

近代とモダニズムと、ある錯綜ないし紛糾

—ゴッホ、セザンヌ、ゴーギャン—

稲賀繁美

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。そもそも歴史的言説と造形的達成とが絡み合って、それが並行というよりはむしろ捩れあつ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、その捩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セージ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。

1

1863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⁽¹⁾。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（1832-83）の伝記兼作品カタログの最初の試みが発行されたのが、1902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1906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、当時すでに齢六十を越えようとしていた。⁽²⁾

同時期の美術批評界を見る。1903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（1840-1916）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。

1905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）モーリス・ドニ（1870-）は前

者の主観性と後者の理論性とに、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・ヴォークセールがマティス派を「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・モークレールはマネの「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どもの最期のアカデミー同様に無意味なけばけばしさ」（バリオラージュ）だ、と決め付ける（『装飾芸術』誌、1905）。

この「けばけばしさ」という語彙は、1863年以来1884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ールの逆説癖には、はたして（マネこそ古典なるとする）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。

1905年にはシャルル・モリスが『メルキュール・ド・フランス』誌に「1905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、ホイッスラー（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（ホイッスラー、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、すでにいち早くその歴史的立場付けを決定されて、惰性のうちに生き延びるばかりだった。二十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も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、この老匠匠は翌年南仏エックスに没し（1839-1903）、1907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ーリス・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」とのちぐはぐな競合がまかり通った次第だが、セザンヌのこうした

「古典主義」とキュビズムの「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二十世紀初頭の近代絵画の転回点として特筆大書された。ここにはある「捩れ」が見えるが、かえってこの「捩れ」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「捩れ」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 という呼称が、「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、十九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「捩れ」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）をモーリス・ドニが公表したのは、画家の死後、1907年9月のことである。老画家が（少なくとも言説のうえで）これに類した画境に達したのはおそらく二十世紀に入ってのちのことであろうし、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）。

二十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」に援用されるや、ざっと二十年ほど逆戻りする。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1880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1880年代の画業にまで遡及して当てはめるべきかどうか、その当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、1886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なるものが十九世紀最後の約二十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、十九世紀美術史記述概念のうえからは抹消され、逆に二十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＝転軸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「捩れ」がセザンヌ神話と呼ばれるものの一斑ではなかったか。⁽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「捩れ」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っては、いきおいゴーギャンの陰は薄くなり、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る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ろう。「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・ゴッホはそうした二十世紀のパ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」と関連した一位相だろう。

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。この批評家の主著『現代芸術発展史』（ドイツ語1904、『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・マネであって、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「純粋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、「純粋に感性的なかたちの芸術」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 (malerische) 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、1910年、ロンドンにはグラフトン・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 という新語を鑄造した。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ット・ニコルスン以来の仮説も、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・インプレッショニストたち」展は、1910年11月8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、(系統的歴史著述を目指した)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1910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ニズム」とのふたつの用語が「振れ合い」ながら定着して行くさまが確認される。

4

このハ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』1912年1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にけるかも」(1917年)や宮沢賢治の「サイプレス/忿りは藤燃えて/天雲のうづ巻をさへ灼かんとすなり」(1921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1910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1912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もゴッホが受容され、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、詩人木下杢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。

杢太郎は主張する。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、唾が怒りに狂っているがごとき印象しか観者に与えまい。この木下杢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・ハインドに後ろ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「捩れ」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「捩れ」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「捩れ」を解きあかす段だが、既に紙面が尽きた。「フォルマリズム」に秘むこの五つめの「捩れ」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る。

(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、印象派絵画の市場価格変遷についての報告がある。H.C. & C.A. White, *Canvases and Careers*, 1964.

(3) Philippe Dagen (presentation), [Charles Morice], *La Peinture en 1905, Lettre Moderne*, Minard, Paris, 1986

(4) 「セザンヌ」、『西洋』誌、1907年9月。同年同月号の『メルキュール・ド・フランス』誌にエミール・ベルナルが発表した「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言が見られる。モーリス・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、ベルナルが『西洋』誌1904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い。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。本稿の見解に対して、基本的には 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「プリミティブ」と評されているが、その意義について、「5」において触れる予定である。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などを参照。

(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 Bloomsbury*, 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酬の複製ばかりにとどまっ

ているのは、Richard Schiff, の名著、Cézanne and the End of Impressionism, Chicago U. P. 1984 も指摘するとおりであって、以下の検討は本書に譲る。

20世紀初頭の欧米および日本における 〈モダニズム〉運動の総合的研究

平成2～4年度科学研究費総合研究(A)
(課題番号02301065)

研究成果報告書

1993年3月

研究代表者 濱 田 明
(静岡大学人文学部教授)