" (1927), "Nude from Behind" (late 1910s - early 1920s), and "Nude" (1925), is a reference to and development of Chase's pastel paintings produced in 1888 to ca.1901.

Although the results of the research conducted at Saga Prefectural Art Museum did not provide clear evidence of Chase's influence on Okada, an analysis of feature articles on Chase in art magazines published in Japan in January 1917 indicates that Okada had some information about Chase and his works at least by 1917.

はじめに

本稿は、数多くの優美な女性像を手掛けた近代日本洋画壇の巨匠岡田三郎助（1869-1939）による後ろ向きの裸婦の作品群について、アメリカの印象派画家ウィリアム・メリット・チェイス（William Merritt Chase, 1849-1916）による同主題の作品群からの参照と展開を指摘し考察するものである。

岡田は、西洋美術において伝統的な画題のひとつである戸外の水浴図を日本人女性に置き換えた裸婦や室内空間の座裸婦など多くの裸婦像を描いた。そうした岡田による裸婦像は、代表作《あやめの衣》（図1）をはじめとして顔の見えない後ろ向きの構図が大半を占めることから、後ろ向きの裸婦という主題は岡田の芸術を代表するものであるといえる。これまでの研究においては、師であるラファエル・コラン（Raphaël Collin, 1850-1916）の作に加え、古代の壁画や裸体彫刻、フランス・アカデミーの巨匠ドミニク・アングル（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867）らによる19世紀フランス・アカデミスム絵画など、主に古典美術や

それを踏襲したアカデミシャンによる後ろ向きの裸婦を参照した可能性が指摘されてきた。しかしながら、岡田によって描かれた後ろ向きの裸婦を概観すると一概にそれらの影響下のみで語ることが難しい。一方で、チェイスによる後ろ向きの裸婦は、作品全体の構図に加え、柔らかな肌の質感やヘアスタイルの表現、裸婦を配する全体の空間構成において岡田による同主題の作品と強い共通性が見出せる。

そこで本稿では、同時代の日本の洋画壇におけるチェイス作品の受容を見直ししながら、岡田が彼の作品を参照した可能性について示唆したい。さらに、古典美術やフランス・アカデミスム絵画の影響を前提としつつも、チェイスの作品を参照したという仮説を踏まえ、西洋の伝統的なヌードをいかにして日本人女性の後ろ向きの裸婦へと変換し独自の作風を構築していったのかを検討する。尚、この問題提起に対し、作品分析に加え一次資料の調査を通じて考察を試みたが、両者の影響関係を立証する明確な裏付けを得ることができなかった。したがって本稿は、岡田がチェイスの作品を参照した具体的な足跡を提示するものというよりは、岡田旧蔵資料や日本の洋画壇におけるチェイス作品受容の様相を見直しながら、両者の関係性を大局的に捉える趣旨のものであるということを含めここで断っておきたい。

1. 先行研究

まず、岡田の描いた後ろ向きの裸婦に関する研究を整理したい。

松本誠一氏は、岡田によるこの主題が湯汲みという浮世絵の画題のひとつを出自としつつも、《後向きの裸婦》(図2)などがアンゲルの浴女(図3)を思わせる⁽¹⁾と指摘する。加えて、ウィリアム・ブグロー(William Adolphe Bouguereau, 1825-1905)やジャン＝ジャック・エンネル(Jean-Jacques Henner, 1829-1905)、シャルル・グレイル(Charles Gleyre, 1806-1874)ら19世紀フランス・アカデミスムにおける裸体画からの影響を指摘するとともに、ポンペイの壁画に描かれた後ろ向きの女性像《フローラ》や裸体彫刻《シラクサのアフロディーテ(ランドリーナのヴィーナス)》の背面像といった古典美術における「背面の美」に対する関心にも触れている⁽²⁾。さらに、彼が描いた裸婦像は油彩であるにもかかわらずパステルで描いた趣がある、と形容しながら、《水浴の前》(図4)を戸外の水浴図における後ろ向きの裸婦の代表作として位置付けている⁽³⁾。松本氏が女性の背中の肌の質感について「パステルで描いた趣」と指摘している点については、高山百合氏によっても「パステル画のような柔らかな印象⁽⁴⁾」と同様に言及されている。

三浦篤氏は、「後ろ向きの裸婦を描き、背中の美を追究していくところに岡田の性向がかいま見える」と指摘し、後期の黒田が果たせなかった日本的な裸婦の創出という点で、岡田の裸体画が歴史的に重要な位置を占めるものであると結論付けている⁽⁵⁾。また同氏は、岡田が「アンゲルが得意とした背中の造形美の追究に和服の装飾美を掛け合わせた」と指摘し、代表作である《あやめの衣》を《後向きの裸婦》の延長線上に据えなが



図1 岡田三郎助《あやめの衣》1927年、油彩・厚紙(カンヴァスに貼付)、80.5×53.2cm、ポーラ美術館蔵

(1) 松本誠一『佐賀偉人伝3 岡田三郎助』佐賀県立佐賀城本丸歴史館、2011年、69頁。

(2) 松本誠一「日本近代洋画の創造のかたち——引用と創作・岡田三郎助の場合」『佐賀県立博物館・佐賀県立美術館 調査研究書』48集、佐賀県立博物館・佐賀県立美術館、2024年、48-52頁。

(3) 松本誠一、前掲書、2011年、70頁。

(4) 高山百合「日本の裸婦像の創造——岡田三郎助の「水浴図」をめぐって」『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン』佐賀県立美術館、2014年、172頁。

(5) 三浦篤『移り棲む美術——ジャポニスム、コラン、日本近代洋画』名古屋大学出版会、2021年、430-433頁。

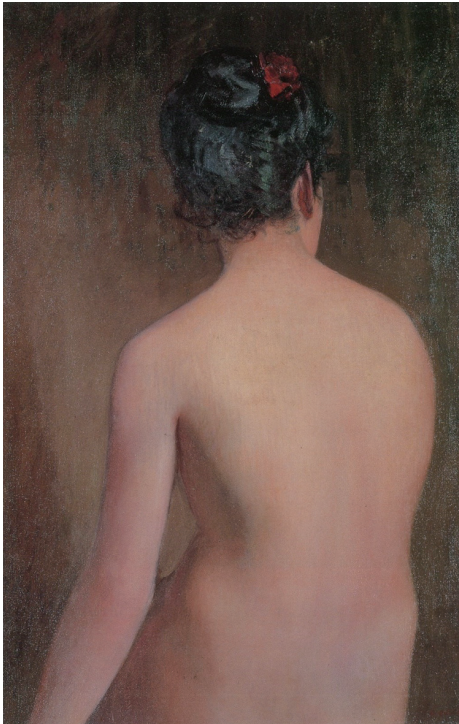


図2 岡田三郎助《後ろ向きの裸婦》大正中頃（1910年代後半-20年代初頭）、油彩・カンヴァス、80.6×53.0cm、個人蔵



図3 ドミニク・アングル《ヴァルパンソンの浴女》1808年、油彩・カンヴァス、146.0×97.5cm、ルーヴル美術館蔵

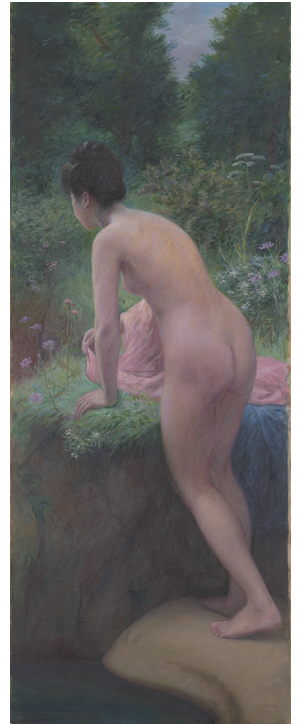


図4 岡田三郎助《水浴の前》1916年、油彩・カンヴァス、197.0×76.2cm、石橋財団アーティゾン美術館蔵

ら、これらがアングルの《ヴァルパンソンの浴女》（図3）を参照したと推定している⁽⁶⁾。一方で、コランが後ろ向きの裸婦の単身像である《孤独》（図5）を岡田の留学時代にサロンで発表したことを挙げ、岡田にとっての芸術的達成の媒介者として、直接の師であったコランの重要性を再確認している⁽⁷⁾。

以上を踏まえると、先行研究において岡田の後ろ向きの裸婦は、コランの画風の応用であるとともに、構図や裸婦の造形についてはアングルらによる19世紀フランスのアカデミスム絵画や古典美術の影響があると指摘されている。また、肌の質感については、パステルで描いた趣があると形容されることも多い。本稿で考察したい岡田によるチェイス作品の参照と展開は、管見の限りこれまで指摘されていないため、近代日本の洋画壇におけるチェイス作品の受容の在り方から詳細に見直す必要がある。

2. コランが描いた後ろ向きの裸婦

チェイスの作品との共通性を指摘する前に、岡田が師事したフランス・アカデミスムの画家ラファエル・コランによる後ろ向きの裸婦を改めて確認し、岡田の作品に与えた影響について整理したい。

岡田は1897-1901年のフランス官費留学の間、パリ郊外フォン

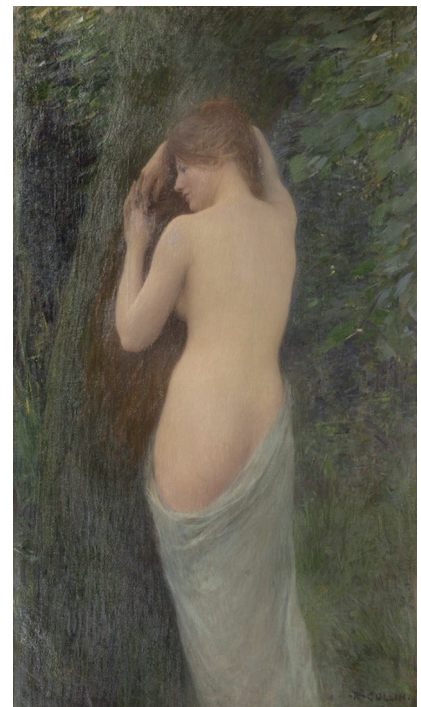


図5 ラファエル・コラン《孤独》1901年、油彩・カンヴァス、104.6×53.0cm、パリ市近現代美術コレクション蔵

(6) 同上、431-433頁。

(7) 同上、433頁。

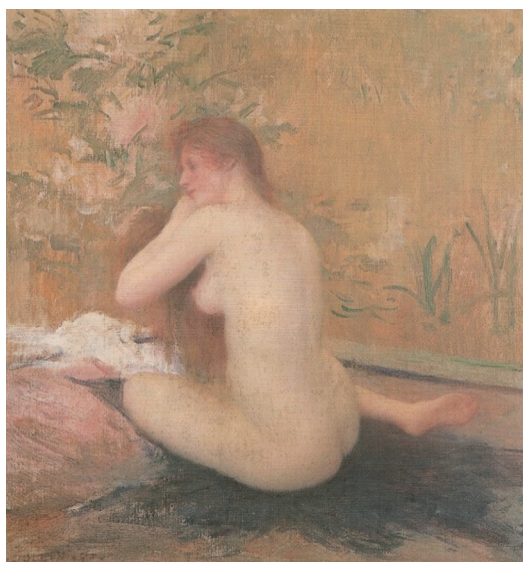


図6 ラファエル・コラン《くつろぎ（室内に座る裸婦）》1897年、油彩・カンヴァス、54.0×51.0cm、ロダン美術館蔵



図7 ラファエル・コラン《夏》1884年、油彩・カンヴァス、312.0×413.0cm、イエーテボリ美術館蔵

トナー＝オ＝ローズのコランの別荘やパリのアトリエにて指導を受ける⁽⁸⁾。コランがアレクサンドル・カバネル（Alexandre Cabanel, 1823-1889）の系譜を引くアカデミックな裸婦像を基盤として、そこにバスティアン＝ルパージュ（Jules Bastien-Lepage, 1848-1884）の外光派自然主義とピュヴィ・ド・シャヴァンヌ（Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898）の格調高い様式美を掛け合わせた自己の絵画様式を形成するのは1880年代⁽⁹⁾のことである。岡田が指導を受けた1900年代前後は、その後多くの日本人画家に引き継がれていった戸外の優美な女性像というコランの芸術を代表する様式がすでに大成していた時期だった。

岡田はコランが得意とした女性像を最も忠実に継承した画家であるが、岡田が多く描いた後ろ向きの裸婦というモチーフは、コランの作品において、群像・単独の女性像の両者ともに存在するものである。いずれも栗色の髪の白人女性を描いたもので、柔らかでしっとりとした肌の質感は岡田の裸婦と共通するものであり、特に《くつろぎ（室内に座る裸婦）》（図6）に描かれたわずかに紅潮した頬は、岡田の裸婦像における重要な要素として引き継がれている。一方で、女性像の造形自体に注目すると、岡田の描く女性よりも比較的細身であり、特に《夏》（図7）の中央に座る後ろ向きの裸婦は、岡田の裸婦には決して見られない肩甲骨の張り出しが目立つ。また肌は、岡田が描くものよりもわずかに固く平坦な印象を受けることから、コランの後ろ向きの裸婦は、肉感的な肌の表現よりも西洋美術における理想的な人体比例を重視しているといえるだろう。

したがって、岡田の裸婦像における柔らかな肌の追究は、コランよりもアングルの表現に近いものとして見受けられる。ただし、肌の滑らかさや裸婦の造形、構図はアングルの作品から学んでいると思われる一方で、先行研究において度々指摘されるパステル画のような柔らかな色の重なりによる絵肌の源泉は別のところ、すなわち、本稿で考察したいウィリアム・チェイスの作品にあるように思われる。

3. 岡田とチェイス——印象派を取り入れた二人のアカデミシャン

岡田三郎助は、明治後期から大正、昭和のはじめにかけて洋画壇の重鎮として活躍した画家である。フランス留学の前年、1896年にはすでに東京美術学校西洋画科助教授の職を28歳の若さで得ており、帰国した1902年には東京美術学校図案科教授となった。その後も同校での指導の傍ら、1912年に藤島武二（1867-1943）と

(8) 岡田三郎助「コラン先生追憶」『美術』1巻2号、1916年12月、29-32頁。

(9) 三浦篤「ラファエル・コラン——日本を愛した「ダフニスとクロエ」の画家」三浦篤監修『ラファエル・コラン展図録』福岡市美術館／西日本新聞社、1999年、18-19頁。

ともに画塾である本郷洋画研究所を設立、1920年代後半には自宅に隣接したアトリエで女子洋画研究所を開設するなど、指導者としての経歴の長さは美術界における岡田の地位の堅調さを物語っている。また、「美人画の岡田」と称された通り優美な女性像が特に評価された画家であるが、多くの要人の肖像画を手掛けるとともに、帝国主義下の日本において、明治神宮、台湾総督府、満洲国國務院の壁画を制作するなど国家的にも重用された。このように時代の求めに応じ続けたことは、晩年の1937年に日本において初の文化勲章を受章したという栄誉にもつながっているだろう。

1894年、若き岡田はフランスから帰朝した黒田清輝（1866-1924）に大いに感化され、フォンタネージ影響下にあった当時の洋画家に共通する暗い色調は、印象派由来の明るい色彩へと変化していく。それは、フランスでのコランの指導やルーヴル美術館での模写を通して一層洗練され、帰国後はそうした印象派を前提とした外光派アカデミズムに日本美術の装飾性を掛け合わせ、品を備えた独自の画風を構築していった。後に52歳になった岡田は、黒田帰朝時を振り返り、「今迄脂つばい暗い絵の中にあつた私は、黒田師に接して急に明るみへ出たやうな気がして来た。その明快な画風に少からず感服し、自分もさう云う描方を試みようとしたが中々出来ない。次第に私は所謂印象派風の描方を用ふるやうになつた。（中略）今の人が未来派に対する以上に、その頃の人は私等の新しい画風を痛罵してゐた。仲間の者からも随分悪く云はれたが、私はそんな事には頓着なく自分の思ふ方向へ進んで行つたのである。⁽¹⁰⁾」と語っている。当時としては異端視された新しい描法がその後日本の近代美術を切り開く一助となっていたことを、洋画壇の重鎮として一種誇らしげに捉えているようである。

一方、ウィリアム・メリット・チェイスは、アート・ステューデント・リーグやペンシルベニア美術アカデミーで長きにわたり教鞭を取り、現在のパーソンズ美術大学となるチェイス・スクールを創設するなどアメリカ美術界の権威として活躍した画家である。生没年ともにコランとほぼ変わらないことから、後述するように日本の美術雑誌では両者の訃報を並べて紹介している⁽¹¹⁾例もあり、岡田はチェイスを師であるコランと同世代の画家として認識していたと思われる。日本の伝統工芸品を蒐集していた⁽¹²⁾ことも知られ、小袖や陶磁器、屏風、日本人形などはチェイスの作品において頻繁に描きこまれているが、着物を着た女性像はその中でも特に関心のある主題であったことが窺える。印象派を効果的に取り入れ、1900年までにアメリカにおいて自身の画風を確立する⁽¹³⁾が、それ以前のミュンヘンでの本格的な美術教育やベラスケス、フランツ・ハルス、レンブラントなど過去の巨匠から学んだ写実性⁽¹⁴⁾が基盤にあるため、コランと同様に、アカデミックな人体表現と印象主義的な粗い筆致による背景描写を組み合わせた折衷的な表現の作品が多くを占め、彼の画業の中でもこうした作風が特に評価の対象となったようである。1905年にはテン・アメリカン・ペインターズ⁽¹⁵⁾に参加し、アメリカ美術界の保守性を批判する姿勢を示していたが、エドワード・ホッパー（Edward Hopper, 1882-1967）やジョージア・オキーフ（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）等、次世代の画家を多く輩出するなど優れた教育者としての側面が目立ち、さらにはアカデミー会員をも務めアメリカ美術界における重鎮として地位を確立した。

岡田は印象派について、「日本にはこれが印象派風の作物だと謂ふべきは殆どありますまい、幾分それに近いのはありませうけれど純然たる印象派的のものはありません。（中略）私なども一時思ひ切つて極端な色彩の調和法を試みて見たことなどもありましたけれど、永く続かないで矢張り昔稽古した通りの画風に歸つて居ます。⁽¹⁶⁾」と、1909年の時点で自身の画風をアカデミックなものと認識し、印象派との間に境界線を置いてい

(10) 岡田三郎助「平凡なる私の修業時代——異端視されながら」『中央美術』7巻3号、1921年3月、98頁。

(11) 「米画家チエース逝く」『中央美術』3巻1号、1917年1月、44頁。

(12) Ronald G. Pisano, Carolyn K. Lane, D. Frederick Baker and Marjorie Shelley, *William Merritt Chase: The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849-1916) Volume1*, New Haven, Yale University Press, 2006, p.120.

(13) H. Barbara Weinberg, Doreen Bolger, and David Park Curry, *American Impressionism and Realism: The Painting of Modern Life*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, p.35.

(14) Katharine Metcalf Roof, *The Life and Art of William Merritt Chase*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917, p.202.

(15) テン・アメリカン・ペインターズ（通称ザ・テン）は、ジョン・ヘンリー・トワックトマンやチャイルド・ハッサムらによって1898年に結成されたアメリカの印象派画家による集団。

(16) 岡田三郎助「印象派画壇」『文章世界』4巻5号、1909年4月、57頁。

る。現在チェイスはアメリカの印象派を代表する画家として語られることが多いが、後述するように当時の日本の美術雑誌では、彼を反体制的な印象派画家ではなくアメリカ美術界の巨匠として紹介していた。このようにアカデミックな描法に回帰したと自認する岡田が、チェイスをアカデミシャンとみなし参照していたとしても不思議はない。したがって、印象派を経て自己の明るい画風を構築した岡田にとって、その描法を取り入れながらもアメリカ美術界の中心人物として活躍し続けたチェイスの折衷的なバランス感覚は、日本のアカデミーを形成し指導していくという責務の中で参照すべき手本として彼の目に映ったのではないだろうか。

4. 岡田とチェイスの後ろ向きの裸婦における共通性

実際に岡田とチェイスの後ろ向きの裸婦を比較・検討していきたい。現状、チェイスが戸外の水浴図を描いたことは確認できない⁽¹⁷⁾ため、本稿では室内空間に配された後ろ向きの裸婦について考察していく。

チェイスが後ろ向きの裸婦を描いたのは、1888年から1901年頃に集中しており、油彩画である《現代のマグダラのマリア》(図8)を除き、その多くが紙やカンヴァスにパステルで描いたものである。彼が描いた後ろ向きの裸婦の中でも、横たわる裸婦には1点栗色の髪の女性が含まれるが、岡田の作品と同様に、立ち姿あるいは座る姿勢の裸婦に限定すれば、すべて色白の肌に艶のある黒髪の女性であり、美しい背中中の描写を邪魔しないようトップで髪をまとめている。モデルとなった女性について言及したものは管見の限り見当たらないが、『美術』1巻3号(1917年1月)では日本人女性を指導していたことが記述されており、また、《現代のマグダラのマリア》や《肌色と金の習作(半身像)》(図9)、《モデル(パステルの習作)》(図10)では小袖や金屏風など日本を象徴する文物が取り入れられていることから、日本人をモデルにしていた可能性も考えられる。すなわち、チェイスの描く後ろ向きの裸婦の作品群は、岡田が《あやめの衣》(図1)で実践したように、意図的に西洋の伝統的な裸婦像と日本的な要素を組み合わせ描かれているということであり、ジャポニズムの流行の中に位置付けて考察するのも可能であろう。

一方で、岡田による後ろ向きの裸婦は、戸外の水浴図、室内空間の裸婦ともに1910年代から1930年代にかけて継続して描かれた主題である。特に、室内空間に描かれる後ろ向きの裸婦は、1920年代後半から30年代前半に制作が集中しており、あたかも金屏風を彷彿とさせるような金色の背景や近世の肉筆画に描かれる女性像の背景のように暗褐色の色面で統一された抽象的な空間の中に配されたものが多い。



図8 ウィリアム・チェイス《現代のマグダラのマリア》1889年頃、油彩・カンヴァス、48.3×39.4cm、ボストン美術館蔵

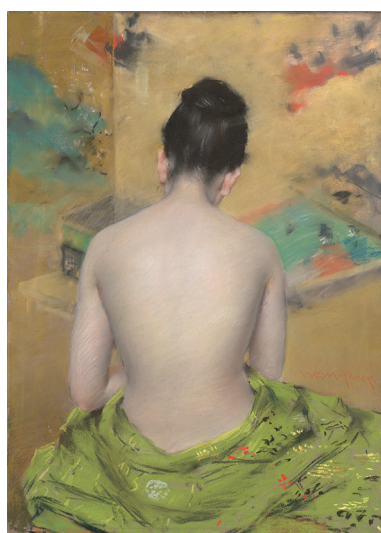


図9 ウィリアム・チェイス《肌色と金の習作(半身像)》1888年、パステル・紙、54.7×33.0cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵

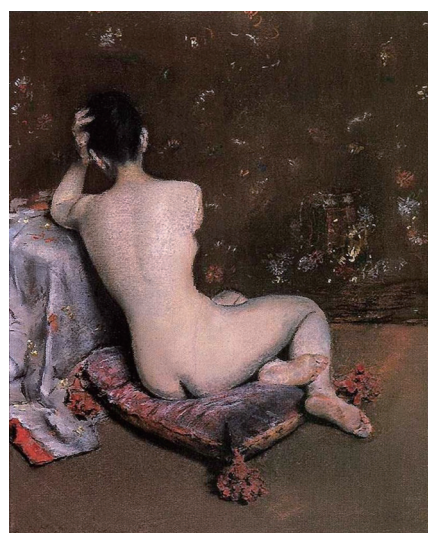


図10 ウィリアム・チェイス《モデル(パステルの習作)》1888年頃、パステル・紙、50.5×40.0cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵

(17) Pisano, *op. cit.*, Volume1-4.

(1) ウィリアム・チェイス《肌色と金の習作（半身像）》と岡田三郎助《あやめの衣》《裸婦》

まずは代表して、チェイスの《肌色と金の習作（半身像）》（図9）と岡田《あやめの衣》（図1）、《裸婦》（図11）を検討していきたい。ここで取り上げたチェイスの作品1点と、岡田の作品2点とでは、金背景の前に後ろ向きの裸婦を配し、素肌に染織品を纏わせるという作品の構成そのものへの類似が見出せるとともに、柔らかで繊細な筆の運びや斜め上から光が当たっているかのような明るい画面など、細部に至るまで岡田がチェイスの作品を参照したのではないかと思わせるような多くの共通点が見えてくる。

《肌色と金の習作（半身像）》と《あやめの衣》を比較しよう。まず裸婦の表現に注目すると、ヘアスタイルが酷似していることが分かるが、これは岡田の《後向きの裸婦》（図2）にも共通するものであり、こめかみのそばに見える僅かなおくれ毛や黒髪の艶を表すオフホワイトのハイライトにも共通性が見出せる。こうした表現に加え、背中に白い光が当たった柔らかな肌の質感や、骨の固さよりも肉感的な厚みを強調した背中中の描写、わずかに赤みを帯びた耳、刺繍が施された小袖を裸体に纏わせる手法などが共通

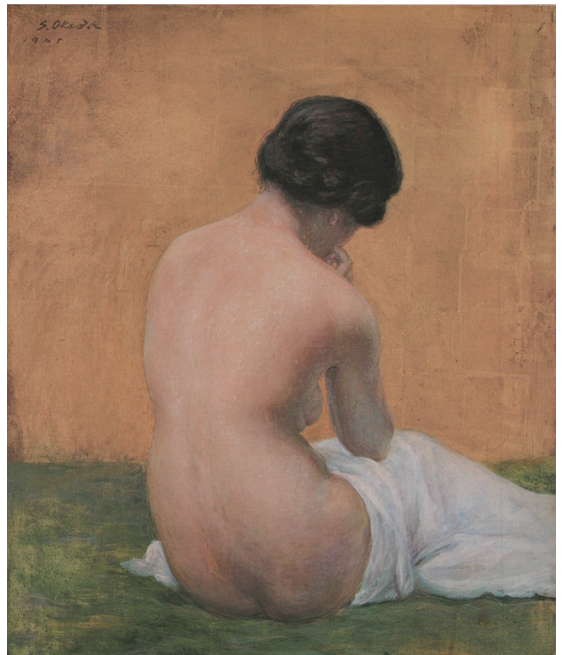


図11 岡田三郎助《裸婦》1925年、油彩・カンヴァス、個人蔵

している。背景に注目すると、チェイスのものは平安時代の宮中を描いた屏風を用いているが、《日本のガウンを着た少女（着物）》（図12）や《青い着物（安らぎの場所）》（図13）、《物憂げ》（図14）などほぼ同時期に制作された作品に描きこまれているものと同一であれば、江戸時代に制作された《源氏物語図屏風》だろう⁽¹⁸⁾。一方、岡田はカンヴァスに厚紙を貼り付け、くすみがかかった黄土色に近い金背景で画面を統一し抽象的な空間を構成している。

《あやめの衣》の裸婦が纏う《納戸縮緬地八橋に杜若模様小袖》（図15）の文様は、『伊勢物語』第九段の杜若と八橋がもとになっている⁽¹⁹⁾が、『源氏物語』は『伊勢物語』のオマージュが至る所に散りばめられた作品としてもよく知られている。チェイスが背景に描いた『源氏物語』の場面に対する応答として、その源泉のひとつとなった『伊勢物語』を示唆するかのようにそれを象徴する小袖をモデルに纏わせた、と捉えるのは穿ち過ぎであろうが、岡田がチェイスの作品に描かれた背景を《伊勢物語図屏風》と認識し、同作品の要素を小袖に織り込んだと捉えることもできよう。いずれにせよ、岡田の意図の如何を問わず両作品は文学的なつながりを持っていることになるのである。

上述のように、先行研究において岡田の後ろ向きの裸婦はパステルのような表現であると指摘されているが、たしかに油彩画ではあるものの本来油彩によって生み出される重厚で鮮やかな絵肌ではなく、あたかも紙に載せた複数色のパステルを指のはらで撫で付けてぼかしたような柔らかなマチエールと淡く軽やかなグラデーション、濁りの少ない美しい発色が見てとれる。また、《あやめの衣》に注目すると、女性の右脇付近の陰になった部分には小袖の衿と垂直方向に細い筆で乳白色の色が重ねられているが（図16）、チェイスの《肌色と金の習作（半身像）》では同方向に同系色のパステルで斜線が加えられている（図17）。岡田がチェイスの作品を参照していたとすれば、そもそもその参照した作品の多くがパステル画であったから、岡田の作品においてパステルのような柔らかな表現が再現されているのではないだろうか。

(18) Pisano, *op. cit.*, Volume4, pp.95, 98, 102. において、《日本のガウンを着た少女（着物）》や《青い着物（安らぎの場所）》、《物憂げ》の背景に描かれた屏風は同一のものであり、11世紀初頭に成立した『源氏物語』の場面を16世紀に絵画化したものであると言及されているが、この屏風が《肌色と金の習作（半身像）》に用いられていることは指摘されていない。

(19) 松本誠一、前掲書、2011年、79頁。



図 12 ウィリアム・チェイス《日本のガウンを着た少女（着物）》1887 年頃、油彩・カンヴァス、91.4×114.3cm、ティッセン・ボルネミッサ美術館蔵



図 13 ウィリアム・チェイス《青い着物（安らぎの場所）》1888 年頃、油彩・カンヴァス、114.8×113.0cm、パリッシュ美術館蔵



図 14 ウィリアム・チェイス《物憂げ》1889 年頃、油彩・板、24.0×31.4cm、エレノア・S & C・トーマス・メイ・コレクション蔵



図 15 《納戸縮緬地ハツ橋に杜若模様小袖》江戸時代後期、137.0×70.0cm、松坂屋コレクション蔵

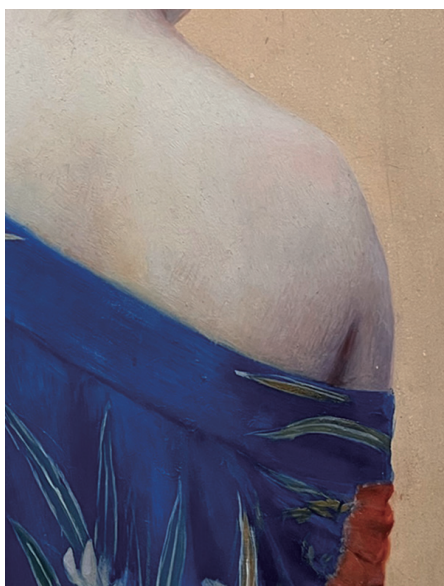


図 16 岡田三郎助《あやめの衣》（図 1）（部分）

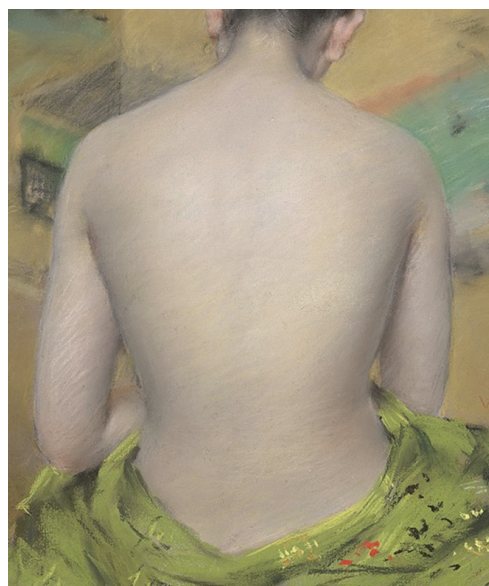


図 17 ウィリアム・チェイス《肌色と金の習作（半身像）》（図 9）（部分）

一方で、岡田の《裸婦》(図 10) は、上記 2 点ほど肌が白くなく肉感にも乏しいものの、《あやめの衣》が裸婦を立たせていたのに対して、この作品ではチェイスの作品と同様に裸婦を座らせ下半身を覆うように染織品を纏わせており、モチーフの取り入れ方に共通性が見出せる。また、チェイスの作品では刺繍の施された若草色の小袖が画面の 3 分の 1 以下を埋めているが、岡田の作品では、裸婦が座る地の部分として、畳、植物もしくは染織品の緑色が同程度の比率で画面に取り入れられていることが分かる。さらに、岡田の作品の背景には、金屏風の金箔を彷彿とさせるような四角い筆致を残した表現が施されているが、これは《来信》(図 18) など本作同様 1920 年代後半に描かれた金背景と女性像を組み合わせた作品群に共通するものであり、意図的に日本美術を示す表現として導入していると考えられる。本作においては、チェイスの作品に描かれた《源氏物語図屏風》の文様を消し去り、抽象化した画面へ変換しているとも捉えることができるだろう。

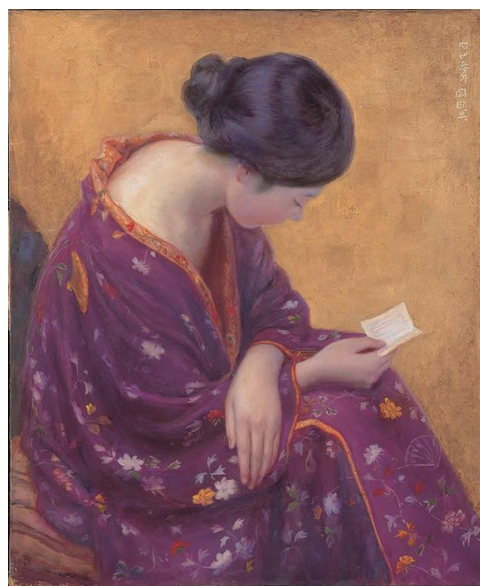


図 18 岡田三郎助《来信》1928 年、油彩・絹、60.7×50.0cm、個人蔵

(2) ウィリアム・チェイス《裸婦》と岡田三郎助《後向きの裸婦》

次に、チェイス《裸婦》(図 19) と岡田《後向きの裸婦》(図 2) の類似性を確認したい。チェイスの《裸婦》は、1901 年頃に制作された作品であり、没翌年の 1917 年にメトロポリタン美術館で行われたチェイスの回顧展で初めて公開された。カンヴァス上に裸婦をパステルで、背景を油彩で描いた作品だが、彼は女性像周辺を暗色で塗りつぶし背景を簡略化させた準備習作をいくつも残していることから、本作も何らかの習作であると考えられる。一方、岡田の《後向きの裸婦》は 1910 年代後半から 20 年代初頭に制作されたもので、没翌年の 1940 年に開催された回顧展「岡田三郎助遺作展覧会」が初出であることから、制作動機は展覧会への出品や注文によるものではなかったと思われる。

チェイスの作品は筆致が粗く、岡田の作品における滑らかな絵肌とは性質が異なるが、裸婦の構図や人体比例、ヘアスタイルは共通するものである。ここで、人体比例の類似性を検討するため、両者の裸婦像の左肩から左腕にかけてのラインを基点とし画像上で重ね合わせたところ、左腕の角度や左腕とくびれのラインにかけてつくられる三角形の空間が一致し、両肩のなだらかなラインの角度がほぼ変わらないことが確認できた(図 20)。ただし、岡

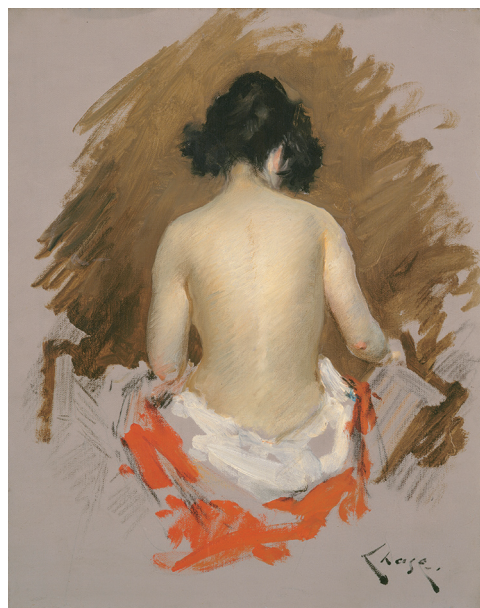


図 19 ウィリアム・チェイス《裸婦》1901 年頃、パステル、油彩・カンヴァス、50.8×40.6cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵

田はやはり肌の滑らかな質感を表現することに関心が向いているためか、チェイスの作品に描かれる女性よりも身幅をやや広く設定しており、首が太く背骨による陰影も薄いため、やや平板な印象を受ける。また、チェイスの作品では、《肌色と金の習作(半身像)》のように下半身に小袖を纏わせようとしているのか油彩で染織品の存在を示唆し下半身を簡略化しているが、岡田はチェイスが簡略化した部分をカンヴァスから断ち切ることによって、参照したであろうチェイスの作品に描かれていない部分を独自の想像で加えてはいない。

具体的な検討として本稿では以上 2 組の作品を取り上げたが、チェイスと岡田の後ろ向きの裸婦における共通性は、上述の作品以外にも見受けられるものである。例えば、チェイスの《現代のマグダラのマリア》(図 8) と《モデル(パステルの習作)》(図 10) は、岡田の《後ろ向きの裸婦(赤絨毯の裸婦)》(図 21) と複数の染



図 20 ウィリアム・チェイスの《裸婦》(図 19) の透明度を 50% に編集した画像を岡田三郎助の《後ろ向きの裸婦》(図 2) に重ねて合成した図



図 21 岡田三郎助《後ろ向きの裸婦（赤絨毯の裸婦）》1935 年、油彩・カンヴァス、52.0×43.0cm、個人蔵

織品で空間を構成し、その中央に後ろ向きの裸婦を配するという作品の構成そのものが共通している。チェイスは刺繍が施された小袖を、空間を飾る「掛け布」として画面に描きこんでおり、ジャポニズムを反映した当時の室内装飾の流行²⁰⁾を示している。岡田の作品を構成する染織品は、背景の絨毯と床に敷かれた黄土色の布、そして前景右手に見える青い染織品はチェイスの作品で用いられているような刺繍と光沢のある小袖だろうか。いずれにしても、作品に描かれるモチーフが岡田の作品とここまで共通している例は、他の西洋人画家のものには見られない。

以上の比較と検討を受けて、両者の差異についても言及しておきたい。まずチェイスの作品の背景には、習作を除くと、金屏風や小袖のようにおそらく彼自身が蒐集していた実在する調度品を描いたものが多く、背景に具象性が見出せる一方、岡田は、こうした調度品の具象性を排するかのように、画面を金や暗褐色で統一し洗練された空間を構築している。また、人体表現については、チェイスの方が後頭部や背中まわり込むようにして人体を立体的にとらえようとしているのに対し、岡田の作品では、いずれも頭と背面のつながりが弱くやや平板に見えるため、彼は理想的な人体よりも滑らかな肌の質感を描くことに大きな関心があるように見受けられる。

本稿は後ろ向きの裸婦という主題に焦点を当てたものであるが、異なる姿勢の裸婦像にもまた岡田がチェイスの作品を参照した可能性が及んでいることを示唆しておきたい。例えば、上述の《肌色と金の習作（半身像）》(図 9) と同時期、1888 年頃にチェイスによって描かれたパステル画《椅子で休む裸婦》(図 22) は、椅子の上に横たわる裸婦を極端な短縮法で捉えた作品だが、裸婦に向ける視線の高さこそ異なるものの、上半身を横たえ膝から下を床につくように折り曲げた姿勢は岡田の《銀の諧調》(図 23) と共通性がある。岡田の手掛ける裸婦像は、背面や横顔など表情が定かではない構図が多い中で、女性が身体を投げ出すようにして鑑賞者を見つめる表現は極めて珍しい。チェイスの作品内で、椅子に敷かれたクッションのベロアまたはサテンのグリーンは、岡田の作品内において画面の大部分を占める寝台の掛け布へと化している。さらに、チェイスの作品において、黄色や青みがかったグレーの光が裸婦の肌に反射しているが、岡田の裸婦にも同系統の色が上から重ねられていることが見て取れる。

また、チェイスの《横を向いた裸婦》(図 24) と岡田の《裸婦立像》(図 25) は、裸婦の全身を横から捉え

²⁰⁾ 深井晃子『きものとジャポニズム——西洋の眼が見た日本の美意識』平凡社、2017 年、112 頁。



図 22 ウィリアム・チェイス《椅子で休む裸婦》1888 年頃、パステル・紙（カンヴァスに貼付）、73.7×35.6cm、個人蔵



図 23 岡田三郎助《銀の諧調》1926 年、油彩・カンヴァス、45.5×53.0cm、個人蔵

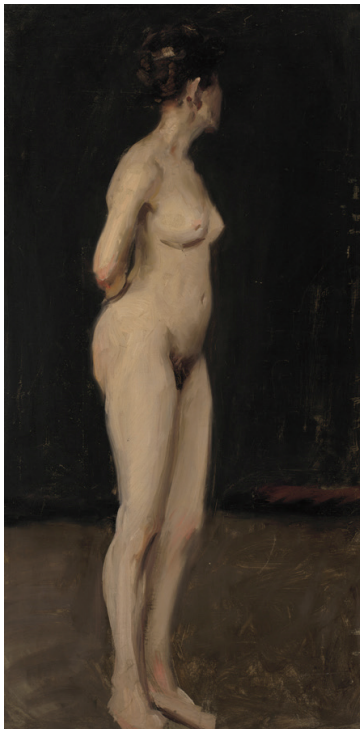


図 24 ウィリアム・チェイス《横を向いた裸婦》1909 年頃、油彩・カンヴァス、101.6×55.9cm、ペンシルベニア美術アカデミー蔵

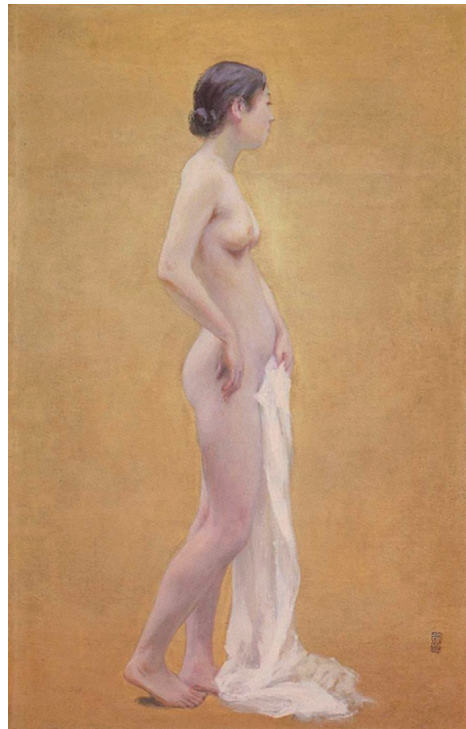


図 25 岡田三郎助《裸婦立像》1935 年頃、油彩・絹貼厚紙、52.8×33.5cm、メナード美術館蔵

た構図が類似しており、特に首の曲がり方や右腕の角度において顕著であるが、右肘から頭頂部にかけての人体比例はチェイスの作品をトレースしたかのように似通っている。

(3) アメリカのジャポニズムと「ジャポニズムの里帰り」

チェイスが描く後ろ向きの裸婦の作品群において、日本のモチーフが多く描かれていることはすでに指摘した通りであるが、そうした作品のイメージソースが当時アメリカにおいて数多く流通していた日本の浮世絵

版画や肉筆画にあったことは想像に難くない。彼が所有していた日本の美術品を特定することは現時点では難しいものの、《シネコックの工房の中》(図26)や《シネコックの家の広間》(図27)には、子供たちが浮世絵を眺めて遊ぶ様子が描かれており、また、彫刻家の戸張孤雁(1882-1925)がチェイスは「錦絵にも非常に趣味を持つて居られました⁽²¹⁾」と回想していることなどからも、彼が日本の版画類を所有していた可能性は極めて高く、本稿で扱った後ろ向きの裸婦の作品群にその蒐集成果を昇華させていったと考えられよう。

ここで、具体的にチェイスがどのような浮世絵版画を参照し、後ろ向きの裸婦の作品群へと展開させていったのか検討したい。まず、女湯図の最初期の作品として広く知られている鳥居清長(1752-1815)の《女湯》(図28)には、日本美術史における後ろ向きの裸婦の型となった女性像が描かれている。本作では、左から2番目に描かれた女性が全裸の状態後ろ向きに座りその背中を全面に見せているが、ポーズや構図は前節で取り上げたチェイスの《裸婦》や岡田の《後向きの裸婦》に近い。また、左から3番目(前景中央左)に描かれた女性は、着物をガウンのようにして肌の上に直接羽織り座っている。こうした着こなしをした女性像は清長の作にとどまらず、喜多川歌麿(1753-1806)や初代歌川豊国(1769-1825)など18世紀後半から19世紀初頭にかけて美人画の名手として活躍した絵師の女性像に数多く登場する。例えば、歌麿の《高名美人判じ絵集



図26 ウィリアム・チェイス《シネコックの工房の中》1892年、パステル・紙(カンヴァスに貼付)、40.6×50.8cm、テラ・アメリカ美術基金蔵



図27 ウィリアム・チェイス《シネコックの家の広間》1892年、パステル・カンヴァス、81.6×104.1cm、テラ・アメリカ美術基金蔵



図28 鳥居清長《女湯》1787年頃、大判錦絵二枚続、38.7×52.0cm、ボストン美術館蔵

(21) 戸張孤雁「デリケートに見えて実は強い絵」『美術』1巻3号、1917年1月、24頁。

「高嶋おひさ」合わせ鏡》(図 29) は、背中を露出していないものの、表情が見えない角度で横顔を捉え、うなじの美しさを引き立てるように髪を高い位置で結った表現は、チェイスや岡田の作に通じるものがある。また、歌麿《花合せ化粧くらへ かこいの菊 浮草の花》(図 30) や初代豊国《花に美人 躑躅 えり洗い》(図 31) は着物を肩から下ろし身体を拭う様子を前方から捉えたものである。上半身を露わにした表現はチェイスの作により近いが、岡田の《あやめの衣》のように斜めに着物を掛けている表現も清長や歌麿の作に多い(図 32)。このように、「湯浴み」「湯汲み」「髪結い」「化粧」といった画題で制作された後ろ向きの裸婦や着物を素肌の上に羽織る女性像は、日本の近世絵画における重要な主題のひとつとして数多く制作され、海を渡って



図 29 喜多川歌麿《高名美人判じ絵集「高嶋おひさ」合わせ鏡》1795 年頃、大判錦絵、36.3×25.0cm、ボストン美術館蔵



図 30 喜多川歌麿《花合せ化粧くらへ かこいの菊 浮草の花》1801-02 年、大判錦絵、34.6×22.3cm、ボストン美術館蔵



図 31 初代歌川豊国《花に美人 躑躅 えり洗い》1812 年、大判錦絵、27.9×25.6cm、ボストン美術館蔵



図 32 喜多川歌麿《湯上り》18 世紀後半、大判錦絵、36.7×24.0cm、ボストン美術館蔵

画家の目を惹きつけたのである。早い時期から日本美術の蒐集を開始していたボストン美術館や万博などによって、アメリカの画家たちは多くの浮世絵の優品を目にする機会を得ていたが、ヨーロッパに頻繁に滞在していたチェイスは尚更そうした機会に恵まれていたことと思われる。

つまり、岡田は日本美術を学んだアメリカ人画家の作品を展開させ、《あやめの衣》をはじめとする代表作をつくりだしたとも考えられる。この逆輸入は、高階秀爾氏がフランスの印象派と日本の洋画家の関係性を中心に論じた美術動向である「ジャポニズムの里帰り」²²⁾をアメリカ美術にも応用できる可能性が高い。ただし、単純に「ジャポニズムの里帰り」と捉えることもできるだろうが、岡田がチェイスとは異なり、裸婦の背景を洗練させ抽象性の高い空間を構築しているのは、錦絵や肉筆画に描かれる女性像の背景を踏襲し、近世以来の美人画の延長線上に自身の作品を位置付ける意図を持っているからではないだろうか。近代日本において、当時最先端の油彩画の技法を用いながら日本美術の伝統を継承そして刷新していくことは、「美人画の岡田」として評価され続けた画家の責務として彼自身も認識していただろう。

5. 近代日本におけるウィリアム・チェイスの受容

岡田が残した一次資料に、チェイスや彼の作品について触れた文章はない。このことを念頭に置きながら、当時の洋画壇におけるチェイスの受容のあり方を日本の美術雑誌での扱いを手がかりに整理し、両者の関係性を考察したい。

(1) 近代日本の洋画壇におけるウィリアム・チェイスの受容

チェイスと彼の作品について、当時の美術雑誌においては『中央美術』3巻1号(1917年1月)と『美術』1巻3号(1917年1月)、『早稲田文学』135号(1917年2月)に特集が組まれている。これらはすべて前年のチェイスの訃報を報じるものであるが、生前はアメリカ美術界の巨匠のひとりとして言及されることはあるものの、特集を組むなど大々的に扱った雑誌は管見の限り見られない。

まず、『中央美術』3巻1号の「米画家チエース逝く」²³⁾において、「佛国画家ラファエル・コラン逝いて三日、即ち千九百十六年十月二十四日に同じ六十七歳を以て米画家チエースの死んだのも妙な因縁である。コランは日本人の御弟子も多く日本に遺作も多い様な関係から種々の雑誌に追憶の文字も出たが、チエースに就いては日本人の多くがまるで知らない様子である。コランの佛国に於ける位置に比べてチエースの米国に於ける位置の重大であることは曰ふ迄もないが世界的に名の響いて居る点から曰つても亦チエースの方が上である。」と記されている通り、当時の日本においてチェイスの知名度は高くなかったようであるが、同年に逝去したコランと比較してより世界的に重要であると指摘されている。続いて、洋画家の柳敬助(1881-1923)²⁴⁾は「チエース氏に就て」²⁵⁾の中で、彫刻家の荻原守衛(1879-1910)からチェイスや彼が主宰するアメリカのチェイス・スクールのことを教わり同校入学に至ったこと、そこで2、3か月彼に学んだこと、日本人は他に平井武雄(1882-1943)と伊達孝太郎(1878-1964)がいたこと、チェイスが日本の美術に興味を持っていたことなどを書き記している。また、ここで最も注目すべきは、この『中央美術』3巻1号(図33)は岡田によって描かれた《女の像》が表紙に使われているというこ



図33 岡田三郎助《女の像》
(『中央美術』3巻1号
(1917年1月)表紙)

22) 高階秀爾『日本近代の美意識 新訂増補版』青土社、1986年、484-492頁。

23) 44-45頁。

24) 岡田と同じく堀江正章に学び、白馬会に参加、東京美術学校西洋画科で黒田清輝に師事した画家。12歳年長の岡田とは白馬会や東京美術学校にて親交があったと思われる。

25) 『中央美術』3-1、前掲書、46-47頁。

とである。つまり、岡田は少なくとも 1917 年の時点でチェイスについて情報を得ていたと分かる。

同時期に刊行された『美術』1 巻 3 号では、「逝ける北米画壇の巨匠 ウィリヤム・チェース²⁶⁾」と題して 7 名の美術関係者によるチェイスの人物・作品評が寄稿されている。ここで注目したいのは、岡田と 10 代の頃から親交がある洋画家・美術行政家の久米桂一郎 (1866-1934) が筆頭著者であり、久米が 1915 年サンフランシスコ万国博覧会美術部審査の席でチェイスと会っていること、チェイスが 1900 年パリ万博で金賞を得ており久米がその作品を見たこと、また、岡田と生涯を通じて親交が深かった洋画家白瀧幾之助 (1873-1960) が寄稿していることである。のちに岡田は 1900 年パリ万博に絵画作品を観に行ったと記している²⁷⁾ため、金賞を受賞したチェイスの《C 夫人の肖像 (白いショールを羽織った女)》(図 34)²⁸⁾は久米同様目にしていた可能性が高く、それを示唆するかのように、ショールを肩にかけた女性像である《白きヴェール》(1916 年) と《ショールの女》(1929 年) を制作している。

以上のように、チェイスはコランほど日本において一般には広く知られた人物ではなかったものの、美術関係者の間では巨匠として扱われており、さらには、荻原守衛や柳敬助、戸張孤雁など新宿中村屋サロンの中心人物として大正期の美術界において頭角を現していった芸術家たちがアメリカで直接指導を受けていた点からも、当時の洋画壇の間では広く受容されていた人物であったと考えられる。また、上述のように代表的な美術雑誌にチェイスの特集が組まれ、岡田に近い白馬会や東京美術学校に関係する人物が直接会っていたことは、チェイスの訃報以前から、岡田が仲間の画家や画集を通じて彼の情報を前提知識として持っていた可能性が十分にあるという仮説を説得力のあるものにしてくれる。

さらに興味深いのは、ここまで整理してきた両者の関係性は、岡田からチェイスに対する一方向的な視線であったが、チェイスから岡田に対する視線があった可能性も考えられるのである。1904 年セントルイス万国博覧会は、岡田が 2 点、チェイスが 8 点を出品²⁹⁾し両者の作品が同じ場所に会した機会だった。岡田の出品作のひとつである《舞子》(図 35) は着物を着て鼓の緒を張る日本人女性を描いたものであるが、同じく着物の女性像を数多く制作していたチェイスの目を惹きつけた可能性は否定できない。チェイスは本万博において金賞を受賞するとともに絵画部門



図 34 ウィリヤム・チェイス《C 夫人の肖像 (白いショールを羽織った女)》1893 年、油彩・カンヴァス、190.5×132.1cm、ペンシルベニア美術アカデミー蔵



図 35 岡田三郎助《舞子》1903 年、油彩・カンヴァス、60.6×45.5cm、野間文化財団蔵

²⁶⁾ 18-25 頁。

²⁷⁾ 岡田三郎助「Alfred Philippe Roll 氏の事ども。」『中央美術』5 巻 12 号、1919 年 12 月、68 頁。

²⁸⁾ 本作の他、《風景》《大きな真鍮のボウル》の計 3 点を出品している。

Report of The Commissioner-General for the United States to The International Universal Exposition, Paris, 1900, Washington, G.P.O., 1901. を参照。

²⁹⁾ Frederick J.V. and Halsey C. Ives, *Official Catalogue of Exhibitors: Universal Exposition, St. Louis, U.S.A. 1904*, St. Louis, The Official Catalogue Company (Inc.), 1904, pp.25, 262; Pisano, *op. cit.*, Volume4, p.128.

の諮問委員を務めており⁽³⁰⁾、この万博との関わりは深かった。現時点では推測の域を出ないが、チェイスが岡田の作品を目にした可能性というのは現実味を帯びているのである。

(2) 岡田三郎助によるウィリアム・チェイス作品の受容

上述のように、岡田は少なくとも 1917 年までにチェイスについて認知していたが、後ろ向きの裸婦の作品群については、アメリカ国外で展示経歴がないことや岡田による酷似しているともいえるような表現をふまえば、ただ一度目にしたというよりは何らかの資料を手元に置いて参照していたと考えるのが適切だろう。実際にチェイスと会っていた久米や白瀧、1888 年から 1891 年にかけてアメリカで学んだ美術批評家岩村透(1870-1917) など仲間が持ち帰ったカタログや雑誌、あるいは岡田自身が集めた画集に掲載されていたものを参照していたと考えるのが有力である。

現在佐賀県立美術館には、岡田がアトリエに残していた画集および美術雑誌等の資料が所蔵されている。同館内においてこれらの書籍類計 101 冊の調査⁽³¹⁾を行ったが、チェイスの画集や彼の作品が掲載された資料は含まれていなかった。岡田が 1908 年頃に現在の東京都渋谷区恵比寿に構えた住居は、アトリエ及び附属の応接室、その後増築された女子洋画研究所が併設されていたが、没後は 1946 年に妻の八千代から洋画家辻永(1884-1974) へ譲られ、以来辻家によって守られていた⁽³²⁾。2018 年に佐賀県立博物館東隣に移築・復元され、移設に際してアトリエに残されていた岡田旧蔵の資料も辻家から佐賀県立美術館へ寄贈された⁽³³⁾という経緯がある。そのため、これらは岡田旧蔵のものと辻旧蔵のものが混在している状況であり、蔵書の一部が生前本人の意思によって、あるいは、没後の形見分けなどによって失われている可能性も鑑みれば、残された資料の中から岡田の制作における足跡をたどることは難しい。また、寄贈資料のひとつである「滞欧日記」は、岡田がフランス留学中に僅かな期間使用していた手控えであり、パリ到着の翌年 1898 年元旦から 2 月 9 日までの約 40 日間の記録が残されている⁽³⁴⁾が、そこにチェイスに関係する情報は見当たらず、本資料のほかに日記の類はない。いずれにせよ、岡田旧蔵資料や一次資料の中からチェイスの作品を参照していた形跡を検証するのは難しい状況である。

最後に手がかりのひとつとして、岡田は 1916 年の時点でアメリカの雑誌を読んでいたという事実のみを添えておきたい。『美術』1 巻 2 号(1916 年 12 月)では、コランの訃報を受けて「コラン先生追憶」と題し黒田、久米、岡田の三者による寄稿文が掲載された。岡田はそこで「今度の先生の訃報は、亜米利加の雑誌を通じて知つたので」と記している。コランは近年大きく進んだ 19 世紀フランスのアカデミスム絵画の再評価、再検討においてすら冷遇されてきた画家である⁽³⁵⁾が、彼のような国外の画家の訃報は一般的な大衆雑誌ではなく専門的な美術雑誌での掲載が想定できる。すなわち、岡田はこの時期にはすでにアメリカの美術雑誌を継続的に読んでおり、アメリカ美術を即時的に参照できる状況にいたことが窺い知れるのである。

おわりに

本稿では、岡田三郎助の後ろ向きの裸婦に焦点を当て、アメリカの印象派画家でジャポニスム絵画を多く手掛けたウィリアム・メリット・チェイスによる同主題の作品群と、描きこまれるモチーフや柔らかな肌の質感、ヘアスタイルの表現、裸婦を配する全体の空間構成など多くの共通点を見出すことができた。特に裸婦の肌に注目すると、岡田作品の最大の特徴とされてきたパステル画のような柔らかなマチエールと繊細な色の重なりは、フランス・アカデミスムの画家たち以上に、チェイスの作品の直接的な影響が見られる。一方岡田は、チェイスの作品を参照しつつも具象性のある室内空間を昇華させ、日本の近世絵画に描かれる背景のように抽

⁽³⁰⁾ Pisano, *op. cit.*

⁽³¹⁾ 2024 年 5 月 17 日実施。

⁽³²⁾ 岩永亜季「岡田三郎助の滞欧日記について」『佐賀県立博物館・佐賀県立美術館 調査研究書』44 集、2020 年、7 頁。

⁽³³⁾ 同上。

⁽³⁴⁾ 同上。

⁽³⁵⁾ 三浦篤、前掲書、2021 年、245 頁。

象性の高い空間に後ろ向きの裸婦を描くという独自の作風を構築し洗練させていった。無論、日本美術に影響を受けたチェイス作品を岡田が逆輸入するに至るまでには、林忠正（1853-1906）やサミュエル・ビング（Samuel Siegfried Bing, 1838-1905）と交流し膨大な数の日本美術を蒐集していたコランから、西洋人による日本美術へのまなごしを学ぶことで、日本の伝統的絵画を西洋美術の潮流に位置づけ客観視できる素地を岡田自身がすでに形成していたことも見逃せない。

岡田とチェイスが裸婦を描く際、なぜ後ろ向きにこだわったのかについては未だ考察の余地がある。岡田の場合は、個人的な趣向のほか、すでに 1880 年代末から展開されていた「裸体画論争」の余波にさらされるのを避ける意図や、東西両者の美術において図像伝統として確立していた後ろ向きの裸婦を調和、発展させようとする志向など複合的な要素に起因すると考えられる。一方チェイスについては、背面のような性的な要素を抑えた表現が日本同様に世紀転換期のアメリカ美術界でも求められていたのか、あるいは画家の芸術観や趣向に基づくものなのかは現時点では明らかになっていないが、日本とアメリカの美術界の潮流、そして岡田とチェイスの思想には何らかの類縁性が存在する可能性が高く、それが岡田をチェイス作品の受容と展開へと向かわせていったのだろう。

岡田は黒田らとともに西洋美術の伝統的なヌードを日本に移入し、そして黒田以上に日本の裸婦像の創造に寄与した画家である。また、東京美術学校で教授を、文展など主要な展覧会で審査員を長きにわたり務め生涯の大半を指導的立場にいたことで、彼の裸婦像は追随する画家たちの規範となり、日本における裸婦像のカノンを近代の洋画壇において創り出したといえる。そうしたカノンのイメージソースのひとつとして、これまで多くは語られてこなかった同時代のアメリカ人画家による作品からの影響が窺えることは、想像されてきた以上に日本の近代美術が広がりのあるものだったという証左でもある。岡田による後ろ向きの裸婦について、本稿ではチェイスの作品との関係において論じてきたが、それらはひとりの画家の作品を引用したものではないということは改めて強調しておきたい。むしろ、古典美術から 19 世紀フランス美術、同時代のアメリカ美術に至る幅広い西洋美術を学び咀嚼した上で日本の文脈に昇華させた成果であり、画家の制作に対する真摯な姿勢やあくなき探求心が結実した作品群として注目に値するのである。

謝辞

本稿拙筆にあたる調査では、佐賀県立美術館松本誠一様、岩永亜季様より多大なるご厚意を賜りました。この場をお借りしてお礼申し上げます。

図版出典

- 図 1 『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン——』佐賀県立美術館、2014 年、88 頁。
- 図 2 『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン——』前掲書、69 頁。
- 図 3 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066528> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 4 石橋財団アーティゾン美術館画像提供。
- 図 5 <https://www.navigart.fr/fac-pariscollections/artwork/louis-joseph-raphael-collin-solitude-200000000012444> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 6 三浦篤監修『ラファエル・コラン展図録』福岡市美術館／西日本新聞社、1999 年、103 頁。
- 図 7 <https://emp-web-34.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2064&viewType=detailView> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 8 <https://collections.mfa.org/objects/494347> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 9 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.103252.html> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 10 Ronald G. Pisano, Carolyn K. Lane, D. Frederick Baker and Marjorie Shelley, *William Merritt Chase: The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849-1916)* Volume1, New Haven, Yale University Press, 2006, p.21.
- 図 11 中村傳三郎、浅野徹『現代日本の美術第 9 巻 岡田三郎助／小糸源太郎（現代日本美術全集 2 期）』集英社、1977 年、図版番号 19。
- 図 12 <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/chase-william-merritt/girl-japanese-gown-kimono> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 13 <https://parrishart.org/artist-stories/#/collection/10575731> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 14 Pisano, *op. cit.*, volume.4, p.102.

- 図 15 『モダン美人誕生——岡田三郎助と近代のよそおい』 ポーラ美術館、2018 年、59 頁。
- 図 16 稿者撮影。
- 図 17 図 8 に同じ。
- 図 18 『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン』 前掲書、90 頁。
- 図 19 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.92988.html> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 20 図 2,19 を基に稿者作図。
- 図 21 『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン』 前掲書、116 頁。
- 図 22 Pisano, *op. cit.*, Volume.1, p.19.
- 図 23 『岡田三郎助展——高雅な美への誘い』 読売新聞社、1972 年、65 頁。
- 図 24 <https://www.pafa.org/museum/collection/item/female-figure-study-side-view> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 25 『日本近代洋画の栄華——岡田三郎助展』 佐賀県立美術館、1993 年、88 頁。
- 図 26 <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/our-art-collection/terra-collection-initiative-william-merritt-chase/> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 27 同上。
- 図 28 <https://collections.mfa.org/objects/467811> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 29 <https://collections.mfa.org/objects/234075> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 30 <https://collections.mfa.org/objects/214971> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 31 <https://collections.mfa.org/objects/211202> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 32 <https://collections.mfa.org/objects/234144> (2024/5/1 最終閲覧)
- 図 33 『中央美術』 3 巻 1 号、1917 年 1 月。
- 図 34 Pisano, *op. cit.*, volume.2, p.108.
- 図 35 『岡田三郎助——エレガンス・オブ・ニッポン』 前掲書、42 頁。