

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第39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(下)

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)

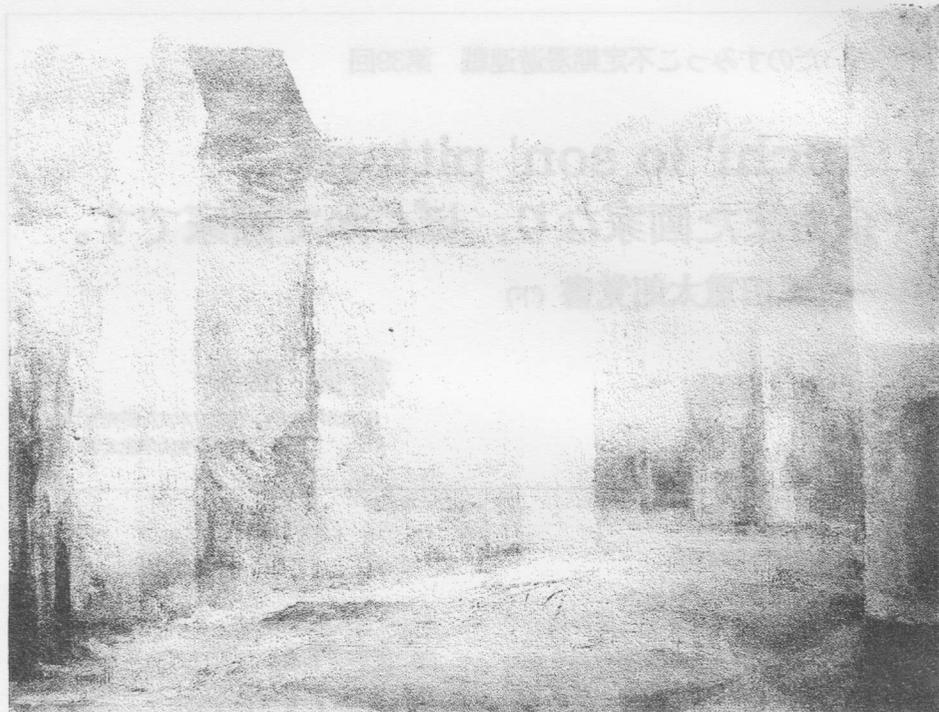
「洋画の日本化」：坂本繁二郎評価

このように近代日本の油彩画のありかたに辛辣な批判を辞さなかった小出楯重だが、唯一、坂本繁二郎には感心した。「私はフランスに居る時にずいぶん、これは又無数に存在する早がきの絵を見て飽き飽きしてゐた時ふと阪本〔ママ〕繁二郎氏の画室を訪ねて氏の絵を見せてもらつて、私はこの人の気合ひにすつかり同感して了つた事を覚えてゐる」と後年の随筆「鑑査の日」に見える。夏目漱石が文展に出品された繁二郎の牛の絵を見て、「この牛は何かを考へてゐる」と述懐したのは有名だが、たしかに繁二郎の作品は、日本人の油絵としては稀有な例外だが、パリで本場の画家たちの作品の傍らに置かれても見劣りしないだけの格を備えていた。洋行帰りの重太郎もまた、繁二郎の作品に接して同じ直観を得ていた最初の画家のひとりだった。

「一体この画家の作品は、画壇の一部でこそ相当深い尊敬は払はれてゐるものの、かつてジャーナリストチックにもてはやされたことはなかつた。いはゆる新手を編み出したものでもなければ、浅い感覚に訴へる表面的な美しさのあるものでもなかつたからである。しかし一見粗雑に見えるその画面の磨き澄まされたような美しさ、そのマ

チエールの深い味は、それこそセザンヌの側に置いて決して引けは取らない。それでゐてこの画家の見てゐる柿や栗は、題材の意味からでなく、静かな、透徹した観照の点から、近代西欧の蹊径を脱して、直に牧溪元信のそれに迫るものがある。つまり本当の油絵になつてゐて、それでゐて西洋人には描けない絵を描いてゐるので、私は(……)その小さな絵のまえに、まったく帽子を脱いだのである」*11。昭和16年『大阪朝日新聞』に掲載されたこの記事は「或る画家のこと」とのみ題されていて、一体セザンヌに匹敵するとは誰のことかと、問い合わせが殺到する騒ぎにまでなつた、と重太郎は回想する。

翌昭和17(1942)年11月、二科会の大阪天王寺市立美術館での展覧の折には、重太郎は繁二郎の作品を引き合いに出して「洋画の日本化」という「われわれ洋画家が平素悩まされてゐる問題」に「ひとつの大きな示唆」を与えるものだ、との見解を示していた(『日本の洋画』『近代絵画』[1944] p.131)。そしてこの問題は、重太郎自らも表明するように、決して「満洲事変」(1931)や「支那事変」(1937)を契機として突如浮上したものではなかつた(『日本洋画の現状』『画房雑筆』昭和17[1942]年、p.31)。むしろそれは大正



坂本繁二郎 《ヴィラ・クラマール》1922

期の新南画の流行にともなって自覚され始めていた問題だった。実際、大正14(1925)年の稿「大切な瞬間」に重太郎はこう記していた。「或一つの感情乃至は感動を表現するのに、この感情や感動の度合ひを精密な計算に照らして、的確な表現を与へようと云ふのが西欧藝術家の特色であつて、これに対して東亜の藝術家は、概して事物に対する細微な観察に欠けて居り、数学的な考慮にも乏しい」と(同上p.54, 誤植を訂正)。東亜の画家が本能で表現するところを、西欧の画家は論理的に追究する。そして直観(例えば謝赫の「気韻生動」)において東洋は西洋に対して「少なくとも十世紀以上」は先んじている。

これと同様の東西対比は、1930年代には、先に触れた豊子愷、日本では金原省吾をはじめとする美学者たちが声高に唱えた説だった。だが重太郎は『画房雑筆』に大正14年の旧稿を再掲することで、こうした風潮に釘をさしているようだ。

「直感的に鋭敏なことは確かに東亜藝術家の長所であるけれど、それはその中の極く少数の天才に与えられる光栄である。他の多くは理論的追究と解析の精神を欠くことによつて、寧ろそれ等の天才達の発見を習套化し、平俗化して懇意地の衰頹を招致したのである。この点において西欧藝術の伝統が、よしその間に多少の消長はあらうとも、首尾一貫してゐるにはおよばない。其所に我々の三省すべき何者かがないではなからうか」(『画房雑筆』p.58)。同じ頃の「極東絵画に現れたる coup de Foudre [電撃的衝撃]」(『中央美術』12巻3号, 大正15年3月号)にも、理論的追究を疎かにする直観主義への保留が表明されていた。「要するに西欧では藝術創作の要諦とも言ふべきものに対する糸口が、彼等の理論的追究に依つて終始握られるのに対し、極東ではこの態度を欠いてゐるために、兎もすれば之を見失はれる」、それが西欧の首尾一貫に対して、極東の藝術が「榮枯盛衰ただならぬ様」を呈する原

因だろう、とするのが、重太郎の推論だった (p.166-7)。ここに理論家として重太郎の基本姿勢が認めらよう。

敗戦後の昭和21 (1946) 年になると、重太郎は「坂本繁二郎に関する覚書」で、「藝術家は国際的だ。併し藝術家は国民的でなければならない」とのシャガールの説を引き、日本でこの格率に最も適う藝術家が坂本繁二郎であると訴える。

さらに昭和25 (1947) 年の『みづゑ』6月号の「坂本繁二郎特集」では、その準備のために繁二郎と交わした書簡に触れながら、いわゆる「新体制」発足時に、美術家の心構えを「切り替え」ねばならないなどと言い出した輩が相当にあったなかで、美術家の心構えに二つはない、さもなくばこれまでが嘘になるとして、「梃子でも動かない」態度を貫いた繁二郎の姿勢を評価する。久我五千男によれば、重太郎は「自分が誇ってもよいことは、坂本さんを世界的な大作

家だと見破ったこと」だと述懐したという (『新日本美術』第3号、昭和24年9月15日)。繁二郎の志操の一貫性を言挙げしながら、そこには暗に重太郎自身の足跡にも二心のなかったことを示したい気持ちがあったのだろう。また、鍋井克之らとともに繁二郎の評価に先鞭をつけたのは、あらためて黒田重太郎に帰せられてよい功績だろう。

結語

重太郎の随筆「上手・下手」(黒田家蔵遺品手稿、年代不明)には、晩年には画家仙人の綽名を得た熊谷守一が、重太郎の絵を評して語った言葉が、こう記されている。「どうも窮屈でいけない、勉強しすぎるんだよ、あんたは」。「そんなに歯を食いしばってたり何かしないで、絵を描く時は口をぼかんとあけてやりなさい」と。これに対して重太郎はこう自評している。「上手では勿論ないし、本来の下手にも徹し得ない私の



黒田重太郎 《九十九島》1956

鈍根に対する教訓なので、私はありがたくその言葉を頂戴した」。また同じ時期に欧州に過ごした中川紀元は、重太郎への世評を慮って、こう擁護論を展開する。「彼のあまりに博士であまりに論文家であるため、人動[やや]もすれば彼の画家としての才能業跡を忘れてゐるのは遺憾である。「あれでは絵を描くひまがないだらう」と云つたりする人は彼の精力に充ちた勤勉の實際を知らぬのである。(……)彼の読書と思索と原稿書きは彼れにとつて画事の箸休めであるのだ」*12。いずれも重太郎の、いかにもまめで、いささかせっかちながら、おそろしく勤勉な性格を彷彿とさせる品定めだろう。

重太郎が私淑したテオドール・デュレが『印象派の画家たちの歴史』(1906)を公刊しており、フォーヴィズムの名付け親として知られることになる批評家のルイ・ヴォークセルは「デュレの著作は、この先それは頻繁に参照されるだろうが、引用されることはさほどないだろう」と、著者の謙虚さを微妙な言い回しで賞賛した。同様の評価が重太郎の場合にもある程度当てはまるだろうか。その20冊を数える単著のなかでも『京都画壇の黎明期』(1947)などは、他に類例を見ない先駆的な業績といえる。翌年の『近代フランス絵画 1789-1830』(1948)は90頁の小冊子で、続刊の出なかったことが悔やまれるが、今日に至るまで、日本語でこれより詳細な記述はあるまい。また『画房雑草』に収められた「土田麦僊の事ども」も極東・京都における「ル・マスク」や「シャ・ノワール」の顛末を物語る一次資料として、世紀末フランスの象徴主義に関

するモーリス・ドニの『理論』にも劣らぬ逸話的価値をもつだろう。小出楯重に関しても『小出楯重の生涯と藝術』(1955)は綿密な事実関係を洗い出した最初の詳細な評伝であり、宇野浩二の『枯れ木のある風景』とともに、楯重の人となりを知るには、不可欠の文献たるを失わない。

その楯重について、重太郎は「悪童楯重」と題する一文を遺している(昭和11年3月稿、『画房雑草』p.233)。そこには巧みな声帯模写で人を担ぐ楯重の姿が活写されている。あるとき、上野の二科会を見物して宿に戻った重太郎に、『中央美術』編集長の横川毅一郎から電話がかかってくる。「原稿はもうお出来になつたでせうか」。原稿を約束した覚えがなく、何かの間違えでは?と返す重太郎に、先方は「お忘れでは困りますねえ」と畳み掛ける。重太郎が返答に窮していると、突然がらりと声が変わって、「『阿呆やな、わしやわしや』と云ふ。小出である」。変幻自在の話術と玄人はだしの冗談が身上で、岸田劉生からは「こ奴、下人也」(劉生絵日記 1931. 7. 1)と蔑まれた楯重は、友人をからかうことに生きがいを得ていたようだ。そしてその相方のひとりには、謹厳で真正直な重太郎という存在もまた、不可欠であったのだろう。またそんな楯重の行状を記録に残してくれたことも我々は、黒田重太郎に対して感謝する必要があるだろう。ちなみに黒田が我が身に託して引く標題のイタリア語 "Anchi' io son' pittore!" 「余モマタ画家なり」は京都言葉ならば「ぼくかて絵描きです」となろうか。それは、ラファエッロの作品《聖チエチリア》に対面した折のコレッジョの言葉であった。

【注】

*11 黒田重太郎「或る画家のこと」昭和16[1941]年三月 大阪朝日新聞初出、『画房雑草』(昭和17年)再録。

*12 中川紀元『中央美術』大正14(1925)年。戸村知子「蘇る三部作」『Mirou』大手前大学、2005、p.24。

・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。機会を設けてくださり、黒田家から貸与された資料の閲覧および利用をお許し戴いた田平麻子様、また黒田重太郎研究で修士論文を提出しておられ、筆者に情報を提供された戸村知子様、さらに黒田家のご遺族の皆様へ感謝申し上げます。なお『没後35年 黒田重太郎展』展覧会図録は、今後の調査研究の基礎とな

る情報を集約した、貴重な刊行物であり、本稿執筆のためにも縦横に利用させて頂いたことを付記する。

なお今回の調査で、黒田重太郎によるポール・セリュジエ (Paul Serrusier [1864-1927] の著作、*ABC de la peinture*, (1921, 2ème éd. 1942) の訳稿 (年代不明) が遺品のなかから見つかり、重太郎が翻訳出版を準備していた事が判明した。同書などの抜書きからは、黒田の色彩理論に関する知見が推察される。以下、その抜粋に過ぎないが、

- L' image ira se modifiant au cours de l' exécution même (イメージは制作の過程で変貌を遂げる)。
- Les instruments même dont nous usons ont leurs caprices (我々の用いる道具には、道具それぞれの気まぐれがある) 。
- La graphologie sur une oeuvre d' art / suggestion dans l' art (藝術作品についての筆跡鑑定、藝術における示唆) 。
- Dans une toile de Claude Lorraine, même jaunée et fumée

par le temps, nous assistons au coucher du soleil, elle ne nous en rend pas l' éclat réel, mais elle nous en rend la poésie (クロード・ロランの画布では、たとえ古びて黄に染まり、煤けていても、日没を眼にすることができる。それは現実の輝きを与える事はないが、詩情を我々にもたらす)。

• Influence réciproque, chaque touche nouvelle qu' il pose sur la toile change de valeur selon le voisinage qu' elle rencontre, et modifie la nuance des touches déjà posées (相互影響：画布に新たに置かれたタッチは、その隣にどのような色彩が現れるかによって色価を変え、すでに置かれているタッチのニュアンスを変える)。(黒田家蔵 遺稿手稿より)

などといった文句が見える。クロード・ロランに関する記述などは、重太郎自身の作品《九十九島》(1966)の海面に照り返す夕日の情景の効果などと重ねあわすと、重太郎自身の画業に於ける工夫の跡を理解するのに助けとなる。