

『白樺』と造形美術..再考

——セザンヌ“理解”を中心

稻 賀 繁 美

一

『白樺』による西洋美術紹介とその理解については、その功罪がすでにさまざまに論じられてきた。本稿はその見直しを目指すが、最初にその前提として必要な範囲に限り、これまでの研究史を手短に整理しておきたい。『白樺』における西欧理解の特徴として、まず本多秋五は『白樺』派の文学』(講談社、昭和三十年)で、ある種の「跨ぎ」の見られることを指摘した。周知のように『白樺』の功績としてはともすれば「後期印象派」を日本に紹介した点が強調される。しかし実際には、いわゆる印象派や後期印象派の紹介に並行して、クリンガー、ベックリン、シュトックなどドイツ新浪漫派と呼ばれた画家の紹介も少なくない。武者小路実篤は二四一五才のころには「ドイツの理想派、ロダン、ミレー、シャバンヌ、英國のラファエル前派など」が好きだったのが、その翌年の「誕生日に際しての妄

想」では「自分はもう満二六だ、セザンヌ、ホドラー、バン・ゴッホ、ぐらい大きい人間になりたがつてゐるのだ」と、その憧れを歌っている。このクリンガーからゴッホへの移行は、美術の常識からしていかにも唐突であり、本多はそこに飛躍がある、「跨ぎ」がある、と指摘した。⁽¹⁾

これに対して匠秀夫は、なぜ「跨ぎ」と見える現象が発生したのかについて、二つの指摘をしている。まず、「少なくとも明治三〇年代までに紹介されてもよかつた印象派が「この推定が無理なことは後に見る」このころまで、殆ど紹介されないで、停滞していた堰が一時に切って落とされた」という、『白樺』発刊頃の時代状況を指摘し、それが印象派と後期印象派を「同時並行」的に紹介するという結果を生んだと判断している。他方で匠は『白樺』における美術紹介が、歴史的に客観的な理解を目指すのではなく、むしろあくまで芸術家への直接的で人格的な共感、「人格主義的韻律」を重視するものであつたことを

確認する。一見「跨ぎ」とも見える飛躍した振幅もその結果だつたとすれば説明できる、とする見解を、匠は晩年まで変えていない。⁽²⁾

第三に、この本多、匠の主張にやや異議を唱えて、修正を加えたのが高階秀爾の見解である。⁽³⁾ 白樺における後期印象派理解には「西欧における歴史的展開の順序を飛び越えた受容」があつた、とする点で本多の見解を追認しながら、だが「跨ごうにも何にも、『白樺』の人々には、後期印象派の——そして同じように「ドイツの理想派」や「英國のラファエル前派」の——歴史的意味に対する理解」など元から「まったく欠けていた」。

だから武者小路にとつては「クリンゲルからゴッホへ」ではなく「クリンゲルもゴッホも」という状況しかなかつたはずだ、と高階氏は言い、「白樺」創刊より二〇年も昔に世を去つていたヴァン・ゴッホのほうが、当時なお健在で活躍していたクリンガーよりも「歴史的に新しかつたということなど、『白樺』の人々には「考えも及ばなかつた」はずだ、だから「白樺」において問題なのは歴史意識の歪みではなく、むしろ「歴史意識の欠如」こそが問題である、またそれは日本の知識階級の外国文化に対するいわばひとつの定数であつて、「別に『白樺』」「だけ」に限つたことではな」く、その点で「西欧派」の代表のようにいわれる『白樺』の人々の西欧に対する態度は、「むし

ろ」まことに日本的であつたといわねばならない」と高階は結論づける。これは『鹿鳴館の系譜』(講談社、一九八三年)で磯田光一が「歐化という伝統」として定式化し敷延したのと同根の問題意識だろう。

『白樺』における西欧美術紹介は、高階氏も指摘するとおり「当時のヨーロッパにおける美術の情勢をかなり直接的に反映して」おり「当時西欧において問題となつていて新しい美術を、ほとんど手当たり次第に紹介したという感が深い」といえよう。とりわけ初期にはドイツ語圏で当時流行していた世紀末趣味、ユーゲント・シュテイルの雰囲気が濃厚に漂つてくる。さらにクリンガーもフォーゲラーもロダンも横並びにして受け入れて、いたその受容態度はあくまでも「平面的」で、高階氏の言うように、これら健在の芸術家たちと、いわゆる後期印象派の画家たちも、『白樺』の人々にとっては「皆同じ西欧の地平線上に輝く星辰であつて、その中のどれが上がる星であり、どれが消え行く星であるかという評価、ないし判断は、まったく見られない」といってよい。とすれば、彼らがあれほどまでに熱心に「後期印象派」を紹介しながら、結局その歴史的意味を理解できなかつたのも、当然のことであつたかもしれない」。この判断は、今日ほぼ定説となつたようだ。

しかしそもそも後期印象派の歴史的意味なるものは、当時す

でに確固として確立していたのだろうか。実はこの点で高階説にはある見落としないし錯誤が孕まれているのではないかと考えられる。それはこの論文が執筆された時代の価値観の反映でもあれば——そして「後期印象派」をもつてフランス十九世紀最後の四半世紀の正統とみなすその価値觀を日本で準備したのがほかならぬ『白樺』だつたわけだが——、また「当時のヨーロッパ美術の状況」についての歴史的再構成に必要な史料が不十分だつた時代的制約でもあろう。結論からいえば、当時後期印象派の歴史的意味、とりわけその造形的意味を理解できる状況など、西欧においてさえ、まだ整つていなかつた。そもそも後期印象派なる概念そのものの出現したのが、一九一〇年——つまりほかならぬ『白樺』創刊の年——のこと過ぎず、またその最新情報を日本に齎したのも、『白樺』とその周辺の人々だつたはずだ。

とすれば「クリンゲルからゴッホへ」は認識上の「跨ぎ」でも、本多が指摘するような「歴史的展開の順序を飛び越えた受容」でもない。それは「時代錯誤」でもましてや「遠近法の転倒」でもなく、まさに一九一〇年現在「當時問題となつていた新しい美術」へと先入主もなく、すなおに関心が移行した様子を示す指標だつたのではないか。歴史的背景を深く知ることもなく、何の予備知識もないまま、たとえばヴァン・ゴッホとい

う最新流行に飛び付いたことで、かえつて一気に西欧と歴史的な同時代性を、そうとも自覚することなく獲得してしまった『白樺』の時代性。後期印象派なる概念とその歴史的意義が西洋でまさに確定されようとするその同時代の運動として、『白樺』を当時の世界的な文脈のなかで把握しなおす必要があろう。これがまず第一に指摘したい論点である。

二

当時の日本における美術情報の媒体はどのような状況にあつたのか。木村西崖、森鷗外を中心とする『美術評論』は明治三十年十一月に創刊されるが短命で二十号をもつて終焉。ついで

創刊された『美術新報』（一九〇一・明治三十五年創刊）は明治四十三年十一月には薄いタブロイド版から菊倍刊に紙面が拡大されコロタイプによる写真版や色版が加えられるようになつて、美術雑誌としての体裁を整える。この間明治三十三年四月創刊の『明星』は「画入月刊文学美術雑誌」を唱い、一九〇〇年パリ万国博覧会から帰国したばかりの黒田清輝、藤島武二ら白馬会系統の洋画家を起用して、ラファエル前派の紹介やアル・ヌーヴォー様式の流行に先鞭をつけるが、明治四十一年十一月には百号をもつて終刊。また明治四十年五月には近代版画復興を画する『方寸』が、ついで明治四十二年一月には『明

星』のあとを受けた『スバル』が、さらに十月にはパンの会のメンバーを主体とする『屋上庭園』が創刊される。牧神のパンがクロポトキンの『パンの略奪』と混同されて警察から目をつけられたとか、『屋上庭園』の挿絵にあつた裸体画が風俗壊乱の嫌疑で差し押さえになって廃刊に追い込まれた、といった逸話からも、大逆事件発覚前後の世相の一端が彷彿とするとの見解もある。また、これに先立つ『みづゑ』（一九〇五・明治三十八年創刊）の創刊には、日露戦争のおりに水彩が流行したという状況もある。匠はこれらの中かどりわけ西欧美術紹介に組織的に取り組んだ『みづゑ』と『美術新報』を『白権』と比較しているが、ゴッホ、ゴーギヤン、セザンヌ、ロダンの図版掲載において、『白権』が同時期に圧倒的な充実ぶりを見せていることは、⁽⁴⁾数量的にも歴然としている。

本稿ではとくに、セザンヌの場合を簡略に見ておきたい。ホール・セザンヌが『白権』第一巻第一号（一九一〇・明治四十三年）巻頭で取り上げられたについては、ちょうど有島生馬（一八八二—一九七四）が帰朝ほどなく、最新の情報を提供できる立場にあつたことが知られている。K. K. 生つまり児島喜久雄が「獨逸の絵画に於ける Neuidealisten」の表題で、リヒャルト・ムーターラなどに拠りながら、ベックリン、クリンガード論じはじめたのに並行して、「仏蘭西の新派を有島生馬君

に書いて貰つつもり」と第一号の「消息」に見える。今日では周知のとおりセザンヌは一九〇六年十月二日にエクス・アン・プロヴァンスに死去し、翌年の、一九〇七年のサロン・ドントンヌで五六点の作品を展示した大回顧展が開催され、ようやく一般観衆の多大な注目を集めることとなる。

有島が第一巻一号につづく『白権』三号掲載の評伝「画家ホール・セザンヌ」を書くに際して主として利用したのは、有島も「ヂウレー氏」と明記するようテオドール・デュレの『印象派の画家たちの歴史』（一九〇六年）のなかの一章だが、印象派列伝といった著作がひろく世間に受け入れられるようになつたのも、実は二〇世紀初頭のこの頃以降のことだつたことを我々はえて忘れてはいる。翌年の一九〇七年はピカソの『アヴィニヨンの女たち』で有名な年。フランスの美術界が印象派やセザンヌからキュビズムまでを圧縮して、すべて重ね合わせにして話題にしていた当時の様子も彷彿とする。とすれば、本多の言つた「跨ぎ」は日本で発生したというより、むしろ当時のヨーロッパに発生していた現象の反映ではなかつたか。遅まきのセザンヌ評価がキュビズム現象へと直に「接ぎ木」された点にこそ「跨ぎ」を認めるべきだつたとも言えよう。

セザンヌは今日でこそ十九世紀最後の四半世紀フランス絵画を代表するだけなく、西欧における近代絵画の最高峰とすら

18

評価されるが、実のところセザンヌがそうした歴史的地位を得るのは、死後の出来事であり、しかもそれは二十世紀初頭の藝術環境との密接な係わりなしには、あり得ないことだつた。⁽⁵⁾

そのセザンヌ評価の文脈で象徴的な作品としてモーリス・ドニの『*Hommage à Cézanne セザンヌ礼賛*』（一九〇〇年）があり、デュレの列伝にも言及がある。ちなみに有島はこの作品でセザンヌの静物の横に立つている老ルドンを、うっかりセザンヌ本人と誤認している（第二号二一〇頁）。実際ドニはもともとルドンに捧げる絵としてこの作品を構想しながら、途中でそれを『セザンヌ礼賛』と改めた。そこには一方でスーラの新印象派の科学主義の欠陥と、他方でヴァン・ゴッホの主観的表現の行き過ぎとの両者を調停する歴史的役割をセザンヌに負わせようとするドニの明確な歴史意識が反映されている。セザンヌの素朴な無垢 *naïveté primitive* ゆえに発生する客観的変形 *déformation objective* と意図的に歪めた変形 *deformation subjective* を施す手法との弁証的総合 *synthèse* によって達成されるあらたなる新古典秩序 *nouvel ordre classique* 」などが、一〇世紀における伝統回帰 *retour à la tradition* のあるべき方向を指し示す。これが概略「新古典主義」*Néoclassicisme* ならぬ「新伝統主義」*néotraditionnisme* なる造語でドニの示した見解だ。それは一九〇八年の立体派 Cubisme の出現と矛盾しない

どころか、前衛 *avant-garde* であるはずのキュビズムの幾何学的抽象を理解するためにも有効な、古典主義的といつて語弊のないような知的枠組みを提供してすらいた。

例の有名な「自然を円筒と球と円錐によつて扱う」（一九〇四年四月十五日のエミール・ベルナール宛書簡、一九〇七年『メルキュール・ド・フランス』誌に発表）云々というセザンヌの言葉もまた、立体派の革新性だけではなく、むしろ逆にその古典性を主張するためにもまことに好都合な証言だつた。そしてモーリス・ドニはアポリネールが一九〇九年のカーンヴァイラー画廊におけるブラック展に寄せた序文を根拠——というより口実——にして、キュビズムに「若い人々の秩序への情熱」を読み取ろうとするが、アポリネールはこうした昨今の手前勝手な「古典」概念拡張の風潮に苛立ちを隠していない。

「古典」としてのセザンヌ像はしかし実際には異越同舟の価値觀の複合から生じた產物だつた。モーリス・ドニが（エミール・ベルナールにも増して）セザンヌを「古典」とみなそつとした背後には、カトリック右派の國粹主義を反映して、セザンヌをフランスの伝統に根づけたいという政治的意図がある。それに対し、「印象派の画家たちの歴史」の著者デュレは、とかくパリ・ロミューンとの連想で印象派の画家たち、とりわけセザンヌが「革命的」と揶揄され、それゆえに世間の無理解が助

長されてもいたい」とは長らく義憤を覺えていた。共和派の政治ジャーナリストであったその政治的立場からしても、デューン

に共和派の親友を慘殺された個人的な経験からしても、デューン

にとてコミューンの革命派は仇敵だ⁽⁸⁾。擁護すべきセザン

ヌがコミューン同様の「革命派」と呼ばれることは、デューンには到底耐えられない侮辱だった。セザンヌを世間に認めさせるためにも、一九〇六年の『印象派の画家たちの歴史』では、このセザンヌと「革命」とは無関係だ、とする見解を強調したい事情がデュレの側にはあったのである。だがそんなフランス現代史の裏面は、デュレの著作を繙いた有島生馬の感知するところではなかつただらう。

III

ノリに現れるのが有島生馬によるセザンヌ像の「歪曲」である。有島が利用したセザンヌ伝の著者デュレは、右に見たようにセザンヌを近代絵画における「革命の画家」と見なす見解にまつりうから異を唱えていた、といふが、その勘所の部分を有

島は完全に逆の意味に解釈してゐるのである。『白樺』三号掲載の評伝「画家ボール、セザンヌ」で、有島がデュレからフランス語のまま引用した部分の原文には次のようにある。

...il faut se garder d'en faire [de Cézanne] un homme pénétré

d'idées révolutionnaires et de sentiments hostiles à l'égard des
anciennes écoles.

(en)

デューンの原文には、こう書いてあつたのに、有島はあるうつと
か il faut se garder の部分を省いてしまつた。お陰で意味は正
反対になり、セザンヌはもっぱら旧来の画派に敵対した革命的
精神の持ち主であつたかのように、まつたく転倒した物語が仕
立てられてしまつたのである。そして「夫れにも係らず、諸君
は何故セザンヌから古来慣れ來つた物の表はし方を求めている
のである? ? ? 何故彼について新しい自然の表はれを観賞し
て見ようとしないのである? ? ?」(六月号三七頁)と生馬は
疑問符をふたつ重ねて読者に向かつてしゃにむに畳み掛け
てくる。おそらくは先月号のセザンヌの複製にたいして「何故
あんな画が善んです」と問うた知人たちの態度に憤慨ひとかた
ならなかつた『白樺』同人たちの意識を反映しての反論がとも
推測できるが、以下まる一頁にわたつて有島は脱線し、参照し
たデュレの評伝そつちのけで生馬流セザンヌ革命家説を展開す
る。

実際 anciennes écoles もデューンの文脈では打破すべき旧弊に
取り付かれたアカデミーの画家などは意味していらない。デュレ
は続く文で anciennes écoles の例としてブッサンをはじめとす
るルーヴルの古典作品へのセザンヌの通曉ぶりを強調し、セザ

ンヌが現代における古典である」と、つまりフランスの伝統におけるセザンヌの正統性を示唆している。ところが有島はこの件に言及しながらもデュレの意味を掴みそこねたか、わざと曲解したのか、逆に「かう云ふ事を聞けば聞く程益々」セザンヌの「独創力の強かつたことに驚く外はない」（「独創性」という言葉はつづくデュレ原文中にあり）と話を逆手に取り、そこに豊かな古典的教養をもちながらそれを打破したセザンヌの「古人と今人に憚る處のない」「無遠慮な破壊」と「極端な個性的傾向」の証拠をみいだし、かくしてセザンヌを「近代絵画」の「革命精神に最も深く突入し旧套を踏むことを最も厭ふ情に富んだ画家」と規定してしまう。それはデュレが原文で、そうしてはならない [il faut se garder]、とまつこうから否定しようとしたセザンヌ像にはかならなかつた。

もちろんデュレが躍起になつて否定しようとした以上、逆にそうした革命家としてのセザンヌ像が当時人口に膾炙していたとの想定も不可能ではない。しかし一九〇六年の『印象派の画家たちの歴史』発刊の時点では、セザンヌに注目する公衆そのものがまだ限定されており、フランスの文脈では「革命的」とはデュレも言うように否定的な蔑称でしかありえない（この点、反証があればご教示願いたい）。ちなみにデュレの文章の問題の部分は、のちに木村荘八が『現代の洋画』の『後期印象派』

に訳したときには、「人が彼を注意して革命思想に充ち、完成された流派と相容れぬ人であると見る事になるのは、兎も角止むを得ない事である」（後出『現代の洋画』七一頁）となつている。⁽¹⁹⁾

それが誤説であつたか、意図的な逸脱であつたかはとにかく、有島流のセザンヌ解釈こそ『白樺』同人の期待の地平にぴったりと合致するものであつたことだけは疑えまい。いわく「吾々がセザンヌに就いて最も多くの敬意を拂ふのは彼の目と心の純白であった事である」（同三八頁）。いわく「彼の様に全く祖先の画を忘れて自分一人の心と自分一人の目だけで子供の様に自然を見る事が出来た人は他にあるまい」。こうした有島の感慨は、ルーヴルの古典に通暁すべて記憶していた、というデュレの正統派セザンヌ像とはあきらかに矛盾した物言いとなつてゐる。さらに有島が強調するのは「セザンヌが諸て藝術上の知識と形式を捨て、赤裸々の素人となつて製作した」ことであり、「彼の作品を目に見る時は諸て末枝に關する多くの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」（四一頁）と、有島生馬はそのセザンヌ鑑賞体験の感激を熱っぽく語つている。

「赤裸々」「人格」といった言葉遣い。さらに「衆俗と同じ目をもつて「衆俗」と共に「セザンヌ」を笑う」ような、俗物で

迎合的な「美術家」に対する激しい憎悪。本多が「有島生馬の『画家・ポール・セザンヌ』も、伝記的部は力作だが、評論的部には不分明なところが多い」と批判したのも、おそらくはこうした「白権」流の手前勝手な解釈の地金が透けて見えたからとも推測できる。そしてここまでくれば、この有島生馬のセザンヌ理解が、「技巧よりも人に重きを置きたがる同人」（クリンガー特集号「明治四十四年十一月」）の基本的なテーゼを忠実に踏襲し敷延したものであることも明らかだろう。

この有島セザンヌ論に『白権』の基本路線はすでに明確に示されていた。半年の後には「ロダン号」（第一巻八号、一九一〇・明治四十三年十一月）において、生馬の兄、有島武郎がロ

ダンを「タイタン」にも等しい力を振つて、長き束縛の縄目を断ち切り、あえて「醜の美を主張」する藝術家と表現し、「居然たる叛逆者の頭領」として理解している（三巻一号五〇頁）。また武者小路は、ロダンの生涯に「最も勇ましい、榮譽ある、男らしい」「深い人生」を認め、「自分の心のなかに生きてゐる」ロダンを「共鳴者、合奏者として崇拜」する（第一巻八号「ロダン号」、一九一〇・明治四十三年、七九頁）。さらに「なくて叶ふまじきもの（…）をのみ強く深く露骨につかんでいる」「後印象派の人々」に「赤裸々に触れやうと」（第三巻一號一五七頁）する武者小路は、一九一二・大正元年十一月付録

の「ヴィンツェント・ヴァン・ゴッホ」では、「我等よりも何倍も真剣な、何倍も苦しい道を、いささかの譲歩もせずに歩いたくれた人」としてヴァン・ゴッホを「賛美し感謝する」（第三巻十一号、ゴッホ特集号八四頁）。テニョハがおかしいのは武者の書き損じに至るわけだが、このように藝術家の人生に対する倫理的な姿勢に感激する、『白権』同人の一途な姿勢の基本的な図式は、ロダンやヴァン・ゴッホの登場を待つまでもなく、すでに有島の「セザンヌ」論の誤読（ないしは積極的に逸脱的な解釈）のなかに紛れもなく表明されていたといえるだろう。

四

セザンヌをデュレの意向に反して「近代絵画の革命」の中心人物と見なした『白権』には、ついでほどなくその題名もほかならぬ「革命の画家」とされた文章が載ることになる（第三巻第一号巻頭論文・一九二一・明治四十五年）。柳宗悦が執筆したこの論文には、「此小編を武者小路實篤兄に捧ぐ。是等の画家を知るの悦びを君によりて得たりを知ればなり」との献辞が付されている。事の由来は一九一年に発刊されたルイス・ハインドの著作 C. Lewis Hind, *The Post-Impressionists*, London, 1911 が柳のもとに届いたことについた。柳がそれを取えて

「革命の画家」と題して紹介した事実そのものからも、生馬ゆずりの「革命」偏愛の熱狂ぶりが伺われるが、實際『白樺』の同年十一月十八日づけの「手紙四つ」（第二卷十二号、明治二十四年十二月号）には、「昨日Y〔柳〕の處でセザンヌ、ゴーギャン、ゴオホ、マチスの絵を見て興奮してしまつた」という武者による例の有名な報告がみえ、「ハインドの画集でこれらの画家の藝術にふれることによつて人に生まれたことのほこりを感じ、氣丈夫を感じ、たのもしさを感じるのである」とある。そうした「藝術にふれることによつて現実よりも深き実在にふれる」とが出来るのである。マーテルリンクの所詮『他人の内にある自我』に邂逅することができるのである。かくて人々は今の藝術にふれることによつて、法悦を味わうことが出来るのである」云々といふ条は、武者自身の説といふよりは、むしろ柳の當時の神秘主義的宗教觀が武者に伝染したがゆえに武者に生じた、「他人の内にある自我」の有り様をこそ彷彿とさせるようである。「セザンヌ等の絵を見てゐたら一種の宗教的氣分が起つた。さうして自分達は光を認めた、自分達は進まねばならない」と話した。／自分は今も興奮してゐる。非常に元気だ。しかし重荷をせおわされた気がしてゐる」と武者は異様な高揚感で締めくくっている。

この元気な興奮ぶりからすぐにも連想されるのは、ロダンにまつわる熱狂だろう。これもまたよく知られているように、この一月後の十二月二一日にはロダンの彫刻が三つ届いて、白樺の同人は「よかつたね。とうとう来たね」「万歳」などと皆狂喜する（武者『或る男』一四一）といふ有り様になるわけだが、その前哨戦ともいえるこのハインド本到着の場面で語られている藝術・人生への使命感は、やがてまた岸田劉生がヴァン・ゴッホ体験から得ることになる覚悟にも極めて類似している。「自分はゴッホの生活の前に戦のく。彼は人間がどの位強く生きられるかを自分に示して呉れる。／生きねばならぬ。全力擧げて」[il faut tenter de vivre] という決意表明が、「ゴオホとゴーギャン」（『後期印象派』所収、一九一三・大正二年）の末尾にみえるが、それに続けて劉生みずから「自分のこの思想は独断である」と断つたうえで、しかし「独断はつねに自分にかう思はせる。だから独断なのである。權威と価値とがある。だから間違つていても差しつかへないのである」（一〇七頁）、とまるで武者小路調の口移しそのままの口調で弁明しているのも興味深い。歴史的遠近法が歪んでいようが間違つていようがかもわぬから、とにかくしゃにむに進まなくてはならぬ、というのが当時の『白樺』とその周辺の「歴史意識」であった、といった奇弁を弄することは、はたして「間違つ」た「歴史認識」なのだろうか。

それでは柳がその論文を「革命の画家」と題した理由は何だったのか。この論文はその冒頭で一九一〇年「英京倫敦のグラフトン画堂で、後印象画家（Post-Impressionists）の作品が展览せられた」件を伝え、そのおり「画堂は、又嘲り笑ふ聲と、怒り罵る言葉とに充たされてゐた」と記している。その主催者「ロッジヤー・フライ」が公衆の前に、此絵画の新運動の意義と価値とを、理論あり情緒ある言葉で述べた時、キリアム・リッチモンド卿は一講演をローヤル・アカデミーに設け、厳かな句調の許に、神が其恩寵によつてかゝる『不快なる塵芥』から永く学生を救ひ給はん事を希願する由を述べた（二頁）と、この展覧会が贊否両論の激しい議論を巻き起こしたことにつれ、「歴史を新たにすることを強ひる」「此革命の颶風に襲はれて」いる状況を劇的に描写している。パリはいざ知らず、フランスの最新流行がようやく一九一〇年に至つて遅まきながらロンドンに到着するや、それが美意識の「革命」として新旧両派の価値観の対立を際立たせるような毀譽褒貶の論争を引き起こしていたことが、この冒頭からだけでも伺われる。

それでは柳はここで話題となつた「後印象派」をどのようなものとして把握していたのか。「旧套を無視し只自己の存在を知り、技巧よりも個性を先にして筆をとつた是等の絵画は凡てに非れば無である」とのいかにも『白権』好みの宣言に統いて、

柳は「後印象派」に次のような、今日の我々の美術史的な常識とは著しくかけ離れたばかりか、一読いささか啞然たらざるを得ない、まことに思い切つた個性主義的定義を与えている。「此世には只汝と自然と神とがあることを信じて、汝が汝の云はざるを得ざる事を描く時、汝は後印象派の画家である。詮ずる所個性の裡に現はれたる人生の嚴然たる存在が彼等の出發にして帰着である。而して其本然たる発露表現こそは彼等の藝術である」（四頁）。

我々の常識からすれば、これではおよそ Post-impressionist の定義とは無関係で、まるで『白権』の独断的教条を一方的に拝聴させられているような印象さえ抱かされる。先程の有島によるデュレのセザンヌ伝『改竄』の前歴というか、換骨奪胎の手口から類推すれば、これまた柳による逸脱的解釈だったのではないか、との疑惑も沸いてくるところだらう。

ここで『白権』と雁行するように発刊された『現代の洋画』に視点を移そう。一九一二・明治四十五年四月創刊されたこの月刊誌は、大正二年八月の第十七号「後期印象派」に、件のハイドンの全文を木村莊八が一括翻訳掲載している。その冒頭を見ると、「リュキス・ハイドン」はこう記している。「[後期印象派と云ふのは]——とかう小児が聞いたとしたら、予はその子に山上の垂訓を語らねばなるまいと思惟する」、つまり「其所

にはお前と自然と神との他には何にも居ないもの、様に、お前は自分の云ひたくつて仕方がない事を云ふのだ」と。となれば柳がこの部分をむしろ忠実に敷延して「革命の画家」での「後印象派」の定義に利用したことは明らかだろう。しかも続く文章にハインドは「美ではない、表現が藝術の極致である」と書いているが、おそらく柳はこれを受けて「げに藝術は人格の反影である。そは表現されたる個性の謂に外ならない」と言い換えてもらっているように推測できる。もはや白樺同人のハインド本への（初期的）熱狂の理由は明らかだろう。いささか驚くべきことに、ハインドの本はまさに『白樺』同人にとってうつづつけの「後期印象派」像を提供する、異端の書物であつたらしい」とが、ここに裏付けられるからである。

五

柳が直接参照しえたのかどうかは不明だが、Expressionistとして表現はJulius Meier-Graefeがその*Die Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst* (1904) で導入していた用語である（ただしどマイヤー＝グレーフェの著作ではマティスは「表現主義者」には含まれていない）。その英訳本は一九〇八年に刊行されており、ハインドもそれを *The Development of Modern Art* として言及している。実はこのからが複雑怪奇といふほどではないにせよ、なかなか複雑なことになつてくる。

木村訳のハインドと柳宗悦の「革命の画家」とを比較してみると、さらに幾つか興味深い事実が明らかになつてくる。まず「表現」という言ひ方に注目したい。柳は「セザンヌ、ヴァン・ゴオホ、ゴオガン及びマティス」の四人の名を揚げ「表現画家(Expressionist)」の名こそ彼等を表す可き応はしい文字である（七頁）と明記している。ハインドの木村訳には「表現派」とあるが、両者を比較すると柳がいかに巧みに種本を利用

意向だつたらしげからひだ。といふがこの一九一〇年の展覧会に先立ち、フライは先ほゞやみと触れたモーリス・ドニの「セザンヌ」論 (Maurice Denis, "Cézanne", *L'Occident*, 1907) を英語に翻訳して『バーリンヘン・マガジン』(一九一〇年一月号) に発表している。すぢに見たよにムニのセザンヌ觀の要点は、

セザンヌにおいてヴァン・ゴッホ的な主觀的表現とスーラの新印象派的科学的客觀理論との調和が達成されていることを説得するにあつた。さればこそセザンヌが「二十世紀の古典」たりうる所以だが、それ保証したむのいふ、ムニによれば primitive ゆえのセザンヌの naïveté であつて、それがセザンヌを意識せよ。

ドニが「形態の探求」というかより正確には *morphologie* みな変形 déformations が我々を驚かせる」と書いていた部分を、フライは誤訳したのかわざと改めたのか「形態の、ないしより正確には変形の探求」と英訳してしまつてゐる。原文を併記してみよべ。

Ce qui étonne le plus dans l'oeuvre de Cézanne, c'est assurément les recherches de forme ou plus exactement les déformations (Maurice Denis)

What astonishes us most in Cézanne's work is certainly his researche for form, or to be exact, for deformation (Roger Fry's

(17)
translation)

ムニにあつては画家が無意識に施した結果としての変形でもありえたものが、フライの文脈では、あくまでセザンヌが意図的になした「変形の探求」へとずれて解釈されてゐる。この解釈は一見フライがセザンヌを主觀的な「表現主義者」として括るので有利な解釈とみえるが、しかし同時にフライはこのドニのセザンヌ論を訳した経験もあって「表現主義」という看板を降ろしたとも推察され、その結果「Post-Impressionist」という造語がされたのでは、とする仮説もあつて、セザンヌ解釈を巡るフライの混乱ぶりが察せられる。

ムニの混乱ぶりから我々が押さえておきたいのは、「後期印象派」という表現が日本に将来されたのは、この言葉がまだ生まれ落ちて二年といつていい段階であり、その段階ではその意味内容、定義そして外延すらなお極めて曖昧かつ流動的であったことだ。これではもとより西欧近代美術の歴史的展開を踏まえて「後期印象派」を受容することなど、最初から無理な相談だったといえよう。このわゆる印象派から後期印象派の画家たちは当時すでにその生涯を終えていたり、まだ存命であつてもその生産活動はすでに晩期を迎えていたが、しかしながらといって、もう半世紀も前に開始してしまつたかれ／かの女らの絵画生産を歴史的に評価するための「画説」の枠組みが既にあれどに整つて

いたのか、といえば、けつしてそうではない。印象派の人々を歴史の殿堂へと導き入れる「歴史」記述は、おそらく最も画家たちの極を覆うこの頃になつてようやく整いかけていた。⁽¹²⁾ その限りで本多が想定したような特殊日本的な「跨ぎ」もまた、一九一〇年代初頭当時の世界的な「美術史」の脈絡のなかでは元より存在しなかつた。そのことは、デュレの『マネ伝』と『印象派列伝』とを合わせた英訳の『マネと印象派の画家たちの歴史』が「成功の見込みなく」出版された翌一九一一年のハインドの著作が、*The Post-Impressionists* という題名を戴いた、世界でも最初の著作だったという点からも、改めて確認できるところだろう。⁽¹³⁾

これと関連してふたつめに指摘したいのは、『白樺』による「後期印象派」の歴史的理義の本質、またそのタイミングと選球眼の不思議さだ。英国ではようやく一九一〇年になつてはじめてセザンヌからヴァン・ゴッホ、ゴーギャン、マティスに至る画家たちが一般にも広く紹介され話題となつたが、柳は目聴くもいち早くその事件に注目するだけのアンテナをもつていた。つまり英國でののはなはだ遅延した開眼に日本での反応がほぼ直後に追随しえた、という時代状況を再度確認しておこう。⁽¹⁴⁾ ところがここにはもうひとつ見逃し難い屈曲が隠れている。つまり Grafton Galleries やの仕掛け人であり、Post-Impressionist なる言葉の発明者でもあつたロジャー・フライ本人の（決して鮮明とはいえない）見解が文章として公になるのは、翌々年一九一二年の第二回展覧会の序文を待ねばならなかつた。『白樺』はたまたまそれ以前に公刊されたハインドを通じて「後期印象派」に開眼したわけだが、このハインドは同展覧会を「小規模に不完全な展覧会」と批判しており、明らかに展覧会組織者ロジャー・フライに対し、ある距離を取ろうとしている。そのハインドの本にあつた「山上の垂訓」式のいわば的外れな後期印象派定義が、まさしく『白樺』の同人が期待していたとおりの「後期印象派」像を提供した。歴史の「いたずら」である。

とすれば、『白樺』の「後期印象派」理解に「歴史的意識が欠如していた」とする高階氏の見解にもひとつ保留をつける必要が生じるだろう。つまり、まず一九一一年段階では、後期印象派に関する共通了解としての歴史的意識——とりわけその造形面での理解——などまだ世界中どこを見ても確固としては存在していないなかつた。そしてもっぱらその「革命性」を強調するような『白樺』の「後期印象派」理解は、いかに偏向していたとはいえ、そしていかに「後期印象派」の「世界史的な先駆性に対して無自覺」であったとはいって、世界でも最新の歴史認識の一端を共有していたといえるだろう。さらに付け加えるなら、その歴史的認識は、まさに高階氏も喝破されたとおり『白樺』

に見事なまでに歴史意識が欠如していればこそ可能な認識だつた、という逆説もそこには含まれている。

みつめに指摘したいのは、ハインードの本の理論的にはひどく偏つて初步的な造形美学の枠組みがむしろ「白権」による「後期印象派」受容にとつてはきわめて好都合だったことだ。

ハインードの本には「印象派は物の効果を描く、そして後期印象派は物の感覚又は心理的的感情を描く。もつと簡明に謂はば、古い行き方は一再現（レプレゼンテーション）—であった。新しい行き方は一表現（エキツスピレーション）—である」（木村訳九頁）といった便利な図式も呈示してあつた。表現と再現とに新旧の世代交代を当てはめるこの説明は、柳の「革命の画家」執筆の助けにはなつたろうが、この見解は、モーリス・ドニにも、その英訳者ロジャー・フライにも、到底承服できない、おそらく乱暴な二分法でしかない。ドニはセザンヌの意義を「太陽は複製 reproduire ではないが、色彩によつて再現 re-présenter できる」とを発見した⁽¹⁴⁾といふセザンヌの言葉に認めた画家だつた。そしてフライもまたこのドニの引用したセザンヌの文句を忠実に繼承すればこそ、「表現 expressionist」というマイヤー＝グレーフェの看板を取り下げる代わりに Post-Impressionism とする言葉を鑄造したのではなかつたか。だとすれば柳の「革命の画家」という文章は、セザンヌ自身の証言

（としてドニからフライへと伝えられた言葉）を無視したハインードの図式を下敷きにしたばかりか、それをフライが結局破棄したマイヤー・グレーフェの「表現主義」という言葉でもつてハインード以上に補強し、極端なまでに明快にした逸脱的解釈だつたことが明らかとなる。そしてそのお陰で柳宗悦はハインード以上に鮮明に、「革命の画家」即ち「表現する画家」という論点を極度に先鋭化して打ち出すことができたといえよう。そして最後にそれとの関連で指摘しておきたいのは、実はこの「革命の画家」という柳の文章が、意図的に「表現」の優位を説く政治的な役割すら、あらかじめ明確に担つていたことだ。
おりから木下李太郎と「白権」の山崎信教さらには武者小路を巻き込んで、いわゆる「絵画の約束論争」なるものが持ち上がりついていた。「表現」の暴走を諫める李太郎にたいして、柳の「革命の画家」なる巻頭論文は、この論争に横から口を挟んで、「白権」側の立場を擁護することを明らかに意図して掲載されたプロパガンダでもあつた。以下この論争を再検討する」と、當時の日本における西欧思潮理解の「捩れ」という問題をさらに掘り下げるべき段取だが、それはまた別の機会としたい。


付記

深萱洋子様、京都国立近代美術館の永井隆則氏、三重県立美術

館の石崎勝基、東俊郎氏には、本稿作成のため必要な、貴重な資料の閲覧に、格別の便宜を図つてごただいた。記して謝意を表する。

注

- (1) 高階秀爾「『白樺』と近代美術」(『季刊芸術』一九七〇—七三年、『日本近代の美意識』東京、青土社、一九七八年) 二二二七—八頁。
- (2) 匠秀夫「美術史からみた『白樺』」「明治文学全集月報」七十六(東京、筑摩書房、昭和四十八年) 五六には「『白樺』と美術」(昭和五十九年)、「日本の近代美術と文學」(東京、沖縄舎、昭和六二年) 一一七一八頁。やへに「『白樺』と美術とのかかわり」、「日本近代美術と西洋」(東京、中央公論美出版、一九九一年) 一一七八一九頁。
- (3) 高階秀爾 前掲書(註1) とりわけ二二二九、二二三三四頁。
- (4) 匠 前掲書(註2) 一九九一年) 二二七五頁。
- (5) Richard Shiff, "Cézanne au miroir de ses critiques", *Le Monde*, 29 sep. 1995. 二〇二〇掲載(中译文)「中译文」の岡橋・装飾) 濱田明編「モダニズム研究」(思潮社、一九九四年) 九七一—〇四頁。
- (6) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960. pp. 74-75.
- (7) Maurice Denis "De Gauguin et de Van Gogh au classi-
- (8) 著稿「クールベの変貌」「外國語科綱要」(東京大学教養学部外國語科、第三七卷第一号、一九八九年) 六四一七二二頁参照。
- (9) Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, 1939, p. 154. なお、この版は改訂版だが、この部分の本文に限れば一九〇六年版と同。
- (10) 木村が参照した英訳はおもむく *Manet and the Impressionists*, tr. by J. E. Crawford Flitch, London, G. Richards, 1910 やあるが、遺憾ながらこの英訳本が手元になく、せがれでいたる表現が英訳でどのようにならへたのか確認でられていない。原本の所蔵の方は何卒、教示戴きた。
- (11) cf. Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, Chicago U. P. 1988, p. 145.
- (12) 掲載「トオル・トーレ・コネクション」の復元『美学美術史研究論集』(名古屋大学文学部美学美術史研究室、十一月、一九九四年) 一〇七—一四頁。
- (13) Roger Fry, "The French Group", in the *Catalogue of the Second Post-Impressionist Exhibition*, Grafton Galleries, 1912. 「佛蘭西の後期印象派——ロジャー・トール

cisme", *L'Occident*, mai, 1909; いの本文は現在 Jean-Paul Bouillon (ed.) Maurice Denis, *Le Ciel et l'arcadie*, 1993, Hermann, Paris, p. 161 で販売に入手可能。

一三年三月号、一三一一九頁に掲載された（京都国立近代美術館の水井隆則氏のご教示による）。

(14) なおこの文脈でのモーリス・ドニの理論を要約した

「太陽」と題する重要な論文は、「藝術」第二号、一九一三年五月、一一一頁に田中喜作訳が掲載されている。

(15) とりあえず高階前掲論文、中村義一「『白権』近代主義の争点——『絵画の約束』論争」「続日本近代美術論争史」（東京、求龍堂、昭和五十七年）七九—一〇三頁、小池賛博「『白権』派と近代美術」「『白権派と近代美術』（千葉県立美術館、一九八九年）「頁数なし」および北澤憲昭「岸田劉生と大正アヴァン・ギャルド」（東京、岩波書店、一九九三年）一五五—一六六頁。参照。

比較文学

第 三十八 卷

論 文

- 漱石の渡欧と表現 相原 和邦
 夏目漱石「夢十夜」と中国〈再生譚〉 豊 香文
 ——「第一夜」の逆説性 豊 香文
 芥川龍之介『地獄変』と変相変文 林 嵐
 朔太郎とボードレール 堀田 敏幸
 ——アフォリズムから『氷島』へ 堀田 敏幸
 中国新文化運動の源流 西槻 健
 ——李叔同の『音楽小雑誌』と明治日本 西槻 健
 『白樺』と造形美術：再考 稲賀 繁美
 ——セザンヌの理解、を中心に 稲賀 繁美
 「辺界」から「大富源」へ 大谷幸太郎
 ——日露戦争前夜の満州ヴィジョン 大谷幸太郎
 The Japanese Woman as a Representation of the Nation:
 Lafcadio Hearn's Ironic Colonialism Naoko Fuwa Thornton

学 界 展 望

- 「『ロシアと日本』研究会」の活動の軌跡と今後の課題 長繩 光男

研究ノート

- マージョリ西脇と日本 大久保美春

日本比較文学会

The Japan Comparative Literature Association

Founded 1948

President: NAKANISHI Susumu

Representative Director: KISAICHI Yasuhiko

Directors: AKIYAMA Masayuki ETO Jun
HAGA Toru HAYASHI Kazuhito
IIJIMA Takehisa IKETANI Toshitada
INAGAKI Naoki INOUE Ken
KAWAMOTO Koji KENMOCHI Takehiko
KODAMA Koichi KOMIYA Akira
KURACHI Tsuneo MATSUMURA Masaie
OHSAWA Yoshihiro SAGARA Hideaki
SAKAGAMI Yoshimasa SHIMIZU Takayoshi
YAMADA Hiromitsu YANAGI Tomiko

Secretary: AKIYAMA Masayuki

Editorial Staff: OHSAWA Yoshihiro
IGETA Sadayoshi INAGAKI Naoki
INOUE Eimei KAWAMOTO Koji
KINPARA Tadashi KOMIYA Akira
NAKAMURA Miharu SASAKI Hideaki

Manuscripts, editorial communications, books for reviews, and correspondence
concerning subscriptions should be addressed to:

The Editorial Board, *Journal of Comparative Literature*
c/o The University of Tokyo
3-8-1 Komaba,
Meguro-ku, Tokyo 153, Japan