



黒田清輝と西園寺公望：理想画の社会的意味  
(中江彬教授退職記念号)

|       |   |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者:<br>公開日: 2010-06-23<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 中江, 彬<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.24729/00004478">https://doi.org/10.24729/00004478</a>                 |

# 黒田清輝と西園寺公望

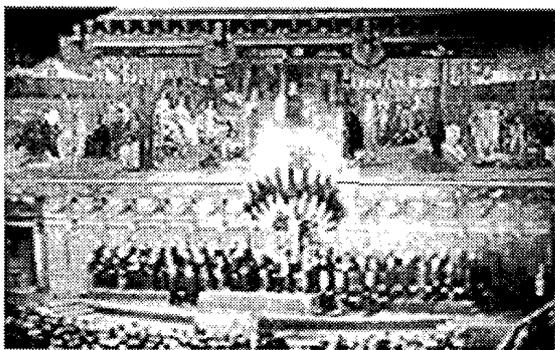
——理想画の社会的意味——

## はじめに

明治三十一年にラジウムを発見したマリー・キュリーの米国映画はソロボンヌ大学講堂での講演で終わるが、その講堂の演壇背後には、横幅二十六mの巨大な装飾壁画《ソロボンヌの寓意》が見える。この講堂で明治二十七年にオリンピック開催も決定されたので、NHKテレビはその開催前の競技史紹介でこの大壁画を必ず見せる。

この壁画は、二十三歳の黒田清輝（一八六六—一九二四）がパリのラファエル・コラン教室で壁画訓練をしていた明治二十二年、政府公認<sup>オライシヤル</sup>画家ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（一八二四—一九八）が六十五歳のとき完成させた。明治二十二年当時、日本では基礎教育なきパリの国立美術学校ではなく工芸美術学校を手本として東京美術学校が開校し、校長の岡倉覚三（天心）は『国華』「発刊の辞」でこう

述べた。日本の過去の歴史画は絵巻など小さく秘匿され、公開性の北斎の歴史浮世絵も小さいので、日本の課題は国会議事堂の天井の大歴史画制作であると。この学校で明治二十九年から油彩壁画制作授業を



米国映画「キュリー夫人」のラスト



シャヴァンヌ 《ソロボンヌの寓意》  
570×2600cm

中江 彬



A 黒田清隆《昔語り》明治31年

189×307cm



← Aとの比較

B 油彩エスキース  
41.1×63.3cm



← Aとの比較

C 《富士》25×33cm

← Aとの比較



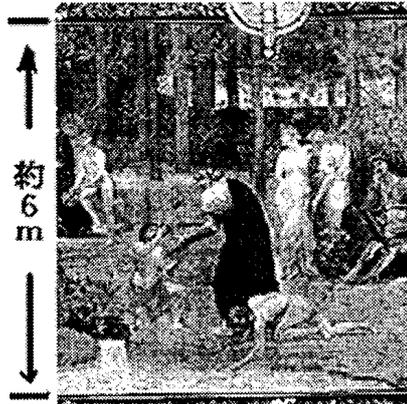
D 《桜島爆発図》  
13.1×16.5cm



筆致は粗くなる

は《朝妝》とともに住友家の須磨別荘で戦災により焼失したので、写  
始めた黒田は理想画の《昔語り》を日本人に披露した。しかしその絵

絵のサイズの比較



↑ 約6m ↓

シャヴァンヌ《ソロボンヌの寓意》明治22年完成

↑ 約3m ↓



コラン  
《夏》  
312×  
413cm  
明治  
17年

↑ 約2m ↓



黒田  
《昔語り》  
189×307cm  
明治31年

《昔語り》とはカテゴリーの違う連作小品である。下絵の油彩エスキースの筆致は粗いが、即興的《桜島爆発図》の筆致はさらに粗い。大壁画はチョークのエスキースと習作、油彩エスキースと油彩習作を経て完成する。エスキースの質は右図で分かる。

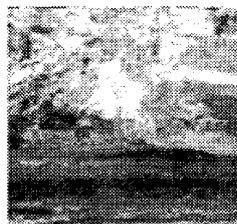
理想画の原型である歴史画の制作技法はルネサンス文化の遺産であるが、風景と歴史画の結びつきは、フランス革命直前にローマに旅行した歴史画家ヴァランシエンヌとともに重要性を帯びる。彼の《ゴールに近づくマラトンのいるローマのカプリッチョ》は、中品なが



完成作品部分



油彩エスキース



《桜島爆発図》細部

真や師コランの理想画と比較してそのサイズを想像するしかない。黒田が目指した理想画の最高傑作《ソロボンヌの寓意》に比して、師コランの《夏》は高さが半分、黒田の《昔語り》は三分の一であるが、横幅は比較を絶する。東京文化財研究所黒田記念館には《昔語り》の構図油彩エスキースや多くの習作等がある。上図のAは完成作の写真、Bはほぼ五分の一の下絵油彩エスキース、CはAの十分の一の《富士六景》、DはAの二十分の一の《桜島爆発図》、CとDは、

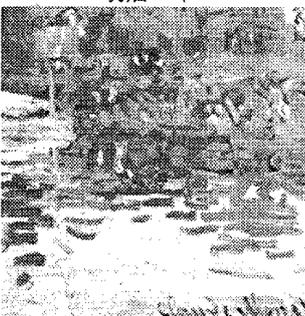
ランシエンヌの提案で一八一七年にはローマ留学のローマ賞油彩エスキース競技試験が創設され、一八六四年の廃止までに、その課題はコロ、ミレー、ドービニーに小品の風景エスキースを励ませ、バルビゾン派を生み、明治七年にはピサロ、デ・ニッティス、モネたちが



デ・ニッティス《ヴェスヴィオス火山》18×31cm  
明治4年



モネ《アルジャントゥイユのレガッタ》48×73cm  
明治5年



上図の細部

ら壮大な歴史風景画を流行させ、《ランスの堤防》は外光(Plain-air)の単独風景画への道を開いた。フランス革命は国立美術学校(エコール・デ・ボザール)を発足させ、その透視図法教授になったヴァ



ヴァランシエンヌ《ゴールに近づくマラトンのいるローマのカプリッチョ》81×119cm 1788年



ヴァランシエンヌ《ランスの堤防》21.3×49cm 1785年

荒い筆致で第一回印象派展を開催した。明治九年に工部美術学校教授として来日したフォンタネージからバルビゾン派の風景画法を学んだ浅井忠や小山正太郎は、ジャポニスム絵画に応じた日本画促進の龍池会に対抗し、明治二十二年に明治美術会を発足させた。明治二十六年、黒田は大壁画の理想画制作方法をパリからもたらし、国粹主義者や明治美術会の風景表現に対峙した。

明治二十七年以来、浅井忠の弟子中村不折から「写実」を習った俳人・新聞記者の正岡子規は黒田に「紫派」のレッテルを貼る一方、明治二十九年にはレッシングの『ラオコーン』の時間・空間論で俳句と絵画を比較し、明治三十一年には新聞『日本』紙上の「歌よみに与ふる書」で、古今集が「日本文学の城壁ともいふべき国歌」云々と言う国粹主義的歌よみたちに対して、従来の和歌を城壁とするのは、弓矢剣槍で戦うようなもので、戦艦より安い外国文学思想を「続々輸入して日本文学の城壁を固めたく存候」と書いた<sup>3</sup>。

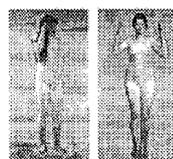
黒田と子規は固陋な弓剣主義者たちと戦った明治時代の革新者たちであるが、その近代性をまったく解せぬ某論文があるので、本稿は黒田のウエルギリウスのな労働賛美を明らかにしておきたい。

### 一、鑑定と絵の評価

某論文の「むすび」にはこう書かれる。「」は筆者の註である。



《朝妝》  
明治26年



《智・感・情》  
情と感  
明治32年

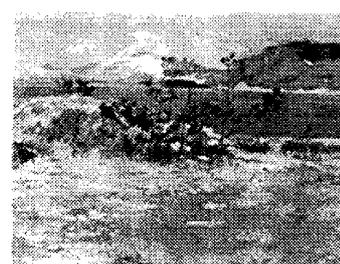
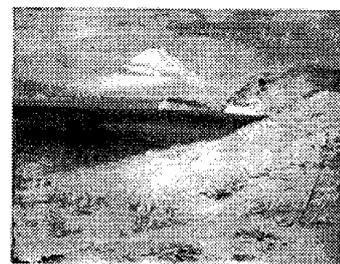


《裸体婦人図》  
明治34年

黒田は「東京美術学校」と「白馬会」を通じて、《朝妝》、《智・感・情》、《西洋婦人図》のような裸体画及び《昔語り》のような「歴史的風俗画」を描くことで、美術アカデミーの理念の一は人体研究において発揮されるものであることを示し、アカデミー理念を、実現しようとしたのである。

高階秀爾〔元東大教授・元西洋美術館館長、現大原美術館館長〕は、黒田の作品〔《昔語り》〕を「西欧の伝統的なアカデミズムの基本的な理念」に基づいたものを「構想画」と規定して、それを日本に導入しようとしたと言う。しかし、黒田の作品は明治三〇年代後半頃から、構想画から風景画に取って代わる傾向を見せている。高階は、その理由を構想画の概念が日本で理解されなかったために、黒田は「身辺雑記」的な作品制作に転じたと見ている。

黒田の風景画はありのままの風景を描いたものではない。黒田の風景画の題や素材、そして自然を見る視線は、日本の伝統を築いた文学、特に『古今和歌集』の視点で説明できるからである。その代表的な例は、明治三十一年の白馬会展覧会に出品



黒田清輝 《富士六景》  
明治30年

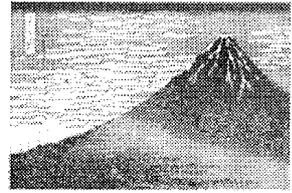
した四組の連作〔《富士六景》〕や大正三年の《櫻島爆発図》にみることができる。そこで描かれた風景は、和歌で詠われてきた途絶えることなく続く、循環する時間と空間から構成されている。『古今和歌集』の自然観に基づく黒田の風景画は、美術アカデミーの理念を日本化するための黒田の意志表出であったと思われる。

この説明は異常だ。「アカデミー」は「裸体素描」を意味するので人物なき風景画を「美術アカデミーの理念の日本化」と説明できる理念が存在しないからである。

また、片手にのる風景画《富士六景》に影響したのは、和歌などではなく、《富士六景》の二倍大きい画用紙大の北斎の《富嶽三十六景》に影響された印象派デ・ニッティスの火山連作の類である。この画家は故郷ナポリのヴェスヴィオス火山を「連作」小品として諸角度から描き、さらに《海上の雲》など多くの海岸風景も描き、

黒田の先駆者になった。大正三年、鹿児島に帰郷した黒田は噴火し

絵のサイズの比較



葛飾北斎《富士三十六景、凱風快晴》1831年  
25.5×38cm



15×25cm  
明治5年頃  
デ・ニッティス《女性登山者  
のいるヴェスヴィオス火山  
斜面》



17×30cm  
明治5年頃  
デ・ニッティス《ヴェス  
ヴィオス火山の小道》

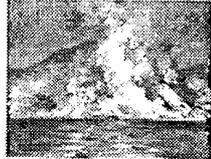


13.1×16.5cm  
明治30年  
黒田清輝《富士六景》

た桜島を印象派の激しいタッチでスケッチした。印象派には粗描きが「ありのまま」の瞬間性表現である。その先駆者には明治五年に現地で《ヴェスヴィオス火山爆発》を描いたデ・ニッティスがい

絵のサイズの比較

黒田清輝  
《桜島爆発  
図連作》  
大正3年  
13.1×16.5  
cm  
41×28cm



デ・ニッティス《ヴェスヴィ  
オス火山爆発》明治5年4月

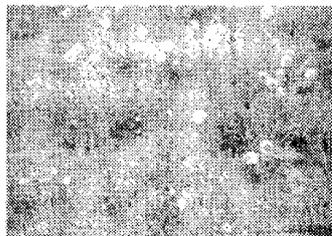
て、時事報道という近代性を示した。しかし「むすび」の文章は、火山爆発の和歌も示さず、《櫻島爆発図》は「ありのままの風景」ではなく、「『古今和歌集』の視点で説明できる」と述べるのだ。写实的表現による情報収集は、円山応挙や谷文晁以来、西洋技法に關心をもつ画家の仕事であり、山本芳翠もパリから帰国した翌年の明

相対的比較と素材



A、《昔語り》  
B、黒田清輝  
《春の名残》  
明治41年

Aに対する  
Bの相対的  
サイズ



《春の名残》のタンポポ

某論文は45×59.3cmの《春の名残》を横幅3mの《昔語り》ときた風景で……連作を通して、西洋画の日本化の可能性を探り、その後、一枚の風景画に濃縮され、《春の名残》や《庭の雪》などで黒田なりの画風を確立することになる。

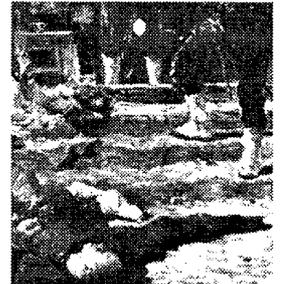
治二十一年に《磐梯山破裂図》を烈しい筆致で描き、明治二十七年の日清戦争では浅井忠が中国人の遺体のある《旅順戦後の搜索》を描いた。黒田も仏国新聞特派員として《金州城内》の報道スケッチを描いた。だが、某論文はこう説明した。



山本芳翠《磐梯山破裂  
図》部分 明治21年



黒田清輝《金州城内》  
部分 明治27年



浅井忠《旅順戦後の搜索》  
部分 明治28年

対等に比較し、黒田の画風が人間のいる大構想画から『古今和歌集』の自然観を示す小風景画に移行したと述べ、その名作にタンポポの『春の名残』を挙げる。しかし『古今和歌集』の歌題として「菊、躑躅、梅、牡丹、桜、芙蓉、紅葉」(二〇四頁)は挙げるが、タンポポの和歌を示さない。しかも論文は黒田が仏国では鳥も鳴かないと述べたと書き、仏国の春を蔑視するが、黒田は都会パリでは鳥の声がしないと述べただけで、大正十二年の「仏国四季の追懐」では「野



黒田清輝《野草を摘む女》部分、明治25年



黒田清輝《家庭菜園》部分、明治25年

に出ると蒲公英(タンポポ)や葦が一番沢山ある」と回顧していた。

田舎娘なども葦などを摘んでいる。またこの方で谷間の姫百合といふ大変優美な名が付いている花がある。やはり蘭のような種類のものも、やはり野生で沢山ある。さういうものを非常に尊重する。……私の話は北の方(パリ近郊)についてで……春の気持……は、要するに柔らかな暖かさであって、頭痛のするやうな、激しい咽せるやうな気持ではない。

黒田はパリ近郊グレーでタンポポの葉(?)や野菜を摘む女性の絵を描いた。《春の名残》と同時期の野原のある絵には中品の裸体画《野辺》(53×71.3cm)があり、裸婦が寝そべる野原には野の花



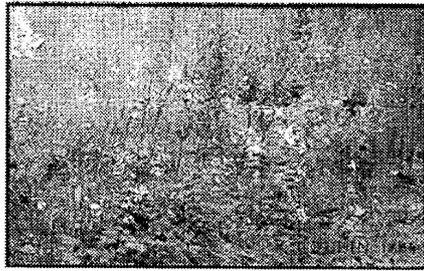
黒田清輝《野辺》、53×71.3cm 明治40年

が咲いている。同年には粗い筆致の油彩エスキース小品《花野》(32×44.2cm)も描かれた。某論文は、明治四十年における黒田の構想画「花野」(予想では横幅210cm以上の大作)のために習作の《野辺》や《春の名残》があることを無視したのだ。次頁の「花野」の構図全体予想図を見ていただきたい。明るい写生風景の中に想像上の裸体群像が物語もなくいる壁画大作を黒田は「理想画」と名づけた。明治十九年頃、山本芳翠から画家の道を勧められ、パリの私塾コラロッシ校で「想像にて画を組立つる」油彩の「エスキース」を修行し、明治二十三年には「なつのすゝみのゑ」(《夏図》)を試みて師コランに相談し。明治四十年に理想画「花野」に再挑戦した。明治四十年には東京美術学校で公共建築の壁画の制作法を教え、

酷似する。これらの絵の様式から、《春の名残》は「日本的な」名作ではなく、大きさから鑑定して「コラン的な」外光派の理想画断片だと鑑定せざるをえない。シャヴァンヌとコランの構想画の意味



コラン《夏》明治17年  
312×413cm

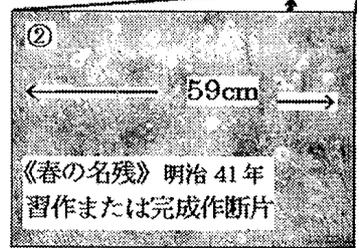


コランの《夏》の草原部分

理想画の構成要素



① 黒田清輝《花野》明治40年  
油彩エスキース



その制作手順の一枚《春の名残》を展示した。「花野」の手本は、明治十七年にコランが描いた横幅△31余の大作《夏》〔左図〕である。裸体女性のいる《夏》の野原の右側断片が、《春の名残》に

を解せぬ指導教授は、西洋的な構想画の一部を古今集的な名作としてか鑑定できない知識で博士論文を指導したのである。

二、雪景色とジャポニスム

目黒の久米美術館には、コランが明治二十一年に制作した《晩夏の習作》があり、風景が理想画の一部であることを示している。コランの油彩エスキースは『コラン展』で見られたが、習作やエスキースの意味を解さぬ指導教授は、「黒田の作品は明治三〇年代後半頃から、「人体研究において発揮される」構想画から風景画に取って代わる傾向を見」せると加筆した。しかし、明治四十年に裸婦のいる構想画「花野」の油彩エスキースがあった。黒田は諸事情から完成を断念し、エスキースや部分習作を展覧会に出し、一部を販売した。だが、知識不足のこの論文は、古今集に想を得た黒田が大正九年の小品《庭の雪》で画風を確立したとも言いが、美術史家森口多里は昭和十八年に、大正三年の第八回文展についてこう書いていた。

中村彝は「少女」〔三等賞〕に於て、ルノアルの官能の上にセザンヌの影と韻律を重ねた。長原孝太郎は二曲屏風に残雪〔三等賞〕を装飾画として描いた。小杉未醒の装飾画のやうに総てを線で縁取ることしなかつた。後進の香田勝太（明治四三年美校卒）もこの種の装飾画を試みた。



長原孝太郎《残雪》 二曲屏風、大正3年



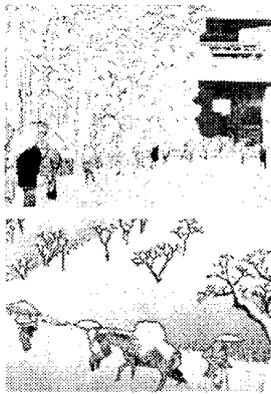
黒田清輝《庭の雪》 大正9年 34.8×26.3cm



コラン《晩夏習作》 明治21年、久米美術館

装飾画とは、シャヴァンヌが命名し完成させた油彩大壁画で、その新ジャンルがゴッホやゴーギャンの目標になったし、白馬会の会員の長原も装飾屏風《残雪》を大正三年に試みていたので、大正九年の《庭の雪》を黒田の画風の確立だとは絶対に言えない。

指導教授はジャポニスムを理解できないようである。雪景色の流れ



広重の浮世絵「雪景色」断片



セザンヌ《雪解》

行は、慶応三年（一八六七）の第二回のパリ万国博覧会で浮世絵が販売されたことに端を発する。それ以来、雪景色は広重の《雪の蒲原》



カミーユ・ピサロ《マルリーの森の入口》部分 明治元年頃



ゴーギャン《カルセル街冬の庭》部分 明治16年



デ・ニッティス《セーヌ河畔》部分 明治11年



黒田清輝《セーヌ河》部分 明治24年

等に刺激されたデ・ニッティス、ピサロたちの好主題になる。彼らは印象派展の常連であった。ピサロの弟子のセザンヌ、ゴーギャン、



デ・ニッティス《冬日》 明治7年頃



黒田清輝《雪景》明治23年

モノも盛んに雪景色を描いた。黒田の「コラン先生逸事」によれば、師匠コランはオルマンの「脂つばい」風景画を参考にしたし、旅行先で「雪の景色の三十号位の画」を描き、「風景も得意なんだ」と言つて、黒田を驚かせた。要するに、黒田はコランに日本趣味を教えられた。黒田の風景画スケッチには、印象派デ・ニッティス風の《セーヌ

河》や《雪景》もある。黒田は『古今和歌集』には無縁なコランから外光の絵を学ぼううちに、ジャポニストたちに共感し、帰国すると白馬会を結成し、ジャポニスム趣味を会員たちに教え、「装飾画」の教育をしていたのである。

### 三、コランの画題

某論文は第七章四節「黒田清輝の画題と和歌」で黒田が大正元年に書いた「美術瑣話」から画題論議をする。

画題の面白味と云ふ事を考へるのは……日本人の国民性で、日本画などではいつもこれに苦心している。将来、日本の洋画が発達して来て、仕上げも立派に出来る様になり、それに日本の特色が加はつたなら面白い特色のあるものが出来る。

黒田が語る皮肉まじりの含意を解さずに、指導輪教授は画題を黒田の風景画だと錯覚し、それと父親清綱の歌題と対照させた無意味な詮索をするが、言葉だけの比較は幼稚すぎる。黒田は和歌でなく日本画家の画題について述べ、西洋の「唯忠実に」描く外光派を説明し、日本の油彩画も上達したら、特色ある絵になろうと述べただけだ。その含意は大正五年の「コラン先生追憶」で明白になる。

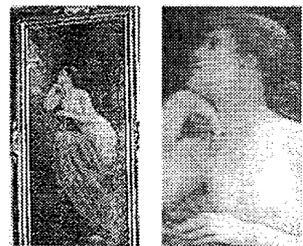
バスチャン＝ルバージュによって始められた外光は印象派に依つて非常に研究され……印象派が又後期印象派などを生み出して



完成作 スケッチ



バスティアン＝ルバージュ  
《千草刈り》 明治16年



コラン《詩》 明治23年  
オデオン座、三浦篤編  
『コラン展』西日本新聞社

研究を……完成されられた……。……先生は実際の物、即ち朝晩に見るところの物を画題とすることは卑しいこと、してやられなかった。……多く画題にせられたのは詩とか歌とか、又春とか夏とか云ふ様なものを、裸体の女を借りて之を主題として、それに適はしい風景を添えて画かれた。……ルバージュは主に風俗歴史と云ふ点に止まつて、実際のものを書く位より到つて居ない。……〔先生は〕日本の浮世絵に就ては色の調和、或は端正な線の味わいと云ふ様なことを賛美されて居ました。けれども日本画の直接の影響と云ふ様なものは先生の美術には現れていませんでした。……ソロボンヌ大学の壁画や、オデオン座の天井の装飾画も描かれました。「運命」といふ題で、井の傍に鏡を持って居る女、又希臘の古代を想像して牧羊者の男と女を描かれたのも、かなり大作でした<sup>10</sup>。

バスティアン＝ルバージュは黒田理解に必須の画家だが、博士論

文にその説明は皆無だ。アカデミックなブグローの弟子で外光の画家ルパージュは新技法も使って貧しき農民たちを描き、第三共和制



クールベ《村のお嬢さんたち》  
1852-53年  
メトロポリタン美術館



ラファエッロ  
《パリスの審判》部分

のサロンから歓迎されて、中庸趣味 (juste milieu) と呼ばれ、アカデミックな神話画に代る風俗画に新しい道を見出した。彼は労働をテーマに取りあげたが、その先駆者には強烈な共和主義者の画家ミレーがいたし、貧しき人々を描いた画家には無政府主義者クルベもいた。ペリーが日本に来た一八五三年、クールベはラファエッロの歴史画《パリスの審判》(ライモンデイの版画)の構図の細部を変えて、裸足の貧しい娘のいる風俗画《村のお嬢さんたち》を描き、古典的構図から寓意風俗画への道を開拓していた。クールベ信奉者で温厚な無政府主義者ピサロは、新印象派のスーラー、後期印象派セザンヌなど、多くの芸術家を育てていた。明治十一年の第三回パリ万国博覧会后、西園寺公望はジャポニスムの流行するパリでジュディット・ゴージェイエから日本の詩歌の出版を相談され、

『蜻蛉日記』を選び、トンボなどの挿絵を山本芳翠に依頼した。徳川昭武の絵の教師ティソ、そしてホイッスラーや印象派のデ・ニッ



デ・ニッティス  
《秋の装い》  
明治17年



コラン《ブロード夫人の肖像》  
エスキース、  
明治24年

ティスが浮世絵を手本にしてモダンな女性肖像画を確立していて、それに想を得たコランも女性肖像画で成功を収めた。明治十七年、諸様式が生れるパリに黒田が法律の勉強のために留学してきた。当時、コランはジャポニスムの仕掛け人で画商の林忠正から浮世絵や



コラン教室の黒田清輝(左下)と久米桂一郎(右上)



ラファエル・コラン  
林忠正



明治20年頃 森鷗外、井上哲次郎、原田直次郎



西園寺公望 明治36年

屏風や渋い味のある茶器を購入していた。明治十九年二月、黒田はパリの日本大使館で林忠正と山本芳翠から画家の道を薦められ、コラン教室で絵も学ぶが、明治二十年八月にパリを訪れたドイツの井上哲次郎から画家一筋を諭され。コランのもとで外光派と労働のテーマを学んだ。明治二十二年の第四回パリ万国博覧会では、シャヴァンヌやロダンなど中庸趣味の芸術家が出品作家に選ばれた

が、フランス芸術家協会が自主管理する官立サロンで再審査されたので、そこから分離して国民美術協会を結成し、明治二十四年、シャヴァンヌはパリ市役所の《夏図》大作を完成させたので、黒田も夏図エスキースを試み、パリ郊外の村グレーの下宿の娘ビヨールを描いた外光



黒田清輝《読書》部分、明治24年頃



黒田清輝《厨房》部分、明治25年

派的秀作《読書》で官立サロンに初入選し、バスチャンルルバアジユ風の傑作《厨房》も描いた。明治二十六年にはシャヴァンヌの紹介で国民美術家協会展にも《朝妝》を出品し、フランスの二大展覧会で成功し、意気揚々と帰国し、日本では《昔語り》に着手した。

#### 四、《昔語り》の手本

昭和八年に杉田益次郎氏が指摘したように<sup>15</sup>、黒田の《昔語り》の手本はシャヴァンヌの《休息》であろう。それで筆者は《休息》の本を、ラファエツコの原画を銅版画にしたライモンディの《パリスの審判》と見なす論文を書いた<sup>16</sup>。改めて言及すると、エーメ・ブラウン・プライスが述べるように<sup>17</sup>、一八四五年にコローはその銅版画を



ライモンディの銅版画《パリスの審判》。ファエツコのアトラス



コロー《ホメロスと羊飼いたち》1845年

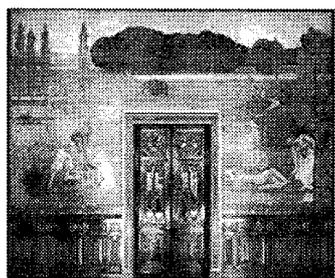


シャヴァンヌ《休息》1863年

手本にして歴史風景画《ホメロスと羊飼いたち》を描き、シャヴァンヌは絵で両者を総合し、アミアン美術館の階段踊り場に巨大な《休息》を制作し、それを「装飾」と呼び、パリ市役所には《夏図》を描



アミアン美術館の階段と《休息》



シャヴァンヌ《夏図》、パリ市役所、明治24年

き、明治二十八年にヴァシオンは著書で、歴史画を風俗装飾画にしたシャヴァンヌの近代性を賛美した。黒田はコランの教室ではラファエツコ、ミケランジェロの絵画や彫刻の勉強したのち、《夏》の理想画油彩エスキースを訓練し、帰国後に東京美術学校で西洋の美術の図

版、《休息》を手本に人物モチーフを探求し、コロ、シャヴァンヌへと継承された寄り添う二人の図像を、芸妓と若旦那のいわば「京



コロ 《ホメロスと羊飼いたち》部分



シャヴァンヌ 《休息》部分



黒田清輝 《昔語り》部分、明治31年

都の休日」の絵《昔語り》に結晶させた。筆者は若者の単独習作の手を腰におく図像をルネサンス美術とむすびつけていたので、当該学生は「黒田清輝と美術アカデミー」の研究を始めた。専攻を間違えて博士課程の最初の指導教授は仏語・現代芸術専門の教授になったが、和歌史の教授が、博士課程三年の学生の資料と誤訳情報で《昔語り》の単著論文を発表し、その図像解釈を基に学生に博士論文を書かせたので、誤読論文に変わった。その経過を①②③の順で読み、潤色や誤読を指摘しておこう。

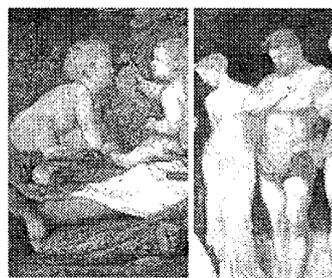
① 一八九五年、ヴァシオンは《休息》に描かれた人々を過去、現在、未来の寓意と見なす。絵の中心となる語りの半裸の老人

は長い旅をしてきた人であると同時に、苦難の歴史を現す過去の寓意と見なす。また、老人の話聞く若者達は現在、草上で天真爛漫に遊んでいる赤ん坊は、若者たちが作っていく輝かしい希望に満ちた未来の寓意とみる（注9）。しかし、ヴァシオンは老人が何を語っているのかについては言及していない。

（注6） Marius Vachon, Puviss de Chavannes, D'imprimer, Paris, 1895, pp.83-84.

明治二十八年にヴァシオンの『ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ』がフランスで出版され、大正十年に大隈為三が日本美術学院出版で『ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ』を直訳に近い形で出版し、《休息》をこう説明した〔訳書、一四〇頁〕。訳語との違いは傍線で示す。

一老人が長き旅に疲れ、木の株に打ちかけて、前に居る人々に



赤ん坊たち、若者たち



草刈り女、鎌をもつ女



シャヴァンヌ 《休息》部分

過去を話し〔contant le passé à ceux qui sont le présent〕若き男女は野の仕事を棄て、其の話を聞かむとす。清らかにして

豊かなる愛情は、草の上に裸にて遊べる子供の将来を示し、憩ひを象徴化する。而して構図には風景を背景の如くして居る。緑なせる小丘の高き所より、小川に向つて速に降り来り、水を飲まむとするものは、羊の大群である<sup>19</sup>。

博士論文の執筆者は、仏語文法を解せず、「前に居る〔present〕」を「現在の寓意」と誤訳した。老人は「過去の寓意」ではなく、「過去を語し」、若者は現在を表すのではなく、彼等の愛情が赤子たちの将来を示すのだ。博士論文はさらに誤謬を続ける。

② 一方、ヴァシヨンの説をほほそのまま受けたローゼンタールも(注10)、老人の語る具体的な内容について触れていないが、老人の左側にいる男の表情は老人の話の内容を知る重要な手掛かりになるといふ。その男は額に皺を寄せ、足でしっかりと大地を踏みしめ、体を縮ませ、何かを真剣に考えている表情をしてゐる。(注10) Leon Rosenthal, *Puvis de Chavannes et ses Oeuvres*, SOCIÉTÉ ANONYME DE IMPRIMERIE A. REY, LION, 1928. pp.17-18.

博士論文は序文を書いたローゼンタールを著者と誤解しているの  
で、注の表記はデタラメである。

*Puvis de Chavannes et ses Oeuvres*, Trois Conférences accompagnées de 48 illustrations par M<sup>lle</sup> A. Declairieux, préface

de M. Léon Rosenthal Directeur des musées de Lyon, Lyon, 1928.

『ピュヴィス・ド・シャヴァンヌとその作品』A・ドュクレリュ嬢による四八枚の図版付き三講話、リヨン美術館館長レオン・ローゼンタールの序文』、リヨン、一九二八年。

博士論文は「老人の左側にいる男の表情は老人の話の内容を知る重要な手掛かりになる」と書いたが、原書にはそのような記述は無い。本当の著者ドュクレリュ嬢の文章を引用しよう。

若者たち、若き女性たちは、(老人の)話を聴くために農作業をやめている。草上で遊ぶ幼児たちは未来を表す。かくしてピュヴィス・ド・シャヴァンヌは《休息》を象徴化した。

Des jeunes gens, des jeunes femmes ont quitté leurs travaux rustiques pour l'entendre. De petits enfants jouent sur l'herbe, ils représentent l'avenir, c'est ainsi que Puvis de Chavannes symbolize le Repos.(p.18)

若者たちは農作業をやめて聴く、という以外の説明はない。さらに博士論文はこう書く。

③ 三輪正胤は《昔語り》の人物たちをヴァシヨンと同様に過去、現在、未来のシンボルと見た。ヴァシヨンが老人を長い旅をしてきた過去とみなしたのと同様に、横笛を吹く格好をして

いる僧侶を諸国廻遊の僧侶と見なしている。僧侶の右側にいるのは仲居と舞妓、画面の右側の男に寄り添っている舞妓と男は現在、僧侶の後ろで、寺前での出来事を覗き込む草刈の少女を未来と見た。(注二) 三輪正胤「黒田清輝《昔語り》の語ること——文学と絵画の接点から——」『人文学論集』第十六集、平成十年、三—四頁。

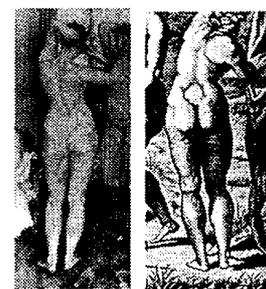
かくして学生訳「過去、現在、未来のシンボル」を自分の論文に採用した三輪正胤は、その誤訳を容認しただけでなく、明治二十七年の「草刈り女」の下絵を見て、赤子ならぬ草刈り女を「未来」とみながら、その説得力はない。そして小説的にこう書かせる。

未だ恋を知らない者に対しての黒田の心の憧憬がある。恋を知らない者への喜悦がある。

この文意は三輪教授の意味深長な独白だが、意味は不可解である。三輪教授は小督の話聞いたときの黒田の言葉「変な気持ちがあった」に感応して、それが「絵になる瞬間」であり、「形と心は一致した」と書くが、大作の構想画制作はそれほど単純ではなく、沢山のチョークエスキースが試みられた。黒田は静閑寺の僧侶、もごもごしている老母、小督の局の墓などのロマンチックな雰囲気「変な気持ち」になったが、小督自体ではなく、「何時か話をする所を拵えて見ようと思つた」<sup>20</sup>。ちなみに、草刈り女の手本は、『休息』の語る老人の背



《パリスの審判》  
のヘルメス(振り  
向く人物)



《朝妝》

女神

後で鎌をもつ半裸の女性であり、草刈り女は労働者の表象になる。脇人物はルネサンス以来、絵画の構図を活性化させる常套モチーフであり<sup>21</sup>、古代彫刻への造詣の誇示だ。鎌をもつ女の手本は《パリスの審判》でパリスを横切るヘルメスである。黒田はこの銅版画の女神を《朝妝》の背面裸婦に使ったようである。

清輝はパリの日本大使館での会合で小督の能にも関心を示したらしく、帰国後に初めて京都に行き、『休息』を参考にして小督を語る《昔語り》の構図エスキースを試みたが、日清戦争で仏国新聞社の報道記者として従軍し、翌年には第四回内国勸業博覧会の審査委員になり、『昔語り』を中断した。明治二十八年、『朝妝』が裸体画問題に発展したとき、文相の西園寺が《朝妝》を実弟の住友家に購入させ、さらに《昔語り》の制作費までさせた。

## 五、《昔語り》の国粹主義的解釈

ヴァシヨンの文章の誤訳「過去・現在・未来の図式」を創出した

三輪教授はさらに《昔語り》を国粹主義的に解釈する。

《昔語り》には男女の恋だけでなく、西郷と月照の国家（明治時代においては天皇）への忠と友情の意も込められていると思われる。……静閑寺は、尊皇攘夷を唱え、幕府に追われる身になった月照と西郷が、一時、身を隠した場所である。西郷は明治維新後、征韓論や西南戦争などで明治政府と対立していた。しかし、明治二十二年、明治憲法発布の際、名誉を回復し、国民募金によって銅像が造られ、上野公園に設置されるなど英雄化への道を歩みだし……日清戦争以降、大陸進出熱の高まる中で、西郷の征韓論が見直され……久米は黒田が静閑寺と西郷との関係を意識していたことを次のように語っている。

静閑寺には月照と西郷が隠れておった庵室があり……荒屋見たいで秋の景色が非常に気持ちがいい。……今の月照と……庵室の番人をしてる坊さんが気持ちよかったです。それがまた非常に面白い経歴がある人だ。それと小督を連想したと見えて遊んで歩いている舞妓なんかが坊主の話の聞いてる図ができたのだ。

この言葉を総合して、三輪指導教授は次の結論を導き出す。

黒田は近代の国家制度の中で制限される個人の恋、それと共に天皇に忠を尽くす人物を巧みに調和させたのである。忠と友情

は愛という概念で説明することができる。黒田の……愛の捉え方は、黒田の父、黒田清綱に見られ……清綱は『歴代歌選』において愛を男女の恋のみならず「君臣父子夫婦兄弟盟友間の愛情」と言い、忠と友情も「愛」で語られるものと見ている。

三輪教授は若旦那に顔を寄せる芸妓に感激して、西郷と月照を愛でむすびつけさせる。『平家物語』の小督は天皇を魅了して政治を怠らせ、隠遁させられた。この無様な天皇の物語で忠臣の寓意画を描く馬鹿がどこにいる！ ましてこの悲恋は近代国家制度の産物でもなく、画中にいない月照と西郷と小督は調和できない。存在しない図像で絵の図像解釈をする人を「過剰解釈者」と言う。

清輝は明治二十八年に京都での第四回内国勸業博覧会に裸体画《朝妝》を出品し、国粹主義者たちから罵倒されたとき、パリ留学組の文部大臣西園寺公望に助けられた。明治二十八年五月に文部大臣西園寺公望は師範学校長たちにこう訓示していた。

世間或ハ尚ホ東洋ノ陋習ニ恋々シ之ヲ改ムルニ憚ルノ徒往々之アリ偏局卑屈ノ見解ヲ以テ忠孝ヲ説キ或ハ古人奇癖ノ行ヲ慕ヒテ、人生ノ模範ト成サント欲スル者アリ之等ハ文明ノ進途ニ障碍ヲ与フル少カラス<sup>22</sup>。

忠孝を説く国粹主義が文明の障碍と考えた西園寺は、黒田を支援して実弟の銀行家住友家当主吉左衛門友純に《昔語り》を発注させ

た<sup>23</sup>。忠孝の否定者が発注する絵に忠孝の意味などない！ 国粹主義者が明治二十二年に文部大臣森有礼を暗殺していたので、西園寺は明治三十一年一月から四月までの第二次文相時代に明治天皇の認可のもとに、暗殺者を生む国粹主義教育を阻止すべく、国家主義的「教育勅語」から平等主義的な「自愛心」に基づく新教育勅語へ改定しようとしていた<sup>24</sup>。国文学も必須から外し、暗殺の危険にさらされた。この新教育勅語は西園寺の盲腸炎再発による辞任、後続の文部大臣による黙殺で幻に終わった。立命館大学編纂『西園寺公望伝』にそう書かれている。図像解釈に際しては、パトロンの意向が最も重要なのである。

## 六、図像解釈学と反国粹主義

では、図像解釈学とは何か。ワイマール共和国で図像研究者たちは美術作品の構成要素「図像」(アイコン)の伝播史を分析し<sup>25</sup>、誰でも理解できる美術の分析方法を考えだし、客観的・科学的に研究する道を整備し、図像の系譜表を作成した。図像解釈学者たちは、物理学の分析方法も参考にして、まず類似する図像を集め、それから、これら相互の細部の差異点と変換の論理を追究した。例えば、《昔語り》の左にいる草刈り女の籠、下図にいる脇人物が運ぶ壺や果実は、これらの図像の手本を暗示する細部である。細部の分析は、「類



、果物を運ぶ女、壺を運ぶ女



ラファエッロ《ボルゴの火災》1514年



ギルランダイオ《洗礼者ヨハネの誕生》1485年頃

似」だけの「過剰解釈」による民族主義美学へのヒューマニズム的抵抗でもあった<sup>26</sup>。民族固有の美意識を強調することは他民族の蔑視や迫害にもなる。ゲルマンの血を強調するヒットラー政権の樹立後、ユダヤ系学者は追放されて、亡命先の英米で図像学学会を普及させた。プリンストン大学でアインシュタインとも交友した図像解釈学者E・パノフスキー教授は『イコノロジー研究』でこう述べた。

われわれが歴史現象を扱う場合でも、自然現象を扱う場合でも、任意の観察は、全系列が「意味をなす」ような方法ですでに系列中に組み込まれた他の同じような諸観察と関係づけられると  
きにおいてのみ、「事実」としての性質を獲得する<sup>27</sup>。

作品の図像学的観察は、すでに観察された様式史の系列のなかに関係づけられて「事実」として認識される<sup>28</sup>。美術作品多数を調査して得られた様式史に照合して、絵画の制作年と傾向を決定し、その系列の中に図像学の系列を交差させたとき、過剰解釈は回避され、様式

学と図像学の二系列で図像解釈学は客観性を獲得するのだ。

様式史の研究は図像解釈学に先行していた。幕末以降、欧米の万博で商品や芸術作品が即売され、様式史への意識が高まり、外光派、印象派、新印象派、後期印象派の近代的美術様式を生み、各国の都市に開館した美術館に展示され、世界に支店を広げる画商が増大した画家の絵を販売した。近代の諸美術様式は日本の大衆的浮世絵を栄養源にして方程式的な国際様式になるが、『昔語り』の様式を説明せず、存在しない図像で解釈すれば、そこに客観性はない。

### 七、『古今和歌集』か『万葉集』か

三輪教授は明治三十一年の『昔語り』を、父清綱が明治三十七年に書いた『歴代歌撰』の中の言葉「我国歌は」「二神の唱和須佐男命の出雲八重垣の神詠より起れり」で解釈させる。清綱が和歌の起源を「イザナギ、イザナミ二神の〔愛の〕唱和に求め、三十一字の形は須佐男命の出雲八重垣の歌」に見たとしてこう述べさせる。

和歌の歴史をイザナギ、イザナミに始まるとする考えは、「古今和歌集の序」……によって形成されていることは明らかである。

そうだろうか。古今集には「和歌は人の心を種とし、天地開闢以来「いで来にけり。然あれども、神世には歌の文字も定まらず」、「人の世となりて、すさのをの命よりぞ、三十文字あまり一文字はよ

みける」と書くし、清綱も和歌は「出雲八重垣の歌」から始まると書くが、三輪教授は『歴代歌撰』を以下のように引用させる。

其源義は、恋歌に在て、花鳥の詠物にあらず。即、万葉集相聞（恋愛）の部には君臣父子夫婦兄弟盟友相互の愛恋贈答のみならず、別離、哀傷の歌迄も同部にまじへたり。……かくの如き貴重の謂れある恋歌の理をしらずして、後世、徒に男女間の浮きたる事のごとく心得述べる輩多く……

三輪教授は清綱の『万葉集』解釈を典拠にすべく、明治三十八年の『光風』の清綱の文章を引用させる。

終に歌は花鳥風月に止めて、恋歌はよむべからずといふに至る。愚も亦甚だしといふべし。たとへば、画家における絵画其のもの本体なる人物肖像を捨て、山水草木のみを描けといふに異ならず。画家には、幸にかくの如き愚説をいふ者なきに、ひとり歌学者中に、この愚説をと唱ふるものあるは、斯道における汚点とやいはん。

この論旨の典拠は、明治二十八年四月に『国民新聞』掲載の久米桂一郎の皮肉まじりの「裸体は美術の基礎」なのだ。久米によれば、「肉体の絵画彫刻の基本となるは猶男女の愛情が詩歌の基本となるに同じ」だが、「東洋人は古今集の恋歌を読み、国風の詩を誦するに慣れ」、裸体美術を初めて見て「越犬の吠ゆるが如き狂態をなすのみ」



黒田清輝《朝妝》部分  
明治28年に京都で展示

で、美術館には入らぬと誓いつつ、「窃ひそかに局部の或る点に写実の不十分なるを憾むが如き妄念を發する」と<sup>29</sup>。桂一郎は父久米邦武の論文「神道は祭天の古俗」〔明治二十三年〕にならつて<sup>30</sup>、

温暖な土地で生れる文明をいわば「裸体の古俗」に仕立てた。清綱も息子の裸体画を桂一郎の論法で擁護し、後世には淫らな恋歌のみが氾濫したと皮肉を述べたが、指導教授は芸者と若旦那の「夜逃げ」も連想して、明治三十七年の清綱著『歴代歌撰』の「愛の捉え方」が明治三十一年の清輝の《昔語り》を「充分意識した発言」であり、その絵が清綱の『歴代歌撰』影響したと原因・結果の循環論に陥る。父子の恋歌説を主張したかと思えば、こう述べる。

北澤憲昭〔美術史家〕は「花鳥の主題が天皇制国家の情緒的根幹にかかわることはいうまでもない」という。この北沢の言うことは、「古今和歌集による」花鳥風月という素材が天皇制を支える理念となり、またそれは和歌に基づいていると言い直してもよいものであろう。〔博士論文一五九頁〕

指導教授の屁理屈を総合するところなるのではないか。

北澤説 天皇制国家の情緒的根幹としての花鳥の主題

三輪理念説 天皇制国家の理念としての花鳥の素材

清綱説 花鳥の詠物にあらず、恋歌の理

三輪変節説 したがって恋歌の理が天皇制の理念

『古今集』の花鳥の理念は、忽然として『万葉集』の恋愛に豹変する。このような人に対して子規はこう揶揄したのだ。

撞著有之候。初に「客観的景色に重きを措きて詠むべし」、次に「客観的にのみ詠むべきものとも思はれず」とあるは如何<sup>31</sup>。

史実はこうだ。『万葉集』を好む子規は『古今集』の月並みを批判し、清綱も花鳥を詠う歌人たちに反発し、清輝も日本画の月並みを批判して、労働者賛美の装飾画を描いた。しかし博士論文は第五章の最後に黒田が「日本的洋画の創出へと進み、風景の中にアイデアを見いだそうとする方向へ移」るので、七、八章で論ずると言うが、八章の二〇九頁では、そのアイデアは単に月並みな画題にすぎない。

## 八、大和魂とレッシングの『ラオコーン』

三輪教授は志賀重昂が明治二十七年に書いた『日本風景論』における和歌を典拠に、和歌をときたま詠む黒田と結びつけさせるが、明治二十七年当時の黒田の印象派的な風景画は和歌とは無縁だし、志賀に関する黒田の証言もない。志賀は「支那人、朝鮮人は鶯花を真面目に知らず」と書くほどの国粹主義者で、ラスキンを剽窃したとキリス

ト教徒内村鑑三から批判された。朝鮮との戦争の挑発者たる志賀の偏見を韓国人学生に主張させる三輪教授は残酷だ。さらに岡倉天心の英語本『日本の目覚め』（明治三十七年）の言説「国民はミカドの子孫として……身を捧げるために教育されなければならない」を引用させ、この考えは明治二十二年の「東京美術学校の現場にも反映されていたと思われる」（二八頁）とも書かせるのだ。

事實はこうだ。日露戦争の激戦中、岡倉はセントルイス万国博覧会（四月三十日—十一月二十九日）へ渡米し、英語本『日本の目覚め』を出版した。その意図は、長期戦に耐えぬ日本が米國を調停国に仕立てることで、ロシアからの「朝鮮と満州の独立はわが民族存続のために経済的にも必要で」「増大する人口」「はけ口」がなければ「餓死が待っている」と述べ、米國のフィリッピン占領をダシにして、朝鮮の日本領土権と日露戦争を正当化したが、三輪教授は、植民地主義を東京美術学校創設の理念に逆行させる。ただただ忠君愛國説を主張し、論文の最後に三輪教授はこう加筆する。

黒田の（日本的絵画をつくる）意識は、天心の（アジアの絵画を創るといふ）意識に比べ、不明確なものであり、その実態を充分に明確にすることはできない。しかし、黒田が目指した日本絵画を創出するという考えは、元白馬会会員や東京美術学校の教授たちにさまざまな影響を与えたと思われる（二二二頁）。

「不明確なもの」が「影響を与えたと思われる」という結論は馬鹿らしい。子規が明治三十一年の『歌よみに与ふる書』で香川景樹一派の御歌所による屁理屈に反論したのは、歌よみたちが和歌の理解には大和魂が必要だと説いたからだ。その理論家は平田篤胤であった。ナポレオンがオランダを占領したとき、英国船がオランダ船を追跡して長崎港を侵犯し、代官が切腹した。恐怖にふるえた篤胤はケンペルの『鎖国論』を参考に『古道大意』（一八一一年）で国体と大和魂を説き、過激な国粹主義ゆえに幕府から追放された。その国粹主義が明治時代に復活したので、子規は、文学には文学の、美術には美術の論理があり、文芸は大和魂では説明できず、まして画家は日本を表現しないと、と書いたが、その論拠は、ウエルギリウスの文学『アエネイス』の時間的記述と彫刻《ラオコーン》の空間的造形の相違を論じたレッシングの『ラオコーン』（一七六六年）の近代的な芸術論議であった。しかし三輪教授は、黒田の風景画が循環する「時間と空間」の和歌で構成されると述べ、新興宗教的に時間と空間を混合する。国体や和歌や「日本的」という言葉があれば、その脈絡には関係なく、古今集と黒田の風景画を接着させるが、三輪教授の和歌定義は皮肉にもレッシングの時間・空間論の誤用なのだ。三輪教授は明治三十九年六月、黒田が『太陽』に書いた文意を理解しない<sup>32</sup>。

将来の美術（油彩）は、皆日本的といふ精神を失わないことです。

……表現の方法こそ西洋のものを籍りる許りで、精神に於いてはどこまでも日本的たるを失わないやうに成りたいものです。

黒田は裸体画批判に対して「将来の美術は」とお茶を濁し、ジャポニスムを暗示したが、三輪教授は古今集の素材と黒田の風景画の画題とを言葉だけで比較し、黒田が「日本的なもの」を創出したという。「日本的」には「フランス的」などの対概念が必要だが、対概念なき絶対的用法は絶対賛美〔四季や桜は日本的〕か、絶対軽蔑〔仏国では鳥も鳴かない〕かの危険な両刃で<sup>33</sup>。その論者の三輪教授は相対的様式論者の山梨絵美子氏や高階説を否定する。

黒田の連作に描かれた風景は、和歌で詠われてきた春夏秋冬という四季の変化を途絶えることなく続く、循環する時間と空間から出来上がっているのと同じである。森口多里は「黒田清輝の芸術の価値も、その外光描写にあるのではなく、外光描写を生かしたところのその詩情にある」と黒田の作品の芸術的な評価は外光描写を生かした「詩情」にあると評する。この詩情こそ、上に述べてきた日本文学の教養に養われたものと言えよう。……それはパリ時代に制作された風景画にも同じことをいうことができ、黒田の自然観は〔明治十七年に〕フランスに留学する前にすでに形成されていたと言えよう。このように日本の文学と密接な関連性をみせる（『春の名残』云々）

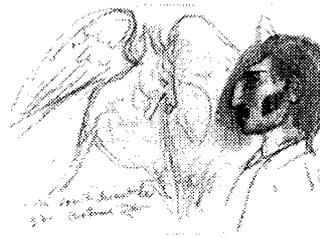
こう述べて、指導教授は、黒田が幼くして『古今和歌集』を習い、その自然観で『春の名残』を確立したと「留学以前説」を学生に主張させる。まさか！ 十三歳の黒田は高橋由一の門人細田季治に鉛筆画と水彩画を学び、さらに仏語を学び、明治十七年十九歳で法律勉強に渡仏して、結局は油彩画を学んだ<sup>34</sup>。三輪教授は「情緒」という言葉だけに感応したが、その「情緒」の心理を喚起したジャポニスム絵画に固有の近距離感ある画面構成（高階説）を理解せず、伊藤の連作論をもちだして、「帰国後説」に豹変する。

明治三十五年、黒田は伊藤左千夫の『連作論』を読んだ。その結果、歌（の時間性）と絵画（の空間性）の関係のもつ限界を超えた「新しい連作」を始めた、と見なすことができよう。

この論拠は明治三十年の子規の記事「明治二十九年の俳句界」でこの文学の時間性と美術の空間性の相違論にあり<sup>35</sup>、その根拠は高山樗牛が明治三十二年に「詩歌の所縁と其の対象」で『ラオコーン』十六章を「絵画は空間中に於ける色と形とに縁り、詩歌は時間中に於ける声調に縁る」と翻訳したように<sup>36</sup>、レッスニングの近代芸術論だが<sup>37</sup>、三輪教授はその論理も黒田の批判精神も理解できない。

博士論文は「白馬」の漢文だけを重視するが、舞台芸術家のドイツ人フィッシャーは、民衆的飲料の濁酒「白い馬」が「白濁、乳状、不透明」で、「この稀有な酒の売られている労働者の酒場が、スイス

独立の反逆の誓いの地リユートリとなり、今も会の溜場」として、「会員間の平等の象徴になっている」と書き<sup>38</sup>、「白馬会」を官立展覽会から分離したクリムトやシャヴァンヌと同じく「分離派」と位置づけた。白馬は、美術史家陰里氏の指摘同様、大原美術館の至宝シャヴァンヌ作《ファンタジー》のペガサスにも起源がある。この画家は一八六六年に、第二帝政期の軽薄な近代主義者に嘔吐する漫画ペガサ



シャヴァンヌ《近代のギリシア人の前で嘔吐するペガサス》1866年



シャヴァンヌ《ファンタジー》1866年頃、大原美術館

スで軽薄な写実を忌避した<sup>39</sup>。黒田も古い風景画家たちに嘔吐するペガサスを白馬会の含意にしたと見るべきだ。

### 九、《智・感・情》は失敗作か

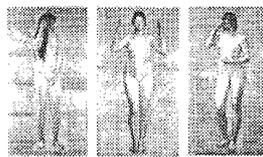
黒田は明治三十三年の第五回パリ万国博覧会に《智・感・情》を出品した。その関連で博士論文はこう書いた。「<sup>40</sup>」は筆者の補注。

パリ博覧会の失敗により、西洋画への批判が高まるなかで、明治三十三年の「西園寺公望内閣による」文展開催の決定は、黒

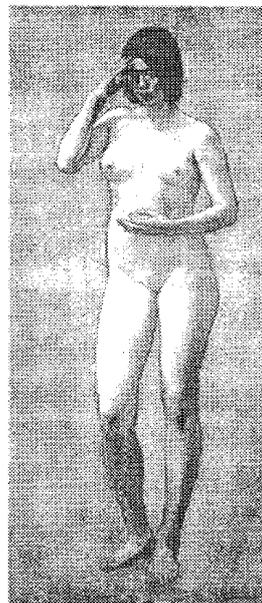
田に洋画「油彩画の間違い？」の日本化への考えを強めたと思

われる。この経過を考えると、明治三十三年の「日本的たるを失はない」絵画という黒田の発言には、かなり政治的な色彩が感じられると言つてよいものと思われる（八章）

論理は「感じ」る問題ではない。明治三十三年一月に三宅雪嶺が『日本』に書いた記述「パレットをもつものは西洋画といわず、単に油絵又は水画といふべし」について、子規が、画師は「日本を表示するなど云ふ政治的家的の考を有する者に非ず」と反論していたが、博士論文はこう述べる。



黒田清輝《智・感・情》明治32年



《智・感・情》の「情」

子規は三宅の意見を政治家的の発想と見て反論……三宅は、一月二十六日に「黒田氏の三体の裸婦人も日本に骨格を間違へざる絵画ある表示するだけにして日本画といふものを世界の絵画界に寄与せんなどは思ひもよらず」と黒田の《智・感・情》は、洋画として特色を發揮しようとした失敗作の代表的な例であり、洋画を洋画として描くことの難しさを指摘する。

当時、西洋の画家が、日本人は正しい骨格の人体を描けぬ、と批判していたので、黒田は「解剖学的」に正確な《智・感・情》をパリ万博に出品して銀賞を獲得したが、黒田はこの絵を日本画だとは述べないので、三宅は日本人の油彩画は日本画だと書いて、子規から揶揄された。またこの裸婦は三輪教授の言とは違って、解剖学的に失敗作ではない。また「洋画を洋画として描く困難さ」は理解不能だ。子規にとって、文芸には西洋とか日本はなく、単に巧拙しかない。

### 十、労働者賛美の黒田清輝

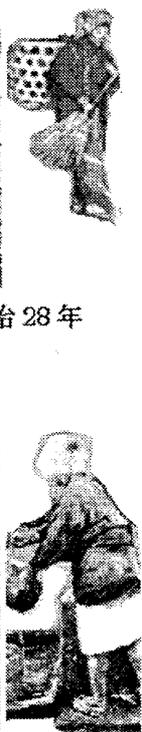
久米桂一郎は明治二十八年に《秋景》に働く人を描き、黒田も大正三年に《其日のはて》を描いた。博士論文の第六章第三節は、三



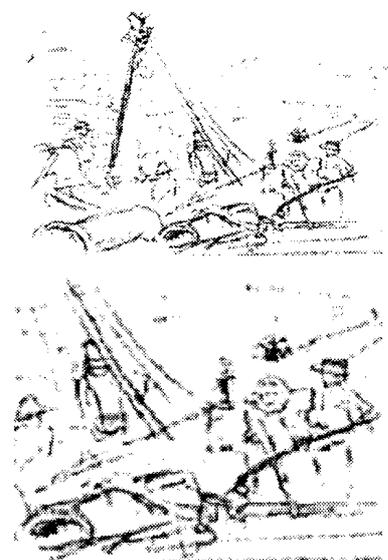
久米桂一郎《秋景》明治28年



黒田清輝《其日のはて》大正3年



和田英作・黒田清輝《工業及び林業》大正2年



黒田清輝《工業?》大正2年

輪教授の指導を外れて、東京文化財研究所で論文執筆者に資料閲覧を

許可した黒田記念館研究技官山梨絵美子氏の論文を参考にして、大正三年の鉄道局から依頼された中央停車場駅（東京駅）の壁画に数頁を割り、黒田の政治的信条を正しく伝える。黒田は「山の幸」「海の幸」という神話画の注文に反して、あえて機関士、農業、工業と林業、操車を構想し、自分の教え子たちと制作した。もし天皇制確立が制作意図なら、花鳥や富士、古事記の人物たちであっただろうが、事実は逆だ。黒田と和田英作は《工業及び林業》を担当し、黒田はスケッチに

土管を埋設する労働者たちを描き、東京美術学校で日本を動かす労働者や庶民の生活を描く技法を教えた。それが第三共和制のパリで学んだ「装飾画」の意味であり、《其日のはて》はその構想画の下絵「農業」としても理解できる。黒田の手本はシャヴァンヌであり、この画家の労働者賛美が黒田と西園寺を結びつけた。当時来日したドイツ人アドルフ・フィッシャーは黒田の壁画運動を壁画推進の分離派運

動と関連づけたように、美術教育の目的は駅舎、議事堂、公会堂、講堂の近代建築のための装飾制作者や、小学校・中学校・陸軍学校の美術教師の養成であり、実用目的なしに経営費用はでない。この方針は岡倉天心でも同じである。

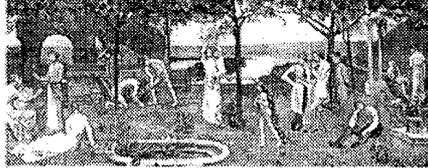
国文学授業を減らして英語教育による国際化路線を推進していた西園寺は、明治三十九年に内閣を組閣し、牧野文部大臣に官立美術展「文展」を開催させた。その前提は西園寺の留学体験にある。西園寺はソロボンヌ大学留学中、第三共和制下の過激な社会主義政治家クレマンソーを知り、社会主義者アコラス（『政理新論』中江兆民校訂訳、



シャヴァンヌ《ソロボンヌの寓意》部分 1886年契約、1889年除幕



シャヴァンヌ《芸術と自然の間にて》部分 1890年 ルーアン美術館



《芸術と自然の間にての習作》部分 1888-90年頃、カナダ国立画廊、オタワ 博士論文では《ソロボンヌの壁画》

明治十七年を参照)の私塾では人類相互愛、議会制度を学んだ<sup>40</sup>。文  
学者ジュディット・ゴージェイエや印象派や、画家山本芳翠とも交友  
し、明治十四年には日本で社会主義新聞も発行した。第三共和制の仏

国では鉄道網と工業の発展で地方風景や労働者が賛美され、大衆の人氣を気にする政治家たちは労働者を賛美するシャヴァンヌに「装飾壁画」を発注した。ソロボンヌ大学は講堂をつくと、シャヴァンヌに装飾画《ソロボンヌの寓意》〔論文はこの絵を《芸術と自然の間に》と間違え、〇二をフレスコと訳すのだ〕を発注した。コランもソロボンヌ大学食堂に壁画を描いていたのだ。

### 十一、労働賛美のウエルギリウス

黒田は古今集ならぬ古代詩人ウエルギリウスの詩で自己成型をした。この詩聖は初代ローマ皇帝アウグストゥスの政治的偉業も凌駕するべく、パルナソス神話をユートピア文学に変えた『農耕詩』で、「地上から引き上げられて、翼と勝利を得て人々の唇にのぼる」(第三卷)野心を語り、「神殿の真中にカエサル像を立て」「私自身は、オリーブの葉を編み込んだ冠で頭を飾り」と書いていた<sup>41</sup>。ウエルギリウスを凌駕する野心にかられた中世のダンテは、『神曲』天国篇第一歌で「汝の愛する樹の下にゆきてその葉を冠となす」と書き<sup>42</sup>、ベアトリーチエに導かれてウエルギリウス未踏の星々の天国に到り、古代への勝利を宣言して、近代の扉を開く。ペトラルカはカピトールの丘で桂冠詩人の最初の式典を挙行了。世界一の勝利者になる野心は、文芸の発展史観「古代・中世・近代」の三区分法と「近代的」と



ラファエッロ《アテネの学堂》部分、1510年  
プラトンとアリストテレス



ラファエッロ《詩学》  
1508年



NUMINE AFFLATUR

という価値用語をつくる。十六世紀初期の荒廃したローマでエジディオ・ダ・ヴィテルボは、教皇ユリウス二世によるローマ復興のために、ウエルギリウスの『アエネイス』や『農耕詩』を育てた初代ロ



ラファエッロ《パルナッソス》



寄り添う二人と詩神アポロン



ダンテ、ホメロス、ウエルギリウス



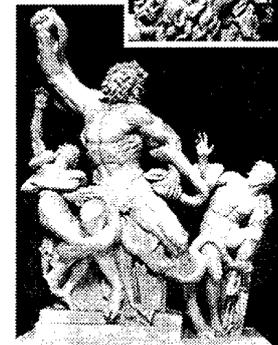
ヴァザーリ《ミケランジェロ墓碑》

ーマ皇帝アウグストウスの黄金時代の再生（ルネサンス）のために<sup>43</sup>、アカデミーの元祖プラトンのいる大壁画《アテネの学堂》、詩人たちの《パルナッソス》をラファエッロに描かせた。後者の絵で寄り添う二人の右下に詩神アポロン、画面左には盲目詩人ホメロス、ウエルギリウス、ダンテが桂冠をかぶる。この絵のテーマは《詩学》に書かれた

『アエネイス』第六卷五〇行「神の靈感をふきこまれて」（numine affatur）にある<sup>44</sup>。ホメロスは一五〇六年発見の古代彫刻《ラオコーン》の顔である。神官ラオコーンの悲劇は『アエネイス』にあり、ミケランジェロはシステイーナ礼拝堂の《青銅の蛇》にこの彫刻の造形



ミケランジェロ  
《青銅の蛇》

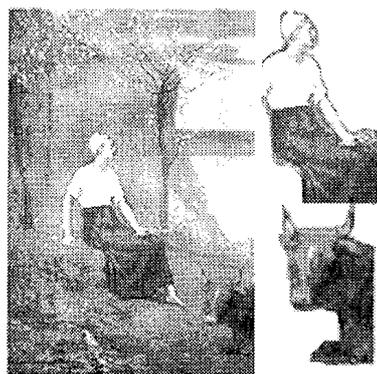


古代彫刻《ラオコーン》  
1506年に発見

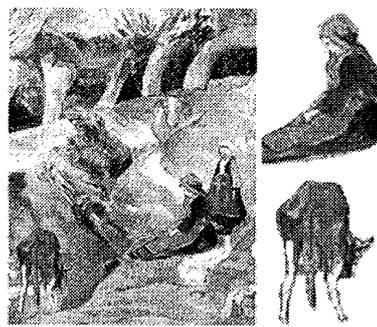
で教皇ユリウス二世の黄金時代をまさに再生させ、一五五〇年にヴァザーリによって「古代を凌駕した」近代的な芸術家として賛美された。一五六三年に近代最初の美術アカデミーをフィレンツェで創設したヴァザーリは、翌年ローマで死んだミケランジェロの遺体をフィレンツェに運び、絵画・彫刻・建築の三分野の勝利者の墓を三桂冠で飾り、桂冠芸術家にしたので、ウエルギリウスの詩は芸術家の聖典になる。かくして黒田は、明治二十一年夏に行った田舎ポアニユキルの心地を「キルジル（ウエルギリウス）の詩に能く似たところがある」（三十九年に『光風』の「旧友クラレンス・バード」と書き<sup>45</sup>、明治三十四年二月二十日にはシステイーナ礼拝堂を見て<sup>46</sup>、二十四日にはナポリで「馬車でウキルジルの墓へ行」くのだ<sup>47</sup>。

## 十二、牛飼いの女と労働賛美

シャヴァンヌは明治二十二年に《パルナソス》を手本に裝飾壁画《ソロボンヌの寓意》を完成させ、明治二十四年にはパリ市役所の壁画で理想郷パルナソスをフランス風景に置き変えて、働く人々を表現した。黒田が帰国する明治二十六年、シャヴァンヌは《ノルマンディの寓意》で牛飼いの女を牧歌的な淡い色調で描いたが、その構図と牛飼いの女の主題がゴーギャンの絵に似るのは、庶民的な浮世絵やネーデルラント風俗画の影響からだ。それは古今集の貴族的理想ではなく、働く万民平等の理想である<sup>48</sup>。ヴァシヨンは明治二十八年にシャヴァ



シャヴァンヌ《ノルマンディ地方の寓意》明治26年



ゴーギャン《ブルターニュ風景、  
編》部分、明治22年

ンヌの裝飾画の特色をこう述べた。

彼は……裝飾絵画更新の為に、神ながらの様式を創造せし人だ。

……彼に到るまでの裝飾画家に普通であつた……アラビア風の

渦状文様、葉の形の穹窿葉の形、美しき織物の人物、金銀の装

飾品を飾れる人物等の意匠は恰も金銀裝飾物屋の如きものである。然るに彼は霊を見る。……其の作品に農民、いそしむ労働者、其の子に乳を与え愛撫する母、其處に仲間入りの若き娘、国の為に武術を練習せる若人、或は、尚ほ清からしめんとて沐浴せる処女、徳の表はれなる勢力と清廉の権化たる老人等を集めて居る。……（彼の裝飾は、概念の最も高き、最も完全なる處に到達して居る）。（大隈訳九三頁、原書三四頁）

此の自然は神学上のばらだいたす〔天国〕を顕出したものでなく寧ろキルギリウス〔ウエルギリウス〕の黄金時代の夫の如く、又彼が不朽のゼオルジクス（農業の詩）〔「農耕詩」〕の裝飾画ではあるまいか。（大隈訳三三二頁）

黒田の愛読書『農耕詩』第二卷「樹木」はこう書いていたのだ。

農夫は、ひたすら曲がった犁で地を耕す、これぞ年々の労働の場、ここでこそ彼は祖国を支え、幼い孫達と、牝牛の群れと忠実な牡牛を、養い育ててゆけるのだ<sup>49</sup>。

黒田も牛を飼う女のいる《アルザス旅行》スケッチ、堂々たる《牝牛図》、そして牛のスケッチの画帳でゴーギャンたちの画題をくりかえす。そして大正七年の《赤小豆の篩分》でも働く女性を賛美し、西園寺の女性の地位向上教育と歩を一にした。パリでは労働のテーマが流行し、シャヴァンヌの大壁画とその下絵、絵画縮小版がパリ



黒田清輝《アルザス旅行》  
部分、明治24年



黒田清輝《牝牛図》部分、  
明治25年頃



黒田清輝《赤小豆の篩分》  
部分、大正7年

の展覧会や画廊で衆目を集めた。小品鑑賞はホイットスラーや印象派が普及させた新芸術観だが、彼らも大作の制作を望んでいたのだ<sup>50</sup>。

### 十三、歴史画から理想画への移行

三輪教授が全然理解できない箇所、学生は論文題の通りにアカデミイ的な理想画の制作手順を説明しようとな努力していた。

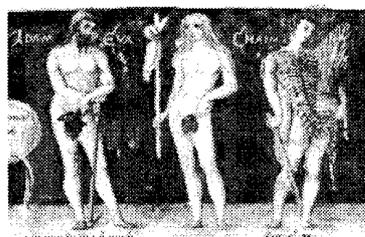
「白馬会」の会員であった佐野昭〔彫刻家〕は「清輝君達が帰ってから、稽古の仕方が、全然変わりました。手本は先ず、手や足などを画いた舶来の〔版画の〕手本をコピーするので、それから石膏の手本を使って、それから静物、動物の写生と云ふ風に段々進むので、モデルは今の様に裸にはしません」と回想している。第二に解剖学の授業……第三に歴史授業の増加である。……黒田は「歴史画を課題とすればとて、何も歴史画を重んじての訳はない。仮令ば〔理想画で〕智識とか、愛とか云ふ様な無形的の画題を捉へて、充分の想像を筆端に走らする如きは無論、

高尚なことなれど二三年やつた位の処では出来そうにもない

と説明する。そして「東京美術学校の」卒業生のなかから「優等生二人程を選び仏国に留学さる」ことを提案する。

黒田の証言「智識」「愛」の画題から、黒田の画題はコラン同様に「朝晩に見るところの物」や雪景や春の野原でもなく、「詩」「歌」「春」や「夏」を裸体の女と風景で描くものであった。

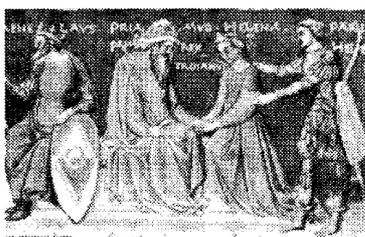
理想画の原型の歴史画は、十五世紀初に各都市国家が制作した



アダムとエヴァ



トロイ城の王



父にヘレネをひきあわすパリ

「歴史画」のもとになる  
《15世紀初の年代記》

「年代記」に由来する。そこでは裸のアダムとエヴァからトロイ戦争のパリスやヘレネなどを経て当代にいたる歴史が図解され、市庁舎の壁面には他国との戦闘図が飾られた。アルベルティは『絵画論』で古代文献を参考にして公共的「歴史画」の制作方法を記して市民社会の理想を掲げた。宗教改革の反動に直面すると、ミケランジェロは超巨大な壁画《最後の審判》を六年かけて一五四一年に完成させ、キリス

ト教徒の殺し屋パウロが神の声で落馬して目が見えなくなる壁画《聖パウロの回心》を四年かけて一五四五年に完成させ、一五五〇年にヴァザーリはミケランジェロの大壁画制作法の視点で人類の美術史『芸術家列伝』を書いた。アントワープの画家ブリュエルは、一五二二年から五三年にナポリとローマを訪問した後、神話や牛を追う農民風俗をアルプスの風景の背景で描き、宗教迫害に直面すると、一五六八年には教会のある風景の片隅で盲人に導かれた盲人が神の声もなく穴



ミケランジェロ《聖パウロの回心》部分 1545年



ブリュエル《牛の群れの帰る》部分、1565年



ブリュエル《盲人の譬話》部分 1568年

におちる《盲人の譬話》で妄信者集団の悲劇を風刺した。

ヴァザーリは一五六三年にはトスカーナ公爵コジモの保護下で近代最初の「美術アカデミー」を創設し、歴史・神話画のための解剖学・透視図法、壁画の制作手順を教え、この方式の熟達者はアカデミー会員となり、職人〔artisan〕に対して芸術家〔artist〕と呼ばれた。この組織はメディチ家の歴史画制作、宮殿建設に従事する一方、共和派の下層・中産階級を抑圧する貴族制でもあった。

フランス国王ルイ十四世は、フィレンツェの美術アカデミーを模倣して、中間・下層民からなる中世的・地方分権的なギルド組織を抑え、ベルサイユ宮殿建設などを建設する貴族的な美術アカデミーの専門家組織を結成させて中央集権国家を樹立した。

フランス革命で貴族的な王立美術アカデミーが廃止され、一七九五年に学士院（Institut）の第三部門が美術・文学になり、内務大臣の監督下で国立美術学校も発足した。一八〇三年には学士院美術部門が独立し、一八一五年の答申で会員は四十名になり、ブルボン王政の復活で名称アカデミーを復活させたが、教育には従事しなかった。

一八一六年にボナパルト通りに国立美術学校の敷地が与えられ、歴史画の進級競技やローマ賞競技をおこない、受賞者をローマ校に留学させた。しかし、ナポレオン三世の帝政期、一八六四年には万博で英国に対抗する独創性の奨励のために進級テストを廃止したので、アカデミーと呼ばれる無試験の私塾が基礎教育を担当した。

この頃からシャヴァンヌは、神話画を専門とする美術院会員を尻目に、公認芸術家として労働者の風俗装飾画で地方主義を擁護し、コランは抽象的画題の「理想画」で公共建築を飾った。黒田は日本で壁画教育をしたが、公務に追われて風景を描いた。大正三年七月『美術新報』に「雪の色——雪の絵の興趣」において、風景画が彼に占める余技的な位置についてこう書いていた。

私は風景画の専門家でもなく亦特に雪景を得意がつて居るのでもない、技巧の上では研究も到らず、中々思ふ通りには行かないが、唯其快い色の調和や、美しい色の調子を描き現はさうとするのが楽しみなので、研究よりも興味で筆を執るのである。

#### 十四、コランの油彩エスキース教育

黒田が学んだ「アカデミー・コラロシー」とは、モンパルナスのシヨミエール通りの私塾であり、彫刻・絵画の教室があり、コランは絵画教室を担当した。コランの授業を前記論文はこう説明した。

久米桂一郎の明治二〇年の『大日本美術新報』に寄せた書簡から、アカデミーコラロシーにおいて「歴史、解剖、遠近法」が週二回、「エスキース」が週一回、その他にタブローを作るための「コンポジション」、「人物の配置色の釣合」などの授業が行われていたことがわかる(注72)。

この間違いは註に原書の文章を「」内に挿入すればわかる。

(注72)「小生住居の近所に一の夜学校有之。是ハ日中に勉強する能ハさる者のために設けたる庶民夜学校の類にて、普通学ハ大抵備り居れり。」一週間二度、即水曜土曜の両日は、画学に要用なる美術の歴史、解剖、遠近法、の講義有之候。他の四日は、画の稽古に些と時間短なれど、腕ならしハ十分にて(且つ

無月謝のことなれば小生には毎夜八時より十時まで此の学校にて勉強致候)……コラロシー校にてハ……

すなわち、実際は歴史、解剖、遠近法の講義は別の夜学校でなされていたのだ。論文は註72をこう続ける。

コラロシー校にてハ、一週間 一度エスキースの題を出たし、各人想像にて画を組立つることあり。是ハ日本美術学校にても有るやに承り候。前のタブローを作るに尤も必要なる稽古にてコンポジション即組立の法を覚ゆる為に歴史等の中より撰て、一の記事の題をだし、油絵にて小さく書き、毎週の終わり、土



黒田清輝《夏図の油彩エスキース》  
明治25年

曜日に教師に示し、人物の配置色の釣合に付批評を乞うなり。是は小生尤も困難を覚ゆるものにて、中々想像して人物の形を作ること容易ならず。併し毎週目に試験の節は此のエスキースの試験も有之候。是非共どんな物にても出さね

ばならず、誠に相困み候。(明治二十年五月三十一日)

論文執筆者はコラン教室で①エスキース週一回、②コンポジション、

③人物の配置色の釣合の三授業があつたと誤読したが、実際は、タブロー下絵の油彩エスキースの一題が週初に出され、黒田の《夏図》油

彩エスキースのような小簡略構図における人物配置や色の釣合をコランが土曜日に批評した。これは国立美術学校入試対策である。黒田の「コラン先生追憶」によれば、コランは知識階級が「アカデミー・インスチユ（学士会）の会員まで推薦した」ほどに有名で<sup>51</sup>、油彩エスキースしか教えず、黒田と久米は自主カリキュラムで午前中にルーヴル美術館で模写、昼間はアカデミー・コラロッシで油彩エスキース制作、夜に夜学校で美術史や解剖学や人体写生を学び、時には国立美術学校の公開解剖学講義を聴講し、サロンへ出品した。東京美術学校西洋画科の教科は以上の総合であった。だが、論文は東京美術学校の解剖学などの授業についてこう書いている。

このような「カリキュラムの」黒田の考えは、黒田が学んだコランの私塾、アカデミーコラロッシの影響があったものと思われる。アカデミーコラロッシにおいてどのような授業がおこなわれていたかを知る手がかりは少ないが、アルバート・ボイムの『19世紀のフランス美術アカデミー』に紹介されている。

傍線部分は誤謬だ。ボイムの本はアカデミー・コラロッシについて書いていない<sup>52</sup>。本の題名も、*Academy and French Painting in the Nineteenth Century* 『アカデミーと十九世紀のフランス絵画』で、邦訳書名は『アカデミーと近代フランス絵画』である<sup>53</sup>。かくして博士論文は英語が読めないことも暴露している。

## 十五、エコール・デ・ボザールの改革

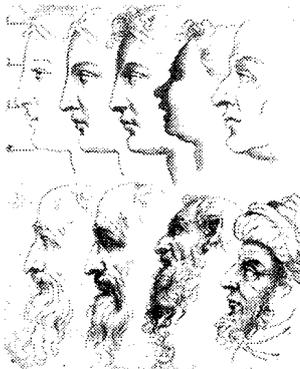
論文はボイムの本を読んで私塾を説明するが、傍線部分は誤謬だ。

授業はまず素描課程から始まる。素描は版画課程 *modele de dessin* ↓ 線画 (*dessin au trait*) ↓ 陰影法 (*dessin in ombre*) を学ぶ。人物の素描時には、頭部、そのなかでも目、鼻、唇の順で描くように指導する。

翻訳書にはこう書かれている〔原書では24頁〕。

デッサンの手本は……一方は輪郭線だけを写す「線描デッサン」(*dessin au trait*)、他方は輪郭線と陰影部とを兼ね備えた「陰影デッサン」(*dessin in ombre*) であった。画学生は、第二のタイプ、すなわち密に引かれた細い平行線によって立体感を表現したものにへと進む前に、初歩的な手本の方を求められた<sup>54</sup>。

最初の「版画課程」の仏語 *modele de dessin* は「デッサン手本」の



アゴスティーノ・カラッチの絵に基づく「版画手本」



黒田清輝が写した「版画手本」ラファエッロ《キリストの変容》の習作

誤訳である。佐野昭が述べた「手本は先ず、手や足などを画いた舶来

の「版画の」手本」がそれに相当し、この挿図は版画の素描手本であり、二番目のラファエッロの素描（『キリストの変容』）の版画は、黒田のデッサン帖にある。版画課程では版画の図版を模写する。模写後にまた線を引くのは間違いだ。翻訳書にはこうある。

芸術は体系だったもので……初歩の段階では……一般に顔面と身体の個々の諸特徴を表す一連の版画の手本からなり、……まず最初に目鼻と唇のシリーズ、次にこれら三つを組み合わせたもの、それから横顔と正面観が続いた<sup>55</sup>。

だから論文の「目、鼻、唇の順で描く」は「シリーズ」の誤訳だ。



黒田清輝 デッサン  
・オー・トゥレ



黒田清輝「版画手  
本模写」ラファエ  
ッロ《ボルゴの火  
災の人物習作》



黒田清輝のア・ラ・  
ボス、アグリッパ胸  
像 明治 19年

どちらから描いてもいいのだ。「デッサン・オー・トゥレ」*Dessin au trait*とは、右図一番上のような輪郭線素描である。明治十六年、社会主義者で西園寺公望の友人中江篤介（兆民）は政府発行の訳本『惟氏美学』（ヴェロン著、明治十一年原著初版）の一部八編で、博士論文が看過した一八六四年のエコール・デ・ボザールの改革について以下のように翻訳した。「」は筆者の補足説明。

ポートルン氏は……学校の規則の弊害を知り、……曰く博士院

の少年生徒を勸奨するや、多く賞を懸け……褒賞を獲んと欲する者は……布置結構〔構図〕に係る臨本に……比照して分寸差へざることを要せり。ウイオーレル・デュック〔建築家〕氏も亦一千八百六十四年を以て書をウイテール氏に遺り、運筆の教育に係りて大に学校の規則を非議せり。……ウイテール君足下、今学校の……方法必ず先ず……家の一面を画かしめ、これを号して「デッサン・オー・ツレー」〔*dessin au trait*〕と曰ふ。線画の法の義なり。……一臨本を以てして、生徒をして復習せしむ。……曰くこの法を廃するときは、芸術は地を掃ふて尽きんと。これ僕の竟に解すること能はざる所なり云々と<sup>56</sup>。

この非難で一八六四年に国立美術学校からは独創性阻害の粉本主義の進級テストと歴史風景画ローマ賞は消滅し、各種コンクールとローマ賞の三競技試験に限定された。

## 十六、私塾と国立美術学校の相違

博士論文は「この素描課程が終わると石膏描写（*à la bosse*）↓陰影の調子（*effet*）↓半濃淡（*demi-teinte*）↓クロッキー（*croquis*）と進んでいく」と書くが、翻訳書にはこう書かれている〔原書p27〕。

版画の模写から模型の模写への移行は、「ア・ラ・ボッス（*à la bosse*）」への進級として知られ、「ボッス（*bosse*）」とは、十九

世紀を通して石膏模型を意味する用語で……さらに彼を「効果 (effet)」の概念——明暗画面の色価の総体的な関係——へと導いた。……アモリリ・デュヴァルは彼が「ボッス」に移ったとき、師のアングルは一貫して「ハーフ・トーン (demi-teinte) (半濃淡、中間調)」という語を繰り返したと語っている<sup>57)</sup>。

だから博士論文の↓は意味がない。博士論文はこう間違える。

「素描課程の全過程を終えた学生は、進級コンクール (concours des places) に合格すると油絵課程に進むことができた。油絵課程では素描課程と同じく頭部を下絵素描 (ebauche) 「エボーシユ」で描くことがあるが、その課程の目的は作品全体の構図を構想すること、光と影の表現を学ぶことにあった。

原文はこうだ。私塾の「どの教師も画学生が素描を習得するまで油彩を禁じた。画学生をこの段階に到達させるべき一般の規準は、国立美術学校入学審査 (concours des places) での成功だった」<sup>58)</sup>。さらに論文は国立美術学校のコンクールを私塾のものと同違えた。

「油彩画課程には頭部表現 (tête d'expression)」、半身像彩色下絵 (demi-figure peinte)」、エスキース (esquisse peinte) 「油彩エスキース」があり、それぞれの段階においてコンクール (concours d'émulation) があり、その最終課程に合格した者はローマ賞コンクールに参加する資格が得られた(注69)。

(注69) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, Phaidon, pp.23-41.

この内容は私塾を論じた「pp.23-41」とは違って、原書p.67〔翻訳書一四〇頁〕にある。一八三〇年にグロのアトリエに入った画家クチュールは「一八三一年四月二日には正式に美術学校に入学した。小規模の美術学校のコンクールでは成績もよく、一八三二年のエミユラシオン・コンクールで一位、一八三五年の頭部表情コンクールで一位、そして同年のエスキス・コンクールでも栄誉ある表彰を受けた。……一八三四年から一八三九年までの間に、六回ローマ賞に挑んだ」とあるのに、執筆者はこれが国立美術学校の制度と分らない。ローマ賞は国立美術学校の留学試験制度だ。画学生はローマ賞でローマ校に



*Jugement des 16.  
An. 1877*  
*Seconde médaille*  
コラン《布を持って立つ男》部分 明治4年5月  
古代彫刻素描コンクール、  
2等賞



コラン《音楽》の油彩エスキース、部分 明治13年

四、五年留学できた。コランは明治四年に国立美術学校でア・ラ・ボスの素描コンクールで二等賞を獲得したが、ローマ賞コンクールを受験せず装飾画で稼いだ。このようにローマ賞の権威も墜ち、岡倉天心は明治二十年に東京美術学校の手本として基礎教育のある工業学校

を選び、黒田も東京美術学校の外で白馬会研究所〔アカデミー〕を経営した。また論文はこう間違える。

アカデミーコロロシーの教育方法は、エコール・デ・ボザールと類似した形態をとっていたことが推定できる（注<sup>33</sup>）。

注<sup>33</sup>、フィリップ・グリュンシエンク「パリ美術学校（エコール・デ・ボザール）での1797年から1863年における絵画教育」『パリ国立高等美術学校所蔵、一九世紀ローマ賞絵画』美術出版デザインセンター、昭和六四年、三八頁。

これは誤謬だ。『惟氏美学』にあるように、一八六四年以後、国立美術学校では基礎教育は消え、ボイムも以下のように書いたが、悲惨なことに、学生と指導教授は英語が読めないのだ。

入学審査（concourse des Places）は美術学校への入学基準で、初期段階では、画学生は人体各部の石膏模型と「素描手本」（modele de dessin）の版画を写さねばならなかった。この形式の指導は十七世紀以来実行されてきたが、「十九世紀の間美術学校（エコール・デ・ボザール）で適用されたことはなかった。この方式を採用したのは私設のアトリエ（アカデミー・コロラツシヤアカデミー・ジュリアンなど）、工芸美術学校、そして国立の学校制度の素描課程」だけだった。

このように私塾とエーコール・デ・ボザールは違っていったのだ。

## おわりに

博士論文の五一頁は、明治二十九年三月の『光風』における黒田の文章を以下のように短絡させて間違う。

せめては美術高等評議会の設置せられて、朝野斯道の識者を網羅し……芸術奨励の道を講ぜんことを望む……現下芸術界の要務の最も急なるもの、の一は、巴里に於けるサロンの如く、鑑識の最高標準を示すべき機関の設置なり。

そして博士論文は、この美術高等評議会が「フランスのサロンのようなもので」、「美術学校、展覧会、博物館などを統括」するが、黒田はそれと「フランスの学士院の一部になっている美術アカデミー（アカデミー・デ・ボザール）と同じ形を考えていたかどうかを厳密には判断できない」と述べて、この論文が無意味であることを暴露した。六一頁では、日本で結成された「国民美術協会は美術高等評議会のようなもの」と誤謬を重ねるが、各美術団体や行政組織には以下のような相違があるのだ。

① サロンは明治十四年以来、フランス芸術家協会が自主管理する官立展覧会。明治二十三年にシャヴァンヌたちは脱会・分離して私営国民美術家協会展を結成<sup>59</sup>。後者にも出品した黒田は日本で私営の国民美術協会を森鷗外たちと結成。

- ② 仏国美術高等評議会は、明治八年に設置され、文部大臣が議長、美術局長が副議長であり、評議員にはセーヌ州知事・国立美術学  
校長・音楽館長、博物館長、技術者・学士院会員の十二名、さら  
に芸術家十余名で構成され、美術全般の行政上の決定機関<sup>60</sup>。
- ③ 学士会としてのアカデミー・アンステイテュは選挙による定数  
名誉会員組織。
- ④ パリ国立美術学校はコンクールだけのエコール・デ・ボザール  
であり、教授たちは私塾で基礎教育をした。
- ⑤ アカデミーを称するアカデミー・コラロツシやアカデミー・ジ  
ユリアンは、裸体素描や油彩エスキースの基礎を教える私塾。
- ⑥ アカデミーそれ自体はプラトンの学校名に由来するが、美術で  
は十六世紀末以来、画学生が練習する無味乾燥な裸体素描の意  
味。

①②③④⑤⑥を区別できずに黒田清輝について語る博士論文には、  
学問的な価値はまったく無い。行政組織の美術高等評議会と鑑識の最  
高標準のサロンを「高」の一字の連想で同一視する程度の読解力を、  
審査委員の某助教は「卒論以前」と酷評した。然り！ 専門書の  
日本語読解力が疑わしいのに、専門家たちの助言に耳を貸さず、読め  
ない洋書を典拠だと偽る執筆者や指導教授の虚偽癖は野蠻だ。近代の  
文学・政治・思想に関する最近の研究史への言及もなく、ただ国粹主

義的な独善的黒田解釈は、西園寺公望関連資料や絵の鑑定と矛盾し、  
執筆者を日本の国粹主義者に仕立てた。その危険性を察知できない執  
筆者が母国の韓国の学会で発表した結果は、読者諸氏のご想像の通り  
に悲惨だ<sup>61</sup>。博士論文審査委員会は、日本の国粹主義と虚偽にみちた  
論文を博士論文として認定することで、執筆者が業績審査を経た専任  
教官として母国で黒田清輝について講義できないように配慮したのだ  
ろうか。文学・哲学・物理学などの寓意のある理想画《ソロボンの  
寓意》を達成目標にした黒田の絵を、古今集や万葉集で解釈させて、  
外国学生を誤謬地獄に導いた三輪指導教授は、正岡子規の次の近代精  
神を理解できないのである。

日本文学者が皆日本固有の語を用ゐたらば、日本文学は破滅可  
致候<sup>62</sup>。

### 注

- 1 Claude Lorraine Corot *The Development of Landscape Painting in  
France*, edited by Ian Wintermute, New York, 1990, pp. 250-258.
- 2 アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅  
彦・阿部成樹・荒木康子訳、三三社、二〇〇五年、二九四頁以  
下。

- 3 正岡子規『歌よみに与ふる書』岩波文庫、一九五五年、二七頁。
- 4 ニッティスについては、Giuseppe De Nittis, *dipinti 1864-1884*, testi di: R. Monti, C. F. Sperken, G. Mantenucci, M.B. Bonsante, R. Bossaglia, Firenze, 1990. を参照。
- 5 佐々木鑛之助『明治洋画の快男児・山本芳翠』（里文出版、一九九四年）の図版を参照。
- 6 『黒田清輝日記Ⅰ』中央公論美術出版、一九八三年、二八〇頁。
- 7 コランの絵画資料は黒田の日記や記事のほかには、一九九九年の『ラファエル・コラン展』（三浦篤監修、西日本新聞社）カタログしかない。この絵については上記カタログの六三―六四頁を参照。
- 8 森口多里『美術五十年史』鱒書房、一九四三年、三八九頁。
- 9 黒田清輝『絵画の将来』中央公論美術出版、一九八三年、一八一頁。
- 10 黒田清輝『絵画の将来』前掲書、一六六―一六七頁。
- 11 ルパージュについては、Colleen Denny, *At the Temple of Art, The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, London, 2000, pp. 161-180.
- 12 ライモンデイの版画の影響はセザンヌの水浴図にも及ぶ。シドニー・ガイスト『セザンヌ解釈』浅野春男訳、スカイドア、一九九六年、二九四頁。
- 13 『黒田清輝日記Ⅰ』前掲書、五五頁。林忠正の弟は西園寺公望の侍医でもあった。
- 14 『黒田清輝日記Ⅰ』前掲書、九〇頁。
- 15 杉田益次郎、黒田清輝「昔語り」図、東京文化財研究所『美術研究二四』、一九三三年、五一―八頁。
- 16 拙稿「黒田清輝作《昔語り》とポーズ」『人文学論集』九・十集、一九九一年、四一―五八頁。この論文は、最近の研究成果を網羅した文学博士植野建造『日本近代洋画の成立・白馬会』（中央公論美術出版、二〇〇五年、五七頁）で論じられている。
- 17 Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, New York, 1994, p. 93.
- 18 この論文の誤訳・誤読の多さの原因は以下の事情からくる。筆者が黒田とミケランジェロの関係を検討していたので、学生も同じことを研究しだし、博士課程願書の研究内容の添削を依頼した。筆者の博士課程専攻変更の注意をしたが、学生は修士課程専攻名のまま願書をだし、専攻修正不能で別専攻の三輪教授を指導教授、筆者を副指導教の条件で受験した。合格後の比較文化専攻会議に三輪教授が不在で、仏語・現代芸術論研究者が指導教授になり、別専攻の筆者を副指導教官、筆者の研究室での研究体制を依頼し、黒田関連の著書入手して学生を指導し

た。指導教授が購入したドクリヌー著仏語小冊子『ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ』を学生から訳してみせられた三輪教授は、誤訳の「過去・現在・未来」図式を自らの論文「黒田清輝《昔語り》の語ること」に仕込んだので、学生は日本美術史、指導教授、筆者の授業に出なくなり、有給の教務助手もせず、三輪教授の研究室に居座り論文を書いた。研究科長・指導教授に学生の教務助手勤務を命じられた筆者は、学生に非常勤講師の教務助手をさせざるをえなかった。学生は院生論集の原稿提出前夜に三輪教授が病氣だと偽り、訂正と英文レジュメの作成を筆者に二年間懇願した。だが博士論文提出時期の独自の提出論文は二年間不受理。学生が博士課程四年目、三輪教授は自ら加筆した「黒田清輝と美術アカデミー」で予備審査委員会結成を指導教授に数回要求し、誤読誤訳を理由に却下された。指導教授退官後、三輪教授が指導教授になり、嫌がる筆者を誤訳修正をする約束で副指導教官にしたが、約束を果たさず三回予備審査委員会を強要し票決もさせず、誤読等を指摘する美術史研究教官二人を審査委員から外し、副題「近代国家形成期における日本の絵画の創出」で思想史論文と称し、仏語教授〔現名誉教授〕・東洋史教授〔研究科長島居一康〕・某私立大学教授を審査委員にして、予備審査委員会を通過させた。本審査委員会で

は副審査委員助教二人が修正を要求。学生は元教授を介して筆者に修正を願ったが、三輪教授は拒絶し、教授多数決で本審査委員会を通させたので、論文には誤訳と誤読が残った。指導教授は学生を日本の学会に所属させず、学生は韓国の日本思想史学会で発表し、三輪教授加筆の「日本的絵画の創出時期」を専門家たちから酷評された。専門外の教官が学生に指導教授の授業を受講させず、誤謬の論文に博士号を授与して学会無所属の未熟学生を生み、学生の将来を暗殺したに等しい。

19

Un vieillard, las d'une longue route, assis au pied d'un arbre, contant le passé à ceux qui sont le présent; des jeunes hommes et des jeunes femmes, qui pour l'entendre ont quietté leurs travaux rustiques, et dont les amours, sains et féconds, ont fait l'avenir en ces enfantetelets jouant tout nus sur l'herbe, symboliseront le Repos. Du haut de la colline verdoyante, mise comme fond de paysage à la composition, descendent vers la rivière, pour s'y désaltérer, les grands troupeaux de montons. 学生の知識には文法が欠落し、三輪教授には外国語読解力がない。

20

黒田清輝『絵画の将来』前掲書、三三頁。

21

『アヴィ・ヴァールブルク伝・ある知的生涯』鈴木杜幾子訳、晶文社、一九八八年、一四八頁。『ヴァールブルク著作集4・ル

- ネサンスの祝祭的生における古代と近代』伊藤博明・岡田温司・加藤哲弘訳、ありな書房、二〇〇六年、一三四頁。Aby Warburg, I costume teatrali per gli intermezzi del 1589(1895), in A. Warburg, *Gesammelte Schriften Band I*, Nendeln/Lichtenstein, 1969, p.290.
- 22 『西園寺公望伝・第二巻』、岩波書店、一九九一年、二〇五頁
- 23 銅山や銅製品工場をもつ国際的商社住友家の装飾画になぜ国粹主義思想が必要なのか。たとえ住友家の故先代が明治天皇に《楠木正成》の銅像を寄贈し、西園寺の実兄が天皇の侍従長でも、社会主義思想が渦巻く第三共和制下のソロボンヌ大学で勉強した国際派政治家西園寺には彼なりの固い政治信条があった。日本は外国の知識による技術革新と英語教育と女子教育の充実が急務であった。
- 24 『西園寺公望伝・第二巻』前掲書、二六〇—二六七頁。その内容は西園寺の勅人参事官であった竹越与三郎の『陶庵公』（叢文閣、一九三〇年）からわずかに知りうる。「産業が盛んになつて、社会が一大工場、若くは市場ともいふべきものになつたとき、上下道徳ばかりでゆくものでないから、人民すべて、平等の關係において、自他互に尊敬し、自から生存すると共に、他人を生存せしむることを教へねばならぬと言ふのであった。公は何
- 時の間にか、以上の主旨を奏聞したものと見えて、公に新に勅語を下さるゝことと、併せて右の勅語の主旨を起草することを仰せ出された。明治天皇の盛意に奉答せんと大いに努力中に、フランスで起つた盲腸炎がまた再発して退いて大森の自宅に療養することとなつた」ので、数日後に辞表をだしたという。明治天皇は「西園寺が上奏したことが朕の意に合つたと仰せられ」という。この改定教育勅語の内容は、明治三十四年に竹越（慶応大学出のジャーナリスト）が出版した『人民読本』（西園寺校閲）から伺い知ることができるといふ。
- 25 ピーター・ゲイ『ワイマール文化』亀崎庸一訳、みすず書房、一九九九年、二章「理性の共同体」を参照。
- 26 ルネサンス現象には、ゴート族的な「ゴシック」へのラテン民族の軽蔑感情があり、その逆襲が十九世紀に現れるが、犠牲者はラテン人ではなくユダヤ人であった。ギゾーはゲルマン族の野蛮を独立心に変換し、福沢諭吉はギゾーの著書を手本として『文明論之概略』を書いた。ギゾーの本は明治十五・十六年に翻訳『代議政体起原史』として自由出版会社から出版された。
- 27 パノフスキー『イコノロジー研究』美術出版社、一九七一年、二〇三—二〇四頁。
- 28 ハイゼンベルクは『現代物理学の理論』（みすず書房）で、科学

- は数式の体系で、芸術は様式で客観化されると述べた（九八頁）。
- 29 久米桂一郎『方眼美術論』中央公論美術出版、一九八四年、三三頁。
- 30 『久米邦武歴史著作集三卷』吉川弘文館、平成二年、二七二頁。
- 31 『歌よみに与ふる書』前掲書、二四頁。
- 32 「日本的」を問題にした研究書には原田平作『日本の近代美術』（晃洋書房、一九九七年、四六頁）があるが、「日本的」の文献史はない。この言葉は明治三十九年以前の日本語には殆どない。岡倉天心は明治三十六年の英語本『東洋の理想』でこう書く（佐伯彰一訳）。「宗教的情緒の大波が藤原時代の日本に押しよせ……蓮の茎からとった糸で、慈悲の仏像を織り出したり、刺繍したり、……この運動は、唐代始めの中国のそれとほぼ平行するものだったとはいえ、その実質はあくまではっきりと日本のものである（『岡倉天心全集・第一卷』平凡社、一九八〇年、七六頁）。
- 33 大和絵という美術用語も分類用語とみれば問題はないが、価値評価概念と見なすなら相対的な様式史が反発しよう。
- 34 隈元謙次郎『黒田清輝』至文堂、一九七一年、年譜を参照。
- 35 子規への『ラオコーン』の影響は明治三〇年一月の『日本』掲載「明治二十九年の俳句界」にある。明治十七年には中江兆民訳『惟氏美学下冊』の「彫刻」に《ラオコーン》論議がある（岩波書店、一一一頁）。
- 36 『樗牛全集第一卷』博文館、一九二六年、一一三頁以下。『樗牛全集第二卷』、博文館、一九二六年、一〇三頁。
- 37 『ラオコーン』については、レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく」森田義之・篠塚二三男訳、中森義宗編『絵画と文学』中央大学出版部、一九八四年を参照。
- 38 『近代画説I』明治美術研究会、一九九二年、八九頁。
- 39 シャヴァンヌはペガサスの漫画を描いて写実主義者の批判にしていた。日本には「白馬」という大衆的な濁酒の銘柄があった。ペガサスの漫画については、Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, New York, 1994, pp.110-113. 黒田はこの漫画を知っていたに違いない。
- 40 『西園寺公望伝・一巻』岩波書店、一九九〇年、一二九頁以下。
- 41 ウェルギリウス『牧歌・農耕詩』河津千代訳、未来社、一九八一年、二七六頁。
- 42 ダンテ『神曲（下）』岩波文庫、一九五八年、一四頁。
- 43 John W. O'Malley, s.j., *Gils of Vierbo on Church and Reorm*, Leiden, 1968, p.31.

- 44 ラファエッロの「署名の間」天井の寓意像《詩学》は「神に靈感を吹き込まれ」の銘板をもつ。『アエネイス』では、“*adflata est numine quando iam propiore dei*”である。
- 45 黒田清輝『絵画の将来』前掲書、昭和四二年、二〇七頁。
- 46 ミケランジェロは一五〇六年に《ラオコーン》発見に立会い、その後、システイーナ礼拝堂天井画にそれを手本として「青銅の蛇」を描いた。このラオコーンについてはウエルギリウスの『アエネイス』第二卷三二〇—三三三行に詳しい。
- 47 『黒田清輝日記第二卷』中央公論美術出版、五七五頁。
- 48 明治二十八年一月、シャヴァンヌの七十歳誕生日の祝典はロダンの主宰でゴーギャン、ルノワール、モネ、プルースト、シニヤック、ゾラなど五百人以上の芸術家や作家が集まった。彼の影響については、Richard J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*, 1976. を参照。
- 49 ウェルギリウス『牧歌・農耕詩』河津千代訳、未来社、一九八一年、二七二頁。
- 50 《孔雀の間》の装飾画。J. Dornent, *James McNeill Whistler*, Tate Gallery Publications, 1995, pp.164-167.
- 51 黒田清輝『絵画の将来』前掲書、一六五頁。
- 52 アカデミー・コロラッシの授業については、『大日本美術新報』の久米書簡、中央公論美術出版社の『久米桂一朗日記』、『方眼美術論』、『黒田清輝の日記』、『絵画の将来』を参照。さらに中村不折『画界漫語』（大倉書店、明治三十九年）、中村恒夫『巴里画壇の全貌』（崇文社、昭和九年）、高階秀爾『日本絵画の近代』（青土社）はパリの画塾について詳しい。
- 53 アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』前掲書。
- 54 ボイム、前掲書、五四—五五頁。
- 55 ボイム、前掲書、六〇頁。
- 56 『中江兆民全集2・維氏美学上冊』岩波書店、一九八四年、三二六頁。
- 57 ボイム、前掲書、六二頁以下。
- 58 all the masters prohibited painting until the pupil mastered drawing. The natural criterion for advancing a pupil to this stage was his success in the *concours des places* at the Ecole. (p.36)
- 59 博士論文七二頁註七一に国民美術家協会の説明があるのだ。
- 60 美術学校と高等美術評議会とサロンについては、明治二十二年六月発行の『美術園』第九号掲載の紫海小魚纂訳「美術文化に及ぼす影響を論じて其制度の良否に及ぶ」（『近代美術雑誌叢書7・美術園』ゆまに書房、一九九一年）に詳しいが、そこを引用した内容（博士論文一二頁）はずさんである。

61

インター・ネットで「黒田清輝、西園寺公望」を検索すると韓国の日本思想史学会での発表題が分かる。菱田春草の論文で東京大学博士号を取得した韓国誠信女子大教官金容氏が辛辣な批評文を学会要旨に公表した。また傍聴した某教授は、発表者は美術の知識はあまりなさそうだ、と言ったという。何と率直なる批評。

62

『歌よみに与ふる書』前掲書、三二頁。