

ボン・タヴェン、ナビ派と日本

稲賀繁美

ブルトヌ

夏でも湿っぽくすぐ灰色に曇る空と、潮風を寄せる海とを背景にして、一人の農民の娘がなにかしら硬い表情でうつむいている(fig.1)。その衣裳はブルターニュ地方の伝統的風俗だ。農民美術運動の推進者として、また創作版画の父として知られた山本鼎の《ブルトヌ》と題する木版画である。山本鼎がその滞仏期にもものした傑作で、コマスキ真一本に切り込んだ骨太の造形には、「浮世絵を復古的でなく現代に蘇らそう」とした画家の意気込みが熱く伝わる。構図にもまた、歌麿の美人でなければ写楽の役者絵の向うを張ろうという意図が伺える。では、この現代の「大首絵」はなぜブルターニュの娘をその題材に選んだのだろうか。



fig.1 山本鼎《ブルトヌ》木版 1920年

山本鼎がのこした滞欧中の日記に、ブルターニュ紀行がある。夏の休暇を兼ねてか、山本たちは、海の香と牧場の草いきれの出会うこの起伏に富んでいくぶん荒寥とした土地におもむき、舟遊びに興じるかと思えば、ボン・タヴェンに足を伸ばして半日の安閑をむさぼる。むろん制作目的のブルターニュ行であって、身辺雑録風の文章からは、疑いもなく画家の苦悩がもれてくる。進まぬ制作へのあせり、いらだちと自暴自虐。初の意欲は、計画を一旦伸ばしにおくらせるうちに阻喪して、あげく自己嫌悪と挫折感に陥ったまま、この日記はいくぶん唐突に放棄される。なにが山本鼎をブルターニュにかりたて、ここまで義務感と焦躁とにさいなまれることとなったのか。

ブルターニュ行に際して、山本鼎の脳裏にゴーガンとボン・タヴェン派の事績がよぎらなかつたとは考えにくい。浮世絵版画に刺激を受けて、版画の新しい可能性に挑戦したのは、他にもない、このボン・タヴェンにつどった画家たちであった。現

代美術揺籃の地に巡礼して、その土地風俗を親しく追体験し、もって自らの制作上のいきづまりを一気に打開したい、とまで確固とした意図を山本が抱いていたのか否か、日記から詳かにはできないが、浮世絵版画とゴーガンの総合こそ、歴史が山本に課した重い責務であったことは疑いない。こうして、山本鼎のブルターニュ紀行は、東西交渉史の上に、いささか象徴的な足跡を記すこととなる。フランス世紀末の日本趣味は今や日本に里帰りして、新たな版画の復興をうながそうとしていたからである^{註1}。

絵画における日本主義

ポン・タヴェン派からナビ派に至る世紀末藝術に日本美術のあずかって力あることは、今日周知の事実となっている。実際、彼らの藝術理念が西欧アカデシズムの規矩^{レギュラ}、すなわち、透視画法、明暗法、肉づけの否定にあったとすれば、元来これら三つの原理に基づかない浮世絵に彼らが新鮮な興味を覚えたとしても不思議ではない。

ワグナー狂で、また音楽喫茶「ディヴァン・ジャポネ」の常連でもあったことがロートレックのリトグラフィーを通して知られているエドワール・デュジャルダン(fig.2)、「二十人展」と「アンデパンダン展」に際して、こう記している。「エピナル版画や日本版画はまず線を引き、ついでその線の内に色班の紙型^{パストロン}を用いて色彩を置く。これと同じように画家は、きちんと縁どられたデッサンをほどこし、その内側にさまざまな色調を置くことになる」(『アンデパンダン』誌1888年3月号)^{註2}。この色調の並置によって、印象派的な分析の色づけとは異なり、一様な色面が得られ、画家の望む感覚が伝達されると同時に、デッサンと色彩が互いに他を相殺することもなくなる。デュジャルダンはこの新技法に、七宝焼^{セツポヤキ}の周仕切りとの類推から「クロワゾニスム」の名を与えている。浮世絵版画の技法解説はいささか妥当を欠くが、とまれ「絵画における日本主義」の眼目は、くっきりと縁どられた平坦な色面の組み合わせで画面を構成するにあったわけである。

ヴァン・ゴッホは1888年6月から7月にかけて弟にあてた手紙の中で先述のデュジャルダン論文に言及している。「日本趣味が今まで以上に顕著なこの新傾向の主級として、アンクタン^{アングタン}の名があがっている。(…)日本趣味では、若いベルナルがたぶんアンクタン以上ののめりこみ様だ」(手紙500番)。「ぼくが(カフェ)タンプランでひらいた縮緬^{シュロモン}絵の展覧会はベルナルとアンクタンにみごとな影響を与えてしまったが、これが大災難だった」(同510番)。クロワゾニスム創始者の名をアンクタンと争うこととなったエミール・ベルナル自身が1903年に公表するところによれば「我々(ベルナルとアンクタン)は日本の縮緬^{シュロモン}絵の研究を通じて単純性へと行きつく。我々はクロワゾニスムを創始する(1886)」(『メルキュール・ド・フランス』誌1903年12月号)^{註3}。



fig.2 トゥールーズ=ロートレック
《ディヴァン・ジャポネ(デュジャルダンの肖像)》1892年

装飾の国 日本

こうした日本ばやりの背景として1888年5月から1891年4月まで毎月発刊された『藝術の日本』を忘れることはできない。ヴァン・ゴッホとも懇意だったその組織者ジークフリート・ピングは発刊に先だつ1888年5月パリのプロヴァンス街にあった店舗で浮世絵版画展を催している。同誌6月号の「装飾にみる日本人の天性」と題する一文は、ゴーガンの「総合主義」、さらには装飾の復権を主張するナビ派の美学との関連において興味深い。

東洋のあらゆる民族と同様に、日本人は生まれながらにして装飾感覚をもっているが、それは民族天賦の繊細さ、たいへん個人的な自然の把握力、いにしえからの風習の影響によって洗練されている。(…)この感覚は日本人においてはその究極まで押しすすめられる。また総合に対する自然な好みと、色彩を発揮させる驚嘆すべき本能とによって、色彩の諧和法則に関する知識が深まり、それをさまざまに駆使する無限の精緻さが生まれる(『藝術の日本』第2号)^{註4}。

著者は、有力美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』の編集長であり日本美術愛好家として『日本美術』を1883年に発刊したルイ・ゴンスである。解剖学知識にたよらず誇張されたデッサンで本質的形態を把握、シンメトリーにとらわれず自由で意想外な構図を組み、豊かで鮮やかな色調を与えながら、極端に単純な手段のみを活用して実現された、生活と一体の総合藝術、という日本美術観は既に1878年のパリ万国博覧会に際して美術評論家エルネスト・シェノーの手でつとに定式化されていた^{註5}。エドモン・ド・ゴックールが「日本藝術、この生活に密着した藝術の鞭撻の下で、フランスの工芸美術は今や大藝術を殺しにかかっている」と日記に書くのが1892年である。ほかでもないジークフリート・ピングその人が1894年以後単なる日本藝術骨董商から脱皮し、応用藝術たるアール・ヌーヴォーの推進者となり、大装飾画の伝統を工業化過程の職人工芸へと架橋し換骨奪胎して、大藝術と小藝術の区分を攪乱するのみならず、そこにモー

リス・ドニ、フェリックス・ヴァロトン、ヴェイアールら若きナビ派の画家たちを巻き込んでゆくこととなる^{註6}。総合的装飾藝術としての世紀末藝術は、いわば日本趣味の飽和状態から結晶したときえ言い得るのである。

総合主義と日本

こうした過熱ぶりが、ナビ派の理論家モーリス・ドニにいささか逆説的な言辞を吐かせることになる。曰く、「日本の装飾家たちの総合は、我々の単純化への欲求を満たすには不充分だった」(『理論集』所収「ゴーガン、ヴァン・ゴッホから古典主義へ」^{註7})。総合主義を絵画における象徴主義と定義し、そこに新古典秩序への第一歩をみるモーリス・ドニの新伝統主義美学に照らしてみれば、これはあきらかに軽率な言辞である。自らに忠実であるためには、ドニはむしろ「単純化」と「総合」の二語を入れ替えて、「日本の装飾家たちの単純化は我々の総合の欲求を満たすには不充分だった」とでも書くべきだったろう。日本からの影響を少なめに見積ろうとするあまり、かえってドニは、日本が装飾家の国であり、「総合主義」理念の礎を提供する一源泉であったことを、うかつにも洩らしてしまったわけである。

モーリス・ドニが日本を過小評価したのは、ナビ派形成当時において既にセザンヌの「不器用にプッサン風の浴女たちを描いた様式」が決定的であったとする説を打ち出すためであった。しかしセザンヌがドニにとって重要になるのは、実はドニが古典主義美術に開眼し、ナビ派を脱する20世紀以降の事であるのを我々は知っている。ドニ自身晩年には前言を翻し、ナビ派時代のはじめにセザンヌの作品をタンギー爺さんのところで見せてもらってひどく失望したという体験談を打ちあけることとなるほどである^{註8}。実際、1934年に書かれた以下の回想では、ドニはポン・タヴェン派のクロワゾニズムを日本主義と見做す意見にもはや反対しない。

まず何という眩暈、つづいて何という啓示だったことだろう。印象主義の如き、自然に開かれた窓に代って、今やこつてりと装飾的で力強く彩色され、生々しい線で隈取られ、仕切られた表面があったのだ。実際人々はクロワゾニズムさらにはジャポニズムを口にしたものだ。(『象徴主義の時代』『ガセット・デ・ボザール』誌、1934)^{註9}。

それは1889年パリ万国博に際してカフェ・ヴォルピーニで行なわれた、ポン・タヴェン派唯一の展覧会「印象主義および総合主義グループ」展であった。クロワゾニズムから総合主義への発展をたどるために我々はここで1888年夏に話を遡らせねばならない。

ベルナルとゴーガン

同年8月、エミール・ベルナルはなじみの地ポン・タヴェンに姿を現わし、友人ヴァン・ゴッホのすすめに従いゴーガンを再訪する一方《緑の牧場のブルターニュ娘たち》(fig. 3)を制作する。クロワゾニズムはここで極端なまでに押し進められる。背景は一面無地の緑、加えて『北斎漫画』からでも示唆を得たものか、人物はその中に無秩序に並置され、肉づけも明暗もことごとく欠いている。一見して視点に統一のないのは明らかだが、

注意してみると、近景の人物は画面下部に大きく、遠景の人物は画面上部に小さく配してあり、ここにも日本の画面構成に腐心した形跡がうかがわれる。

この問題作がすぐさまゴーガンの名作、《説教のあとの幻影》(fig. 4)を生み、やがてベルナルが自分の独創をゴーガンに横取りされたことと主張すること、またこのベルナルの作品がゴーガンの手で同年11月アルルにもたらされて「黄色の家」に掛けられ、ヴァン・ゴッホがそれを水彩で模写することなど、いずれもよく知られた逸話であろう。

この良くも悪くもエミール・ベルナルの代表的作品が、理論を強引に実践へと適用した例だとする評価は今までも多く行なわれてきた。だがそのみならず、この作品に触発されて生まれた《説教のあとの幻影》に至っては、逆に当時のゴーガン自身の思索よりもよほど先まで進んでしまったように思われる。その年の11月になってアルルにいるゴーガンがベルナルに書き送った教説は、ベルナルの実験作を前にしてみる限り、およそ今さら言わずもがなの感を抱かせるものだからである。

貴君はラベルと陰影について議論をし、今度は私に陰影の始末はつけたのかと尋ねる。光の説明というのに関しては、しかり。日本人をよく研究し給え。彼らは(陰影をつけない)にもかかわらず、すばらしく良くデッサンするし、貴君は外光の中の生活と隈なき太陽を眼にするだろう。色彩はただ色調の組み合わせとして使われていて、諸々の諧調がいかに暖かそうな印象を与えている。(…)というわけで私なら、事物の存在感を与えるようなまやかしからは可能な限り遠ざかるだろうし、陰影は太陽の目だましなのだから、これは排除するにやぶさかでない(1888年11月、アルル発ゴーガンのベルナル宛書簡)^{註10}。

ゴーガンの議論はいささか論理的明晰さを欠くが、要は事物の再現としての絵の否定であり、なにかずく太陽の光はコピーできず色彩で代替する他ないのだから、光の対応物たる陰影も同じ理由から絵画にはふさわしくないとの立論である。とまれ、ミメシスとしての絵画から絵具で構成された平面としての絵画の自律へという、1890年にモーリス・ドニが明確に表明することとなる価値観の転倒に際して、日本がいかなる役割を果たしたかを伺い知るためには、このゴーガンの手紙はまことに貴重な証言と言わねばならない。



fig. 3 エミール・ベルナル《緑の牧場のブルターニュ娘たち》1888年



fig. 4 ポール・ゴーガン《説教のあとの幻影—天使とヤコブの闘い》1888年

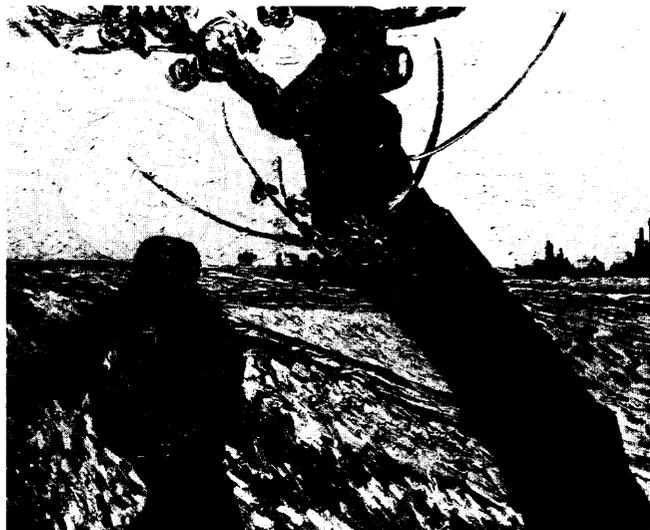


fig. 5 ヴァン・ゴッホ《種蒔く人》1888年

透視図法の解体

《説教のあとの幻影》はゴーガンがアルルのゴッホにあてた手紙で自ら説明するように、近景のブルターニュ女たちという現実世界と、遠景に小さく描かれた天使とヤコブの闘いという非現実の世界との対比を構成の軸とする作品である。画面を横断する木の幹はいわばこの両界を分け隔てる結界である。この意識的な遠近対比法こそ、この作品をベルナールの《緑の牧場のブルターニュ娘たち》と分かちゴーガン独自の空間構成法であり、またこの二元論的世界観は実はゴーガンの象徴主義に深く根ざすものであった^{註11}。

だがこの対比法こそ、実は浮世絵版画が西欧の透視図法^{パースペクティブ}を摂取、吸収し解釈する過程で生み出した「遠-近法」に他ならず、北斎、広重において組織的かつ意識的に活用された新しい空間構成法であった^{註12}。空間を均質に二次元平面上に投射する幾何学的装置^{パースペクティブ}が、日本人の手でむしろ空間を不均質な部分へと分節する手段へと変貌させられたならば、今度はその日本的遠-近法がゴーガンの手で現実の彼方の世界をまたぐ敷居として使われた。我々は前景のブルターニュ女たちを見るのではなく、彼女らとともに後景に演じられている奇蹟に見入る。これは文字通り神秘への参入だ。その後景の宗教的図像に、制作当時から人々が『北斎漫画』中の人物との類似を指摘していたのは示唆的である。ゴーガンにとって日本とはタビチと同じく天使や霊たちとの交感を約束する土地だったのだろうか。

とまれこの遠近対比法は、ヴァン・ゴッホにおいては、1887年パリで自ら模写していた広重の『名所江戸百景』中の「梅屋敷」の実験とも重なって、《種蒔く人》(アルル、1888年11月)を生み出すこととなる(fig. 5)。この構図はさらに《アリュスカン》(fig. 6)において、黄色の地と青の樹木との補色対比という、固有色による表象再現を無視した純色表現の可能性追求へと向かいそれはやがてフォーヴィスムにおける原色対比の二次元的構築へと受け継がれてゆく(fig. 7)。日本において18世紀中葉から19世紀初頭にかけて解体され脱構築された透視画法はこうして20世紀西欧美術の文脈に再び吸収されていったのである^{註13}。



fig. 6 ヴァン・ゴッホ《アリュスカン》1888年



fig. 7 モーリス・ド・ヴラマンク《赤い木のある風景》1906年

ナビ派

ゴーガンがヴァン・ゴッホの強い誘いに乗ってアルルへと旅立つより1ヵ月ほど前、ゴーガンのポン・タヴェンでの教えは、ポール・セリュジエを介して、秋の新学期に入ったパリ・アカデミー・ジュリアンの画学生たちに伝えられていたことは美術史上の定説である^{註14}。

もっとも奇妙なことに、1890年にドニが発表するあの人口に膾炙したマニフェストには、このゴーガンの教えに関する逸話は登場しない。同論文にはたしかにゴーガンの作品に言及し、「表象された自然のモチーフよりも、むしろ表象における形態と色彩とに観賞者の^{クリスマン}道徳次元での高尚な印象は由来する」等の記述は見られる^{註15}。しかしながら、ゴーガンの名は、いかにも秘教的で曖昧な記述と、有名無名の画家たちの名前との間に埋もれてしまい、およそ若いドニたちの精神的先導者にふさわしい扱いを受けているとは言い難い。セリュジエが1888年秋にゴーガンの指導の下で制作した実験的作品《愛の森》(fig. 8)の風景がナビ派にとっての「護符」であったと公衆が知るのは、なんと1903年、ゴーガンの死に際してであり、その時点までにナビ派は既に久しくその集団的活動を停止してしまっていたのである。

だからと言って、なにも「護符」をめぐる物語が後世になってのつくり話だなどと言いたいのではない。むしろこの物語はナビ派が「美術史」の言説の一章を占めるために必要とした始源神話だったのであり、また「護符」の美術史的価値(美術的価値ではないにせよ)も、もっぱらこの出生譚に物的証拠を提供した点に帰納される^{註16}。



fig. 8 ポール・セリュジエ《愛の森(護符)》1888年

装飾の復権

整理されて「話」になる史実よりも、むしろ1890年のドニの文章の混乱ぶりの方がおそらくより忠実に当時の熱狂的雰囲気至今に伝えている。フェルカーデの回想によれば、

90年代のはじめに戦いの雄たけびがアトリエからアトリエへと伝わった。イーゼル絵画よさらば、役立たずの家具よさらば。絵画は再び総合藝術に奉仕せねばならぬ、自己に満足してはならぬ。画家の仕事は、まさに建築がその仕事をおわったと考える地点にはじまるのだ。我々に描くための壁を与えよ。透視法^{パースペクティブ}なぞ失せてしまえ。壁は平らのままでなくてはならぬ。無限の地平線を表象して穴をうがったりしてはならぬ。絵などない、あるのは装飾だけだ^{註17}。

こうした装飾復興の訴えが従来の美術批評と折り合わなかったのは想像に難くない。アルフォンス・ジェルマンは、サン＝ジェルマンにおけるドニ、セリュジエ、ベルナル、ボナル、ヴェイアールらの展覧会を評してこう書く。

アंकタンがシャン・ド・マルスで展示した表現力ある肖像の方がベルナルの方程式やボナルのカケモノよりもよほど優れた探求ではある。けれどもこうした^{トラディショニスト}伝統主義者たちのいつくしむ高級^{クビスリー}つづれ織りの探求ですら全くだめ。透視法の排除と立体感の削除を正当化するものなど何もない^{註18}。

興味深いのはここでアルフォンス・ジェルマンがナビ派の日本趣味に言及して、それを論理的矛盾と決めつけるその当の論法が、日本美術批判の一般的言説ときれいに重なることである。例えばジャック・タッセは言う。

万人が日本人をして比類なき装飾家だと見做している。日本人が色彩家であることを認知したいわけなのだが、その一方で平べったい色合いでしか絵を描かないといって日本人を非難する^{註19}。

むしろここで問われるべきは、果たして壁画的装飾性とアカデミズムの規範的技法とが両立し得るのかという疑問である。絵画が壁面を離れカンヴァスに棲みつくようになるに従って、陰影法、肉づけ、さらには透視画法が発展したと言っただけさか事態を単純化しすぎるが、この並行はある程度、技術的必然性に裏打ちされている。アカデミズムの規矩はあくまでもカンヴァスの上ではじめて充分に活用できる技法であって、ボードレールをまつまでもなく、壁面装飾の表現とは相容れない。批評家がナビ派にみだした「論理的矛盾」とは、従って、その観賞対象の側に内在する矛盾というよりもむしろ批判家の眼とその推論との間の食い違い、さらには眼の認知する価値が既成の批判言語では容認不可能であるという、いわば「装飾」という語の内部に進行していた病の謂なのである。

カケモノ、パラヴァン 掛物と屏風

ジェルマンがわざわざ「ボナルのカケモノ」をつづれ織りと

対比したのも、この病の進行ぶりを暗示させてくれる。フランス古典主義美学の階層秩序の中でつづれ織りは手工業製品とも絵画ともつかぬ微妙な立場にあり、その特殊性が第三共和制初期から論争をひきおこしていたことが知られている^{註20}。ところで日本の藝術品はそもそも全て美と用とを兼ね備えるがゆえに生活の内に深く関わるものであった。ヨーロッパ家屋が量塊ある壁を構成単位とする閉鎖系であるのに対して、日本家屋は移動可能な仕切りによって四季の変化を室内に請じ入れる柔らかな開放系である^{註21}。

ヨーロッパで生じたような壁画対カンヴァス絵画という抗争は日本の伝統的可動空間ではもとより発生し得ない。障子、襖、衝立、掛物といった装置はまさに移動可能な壁ないしは建築に依存した絵画だからである。ヨーロッパで「自然にひらかれた窓」としての絵画がいやおうなく透視画法によって「壁面に穴をうがう」他なかったとすれば、日本の絵画はむしろ自然の転写物ないし媒介物、さらには自然そのものとすゝ互換可能な、かりそめの「仕切り」にすぎない。「絵画でなく装飾を」のスローガンの下に伝統的な価値観の対立を乗り越えようとしたボナールたちナビ派が日本的な支持体に賭けたのは、決して興味本意の新物好きの選択ではなかった。「カケモノ」はすぐれた意味でタピスリーの等価物だったからである。

ボナールが「日本的ナビ」と呼ばれたのは、彼が日本美術の中に、フラ・アンジェリコらイタリア13～14世紀壁画家に通ずる「プリミティヴ派」を見いだしていたからだという^{註22}。「ラファエル以前」のフレスコ壁画の伝統がこうして19世紀末の透視画法超脱の試みへと接木されるに伴って、「プリミティヴ」という言葉は、一方でもとより透視画法に立脚しない日本のみならず黒人アフリカやオセアニアの美術に適用され、他方セザンヌ、ゴーガンらの様式形容ともなり、その混交の上に間もなくフォーヴィスム、キュビスムの批評言語が準備されてゆくことも、今さら繰り返すまでもない^{註23}。

ポスター

「装飾」という言葉を鍵にしてアカデミスム大藝術の屋台骨を揺がすだけの論理的=歴史的射程が、一見つましやかなナビ派の藝術には隠されていたわけだ。ナビ派がポスターという媒体の利用に積極性を示した理由も小藝術の側から大藝術を撃つという同じ戦略の中に位置づけられる。第三共和制時代の公共建築装飾画が、あくまで建築とは異質の原理と構図とを維持したまま支持体の上に無理な同居を強いられ、ほとんど公衆の観賞対象たり得ぬ皮肉にも悲惨な境遇をかこってきたのに比べ^{註24}、絵画の異端者たるポスターこそ新時代の公共図像であった。人目を惹くためにはむしろ肉づけ、陰影、透視法といったアカデミックな手法は逆効果であった。大胆な構図と単純化された彩色の、それは比類なき実験場であり、技法的には、浮世絵版画の効果を西洋木版やリトグラフへと転写する試みでもあった^{註25}。さらに文字との共存を前提としたポスターや挿絵の空間は、既製の「絵画空間」の自律性・絶対性に対する挑戦であり、自明視されてきた枠組の意識に対して再検討をせまるものでもあった。「カケモノ」は掛ける場所との関係の内には存在しないからである。

ゆらぐ枠組

ボナールやヴェイアールのナビ派時代の油絵にみられる自由な構図はこのような枠組の相対性の意識に支えられている。絵画はもはやその外部に対して自律せず、またその内部も均質である必要はない。これこそ彼らが浮世絵版画の構図のみならずその社会的機能から汲んだ二重の教訓であろう。これはもはやドガからスーラやロートレックに受け継がれた主知的な近像構図でも、意図的な視点から組み立てられた意表をつく切断でもなくむしろこれといった理由もなく偶然の介入と離脱とを許した結果かりそめに成立したといった様子、日常生活のいわばとりとめもなくほとんど無意味なひとこまである。視線は集中せず図面に散開して四散する。

たしかにヴァロトンやボナールの装飾画面においては、画面上部に遠景のモチーフを縁取りのように反復して配置し、近景のほとんどピンボケしそりに著しく拡大された人物との対比を誇張したりもする。だがそれは、おそらく彼らが手本としたであろう北斎の『富嶽百景』や広重の『名所江戸百景』にみられる遠近の対比とはほど遠く^{註26}、むしろもう純粋な装飾的「とりあわせ」の追求でしかない。今回出品されるボナールの屏風に至っては琳派の銀だ。マラルメと鳥獣戯画とが江戸琳派の銀の上に同居している。

多色リトグラフにおいてもまた油彩においても、こうした遠近の重ね合わせや、著しく縦長の画面に押し込まれたようなモチーフは、クロワゾニスムの場合のようにプランの重層感をきわだたせるのではなく、むしろ地と図との間に視覚の混乱をもたらし、めくるめくようなアラベスクの夢幻的室内をかたちづくる。いわば視野の内に入った事物が、個々のものとして分別され認知される以前の原初的光景とでも形容したい、色斑が無分明にざわめく空間、その奇妙に重さを欠いていながら動きにも欠けてものうげな様態は、いわゆるアンティミスト特有の触覚的な安逸感をさえ準備している。ドビュッシーの「海」のたゆましい。

アンティミストの美学

とすればナビ派の画家が後年に至るまで室内を好んで描いたのも故なしとしない。ナビ派時代に絵画を室内装飾へと開放し、画布を自由に移動する「カケモノ」と化したならば、今度はカンヴァスの内に室内が浸透した。絵と装飾とは合わせ鏡のように相互に嵌入し合い、共鳴し合う。窓やベランダを介して室内と自然との交感する風景を、ナビ派に属した画家たちは終生好んだものだが、これもクロワゾニスムや総合主義の理念に立脚した平面化の実験として出発しながら、いつしか画家たちの世界との接し方そのものを翻訳する語彙となっていたことが実感される。

ボナールが後年、とりわけ風景の場合、塗ると決めた面積より大きめの画布を選んで自由に仕事をしたといった逸話や^{註27}、また、派手な花文様の壁紙の上に自作を張り付けては描きついで行くので、視覚が混乱してしまいそうで、どうしてあれで画面に集中できるのか不思議に思えたといった訪問者の感想なども^{註28}、決して画布の外縁を仕事の外縁とは考えなかった画家にいかにもふさわしい制作態度を伝えている。そしてその映像

は奇しくも「日本をこよなく愛した」同世代の美術史家アンリ・フォションが版画に捧げた一文を彷彿とさせる。

自然とは秩序でも連係でもない。むしろひとつのかたまり、一種の緻密な凝固物だ。それはどこでひとつの支配が終り、どこから次の支配が始まるのかを見せはしない。(…)空間は二次元であり、諸々の形は互いに象眼され入れ子細工になっている。形態は重なり合うが深さに向って連らなってゆくことはない。(…)そして造化は至るところ差別なしとつけ加えてみるならば、(…)我々の目にする森羅万象は同時に平坦でもあれば一杯に詰りもおり、密であるとともに重畳してこの形態の群れなす迷路をめぐって、視覚は辛抱強くその歩みをすすめることとなる 註²⁹。

ナビ派と日本近代絵画

ナビ派を脱した後、ヴェイアールは1912年テオドール・デュレの肖像をものしている(fig. 9)。デュレと言っても今は知る人も少ないが、印象派の戦いかまびすしき頃にはデュレは日本美術を根拠に印象派の美学を擁護し、これらふたつながらに「前衛」の名を与えた急先鋒の一人だったのである。日本かぶれのナビと評されたヴェイアールが、自らも、はや老年を感じつつこの日本美学の大先達晩年の肖像に着手したのは決して偶然の選択ではあるまい。



fig. 9 エドゥアール・ヴェイアール(テオドール・デュレの肖像)1912年

そのテオドール・デュレに1920年代、京都派の画家でもあり文筆家としても名を成した黒田重太郎が会うことになる。これまた不思議な因果であるが、その二度目の訪欧に先だち、黒田重太郎はテオドール・デュレ本人よりその著『ヴァン・ゴッホ』の日本語版翻訳刊行の許可をとりつけるかたわら 註³⁰、自ら『モーリス・ドニと象徴派』(1921年)を公にしている。こうした人々の輪のかたちづくる星座の中に、近代東西美術交流の妙なる一駒を見定めるのもまた一興ではあるまいか。フランスでもジャポニスムに直接影響された世代の画業こそ、日本の20世紀前衛美術の出発点に位置するお手本となったからである。

20年代を通じて日本とフランスとの距離は我々の思いのほか小さくもまた親密であった。が、それゆえに日本近代洋画は、堅固なる西洋的アカデミズムを移植途上でいちやく放棄することとなったのであり、また、日本の前衛にあっては、伝統的権威への造形的反逆という内的な必然性をあいまいにしたまま、ともすれば安易で軽佻浮薄かつ盲目的な西欧追従をもって至上目的と混同する結果をも紹いたのである。ナビ派の良かれ悪しかれ裕福な家庭の子弟たちの手になる造形には、育ちの良さから来る隠し難い優等生的ひ弱さがある。20世紀の日本の洋画にもなにかしら、それに相通じる微温の弛緩を見てとるのはあまりに強引な推論であろうか。

ポン・タヴェンの日本人画家、山本鼎の帰国後の奮闘と挫折とは 註³¹、しかしなによりもこの文脈の中でこそはっきりと了解されるひとつの軌跡であるに違いない。

(パリ、1987年2月19~25日)

〔註〕

Nous tenons ici à remercier M. le professeur Chûji Ikegami, Mme. Marie-Amélie Anquetil et Mlle. Francette Delaleu pour leurs soins à la réalisation et à la publication de cet article.

(1) Pour Kanae Yamamoto, nous devons aux informations fournies par Yamamoto Kanae Museum, Ueda City, Nagano Préfecture, Japon. Cf. Caroline Boyle-Turner, *The Print of Pont-Aven*, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington, 1986.

(2) Edouard Dujardin, "Aux XX et aux indépendants; le Cloisonnisme", dans *La Revue indépendante*, mars 1888, pp. 487-492. Cf. Yvonne Thirion, "L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin", *La Gazette des Beaux-arts*, 1^{er} période 1956, pp. 95-114.

(3) Emile Bernard, "Notes sur l'école dite de 'Pont-Aven'", *Mercur de France*, décembre, 1903, p. 676. 「ちりめん絵」はこの場合狭義の「ちりめん絵」のみならず、浮世絵版画一般の晩期作品を指すものと考えられる。

(4) Louis Gonse, "Le Génie japonais dans le décor", *Le Japon artistique*, n°2 p. 13.

(5) Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *La Gazette des Beaux-arts*, septembre 1878, pp. 841-856.

(6) Cf. Gabriel P. Weisberg, *L'Art Nouveau Bing*, Harry N. Abrams, New York, 1986.

(7) Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", *L'Occident*, mai 1908, réédité dans *Théoriers*, Rouart et Watelin, 1912, p. 263.

(8) Shigemi Inaga, "L'histoire de l'art, ou le champ d'élaboration des idées personnelles d'un artistes, le cas de Maurice Denis et son projet historiographique à travers *Théories*," *Les Mots et les couleurs*, Lille, Presses universitaires de Lille (à paraître en février 1987). 本論文は、稲賀繁美「画家に棲う美術史、モーリス・ドニにおける歴史記述の問題」、『現代思想』1982年5月号、186-199頁；同7月号190-199頁を全面的に改稿、訂正したものである。

(9) Maurice Denis, introduction pour *Exposition des beaux-arts de la Gazette des Beaux-arts*, février-mars 1934 (n.p.).

(10) *Correspondance de Paul Gauguin*, éditée par Victor Merthès, Fondation Singer-Polignac, 1984, p.270, lettre n°176.

(11) Kunio Motoé, "Psychological Distance in Gauguin's work, his use of Foreground and Background" (en japonais avec un résumé en anglais), *Annual Bulletin of the National Museum of Modern Art in Tokyo*, 1979, pp. 92-105.

本江邦夫, 「ゴッギャンにおける心理的距離」, 『東京国立近代美術館年報』。

(12) Fujio Naruse, “De Edo à Paris” (en japonais), *Kikan Geijutsu*, Tokyo, hivers 1977, pp. 86-105.

成瀬不二雄, 「江戸からパリへ」, 『季刊藝術』。

(13) Shigemi Inaga, “La Réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en Europe (1860-1910)”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, éditions de Seuil, septembre, 1983, n°49, pp. 29-49.

(14) Cf. Caroline Boyle-Turner, “Sérusier’s Talisman”, *Gazette des Beaux-arts*, première période 1985, pp. 191-196.

(15) Maurice Denis, “Définition du Néo-traditionnisme”, *Art et critique*, 23 et 30 août 1890; réédité dans *Théories (op. cit.)*, p. 20.

(16) *art. cit.* note (8).

(17) Jan Verkade, *Die Unruhe zu Gott*, Beuren, 1953, p. 83.

(18) Alphonse Germain “Théorie des Déformations”, *la Plume*, 1er septembre 1891, p. 290.

(19) Jacques Tasset, “Etude sur la gravure japonaise”, *Mémoires de la Société sinico-japonaise*, tome X, 1891, p. 53.

(20) Pierre Vaisse, “La Querelle de la Tapisserie au début de la IIIe République”, *Revue de l’art*, 1973, n°22, pp. 66-86.

(21) Cf. Paul Claudel, “Ça et là”, *Connaissance de l’Est*, Paris, Mercure de France, 1913, pp. 112-116. développé par Francette Delaleu dans son mémoire de maîtrise sur *Pierre Bonnard et l’estampe japonaise*, L’Université de Paris I (sans date, non diffusé).

(22) Maurice Denis, “Bonnard”, *Le Point*, XXIV, 1939, p. 4.

(23) Cf. voir l’importante introduction par Philippe Dagen pour *La Peinture en 1905* de Charles Morice, Archives des arts modernes, Paris, éd. Lettres modernes, 1986.

(24) L’exposition *Le Triomphe des mairies*, le Musée du Petit Palais, 1987.

(25) Cf. Colta Feller Ives, *The Great Wave, The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, 1979.

(26) Cf. Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis und Japan; Das frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München, prestel Verlag, 1976.

(27) Catalogue d’exposition à Saint Paul de Vence, *Bonnard dans sa lumière*, 1975.

(28) James Thrall Soby, *Bonnard and his environment*, Museum of Modern Art, New York, 1964, p. 13.

(29) Henri Focillon, *Maîtres de l’estampe, Images et idées, Arts et métiers graphiques*, Flammarion 1969.

(30) D’après l’information cordialement communiquée de la famille Kuroda par l’intermédiaire de MM. Shirô Amano et Heisaku Harada. テオドール・デュレと黒田重太郎の書簡についてお教えいただいた黒田家、原田平作、大野史郎各氏に謝意を表す。

(31) Cf. Shigemi Inaga, “A la redécouverte de l’ukiyo-e, Les graveurs sur bois à la recherche d’un ‘statut d’artiste’, au Japon dans la seconde moitié XIXe siècle et au début de XXe siècle”, *Novelles de l’estampe*, janvier-février 1984, n°73, p. 14.

「ポン・タヴェン派とナビ派」展カタログ

監修：池上忠治

編集：朝日新聞東京本社企画第一部

編集協力：(株)ブレーン・トラスト

制作：集巧社

発行：朝日新聞社©1987

Réalisé sous la direction de:

Chuji Ikegami (Professeur à la Faculté des Lettres Université de Kobé)

Edité par: Asahi Shimbun

Avec le concours de: Brain Trust Inc.

Réalisation technique: Shuko-Sha

Publié par: Asahi Shimbun © 1987