

## 研究発表 1 / Exposé 1

# 「藤田嗣治の国際的名声の影で：1920年代をパリで過ごした日本人異邦人たち —— 1922年の黒田重太郎とその周辺の短期滞在者を中心に」

稲賀繁美

藤田嗣治がパリ画壇の寵児となった1920年代前半、同時代を共有した日本人画家たちは欧州をどのように体験したのだろうか。本発表では1922年という年を中心にして、京都出身の日本人画家たち、とりわけ短期滞在の異邦人たちとパリとの関わりを点描したい。かれらの動向から、逆に藤田嗣治の姿が影絵として浮かび上がるなら幸いである。

第一次世界大戦をフランスで過ごし、貧困の雌伏時代を過ごした藤田嗣治(1886-1968)は、1919年には出品作六点がすべて入選し、サロン・ドートンヌ会員に推挙される。これら初期の作品のなかでも、藤田が終生身近に置いていた作品には、手前に木靴と壁に三つの皿が見える《わが室内》(1921、同年のサロン・ドートンヌ出品)のほかに、翌年の、机にアコーディオンと犬の姿のある本挟みの見える《わが室内》(1922、同年のサロン・ドートンヌ出品)が知られている。これらの作品が日本の画室でも手元に置かれていた様子は、土門拳の写真からも窺われる。それらはともに戦後フランスに渡った藤田が、みずからパリ国立近代美術館に寄贈している。そのうち後者の背景には「年齢の階梯 Degrés des âges」の図像を描いたエピナル版画と呼ばれる民衆版画が壁に貼り付けてある。写実主義の巨匠として知られるギュスターヴ・クールベ(1819-1877)の大作、《オルナンの埋葬》(1850)が、同様の画題の民衆版画を下敷きにしての説を、藤田はおそらく知ることにはなかっただろう。とはいえこの偶然の一致は意味深長だろう。職人気質への共感だけでなく、職人技に立脚して頭角を現そうとする意欲においても、藤田にはクールベの野心に通じる側面のあったことが暗示されるからだ<sup>1)</sup>。

## 1

さて、本稿では、黒田重太郎を中心に取り上げる。というのも黒田は、戦前の京都における洋画振興や日本画壇の動向とパリとの関係を知るうえで最良の人物であり、また1920年代初頭にあって、日本でいかにパリの画界をめぐる事情や美術史に関する情報が咀嚼されていたのかを概観するのに、黒田以上に適切な人物は居ないからである。

藤田とほぼ年齢を等しくする黒田重太郎(1887-1970)は、京都にあって浅井忠(1856-1907)の門下で油絵修行を始めている。浅井は1900年のパリ万国博覧会を体験しているが、その《犬を散歩させるパリの貴婦人》(1902)には、ピエール・ボナール(1867-1947)からの感化による日本回帰があるだろう、と著者はかねてより想定している。ボナールの《乳母の散歩》(1894-7)と比較すれば、両者の類似は明らかだろう。前景に犬を置き、背景には馬車や自転車を装飾的な縁飾りとし、中景に婦人を置く主題のみならず、縦長な画面に遠近を上下関係に垂直に翻訳する技法、陰影法を無視した色斑構成、さらには掛け物仕立ての建具といった選択に至るまで。ここには浅井がパリ最新流行の日本趣味に接して得た教訓が集約されている<sup>2)</sup>。ボナールの属したナビ派と京都の近代絵画との関係は、『ナビ派と日本』展において関美奈子氏も提唱しているが<sup>3)</sup>、黒田は「シャ・ノワール」、「ル・マスク」といった団体を仲間と結成して、20世紀初頭の京都の洋画壇を活気づけた一人だった<sup>4)</sup>。

黒田重太郎は、ナビ派のなかでも、理論的な著作を公刊していたモーリス・ドニ(1870-1943)にとりわけ関心を抱いていた。その主著、*Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 1912/1921は、同じ京都の競争相手、田中喜作(1885-1945)が部分訳を試みていた。「Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille ou une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.» (Maurice Denis, définition du néo-traditionnisme, 1890)。これは象徴主義を標榜していた若きドニが、従来の美術学校流の表象の美学に対抗して1890年に提起した絵画の定義だった。それを黒田は以下のように訳して日本に紹介した最初の著述家のひとりである。「一枚の絵画とは—それが戦場の馬とか、裸体婦人とか、又は何らかの逸話であるとかと考へるよりも、先

づー或る純粹に組織された方法に依て色彩を以て覆はれた一つの平つたい表面である」(黒田重太郎『モオリス・ドニと象徴派』1921:53)<sup>6)</sup>。

黒田の二度目の訪欧時期にあたるドニの《プリウレ前の自画像》(1921)からは、当時大家としての評価を得ていたドニの様子も彷彿とする。ドニ是最晩年のセザンヌをエックスに訪ね、記念として《セザンヌ訪問》(1906)を作成していた。ナビ派がセザンヌを継承するとの歴史観を、ドニは、それに先立つ《セザンヌ礼賛》(1900)によって明らかにしていた。そこにはポール・セザンヌ(1839-1906)の静物画が画中画として置かれている。この作品をかつて所有していたポール・ゴガンは、ブルターニュ半島に滞在していたポール・セリュジエ(1864-1927)に新たな教えを受ける。原色を大胆に画面に併置せよとのその教えが《愛の森の風景、あるいはタリスマン》(1888)によって、パリのアカデミー・ジュリアンに集っていた若い画家たちに伝達され、そこからナビ派の活動が始まった、とするのがドニの見解だった。この解釈に含まれる系譜学上・編年上の政治的な操作については、別途詳しく検討したので、ここでは繰り返さない。ただ、この一件の核をなす聖遺物認定のからくりに関して、林朋子氏に詳しい研究のあることを指摘しておきたい<sup>6)</sup>。

黒田重太郎は、おそらくは1920年に再版されたドニの*Théories*(1913/1920)を入手して、いちやく翌年『モオリス・ドニと象徴派』(1921)で日本に紹介した。さらに、このドニの歴史観にそって、現代フランスの美術を『セザンヌ以降』(1921)として叙述する著作も、二度目の渡欧中に出版されていた。これは非西欧世界の東端に位置する日本での当時の西洋同時代知識咀嚼の速さと深さを測定するうえで、国際的にも意味のある尺度となるだろう。

「太陽は模写され得可きものでなく、寧ろ現され得可きものだ。」「藝術が志すところは自然の「複写」(ルプロダクション)でなく、「再現」(ルプレザンタシオン)である。「説明」(エクスプリケー)するのではなく感応(アンスピレー)させる事である」(黒田『モオリス・ドニと象徴派』1921:39, 54)。これら黒田の訳した箇所は、モーリス・ドニの理論的著作の枢要な論点を踏まえている。すなわち引用の前半に対応するのは「*J'ai découvert que le soleil est une chose qu'on ne peut pas reproduire, mais qu'on peut représenter*」以下の語句。これはドニが「太陽」と題した1906年の論考に見える引用で、エックスに訪ねたセザンヌからドニが直接聴いたと称する証言(*Propos de Cézanne recueillis par Maurice Denis, «Soleil» 1906*)、あるいは「*Le soleil, par exemple, ne se pouvait pas reproduire, mais qu'il fallait le représenter par autre chose.. par de la couleur*」とする異文が、同じく1906年、セザンヌの死去に接してドニが発表した「セザンヌ」に、セザンヌの「言葉」として掲載されている。このようにセザンヌ晩年から死後にかけての時期、ドニはセザンヌの言葉を世に伝え、それによって自らに至る系譜の正統性を訴える論説を多く公表していた。これらは世紀末の象徴主義から20世紀初頭の古典主義への発展という歴史観の源流にセザンヌを位置づけるうえで、少なからぬ意味と、神話的といってもよい影響力を発揮した理論的発言だった。

黒田の著書『セザンヌ以降』の表紙には、モーリス・ドニの《十字架の道行き》が、また原色口絵には同じドニの《カトリックの玄義》(1889)が取られており、ここからも黒田のドニへの傾倒が窺われる。実際、ドニの世紀末・象徴主義の時期の初期作品《木々の間の道》(ca. 1891)から黒田が得た感化は、第一次大戦直前の黒田第一期滞仏期の作例、《スクワール・ド・ロブセルヴァトワール》(1917)、リュクサンブール公園にマロニエの木々が落とす影を描いた佳作にも、見て取れよう<sup>7)</sup>。

このように黒田重太郎は、セザンヌから象徴主義さらには新古典秩序に至る展開を主張したドニの歴史観を日本で紹介する仕事に携わっていた。その一方またフランス語にきわめて堪能だった黒田は、二度目の欧州滞中に先立ち、『ワン・ゴッホ』(1919)を中央美術院から公刊している<sup>8)</sup>。本書はテオドール・デュレ原著の*Van Gogh*(1916/21)を基礎として、それに画家の書簡などを大幅に補って成った著作であり、原色口絵に取られた《青衣の女 あるいはアドリーヌ・ラヴォーの肖像》(1890)からは、黄色と青の対比が生み出す表現性への黒田の関心が裏書される。さらに注目したいのは、この黒田のファン・ゴッホ伝が豊子愷(1898-1975)によって中国語に簡訳され『谷訶生活』として上海世界書局印行から1929年に公刊された事実だろう。これは戦前では中国語で唯一のファン・ゴッホの伝記といわれる。有名な随筆家であり、漫画家としても名をなした豊は、その翌年にはセザンヌやファン・ゴッホさらにはカンディスキーには東洋画の影響があるとして、「中国美術在現代世界芸術上の勝利」と題する理論的論文を『東方雑誌』(1930年1月)に発表する。豊はここで中国六朝の気韻生動説は、西欧近代の「感情移入」説を論破したものとする日本の同時代の美学者の説を踏まえ、東洋画の西洋への優位を訴える<sup>9)</sup>。

黒田の評伝の親本となったファン・ゴッホの評伝をものしたフランス人評論家に関しては、エドゥアール・ヴェイヤール(1868-1940)による《テオドール・デュレの肖像》(1912)が知られ、石井柏亭、木下杢太郎、児島喜久雄など1920年代初頭にパリを訪問した日本人たちも、パリはヴィニョン街のデュレの自宅で、同じ肖像を眼にしている。デュレはこれらの異邦人たちに、エドゥアール・マネ(1832-1883)が描いた

《テオドル・デュレの肖像》(1867)の顛末や、デュレが日本より連れ帰った犬の「タマ」のことなどを親しく語っている。マネの《エミール・ゾラの肖像》(1866)の背景には二代国明の浮世絵版画《大鳴門灘衛門》が見えるが、こうしたマネから印象派に至る画家たちの浮世絵への関心は、黒田重太郎が「印象派と浮世絵画派 テオドル・デュレを憶ふ」(1937)〔図1〕や、『中央美術』昭和10年12月に初出の「後期印象派に於ける東洋絵画の影響」に詳しく触れている。これらの先駆的な論考は『近代絵画』(1944)にまとめられており、黒田の文献学者としての卓越した才能を今に伝える貴重な文章となっている。

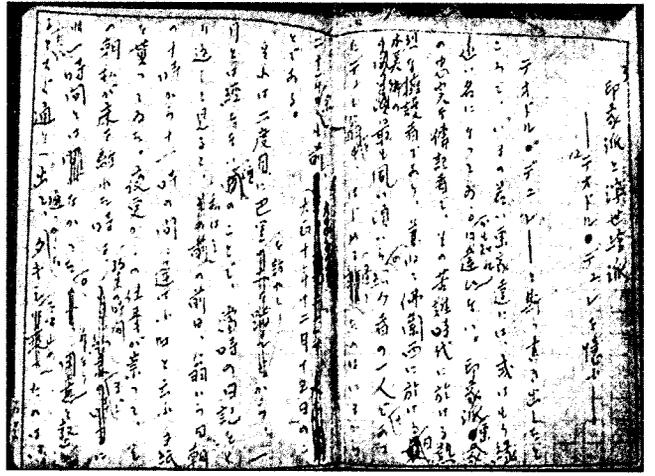


図1 黒田重太郎「印象派と浮世絵画派 テオドル・デュレを憶ふ」1937

黒田家にはこれらの手原稿とともに、黒田宛のデュレの書簡も保存されている。それらの一次資料によれば、黒田はパリ滞在中の1921年12月13日にデュレに面会して、『ワン・ゴオグ』を手渡している。デュレは1921年の自著改訂版に新たな文を加え、黒田による日本語訳の出版を伝えながら、画家の愛した日本でファン・ゴッホが広く知られるに至った喜びを述べている<sup>(10)</sup>。

## 2

この黒田重太郎は1922年に二度目の滞欧の機会を得る。黒田を筆記者とした画文集『欧州藝術巡礼紀行』が十字館より大正12(1923)年には出版される<sup>(11)</sup>。この欧州滞在には、京都を中心とする日本画壇の若き俊秀たち、すなわち「国画創作協会」を構成していた主要な画家たちが参加していたことが特筆されよう。土田麦僊(1887-1936)の作例には、同書に《マラッカ》(1921)が掲載され、また小野竹橋(1889-1979)には、《セーヌの河畔》(1922)の、グラン・ゾーギュスタン河岸からノートル・ダム大聖堂を臨む光景が知られ、先行する梅原龍三郎(1888-1986:彼もまた京都で浅井忠門下)の《ノートル・ダム》や、水彩画を流行させた三宅克己の《ノートル・ダム》などとはほぼ同一の場所から描いた佳作といえる。パリに取材した作例には黒田重太郎の《ドーミエ旧家》(1922)があり、さらに旅行に出た一行の記録としては、例えば小野竹橋に《ルノワールの居を訪ふ道》(1922)やおなじルノワールの旧家があった村落に取材した《カイニューへの道》(1923)が牧歌的な雰囲気伝える。一行はローマにまで足を伸ばしたが、例えば小野の《コロセウム》(1922)には、欧州の立体派技法を取り込んだ意欲も見て取れる。

この文脈で特に注目し値するのは、土田麦僊だろう。パリ滞在の作例には《習作》(1922)が知られ、最近の柏木加代子氏の博士論文により、この少女が土田の愛人であり、両者に文通のあったことも明らかにされた<sup>(12)</sup>。その麦僊が南仏に取材した《オリーブの老樹》(1922)にも、丘陵を覆う家々の重なり前景のオリーブの老木を配する構図に立体派への興味が窺える。ここではとりわけ帰国直後の作品とされる《巴里の女》(1924)〔図2〕を検討したい。盟友の黒田重太郎には、パリ画塾での習作と推定される《バラの花を持つ女》(1921/2)〔図3〕が知られるが、麦僊の作品と比較すれば、人体を正面から捉え、構築的な構図にまとめようとする努力が、両者に共通している様子も歴然とする。欧州滞在以前の土田の絵巻物的な水平に流れる構成では、垂直に立ち上がる構図意識は皆無といってよい。欧州で日本人仲間の画家たちとの切磋琢磨も経験しながら、麦僊が模索した構図は、名作として知られる《舞妓林泉図》(1924)にも、その痕跡を濃厚にとどめている。とりわけその下絵には、黄金比の長方形に対角線を駆使して厳密な構図を練り上げようとした苦心が透けて見える。

この時期以降の土田麦僊は、日本画の構成上の脆弱性を克服するために、とりわけマネの構図に学んだ形跡がみえる。すでに内山武夫、前・京都国立近代美術館館長も指摘したように、帰国後の傑作として知られる《大原女》(1924)は、エドゥアール・マネの《草上の昼食》(1863)の人物が造る三角形の構図を、京都を舞台とした風俗画へと移植した実験であろう<sup>(13)</sup>。さらに西原大輔氏の仮説によれば、その後の朝鮮風俗に取材し、李王家への献納品にも類例の知られる《平牀》(1929)も、同じエドゥアール・マネ《オランピア》(1863)などの、寝台と侍女の組み合わせを応用したものといえるだろう<sup>(14)</sup>。日本画はとかく装飾的で、一個の絵画作品としての自律の欠如を指摘されがちだった。そうした日本画に、泰西名画に由来する背骨を通し、もって欧米画壇にも通用する日本の絵画を創生しようとの、強い意志が麦僊作品には透徹している。



図2 土田麦僊《巴里の女》1924



図3 黒田重太郎《バラの花を持つ女》1921/2

同様の敵愾心と実験精神は、小野竹橋の《アッシジ》(Assisi, 1922)にも認められよう。おそらく同日に制作された黒田重太郎の《アッシジの聖フランソワ寺》(Assisi, 1922)は、テラスから寺院を見上げるが、同じテラスに佇む麦僊と竹橋とを並んで撮影した写真が残っており、制作の様子が推測できる。フィレンツェに至った一行は、ウフィッチ美術館にほどちかいアルノ河畔の宿を取ったらしく、小野竹橋の《ポンテヴェッキオ》(Firenze, 1922)は、宿のヴェランダから橋とピッティ宮周囲に重なる家々の屋根を、立体派風の手法で構築的に描きだす。そこには、石造りの町並みの姿が明暗の光と影のなかにくっきりと刻み込まれており、後年の平板で穏やかな竹橋作品からは想像も付かない、画面構築への意思が伝わってくる。ついでながら、同時期のフィレンツェには1921年秋以来、美術史家の矢代幸雄がバーナード・ベレンソンのもとでサンドロ・ボッティチェルリ研究に研鑽を積んでおり、その水彩《アルノ河畔》が巧みに描きだしていたのも、程近い町並みだった。またミラーノのドゥオーモ前を見おろす《ピアツァ デル ツォム》(Milano, 1922)では、竹橋は市電の路線が錯綜する広場の冬景色をペンで柔らかく描いている。これは、黒田重太郎の《スフォツァ城址》(Milano, 1922)の、いかにも手馴れた西洋画法とは好対照の、懐かしい哀感を醸しだす。

さらに体調不良のためイタリア旅行には同行できなかった野長瀬晩花(1889-1964)は、ついで一行の訪れたスペインで、いささか疲労気味の仲間たちをさておき、ゆったりとして余裕ある画才を縦横に発揮している。マドリードの昼下がりを描いた《公園の午後》(Madrid, 1922)は、編み物を摺る女性たちとその周辺で遊ぶ子供たちを暖かく見守っており、またトレド市内を見下ろす峠から描いた《水汲み女》(Toledo, 1922)は、手前の女性群像と、背後の中世の町並みとの対比が、例えばポン・デ・ザールからシテ島を臨む、1890年代のボナールのパリ風景を彷彿とさせる。トレド市内では、同じく野長瀬晩花に《グレコの家の前》(Toledo, 1923)が知られるが、黒田重太郎が、トレド案内の書物として、モーリス・バレスの『グレコあるいはトレドの秘密』(1911, 1923)を携帯していた事実も思いおこされる。黒田は帰国後このフランス語の著書を『グレコ』と題し、アルス社刊著名画家列伝の一冊として大正15年に出版することになる。京都の美術史家、須田国太郎がスペイン留学(1919-23)を果たし、エル・グレコの色彩表現を学ぶのも、また児島虎次郎が偶然パリの画廊で眼にしたグレコの《受胎告知》を大原美術館に購入する(1922)のも、これに前後する時期のこと。極東におけるスペイン流行が感じられる。

同時期にフランスに滞在し、欧州を旅行した画家には、大津出身の国松桂溪(1883-1962)もある。留学以前には郷土の風光を《近江風景》などで写實的に描いていた桂溪は、パリ滞在中に立体派に開眼し、おそ

らくは画塾での制作になる《裸婦習作》(1922/3)などを残すほか、《ヴェトゥイユ風景》(1923/4)などでも、当時のサロンで支配的になっていた、比較的温和な立体派風の表現を、牧歌的な丘の町並みを描くために取り入れている。

その近傍にあった黒田重太郎は、クロード・ビュシエールやアンドレ・ロートに師事したことが知られるが、帰国直後の《港の女》(1924)には、ロートの感化が如実に窺える。また《港の女》の下絵には、女性群像を描くうえで三角形の構図を取り入れた描線が明確に残っており、先に検討した麦僊の《大原女》の構図との関係など、両者の親近性には、なお研究の余地がある。黒田は『中央美術』の連載でロートを紹介しているが、同時期のアンドレ・ロート(1885-1962)の作例としては《アヴィニョンの7月14日》(1923)などが知られ、原色を多用した作風は、同時期の黒田の色彩を押さえた画面とは対照的だ。ロートは黒田に自分の模倣ではなく自律を促していたことも、黒田の著作から知られる<sup>(45)</sup>。だが、黒田はロート流の裸体表現の習熟に重きを置いた様子で、その解剖学的表現の面での感化のほどはアンドレ・ロート《裸婦》(1918/1925)と帰国後の黒田重太郎による《巖陰に憩ふ女》(1931)との比較からも明らかだろう。もっとも色彩に関しては、黒田はロートの模倣には走らず、寧ろ黄色系統と青系統との対比という、黒田がファン・ゴッホから学んだ色彩対比に主軸を置いている。

### 3

さて、このように同時代のパリの画壇に触れて、その最新流行の吸収に熱中する画家たちが多かったなかに、きわめて例外的な振る舞いをしたのが、小出楯重(1887-1931)だったといっていよう。帰国直後の《帽子を被れる自画像》(1924)にも、ねちっこい油絵の具を独自の筆法で操る小出楯重の自信が覗いている。1921年9月17日にマルセイユに到着した楯重は、19日にはパリ、リヨン駅に到着。わずか十日後には家人への書簡で、「巴里の絵なぞは一向につまらないものが多い」と啖呵を切り、早くも帰国準備の話を持ち出している。宿屋はソルボンヌから北に一区画ほどの場所に定めたが、その《ソムラル・ホテルからの眺め》(1922)は、あるいはギュスターヴ・カイユボットの描いた、室内から窓越しにみたパリ風景を思い起こさせる。ひどく寒がりの楯重は、冬のあいだはほとんど戸外で制作せず、物見遊山と買い物に出かけるほかは、自宅で暖を取って書き物に勤しんでいたらしい。ベルリンへの遠出を除けば、イタリア旅行の計画も、送金を偽署名で横領されるという椿事に遭遇したため、あえなく断念し、1922年2月25日には、日本郵船船根丸でマルセイユを後にしている。欧州滞在中に試みた油彩は、パリでは二点、帰国直前のカーニユでの五点の計七点ほどを数えるに過ぎない<sup>(46)</sup>。

楯重のパリ滞在中に開催された、1921年のサロン・ドートンヌ(会期は11月1日より12月20日)は、1919年に会員に推挙されていた藤田嗣治が《自画像》《裸婦》《私の部屋》を出品し、評価を確立した年として知られるが、そうした動向は楯重の眼中にはなかった様子。会場を訪れた楯重は、石濱順次郎宛の書簡に「まず今迄見たもの々中でこれ程イヤな情けないガラクタはめったに、無い。三十分程で、目まいが来さうになった」と毒づいている。刻苦勉励の末「秋のサロンへ気の毒な程なッテゐない絵を運んで、それが入選したと云ふて、喜んで手合いも多いね」と、憐憫してみせる楯重は、それに先立つ10月7日には、ポット出のくせに「ひとかどのパリジャンになつたと簡単に誤信できる人間にとっては、実際パリはいい処だね」と痛烈な皮肉を發し、ただしパリの生活と自分たちとのあいだに「厚いガラスの壁がある」のに、そのことも「気にならない人間は幸いだよ」と、猿真似に粹がる同胞を揶揄している。「パリ通のキザな事つたらもうたまらないね」(11月5日)というのが楯重の結論だった。強がり半分だが、その裏には、こと洋画に関しては、昨今のパリ画壇や、そこでの軽薄な流行児より、自分のほうがはるかに正統派だ、というひそかな自負も潜んでいた。

帰国後、黒田重太郎、小出楯重は鍋井克之、国枝金三とともに関西から二科会会員に推挙され、関東大震災の後、1924年には大阪の中心部に、信濃町洋画研究所を開設する。この年は大阪乗合自動車が通称「青バス」運行を始めた年にあたるが、日清生命ビルディングの三・四階に置かれた研究所は、エレベーター付と、東京にも類例を見ない設備を誇り、洋画家志望者のみならず、夜間部には広告意匠設計を志す勤め帰りの受講生も少なくなかったという<sup>(47)</sup>。小出にはこの研究所の収まった建物から大阪の市街地を見下ろして描いた《雪の市街風景》(1925)が知られる。そこに、パリの宿から見下ろした、欧州の美術の都の冬景色の追憶、さらには巴里に劣らぬ近代大阪の風格を描こうとする小出の心意気を見るのは、深読みに過ぎようか。

梅原龍三郎は、帰国後の1924年に二科の展覧会を見て「仏蘭西新画の出店藝術」のようで「殖民地のハイカラさと寂しさ」を禁じえなかったとの感想を漏らしている<sup>(48)</sup>。藤田嗣治も、パリでご当地の大家の模倣に走る日本人の若い画家にたいして「若き人々への苦言」を呈している(『腕一本』1936所収)。自らの画

業によって身を立てるがために、日本人との無用な交際は絶ったと回想する藤田だが、実際には画壇関係者を含め、異郷への来訪者にはなにくれと手助けを惜みず、この時期から日本人会の書記も勤めた青山義雄などは、それを行過ぎた阿諛追従とも断じている<sup>(19)</sup>。1923年には、二科会の石井柏亭が二度目の欧州滞在に際して、1月23日には、サロン・ドートンヌへの便宜を願う目的で、「名誉会員」テオドル・デュレに面会しているが、この折に藤田を連れ立っている<sup>(20)</sup>。この年のサロン・ドートンヌには二科会員の特別陳列が実現したが、翌年フランス側の作品を日本で展示する計画は、関東大震災ゆえに実現しない。

その小出には、名著の誉れ高い『油絵新技法』(1930)が知られる。そこには日本への油彩画の移入に関して、以下のような見解がみえる。「素描、油絵、あらゆる西洋藝術は、すべて花となり切つて渡来する。その花を見て直ちにその複製を試みることは、庭の土から直ちにライスカレーを採取して以て昼食にありつこうとする考えである」<sup>(21)</sup>。いささか論理に飛躍がみられるが、それがかえって文章の妙味となっている。野暮を承知で敷衍するなら、つまり舶来品は切花のようなもので、それに匹敵するような成果を挙げるためには、植物を育成する土壌から考慮せねばならない。だが、土壌と収穫とを混同するのは、はなから無理な相談だ、とするのが小出楯重の主張だろう。

油彩画を日本の風土へと性急に移植することの不可能なる所以を説く小出は、ついで欧州の油彩画の歴史を鳥瞰して、こう断定する。「油絵技法とその組織といふものは、私の考えによると、十六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 (...) それ以降の西洋にあつては、油絵藝術は習慣と惰性とによつて、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ことは、歴史に見てもその作品にみても明らかである。」<sup>(22)</sup> この二つの条件の重なったところに、日本の近代洋画の特異性が見えてくる。すなわち「西洋の近代の絵画は、日本人にとつて真に学びやすい処の都合よきものであつたのである。西洋人は形を崩そうと努力してきた。日本人はこれ以上崩しようのない形を描くことにおいて妙味を得ていたのである。これは甚だ僥倖なことで、他人の離縁状を使って新しき細君を得たやうなものである。」<sup>(23)</sup>

だがこの「甚だ僥倖な」「他人の離縁状」にタダで便乗していたのでは、結果は明らかだろう。いわば当然の帰結として「日本人の絵は存在を失つて軽く、淡く、たよりなく、幽霊の如く飛んで行く傾向がある。」<sup>(24)</sup> この半ば必然的な「欠点」を自覚した小出楯重は、したがって日本の油彩画は、習得する以前に忘却することで済ましてきた「西洋の伝統とその起る処の生活に触れ」、「絵画の組織を極め基礎を固めねばならぬ」と結論する。もとより小出の『油絵新技法』(1930)が、慧眼を具備した画家にして卓抜なる文才を發揮した随筆家の傑作というべき著述であることは疑いない。だがこの著作が成立しえた背後には、盟友だった黒田重太郎が、西欧絵画の技法を分析した学究的な労作、『油絵技法の変遷』(上、1926)の存在があつたのではなからうか。ちなみに黒田の本は、ファン・エイクからダヴィンチ、ラファエロ、コレージョ、ベルリニーニ、ティントレット、デューラー、ホルバイン、リューベンス、レンブラントまでを扱い、予告された下巻は刊行されなかった模様だが、これは小出の言う油彩の凋落時代に対応する部分から「近代絵画の革命」(1926:286)に至る時代が、結果的に除外されたこととなる。

同時代の小出楯重の作品では、『地球儀のある静物』(1925)にも、独特のマチエールと、机の黒漆の光沢を見事に油彩で再現してみせる画家の筆捌きが堪能できる。その小出は1931年には急逝するが、盟友だった黒田重太郎もまた小出の死後、静物画に打ち込む。『阿蘭陀陶磁器のある静物』(1935)、『西瓜と鹿子百合』(1936)などには、“Montparnasse”や“Paris Journal”など、立体派のパピエ・コレの伝統を引き継ぎパリの風物詩となる新聞や印刷物といった小道具を配した情景が描かれる。そこには小出の衣鉢を継ごうとする黒田の意思を見てもよいだろう。とりわけ『蟠桃のある静物』(1938)、『鶉のある静物』(1945)などは、その研練の発露といえるだろう。

20年代初頭にパリを体験した黒田重太郎と小出楯重が、例外的に高く評価した洋画家に、坂本繁二郎(1882-1969)が居る。滞欧作には『ヴィラ・クラマール』(1922)や『パリ郊外のヴィラ・グルネ』(1922)ほか知られる。実際、1986年にポンピドー・センターにおける『前衛の日本』展に合わせるようにして、マレー地区で開催された『パリを描いた日本人画家たち』展で、パリの公衆にとっても遜色ない画格を主張していたのが、三岸節子とならんで、坂本繁二郎であつたことは、否定しがたい。黒田重太郎は鍋井克巳らとともに、この坂本の画業を国際的な視野から評価した最初の画家のひとりだった<sup>(25)</sup>。

#### 4

ここで黒田重太郎の執筆活動を簡単に振り返ろう。画家でありながら質量ともに重要な著作を残した近代日本の藝術家としては、先行する世代に石井柏亭、同世代には詩人でもあつた高村光太郎、岸田劉生、そし

て関西出身者で黒田とも交友のあった人物としては、晩年、随筆家として名を成した小出楯重や、学者としても知られた須田国太郎などが知られる。藤田嗣治もそうした文章を能くした画家の系譜に含められることだろう。藤田の母国で同時代に、西洋画法や西洋絵画に関してどの程度の知識の蓄積と一般読者への普及がなされていたのかを弁えておくうえでも、黒田の業績は格好の指標となる。

『油彩技法の変遷』（上巻、1926）の出版に先立ち、黒田は欧州からの帰国後ほどなく『構図の研究』（1924、初版）〔図4〕を公刊している。これらの技法書は当時かなりの需要があったものらしく、第二版『改稿 構図の研究』（1933）が知られている。黒田家ご遺族が保管しておられる手拓本を見ると、初版には赤鉛筆や赤インクで仔細にわたる加筆・訂正が見られ、またゲラには図版の寸法・差し替えの指定の跡が残されている。黒田の筆まめな様子も彷彿とする遺品であるが、例えば多数の挿絵のなかには、マティスの《ピアノのレッスン》（1916）が取られ、黒田によるものと思しき構図分析の挿絵とともに掲載され、詳しい解説が施されている。黒田にはさらに鍋井克之との共著として『洋画メチエ・技法全科の研究』（初版1928、改訂版1935、新版1941）のほか、『素描・色彩の研究』（初版1930、第二版1942）などがあり、これらも再版されている<sup>(26)</sup>。



図4 黒田重太郎『構図の研究』1924、初版

第二次世界大戦下にも『近代絵画』（1944）が上梓される。同一題名の著作は、戦後評論家の小林秀雄も世に問うこととなるが、黒田の本書は本邦では「近代絵画」を冠した最初の著作だろう。内容は「後期印象派に於ける東洋絵画の影響」や「印象派と浮世絵派」に関する高水準の文献的整理から始まっており、これは同時期の美術史家、小林太市郎の、ときにフランス印象派をすべて日本の影響によって説明しようとするが如き強引な整理と引き比べても、はるかに目配りが周到である。本書の最後は、ポール・ヴァレリーやカミーユ・モークレルの著作に示唆を得た「近代絵画の危機」に至る。中途に置かれた「伝統の意義」と題する一文も、二度目の渡欧直前に『中央美術』に大正10（1921）年に発表した論考を取って再録している。それは、絵画の日本化なる命題が、なにも時局下の産物ではなく、新南画が話題となった大正期に遡る問題だったことを想起させ、大戦末期の世相に阿るがごとき態度からは、きっぱりと一線を画している。

これに先立つ時期の随筆は『画房雑筆』（1942）にまとめられているが、その手書きの目次と原稿も、遺族のもとに一括して保存されていた。同時期のものと推定される遺稿のなかには、「印象派からシュルレアリズムへ」と題された講演用メモと、映写用幻灯の一覧表が見出された<sup>(27)</sup>。時代の動向に敏感だった当時の日本の知識人の一典型を、こうした黒田の啓蒙的活動のなかに見出すこともできるだろう。そしてこの黒田重太郎の事例は、同時代人としてパリで寵児となり、日仏をまたにかけて活躍した藤田の生涯を「図」として浮かび上がらせるうえで、不可欠の「地」として役立つだろう。

それでは、藤田嗣治と黒田重太郎には、いかなる接点があったのだろうか。黒田家に所蔵されていた遺品のなかからは、同じ二科会に属した藤田嗣治の筆による、一堂の戯画が発見された。題して「二科会諸先生似顔絵葉書一組二枚、嗣治画」とある〔図5〕<sup>(28)</sup>。二科展覧会を記念して藤田原画で作成され、印刷のうえ配布された絵葉書仕立ての贈答品らしい。藤田研究の中で、取立てて新資料とはいえないかもしれないが、少なくとも二科会の同人として迎えられた藤田が、他の同人たちと並んで、ギョロ眼でいささか出っ歯に誇張して黒田の戯画（右下の図の右下横顔）を描く機会を持つ程度の間柄だったことだけは、証明できる。小出の姿が見えないことから、小出の死（1931）の後、藤田が帰国して二科会会員に推挙され、第21回展覧会に27点を特別出品した1934年の作品と推定できる。識者のご教示に待ちたい。

その翌年の1935年4月中旬から一ヶ月ほど、藤田は南満洲鉄道主催の二科展覧会で講演するために大陸にわたり、大連、奉天、新京に向かっている。状況からしておそらくはこの大連滞在中、講演後の予餞会の折に撮影された可能性の高い、藤田の肖像写真〔図6〕を一枚紹介して、報告を終えたい。稲賀襄（筆者の祖父）の遺品から発見した照影で、藤田嗣治自筆による署名が書き込んである<sup>(29)</sup>。当時、大連第二中学校教頭の職務にあった襄自らが撮影したスナップである可能性も排除できないが、なお断定はできない。本写真が、藤田嗣治研究に何がしか役立つことを願い、あわせてこの写真が撮影された状況に関しても、識者からのご教示を切望する次第である。

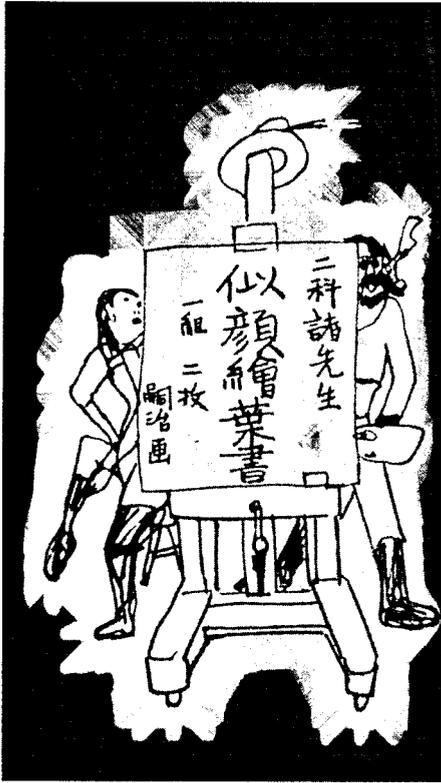


図5 藤田嗣治「二科会諸先生似顔繪葉書一組二枚、嗣治画」



図6 藤田嗣治自筆署名入り写真  
(1935年4月大連にて撮影か。稲賀襄旧蔵)

- (1) 稲賀繁美「職人としての藤田嗣治」『あいだ』31号、2003年5月20日付け。31-35頁。また稲賀繁美「異装・狂気・蕩尽: 藝術という名のポトラッチ」『あいだ』126号、2006年6月20日。
- (2) 浅井忠とポナールとの関連については、稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999、第3章。
- (3) 関美奈子「ナビ派と日本」『ナビ派と日本』展覧会図録、新潟県立近代美術館、2000。
- (4) 黒田重太郎『京都洋画壇の黎明期』高桐書店、1947。
- (5) Shigemi Inaga, "How the Japanese Read Maurice Denis: Some Aspects of the reception of Symbolism and Classical art theory in Modern Japan," in Takanori Nagai, *Cézannism in Japan :1922-1947, Report on Research conducted under the Auspices of the Scientific Research Grants for 1998-2001*, Kyoto Institute of Technology, pp.76-86.
- (6) Shigemi Inaga, «L'histoire saisie par l'artiste, Maurice Denis, historiographe du symbolisme, » in Jean-Pierre Guillermin, *Des Mots et des couleurs II*, Presses universitaires de Lille, 1986, pp.197-236. 林朋子「ポール・セリュジエ《タリスマン》生成史」第59回美術史学会全国大会報告、2006年5月27日。
- (7) 稲賀繁美「Anch'io son pittore! 黒田重太郎覚書」『あいだ』37-8-9回連載、2005。
- (8) Shigemi Inaga, "The Myth of Vincent van Gogh in Modern Japan and China," in Meng Hua and Sukehiro Hirakawa (eds.), *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA., 2000, pp.199-211.
- (9) Shigemi Inaga "Feng Zikai's Treatises on "The Triumph of Chinese Fine Arts in the World" (1930) and The Reception of Western Ideas through Japanese Translation," International Symposium, *Modernism and Translation*, Academia Sinica, May 2, 2006. また西楨偉『中国文人画家の近代』思文閣出版、2005。

- (10) Shigemi Inaga, «Théodore Duret et le Japon», *Revue de l'art*, n°79, 1988, pp.76-82.
- (11) 稲賀繁美「画家の留学 青山義雄氏にうかがう 1920年代フランス滞在一齣」『アートフォーラム 21』第9号、2004、84-89頁。
- (12) 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。
- (13) 『交差するまなざし ヨーロッパと近代日本美術』東京国立近代美術館、1996。
- (14) 西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」『日本研究』第26集、国際日本文化研究センター、平成14年、195頁。
- (15) 黒田とアンドレ・ロートとのやり取りは黒田重太郎「新古典派と現代絵画の自然主義的傾向(3)」『中央美術』大正14年1月号ほか、ロートからの来信を引用して論じた箇所が見られる。
- (16) 匠秀夫『小出楯重』日動出版、1975、また以下の手紙は匠秀夫編『小出楯重の手紙』形文社、1994より。
- (17) 『没後100年小出楯重展』図録、兵庫県立近代美術館、1987所収の山野英嗣論文を参照。
- (18) 『明星』第5巻第5号、1924、10月号。
- (19) 稲賀繁美「画家の留学、青山義雄氏にうかがう」『美術フォーラム 21』醍醐書房、2004、88頁。
- (20) 石井柏亭『滞欧州記 藝術と自然』1925、1923年1月6日の条。
- (21) 小出楯重『油絵新技法』1930、芳賀徹編『小出楯重隨筆集』岩波文庫、1987、317頁。以下拙訳。「*art en Occident, soit le dessin soit la peinture à l'huile, arrive au Japon en état de fleurs en pleine floraison. Essayer de les reproduire immédiatement, ce serait aussi aberrant que de prendre du sol d'un jardin et d'en manger comme si cela était du riz au curry tout fait.*」
- (22) 小出、同上、330-1頁。「*La technique de la peinture à l'huile, à mon avis, a vu son apogée au XVI<sup>e</sup> siècle, et elle subsiste tant bien que mal encore de nos jours comme convention et inertie, mais elle nous suscite du sommeil comme elle a dégradé depuis lors en tant que valeur artistique.*」
- (23) 小出、同上343頁。「*La peinture moderne en Occident a été extrêmement convenables pour les Japonais de l'apprendre. En fait, les Occidentaux s'efforçaient de détruire des formes telles qu'ils avaient respectées dans le classicisme d'autrefois. Les Japonais, pour leur part, avaient élaboré leur esthétique dans leur manière de dépeindre les formes les plus défectives et insaisissables. Rien n'est plus aubaine que cette coïncidence, car tout s'est passé comme si les Japonais s'étaient mariés avec une nouvelle femme en se servant de la lettre de divorce d'un autrui.*」
- (24) 小出同上、344頁。「*La peinture des Japonais tendent de s'envoler légèrement, éphémèrement à laquelle on ne sait faire confiance, puisqu'elle est privée de substance comme c'est le cas de fantôme.*」
- (25) 黒田重太郎「或る画家のこと」『大阪朝日新聞』昭和16年3月初出；『画房雑筆』（昭和17年）所収。「坂本繁二郎に関する覚書」『文化聯合』第1巻2号、昭和21年8月、「坂本藝術を貫くもの」『みづゑ』536号、昭和25年6月号。
- (26) これら黒田重太郎の手拓本は、『没後35年黒田重太郎展（滋賀県立近代美術館、平成18[2005]年）の会期中、ご遺族より美術館に寄託されていた。閲覧を許可いただき、成果の公表をお許し戴いたご遺族と滋賀県立近代美術館に御礼申し上げます。なお閲覧にあたっては学芸員の田平麻子氏のお世話を戴いた。
- (27) 註26と同様。Manuscript pour une conférence «De l'impressionnisme au Surréalisme», avec une liste des diapos, ca.1938-40. Papiers conservés par la famille Kuroda.
- (28) 註26と同じく、黒田家所蔵遺品より。
- (29) 稲賀襄旧蔵、藤田嗣治自筆入り写真、1935年4月大連にて撮影と推定。

図版一覧（以下に口頭発表時の図版一覧をかかげる。本書には\*の印を付した図版のみを掲載する）

- 1 藤田嗣治 Foujita Tsuguharu (1886-1968)《わが室内》*Mon intérieur* (1921) exposé au Salon d'automne en 1921, Centre Georges Pompidou.
- 2 \_\_\_\_\_ Foujita《わが室内》*Mon intérieur* (1922) exposé au Salon d'automne en 1922, Centre Georges Pompidou.
- 3 民衆版画《年齢の階梯》*Imagerie populaire Degrés des âge*, collection particulière.
- 4 ギュスターヴ・クールベ Gustave Courbet (1819-1877)《オルナンの埋葬》*Un Enterrement à Ornans* (1850) Le Musée d'Orsay.
- 5 黒田重太郎 Kuroda Jûtarô (1887-1970)肖像写真 *Portrait photographique*, 1920年代, Collection Kuroda.
- 6 浅井忠 Asai Chû (1856-1907)《犬を散歩させるパリの貴婦人》*Une Parisienne promenant un chien* (1902), 個人蔵。
- 7 ピエール・ボナール Pierre Bonnard (1867-1947)《乳母の散歩》*La Promenade des nourrices* (1894-7), Aichi Prefectural Museum.
- 8 モーリス・ドニ Maurice Denis (1870-1943)《プリウレ前の自画像》*Autoportrait devant le Pleuré* (1921), Le Musée départemental de Pleuré.
- 9 \_\_\_\_\_ Maurice Denis《セザンヌ訪問》*La Visite à Paul Cézanne* (1906), 個人蔵。
- 10 \_\_\_\_\_ Maurice Denis《セザンヌ礼賛》*Hommage à Paul Cézanne* (1900), Le Musée d'Orsay.
- 11 ボール・セリュジエ Paul Sérusier (1864-1927)《愛の森の風景、あるいはタリスマン》*Paysage au Bois de l'amour ou Le Talisman* (1888), Le Musée d'Orsay.
- 12 黒田重太郎『モーリス・ドニと象徴派』*Maurice Denis et le symbolisme* (1921); 『セザンヌ以降』*Cézanne et après* (1921) 表紙写真。
- 13 \_\_\_\_\_ Kuroda Jûtarô『セザンヌ以降』*Cézanne et après*, 口絵 Frontispice: モーリス・ドニ《カトリックの玄義》Maurice Denis. *Mystère catholique* (1889).
- 14 モーリス・ドニ Maurice Denis《木々の間の道》*Chemin dans les arbres* (ca. 1891), Collection privée.
- 15 黒田重太郎 Kuroda Jûtarô《スクワール・ドブセルヴァトワール》*Le Square de l'Observatoire* (1917), Collection privée.
- 16 黒田重太郎 *Ouvrage de Kuroda Jûtarô*: 『ワン・ゴッグ』中央美術院 テオドール・デュレ原著 *Van Gogh* (1919) traduction et adaptation d'après *Van Gogh* par Théodore Duret (1916/21)
- 17 \_\_\_\_\_ 原色口絵《青衣の女 あるいはアドリーヌ・ラヴォーの肖像》Frontispice de *Van Gogh* par Kuroda: *La Jeune Fille au bleu ou Portrait d'Adeline Ravoux* (1890) par Vincent van Gogh.
- 18 豊子愷(1898-1975)による中国訳『谷詞生活』上海世界書局印行, Traduction et adaptation chinoise par Feng Zi-kai: *La Vie de Van Gogh* (Shanghai, 1929).
- 19 エドゥアール・ヴユイヤール Édouard Vuillard (1868-1940)《テオドール・デュレの肖像》*Portrait de Théodore Duret* (1912), collection privée.
- 20 エドゥアール・マネ Édouard Manet (1832-1883)《テオドール・デュレの肖像》*Portrait de Théodore Duret* (1867), Le Musée du Petit Palais.

- 21 \_\_\_\_\_ 《エミール・ゾラの肖像》 *Portrait d'Émile Zola* (1866), Le Musée d'Orsay.
- 22 テオドール・デュレ写真肖像 Théodore Duret, *Portrait photographique donné par Duret à Kuroda Jutarō* (1921年頃) および黒田のために認めた紹介状 *lettre manuscrite de Th. Duret* (Collection Kuroda).
- 23 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 『近代絵画』, *La peinture moderne* (1944) :
- \* [図1] 23-1 \_\_\_\_\_ 黒田手稿「印象派と浮世絵派 テオドール・デュレ[1838-1927]を憶ふ」«L'Impressionnisme et l'École d'Oukiyo-e, quelques souvenirs de Théodore Duret» (1937), manuscrit, Collection Kuroda.
- 23-2 \_\_\_\_\_ 黒田手稿「後期印象派に於ける東洋絵画の影響」『中央美術』昭和10年12月«L'influence de la peinture orientale sur le Post-impressionnisme» (*Chûôbijutsu*, déc. 1935), manuscrit, Collection Kuroda.
- 24 黒田重太郎他 Kuroda Jūtaō et al. 『欧州藝術巡礼紀行』十字館 大正12年 *Voyage en pèlerinage artistique en Europe* (1923) («Voyage» ci-après indique des planches figurant dans ce volume).
- 25 土田麦僊 Tsuchida Bakusen (1887-1936) 「マラッカ」 *Malacca* (1921) (Voyage).
- 26 小野竹橋 Ono Chikyō (1889-1979) 「セーヌの河畔」 *Le Quai de la Seine* (1922) (Voyage).
- 27 梅原龍三郎 Umehara Ryōzaburō (1888-1986) 《ノートル・ダム》 *La Notre-Dame* (1921) 尾道白樺美術館.
- 28 三宅克己 Miyake Katsumi 《雨の後のノートル・ダム》 *La Notre-Dame après la pluie* (1902) お茶の水図書館.
- 29 小野竹橋 Ono Chikyō 「ルノワールの居を訪ふ道」«Le Chemin qui mène à la maison de Renoir» (1922) (Voyage).
- 30 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 「ド・ローミエ旧家」 *La Maison d'Honoré Daumier* (1922)(Voyage).
- 31) 小野竹橋 Ono Chikyō 「カイニユへの道」「コロセウム」 *Le Chemin à Cagne* (1923) *Le Colosse* (1922) (Voyage).
- 32) 土田麦僊 Tsuchida Bakusen 「習作」 *Une étude* (1922); 「オリーブの老樹」 *Un vieux olivier* (1922)(Voyage).
- \* [図2] 33 土田麦僊 Tsuchida Bakusen 《パリの女》 *Les Parisiennes* (1924), collection privée 個人蔵.
- \* [図3] 34 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 《バラの花を持つ女》 *Une femme tenant des roses* (1921/2), 個人蔵.
- 35 土田麦僊 Tsuchida Bakusen 《舞妓林泉図》 *Une fille japonaise au jardin* (dessin préparatoire, 1924), 京都国立近代美術館.
- 36 \_\_\_\_\_ Tsuchida Bakusen 《大原女》 *Oharame* (1924), 京都国立近代美術館.
- 37 エドゥアール・マネ Édouard Manet 《草上の昼食》 *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), Le Musée D'Orsay.
- 38 土田麦僊 Tsuchida Bakusen 《平牀》 *Un lit plat du style coréen* (1929), 京都市立美術館.
- 39 エドゥアール・マネ Édouard Manet 《オランピア》 *Olympia* (1863), Le Musée d'Orsay.
- 40 小野竹橋 Ono Chikyō 「アッシジ」 *Assise* (Assisi, 1922) (Voyage).
- 41 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 「アッシジの聖フランソワ寺」 *L'Église Saint François à Assis* (Assisi, 1922), (Voyage).
- 42 小野竹橋 Ono Chikyō 「ポンテ ヴェッキオ」 *Le Ponte vecchio* (Firenze, 1922) (Voyage).
- 43 \_\_\_\_\_ Ono Chikyō 「ピアツァ デル ヅオム」 *Piazza del Duomo* (Milano, 1922) (Voyage).
- 44 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 「スフツア城址」 *Il Castello Sforza* (Milano, 1922) (Voyage).
- 45 野長瀬晚花 Nonagase Banka (1889-1964) 「公園の午後」 *L'Après-midi dans le parc* (Madrid, 1922). (Voyage).
- 46 \_\_\_\_\_ Nonagase Banka 「水汲み女」 *Les Femmes cherchant de l'eau au source* (Toledo, 1922). (Voyage).
- 47 \_\_\_\_\_ Nonagase Banka 「グレコの家の前」 *Devant la maison Greco* (Toledo, 1923) (Voyage).
- 48 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō, 「グレコ」アルス, 大正15年, *El Greco*, 1925 (d'après Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, 1911, 1923).
- 49 国松桂溪 Kunimatsu Keikei (1883-1962) 写真; 《近江風景》 *Paysage à Omi* (1913) 個人蔵.
- 50 \_\_\_\_\_ Kunimatsu Keikei 《裸婦習作》 *Étude de nue* (1922/3) 個人蔵.
- 51 \_\_\_\_\_ Kunimatsu Keikei 《ヴェトウイユ風景》 *Paysage à Veteuil* (1923/4) 個人蔵.
- 52 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 《港の女》 *Les Femmes au port* (1924) 東京国立近代美術館.
- 53 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō 《港の女》 *Les Femmes au port* (dessin) (1922) 下絵(3角形の構図に注目: 土田麦僊の《大原女》の構図との類比).
- 54 アンドレ・ロート André Lhote (1885-1962) 《アヴィニヨンの7月14日》 *Le Quatorze juillet à Avignon* (1923), collection particulière.
- 55 \_\_\_\_\_ André Lhote 《裸婦》 *Nude* (1918/1925), collection particulière.
- 56 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō, 《巖陰に憩ふ女》 *Les Femmes reposant aux rochers* (1931) 佐倉市美術館.
- 57 小出楯重 Koide Narashigué (1887-1931) 《帽子を持てる自画像》 *Autoportrait à chapeau* (1924) 石橋財団ブリヂストン美術館.
- 58 \_\_\_\_\_ Koiedé Narashigué 《ソムナール・ホテルからの眺め》 *A l'hôtel Sommenard à Paris* (1922) 三重県立美術館.
- 59 \_\_\_\_\_ Koiedé Narashigué 《雪の市街風景》 *La Vue d'une ville en neige* (1925) 芦屋市立美術館.
- 60 信濃町洋画研究所、写真 Institut pour les études de la peinture à l'occidentale à Shinanomachi, fondé en 1924.
- 61 小出楯重 Koiedé Narashigué 《地球儀のある静物》 *Nature morte au globe* (1925) 個人蔵.
- 62 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō 《阿蘭陀陶磁器のある静物》 *Nature morte 'Montparnasse'* (1935), collection particulière.
- 63 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō 《西瓜と鹿子百合》 *Nature morte au 'Paris Journal'* (1936) 星野画廊.
- 64 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō 《蟠桃のある静物》 *Nature morte aux pêches chinoises et caladium* (1938) 芦屋市立美術館.
- 65 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō 《鳩のある静物》 *Nature morte aux grives* (1945) 京都市美術館.
- 66 坂本繁二郎 (1882-1969) Sakamoto Hanjirō 《ヴィラ・クラマール》 *La villa Clamart* (1922) 個人蔵.
- 67 \_\_\_\_\_ Sakamoto Hanjirō 《ヴィラ・グルネ》 *La Villa Grenais dans le banlieue de Paris* (1922) 財団法人ひろしま美術館.
- 68 黒田重太郎 Kuroda Jūtaō, 『近代絵画』 *La peinture moderne*, 1944 目次 table des matières.
- 69 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō, 『画房雑筆』 *Causerie de l'atelier* (1942) 目次案自筆原稿 manuscrit.
- \* [図4] 70 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō, 『構図の研究』 *Études de la composition* (1924, première édition; ouvrage corrigé en rouge par l'auteur: Collection Kuroda; 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, en 1933), la page illustrant *Le Leçon du Piano* (1916) d'Henri Matisse.
- 71 \_\_\_\_\_ Kuroda Jūtaō, 「印象派からシュルレアリズムへ」 Manuscrit pour une conférence «De l'Impressionnisme au Surréalisme» ; résumée et une liste des diapos (ca.1938-40), Collection Kuroda.
- \* [図5] 72 藤田嗣治「二科諸先生似顔絵葉書 1組2枚 嗣治画」Fujita Tsuguharu, «Caricatures des maîtres de la Deuxième Section, Nika» 1934, la 21<sup>ème</sup> exposition *Nika*, Collection Kuroda.
- \* [図6] 73 藤田嗣治自筆署名入り撮影 (1935年4月大連にて撮影と推定。稲賀襄旧蔵) *Portrait photographique de Fujita Tsuguharu*, (en avril 1935 (?)) sans doute pris à Dalian, avec la signature autographe de Fujita Tsuguharu. Ancienne collection Jō Inaga)

[Résumé]

« Étrangers à Paris dans les années vingt : autour de KURODA Jûtarô (1887-1970) »

Dr. INAGA Shigemi

Le peintre Kuroda Jûtarô effectua un deuxième séjour à Paris entre 1921-22. Avant son départ, il publia *Environnement artistique, la terre d'aspiration* (1918), inspiré de son premier séjour en 1916-1917, *Cézanne et après* (1920), *Maurice Denis et les symbolistes* (1921) et *Van Gogh* (1921), une biographie qui s'appuyait principalement sur *Van Gogh* de Théodore Duret. Ces publications lui valurent la réputation de théoricien principal de l'école de Kyôto.

Ses expériences et rencontres lors de son deuxième séjour en Europe firent l'objet de *Voyage en pèlerinage artistique en Europe* (1923), ouvrage collectif abondamment illustré par ses camarades et co-voyageurs, tels Tsuchida Bakusen, Ono Chikkyô et Nonagase Banka, qui formaient la *Kokuga-sôsaku kyôkai* (Société pour la création d'une peinture nationale). En raison de conditions économiques favorables, un grand nombre d'artistes japonais — environ quatre cent — séjournait à Paris à cette époque. Kuroda semble s'être alors noué d'amitié avec Koïdé Narashigué, avec qui il fonda en 1924 l'« Institut pour les études de la peinture à l'huile » à Shinanobashi, au Centre de la ville d'Osaka. Ce fut la première institution de ce genre dans la région du Kansai. A côté de son livre savant sur la technique picturale, *Études de la composition* (1925), Kuroda publia en 1926 *Histoire de la technique de la peinture à l'huile en Occident* (1926 : vol.1) dont on ne saurait sous-estimer l'importance. Car il constitue l'arrière-plan indispensable du chef-d'œuvre de Koïdé, *Nouvelles techniques de la peinture à l'huile* (1930).

Dans notre communication, tout en mettant l'accent sur l'activité de Kuroda Jûtarô, nous essaierons d'abord d'éclairer le côté théorique de la compréhension contemporaine japonaise de la peinture occidentale. En d'autres termes, il s'agira de savoir comment les Japonais de l'époque percevaient l'école de Paris après le décès de Cézanne. Ensuite, nous suivrons les traces de Kuroda et de ses camarades pendant leur séjour en Europe, à partir de documents qui nous permettront de cerner ce que furent leurs expériences européennes. Enfin, nous traiterons, en relation avec leurs apprentissages parisiens, quelques uns des problèmes auxquels ils se trouvèrent confrontés après leur retour au Japon. Seront abordés les cas de Tsuchida Bakusen pour la composition, Koïdé Narashigué pour la technique de la peinture à l'huile et Sakamoto Hanjirô pour l'utilisation de la matière. Ce dernier interpella les peintres japonais de l'époque, qui se demandaient quelle peinture adopter face à leur tradition nationale. Nous concluons de manière plus générale, sur la signification de leur contact avec le milieu artistique parisien au début des années vingt.

国際シンポジウム「パリ・1920年代・藤田嗣治」報告書

---

発行日 2007年2月28日  
編集者 京都造形芸術大学 比較藝術学研究センター（高階秀爾、林洋子）  
発行者 日仏美術学会  
京都造形芸術大学 比較藝術学研究センター  
〒606-8271 京都市左京区北白川瓜生山2-116  
tel: 075-791-9167 fax: 075-791-9181 <http://irccas.kyoto-art.ac.jp>  
印刷 (株)双林印刷社

---

**Les Actes du colloque “Paris, les années vingt et Foujita”**

Textes réunis et présentés par TAKASHINA Shûji et HAYASHI-HIBINO Yoko

Achevé d'imprimer le 28 février 2007

Responsable d'édition: Société franco-japonaise d'art et d'archéologie, Tokyo

International Research Center for Comparative Art Studies,

Kyoto University of Art & Design

2-116, Kitashirakawa Uriuyama, Sakyo-ku, Kyoto, 606-8271, Japon

tél: 075-791-9167 fax: 075-791-9181

<http://irccas.kyoto-art.ac.jp>

Maison d'édition: Sohrin Insatsu, Kyoto

---