

『白樺』と造形美術…再考

——セザンヌ“理解”を中心に

稲 賀 繁 美

『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。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―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、英国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ってゐるのだ」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。

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つて落とされた」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ったことを

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。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」があった、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「英国のラファエル前派」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っては「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ったはずだ、と高階氏は言い、「白樺」創刊より二〇年も昔に世を去っていたヴァン・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「歴史的に新しかったということなど、『白樺』の人々には」考えも及ばなかった」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』に限ったことではなく、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「欧化という伝統」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ころ「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っていた新しい美術を、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・シュティルの雰囲気濃厚に漂ってくる。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つてよい。とすれば、彼らがあればどこまでに熱心に「後期印象派」を紹介しながら、結局その歴史の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の意味なるものは、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がないし、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」をもっ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観を日本で準備したのがほかならぬ『白樺』だったわけだが——、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っ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、まだ整っていないかった。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——のことに過ぎず、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ったはずだ。

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「当時間問題となっていた新しい美術」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ったのではないか。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、かえっ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えた『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ったのか。本村西崖、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って終焉。ついで創刊された『美術新報』（一九〇二・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って、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「画人月刊文学美術雑誌」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ー・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って終刊。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、さらには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』の挿絵にあった裸体画が風俗壞亂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。匠はこれらのなかでと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『白樺』と比較しているが、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、ロダンの図版掲載において、『白樺』が同時期に圧倒的な充実ぶりをみせていることは、数量的にも歴然としている。⁴

本稿ではとくに、セザンヌの場合を簡略に見ておきたい。ポール・セザンヌが『白樺』第一巻第二号（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っ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 Neudealisten』の表題で、リヒャルト・ムーターなどに拠りながら、ベックリン、クリンガ―と論じはじめたのに並行して、『仏蘭西の新派を有島生馬君

に書いて貰うつもり』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・ドー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に至る。

有島が第一巻二号につづく『白樺』三号掲載の評伝「画家ポール、セザンヌ」を書くに際して主として利用したのは、有島も「デウレー氏」と明記するようにテオドール・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ったのも、実は二〇世紀初頭のこの頃以降のことだったことを、我々はえてして忘れてしている。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、本多の言った「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ったか。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」を認めるべきだったとも言えよう。

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でなく、西欧における近代絵画の最高峰とすら

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、あり得ないことだった。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『Homage 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っている老ルドンを、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な naive 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 déformation 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こそが、二〇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」Neoclassicisme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、古典主義的といって語弊のないような知的枠組みを提供してすらいいた。

例の有名な「自然を円筒と球と円錐によって扱う」（一九〇四年四月十五日のエミール・ベルナル宛書簡、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った。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」を読み取るうとするが、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呉越同舟の価値観の複合から生じた産物だった。モーリス・ドニが（エミール・ベルナルにも増して）セザンヌを「古典」とみなそうとした背後には、カトリック右派の国粋主義を反映して、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・コミュニケーショ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

長されてきたことに長らく義憤を覚えていた。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、コミューンに共和派の親友を惨殺された個人的な経験からしても、デュレにとつてコミューンの革命派は仇敵だつた。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、デュレには到底耐えられない侮辱だつた。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、ことさらセザンヌと「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つたのである。だがそんなフランス現代史の裏面は、デュレの著作を繕いた有島生馬の感知するところではなかつただろう。

三

ここ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」と見なす見解にまっこうから異を唱えていた、ところが、その勘所の部分を有島は完全に逆の意味に解釈しているのである。『白樺』三号掲載の評伝「画家ポール・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 l'ide Cezanne! un homme pénétré

d'idées révolutionnaires et de sentiments hostiles à l'égard des
anciennes écoles.^(a)

デュレの原文にはこう書いてあつたのに、有島はあろうことか *il faut se garder* の部分を省いてしまつた。お陰で意味は正反對になり、セザンヌはもつ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、まっ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翫賞して見ようとするのであつた?、?、」(六月号三七頁)と生馬は疑問符をふたつづつ重ねて読者に向かつてしや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かとも推測できるが、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ことで生馬流セザンヌ革命家説を展開する。

実際 *anciennes écoles* もデュレ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眺ぶりを強調し、セザ

ンヌが現代における古典であること、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、そうしなくてはならない「Il faut se garder」とまづこうから否定しようとしたセザンヌ像にほかならなかつた。

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、のちに木村莊八が『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¹⁰いる。

それが誤読であつたか、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びつたりと合致するものであつただけは疑えまい。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つた事である」（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丈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し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¹¹いる。さらに有島が強調するのは「セザンヌが諸て藝術上の智識と形式を捨て、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関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っている。

「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「有馬生馬の『画家・ポール・セザンヌ』も、伝記的部分は力作だが、評論的部分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『白樺』流の手勝手な解釈の地金が透けて見えただからかとも推測できる。そしてここまですれば、この有馬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「明治四十四年十二月」)の基本的なテーゼを忠実に踏襲し敷衍したものであることも明らかだろう。

この有馬セザンヌ論に『白樺』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、有馬武郎がロダンを「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し(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「赤裸々に触れようと」(第三巻一号一五七頁)する武者小路は、一九二一・大正元年十一月付録

の「ヴァイツェント・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歩いてくれた人」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。テニヲ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、『白樺』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、すでに有馬の『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『白樺』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喜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。事の由来は一九二一年に発刊されたルイス・ハインズの著作 C. Lewis Hind, *The Post-Impressionists*, London, 1911 が柳のもとに届いたことにあった。柳がそれを敢えて

「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、実際『白樺』の同年十一月十八日づけの「手紙四つ」（第二卷十二号、明治四十四年十二月号）には、「昨日Y『柳』の処でセザンヌ、ゴッホ、ゴッホ、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こ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』に邂逅することが出来るのである。かくて人々はこ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」云々という条は、武者自身の説というよりは、むしろ柳の当時の神秘主義的宗教観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すらある。「セザンヌ等の絵を見てゐたら一種の宗教的気分が起つた。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Yと話した。／自分は今も興奮してゐる。非常に元氣だ。しかし重荷をせおわされた氣がしてゐる」と武者は異様な高揚感で締めくくっている。

この元氣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）という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。全力拵げて」[「Il faut tenter de vivre」]という決意表明が、「ゴッホとゴッギャン」（『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「自分のこの感想は独断である」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。権威と価値とがある。だから間違つていても差しかへないのである」（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まわぬから、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」であつた、といった奇弁を弄することは、はたして「間違つた」歴史的認識「なのだろうか」。

5
 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) の作品が展覧せられた」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τζジャー・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、この展覧会が賛否両論の激しい議論を巻き起こしたことに触れ、「歴史を新たにすることを強ひる」「此革命の颯風に襲はれて」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誉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「白樺」好みの宣言に続いて、

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厳然たる存在が彼等の出発にして帰着である。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「白樺」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、換骨奪胎の山口から類推すれば、これまた柳による逸脱的解釈だったのではないか、との疑念も沸いてくるどころだろう。

ここで「白樺」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。一九二一・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、件のハインズの全文を木村荘八が一括翻訳掲載している。その冒頭を見ると、「リュキス・ハインド」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衍して「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。それは表現されたる個性の謂に外ならない」と言い換えても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」同人にとつてうつつけの「後期印象派」像を提供する、異端の書物であつたらしいことが、ここに裏付けられるからである。

五ノ

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ってくる。まず「表現」という言い方に注目したい。柳は「セザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ゴッガン及びマティス」の四人の名を揚げ「表現画家 (Expressionist) の名こそ彼等を表は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

し、取捨選択をして密度の高い論文を仕立てたか、その腕前のほどに驚かされる。ところで不思議なことに、木村莊八は「後期印象派」の序で「一昨年の冬」(一九一一年)にはじめてハインドの著に接した時は「これ程亢奮させられた本はなかつた」と述懐しながら、「グレーフェやデュレ」に比すれば「チャーナリスト」ハインドのマティス論は「下らない解説」にすぎず、「その見方の誤りである事は、日を経るに従つて急速に明白になつた」と述べ、さらにマティスの「画家の手記」もハインドの英訳は不分明で、高村光太郎訳の方が「信用」できると断言してみせることになる。

柳が直接参照しえたのかどうかは不明だが、Expressionist という表現は Julius Meier-Graefe がその *Die Entwichungsgeschichte der Moderne Kunst* (1904) で導入していた用語である (ただしマイヤー・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。実はここからが複雑怪奇というほどではないにせよ、なかなか複雑なことになってくる。

というのもグラフィトン・キャラリーで「Post-Impressionism」の展覧会を企画したロジャー・フライ自身、最初はこのドイツの批評家の用語を借用して「表現主義画家展覧会」と命名する

意向だったらしいからだ。ところがこの一九一〇年の展覧會に先立ち、フライは先ほどちよつと触れたモリス・ドニの「セザンヌ」論(Maurice Denis, "Cézanne", *L'Occident*, 1907)を英語に翻訳して『バーリントン・マガジン』(一九一〇年二月号)に発表している。すでに見たようにド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」たりうる所のだが、それ保証したものこそ、ドニによれば *primitif* ゆえのセザンヌの *naïveté* であつて、それがセザンヌを意識せざる古典主義者たらしめた、というわけである。

ところがドニが「形態の探求、というかより正確にはさまざまの変形 *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」と英訳してしまっている。原文を併記してみよう。

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 research for form, or to be exact, for deformation (Roger Fry's

(translation)

ド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いる。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」として括るのに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つて「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。

こ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^{セゾ}としていない段階であり、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つたことだ。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つたといえよう。い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、しかしだからといって、もう半世紀も前に開始していたかれ／かの女らの絵画生産を歴史的に評価するための「言説」の枠組みが既にきれいに整つて

いたのか、といえ、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、おそまきにも画家たちの柩を覆うこの頃になっ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った。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ズの著作が、『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⁾ のひま

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」の歴史的理解の本質、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っ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ったが、柳は目聡くもいち早くその事件に注目するだけのアンテナをもっていた。つまり英国ではなはだ遅延した開眼に日本での反応がほぼ直後に追隨しえた、という時代状況を再度確認しておこう。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 Graton Galleries での仕掛け人であり、Post-Impressionist なる

言葉の発明者でもあったロジャー・フライ本人の（決して鮮明とはいえぬ）見解が文章として公になるのは、翌々年一九二二年の第二回展覧会の序文を待たねばならなかった。⁽¹³⁾『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・フライに対して、ある距離を取ろうとしている。そのハインドの本にあった「山上の垂訓」式のいわば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、「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かった。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「世界的な先駆性」に対して無自覚であったとはいえ、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った、という逆説もそこには含まれている。

みつつめに指摘したいのは、ハインドの本の理論的にはひどく偏って初歩的な造形美学の枠組みがむしろ『白樺』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感情を描く。もっと簡明に謂はば、古い行き方は―再現(レプレゼンテーション)―であった。新しい行き方は―表現(エキツスプレション)―である」(木村訳九頁)といった便利な図式も呈示してあった。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らうが、この見解は、モリス・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 できないが、色彩によつて再現 re-présenter できることを発見した」というセザンヌの言葉に認めた画家だった¹⁴。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継承すればこそ、「表現 expressionist」というマイヤー・グラーフェの看板を取り下げ、代わりに Post-Expressionism という言葉を鑄造したのではなかったか。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・グラーフェの「表現主義」という言葉でもってハインド以上に補強し、極端なまでに明快にした逸脱的解釈だっ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ドその人以上に鮮明に、「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っていたことだ。おりから木下杢太郎と「白樺」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っていた。「表現」の暴走を諫める杢太郎にたいして、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、「白樺」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バガンダでもあった。以下この論争を再検討することで、当時の日本における西欧思潮理解の「振れ」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¹⁵。

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

館の石嶺勝基、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、格別の便宜を図っていただいた。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』一九七二—七三年)、『日本近代の美意識』(東京、青土社、一九七八年)三三七—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))さらには「『白樺』と美術」(昭和五十九年、『日本の近代美術と文学』(東京、沖積舎、昭和六二年))一二七—八頁。さらに「『白樺』と美術とのかかわり」、『日本近代美術と西洋』(東京、中央公論美術出版、一九九二年)二七八—九頁。
- (3) 高階秀爾 前掲書(註1)とりわけ三二九、三三四頁。
- (4) 匠 前掲書(註2、一九九二年)三七五頁。
- (5) Richard Shiff, "Cézanne au miroir de ses critiques", *Le Monde*, 29 sep. 1995. および拙稿「モダニズム、その図柄と装飾と」(濱田明編『モダニズム研究』(思潮社、一九九四年)九七一—〇五頁)。
- (6) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 74-75.
- (7) Maurice Denis "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", *L'Occident*, mai, 1909; この本文は現在 Jean-Paul Bouillon (éd.) Maurice Denis, *Le Ciel et l'arcadie*, 1993, Hermann, Paris, p. 161 で容易に入手可能。
- (8) 拙稿「クールベの姿貌」『外国語科紀要』(東京大学教養学部外国語科、第三七巻第二号、一九八九年)六四—七三頁参照。
- (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一。
- (10) 木村が参照した英訳はおそらく *Manet and the Impressionists*, tras. by J. E. Crawford Fitch, London, G. Richards, 1910 であろうが、遺憾ながらこの英訳本が手元になく、se garder de にあたる表現が英訳でどのようになっていたのか確認できていない。原本に所蔵の方は何卒、教示戴きたい。
- (11) cf. Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, Chicago U. P. 1988, p. 145.
- (12) 拙稿「テオドール・デセル・コレクションの復元」『美術美術史研究論集』(名古屋大学文学部美術史研究室、十二号、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——ロジャヤー・フライ——」として木村莊八訳が『フェウザン』第四号、一九

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永井隆則氏のご教示による）。

(14) なおこの文脈でのモリス・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—二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「『白樺』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、小池賢博「『白樺』派と近代美術」『白樺派と近代美術』（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〉
——「第一夜」の逆説性……………裕 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
——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
——李叔同の『音楽小雑誌』と明治日本……………西楨 偉
- 『白樺』と造形美術：再考
——セザンヌの理解、を中心に……………稲賀 繁美
- 「境界」から「大富源」へ
——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……長縄 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

1 9 9 5

The Japan Comparative Literature Association

Founded 1948

President: NAKANISHI Susumu

Representative Director: KISAICHI Yasuhiko

Directors: AKIYAMA Masayuki ETO Jun
HAGA Toru HAYASHI Kazuhito
IJIMA 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 Miharuru 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