

Title	明治・大正期の画家とインド・イスラーム美術：荒井寛方と村上華岳を中心に
Sub Title	Indo-Islamic art and Japanese painters in the Meiji and Taisho periods : Arai Kampo, Murakami Kagaku, and their contemporaries
Author	鎌田, 由美子(Kamada, Yumiko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2025
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.40 (2025.) ,p.59- 92
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20250630-0059

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

明治・大正期の画家と インド・イスラーム美術

——荒井寛方と村上華岳を中心に——

鎌 田 由美子

はじめに

明治から大正期の日本の絵画について主に研究されてきたのは、日本人画家が西洋から何を学んだのかということだった。近年では、東アジアの視点から日本の絵画を見直す研究もなされている⁽¹⁾。また、インドに関心を持った日本の画家たちについても重要な展示や研究がある⁽²⁾。インドといえば、東洋美術や仏教美術の源流としてとらえられることが多いが、実際には、インド・イスラーム美術⁽³⁾や、インドの風俗や自然などに関心を持ち、それらを絵画に取り込んだ画家たちも少なくない⁽⁴⁾。しかし、こうした側面は、これまでの研究で見落とされてきた。本稿は、明治から大正期の一部の画家たちがインド・イスラーム美術から大きなインパクトを受け、制作にも役立てていたことを明らかにするものである。

(1) 北澤憲昭・古田亮編『日本画の所在—東アジアの視点から』勉誠出版、2020。

(2) 主なものとして『アジア近代絵画の夜明け展』毎日新聞社、1985、『インドに魅せられた日本画家たち』茨城県天心記念五浦美術館、1998、栄楽徹「大観、春草、紫紅、華岳とインド」『国立国際美術館研究紀要』2（1986）、15-25頁など。

(3) インド・イスラーム美術とは、インドのイスラーム王朝下で開花した美術を指す。

(4) インドのイスラーム建築・美術に魅せられてインドに渡った南薫造や富本憲吉のような芸術家たちが存在することについては、鎌田由美子「イスラーム美

以下、まず20世紀初めの岡倉天心、横山大観、菱田春草、勝田蕉琴のインド滞在と、彼らによるインド紹介を見たあと、当時インドに関心を持っていた画家として青木繁、橋口五葉、藤島武二を取り上げる。続いて、海外に出てインドにふれた画家たちと、国内に居ながらインド風俗を描いた画家たちに焦点を当てることで、20世紀初頭から1920年代に少なからぬ数の画家がインドに関心を持っていたことを明らかにする。そのあとで、市井の日本人がインドに関心を持つ一因にもなった1916年のタゴールの来日とそれに付随するインド美術の紹介および、タゴール一族と交流しつつインドに滞在した日本人画家によるインド美術の紹介について述べる。そのうえで、タゴールに招聘されてインドに滞在した荒井寛方が、カルカッタでペルシア絵画やムガル絵画の模写を行い、それを作品にも役立てていたことを指摘する。最後に、インドに強く憧れながらも渡印の叶わなかった村上華岳が、当時の国内外の書籍を参照してムガル絵画を学び、それを作品に反映していたことを明らかにする。

1. 明治期のインド滞在者

——岡倉天心、横山大観、菱田春草、勝田蕉琴——

江戸時代末期まで、インドは仏教と結びつけられ、漠然とイメージされてきた。しかし、明治時代になり、一部の人びとが実際に訪れるようになると、インドは実体を持った存在に変化していった。インド美術への関心も生まれ、1897(明治30)年には岡倉天心の作った美術雑誌『国華』に「印度古代の美術」が掲載された⁽⁵⁾。1902年以降には、大谷光瑞の率いる探検隊がインドおよび中央アジアで仏教東漸の様相を調べ、1903年から翌年に

術と日本の芸術家—岡田三郎助、児島虎次郎、富本憲吉をめぐって—」『慶應義塾大学日吉紀要 人文科学』38(2023), 57-87頁および鎌田由美子「近代日本の画家とイスラーム美術—南薫造と吉田博を中心に—」『慶應義塾大学日吉紀要 人文科学』39(2024), 39-68頁を参照。

(5) 福地天香「印度古代の美術」『国華』91(1897), 123-125頁, 同92(1897), 143-144頁, 同93(1897), 166-167頁, 同94(1897), 194-196頁。

は伊東忠太がインドの建築を調査した⁽⁶⁾。岡倉は1901年にインドに向かうが、その契機としては、東洋宗教会議の日本での開催準備とする説や、独自の美術史の構築のためとする説、仏教への関心とする説などがある⁽⁷⁾。いずれにしても、インドに強い関心をもっていた岡倉は、そこでタゴールや、その一族の芸術家たちとの知遇を得る。岡倉のインドに対する印象は、「印度の文物遺蹟の宏大なることは、古代羅馬も及ぶべからず。之に比すれば巴里倫敦の如きは、児戯の如くに見ゆ」⁽⁸⁾という言葉に集約されるだろう。岡倉は1902年に帰国すると、インドの様子を講演・執筆を通じて日本に紹介した。

そのなかでも特筆すべきはムガル絵画の紹介である。岡倉は、1902（明治35）年の『日本』新聞の記事のなかで、インド美術を五期に分けて、その一つを「マホメダン時代」とし、「絵画は一番マホメダン時代が盛んであつて、紙にも書いてありますが紙は中々上等なものがあるのです」と述べている⁽⁹⁾。翌1903（明治36）年の『都新聞』の記事では、ムガル朝時代の美術に中国の様式が入ったことを、「夫が何であるかと云ふと此モハメダン朝は取も直さず元朝の祖先と血脈を同じくする蒙古人にして僕の携帶して帰つた此頃の古画の如きは著るしく元末の特色を現はしたものである」と説明している⁽¹⁰⁾。この記述により、岡倉がムガル絵画を所蔵してい

(6) 伊東忠太によるインドを含む世界旅行および、イスラーム建築・美術の紹介については、鎌田由美子「近現代日本とイスラーム美術・建築—その紹介者としての伊東忠太—」『慶應義塾大学日吉紀要 人文科学』37（2022）、99-125頁を参照。

(7) 清水恵美子『五浦の岡倉天心と日本美術院』岩田書店、2013、37-40頁。

(8) 「印度だより」『日本美術』38（1902）、22-23頁。

(9) 『日本』新聞、明治35年11月3日「岡倉覚三氏の印度談」。『研精画誌』7（1902）、9頁に「印度古代の美術」として抄録。『日本美術』48（1903）、15-16頁にも「岡倉氏の印度美術談抄」として抄録。岡倉天心「印度旅行談」『岡倉天心全集』第3巻、平凡社、1979、260-261頁。

(10) 『都新聞』明治36年1月2日の「印度美術談」。『研精画誌』8（1903）、9-11頁に「印度美術の研究」として再録。岡倉天心「印度美術談」『岡倉天心全集』第3巻、平凡社、1979、262-264頁。下線は筆者による。

たことが分かる。1902年12月の史学会での講演においても「…サラケン（筆者注：サラセンの誤記）の美術を持ち来りて、印度の技術又一変す、元代の様式此也」と説明している⁽¹¹⁾。イル・ハーン朝時代に、元代の中国からさまざまな文物がもたらされてペルシア絵画に中国の要素が入り込んだことや、ティムール朝・サファヴィー朝時代のペルシアの美術様式が、画家や絵画の移動によりムガル朝のインドにもたらされたことは、現在のイスラーム美術史研究では定説だが、イスラーム美術が十分に研究されていない当時であって、岡倉が的確な指摘をしていることには、驚くばかりである。

その後1903年には、岡倉の勧めで横山大観と菱田春草がインドに向かった。横山大観は「東洋美術の源流を探究するといふことは、私の年来の念願」であったと述べ⁽¹²⁾、菱田春草もまたインドは「日本美術の根源にして研究には適當の処」と考えていた⁽¹³⁾。ふたりは、当初ティペラ王国の宮殿装飾を手掛ける予定であったがうまくいかなかった。そのため、タゴールとその一族に世話になりながら、ムガル絵画などの伝統的な絵画に倣った作品を制作していたオボニンドロナト・タゴールら現地の画家に日本絵画の手法を伝えた⁽¹⁴⁾。その一方で、インド神話に取材した絵画を描き、インドで展覧会を開催した⁽¹⁵⁾。横山大観はムガル絵画の技法も学んだ⁽¹⁶⁾。約8

(11) 『史学雑誌』14-1（1903）、101-106頁に掲載。明治35（1902）年12月12日に史学会例会で行った講演筆記である。『日本美術』49（1903）、9-15頁に「史学会席上の印度研究」と題して転載。岡倉天心「史学会席上の印度研究談」『岡倉天心全集』第3巻、1979、265-270頁。

(12) 横山大観『大観画談』講談社、1951、52頁。

(13) 1902年の書簡。『菱田春草総合年譜』下伊那教育会、1974、103-104頁。

(14) 佐藤志乃『「朦朧」の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』第7章および『アジア近代絵画の夜明け展』（毎日新聞社、1985）所収のアニス・ファルキの論文を参照。

(15) 「大観春草印度展覧会」『日本美術』55（1903）、41-42頁；横山『大観画談』、56頁。

(16) オボニンドロナト・タゴール『ジョラシャンコ界限』14章（『アジア近代絵画の夜明け展』所収）。

か月のインド滞在をふりかえり、横山大観と菱田春草は、美術雑誌において「彼の南欧の古風等にのみ心酔せる藝術家は、宜しく印度内地の風尚を探らざるべからず」と述べ、芸術家たちにインド旅行を勧めている⁽¹⁷⁾。

興味深いことに、当時のインドの美術工芸の状況もまた、主要な美術雑誌に報告されている。1903（明治36）年の『美術新報』の記事は、インド総督カーゾン卿の演説内容として、商業主義、機械製作、実利主義のためにインドの美術・工芸が衰退しており、この状況は、イギリスの手工業を滅し、日本と中国の手工業を絶滅しつつある運動の一端に過ぎないことを伝える。この記事の記者は、こうした動きは東洋美術全般の運命に的中しているために翻訳したと述べている⁽¹⁸⁾。

一方、画家の勝田蕉琴は、図案を学ぶことを目的として1905年から1907年にインドに留学し、タゴール一族と交流すると同時に、インドの様子を紙面により日本に伝えた⁽¹⁹⁾。1906年3月からは、自らがカルカッタ官立美術学校で日本画教授を務めていることを報告し⁽²⁰⁾、「印度の絵画について」と題する記事では、インドの富豪がインドの細密画を集めており、イギリス人のアーネスト・ビンフィールド・ハヴェルが校長を務めるカルカッタの美術学校にも優れたものがあると述べている。顔料は日本画家のものと大差なく、土佐・住吉の絵巻を想起させ⁽²¹⁾、カルカッタの展覧会で見たペルシア絵画の女性像は、日本の絵画と変わらないとする。また、ハヴェルがインド美術の復興に努めていたことも伝えている⁽²²⁾。

このように、20世紀初頭にインドに向かった画家たちは、美術雑誌を通

(17) 「大観春草氏の印度談」『日本美術』55（1903）、43頁。

(18) 「デリー印度美術展覧会開会式に於ける印度総督カーゾン卿の演説」『美術新報』1-24（1903）、2頁。

(19) 『反骨の日本画家 勝田蕉琴展』福島県立美術館、1998、75-76頁。『都新聞』（1906年3月30日、4月1-2日、5-8日）に「印度画報」としてインドの様子を挿絵で伝えている。

(20) 勝田蕉琴「印度だより」『美術新報』5-6（1906）、5頁。

(21) 勝田蕉琴「印度の絵画について」（上）『美術新報』5-1（1906）、4頁。

(22) 勝田蕉琴「印度の絵画について」（下）『美術新報』5-2（1906）、4頁。

じ、インド美術のみならず、当時のインドの美術・工芸の衰退および復興への努力の様子なども、日本の美術家たちに逐次伝えていたのである。さらに、横山大観や菱田春草らに学んだオポニンドロナト・タゴールらの新しいインド絵画の様式が『国華』に紹介されていることから⁽²³⁾、当時の日本の美術界とインドとの密接なつながりがうかがわれる。

2. 画家たちのインドへの関心

——青木繁、橋口五葉、藤島武二——

20世紀初頭、日本の若い画家たちのなかに、インドに関心を持つ者がいたことは、インド人女性を題材にした青木繁の「丘に立つ三人」(1904)⁽²⁴⁾や、橋口五葉の「孔雀と印度女」(1907、図1)⁽²⁵⁾といった作品からも明らかである。

青木繁(1882-1911)はさまざまな美術書を持っており、そのなかにインド建築やペルシア建築についての書籍もあった⁽²⁶⁾。青木は「私は、どこかの神話でも非常に好きです、…、矢張猶太^{ユダヤ}の旧約、印度^{ペーダ}の吠陀が一番立派でせう、…」⁽²⁷⁾、「…ウパニシャツトで、印度の旧約聖書と云つていゝです、幽玄といひますか、美妙といひますか、実に久遠なものです」⁽²⁸⁾、「印度に就ては今欧洲では中々大した研究をやつて居る学者が少くない、…、又印度の絵画の研究なども趣味があるでせう」⁽²⁹⁾と述べており、インドの神話

(23) ジョン・ジー・ウッドロフ「印度に於ける絵画の新派」『国華』223(1908)、150-151頁。

(24) 河北倫明編『青木繁と浪漫主義』至文堂、1970、第9図。この解説によれば、青木のインドへの関心は、一時期インド人と同宿したことで強まり、訪印を願っていたという。

(25) 西山純子『橋口五葉 装飾への情熱』東京美術、2015、25頁。

(26) 青木繁談、酒匂八尋生筆記「画談」『白百合』2-4(1905)、177-180頁、特に177頁。

(27) 同上、179頁。

(28) 同上、180頁。

(29) 同上、180頁。

やインド絵画に関心を持っていたことが分かる。1903年ごろの「印度神話エスキース」や「闍威弥尼」といった作品もそうした関心ゆえに生まれた作品であろう³⁰⁾。

橋口五葉（1881-1921）は、木版美人画が名高く、その作風からは想像されにくい、若い頃にはインド風の作品を手掛けていた。1907年の「孔雀と印度女」（図1）は、孔雀とサリーを来たインド女性



図1 橋口五葉「孔雀と印度女」1907年，鹿児島市立美術館蔵

を描く衝立形式の油絵で，異国情緒にあふれたものになっている。この衝立は，1907（明治40）年の東京勸業博覧会で二等賞牌を受賞し，その解説書草稿に，「画中古代印度ノ風俗ヲ假装シタル人物ヲ画キタルヲ以テ衝立ノ縁ニモ古代印度ノロータス模様ヲ用ヒタリ」³¹⁾とあり，橋口がイメージする古代インド風俗を表現したものであることが分かる。制作に際し，1906年には和田英作から「印度の模様」を借りて写している³²⁾。

橋口五葉のスケッチブックには欧米の図案集を写したもののほか³³⁾，インドの染織品の写し（図2）³⁴⁾や，屋外に佇むインド女性を描いた複数の

30) 作品については『青木繁展—よみがえる神話と芸術』石橋財団石橋美術館，2011，62頁を参照。

31) 『生誕130年 橋口五葉展』東京新聞，2011，165頁。

32) 児島薫「東京美術学校時代の橋口五葉の画風展開について」『鹿児島市立美術館 研究紀要』1（2015），22-33頁，特に27頁。この手紙の全文は，橋口正枝「五葉の未発表書簡と写生帖」『版画芸術』9（1975），126-128頁に掲載されている。

33) 西山『橋口五葉 装飾への情熱』，72-77頁。

34) 同上，126頁。



図2 橋口五葉「画稿」，制作年不明，鹿児島市立美術館蔵



図3 橋口五葉『アラビヤンナイト物語』（井上勤訳，服部書店，1908年）口絵

墨画（1907-12）も現存している³⁵⁾。橋口は学生の頃，東京美術学校の図書室で「欧洲より毎月来る美術雑誌の図案模様を写し」ていたという³⁶⁾。インド関連のイメージは，丸善で洋書を購入したり³⁷⁾，知り合いの画家から洋書を借りたり，あるいは東京美術学校の書籍を写したり，美術雑誌を参照して蓄積したのであろう。1908年の『アラビヤンナイト物語』の口絵（図3）も，そうした学習の成果の一つと考えられる。

橋口は，彼の兄が夏目漱石の教え子であったことが機縁となり，その装丁を複数手掛けているが³⁸⁾，そのなかには『彼岸過迄』（1912，図4）の

35) 鹿児島市立美術館蔵。『生誕130年 橋口五葉展』東京新聞，2011，52-54頁を参照。

36) 薄拙太郎「橋口清君の思出」『帝国工芸』3-12（1929），39頁。

37) 1902（明治35）年の葉書には，丸善に装飾や建築などについての本で欲しいものが沢山あることや，イギリス絵画についての本を購入したことが書かれている。「絵はがき翻刻 橋口五葉（明治34年—明治41年）」『鹿児島市立美術館紀要』2（2016），7-42頁，特に10頁。翌年には丸善から海外の美術雑誌を買い求めている（同，12頁）。1906（明治39）年にはフマーユン廟の葉書を用いており，インドへの関心がうかがわれる（同，33頁）。

38) 西山『橋口五葉 装飾への情熱』，78-95頁。



図4 橋口五葉による『彼岸過迄』（夏目漱石著）の装丁，
1912年『生誕130年 橋口五葉展』75頁より転載

ように、インド人女性を描いたものがある。興味深いことに、青木と橋口は同時期に東京美術学校で学んでおり、親しい友人であった⁽³⁹⁾。ともにインド趣味であったことから、親しく語り、本の貸し借りなどもしたことだろう。橋口の住所録には、インドに滞在経験のある勝田蕉琴の名前も見え⁽⁴⁰⁾、彼からインドの風俗や絵画について情報を得ていたかもしれない。このころ、1912年には、大谷光瑞が神戸に建てたインド・イスラーム風の別荘『二楽荘』が二日間、一般公開され、三万人以上が見物に来ており⁽⁴¹⁾、インドの文物に高い関心がもたれていた世相がうかがわれる。

藤島武二もまたインドに関心を持っていた。1910年の『美術新報』の「新帰朝洋画家の会合」という記事には、「日本の油絵は詰らない、いつもいつも欧洲の新らしい傾向を追って行くだけで、いつになつたら真の我国

(39) 岩切信一郎「橋口五葉と青木繁，夏目漱石をめぐる」『一寸』47（2011），8-14頁，特に12，14頁；谷口午二「橋口五葉を思う」『定本 橋口五葉』ノーベル書房，1977，173-177頁，特に174頁。

(40) 山西健夫「橋口五葉の住所録に見る交友関係」『鹿児島市立美術館紀要』3（2017），65-67頁，特に66頁。これらの紀要文献については，鹿児島市立美術館学芸員の稲葉麻里子氏にご教示いただきました。記して謝意を表します。

(41) 鎌田「近現代日本とイスラーム美術・建築」，111-113頁。

の藝術になるのか見当が付かない」という藤島の発言のほか、「印度あたりからも新藝術が起りさうなものだ」と言う参加者に続き、藤島が「印度人の皮膚の滑らかさを歎賞」したことが記載されている⁽⁴²⁾。ヨーロッパとは異なる何か新しいものの出現を期待してインドに目を向けていたのかもしれない。1905年から1910年にかけてヨーロッパに留学した藤島は、インド美術やイスラーム美術を味わう機会を持つことができた。図案研究の名目でヨーロッパ留学を命じられた藤島にとって⁽⁴³⁾、当時のヨーロッパのデザインや工芸品に多大な影響を与えていたイスラーム美術は目新しく、ぜひとも摂取するものであっただろう。

実際、藤島武二の画稿集（石橋財団アーティゾン美術館所蔵）には、インド絵画やペルシア絵画の模写も含まれている。この約600頁におよぶ画稿集は、1892年ごろから1929年の年記入りのスケッチを含み、藤島によって編集されたものと考えられている⁽⁴⁴⁾。日本と世界各地の美術についてのスケッチのなかには、ヒンドゥーの彫像、18世紀のインド絵画、17世紀インドのタイル絵⁽⁴⁵⁾などインド美術に関するものの写しもあれば、ティムール朝やサファヴィー朝のペルシア絵画や⁽⁴⁶⁾、17世紀イランのタイル絵、カージャール朝ペルシアのガラス器といったイスラーム美術品の写しもある（図5、図6）。そのほか、カージャール朝のタイルのカラー図版が直接貼られたページもある⁽⁴⁷⁾。これらのなかには、藤島がヨーロッパの美術館で

(42) 陸郎「新帰朝洋画家の会合」『美術新報』10-1（1910）、27-29頁。

(43) 清見陸郎「若き日の藤島画伯 画壇思ひ出の記（その一）」『日本美術』2-6（1943）、24-27頁、特に25頁。

(44) 『藤島武二展—ブリヂストン美術館開館50周年記念』石橋財団ブリヂストン美術館、2002、150-225頁。

(45) 同書、173頁。調査したところ、このタイル絵はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の所蔵（941-1873）と判明した。

(46) 鎌田「近代日本の画家とイスラーム美術」、49頁、図19-20。

(47) 前掲の『藤島武二展』、177頁。調査したところ、これは『啓明会創立十年記念展覧会図録』（1928）、103頁にも掲載されている、原文次郎の所蔵品と判明した。



図5 藤島武二「画稿集」，制作年不明，石橋財団アーティゾン美術館蔵



図6 タイル，イラン，17世紀，ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館蔵
(139: 1 to 4-1891) ©Victoria and Albert Museum, London

直接見てスケッチしたものもあるだろうが，出版物から写したものも数多く含まれているように思われる。

いずれにしても，藤島が西洋美術や日本美術だけでなく，インド美術やイスラーム美術にも関心を持ち，そのスケッチをしていたことは非常に重要だが，今ではほとんど知られていない。しかし，のちに石井柏亭は「…趣味の廣い先生にとつては，波斯のミニアチュールや，高句麗墳墓の壁画や中央亜細亜の壁画なども皆感興の源となる。推敲を重ねて容易に発表に至らない先生の性質として止むを得ないが，私はこれ迄面白さうな画稿や

下描きの数々を画室に眺めて其完成に至らぬことを惜んだものである」⁽⁴⁸⁾と述べており、藤島と親しい者は、藤島がペルシア細密画などのイスラーム美術にまで注意を払っていたことを認識していたことが分かる⁽⁴⁹⁾。藤島は後年、画家への助言として「一、自然の忠実なる研究者たれ、二、クラシック藝術の深き探究者たれ、（これは古いほどよろしく、原始藝術の追求にまで遡るならば益々益することにならう）」と述べているが⁽⁵⁰⁾、自らもまた、古今東西の芸術に関心を持って学び続けていたのである。

3. インドにふれた画家たち

明治から大正にかけてヨーロッパに向かった芸術家たちの多くは船旅であるため、中国、シンガポール、コロombo（スリランカ）、アデン（イエメン）、エジプトなどを経由してヨーロッパに入った。三宅克己は、1910年の『美術新報』に「渡欧通信」として、ヨーロッパに向かう途中で寄港したコロomboで、「五姓田氏」がインド人の履く革の靴を欲しがり、大枚をはたいて使い古しの靴を購入したことを記している⁽⁵¹⁾。彼らは初めて見るインドの風景や文物、デッキパッセンジャーとして乗り込んでくるインド人に、強烈な印象を受けたらしく、インド人を描いたものに、1913年の太田喜二郎の「インド洋上にて」や「デッキ・パッセンジャー」⁽⁵²⁾、1921年の児島虎次郎の「デッキ・パッセンジャー」⁽⁵³⁾などがある。藤田嗣治も

(48) 石井柏亭「藤島先生の画業」『藤島武二画集』東邦美術学院、1934、2-3頁。
下線は筆者による。

(49) 藤島は古いものだけでなく、新しいものにも注意を払い、出版物の色刷口絵を切り取って収集していたという。岩佐新「藤島武二遺作展に就て」『新美術』28（1943）、12-14頁、特に13頁。

(50) 藤島武二「足跡を辿りて（二）」『美術新論』5-5（1930）、70-86頁、特に78頁。

(51) 三宅克己「渡欧通信」『美術新報』9-8（1910）、14-15頁。「五姓田氏」は画家の五姓田芳柳二世と思われる。

(52) 『ベルギー、光との出会い 児島虎次郎と太田喜二郎展』成羽町美術館、1996、76-77頁。

(53) 『大原美術館 III 児島虎次郎』大原美術館、2022、57頁。

また1913年、フランスに向かう途中インドで布を買い求め、フランス留学中の画室に飾っている⁵⁴。後に藤田は「ロジータ・ド・ガネイ伯爵夫人の肖像」(1923)に画中画としてムガル絵画を登場させており、インドへの関心がうかがわれる⁵⁵。

実際にインドに滞在した画家には以下のような者たちがいる。久保井翠桐は1912-1913年にインドを訪れ、「熱国絵巻」を制作した⁵⁶。1914年には、日本画の因習を打ち砕こうとする今村紫紅が、刺激を求めてインドに渡り、その結果として「熱国之図」が制作された⁵⁷。今村紫紅のインド行は、先述した横山大観や菱田春草のような、東洋美術の源流としてのインドに関心を持っているものではない。今村紫紅は、「印度渡遊の目的は古美術研究よりも主として現代の風俗を見やうと云ふのであるからカルカッタを目的とし古美術は同地の博物館と夫に同地の豪族タゴール氏は美術学校の校長にて日本美術の崇拝者であり且同家には印度中世紀の絵画は充分集められ古美術品の陳列館さへあると云ふので、同家を訪ねて研究するつもりである。…今回の此の旅行は気分を新にするのが目的であるから何も印度に限った訳ではなかつたが一つは自分の嗜好上から同地を選んだ…」と述べている⁵⁸。つまり、インドに行くのは、現代のインド風俗を見て気分を一新するためであり、また「印度中世紀の絵画」すなわちインドの細密画を研究したい、と明言している。これは、仏教美術や東洋美術の根源を求めて

54 『藤田嗣治と彼が愛した布たち』福岡市美術館、2020、12-13頁。そのほか、アメリカとフランスに学んだ画家の川島理一郎は、自らの勉強のために1911年頃からペルシアやインドのものを蒐集していた。これについては川島理一郎「私のコレクション」『アトリエ』13-3（1936）、57-59頁を参照。

55 この作品が掲載されている『レオナール・フジタとパリ 1913-1931』（熊本県立美術館ほか、2013）、104-105頁では、この画中画は中国の騎馬像とされているが、典型的なムガル絵画である。類品として、Gian Carlo Calza ed. *Akbar: The Great Emperor of India* (Milano, 2012), p. 99に掲載のムガル絵画など。

56 大阪中之島美術館ほか編『大阪の日本画』毎日新聞社、2023、199頁。

57 佐藤道信「今村紫紅 熱国之巻」『国華』1277（2002）、31-32頁。

58 『東京日日新聞』大正3（1914）年1月22日7面「紫紅画伯の印度渡遊」。下線は筆者による。

インドに渡った日本画家たちとは大きな違いである。実際に今村紫紅は、インド人たちの生活の様子をスケッチし、それを「熱国之図」に役立てている。

矢崎千代二は1919年にインドに渡り、1920年に日本でインド風景画展を開き、1921-22年にはインドで個展を開催した⁵⁹⁾。小早川秋聲もインドに憧れ、1920年末から1923年5月にかけて中国、インド、エジプト、ヨーロッパをまわり、タージ・マハルも描いた⁶⁰⁾。1922年、ヨーロッパに向かった日本画家の菊池契月は、船旅の途中で目にしたインド人の様子を熱心にスケッチしている⁶¹⁾。

4. 日本に居ながらインド風俗を描いた画家たち

国内外で出版されたインド美術やインド風俗についての情報を参照して、それらを絵画に取り込む画家たちもいた。その例がインド女性を描いた廣島晃甫の「紫衣の女」(1915-1916頃)である⁶²⁾。廣島は、「インドやペルシヤの細画(筆者注:細密画)」に関心を持っていたとされ⁶³⁾、装丁作品には、オスマン朝トルコの草花文を取り入れたものもあることから⁶⁴⁾、広

59) 『日本パステル画 事始め』目黒区美術館, 2017, 166頁; 横田香世『パステル画家 矢崎千代二』思文閣出版, 2023, 70-85頁。

60) 京都文化博物館ほか『小早川秋聲 旅する画家の鎮魂歌』求龍堂, 2021, 52, 60, 176-179頁。

61) 『生誕130年記念 菊池契月展』朝日新聞社, 2009, 111頁。

62) 森芳功編『廣島晃甫回顧展—近代日本画のもう一つの可能性』徳島県立近代美術館, 2017, 40頁。同書, 37頁に掲載の「玉乗り」(1912)の女性の顔もインド人風である。

63) 宇野浩二「回想の美術(四)」『新美術』27(1943), 17-22頁, 特に17-18頁。廣島晃甫のインドやペルシアへの関心, および宇野浩二の文献については森芳功氏にご教示いただきました。記して謝意を表します。

64) 森編『廣島晃甫回顧展』, 154頁。こうした草花文は16世紀トルコのイズニク陶器によく描かれるものである。イスラーム美術品を日本の装丁に取り入れた最初期のものについては鎌田「近代日本の画家とイスラーム美術」, 45-48頁を参照。

くイスラーム美術に関心を持っていたことが分かる。

落合朗風の「エバ」(1919)の女性の横顔もインド細密画を思わせる様式である⁶⁵⁾。落合は、インドに滞在した朝井観波と親しく⁶⁶⁾、1918年に「印度風俗模写」を手掛けていることも興味深い⁶⁷⁾。他方、小林古径は1917(大正6)年、上山草人著『蛇酒』の口絵に、ムガル絵画を想起させるようなインド人男性を描いている⁶⁸⁾。そのほか、川端龍子の「印度更紗」(1925)⁶⁹⁾や小杉放庵の「羅摩物語」(1928)⁷⁰⁾もインドへの関心を反映したものにとらえることができる⁷¹⁾。こうした事例から、仏教的インドではなく、インドの風物や風俗そのものに関心を持っていた一部の画家たちの存在が浮かび上がってくるのである。

5. 大正期のタゴール来日およびインド美術の紹介

インドの文化や美術が広く一般に知られる契機となったのが、1916年のタゴールの来日である⁷²⁾。これに付随して谷中の日本美術院でカルカット

65) 『山種美術館 近代日本画名品選 100』山種美術館, 2016, 114-115頁。インド女性によく見られるように、手足がヘナで赤く染められている様子まで描き込んでいる。

66) 五味俊晶編『落合朗風』求龍堂, 2024, 37頁。

67) この作品が『落合朗風先生遺作目録』(前掲書, 174頁)に記載されていることを島根県立美術館学芸員の五味俊晶氏にご教示いただきました。記して謝意を表します。

68) 小林古径記念美術館編『生誕140年 小林古径の世界』2023, 132頁, 図69。小林古径は、今村紫紅や荒井寛方とともに紅児会のメンバーであったので、新しい日本画を模索するなかで、インドの美術にも目を向けたのであろう。野中退蔵『荒井寛方 人と作品』中央公論美術出版, 1974, 142-145頁。

69) 大田区立龍子記念館『龍子』求龍堂, 2019, 24頁。

70) 出光美術館『小杉放庵—東洋への愛』2015, 54頁。

71) 1921(大正10)年から1927(昭和2)年にかけて『印度藝術総覧』(印度藝術研究会)が発行され、荒井寛方や桐谷洗鱗などを含む個人が海外で集めたもののほか、インドの美術館などが収蔵するインドの細密画や工芸品が図版の形で紹介された。これらはインドに関心を持つ画家たちにとって便利な資料だったと考えられる。

72) タゴールやインドについては新聞記事にも数多く取り上げられた。『インド

美術学校のベンガル派の展覧会が開かれ、そのカタログも出版されたため⁽⁷³⁾、ムガル絵画の影響を受けた当時のインド現代絵画が紹介された。あわせて、インド細密画についても紹介されるようになったため、日本に居ながらにしてムガル絵画やヒンドゥー絵画などのインド絵画に接することができる状況が生まれたのである。

その一例が1916年の『絵画叢誌』に掲載された「印度画の話」である⁽⁷⁴⁾。そこでは、インド細密画がペルシアに起源し、ムガル朝のシャー・ジャハンの頃に最盛期を迎えたこと、カルカッタの美術学校の校長を務めるハヴェルがインドの伝統的絵画様式を取り入れた新様式を推進していること、ムガル朝の名画が数多くカルカッタ博物館に所蔵されていることが語られる⁽⁷⁵⁾。ムガル絵画の紹介のなかでは、「波斯印度式即ちモゴール式の絵には、頗る慎重なるものがあつて、狭小なる画面ながら可なり複雑なる事件を現はして居る、恰かも我が古土佐の色紙形の源氏絵の如きものである」と日本の絵画を引き合いに出しているのが興味深い⁽⁷⁶⁾。そして、横山大観の「弧線式の手法」にペルシアやムガルの細密画の影響があるのではないかと指摘する⁽⁷⁷⁾。続けて、現代のインド絵画にはペルシアの写本挿絵の様式が継承されているが、なぜ雄大なアジャンタ壁画の様式の復活を試みな

に魅せられた日本画家たち』所収「タゴール初来日関連・新聞目録」(138-139頁)を参照。

(73) 『中央美術』2-7(1916)、105-106頁に「カルカッタ美術学校ピチットラ絵画展覧会」という記事があり、オボニンドロナト・タゴールによる「旅の終り」という作品の図版も掲載されている。この展覧会のカタログ『ピチットラ美術学校 印度画集』(精華社、1916)には、ロビンドロナト・タゴールの「藝術論」と画家たちの作品の図版が掲載されている。しかし、こうした当時のインド絵画には否定的な論評がなされた。これについては、青陵生「新印度画に就て」『国華』226(1909)、234-238頁および、田中生「印度画の展観を見る」『国華』314(1916)、41-43頁を参照。

(74) 好迂郎「印度画の話」『絵画叢誌』346(1916)、8-14頁。

(75) 同書、10-11頁。

(76) 同書、12頁。

(77) 同書、12頁。

いのか、疑問を呈している⁷⁸⁾。

同年の『美術新報』に掲載された「印度小品画展覧会」においても、展示されたカルカッタ美術学校の作品はムガル絵画の系譜を引くものだが、異国的であること以外には感服する点がないと、批判的に述べられている⁷⁹⁾。同年、和田三造は「印度アヂャンタの洞窟」のなかで、アジャンタ壁画こそがインド絵画史における「最も優秀」なものであり、ムガル朝の細密画をインド絵画史における花とする人がいるが、ムガル朝の細密画は「ペルシアを移し植ゑて得た劣等な雑種混血のものである」として、否定的な評価を与えている⁸⁰⁾。他方、1918年に石井柏亭は、朝井観波の「クリシュナ」に言及し、「印度小画」すなわちインド細密画を拡大したようなものではあるが、まとまりの良い装飾画になっていると評している⁸¹⁾。このように、タゴールの来日を契機に、時には批判的な論調でありながらも、ムガル絵画をはじめとするインド絵画が広く紹介されたのである。

6. タゴール周辺の日本人画家によるインド美術の紹介

来日中のタゴールに見出され、1916年12月から1918年5月までインドに滞在したのが、次章で詳述する日本画家の荒井寛方である⁸²⁾。もともと仏画を手掛け、仏教的インドに関心を持っていた荒井は⁸³⁾、タゴールのビザ

78) 同書、13-14頁。

79) 「印度小品画展覧会」『美術新報』15-9 (1916)、24-26頁、特に25頁。

80) 和田三造「印度アヂャンタの洞窟」『美術之日本』8-9 (1916)、28-31頁。

81) 石井柏亭「美術院の日本画」『中央美術』4-10 (1918)、2-8頁、特に8頁。一方、荒井寛方の「仏誕」に対しては「印度美術の皮相的な影響が見える」と批判している。

82) この経緯については矢代幸雄『藝術のパトロン』新潮社、1958、112-115頁に詳しい。荒井については野中退蔵『荒井寛方 人と作品』(中央公論美術出版、1974)および荒井聖也『近代日本画と荒井寛方』(造形舎、1989)を参照。荒井はインド滞在について、自著『阿弥陀院雜記』(鶴故郷舎出版部、1943)で言及している。

83) 荒井はインド行について「仏画の根本たるべき、印度本来の宗教觀念を味はひたいと思うて居た」と述べている。荒井寛方「印度に赴くに就て」『現代名

ットラ美術学校で絵画を教えるだけでなく1917年から1918年にかけては桐谷洗鱗、朝井観波、野生司香雪らとともにアジャンタ壁画の模写に従事した。荒井寛方は帰国後、日本の芸術家が「東洋藝術の源泉たる印度」を見る必要性に言及している⁸⁴⁾。彼らがアジャンタ壁画の模写をした背景には、仏教美術の源流への関心があった。それに加えて、日本の画家たちは、現代インド絵画ではなく、古代のインド美術から学ぶべきであるとする、滝精一に代表される考え方もあったようである⁸⁵⁾。

荒井をはじめ、タゴール周辺の画家たちとかかわり、インドに滞在した画家たちは、紙面を通じてその様子を日本に伝えた。1911-1913年、1917-1918年の二度インドに滞在した桐谷洗鱗は、1913年に「印度藝術の探検」と題した文章のなかで、インド細密画について説明し、それが廃れてしまっていることに言及している⁸⁶⁾。また、1916年には「画家タゴール及印度画壇」を発表し、現代インドの代表的な画家として詩聖タゴールの甥の画家オボニンドロナト・タゴールを取り上げ、彼が中世インド絵画の流れに西洋画法を加味して描いていることを作品の図版とともに紹介している⁸⁷⁾。1918年には『美術之日本』に「印度再遊所見」として、インドの仏教遺跡をいくつも訪れたことや、カルカッタの博物館で研究をしたことを述べたうえで、「これからアヂヤンタの模写、スケッチ、又アヂヤンタ、ナシツク、サンチー等の将来品を総べて整理し、今後適當の時機に於て印度藝術研究所を造つて、斯道の研究を更に深くやつて見たいと思つて居る」と結んでいる⁸⁸⁾。

士 絵画清談』4-8 (1916), 6 頁。

84) 荒井寛方「東洋藝術の源泉地としての印度」『新興美術』4-2 (1920), 2-7 頁, 特に3 頁。

85) 滝精一「印度藝術研究の必要」『大阪朝日新聞』(朝刊) 1918年4月14日から18日, 5 回にわたって掲載。

86) 桐谷洗鱗「印度藝術の探検」『美術新報』12-11 (1913), 12-16 頁。日本の絵画も彫刻もインドを源としているためにインドに行ったという。

87) 桐谷洗鱗「画家タゴール及印度画壇」『中央美術』2-7 (1916), 15-20 頁。

88) 桐谷洗鱗「印度再遊所見」『美術之日本』10-6 (1918), 8-12 頁。

そのほか、1916-1917年にインドに滞在してタゴールとも面識があった石崎光瑠は、仏教遺跡をまわり、色鮮やかな動植物や風景を描いた。帰国後の1919年には『印度窟院精華』を出版し、仏教遺跡とともにムガル建築も紹介した⁸⁹⁾。次章では、荒井寛方に焦点を当て、彼がペルシア絵画やムガル絵画も学んでいたことを明らかにする。

7. 荒井寛方によるペルシア絵画およびムガル絵画の学習

すでに述べたように、カルカッタの博物館やタゴール一族のもとにはインド細密画が所蔵されていた。荒井寛方も、タゴール家にあった美術品について「絵画で最も古いのは、モール [ムガル] 朝時代のもの」と述べ、さらにカルカッタの博物館に「モンゴール [ムガル] 朝の絵画もあつて、特別観覧の手続を経たものには見せることになつて居り」と記している⁹⁰⁾。つまり、タゴール一族の芸術家と親交のあった日本人画家たちは、タゴール家やカルカッタのインド博物館（カルカッタ博物館）にあるムガル絵画などのインド細密画を見ることができたのである⁹¹⁾。

荒井寛方は、インド滞在中の1917年1月に、画家のゴゴネンドロナト・タゴールから「印度古代様式の竹ペン」をもらい、「[カルカッタ] 博物館にチャンドラ氏を尋ね、古画を見る」と記しており⁹²⁾、ペルシアやインドの細密画を見るばかりでなく、その道具も手にしていたことが分かる。同年8月にはオボニンドロナト・タゴールによるインド絵画についての演説を聞いている⁹³⁾。さらに同年11月、仏教遺跡で名高いエローラに向かう道すがら「モスルマン宗 [イスラーム教] の城」を見、アクバル帝に思いを

89) 石崎については、渡邊一美『評伝 石崎光瑠』（桂書房、2024）および『生誕140年記念 石崎光瑠』（毎日新聞社、2024）を参照。

90) 荒井寛方「滞印所見」『美術画報』42-4（1919）、54-57頁、特に55頁。

91) 当時のカルカッタ博物館にムガル絵画があることについては A.F.M. Abdul Ali, *A Short Guide to the Indian Museum, Calcutta*, 1928, pp. 26-27 を参照。

92) 野中『荒井寛方』収録の「印度日誌」、65頁。

93) 同書、76頁。



図7 荒井寛方，写生帖「二天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵



図8 荒井寛方，写生帖「二天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵

馳せ⁹⁴⁾，1918年3月にはタージ・マハルに感動するなど⁹⁵⁾，イスラーム建築にもふれている。

こうした環境にあった荒井寛方が，ペルシア絵画やムガル絵画を数多く模写していたことが判明した⁹⁶⁾。いくつか取り上げると，イランのサファヴィー朝時代の絵画を模したものに，レザー・アッバーシー様式の男女像（図7）や⁹⁷⁾，腰かけて書物を読む人物像（図8）がある⁹⁸⁾。興味深いこと

94) 同書，83-84頁。

95) 同書，94頁。

96) 1917年の荒井寛方によるムガル絵画のスケッチは、『旅と画家—近現代日本画家の見たもの』（群馬県立近代美術館，2003，32頁）に掲載された。これらを所蔵する栃木県立美術館において，2023年9月15日に調査を行った。

97) 同じ様式の17世紀のペルシア絵画として P. and D. Colnaghi, *Persian and Mughal Art*, London, 1976, p. 150; Anthony Welch, *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, New York, 1973, p. 72 など。

98) 同様の構図の17世紀のペルシア絵画としては，Sheila Canby, *The Golden Age of Persian Art*, London, 1999, p. 107，ムガル絵画としては Milo Beach et

に、岩場で楽器を演奏する男性像（図9）の類品（図10）および、デルヴィーシュ（スーフィズムの修行者）を描いたもの（図11）の類品（図12）が大英博物館にある。しかし、大英博物館にあるものは共に1875年に寄贈された作品であり、また細部が異なっていることから、荒井寛方は、大英博物館にある作品の写しや類品を参考にしたのだと推測される。ペルシア絵画や、その流れを引くムガル絵画において、作品を模写したり、過去の作品の構図を取り入れることは一般的であった⁹⁹⁾。そのため、類品があることは珍しくなく、デルヴィーシュの絵（図11）の類品は、個人コレクシ



図9 荒井寛方、写生帖「二天竺」、1917年1月-7月、栃木県立美術館蔵



図10 「楽器を弾く王子」、イラン、16世紀後半、大英博物館蔵（1974, 0617, 0.15.23） ©The Trustees of the British Museum

al. eds., *Masters of Indian Painting 1100-1650*, Zurich, 2011, p. 287 など。

99) 鎌田由美子「ペルシアの画論における伝統形成—中国、ヨーロッパとの比較から—」赤江雄一、岩波敦子編『中世ヨーロッパの「伝統」』慶應義塾大学出版会、2022、203-232頁、特に212頁。



図11 荒井寛方，写生帖「二天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵



図12 「デルヴィーシュの肖像」，イラン，17世紀，大英博物館蔵（1974，0617，0.15.30）
©The Trustees of the British Museum

ンにも存在する⁽¹⁰⁰⁾。

イランのティムール朝時代の絵画を模写したものに、君主と廷臣たちを描いたもの（図13）や⁽¹⁰¹⁾、庭園での宴会の様子を描いたもの⁽¹⁰²⁾（図14）がある。そのほか、戦闘図を写したのものもある（図15）⁽¹⁰³⁾。こうしたペルシア絵画に典型的な構図も、当時の日本人には珍しく、ゆえに熱心に模写し

⁽¹⁰⁰⁾ Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts*, New York, 1992, p. 256.

⁽¹⁰¹⁾ 同様の構図のものとして Soudavar, *Art of the Persian Courts*, p. 104 など。

⁽¹⁰²⁾ テントの中に女性を描くことは、ティムール朝絵画を引き継いだサファヴィー朝絵画にも見られる（類例として Ebadollah Bahari, *Bihzad*, New York, 1996, p. 226）。楽器を奏でる女性たちもよく描かれるモチーフである（類例として Peter Chelkowski, *Mirror of the Invisible World*, New York, 1975, p. 97）。獅子を退治する様子もよく見られる（類例として P. and D. Colnaghi, *Persian and Mughal Art*, p. 107）。

⁽¹⁰³⁾ これもよくある構図で、類例として Barbara Brend, *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi*, London, 2010, p. 116 など。

たのだろう。

ムガル絵画の模写には、人物像（図16）⁽¹⁰⁴⁾や、鳥の絵（図17）などがある。この鳥の絵は、現在もカルカッタ博物館に所蔵される、高名な画家マンスールが17世紀前半に手掛けた鶴の絵（図18）を模写したものであることが判明した。帰国後の荒井寛方の作品には、南国の植物と孔雀を色鮮やかに描いた「薫風」（1919）⁽¹⁰⁵⁾があるが、こうした作品には、マンスールの絵画からの影響もあるかもしれない。



図13 荒井寛方，写生帖「天竺」，1917年1月－7月，栃木県立美術館蔵

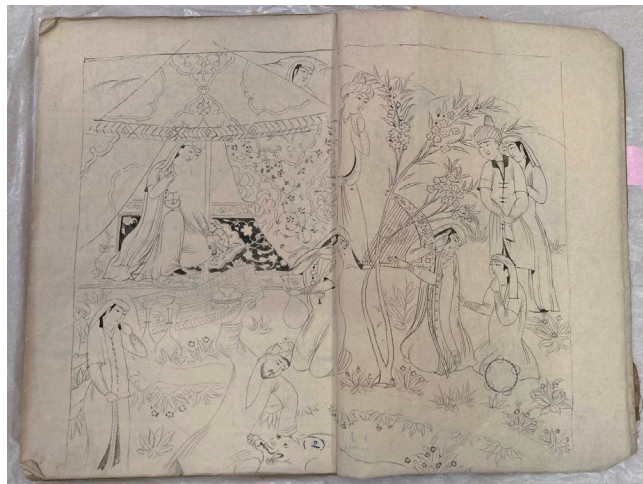


図14 荒井寛方，写生帖「天竺」，1917年1月－7月，栃木県立美術館蔵

(104) 同様の構図のムガル絵画が大英博物館にある（所蔵番号1974, 0617, 0.10.36）。

(105) 『インドと荒井寛方』ミュージアム氏家，1998，40頁。



図15 荒井寛方，写生帖「天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵



図16 荒井寛方，写生帖「二天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵



図17 荒井寛方，写生帖「二天竺」，1917年1月-7月，栃木県立美術館蔵



図18 マンズール「鶴」，17世紀前半，カルカッタ・インド博物館蔵 (R32)
©Indian Museum, Calcutta



図19 荒井寛方「鬼子母」, 1936年, さく
ら市ミュージアム 荒井寛方記念館蔵



図20 『五部作』写本の余白装飾, インド,
1597-1598, ウォルターズ美術館蔵 (W.
624.12A) ©The Walters Art Museum

また、1936年の「鬼子母」(図19)は大型の作品で、外枠部分に子どもや植物、鳥などが金泥で描かれている。この構成は日本絵画には珍しいが、ペルシアやインドの写本絵画の余白装飾(図20)には典型的なものである。荒井寛方はインド滞在中にペルシアやインドの写本絵画を見て、金泥を用いた余白装飾からインスピレーションを得たと推測される。

オボニンドロナト・タゴールの優れた弟子がノンドラル・ボースである。その長男によれば、インド滞在中の荒井は「インドの伝統的なスタイルの絵」を習っていたという⁽¹⁰⁶⁾。荒井寛方は後年、ノンドラルの弟子で日本に滞在したヴィッショルプ・ボースの世話をするのだが、彼によれば荒井の家にはインド滞在時のスケッチ・ブックが山と積まれていたといい⁽¹⁰⁷⁾、インドでいかに熱心に学んでいたかがうかがわれる。

(106) 野中『荒井寛方』所収の我妻和男論文,「近代インド美術と荒井寛方一日印美術交流の懸橋」,120-133頁,特に124-128頁。

(107) 同上,131頁。

先に言及した石崎光瑤もまたムガル絵画に感銘を受けている。1917年にカルカッタの博物館を訪れたときのことを、「[[図書館長のチャンドラ氏は] 只一人の花鳥画家の作つた袖黒鶴、七面鳥、巴鴨などが描かれた前に私を導かれた。夫等の画の中には数年前、ハベル氏の著書中に挿まれたのを見て、不尠賞讃をはらつた記憶を存する画で、こゝに偶然其原画に邂逅した喜びは可なり大きかつた」と記している⁽¹⁰⁸⁾。この「ハベル氏の著書」を指すと推測されるのが『インドの彫刻と絵画』（1908）で、ここには画家マンスールによる鶴や七面鳥の絵がカラー図版として掲載されている⁽¹⁰⁹⁾。つまり、カルカッタ博物館には先述の鶴の絵（図18）のほか、マンスールの作とみられる七面鳥の細密画があり⁽¹¹⁰⁾、石崎はそれらを見たのだが、数年前に日本で目にしたハヴェルの著作を通じて、そうしたムガル絵画を渡印前から知っていたのである。ここからは、後述する村上華岳同様、海外の書籍を通じて国内でインド絵画についての知識を得ていたことが明らかとなる。日本ではめったに実物を見られないインドの細密画は、画家たちを魅了したにちがいない。

荒井寛方と石崎光瑤は、インド滞在中の1917年1月に会い、一緒に写生をしている⁽¹¹¹⁾。彼らは、タゴール周辺の知識人や画家の世話になりながら、インドの遺跡や風景・風俗を描き、カルカッタ博物館ではインドの細密画からもインスピレーションを得ていたのである。荒井寛方によるインド風の絵画や⁽¹¹²⁾、石崎光瑤によるエキゾチックな絵画は、当初は注目を浴びた

(108) 石崎光瑤「甲谷陀より金剛宝土及サンダクフへ」『山岳』15-3（1921）、1-18頁、特に3頁。下線は筆者による。

(109) E.B. Havell, *Indian Sculpture and Painting*, London: John Murray, 1908, pls. 61-62.

(110) A.F.M. Abdul Ali, *A Short Guide to the Indian Museum*, Calcutta, 1928, p. 27. ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館にもマンスールによる七面鳥の細密画がある（J.M. Rogers, *Mughal Miniatures*, London, 1993, p. 65, fig. 42; V&A acc. no. IM 135-1921）。

(111) 野中『荒井寛方』、65頁。この写生には堅山南風も加わっている。

(112) 『インドと荒井寛方』（ミュージアム氏家、1998）を参照。

が、次第に批判的な眼差しにさらされるようになる⁽¹¹³⁾。それでも、インド滞在を契機に、ムガル絵画を含む新しい美術様式や色彩感覚に触れ、新境地を開き、日本の人びとや画家たちに刺激を与えたことは大きな貢献といえるだろう。

8. 村上華岳に見られるムガル絵画の影響

日本に居ながら、インドやインド細密画に関心を持っていたのが村上華岳（1888-1939）である。自らについて「非常な異国藝術への憧憬家で、印度とかエジプトとか、中央アジアなど邈遠荒茫な天地に深い幻想をよせてゐる」⁽¹¹⁴⁾と述べている。インドへの強い憧れは、没後に出版された著書『画論』にも明らかであるが⁽¹¹⁵⁾、健康に恵まれず、インドに行くことはなかった。村上華岳の長女の中川衣子氏および孫の中川直人氏によれば、村上は「インドの文化にすごく惹かれて」おり、「インド人の顔が一番好き」で、電車で美しいインド人女性がいれば、さっとスケッチをしたという。神戸にはインド人のコミュニティーがあったので、インド人と友人になって親しく付き合い、自分の娘にもサリーを着せようとしたほか⁽¹¹⁶⁾、インド人から、サリーと思われる「薄絹のふはふはした美しい衣裳」を貰うこともあった⁽¹¹⁷⁾。1924年のタゴール来日時には、神戸で講演を聞き、本人に頼んでその肖像を残している⁽¹¹⁸⁾。

(113) たとえば和辻哲郎は「院展日本画所感一二つの道一」（『中央美術』5-10（1919）、30-35頁、特に30頁）において、「或者は印度と支那の混合酒に大和絵の香味をつけてその珍奇を目立たせやう」としており、これを「トリックを弄した藝当である」と批判している。

(114) 村上華岳『画論』中央公論美術出版、1977、365頁。

(115) 村上は、肉体と精神、自然と人間が一体化した理想的な場所としてインドを捉え（前掲書、52頁）、健康さえ許せばインドに行きたいと述べている（326頁）。村上が生前に雑誌などに書いたものをまとめて没後に出版された『画論』の初版は1941年である。

(116) 「中川衣子 オーラル・ヒストリー第1回」（2009年3月27日実施）、『2009 日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ』（オンライン）。

(117) 村上華岳『画論』、329-330頁。



図21 村上華岳「日高河清姫図」, 1919年, 東京国立近代美術館蔵
Photo: MOMAT / DNPartcom

村上華岳の作品のなかで、インド細密画の影響がうかがわれる最初の作品が、1919年の「日高河清姫図」(図21)である。この作品について矢代幸雄は、村上が「仏教美術に打ち込み」、中央アジアの壁画やインド美術を研究していた頃のもので、女の怨みはその顔や岩山風景、空や水にも感じられて「何か一種の鬼気」が漂い、「あまり好きな画ではない」と述べている¹¹⁹⁾。確かに岩肌が不思議な印象を与える作品である。

この絵画の制作背景について、村上自身が「印度で行はれる「寸画」(筆者注:細密画)といふものについて、大さう面白いと感じたことがあります」, 実物は見ていないが、外国人の著作を三、四冊入手したと述べている。そして「日高河」は、「寸画の手法をねらつた

ものでは毫もありませんが、嘗て私が此の寸画に対して一種の懐かし味を抱いたために、無意識の間に、自づからその手法が、自分の作品の中に現はれて、あのやうな結果を生じたのでありませう」,「背景も、…实景によらず、頭脳から作り出したものである。結局、これらの作品は、一の情趣的絵画であると云つてよからう」と記している¹²⁰⁾。この記述から、村上華岳自身が、「日高河」にインド細密画の影響を認めていることが明らかである。村上華岳とインド細密画のかかわりを考察した重松知美氏は、村上に影響を与えたインド細密画が、ラージプート絵画である可能性を指摘し

¹¹⁸⁾ 京都国立近代美術館『村上華岳展』日本経済新聞社、2005、270頁。

¹¹⁹⁾ 矢代幸雄「村上華岳 / 近代画家群12」『藝術新潮』5-12 (1954)、104-114頁、特に107頁。

¹²⁰⁾ 村上華岳「情趣的の絵画」『美術画報』43-2 (1919)、13-14頁。

ている⁽²¹⁾。しかし、色の濃淡を用いて滑らかな凹凸を細かく表現する岩山表現は、ムガル細密画に特徴的なものである。それに対し、ラージプート絵画の背景には、丘などが平面的に描かれることが多い⁽²²⁾。

村上は、作画の参考も兼ねて東西のさまざまな書物を集め、インド芸術関連の本も入手したと述べている⁽²³⁾。この頃までに出版されていたものには、ハヴェルの『インドの彫刻と絵画』（1908年）⁽²⁴⁾、ヴィンセント・スミスの『インドとセイロンの美術の歴史』（1911年）⁽²⁵⁾、マルティンの『ペルシア、インド、トルコの細密画と画家』（1912年）⁽²⁶⁾などがある。そのほか、1916（大正5）年に邦訳が出版されたクーマラスワミの『印度美術史』の図版には、色の濃淡によって滑らかな凹凸を表した岩山表現を持つムガル絵画も含まれている⁽²⁷⁾。こうしたものが、村上の言う「三、四冊」に含まれていると考えられる。つまり、蔵書家で読書家の村上がインドに関心を持っていた時期には、海外でインド美術関連の本がいくつも出版されており、それらを入手できたのである。

このことは、村上華岳の「日高河」が、独自の絵画を生み出そうとする試行錯誤のなかで、ムガル細密画の表現を参照しつつ制作されたものであ

(21) 重松和美「村上華岳筆『日高河清姫図』再考—インド細密画との関連から—」『デアルテ』19（2003）、91-112頁。

(22) ラージプート絵画については、Terence McInerney et al. *Divine Pleasures: Painting from India's Rajput Courts*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016などを参照。

(23) 村上華岳『画論』、227、327頁。中井宗太郎は、自分が知る画家のなかで村上が最も読書家であったと述べている。「華岳君と論理」『中央美術』5-12（1919）、70-72頁、特に71頁。

(24) E.B. Havell, *Indian Sculpture and Painting*, London: John Murray, 1908.

(25) Vincent A. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon*, Oxford: Clarendon Press, 1911.

(26) F.R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey*, London: Bernard Quaritch, 1912.

(27) アナンダ・クーマラスワミ著、蘇武縁郎、岩崎真澄共訳『印度美術史』向陵社、1916、図167。この本は、Ananda K. Coomaraswamy, *The Arts and Crafts of India and Ceylon*, London, 1913の翻訳である。



図22 村上華岳「裸婦図」(重要文化財),
1920年, 山種美術館蔵

ることを示している。さらに、インドに行かずとも出版物を通じてムガル絵画の影響を受けた作品が生み出されるほどに、インド絵画についての書物が国際的に流通していたことも示唆している。

1920年の「裸婦図」(図22)については、村上自身が解説を加えている。「裸婦図」は、美に対する憧れを象徴する「久遠の女性」の一部であり、「肉であると同時に霊であるものの美しさ」を描こうとしたこと、さらに、西欧思想では肉体と精神が対立するが東洋とりわけインドでは対立しないことについて言及している⁽¹²⁸⁾。こうした記述にもインド志向は明白だが、作品そのものがムガル絵画の影響を受けている可能性が高い。伝統的なムガル絵画では裸婦はあまり描かれられないのだが、18世紀以降には描かれるようになり、そうした例が、村上も目にしたと思われるクーマラスワミの『印度美術史』の日本語版にも掲載されている(図23)⁽¹²⁹⁾。おそらく村上は日本語版よりも図版の品質が良い英語版も見ていただろう。この図版と、「裸婦図」を比べると、髪を下した物憂げな表情の女性が、素肌に薄い衣をまとい、真珠のような耳飾り、首輪、腕輪、足飾りをつけ、指先をヘナで染めているところまで共通している。また、「裸婦図」では、植物や樹々の葉が一枚ずつ細かに描かれている部分があるが、これはムガル絵画やラージプート絵画などにしばしば見られる表現である。村上自身、

(128) 村上華岳『画論』, 51-52頁。

(129) Andrew Topsfield, *Paintings from Mughal India*, Oxford: Bodleian Museum, 2008, pp. 120-121, pl. 56; クーマラスワミ『印度美術史』, 図178。

「印度人の中のラヂプートやモンゴル族に属する人たちの中には、かなり多くの藝術家があり、またその中には実に敬服に堪へない傑出した作家がある」⁽³⁰⁾と述べるほどインド絵画を高く評価していたことも重要である。

さらに「裸婦図」で目を引くのは、インドやペルシアの細密画を思わせるような繊細な線である。村上は「東洋画の線」という文章のなかで、浮世絵学習のあと、東洋画に強い関心を持つようになり、日本、中国、インド、タイ、チベット、「それから^{アラビア}亜刺比亞、^{ペルシア}波斯迄みな東洋」であり、次第に「西

洋の藝術より東洋が有難い」と思うようになったと述べる⁽³¹⁾。そして、「結局東洋といふことは線であります。此の線といふものが東洋の藝術全般を活かして居る」として「線」の観点から東洋芸術を見ている⁽³²⁾。さらに「印度でも波斯でも悉く線といふものが主体になって居る」と、インド絵画やペルシア絵画が線から成り立つことに言及している⁽³³⁾。続けて仏画でも浮世絵でも「線の悟りが開けましたらならば立派な絵が出来る」と記している⁽³⁴⁾。

「日高河」や「裸婦図」には、それぞれ浮世絵やダ・ヴィンチの影響が

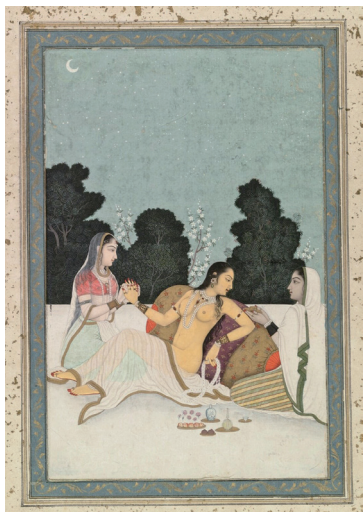


図23 「恋煩いの女性」、インド、1740年ごろ、ボードリアン図書館蔵 (MS. Ouseley Add. 171, f.3v)
Photo : © Bodleian Libraries, University of Oxford

(30) 村上華岳『画論』、330頁。この「モンゴル族」はムガル朝を指す。

(31) 同書、286-287頁。

(32) 同書、287頁。

(33) 同書、288頁。

(34) 同書、289頁。

指摘されることが多いが⁽³⁵⁾、これらの村上の文章には、ペルシアやインドを含む東洋画への関心と傾倒が明示されており、それはこの両絵画に見られるムガル絵画の影響と一致する。村上の全画業において、ムガル絵画の影響が強くうかがわれるのは、この二作品だけであり、30代初めのまだ若い村上が、インドへの憧れのもと、ムガル絵画を参照して、自らの表現を模索する様子が浮かび上がってくるのである。

近代日本美術史のなかではほとんど語られてこなかったが、一部の画家はペルシア絵画やムガル絵画に強い関心を持っていたのである。19世紀後半以降には、ヨーロッパでも画家などの芸術家の一部がペルシアの挿絵入り写本を熱心に蒐集していた⁽³⁶⁾。それまで目にしたことのないイスラーム圏の絵画は、洋の東西を問わず、画家たちを多いに触発したのである。

おわりに

明治時代になると、岡倉天心の薫陶を受けた横山大観と菱田春草をはじめ、インドに渡り仏教絵画を手掛ける画家が複数出てくる。そのほか、アジャンタ壁画の模写のために渡印した画家たちもあり、インドに渡った画家たちは、東洋美術の源流としての古代インドに結び付けられて語られることが多い。

しかし本稿で見たように、インドへの関心は、古代インド・仏教的インドに限定されるものではない。20世紀初めには、青木繁や橋口五葉のように、日本に居ながらインドの神話や風俗、デザインに強い関心を持つ若い画家たちも存在した。またインドに渡った画家のなかには、荒井寛方のように、優れたペルシア絵画やムガル絵画にふれ、その模写を行う者もいた。

(35) 「日高河」と浮世絵については河北倫明『村上華岳』中央公論美術出版、1969、89頁。「裸婦図」とダ・ヴィンチについては『山種美術館 近代日本画名品選 100』178-179頁の解説など。

(36) Isabelle Gadoin, *Private Collectors of Islamic Art in Late Nineteenth-Century London: The Persian Ideal*, New York and London: Routledge, 2022, p. 121.

明治・大正期には、インドの美術工芸をとりまく状況や、インドの細密画についても美術雑誌で紹介されており、1916年にはクーマラスワミの著作を翻訳した『印度美術史』が出版された。このころまでには、ムガル絵画を含むインド美術についての書籍が欧米で相次いでおり、丸善などを通じて入手することができた。そのため、村上華岳のように、渡印の機会が持たなくてもムガル絵画の影響を受ける画家も出てくるようになったのである⁽¹³⁷⁾。

明治期以降に渡印した日本人画家のインドへの関心を大別すると、仏教および東洋美術の源流としての古代インドに関心を持っていた者、今村紫紅のように日本絵画に変革をもたらすきっかけを求めた者、インドのイスラーム美術・建築に関心を持っていた者、インドの自然・風景・風俗に関心を持っていた者に大別できるだろう。仏教的インドに強い関心を持つと同時に、インドの自然に魅了され、ムガル絵画にも関心を持った石崎光瑤のように、あるいは、仏教的インドへの憧れとともに渡印し、その自然の美しさに圧倒され⁽¹³⁸⁾、ペルシア絵画やムガル絵画の模写をした荒井寛方のように、インドのさまざまな面に魅かれた画家も多かったことだろう。

インドに滞在し、欧米をも旅した横山大観は帰国後の講演で、欧州の美術の価値は「零」であるとし、「兎に角にですね、吾々は西洋を擬ねるに及ばんです。雪舟の精神で、二十世紀的に何処迄も研究して行けば宜いのです」と述べている⁽¹³⁹⁾。ヨーロッパ以外に目を向けるようになった画家たちの一部は、日本美術や中国美術ばかりでなく、インド美術やイスラーム

(137) 1920年にはハヴェルによるインド美術の概説書も出版され、そこでは古代インドだけでなくインド・イスラーム美術・建築も紹介されている (E.B. Havell, *A Handbook of Indian Art*, London: John Murray, 1920)。インド美術に興味のある美術家たちは、丸善などを通じ、こうした洋書を手にしていたと考えられる。

(138) たとえば、野中『荒井寛方』所収の「印度日誌」、77頁掲載の1917年9月10日の項目では、夕刻の色彩を「初めて接する此美観言語に絶す」と記している。

(139) 「茶話会に於ける大観氏の慷慨」『日本美術』79 (1905), 55-59頁: 勅使河原純『菱田春草とその時代』六藝書房, 1982, 301-303頁。

美術にも目を向けていたのである。そして、それにより、広く東洋美術を再認識していくようになる。

本稿では、従来ほとんど認識されてこなかったが、インドの古代美術や仏教美術ではなく、ムガル絵画をはじめとするインド・イスラーム美術に影響を受けた日本人画家たちが存在したことを、荒井寛方と村上華岳に注目して明らかにした。明治期以降の画家たちの一部は、日本や中国、ヨーロッパだけでなく、イスラーム美術からも養分を取り入れていたのである。今後、こうした観点から日本人画家を見直すと、同様の影響を受けた者たちの存在がさらに浮かび上がり、日本美術史では語られてこなかった側面がより一層明らかになるだろう。

謝辞

本研究の調査にあたり、アーティゾン美術館、鹿児島市立美術館、さくら市ミュージアム 荒井寛方記念館、栃木県立美術館、南砺市立福光美術館の関係各位には大変お世話になりました。記して謝意を表します。