



中村不折とパリの画塾

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004518

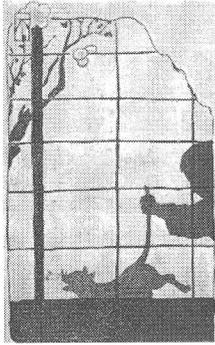


図1. 中村不折『吾輩は猫である』挿絵
1906(明治39)年

書である。
しかし、不折は明治時代には、明治三十年発行の詩集『若菜集』の清新な挿絵や、

はじめに

中村不折(一八六六一—一九四三)は今日では、画家としてよりも書家として有名であるように思われる。そのことを示すのは、二〇

〇二年三・四月号『墨』一五五号の第二特集「中村不折の生涯と芸術」(執筆者は林誠氏)の内容である。津和野にある森鷗外墓の「森林太郎」という墓碑字、新宿の菓子店中野屋の暖簾字など、不折の

中村不折とパリの画塾

中江 彬

明治三十九年に発行されて、黒田清輝の裸体画を徹底的に揶揄した猫の自伝的小説『吾輩は猫である』上巻の挿絵によって有名であった。後者の挿絵では、浮世絵風の障子の影絵として、吾輩の尻尾をもち上げていじめる珍野苦沙彌の子供がユーモラスにえがかれている。(図1)

不折は油彩画家であり、太平洋画会の一員として明治時代から昭和の時代に活躍した。傑作は、明治四十年の東京勸業博覧会に出品された歴史画《建

国勲業》(焼失)である。不折はパリに留学して腕を磨いたが、明治四十二年、新進の



図2. 中村不折《備中奥石門の景》1909年

日本人二十五人の一人として選ばれ、その記事に洋画ならぬ南画風の挿絵〔図2〕の数枚を提供した。それらは不折の趣味を明瞭に示していた。

明治四十二年（一九〇九）六月十五日発行の『博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻』は、『太陽』の購読者の投票によって日本人二十五名を選んだ。そこには政治家から軍人、学者、文学者に及んでいる。一番人気の日本人は陸軍大将にして首相になったばかりの桂太郎、それに海軍大臣の山本権兵衛、陸軍中将の福島安正、

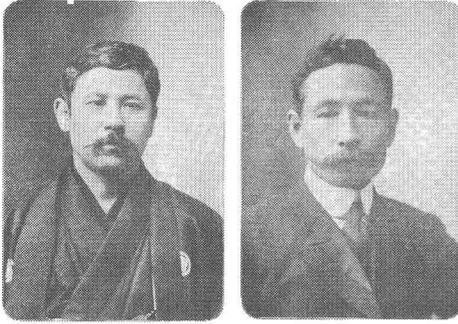


図3. 夏目漱石(右) 中村不折(左) 1909年

海軍中将の島村速男がつづき、日露戦争後の日本の状況を直接に反映している。さらに役人や学者が続いて、十六番目の夏目漱石と十七番目の中村不折の写真〔図3〕が並んで掲載されていて、十九番目に大谷光瑞、二十一番目の島村抱月、二十一番目に音楽家幸田延子がきている。

ここに夏目漱石と中村不折という子規の弟子が二人いることは注目すべきである。当時、漱石は四十二歳ほどで、不折は一八六六年七月生まれで四十三歳直前である。本稿では、この特集記事で不折が紹介した彼の半生とパリの私塾における美術教育を検討し、明治時代の日本とパリでの美術傾向を明らかにしてみたい。

一、不折とパノラマ館

太陽の雑誌記者に語った話によれば、不折は東京の京橋区八丁堀で生まれ、信州の高遠で大きくなる。明治十年には下等小学二年をやめて、松本の商店に働きに出て、のちに諏訪の呉服屋に奉公する。幼少より絵が好きで、人の肖像、景色が描かれていた呉服屋の包紙を手本にして、絵を学んだ。そのうちに画家になりたいと思ったが、病気で耳が遠くなり、家で治療した。それから商人が嫌いで、菓子屋の職人になった。高遠では家柄がよかったこともあり、優遇されて、仕事の合間に私塾で漢籍を学び、東京から通信教育の講義録をとりよせ、数学を学んだ。そして試験を受けて高遠の小学校の助教になった。さらに飯田の学校に移り、絵画と数学を教えたが、数学では新学説にたちうちできず、絵画ひとつにしぼろうとして、長野県師範学校の図画教師の河野先生に絵を学んだ。河野先生は不折の画才をおしめ、東京で学べと勧めた。

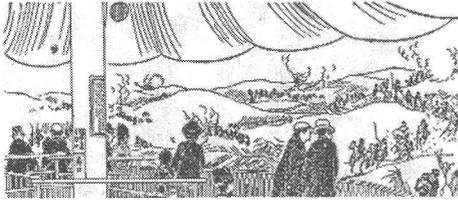


図4. パノラマ館内部

明治二十年、小山正太郎、浅井忠、本多錦吉たちが十一会を組織して、『時事新報』に研究生を組織するという広告をした。それで不折は東京に出て、十一会の小使になろうとしたが、そのようなものはないといわれ、なんとかやりくりして、その会の私塾不同舎で絵を学んだ。熟達していたためか、師の絵の仕手の手伝いをした。

不折は雑誌記者に詳しく語らなかったが、小山正太郎や浅井忠の手伝いとは、東京にできたパノラマ館の絵の制作であった。それで、ここでパノラマ館について簡単に述べておこう。

漱石と子規が学生時代をすごしていた明治二十三年、パノラマ館が東京で大流行した。円筒形パノラマ館の建物の内壁には、連続した戦場などがえがかれていた〔図4〕。この年にパノラマ館が流行した理由のひとつは、前年に、パノラマ館を展示していた第三回パリ万国博覧会が開催されたことや、大日本帝国憲法の発布とも関係しているよう。

明治二十三年五月七日、第三回内国勸業博覧会の上野で開館し、矢田虎吉が主になって建設し、『奥州白川大戦争図』

を展示した〔1〕。また内国勸業博覧会を目標として、浅草には二月から五月に突貫工事で、洪沢栄一、大倉喜八郎、安田善次郎が日本パノラマ館をつくり、フランス人画家チフトがパノラマ画をえがいた。題は『アメリカ南北戦争図』(サンフランシスコから輸入)を展示した。その広告には版画家の「Land and Naval Battles of Vicksburg」(ヴィクスバーグの陸海戦)と書かれ、その下に巨大な円筒形の建物がえがかれている。これはグラント將軍がミシシッピ湖畔のヴィクスバーグ「ガヴィクスヴルグ」の堡砦での合戦である。建築設計者は新家孝正で、施工は日本土木社(大倉組)であり、直径が二十三尺であるという。当時の新聞広告にはこうかかっている。

南軍の堡砦をし、突進身を挺して、之を抜かんとするの実況にて、観る者、婉然(えんぜん)千軍万馬、硝煙弾雨の間に奔走するの想ひあらしむる。実に奇世の観たり。……高さ二十間、周囲八十間にして、十六角を為る所に環列し、其人物の図は真の人体と大小相均しく、看客の眼前最も近き所に実物を配置し、其先に絵画を羅列して、実物連続せしめ、光線を人の眼裏に反射し、絵と実物の差別を分かたし苦しましむる妙あり。此のパノラマは世人を益すること不尠と雖も、其大概の二三を挙げれば、軍人にはグラント將軍の戦略を実見せしめ、又教育家には歴史上著しき処を実際に示し、美術家には流麗美妙、其真に迫

りたる筆力を知る効用あり。此パノラマは現に米国ニューヨーク府、シカゴ府、及びサンフランシスコ港にて悉く喝采を博したるなり。此パノラマには南北戦争時代に用いたる実物の大

小サーベル等、其他戦具一切具備しあり」(句読点は筆者) (2)。

要するに、米国から一切が船で搬送されてきたものであるうから、アメリカ人とおなじものを日本人も見ただことになる。

巨大な円筒形のパノラマ館では、一階から二階中央に出ると、円筒形壁一面戦場の光景が見えた。谷あり、海あり、遠景に大砲の煙あり、砲弾の炸裂あり、近くに騎兵の突撃あり、落馬する者あり、目前に横たわる死体人形ありの、まさに大活画であった(図4)。

明治二十四年一月に大阪難波の新地阪堺線(堺の大和川手前までの路線)停留所前に、大阪パノラマ館ができた。そこには、ルイ・ブランとオガスト・ローアの《普仏戦争図》(シカゴから輸入)が「セダン開戦」をえがいて開館した。同年三月には神田錦町パノラマ館に浅井忠(一八五六—一九〇七)、松井昇、柳源吉(高橋由一の息子)、本多錦吉郎、中村不折、都島英喜の《富士川ヨリ富士ヲ望ム図》とともに、下には《赤穂義士復讐之図》のジオラマが展示されたが、翌年四月に火災で焼失した。

ちなみに、ジオラマはフランス革命が起きた一七八九年にフランス人の初期銀板写真家タゲールの考案であり、明治六、七年頃に京

橋でイタリア人が制作した油彩のヴェニスなどの名所風景画に見物席から色ランブで照明を当てて見せたが、不評でとじられたという(淡路寒月の話)。

日本でジオラマ館ができたのは、明治二十二年の浅草公園が最初である。その画題は「宮中の憲法発布式」「聖駕御巡幸」「桜田事件の水戸浪士愛宕山会合」「桜田門外血染の雪」である。その画面は、幅二間、縦七から八尺程度であり、それを洋画家の山本芳粋がえがいた。要するに、これはフランスから帰国した山本芳粋がえがいた「歴史画」と言える。

二、歴史画と風景画

ルネサンス期に透視図法によるパノラマ的な背景は、戦争場面に使われだし、歴史画とよばれた。一五六三年にフィレンツェで創設された美術教育機関の美術アカデミーは、パノラマ的歴史画を重要画題とし、国家史を顕彰する絵画として最高目標に掲げた。十七世紀中頃にルイ十四世は、アカデミーを国家的な文化機関にし、イタリアの歴史画を模写させ、さらにフランス



図5. ロバート・パーカーのパノラマ《ロンドン》
1792年

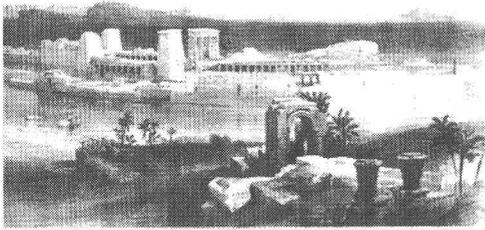


図6. デイヴィット・ロバーツ《イシス神殿の島》
石版画 1838~39年

美術学校教授に就任
明治九年発足の工部
浅井忠に教えたのは、

風景を小山正太郎や
テューヌブロー派の風
景画を小山西太郎や

史風景画の風景部門
のコンクールが開催
されるようになり、ミ
ラーなどの画学生、コ
ローなどの画家たち

の歴史画をえがかせ、フランス宮廷の装飾画にしたのである。
十八世紀末、英国でパノラマ画が興行になった。イギリス人のロバート・パーカーはロンドンで円筒形の建物の内壁に連続した都市景観をえがいてパノラマ館として興行を開始した⁽³⁾。同じ頃、フランスでは美術アカデミーの絵画部門において、歴史風景画が奨励された。フランス革命後、アカデミーは廃止され、国立美術学校制度が発足した。パリ国立美術学校エコール・デ・ボザールでは、歴

したイタリア人画家フォンタネージであった。

ところで、十九世紀初頭以来、ヨーロッパでは、パノラマ的な純粹風景画が描かれるようになり、風景画は、興行のパノラマ館と芸術としての風景画に分岐していた。パノラマ的な戦争画は、ナポレオンによって活気付けられ、ナポレオンの頃からフランスで開催された内国博覧会において、パノラマ興行が喜ばれ、一八五一年のロンドン大博覧会以後、万国博覧会では必ず興行としてのパノラマ館が設置されるようになった。さらに十九世紀後半には戦争パノラマが好まれた。また風景画の流行は、ドイツ人が発明してナポレオンによって喧伝用利用された石版画によって助長された。一八三九年に制作されたデイヴィッド・ロバーツのエジプト・シリーズの石版画(図6)が示すように⁽⁴⁾、石版画は、風景画を制作するだけでなく、有名な作品の複製もして、パノラマ的な風景画の趣味を世界に広げ、オリエンタリズムを助長した。日本では明治時代初期に、高橋由一はこの種の石版画によって西洋の油彩画の名作を研究したのである。

歴史画とは、神話や歴史的な事件の表現として始まった。イタリア語では、物語も歴史も「イストリア」ないし「ストリア」であり、それはどちらも同じ意味であった。歴史と物語が厳密に区別されるようになったのは、十九世紀になってからであろう。とくに古代の

ことになる、シュリーマンのトロイ発見が示すように、それが史実か空想物語かは識別不可能であり、神話と史実の判定が考古学者にまかされたのだ、とも言える。

日本では、明治十三年に高橋源吉が出版した『画遊席珍』の中に歴史画という概念が現れるが、簡単な説明だけで、読者はその意味が分からない。明治二十年頃、洋画家たちがフランスやドイツから帰国するにつれて、歴史画の意味はしだいに知られるようになる。

ヨーロッパでは、美術教育は歴史・神話画に集中していたので、明治時代にフランスの国立美術学校に学んだ山本芳粹は、帰国後、この「歴史画」をえがいた。芳粹には、それは単に見世物以上の意味があった。しかし、日本では歴史画という概念が理解されていず、岡倉天心は、明治二十二年の『国華』の「創刊の辞」において「国体」という言葉を使って歴史画を説明したとき、歴史画の公共性を強調し、古来の日本の絵巻物の隠匿性や、北斎などの浮世絵の小品性とを公共性の欠陥とみなし、公共建築における大壁画としてえがくことを提唱している。すでに洋行を体験した岡倉が欧州における公共建築における壁画の意義を強調したのであり、ルネサンスのアルベルティ以来の公共性を問題にしていた。岡倉が語る「国体」は、福沢諭吉が『文明論之概略』で述べた「ナショナリチ」すなわち国民性という語と同じ意味の訳語であり、したがって国体の象徴とし

て東洋的な「龍」の画題を掲げたことには注目すべきである。

日本では江戸時代に文人画や水墨画など、文人的な高踏の意味で芸術が論じられてきたが、一方では、歴史物は庶民的な浮世絵で普及していた。そのような庶民化された歴史物は、明治時代には、パノラマ館において見世物小屋的な興行になり、それは芸術の問題ではなく、国民教育ともうけとめられるようになった。皮相に見れば、それは同時に、精神性ある宗教画や水墨画や文人画と、庶民的なりアルさを求める歴史感覚との乖離をもたらし、公共性を芸術の問題にした西洋の歴史画観とは相容れなかったように思われる。要するに、西洋の写実は「芸術」とはみなされなかったのだ。明治十年代の日本では、国粋主義の台頭がみられるが、その根拠は精神的なものではなく、欧米の博覧会で日本製品が売れず、江戸時代以前の骨董品だけが売れたという経済的な理由に起因している。その提唱者が、イタリア人のキョソーネ、ドイツ人のワグネル、米国人のフェノロサなどであった。その結果、外国製品を模倣した洋画に対する蔑視が生じ、洋画家たちが国家的な美術教育機関からはじきだされた。その洋画家たちは、二十年代になって戦争の写実的なパノラマ画の流行によって、戦場の報道者という役割を演じるようになり、再び西洋的な写実が勢いをもりかえした。この時期の写実の復活を正岡子規の写生論も一翼を担ったのである。



図 7. 原田直次郎《騎龍観音》
1890(明治23)年

明治二十年代の洋画復活期に、当時の精神構造を反映する芸術論争が発生した。論争の発端は、明治二十三年、東京大学教授外山正一が原田

つたようであり、そのために鴎外はパノラマ画について詳細に説明した(6)。鴎外は、彼の『独逸日記』が示すように、日本軍隊の脚気問題をひきがねとして、明治十七年にドイツに留学したとき、パノラマに熱中して幾度も見学していた。そのひとつの理由はパノラマ画には戦争場面が描かれていて、ドイツで開始したクラウゼヴィツ著『戦争論』の翻訳にも役立つからであろう。

直次郎の洋画大作《騎龍観音》(図7)の龍の主題を批判したことがある。原田の龍と観音は、岡倉天心が明治二十二年の『国華』「創刊の辞」で賛美した龍という画題、狩野芳崖作の《悲母観音》と関連していよう。しかし、外山にはそのような曖昧な国民性の象徴よりは、直接的な外国との戦争の鼓舞が必要であった。外山はすでに明治十五年出版の『新体詩抄』において、フランス革命歌の進軍の歌を「大和魂」という語で翻案し、戦争賛美の方法を創作していたのだ。つまり、外山教授は日本の伝統文化を切断し、物騒なフランス革命的な大和魂を造語して外国への戦争を挑発し、その精神を基準として、龍などを描くのは現実的でないとして断罪したので。それに対して、原田の友人森岡外はハルトマンの純粹美学で外山に反駁した(6)。そもそも《騎龍観音》はパノラマ画的な油彩写真実であった。原田はパノラマ画を描きたくて、森岡外にその制作方法の教示を願

原田のパノラマ的な《騎龍観音》の龍や観音に対して、外山は主題論争をしかけ、この論争は学生時代の正岡子規をも美学問題へとひきずりこんだのである。しかし、鴎外によるハルトマン美学の訳語が難解であり、しかも子規は、洋画に無関心であったためにその意味を理解できなかった。東京大学入学後、英語に関心がわかず退学し、陸羯南の新聞社に入社し、そこで中村不折と知り合ったことで初めて、絵画の写生に反応し、俳句でも写生を標榜するようになり、改めてパノラマ画に関心を示したのである。

三、『日本』新聞社の中村不折

本論の「はじめに」で述べたように、不折は明治二十七年に日本新聞社に入社し、本人の言葉では、「御茶を濁して居た」。その年に日清戦争が起ころ、日本新聞社から浅井忠が従軍記者として遼東半島に渡り、それより遅れて不折は出発し、さらに遅れて正岡子規に

病氣にもかかわらず従軍記者となり、旅順で不折と子規は出会っている。不折が従軍記者になったのは、おそらく戦争を見たかったためであろう。なぜなら、彼は戦争画を描くパノラマ画家なり、歴史画家であつたからであるが、

しかしそれは休戦の時に、李鴻章が日本へやって来て、談判最中であつたと思ふ、それで自分は新戦地を歴訪して、朝鮮を経て歸つて来た。其故〔それゆゑ〕戦争と云ふものは見なかつた。で、戦争と云ふものゝの研究には全然失敗した。併〔しか〕し御蔭で支那や朝鮮の趣味を味ふことが出来た。自分が支那や朝鮮の趣味を解し始めたのは、全く此事の賜であると思ふ。是は自分の履歴には、余程重大な関係がある(7)。

戦争を見ることはできなかったが、その代わりに、不折は中国の土地で六朝の書や中国美術に目覚めたようであるし、子規もまた中国美術についての目をやしなつたのである

明治三十三年三月、子規は病床で、為山氏(樋口一葉の肖像画家)と西洋画と日本画の相違について議論した頃を回想し、画家の為山や不折が、子規を驚かせたと述べた。子規はこう書いている。

十年程前、僕は日本画崇拜者で西洋画排斥者であつた。その頃、為山君と邦画洋画優劣論をやつたが、僕はなかなか負けた積りではなかつた。最後に、為山君が日本画の丸い波は海の波では

ない、と説明し、次に、日本画の横顔と西洋画の横顔を並べて書いて、その差異を説明せられた。さすがに強情な僕も、全く素人であるだけに、この実地論を聞いて、半ば驚き半ば感心した。

殊に日本画の横顔には、正面から見たやうな目がえがいてあるのだ、といわれて非常に驚いた。けれども、形似は絵の巧拙にかかわらぬ、といふ論でもって、その驚きを打ち消してしまつた。その後、不折君と共に『小日本』に居るやうになつて、毎日位、顔を合すので、顔を合すと、例の画論を始めていた。このときも僕は、日本画崇拜であつたから、いふ事が皆衝突する。僕が、富士山は善い山だらう、といふと、不折君は、俗な山だ、といふ。松の木は善い木だらう、といふと、それは俗な木だといふ。達磨は雅であろう、といふと、達磨は俗だといふ。日本の甲冑の方が美術的であろうといふと、西洋の甲冑の方が美術的だといふ。一々衝突するから、同じ人間の感情がそれ程違ふものかと、余り不思議に思つてつくづくと考へた。その内ふと俳句と比較して見てから大に悟る所があつた。俳句に富士山を入れると、俗な句になり易い(8)。

陸羯南が主宰する新聞『日本』の挿絵画家には洋画家の浅井忠がいた。彼の紹介によつて、不折は子規が編集をした新聞『小日本』の挿絵画家となり、それが縁で子規の俳句の弟子になる。彼は編集

長の子規に向かって、写真について主張し、ついには子規に俳句において写生を標榜させるほど、論客であった。

不折を有名にしたのは、明治三十年に春陽堂から発行された島崎藤村の詩集『若菜集』の清新な挿絵によってであった。挿絵のひとつにはもみじの葉に座

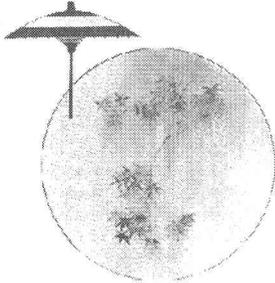
つた女性が列車の窓からながめるかのように川の流れを見ている。藤村の詩にはこうある。

ひとりの姉をうし
なひて

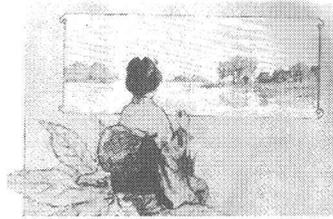
けふ江戸川に来て
みれば

秋はさみしきなが
めかな

別の挿絵には、円形の中にかすむもみじの枝が描かれ、その円に重ねてひとつの傘がえがれる。藤村の詩にはこう



《傘》 1897年(明治30年)



《おふえ》 1897(明治30年)

図8. 中村不折、『若菜集』挿絵

ある。

二人してさす一張りの

傘に姿をつゝむとも

情の雨のふりしきり

かわく間もなきたもとかな

不折はこれらの挿絵ですでに名声を博していた。明治三十三年にパリで万国博覧会が開催された。同年一月二十六日、子規庵において、子規、陸羯南、内藤鳴雪、下村為山、不折たちが集まり、浅井の洋行のための送別会をおこなった。同年二月二十八日に浅井は、神戸から船に乗り、四月十五日にマルセイユに到着し、四月十七日にパリに到着した。

四、パリの日本の画家たち

『浅井忠展』カタログによれば(9)、パリでは四月二十日、浅井は久米桂一郎と昼食をとり、岡田三郎助と和田英作の斡旋で、パンテオン・ホテルを宿にした。二十八日に浅井は博覧会事務に就き、五月には、池辺義家、福地復一とマラコフ通りの五十八番地に同宿し、博覧会の仕事に従事しながらも、十五日には『ホトトギス』の挿絵をえがく。二十日にはルーヴル美術館を見た。二十五日にはコダックのカメラと雑誌を購入。二十九日には日本工芸館を見学。六

月三十日には林忠正と事務所で長く話している。七月二十日に福地とともにレガメーと会う。八月九日ゴブラン工場を訪ねる。八月十一日、グレーに遊ぶ。十二日、グレー見物。八月十九日、英国の総合美術誌『ストゥデオ』を購入した。この雑誌はかつてビズリーの挿絵で有名になり、その後、アート・アンド・クラフト運動の特色を帯びて、住宅や家具のデザインを普及させるので、このとき浅井はデザイン運動に将来の自分の使命を見出す。このことを浅井がパリから日本の友人に出した葉書のデザインが見事に示している。

九月二十六日、福地、小山正太郎とビングを訪ね、工芸品を見る。九月三十日、小山正太郎とセーブルを訪ね、美術学校も訪問する。十月四日には竹内栖鳳、大沢芳太郎とピクトルユーゴで昼食する。

漱石は、パリ万国博覧会が開催された明治三十三(一九〇〇)年に初めて洋行し、パリでは俳句仲間の浅井忠のホテルを訪ねた。浅井は部屋の壁にミュシャのポスターをかけて、アール・ヌーボーのデザインに関心を示し、デザインへの関心を示していた。十月十二日、漱石が浅井を訪ねるが不在。十月三十日の記事が『ポトトギス』に掲載される。十一月、浅井は写真に凝りだす。

十一月七日の池辺の『巴里日記』によれば、浅井、小山が正木氏を訪ねる。その頃、中沢岩太によれば、たまたま京都高等工芸学校創立委員の京都大学教授中沢が浅井に会い、帰国後、この学校の図

案料の教授として奉職する約束とする。十二月五日、池辺、藤園はロンドンに行く。二十八日、小山がロンドンから帰る。

明治三十四年一月二十日、小山、浅井は箕作元八、塚本と昼食。四月、田中松太郎と十日ほどグレーを訪問したが、その月に、鹿子木孟郎もまたアメリカ経由でロンドンに着き、六月にパリに到着した。鹿子木孟郎は、小山正太郎の不同舎で学んだのちに、明治三十二年に埼玉県の学校教師になったが、あきたらず、英語をアメリカ人のヴァリントン・イーストレーキ(明治十七年来日、一八五八—一九〇五)に学び、明治三十三年に父が没したので、岡山の実家を売却し、母の生活費を残した三六〇円を費用とし、不同舎の学友、満谷国四郎、河合新蔵、丸山晩霞と渡米し、ボストンとワシントンで学友の吉田博、中川八郎と展覧会をおこない、二千円の収益を得てパリに來た。

鹿子木孟郎はパリで、和田英作の紹介で浅井忠と知り合った。また和田英作の紹介でラファエル・コラン(一八五〇—一九二六)の私塾アカデミー・コラロッシに入門し、同時にアルフォンソ・ミュシャ(一八六〇—一九三九)に素描を学び、ルーヴル美術館では、おそらくコランの紹介で古代彫刻を模写した。要するに、オーガナイザー的な小山正太郎とのコネが、彼らをパリに集結させていた。浅井忠たちは、六月に「みもぎ」という回覧雑誌をつくるとともに、

パリで俳句の会「巴会」を結成した。

五月八日から十七日まで、箕作元八と塚本がグレーを訪問し、フオンテーヌブローにも遊ぶ。十六日、水車小屋を写生する。

その頃、日本で子規は絵をえがきながら、ハルトマン美学を『審美論』で読んでいた。ハルトマン美学との出会いは中学時代にさかのぼる。子規は学生時代に、奇才の学生、米山保次郎から俳句をすするなら、ハルトマン美学を読まねばならぬ、と助言されて、漱石にその議論をもちかけた。子規は理解できなかったのだ。それで漱石の留学後、病床でその意味をふたたび考えていた。森鷗外と、東京美術学校教官の大村西崖がハルトマン美学を共訳したとき、子規はそれを読みかえした。漱石はのちに子規のことを「拙の欠如した男」（明治四十四年七月「子規の画」と書いたが、子規は実際に分からないということに耐えられず、翻訳書で読み直し、実景が与える実感と、イメージを想像する仮感の相違を考えたが、読めば読むほどだんだん解らなくなり、明治三十四年八月二十九日、『病状六尺』において、実景とたまされるパノラマ画と関連させて、「画を見た時の感じを仮感などと名付けても、その仮感の心理上の有様が十分に説明されていないかぎり議論にも成らぬ」と述べたのだ⁽¹⁰⁾。ハルトマン美学では、美とは虚構と理解したうえで鑑賞であるので、現実と偽るパノラマ鑑賞は美の領域に属さないことになる。そ

れに対して、子規は、パノラマを見たときの驚きにも、美の要素があるのではないか、と疑問を呈したのだ。子規には西洋の美学がしつくりいかなかった。

その年の明治三十四年一月二十日、パリでは小山正太郎と浅井忠は、箕作元八、塚本と昼食する。四月、田中松太郎と十日ほどパリ近郊のグレーを訪問した。グレーは外国から絵を学びに来た画家たちの宿泊場所であり、黒田清輝がそこに住んだこともあり、日本の画家たちが訪れねばならぬ聖地になってしまっていた。五月八日から十七日まで、箕作元八と塚本がグレー訪問し、フオンテーヌブローにも遊ぶ。十六日、水車小屋を写生する。浅井は十月一日から二十七日までグレーに滞在した。そこに鹿子木孟郎が訪ねてくる。

明治三十四年五月、漱石はロンドンで科学者の菊地早苗に会い、『文学論』を科学的に書く構想をたてていた。日本では、子規がハルトマン美学を再考していたし、不折はさまざま挿絵をえがいて渡航費用をかせぎ、自費でパリに行くことになった。明治三十四年六月二十九日、新聞『日本』掲載の「墨汁一滴」で、子規は不折の送別の辞において、もはや再会できないだろう友人への最後の言葉をこう書いた。読みやすくして紹介しておこう。

ここに一言するなり。君の嗜好が余りに大、壮などといふ方に傾き過ぎて、小にして精、軽にして新などといふ方の画を軽

蔑し過ぎはせずやといふ事なり。近年、君の画を見るに、ややその嗜好を變じ、今日にては、必ずしもパノラマ的全景をのみ喜ぶ者には非るべけれど、なほ、やゝもすれば、広袤の大なる場所を畫ぶの癖なきに非ず。油画にてはなけれど、小さき書画帖に大きな景色をえがいて独り得々たるがごときも、余は久しき前より、心にこれを厭はしく思へり。大景少なくとも家屋と樹木と道路位は完備せるべきでありさへすれば、画になる如く思へるは、如何にしても君が大景に偏するを證すべきなり。しかし余は大景を捨てゝ小景を畫けといふに非ず、ただ君の嗜好の偏するにつきて平生意見の衝突すれども直に言はれざりし不平をこゝにわずかにもらすのみ。

西洋に往きて勉強せずとも、見物して来れば沢山なり。その上に御馳走を食ふて肥えて戻れば、それに上こそ土産はなかるべし。余りあくせくと勉強して、上手になり過ぎ給ふな（口）。明治三十四年八月十九日、不折はパリに着いた。明治四十二年になつて、不折は『博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻』にこう述懐した。

巴里に着いて、取（とり）敢えず其翌日リュキサンプル博物館を見たのですが、それは絵画が沢山掲げてあると云ふだけで巧いのか拙いのか些（ちつ）とも分からぬ。自分は今まで日本

で絵画を研究して居つて、さうして多少の眼識を具へたつもりで居つたのが、本場へ来て見ると、陳列してある絵画の巧拙すら分らない。そこで非常に心細くなつて、それではどうやら歴遊と云ふ考（え）も甚だ覺束ないことであつて、詰まる所は虻も取らず蜂も取らず、唯だ見て来たこと云ふことにしかならぬだろうと云ふ風に思つた。

かくして不折はパリでラファエル・コランに学ぶことにした。なぜなら、「黒田清輝の先生で日本人に対しては〔中略〕中々親切で〔中略〕丁度和田英作君、岡田三郎助君が居つた時ですから、是等の人もコラン先生の門人であつた為に、コラン先生に頼んで、さうして此学校で先づやつて見る氣になつたのです」。

こうして不折はコランの私塾では最初は「人間の裸体を模写する〔。〕そしてそれを卒業して、油絵に進むといふ順序だけれども、自分は日本で油絵をえがいて、それを博覧會へ出品したことがある位で、裸体の墨画などをえがいて居るのは、馬鹿々々しくて堪らぬです。〔中略〕それからコラン先生の所に居つて、段々裸体画をえがいて居る中に、いくらかず裸体画に対する趣味を感じて来た」。

不折はこうしているうちに、六ヶ月すると、明治三十五年一月、コランの私塾をやめてしまふ。この退学は、コランの私塾で学んでいた鹿子木孟郎におきたことと関連している。



図9. ローランス《聖ジュヌヴィエヴの死》
パンテオン

鹿子木孟郎は、明治三十四年年十月、浅井忠からパリ滞在を勧められただけでなく、川上謹一の紹介で二年間の住友家の給費生にさせてもらっている。当時、鹿子木はラファエル・コランのところまで学んでいた

が、パリのパンテオンで、ローランスの壁画《聖ジュヌヴィエヴの死》を見て感動した。この壁画は、亡きビュヴィス・ド・シャヴァンヌの壁画《聖ジュヌヴィエヴ》のすぐ横にえがかれていた。シャヴァンヌの汪洋とした淡い色彩に対して、ローランスの絵は写真のように鮮明であり、不同舎で学んだ鹿子木孟郎にとって、ローランスが似つかわしかったのであろう。その感動もあり、私塾のアカデミー・ジュリアンに移籍し、そこでローランス（一八八一年にはフランス芸術家協会サロン会長、一八八五年以来、エコール・デ・ボザールの教授、一八九一年にメッソニエの後任としてアカデミー会員、一九〇〇年にレジオン・ドヌール勲章受章）の指導を受け、

歴史画を研究した。鹿子木孟郎もまた自費渡航者であった。児島薫氏が『鹿子木孟郎と太平洋画会』（至文堂）で述べたように、トウルズ近くの小村で生まれて奨学資金を得て成功した苦勞人ローランスに共感するところがあったのかもしれない。不折は明治三十八年出版の『美術新報』において、ローランスのことを「家は固より百姓で又甚だ貧乏であった」と回顧した⁽¹²⁾。

パリでは黒田清輝や久米桂一郎のような富裕な画家たちと、貧乏な画家たちとの対立があったかもしれない。子規の弟子たちの貧乏グループは漱石の友にふさわしかった。漱石も書籍を買うために、ロンドンでは大学の授業料と寮費を惜しみ、独学をした。彼らの精神も俳句というきわめて切り詰めた世界にふさわしく、反ロマン主義的であった。

パリの画家たちの話しにもどすと、十月には浅井は和田英作とともにパリ近郊のグレーを訪れ、《グレーの洗濯場》（石橋財団ブリジストン美術館蔵）をえがいていた。グレーのゆったりと流れる青い小川には、樹木の葉陰や洗濯小屋が映える。浅井は鏡のような水面に白色を引つ掻いて、水面に実感をもたせようとした。ちなみに、この白い線はイギリスの画家ジョン・コンスタブル（一七七六一—一八三七）の《干し草小屋》の水面の白色に由来する⁽¹³⁾。《干し草小屋》は、一八二一年にロンドンで出品されたが、その意義が十分

に認められず、一八二四年にパリのサロンに出品して初めて称賛され、そのタッチはフランス印象派のタッチになっていった。

浅井忠はフランスで、すでにフォンタネージの絵にも見られた油彩技法を、さらに明るくして、白線を加えていた。かつてパノラマ画を制作した浅井黙語先生は、印象派のタッチで写実との最後の格闘をした。《フォンテーヌブローの秋》(千葉県立美術館)では、夕焼けの逆光線のなかで、畑をたがやす男はぼやけている。

当時、浅井がパリで新しい技法に挑戦していたとき、子規は日本で伝統的で形式主義的な「月並み」な用法の批判を開始していた。この月並みという言葉は『吾輩は猫である』三章で文明批判的な役割を演じるが、明治三十四年十一月六日、子規は漱石宛の手紙にこう書いた。

僕ハモウダメニナツテシマッタ。……若シ書ケルナラ、僕ノ目ノ明イテル内ニ、今一便ヨコシテクレヌカ(無理ナ注文ダガ)。晝ハガキモ、慥(たしか)ニ受取タ。倫敦ノ焼芋ノ味ハドンナカ聞キタイ。不折ハ今、巴里ニ居テ、(ラファエル・)コーランノ処へ通ツテ居ルセウヂヤナイカ。君ニ逢フラタラ、饜節一本贈ルナドト、イフテ居タガ、モーションナ者ハ、食フテシマツテアルマイ。

不折との交友によって、子規は西洋画を勉強したが、その不折は、

パリに自費留学し、ラファエル・コランの私塾で学ぶが、鹿子木孟郎同様、コランの教え方には失望したのである。

五、不折はなぜコランの私塾を捨てたのか

不折は『博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻』において、コランの私塾を六カ月でやめた理由をこう述べている。

コランと云人は非常に親切な人で、技術も巧いのですけれども、どういふものか門人が少ないです。さうして多くは貴族の師弟とか、それからお嬢さんとか云ふやうな人達の集りで、専門に画家になると云ふ人は、どうも無いです(「)それで我々は専門(」)其等の人達よりは、却つて我々の方が巧いと云ふやうな事になつて居る。其中に仏蘭人にくらか知る人間も出来たりして、他の学校の容子をひそかに見て歩いたです。所がアカデミー・ジュリアンと云ふ学校です。此学校が巴里の私立学校としては一番大きい。それで枝校の分まで合せると、殆ど千名の生徒が居る。さうして其教師は『ローランス』『ブグロー』『ベンジャミンコンスタン』などといふ老大家で、それで専門に画家にならんとする者が、必死になつて此教場で働いて居る。さういふことを見たものだから、もう堪らなくなつてしまつて、コランの所を六カ月にして去つてしまつたのです。さうしてア

カデミー、デュリアンへ入ってローランス先生の教場に入つて、習うことにしたのです。

こうして不折は明治三十五年一月にローランスのもとで絵の勉強を始めたのである。ローランスの教場は二つあり、ひとつの教場に百人いた。途方も無く大きな教室である。ここでチョーク素描を始めると、ローランスが来て、「お前は全体を画くのは、まだ早いから、一部分画いたらいいだろう」と言った。

日本では多少絵を画いて、自分ではいくらかかせるつもりで居ったのが、態々「わざわざ」仏蘭西「ふらんす」へ来て、身体の一部を、即ち手一本絵画けとか、足一本画けとか言われるのであるから、余り心持がよくない。併しそれも画かなければ、出来ない訳であるから、大に決心してさうして手一本から始めることにしたのです。

こうして不折は「両三ヶ月」「二、三ヶ月」手一本をえがいた。そのうちにローランスは体をえがいていと述べたのである。

自分は手一本が本当に画けないのであるけれども先生にさう言はれて見ると、これは何時までやっても手一本巧くならぬ、一代が描いて居ても本当に描けぬ、それも無益な話であるし、先生も体を画けと言ふ(。さう言われたのを機会に体に移ろうといふことになつた。そこで全体料「全身を画く課程」に移つ

た。アカデミー・デュリアンでは十月から競技会(学内展覧会)と云ふやうなことがある。それに巧くできたものは、出品を許すと云ふことになつて居るです。所が幸福にも、どうやら其処に出品することが出来るようになった。

こうして、不折はやつとチョークの多分裸体素描をこの私塾の競技会に出品できたというわけである。すでに日本の博覧会に作品を出品している不折が、アカデミー・デュリアンでは手一本の素描に三ヶ月をあてがわれた。そのシヨックと苦勞はなみなみならぬものがあつただろうが、不折の言葉からすれば、どれほど上達したのかは解らなかつた。手の素描に三ヶ月を要したとき、「成功を急ぐように見え」「天鱈に巧く画(こう)と焦つて居る」として、ローランスから小言を言われたという。つまり「早く拵上るといふことのみ苦心して居つて、仕事が研究的でないという非難であつた」。要するに、不折はローランスから、技巧ではなく絵を愛する精神をふきこまれていた。油絵に移つてからは「小部分にのみ拘泥して居つて、大局を忘れて居る」という小言を始終言われて居つたのである。

以上から判明するように、コランの私塾では基礎訓練がほとんどなされず、そのために鹿子木孟郎も、中村不折もコランのもとを去り、ローランスの教場にはいった。コランの教育方針は黒田清輝に教えた頃から変わらず、美術の基礎訓練を無視した。彼は売れっ子

で忙しかったが、エコル・デ・ボザールの教授の席も欲して、私塾で教授の経歴をつくっていたように思われる。一方、アカデミー・ジュリアンにおけるローランズの授業は「不折は何も書いていないが」きつちりと授業料が払われている。児島薫氏が調査した記録から、不折がトゥーリエ通り九番地に住んでいたこと、また鹿子木孟郎がロモン通り四番地に住んでいたことが判明する。

六、コランの教室

未出版の某博士論文(二〇〇一年)は、黒田清輝と美術アカデミーについて論じたが、「あきれたことに」久米桂一郎が書いた日本語を読解できず、アカデミー・コロロッシのコラン教室において「歴史、解剖、遠近法」の授業が「週二回」おこなわれていたので、アルバート・ボイムの英語本『十九世紀のアカデミーとフランス絵画』が述べるように、「アカデミー・コロロシーの教育方法は、エコル・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」と書いている(三四頁)。その典拠は、明治二十年の『大日本美術新報』に久米桂一郎が寄稿した書簡ということだが、その書簡にはコランが美術史や解剖学などを講義したとは書かれていないのだ。



図 10. 主要な美術教育機関と画家たちの住居場所

- ①エコル・デ・ボザール (国立美術学校)
- ②アカデミー・ジュリアン (ドラゴン通り)
- ③アカデミー・コロロッシ (グランド・ショミエール通り)
- ④モンパルナス大通りのデッサン学校 (庶民夜学校)

しかも、その博士論文は、注には一八六三年までの絵画教育を論じたフィリップ・グリーンシエクの邦訳本の三八頁を挙げる。実は、落選展覧会が開催された一八六三年、ヴィオレ・ド・デュックたちの提案によってエコル・デ・ボザールの制度が変わってしまった。某博士論文は、その知識を欠いている。しかもボイムは一五頁と二四頁で某論文の内容とは反対のことをこう述べていた。

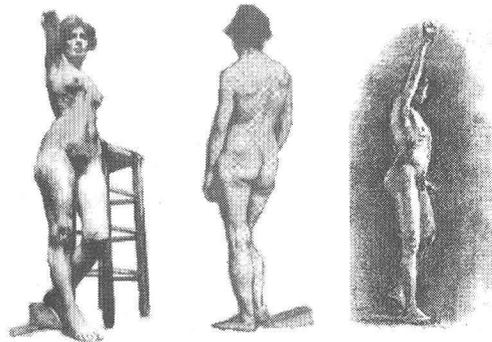
二七九三年に公式にアカデミーは廃止され、一八六三年、エコ

ル・デ・ボザール〔パリ国立美術学校〕は公式に組織替えになったし、「進級競技はエコール入学の評価基準であったので、素描教育は私塾（アトリエ）での基礎的課題であった。教師は生徒がアカデミー（裸体全身習作、academie）の制作をする、すなわち生きた〔裸体〕モデル素描をする能力をつけることに専念した。教師に紹介されると、若い画学生は自分の作例を示すことを要求された。この作例を見て、教師は私塾におけるそれなりの階梯ランクにその生徒を振り当てた。初歩レベルでは、生徒は銅版画や、そして身体の各部分の石膏型を模写することを要求された。それら銅版画や石膏型は、モデル・ド・デッサンすなわち素描手本と呼ばれたのである。この教育方式は、「カラッチイのアカデミアにおけるように」十七世紀以来、実行されてきたが、十九世紀には、エコール・デ・ボザールにおいては一度も採用されなかったのである」¹⁴⁸。

このボイムの文章にあるアカデミーとは、裸体全身習作を意味した。そのようなアカデミーを勉強する場所がいわゆるアカデミーという名称をつけた私塾であり、それゆえ、アカデミー・ジュリアンにおいて鹿子木孟郎はアカデミー制作に余念がなかった。黒田清輝は、このアカデミー制作をオランダにおけるゴッホ同様におこなったのである〔図11〕。したがって、アカデミーの目的は裸体習作としてのアカデミーであって、それが抜けた風景画ではなかった。

ボイムは、十九世紀にエコール・デ・ボザールでは美術の初歩教育は一度もなされなかった、と記した。久米もまた『大日本美術新報』で、同じ報告をした。それなのに、前述の博士論文の著者と指導教授〔専門は国文学〕は、信じがたいことに、久米の日本語もボイムの英文も読めず、誤読を前提として珍説を披露した。公式論文における間違いは許しがたいので、アカデミー・コラロッシでのコランの指導事実を久米の報告に従って明らかにしておこう。結論から言えば、不折によるコランの私塾についての説明と同じになる。要点を現代語になおして引用すると以下のとおりである。

〔コランの私塾では〕日々午前十二時までモデルすなわち「裸



鹿子木孟郎による
アカデミー 1902年

黒田清輝によるア
カデミー 1887年

ゴッホによるアカ
デミー 1886年

体の活人物を稽古。このモデル代の賃貸しと画室代合わせて「学生たちは」一ヶ月二十五フラン(金貨五円)を学校持ち主(コランではない)に払う。教師(コラン)は全く無謝議「無料」。

教師のコランは一週間二度、すなわち水曜・土曜の両日の午前、一時間ばかり見回り、各人の画に誤りを正すのみ。教師は、教え方、描き方などを、いままじ教えるのかと「存したるに」

「思ったのに」、これらを少しも習うことなく、教師はただ輪郭トーンの釣合に気を付けさせ、画の出来について批評をなすのみである。「コランのもとでは」「画の修行はまったく独学の様なもので」、「久米には」「意外のことに思わ」れる⁽¹⁵⁾。

要するに、アカデミー・コラロッシでは、画学生は裸体モデルのデッサンをする場所代とモデル代の費用を経営者に払う。久米桂一郎はコランが無月謝と述べるが、コランは経営者から給金をもらっていたはずだ。昭和九年発行の中村恒夫著『巴里画壇の全貌』(東京都神田、崇文堂)には、こう書かれている。

コラロッシ研究所はジュネーヴ生れの画家シユイスが一八一五年セーヌ河岸ケー・デ・ゾルフェーヴルに開いた「シユイス研究所」を起原とするもので、「コラロッシ」とは其の三代目の所有者で、美術学校モデル供給者であったイタリア人コラロッシの名であり、現在の研究所は此のコラロッシに依って一八七

〇年の普仏戦争後グラランド・シヨミエール街(通り)へ移されたものである。研究所は今日(一九三〇年代には)瑞西(スイス)の版画家カエランの手で経営されているが、最古の研究所だけに指導者の中にも、研究生の中にも著名人が多く、アングルなども教授の一人であり、ゴオギャン、ロダン、ホイスラー等も研究生の中に混じっていた。

『久米桂一郎日記』によれば⁽¹⁶⁾、久米桂一郎がパリで勉強した次第は以下の通りであり、図10に図示した行動をとっている。

明治十九年八月二十四日、マルセイユに着き、夜出発して二十五日、リヨンに着き、当地で動物園と美術館とパノラマ館を見物した後、夜に出発して、二十六日パリに到着した。翌日の二十七日、パリ十四区のモンパルナス、ドランプル通りの下宿に落ち着く。その後、林忠正と連絡をとり、そして九月一日、かつての絵の師匠である藤雅二に連れられて「モンパルナス駅の近くの」ヴォーヅラル通りのコランの画室を訪れ、アカデミー・コラロッシでの入学を許される。九月六日、久米はルーヴル美術館でコランの手紙を見せてデッサンする許可証をもらう。九月十、十四、十五、十八、二十二、二十五日、ルーヴル美術館で彫刻デッサンを開始する。十月になるとイタリアからパリに旅行してきた画家の松岡寿や彫刻家の長沼に会う。なかなかアカデミーの授業は始まらず、十月五日、久米は黒

田清輝とルーヴル美術館で午後一時から四時まで彫刻デッサンを行い、夜八時から、おそらく黒田清輝に連れられて、初めてブルヴァール通りにあるモンパルナスのデッサン学校〔夜学〕に学び、夜十時に雨に降られて帰宅している。翌日の六日、久米はバルナツォス駅近くのヴォージラル通りにあるコランの画室を午後三時に訪れ、えがいたデッサンを示して教示してもらい、四時に帰っている。アカデミー・コラロッシに赴いたのはやつと十月十二日のことである。こうして、久米は、教師の教え方も習うと思つてパリに勉強に来たのに、まるで独学のようなのだと驚いたのだ。要するに、基礎的授業のほとんどは、黒田清輝とともに通つた無料の夜学校でなしたのであつて、アカデミー・コラロッシにおいてではなかつたのである。その時間割について久米は『大日本美術新報』にこう書いた¹⁶。

現代語になおして引用しておく。

小生〔久米桂一郎〕の住居の近所〔モンパルナス〕にひとつの夜学校があり、これは日中に勉強することのできない者のために設けた庶民学校の類であり、普通の〔美術学校の〕科目は備わっている。一週間、木曜、土曜の両日は画学に必要な美術の歴史、解剖、遠近法の講義がある。他の四日は画の稽古にて、時間は短いが腕ならしには十分であり、しかも無月謝なので、小生は毎夜八時から十時までこの学校で勉強している。ここに

はプラートル〔石膏裸体像〕と裸人体と一週間おきに〔素描デッサンを描かせて〕教える。教師はそれほど力ある人ではないが、毎夜学校に来て、見回る〔指導する〕。石膏像と裸体モデルは毎週とりかえられる。木炭デッサンは簡潔に要点をえがかねばならない。フランスでは日本の授業とは違って、下地をつくるのに三日も要するというのもなく、デッサンでも指のあかまで描くことはしない。

要するに、コランは、基礎教育を何もしなかつたし、美術史、解剖学、遠近法の授業もおこなわなかつた。日本での美術教育の将来を夢見ていた黒田清輝と久米は、教育者としての教育と知識をモンパルナスの夜間学校でおぎない、帰国後、その入学予備校の方法を国立たる東京美術学校の中核に置いた。

十六年後、中村不折も久米桂一郎が味わつた絶望感を体験する。その結果、不折はアカデミー・ジュリアンに赴き、ローランスから手の一本のデッサンに三ヶ月を要求されたのである。当時、ローランスはエコール・デ・ボザールの教授をしていたのに、基礎教育は私塾のアカデミー・ジュリアンでおこなつた。要するに、芸術家になるための最高学府のエコール・デ・ボザールではデッサンの基礎教育は一切されていなかった。すでに、あの古典派の巨匠であるアングルからして、アカデミー・コラロッシの前身校で教えていた。した

がって、アカデミー・コラロッシの授業とエコール・デ・ボザールの授業内容が同じであったという理解は、完全に間違っている。そのことを証明した研究書が、ボイムの著書なのである。

ローランスが不折に示した手本は、ローランスが若い頃に体験したように、手や体の細部を表現した銅版画や石膏型の手の素描模写であろうし、不折はそこから始め、自分の手の写生に移ったと想定できる。このような銅版画による教育の歴史は古く、カラッチのアカデミーが始まる一五八二年頃には始まるだろう。美術教育機関にアッカデミアという用語が公式に使われたのは、ヴァザリがコジモ一世・デ・メディチ公爵のもとで一五六三年に創設したアツガデミア・メディチエア・デル・デイセーニョに始まるが、十七世紀初めにローマで「カラッチはそこにヌードを素描する習作を導入し、それをアッカデミアと呼んだ [Introdussero li Carracci lo studio di disegnare il nudo, chiamano Accademia]」⁽¹⁷⁾が、十九世紀のフランスでは「アカデミー」とは私学の美術塾における無味乾燥な裸体習作を意味するようになっていた。したがって、パリのモンパルナス地区にいくつかあった私塾アカデミーの目的は裸体習作に熟達させることであり、とくに十九世紀のエコール・デ・ボザールでは最早、裸体習作の基礎教育など全然なされなかった。不折はその基礎訓練をするためにローランスの下で三ヶ月は必要だったことになる。

そもそも、このような基礎訓練をおこなう場所がアカデミー〔そもそも裸体画デッサンすなわちアカデミーの技法を教える私塾の意味〕であって、それ以上に腕が上達すれば、それこそ国立の美術学校に入学するか、画家として独立するしかない。国立美術学校は、フランス革命によって貴族的と断罪されたアカデミーではない。そのとき以来、国家の教育機関としてのエコールすなわち学校と呼ばれたのである。しかも、アカデミー・ジュリアンの教師のローランスは単に私塾の教授ただでなく、エコール・デ・ボザールの教授でもあった。つまり彼は、当時のエコール・デ・ボザールの教授たちの慣例にしたがって、二足のわらじを履いていた。別の言い方をすれば、自分の学生ですら、アカデミーで教育していたことになる。

そして、国立美術学校に行くメリットは、官立サロンへの入選の確率がきわめて高いということである。

一方、百人もいるアカデミー・ジュリアンの教室には、私塾専用の多くの教師が見回っており、それを統括していたのがローランスでもあった。鹿子木孟郎と不折は、すでに日本においてかなりの腕をもった日本人でもありそれを意識してローランスは二人を指導していたはずである。したがってローランスは意図的に西洋の絵画技法の基礎の基礎を教えたはずであって、不折の感想はローランスの熱意を逆に証明するのである。しかも鹿子木孟郎と不折は最初は私

費留学の苦学生である。そのこともローランスに好感をもたせていたかもしれない。

児島薫氏が『鹿子木孟郎と太平洋画会』(至文堂)で述べたように、ローランスは、トゥルーズ近くの小村で生まれて奨学資金を得て成功した苦労人であった。不折は明治三十八年に出版の『美術新報』において、ローランスのことを「家は固より百姓で又甚だ貧乏であった」と回顧した⁽¹⁸⁾。不折の不遜で頑固な態度は、ローランスに合っていた。子規の文章によって何えるように、苦労画家の不折は、富裕な者の教場たるコラン教室に長居できなかつたのである。

おわりに

日本近代美術史研究において、アカデミーやアカデミズムという用語は簡単に、学校、美術院、美術教育制度などと訳されるままで、詳しく説明がされないことが多い。

そもそも十九世紀に絵画の変革は、フランス革命以後、歴史風景画がローマ賞試験に採用されたことで始まり、ミレー、コローは風景画への熱意をもった。鉄道網や植民地主義の拡大とともに風景画は流行した。フランスは国力の基準を万国博覧会において、独創的な商品開発を目指し、そのために独創をそこなう伝統的な美術教育を廃止しだし、一八六三年には、歴史風景画のローマ賞試験の廃止、

小試験による進級制度の廃止をおこなった。そのため基礎教育は完全に私塾に移行した。風景画は一八七四年の第一回印象派とともに隆盛した。岡倉天心はパリで一八八六年、風景画の流行や、展覧会場に変質したエコール・ド・ボザールの教育のなさに驚いた。そのため岡倉は基礎教育をおこなうリヨン工芸学校を東京美術学校の手本にしたのである。

当時、風景画の流行は日本の浮世絵とむすびついてジャポニスムを惹起し、古代美術を見本とした貴族的社会の規範をうちくだき、新しい市民社会の規範を提供しだしていた。フィセント・ファン・ゴッホやゴーギャンの作品はこれらの傾向を示している。黒田清輝や久米桂一郎がパリでコランの私塾に通っている間に、ドガやロートレック、ロダン、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(一九五二年以来モンマルトルのピガール広場十一番地に住む)、セザンヌの影響下で、

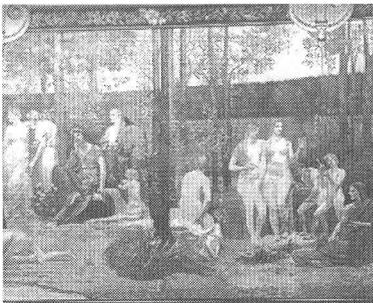
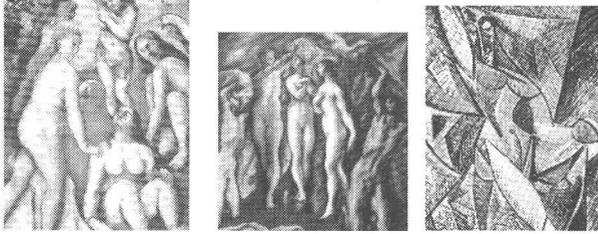


図12. ジャヴァンヌ作ソロボンヌ大学講堂壁画
《文学・科学・芸術の寓意》部分 1889年完成

ゴッホとゴーギャンは絵画革命を實行していた。ゴッホは基礎的な裸体習作デッサンを短期間学ぶが、浮世絵に魅了されて裸体画に背を向けた。ゴーギャンはアカデミーの技法から逸脱したダガの浮世絵的モチーフや、シャヴァンヌの幻想的な構図と人物表現に魅了された。



セザンヌ 1887年 エル・グレコ 16世紀末 ビカソ 1907年

図 13

一八八九年のシャヴァンヌの代表作品のソロボンヌ大学講堂の油彩壁画《文学・科学・芸術の寓意》(図 14)の直立する裸体像には、歌麿の大判浮世絵が垣間見られる。奥行きを抑圧した平面的な画面構成だけでなく、庶民的な構図も対応する。ゴッホとゴーギャンは一八九〇年のシャヴァンヌの油彩作品《芸術と自然の間において》に感動し、ゴーギャンはそれを《われわれはどこから来て、どこに行くのか》として応用する。

鹿子木孟郎と不折が勉強してい

た二十世紀初のパリでピカソは、価値の転倒を主張するニーチェの精神と、シャヴァンヌ、ゴーギャン、そして十六世紀マニエリスムの画家エル・グレコ(「ミケランジェロの賛美者」)の形態と色彩、そしてロマネスク様式やアフリカ彫刻に基づいて、裸体習作アカデミーの果敢な破壊を開始した(図 13)。日本でも小説において漱石がその破壊をおこなう。日本に帰国した漱石は一九〇六年の『吾輩は猫である』において、ニーチェとミケランジェロの精神(大塚安治のミケランジェロ論を参照)で裸体をみにくいと猫に語らせた。なぜなら黒田清輝や久米桂一郎が軍事的意味で、裸体を賛美していたからである。なぜ猫が語るのか。猫は裸になれないからだ。そして漱石は、「浅井忠や」不折に斬新なデザイン挿絵を描かせ、ともに新進の日本人二十五名に選ばれた。その人氣は、ひとえに吾輩「猫」による裸体批判の辛辣さのおかげであつたらう。

註

(1) 木下直之『美術という見世物』ちくま文庫、一九九九年、二一六頁以下(初版は平凡社、一九九三年)。

(2) 寺下勲『博覧会強記』株式会社エクスプラン、一九八七年、一五五頁。

- (3) 仲原佑介『遠近法の精神史』平凡社、一九九二年、四八頁。
- (4) 『オランダ国立ライデン古代博物館所蔵・古代エジプト展』カタログ、一九八七年、山口・熊本県立美術館。
- (5) 「外山正一氏の画論を駁す」、『森陽外・第二十二巻』岩波書店、一九六八年、一七五頁以下。
- (6) 『『パノラマ』のこゝに就きて某に与ふる書』、『森陽外・第二十二巻』前掲書、二五六頁以下。
- (7) 『博文館臨時増刊・8・新進廿五名家・太陽第十五巻』明治四十二年(一九〇九)六月十五日発行、一五一から一六三頁。
- (8) 「画」、『正岡子規全集1』改造社、一九三一年、二二九頁。
- (9) 『浅井忠展』カタログ、京都新聞社、一九九八年、二六〇〜二六六頁。
- (10) 「病状六尺・七十九」、『正岡子規全集1』前掲書、九二頁。
- (11) 『正岡子規全集1』前掲書、六一頁。
- (12) 児島薫『鹿子木孟郎と太平洋画会』至文堂、二二二頁。
- (13) Graham Reynolds, *The Later Paintings and Drawings of John Costable*, Yale University Press, 1984, text p.69.
- (14) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University, 1971, p.181.
- (15) 『大日本美術新報』第三拾四号、鴻盟社、明治二十年五月三十一日、一三〜一六頁ゆまに書房の復刻版、一九九〇年、第五巻、六二〜六六頁。
- (16) 『久米桂一郎日記』中央公論美術出版、一九九〇年。
- (17) Carl Goldstein, *Visual Fact over verbal Fiction*, Cambridge, 1988, pp.51, 209.
- (18) 児島薫『鹿子木孟郎と太平洋画会』至文堂、一二二頁。