「Anch ’ io son ’ pittore余もまた画家なり：黒田重太郎覚書（中）」『あいだ』119号、2005年11月20日、14-18頁

あいだのすみっこ不定期漫遊連載　第38回

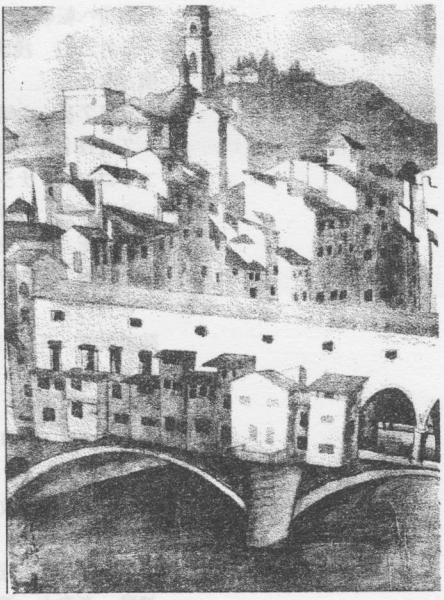
Anchi' io son' pittore!
余もまた画家なり，ぼくかて画家です。
——黒田重太郎覚書（中）

稲賀　繁美
（いなが しげみ／国際日本文化研究センター，総合研究大学院大学）

『欧洲芸藝術巡礼紀行』

さて，黒田重太郎がテオドール・デュレと接触したのは，２度目の滞欧の折のこととなる。重太郎は1921年10月６日に門司を出航し，1923年４月に帰国している。34～36歳と，気力，体力とも充実した時期のことであった。幸いなことに，一向の旅程は『欧洲芸藝術巡礼紀行』（国画創作協会同人，大阪時事新報社編，十字館発行，1923）によって，かなり詳細に辿ることができる。土田麦僊，野長瀬晩花，小野竹橋（後に竹喬）ら，国画創作協会の面々が欧州を訪れるのに，語学の心得があり，かねてより交友関係もあった京都在住の重太郎が，通訳兼旅行記執筆役に抜擢され，その見返りに旅費の工面を受けたものらしい。宿の交渉や切符の手配，加えて紀行執筆に一向の通訳と，重太郎はさぞ多忙を極めたことだろう。イタリア旅行の最中など，重太郎は，目的地に到着して作品を確認するや，ただちに次の目的地にむかって出発しそうな様子で，そのせっかちぶりを土田麦僊が家族への葉書で揶揄している。他方，憧れの作品を目にすると，ミサの最中の教会でも，あたりを憚らぬ嘆声をあげ，感動を隠せない麦僊の傍若無人な藝術没入ぶりにはらはらする重太郎。両者の対比からは，能率一点張りの実務派と藝術至上主義者との珍道中も推測できる。

そのあいだで小野竹橋が，後年の淡白な作風からは想像もつかないような構築力ある風景（例えばローマの《コロセオ》）や，西洋の細密画を髣髴させるデッサン（例えば《カーニュの並木道》）を多数残しているのは興味深い。なかでもシテ島に面したセーヌ河南の



小野竹橋　《ポンテ・ヴェッキオ》1922

グラン・ゾーギュスタン河岸にあったオテル・ビッソンから臨むノートルダム・ド・パリは，傑作のひとつだろう。この視角は，日本人画家のみならず，マティスやマルケなど多くの画家たちが制作のために借用しているが，かれらの競作を一同に並べるのも，興味津々の企画となるだろう。また《ルノワールの居を訪れる道》では，一転して馬車での坂道行脚が牧歌的に描かれる。フィレンツェのウフィッチ宮の脇からポンテ・ヴェッキオを見下ろした構図では，規則的な屋根の光と影の反復をキュビスト的な手法で処理してみせている。おりからアンドレ・ロートに師事して立体主義に染まっていた重太郎に負けない実験精神をそこに読み込むこともできるだろう。ミラーノでは大聖堂の前に広がるピアッツァ・デル・ドゥオモを鳥瞰で見おろし，路面電車の交錯した線路のあいだを行き交う人々を描写した素描なども、どこかに現存しているならば，ぜひ実物を見たい佳作だ。

他方，体調不良でイタリア旅行には同伴できなかった野長瀬晩花は，3月14日から記事のみえるスペイン旅行で，滋味溢れるスケッチをたくさん残している。もうだいぶん疲労がたまった様子のご同行のなかで，マドリッドの《公園の午後》の女性たちの佇まいにせよ，子供たちの群像にせよ，市井の人々の生活ぶりを描いて出色な様を示している。さらにトレド市街をタホ河の対岸から臨んだ《水汲み女》なども，ボナール風の，背景と前景とを対比させた構図を自家薬籠中に取り込んで，親しみ深い情緒をかもし出している。《グレコの家の前》も中世都市の風光を巧みに伝える。

トレドの案内役も，おそらくは重太郎だったのだろう。重太郎はモーリス・バレス(Maurice Barrès)の『グレコ，或いはトレドの秘密』*Gréco, ou le secret de Tolède* (1911)を第1次滞欧の際に購入しており，スペイン旅行にも持参したと述べているが，大正15(1926)年には，それに基づく『グレコ』をアルス美術叢書として翻訳刊行することになる。

土田麦僊

土田麦僊にとって欧州滞在がいかに大切な体験であったかは，柏木加代子氏の博士論文に詳しい＊7。そのうえでいささか私見を述べるなら，一連の《ヴェトゥイユ風景》(1923)などには，小野竹橋の場合と同様に，構築的な西欧の町並みや屋根の連なりを眼にして，立体派の構図を取り入れようとした痕跡を認めるべきだろう。さらにリュクサンブール公園のベンチに座る女性たちに着想を得たとされる《巴里の女》(1924)からは，水平に流れてゆきがちな和風の屏風などとは異質な構図を，画面全体に神経をゆきわたらせて立ち上げようとする意志が明確に伝わってくる。ここに同じくパリ滞在中の重太郎の鉛筆スケッチ《バラの花を持つ女》(1921-2：東京都現代美術館)を添えてみよう。そこには両者に共通して，解剖学の骨格を疎かにしない人体造形と，堅牢な組立てを目指す態度が透視される。座る女性の足元の影が，画面と対角線を成して伸び，構図全体に緊張感を与えている。振り返ってみれば，こうした配慮は，滞欧以前の麦僊の作品や下絵にはまったく見られない。そして，この点にひとたび着目するならば，帰国してすぐの《舞妓林泉図》(1924)にこの《巴里の女》の経験が直に生かされ

土田麦僊　《巴里の女》1924

黒田重太郎　《バラの花を持つ女》1921-2

ていることは，もはや見過ごせまい。

さらに《大原女》(1924)がエドゥアール・マネの《草上の昼食》の構図を下敷きにしている，とは内山武夫氏の指摘だが，その延長上で京城の妓生に取材した《平牀》にも同じマネの《オランピア》，あるいはダヴィッドの《レカミエ夫人》などの構図に学んだ跡を認められよう。マネの両作品は重太郎が家族に送った葉書にも見られるが，麦僊がそこに独立した作品（タブロー）たりうる堅固な構図の見本を見出したことは，疑いあるまい。さらに想像を逞しくすれば，画壇の反逆児がやがて時代を代表する大家の地位を占めるに至ったというマネの経歴は，自ら創設した国画創作協会の運営に尽力していた麦僊にとっても，決して他人事ではなく，鑑とすべき軌跡であったはずだ。

堅固な構図を追究する麦僊の苦闘の影に，同行した重太郎たちの修行ぶりを重ねてみることはできないだろうか。ここでとりわけ参考になるのは，黒田と同郷の大津（栗太郡葉山村出庭）出身で，同時期にパリに滞在して交流のあった画家，国松桂渓（1883–1962）だろう＊8。アンドレ・ロートAndré Lhote，クロード・ビュシエール Claude Bussère に師事した国松は，同時期の重太郎以上にロートと酷似した裸婦像を残している。いかにもアトリエでの訓練教程を髣髴させる二人の同時期の作例からは，セザンヌの教訓をひとつの定式へと練り上げ，それにしたがって構築的な人体を，計算しつくされた画面の中に配置するロートの教えに，二人が忠実に励んでいた様子も歴然とする。重太郎は『構図の研究』を大正14(1925)年に公刊するが，これはロートの著述などを参考にした著作だった。滞欧記の重太郎の大作には《港の女》(1922)が知られる。ここではなお構図の実験という趣が強いけれども，これより10年ほど後の《巌かげに憩ふ女》(1931)になると，人体や岩の作る構図と，肌色と群青との対比からなる色彩とが緊密に結びついており，重太郎の咀嚼ぶり，研鑽ぶりが納得できる。ちなみに青と黄色あるいは肌色という，補色に準ずる対比は，重太郎独特の色調といってよい。重太郎は『ヴン・ゴオグ』の原色口絵にわざわざ《青い娘》(アドリーヌ・ラヴーの肖像)を選んでいた。それは，情緒を「表現」する媒体としての色彩，というファン・ゴッホの色彩理論を、重太郎がファン・ゴッホから汲んだ際に、とりわけ重視した色彩の組み合わせでもあった。

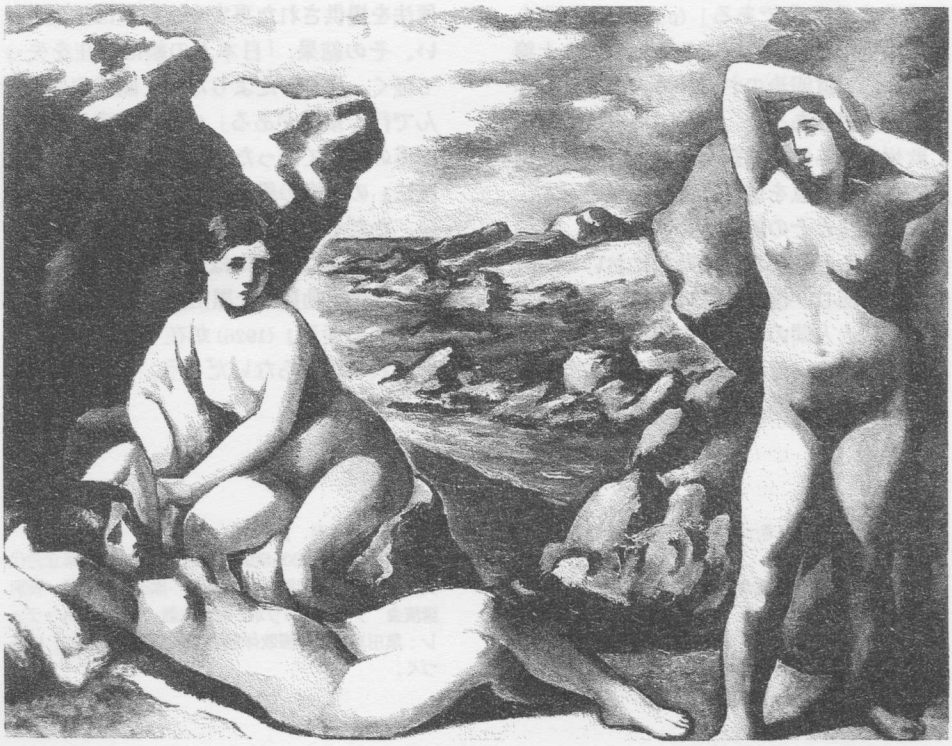
小出楢重

自らの絵画研究の理論的帰結としてアンドレ・ロートに師事した重太郎，あるいは東洋の伝統には不在の画面構築を模索した麦僊の傍らで，最近の油彩画の限界，さらには同時代のパリ画壇を見切っていたひとりの日本人画家があった。それがこののち重太郎とも盟友となる小出楢重である。わずか5ヵ月あまりの見物と買い物で軍資金を蕩尽した楢重は，滞在中，数枚の油彩画しか制作していないが，その多くも宿の窓

から外を描くばかり。鋳鉄製の窓の手すりの格子装飾ごしに下界を覗く趣向は，カイユボットの実験作にも通じ，それ自体日本趣味の審美的手法だったが，画家の心理的な屈曲は紛れもない。だが，安井曽太郎にせよ梅原龍三郎にせよ，長期滞在を果たした画家たちの多くが，帰国後短くない期間，スランプに苦しんだのとは対照的に，楢重は帰国後，集中安打のごとく傑作を描いてゆく。

帰国後の重太郎は，この小出楢重ほかと語らって，1924年，大阪に場所を得て信濃橋洋画研究所を立ち上げる。この関西唯一の洋画研究所は，信濃橋交差点北西角，日清生命ビルの3－4階のフロアを占めており，エレヴェーター付きなのがご自慢だった。楢重のほか鍋井克之が，研究所からの大阪市内の情景を残している。当時の講師たちの品定めを見ると「剽軽ではあるがオッカナイ楢重，軽妙洒脱で企画力はあるが先生としては頼りない鍋井（克之），理論にこだわるが親切な教師型の黒田，面白味はないがキマジメな国枝（金三）」という評が知られている＊9。

帰国後の楢重の画才を高からしめたのは，主に裸体と静物と見てよかろう。重太郎は楢重の最初の評伝を残した文筆家でもあるが，「小出楢重の藝術に就いて」にこう書いている。「小出君の描く花や果物には，綺麗なそれらの色彩を，黒一色の背景から浮き立たせ，凄い美しさを見せることがある。私は嘗て小出君に向つて之を形容して『妖気がある』と云ふと，『妖気，バケモノ気か，気に入ったな』と大いに肯定してくれたことがあるが，その魔のやうな美しさの中にも，何かこうおどけたところのあるのを見ると（中略）錦影絵のお化けをよく思ひ出すのである」＊10。その楢重は昭和6（1931）年には43歳で世を去る。重太郎はこの時期以降，かなりの静物画をものして



黒田重太郎　《巌かげに憩ふ女》1931

おり，それは敗戦直後に至るまで，尻上がりの進歩を見せている。とりわけ《多福多寿男子》(1942) の背景に見える生地見本の黒地，あるいは《鵜［ツグミ］ある静物》の窓辺の光を照り返す机の質感の描写は，けっして楢重の「藝」にも引けをとるものではあるまい。あるいはそこに，楢重の衣鉢を継ごうとする重太郎の意志を認めても良いかもしれない。

その楢重には『油絵新技法』(1930) としてまとめられた著作があり，現在では岩波文庫に『小出楢重随筆集』として納められている。そこには油絵の歴史に対する楢重の認識，そして日本において油絵を描くことへの楢重の洞察が，楢重ならではの鮮烈な比喩で縦横に語られる。一方で楢重は油絵が日本という土壌にとっては，あくまで外来品種であることを指摘する。「素描，油絵，あらゆる西洋藝術は，すべて花となり切って渡来する。その花を見て直ちにその複製を試みる事は，庭の土から直ちにライスカレーを採取して以って昼飯にあり付こうとする考えである」(p.317)。切花を見るのでなく，花を育てる植物の根と土壌を見よ，とは明治のお雇い外人医師，ベルツの持論でもあった。続いて楢重は，翻って欧州を見るに，油彩画そのものが既に歴史的にその頂点を過ぎたとの認識を示す。「油絵技法とその組織というものは，私の考えによると，16世紀の時代においてその全盛期であり，油絵技法の最頂点を示し，その時代と人間の生活との親密にして必然による結合と，無理のない発達にまで達しているものであると思う。それ以降の西洋にあっては、油絵藝術は習慣と惰性とによって、ともかくも連続はしていた訳であるが眠気を催すべき性質のものとなり、藝術としての価値は下向して来た事は，歴史に見てもその作品に見ても明かである」。

それでは，近代の日本人が油彩画を学んだのは，いかなる時代環境にあってのことだったのか。すでに本稿の最初に浅井忠がパリで接した日本趣味美学を通してみたとおり，日本人が学んだ西洋近代絵画とは，透視図法，陰影法，肉付けのいずれをとっても，その規矩が崩壊を遂げる時期にあたっていた。すなわち「西洋の近代の絵画は，日本人にとって真に学びやすい処の都合よきものであったのである。西洋人は形をくずそうとして努力した。日本人は之以上崩しようのない形を描く事において妙を得ていたのである。これは甚だ僥倖な事で，他人の離縁状を使って新しき細君を得たようなものである」(p.343)。それを僥倖と呼ぶのは，楢重一流の辛辣な皮肉だが，こうして日本の油彩画が安易に日本回帰を遂げる便法を提供された事実を，楢重は見逃さない。その結果，「日本人の絵は存在を失って軽く，淡く，たよりなく，幽霊の如く飛んで行く傾向がある」(p.344) とするのが，楢重の見立てだった。小出楢重の『油絵新技法』の洞察の鋭さに，もとより疑問はない。ただその背景には，より晦渋で，意表をつく卓抜な警句には欠けるものの，たしかな学識を動員した黒田重太郎の著作，『油絵技法の変遷』(1926) が在った。そのことを忘れてはならないだろう。

（次号に続く）

［注］

＊7　柏木加代子『かきつばた　土田麦僊の愛と芸術』大阪大学出版会，2003.

＊8　『国松桂渓』展覧会図録，栗東歴史民俗博物館，1996.

＊9　匠秀夫『小出楢重』日動画廊，1975，p.235.

＊10　黒田重太郎『画房襍草』湯川弘文堂、昭和17 (1942) 年3月，p.228.

＊本稿は筆者が2005年9月10日、大津の滋賀県立近代美術館で行った講演「没後35年　黒田重太郎展　特別講演会　ファン・ゴッホ、象徴主義，テオドール・デュレ：黒田重太郎の滞欧体験と文筆活動を中心に」に基づく。