

日仏美術学会「フランス近代美術と京都」傍聴雑記 2024.12.23 - 24

Compte Rendu du colloque international: L'art moderne français à Kyôto

稲賀 繁美 Shigemi INAGA

表記の会議を傍聴する機会を得た一会員として、主に海外からの参加者への情報提供を意図して、会議中の発言や登壇者と交わした会話内容を中心に、若干のコメントを提供する。

Richard Schiff が冒頭に取り上げた Douanier Rousseau の《自画像》には太陽に被さる不思議な形状の雲が描かれている。これが日本列島の地形図に酷似し、また《蛇使い》が芳年の錦絵《藤原保昌月下弄笛図》(1883)を下敷きにした形跡のあることは、高橋明也氏に指摘がある。或る種の問題意識を推定させるルソーの「病的」な具象表現は米国を代表する美術史批評家、Clement Greenberg による考察の対象となったが、この税関吏がまた、極東をも視野に収める膨大な百科事典的な図像情報の持ち主だったことは Yan le Pichon の著書が縦横に立証している。グリーンバーグは主題の扱いを等閑視するに等しいが、はたして 18 世紀北米の素朴派のことは、モダニスト批評家・グリーンバーグの視野には入らなかったのだろうか？

Kalen Lang は Max Libermann を通して Berlin におけるフランス同時代画壇の受容を論じた。批評家の Julius Meier-Graefe はじめ、マネの《温室にて》購入に前向きだった Hugo von Tschudi らの背後には、Antonin Proust とともに、マネや印象派の初期の批評家だった Théodore Duret の存在を無視できない。ベルリンに将来されたが、元来は Charles Efluschi への贈答品だった《アスパラガスの束》についての裏話を披露したのも、このデュレに他ならない。

小泉順也は日本におけるマネ展の沿革や観客動員数の推移から本年、南半球で初めて実現したゴーガン回顧展に至る展覧会を、情報量豊か

に委細鳥瞰した。画家の留学も網羅的に検討されたが、百武兼行 (1842 - 1884) や山本芳翠 (1852 - 1906) はリーパーマン (1847 - 1835) とほぼ同世代。だが彼らはミュンヘンに留学した原田直次郎 (1863 - 1899) 同様、「旧派」官展系と見做される油彩技法を持ち帰る。これに対し「外光派」の日本移入は黒田清輝 (1866 - 1924) の世代となる。リーパーマンもドイツ国民性に反するフランス最良との批判を被ったが、20 世紀 20 年代京都の「国画創作協会」も直訳すれば national painting となり、その「国粹的傾向」は Dorris Croissant らのドイツ語圏日本近代美術研究者から批判された。

Frances Spalding は Roger Fry (1866 - 1934) を軸にロンドンにおける近代フランス美術受容を検討した。1910 年の Manet & Postimpressionists 展は熾烈な議論を呼び、論者はこれを「地震」に喩えたが、日本では白樺派の柳宗悦も「革命の画家」でいち早くこの騒動に触れている。後に「民藝」の提唱者となる柳はフライの関与したオメガ工房とも関わりをもつ。1910 年といえば日英博覧会が開催された年でもあり、またこれは論者からの質問に答えての評者の発言だが、先述の美術批評家デュレは、毀誉褒貶騒然たるフライの展覧会の名誉顧問にも名を連ねている。日本美術とマネとの関係をいち早く説いたこの日本旅行者の著書『マネと印象派の画家たち』が英訳出版されたのも同年のこと。続く北米での兵艦庫展も含め、フランス前衛美術の世界的同時伝播の様相は、極東での動向とも無縁でなかった。ここで西岡文彦『柳宗悦の視線革命』(2024)の参照も有益だろう。シフも指摘したことだが、日本の美術家が欧州官展の伝統的技法を習得し始めた裏では、フランスを

震源地として、そうした官展派の透視図法、陰影法、素描制作などに疑問を突きつける前衛が、Japomismeの余波として登場していた。まさに洋の東西の美学がここで交錯したわけだが、その北米の代表者であるJames MacNeil Whistlerの最初期の伝記作家も、先述のデュレに他ならない。

永井隆則は一般に京都学派と呼ばれ習わされる近代の美学・哲学研究の動向と、その周辺にあった画家たちとの理論的彫琢を総覧した。西田文庫、植田文庫、須田文庫などの架蔵図書を確認しての実証的な裏付けある議論だが、これらの潮流の源泉としてフランスの存在が強調された。深田康算や土田杏村がClive Bellのsignificant formに関心を示したことが指摘されたが、評者としては、西田幾多郎が繙読したLudwig Coellenや植田寿蔵が依拠したKonrad Fiedler、中井宗太郎や（これは言及がなかった）園頼三らが参照したMax Raphaelら、いずれもドイツ語圏の哲学的な理論的濾過を通してのフランス受容が孕む偏差も無視できまい。シフからはAdolf von Hildebrandtについて質問があったが、これはFiedler受容とも連携し、とりわけ京大の美学者周辺では、加藤哲弘氏により『造形芸術における形の問題』の新訳(1993)がなされている。北斎・広重の錦絵構図とヒルデブランドのNachbild「近像系構図」(成瀬不二雄)との類似は、晩年の須田国太郎の《黒い犬》《鵜》などの分析にも、有効だろう。

藤木晶子は竹内栖鳳の渡欧に焦点を絞り、コロエからの感化を跡づける。質疑で栖鳳はどこから知識を得たのかが話題となった。以下は私見だが、岡倉覚三は東京美術学校での西洋美術史講義でミレーとコロエを特筆し「清淡の写生」を絶賛する。聴講者だった横山大観は京都市面学校で栖鳳と同時期に教鞭を採っている。1900年の渡欧以前にコロエの名前が脳裏に刻まれた可能性のひとつが、このあたりにも想定できる。コロエの《ガンドルフォの思い出》や《モルト・

フォンテーヌの思い出》の銀白色は、帰国後の栖鳳の金地の屏風に対応する。そこに描かれた、伝統的な獅子とは無縁の写実的なライオンは、Jean-Léon Gérômeへの対抗であり、《蹴合》(1926)もジェロームの出世作《闘鶏》への返礼と見るのは、評者年来の持論。また帰国後に棲鳳から栖鳳と改名した画家が滄墨技法を多用したのも、日本美術院の朦朧体への対抗としての濃淡筆致の模索であり、それは蘇州旅行などを経て、パリ現代日本絵画展出品の《雨の蘇州》などに披瀝される。だがそれは偶然の東西融合ではなかった。

実際そこには、暈し(ぼかし)や濃淡の多用が欧州でも有効だとの判断があったはずだ。これも私見だが、そもそもErnest F. Fenollosaは日本美術開眼の時期から晩年まで東洋の水墨表現のnotanに注目し、これは西洋アカデミーの陰影法や投影とは別の、画面全体の階調の問題だと論じていた。それはWhistlerの友人の画商・評論家Arthur Gerome Eddyによって、欧米語にはequivalentのない概念として継承され、フェノロサの弟子筋の画家Arthur Wesley Dowが大成功を収めた教則本Compositionでdesignと並ぶ二本柱に建てた公準。シフとも議論した事柄だが、同様の滄墨は、Bengal RenaissanceのWash技法へと波及する。

植田彩芳子は今年本格的な回顧展が開催された石崎光瑠の洋行を、一次資料に基づき復元した。洋画家・黒田重太郎との同船でインドに滞在し、文展・帝展で連続の特選を勝ち取った光瑠は、再度、今度は国画創作協会の面々とも同時期に欧州巡礼に参加した。帰国後は三年ほど帝展への出品が途切れるが、その後の屏風の構図には、明確な直線の対角線構図が顕著となる。論者はそれを重太郎や土田麦僊らも学習したAndré LohteやRoger Bissière仕込みの規格化された立体派構図の影響とする仮説を述べた。妥当する見解だが、評者としてはそこに、1925年の通称アール・デコへの日本での反響や、さ

らには 30 年代の Japanese Modern と形容されるデザインへの予兆をも読み込みたい。光瑤のエジプト熱の裏には 1922 年のツタンカーメンの墓発掘の影響も示唆されたが、同行の小早川秋聲も埃及の木乃伊を下敷きに第二次世界大戦期に《国之楯》を制作したことは、植田氏自身による考察がある。

大原由佳子はここまで何度か名前の登場した黒田重太郎の、第一回目の洋行の一次資料となる美術作品の絵葉書の文面を綿密に翻刻した。筆まめな重太郎は体系的な美術史知識の習得にも貪欲であり、その後の著作『セザンヌ以降』『モーリス・ドニと象徴派』などの下敷きとなる「セザンヌ回想」に 1917 年段階で接していたことも確認できる。件の文献は Émile Bernard « Souvenir de Paul Cézanne » (1903) を元にした小冊子かと推定できるが、またこの段階で Maurice Denis *Théories* (1910) など入手していた可能性も排除できまい。先立つ 1916 年には島崎藤村とも交友があり、後に農民美術運動で知られることとなる山本鼎もゴーガンらが藝術村を営んだブルターニュを訪れていた。

Lang さんの質問に答えるならば、この第一回欧州滞在時の素描などは十分には確認できないが、その後 1922 年の洋行で国画創作協会会員を引率した重太郎には『欧州藝術巡礼紀行』があり、同人の寄港地素描や欧州行脚の多数の作例が複製図版で掲載されている。小野竹喬（当時は「竹橋」）によるローマやフィレンツェさらにはパリのノートルダム大聖堂の眺めには、後年の平板な装飾的作風とは対照的な、立体派風の構築的画面が実験されている。

また旺盛な文筆家としての重太郎の画家としての自己評価は？という Spalding さんの質問に答えるなら、重太郎には *Anch'io sono pittore* と題する小文も知られる。京言葉なら「ぼくかて画家です」だが、出典は Correggio. Raffaello の妙技に接しての述懐との言い伝えがある。『構図の研究』などで板倉鼎や同僚の小出檜重の『油

絵新技法』にも技術的な影響を与えていた重太郎だが、檜重や坂本繁二郎の評価に貢献する文献を残した勤勉なこの画家自身は、自らの画才についてはおよそ自惚れとは無縁だった。重太郎は日本の Maurice Denis あるいは Jacques-Emile Blanche に喩えられようか？重太郎にはデュレの著作を下敷きにした『ワ』ン・ゴッグ』もある。Spalding さんは、英国とは大違いの、日本からの頻繁な Aubert sur Oise の van Gogh 兄弟の墓詣や、ゴッホ讃仰の様に驚嘆しておられたが、このあたりについては評者の関連欧文論文に譲ることとしたい。

最後に、中谷至宏が須田国太郎における modulation 概念を検討した。セザンヌに由来するとされるこの語彙は、有島生馬が先述のベルナルの「回想のセザンヌ」から引用翻訳 (1913) し、modeler = 肉付けではなく、moduler = 転調を、との主張と解釈していた。須田はこの生馬訳を参照したものかと中谷氏は想定するが、どうだろう。評者は高村光太郎——詩人かつ彫刻家でドイツ表現主義を意識した「緑色の太陽」を執筆している——が『印象主義 その思想と藝術』(1915) で modeler 「團味 (まるみ)」ではなく moduler 「推移」、筆触による色彩の徐々の変調、と極めて的確に解釈していることを指摘し、須田が 1939 年の「セザンヌの自然」でこの moduler に「階調」の訳語を当てているのは、これら白樺派周辺とは別系統の解釈では？との疑義を呈した。実際、須田は京都の美学者たちと密接な交際をもっており、ドイツ語圏でのこの一節の解釈に依拠して自説を展開した可能性も否定できまい。

また国太郎が欧州でもスペインを古画模写と風景写生の目的地に選んだについては、重太郎や檜重らも先述の著作の中で、油彩技法の最高峰は 17 世紀のスペインやイタリアにあり、その後は欧州の油彩付彩技術は凋落したとの見解を共有していた状況も、補っておきたい。国太郎に特有の艶のない黒も、あるいはマネ経由のべ

ラスケス再解釈の試みだったか？

続く全体討議に関連して、Curt Glaserに触れておきたい。というのもこのユダヤ系ドイツ人の東洋美術史家は、京都の富岡鐵斎を訪れた最初の欧米人だったからだ。通訳は白樺との「絵画の約束」論争の当事者で、Wassily Kandinskyの『藝術における精神的なもの』を日本に紹介した詩人・木下杢太郎―ちなみにこの皮膚科の教授は、Richard Mutherの『十九世紀佛国美術史』をも訳したが、この世紀末ドイツ語圏の批評家は、マネとスペイン絵画の関係にも言及していた。グラーザーはManetの水彩に極東の水墨画との類似を認め、即興素描と本画の完成作との優劣を転倒させる価値観を披瀝していた。この判断そのものもマネの素描を北斎に喩えたマネ擁護者デュレの見解の焼き直しだが、そのグラーザーは鐵斎に日本のExpressionistを見出していた。ドイツ表現派と南画との類似は1920年代になると日本でも盛んに喧伝・議論された。

Expressionistenも、元来はマイヤー＝グレーフェがセザンヌ・ファン・ゴッホ・ゴーガンの三人に付けた標語がその後思わぬ発展を遂げたもの。フライのPostimpressionismも、そもそもは「表現主義」を英語で別の言葉に改めたもので、MatisseやDerainらも含み、現在の用法や適用範囲とは異なっていることにも、注意が必要だろう。付言すれば、このドイツの美術評論家の『セザンヌ』ドイツ語版は、白樺派や京都学派でも広く読まれ、郡山千冬は『ヴァン・ゴッホの面集と評伝』(1944)を訳出している。

他方、日本における南画復興も、画家の橋本関雪や鐵斎の息子・富岡謙蔵あるいは内藤湖南といった京都のシナ学者たちを中心に勃興していた。文人画を泰西の巨匠と比較する風潮の余波は1930年代に日本に滞在するBruno Tautの浦上玉堂評価にまで波及し、鐵斎とセザンヌの対比も、第二次世界大戦後には国際的な常套句として定着する。いずれも京都を起爆点とする思想的動向であり、そこには帝都に対抗する古

都の知的風土もなまじ疎かにはできまい。

末尾に、竹内栖鳳がローマのクラウディア水道などの古代遺跡に関心を寄せたことから、日本における廃墟ruineの有無が問われた。石造りでなく木造の建造物が多い地震列島には、西洋世界の定義する廃墟は残りにくい。わずかに《玄奘三蔵絵巻》などには、毀たれたインドの寺院の廃墟などが描かれる。これも評者の私見だが、廃仏毀釈に伴い、奈良や京都の古物も少なからず毀損された。建築の廃墟ではないが、立体造形の残骸である。それを知るはずの岡倉覚三は、石の仏像に西洋の美術教育で用いられるトルソの類似物を見出し、晩年には中国で放置された石仏の残骸をボストン美術館に将来している。

高温湿潤の列島ではむしろ過去の痕跡traceあるいは時の儚さtransienceに思いをいたす美学が発達した。その実相は、Murielle Hladikの著書*Traces et fragmens dans l'esthétique japonaise*も説くところだ。さらに付言するなら、日本では個人名を冠した人造物のmonumentは少なく、むしろ山や杜が神域となる。先般物故された高階秀爾さんの持論だが、ここには人為の寓意表象ではなく、自然崇拜による象徴物が記念碑として尊崇される、というアニミズム世界観の特性が見える。

これを、セザンヌにひとつの焦点を当てる今回の会議に引き寄せるなら、Maurice Merleau-Pontyの現象学的セザンヌ論に影響を与えたJoachim Gasquetは、Sainte Victoire山の岩肌に白亜紀の表情を見た、画家の友人にして古生物・地質学者、Fortuné Marionに言及する。これに着想を得た持田季未子の遺著『セザンヌの地質学』は、セザンヌが描く石切場や岩山の姿、「サント・ヴィクトワール山への道」に、廃墟への挽歌(Virgile)をも突き抜ける悠久なる地球のマグマの沸騰や、蒸散する大気の生動を捉える。エクス巨匠がベルナールやドニに語ったmodulationとは、この大地の生気を再生する筆

致の謂ではなかったか？そしてそれは、小野竹喬が郷里を描いた《笠岡風景》、あるいは村上華岳の描く六甲山系、「大雅堂の神経症」（富田溪仙の挿絵）の山容とも遙かに共鳴・共振していた。さらにこの「神経症」とはウィーン世紀末の Japonismus 経由の Nervenkunst 「神経藝術」の余韻であり、ここにも欧州と日本との、

単なる往還を越えた螺旋状の相乗なす「影と響き」を認めることができる。

*登壇者の敬称は省略しました。末筆ながら本稿掲載にご高配を賜った企画者の永井先生への謝意を申し添えます。

(Membre, Société franco-japonaise

d'art et d'archéologie)



右から：永井隆則、藤木晶子、植田彩芳子、大原由佳子、中谷至宏、高階絵里加 [敬称略]

photo©Chihiro Tennojiya