

巨匠の断念——黒田清輝の場合

森 仁史

日本の洋画は明治二十九年創設の東京美術学校西洋画科の教育とそれを率いた黒田清輝らの活動によって今日に至る活況が導かれたとされ、それは幕末から工部美術学校に至る旧派から黒田ら白馬会の新派へのステップアップによるものだ、と意義付けられている。ここには旧式の写実から印象派的な描写へとという画期があったのだ、と。以前から黒田の人間としての度量と作家としての活動を眺めていると、もう少し違った黒田像が見えるような気がしていた。幸い東京美術研究所企画情報部による「黒田清輝著述集」(中央公論美術出版、平成十九年)なる黒田自身の発言(執筆、インタビュー)をつぶさに収録した労作が編まれたので、これを手懸りに黒田を読み返してみよう考えた。

よく知られるように黒田は政治家を志し、そのために法律を学ぼうと明治十七年、十九歳にしてパリに渡った。このとき黒田の理想的人物はガリバルジであったというあたりが、黒田の志操のありかを示している。ところが、ラファエル・コランを慕って翌年渡仏して来た藤雅三に頼まれて、通訳として付き添ったことで法律の傍ら自然と絵画教習に励むことになった(図1)。このこと自体はよく知られたエピソードであるが、雄藩のしかも名家の当主で政治を志望した者がただフランス人画家と接触したからというだけの理由で画家に転進したということには以前から承服しがたいという印象をもっていた。

黒田の回想によれば、法律を学ぶのを放棄したのは丁度その頃法律上の解釈についてフランス人法律家の見解が承服できなかったが、これに対す

田宮稻荷大神



15 田宮稻荷御札



16 『東京大銘家一覽 写真』

るといふ、猛暑の暑さ除けの一興。

〔付記〕前回三十四号で、楠山秀太郎について書いた。それから暫くして神田の古書店秦川堂書店から『総合目録』(平成二十年六月)が送られてきた。それには図16のような『東京大銘家一覽 写真』(同書三十六頁)という番付が掲載されていた。掲載図版からは判別しにくいものの番付の刊行は明治十三年四月のようである。東の大関に江崎礼二が、それに次いで関脇に松崎晋二が記載され、勸進元には横山松三郎と北庭筑波とが併記されている。写真も既に濫觴期から普及期に入ったことを窺わせる番付である。その行事連の筆頭三名の中に楠山の名前があり、当時、楠山が写真業界に於いて確実な地歩を占めていたことが知られる。



1 《黒田清輝自画像》(1885年8月4日)

る学校長は法律家とは意見が違って黒田と同意解だったことがきっかけであつたという。通常なら、ここで自らの法解釈の正当性に納得して再び勉学に励めばよさそうなものであるが、黒田の結論はそうではなかった。

……法律を学ぶで逐一個條を詮議するといふことが政治家となるに如何程の要がある乎、法律なるもの、精神は條理で善悪の判断を下して行ける、して見ると政治家となるには別に一々法律の個條を刻ざむには及ばない、……然うなると法律を研究するのが自分に取つては厭やになつた、畜に法律研究が厭やになつたのみならず、転じて政治家となるといふことも厭やになつたのである、……野心は消え去つて唯飾のない本の木阿弥のみ残つたのである、それは実に自分に取つては思想の大変化であり、かつは、大苦境であつた。〔成功〕明治四十年一月)

ただ一条の法律解釈の食い違いからこのような自己の進路に関わる結論を導き出すこと自体が尋常でないようにも感じられるが、実際の事態から三十二年後の回想にしては極めて整然と若き日の内面的葛藤が叙述されるようにも思える。ひとまず黒田の記述に信をおくとすれば、黒田は政治家になるには自然の条理以外に法律が基づく別な原理がありそれを学ぼうとしていたことになる。それが必要なことに落胆したのは、自身が備えている条理の観点に自信があつたことにならうか。ともあれ、黒田はここから「自分の本分」を問い直すこと

をした。また、周

囲から期待されてフランスまで送られたからには「何か業を修めて自分を拵へねばならぬ」とも考えた。こうして絵画を学習することに目的を定め直したのであつた。「自分を拵」という意識は工部美術学校の若者達が抱いた熱意と同じ性向とみることが出来る。しかし、「自分の本分」は明らかに高橋由一や工部美術学校生の「国家有用の学」より先をいく意識であつた。なぜなら、これは近代社会のなかで個人が生きる意味や表現の拠り所を問うことに他ならないからである。この意味で、黒田は明治初期に洋画家達を突き動かしていた青雲の志をいく画家だつたとすべきだろう。それゆえに、さらなる転回が画業を開始したバリ滞在中に黒田を襲う。

……馬鹿に偉らくならう、と思つたのが誤で、自分は天性で遣るのであるから、上手にならうとか、巧妙なものを書くとかいふことは別問題である、芸術の為に盡くし、芸術の為に身の処して往きさへすれば、自己生活の意義は遺憾なく発揮せられるのである(同右)

黒田にとつて確かにフランス絵画のもっている技量や魅力を自らのものにすることは重要であつたに違いないが、それらを用いて自らが何を表現できるかがもつと重要だとすでに意識していたのである。これに照らせば、技術的に向上して競争に勝つことは問題なのではなく、自分らしい表現が実現できるかどうかの方が重要になる。この価値判断は先の法律放棄に際して、黒田が自身の条理に自信を持っていたのと同様に、絵描きとしての自身の本質に自信があつたことに基づいているように思える。

黒田は十二歳頃から姉の絵の稽古に関心を示し、養父は十四、五歳から教師につけて鉛筆画、水彩画を習わせたが、十六、七歳頃には「絵書きに為るなどは下らない」と思い定めて止めてしまつていた。それが三、四年後にはこの路を選ぼうとしていたのである。彼は「絵を学ぶ様に為り段々と天然と云ふことを解することが出来た」と述べ、自身が社会のなかで「何を引き受けるか」が「各自の天性の長ずる所を発見して、その特性を出来るだけ發揮せしむる」ことにあると体得したのであつた。つまり、黒田はフランスで法律よりも絵画においてより十全に自己実現が図れることに開

眼し、そこにこそ自らが生きる意味も見出したのであった。

そうであれば、黒田が帰国直後に開いた天真道場と名づけた絵画塾は学生達が絵画教習を通じて自己の天分とその社会における使命を探るための場所としたかったのではないかと思えてくる。黒田の言う天性が天真なのではないだろうか。道場が掲げた「先ず石膏より始めて人体の稽古に為る、それが十分に出来てそれより景色を学ぶ、景色が十分に画ける様になつて製造にかゝる」というきわめて大雑把な教授方法には、その修練の過程に黒田が体得したのと同様の精神遍歴に裏打ちされねばならないはずだが、それだけの学生がこのもつとも重大な秘密に気づいただろうか。

あるいはこの順序は黒田が述べた程度に守られただろうか。多くがただ旧派の用いた印刷された手本ではなくモデルのデッサンに変わったことだけに目を奪われていたようだったから、ほんとうの課題は見えないか、まだ直面していないかであったのではないか。黒田は自身の体験に照らして、「歴史の時代の出来事を捉えて来て想像を以て時代精神を画き現はすと云ふ様な遣り方もある、最早や斯様になれば面々の思想で自由自在に腕を揮ふべきで型に入れて活すことは出来ない」と述べている。だから、黒田にとって時代精神と思想とはもつとも重要な作画の根柢であったはずであるが、それは天真道場や東京美術学校においてどのように訓練されたのであろうか。

また、黒田は絵画制作において「少しも骨折らずに割合に善く出来る」ほどで「勿論不熱心ではなかつた」のだから、描くことについて天分に恵まれ同時に喜びを感じていたに違いない。これほど技術の習得に困難を感じないのであれば、直面する課題が先に触れた精神的領域のものであるのは当然だった。

黒田の生涯を振り返ると、滞仏十年、しかも青年期の大半にあたる留学期間に対して帰国後、とくに帰国直後五年間の活動が個人的にも公的にも極めて慌しいことに改めて驚かされる。簡単に要約すると、次の通りである。

明治二十六年 七月帰国、十月、京都滞在、十一月《昔語り》の着想

二十七年 三月拜謁、五月北海道旅行、十月天真道場開設、十一月

日清戦争従軍

二十八年 三月第四回内国勸業博覧会審査官、藤井ヒサと結婚、四月

《朝妝》出品、十一月《昔語り》着手、京都滞在

二十九年 三月岡倉から西洋画科嘱託、五月授業開始、六月白馬会

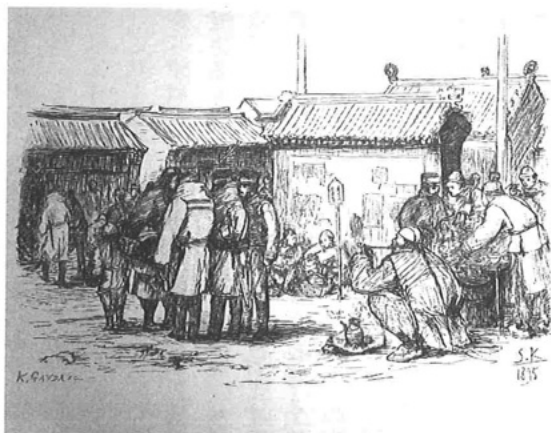
結成、九月ヒサ離別、十月第一回展

三十年 二月《智・感・情》着手、三月パリ万博調査嘱託、八月

金子たねと箱根滞在、十月《智・感・情》出品

帰国して黒田はフランスで体得した美術をそのまま日本に導入しようとして二無二格闘していたことが分かる。つまり、第一に「理想画」の制作である。第二に日本での西洋画の確立である。前者は養父の戊辰戦争時の上官であった西園寺公望の仲立ちにより住友家に事前に購入がきまるといふ幸先の良いスタートをきることができた。《昔語り》は三十一年に完成し、《智・感・情》も同時に制作を進め、先に完成させた。後者も帰国三年後には東京美術学校が洋画に門戸を開き、黒田は西洋画科嘱託となった。西洋美術にとって死活をにぎる裸体画の展示も九鬼隆一の助力によっていちおう公開という原則を貫くことができた。日本の博覧会での妙技二等賞は黒田からすれば当然のことであつたろうが、裸体画はこれで解決済みとはならず、日本の環境のなかでこの後何度も黒田を煩わせる問題となつた。いずれの問題も日本の美術が国粹路線を維持できなくなり、再び欧化の基本に立ち返ろうとする時勢が黒田に味方していた。

ただ、帰国二年後に養親の勧めた結婚はよほど気に入らなかつたらしく翌年離別し、別に金子たね（後、照子）と暮らし始める。養家でここまで自己を貫き通すことは余程のことと思えるが、結局養父清綱が死んで五年後、大正十一年にこのたねと正式に結婚する。この間の事情については、やはりつい最近編まれた『黒田清輝《湖畔》』（東京文化財研究所、二〇〇八年）によって詳細が明らかにされた。ここに収録された金子の回想によれ



2 黒田筆・合田清刻《占領後の金州城》1895年
(松戸市教育委員会蔵)

本作品は松岡壽旧蔵作品であり、他に黒田筆《清国兵捕虜の一人》、アダン《晩婦》とともに「贈呈 記念」とゴム印の押された紙筒に収納されていた。総ての作品に青インクで薄葉紙にタイトル、解説が印刷されたカバーがかけられており、何かの記念として贈呈されたと思われる。

ば、黒田と金子の「結婚」は明治二十九年からのことであり、先妻の離別とほぼ同時と解することができる。知られるように黒田はグレー村滞在中のモデルの MARIA・ビヨと深い仲となり、一九〇〇年にも彼女はパリに黒田を訪ねている。だから、帰国直後に京都で芸妓たちと雑魚寝してフランスと日本の女性の肌の違いに気がついたりもしているのだ。しかし、黒田は買淫と恋愛とは明確に区別していたようであり、このてんでは近代的な女性観の持ち主であったともいえる。だからこそ、親の勧めた藤井ヒサとはうまくいかなかったのである。つまり黒田は家に帰属する女性ではなく、近代的自我を貫く対象としての女性、即ち近代的恋愛観を受け入れる相手ではなくては自分の抛りどころが侵されると考えたのだらう。このことは先ほど触れた画家としての矜持とともに、黒田が帰国後ももつとも頑強にまた最低限貫き通した近代人としての自我の中核とすべきだらう。これが帰国直後の黒田を襲った「不平時代」(久米桂一郎)の緊張を生む中心

的相克だった。日清戦争で戦死を覚悟したりするのはその決着を図ろうとした決意の表われだった(図2)。

しかし、日常的には金子たねを得、公的には美術学校を背負う立場に立つことになり、一応洋画家として、また近代人としての橋頭堡が確保できたことにはなった。こうして黒田は守るべき境界を保障できてからは、それと引き換えにすべて世俗の地位や求められる役割を受容しようとすることになる。この限りでは、指導者として引き受けざるを得ない雑務を避けないことにしたのでらう。これが画家としての制作を妨げるとしても、近代的自我を最低限でも守るために必要な断念だったらう。このように西欧体験とそれに精神的に忠実たろうとした近代日本人の悩みと対処は森鷗外や夏目漱石たちと共通するものだらう。ただ、黒田は美術の世界ではほかに並ぶもののない立場を備えていたことが、文学とは違っていたかもしれない。

黒田が庭木いじりをことのほか愛していたことは多くの友人、知友が証言しているが、明治四十二年四月『日本及日本人』に発表した「自然に対する態度」は黒田の絵画表現に関する重要な発言だと思われる。ここで黒田は「絵画は自然を元として顕はすものであるから、自然に近い絵を画くのが、画工の採るべき道」だと前提している。つまり、絵画の基本をヨーロッパの伝統的絵画の大原則である自然再現においている。従って、自分達は「日本の自然を写す」ことに務めるべきであり、それが日本の絵画の個性でもあると考えた。このとき、黒田はすでに「自分は至つて思想の乏しいものだから、大抵の場合に思想を元として画を作ることはない」と理想画を本分としていないことを断っている。しかし同時に、「自然の中の或る趣味を描き顕はす事に力めて居る」ことを強調している。黒田は景色を見るとき「一刹那の面白味」とか「其の時其の時に依つて動かされた感じ」を描きたいのだと語っている。

夫れで画を作る事に就いて大に注意せねばならぬのは、成るべく型に

抛らずに、自然の中の変化ある状態を能く観察して、其の中から、個性のものを描くやうに為たい、といふのである。……日本の自然は、日本独特の色彩と形状とを發揮し来るであらう。

これを印象主義と言えるかどうかは甚だ微妙である。印象主義なら自然を写す原則的手法があり、それを忠実に実行するゆえに旧来の写実を脱却せざるを得ないのだから。むしろ、黒田はフランスで自己発見して以来、自己の天性に忠実であることを旨とする身上の持ち主なのであるから、刹那や自分を捉える感覚を大切に考えたはずだ。さすれば、黒田のこれらの絵画が自然の再現よりは画家個人の内面世界の表現に立ち至ることは無理からざることである。すなわち、「個人性の發揮」である。この意味で一九〇七年の黒田の心情はすでに表現主義の領域に踏み込んでしまっていることは明らかだったように思われる。黒田は「自然の感想のみを書き現はす事に力め」ているのだが、「学んだ事がいくらか邪魔をして」いると告白している。

この黒田の天性に対する素直な自信はパリで絵画に志をたてたときからずっと一貫してきたことなのではないだろうか。少なくともやや早い晩年の黒田の述懐を読む限りはそのように理解するほかはないと思えるし、黒田という人物がそうそう自分の底意を変えるようにも思えない。通説は黒田の絵画的な貢献はこれとは正反対にフランスから印象派的な画風をもたらし、旧派を駆逐したことをもつとも主要な役割としてきた。だから、絵画学習の変革と近代的な絵画観の始祖として黒田の位置と意味が重要になる。この観点からすれば、黒田の晩年の作品はどうみても齟齬を来たすものにしかならない。それで、「前半期の革新性はうしなわれた」とか「構想画への未完の想い」という位置づけに黒田を閉じ込めることになる。これは今に始まったことではなく、黒田の死の直後の久米桂一郎の評価が既にそうであった。しかし、この見方は今日に連なる日本の洋画がヨーロッパの新思潮から出発したのだと言いたがための自己正当化のように思えるし、黒田作品の率直な評価を妨げているように思える。これ

では、なぜ黒田が最後まで日本の自然、日本の人物の写生に拘泥しようとしてきたのかが見えてこない気がする。もちろん、黒田が印象派を理解していなかったのではなく、《昼寝》（明治二十九年）や《木かげ》（同三十三年）では点描風な陰影表現を試みており、帰国後もむしろ海外の美術動向には大いに関心を持ち続けたのであり、日記にもずっと画集や美術史文献への言及が散見され、この意味で岩村透との信頼関係は黒田にとって必然であった。

大正八年（一九一九）、黒田は精力的に草花を題材にして制作を続けていた。九月十五日に「午後三時ヨリ雑草ヲ描ク 又風ノ模様面白ク板寸一図ヲ作ル 先頃ヨリ耳底ニ変調ヲ来シ耳鳴アリシガ不図之ヲ忘レタリ」と記しており、これが《嵐》（大正八年）（図3）と推定されている。黒田はまだ五十三歳だったが、明らかに体調は良くなかった。しかし、それを忘れるほどにこの制作に没頭できたようだ。我々は往々にして作家がもっとも革新的であった時代に引きづられてその作家を捉えがちである。高村光太郎が「緑色の太陽」を発表したとき、黒田は四十三歳であり、これ以降の黒田の制作をして黒田の低迷と言うことはできず、この《嵐》などは新思潮に対する黒田の応答とみるべきではないだろうか。



3 黒田清輝《嵐》1919年（東京国立博物館黒田記念館）



4 黒田清輝絶筆
 (『国民美術』第一卷
 第九号、黒田清輝先
 生追悼号より)

しかし、黒田はこの翌年三月貴族院議員に当選し、研究会に所属し会派で重きをなし、また十一年には帝国美術院長に就任し、いわば美術界の名実ともにメートル(巨匠)となることを受容し、またその職責に忠実であろうとした。例えば、帝国美術院長時代に、かねて課題であった美術工芸を帝展に編入する問題には積極的に取り組み、その前段として結成された工芸美術家協会総裁就任を承諾していた。しかし、いずれも黒田の急死によって実現しないうまま終わった。美術畑の主要な課題にひとつひとつ着手し、単なる妥協ではなくあるべき方向に向けて努力を惜しまなかった。大正十四年のパリ装飾博覧会に駐日フランス公使P・クロードルの申し出に對して、美術院にはなく内閣に申請を申し出るよう助言し、震災復興の困難な時期に日本参同に特別の配慮を実現した。このように、貴族院議員としての黒田の社会的政治的プレステージは極めて大きなものであった。だが、黒田は惜しまれつつ大正十二年(一九二三)七月十五日麻布笄町の自邸で死去した。

かくて、黒田の葬儀は当然のごとく貴族院研究会代表青木信光子爵を葬儀委員長としてとり行われ、葬儀委員にも美術関係者は含まれていない。青山斎場では、フランス公使、インドシナ協会、東京美術学校、女子学習院、国民美術協会、帝室技芸員会、貴族院、明治神宮奉賛会、夫風会、二科会、日本工芸協会からの弔詞が読み上げられた。黒田は世俗的には実子をさしおいて黒田家を継ぐことを引き受け、当主が明治社会のなかで引き受けるべき職責を十全に果たしていた。しかし、画家黒田清輝個人を貫くことにおいては全く妥協がなく、死後遺言によって七千坪に及ぶ広大な土地を始めとする黒田家資産の三分の一を美術研究のため国家に寄付し、こ

の遺志を実現すべく黒田の作品を展示するための施設が建設された。これが現在の東京美術研究所の始原である。見事な死と言うほかはない。照子もまた晩年で画家黒田の顕彰に労を惜しまなかったという。

病床でたたためたという「青山餘影」(図4)は死への怖れを身近にしたというよりは、貫いてきた自己の生をさらけにまっとうしようとする率直に語っているように思える。その屈託のない筆の運びから思いの素直さが伝わるように感じるのはいすこしであろうか。あるいは、巨匠として生涯をあやうくするために下されなければならなかった断念と引きかえに、黒田が最後まで守りぬいたものを清々しく表明しているのではないか、これはそうしたひとりの明治人として見つめたいという筆者の思いのなせる業だろうか。

一寸

第三十五号 二〇〇八年八月

新・旧案内35

渡辺亮輔、佐藤生巢、大野静方のことなど

青木 茂

第三十五号目次

新・旧案内35

渡辺亮輔、佐藤生巢、大野静方のことなど

河野通勢と関根正二

行方不明後の《藤牧版画》の足跡(5)

—藤牧版画の後摺りについて17

近代日本画の構図決定格子(一)

新 盆

実用銅版—龍切手や藩札など

銅・石版画遺聞31

巨匠の断念—黒田清輝の場合

■書書雑俎

フェルメールをさがし、堀辰雄の時代の

ネーデルラント絵画紹介を見る

青木 茂 1

岩切信一郎 10

大谷 芳久 16

金子 一夫 30

丹尾 安典 33

森 登 39

森 仁史 46

山田 俊幸 52

去年のことになるが大野静方の裏絵集製本二冊を得て彼の著作『浮世絵

と版画』を読み返し、その長兄山本笑月・次兄長谷川如是閑に興味を深め

たことだった。裏絵は『日本及日本人』の木版または亜鉛凸版による当時

の言葉での「漫画」で(本誌三十三号参照、撫でまわしているうちに特殊

な独自性がある訳でもなく別してウマイというのでもなくなった。そのう

ち某図書館で書名を失念した図書の「雑誌別著者名索引」を部分的にコ

ピーした綴りが出てきて、『改題 日本及日本人』の静方を見ると四九八

号から八六八号までに二九〇回も名前が出ていることを知った。さらに日

本近代史料研究会編・刊、昭和五十二〜五十九年の『雑誌「日本人」・「日

本及日本人」目次総覧』全五冊を見て同一号のなかに多くの挿絵を描き裏

絵を描いているのが多いのを知り、さらにさらに実際に雑誌を手にとると

『目次総覧』は不十分な目次ページのコピーを見ているだけなのも解った。