

フランク・ディロンと日本

—19世紀末英国における訪日画家とその作品受容をめぐって—

桑 和 沙

はじめに

日本趣味の流行を背景に、19世紀末に多くの英国人画家が作品制作のため明治期の日本を訪れた。近年、日本国内ではこうした英国人画家による風景画を紹介する展覧会が相次いで開催されている¹。明治期の風景や風俗が西洋的な技法で克明に描きとめられた作品は、現代日本では失われた「美しき明治」の風景や人々の慎ましい営みを伝えるものとして郷愁を誘い、一般的にも関心の高いテーマとなりつつある。ただこうした関心の高まりの一方で、従来の研究では、彼らの訪日の動機に関しては日本への憧憬といった曖昧な指摘に留まる傾向にあり、日本訪問に至る経緯など作品制作の根幹に関わる社会的背景については情報に乏しいのが現状である。こうした基礎的情報の不足の原因は、訪日した英国人画家について英国側の資料を含めた十分な調査研究が行われていないことに加えて、先行研究において彼らの日記や回顧録から画家の日本における足跡をたどり、日本の個別画家に与えた影響に関する調査に重点が置かれてきたためである²。だが、とりわけ多くの画家が日本へと渡った英国では、画家が画廊から制作資金の提供を受けて派遣されたケースが見られ、画家の相次ぐ訪日は当時の美術市場の動向と深く関わっている。このように、なぜ明治期に多くの画家が制作のために日本を訪れたのかという点については、その動機を画家の個人的な関心にのみ求めるのではなく、19世紀末の英国の美術市場の動向やジャポニズムの研究史を踏まえて、俯瞰的に捉えなおさねばならない。

そこで本論文では、いち早く訪日した画家のフランク・ディロンを中心に、英国人画家たちがどのような経緯で日本へ渡り、具体的に何を描き、それらが帰国後にどのように受容されたのか、19世紀末英国の美術市場や展覧会事業を踏まえて検討したい。

1. フランク・ディロン略伝

フランク・ディロン (Frank Dillon, 1823-1909年) は、1875年から1876年にかけて約一年を日本で過ごし、「見たままに日本人やその国を描こうと日本を訪れた最初の英国人芸術家」とされる³。しかし、ディロンよりも後年に訪日した画家のアルフレッド・イースト (Alfred East, 1844-1913年) やアルフレッド・パーソンズ (Alfred Parsons, 1847-1920年) ほど、日本との関係について論じられることはなく、没後その名前はイギリス近代美術史の上からも急速に忘れられ

た。現在、ディロンの作品は、ヴィクトリア&アルバート博物館をはじめとする英国内の美術館を中心に所蔵が確認されるものの、彼の画業を総括した研究はこれまでに行われていない。それゆえ、まずは当時の雑誌や新聞を手掛かりに、ディロンの画家としての経歴をたどることから始めてみたい。

ディロンは、1823年に絹織物商を営むジョン・ディロンの末息子としてロンドンに生まれた。父親はイギリスの金融と商業の中心地であるシティに自社を構え⁴、ターナーによる水彩画や手稿のコレクターとしても名の知られた人物であった。父ジョンのコレクションを目当てに、サウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア&アルバート博物館）の初代館長ヘンリー・コールらロンドンの芸術界の重鎮らが邸宅を訪れることもあったといい⁵、ディロンはこうした恵まれた環境のもと芸術への関心を育てていった。1846年に23歳でロイヤル・アカデミーに入学すると、彼は水彩画家のジョン・ホランド（John Holland, 1799-1879年）のもとで学んでいる。いずれもターナーの崇拜者であったホランドとディロンは、クイーン・アン街にあったターナーのアトリエと一緒に訪れたこともあった。『アセニウム』誌に掲載されたディロンの追悼記事には、ターナーの油彩画にみられる空の表現には、実は水彩の技法が使用されているのではないかと、ホランドとともに大胆にも濡らしたハンカチを使って確かめようとしたという逸話が紹介されている⁶。私生活では、1847年にエマ・ジョセフィン・ケース（Emma Josephine Case, 1822-1860年）と結婚し⁷、エドワード・ディロン（Edward Dillon, 1850(?)-1914年）とジョージナ・メアリ・ディロン（Georgina Mary Dillon, 1848-?年）の一男一女をもうけた⁸。

ディロンは水彩画家としての活動のかたわら、油彩画の制作にも取り組んだ。初期の油彩画は、1848年から翌年にかけて滞在したリスボンやマデイラ諸島といったポルトガルの風景を捉えたものである。このうち《ベレンの塔 リスボン》（図1）では、大航海時代の繁栄を象徴する壮麗なマヌエル様式の監視塔や悠々と漂う帆船が、海外交易によって栄えた当時の栄光を彷彿とさせるかのように、眩い日没の光の中に描かれている。黄金色の夕日が画面全体に広がる色彩表現は、ディロンが敬愛するターナーを意識したものだろう。ディロンは、同じくリスボンの風景を描いた《タグス川にて リスボン》（所在不明）を1850年にロイヤル・アカデミーに初出品している⁹。こうしたディロンの油彩画に関して、彼の父親と親交のあった美術批評家のジョン・ラスキンが送った助言は、形を正確に捉えるためには明るい色彩よりも地味な「灰色や茶色をあと十年は勉強し」、ターナーを意識するより「ティツィアーノの作品やファン・エイクの作品を十分に研究」すべきだという手厳しいものであった¹⁰。

このポルトガルでの逗留は、世界各国を旅して、その土地の風景や風俗を描くというディロンの作品制作の方向性を固めることとなった。ディロンはポルトガルからの帰国後まもなく、スペインやノルウェーといったヨーロッパ諸国のほか、エジプトやモロッコにも赴いている。そのなかでもエジプトは、1854年から1874年までの二十年間に四度も訪れるほど、ディロンが繰り返し描いた地域であった。当時、英国にとってインドと並ぶ重要な植民地展開の場であったエジプトには、水彩画家ジョン・フレデリック・ルイス（John Frederick Lewis, 1804-1876年）のようにカイロの人々の暮らしを専門に描く者から、現地で旅行者向けに著名画家の模写を生業とする三文画家に至るまで、多くの英国人画家が滞在していた¹¹。オリエンタリズムの絵画は、18世紀末以降、長きにわたってロンドンの美術市場で高い人気を保っており、こうした市場ですでに「商品

化」されていたオリエントの表象を描くことは、ディロンのような駆け出しの画家にとっては名声を高める効果的な手段のひとつだったのである¹²。ディロンもまた、当初は夕陽に染まるナイル川とピラミッドをのぞむ風景（図2）やエジプト南部アスワンの船着き場でくつろぐ現地の男たち（図3）といった大衆に好まれた主題を積極的に描いている。この最初の滞在で描いたエジプトの風景画や風俗画は、帰国後に行なった展示での評判も上々で¹³、そのうち数点の水彩画は1857年の「マンチェスター美術名宝展」にも出品された¹⁴。

こうした評価に手応えを感じたディロンは、1861年から1862年にかけての二度目のエジプト滞在時には、水彩画家のジョージ・プライス・ボイス（George Price Boyce, 1826-1897年）らと共同でギザ近郊のナイル川沿いにアトリエを構え、その後1869年と1873年にもエジプトを来訪している¹⁵。この二度目のエジプト訪問以降、ディロンはカイロの旧市街地の保存活動に従事するようになり、活動の一環として歴史的建築の記録を兼ねて、伝統的なイスラム建築の外観や内部装飾を描いた作品に取り組むようになる。例えば、馬蹄形のアーチと白大理石と赤煉瓦による縞模様が印象的なファザードのある風景画（図4）は、当時オスマン帝国時代の用途に因み「Bayt al Quadi（裁判官の家）」と呼ばれていた、マムルーク朝の宮殿を描いたものである。また、ディロンはカイロに残る伝統的な住居の内部を描く際にも（図5）、J・F・ルイス（図6）のようにハーレム内の人物描写に焦点をあてるのではなく、室内全体を俯瞰的な構図で捉え、現地で取材したスケッチ（図7）をもとに、幾何学模様の床や、青を基調としたアラベスクのタイル、ステンドグラスによって彩られた上窓などを細やかに再現している。むろん画中所ける西洋人の不在やいかにも東方的な情景の選択など、ディロンが描いたのもまた「虚構のオリエント」に過ぎないが¹⁶、現地取材にもとづく彼の作品は、同時代のオリエンタリズムの絵画とは一線を画すものとして知られるようになる。ロイヤル・アカデミーをはじめとする国内の展覧会に出品されたディロンの作品は、200点を超え、彼の作品は1862年のロンドン万国博覧会や1878年のパリ万国博覧会にも展示された¹⁷。さらに、ディロンは、1861年にはオールド・ダドリー・ギャラリー協会の創設会員に、1882年には王立水彩画家協会の会員に選出されるなど、徐々に画家として活躍の場を広げていくのである¹⁸。

2. オリエントから日本へ

四度目のエジプト訪問（1874年）から帰国後まもなく、ディロンは日本へと旅立っている。彼が日本を訪れた時期については、これまで先行研究では1876年から1877年とされてきたが¹⁹、1875年10月2日付の『ジャパン・ウィークリー・メール』の入国者リストにその名が確認できることから、従来指摘されていたよりも一年ほど早く訪日していたことがわかる²⁰。滞在期間は、1875年10月から1876年12月までおよそ一年であった²¹。ディロンがいつ頃から日本に関心を寄せていたのかは明らかではないが、エジプトで制作を共にする仲であったG・P・ボイスは、1860年代初頭からラファエル前派の画家とも日本趣味を共有するなど日本美術の愛好家として知られていたことから、こうした芸術家サークルを通じて、日本への関心が育まれていったと考えられる²²。

とはいえ、個人的動機に加えて、この日本への渡航は、当時展覧会事業を拡大させていたアグ

ニュー画廊の依頼によるところが大きかった。アグニュー画廊は、1860年に美術商のトマス・アグニューによって開設されると、息子たちがその運営を引き継ぎ、ジョシュア・レノルズ、トマス・ゲインズバラ、ウィリアム・ホガースといった18世紀の画家やダンテ・ゲイブリエル・ロセッティやウィリアム・パウエル・フリスらを含む同時代の芸術家の作品を扱った。次第に事業を拡大し、1877年には、ロンドンのウォータールー・プレイス5番地から、オールド・ボンド・ストリート39番地（のちに43番地）により広い店舗を構えている。パメラ・フレッチャーが『ロンドンの近代美術市場の勃興』（2011年）で指摘したように、1860年代から1870年代にかけて、ロンドンの画廊は目覚ましい発展を遂げ、自ら個展やグループ展を企画するなど、英国の美術市場において無視できない存在となっていた²³。こうした先進的な画廊では、あらかじめテーマを設定した上で、それに見合った作品の制作を画家に依頼することもあった。例えば、ジェイムズ・マクニール・ホイッスラーが、いわゆるラスキン裁判の影響で経済的に困窮していた時期に、大手画廊ファイン・アート・ソサエティの依頼により、1879年から十四ヶ月間におよぶヴェネツィア滞在を経て、エッチング集「ファースト・ヴェニス・セット」を発表したことはよく知られている。ホイッスラーほどの知名度のない画家であれば、なおさら「トリストラム・エリスによる英仏海峡の風景展 (*The Watering Places of the English Channel by Tristram Ellis*)」（ゲーピル・ギャラリー、1886年）や「ウォルター・ダンカンによるインドの風景展 (*Walter Duncan's Scenes of India*)」（パーリントン・ギャラリー、1886年）といったように、特定の国や地域を展覧会の主要テーマに据える傾向にあった²⁴。なお、作品制作のために現地への取材を必要とする特別展の場合は、画廊と画家との間で事前に契約が交わされた。画廊によって細かな違いはあるものの、多くの場合、画家には一年から二年程度の制作期間と最低限仕上げるべき作品の点数などの条件が提示され、展覧会の開催にあたっては、画廊が展覧会の運営と広告費用を全面的に支払う代わりに、展示作品の売上ごとに20%の手数料と展覧会の入場料を受け取るといったものであった²⁵。こうした展覧会のシステムのおかげで、画家には海外での作品制作と個展の機会が保証され、一方で画廊は画家の知名度だけに頼ることなく、広報活動を展開することができた。経営戦略に長けたアグニュー画廊は、おそらく1870年代に知識階級の間で流行の全盛を迎えていた日本趣味に着目し²⁶、誰も見たことのない日本の風景画をテーマとした展覧会の企画に至ったのだろう。旅慣れた画家であり、オリエントの情景を写実的に描くことで知られたディロンは、まさに適任であった。さらに、これまでの先行研究で言及されたことはなかったが、ディロンに、お雇い外国人として大阪の造幣寮で働いていた息子エドワードという強力な伝手があったことも、彼の日本での制作活動に有利に働いたはずである²⁷。実際に、ディロンは、日本で各地を取材する際に「息子が日本政府の要職についていたことから、内からも外からも便宜を図ってもらった」という²⁸。長男エドワードの大阪の造幣寮の同僚には、英国式の冶金技術を指導するかわら、アマチュアの考古学者として活動していたウィリアム・ガウランドも名を連ねている。のちに「日本考古学の父」と称されるガウランドは、外交官で日本学研究者のアーネスト・サトウと協力しながら古墳や石室の調査にあたった²⁹。エドワードとガウランドは連れ立って立山や乗鞍岳、槍ヶ岳などに登山に出かけるなど³⁰、公私ともに親しい仲であったことから、ディロン父子がこうした在日英国人同士の交遊関係を駆使しながら、日本への知見を深めていったことは想像に難くない。

ディロンは、1875年10月に横浜に下船するとまもなく大阪へ移動し、エドワードが暮らしていた「英国風の」造幣寮の官舎を拠点として³¹、帰国までに100点を超える水彩画を制作している。彼の日本滞在時を物語る資料は限られているため、日本での足跡を詳細に辿ることはできない。ただ帰国後にアグニュー画廊で行なった個展の出品作を伝える記事からは、ディロンが目にしたであろう風景を推測することができ、具体的に挙げられた作品名として例えば《川崎の桜》、《日本の火葬》、《花を生ける少女》、《筑前鳥居、日光》³²、《天王寺の塔》、《鶴満寺の庭園》、《京都、帝の寝所》³³、《雪嵐のあとの大和の山々》、《木津川の船》、《富士山》、《冬の日の出、奈良》、《大阪の川に昇る満月》などが挙げられる³⁴。玄関口である横浜港に近い川崎や、当時から外国人旅行者に人気の観光地だった日光や富士山といった地名も確認できるが、とくに大阪や京都、奈良など滞在先の近畿地方の情景を四季の移ろいとともに描いていた様子がかがえる。これらの水彩画は、帰国後にアグニュー画廊で行われた展覧会のあと即時販売された。現在、確認できるのは、夏空のもと水辺を散策する人々のいる風景（図8）、京都郊外の山紅葉と茶屋のある風景（図9）、そして参拝客が行き交う《清水寺の西門》（図10）のわずか3点である。最後の作品では、石段から見上げるようにして西門とその奥にそびえる三重塔を画面に収めているが、構図の取り方は、当時外国人旅行者向けに販売されていた手採色写真（図11）によくみられるものである。訪日したフランス人画家のルイ・デュムランが日本の情景を描く際にこうした写真を参照していたことはすでに指摘されているが³⁵、ディロンもまた日本各地の名所を描く際に、西洋人の日本に対するエキゾティシズムを掻き立てるかのような場面や構図の着想を写真から得ていた可能性が高い。

観衆の好奇心に訴える異国趣味的な表現は、日本の室内を描いた作品でも存分に発揮されている。《追い羽根》（図12）と題された油彩画では、様々な調度品に囲まれて三味線を奏でる女性と、羽子板の羽根を探して部屋をのぞき込む少女が描かれている³⁶。日本建築の特徴を捉え、生活道具の質感が伝わる写実的な描写は、彼が長年カイロの歴史的建築を主題とした作品で培ってきたものである。ディロンは、日本で買い求めた工芸品や「日本の絵師による素描」（図13）、芸者などの土産物写真（図14）を参照しながら、帰国後に入念に再現したのだろう。だが、羽子板や羽根、火鉢などが正月の一場面であることを想起させる一方で、縁側の開け放たれた窓、床の間に置かれた団扇はそれとは相反する季節を示すなど、個々のモチーフの注意深い観察に比べると、情景描写全体には矛盾もみられる。ともあれ、このような精緻な写実技法は、異国趣味の主題に迫真性をもたらすものとして、オリエンタリズムの絵画でたびたび用いられてきた手法であり³⁷、ディロンの日本を主題とした作品もまた、単にその舞台がオリエントから日本へ置き変わったに過ぎないのである。

3. アグニュー画廊での展覧会とその反応

ディロンは、知り合いの記者に「日本は芸術家にとって豊かな土地」で、ようやくその研究に着手したところで帰国となり、「もっと長く滞在できないことが非常に悔やまれる」と語ったという³⁸。この証言を踏まえるならば、約一年間の滞在では、展覧会の出品作を仕上げることに手一杯で、日本美術そのものを研究して、自然主義、空間の平面的な構成、非対称の構図、即興性

といった日本特有の造形的表現を吸収するには至らなかったのかもしれない。いずれにせよ、ディロンは1876年の暮れには日本を離れ、アグニュー画廊での個展に間に合わせるため、「日本で描いた膨大なドローイングを携えて」英国へと舞い戻っている³⁹。

帰国からほどなくして、展覧会は「日本—フランク・ディロンのドローイング (*Japan—Frank Dillon's Drawings*)」という日本を前面に出したタイトルが付され、ロンドンのアグニュー画廊で1877年5月14日に開幕した⁴⁰。会場には、「日本の風俗、習慣、建築、農村、海辺の風景」を描いた水彩画100点以上が展示され⁴¹、同年7月まで約二ヶ月間にわたって開催された。一般公開を前に、多くの報道関係者を招いて行われた内覧会は、当時の皇太子（のちのエドワード7世）も訪れるなど華々しいものであった⁴²。さらに、展示室には日本に馴染みのない観客に向けて、東洋美術店の老舗ファーマー&ロジャーズから借用した日本コレクションが陳列され、室内は「花の世界のコスモポリタン」である薔薇と熱帯植物によって「魅力的な」装飾が施されたという⁴³。このような手の込んだ展示演出もまた、当時の画廊にとっては展覧会の企画性ととも重要なものであった。というのも、続々と新しい画廊が創設された1870年代のロンドンでは、観客を惹き付ける話題性のある展示空間が、集客を大きく左右する要素だと考えられていたからである。とくにこの時期は、展覧会の企画力に優れたファイン・アート・ソサエティ（1876年2月創設）⁴⁴や唯美主義の画家たちの主な作品発表の場となったグローヴナー・ギャラリー（1877年5月創設）など、個性的なテーマの展覧会や工夫を凝らした展示空間を目玉とする施設が相次いで開設された。こうした審査のない組織や美術商が経営するギャラリーは、芸術性、ファッション性、国際性をアピールしながら様々なジャンルの展覧会を開催することで、ロイヤル・アカデミーや王立水彩画協会といった伝統的な展覧会組織との差別化を図る傾向にあった。例えば、【資料1】に示したのは、ロイヤル・アカデミーや高級ショッピング街に隣接する、ニュー・ボンド・ストリート周辺のギャラリーを示した地図である。これを見ると、アカデミーによる保守的な制度や自国中心的な価値観との違いを宣言するかのごとく、ベルギー、パリジャン、コンチネンタル、ジャパニーズなど、国際色豊かな名前を掲げたギャラリーがいかにかこの一角に集中していたかがわかる⁴⁵。したがって、アグニュー画廊がいち早く極東の地日本に画家を送り込み、その風景や風俗を紹介する展覧会の開催に至った事実は、こうしたロンドンの美術市場におけるコスモポリタニズムの動向の中で捉えられなければならない⁴⁶。

それでは、この前例のない展覧会に対する反応はどのようなものだったのだろうか。『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』紙は、「フランク・ディロン氏の日本のドローイング」と題した記事で、展覧会を次のように紹介している。

ここ数年の間に日本が経験した著しい変化と変動は、日本の様相を徐々に変えつつあると指摘されている。主要都市で火災の頻繁に起きることで、結果的に国民性を欠く、ヨーロッパ風の建物を建てる機会が常に与えられているのだ。したがって、ディロン氏は、急速に到来しつつあるヨーロッパの文明ではなく、急速に消滅しつつある東洋の文明の忠実な記録者として受け入れられるだろう。この非常に巧みなドローイングの最大の魅力は、その極めて自然な姿にあり、また、芸術家が思いがけない絵の効果を出すために頻繁に行う気取りや技術的なトリックが全くないことにある。ディロン氏が描いているのは、「公家」という帝の宮

延の貴族、仏教の寺院、悪天候の後に横たわる京都の渡し船、雨の日の大阪の村、川崎の桜の習作、8月の蓮池、日本女性の部屋、あるいは竹製の目隠しや床があって、真紅の漆の豪華な羽目板に古風な絵が描かれている御所にある貴族の寝室——私たちは全体を通して、事実に即す精神、誠実な精神、そして気取りのない絵画を一貫して見て取るのだ。花々と低木の習作はとりわけ興味深い。この展覧会は全体として、芸術性ある展示が最も興味深いというだけでなく、もはやこれ以上存続しないであろう日本の現状を、几帳面で忠実に記録したものとしても価値がある。⁴⁷

この記事が明らかにしているのは、ディロンが「急速に消滅しつつある東洋の文明」に焦点をあて、奇をてらった表現を一切用いることなく、「几帳面で忠実」な記録に徹した事実と、そうした作品に対する好意的な評価である。むろん日本の政治的動向が新聞で取り上げられたり、1862年のロンドン万国博覧会以降、日本の美術工芸品を紹介した記事が美術雑誌に掲載される機会はあったが、このように英国人画家の視点で捉えた日本の風景や風俗は、現地の観客の目には新鮮に映ったのである。実際に、スコットランドの全国紙『ザ・スコッツマン』は、「ほとんどの人は、写真によって日本とその人々について多少なりとも知っている」としつつも、写真では現地の「色彩や太陽の明るさ」までは捉えることができず、ディロンのドローイングは「この不足を補う」ものであると指摘している⁴⁸。こうした好意的な評価は、文芸批評誌『アカデミー』にもみられる。同誌では、ディロンの作品は、必ずしも芸術性を追求したものとはいえないとしながらも、「教養があり、幅広い趣味を持つ者にとって日本に関係するものは何も見落とすことはない」という理由から、記録に徹した彼の画風をやはり高く評価している⁴⁹。さらに、『グラフィック』誌は、この展覧会の意義を次のように総括する。

スケッチには、帆船や漁船、有名な富士山を様々な角度から描いたもの、街の風景（なかでも雨風の情景を描いたものには斬新な効果がある）、奇怪なパゴダ（特に日本最古と言われるもの）、城、宮殿、茶屋、そしてさらに、寺院、個人の邸宅、官邸などいくつかの室内を、家具などの配置などを明確に示しながら描いたものもある。要するに、ディロン氏の作品を30分も見れば、この帝国に関する旅行者向けの本を熟読するよりも、日本についての明確な理解が得られるのだ。⁵⁰

同様の見解は、『デイリー・ニュース』紙による「ディロン氏ほどの知性と技術力を備えた旅する芸術家が、海や陸であらゆる危険を冒しながらも、長い間関心を持たれてきた国や人々の絵を描くことは、自国に留まる同郷人に大いに役立つことになる」という一文にも示されている⁵¹。このようにディロンの作品は、近代国家へと突き進む中で消えゆく日本の原風景を克明に捉え、英国の観客に提示したという点で、意義のある展覧会として受け止められた。アグニュー画廊が予期したとおり、展覧会は大きな反響を呼び、ディロンの日本を主題とした作品は8000ポンドの売り上げを誇るほど、経済的にも大成功を収めたのだ⁵²。

おわりに

アグニュー画廊で開催された「日本—フランク・ディロンによるドローイング展」の成功は、ロンドンの展覧会事業にも影響を与えた。1880年代以降、ロンドンの美術界では、「日本人村」の開業（1885年1月—同年4月）やギルバート&サリバンによるオペレッタ『ミカド』の影響もあって、日本への関心は一部の愛好家やコレクターから、ミドルクラスを含めたより広い社会階層へ広がりつつあった。こうした中、ロンドンのギャラリーでは、日本の浮世絵版画や工芸品の展覧会と並行して、英国人画家による日本をテーマとした作品展も活発に行われるようになったのである。例えば、1888年には、ダウズウェルにおいて、オーストラリア出身の画家モーティマ・メンペスの滞日期の作品が展示された。また、1880年代以降、日本に関連した展覧会を積極的に開催したファイン・アート・ソサエティは、立て続けに画家を日本へと派遣し、「アルフレッド・イースト—日本風景の絵画と素描展 (*Alfred East, R.I.—Pictures and Drawings of the Landscape of Japan*)」(1890年3月)、「アルフレッド・パーソンズ—日本の風景と花の水彩画展 (*Alfred Parsons, R.I.—Watercolours Illustrating Landscapes and Flowers in Japan*)」(1893年7月—同年8月)、「ヘンリー・R・ニューマン—日本を描いた作品、その他さまざまな芸術家による素描展 (*Henry R. Newman—A Series Illustrating Japan, Other Drawings by Various Artists*)」(1899年7月)の開催に至っている⁵³。さらに、ジャパニーズ・ギャラリーでは、1891年に「日の出づる国—ジョン・ヴァーレー・ジュニアとチャールズ・エドウィン・フィリップによる日本の絵画展 (*Land of the Rising Sun—Pictures of Japan by Messrs. John Varley and Charles Edwin Fripp*)」が開催され、図録には日本の発音に不慣れな観客のため発音解説まで添えられた⁵⁴。このように、1880年代以降、西洋人画家による日本の風景画展は、英国においてオリエンタリズムの絵画に並ぶ展覧会のひとつのジャンルとして定着していくのである。

一方、展覧会の成功は、ディロンの画家としてのキャリアにも変化をもたらした。アグニュー画廊での個展から二年後、ディロンは所属するパーリントン・ファイン・アーツ・クラブで開催された「日本と中国の美術展」(1879年)に、日本での職務を終えて帰国した長男エドワードとともに日本で蒐集した工芸品を出品している⁵⁵。この展覧会は日本を主題としたディロンの作品展が好評だったこともあって、その反響を踏まえて企画されたものであった⁵⁶。展示室にはクラブの会員から借用した屏風、掛軸、卷子、陶磁器、漆芸、根付、七宝などが並べられ、ディロンは展覧会カタログの序文を担当した。ディロンは、その後も同クラブ主催の「日本の木版画の歴史を例示する版画・版本展」(1888年)をはじめ、コレクターとして自身の浮世絵版画や版本をたびたび展覧会に貸し出している⁵⁷。また、1891年には日本協会の創設会員となり、英国における日本研究の促進に尽力するなど、ロンドンの日本美術愛好家の中でその存在感を高めてゆくこととなる。

本稿では、明治期の日本を訪れた英国人画家としてフランク・ディロンに焦点をあて、日本を主題とした作品の英国での受容について、19世紀末の英国の美術市場の動向を踏まえて考察した。これにより明らかとなったのは、当時はまだ珍しかった日本の風景や風俗を描いた作品が、画廊にとっては観客を引き寄せる魅力的な主題として、画家にとっては「訪日画家」という独自

のアイデンティティを確立する手段として、機能していた事実である。こうして英国人画家による日本の風景画は、その後も継続的に開催されたことで、英国における日本趣味の一翼を担うものとなった。ディロンの日本を主題とした作品とアグニュー画廊による展覧会は、まさにその嚆矢として位置付けられるのである。

附記

本研究は、科学研究費助成事業・若手研究（研究課題／領域番号：19K13008）「バーリントン・ファイン・アーツ・クラブとジャポニスム—展覧会、交遊、男性性」の研究成果の一部です。末筆ながら本稿の執筆に際して、貴重なご助言を賜りました児島薫先生、コロナ禍により海外渡航が叶わないなか、ご親切にご論考をお送りくださったボールドウィン大学のパメラ・フレッチャー氏に心より感謝申し上げます。

註

- 1 明治期に来日した英国人画家について、近年では以下のような展覧会が開催された。『おかえり美しき明治—「明治の微笑み」をあなたに』府中市美術館、2019年；『発見された日本の風景—美しかりし明治への旅』京都国立近代美術館、2021年
- 2 日本を訪れた英国人画家について論じた研究として、以下の文献が挙げられる。菅野洋人「来日した三人のイギリス水彩画家について」『自然の美、生活の美—ジョン・ラスキンと近代日本』展カタログ、神奈川県立近代美術館、1997年、339-342頁。；沼田英子「アルフレッド・イーストと日本」『横浜美術館研究紀要』第1号、1998年、25-39頁。；谷田博幸「交差する両洋の眼差し—アルフレッド・パーソンズと明治の水彩画—」『ヴィクトリア朝英国と東アジア』川本皓嗣、松村昌家編、思文閣出版、2006年、70-122頁。；Toshio Watanabe, “Alfred Parsons, RA, PRWS (1847-1920) and the Japanese Watercolour Movement” in Hugh Cortazzi ed., *Britain & Japan: Biographical Portraits, Vol. IX* (Amsterdam University Press, 2015), pp.284-296.
- 3 *The Athenaeum* (6 January 1877), p.26.
- 4 Anon., “Art Gossip”, *The Athenaeum* (8 May 1909), p.569. 父ジョンの亡き後、会社は長男のジョン・ヘンリー・ディロンに引き継がれた。*The Japan Weekly Mail* (19 January 1878), p.50.
- 5 Nicholas Smith, “John Dillon Autograph Collector” ヴィクトリア & アルバート博物館ウェブサイト <https://www.vam.ac.uk/blog/news/john-dillon-autograph-collector> (2021年10月3日アクセス)
- 6 Anon., “Art Gossip”, *The Athenaeum*, *op.cit.*, p.569.
- 7 妻のエマ・ジョセフィン・ケースはイングランド中部シュルーズベリの出身で、二人は1847年3月27日にロンドンのリトル・ポートランド・ストリートにあった Unitarian Chapel で結婚式を行なった。Anon., “Marriages”, *The Court Magazine and Monthly Critic, and Lady’s Magazine and Museum*, 1847, p.42.
- 8 Anon., “Francis (otherwise Frank) Dillon Deceased”, *Morning Post* (9 July 1909). 1909年のディロンの死後、遺産はエドワード、ジョージナ・メアリとその息子シドニー・ブライアン・ドンキン (Sydney Bryan Donkin) によって相続されている。
- 9 *The Exhibition of the Royal Academy of Arts. MDCCCL, The Eighty-Second* (London: W. Crowes and sons, 1850), p.50, cat. no. 1241. また、巻末の出品者名簿から、ディロンが当時ロンドン的高级地区メイフェアにあるグローヴナー・スクエア、ブルックストリート55番地に居を構えていたことがわかる。
- 10 ジョン・ラスキンがフランク・ディロンに宛てた書簡 (1850~1860年代) は、2014年にロンドンのオー

- クション会社「ボナムス」によって翻刻とともに公開されている。Bonhams ウェブサイト <https://www.bonhams.com/auctions/21764/lot/111/> (2021年10月5日アクセス)
- 11 英国のオリエンタリズム絵画について詳細は、以下文献を参照。Nicholas Tromans ed., *The Lure of the East: British Orientalist Painting* (London: Tate Britain, 2008). および、ジョン・M・マッケンジー『大英帝国のオリエンタリズム』ミネルヴァ書房、2001年。
 - 12 オリエンタリズム絵画の生産を支えた美術市場や植民地経営については、以下文献を参照。稲賀繁美『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、1999年、23-27頁。
 - 13 Gerald M. Ackerman, *Les orientalistes de l'Ecole britannique* (Courbevoie, Paris: ACR édition, 1991), p.72.
 - 14 *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom Collected at Manchester in 1857* ([London: Bradbury and Evans, 1857]), p.200 (cat. nos. 922a-d). マンチェスター美術名宝展は、1855年に開かれたパリ万国博覧会の美術展示館に対抗すべく、イギリス国内の団体や個人から借り受けた1万6000点を超える美術品が展示された史上最大規模の展覧会であった。同展については、以下文献を参照。松村昌家『大英帝国博覧会の歴史—ロンドン・マンチェスター二都物語』ミネルヴァ書房、2014年、114-163頁。
 - 15 エジプト来訪は少なくとも4回に及び、その後1869-1870年、1873-1874年にも訪れている。Ackerman, *op. cit.*, p.72.
 - 16 リンダ・ノックリン「虚構のオリент」『絵画の政治学』(坂上桂子訳)、彩樹社、1996年、62-92頁。
 - 17 Lynne Thornton, *The Orientalists: Painter-Travellers* (Paris: ACR Édition, c1994), p.74.
 - 18 Anon., “Art Gossip”, *The Athenaeum*, *op.cit.*.
 - 19 『Japan と英吉利西一日英美術の交流』展図録、世田谷美術館、1992年、157頁、および、『発見された日本の風景—美しかりし明治への旅』展図録、前掲書、192頁。
 - 20 *The Japan Weekly Mail* (2 October 1875), p.878.
 - 21 上海からの乗船者名簿にディロンの名前が確認できる。*The Japan Mail* (11 December 1876), p.725.
 - 22 1860年代の唯美主義の芸術家サークルにおける日本趣味について詳細は、以下を参照されたい。糸和沙『美と大衆—ジャポニスムとイギリスの女性たち』ブリュッケ、2016年、67-103頁。
 - 23 19世紀後半のロンドンの画廊の展覧会事業については、とくに以下文献を参照。Pamela Fletcher, “Shopping for Art: the Rise of the Commercial Art Gallery, 1850s-90s”, in Pamela Fletcher and Anne Helmreich ed., *The Rise of the Modern Art Market in London: 1850-1939* (Manchester: Manchester University Press, 2011), pp.47-64.
 - 24 *Ibid.*, p.54.
 - 25 *Ibid.*, pp.54-55.
 - 26 英国の芸術における日本の影響を早くから指摘したエリザベス・アスリンは、1860年代に一部の芸術家や愛好家の関心事に過ぎなかった日本の美術工芸品が、1870年代には知識階級の間で流行の全盛を迎え、1880年代にはそれがさらに一種の熱狂と化したと述べている。Elizabeth Aslin, *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau* (London: Elek, 1969), p.79.
 - 27 息子のエドワード・ディロン (1850(?)-1914年) は、1873年3月から1878年1月まで、大阪の造幣寮(1877年に造幣局と改称)に試験分析方鋳解局長として勤めた。『造幣局沿革誌』大蔵省造幣局、1921年、72頁。また、帰国後は、父フランクとともに、バーリントン・ファイン・アーツ・クラブの展覧会で自身の日本美術コレクションを展示したり、著書『日本の芸術』(1906年)を刊行するなど、日本美術の専門家としても活動した。Anon., “Mr. Edward Dillon, F.S.A”, *The Times* (2 June 1914), p.10.
 - 28 *The London and China Telegraph* (22 May 1877), p.46.
 - 29 ウィリアム・ガウランド (1842-1922年) は帰国後に埴輪などの遺物を大英博物館に寄贈している。

- ガウランドの活動とコレクションについて詳細は以下文献を参照。彬子女王「英国における日本美術コレクション—特に大英博物館を中心として」『近世やまと絵再考—日・英・米それぞれの視点から』ブリュッケ、2013年、23-38頁。
- 30 高瀬重雄『立山信仰の歴史と文化』名著出版、1981年、353-356頁。
- 31 英国の女性画家マリアンス・ノース (Marianne North, 1830-1890年) は、フランク・ディロンとほぼ同時期に日本に滞在し、彼の大阪の家を訪れたときのことを書き残している。Mrs. John Addington Symonds ed., *Marianne Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne North*, vol. 2 (London: Macmillan and Company, 1892), p.218.
- 32 「筑前鳥居」は、おそらく筑前国福岡藩初代藩主の黒田長政が奉納した、日光東照宮の石鳥居のことを指している。
- 33 京都御所を指していると思われる。
- 34 Anon., “Notes on Art and Archeology”, *The Academy: a Weekly Review of Literature, Science and Art* (26 May 1877), p.470.
- 35 フランス人画家で、1888年から翌年にかけてアジアを旅行したルイ・デュムーラン (Louis Dumoulin, 1860-1924年) は《京都の鯉のぼり、端午の節句》(1888年)を描く際に、アドルフ・ファルサリの写真を参照している。『ボストン美術館 華麗なるジャポニスム』展図録、世田谷美術館、2014年、62-63頁。
- 36 ディロンは、本作とは別に、ほぼ同じ室内で二人の女性がお茶をのむ様子を描いた《日本の室内》という水彩画を制作している。『Japan と英吉利西—日英美術の交流』展図録、前掲書、157頁。この水彩画は、おそらく1879年にダドリー・ギャラリーの水彩画展に出品された「箸を持って夕食をとる女性とお茶を用意する女中」のいる作品と同一であると思われる。Anon., “General Exhibition of Water-colour Drawings at the Dudley Gallery”, *Art Journal*, 1879, p.91.
- 37 ノックリン、前掲書、79頁。および、馬淵明子「ジャポニスムにおける女性像—オリエンタリズムの継承としてのジャポニスム」『西洋美術：作家・表象・研究—ジェンダー論の視座から』鈴木杜幾子編著、ブリュッケ、2017年、173-176頁。また、同様の観点からジャポニスムの絵画を論じた研究に以下のものがある。三浦篤「Firmin-Girard et le Japonisme」『美術史論叢』第6号、1990年、193-209頁、および、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、76-94頁。
- 38 Anon., “An English Artist in Japan”, *The Tokio Times* (4 August 1877), p.69.
- 39 Anon., “The Drawing Room”, *The Bazaar, The Exchange and Mart* (28 April 1877), p.265.
- 40 *Morning Post* (16 May 1877). および *The Athenaeum* (7 July 1877).
- 41 Anon., “Mr. Frank Dillon’s Japanese Drawings”, *Illustrated London News* (23 June 1877).
- 42 *The Scotsman* (12 May 1877). 同紙には、展示内容に非常に満足だと答えた皇太子のコメントが紹介されている。こうした記事も展覧会に対する世間の関心を高めるのに一役買った。
- 43 Anon., “Mr. Frank Dillon’s Japan Sketches”, *Daily News* (1 June 1877).
- 44 ファイン・アート・ソサエティは、アグニューやコルナギ、グローヴナー・ギャラリーのように個人または家族経営ではなく、有限会社として数名のディレクターが形成するという当時としては新しい経営スタイルを採用した。G・W・ゴドウィンによる「進歩的な」建物を拠点とし、創設当初から日本美術や女性画家作品展をはじめとする斬新な展覧会で知られた。Hilarie Faberman, “Best Shop in London: The Fine Art Society and the Victorian Art Scene” in Susan P. Casteras and Colleen Denney, *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), pp.147-158, 183-189.

- 45 ジャパニーズ・ギャラリーは、御雇外国人として日本に滞在していたトーマス・ジョセフ・ラーキンによって創設された。同ギャラリーについては以下文献に詳しい。小野文子「近代における西洋での日本美術展—[イギリス]」『近代画説』26号、明治美術学会、2017年、14頁。
- 46 19世紀後半のロンドンにおけるアート・ギャラリーの成立と発展について、コスモポリタニズムという観点から論じた研究に以下がある。Pamela Fletcher, “The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London”, *The Visual Culture in Britain*, Vol. 12, no. 2, pp.139-153.
- 47 Anon., “Mr. Frank Dillon’s Japanese Drawings”, *op.cit.*.
- 48 *The Scotsman*, *op.cit.*
- 49 *The Academy: a Weekly Review of Literature, Science and Art* (26 May 1877), p.470.
- 50 Anon., “Japanese Drawings at Messrs. Agnew’s Gallery”, *Graphic* (19 May 1877).
- 51 Anon., “Mr. Frank Dillon’s Japan Sketches”, *Daily News*, *op.cit.*.
- 52 John Clark, *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s with Britain, Continental Europe, and the USA* (Sydney: Power publications, 2001), p.233.
- 53 *One Hundred Years of Exhibitions at The Fine Art Society Ltd.; 1876/1976 Centenary* (London: Fine Art Society, 1976), [pp.3-4].
- 54 Fletcher, “The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London”, *op.cit.*, p.145.
- 55 *Exhibition of Japanese and Chinese Works of Art* (London: Printed for the Burlington Fine Arts Club, by J.C. Wilkins, 1878).
- 56 Anon., “The Burlington Club: Japanese and Chinese Art”, *The Architect* (1 February 1879), pp.63-64. バーリントン・ファイン・アーツ・クラブが主催した日本美術展については、以下を参照されたい。糸和沙「バーリントン・ファイン・アーツ・クラブとジャポニスム—19世紀末イギリスにおける浮世絵版画受容についての一考察」『実践女子大学美術史学』34号、2020年、33-52頁。
- 57 *Catalogue of Prints and Books, Illustrating the History of Engraving in Japan* (London: Printed for the Burlington fine arts club, 1888). なお、ディロンが「日本の木版画の歴史を例示する版画・版本展」(1888年)に出品したのは『北斎画式』など6点であるが、彼の日本版画コレクションは少なくとも430点にのぼる。1909年のディロンの死後まもなく行われた日本版画コレクションの売立目録によれば、1回目の1909年11月22日(月)に228点出品、2回目の1909年12月3日(金)に202点出品されている。*Catalogue of Japanese Prints* (London: Sotherby’s, 1909). また、このほかにもディロンの孫、シドニー・ブライアン・ドンキンがディロンの旧蔵品と思われる日本の版本数点を1942年に大英博物館に寄贈している。



図1 フランク・ディロン《ベレンの塔 リスボン》1850年頃、油彩・カンヴァス、71×107cm、ギルドホール・アート・ギャラリー、ロンドン
Frank Dillon, *The Tower of Belém, Lisbon, Portugal*, c.1850, Oil on Canvas, 71 × 107cm, Guildhall Art Gallery, London



図2 フランク・ディロン《ナイルの夕暮れ》1855-1870年頃、油彩・カンヴァス、33.5×79.5cm、ヴィクトリア&アルバート博物館
Frank Dillon, *Sunset on the Nile*, c.1855-1870, Oil on Canvas, 33.5 × 79.5cm, Victoria & Albert Museum



図3 フランク・ディロン《アスワン》1855年、水彩、23.5×38cm、個人蔵
Frank Dillon, *Assouan*, 1855, Watercolour, 23.5 × 38cm, Private Collection



図4 フランク・ディロン《エル・マフケメ、あるいは、裁判官の家》1869年、水彩、29.7×52.7cm、ヴィクトリア&アルバート博物館
Frank Dillon, *El Mahkemeh or Court of the Cadi Cairo*, 1869, Watercolour, 29.7 × 52.7cm, Victoria & Albert Museum



図5 フランク・ディロン《カイロのムフティー、シェイク・エル・マハディの家の内部》水彩、30.5×47cm、ヴィクトリア&アルバート博物館
Frank Dillon, *Interior of the House of the Mufti Sheikh El Mahadi, Cairo*, Watercolour, 30.5 × 47cm, Victoria & Albert Museum



図6 ジョン・フレデリック・ルイス《ハーレム、カイロ》1850年、水彩、47×67.3cm、ヴィクトリア&アルバート博物館
John Frederick Lewis, *The Hhareem, Cairo*, 1850, Watercolour, 47 × 67.3cm, Victoria & Albert Museum

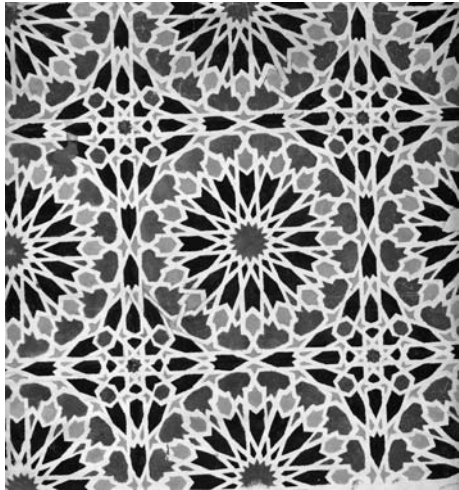


図7 フランク・ディロン《カイロのサラセン様式の装飾、格子などを描いた16枚のうちの1枚》ヴィクトリア&アルバート博物館
Frank Dillon, *One of 16 Drawings and Tracings of Saracenic Pavements, Ornament, Lattices etc in Cairo*, Victoria & Albert Museum



図8 フランク・ディロン《日本の風景のなかの人物たち》水彩、30.5×50.5cm、個人蔵
Frank Dillon, *Figures in a Japanese Landscape*, Watercolour, 30.5×50.5cm, Private Collection



図9 フランク・ディロン《京都郊外の茶屋》水彩、28.2×40.5cm、個人蔵
Frank Dillon, *Tea-houses near Kyoto*, Watercolour, 28.2×40.5cm, Private Collection



図10 フランク・ディロン《京都、清水寺の西門》水彩、35.6×51.5cm、個人蔵
Frank Dillon, *The Saimon of the Kiyomizu-Dera, Kyoto*, Watercolour, 35.6×51.5cm, Private Collection



図11 撮影者不明《京都、清水寺の門》江戸末期から明治初期、手彩色写真、国際日本文化研究センター



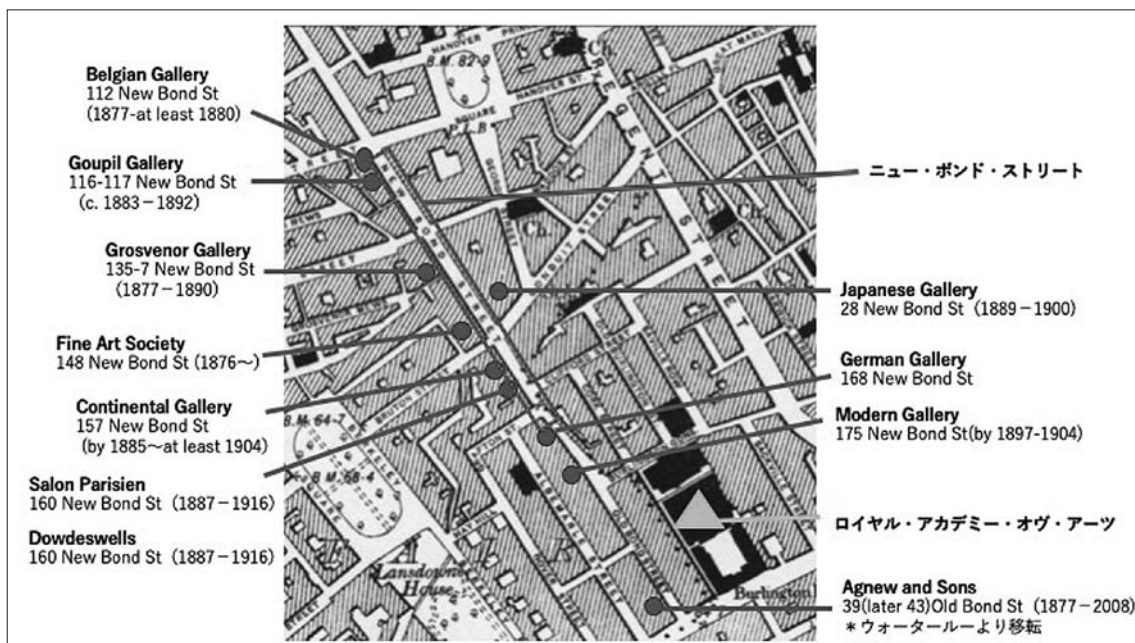
図12 フランク・ディロン《追い羽根》1878年、油彩・カンヴァス、90×120cm、ヴィクトリア&アルバート博物館
 Frank Dillon, *The Stray Shuttlecock*, 1878, Oil on Canvas, 90×120cm, Victoria & Albert Museum



図13 「日本の絵師による素描」
 (Frank Dillon, *Drawings by Japanese Artists: Reproduced & Coloured in Fac-simile by the Autotype Process* (London: London: Hogarth, 1880) 所収)、
 ヴィクトリア&アルバート博物館版画素描室 筆者撮影



図14 撮影者不明《三味線の演奏》江戸末期から明治初期、手彩色写真、国際日本文化研究センター



資料1 ロンドン、ニュー・ボンド・ストリート周辺にあったギャラリー

※ギャラリー名、所在地、実在した期間の順に記載。

※以下文献をもとに執筆者作成。

- ・ *Map of London VII.SW (includes: City Of Westminster; Holborn), 1894 to 1896*
 スコットランド国立図書館デジタルアーカイヴ <https://maps.nls.uk/> (2021年8月25日 アクセス)
- ・ Pamela Fletcher and Anne Helmreich, *The Rise of the Modern Art Market in London: 1850-1939* (Manchester University Press, 2012), pp.293-311.