

特集■世紀末から新世紀へのアプローチ——トランスモダンへの試み

# 近代とモダニズムと、ある 稲賀繁美

——ゴッホ、セザンヌ、ゴーギャン

西欧における「近代美術」概念の成立過程を文献学的に跡づけるだけの余裕も能力も持ち合わせぬ以上、むしろとかく図式的整理によって切り落とされてしまう夾雑物を病的に肥大させ、その摘出・解剖を近視眼的に試みる。そもそも歴史の言説と造形的達成とが絡み合っており、それが並行というよりはむしろ振れあったずれをきたす事態（への意識）こそが、「近代」の証し（アレゴリー）ではないか。だが、その振れの敷居のうえにためらっているうちに取り残された証拠物件（に拘泥する態度）など、もとよりこれはあまりに粗雑な月並みにすぎない。この文献学的執着の織り成す錯綜したパッサージュを以下の作業でとりあえず部分的にでも破綻させることができれば、本稿の仮初の意図を一応達成できたものとしたい。目標とすべき整合性の裏をかき、元来意図するところを否定する、という自滅行為が、近代に対するモダニズムの媚態のそのまた擬態となるからである。

一八六三年の（パリのサロンからの）「落選者展覧会」をもって「近代美術」の生誕の年とする態の美術観がそもそもいつ頃から社会的通念としてまかり通りはじめたのかは、なお検証を要するところであろう<sup>1)</sup>。これはひとつの媒介変数にすぎないが、その落選者展の立役者と目されるにいたる画家エドゥアール・マネ（1832-1883）の伝記兼作品カタログの最初の試みが出版されたのが、一九〇二年。その著者テオドール・デュレが最初の『印象派画家列伝』を刊行するのが一九〇六年。となれば、この頃、「マネから印象派へ」という流れを、公式の「物語り」として流通させることが絵画市場によって要請され、これらの画家たちの列神式と商品の価値形成とが相乗効果を発揮しうるような歴史的状況が生まれていた、と想定される。以降美術市場で「無鑑査」の榮譽を

担う、これらいわゆる「印象派の画家たち」は、当時すでに  
 齡六〇を越えようとしていた(2)。

同時期の美術批評界を見る。一九〇三年にポール・ゴーギャンがタヒチにて死去。もっぱらその遺稿改竄者としてのみ  
 今に名を残す、有能な批評家シャルル・モリスは「ポール・  
 ゴーギャンについての幾つかの意見」と題するアンケートを  
 『メルキュール・ド・フランス』誌に企画し、自分の周囲の  
 ゴーギャン崇拜者の賛辞を取りまとめる。ゴーギャンはひと  
 つの花の「種」の典型をなし、そこからさまざまな「異種」  
 が派生するようないわば原基(プロトタイプ)としての「洗  
 練された野人」であった、とするオディロン・ルドン(1866  
 -1916)の発言が重きをなす。ナビ派から「我らのマラルメ」  
 との尊崇を受けていた長老による、いささかマラルメ的なこ  
 の言辭は、それ自体ひとつのプロトタイプというべく、爾後  
 に同系列(セリー)のゴーギャン観を派生させて、教祖ゴーギ  
 ャン死後の栄光に貢献することとなる。

一九〇五年春のサロン・デ・デザンパンダンにはヴァン・  
 ゴッホ(1853-90)とスーラ(1859-91)の回顧展が設けられ、  
 (かつてのナビ派の画家)モリス・ドニ(1870-)は前者の主  
 観性と後者の理論性とは、印象派の延長が達した両極端をみ  
 てとった。一方、同年秋のサロン・ドートンヌは、批評家ル  
 イ・ヴオークセルがマティス派を「フォーヴ」と評して、  
 その後「野獣派」概念成立のきっかけとなるサロンだが、こ  
 の機会にはマネとアングル(1780-1867)の回顧展が催されて  
 いた。これに接した批評家カミーユ・モークレルはマネの

でいち早くその歴史的位置付けを決定されて、惰性のうち  
 に生き延びるばかりだった。二〇世紀初頭にふさわしい新た  
 なイズムはいまだ出現しない。その空位と折衷の時代の雰囲気  
 をモリスの設問は今に伝えている(3)。

2

このアンケートに答えた画家シャルル・カモワン(1879-)  
 は、つとにセザンヌが「自然を前にしてプッサンを生き生き  
 とさせねばならない」と語っていることを紹介しているが、  
 この老巨匠は翌年南仏エックスに没し(1883-1903)、一九〇  
 七年のサロン・ドートンヌにて大回顧展が開催される。これ  
 に並行して若い画家たちの関心はゴーギャンからセザンヌへ  
 と決定的に移行し、それがフォーヴィスムの急速な退潮と、  
 キュービスムの勃興に連鎖する、というのが通説である。そ  
 して例の「印象派を美術館の芸術のように堅固にする」とい  
 ったセザンヌの(ものとされる)言葉は、フォーヴィスムの  
 混沌から再び秩序を模索せねばならぬとするモリス・ドニ  
 のような中堅の「伝統主義」画家によって明日の指針と目さ  
 れたばかりか、若い「前衛」たるキュービスムの画家たちの  
 実験の根拠をも提供する。

「伝統」と「前衛」とのちがはぐな競争がまかり通った次第  
 だが、セザンヌのこうした「古典主義」とキュービスムの「幾  
 何学的」実験とが世代をまたぎ越して理論的に癒着し、接ぎ  
 木できたからこそ、これ以降の歴史記述のなかでセザンヌは  
 二〇世紀初頭の近代絵画の転回点として特筆大書された。こ

「古典主義」がアングルの「写実主義」に結び付けられたこ  
 とを評価する一方で、マティス(1869-)らの試みを「独創を  
 極端と取り違えている」と批判し、「ブーグロー最後の弟子  
 どもの最期のアカデミー同様に無意味なけばばしさ」(パリ  
 オラージュ)だ、と決め付ける『裝飾芸術』誌(1905)。

この「けばけばしさ」という語彙は、一八六三年以来一八  
 八四年の遺作展に至るまで、有力な体制側批評家ポール・マ  
 ンツがほかでもないマネを批判するのに何度か用いた、お得  
 意の語彙であった。それを逆手にとったモークレルの逆説  
 癖には、はたして(マネこそ古典なりとする)当時の美学的  
 価値観の転倒に貢献しているのか、それとも(マティスらを  
 官展派末流と同一視することで)逆にこれを中和してしまっ  
 ているのか、にわかに判別しがたい、天邪鬼な錯乱がある。

一九〇五年にはシャルル・モリスが『メルキュール・ド・  
 フランス』誌に「一九〇五年における絵画、造形芸術の現下  
 の傾向に関するアンケート」を実施する。五項目にわたる質  
 問には「二、印象主義はすでに終わったか、それとも更新で  
 きるか」「三、ホイイスラー(1834-1903)、ゴーギャン(1848  
 -1903)、ファンタン・ラトゥール(1836-1904)、これらの死  
 者たちは何をもたらすか。彼らは何を我々に残すか」などと  
 ともに、「四、セザンヌをどう評価するか」と見える。印象  
 派の世代(ホイイスラー、ファンタン)が鬼籍に入ろうとする  
 時期に、すでにそのひとつ下の(ゴーギャンの)世代も消滅  
 しはじめていた。くわえて、新印象主義は世紀末にその創始  
 者スーラを失い、その理論も短命に完全燃焼してしまい、す

こにはある「振れ」が見えるが、かえってこの「振れ」ゆえ  
 に——はなはだ逆説的だが——、「知られざる巨匠」であっ  
 たセザンヌは、これ以降のフランス美術の連続的な発展を保  
 証する「国粹的」根拠ともなったわけである。

だがこの二重の「振れ」にもまして注目すべきは、「印象  
 派を美術館の芸術のように堅固にする」などの言葉をひとつ  
 の根拠として、この先、いわゆる Post-Impressionism と  
 う呼称が、「印象派以降」の時代を指す呼称として、歴史記  
 述の言説に導入され、一九世紀後半のフランス絵画史を二分  
 することとなる、という事実である。

\*

敢えて周知の常識を復習したのは、ほかでもない、これが  
 「常識」としてまかり通っている裏には、もうひとつの「振  
 れ」が隠されているからだ。そもそも例の「セザンヌの言  
 葉」(らしきもの)をモリス・ドニが公表したのは、画家  
 の死後、一九〇七年九月のことである。老画家が(少なくとも  
 も言説のうえで)これに類した画境に達したのはおそらく二  
 〇世紀に入ってからのことであろうし、ましてやこの文句が  
 ひろく世間に喧伝されるには、印象派そのものが無鑑査・公  
 認となるこの時期を待たねばならなかった(未公認のものを  
 わざわざ否定しても、それはその時代の常識に逆戻りするに  
 すぎないから、なにもあらたな時代をひらく指導理念とはな  
 りえまい)。

二〇世紀初頭にならなければ無意味に等しかったはずのこ  
 の「脱・印象派」の悟達は、ところがひとたび「時代区分」

に採用されるや、ざっと二〇年ほど逆戻りする。ヴェントゥーリをはじめとするセザンヌ学者は——細部の異動はともかく——おおよそ一八八〇年頃以後に作成されたセザンヌの作品を「古典主義的」と呼ぶことに躊躇しない。「古典主義回帰」宣言とも見えるセザンヌ最晩年の（言説上の）絵画観を、はたしてそのまま一八八〇年代の画業にまで遡及して当てはめるべきかどうか、その可否はひとまず問うまい。むしろ大切なのは、なぜこのような操作が要請されたかであって、実際そうした調整なくしては、一八八六年に印象派展覧会が第八回をもって終焉するという事実とクロノロジーの上で辻褄があわなくなりかねなかったわけである。

時間軸のこうした転倒と圧縮があればこそ、Post-Impressionism なるものが一九世紀最後の約二〇年間の絵画状況を指す名称として通用することとなったわけである。換言すれば、セザンヌの画業と言動とのあいだに存在する伝記的時間軸上の断絶が、一九世紀美術史記述概念のうえからは抹消され、逆に二〇世紀初頭の歴史編年上には存在しない空白が、イズム間の連結・転轍概念として導入されているながら、両者辻褄を合わせてその矛盾を包み込んで隠しているわけである。この二重隠蔽の「振れ」がセザンヌ神話と呼ばれるものの一環ではなかったか(4)。

\*  
\*

セザンヌからキュービズムへという系統樹は、以上のように三重の「振れ」を内蔵していたわけだが、この系統樹によって語られる言説にあつては、いきおいゴーギャンの陰は薄

『現代芸術』として英語訳(1908)によれば、これら三人の「偉大なる近代人」に共通の「父」はエドゥアール・マネであつて、そのドクトリンは、「絵画を平面的な装飾であると認識したこと」と、「眼のイリュージョンに訴えかけるような慣習的な技法を容赦なく削除し」、かわって「純粹に絵画的な要素に意図的にこだわったこと」とに求められる。マイヤー・グレーフェはこのマネに続く章で(いわゆる「印象派」はものかは)すぐさまセザンヌを扱い、その本質は「革命の画家」でもなければ「印象派に形態を復活させた画家」でもなく、あくまで「マネの取り組んだ造形的探求をおしすすめること」で、「純粹に感性的なたちの芸術」を生んだのがセザンヌである、とする。セザンヌにおいて、知覚された自然は「タピスリーかモザイクを想起させる単純化された色斑」による「自然な調和ある絵画的 (malersche) 世界」へと織り上げられるが、「このタピスリーのような効果こそヴァン・ゴッホが「セザンヌ」から学んだものであり、またゴーギャンについては、「ピサロやマネの桎梏を脱してセザンヌやマネに倣うことで、芸術の領域全般を著しく広げた」ところにその意義を認める。

マイヤー・グレーフェは、画家が受け身となって自然を模写するのではなく、逆に、造形意志をもって自然と関係を結ぶことの重要性を強調し、そこに芸術家の感受性 (Sensibilität) の発現を認める。それゆえに彼はセザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ゴーギャンの三人に「表現主義者」(Expressionisten) の名を授けていた。一方、一九一〇年、ロンドンではグラフィット

くなり、かれは主たる幹からは外れた枝となる。南海の未開の孤島へと逃避したまま没した画家は、未開の世界から新たな造形的要素を齎して、フランスの伝統への植民地的貢献をなさない限り、もはや回収不可能な呪われた画家でしかない。そして回収されたときにも、その貢献は異邦人のそれとなる。『プリミティヴィズム』がそこに語られる名前である(5)。アフリカ、オセアニアの民俗がパリのアトリエの壁を飾り、無国籍の放浪者たちが「洗濯船」や「蜂の巣」に住みついて活躍し始めるのも、もうすぐのことだ。そして思えばヴァン・ゴッホはそうした二〇世紀のバリ放浪外国人の先駆のひとりであった。パリ中心の近代絵画の系統樹は、一本の幹から幾つもの枝へと分かれる樹状構造を失い、以降、逆に複数の根がよりあって一本の幹を作る、というタコノキ状に変貌する。「モダニズム」と相関した一位相だろう。

3

以上の復習はいわゆる「モダニズム」の前史に属する。だがいわゆる「後期印象派」という概念の成立そのものは優れてモダニズムの問題意識の内部に属する。ここに第二の「振れ」を摘出したい。

\*  
\*

ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌという三人の作る三角形の星座に注目したのは、フランスの批評界ではなく、むしろドイツの批評家兼美術史家ユリウス・マイヤー・グレーフェである。この批評家の名著『現代芸術発展史』(ドイツ語1904、

ン・ギャラリーで、(ブルムズベリー・グループの一員を構成する)批評家ロジャー・フライは、フランスの新傾向絵画を紹介する展覧会の企画に参画していた。フライは当初、「表現主義」という題名を冠しようとしながら、結局は「印象派以降」だからというので Postimpressionism という新語を铸造した。フライにおける「表現主義」の発想源にマイヤー・グレーフェがあったとするベネディクト・ニコルソン以来の仮説も、いくつか議論はあるものの、今日ひろく認められているようである(6)。ともかく、「マネとポスト・インプレッションистたち」展は、一九一〇年十一月八日に開催された。

ここでとりあえず以下の経緯を確認しよう。つまりマネを頂点として世紀末フランスの代表的画家三人を規定する体系的歴史認識を明確にしたのはフランスの(時事的な)批評家ではなく、(系統的歴史著述を旨指した)ドイツの美術家(兼批評家)であり、その「表現主義」的着想に「ポストインプレッションニズム」という名称が与えられたのは、印象派受容に「遅れ」ていた英国において、それもようやく一九一〇年になってであったこと。その翌年には評論家チャールズ・ルイス・ハインドは『後期印象派の画家たち』を刊行するが、ここで著者はセザンヌ、ヴァン・ゴッホおよびゴーギャンの三人を expressionists として取り扱い、その正当性の根拠としてマイヤー・グレーフェを引き合いにだしている。大略、仏「独」英という「振れ」のうえに「表現主義」と「ポストインプレッションニズム」とのふたつの用語が「振れ合い」なが

Zeitgenossen  
— それ自体は未だの 1910 年頃のフリン  
の 50 歳

ら定着して行くさまが確認される。

このハイインドの本をたよりに柳宗悦は、「革命の画家」を執筆し『白樺』一九二二年一月号に掲載、expressionistを「表現画家」と訳している。すでにここにはヴァン・ゴッホの「シブレス」と「燃ゆる焰」とを結び付ける一節が見え、斎茂吉の「かぜとほる樺の大樹うづだちて青の火立となりけるかも」(一九一七年)や宮沢賢治の「サイプレス／怒りは藤燃えて／天雲のうづ巻をさへ灼かんとすなり」(一九二二年以前)をはじめとする、日本近代の「表現主義的」詩への影響は、これをあらためて指摘するまでもない。そもそも高村光太郎の「緑色の太陽」の発表が一九一〇年のことであり、萬鐵五郎のゴッホばりの風景や自画像が早くも一九一二年には制作されている。まさに西欧と同時並行的に日本においてゴッホが受容され、それが表現主義的な思潮のただ中に拡がっていったことも如実に納得される。

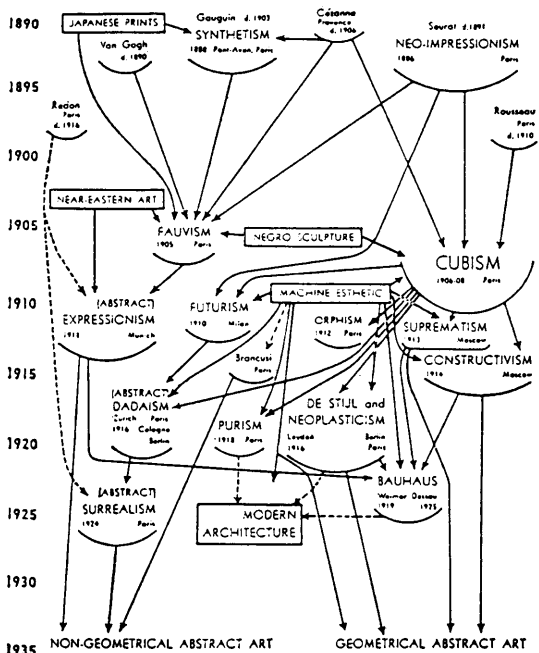
だが高村光太郎のこの宣言は日本では長らく「印象派宣言」と混同されてきた。Post-Impressionism が結局「後期印象派」と誤訳されてこの国に定着したのも、その間の事情を示唆しているのかもしれないが、この四つめの「振れ」こそ、詩人木下左太郎と白樺の画家山崎信教との間の「絵画の約束」論争の背景でもあった。柳が「革命の画家」を捧げていた武者小路実篤は、『白樺』に山崎擁護の論陣を張っていた。

この五つめの「振れ」を取り上げ、抽象絵画理論形成史との絡まりを論じるのはまたの機会にしたい。

### 略註

(1) 詳しくは、拙稿、「失われた大作、クールベの『法話の帰り道』」、『日仏美術学会会報』第九号、1989、「クールベの変貌 1862-1918」、『東京大学教養学部外国語科研究紀要』1989、vol. 32-2に見取り図の一部を呈示したが、印象派受容史、近代美術概念成立史研究は、「モダニズム」の歴史意識を知るためには欠かせないが、なお今後の課題かと思われ。

(2) ジャン・クレイ、『印象派』(高階秀爾監訳、筑摩書房)巻末には、フランソワ・デュレ・ロベールによる、印象派絵画の



▲アルフレッド・パー『キュービズムと抽象芸術』より

本太郎は主張する。近代性の具現であるゴッホやセザンヌよりも「伝習の調停者」(Vermittler der Überlieferung)たるマネの立場をまず理解(Verstand)すべきであって、そうして画家の「心を伝達する」言語たる「絵画の約束」をまず習得しなくては、意余って言葉足らず、啞が怒りに狂っているがごとき印象しか観者に与えまい。この木下左太郎の依拠したのがマイヤー・グレーフェであったのに対して、同じマイヤー・グレーフェを根拠としたルイス・ハイインドに後盾を得たでもあろう山崎はこう主張する。「伝習の調停者」マネを理解することよりも、とにかく自分の人生を表現(expression)することこそ画家たる自分には大切なのであって、そもそも受け取った「官能」と欲した「表現」との間に、出来合いの「約束」などというものが入り込む余裕はないはずだ。画家の天才は、これを客観的に「理解」することよりもむしろこれを主観的に「同感」すべきである……

同一の現象にたいして同一の理論家を出発点にしなが、ここには画家と歴史家、歴史を主体的に生きる者とこれに客観的な相貌を与える者との対立があり、その両者の「振れ」が、批評という作業を舞台に妥協不可能な紛糾を呈している。だがこの紛糾は、実はそもそも英国における Post-Impressionism 概念成立の際に、セザンヌ解釈の曖昧さをめぐって胚胎していた「振れ」ではなかったか。日本における「近代主義」論争を手掛かりとすることで、次は逆にアングロ・サクソンのモダニズムのひとつの起点に潜む「振れ」を解きあかす段だが、既に紙面が尽きた。「フォルマリズム」に秘む

市場価格変動についての報告がある。H. C. & C. A. White, *Canvases and Careers*, 1964.

(e) Philippe Dagen (presentation), [Charles Morice], *La Peinture en 1905*, Lettre Moderne, Minard, Paris, 1966

(4) 「セザンヌ」、『西洋』誌一九〇七年九月。同年同月号の『メルキュール・ド・フランス』誌にエミール・ネルナルが発表した「ポール・ゴーギャンの思い出」の最後の一文にこれと似た文句が見られる。モリス・ドニが上記の論文で参照したと明記する「セザンヌの手紙」は、ネルナルが『西洋』誌一九〇四年に発表していたもの。ここにはルーヴルが我々の習うべき書物だが、そこからきれいな方式を仕込むだけではだめで、外出して美しき自然をみよ、云々とのセザンヌの文章は見えるが、上記の引用との間の距離は否定できな。詳しくは拙稿「L' Histoire saisie par l'artiste...」, *Des Mots et des couleurs 2*, Presses universitaires de Lille, 1986 を参照。本稿の見解に対し、基本的に Theodore Reff, Philippe Junod, Richard Schiff などの専門家から同意を得ていることを付言する。

(5) セザンヌも当時「プリンティヴ」を評されているが、その意義は「プリント」におおむね触れる予定である。とりあえず、William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984, Cézanne *The Late Work*, MNAM, 1977 など参照。

(6) 詳細な文献一覧は長大なものとなるため、最近のものとして Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomington*, UMI Research Press, 1987 のみを挙げる。この重要な論点が深く研究されるかわりに同行異曲の報の複製ばかりにとどまらざるを、Richard Schiff, の名著 *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago U. P., 1984 を指摘するに当たって、以下の検討は本書に譲る。

↑浜田明、大平具彦氏が中心になって、モダニズム研究学会の諸外国文学者たちの協力を得ながら作成された「トランスモダン綜合年表」を見ると、いろいろな発見がつきつぎに突き出てきて、興味がつきない。たとえば1900年という最初の1年だけを眺めても、ギマールのアールヌーヴォー様式のパリ地下鉄入口が竣工したのがこの年なら、シベリア横断鉄道が開通したのもこの年なのが判る。ガウディの「グエル公園」の建築が開始されたのもこの年なら、ジャリヤやベギーの文学、セザンヌの第一回個展、フロイトの『夢判断』など、20世紀の新芸術の潮流が、もはや予兆の段階を超え、具体的に頭角を現わしてきていることを年表は端的に伝えている。

↑20世紀は19世紀の単なる延長ではなく、19世紀的リアリズムを根底からくつがえす新しいモチーフとメテイエを提起したモダニズムの世紀だった。そしてその新しい萌芽は、1901年になって突然、姿を現わしたわけではない。世紀末の時代的退潮のなかで、徐々に育くまれ、用意されてきていたのである。

↑いま、20世紀の世紀末に居あわせている私たちは、かつてのモダニスト、新精神たちが夢みた新芸術、新思想への希求と同量の思いを、熱く内包しているはずだ。

↑というところで、「世紀末から新世

## 新人作品募集

—本誌では、既成の枠にとらわれない、真に新鮮な詩人・批評家の登場



紀へ向けて、21世紀へかけるモチーフを20世紀初頭に反転させた「トランスモダン」への試行を特集した。ポストモダンではない。トランスモダンなのである。研究論文風なものもあるが、単なる思いつきでは、

を期待していません。詩作品はもとより、評論などの投稿を歓迎します。

—メ切、枚数、篇数の制限は特に設けません。未発表、の自作に限ります。

—縦書きの原稿用紙(四百字詰)を使用してください。

—原稿の冒頭に題名・氏名を、末尾に住所・氏名(本名)・年齢・職業・電話番号などをそれぞれ明記して、一篇ごとに原稿用紙の右肩をし

っかりとじてください。

「世界文学」的な規模でのトランスモダンの試みは成就しないだろう。↑となると今度は、20世紀末になってにわかには新しい混沌と変貌に見舞われているソビエトのへいまゝに触手をのびさなければならぬ。

—封筒のおもてには必ず「投稿」と朱書してください。

—投稿原稿の返却には応じられませんが、必要な方はあらかじめコピーをおとりください。

—〒162 東京都新宿区市谷砂土原町三十五 思潮社内「現代詩手帖」編集部(新人作品)係

—原稿メ切は毎月二十日とし、翌月二十五日発行号に結果が発表になります。従って号数では二号さきになります。

## 5月号予告

特集「ソビエト文学の新展望」言葉と音の前衛へ

—概観「ソ連の文学／文化はどこから来てどこへ向うか」  
—文学のベレストロイカをめぐって 井桁貞義

—「散文」へ新しい散文、といわれる作品群に焦点を当てる  
—エロフエーフ「モスクワからベトウシキーへ」安岡治子訳

—「ピエツーフ短篇集」浦雅春訳

—ソコロフ「パリサンドリア」貝澤誠訳、その他

—「詩」ハレストロイカ以後アンソロジー 田なかあきみつ  
—「評論」言葉と音の領域でいまソ連で何が進行中なのか  
—杉里直人、副島輝人、その他執筆依頼中

## 現代詩手帖4月号

第32巻・第4号 1991年4月1日発行 小田久郎

編集・発行人 発行所 東京都新宿区市谷砂土原町35 株式会社 思潮社

郵便番号 162 振替東京 8121番 電話 3267-8141

FAX 3267-8142 印刷所 橋本樹吉

印刷所 文唱堂印刷株式会社 定価 1200円(本体1165円)