

職人としての藤田嗣治 ——笹木繁男氏の連載*の余白に

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)

藤田嗣治が終生肌身離さず愛蔵した作品に『我が画室』がある。1922年のサロン・ドートンヌに入選した3点の作品のうちで、後年の藤田は、日本帰国の折りにもアトリエの目立つ場所に架け、戦後北米に脱出した際にも、みずから丁寧にこれを梱包して持参したことが、残された写真から知られている。この作品の背景にはエピナル版画といわれる、フランスの民衆版画が綿密に描きこまれているが、その画題は、人生の階梯として知られるものだ。ゆりかごから墓場までの人生の歩みが、一對の男女の一生を歩みに従って描かれる。実はこのエピナル版画的な主題は、1950年代にロンピア大学教授、マイヤー・シャピロが、ギュスターヴ・クールベの『オルナンの埋葬』の下敷きとして提案し、学会でおおきな反響を呼んだのと、同じ図柄である。クールベは民衆や「女子供」の慰みものの版画的な主題を、高さ331cm幅664cmという、記念碑的な大きさに拡大し、誰ともわからぬオルナンにおける死者の埋葬に、歴史画という当時の絵画美術範疇における最高位の地位を授けるといふ逸脱行為をなすことで、パリの画壇に殴り込みをかけた。そんな事情はおそらく知ることもないまま、藤田は同じ図柄を、自分のもっとも大切にしたい作品に描き込んでいたことになる。一見なげない偶然の一致だが、これが実は、藤田

嗣治というひとりの画家を理解するうえで、ある鍵を提供する。

藤田嗣治は1886年東京都牛込区に、陸軍軍医・藤田嗣章の次男として生まれた。嗣治が東京美術学校を卒業した2年のちの1912年、父は陸軍軍医総監・中将という地位に昇り詰める。28歳の嗣治がパリへと旅立ったのはその翌年。林洋子氏も指摘するとおり、1917年のパリ、シェロン画廊での初めての個展の案内には、陸軍中将の息子としての出自が、カタログの扉に麗々しくフランス語で記されている。公の栄達に関して、けっして世俗的な配慮とは無縁でなかった画家のエリートたる自意識がここに現れている。では、そのかれの一番大切にしたい『我がアトリエ』が、極私的な室内空間の描写であった、という二面性はどのように理解すべきなのだろう。公/私という振幅を藤田ほど大きく生きた画家は、日本近代にほかになかった。それは日本近代という器には収まらず、近代日本をはみ出すことによって、逆に日本の近代とは何だったのかを検証するための、希有なりトマス試験紙としての生涯を終えた、不幸な魂の軌跡でもある。

実際、本場のパリでも通用する国際画家としての藤田は、その人気の秘訣を、いま

だに技法の定かでない白地のキャンヴァスと、油彩の下地には乗らないはずの墨を、修正の効かない面相筆で引くという、極め付きに東洋的、かつ意図的にまで神秘的な技法に負っていた。日本ではパリの寵児として持て囃され、逆にパリでは東洋の具現として振る舞うという二枚舌に藤田の成功の秘密があるのは明かだ。だがふと翻ると、今日なお欧米で日本人あるいは東洋人として成功を収めようとするならば、嗣治の選択以外には容易に突破口が見つからないことも事実だろう。河原温のように日本という国籍を否認し、ニューヨークの芸術家たる自己認識を得ようとする立場もあるだろうが、それが根無し草を許容する無国籍な人工市場という環境が保証されてこそ、孤独な連帯の営みであることも疑えない。

ニューヨークにお株を奪われる以前の、大恐慌前の本場パリで名声を確立した藤田にとって、日本の洋画界とは、いかにしても世界の場末たることを免れなかつただろう。20年ほど年長の黒田清輝がパリから移入した油絵は、技法の面でも、また主題選択の面でも、到底パリで一流として通用するようなものではなかった。芸術家という、それまでの日本あるいは東洋には存在しなかった社会的地位を、一種の高等遊民的な特権階級という振れた意識とともにではあれ、まがりなりにも東京美術学校を媒体に日本に植え付けた男爵、メートル黒田の、歴史的・社会的な存在意義は疑うまい。とはいえ、パリの美術学校で正課として当時なお最後の威信を維持していた歴史画という範疇の日本への移植には、はなばなしく失敗し（戦災で消失した『昔語り』）、また技法の面でも、先立つ高橋由一や浅井忠などの堅牢な塗布技術からみれば「墮落」（歌田真介『油絵を解剖する』、NHKブックス、2002）と指摘されても仕方のない乱雑な素人作法を日本洋画界に蔓延させた責任の一斑も、これを黒田に求めることは的外れではないだろう。猿まねとしての舶来伝統への貞淑さも、そ

の反対の居直りとしての東洋主義の顕示もその限界を晒した、この国の洋画体験を経て、そうした先行世代の苦心と挫折を糧として、ようやく日本の画家がパリで通用する手腕を発揮したのが、藤田に代表される世代だった。

その黒田は、大恐慌のあおりを食らってパリの画壇が不況となるや、1930年には南米を放浪し、33年には日本に帰国する。秋田の素封家、平野政吉の依頼による大壁画『秋田年中行事』（1937）の背後には、すでに1929年に薩摩次郎八出資のパリ大学都市日本館に依頼された金地の壁画、『欧人日本への到来の図』、『馬の図』以来の経験と、メキシコで接したに違いない壁画運動への共感が裏打ちとしてあったことだろう。日本帰国直後の極度のスランプから脱する機会となったのが、日米開戦であり、これ以降殺到した戦争画の注文を、驚異的な制作速度でこなす藤田の姿に対して、戦後倫理的な糾弾がなされ、それが藤田の母国脱出と亡命の晩年への引き金となったことは、周知の事実だ。だが時局に便乗したとして藤田を指弾する姿勢は、それが大多数の戦争協力者——あるいは忠実で小心な皇国臣民——を免責するためのハタモノ選びの儀礼であったということにもまして、藤田のもうひとつの一面を隠蔽している。

戦時中、一連の戦争画を描いたことに、藤田の無節操あるいは思想的な難点を指摘することは、あまりに容易だろう。だが職人仕事とは、本来社会の変動とは無関係に、その時々体制のいかにかわらず、折々の社会的要請に合致した仕事を黙々として提供することにあるはずだ。とすれば、いわゆる藤田の思想的な無節操とは、職人としての一貫性——すなわち節操——と裏腹だったことにもなる。そもそも職人とは、思想的な矜持を問われない存在であり、これに対して、その思想的節操を問うことのほうが、矛盾しているのではないだろうか。戦争画という公式注文に模範的な回答を与



藤田嗣治『我が室内 アコーディオンのある静物』1922
キャンヴァスに油彩 フランス国立近代美術館蔵



作者不詳 『人生の階梯』 エビナル版画



ギュスターヴ・クールベ 『オルナンにおけるある埋葬の歴史画』 1850 キャンヴァスに油彩
314×663cm オルセー美術館

え続ける能力こそ、藤田の「公」の部分の矜持であり、自分なりに損ねた東京美術学校教授たちに対する敵愾心と、ひそかなる優越意識を保証する拠り所でもあったはずだ。レディメイドの技量を拠り所に、難無くオーダーメイドの量産をこなす職人に、もとより倫理意識など期待するのがお門違い、というものだろう。

『12月8日の真珠湾』(1942) から始まり、『アッツ島玉砕』、『〇〇部隊の死闘 ニュージニア戦線』(ともに1943) から『血戦ガダルカナル』(1944)、『サイパン島同胞臣節を全うす』(1945) に至るまで、藤田の戦争画は、ミッドウェイ敗戦以降に集中する。それはもはや連戦連勝の戦争協力というよりは、配色濃厚なる現実を腕力任せで描き殴る、壮絶といつてよいご奉公の営みだった。軍部からの特権的な画材提供に支えられ、本場バリで通用するとの自負ある技量[メチエ]を縦横に発揮した画家が残したのは、細部における写実的技量ばかりが、頭脳の反省作用とは無縁に異常増殖した、ひたすら凄惨なる殺戮の場面の数々だった。促成栽培の量産戦争画にみえるのは、自らの腕達者への浅薄な自己満足と、世間の需要に耐え得る仕事人としての自負との結合であったろう。その背後には、底知れぬ政治的無関心も覗いている。『哈爾哈河畔之戦闘』(1941) には、世に知られる画面とは別に、

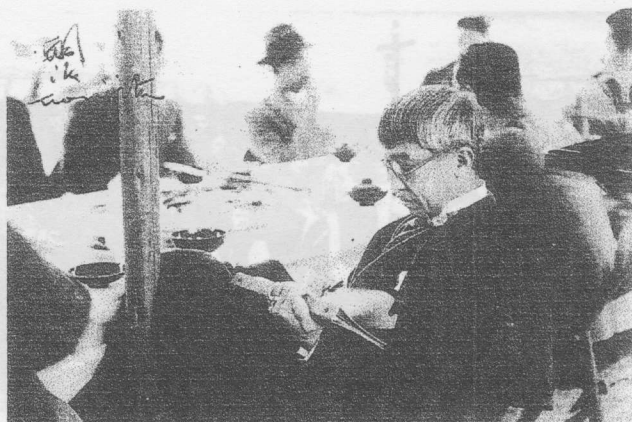
ソ連軍戦車に蹂躪された日本軍兵士の死体が画面一面に散乱する、裏版があったとは、有名な逸話だ。しかしそこに、藤田の隠された反戦思想や厭戦思想を見いだそうと努めるのも、藤田の戦争協力を糾弾する姿勢にも負けず、お門違いだろう。そこに仄見えるのは、技量に任せていかなる画題でもこなしてしまえる己が力量に対する、いささか捨て鉢なまでの虚無感ではないだろうか。

戦争協力の責任を問われ、北米経由でフランスに脱出した藤田は、その晩年、ふたたび職人としての指向を強めたように見受けられる。職人に徹することは、意地悪に見れば己が思想的責任を回避する便法でもあったろう。その傍らで、多くの写真描写に秀でた画家たちが、昨日の日章旗をアカハタへと塗り替えて、国家社会主義への臣民としての奉仕から社会主義リアリズムへの傾倒へと破綻なく移行した、とは針生一郎の指摘だった。それとは好対照に、藤田の場合、職人芸の世界への逃避はまた、出世作たる『我が画室』に共感を込めて描いた民衆版画や職人芸の調度品、あるいは木靴といった日常品への回帰でもあっただろう。

高級な芸術家など指向して伸び上がるのではなく、パリの街に染み付いた職人根性へと沈潜する態度。それはパリでフェルナ・レジェの助手を任されるまでの信頼を得ながら、帰国時には滞欧作を破棄し、筆を折ったに等しい坂田一男や、欧州中世の大伽藍を建立した集団的職人仕事に深い理解を示した彫刻家の高田博厚、さらには長谷川潔や浜口陽三といった、20

世紀を代表する技法探求の道を歩んだ職人肌の版画家に至るまで、思想・心情の差異を越えて、欧州の懷で制作に没頭した人々に共通してみいだせられる共約数といえるかもしれない。

冒頭のクールベに戻れば、無名の石工を描いた『石割』の画家は、自らオルナンの画匠と名乗り、民衆の素朴な造形に英雄的な意義を付与しようとした社会主義者でもあった。ブルードン思想に輕薄にも追従したクールベの思想的節操の一貫性よりも、むしろ一介の職人としてのクールベの思想的節操の輕薄さこそが、クールベのクールベたる所以ではないか。そのクールベと藤田と。人生の階梯という民衆版画を愛したこれらふたりの画家は、大芸術家をめざす立身出世の欲望の裏に、小芸術を愛好する純朴な精神を大切にする職人の魂をも持ち合わせていた。藤田嗣治とは、結局のところ、戦争画に発揮した油彩技法の力量よりも、無思想あるいは思想性の欠落した装飾的な壁画、あるいは挿絵画家としての細密画の仕事にこそ本領を発揮した、偉大なるブティ・メートルだったのではないか。空虚なる公の栄達と個としての親密な私的空間との落差を生きたこの職人は、日本から追放されたフランスの地での晩年、形式的



藤田嗣治 (1935年、おそらく大連にて) 稲賀翼に贈った署名入りの写真
(写真提供：筆者)

にはカトリックに帰依しながらも、ひたすら日本食を愛し、日本風の生活を営んだという。日本を追われ、亡命の地にあっても根無し草の意識から抜けられなかったその二重亡命の姿に、時代に翻弄され、東西の価値観の狭間に宙づりとなった、引き裂か

れた人生が見えてくる。そしてそれは、翻って日本の近代とは何だったのかを逆照射する、類い稀な写し鏡として、日仏の文化交渉史を縫いあげるうえで、再評価されるに値しよう。

本稿は平成14年10月、国際日本文化研究センター、クロッペンシュタイ客員教授による共同研究班「日本文化の連続性と非連続性 1920-70」における林洋子氏の発表「藤田嗣治における戦前と戦後、日本とフランス、画家と軍人のはざままで」へのコメントとして執筆された。執筆を触発されたのみならず、ご校閲をいただき、また、発表原稿の出版に先立ち、本稿の公表をお許しいただいた林氏に一言お礼申し上げる。なお解

釈の妥当性いかんの責任は、言うまでもなく、稲賀一個に帰するものであることを、お断りし、大方のご批判をお待ちする。
2003年3月28日 [稲賀]

*《連載・資料ドキュメント》藤田嗣治——その実像を求めて（本誌75号 [2002年3月] ～85号 [2003年1月]）