

# 山下りん筆《聖母子とヨハネ》の原画について

久保いこ

はじめに

山下りん筆《聖母子とヨハネ》(挿図1)はこれまでラファエロもしくはラファエロ一派を模写したものであらうと言われてきたが、その原画が示されたことはなかった。本稿は、《聖母子とヨハネ》の細部描写がラファエロの同画題作品と類似していないことに注目し、本図と人物のポーズが似ている聖母子画を探して十六世紀フィレンツェの画家ミケレ・デイ・リドルフォ・デル・ギランダイオの作品にたどり着いたことから、そのミケレ筆《聖母子と幼児聖ヨハネ》(挿図2)が本図の原画である可能性を考察する。そこで今後の研究課題となる点を明らかにし、ミケレの作品を原画として位置づけた上で、ミケレとラファエロの関係や、山下りんの画業における《聖母子とヨハネ》の意義について述べたい。

## 一 《聖母子とヨハネ》について

山下りん(二八五七年・安政四―一九三九年・昭和十四)は現在の笠間市に生まれた。十六歳で上京し浮世絵などを学んだのち洋画を志し、一八七七年(明

治十)二月に女子の一期生として工部美術学校に入学しフォンタネーヅらに学んだ。一八七八年頃にロシア正教に入信している。一八八〇年(明治十三)に退学したのち、ニコライ主教に推薦されてロシア留学が決まり、十二月に横浜を出港。一八八一年三月にペテルブルグに到着し、ノヴォジェーヴィチ女子修道院に入りロシア・イコンを学ぶ。五年の留学予定を二年で切り上げ、一八八三年三月に帰国の途についた。帰国後は神田駿河台の女子神学校にアトリエを構え、全国各地に竣工されたハリストス正教会のためにイコンを制作した。一九一八年(大正七)に笠間へ帰郷してからは絵筆をとることなく過ごした(1)。

《聖母子とヨハネ》は現在、小田秀夫氏が所蔵している。小田氏は山下りんの弟峯次郎の孫に当たる(2)。《聖母子とヨハネ》は山下りんが「亡くなるまで自室の欄間に掲げていた」三枚の油絵のうちの一枚で、他には《宗徒ノ画(ヤコブ像)》(挿図3)と《機密の晩餐》がある(3)。小田氏の母、良子氏によれば、それらの作品はロシアから持ち帰ったもので最後まで大切にしていたという(4)。

この作品は展覧会や出版物で多くの機会に紹介されてきた。しかし、山下りん作品の主力といえるロシア・イコンでは次々に模写の元となった原画が明らかになっているのに比べ、本図はルネサンス絵画の模写であるためか、原画が

発見されないまま研究課題として残されてきた。

これまで本図について言われてきたことは、山下がロシア留学中の一八八一年に、エルミタージュ美術館で、ラファエロもしくはラファエロ一派を模写したものであろうというものであった。模写の原画について最初に指摘した岡畏三郎氏は、「ラファエロ一派の模写かと思われる聖母の図である」と述べた(5)。模写した時期と場所については、ロシア留学中のエルミタージュ美術館ではなからうかと、確証はないとした上で小田秀夫氏が推測した(6)。山下りんはロシアに滞在していたところに日記を残しており(7)、その中にエルミタージュ美術館で一八八一年に《宗徒ノ画》《聖母ノ画》《主十字架ヲラーノ図》を模写したとの記録がある(8)。その日記のまとめの項には、「聖母ノ画ハ九月十五日ヨリ始テ十月四日迄ニ終ル 日数十日半日也」と記されている(9)。ちなみに制作した模写の原画が誰の作品だったのかが滯露日記に記録されていないところを見ると、おそらく山下はそのようなことを意識していなかったのだろう。また、函館正教会の神父厨川勇氏が指摘した、「聖母の頭上の光輪が水平に描かれているから、これはローマ旧教の宗教画」(10)という点を考えれば、模写した場所は、ロシア正教の聖画を教えた滯在先の修道院よりも、エルミタージュ美術館の方がふさわしい。しかし、小田秀夫氏は日記に記録された《聖母ノ画》と、現存する《聖母子とヨハネ》を同一視する見方に慎重な姿勢を示しており、「エルミタージュ美術館で模写した『聖母子とヨハネ』はこれだという証拠はないが、このような『聖母子とヨハネ』を描いたであろうことは推測できる」と述べるに留めている(11)。

そこで、この問題についてさらに吟味を加えたい。これまで言われてきたことを、模写した年代、模写した場所、模写のもとになった原画、の三要素に分けて考えることにする。そのうち、年代と場所については、これまでの研究の中ですでに明らかになっていることを確認していきたい。

第一に制作年代については、山下りんの残した日記が手掛かりとなる。滯露日記の中の《聖母ノ画》は一八八一年九月十五日に着手され、十月四日に完成している。さらに詳しく日記からこの絵に関する記述を抜き出すと、以下のようになる。十五日「此日ハ外ノ画バカロラージイツノ形ヲ取」、十七日「此日ハ教師無く下地ニ大ニコマル也」、廿一日「此日ハ顔ヲかく 中バ終ル」、廿八日「此日プラトック及ビホン種々少シツツカク也」、廿九日「此日ハ頭キンノ色皆□テカク也」、二日「此日大方終ル也」、四日「此日エ終ル」。小田氏による解説によれば、十五日のバカロラージイツはバガローディツアで神の生みの母、つまりロシア正教では生神女と呼ばれている聖母のこと、二十八日のプラトックはプラトックで婦人がかぶる頭巾、ホンは背景のことであるという。この記述は、この《聖母子とヨハネ》のことを指しているのだろうか。十七日に下地に困ったとあるが、本図は厚紙に油彩で描かれているので、支持体に布や板を用いるよりは困難を伴ったかもしれない。また、十八日に背景を少しづつ描いたとあるが、それはロシア・イコンのような図柄のない色面なのか、或いは本図のような風景なのかはよくわからない。一方で、聖母が頭巾をかぶっていることは本図と日記の記述が一致している。つまり、日記のこの部分の内容は、《聖母子とヨハネ》と一致していないわけではないと考えられる。ただ、日記の他の箇所にも「聖母ノ画」という文字が散見されることと、帰国の途中にマルセイユで絵の入った荷物をなくしていること(12)から、一八八一年九月の日記に書かれた《聖母ノ画》とは、まさしく《聖母子とヨハネ》を指していると言いつてもいい(13)。

第二に、模写した場所がエルミタージュ美術館であるならば、そこに《聖母子とヨハネ》の元となった絵があるかどうか。エルミタージュ美術館の画集(14)を当たってみたところ、膨大な収蔵品を持つ美術館であるため全てを出版物に掲載するわけにもいかないだろうが、今のところそれらしい作品を見つ

けることはできていない。小田秀夫氏は一九八〇年にエルミタージュ美術館を訪れ、フランス美術担当学芸員のペテルセービッチ女史にこの絵のことを尋ねている。「まず拙宅に残る『聖母子とヨハネ』像の口絵を示して伺った。女史はこれはイタリア系の画だからと、イタリア美術担当学芸員の女性を呼んで見て頂いたが、この原画はないという。これはラファエル系の画家の作品の模写であろうと答えられた。」(15) ちなみに現在エルミタージュ美術館に所蔵されているラファエロの作品は、『本を読む聖母子(コンネスタビレの聖母)』と『髯の無い聖ヨセフのいる聖家族』の二点である。

## 二 ラファエロの聖母子画と

### 山下りん筆『聖母子とヨハネ』

第三に模写のもとになった原画について検討する。ラファエロの系統にある画家の作品と言われているが、ひとりの作家の作品をほぼ全て掲載しているリッツォーリ版のラファエロの巻(16)には、類似する作品は載っていない。そこで山下りん筆『聖母子とヨハネ』が、聖母マリアと幼児キリストに加えて幼児洗礼者ヨハネの三人を組み合わせた構図であることから、ラファエロの作品の中から同様の三人を描いた作品を抜き出して比較を試みた。

リッツォーリ版に依れば、ラファエロが聖母子とヨハネの三人を描いた作品は十一点を数える(挿図4〜14)。一見したところ、山下りん筆『聖母子とヨハネ』に見る構図もしくは雰囲気はこれらラファエロ作品に類似したものに見えるが、細かく観察するといくつかの差異を指摘することができる。

画面全体の構図を比べると、ラファエロは全般としてバランスよく人物を配置するが、山下の『聖母子とヨハネ』では三人が画面左側にかたまっており、画面の重心が左側に寄っている。ラファエロのバランスの良さは『牧場の聖母』

(挿図5)や『ひわの聖母』(挿図6)や『美しき女庭師の聖母』(挿図7)

に見るような三角形構図に特徴的であり、聖母マリアを頂点として下辺の左右に子供を配置する。二人の子供が片側に寄って聖母が端に来る場合は、『アルバの聖母』(挿図11)『小椅子の聖母』(挿図12)『幕の聖母』(挿図13)に見るように、聖母の体は子供と反対側に寄せて描かれている。翻って山下の『聖母子とヨハネ』では、子供は二人とも聖母の左側にいるのに、聖母は画面の中央を占めている。また、子供を片方に寄せるにしても、ラファエロの作例には山下作品のように子供同士が顔をすり寄せているものはない。幼児キリストと幼児ヨハネが顔をくっつけているものといえば、ラファエロよりもむしろレオナルド派による『岩窟の聖母』からの派生作品(挿図15〜17)やミケランジェロの『聖母子と幼児聖ヨハネ』(挿図18)が挙げられる。

山下作品の聖母マリアは半身像である。ラファエロが聖母マリアを半身像で描く例は『ディオタルレーヴィの聖母』(挿図4)『ガルヴァの聖母』(挿図9)『小椅子の聖母』(挿図12)『幕の聖母』(挿図13)に見られる。画面の上端は、ラファエロの場合マリアの頭上近くにあり、光輪が入りきるかどうかという具合だが、山下作品には十分に風景を描くだけの空間がある。画面の下端は、ラファエロの『ディオタルレーヴィの聖母』と『幕の聖母』の場合では聖母の膝頭が見えるところまで描かれているが、山下の作品では膝下にある衣紋までを描いている。山下作品はラファエロの場合よりも人物の周りに画面を広くとっていると言える。もしかすると山下は何らかの原画からこの『聖母子とヨハネ』を模写したときに、原画よりも人物の周囲を広げて描いたのではないか。それはヨハネの脚の描き方が画面の下方へ向かうに従って消え入るように曖昧になる点にも窺える。

山下作品では人物の背後に風景が広がっている。この風景の広がり方は、ラファエロが聖母マリアを全身像で描いた『牧場の聖母』(挿図5)『ひわの聖母』

(挿図6)《美しき女庭師の聖母》(挿図7)と同様であり、遠景の湖や建物を十分に見渡す広い空間を設定するものである。しかしラファエロの場合は地平線が聖母の肩の下にあるのに対し、山下作品の地平線は聖母の頭上にある。加えて、山下の描く風景には俯瞰したような角度が感じられる。また、山下の描いた円柱状の建物は、ラファエロ作品の中には見出せない。ラファエロの聖母半身像には広い風景を描いたものがないことからみても、山下りんは人物とは別に背景だけを別の絵画から引用して組み合わせたのではないかとも考えることができる。

さらに細部を観察すると、髪質による人物の描き分けにも両者には違いがある。ラファエロの場合、聖母の髪はさつぱりと後にまとめられ、キリストは直毛、ヨハネは巻き毛で描かれている。対して山下りんの描くマリアは肩に一筋の波打った髪を垂らし、キリストとヨハネの両者は共に巻き毛である。

以上のような点を勘案すると、山下りん筆《聖母子とヨハネ》の原画は、ラファエロのものではないことはもちろん、仮にラファエロ一派の作品だったとしても、それはラファエロからはだいぶ変化したものではない。

もう一点、山下のラファエロとは異なる特徴を挙げるとすれば、山下の描く人物の顔に、鼻から眉にかけてくっきりとした稜線があることである。この特徴については、ラファエロ筆《聖母の戴冠》(挿図19)の複製版画を模写した山下の鉛筆画と墨画(挿図20)に関して鐔木道剛氏が指摘しており(17)、山下の癖だと見ることができる。よって、この稜線の強調は、原画がラファエロ系か否かには関わらないと考えられる。

### 三 レオナルド派からミケレへ

幼児キリストと幼児ヨハネが顔を寄せて描かれる例がレオナルド派やミケラ

ンジェロにあることは前述した。そこで、山下りん筆《聖母子とヨハネ》の原画をレオナルド派に求めることを試みた。すると、聖母子とキリストの二人のポーズが山下のものと同くくりな作品がある。フェルナンド・デ・リヤノスの筆と認められ、ブレラ美術館に所蔵されている《聖母子と子羊》(挿図21)である。しかし、山下がヨハネを描いた部分には、この絵ではキリストに抱かれた子羊が描かれている。

ピエトロ・C・マラーニによれば、このブレラ美術館所蔵《聖母子と子羊》はワシントンのナショナル・ギャラリーにある《聖母子と少年聖ヨハネ》との比較から、二点とも一五〇五年頃にフィレンツェの領域内で作られたもので、そのことはプラートの市立美術館所蔵《聖母子と幼児聖ヨハネ》(挿図2)とポルティモアのウォルタース・ギャラリー所蔵《聖母子と洗礼者聖ヨハネ》(挿図22)という、ブレラの絵から遅い時期に派生した二点のミケレ・デイ・リドルフォ・デル・ギランダイオに帰される作品があることから証明される。或いは、アルメデイナのフェルナンド・ジャンネスカフェルナンド・デ・リヤノスがレオナルドの助手になった《アンギアリの戦い》の時、つまり一五〇五年から一五〇七年の近辺に描かれたと認められるという。なお、ブレラ美術館の《聖母子と子羊》はピエトロ・C・マラーニのこの一九九八年の著書ではフェルナンド・リヤノスに帰されているが、一九八七年の著書ではチエーザレ・ダ・セストへの帰属が試みられていた。また、プラートの絵はマリア・ピア・マンニニによって一五七〇年に年代づけられているという(18)。つまり、ブレラ美術館にあるリヤノス筆《聖母子と子羊》が一五〇五年頃か、一五〇五年から一五〇七年の間にフィレンツェで制作され、だいぶ時を経た一五七〇年にその作品を變形させてプラートにあるミケレ筆《聖母子と幼児聖ヨハネ》が描かれたのであるという。この時ミケレは、子羊の代わりにヨハネを描いた。

プラートにあるミケレ筆《聖母子と幼児聖ヨハネ》に見る聖母マリアとキ

リストとヨハネの三人の人物像の描写は、山下りん筆《聖母子とヨハネ》の人物像に似ている。双方とも、マリアは首を画面むかつて左へ傾げて左手をキリストの体に添え、キリストはヨハネに目を向け、ヨハネはキリストと同じ高さに頭を並べてマリアの方を見ている。同じミケールの筆になるウォルター・ギャラリーにある作品ではキリストはマリアのほうを向いており、同じ作者の同じ画題でも描写に違いが表れることを考えると、山下りんの人物像はプラートにある作品からそっくり模写したものであろう。顔の表現を見ると、山下作品の方が鼻から眉にかけての線が強いが、これは前述したように、山下の癖と、マリアの胸元に見える白いレース地を鮮明に描いておらず、また、マリアの左肩こしに見えるマントの裏地のしわや、左の袖口にのぞく赤い服のたるみを表現しており、これらの特徴も山下りんの作品と似ている。背景が異なっているという問題は残るが、人物像が酷似している点から見て、ミケール・ディ・リドルフォ・デル・ギルランダイオ筆《聖母子と幼児聖ヨハネ》(プラート、市立美術館蔵)が山下りん筆《聖母子とヨハネ》の原画であると考えたい。

#### 四 背景の問題

山下りん筆《聖母子とヨハネ》の人物の部分はミケール筆《聖母子と幼児聖ヨハネ》を原画にしているとすると、それでは、背景に風景が広がっていることを、加えて言えば山下作品の方が人物の周りに空間を多くとり聖母マリアを画面中央に据える構図になっていること(19)を、どのように考えたらよいだろうか。聖母子像に風景を入れることで、構図はよりラファエロの聖母子画に近づいているように見える。背景は自作したのか、或いはどこか別の絵から引用してきたのか。山下りんの独創性はどの程度あり得るのかを焦点にいくつか

の可能性を整理すると、次のような三つの推測を立てることができる。

#### 推測① 自作

山下は人物像のみをプラートにある絵から模写し、背景は全くの創作で描いたのか。例えばプラートの絵の背景には木の葉の合間に小さく風景が描き込まれているが、それを拡大して丘の上に置くなどのアレンジをしたと想像できる。しかし、鐸木道剛氏が「山下りん制作のイコン(聖像画)はすべて模写である」(20)と指摘しているように、模写でない作品というものは考えにくい。また、イコンではない作品ではどうかというと、例えば亡くなるまで手元に置いていた三点の油彩画のうちの一点《宗徒ノ画(ヤコブ像)》(挿図3)があるが、これは鐸木氏の手によってガイド・レーニの《聖ヒエロニムス》(エルミタージュ美術館蔵)が原画になっていることが明らかになった(21)。このような状況で《聖母子とヨハネ》の背景が山下の創作であるとなれば、山下りん研究の上では大きな発見といえるだろう。ここで思い出されるのは、かつて山下りんの創案ではないかと言われていた《至聖生神女之福音》(函館正教会、上武佐ハリストス正教会・挿図23)の例である。これは、岡畏三郎氏の一九六八年の論文(22)や、小田秀夫氏の一九七七年の著書(23)で、天使の「幻のような描き方」は山下りんの創案であると言われていたが、ギユスターヴ・ドレの聖書挿絵が原画となっていることが丹尾安典氏によって一九八一年に発表された(24)。ドレの原画はモノクロームの木版画であるが、天使を白く透き通るように表現している点は変わらない。このような例があるならば、《聖母子とヨハネ》の場合にも、今は背景の一致する原画が見つかっていなくても、いずれ発見されるのではないかという気がしてくる。今の段階で山下りんの独創を主張するのは勇み足かも知れない。

## 推測② 引用

山下は人物像のみをプラートにある絵から模写し、背景は別の絵から引用したのか。その場合、その「別の絵」はやはり風景を背景にした人物画で、山下りんはそこから風景のみを、画面の構成も含めてそっくり写したかもしれない。その時にプラートの絵よりも人物の周りに広く空間をとったのである。或いは風景の参考にした「別の絵」は複数あって、画面左上の建物や右側に見えている湖などの各パーツを組み合わせたものかも知れない。例えば、似たような背景を持つ絵を挙げるならば、レオナルド派の画家ベルナルディーノ・ルイーニがある。山下りんの《聖母子とヨハネ》では、画面右側の湖の水面、ちょうど聖母の首の右手にあひるか白鳥が三羽泳いでいるが、ルイーニの《改悛の聖ヒエロニムス》(挿図24)にも、水面上にいる鳥が似たような雰囲気で描かれている。また、丘に続くジグザグした道は、同じくルイーニの《聖母子と幼児聖ヨハネ》(挿図25)に見ることがができる。

礼拝像としてのアイコンを描くならば、原画を崩して模写することはない。しかしこの《聖母子とヨハネ》が他の山下作品と違う点は、ロシア正教の教会に設置する聖像として描かれたのではなく、ロシアから持ち帰って終生手元に置かれていたことである。もしかしたら、アイコンから離れて、純粹にルネサンス絵画の勉強と心得て自由に描いたかもしれない。そもそも、ロシア・アイコンの聖母子画には背景に風景がない。アイコンとして学んでいる聖母子画の人物表現に、パズルのように背景を組み合わせるといふ意識が働いたと考えることはできないだろうか。

## 推測③ 模写の原画は別にある

推測②のようなアレンジを行ったのは別の画家で、山下はその画家が描いた作品を写真のように模写しただけなのか。推測①で例に挙げた、ギユスターヴ・

ドレによる原画の発見のように、本図の場合にも模写作品とそっくり同じ原画があるはずだとすれば、この考え方が最も妥当であるように思える。いずれにしても本稿では、原画と思しき絵画を提示するのに、山下りんが直接この絵を目の当たりにしたという証拠を示すには至っていない。ミケール・デイ・リドルフォ・デル・ギルランダイオはフィレンツェに生まれフィレンツェに没した画家であり、その《聖母子と幼児聖ヨハネ》はフィレンツェのすぐ北にあるプラートの美術館に所蔵されている。この作品は山下りんのロシア留学中にロシアにあったのかどうか、今回は作品の来歴を調べることができなかったのだからない。現在プラートにある絵がロシアに移動していたとは言えない今の段階では、その絵から人物を写して別の背景を加えた「別の絵」の存在を仮定し、その別の絵をロシアで山下りんが見たと考える方が無理がない。その「別の絵」は今もロシアにあるかも知れないし、現存しないのかもしれない。また、山下りんは《聖母子とヨハネ》を油彩で着色しているが、ドレによる原画の例が木版だったように、「別の絵」が版画で流通しているものだった可能性も考えられる。この場合、ミケールの絵は山下りんにとって、原画の原画だったことになる。

以上、三つの推測を示したが、推測①は山下りんの画業を通して考えてあまりに飛躍があるので、推測②か推測③に絞って考えるのが良いだろう。《聖母子とヨハネ》の原画を特定する上で今後の課題となるのは、推測②を支持するのであれば、プラートの絵が山下のロシア留学中にロシアにあったかどうかを調べること、推測③のように山下の絵とプラートの絵の間にも一枚の原画があるとするならば、その当時のロシアにあったはずの絵を見つけることである。

## 五 ラファエロとリヤノス及びミケレ

幼児キリストと幼児ヨハネを顔を寄せ合うように描いたのはレオナルド派の画家であろうと予想を立てたが、実際にはリヤノスもミケレもはつきりとレオナルドの弟子だったというわけではないようである。

《聖母子と子羊》の作者とされるフェルナンド・リヤノスと、彼と一緒に扱われるフェルナンド・ジャネスはスペインの画家である。リヤノスは一五〇六年から一六年、ジャネスは一五〇六年から三一年に活躍し、フィレンツェの美術やレオナルド・ダ・ヴィンチに始まる様式で描いていることが一五〇六年頃ヴァレンシアで最初に記録されているが、一五〇五年にフェルナンド・スバニョーロがレオナルドの《アンギアリの戦い》のための原寸大下絵の仕事で支払を受けたとする記録もある。しかし二人がイタリアで修行したという文献的証拠はない。二人の作品の違いはわずかしかなので、二人の画家の様式を区別することは困難であるという(25)。

ラファエロは一五〇四年から一五〇八年にかけてフィレンツェに滞在していた。《アンギアリの戦い》はフィレンツェで描かれたので、リヤノスがその頃フィレンツェでそれを手伝っていたなら、ラファエロとリヤノスは同時期に同じ街にいたことになる。だからといってリヤノスがラファエロの影響を受けたとまでは言えないが、二人は同じ刺激を受けて腕を磨いたと想像することはできる。

リヤノスの絵を模写したミケレは、十六世紀のフィレンツェ派の画家である(26)。一五〇三年生まれなので、ラファエロより二十才下になる。ミケレはロレンツォ・ディ・クレディとアントニオ・デル・チェライオーロ(27)のもとで学んだのち、リドルフォ・ギルランダイオの工房に入った。彼の名はミケレ・トシーニとも言うが、一五二五年頃までしばしばリドルフォと共同

制作をしていたので、その親密さからリドルフォ・ギルランダイオのところのミケレと呼ばれている。ミケレはフラ・バルトロメオやアンドレア・デル・サルトの初期十六世紀フィレンツェ様式で描き始めた。彼がマネリスムを受け入れるのは遅かったが、一五四〇年代までのフランチェスコ・サルヴィアーティとアーニョロ・ブロンズイーノの影響は、彼の作品の中で注目に値するという(28)。

ミケレの名前の由来となったリドルフォ・ギルランダイオは、同じくフィレンツェ派の画家で、ドメニコ・ギルランダイオの息子である。一四八三年生まれというから、ラファエロと同年である。父のドメニコはフィレンツェで一族らと大規模な工房を構えており、多くの徒弟の中にはミケランジェロがいた(29)。リドルフォはドメニコが亡くなるまでその工房におり、そのうちレオナルド・ダ・ヴィンチやフラ・バルトロメオやラファエロをはじめ多くの画家から影響をうけた(30)。特にラファエロがフィレンツェに滞在していた間のリドルフォの修行はラファエロと関連している。ヴァザーリが述べるには、彼らは友人になった(31)。そして、ラファエロが教皇ユリウス二世に呼ばれてローマへ行かねばならなくなり、後にシエナへ送られることになる絵を未完成のまま残した時、リドルフォがその聖母の青い外衣の部分に熱心に仕上げた(32)。その絵のことを、ヴァザーリの美術家列伝に注釈と解説を付けたミラネージは以下のように説明している。「この絵は、レオ十世に仕える聖職者であるフィリップ・セガルデイ氏がラファエロに注文したもので、そのシエナの貴族からフランソワ一世が購入し、そのコレクションから入ってきて、現在パリのルーヴル美術館にある。それは《美しき女庭師の聖母》の名でよく知られている。」(33) リドルフォの描いた肖像画のいくつかは、ラファエロと関連する様式的な証拠を示しているという(34)。

つまりミケレは、ラファエロの友人の弟子であった。つまり、これまで山

下りん筆《聖母子とヨハネ》がラファエロ一派から模写した作品だろうと言われていたことは、人脈のつながりから見て、全くの外れでもなかった。山下りん筆《聖母子とヨハネ》の人物像の部分の図像的源泉になったものは、ラファエロの友人の弟子の作品だったのである。

## 六 山下りんのラファエロ受容

山下りんがラファエロを模写した作品には、《聖母戴冠》(挿図20)がある。手本となった複製版画の製作者は不明であるが、これはロシア留学中に修道院に来ていた画教師フォードル・イヴァノヴィチ・ヨルダンの指導のもとで版画から模写された(35)。手本の複製版画が上下に分かれていたのか、山下りんが自ら分けたのかはわからないが、ラファエロの構図をそのまま保ってはいない。他に山下がラファエロの作品を見たことを示すものには、《サン・シストの聖母写真》(山下りん旧蔵)(挿図26)がある。これは楕円形に切り取られた部分図である。

塩谷純氏によれば、明治時代の日本人画家がラファエロの作品を模写した例には島霞谷と下村観山が挙げられる。幕末の油絵師、島霞谷の写真アルバム(挿図28)には《小椅子の聖母》の複写写真が添付されており、同じ構図で人物を日本人の姿に表した習作(挿図29)が残っている。下村観山は滞欧中に《ひわの聖母模写》(挿図30)と《小椅子の聖母模写》(挿図31)を残した(36)。二人が模写の手本としたものは、写真や模本や実物であった。

それに引換え、山下りんが間近にすることができたのは、《聖母戴冠》の場合は模写の原画としての複製版画であり、《サン・シストの聖母》の場合は部分写真であり、いずれも第三者の手が加わった二次資料である。そして今回の《聖母子とヨハネ》の場合はラファエロの友人の弟子の作品であった。ルネサンス

絵画を学ぶには、留学先がロシア正教の修道院だったことは恵まれた環境ではなかったようである。また、帰国後はアイコン制作ひとすじなので、ラファエロなどのようなルネサンス絵画を再び描く機会はなかった。手を伸ばしても本物に触れることができないものとして、山下りんは遠巻きにラファエロを見ていたのではないだろうか。

## 註

- (1) 以下の資料を参照した。『山下りんとその時代展』鐸木道剛監修 北海道立函館美術館・豊橋市美術館・千葉市美術館・足利市立美術館編集 読売新聞社・美術館連絡協議会発行 一九九八年。『山下りん 黎明期の聖像画家』岡畏三郎監修 鹿島卯女編集 鹿島出版会 一九七六年十二月。『近代の美術 第46号 フォンターネージと工部美術学校』青木茂編 至文堂 一九七八年五月。
- (2) 小田秀夫『山下りん——信仰と聖像画に捧げた生涯——』筑波書林 ふるさと文庫 一九八〇年四月 一頁。
- (3) 小田秀夫『山下りん——信仰と聖像画に捧げた生涯——』三二頁。
- (4) 岡畏三郎『山下りんの伝記と作品』『美術研究』第二七九号 一九七一年 三二頁。
- (5) 前掲註に同じ。
- (6) 小田秀夫『山下りん——信仰と聖像画に捧げた生涯——』筑波書林 一九八〇年四月 三二頁。同様の記述は以下にもある。小田秀夫『山下りんの面影』『山下りん』鹿島出版会 一九七七年六月 一五四頁。
- (7) 日記は、一八八〇年(明治十三)十一月十一日から一八八二年(明治十五)四月四日までの三冊と、一八八三年(明治十六)三月七日から四月二日までの一冊の、計四冊が残っている。
- (8) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一九八二年七月二版 一一七〜一二八頁。
- (9) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一九九頁。鹿島出版会版『山下りん』の巻末に日記が写真図版で掲載されているが判読困難であるため、後段においても、日記を引用する際には小田秀夫氏の著作を参照した。
- (10) 小田秀夫『山下りん——信仰と聖像画に捧げた生涯——』三二頁。
- (11) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一一二頁。
- (12) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一七九頁。
- (13) 《聖母子とヨハネ》の制作年代特定に関して、米倉守氏は『千八百八十二年六



月三十日 イリナ山下」の記述がある」と述べている(米倉守解説「二徹な閨秀の画人」『中央公論』一一三〇号 一九八一年一月号 「美術館秘蔵の一点9 山下りん 聖母子とヨハネ」 四二五頁)。また、おそらくこの記事を参照したものだと思われるが、一九八七年の『我國最初の女流聖像画家 山下りん展』のカタログ(登間日動美術館 図三七)は、本図を一九八二年制作と表示している。もしこれらの一九八二年制作説を信用するならば、一九八二年六月の滞露日記を参照するべきであるが、ちょうど一九八二年四月五日から一九八三年三月六日まで日記が残されていないので、確認することが出来ない。さらに、一九九八年に開催された「山下りんとその時代展」のカタログが本図の制作年を空欄としているのははじめ、他には一九八二年説を裏付ける資料はない。残念ながら筆者は作品の裏面を確認することができなかったが、『聖母子とヨハネ』は山下りんの遺品であるため山下りん研究が始まった当初から知られており、もしこの作品に裏書きが遺されているならば、そのことは小田秀夫氏や鐸木道剛氏によって既に知られているはずである。ところが、小田氏も鐸木氏も裏書きはなかったと記憶されていた。この頃の年記のある作品といえば、『正教新報表紙絵』(『山下りんとその時代展』八六頁 図一四六)の余白に「千八百八十二年六月卅日 イリナ山下」という署名が見える。おそらく米倉守氏はこれと『聖母子とヨハネ』と取り違えたものではなからうか。

(14) 確認したカタログ、画集の主なもの以下のとおり。

『エルミターージュ美術館展——16〜19世紀スペイン絵画——』エルミターージュ美術館展実行委員会編集・発行 一九九六年。

『エルミターージュ美術館展——イタリヤ ルネサンス・バロック絵画——』エルミターージュ美術館展実行委員会編集・発行 一九九三年。

『エルミターージュ美術館 第二巻 ルネサンス・バロック・ロココ』五木寛之・NHK取材班編 日本放送出版協会 一九八九年二月。

『エルミターージュ美術館 1 ゴシックとルネサンスの芸術』エルミターージュ美術館刊行会分室 恒文社。

『エルミターージュ美術館 3 バロックとロココの芸術』エルミターージュ美術館刊行会分室 恒文社 一九七〇年三月。

『エルミターージュ美術館の絵画』コリン・アイスラー著 高階秀爾監修 中央公論社 一九九六年二月。

『エルミターージュ美術館 その歴史とコレクション』ボリス・B・ピオトロフスキー著 加藤九祚・生田圃・青柳正規訳 岩波書店 一九八五年一月。

『エルミターージュ美術館 第1巻 西欧絵画1《13〜18世紀》』ボリス・ピオトロフスキー編 北垣信行訳 講談社 一九七七年十月。

『エルミターージュ美術館 第4巻 素描』ボリス・ピオトロフスキー編 北垣信行訳 講談社 一九七八年二月。

(15) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一一八頁。

(16) *L'opera completa di Raffaello*, Presentazione di Michele Prisco. *Apparati critici e filologici di Pierluigi de Vecchi*, Milano: Rizzoli Editore, 1966. 邦訳は、摩寿意善郎日本語版編集『ラファエロ』集英社(リッツォーリ版世界美術全集5 座右宝刊行会編)一九七五年十一月。

(17) 鐸木道剛「山下りん研究の問題点——たとえば横山松三郎の問題——」『岡山大学文学部紀要』第八号 一九八七年十二月 三二二頁。鐸木氏はラファエロの『聖母戴冠』と山下がその複製版画を見て描いた模写を比較し、以下のように述べた。「つまり山下は、まゆと眼窩そして眼、さらにまゆから鼻先に至る左右からの輪郭線を強調する気味があり、それ故オリジナルではふくよかな幼い天使の顔が、山下の模写では、眼の大きい、鼻すじのはっきりした感じがうちりした感じの子供の顔となっている。」

(18) Pietro C. Marani, "Il problema della "bottega" di Leonardo: la "pratica" e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura", *I Leonardeschi: Levedità di Leonardo in Lombardia*, Saggi di Giulio Bora, Maria Teresa Florio, Pietro C. Marani, Janice Shell, Contribuiti di David Alan Brown, Marco Carninatti, Milano: Skira, ©1998, pp.9-37. 引用部分は p.14. 該当部分の注釈は p.33. 一九八七年の著書は Pietro C. Marani, *Leonardo e i Leonardeschi a Brera*, Firenze: Cantini, 1987, pp.115-123.

(19) ミケレレ筆『聖母子と幼児聖ヨハネ』の画面左端でヨハネの肩が画面からはみ出している。従って後世に画面が切り取られた可能性もある。

(20) 『山下りんとその時代展』一四頁。同様の記述は以下にもある。鐸木道剛「山下りん研究(四) イコンの図柄の源泉別による作品総目録作製の試み」『岡山大学芸術学研究』第一号 一九九〇年 四四〜九二頁 そのうち四八頁。

(21) 鐸木道剛「山下りんの画業の意義」『窓』第68号 ナウカ社 一九八九年 一六〜三一頁。『山下りんとその時代展』一三頁でも述べられている。

(22) 岡良三郎「函館ハリストス正教会所蔵 山下りん筆『十二大祭図』について」『美術研究』二五八号 一九八八年七月。該当部分は二一〜二二頁。

(23) 小田秀夫『山下りん』日動出版部 一九一〜一九二頁、二五六頁。同様の記述は以下にもある。小田秀夫『山下りん——信仰と聖像画に捧げた生涯——』五六頁。

(24) 丹尾安典「山下りん小考——『至聖生神女之福音』《主ノ顕榮》二図について

——』『美学・美術史学科報』第9号 跡見学園女子大学美学美術史学科 一九八一年 一—一四頁。

- (25) *The Dictionary of ART*, vol. 19, pp. 516-17.  
(26) Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol. I, London: Phaidon, ©1963, pp. 149-150.  
(27) ナンテントロの工房をめぐった十六世紀前半の画家。活動期は一五二〇—一五三八。(『*The Dictionary of ART*, vol. 31, p. 205, vol. 25, p. 721.』)  
(28) *The Dictionary of ART*, vol. 31, p. 205.  
(29) 『カラー版 西洋絵画史 WHO'S WHO』諸川春樹監修、美術出版社、一九九六年五月、五六頁。『新潮世界美術辞典』新潮社、一九八五年二月、四〇八頁。  
(30) 『新潮世界美術辞典』四〇八—四〇九頁。  
(31) ヴァザリー『ルネサンス画人伝』平川祐弘 小谷年司 田中英道訳、白水社、一九八二年四月、一六八頁。  
(32) 『ルネサンス画人伝』一七三頁。Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, con nuove annotazioni e commenti de Gaetano Milanesi, Firenze: G.C.Sansoni, 1906, Tomo VI, p. 534.  
(33) Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, con nuove annotazioni e commenti de Gaetano Milanesi, Firenze: G.C.Sansoni, 1906, Tomo IV, pp. 328-329.  
(34) *The Dictionary of ART*, vol. 12, p. 556.  
(35) 『山下りんとその時代展』図四八、四八頁。同様の記述は以下の論文にもある。鐮木道剛『テレルブルグの山下りん——「タッサマネのキリスト」の「ロン」をめぐって』『岡山大学文学部紀要』第7巻 一九八六年 八—九頁。鐮木道剛『山下りん 研究の問題点——たぐいは横山松三郎の存在』『岡山大学文学部紀要』第8巻 一九八七年 二〇頁。  
(36) 塩谷純『マントナのまなざし 明治の美人画をめぐる一考察』『特別展 美人画の誕生』山種美術館 一九九七年 一四六—一五九頁。引用は一四七—一四八頁。

## 図版典拠

- 挿図1' 20' 23' 26 『山下りんとその時代展』図47' 50と51' 73' 159  
挿図2' 21 I leonardeschi: *L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Saggi di Giulio Bora, Maria Teresa Fiorio, Pietro C. Marani, Janice Shell, Contribuiti di David Alan Brown, Marco Carminati, Milano: Skira, ©1998, p. 16, fig. 1.5, fig. 1.4.  
挿図3 『日本近代洋画の流 高橋由一から藤田鳴鶴まで』山田ロマンクションを中

心に』(財)日動美術財団・空間日動美術館 二〇〇二年 図 109

- 挿図4 Ernst Ullmann, *Raffael*, Prisma Verlag Gütersloh, 1983, p. 32  
挿図5' 7' 11' 12' 27 『世界美術大全集 第12巻』小学館 184' 185' 191' 194' 195頁  
挿図6' 16 『ナサリノ別冊 西洋編12 美術特集 ナンテントロ朝日新聞社 図 18' 9  
挿図8 『ヨーロッパ風景画の流々 ナンテントロからバチカノまで』67頁  
挿図9 James H. Beck, Raphael: *His Life & Work in the Splendors of the Italian Renaissance*, Florence: Giunti, 1989, p. 91, fig. 26  
挿図10 Carlo Pedretti, Raphael, cat. no. 26  
挿図13 『ルネサンス世界の大家10』図88  
挿図14 Wilhelm Kelber, *Raphael von Urbino*, Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH Stuttgart, ©1979, pl. 98  
挿図15' 19' 21 *L'opera completa di Leonardo pittore*, Presentazione di Mario Pomilio, Appareti critici e filologici di Angela Ottino Della Chiesa, Milano: Rizzoli Editore, 1971, p. 95  
挿図19 *L'opera Completa di Michelangelo pittore*, Presentazione di Salvatore Quasimodo, Appareti critici e filologici di Ettore Camesasca, Milano: Rizzoli Editore, 1977, p. 85, n. 2.  
挿図21 Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore: The Trustees, 1976, Volume II, cat. no. 217, plate 155.  
挿図24' 25 Pietro C. Marani, *Leonardo e I leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano: Electa, 1990, p. 150, p. 83.  
挿図28' 29 『特別展 美人画の誕生』山種美術館 一九九七年 147頁 挿図1' 2  
挿図30' 31 『下村観山 観山画集』大日本絵画 一九八一年八月 カラー図版、図 135  
〔謝辞〕  
本稿の執筆にあたり、きつかけを与えてくださった筑波大学芸術学系の守屋正彦先生と、指導教授である三神弘彦先生の両先生より御指導を頂きました。また、岡山大学文学部の鐮木道剛先生から御教示と御口添えを賜り、作品を所蔵する小田秀夫氏と御息女の大脇和代氏より多大なる御好意を頂きました。ここに厚く御礼申し上げます。



挿図2 ミケーレ・ディ・リドルフォ・デル・ギルランダイ  
オ《聖母子と幼児聖ヨハネ》プラート、市立美術館



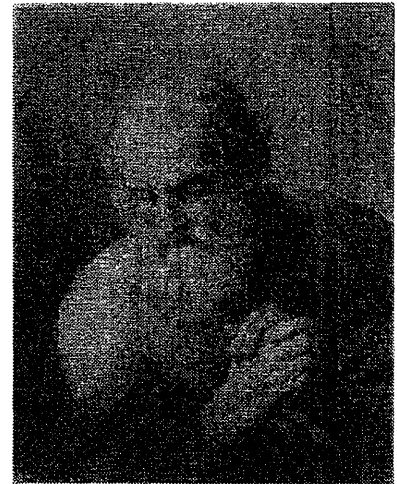
挿図1 山下りん《聖母子とヨハネ》油彩 厚紙  
45.9×33.8cm 小田秀夫氏蔵



挿図5 ラファエロ《牧場の聖母》1506  
年 油彩 板 113×88cm ウ  
イーン美術史美術館



挿図4 ラファエロ《ディオタル  
レーヴィの聖母》1504年  
油彩 板 69×50cm ベ  
ルリン国立美術館



挿図3 山下りん《宗徒ノ画(ヤコ  
ブ像)》油彩 布 71.2×  
58.0cm 笠間日動美術館



挿図8 ラファエロ《エステルハージの聖母》1508年 油彩 板 29×21.5cm ブダペスト、セーブミュヴェセート美術館



挿図7 ラファエロ《美しき女庭師の聖母》1507年 油彩 板 署名あり 日付あり 122×80cm パリ、ルーヴル美術館



挿図6 ラファエロ《ひわの聖母》1507年 油彩 板 107×77cm フィレンツェ、ウフィツィ美術館



挿図10 ラファエロ《冠の聖母》1510-11年 油彩 板 68×44cm パリ、ルーヴル美術館



挿図9 ラファエロ《ガルヴァの聖母》1510年 油彩 板 38×33cm ロンドン、ナショナル・ギャラリー



挿図12 ラファエロ《小椅子の聖母》1514年 油彩 板 直径71cm フィレンツェ、ピッティ美術館



挿図11 ラファエロ《アルバの聖母》1511年 油彩 カンヴァス(板・現在はカンヴァスに移行) 直径98cm ワシントン、ナショナル・ギャラリー



挿図15 コンティ《岩窟の聖母からの派生画》ミラノ、ブレラ美術館



挿図14 ラファエロ《散歩の聖母》1516-18年 油彩 板 88×62cm ロンドン、エルスマア・コレクション(個人蔵)



挿図13 ラファエロ《幕の聖母》1514年 油彩 板 66×51cm ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



挿図18 ミケランジェロ《聖母子と幼児聖ヨハネ》工房作品 テンペラ 板 64×54cm 1511年 ニューヨーク、個人蔵



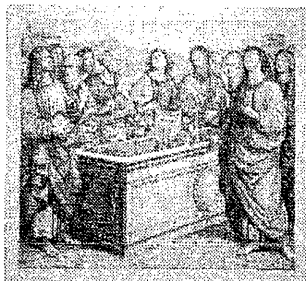
挿図17 作者不詳《岩窟の聖母からの派生画》パリ、チュエラン



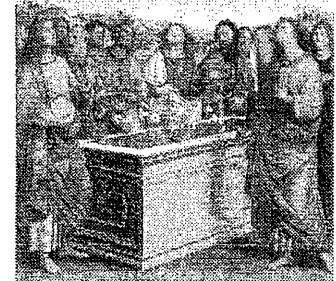
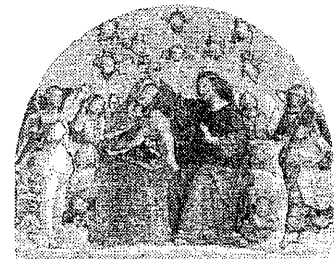
挿図16 ルイーニ《岩窟の聖母からの派生画》マドリッド、プラド美術館



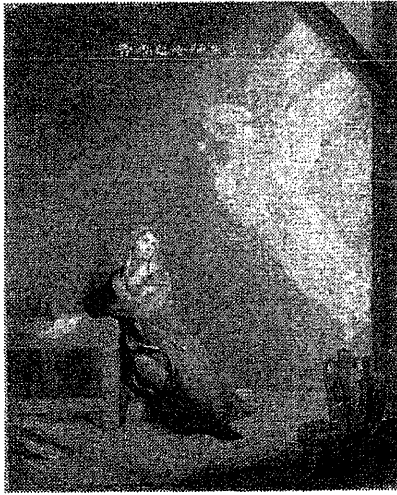
挿図21 フェルナンド・デ・リャノス《聖母子と子羊》油彩 ポプラ材 60×52cm ミラノ、ブレラ美術館



挿図20 山下りん《聖母戴冠》(上) 鉛筆・コンテ 紙 66.0×80.5cm (下) 墨 紙 63.0×72.7cm 小田秀夫氏



挿図19 ラファエロ《聖母の戴冠》1502-03年 油彩 カンヴァス 267×163cm ローマ、ヴァティカーノ宮絵画館



挿図23 山下りん《至聖生神女之福音（十二大祭図）》油彩 布 35.5×29.2cm 上武佐ハリストス正教会



挿図22 ミケーレ・デイ・リドルフォ・デル・ギルランダイオ《聖母子と洗礼者聖ヨハネ》油彩 板 78.0×65.8cm ボルティモア、ウォルターズ・ギャラリー



挿図25 ベルナルディーノ・ルイーニ《聖母子と幼児聖ヨハネ》油彩 板 22.7×18.5cm ペルガモ、アカデミア・カッラーラ美術館



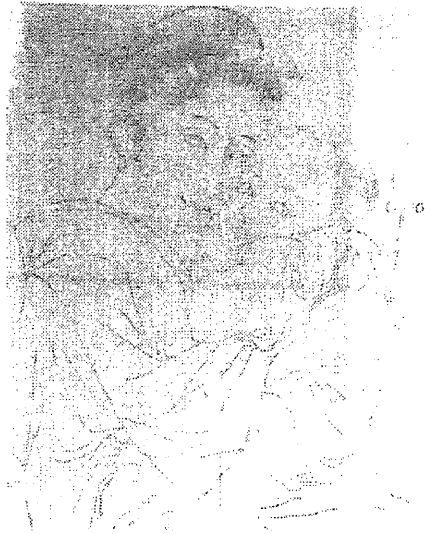
挿図24 ベルナルディーノ・ルイーニ《梅梭の聖ヒエロニムス》テンペラ 板 90×67cm ミラノ、ボルディ・ベッツオーリ美術館



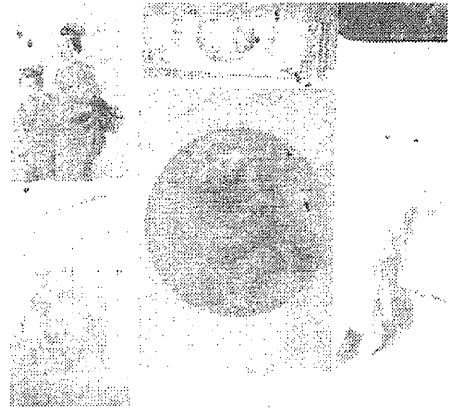
挿図27 ラファエロ《サン・シストの聖母》1513～14年頃 油彩・カンヴァス 265×196cm ドイツ、ドレスデン、国立絵画館



挿図26 《サン・シストの聖母写真（山下りん旧蔵）》写真 18.1×23.4cm 小田秀夫氏蔵



挿図29 鳥霞谷《母子像習作》



挿図28 鳥霞谷撮影写真アルバム



挿図31 下村観山《小椅子の聖母模写》1904年 一面 絹本着彩 56.0×54.5cm 横浜美術館



挿図30 下村観山《ひわの聖母模写》1905年 一幅