

Les Nabis et Le Japon

ナビ派と日本展

2000. 9. 15 — 11. 5

象徴主義絵画をめぐる日仏ふたりの理論家の交渉

黒田重太郎のみたモーリス・ドニ：

『セザンヌ以後』(1920)『モオリス・ドニと象徴画派』(1921)の周辺

稲賀 繁美

ナビ派—ヘブライ語の預言者—と自らを呼んだ、フランス世紀末の象徴主義絵画グループ。その歴史上の位置付けは簡単ではない。否むしろ、容易な歴史的な位置付け拒絶するような振れた褶曲が、この流派の存在と骨がらみになっている。そしてその振れは、日本における受容を通じて、さらに複雑な錯綜をなす。以下主としてモーリス・ドニと黒田重太郎に焦点を絞り、その錯綜の理由の理論的側面を問い、いくつかの脈絡を解きほぐしてみたい。

1 捏造された起源神話

最初に、ナビ派成立の通説として広く人口に膾炙した逸話を取り上げて、これを再検討することから始めたい。この逸話は、ドニをピュヴィ・ド・シャヴァンヌ以来の「大装飾画家」として紹介した 斎藤与里の「モーリス・ドニの藝術」(『白樺』1913年7月号)^{*1}にはまだ見えないが、『美術新報』(1916年9月号)^{*2}に「田川生」の署名で掲載された「モリス・ドニと其位置」で既に簡単に触れられていた。だがここでは、京都洋画壇きっての情報通かつ理論家、評論家として知られる、黒田重太郎(1883-1970)の論説を追ってみよう。黒田は『セザンヌ以後』(1920)、『モオリス・ドニと象徴画派』(1921)などで、本格的なドニ論を展開した。『セザンヌ以後』によれば、話は、パリの私塾、アカデミー・ジュリアンの「幹事」だったポール・セリュジエが、ブルターニュ半島ボン・タヴェンで夏を過ごした、1888年に遡る。

「ゴッギャンと同じ宿、グロアネック旅亭に居乍ら、彼等が相語つたのは漸くセリュジエが此処を引き上げやうとする前夜であつた。あくる朝、二人は共に町外れの『アムールの森』で写生した。此夜直ちに巴里へ向つたセリュジエの手には一枚の葉巻函の蓋が携えられてあつた。それには不格好な風景が、鉛管から出したまゝの朱色、紫、白緑などの殆ど生まのまゝの色彩で総合的に描かれてあつた。この小さな煙草箱の蓋がデュリアンの若いラパン共の手へと渡り歩いた時、革命の機運は醸されたのである」^{*3}。

この逸話は、ナビ派の理論家として知られるモーリス・ドニ(1870-1943)がゴッギャンの死去に際して公表した文章、「ゴッギャンの影響」(1903)を初出とする。黒田はドニの論文を集めた『理論集』(Denis 1912)か、あるいは「クウスチュリエル夫人」すなわちルシー・クチュリエの論文(Couturier 1913)から、この逸話を抜き出したのだろう。ここで触れられている実験的作品(fig. 1)は、現在では《愛の森の風景》として知られ、パリのオルセー美術館最上階の最後の一室に祭られている。この小品は、またの題名を《タリス



fig. 1
ポール・セリュジエ
愛の森の風景(タリスマン)
1888年
27×21cm
オルセー美術館 パリ

SERUSIER, Paul
Le Bois d'Amour (Le Talisman)
1888
27×21cm
Musée d'Orsay, Paris

マン》といい、1927年のセリュジエの没後ドニの所有となり、文字通りナビ派の「護符」の位置を占めてきた。だが実際にドニがこの作品の題名を《タリスマン》として公表し、これをナビ派の聖遺物へと昇格させたのは、事件後半世紀近くを経た、ドニ晩年の1934年のことに過ぎない^{※4}。

モーリス・ドニが1903年に懐古(あるいは提案)した、ポン・タヴェンにおけるゴーギャンとセリュジエの会合を起源とするナビ派結成の由来については、ひとまずドニの証言を信じておこう。たがこの系譜には、1906年になると、さらに別の次元が付け加えられる。そのきっかけは、この年1月にドニとケル・グザヴィエール・セルが、エクス・アン・プロヴァンスに最晩年のセザンヌを訪ねたことにあった。ドニはこの訪問の際にセザンヌから聞き出した言葉を『日記』に記録し^{※5}、追って同年10月22日のセザンヌ没後、12月には、この言葉を利用しながら、『エルミタージュ』誌に「太陽」と題する論文を公表した^{※6}。この論文でとりわけ注目され、また注目にも値する格言が、ひとつある。ここではそれを、黒田重太郎による翻訳から引用しよう。これは黒田が『大阪時事』に掲載した「近代仏国絵画に現れたる象徴主義」を書き改めて『モオリス・ドニと象徴画派』に収めた文章(1920年12月16日稿)に見られるものだ(『 』の部分セザンヌの証言とされるもの)。

「セザンヌは自然の追及に一生を捧げた結果『自然は、わたしが模倣しやうとした時到達する事が出来なかつた。が、例へば、私が太陽は複製されるものでなく、他のものに依つて一即ち色に依つて再現されるものである事を知つた時、始めて満足した』と云ふ境地に到達した作家であつた」^{※7}。(なお引用中の「太陽」soleilは『日記』では「光線」lumièreだったものをドニが書き改めたもの)。

この「証言」は、ドニの象徴主義再解釈、そして黒田の象徴主義理解の鍵を握るものだった。実際黒田は、次のように述べている。「藝術が志す所は自然の^{ル・プロダクション}「複製」ではなく、^{ル・プレザンティオン}「再現」である。^{エクスプリクエー}「説明」するのではなくて^{アン・スビレ}感応させる事である。セザンヌ、ルドンが懐抱した所は茲にあつた。『絵画の象徴主義』を確定したドニの企画も亦茲に在る」と^{※8}。だがこの解釈には、重大な問題が隠されていた。というのも、いささか驚くべきことに、この《「複製」でなく「再現」》あるいは、《光線の代わりとしての色彩》という定式は、セザンヌ自身の手紙には見いだされないものだからだ。ドニの言う「再現」*représentation*はむしろセザンヌ晩年の用語ならば「実現」*réalisation* が相応しい。またセザンヌの重視した「色づけする感覚」*sensation colorante* という言葉も、なぜかドニの証言からは漏れている。してみると、この「証言」、ドニが自分の理論的関心に引き付けて齎した、いささかこじつけめいた「証言」ではなかったか、とも疑われる。事実、晩年のドニは「セザンヌに近づく者は皆、自分たちが望んでいることをセザンヌに語らせた。[中略] ヴォラール氏を除けば、他の者はすべて—そして私もその最初か二番目だが—我々は皆、彼を自分たちのゲームに加担させた」、とまで明け透けな告白を残すことになる^{※9}。

2 象徴主義理論の遡及的再構成

それでは、なぜモーリス・ドニにとってこのセザンヌの「証言」は、それほどにも貴重だったのだろうか。その理由は、この論文「太陽」での先の「引用」に続くドニ自らの宣言に明らかだろう。「『複製 reproduire』でなく『再現 représenter』—これこそが、これらふたつの言葉の対比のうちに、われわれの絵画的象徴主義を要約する、称賛すべき定式だった。それが文学的な—ではなく、絵画の一象徴主義、等価物 équivalent による《象徴主義》[大文字]であり、それは美術学校の直接に写真家を模写する無駄な努力や、「気質」の流派の自然主義とは対立するものであった」^{*10}。

後年のドニの証言によれば、ドニのセザンヌ訪問の意図は、「セザンヌに帰すべきものと私がかねがね考えていた思想についての説明を、この老師の口から直接に聞くこと」にあった、という^{*11}。ドニらナビ派のみならず、文学者たちも含めて世紀末に流行した、あの「等価物」の理論、やがてゴーギャンも提唱したこの「等価物」理論は、実はセザンヌに由来したものではなかったのか。この疑念あるいは期待を念頭に1906年にセザンヌを訪問したドニは、セザンヌの口から、まさに自分の推量を裏付ける—と思われた—証言を得て、有頂天になったものと思しい。それはあるいは、そうとは知らずにセザンヌを誘導尋問したにも等しい話で、またドニの解釈には—以下に見るとおり—いささか強引な我田引水の嫌いも免れない。だが、おそらく「太陽」を執筆した段階のドニ—それはセザンヌの死の直後と推定される—には、自らの推察(あるいは期待)がセザンヌ自身の証言によって裏付けられた、との確信があったのだろう。同論文にドニはこうも書いている。

「ヴェネチア派は翻訳不可能な光線の魔術の代わりに、それと等価な色彩の魔術をもって置き換えた。—色彩の魔術のほうが、より眼球の快楽に適しており、藝術の原理にもより適合している。そしてそれこそセザンヌが、『私は太陽は複製できないが、再現することができる』と語りながら、あやまたず表現したことだった」^{*12}。

こうして、《セザンヌの教えがゴーギャンを経由して世紀末にパリの私立の画塾、アカデミー・ジュリアンに集う画学生たちに伝達された》という系譜が、「等価物」の教えの伝授へと装いを改め、この後、世紀末ナビ派の起源を語る物語りとして、語り継がれてゆくことになる。そこには、セザンヌ死去の時点において、フランス現代の伝流の正統を自負したい、かつてのナビ派の理論家、モーリス・ドニの系譜学的欲望が、銜いなく表明されている。だが冷静に考えてみれば、ここでのドニの文献操作は、セザンヌ晩年の1906年に画家その人から得られた(と主張する)「証言」を根拠として、それより18年ほど遡る1888年の秘伝伝授に、より鮮明な輪郭—「等価物による象徴主義」—を与えてくれるような再解釈を施すものだった。モーリス・ドニがここで意図していたこと、それは、世紀末のドニらナビ派の象徴主義の出発点に、「現代の古典」たるセザンヌを据える、という、編年を無視した—いささか強引な—《後知恵》を働かせることだった(興味深いことに、ドニ自身、1907年には、世紀末当時、自分たちは実はまだセザンヌを理解しておらず、その存在を疑問視したこと、また晩年の1932年には、世紀末当初は、セ

ザンヌの作品の青灰色の静物に落胆し、怖じけづいて、評論からセザンヌの名前を抹消したこともある、といった証言すら公表している)^{※13}。

だが、極東の島国にいる黒田重太郎にとって、フランスにおける当事者ドニのこうした利害関心など、まったく想像もつかなかったことだろう。たしかに黒田もドニの論理操作の、時間軸上の恣意性には気づいたらしい。その証拠に、セザンヌの証言を引用したのについて黒田は、「此大家が斯く造形藝術の本質をレジユメし得たのは其歿年に先立つ少し前の事である」^{※14}、とわざわざ断っている。だがそれにもかかわらず、黒田は、ドニが二十世紀になって企てた、この遡及的な文献操作を前提にして、世紀末の象徴主義理論を説明するはかなかった。そのため黒田の評釈は、原史料の論理的飛躍に手を焼きつつも、それを強引に時間軸に沿ってねじ伏せる、という苦行を強いられる。当時黒田は、日本美術学院による「世界現代作家選」の一卷として、『モリス・ドニと象徴画派』を上梓しようとしていた。だが二度目の滞欧の準備に多忙を極めるなかで、新稿を揃えることは諦め、一年ほど前に、「其当時の全力を傾倒した旧稿を以て代へた」と、その緒言で言い訳をしている^{※15}。新稿の準備が「到底満足なもの」とはなりえなかったそもそも一因—それは、黒田自身の多忙、というよりも、むしろ黒田が根本史料として利用した、モーリス・ドニの著書『理論集』(Denis 1912)の恣意的な過去再解釈の捩れのうちにこそあった、というべきではあるまいか。

3 「等価物」理論の混乱

ここで問題となるのが、世紀末象徴主義の重要な術語として、先のドニの引用中(第2節冒頭)に突然現れた、「等価物」*équivalent* にほかならない。この概念は、ゴーギャン、エミール・ベルナールさらにはファン・ゴッホらによって練り上げられた「総合主義」*syntétisme* にあって、従来のアカデミーの慣習を打破する彩色法の核心をなす考えだった。そしてさきの引用部分こそ、ドニがこの等価物理論の起源をセザンヌのうちに見いだそうとして、編年の転倒をも辞さず、両者を強引に結び付けたくだりだった。

では、この重要な一節を黒田重太郎はどのように解釈していたのだろうか。実は黒田訳は、この決定的な箇所、なぜか致命的な誤訳を犯している。「『敬慕す可き語よ、それは此の「模写」と「再現」の二語の相違を約説する』とドニは云ふ、『文学上一対量のサムボリズムでなく、絵画上の我が象徴主義の教義も、美術学校の写真的な直接模写や、^{サムボリズム}「個性」一派のナチュラリストと反対』すると」^{※16}。

黒田重太郎の訳では *équivalent* は「対量」と訳されている。だが、黒田は(ドニの原文のいささかまぎらわしい同格構文の)修飾関係を取り違えて、「対量」を絵画的象徴主義ではなく、その対極をなす「文学上のサンボリズム」に結び付けて訳出している。このため、この部分のみ読むと、あたかも「対量」の考えは「絵画的象徴主義」とは対立した、文学特有の概念であるかのような誤解を招く。とはいえ、この誤謬は、必ずしも黒田の無理解を意味しはしまい。というのも、これとまったく同時期の渡欧直前に、黒田は別のと

ころで、極めて的確に「対量」を説明しているからだ。

1921年、黒田はテオドール・デュレ(1838-1927)の『ファン・ゴッホ』伝を利用して、『ワ"ン・ゴオグ』を公刊する。そこで黒田は、デュレの印象主義的なファン・ゴッホ理解の不備を補い、ファン・ゴッホにおける「総合主義」的傾向を指摘する。そこでは、「対量」*équivalent* は「同価値」と訳され、こう説明されていた。すなわち、従来のアカデミーの教則の陰影法や明暗法は「色彩の漸減や、同色の漸量や、明暗の階程」といった手段に頼っていた。だがファン・ゴッホは、そうした手法とはきっぱりと袂を別て、「同価値の色彩を交互併置しつつ、画面全体に互って一の漸層的効果に達しやうとする」。ここにこそファン・ゴッホの彩色の特質がある、とするのが、黒田の理解だった^{*17}。

これは、ファン・ゴッホ解釈としての妥当性はともかく、「同価値」という概念の理解としては、同時代のモリス・ドニの目から見ても、文句の付け難い模範解答であった、といって差し支えない。黒田の理解程度を測定するために、参考として簡単な比較をしておこう。田中喜作(1885-1945)は1908年に渡欧し、パリのアカデミー・ジュリアンに学んで翌年帰国していたが、『美術新報』(1915年4月号)に「モリス・ドニ」の「宗教画に就て」(1896)と題された重要な論文を訳出している(なおついでに言えば、田中は早くも1913年『藝術』5月号(第2号)にドニの「太陽」も訳出し、また『卓上』誌にドニの「マイヨール論」を訳出するほか、ドニ『理論集』の翻訳出版も一時は志したらしい)。田中はその際、同一の用語を「同価」と訳している。だがこの段階のドニの若書きの文章は、テーヌの『知性論』やスペンサーの『心理学原論』などに影響された哲学的思弁に止まっており、具体的な彩色法との関連は見られない^{*18}。その抽象的な議論を田中喜作は次のように訳している。田中の訳は、全体としては手慣れた高水準のものだが、印刷に付された文面には、手書き原稿読み間違いゆえと推定される誤植も多く残っている。

「目の構造と其生理、連合の機能と感受性の法則が付与せられる、やうに及むで、彼等[象徴主義画家たち]はそこに藝術作品の法則を抽出し、直接にそこに服従しつつ、一層緊密な表現を得るのである。かくして何等の功果もなく、彼等の感覚をあるがままに復旧する代はりに彼等はそこに同価によって代用しようとするのである。[改行]云ふまでもなく形態と情緒との間には狭い交響があつた。私等のフェノメースは状態を表示するので、それが即ちサンボリズムに外ならない。画面の物質は表現的により、肉は動詞となつた。テーヌやスペンサーが示した道を踏襲したという事実がこゝに私等をアレキサンドリアの平明な哲学の上に置いたのである」^{*19}。

なかなか忠実な訳だが、この箇所に関する限り、このままでは、ほぼ意味不明だろう。そしてそれは田中の責任というより、知ったかぶりの哲学用語を弄ぶ原文のドニの責任である。若干説明するなら、「フェノメース」とあるのは「フェノメース」、「表現的により」は「表現的になり」の誤植。「連合」(association)、「交響」(correspondence) [照応] などともに、「同価」(*équivalent*) も、当時の心理学の心身並行論からの借用、と筆者は推定している^{*20}。とりわけ田中が「交響」と訳した前後の箇所は、明らかにテーヌないしはスペンサーからの借用で、「形態と情動とのあいだには緊密な照応があつた。現象は即ち魂の状態を意味する」云々とでも訳すべきところだろう(田中訳では「魂」が脱落)。ちなみにこ

れに対応する箇所を、黒田は「外的形態と主観的状态の照応」^{※21}と、よりの確に訳している。

このように黒田は、^{エキバラン}「同価値」に関して当時ここまで透徹した理解を示していた。だがそれにもかかわらず、先の「太陽」からの引用部の決定的な箇所では、黒田はドニの意図を完全に見損なう誤訳を犯していた(ちなみに皮肉にもこの点に関する限り、逆に田中訳[1913]は完璧)。いわば黒田はドニの論文の核心に触れながら、ドニの中心的命題そのものを見落としたことになる。すなわち「太陽」と題した論文を公表したドニの意図は、セザンヌ晩年の《「模写」でなく「再現」》こそ、世紀末の^{エキバラン}「対量」の起源だった、と両者を同一視することにあった。だが黒田による誤訳は、このいわば《虚構》の系譜学を裏切り、それを一おそらくは意図しないままに一否認する結果を招いていたからだ。

だがこの逆説的な事実、黒田の不明を意味しはすまい。この誤訳からかえって明らかになるのは、むしろドニの『理論集』が秘めていた強烈なイデオロギー性といってよい。実際「同価値」をめぐる色彩論と、《「模写」でなく「再現」》というドニがセザンヌに帰した一哲学的な教条とは、そのままではとてもすんなりと論理的に結び付くようなものではない。(そもそも私見では、ドニがゴーギャンの《光線の等価物としての純色》という考えに初めて明確に接し得たのは、一田中訳「宗教画に就て」(1896)の混乱した記述からも傍証されるように一セリュジェの「福音」を得た1888年ではなく、ゴーギャンの死後3年を経て、かれの『偶感抄』手稿がジャン・ロトンシャンの『ゴーギャン』伝によって公表された、1906年になってのことはずだ^{※22})。黒田の誤訳は、はからずもドニの側の過度の思い入れと、その議論の強引さとを暴露していたことになる。

4 象徴主義理解の軋み

「一箇の絵画とは一それが戦場の馬とか、裸体婦人とか、又は何かの逸話であるとか考へるよりも、先づ一或る純粹に組織された方法に依て、色彩と以て覆はれた一つの平つたい表面である」^{※23}。

ナビ派の理論家としてのモーリス・ドニの名声。それは、今日に至るまで、主として、1890年にこの画家が弱冠二十歳で公表した、この宣言によって知られてきた。この絵画定義は、いわゆる非具象あるいは純粹可視性にむかう二十世紀の抽象絵画の未来を宣言する宣言として、これまで一少なくとも30年代の抽象表現主義以来、ポスト・モダンが叫ばれるに至った70年代末に至るまで一とりわけアングロサクソン系のフォーマリスト・モダニズムを信奉する著作の冒頭に、モットーとして頻繁に引用されてきた。だがドニはたまさかその「予言」によって注目されるのみで早くも用済みとされ、彼自身の画業は、それに続く本論からは極力排除されてきた。そうした著作でもっぱら論じられるのは、マティス、カンディンスキー、クレー、モンドリアン、マレーヴィチなどの同時代、あるいはそれに続く世代の画家ばかり、という場合が多かった。1900年を境としたナビ派の解消と、それ以降のドニの擬古典的傾向は、フランス本国においてこそ、ドニもそ

の一員をなすカトリック右派の熱烈な支持もあって、それなりの評価を得た。1932年にはフランス学士院会員に推挙され、画壇の大御所としてのドニの地位も、その晩年まで揺るがない。だが—《ドニは私に対して、絵画は模倣の藝術であることを論じた》と想起するマティスの晩年の回想(1946)が典型的だが—造形的なモダニズムの視点からすれば、後半生のドニの軌跡は、20歳のドニ自身の予言へのいわば裏切りとして、どちらかと言えば否定的な評価を受けることが多かった。

かの《自然の「複製／模倣」ではなく「再現」》という、ドニが1906年以来繰り返した「セザンヌの教訓」(既に明らかなように、黒田の訳においても、訳語はけっして一貫していない)。それは、実は1898年のローマでの古典開眼以来、むしろ造形的前衛からは離脱し、古典主義の再来を確信し、「明日の古典」を模索するドニが、自らの新伝統主義 Neo-traditionnisme(ドニによる新語)を擁護するために必要としていた理念だった。「印象派を[ルーヴル]美術館の藝術のように、なにか丈夫で長持ちのするものにしたい」というかの有名な言葉をセザンヌから引き出したのも、ほかならぬドニだった^{#24}。ここから「セザンヌは印象派のブッサン」とする解釈が導かれ、ドニはブッサンからセザンヌに至るフランス絵画正統の系譜のうえに、自らの画業を位置付ける。これはエミール・ベルナールが『セザンヌの思い出』(1906)で伝えたセザンヌの言葉、「ブッサンを自然に即してすっかりやりなおしたのを想像したまえ。それがわたしのいう古典の意味だ」^{#25}とともに、セザンヌをフランスの伝統に位置づける論調にあって絶大な効果を果たした(セザンヌとブッサンとの結び付け自体、ドニとその周辺によって提唱—あるいは案出ないし捏造—された理念であり、セザンヌ自身の主張であった確証は、今日まであがっていない)。こうして、セザンヌ没後のドニは、ひたすらセザンヌの古典性こそが世紀末象徴主義の基礎であった、とする説を世間に広めてゆく。

ここに及んで、ドニとナビ派の歴史的な位置付けを掴みにくくしてきた、大きな原因のひとつが明らかになってくる。そもそもかの1890年のドニの絵画定義(「絵画とは軍馬や裸婦という以前に…」)は、1890年の時点では、まだセザンヌの画業や発言とは無関係に述べられたに等しかったはずだった。だがこの絵画の定義も、セザンヌ没後には、もっぱらセザンヌの画業と理論とを踏まえて発せられた宣言へと、文脈を組み替えて再解釈されてゆく。既に論文「太陽」にも、「色彩の魔術[…]

である等価物、これこそセザンヌが巧みに表現したものだ」^{#26}とあり、1920年には「セザンヌは1890年の運動の創始者にして指導者であった」^{#27}と宣言される。このドニのいわば意図的な歴史編集＝合理化作業に、黒田もまた振り回されていた。実際『モオリス・ドニと象徴画派』の後半に収められた「近代仏国絵画に現れたる象徴主義」は、もっぱらドニの1890年の世紀末象徴主義宣言と、《「複製」でなく「再現」》というセザンヌに帰された宣言とを、矛盾しないものとして説明することに腐心している。時間軸の転倒のみならず、古典主義と象徴主義との明らかな断絶をも乗り越える論理を組み立てる工夫が黒田には求められていた。そもそもここに、黒田の象徴主義を巡る議論の—無理とはいわぬまでも—最大の困難があった(こうしたドニの著作につきものの難点を一番無難に避けたのは、児島喜久雄だろう。その「モーリス・ドニ」は、画家略伝はマイヤー＝グレーフェに負い、ついでハウゼン

シュタインの著作からドニの言葉を箴言よろしく脈絡を外して抜き書きするにとどめている^{※28}）。

それでは、黒田はどのような工夫をしたのだろうか。結び難いふたつの文句を手なづけるべく黒田は次のような説明を案出して、両者の間に挿入する。まず1890年の絵画定義《軍馬や裸婦ではなく色彩によって覆われた平面》を受けて、こう解説する。「してみると絵画の象徴とは題材の如何に由らず、寧ろ夫等の形態(線條)色彩、筆触、構図等を綜合して其一つ一つが有機的な關係を有ちながら、ある一つの表現に向つて求心的に働くのを云ふ。即ち茲に表現以上の世界が展開され、永久に生きたる存在として価値が保たれる」。だが、ここで黒田は踵を転じて、こう保留をつける。「斯うは云ふものゝ、私は強ち古來の宗教画や、叙事詩的な題材を扱った作品を排斥するのではない。唯だ、私がその或ものを尊重するとすれば、其れは題材の爲ではなく、寧ろ作家の熾烈な信仰や高遠な理想が、以上揚げた所の画的要素に依て滲み出された点に依るのである」^{※29}。この後半部の屈曲。そこには明らかに、ドニの古典主義回帰とその後の作風を念頭において、論旨の整合性を配慮した黒田の側の譲歩の跡が窺われる。

以上の準備のうえで、例のセザンヌの「証言」が一明らかな論理の飛躍もものかは—「象徴画派の特質」として導き出されてくる。すなわち「自然の『複製』ではなく、『再現』、『説明』するのではなく、感応させる事」が肝心であり、それこそが、セザンヌ、ルドンの延長線上で、「『絵画の象徴主義』を確定したドニの企画」にほかならなかった、と。こうして黒田は苦心の跡はみせながらも、巧みに事態を收拾し、いわば現状追認でドニの古典回帰を肯定する。「斯く見來る時、象徴画派の企画は敢て異を樹て、如上の諸派に対抗する所になく、寧ろ夫等の帰結として、造形藝術の本質を闡明し、表現の真意義を確立しつゝ、クラシズムへの復歸に歩を進めやうとする最近藝術の流れに合致するものである事は疑ひ容れない」^{※30}。

5 ドニの位置付け

『モリス・ドニと象徴画派』(1921)に先立ち、黒田重太郎は『セザンヌ以後』(1920)を世に問うている。その第五章に「ドニの折衷主義」と題する文章が収めてあった。そこには、新時代の幕開けにおいて、折衷的な傾向の現れることを必然と見て、その代表をモリス・ドニに見定める見解が表明されている。「新しいエポックは始まつた。併し私達はまだ古い衣を脱ぎ捨てずに居る。セザンヌ、ゴッゲ、ゴッガンに依て暗示された藝術の帰嚮はアナリチック[分析的]からサンテチック[綜合的]に、瞬時的印象から恒久的存在に移らうとする所にある」。黒田はマイヤー＝グレーフェに従い、ドニの先駆者として、まずピュヴィ・ド・シャヴァンヌ(1820-98)に言及するが、「彼は余りに古代的なキジオンに囚はれて」いて、その「コンストラクション[構築]はレストラシオン[修復]であつた」(「…」中は引用者による補い)と規定する。黒田によれば、その「絢爛たる錦衣は一九世紀末のコレエージュを飾る錦衣であつて、我等の着るべき新しい衣で

はない」。これに対して二十世紀の黎明を代表する画家として、黒田はドニの登場を促す。「現代の藝術はまだ揺籃の中にある。嬰兒の頭には第一に母の顔を強く印象する。此時に当つて私達が懐古的な画家モリス・ドニを見出すのは怪しむに足らない」、と^{※31}。

『セザンヌ以後』での黒田のドニの位置付けは明快だ。ミケランジェロがルネサンス美術史を「人格化」したのに対して、セザンヌは近代美術史を「具体化」した。その後には、両者の模倣者たちの唾棄すべき相似が結果する。付和雷同によって齎された路上の小石を除去し、路傍の雑草を火に擇る役割。それが、かたやミケランジェロのあとのカラッチ、かたやセザンヌに続くドニに歴史が課した使命だ、というわけだ。それはもはや画家個人の資質の問題ではない。「すべては超自然的意志の命ずるプログラムに依る」、と^{※32}。「十九世紀に於て殆ど行く可き所に行き尽くした仏国藝術は、今や旧衣を脱して新衣を着けやうとしてゐる。斯かる時代に在て、旧い衣が破られる為には多くのマニエリズムが勃興する。(中略)此時いったん破却された旧衣をも一度集めて見て、其れが如何なる裁方で出来てゐるかを検し、そして新しい衣を造るのに必要な基礎知識を得やうとするのがエクレクチズムである(中略)。ドニの折衷主義も此点に於て、其れが藝術史上最上の列を許されないにしろ、現代画壇に於ては多くの意義を寄与するものでなければならぬ」^{※33}。

黒田は「ホール」(J. C. Holl 1912, 田中喜作により「モリス・ドニ論」として『卓上』誌第2号、1914年6月、および第3号、同年8月に訳出済)に従って、さらにドニの折衷主義を分析する。まず「近代の顛動する色彩」でもって、「古典派を思い起さしめる様な構図」に適用し、また「線の言語に配するに、印象派やセザンヌのブラッシュの下に生まれた調子」を結合しようとした点。かくして「彼の明晰な頭脳は彼の折衷主義を完成した」^{※34}。「其内面的意義に在ては明らかに象徴主義的傾向を有し、外観的効果に在て強い装飾的趣致を帯びて来つたのも、真のトラディショナリズムの見地から云て当然の帰結と云はねばならない」^{※35}。そして自分の歴史的 position を自覚したドニにあっては、「彼の計画はあくまでも合理的であつた」と、黒田はその折衷主義の必然性をも承認する。「ドニは穩健な解釈を有する一個のSavantであり、又明敏な頭脳を有する一個のTalentである。[中略]従つて彼の藝術は調停的であり、抱合的である。これも止むを得ない当然の帰結である」。

だが、ドニの企図が、「当然の帰結」として合理的に説明できるものであればあるほど、そこには骨がらみの限界も露呈してくる。「彼のテオリイが合理的になればなるだけ自然の核心から遠ざかつて、其に対して昔から今まで心の窓を開かうとする人類の欲求を不知不識の中に阻止する事を思はねばならない。折衷主義はアカデミズムである。最初旧いアカデミズムを排した彼は、進むに従つて新しいアカデミズムを形成した。折衷主義の帰結は斯くの如きものであつた」^{※36}。そして黒田は近年のドニの作品から情熱の伝わらないことを惜しむ。「最近に至つて其作品に一つの情熱を欠た折衷主義派的傾向を表はして来た」^{※37}。そして黒田に言わせれば、それもひとつの必然だった。「漸次最初の情熱うを失ひつつ新しきアカデミズムとなつたのも止むを得ない事である」^{※38}。こうして黒田は、近年のドニに「力抜け」(斎藤与里)^{※39}や「マニエリズムの代表者」(税所篤二)^{※40}を見る見解に同意しつつも、そこに「当然の帰結」を認めて画家を擁護した。

二十世紀初頭の日本で受容されたドニとは、すでに古典回帰を宣言し、世紀末ナビ派からは脱皮して、その折衷的かつ微温的な画風で画壇に影響力を及ぼしていた、ひとりのカトリック装飾画家だった。ゴーギャンの等価物理論やファン・ゴッホによる色彩の表現性にも着目し、また技法においては印象派の色彩の直観性を体系化して、分析から総合への転機を開いたスーラの分割主義という潮流にも竿さした、世紀末象徴主義の具現にして理論家。こうした正統派の定評に加えて、「近代藝術の分水嶺」^{*41} セザンヌの古典性を再評価しつつ、いまや古典回帰とともにイタリア・トスカナの風光をも取り入れて、二十世紀の新たな古典主義アカデミズムをも具現する、フランス当代の代表的な画家。勤勉な黒田は、ドニのこうした多様な面を、理論と実践の両側面から統一して理解しようと試みた。

その努力の軌跡は、造形的な次元でのナビ派と日本との関係とは、いささか異なった様相を呈している。それは、直接にドニやヴァロットン、マイヨールといったかつてのナビ派の画家や彫刻家の作品に触発された、満谷国四郎や斎藤与里、小柴錦侍などの場合と、すぐには結び付かない。また同時期にボン・タヴェンからナビ派にいたる世紀末のグラフィック・アートに感化を受けた、山本鼎ほかの創作版画家たちの視点とも直接には重ならない。そして装飾藝術における日仏間の感応の一齣としては、先立つ世代の浅井忠とピエール・ボナールとの関係にも注目する必要があるだろう(浅井の《犬を連れたバリの貴婦人》(1903)がボナールの屏風《散歩》(1897, no. I-11)の日本趣味を再び日本に逆輸入したことは、浅井の名誉とすべきだろう)^{*42}。

その浅井に師事した黒田は、京都画壇で「黒猫会」や「仮面」^{シヤ・ノワール}といった前衛的美術集団の発足に加担し、土田麦僊ら国画創作協会に連なる画家たちとも親交があり、翌年には麦僊や小野竹喬、野長瀬晚花、国松桂溪などと『欧州藝術巡礼』(1923)の旅に出る画家である(これらについては稿を改めたい)。そうしたなかで、ドニの『理論集』をはじめとする膨大な欧文資料・文献を解読して日本の画壇に新知識を導入することは、理論家として知られていた黒田が、自らに課した責務でもあった。モーリス・ドニの著作の、極東における熱心な一読者として、以上わずかながら黒田の営みを回顧してみた。その活発な知識欲から逆に、ドニの著作が密かに隠しもつ複雑な歴史的局面と、それが極東にもたらした陰影とを、わずかながら明らかにできたかと思う。

(国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学)

*引用にあたっては、かな遣いはそのまま、漢字は適宜現行のものに改めたが、字体の異動を組織的に改めることはせず、特異な当て字に関しても、敢えて訂正は施さない。

註(略号については文末の文献表を参照)

- 1) 斎藤與里「モーリス・ドゥニの藝術」、『白樺』第4巻第7号、大正2(1913)年7月、167-171頁。
- 2) 田川生「モリス・ドニと其位置」、『美術新報』第16巻第11号、大正5(1916)年9月、24-27頁。
- 3) 黒田重太郎『セザンヌ以後』、大正9(1920)年、日本美術学院、46-47頁。

- 4) Denis 1993, p.74
- 5) Ibid., p.113.
- 6) Denis 1906 / Denis 1993, p.122. cf. 田中喜作訳「太陽」1913年5月号(第2号)。
- 7) Denis 1906 / Denis 1993, p.122 / 黒田重太郎『モオリス・ドニと象徴画派』、大正10(1921)年、日本美術学院、60頁。
- 8) 黒田、同上書、54頁。
- 9) Denis 1939, pp.195-196.
- 10) Denis 1906 / Denis 1993, p.122.
- 11) Denis 1920, p.118.
- 12) Denis 1906 / Denis 1993, pp.121-122. ここは拙(稲賀)訳。
- 13) Denis 1907 / Denis 1934.
- 14) 黒田『モオリス・ドニと象徴画派』、40頁。
- 15) 同上書、2頁。
- 16) 同上書、39-40頁。
- 17) 黒田重太郎『ワ・ン・ゴグ』、大正10(1921)年、日本美術学院、198頁。
- 18) Denis 1912, p.240.
- 19) モリス・ドニ「宗教画に就て」田中喜作訳『美術新報』1915年4月号。cf. Denis 1896 / Denis 1993, p.37.
- 20) INAGA 1999, p.350 sq.
- 21) 黒田『モオリス・ドニと象徴画派』、57頁。
- 22) INAGA 1999, pp.356-357.
- 23) 黒田『セザンヌ以後』、53頁。
- 24) Denis 1907. / Denis 1993, p.148.
- 25) 黒田『セザンヌ以後』、10頁を参照。
- 26) Denis 1993, pp.121-122.
- 27) Denis 1920 / Denis 1922, p.67.
- 28) 児島喜久雄「モーリス・ドニ」、『美術新報』第15巻第5号、大正5(1916)年3月、28-29頁。
- 29) 黒田『モオリス・ドニと象徴画派』、53-54頁。
- 30) 同上書、56頁。
- 31) 黒田『セザンヌ以後』、39頁。
- 32) 同上書、40-41頁。
- 33) 同上書、338頁。
- 34) 同上書、47-48頁。
- 35) 黒田『モオリス・ドニと象徴画派』、40頁。
- 36) 黒田『セザンヌ以後』、48頁。
- 37) 同上書、12頁。
- 38) 同上書、41頁。
- 39) 斎藤與里、前掲書、171頁。
- 40) 税所篤二「仏国新興美術」、『みづゑ』第210号、大正11(1922)年8月、7頁。
- 41) 黒田『セザンヌ以後』、50頁。
- 42) INAGA 1999, pp.190-192.

A Japanese Theorist Versus A French Theorist on Symbolist Art

Maurice Denis as Interpreted by Jūtarō Kuroda

On *Cézanne and Later* (1920) and *Maurice Denis and the Symbolists* (1921)

Shigemi INAGA

The Nabis: A group of French Symbolist painters calling themselves the Nabis, meaning "prophets" in Hebrew. It is not quite easy to place their position in the history. Rather, this group is characterized by and based on twisted folds, rejecting to be easily positioned in the history. This twist further formed complicated tangles when it was received in Japan. In this article, an attempt is made to disentangle various threads, putting focus on Maurice Denis and Jūtarō Kuroda, and looking at the theoretical side for the reason of the complication.

1. Forged Myth of the Origin

Let me start with reexamining an anecdote that was commonly known as the origin of the Nabis. Yori Saitō did not mention the anecdote in "Art of Maurice Denis" (*Shirakaba*, July issue in 1913, Vol. 4, No. 6) (Where he simply introduced Denis as the greatest decoration painter since Puvis de Chavannes), but an author called "Tagawa" briefly introduced it in "Maurice Denis and His Position" in the September issue of *Bijutsu Shinpo* in 1916 (Vol. 16, No. 11). In my paper, focus is put on the article of Jūtarō Kuroda (1883-1970) who is known to be the most informed theorist/critic of the Western art in Kyoto. Kuroda expanded the theory on Denis on a full-scale basis, publishing *Cézanne and Later* (1920) and *Maurice Denis and the Symbolists* (1921). According to *Cézanne and Later*, the anecdote goes back to the year 1888 when Paul Sérusier, a "manager" of a private school, called the Académie Julien, spent summer in Pont-Aven, Brittany.

Gauguin was in Gloanec Inn, the same pension where Sérusier was staying, but they spoke to each other only the night before Sérusier was to leave. In the next morning, the two went out for sketching to the Bois de l'amour outside the town. Sérusier went back to Paris that evening, holding a lid of a cigar box in his hand. The lid carried an awkward landscape, painted with vermilion, violet, whitish green, and other colors, put all together as squeezed out of the lead tube without any elaboration. When this small lid of a cigarette box was brought over to young "Rapin"s of the Académie Julien, the time was ripe for the revolution (Kuroda, 1920: 46-47).

This anecdote first appeared in "Influence of Gauguin" (1903), published at the death of Gauguin, by Maurice Denis (1870-1943) who is known as a Nabi theorist. Kuroda must have extracted the anecdote from either *Théories* (Denis, 1912) or "Kusuchurieru," an article of Lucie Couturier (Couturier, 1913). The experimental work mentioned here is known today as "Landscape at Bois d'Amour at Pont-Aven", and it is

exhibited in the last room on the top floor of Musée d'Orsay. This work piece is also called *Le Talisman*. After Sérusier died, Denis owned this painting, and kept it as a talisman of the Nabis. But it was only in the late years of Denis in 1934, some fifty years after the incidence, that Denis for the first time publicly called it *Le Talisman*, and promoted it as a relic of the Nabis (Denis, 1993: 74).

For the time being, we accept the testimony of Denis referring to (or proposing) the incident of Sérusier meeting Gauguin in Pont-Aven as the birth of the Nabis. Along with this story, another development took place in 1906. January of the same year, Denis and Ker-Xavier Roussel visited aged Cézanne in Aix-en-Provence. Denis recorded what Cézanne said in his *Diary* (Denis, 1993: 113). Extracting quotes from this diary, he published an article (later entitled "Le Soleil") in the magazine *Ermitage* in December in the same year, after Cézanne died on October 22 (Denis, 1906; 1993: 122). There is an aphorism that drew attention, and that is worth paying attention. The following paragraph is its quote from the translation of Jūtarō Kuroda. This translation is found in *Maurice Denis and the Symbolists*, which Kuroda rewrote from his "Symbolism in the Modern French Painting" published in *Osaka Jiji News*-paper (written on December 16, 1920) (The single quotation marks indicates what Cézanne said).

After pursuing nature for all his life, Cézanne reached the state of mind, with which he said, 'I wished copy nature... I could not. But I was satisfied when I had discovered that the sun, for instance, could not be reproduced, but that it must be represented by something else...by colour' (Denis, 1906; 1993: 122; Kuroda 1922: 60. Denis revised the term "light" in his *Diary*, and he replaced it with "sun" in this writing).

This "testimony" plays an important role in interpreting Symbolism of Denis and understanding Symbolism of Kuroda. Kuroda said, "Art is not concerned with 'reproduction' of nature, but it is concerned with 'representation.' It does not 'explain,' but it inspires. That was what Cézanne and Redon bore in their mind. That was also the idea that Denis planned, when he defined "Symbolism in Painting" (Kuroda, 1921: 54).

The formula of "not 'reproduction' but 'representation'" and "color instead of light," however, are not found in the letter of Cézanne. "Représentation" of Denis should have been "réalisation" in the language of Cézanne in his final years. Also, the "sensation colorante" that Cézanne took importance is for some reason missing in the testimony of Denis. Therefore, a suspicion may arise that the "testimony" might have been a forced analogy that Denis made in relation to his own theory. In fact, 33 years later, Denis frankly admitted, "Everybody who was close to Cézanne made him speak out for what they wanted. (...) Except Vollard, all others, and I was the first or second person to do; we all put him in our game" (Denis, 1939: 195-6).

2. Retroactive Reconstruction of Symbolism Theory

The question is why this “testimony” of Cézanne was so important for Maurice Denis. The answer may be found in his declaration that follows the above quote in the article “Le Soleil.” “Not ‘reproduction’ but ‘representation’ ... An admirable formula that resumes in the contrast of two terms, *reproduction* and *representation*, our doctrine of Symbolism of painting, but not that of literature - Symbolism of equivalent - goes in contrast to fruitless efforts of direct duplication of photographers in art school or naturalism of the temperament” (Denis, 1906; 1993: 122). According to Denis in his retrospection, the purpose of the visit to Cézanne was “to ask this old master of Cézanne to explain the idea that we had always attributed to him” (Denis, 1920: 118). Denis suspected that the theory of “equivalent,” that not only Denis and the Nabis but also literary people as well as Gauguin advocated at the end of the century, actually came from Cézanne. Having had this suspicion or expectation in mind, he went to see Cézanne, and receiving Cézanne’s ‘testimony’ that seemed a proof of what he had expected, he must have been exalted. It could also be true to say that he led Cézanne to get the answer he wanted, and that Denis turned every argument in his own favor for interpreting what was said. But at the stage when Denis wrote “Le Soleil,” that was probably right after the death of Cézanne, he was confident of his assumption (or expectation). He wrote as follows:

In place of the magic of light, which could not be translated, the Venetian used the magic of color which was equivalent. The magic of color is more suitable for pleasure of eyes, as well as for the principle of art. And this is exactly what Cézanne meant when he said, ‘I cannot reproduce the sun, but I can represent it’ (Denis, 1906; 1993: 121-2).

Thus a new genealogy was proposed: The origin of the Nabis in 1888 was now explained as the process of inheriting the idea of “equivalent” from Cézanne to the Nabis via teaching of Gauguin to Sérusier, as if it were the transmission from generation to generation. In this explanation is undoubtedly manifested the genealogical wish of Maurice Denis, a Nabis theorist in his time, to have the legitimacy for the contemporary stream in France at the point of Cézanne’s death in 1906. Strictly speaking, however, Denis’s theoretical invention was also a rationalizing manipulation: While identifying Cézanne’s “testimony” in 1906 with the “equivalent,” Denis retroactively put both of them in the context of 1888-1890. What Denis intended here was to place Cézanne, “the classic of contemporary art,” as initiator of the *fin-de-siècle* Symbolism of Denis and the Nabis, ignoring chronological order (interestingly, Denis himself said in 1907 that he did not really understand Cézanne around 1890, and that they even doubted his existence. Denis also said in 1932 that at the end of the century he was once disappointed with a still life of Cézanne painted in ash gray, and he was worried and actually eliminated the name of Cézanne from his writing (Denis, 1907; 1932).

Living on islands in the Far East, Jūtarō Kuroda could not imagine that Denis had such an idea in France. It seems, however, Kuroda did realize the arbitrary manipulation of chronology by Denis. Following a quote from the testimony of Cézanne, Kuroda makes a point by writing “It was only before he died that this great

artist finally resumed the principle of plastic art" (Kuroda, 1921: 40). Despite this, Kuroda had to explain the *fin-de-siècle* Symbolism, based on the retroactive manipulation of the logic performed by Denis as late as in 1906. As a result of this, Kuroda found difficulties handling contradictory logic about source materials, and he had to forcedly put them on the chronological order. In this period, Kuroda was going to present *Maurice Denis and the Symbolists* as a part of "A Selection of Modern Artists of the World" published by Nippon Bijutsu-in. He gave up writing down a new work, since he was too busy preparing for the second visit to Europe, and he made excuse, writing, "I will present an old script that I put all my effort that time" a year and a half before (Kuroda, 1921: 2). Here, one can suspect that the very reason why the latest work was "not satisfactory at all" was not because he was busy, but it was probably caused by the twist of the arbitrary re-interpretation of the past found in *Théories* of Maurice Denis, which Kuroda was using as the basic source material.

3. Confusion of "Equivalent" Theory

The problem here is the word "equivalent" that made a sudden appearance in the quote of Denis above, as one of the important terms in the *fin-de-siècle* Symbolism. The concept comes from the synthetism elaborated by Gauguin, Emile Bernard, as well as Van Gogh, indicating a core concept of the coloring method that broke through the custom of conventional academy. It is the quote above with this term where Denis attempted to found the origin of the equivalent theory in Cézanne, making a forced connection.

Then, how did Kuroda understand this important part? As a matter of fact, Kuroda made a vital mistake in translation of this determinant phrase for some reason. "The admirable word resumes the difference between "reproduction" and "representation," said Denis. 'It is not Symbolism of literature—that of equivalent, —but the doctrine of our symbolism in painting, which goes in contrast to the photographic, direct reproduction of art school, or naturalists of the Temperament'" (Kuroda, 1921: 39-40).

Kuroda did remark the importance of the term "equivalent," but misunderstood the relationship of syntax because of ambiguous appositions in Denis's original phrase. He did not attribute the word equivalent to "Symbolism of painting" but to "Symbolism of literature" instead. As a result, reading only the passage, one would understand that the idea of equivalent is in contrast to Symbolism of painting and that it is a unique concept of literature. This misunderstanding, however, was not really due to Kuroda's incomprehension, as he presented very good explanation of "equivalent" in a different occasion in the same period a little before he went to Europe.

In 1921, Kuroda published *Van Gogh*, utilizing the biography of *Van Gogh* of Théodore Duret. In this book, Kuroda corrected Duret's inadequate comprehension of van Gogh as Impressionist and rectified Duret's view, by pointing out the synthetist aspect of van Gogh. Kuroda translated "equivalent" as "equal value,"

explaining that the conventional shading and lighting technique taught in the academies depended on “gradual reduction of color, hue gradation and gradation in *chiaroscuro*.” Van Gogh dropped that technique and “tried to achieve multi-layered effect by putting colors of the equal value side by side.” Kuroda emphasized that the use of equivalents was the characteristics of van Gogh in his search of color expression, and that was the Kuroda's understanding (Kuroda, 1921-b: 198).

Apart from the question of whether his understanding of van Gogh was appropriate or not, he understood the concept of “equal value” correctly and it was a model answer that Denis, living in the same period, would not protest at all. To evaluate Kuroda's understanding, let me make a simple comparison. Kisaku Tanaka (1885-1945) went to Europe in 1908, studied at the Académie Julien, and returned home the following year. He translated an important article of Maurice Denis, called “On Religious Painting” (1896) and published it in *Bijutsu Shimpō* Vol. 14 No. 6 (April issue in 1915) (incidentally, Tanaka earlier translated “Le Soleil” of Denis for the May issue of *Geijutsu* (No. 2) in 1913, and “On Maillol” of Denis for *Takujō*, and attempted to translate *Théories* of Denis.) Tanaka used the word “the same value” in the translation. This article that Denis wrote at the age of 26 suggests that he was influenced by philosophical speculation of *On Intelligence* of Taine or *Principles of Psychology* of Spencer, and it does not specifically relate to the coloring technique (Denis, 1912: 240). Kisaku Tanaka's translation of Denis' abstract argument is quoted in the next paragraph. As a whole, his translation was of good quality with skills, but it includes quite a few typographical errors on the printed version due probably to his handwriting.

Given the construction of eyes, its physiology, functions of association, and the law of sensibility, they (Symbolists) have extracted the law of art products directly following that, and have achieved more inseparable expressions. Thus, instead of recovering their feeling as it is, without producing any effects, they are trying to replace it with the same value.

Of course, there is a close symphony between forms and feeling. Our phenomese (*sic.*) indicates the state, and that is Symbolism itself. Materials on the screen by expression and flesh becomes verbs. The fact that we followed the way indicated by Taine and Spencer placed us on plain philosophy of Alexandria (cf. Denis, 1896; 1993: 37).

It is a conscientious translation, but as far as this portion is concerned it is incomprehensible (it is not due to Tanaka, but it is due to pedantic Denis who played around philosophical terms in the text). To add comments, “phenomese (*sic.*)” should be “phénomène,” and “by expression” is a typographical error of “become expressive.” I believe that the terms “association” and “symphony” (correspondence) as well as “equivalent” must have been borrowed from the theory of psychophysical parallelism of psychology that was prevailing in that period (Inaga, 1999: 350 sq.). The phrase used around the word “correspondence” was obviously borrowed from either Taine or Spencer. This portion should be translated, for example, “There was a close correspondence between forms and emotion. The phenomenon indicates the state of a soul” (the word “soul” is missing in the translation of Tanaka). Incidentally, Kuroda translated this portion

more correctly; "The correspondence between the external form and the subjective condition" (Kuroda, 1921: 57).

Thus, Kuroda had clear understanding of "equivalent" that time. Even so, he made a major mistake in the translation for the vital portion of writing quoted above, contrary to the intention of the French theoricien. In a way, Kuroda did touch the core of the article written by Denis, but he missed the central proposition of Denis. The intention of Denis when he published "Le Soleil" was to claim that the idea of "not 'reproduction' but 'representation'" given from Cézanne in his final year was in fact the origin of "equivalent" in the *fin de siècle*. The translation error of Kuroda, thus accidentally disclosed the excessive intention of Denis and his forced argument.

This paradox, however, does not indicate the ignorance of Kuroda. Rather, it has brought the light to the intensive ideology encompassed in *Théories* of Denis. In fact, the coloring theory with "equivalent" as it is cannot be logically connected to the philosophical doctrines of "not 'reproduction' but 'representation,'" attributed to Cézanne by Denis (In my opinion, as the author of this paper, it must have been three years after the death of Gauguin that Denis finally had a clear view on Gauguin's idea of "pure color as an equivalent to light," and that was when Gauguin's manuscript of *Diverses choses* was published through the bibliography of *Gauguin* by Jean Rotonchamp in 1906 (Inaga, 1999: 356-7)).

4. Skewed Understanding of Symbolism

One must remember that before it is a war-horse, a nude woman, or whatever anecdote, a painting is essentially a plane surface covered with colors arranged in a determined order (Kuroda 1920: 53).

Maurice Denis has been known as a Nabi theorist mainly due to this declaration that he made at the age of twenty in 1890. As a prediction that the abstract painting of the twentieth century would advocate art of pure visibility, this definition of painting has been, or at least since the 1930's of abstract expressionism until the end of 1970's for the beginning of post-modernism, quoted frequently as a motto, often in the beginning of articles written by those who espouses the formalist modernism in the line of Anglo-Saxon in particular. Denis, however, was treated only for part of the prediction, and he was no longer in use as a painter, driven away from the main stream of discussion, that included such artists as, Matisse, Kandinsky, Klee, Mondriaan, Malevich, and others of the same period or the following period. In France, the right-wing catholic faction, to which Denis belonged, did not fail to appreciate Denis' "pseudo-classical" tendency even after the dissolution of the Nabis around 1898-1900. He was recommended for a member of the Institute of France in 1932, and his position as a doyen in the world of art was well established until his final days. However, the second half of Denis's life has been rather negatively evaluated, until recently, from the viewpoint of the main-stream modernism. Matisse's souvenir of Maurice Denis in 1946 was the typical

example: "Since long I have wished to express myself by—or through—the light. At the same time, I began to deviate from the advice Denis wrote to me forty years ago, that we should not forget that the painting is above all the art of imitation..."

The doctrine of Cezanne, "not 'reproduction' but 'representation' of nature" that Denis repeated since 1906 was in fact the idea he needed in advocating his own *Neo-traditionnisme* (this word was invented by Denis), in search for "Classicism of tomorrow," since he had opened eyes for Classicism in Rome in 1898, and departing from formalistic avant-gardism and convinced of the return of Classicism. It was Denis that derived the famous phrase from Cézanne: "I want to make the Impressionists something as strong and lasting as the art of the (Louvre) Museum" (Denis, 1906). Promoting the idea that "Cézanne is Poussin of the Impressionists," Denis positioned himself for his artist work on the line of the orthodox genealogy of French art, starting from Poussin and through Cézanne. The words of Cézanne in "Souvenir of Paul Cézanne" by Emile Bernard, saying, "Imagine to redo all of Poussin in line with nature. That's what I mean by Classicism," made an additional effect in positioning Cézanne in the tradition of France (the connection of Cézanne to Poussin was proposed, or invented, by E. Bernard, Denis and his group, there has been no claim so far to confirm that the words came from Cézanne himself). After the death of Cézanne, Denis propagated the idea that Classicism of Cézanne was the basis of the end-of-the-century Symbolism.

Thus, one of the factors that make it difficult to understand the historical position of Denis and the Nabis becomes clearer. First of all, the definition of painting by Denis in 1890 (a painting is essentially a plane surface...) must have been presented without any connection to what Cézanne had said by that time. After the death of Cézanne, this definition of painting was re-interpreted, replacing the context, as a declaration made based on the artwork of Cezanne and his theory. Denis wrote in "Le Soleil," "The magic of color... as equivalent, and that is what Cézanne ably expressed," (Denis, 1993: 120-1) and he declared, "Cézanne was the initiator and the leader of the movement of 1890" (Denis, 1920; 1922: 67). This edition of the history, or a rationalization work, also confused Kuroda. In fact, in his writing of "Symbolism that Appeared in Modern French Paintings" placed in the second half of *Maurice Denis and the Symbolists*, we can see efforts made in giving explanation for the inconsistency between the declaration of the end-of-the-century Symbolism of 1890 by Denis and the declaration of "Not reproduction but representation" attributed to Cézanne. Logic had to be constructed to break through the barrier between Classicism and Symbolism as well as to handle the reversal of time order. This was the most difficult argument (if not impossible one) that Kuroda had in handling Symbolism (on the other hand, Kikuo Kojima avoided difficulties associated with the writing of Denis with impunity. In his "Maurice Denis," the biography of artists relies on Meier-Graefe, and Kojima limits himself only to extract Denis's words, as if it were a dictum, from the writing of Hausenstein, regardless of their initial context. (Kojima, 1916)).

Then, what was the solution that Kuroda devised? He devised the following explanation and put it between the two phrases that opposed to each other. First of all, he explained the 1890 definition of painting, "A

painting is essentially a plane surface covered with colors..." as follows: "Then, symbolization of painting, regardless of the subject, indicates the concentrating movement toward a specific way of expression, synthesizing form (lines), colors, touch of brush, composition, and so on, of the subject, but maintaining the organic relationship between each of these elements. As a result, it develops a world beyond the expression, presenting the value for eternal existence." Kuroda, however, turns on his heel, and says, "I am not turning down traditional religious arts or work pieces of epic subjects. But, what I should pay respect to, if any, is not the subject itself, but it is the fact that the enthusiastic religious belief and grandiose ideas of the artist come out of the elements mentioned above" (Kuroda, 1921: 53-4). What is said in the latter portion is clearly a compromise for the consistency of logic, based on Denis's return to the idea and style of Classicism.

With all the preparation made above, Kuroda came to the "testimony" of Cezanne from which Kuroda had to deduce the "characteristics of the Symbolists." Thus, Kuroda concluded: what is important is "not 'reproduction' but 'representation' of nature, and inspiration rather than 'explanation,'" and it was the intention of Denis who established "Symbolism of painting" by following the path which had been made by Cézanne and Redon. Kuroda struggled but managed the situation, and accounted for Denis' return to Classicism, with approval. "Thus, the intention of the Symbolists is not to propose a different idea to challenge various groups mentioned above, but as a consequence of that, no doubt that it is to explicate the principle of plastic art, to establish the true meaning of expression, and to go along with the recent artistic movement of going back to Classicism" (Kuroda, 1922: 58).

5. Positioning Maurice Denis

Prior to *Maurice Denis and the Symbolists* (1921), Jūtarō Kuroda published *Cézanne and Later*. In the chapter five of this, he wrote 'Eclecticism of Denis,' in which, finding it inevitable to have the tendency of eclecticism in the beginning of a new period, he asserted that Maurice Denis was the representative of such eclecticism. "A new epoch has begun, however, we have not cast off the old clothing. The return of art implied by Cezanne, Gogh and Gauguin, indicates a shift from analysis to synthesis, or from instantaneous impression to permanent existence." Following Meier-Graefe, Kuroda referred to Puvis de Chavannes (1820-98) as a forerunner of Denis, asserting, "He was possessed by such old vision that his construction was restoration." According to Kuroda, "Such luscious colored clothing was one that was used for the decoration of cortege at the end of nineteenth century, and that was not what we should wear." Instead, Kuroda implied the eminent status of Denis as the representative of the dawn of the twentieth century, writing, "Today's art is still lying in the cradle. In the mind of an infant, the face of his mother leaves an important impression in the first place. In the same way, it is natural that we find a painter of reminiscence, Maurice Denis, at this moment in history" (Kuroda, 1920: 39).

Kuroda is clear in positioning Denis with *Cézanne and Later*. As Michelangelo "personified" the Renaissance

art history, Cézanne “concretized” the history of modern art. And in consequence, we see odious analogies of the followers of these two. Removing stumbling blocs off the road, and putting fire on weeds on the roadside. That was the role that the history gave to Carrache after Michelangelo, Denis after Cézanne. That was no longer the question of personal qualities of the artist. It was “based on the program given by the intent of the Supreme Nature” (Kuroda, 1920: 40-1). “French art has achieved almost all that was possible in the nineteenth century, and today it is casting out of old clothing, and putting on new ones. Under such conditions, a large amount of mannerism appears to tear off old clothes. (...) It is the function of eclecticism to recollect old torn clothes once again, and to examine how it is made to gain the basic knowledge necessary to create new clothes. (...) Denis may not be given the best seat in the history of art for his eclecticism, but his contribution should be greatly appreciated in the world of art today” (Kuroda, 1922: 338).

Based on C. J. Holl (Holl 1912), Kuroda further analyzed Denis's eclecticism. Using “modern oscillating colors” applied to “a composition that reminds of Classicism,” and attempting to unite “with the language of lines, the tones given with the touch of brush typical of the Impressionists or Cézanne.” Thus, “He completed his eclecticism with his clear mind” (Kuroda, 1920: 47-8). “With obvious tendency of Symbolism in its internal intent, it carries apparent decorative flavor on the external effect, and it was natural consequence of the true traditionalism” (Kuroda, 1921: 40). He also accepted that Denis needed eclecticism, asserting, “his intention was rational.” “Denis was a *savant* who had moderate understanding, as well as a man of *talent* who had smart mind. (...) Therefore, his art is reconciliatory and incorporative. And that is also part of the inevitable consequence.”

The more rationally he explains the intention of Denis as “the inevitable consequence,” the more clearly the persistent limitation appears on the surface. “The more rationally his theory is explained, the farther away it goes from the true Nature, and the lasting desire of mankind since long ago to open the window of mind toward that Nature has to be deterred. Eclecticism is an academism. He excluded academism in the beginning, and as he went forward he formed a new academism. Such was the consequence of eclecticism” (Kuroda, 1920: 48). Kuroda, then, regretted that the latest work pieces of Denis did not convey passion. “More recently, the work indicates more eclecticism without passion in it” (Kuroda, 1920: 12). According to Kuroda, however, it was another inevitable consequence, “It was inevitable that with a gradual loss of passion it formed a new academism” (Kuroda, 1920: 41). Thus, Kuroda supported the artist while recognizing in his recent works “losing the strength” (Saitō 1913: 171) and “representative of Mannerism” (Zeisho, 1922: 7).

When he was received in the beginning of the twentieth century in Japan, Denis was an artist who declared return to Classicism, who had departed from the Nabis, and who was a catholic decorative artist, giving influence to the world of art with artistic characteristics of eclecticism and tepidness. He was a theorist, who also stood for the end-of-the-century Symbolism, putting focus on the theory of equivalent of Gauguin and the expression of van Gogh with colors, systematizing the technique of the Impressionists using their instinct

for color, and riding on the stream of pointillism of Seurat in shifting from analysis to synthesis. In addition to this evaluation, as the representative of the orthodoxy, he was also an artist representing France, who reevaluated Classicism of Cézanne “the dividing peak of the modern art” (Kuroda 1920: 50), who digested scenery of Tuscany of Italy with return to Classicism, and who realized a new Classical academy at the twentieth century. Being industrious, Kuroda attempted to look at all these aspects consistently to understand Denis, taking a look at both theory and practice.

Traces of such efforts are somewhat different from those left for the relationship between the Nabis and Japan from the viewpoint of plastic art. They are not directly connected to Kunishirō Mitsutani, Yori Saitō, or Kinji Koshiba, who had direct suggestions from the work pieces of the Nabi painters and sculptors, such as Denis, Vallotton, or Maillol. They are also different from the viewpoint of Kanae Yamamoto and other creative woodblock artists who had influence of the end-of-the-century graphic art developed from the Pont-Aven group to the Nabis. As an episode of inspiration for the decorative art between Japan and France, a focus should be put on the relationship between Chū Asai and Pierre Bonnard in the previous period (It must have been the honor of Asai that his *Promenade of a Parisienne with her Dog* (1903) marked re-importation to Japan of the Japanese flavor of *Promenade of Nursemaids* by Bonnard (1899, no. I-11) (Inaga, 1999: 190-2).

Having studied under Asai, Kuroda joined the initiation of such avant-garde art groups as Black Cats (*Chat noir*) and The Mask (*Le Masque*) in Kyoto. He had contacts with Bakusen Tsuchida and other artists from the Kokuga-Sosaku-Kyōkai (Association for the Creation of New National Painting), and he participated in the *Pilgrimage to European Art* in the following year (1923), accompanied by Bakusen, Chikkyō Ono, Banka Nonagase, Keikei Kunimatsu, and others (I will write about this journey on another opportunity). In such circumstances, Kuroda was obligated, as a theorist, to impose on himself the decoding of a large amount of European literature and other references including *Théories* so as to introduce new information into the world of art in Japan. I retraced some of the work of Kuroda, as an assiduous reader of Maurice Denis in the Far East. By analyzing Kuroda's enthusiasm and avidity in absorbing the latest Western trends, I believe that I have revealed some of the complications secretly encompassed in Denis' writings.

(International Research Center for Japanese Studies/The Graduate University for Advanced Studies)

Translator's Note: The quote in the text has been retranslated from the Japanese translation into English, and it does not necessarily match the original French text.