

文人画の終焉と再覚醒

——富岡鐵齋晩年の文人画・南画の国際評価

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

クルト・グラーザーの鐵齋訪問

富岡鐵齋に出会った最初の外国人としては、クルト・グラーザーが知られている。このユダヤ系ドイツ人の東洋美術史家は、明治44年11月京都に鐵齋を訪ねており、翌日英語で記した礼状の存在が知られている(小高根太郎『富岡鐵齋』、1946に原文掲載)。そのグラーザーを東京で案内し、通訳を務めたのが、当時まだ医学部の学生だった、詩人の木下杢太郎だった。専門の通訳がImpressionismusの翻訳に手間取った様子などを、杢太郎はいささか気取って書き留めている。明治末年の西洋美術思潮がどの程度極東の島々に浸透していたのかを彷彿とさせる、貴重な証言と言ってよい。その杢太郎は同僚の児島喜久雄とともに1922年に欧州を訪れるが、児島の手記には、第一次世界大戦後の貧窮のなかで、グラーザー夫人が杢太郎の日本での好意を懐かしみ、思わず落涙する場面が描かれていたりする。

そのグラーザーは、同1921年、印象派の兄貴分に当たるエドゥアール・マネに坎する画集を出版する。題して『エドゥアール・マネのファクシミリによる素描と水彩』。その序文で、「これはもはや古い意味でのデッサンというより東洋の墨絵である」。「もはや油彩が古い意味での絵画でないのと同様、デッサン即下描きではないのである」と宣言している。ここには、

油彩画を最終目的地として最高位に据え、デッサンやスケッチをその準備段階の下描きとする価値観が崩壊したことが告げられている。とりわけマネにあっては、完成作としての油彩にもまして、従来はさして重要視されなかった水彩や素描にも、マネならではの即興の技量が発揮されている、というのが著者の価値判断であろう。それは同時期にフランスでもレオン・ローゼンタールなどが『マネ腐蝕銅版画とリトグラフ』(1925)で表明することになる、新しい美意識を共有したものと見てよい。むろん戦後の恵まれない経済状況のなかで比較的安易に印刷可能だった媒体が、意図的に選ばれた、といった台所事情も背後にはあったかも知れない。とまれ、こうして、従来の欧米の美術的価値観への問い直しがなされる文脈にあって、グラーザーがことさら「東洋の墨絵」を持ち出していることに注目したい。

マネの即興の絵筆さばきは、同時代の批評家たちからは、マネの欠点として指摘されることが多かった。いわく仕上げをする才能の欠如。いわく新鮮な目に比べて、練度の落ちる腕。さらには、稚拙な素描、気まぐれで移り気な画家の性格、構図を作れない無能さなどが、マネ批判の常套だった。そうした批判を躲すべく、最初にマネを東洋の筆法と比較して、画家の弁護を試みた

のが、テオドル・デュレ。マネの最初の作品カタログを掲載した『エドゥアール・マネの歴史と作品』(1901)でデュレは、マネの即興の素描を、洋の東西を通じて、ただ北斎の技量にのみ匹敵するもの、と激賞した。杵太郎と児島は『印象派の画家たちとその歴史』(1906)によって当時著名だった84歳のデュレ翁にも、パリで偶然に出会い、自宅に招かれてもいる。グラーザーのマネ評価にも、大先輩デュレの衣鉢を継いだ面が認められよう。

とともに、グラーザーによるマネと東洋水墨画との比較には、デュレら印象派世代の認識とは異なった部分もあっただろう。すなわち表現主義運動の高まりとともに、東洋思想、儒学から老荘にいたる思想に、欧州の混迷からの脱却を希求するような憧憬が生まれてもいた。孟浩然や王維ら唐代の詩人を下敷きに翻案した、グスタフ・マラーの『大地の歌』(1907-8)、『アレグザンダー広場』で著名な作家アルフレード・ドゥプリンの『王倫の三跳躍』(1913年脱稿、1916年初版。小島基訳、白水社)などがその代表だ。孔子の道德こそ欧州に不可欠と説く、清朝の儒者だった辜鴻銘の著作が、リヒャルト・ヴィルヘルムによって『西洋思想に対する支那の防衛』としてドイツ語で出版されるのが1911年。こうした東洋の自己主張が、第1次大戦の惨禍を経て、有名なオズワルド・シュペングラーの『西洋の没落』(1922)という認識を齎すこととなる。また愛児を戦争で失ったケーテ・コルヴィッツが、戦争の惨状を訴えた木版画『犠牲』(1922)は、やがて中国の文人、魯迅によって取り上げられ、官憲により殺害された年下の同志、柔石を追悼するために利用されることになる(1931)。魯迅の尽力により、『ケーテ・コルヴィッツ版画選集』が中国で出版される(1936)のは、文豪死去の3カ月前だった。ここにも、ドイツ表現主義と、近代中国の木版運動との共鳴を見て取れる。クルト・グラーザーには『東洋美術』(1920、1922)と題する著作が何冊もあるが、その出版の背景には、こうした一般読者の東洋

思想・東洋美術に対する興味の高まりがあったはずだ。

大正初期の南画復興とその背景

さて、明治以来、日本にあって文人画は、フェノロサの『美術新説』や岡倉天心の「支那崇拜」拒絶による南画嫌悪などの影響により排斥され、凋落を遂げた、との通説がながらくなされてきた。だがこれは大正初期、おりからの南画再興・再評価の時代にあつて、南画家、瀧和亭を父にもつ瀧精一などが(個人的な確執を背後に隠しつつ)広めた説が、事実の検証も経ないままにいささか誇張され、世間の常識として広まった結果ではなかったか。ちなみに岡倉天心によって1889年に創設され、今に続く美術研究誌『國華』の編集長職を1900年に襲った瀧は、岡倉の晩年ころより、岡倉やフェノロサに対して、公然たる批判を辞さない立場を明確にしていた。岡倉死去の翌年、1914年には東京帝国大学美術史講座の初代主任の地位を占めた、瀧精一の世俗的・学術的な影響力は、あらためて検証に値するだろう。

その瀧が編集長を務める『國華』には、1912年から翌年にかけて、田中豊蔵による「南画新論」が連載される。千葉慶の充実した研究*1によれば、田中の南画再評価の議論には、あきらかに当時最新流行となりつつあった、いわゆる後期印象派を巡る議論と同調した様子が見て取れる。ゴッホを論じて田中は「自己の全人格の存在を認許しつつ筆をとった」ものと認め、その藝術畢竟の目的を、「美」ではなく、「作者の全生命が表現せられた物象に随つて迸出する処」に見定める。これが高村光太郎の「緑色の太陽」(1910.4)における「生命ラ・ヴィ」の訴えや、ロンドンではグラフトン画廊における、ロジャー・フライ企画の『マネとポスト印象派展』(1910)に触発され、ルイス・ハインドの『ポスト印象派』(1911)を下敷きにした柳宗悦の「革命の画家」(1912.1)の主張と、密接に平仄を合わせたものであることは明白だ。

これに加えて田中は、その直後の1913年末には「気韻生動について」を『國華』に掲載する。大学卒業後の田中は、阿部次郎、伊藤吉之助、安倍能成、小宮豊隆ら、漱石門下を含む東大系の学者たちと「リップス会」なる研究会を組織していた。これは岩波の『哲学叢書』によって大正教養主義の温床となる活動だが、テオドル・リップスとは、感情移入 (Einfühlung) の説によって、当時風靡していた美学者にほかならない。一方、木下杢太郎は同時期『美術新報』に「洋画に於ける非自然主義的傾向」(1913, 2, 3, 6月) を掲載し、前年出版されたばかりのワシリー・カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』を要約紹介している。ほどなく、リップスの感情移入説や、カンディンスキーの議論は、気韻生動の説と結び付けられて論じられるようになる。伊勢専一郎はあらためてカンディンスキーの画論を日本語に完訳した学者だが、その『支那の絵画』(1922) において、「『気韻生動』とは1400年前に、感情移入説 (Einfühlungstheorie) の神髄を最も端的に説破した言葉である」と断定していた。同時期、京都の美学者、園頼三もまた、『藝術創作の心理』(1922) で、「気韻生動」と「感情移入」との共通性を指摘しており、こうした潮流は金原省吾『支那上代画論研究』(1924) に引き継がれる。

精神性の発露としての絵画、あるいは感情移入と気韻生動との同一視は、ついで中国の文人、豊子 豊に波及し、『東方雑誌』掲載の「中国美術の現代芸術における勝利」(1930, 1) へと結実する。豊はその前年には、デュレ原作の『ゴッホ伝』を基礎に黒田重太郎が著していた『ワッ・ゴッホ』を中国語に抄訳し、アルルの黄色の家に理想の芸術家共同体を実現しようとしたオランダの画家の夢を、山中に隠棲する東洋の高師に見立てる再解釈を下していた。実際『谷訶生活』(1929) では、アルルの「あばら家」(bicoque) が「隠居的房室」へと変質し、その序文では、ゴッホやセザンヌにおいて西洋画は「東洋画」に化した、と宣告される。

鐵齋とその時代再考

1924年に89歳の高齢で世を去る鐵齋は、「鐵齋の前に鐵齋なし、鐵齋のあとに鐵齋なし」と言われる孤高の存在だが、実際にはその晩年、欧米にあっても東洋の水墨画を高く評価する知的雰囲気形成され、また日本にあっても、文人画あるいは南画復興の機運が盛り上がっていた。そうしたなかで、西欧の画家と南画家との——いささか軽薄な面も否めない——対比論が横行する。例えば、京都の南画家、橋本関雪は、『関雪随筆』(1925) でセザンヌを王石谷に、ルノワールを 豊南田、ゴーギャンを八大山人、ゴッホを陳老蓮に対照させる議論を試みている。この関雪の著作にも接していた豊子 豊は、それに触発されてか、中井宗太郎の『近代藝術概論』(1922) を下敷きにした『近代藝術要綱』(1934) で、セザンヌを顔真卿に、マチスを董其昌に、ピカソを張旭に類比する議論を展開してみせることになる。田中豊蔵も、「南画新論」で、「森の人Waldenmenschen」コロを倪雲林と比較させていた。

筆者はいま、セザンヌと富岡鐵齋とを最初に比較したのが誰であったか、なお詳らかにしていない。この類比が頻繁に行われるようになったのは、戦後1957年の北米における鐵齋展の大成功以降のこと、とするのが通説のようである*2。だが以上のように鐵齋晩年の10年間の、南画復興の文化動向を振り返ってみると、あたりの光景はかなり異なったものとなる。一見突拍子もない東西画人対比は、けっして思いつきの発案には止まらず、そこには同時代人の西欧画家と、東洋の文人画家とを同列に論じようとする機運、そして時代的な状況が、鐵齋晩年には、すでに十分に熟成していたことが見えてくる。ちなみに「天保老人」最後の生き残りのひとりだった鐵齋は、西暦1836年の生まれで、静物画で知られるファンタン・ラトゥールと同年齢。印象派の兄貴分、エドゥアール・マネとピサロは1830年。エドガール・ドガが1834年。セザンヌは1839年生まれと、鐵齋よりわずか3

歳年下だった。パリに背を向け、妻子をも遠ざけて、エクス・アン・プロヴァンスの山中に籠り、ひたすら画行に打ち込んだフランスの画家と、京都の市中に「身居城市心在山林。忙中之閑」を求め、晩年には

「清閑自在」の境地に達した日本の南画家と。その両者を引き寄せる1920年代東アジアの不可視の磁場のうちに、隠逸山水に秘められた「近代」のありかが見えてくる。*3

[注]

*1 千葉 慶「田中豊蔵「南画新論」における文化翻訳の政治学」『社会文化科学研究』(千葉大学大学院社会文化科学研究科)第7号, 2003

*2 坂本光聡『世界の鉄斎』(浪速社, 1965)が、戦後の海外での鐵斎評価を伝える。

*3 本論は、戦後梅「隠逸山水に秘められた「近代」—富岡鉄斎を読む」(第158回日文研フォーラム, 2003年2月18日, 国際交流基金京都支部〈口頭発表〉)における筆者のコメントに基づく。なお、本文では触れられなかったが、川田都樹子「「後期印象派」なる邦

訳語をめぐって」(『美術フォーラム21』, 京都・醍醐書房, 2003, 特集「印象派研究大全」)は、本文を補って貴重。また西槇 偉「東アジアから見た西洋近代美術」(『日本研究』, 国際日本文化研究センター, 第26集)は、豊子 豊の中井宗太郎読書の様子を分析する。この論文を含む本特集号「シンポジウム 近代東アジアの美術史学, 建築史学, 考古学の成立——文化財行政とその周辺」(稲賀編)も手前みそだが一言広告申し上げます。角川書店扱いとして、一般書店で注文可能です。