

第8章 セザンヌの変貌——「革命の画家」から「西洋の隠者」へ⁽¹⁾

1 極東のセザンヌ発見

稲賀 繁美

「革命の画家」セザンヌ

フランスの批評家テオドール・デュレ（一八三八—一九二七）は二十世紀初頭の日本では、印象派運動の生き証人として、それなりに知られた人物だった。そのデュレは『印象派の画家たちの歴史』（一九〇六）の冒頭にこう記している。「印象派の人々が、未だ世間に知られなかつた時代にも、若い人々はすでに独立不羈の精神に富み、伝習の法規を破棄せむと強き衝動を持つてゐた」。ここに掲げたのは中井宗太郎（一八七九—一九六六）によって『美』第四巻第四号（一九〇九年七月号）に翻訳・引用された一文である。⁽²⁾本書ではセザンヌも印象派の一員に遇されているが、これが日本におけるセザンヌに関する初期のまとまった言及のひとつであった。あい前後して有島生馬（一八八二—一九七四）が『白樺』にセザンヌについてののはじめての評伝「画家ポール、セザンヌ」を掲載する。『白樺』といえ、とかく西欧の最新流行を文脈もなく極東の島国にもたらし受容媒体とみなされる

ことが多い。だがむしろロンドンのブルムズベリー・グループやブレイメン郊外のヴォルプスヴェーデ、ミュンヘンの『青騎士』などと同時代の現象として、世界史的な規模での相映相発のうちにその意義を問い直すべきだろう。そのなかで極東の列島に特有な軌跡とは何だったのか。それを摘出し、西欧近代美学の東洋美学への寄与の様を探索することが、本章の目的となる。

有島生馬（当時は未生馬の筆名）もまたデュレの『印象派の画家たちの歴史』に依拠して自説を展開した。そこにはこう読まれる。すなわち「セザンヌは、其の要求に應じて立つた一人で、革命の精神に最も深く突入し、常套を踏むことを最も厭ふ情に富んだ畫家であつた」と（第一卷第三号）。別途すでに指摘したことだが、これはデュレの原著の、信じがたい「誤読」だった。³ というのもデュレは該箇所でセザンヌをして「革命精神に富んだ画家」と「見ることは、これを避けねばならない」と、まったく正反対の明言をなしていたのだから。しかしこれは有島の単なる語学的不注意だったのだろうか。筆者はむしろそこに、武者小路実篤（一八八五—一九七六）をはじめとした『白樺』の意向に沿った、有島による意図的な読み替えを想定している。

実際『白樺』ではそれに続いて柳宗悦（一八八九—一九六二）が「革命の画家」（一九二二年、第三卷第一号）を執筆し、木下杢太郎などによる批判に対抗して『白樺』の立場を鮮明にしている。柳はここでロンドンのグラフィトン画廊でロジャー・フライ（一八六六—一九三四）が中心となって企画された「第一回・後印象派展」に言及して英国の都が「革命の台風によって襲われた」と形容した。セザンヌもまた「革命の画家」でなければならなかった。この「革命の画家」で柳が種本として熱心に参照していた書籍は、ルイス・ハインド（一八六二—一九二七）による『後印象派』（一九一一）と題された画集である。「藝術は美ではない。それは表現である」。「藝術は人格のその矮小さ、広大さにおける表現である」。聖書の「山上の垂訓」を模してそう唱えるハインドの教説に感激した柳たちは、この箇所を根拠に「後印象派」を理解しようとした。⁴ 当時ドイツの美術批評家ユリウス・マイヤ

「II グレーフェ（一八六七—一九三五）に強く影響されていたハインドの「表現主義的」な解釈は、フライが提唱する Post-impressionism とは、ハインド自身公言するように、背馳していた。日本でも早くも一九一三年には木村莊八（一八九三—一九五三）が、所詮・新聞記者にすぎないハインドの説は皮相で信頼できない、と文句を付けておきながら、その全文を『現代の洋画』誌「後期印象派」特集号にわざわざ訳出している。木村はデュレの著作序論も英訳からあらためて重訳し「人が彼（セザンヌ）を注意して革命思想に充ち、完成された流儀と相容れぬ人である」と見ることになるのは、兎も角止むを得ないことである」とする訳文修正案を提起していた。⁽⁵⁾ 有島の先行訳に配慮した妥協ぶりも明白だ。

興味深いことに、柳の引用したハインドの原文の直後の箇所には「自らを真摯に表現する者はいかなるものからでも美を引き出しうる。あらゆる醜さのなかにも意味のある美が潜んでいる」との一節が見える。⁽⁶⁾ ここには柳がやがて民藝の理念とともに練り上げる、美醜のあなたを志向する価値意識、「無有好醜」のひとつの発想源を想定することも可能だろう。極東の列島における初期セザンヌ受容に孕まれた「誤謬」、あるいは異端の教説への依拠が、結果的に民藝思想を胚胎させていったと見ても、けっして過言ではなかったことになる。

日本人画家における「セザンヌ主義」

一九〇七年、パリのリュクサンブール美術館でセザンヌの回顧展が開催される。有島と並んでこれを目にして、日本の画家としてもっと早くセザンヌの感化を受けたのは安井曾太郎（一八八八—一九五五）だろう。安井はジャン・ポール・ローランヌ（一八三八—一九二二）の弟子だったが、滞欧期の《横たわる裸婦》（一九二二、安井二〇〇五—一七）《食卓の上》（一九二二、安井二〇〇五—一七）（図8-1）、《女性の肖像》（一九二二、安井二〇〇五—二三）などには、モチーフの選択のみならず、「肉付け」*modelé*に替えてセザンヌが提唱したとされる「転調」

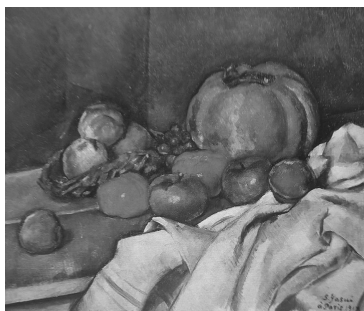


図8-1 安井曾太郎《食卓の上》1912
(大正元)年 福島県立美術館
Yasui Sôtarô, *On the Table*, 1912,
Fukushima Prefectural Museum of Art
(出典) 安井 2005 : No. 17, p. 30

らではの様式への新展開として高く評価した海景図だが、構図の面ではセザンヌの《エスタックの眺め》の試みを日本の風物に転写した趣が濃厚に看取される（左半分は、シカゴ美術館蔵の作品、右半分はピカソ美術館蔵の作品に酷似するが、両者を横長の画面に統一して日本情緒を出したところに新機軸があろう）⁷⁾。

安井の事例は、ひとり日本に孤立した事例として扱うべきではなく、世界各地に伝播した「全球的セザンヌ効果」のなかで改めて評定するに値する。では北米の合衆国やメキシコ、さらにはブラジルやロシアに至る地域での事例とも比べて、近代日本の藝術家たちに特有のセザンヌの教訓とは何だったのか。ここであらためて注目に値するのが、『白樺』を牽引する武者小路実篤のセザンヌ観である。武者はこうセザンヌを分析している。

「彼は瓶一つ真直にかけない男の気がする。しかし彼のかけた瓶は吾人の目で見ることが出来る瓶ではない。彼はこの上もなく訥弁家でありながらこの上もなく雄弁家である。彼の性格はこの上もなく写真家でありながらこの上もなく神秘家である。この点マイエル・グレフエーの言つたやうにドストエウスキーに似てゐる。しかし

module などの影響が顕著に見える。一九二三年に當時を回顧した安井はセザンヌの《首吊りの家》(ca. 1893) が気に入ったと述べている。この作品がカモンドの蒐集に属していたことから、安井が帰国直前の一九一四年に開催されたカモンド蒐集展覧会でこの作品に接したことが推定できる。一六年に帰国した安井がセザンヌの影響を脱して自己の様式を確立するには《婦人の肖像》(一九三〇、安井二〇〇五―四七)《金荳》(一九三四、安井二〇〇五―五七)を待たねばならない。《外房の風景》(一九三二、安井二〇〇五―四九)(図8-2)は矢代幸雄(二八九〇―一九七五)が安井な



図8-2 安井曾太郎《外房風景》1931（昭和6）年 大原美術館
Yasui Sôtarô, *Landscape in Sotobô*, 1931, Ohara Museum of Art
（出典）安井 2005：No. 49, p. 62

セザンヌの方が一歩進んでゐる気がする。少しも捕はれてゐない点⁽⁸⁾。

これは『白樺』（一九二二年一月、第三卷第一号）にみえる武者小路実篤「後印象派に就て」の一節である。諸外国での同時期のセザンヌ受容と比較してみても、セザンヌの「不器用さ」（モリス・ドニ起源をその人格の真摯さに結び付けるだけでなく、セザンヌの本領を神秘家（マイヤー＝グレーフェの示唆）に見る視点が強調されているのは、日本に特異な増幅現象とみてよいだろう。すでに永井隆則氏がこの箇所を引いて分析しているが、画家の人格に尊敬を表明する帰依の態度は、極東の儒教社会に特有ともいえ、この「人格主義的」な受容ゆえに、セザンヌは日本近代の藝術家たちに一師表たる behavior model を提供する⁽⁹⁾。

「生の肯定」と筆触

欧州側の極東への関心と、極東側の欧州憧憬とは、セザンヌにおいて交差する。周知のとおり漢字文化圏における藝術的創作の眼目は、その物質的達成にというよりは、むしろ一筆一筆の運筆の過程のうちに、人格の実現をみようとする。能筆の筆跡のうちに、藝術家の精神性が測定され、藝術作品の鑑賞も、作者の人格を作品のうちに値踏みすることに重きを置く。作品から発する道德的な韻律は、時に尊崇の対象となる。武者小路実篤のこの一文にも登場するマイヤー＝グレーフェは、テオドール・デュレの北斎理解を下敷きにして、セザ

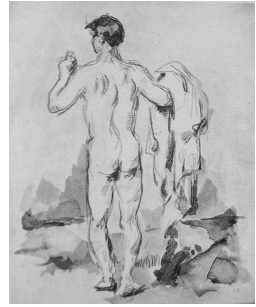


図8-3 ポール・セザンヌ
《水浴する男》『白樺』4巻
8号、1913年、原色版掲載
Paul Cézanne, *Baigneur*,
Color Reproduction in
Shirakaba, Vol. 4, No. 8,
1913

価が現れ、それが再び極東において、日本側のモダニストたちによって同化吸収されることとなった。

同時代の証言にその裏づけを探しておこう。有島生馬はさきの「画家ポール・セザンヌ」でこう述べていた。

「彼の作品を目に見る時は、諸て末枝に関する欠点と不足とを忘れて終ふて、彼の人格中に吸い込まれる心地がする」⁽¹²⁾。また白樺同人が「日本のモネ」と激賞した山脇信徳（一八八六—一九五二）は「筆触とは精神の顫動であ

る。一片の筆触は全人格を反映する。一枚の絵は一呼吸のもとに動かねばならん。要するにリズムの統一である」との意見を開陳していた⁽¹³⁾。さらに木村莊八はセザンヌの「筆触と色彩との闘ぎあい」に注目し、それがセザ

ンヌの画面の「マッス」を構成しており、「そいつを掴まへて、そいつの不思議な程な（…）連鎖的表示に打ち込み得れば、セザンヌのリズムは明快に観者に働きたすのだ」と述べる⁽¹⁴⁾。絵画鑑賞が画面と鑑賞者との身体的な

共振において実現されるとする見解には、当時流行だったテオドール・リップス（一八五一—一九一四）經由の感情移入 *Einfühlung* 説を咀嚼した様も彷彿とする。西欧の画家の筆遣いに、画布を前にした制作時の呼吸を読み、

それと同期 *synchronize* する⁽¹⁵⁾ことが、作家の内的人格 *inner personality* に接するための要件として意識されていた。

ンヌの筆致 *Pinzelschwung* に注目し、そこに「生を肯定する者」*Lebensbejaher* ならではの徴を認めようとしていた（図8-3）。ここには鈴木貞美氏が提唱する「大正生命主義」の「生命肯定」のひとつの語源が特定できよう⁽¹⁶⁾。十九世紀欧州の日本趣味では筆跡による個性表現が重視されたが、その延長上に欧州における二〇世紀初頭のセザンヌ評



図8-4 ポール・セザンヌ《静物》『現代の洋画』第17号、1913年「後期印象派特集号」、白黒図版掲載

Paul Cézanne, *Nature morte*, Reproduced in *Gendai no Yōga*, (Modern Western Style Painting), N. 17, Feb. 1913. Special Issue on Post-Impressionism.

岸田劉生の軌跡

物質的な同化によって精神的な接近を図る——この傾向を最も劇的に示しているのが岸田劉生（一八九一—一九二九）だろう。一九一〇年に二十歳で『白樺』に開眼した驚きは、さながら「生れ替わり」の体験に等しかったと回想する劉生は、一九一九年の『白樺』刊行十九年目の記念号での証言では、セザンヌをはじめとする印象派以降の画家たちへの当時の自分たちの熱狂は、もはや「靈感」などとは形容できず、「模倣」と呼ぶほかないものだった、と告白する。粗末な白黒の複製を通じて、かろうじて原作の色彩を空想するほかなかった（図8-4）。にもかかわらず、むしろそうした不利がかねらの熱望をいや増しに高めていた。数年のうちに劉生の画風は一変する。だがその変化の方向は、泰西絵画史の流れとは逆行している。《バーナード・リーチの肖像》（一九一三 岸田二〇〇一—三六）では、セザンヌ流の構築的で規則的な筆致がフォーヴ特有の原色表現と拮抗していたところがフューザン会の頭目となった劉生は徐々に画風を転じ、むしろ原色を抑えて、堅牢な構図を追求する方

向へと向かってゆく。⁽¹⁵⁾

一九一五年三月の証言に、劉生はすでに回顧の口調でこう述べていた。「自分はやはりゴッホ、セザンヌを尊敬する。
（…）これは自分が彼等から内心の要求から自然を見ることを教へられたからだ。自分は彼等からによって初めて、真に自己を生かす道としての藝術を示されたのだ」と。そう告白しながらも劉生はつづけて、現在の自分は、「以前感化を受けて居た時よりも更に深い理解と尊敬を持つことが出来る。
（…）セザンヌは明らかに「藝術の極みはクラシックであ

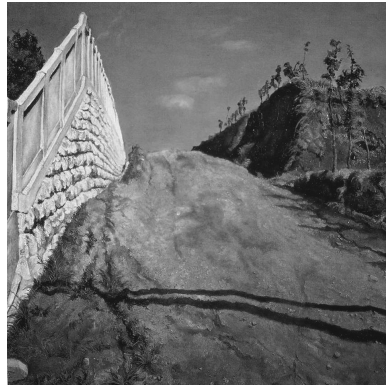


図8-5 岸田劉生《道路と土手と堀（切通の写生）》1915年 東京国立近代美術館
Kishida Ryūsei, *Road Cut through a Hill*, 1915, The National Museum of Modern Art, Tokyo

る」と言つて居たと思ふ。自分はこの言を段々深く味ふ事ができる¹⁶、と語る。欧州でもエミール・ベルナール（二八六八—一九四二）やモーリス・ドニ（二八七〇—一九四四）などを中心にして、セザンヌを古典主義者として再解釈する機運が醸成されていた。劉生の発言にはその遥かなる波動が、劉生自身の内的な欲求と結びついてゆく様子が見て取れる。

ちょうどこの証言を残したところに劉生が制作した作品に《切通しの写生》（二九一五、岸田二〇〇一—六二）（図8

5）がある。同様のモチーフを扱ったセザンヌの《鉄道の切通し》（二八七〇頃、*Pl. 156*）（図8-6）は当時モノクロ複製で既に日本でも知られていた。両者の比較は衝撃的といつてよい。セザンヌは横長の画面に水平方向の眺望を利かせ、聖ヴィクトワール山と鉄道開削の切通しとの類似した三角形のシルエットを、反復するように並列させてみせた。これに対して劉生は、盛り上がる坂道に正面から挑み、誇張した透視図法により目前に迫る土の量塊を表現した。

同じ一九一五年の証言は、劉生の航路がいまやセザンヌ追従からは離れようとしていた様を裏書きする。「セザンヌ」の理論に心服して、色彩や形の単化、エセンシャルに行かうとした。しかしどうしても必然的に、そこには満足出来なかつた。さうして、写実的要求は殺し得るところか、かへつて、単化しやうとすればする程、強く意識されてきた¹⁷。「単化」とあるのは *simplification* の訳だろう。こうした劉生の側の内的欲求は《壺》（一九一七、白樺二〇〇九 Ⅱ—四二）や《三つの林檎と茶碗》（一九一七、同Ⅱ—四三）に顕著に表出される。劉生はセザ

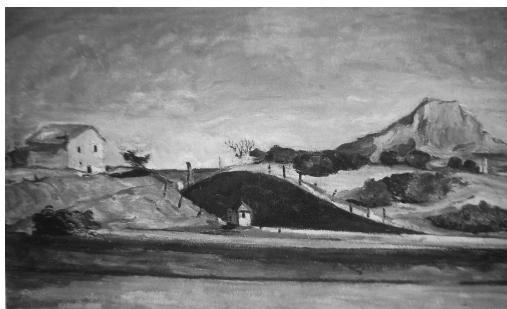


図8-6 ポール・セザンヌ《鉄道の切通》1870年頃
ミュンヘン絵画館

Paul Cézanne, *The Railway Cutting*, c. 1870, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München

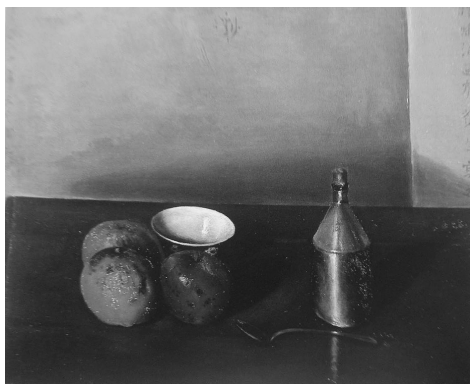


図8-7 岸田劉生《静物（赤林檎三個、茶碗、ブリキ缶、匙）》1920年 大原美術館

Kishida Ryūsei, *Still Life (Three Red Apples, Teabowl, a Tin Flask and a Spoon)*, 1920, Ohara Museum of Art, Kurashiki

ンヌの静物画による開眼を突き抜けて、物質性の現実と向き合う姿勢へと誘われた。⁽¹⁸⁾一九二〇年を迎えるまでには劉生はセザンヌからさらに遡って北方ルネサンスに到達する。《静物・赤林檎三個、茶碗、ブリキ缶、匙》（一九二〇、大原美術館）（図8-7）ほかでは、壁に刻まれた劉生の文字は、アルブレヒト・デューラーや、ヤン・ファン・エイクの画面に見える紋章を意図的に漢字によって象っており、劉生はそこに、自らの精神的な祖先を見出していた。こうしてモダニズムの探究は、西欧ルネサンスの北方絵画のうちにまで遡って淵源を辿られた。

その三十八歳の短い生涯の晩年に、劉生は結局のところ東洋の伝統への回帰を果たす。《冬瓜茄子図》（一九二六、岸田二〇〇三―五四）という油彩画には、《冬瓜と茄子》（一九二六、岸田二〇〇一―一四二）（図8-8）の存在が

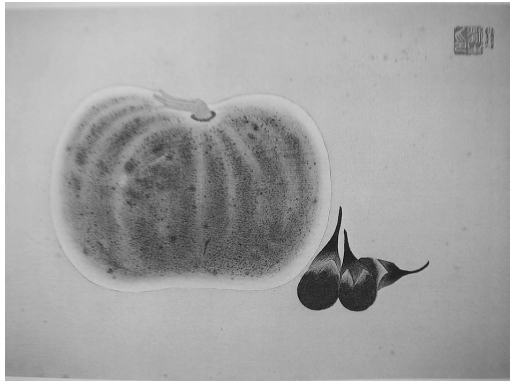


図8-8 岸田劉生《冬瓜茄子図》1926年 個人蔵
Kishida Ryūsei, *White Gourd and Eggplants*, 1926, Private Collection

知られている。ほぼ同一の構図を北宋の院体画の画風で倣い、岩絵の具で紙に描いた作品である。だが油彩から東洋画への推移は、晩年の劉生がセザンヌから離反したことを意味するものではない。それどころか中国絵画の再発見は、劉生にとってエックスの巨匠をより深く理解する契機をなしていた。以下の証言はその間の事情を雄弁に物語っている。

「支那畫には、筆のカスレや、墨のにちみ等が美しく生かされてある。(…)これ等の事は、支那に於てのみでなく、西洋の美術にも無論云はる可き事である。セザンヌは元來技巧がどちらかと云うと稚拙の方に属してゐる人だが、その自分の手工の稚拙さがもたらす偶然の感じを、自分の内なる審美によつて、深く『美』に認識し、肯定し切つた處にセザンヌの道があり、偉さがある。かくてセザンヌの畫に描かれた、形の狂つた壺は、藝術の拙劣にならず簡単な稚拙感の面白味に墮せず、深い藝術的生命が宿つてゐるのである」⁽¹⁹⁾。

2 理論的省察

「宇宙的生命」

こうしてセザンヌ理解の深化は、逆説的にも極東の画家をして、中国の伝統への回帰を促した。ではその背景

には、いかなる理論的省察があつたのだろうか。ここでもまず時間軸を週及して取り上げるべきは、高村光太郎（一八八三—一九五六）である。一九一五年に刊行した『印象主義の思想と藝術』に、光太郎は以下のような独自の見解を展開していた。「彼（セザンヌ）の絵を見ると、他の絵が隙間だらけに見える。何処かに足りないものがあるやうで影が薄くなる。彼は空瓶一本と背景の壁紙とで無限に重圧力のある宇宙的生命を躍動させる。それは一寸口で言い難い其の「推移」[passage]と押し合ひとの力によるのだが、固より背後にセザンヌの生な血が通つてゐるからである。彼は画面に建築する。其の色彩と建築とは非常に緻密な命を刻み込むやうな、のろい観察と、超人的な良心とで成立するのだ」⁽²⁰⁾。

同時代の欧米でのセザンヌに関する論考と並べても、光太郎の観察には彫塑家ならではの空間把握が際立っている。「推移」は色面の移行箇所を輪郭で区分けせず passage（移行）によつて処理するセザンヌ独自の工夫への言及だろう。セザンヌの「色づけする感覚」 sensation colorante が通常のアカデミーでの教えの色価の關係には還元できないことも、光太郎は理解している。そこから生れる、画面に横溢する力動感への理解と、それを独自の「生命」観に接続するあたりの光太郎の行文は、欧文で紹介されるに値するだけの独自性を備えている。

周知のように光太郎は一九一〇年の「緑色の太陽」で、時代に先駆けた「表現主義宣言」とでも称すべき文章を公にしていた。ここでは藝術家の「人格」 Persönlichkeit に無限の權威を認め「絶対の自由」 absolute Freiheit を探求し、緑に描かれた太陽であるうとも、それを藝術家の「心地よき攻撃」 angenehme Überfall とし「評価」 schätzen し、制作における「感情」 Gefühl の成就として、藝術家の抱いた「快の情趣」 Gemütsstimmung を尊重する立場を表明していた。⁽²¹⁾ これみよがしにドイツ語の語彙が散ら嵌められたテクストの術学臭を忌避する向きもあるが、ここからは逆に、当時の青年たちの欧州への渴望の深さも計測できよう。

「絶対的造形」

哲学者の西田幾多郎（一八七〇—一九四五）もこうした潮流と決して無縁ではなかった。ルードヴィッヒ・ツェラン（Ludwig Coellen（一八七五—一九四五）の著作 *Die neue Materie der Impressionismus*（一九二二）に拠った「現代の哲学」のなかで西田はセザンヌを *Gestaltungstätigkeit*（無理に訳すならば「造形構築力」）の最良の規範として取り上げる。それに先立ち、西田は一九〇九年の「藝術の対象界」でコンラート・フィードラー Konrad Fiedler（一八四一—一八九五）を典拠にして、セザンヌのうちに「複雑なる藝術的人格」*eine komplizierte Künstlerpersönlichkeit*を見出し、セザンヌに特有の藝術的無限感、藝術家の「精神的な生の表出」*Geistige Lebensäußerung*を通して「表象的意識」*Vorstellendes Bewußtsein*を具体化するところの「絶対的造形」*absolute Gestaltung*に由来するものである、と説いていた⁽²²⁾。

本章の冒頭で言及した中井宗太郎は、京都府立絵画専門学校に奉職していたが、彼がこうした潮流に棹さしていたことは、もはや明白だろう。一九二二年の『近代藝術概論』において、中井はセザンヌの探求が「自我と自然と神—絶対の精神との合一」という、より高次の統一性を目指した営みだったと指摘する。そして中井は次のように議論を進める。

「セザンヌは」決して思想を絵画で物語らうとしない。寧ろその内容は、色彩を施した形の魅惑のために消え失せるものでなくてはならない位である。普通の人の描いた林檎は食べてみたいと思はせるが、セザンヌのはただ見ただけで、あゝ美だ！と叫ばしめる、深く実在が顕現されたものである。誰が皮を剥がうところか、其を一生懸命に模写したがるであらう⁽²³⁾」。

永井隆則氏もすでに適切に指摘するとおり、中井がここに引き合いに出す逸話は、フランスの画家、モリス・ドニがポール・セリュジエ（一八六三—一九二七）から得たと主張するセザンヌの教えであった。すなわち

「実用性とか、表象された物体という考えそのものも、色彩を施された形態の前では消滅する」としたうえで、セリュジエは、右に中井が訳した文章を綴っていた。ここにはフランス語からの拙訳をあげる。「俗な画家の描いた林檎なら、取って食べたいな、と思う。だがセザンヌの林檎となると、これは美しい！と感嘆する。あえてその皮を剥こうなどとは思わず、それを写したくなる。これこそがセザンヌの spiritualisme（精神主義）である」。それがモーリス・ドニの伝えた、セリュジエの言葉だった。⁽²⁴⁾

変貌する「林檎」

ところがここで、中井は突然、フランス語原文から逸脱する。その転轍機となったのが spiritualisme という用語だった。哲学的素養の豊かな中井は、spiritualisme を忠実に「唯心論」と訳し、それを根拠として次のような断定を下す。いわく「ここにセザンヌの唯心論が成り立つ。明らかにセザンヌの林檎の絵は、眼を透かして精神に囁くものである。ここに藝術の本質があるのではなからうか」と。こうして意想外な換骨奪胎が発生する。そもそもドニが意味する spiritualisme とは、従来の美術学校の教条たる現実再現の表象 representation の美学の否定であり、それにカトリック正統の教義にそった精神性の意味を込めた程度のものであったはず。ところが中井はそれを字義通り、物質主義 materialism の反対概念としての唯心論と捉えた。ここから、制作を通じて「絶対の精神との合一」を実現 réaliser するセザンヌ、という逸脱した解釈が展開し始める。見落としてならないのは、中井がこの spiritualisme を通常の「唯心論」にはとどまらず、西洋哲学なら「独我論」solipsism に近い文脈に平然と読み替えていることだ。実際、中井は続けてこう宣言する。「セザンヌの林檎はまことに一にして全を兼ね、一にして一切に通ずる所の十全の境に高められてゐるのではあるまいか」と。

フランス語原文とはまったく無縁のこの思想は、いったいどこから登場したのだろうか。

「一即多・多即一」「一切即一切」といえば、これは華嚴経の思想である。そして華嚴経を象徴主義の文脈で読み直す試みが当時、中井の周辺で進んでいた。中井が指導した国画創作協会の中心人物には土田麦僊（一八八七—一九三六）が居るが、その弟で文藝評論家として著名な土田杏村（一八九一—一九三四）も、その最先端のひとりだった。杏村は、一九二二年には『華嚴哲学小論攷』を刊行し、華嚴思想を西洋世紀末の象徴主義から解明しようとしていた。⁽²⁵⁾ こうした知的環境のなかにあつて、中井宗太郎もまた、セザンヌの思想を、唯識や華嚴の仏教思想へと接木して理解しようとしていた。こうして期せずして、同時期の極東では「物心一如」「全一混融の生命」といった用語によるセザンヌ理解が展開されることとなった。

セザンヌ主義の実践

その中井宗太郎の感化を受けて一九一八年に京都に成立した国画創作協会は、それ自体、雑誌『白樺』の影響下にあつたが、とりわけその会員の一人、小野竹橋（のちに竹喬、一八八九—一九七〇）は、当時セザンヌの画風を日本画に取り込もうと苦心を払っていた。瀬戸内海の笠置を描いた《郷土風景》（一九一七）（図8-9）の連作は、前景の樹木の幹のあいだから、背景に虚空蔵山が覗く趣向を呈する。この「構築的」な構図のみならず、連作という構想からも、セザンヌの聖ヴィクトワール山の連作を意識していることが如実に窺われる。さらに郷里の風景を南仏のエクス近郊に「見立てる」という連想は、周縁文化圏としての日本が中心文化圏への憧れを表明するための、伝統的な詩的趣向だった。かつての中国への思慕が、ここでは西欧への憧れへと転調している。同様の趣向は、すでに油彩画家の中村彝（一八八七—一九二四）が、『大島風景』（一九一五）で東京の南に位置する火山島をセザンヌ調の筆致で描くことによって試みていた。また少し後には林倭衛（一八九五—一九四五）が一九二五年のフランス滞在のうちにエクス巡礼を果たし、シャトー・ノワールをはじめとするセザンヌの故地で実際



図8-9 小野竹喬《郷土風景》1917年 京都国立近代美術館

Ono Chikkyō, *Homelandscape*, 1917, The National Museum of Modern Art, Kyoto

に《聖ヴィクトワール山》ほかの制作に携わっている。⁽²⁶⁾

小野竹喬や土田麦僊らも一九二二年から翌年にかけて、洋画家の黒田重太郎（一八八七—一九七〇）を通訳兼案内役として欧州美術巡礼に旅立っている。黒田は『セザンヌ以降』（一九二〇）や『モーリス・ドニと象徴派』（一九二二）ほかの著述で知られた事情通であった。小野のフイレンツェ風景の《ポンテ・ヴェッキオ》などには、セザンヌ風という以上に、キュビスムの立体的構図把握を実験した形跡が濃厚であり、また土田麦僊のパリ滞在中の習作《巴里の女》（一九二四）を、黒田重太郎の木炭デッサン《薔薇の花を持つ女》（一九二二）などと比較すれば、ふたりがモンパルナスにあったアンドレ・ロート（一八八五—一九六二）の画塾に出席し、立体派風の構図の稽古に勤しんだらしい様子も彷彿とする。それを前提として、麦僊の帰国後の大作《舞妓林泉図》（一九二四）

（図8-10）の背景に見える回遊式の日本庭園の築山、とりわけその植え込みに注目しよう。ここには「球と円筒と円錐」によって自然を描けという、エミール・ベルナール経由で人口に膾炙したセザンヌの教条が、忠実に実践に移されている様子も、如実に実感できる。⁽²⁸⁾

小出植重と『油絵新技法』

こうしたバリ短期留学組のなかで、とりわけ注目すべきが大阪出身の洋画家の小出植重（一八八七—一九三二）だろう。二科会賞受賞作《Nの家族》（一九一九）には小出の家族が描かれているが、手前の机にはアルファベッ



図8-10 土田麦僊《舞妓林泉図》1924年、京都国立近代美術館
Tsuchida Bakusen, *Une fille japonaise au jardin*, 1924, The National Museum of Modern Art, Kyoto

トでホルベインと字の読める書物とともに、なぜか場違いな果物籠が置いてある。筆致からしてもセザンヌへの目配せであることは疑いない。この小出は同時期に欧州に短期間滞在したが、交流のあった国画創作協会の仲間たちとは対照的にも、(ジーン・セヴェリーニ命名するところの)「セザンヌ主義」の洗礼からは批判的な距離を保持した特異な存在であった。だがそれは、小出栖重がセザンヌに無理解だったことを意味しはしない。それどころか、他人の模倣はしないというセザンヌの精神に忠実なればこそ、小出栖重はセザンヌの裸婦を皮相に模倣することは避け、小出独自の油彩技法を開発して、その早い晩年に、日本的な裸婦像や静物画を量産してゆく(図8-11)。

その小出は『油絵新技法』(一九三〇)という著書を遺した。そこには、油彩画の歴史に対する小出の仮借ない解釈が開陳されている。「私の考えによると、十六世紀の時代においてその全盛期であり、油絵技法の最頂点を示し、その時代と人間の生活との親密にして必然の要求による結合と、無理のない発達の極度にまで達しているものであると思う。それ以後の西洋にあつては(…)油絵芸術は習慣と惰性によって、ともかくも連続はして

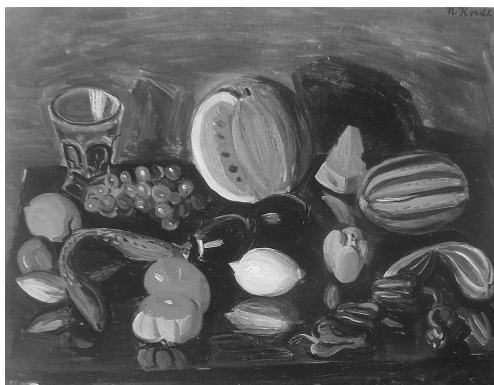


図8-11 小出栖重《蔬菜静物》1925年
東京国立近代美術館
Kōdō Narashigū, *Vegetables*, 1925, The National Museum of Modern Art, Tokyo

いた訳であるが眠気を催すべき性質のものとなり、芸術としての価値は下向して来た」。そして小出の診断によれば、西欧絵画は自分でも「再び（…）壮大なものを生むべき時代はおそらく来まいと考えているのであろう」。これが油彩画の現状に対する小出の容赦ない評価であった。ではそうした中で日本はいかなる歴史をたどり、今後の将来にどう対処すべきなのか。

小出によれば、十九世紀後半にアカデミーの絵画教育が没落し、印象派以降の潮流に注目が集まって以来、「西洋人は形をくずそうとして努力した」のだという。もはや透視図法も、陰影法も、肉付けも過去の知識となってしまった。ちょうどその時期に西洋の油彩画を習得し始めた日本人は、したがって「これ以上くずしやうのない形を描く事において妙を得ていた」というめぐり合わせとなる。だがこの偶然の一致は、小出によれば「甚だ僥倖な事」であって、それは譬えて言えば「他人の離縁状を使って新しき妻君を得たようなものだったのである」というのが、この大正モダンボーイの痛快なお見立てであった。⁽²⁹⁾

こうした次第であるから、小出栖重は、セザンヌの「主観的変形」を金科玉条として自作に適用する必要など、ハナから感じていなかったものらしい。実際、小出はセザンヌの価値を次のように理解していた。すなわちセザンヌ以降、「絵画の形式や組織が単純化され、神経は鋭くなり、画面は狭まって来た以上はその一点一画はすこぶる重大な役目をなす事となつてしまったのである。空の一抹樹木の一点、背景の一筆の触覚は悉

く個人の一触であり一抹であらねばならなくなってしまったのである」⁽³⁰⁾。そしてすでに読者も先刻予想されたとおり、小出はこうしたセザンヌ以降の筆致を重視した制作の裡に、中国の書画の運筆に通じるものを見出した。そこから彼が導いた推論は以下のようなものであった。

「近代絵画において発生した事態は書の精神にも、あるいはまた南宋画の精神とも共通する処の者である。南宋画が北画に対して起つた原因と丁度近代絵画が湧出した事とは、すこぶるそれも類似せる事を私は感じるのである。しかもその技法と精神においても、その単化と個人的である点において、心の動きある事において、その絵画の技法が持つ表情において、半ば一致せる点を感じるのである。近代絵画の技法は全く、その墨絵の集合体だともいい得る、(…)要するに、作家の心の表現に役立たない処のあらゆる複雑な衣服を脱し、うるさき技法を煎じ詰め、あってもなくてもいいものすべてを省略してしまうことは、近代技法の特質であると思う」⁽³¹⁾。

東洋の賢者

小出栖重の見解はけっして彼一個の意見でもなければ、時代的に突出した先見の明でもなかった(「単化」は高村光太郎の *simplification* と同一だろう)。一九二〇年代に入ると、南宋のいわゆる南画的傾向の復興がひとつの流行を呈するに至っていた。これが極東のモダニズムを性格づけ、そのセザンヌ受容にも特有の次元を付け加えることとなる。ここで検討されるべきが富岡鐵斎(一八三六―一九二四)の事例である。

医学博士、大田正雄は筆名、木下奎太郎(一八八五―一九四五)として知られる詩人・文筆家であり、先に触れたとおり、『白樺』の論敵としても名をなした。一九一一年に『美術新報』に掲載した「洋画における非自然主義的傾向」で奎太郎はヴァシリイ・カンディンスキー(一八六六―一九四四)の『藝術における精神的なるもの』(一九〇八)にいち早く注目し、東洋の文人画に「頽廢の神經藝術」の一種を見る見解を展開してみせた。世紀末

の類廃における「神経藝術」とは、マイヤー・グレーフェやリヒャルト・ムーター（一八六〇—一九〇九）らが世紀末転換期のヴィーン分離派を弁じる際に利用した *Nervenkunst* の訳語だろう。その文脈で空太郎はセザンヌにも過たず言及している。ここには白樺派の連中などよりも、自分のほうが遥かに欧州の美術事情に精通しているという、空太郎の自負心が露呈しているだろう。その空太郎は偶然にも同じ一九一一年の暮れにドイツの東洋美術研究者、クルト・グラザー（一八七九—一九四三）の通訳に借り出された。京都に旅したグラザーは、福岡鐵斎に会う機会を得た初めての西洋人となる。当時、七十代半ばを迎えた鐵斎は、最後の文人画家との異名をとっていた。

後のこととなるが、一九二一年から二四年にかけて欧州滞在を果たした正宗得三郎（一八八三—一九六二）の回想によれば、ベルリンでグラザーに会った正宗は、グラザーの美術館執務室で、鐵斎とセザンヌの単彩とその場でじかに見比べて品定めをするように誘われたらしい。⁽⁴²⁾ ちょうどそれに前後する一九二二年にグラザーはエドゥアル・マネの素描や版画の複製画帳を公刊している。その序文解説で、グラザーはマネの素描を東洋の水墨画と比較して、「マネの素描 *Zeichnung* がもはや下描き *Studies* ではないのと同様、近代の油彩 *Gemälde* はもはやかつての絵画 *Malerei* の役割を担っていない」と主張した。グラザーの意図は明白だろう。一方で欧州のアカデミーにおいてかつて支配的だった絵画と素描の上下位階関係は、東洋の伝統に照らしてみればもはや通用しないと宣告し、他方でマネは「断片」ばかりでセザンヌは「未完成」でしかない、といった批判をも、東洋の水墨の筆跡 *Tuschmalerei* の伝統を盾にして擁護しよう、という巧みな両面作戦である。⁽⁴³⁾

「モダニスト」鐵斎

そうした関心をやがて表明することとなるグラザー。彼の日本訪問は一九一一年だったが、これも単なる偶

然では片付かない。ドイツにおける東洋の受容という文脈では、グスタフ・マラー（一八六〇—一九二一）が唐詩に取材した『大地の歌』（二九〇七—八）とアルフレート・ドゥブリン（一八七八—一九五七）が老荘思想に感応した『王倫の三跳躍』（二九一三）とに挟まれた時期となるが、一九一一年といえば辛亥革命の年であり、これに続く時期、日本には呉昌碩（一八四四—一九二七）をはじめとする著名な清朝遺臣が亡命し、富岡鐵斎、内藤湖南（一八六六—一九三四）、長尾雨山（一八六四—一九四二）を始めとする京都の文人たちと交際を結んでゆく。³⁴ 中華民国成立期の混乱のなかで多くの文物が日本に将来され、中国の文人書家たちが招かれたことも、極東の島国において文人画が流行をみせ、南画復興の機運が高まるうえでの下地をなすこととなった。

いささか意外な事態だが、富岡鐵斎は一八三六年生まれであるから、エドゥアール・マネ（一八三二—一八八三）より四歳年少、一八三九年生まれのセザンヌよりは三歳年長、文字通りの同世代人だった。極東の最後の学者文人画家は、実際には西欧モダニズムの初期の立役者たちに伍して扱われるべき資格を有していたのであり、両者を結び付けるグラッザーの比較もけっして荒唐無稽ではなかった。八十代になった鐵斎は画業においても著しい進境を見せ、人気を誇っていた。遥か後の一九五一年になるが、小野竹喬（改名後）は晩年の講演で、若き日に京都で偶然、鐵斎の作品を目にして、セザンヌに劣らぬ新鮮さに驚いた、という思い出を語っている。



図8-12
富岡鐵斎 太湖競漁圖
(1921年作、86歳)
Tomioka Tessai, *Fishing
at the Lake of Taihu*, 1921

「大正六、七（一九一七—一八）年、京都・四条祇園の平安画房に鐵斎翁の作品がよく陳列され、強く心を打たれた。それは、セザンヌのその頃の複製で見る心の打たれ方と共通のところがあつて、新鮮さと共に、實在性を感じた。鐵斎翁の作品が、一作として世間をあつと言わせようとか、面白く見せようとか、さういつた虚偽の世界を少しももつてゐないことである。翁は、あるが儘の自分の持ち物を、しかも自信を持つて力強く出し切つてゐる。強いきつ〔屹〕線や覇氣に似たやうな線もひかれてゐるが、決して強がつたり、覇氣ばかり出た線ではない。鐵斎翁の生活の底力（即ち精神力）が物をいつた味はひの深い線である。かういふところが、セザンヌの底力とも一脈通ふやうに感じられる。《太湖競漁図》（図8-12）は八四歳のときの作品であるが、その一線一筆に生まましさが見えなきて活き活きとしてゐる。翁の作品には、詠嘆的詩情は存在しない。全く一つの確固とした物の存在として造形的なヴォリュームを持つてゐる。即ちこれが翁の作品の、強く私たちを捉へるところの近代性格に通じる絵画の面ではないであらうか」⁽³⁵⁾。

こうした状況が、やがて日本の敗戦後、講和条約直後から、鐵斎が欧米で回覧展示されるに及んで、そこに「東洋のセザンヌ」を見るような評価を生み出すこととなる。いさかジャーナリスティックな風評とはいえ、これも全球的セザンヌ効果の一面をなす。⁽³⁶⁾

3 東洋回帰の道程

気韻生動と感情移入

印象派以降の西洋画家たちと東洋の文人画あるいは南画とを比較する言説は、ただの思いつきではなく、極東モダニズムの帰趨において或る必然を帯びていた。洋画家の重鎮となる藤島武二（一八六七—一九四三）は同じ一

九一年にこう所感を漏らしていた。「ゴーガンやセザンヌやワシントン・ゴッホなどは、心理学的見地から、研究したら、大雅堂や蕪村、蕭白などと、共通のところがあるに違ひない。邦画の最も高尚なる趣致を味はひ得る者は、ゴーガンからセザンヌを解釈し得る人たらざるべからず」と。⁽³⁷⁾類例の証言は数多いが、美術史家の森田亀之助（二八八—一九六六）は一九一五年には次のような極論を辞さない。「キュビズムに至るまでの西洋絵画の新傾向における「東洋藝術の影響」について、即ち、ポスト・アンプレッシヨニズム以来、洋画はいちぢるしく東洋画的になって来た。謂い換へれば主観的になってきた。セザンヌ。ゴッホ。マチスなどの画風などは、全く西洋の日本画と称してもよい位である。（中略）東洋の所謂文人画や浮世絵と、ポスト・アンプレッシヨニズムに因縁ある泰西画人の作とを比較対照すれば、蓋し思ひ半ばにすぎるものがあらう」と。⁽³⁸⁾

こうした類比を試みたのは、日本人に留まらない。一九一三年の歴史的なアーモリー・ショウに取材した米国の記者、アーサー・ジェローム・エディ（一八六九—一九二〇）は『立体派と後期印象主義』（一九一四）でこう述べる。日本人たちはアカデミーの慣習に則った美術様式よりも、西欧の最新流行のほうが自分たちの性に合っている、と言う。なぜならそこには彼らが古来慈しんできた美学があるのだから、と。そうした発言を取り上げたエディは、そのうえで「美術における日本精神」とは *sado*（生動）なのだ、と事情通ぶりを開陳してみせる。⁽³⁹⁾

おりから支那学者の田中豊蔵（一八八一—一九四八）は同年『国華』誌で「氣韻生動」を論じ、文物の表象再現によることなく色彩と線描とによって詩的感興や感情を喚起する生命運動、と定義する。⁽⁴⁰⁾これが、右に引いた高村光太郎のドイツ語の用例とときわめて高い親和性を示していることは、明らかだろう。

一九一七年になると、同じ『国華』で編集主幹の瀧精一（一八七三—一九四五）が「大和絵及び南画の復興」の兆候を論じ、同じ号で田中豊蔵が「所謂南画の新傾向について」論評し、近年の南画復興の機運を、印象派以降の画風の流行に起因するものと解釈し、そこに精神的な必然性を見出す。⁽⁴¹⁾梅澤和軒（一八七一—一九三二）が大著

『日本南画史』を刊行するのは翌一九一八年のことだが、その末尾で日本のとるべき進路として、最新泰西の流
行に軽薄に追従するのではなく、いわゆる日本主義の島国根性をも払拭して、東洋主義の大義につくべしとの教訓
を垂れる。⁽⁴²⁾梅澤和軒は一九二一年には「表現主義の流行と文人画の復興」を『早稲田文学』に掲載し、これらド
イツ起源の表現主義と、東洋における文人画の復興との両者が、第一次世界大戦終了後の同時並行現象であると
する理解を示し、そのうえで日本は、フランスのポスト印象主義や、未来主義、立体主義などの折衷に他ならな
いドイツ由来の表現主義に追隨するのではなく、東洋の文人画の精神を具現せねばならない、と持論を展開する。⁽⁴³⁾
こうした文脈で特筆大書されることとなったのが、「気韻生動」だった。そしてこの東洋の理念は、折から流
行を見ていたテオドール・リップスの感情移入の概念と、またしても交差することとなる。中国美術史を専攻す
る伊勢専一郎（一八九一―一九四八）は『支那の絵画』（一九二二）でリップスの感情移入理論はすでに千四百年前
の中国五世紀、六朝期の謝赫が説いた「気韻生動」によって「論破」されている、と東洋優位論を説く。同志社
大学の園頼三（一八九一―一九七三）はカンディンスキーの『藝術における精神的なもの』の全訳をなした美学者
だが、同じく一九二二年の『藝術創造の心理』で「気韻生動」の理念がカンディンスキーの説く純粹絵画的構図
Rein-malerische Kompositionすなわち、精神の内なる響き Innere Klangを伝達すべき内的必然性 Innere Not-
wendigkeitを形態言語 Formen-sprache および色彩言語 Farben-sprachによって構成するという考えと極めて類
似したものである、と指摘する。⁽⁴⁴⁾

日本における最初期の野獸派たる萬鐵五郎（一八八五―一九二七）が、これまた早すぎる死の直前に書き残した
「東洋画復帰問題の帰趨」を、こうした文脈の延長上に置きなおしてみよう。西洋画には精巧なもの、驚嘆に値
する作品はあるが、「高い感じ」を与えるものが少ない。例外的に文学的でなく高い感じを与えるのは、「甚だし
く東洋画に接近したもの」であって、たとえばジョット、シャヴァンヌなどだ、と議論を進めた萬は、こう断言

する。「セザンヌ^{セザンヌ}や、ゴッホの如きは筆のリズム、色のリズム、又構図の上にもリズムがあるが、南画の筆韻、墨韻と共通なるもので、南画の第一条件を備へて居ると言つてよい」と。⁴⁵この発言は、セザンヌと東洋との関わりを鳥瞰するうえで、おおきな転換点を指し示している。というのも一九一一年段階ではセザンヌと「後期印象派」こそが日本の若い藝術家たちにとって絶対の基準であつたのに、大正年間を通過した一九二七年の段階を迎えると、反対にそのセザンヌやファン・ゴッホ（一八五三—一八九〇）が、ほかならぬ東洋の指標、「氣韻生动」や「筆韻、墨韻」に照らして評価される、という地と図の転倒が発生しているからである。

東洋の再東洋化

明治以降の日本では徐々に西欧學術の影響が強まり、たとえば脱亜入欧の掛け声が晩年の福沢諭吉（一八三三—一九〇二）によって唱えられた、といった説が当然の定説のように受け入れられてきた。実際には日清戦争期後にも文化人は西欧の學藝を漢学の素養に沿つて咀嚼しようとしてきたが、日露戦争期を越え大正を迎えると、西欧世界への憧憬が漢籍への愛着を凌駕する傾向も現れた。ところが第一次大戦を終えた一九二〇年代になると、中国文明はいわば文化面で逆襲をなし、東洋の再東洋化 Re-orientalisation of the Orient とも称すべき現象が発生する。そしてその先導役を演じると自称したのは、中国ではなく、まず日本であつた。

美術の領域でのその代表者として、南画家を自称した橋本関雪（一八八三—一九四五）を取り上げよう。『南画への道程』（一九二四）で関雪は「南画は写実主義でも印象主義でもない、表現主義である」と断定し、セザンヌによって創始された「組み立て」composition は、たしかに東洋においては雪舟において試みられたものの、萌芽にして終わつたが、他面、「組脱^{はす}し」には東洋人は理解があり、ここにおいて「驚くべき天才的働きを見せ」た、と主張する。畢竟、いわゆる「表現主義」なるものは「東洋人の主観描写から胚胎したこと、早くから実行

して居たこと」であり、西洋はそうした「東洋の伝統を深く究めて居ない」に過ぎない、とするのが関雪の判断だった。⁽⁴⁶⁾ いうまでもなく、ここにあるのは、ほかならぬ西洋の表現主義に触れてなされた「東洋の伝統」の再定義、一種の「伝統の創出」に他ならない。だがこの因果関係を転倒させた修辞によって関雪は、西洋の表現主義が東洋の伝統に接近してきたのであって、その逆ではない、と言い募る。『関雪雑話』（一九二五）に収められた「南画への一考察」では「後期印象派の諸作」に「絢爛なる色彩に盛られた南画情趣」を見て、そこに「慧眼な人は表面に現れざる皮裡相通ずる生命の潜在」を知るであろうと述べる。⁽⁴⁷⁾

こうした彼なりの確信に導かれ、関雪は西洋美術史を東洋美術史から類推し、個別の画家同士の大膽な比較に及ぶ。これより少し前の一九一七年には瀧精一が、いかにも東京帝国大学美術史教室主任の文献学者らしく、文人画と西洋の表現主義とを等号で結ぶような流行に釘をさしていた。また田中豊蔵も『国華』編集部で瀧編集主幹の配下にあつたためだろうか、「支那の南宋の文人画」を安易に「後期印象派」と同一視することに躊躇を表明していた。とはいえその田中はフォンテーヌブローの森を散策する Wandermenshen としてのジャン・バティスト・カミーユ・コロー（一七九七—一八七五）を倪雲林（一三〇一—一三七四）と引き比べる論を展開していた。⁽⁴⁸⁾

だがこうした東京在住の官学系学者先生たちの慎重な議論などものは、京都に朴した関雪は、セザンヌが王石谷（一六三二—一七二七）なら、オーギュスト・ルノワールは惲南田（一六三三—一六九〇）、ファン・ゴッホは陳老蓮（一五九八—一六五二）だ、といった類比を縦横自在に展開する。⁽⁴⁹⁾ 三幅対をなす図式は、あるいはマイヤー・グレーフェが、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンを表現主義者の三巨頭に選んだ仕草を真似たものかもしれない。たしかにこうした類推を、無根拠な戯れと嘲笑することはたやすいだろう。だがより大切なのは、関雪のような画家にとっては、最新流行の西洋の画家を理解するのに、なお中国清朝の画家たちが比較参照のうえでの準拠枠として援用されていた、という事実だろう。さらにこうした東西類比は、西洋の圧倒的な衝撃のもとにあつて、

あらためて東洋の伝統を復権するものでもあった。中国側の三人組が西洋側のそれより遙かに前の時代に属するということは、中国古典の西洋近代に対する優位の証とさえなりうる。実際『南画への道程』の著者の目的とするところは、「世界における南画の地位とその優位」をおもむろに考察するにあった。⁵⁰⁾

東洋的・唯我論的セザンヌ像の展開

こうした動向はなにも日本に限ったことではない。韓半島出身者や中国からの日本留学生が、同じ東洋復権の熱に感染したからである。ここでは画家を目指して来日した豊子愷（一八九八—一九七五）を取り上げよう。漫画家・随筆家として名をなす豊は、あるいは橋本関雪の響にならつてのことだろうか、その著書『近代藝術綱要』（一九三四）で泰西画家たちそれぞれの筆致に注目し、それを中国の著名な書家の筆跡に喩えて見せる。いわく、セザンヌは顔真卿（七〇五—七八九）、マチスは董其昌（一五五五—一六三六）、ピカソは張旭（唐代）と類比できると、これまた縦横自在な類比を提案する。二〇世紀初頭の最も有名な西洋画家を、中国の読書人層に親しみあるものとして納得させるためにも、この対比は何ほどの教育的効果を期待できるものだっただろう。

豊子愷はこれより四年遡る一九三〇年、当時の代表的な月刊誌『東方雜誌』新年号に「今日の世界藝術における中国の勝利」と題する画期的といつてよい論文を掲載している。⁵¹⁾ 挑発的な題名そのものが、橋本関雪の著作の文句（前掲「世界における南画の地位とその優位」）を受け継いでいることも明らかだが、実際この論文の結論も、関雪の『南画への道程』の一節を引き写したものの、といつてよい。豊はポスト印象派のうちに「西洋絵画の東洋画化」の傾向を見て取り、それは西洋人自ら認めるところだと主張する。さらにセザンヌについては「自然の主観的変形」が顕著なことに言及し、続いて「自然の模倣にはもはや価値はなく、藝術家の自我そのものが自然の反響となる」と説く。「セザンヌの林檎はもはや食すべき果実ではなく、それ自身のための果実であり、独立し

た存在、それはいわば純粹なる果実となった」との一節も見える。これはすでに触れたように、日本では中井宗太郎が訳出したセリュジエの一節の中国語訳であり、実際、豊の本書は、主として中井の著作『近代藝術概論』(一九二二)を下敷きにした著述だった。⁽⁵²⁾

ところが、こうした「純粹なる林檎」(然而述苹果不是供人喫的果物、迹是为苹果自己的苹果、苹果的独立存在、純粹的苹果)という特異な概念を導入する直前の準備の箇所、豊はおおよそ意外というか、突然、突拍子もないことを言っていた。いわくセザンヌは自らこう宣言しているというのだ。「塞尚痕説…『万物因我的誕生而存在。我是我自己、同時又是万物的本元。自己就是万物、倘我不存在、神也不存在也』即ち「おおよそ存在するものは我のために生れ、我はただ単に我であるにとまらず、我はおおよそ存在するものすべての起源である。我はすべてに等しく、我なくしては神もまた存在しない」、のだと。⁽⁵³⁾

これは極端なまでの独我論であり、およそ保守的で正統なカトリック信者であったセザンヌの口から発せられるような言葉ではありえない。異端とまではいえにせよ、著しく非正統なこうした見解は、いったいどのような経緯で豊子愷のセザンヌ論のなかに、セザンヌ自身の言葉として紛れ込むこととなったのだろうか。

おそらく読者はすでにお気づきだろう。実際、この一見謎めいた取り違いを解く鍵は、中井宗太郎の著作に潜んでいた。豊が依拠した『近代藝術概論』には「ポオル・セザンヌとその藝術」と題する章があり、エクススの巨匠の「主観的変形」(モリス・ドニに由来する表現)が説かれ、例の「セザンヌの林檎」に関する逸話が見える。とはいえ、この章の中井の文章を通読しても、例の突拍子もない唯我論は姿を見せない。ところが、ふと「表現主義」の章の冒頭、「ポオル・セザンヌの人及び藝術」を見ると、どうだろう。そこには、エピソードとしてこう引用がある。「我の誕生によつて萬物は生ずる。我は我であると同時に萬物の本元である。自己は萬物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない」。即ち、どうしたわけか、件の唯我論が、そのままのかたちで章頭の

銘文に引かれているのだ。⁵⁴

マイスター・エックハルトとの混線

この箇所では無記名のままに引かれたこの語句は、無論セザンヌ自身の言葉ではない。次の頁を捲って中井宗太郎の論述を読むと、それが、ホーホハイムのエックハルト（二六〇頃—一三三六頃）、通称マイスター・エックハルトとして知られる、西洋中世を代表する神秘家の言葉の引用だったことが判る。エックハルトは当時、京都帝国大学や第三高等学校を中心とする学生たちに熱狂的に読まれていた。そしてすでに示唆したように、豊は一九三四年には、中井のこの著書を要約のうえ訳出・出版することとなるのである。

それなら豊は不注意に誤って、エックハルトの言葉をセザンヌのものを取り違えたのだろうか。おそらく事情はそうではあるまい。むしろ状況から判断して、豊子愷は正統なる著作権を裏切っても、中井がエピグラフに引いた字句をセザンヌに直に帰せしめたかったのだろう。というのもすでに見たように、中井自身が、「セザンヌの林檎」を語る段で、いささかならず特異な解釈を自らのセザンヌ論に挿入していたからだ。すなわち中井はセザンヌの創作に「物心一如」「全一渾融の生命」を捉え、セザンヌの林檎を説明する鍵として「一即多、多即一」という華嚴経の文句を引き合いに出していたのだから。⁵⁵

この中井の著書に接した豊は、中井の意図を過たず理解した。華嚴経の「一即多、多即一」と、中井がわざわざ「表現主義」の章の冒頭に据えていたエピグラフとは、互いに平仄を合わせ、共鳴していた。中井が示唆していたこの共鳴に靈感を得て、それが中井の意図した読解だったことを了解したからこそ、豊は中井の意を汲んだ過剰解釈を自らに許した。自分が参照した中井の日本語原典をいわば過度に「合理化」することによって、豊は中井が華嚴経の「一即多、多即一」を挿入していた箇所に、その代わりにマイスター・エックハルトに由来する

エピソードを置換して代入したのである。これは高度に意図的な創造的誤読だったことになる。

一三世紀キリスト教神学の神秘主義の教えと、現代フランス藝術家の実践とのあいだに、豊子愷はきわめて密接な親近性を感じていた。だからこそ彼は、自らが恣意的かつ強引なる虚偽の詐術に手を貸した、といった意識をもつことなく、なかば無自覚に飛躍を犯したように見受けられる。この一見したところ信じ難い等号があっけなく成立した背景には、豊自身の仏教への帰依も預かって力があつたであろう。こうした次第で、三〇年代冒頭の中国において、セザンヌはこともあろうにマイスター・エックハルトの説教を、中世末期の神学者ご本人の代わりに陳べ伝えるめぐり合わせとなった。

「全球的セザンヌ効果」と期待の地平

この一件は、単なる混同あるいは不注意ゆえの混線、意図的な誤解などではなく、むしろ当時の東アジアの知的環境を理解するうえで、試金石ともなる事例だった。実際、この豊によるセザンヌ解釈に疑問符がつけられた様子は見られず、それどころかすんなりと受け入れられたらしい節がある。となれば、セザンヌをことさら神秘的な宗教心を抱いた隠者として理解しようとする機運が、当時の中国人読者層のうちにたまさか醸成されていた、との推定が可能となってくる。そして思弁を逞しくするならば、豊子愷のこの「誤認」は、ある意味で中国において予期され、期待されており、ひとたびそれが定式化されるや、当然の認識とみなされた、という脈絡をも想定できよう。仏教の教理にも合致した、神秘家としてのセザンヌ像は、東洋が期待する藝術家の姿、隠棲の賢者とも予定調和を果たしたかのようだ。

こうして武者小路実篤に由来した「神秘家」セザンヌ像は、巴里の都塵を離れて南仏エックスの山中に隠棲した画家の孤独癖とも重複し、あたかも自然な成り行きのように、近代中国において増幅された。最初は「革命



図8-13 森村泰昌《批評とその愛人》1989
Morimura Yasumasa, *Criticism and its Lovers*, 1989

家」と誤伝されたセザンヌは、こうしてことさら疑念を抱かれることもなく「西洋の隠者」へとゆるやかに変容を遂げ、受容されていた。

筆者が知る限り、豊子愷のこの著名な論文に紛れ込んだ、マイスター・エックハルトとセザンヌとの意想外な混線には、今日にいたるまで、誰ひとりとして疑念をさし挟んだ形跡がみあたらない。それは、奇妙な逸脱であることを指摘されることもないまま、あたかも当然であるかのように受け入れられ、見過ごされてきた。『東方雑誌』という影響力の大きな媒体で発生した事件でありながら、どうしてこの不可思議といってもよい結合は見落とされてきたのだろうか。筆者は本稿を通じて、いかにしてこのような融合が発生し得たのかを立証しようと努めてきた。そしてこの事件は、一九三〇年の上海で発生しえた「全球的セザンヌ効果」Global Cézanne Effectの射程と深度のほどを測定する、またとない事例といってもよいだろう。

華嚴経の残像

最後に、森村泰昌（一九五一―）の《批評とその愛人》（一九八九）（図8-13）を取り上げて本章の結びとしたい。この作品はセザンヌの《林檎とオレンジ》（カモンド・コレクション旧蔵、現在オルセー美術館蔵）の忠実な写真模写である。だがそこに綿密に写しとられたひとつひとつの果物には、森村の顔が転写されている。現代日本藝術家

の容貌が増殖されて、林檎や柑橘類の球形の表面に繁殖している。そのただならぬ強迫的なまでの反復現象を目にすると、人は改めてかの仏典、華嚴經の念誦を想起せぬわけにはゆくまい。いわく「一即多、多即一」「一即一切」「相即相入」「重重無尽」。マイスター・エックハルトを振^もつて、森村は遠慮なくこうも言えたことだろう。「我は我のみにあらず。同時に我はセザンヌの画中に存在するすべての林檎の起源でもある」と。マイスター・エックハルトに扮装した、唯我論的我としての東洋のセザンヌ。それは、森村によるポスト・モダンな剽窃においても無傷なままで保存され、「セザンヌの林檎」を自己^じに流用 self appropriate することによって、さらなる増殖を続けている。

その森村泰昌は京都市立芸大の出身者だが、はたして彼は知っていたのだろうか。自らがここに示したセザンヌ解釈が、嘗て母校の学長を勤めたひとりの哲学者のセザンヌ解釈を忠実になぞっていたことを。もはやいうまでもあるまい。それは本章の冒頭をその引用から始めた、誰ならぬ中井宗太郎「先生」のことである。

注

(1) 本稿は *Russia and Global Cézanne Effect 1900-1950, St. Petersburg, March 28, 2010* の発表論文¹ Shigemitsu Inaga, “Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan,” の要約・抜粋を自由に日本語に翻訳したものである。なお論文集という紙面の制約上、註は原則として出典註のみに限定し、関連論文・研究史への言及は、最低限必要ものを除いて割愛した。英語原版およびその完全な和文翻訳は、図版増補のうえ別途公刊の予定である。

(2) 中井宗太郎「印象派発達史」『美』第四巻第四号、一九〇九年七月号、二頁。

(3) 有島未生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』第一巻第三号、一九一〇年六月、三七頁。稲賀繁美「白樺」と造形美術・再考」『比較文学』第三八巻、七六、九一頁。なお本件については永井隆則『セザンヌ受容史の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年、四四頁。永井著は、日本のセザンヌ受容に関する基本的な労作として参照する。日本における近

年の展覧会としては『セザンヌ展』横浜美術館・愛知県美術館、一九九九―二〇〇〇年、『セザンヌ主義・父と呼ばれる画家への礼讃』横浜美術館・北海道立美術館、二〇〇八―二〇〇九年。どちらも充実した企画であったが、遺憾にもその意義は諸外国ではほとんど認知されていない。

- (4) 柳宗悦「革命の画家」『白樺』一九二二年、第三巻第一号、二一七頁。Lewis Hind, *The Post Impressionism*, 1911, pp.1-7; quoted in J.B. Bullen (ed.) *Post-impressionist in England*, Routledge, 1988, pp.187-188. なお Post-Impressionism の日本での訳語問題には田中淳「後期印象派・考―一九二二年前後を中心に」『美術研究』三六八号、三六九号、三七二号、三七四号、三九〇号（平成九―十八年）ほかに詳しい言及があるので、ここでは立ち入らない。

- (5) 木村莊八「後期印象派」『現代の洋画』一七号、一九一三年、序言は一頁、デュレの翻訳箇所は三三頁。

- (6) Lewis Hind, *op.cit.*, J.B. Bullen, *op.cit.*, p.188.

- (7) 「安井曾太郎 没後五十周年展」宮城県美術館ほか、二〇〇五年、以下、本文には（安井二〇〇五）と略し同展図録作品番号を注記する。

- (8) 武者小路実篤「後印象派に就て」『白樺』第三巻第一号、一九二二年一月、六一七頁。永井前掲書七〇―七一頁。

- (9) 「人格主義」については、永井隆則前掲書、第Ⅲ部参照。

- (10) Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst*, 1904, S.51.

- (11) 鈴木貞美「生命観の探究」作品社、二〇〇六年。この大著では「生命観」の語源は特定されていない。

- (12) 有島未生馬「画家ポール、セザンヌ」前掲『白樺』第一巻第三号、一九一〇年、五三頁。

- (13) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第二十一号、一九一一年、一〇六頁。および永井前掲書、第Ⅲ章第一節参照。

- (14) 木村莊八、「ポール・セザンヌに就て」『現代の洋画』第二巻六号、一九一三年十月、二頁。

- (15) 「岸田劉生」展、愛知県美術館他、二〇〇一年。以下、本文には（岸田二〇〇一）と略し同展図録掲載図版番号を注記する。

- (16) 岸田劉生「断片」『多都美』第九巻第三号、一九一五年三月。新畑泰秀「明治・大正の美術雑誌に見るセザンヌ紹介の実相」『セザンヌと日本』展図録、横浜美術館、一九九九年、一七六頁に引用。

- (17) 同上。

- (18) 『劉生と京都』京都市美術館、二〇〇三年。以下（岸田二〇〇三）と略記。『白樺の愛した美術』京都文化博物館、二〇〇九年。以下（白樺二〇〇九）と略記。本文中の作品番号は、各々の図版番号に対応する。
- (19) 岸田劉生「製作餘談」『中央美術』第八巻 第一号、大正十一（一九二二）年一月 四七頁。永井前掲書、二五三頁。
- (20) 高村光太郎『印象主義の思想と藝術』天弦堂、大正四（一九一五）年、二四一—四二頁。永井前掲書、三二—四一および一〇六—〇七頁も参照のこと。
- (21) 高村光太郎『緑色の太陽』『すばる』第二巻第四号、一九一〇年四月号、三六頁。
- (22) 西田幾多郎「現代の哲学」『哲学研究』第一巻第一号、一九一六年四月、四〇—四一頁。
- (23) 中井宗太郎「セザンヌの唯心論」『近代藝術概論』一九二二年、一六五—六頁。
- (24) Maurice Denis, “Cézanne » *L'Occident*, No. 70, sep. 1907, p. 125. 永井前掲書、八二—八三頁。
- (25) 土田杏村「華嚴哲学小論攷」一九二二年、内外出版。
- (26) いずれの作品も『セザンヌ主義 父と呼ばれる画家への礼讃』横浜美術館、二〇〇八年に展示。
- (27) 稲賀繁美「藤田嗣治の国際的名声の影で」『バリ・一九二〇年代・藤田嗣治』報告書（京都造形芸術大学、非売品）、二〇〇七年。一五—二五頁。
- (28) 稲賀繁美「関西モダニズムと西洋体験」竹村民郎・鈴木貞美（編）『関西モダニズム再考』思文閣出版、二〇〇八年、三一五—三一七頁。
- (29) 小出栖重「油絵新技法」一九三〇年、岩波文庫版、芳賀徹編、三三〇頁、三四二—三四三頁。
- (30) 同上、小出栖重「油絵新技法」岩波文庫版、五二—五三頁。
- (31) 同上、小出栖重「油絵新技法」岩波文庫版、三三八頁。
- (32) 矢代幸雄「近代画家群」新潮社、一九五〇年、二一六頁。
- (33) Curt Glaser, *Edouard Munch, Faksimile nach Zeichnungen und Aquarellen*, München, Piper, 1922 (n.p.).
- (34) 村松茂樹「呉昌碩研究」研文出版、二〇〇六年。
- (35) 小野竹喬「富岡鉄斎翁」（昭和二六（一九五一）年京都美大に於ける講義録に加筆）昭和五三年一〇月、『冬日帖』、求龍堂、昭和五四年、一九九—二〇一頁。永井前掲書、一三〇—一三二頁に一部抜粋。

- (36) 坂本光浄『世界の鐵齋』浪速社、一九六五年に、敗戦後の海外展での反響が訳出されている。
- (37) 『洋画家の日本画観』『美術新報』一〇巻、一一号、明治四四（一九一）年。永井前掲書、二四九頁。
- (38) 森田亀之助「泰西画界最近運動の経過及キュビズム——附其批評（上 承前）」『美術新報』第一四卷四号、一九一五年二月。速水豊「南画と洋画のディアレクティーク？」『南画って何？』兵庫県立美術館、二〇〇八年、二五二—二五三頁。
- (39) Arthur Gerome Eddy, *Cubism and Postimpressionism*, Chicago: A.C. McClung & Co, 1914, p.147. 本書には、久米正雄訳「立体派と後期印象派」金星堂、一九一六年があるが、該当箇所は翻訳から除外されている。
- (40) 田中豊蔵「南画新論（一）——（七）」『国華』二六—二八一号、一九一二年三月一〇月。田中の論稿については、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』七号、二〇〇三年。
- (41) 瀧精一「大和絵および南画の復興」『国華』、三三〇号、一九一七年一月、一五三—一六〇頁。田中豊蔵「所謂南画的新傾向に就て」『国華』同号、一七九—一八一頁。
- (42) 梅澤和軒『日本南画史』南洋堂、一九一九年、一〇一—一頁。
- (43) 梅澤和軒「表現主義の流行と文人画の復興」『早稲田文学』一八六号、一九二二年五月、二三三頁。
- (44) 伊勢専一郎「支那の絵画」一九二二年、九—一一頁。園頼三「藝術創造の心理」一九二二年、一四三頁。
- (45) 萬鐵五郎「東洋画復帰問題の帰趨」『美術真論』第二巻、第六号、一九二六年六月号、五一—六頁。
- (46) 橋本関雪「南画への道程」中央美術社、一九二四（大正一三）年、四、一二頁。
- (47) 橋本関雪『関雪雑話』一九二六（大正一五）年、一二七頁。
- (48) 田中豊蔵『国華』二七四号、一九一三年三月号、二一七頁。飯尾由貴子「『南画って何だ？』近代の南画をめぐる一考察」『南画って何だ？近代の南画…日本のこころと美』兵庫県立美術館、二〇〇八年、二四四頁。
- (49) 橋本関雪『関雪雑話』同上、一二五—一六頁。
- (50) 橋本関雪「南画への道程」一七頁。
- (51) 豊子愷「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』一九三〇年一月号巻頭論文。この論考については、西楨偉「豊子愷の中国美術優位論」『中国文人画家の近代』思文閣出版、二〇〇五年、二五三—二八八頁。稲賀繁美「論豊子愷

「中国美術在現代藝術上の勝利」与日訳作品在接受西方思想時的媒介作用」王曉平（編）『東亜詩学与文化互読』中華書局、二〇〇九年。三四二―三五四頁。

(52) 西櫛偉「豐子愷が見た西洋近代画家」前掲書、二二―二五二頁が、中井の著作をいかに豊が利用しているかを詳細に分析している。

(53) 豐子愷「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』一九三〇年一月号、五頁。

(54) 中井宗太郎『近代藝術概論』二松社、一九二二年、一五九頁。

(55) 中井宗太郎「セザンヌの唯心論」前掲『近代藝術概論』、一六五頁以下。