

## 帝室技芸員制度と黒田清輝

### 要旨

明治時代、帝室の保護のもとに、今日にいう美術・工芸の奨励を目的として優れた美術家に対し、終身制の榮譽職としての地位を与え顕彰した制度を「帝室技芸員制度」という。これより任命されたのが「帝室技芸員」である。明治期の美術家にとつて帝室技芸員に任命されることは最高の名譽であった。制度においては絵画分野の任命は伝統を重んじ、国粹的なものであったため、明治年間に任命される作家たちは日本画壇から選択されていた。

しかしながら、明治四三年（一九一〇）に日本で活躍していた画家絵師とは異なる経歴を持った洋画家、黒田清輝が任命されることとなる。彼はフランスのサロンに入選し、従来の洋画とはまったく異なった新しい様式の洋画を日本に持ち込み、洋画壇を隆盛させていった。本稿では、黒田が帝室技芸員に任命されるまでの明治画壇の歴史を踏まえながら、彼の任命について考察していく。

キーワード…①帝室技芸員制度 ②黒田清輝 ③洋画

### はじめに

明治時代、帝室の保護のもとに、今日にいう美術・工芸の奨励を目的として優れた美術家に対し、終身制の榮譽職としての地位を与え顕彰した制度を「帝室技芸員制度」という。これより任命されたのが「帝室技芸員」（以下、とくに断りのない限り「技芸員」と略記する）である。明治期の作家にとつて帝室技芸員に任命されることは最高の名譽であった。それは近代日本美術が国家と密接に関わり、国家の榮譽を源泉としたためである。<sup>1)</sup>

帝室技芸員はその後、大正、昭和前期に至るまで選択・任命された。前衛的な美術家たちは別であるが、主要な美術家たちは、そのほとんどが技芸員に顔を揃えている。顔ぶれは時代と共に変化していくものの、昭和一九年（一九四四）までに任命された者は、絵画四十五名、彫刻七名、工芸二十四名、建築二名、写真一名の計七十九名であった。本稿では制度を体系的な視点で捉えるのではなく、絵画という一つの

\* 平 出 実乃里

分野に絞って見ていくことにする。当初は、日本美術協会の建議によって発足した制度であることもあって、同協会が目立つが、明治という急速に近代化が進む時代の中で、技芸員の顔ぶれは大幅に変化していくが、それは絵画の分野においても見ることができるといえる。ここでは絵画の分野にあって、明治四三年（一九一〇）に技芸員として任命された黒田清輝に注目し、この時を大きな画期と捉えることを念頭に考察を進めていこうと思う。

### 一、技芸員制度の概要と研究史

帝室技芸員制度についての先行研究には、佐藤道信氏、大熊俊之氏をはじめとする優れた研究の蓄積があり、制度設計と密接に連動した殖産興業政策による工芸作品を対象とした視点や考察が多く見られる。明治から昭和にかけて長期にわたって続くこの制度を考えるにあたり、樋口秀雄氏<sup>2)</sup>・佐藤道信氏<sup>3)</sup>は、技芸員の専門とするジャンルの変化や、技芸員選択における帝国博物館（明治三三年から帝室博物館）総長の役割がしだいに後退したことなどを理由として、明治・大正時代を前期とし、昭和を後期とする理解を示しているが、樋口氏は、とくに前期では日本美術協会、後期は帝国美術院・帝国芸術院との関係が強まり、選択側の方向転換という以上に、ジャポニズムの終焉による政府の美術政策転換と、それによる美術界全体の状況変化を反映していることを指摘している。

また技芸員制度は昭和の戦前まで続くが、帝国美術院成立以降では先行研究において評価が異なる。すなわち佐藤道信氏が技芸員制度と帝国美術院が近代を通じて機能し、並立したと理解するのに対し、大熊俊之氏は制度が帝国美術院の設立によって形骸化したと指摘し<sup>4)</sup>、高階秀爾氏も帝室技芸員制度が帝国美術院設置後静かに歴史的役割を終える<sup>5)</sup>と指摘している。しかしいずれにせよ明治期においては、技芸員制度は美術家たちにとっても名譽的な制度であったことは間違いないだろう。今回取り上げる主たる内容は、明治四三年（一九一〇）の技芸員任命のことが中心であり、したがってこうした評価が分かれる以前のことであるから、ここではこれ以上この問題についての記述は控えることとする。

帝室技芸員制度は、その前身として明治二一年（一八八八）に「宮内省工芸員」が置かれることとなり美術家たち十七名が任命されたことに始まる。その後「宮内省工芸員」「宮内省技芸員」と改称され、明治二三年（一八九〇）に「帝室技芸員」として十名が任命されたことで制度がスタートする。以後、昭和一九年（一九四四）まで十三回の選択会議が開かれ、七十九名が任命され、戦後の新たな任命はなかった。また技芸員は終身制であったが、戦後、既に任命された技芸員の資格失効というものもなかった。

宮内省工芸員の時点で、年金として甲百五十円、乙百円、技芸員は百円が給付されていた。技芸員の目的・義務として、帝室技芸員命令書第一に、

帝室技芸員ハ邦ノ美術ヲ奨励スル為古ヲ徴シ今ヲ稽ヘ工芸技術ヲ  
練磨シ後進ヲ誘導スルヲ旨トスヘシ

とあり、第三では

技芸員ハ宮内省ヨリ特ニ製作ヲ命セラルコトアルヘシ、但其製作

ニ対シ相当ノ報酬ヲ支給スルモノトス

と示されている。<sup>6)</sup>

技芸員任命にあたっては、まず帝国博物館（帝室博物館）総長の招  
集する会議に、宮内大臣により任命された選択委員が集められ、ここ  
で対象者が推薦される。選択委員には宮内省関係者、東京美術学校を  
中心とする文部省関係者、あるいは農商務省関係者が多くみられる。特  
に初期においては農商務省関係者が重要な位置を占め、制度と殖産興  
業政策とが密接に関連づけられている。ただし時代の変遷と共に選択  
委員の構成には変化がみられる。

そうした状況において、宮内省が任命するという技芸員制度が、性  
格として国粹的な方向性を持ち合わせていたという観点で捉えれば、  
洋画というジャンルがこのような制度において、黒田清輝という初め  
の任命者を輩出したということは、留意すべきことであろう。

ところで、帝室技芸員制度の前身といふべき宮内省工芸員の任命を  
考える上で、念頭に入れるべきは「竜池会」の設立である。この団体  
は明治十二年（一八七九）に、日本美術の伝統の擁護と啓蒙、古画骨  
董品の研究を目的として、佐野常民、九鬼隆一らが結成した美術団体  
である。しかし、同団体に美術家はほとんどおらず、竜池会は美術団

体というよりは政府の外郭的な団体であったと考えるのが良いだろう。  
それは竜池会の主な目的が古器旧物の保護と殖産興業の一環としての  
伝統美術の振興であるためである。同年、竜池会会頭であった佐野常  
民はこの当時元老院議官でもあり、副会頭であった河瀬秀治は大蔵省  
商務局長であった。佐野は翌年、大蔵卿に就任したため大蔵省のトッ  
プの官僚が竜池会において正副会頭を務めていたということになる。

河瀬は以前、殖産興業政策の中核だった内務省勸業寮の権頭を務め  
ており内外博覧会事業にも深くかかわっていた人物である。竜池会の  
会員も大蔵省・内務省の官僚が多くみられ、さらに半官半民の「起立  
工商会社」の社長であった松尾儀助なども会員として参加しているこ  
とから、竜池会は殖産興業を進める政府関係者ほとんど一枚岩的な  
存在であったと考えられる。<sup>7)</sup>

ところがしばらくすると、竜池会内部で新旧派の対立が起き始める。  
フェノロサ、岡倉天心ら（新派）は、会内部に存在する保守的・国粹  
的な思想傾向を嫌っていた。そのため、伝統美術の革新、発展という  
進歩思想を持った新派勢力は会を離脱し、明治一七年（一八八四）二  
月に、新たに鑑画会を結成する。同会は、竜池会と同様に古美術の研  
究調査を標榜するが、方針としては日本画の復興運動と共に、日本画  
の新天地開拓を進めたのである。

また、フェノロサや天心らは、同年設立の文部省図画取調掛の中心  
メンバーでもあり、のちに「東京美術学校」が設立されると、この鑑  
画会は発展解消された。こうして彼らは文部省との繋がりを持ちつつ、

美術教育の場を整備していく。

一方、これに対抗する形で、明治二〇年（一八八七）一二月四日、佐野、河瀬らの竜池会旧派は宮内省との結びつきを得、有栖川宮熾仁親王を総裁に迎えて「日本美術協会」を設立する。技芸員制度は、まさにこの日本美術協会の建議によって発足するのである。

以前より河瀬は、明治一三年（一八八〇）三月に大隈重信に宛て、帝室の保護をもつて美術家優遇制度を主張していた。また明治二二年（一八八九）九月、『国華』において「帝室の保護をもつて直接に美術工芸を奨励するの必要と論ず」と題した宮内省直轄の工人をおき十分な手当を給付し、工人の養成を図ることを望んだ記事も掲載されている。<sup>8</sup>

このような背景の中で立ち上げられた帝室技芸員制度であるため、制度がいかに保守的なものであったのかは想像に難くない。そして、さらに制度の国粹さを伺えるエピソードがある。

大隈氏の指摘によると明治二三年（一八九〇）の技芸員の選定に際しては、同年開催の第三回内国勸業博覧会において伝統流派の作家達が上位入賞を果たせなかったことから、時を遡って明治一五年（一八八二）、明治一七年（一八八四）の二度の内国絵画共進会の上位受賞者の中から、大和絵系、狩野派、南宗・北宗派、四条田山派の四大伝統流派からバランスを取りつつ任命されたようである。すなわち、過去の成績を援用してでも伝統流派の顔ぶれを揃える必要性があったということは、絵画ジャンルの技芸員は伝統流派の画家というものが、

欠かすことの出来ない存在であったことを暗示しよう。<sup>9</sup>

事実、明治年間における絵画ジャンルの技芸員は基本的に伝統流派の大家たちで占められていた。つまり制度の発足当初は、とりわけ伝統というものが重要視されていたのである。

## 二 洋画壇の動きと技芸員

いわゆる国粹主義傾向の強い日本画集団が依然として力を温存している一方で、明治一一年（一八七八）、フォンタネージが工部美術学校を辞し、翌年に同校は廃校に追い込まれたことで、洋画壇には冬の時代が到来していた。

フェノロサは、自国の優れた文化財を省みようとしない国民の態度に憤激し、文化財の価値、日本画の優秀性を竜池会の講演（美術真説）で説いた。加えて国粹主義者たちによる思想が高まってきたこともあって、洋画壇は逆風に立たされることになる。このことは展覧会の出品にも影響を及ぼし、

明治一五年（一八八二）の農商務省主催の第一回内国絵画共進会規則第三条においては、

西洋画ヲ除クノ外流派ノ如何ヲ問ハズ都テ出品スルヲ得ベトシ雖モ古図ヲ其儘模写シタルモノ及ビ焼絵、染絵、織絵、縫絵、蒔絵等并ニ他人ノ画キタルモノハ出品ヲ許サズ。<sup>10</sup>

と明確に洋画出品の拒絶が行われている。

また、明治一七年（一八八四）の第二回の農商務省主催の内国絵画共進会においても、洋画の出品を規約第四条において、

洋法ノ画ヲ除クノ外流派ノ如何ヲ問ハズ総テ出品スルヲ許スト雖  
モ焼絵、蒔絵、繡絵、染絵、織絵及び猥雑戯狂ニ属スル凶画ノ類  
并ニ他人ノ画域ハ未ダ卒業セザル学校生徒ノ画キタルモノハ出品  
スルヲ許サズ。<sup>11)</sup>

として拒否している。

さらに、内国絵画共進会の後身である東洋絵画会主催での明治一九年（一八八六）春に開催の東洋絵画共進会においても、その規則第四条において、

洋式ノ画ヲ除ク外流派ノ何タルヲ問ハズ総テ出品スルコトヲ得ル  
ト雖トモ焼絵、蒔絵、染絵、繡絵及猥雑戯狂ニ属スル凶画ノ類  
（普通鳥羽絵ト称スルモノノ如キ画格ニ適セス美術ノ資格ナキモノヲ云）並他人ノ画若クハ卒業セザル学校生徒ノ作りタルモノハ  
出品スルヲ得ズ。<sup>12)</sup>

と洋画の出品が拒否されている。

このような官民からの圧迫も大きく、洋画を描くものは国賊と見做すといった偏見まで生まれ洋画の排斥が進んでいた。

一方、洋画壇にあつては、明治二〇年（一八八七）、山本芳翠がフランスから、翌年二一年（一八八八）には松岡寿がローマから帰国したことが追い風となって、小山正太郎、浅井忠、本多錦吉郎等を中心とする西洋画排斥反対運動の陣営がしだいに強化されて行く。

とりわけ松岡寿の帰国祝いの席は、やがて西洋美術擁護運動の協議会へと移行し、更にこの運動が全国の洋風美術家の賛同を得て、技術者同盟結成へと展開したのである。この一連の運動が身を結んで、明治二〇年（一八八七）に開催された東京府工芸品共進会では、それまで拒否されていた洋画の出品が認められることとなった。<sup>13)</sup>

こうして一時的ではあるが、洋画蘇生の活路が開かれ、洋画壇の団結は更に強固なものとなり、明治二二年（一八九八）に塑像彫刻家を包含する明治美術会が組織されることとなって、報告雑誌の発行などの普及活動をも進め、さらに帝国大学教授、外国公使等を陣営に引き込んで論陣を強化していった。

明治二三年（一八九〇）、洋画普及の絶好の機会であると捉えた第三回内国勸業博覧会で、彼らは国粹派の反対を押し切って大量出品を果たし、いわゆる洋風美術出品が初めて認められ、洋画は総数六十点が出品された。<sup>14)</sup> この際の審査は、審査委員として岡倉天心があたり、日本画家が監査を行う予定であったが、明治美術会の抗議により監査のやり直しが行われた。続く明治二八年（一八九五）の第四回内国勸業博覧会においては、日本画家に混じり、洋風美術家が審査委員として任命された。<sup>15)</sup>

このような洋画壇の巻き返し活動が続く中、コロンブスによる新大陸発見四百周年を記念して一八九三年（明治二六年）にシカゴ万国博覧会が開催されることとなった。そのため明治美術会を中心に、洋画の代表的な作品の出品を計画したが、帝国博物館初代館長九鬼隆一ら

の、「洋画は幼稚である」との理由から、出品させない意向が示されたため、この結果を受けて洋画壇は不参加を決めた。明治二五年（一八九二）七月一日、小山正太郎、松岡寿、浅井忠、原田直次郎、山本芳翠は帝国ホテルに集まり、都下の新聞記者を招待して当時の状況を公表し、世論に訴えた。また、外神田の青柳亭に三十余名が集まり、各自手分けをし、有力者らを訪問し、賛成を得るため運動を続けたという。<sup>16</sup>

このような洋画撲滅運動に対する動きに、同情声援を送る識者の声も上がり出した。伝統的な絵画を保護すべきという国粹主義的な声がある一方で、さらに黒田清輝・久米桂一郎という実力や実績のある洋画家たちが帰国したことから、国粹主義者たちも洋画を容認せざるを得ない状況に至ったのである。しかしこの時点では依然として、洋画は日本画に劣るものとして位置付けられていた。

### 三 黒田清輝の技芸員任命について

このような状況の中、一人の画家がフランスから帰朝した。彼の名前は黒田清輝という。黒田は国粹的な背景から成立した帝室技芸員に洋画家として初めて任命された。数多い洋画家の中で何故黒田が任命されたのだろうか。帝室技芸員に任命されるまでの彼の生涯を見ていく。

黒田の家系は内閣総理大臣を務めた黒田清隆の係累であり、すなわ

ち彼は貴族階級出身の洋画家である。十八歳の時、法律家を目指し渡仏するが、のちに画家に転身するという特異というべき経歴をもつ。留学以前の黒田は、経済的にも物質的にも恵まれた環境で成長した。画歴について見れば、明治一年（一八七八）、狩野派の画家である樋口探月に日本画を学ぶが、まもなくこれを辞め、その後、高橋由一の門下であった細田季治に鉛筆画と水彩画を学ぶが、これも長続きしなかった。しかし、このような絵画の経験もあったためか、しばしば趣味で絵を描くこともあったようだ。

しかし画業で身を立てるといようなことは考えてもみなかったよう、十代は専ら大学予備門を目指して英語を学び、やがてフランス語に転じて十七歳の時、外国語学校フランス語科に編入学した。もちろん黒田がフランス語を学んだ理由は、法学を学ぶためだったようだ。当時、政府はフランスの法律制度をモデルに民法、刑法を整備していたこともあって、法曹界ではフランス語を習得し、フランス法に学ぶ傾向が強かったことも背景にあった。

明治一七年（一八八四）二月、義兄の橋本直右衛門がフランス公使館に赴任することになったため、黒田も同行し渡仏する。法律を学ぶための私費留学生という身分である。

パリでは、公使館で催されるパリ在住の日本人の集まりに参加して、人々と交流する機会を得たが、これが黒田の転機となった。ここでパリ万国博覧会の事務局雇としてフランスに渡っていた山本芳翠、工部省留学生の藤雅三、パリで美術商を営む林忠正らと知り合い、黒田は

彼らに画才を認められ画家になるように勧められるのである。養父宛書簡において、

(前略) 山本(当地在留の画工) 藤(工部大学卒業生ニテ同工部省より官費ヲ以テ油絵ヲ学ブ人) 林(当地在留ノ日本画其他諸古物ナドノ商人先ヅ一寸云ハ、古道具屋也)ノ諸氏ガ日本美術ノ西洋ニ及バザルヲ嘆ジ私ニ画業修行ヲしきりに勧め申候 且つ私ニ画ノ下地あるを大ニ誉め曰ク 君ニシテ若シ画学ヲ学ひたらんにはよき画かきとなるや必せり 君が法律を学ぶよりも画を学びたる方日本の為メニモ余程益ならん など、迄申候故少しく画学を始めたかとも思ヒ居候 固より好きの事故少しく勉強したらんには進歩可致と存候 先づは一左右草々如此御座候<sup>17</sup> 書き残している。

また藤に通訳を頼まれ、彼の師であったラファエル・コランのアトリエを訪れるに至って、絵画への興味を少しずつ深め、法学の勉強の傍ら、写生やルーブル美術館を訪れ、次第に絵画への興味を膨らましていく。この頃の養父への書簡では、

(前略) 色色ト相考ヘ申候ニ法律専門ニテ国益ニナル程ノ事を為サンハ余程六ヶ敷被存候 依而今般天性ノ好ム処ニ基キ断然画業修行ト決心仕候(中略) 画学ハ他ノ学問ト異ヒ何年学ベバ卒業スルト云事ハ無之年ノ長短ハ只其人ノ天才ニ依ル事ニ御座候 私一度決心致し候上ハ一心ニ勉強可仕候 其決果ノ好悪ハ只天ニ御座候(後略)<sup>18</sup>

と綴る。

こうして本格的に画家を志すようになり、コランに入門し、明治九年(一八八六)一月には彼が教鞭を取るアカデミー・コロロッシに入学して外光派アカデミズム絵画を習うことになる。この頃、洋画を学ぶため、藤を追いかけるように留学してきた久米桂一郎と出会い、彼は黒田の生涯にわたる僚友となる。

コランの絵画教育の内容は、木炭による石膏デッサン、裸体デッサン、油彩による裸体デッサン、ルーブル美術館などにおける古画の模写を経てのち自由制作という流れで、これは一九世紀フランスのアカデミックな修学方式であった。古画の模写ではレンブラント・ファン・レイン(一六〇九〜六九)、ジャン＝フランソワ・ミレー(一八一四〜七五)をよく描いたといい、自由制作で彼はミレーのように都市ではなく田園を好み、パリ近郊のグレー・シユル・ロワンを頻繁に訪れて作品制作をする。グレーに集まる画家の多くは印象派のような画法で制作にあたっており、黒田も興味を抱いたようである。

そして、この地で出会ったマリア・ビヨールという少女をモデルに描いた「読書(図1)」が、一八九二年(明治二四)、フランス芸術家協会(ソシエテ・デ・ザルチスト・フランセ)のサロンに初入選した。さらに一八九三年には「朝妝(図2)」が国民美術協会(ソシエテ・ナショナル・デ・ボザール)のサロンに入選を果たした。

このようにフランスにおいて展覧会の入選歴があり、最も新しい洋画の知識を携えた黒田は帰国後、久米とともに日本の洋画団体である

明治美術会会員となった。

入会以前より黒田の存在は明治美術会において認知されていたが、パリにおいての先輩山本芳翠の手引きにより参考出品された「読書」は、明治二五年（一八九二）明治美術会第四回展に出品され、早くも知られるところとなった。

その後、明治二七年（一八九四）に開催された明治美術会第六回展では渡仏作品が、同輩の久米の作品とともに発表されると、その中の「朝妝」は、大反響を呼び起こした。なぜなら、日本ではかつて公表された例のない裸体画だったからである。「朝妝」は明るい色調で描かれ、印象派以前の絵画様式に従った従来の洋画家たちのような陰影法を用いた暗い色調とは異なっていた。このような色使いと黒田の正確な素描は、西欧的格調を備えた作品ではあったが、にも益してこれまでの日本では例を見ない裸体画を公表したという事はセンセーショナルに受け止められた。

明治二八年（一八九五）春に京都で開催された第四回内国勸業博覧会で、「朝妝」は社会的風教から物議を醸し撤回を叫ばれた。この際、審査官でもあった黒田は、撤回要求に審査員を辞する覚悟でのぞんでいたが、九鬼隆一を総長とする審査官会議は彼を擁護し、撤回には至らなかった。

このような物議を醸した、「朝妝」であるが、内国勸業博覧会では妙技二等賞を受賞する。この時、いわば国粹主義者代表ともいえる九鬼隆一が裸体画を公開することに問題はないとして黒田を擁護したの

は注目すべき点である。

当時、黒田は久米に、

どう考へても裸体画を春画と見做す理屈が何処に有る 世界普通のエステチックは無論日本の美術の将来に取つても裸体画の悪いと云事は決してない悪いどころか必要なのだ大に奨励す可き道理上オレが勝たよ兎も角もオレはあの画と進退を共にする覚悟だ。<sup>19)</sup> という手紙を送っている。

黒田は、西洋において裸体は古代より造形対象とされてきた重要な主題であることを、作品を通じて日本に伝えたかったのだろう。

その後、明治三〇年（一八九七）、黒田は白馬会展にヌード三部作「智・感・情（図3）」を出品した。しかし明治三四年（一九〇二）、「裸体婦人像（図4）」を白馬会展に出品すると、これが再び物議を醸した。官憲の指示により、裸体作品を特別室に展示し、しかも裸体の下半身に布をかけて展示されるといふ「腰巻事件」が起きた。日本において裸体作品は、美術的評価、価値の評価のより前に社会的道徳や風俗的問題として取り上げられる傾向にあったのである。

明治三三年（一九〇〇）開催のパリ万国博覧会に出品された「智・感・情」は見事銀賞を受賞して、欧州と日本との評価の差を如実に示すが、西洋美術では認知された一画題である裸体を拒絶する日本政府に、黒田はヌード作品への無理解に落胆したことだろう。

このように裸体画をめぐる問題は、日本では世間を騒がせたが、一

方で洋画の存在を強く世間認識させたという効果もあったと考えられる。また黒田の名も世間に強く知らしめ洋画の社会的基礎をつくる出発点となったのであれば、洋画壇の進展の過程ではむしろ幸いだったといえるだろう。

明治二十九年（一八九六）、洋画壇に転機が訪れた。東京美術学校に西洋画科が設置されたのである。開校当初は、いわば国粹主義の教育を旨として誕生した東京美術学校に西洋画科が設置されたという事実は、洋画の興隆を暗に示しているようである。そこに教授として迎えられたのが黒田であった。

教授に黒田が招聘されたのには、申し分のない実績に加えて、幾つかの要因を考えることが出来る。一つ目は、黒田が貴族階級出身の「血筋の良い」画家であるということ。前述した通り、黒田の出自は他の画家とは比較すべくもなく、事実彼は時の文部大臣である西園寺公望とも交流があった。西園寺は、黒田を同じ貴族階級出身という立場から、とても目を掛け、また西園寺自身が西洋趣味を好んだことも



図2 黒田清輝「朝妝」明治26年（1893）カンヴァス、油彩 焼失



図1 黒田清輝「読書」明治24年（1891）カンヴァス、油彩 東京国立博物館



図4 黒田清輝「裸体婦人像」明治34年（1901）カンヴァス、油彩 静嘉堂文庫美術館

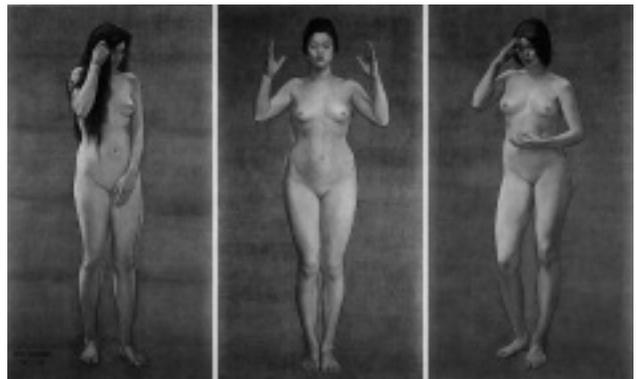


図3 黒田清輝「智・感・情」明治32年（1899）カンヴァス、油彩 東京国立博物館

あつて、洋画に対して寛容で興味を抱いていたという。<sup>20)</sup>

二つ目は、岡倉天心の洋画に対する理解である。美術における国粹主義者の中核にあつた天心ではあつたが、彼はかねてより東京美術学校に西洋画科を設置したいと考えていた。明治二十七年(一八九四)六月に起草された『美術教育施設二付意見』<sup>21)</sup>では、天心の洋画への関心の高さと、西洋画教授が必要なことを取り上げている。

その実現に東京美術学校は組織として、左記の通りの教室を掲げている。

### 『実技教員』

#### 絵画科

	教授一人	(年俸)
第一教室	教授一人	一、〇〇〇円
(古代、巨勢、土佐)	助教授一人	五〇〇円
第二教室	教授一人	一、〇〇〇円
(足利、徳川前期)	助教授一人	五〇〇円
第三教室	教授一人	一、〇〇〇円
(徳川後期)	助教授一人	五〇〇円
第四教室	教授一人	一、〇〇〇円
(図案)	助教授一人	五〇〇円
第五教室	教授一人	一、〇〇〇円
(支那画派)	助教授一人	五〇〇円
第六教室	教授一人	一、〇〇〇円
(泰西画派)	助教授一人	五〇〇円

このように第六教室に泰西画派(洋画)が掲げられていて、天心が西洋画科を設けようとしていることがわかる。

明治二十九年一月、天心は「早稲田文学」<sup>22)</sup>で、左記のように語っている。

若し日本古来の美術を王朝時代(藤原時代)鎌倉時代(精しくは鎌倉時代より足利時代に至る間)徳川時代(二百年以上平民的思想の発達せし時代)の三大期に区割せば、明治の今日はこの三期間の美術の悉くに復興せられ、混在せるの時代なり、今日はこれらの美術の三元素の混沌として定形を得ざるの時なり、今日はこの三分子の基礎を定めずは、恐らくは西洋美術に蹴散らさる、事あるべし。

この故にわが美術学校にては此等過去美術を凡て総合し、今日の智識をもて此何にこれを利用すべきかという問題を学生に与うるを目的とす。

寧ろ先づ、日本美術の歴史的根柢を牢くし、さて後、西洋美術の精華をも参酌せしめんと慾する所なり、故に本校は来年度より新たに西洋画の一科を加へ、且西洋へ留学生を出ださん心組なり(後略)

とあり、天心が西洋画科設置にポジティブであつたことを理解することができる。高階秀爾氏は、天心が当時の洋画を否定し、排斥した理由について、明治初年に日本にもたらされた洋画が、西洋絵画のなかで、決して優れたものではなかつたからだとしている。さらに天心は、

われわれのところへ届いた芸術は、その最大の退潮期に於けるヨーロッパ芸術であった―世紀末の唯美主義がその犯した乱暴を償う前のそれであり、ドラクロアが硬化した官学派明暗法のヴェールを取り除く以前のそれであり、ミレーやバルビゾン派が光と色彩の託宣をもたらす以前のそれであり、ラスキンやラファエル前派の高貴性の純粹さを解明する以前のそれであった。(『東洋の理想』)

と言っているものであり、天心が評価をしなかったのはフォンタネージの流れを汲む、明治美術界系の洋画であり、天心の洋画嫌いを西洋絵画一般にまで拡げて解釈するのは当を得ていないと指摘している。<sup>23)</sup>

そのため天心の嫌う絵画に黒田らの洋画は含まれていない。天心は日本画復興運動において頑固な伝統主義者ではなく日本の美術文化に対して柔軟な考えを持っていた人物だったと推測される。

このような状況の中、同年九月に黒田、久米らは明治美術会を脱退し新たに白馬会を組織した。かねてより明治美術界内で新派(黒田・久米ら)、旧派(小山・浅井ら)との間で衝突が起きており、同会の発足により洋画壇の分裂は決定的なものとなった。

その後、黒田はフランスのサロンを手本とした文展の発足に際して、建白書を文部省に提出し、明治四〇年(一九〇七)に第一回文部省美術展覧会(文展)の開催に大きく関与し、審査委員を務めた。こうして、洋画壇の冬の時代は終わりを告げ、しだいに社会的地位を確立して行ったのである。

一方、最大の洋画排斥を訴えた日本画集団は、甚だしく紛乱を繰り返し、明治四一年(一九〇八)の東京美術学校の入学試験において洋画は志望者九十一名に対し合格者が二十五名という厳しさであったが、日本画は定員に満たないという苦境に陥っていた。<sup>24)</sup>

このような洋画・日本画それぞれの事情の中、明治四三年(一九一〇)黒田清輝が帝室技芸員に任命されたのは、西洋画壇にとつては、隆盛に向かう実態を端的に物語る一番の出来事だろう。

前述した通り、技芸員制度自体は国粹的な旧派の集まりであった日本美術協会の建議によって始まった制度である。そうした伝統流派を重んじる制度に、幕末から始まった、いまだ歴史浅い洋画が選択され、黒田が任命されたということは、社会はもとより、皇室(国家)が洋画の価値を理解し認識したということになる。この事実は、洋画壇の努力の結果でもある。

この出来事を岩村透は「美術新報」において左記のよう述べている。富山市から吉岡芳陵君がくれた葉書の隅に(洋画の帝室技芸員とは世の中も変つて来たね)と書いてある。これは先頃任命になった黒田清輝君を指していることと言うまでもない。今の美術会の泰斗として黒田君を知る者は、氏が帝室技芸員に任命されたとても怪しむ者はいない。然かあるべき筈のものが実行されたに過ぎぬ。併し今から二十年前の洋画界の状況を知る者には、黒田君個人の技倆人格や、技芸員としての適不適は別問題として、仰々洋画家が帝室技芸員に命ぜらるる事それ自身が不思議に感ぜられ

るのである。時代の国状を発表すべき万国博覧会に、官辺に縁故ある所謂美術奨励家が公然洋画の出品を排斥して不健全な国粹論を振り廻し、当時洋画の先達家をして同盟反抗せしめたことは我々の記憶に未だ新しい事である。他の事物では悉く模範を万国に仰ぎつつ、独り美術ばかりは極端な排斥主義を執つて得意となつていた時代も、未だ先日のことである。

我が国に於ける唯一の技芸学校に洋風技巧を伝習する機関を設けたのも、是亦僅かに十余年以前の事である。その未だ遠からぬ当時に行はれた、公私、間接、直接の迫害世論の無識、一般の誤解奨励の稀薄を眼前に観た我々が、今洋画家の帝室技芸員の任命を見ては世の中も変つて来たね、と想はざるを得まい。(中略)

技倆に於て、人に於てわが洋画界を代表する帝室技芸員の先達者が最も当を得たる人たることは一人として意義を挿む者はいない。個人としての黒田君に異口同音その名誉を祝することは勿論である。併しそれ以上洋画を我国のものとして公式に宮廷に於て認識せられたことは、日本に於ける美術会の朱字的事件として、この意味に於て、亦大いに祝賀せねばならぬ(下略)<sup>25)</sup>」

黒田の帝室技芸員任命は、全洋画壇の待望であつた。以前より洋画は日本画と同等の社会的評価は受けていたといつても、伝統を重んじていたこの制度で、皇室に認知されたということで洋画と日本画との差は、かなり接近してきたとも考えることが出来る。

また樋口氏によると、黒田の推薦においては、

東京美術学校教授黒田清輝は後進を指尚する茲に十数年其大作の賞賛を博せしもの亦わなからず。寔に斯道中の巨擘なり。兼て文部省より推選も有之に付、宜く此際を以て帝室技芸員に補せられ然るべしと思考す。

とされている。<sup>26)</sup>

黒田の技芸員任命は、もちろんその画家としての実績が大きな要因であつたと考えられる。彼は渡仏中、先述の通り、幾度かのサロン入選歴を持つている。当時、西洋に追いつき、西洋の文化の吸収を目指し情報を収集していた政府は、とくに万国博覧会を新たな外国文化の吸収と、自国文化の発信という点において重要な場に位置付けていた。つまり万国博覧会は、鎖国から開国に転じた日本が国際的社會に積極的に参入していくための重要な国家事業であり、日本がその一員となるため、そしてジャポニズムを追い風とした殖産興業のため、政府は万国博覧会を通して西洋文化がどのようなものなのか、どのような価値があるのか、その理解を目指す重要な場であつた。政府が、黒田のサロン入選という快挙を実質的に理解していたであろうことは容易に想像できる。

前述した「腰巻事件」等の裸体画問題は、国内的に見れば世間を騒がすマイナス要素の大きいものであつたが、一方で洋画の存在を強く世間に認識させたという効果もあつたと考えられ、むしろこれは黒田の認知度を高くさせたと考えられる。

また、黒田が東京美術学校の教員として迎えられたことも重要な点

である。国粹集団の集まりであった東京美術学校に招聘された洋画の教育者という立場は大きいであろう。

このような経歴に付加価値をつけるのは、黒田の「血筋」であったろう。黒田は藩閥政府の二本柱であった薩摩藩の出身であり、政府の枢要部を占めた黒田清隆の係累で、父の清綱は元老議員を務め、後には貴族院議員を経て枢密顧問官になり爵位も子爵であった。彼は貴族階級の棟梁の公爵、文部大臣西園寺公望とも親交があつて、恵まれた環境を持っていた。黒田の存在は従来の美術界では異例のものであつたが、それは絶対的なものであつたと思われる。この点も技芸員任命の後押しとなつたことだろう。

技芸員制度は伝統を重んじる帝室の制度である。しかし黒田の持つ世界で認められたという大きな経歴は、洋画という新たな分野の技芸員を生むに最もふさわしい条件が備わつてのことであつたと理解できる。

### おわりに

本稿では明治期に制度化された「帝室技芸員制度」に焦点を当て、洋画のジャンルに初めて任命された黒田清輝の業績と、任命の背景について考察を進めた。絵画という一つの視点ではあるものの、国粹的で伝統を重んじた制度に黒田という画家が任命されるということは美術、特に日本における洋画受容の歴史において大きな画期であると捉

えられるはずである。

前述したとおり、これまでの技芸員制度研究においては明治・大正を前期、昭和を後期で二分することが一般的であつた。このことに異を唱えるものではないが、洋画史においては黒田清輝の任命は、非常に大きな意味を持っていて、考慮されるべきだと考える。

黒田の任命後、洋画分野で帝室技芸員が誕生していく。間は開くが昭和九年和田英作・藤島武二・岡田三郎助、昭和十九年（一九四四）に金山平三・中沢弘光・梅原龍三郎・安井曾太郎・南薫造が任命され、洋画の帝室技芸員は九名を数えた。

黒田の業績はすでに多くの研究の中で述べられているが、技芸員に任命されたのち、東京美術学校で指導にあたる中で、洋画の地位が安定しない頃に技芸員に任命されたという事実はやはり特異な存在で留意すべきであろう。フランスでアカデミックな教育を受けて、絵画様式を学び帰国した黒田から、東京美術学校で教育を受けた青木繁や中沢弘光らはその後、裸体画を発表していく。すなわち黒田は欧州を日本に本格的に移植した最初の画家としても重要であり、活躍は洋画の地位をさらに確固たるものにするものとして捉えられる。

最後になるが、明治四三年（一九一〇）の選択では二名が技芸員に任命された。黒田清輝のほかに写真家の小川一真である。小川は帝室技芸員唯一の写真家である。この点からもこの年の技芸員選択は例年に比べ、エポックメイキング的な評価が与えられるものであつたといえるであろう。

## 註

- (1) 佐藤道信「帝室技芸員と帝国美術院会員」三の丸尚蔵館年報・紀要第十二号 平成一七年
- (2) 樋口秀雄「帝室技芸員制度―帝室技芸員の設置とその選衡経過」ミュージアム二〇二号 東京国立博物館 昭和四三年一月
- (3) 佐藤道信「帝室技芸員と帝国美術院会員」前掲書
- (4) 大熊敏之「未完のアカデミズム―帝室技芸員再考序説」『近代美術の巨人たち―帝室技芸員の世界』展図録 サントリー美術館 平成八年
- (5) 高階秀爾「高階秀爾『帝室技芸員と明治期の美術保護政策』」『近代美術の巨人たち―帝室技芸員の世界』展図録 サントリー美術館 平成八年
- (6) 樋口秀雄「帝室技芸員制度―帝室技芸員の設置とその選衡経過」ミュージアム二〇二号 東京国立博物館 昭和四三年一月に記載。
- 技芸員の義務は左記のように規定されている。
- 第一 帝室技芸員ハ邦ノ美術ヲ奨励スル為古ヲ徴シ今ヲ稽ヘ工芸技術ヲ練磨シ後進を誘導スルヲ旨トスヘシ
- 第二 技芸員ハ其志操ヲ高潔ニシ其体面ヲ損スル如キ挙動アルヘカラス
- 第三 技芸員ハ宮内省ヨリ特ニ製作ヲ命セラルコトアルヘシ、但其製作ニ対シ相当ノ報酬ヲ支給スルモノトス
- 第四 技芸員毎年兩度若クハ臨時ニ其工芸技術上ニ関スル事項ニ就キ帝室博物館総長ヨリ諮問ヲ受ケ若クハ報告ヲ命セラルトキハ之ニ応答シ若クハ報告ヲ出スヘシ
- 第五 帝室博物館総長ハ技芸員ノ業務素行ヲ監督シ隨時技芸員ノ製作物ヲ臨検シ又ハ製作品ヲ檢視スルコトアルヘシ
- 右の条項宮内大臣ノ達ニ依リ命令ス
- 大正六年六月一日  
帝室博物館総長股野琢
- (7) 佐藤道信「近代国家と近代美術」吉川弘文社 平成一二年四月一日
- (8) 樋口秀雄「帝室技芸員制度―帝室技芸員の設置とその選衡経過」前掲書
- (9) 大熊敏之「未完のアカデミズム―帝室技芸員再考序説」前掲書
- (10) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」東京美術 昭和四九年七月 一一二―一一三頁
- (11) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 一一八頁
- (12) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 一二五―一二五頁
- (13) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 二四三―二四四頁
- (14) 第四回明治美術会報告に記載あり。  
「第三回内国勸業博覧会ノ事 本年ノ博覧会へ出品ノ洋風絵画ハ総数六十枚コシテ同彫刻ハ六點ナリ内本会々員ノ出品ニ係ルモノ左ニ如シ(以下略)」
- (15) 第四回内国勸業博覧会事務報告に記載。
- (16) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 二四九―二五一頁
- (17) 黒田清輝日記 一八八六年(明治一九年)二月一〇日
- (18) 黒田清輝日記 一八八六年(明治一九年)五月二二日
- (19) 黒田清輝書簡 一八九五年(明治二八年)三月二八日
- (20) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 二八九―二九〇頁
- (21) 「岡倉天心全集 三」平凡社 昭和五四年十月十五日 三九一―三九三頁
- (22) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 二八八―二八九頁
- (23) 高階秀爾「日本近代の美意識」青土社 昭和六一年 九月一〇日 五五―五七頁
- (24) 瀬木慎一「近代美術事件簿」株式会社二玄社 平成一六年四月二八日 一二頁
- (25) 浦崎永錫「日本近代美術発達史(明治篇)」前掲書 五六二―五六三頁

(26) 樋口秀雄「帝室技芸員制度―帝室技芸員の設置とその選衡経過」前掲書  
備考

本論に掲載した図版は全て

東京国立博物館『生誕一五〇年黒田清輝―日本近代絵画の巨匠―』展図録  
所収の図版を複写したものである。

The system of Imperial household artists and the role played by Kuroda Seiki.

In the Meiji Era, for encouraging art and crafts, the system of giving excellent artists a lifetime honorary status was established. 'Imperial Household Artists' was appointed under this system. For Meiji artists it was great honor to be appointed to an Imperial Household Artist.

In the field of painting, almost all the nominee were Japanese paints due to the consideration of holding national cultural tradition. However, in 1910, Seiki Kuroda was appointed as an Imperial Household Artist. Kuroda had a different background from other Japanese colleagues of European drawings. He had got the award in a French salon and transferred the new mode of European paints to Japan. This paper is reconsidering Kuroda's nomination in the context of the development of Meiji artists' society.

**Key words** : The system of Imperial household artists Kuroda Seiki Foreign painting