

日本におけるゴッホ受容

—1912年を中心に

田 中 淳*

はじめに

近代日本の美術の歴史が、ヨーロッパ近代美術という異文化受容の問題と密接な関係にあることはいうまでもないだろう。レアリスム、印象派、ポスト印象派、表現主義、キュビズム等々、ヨーロッパ近代美術の目まぐるしいほどの展開を、東アジア地域にある日本の美術は少なからず影響を受けてきた。そうしたヨーロッパ近代美術の画家たちのなかでも、ポスト印象派の画家としてのフィンセント・ファン・ゴッホ (1853-1890) の作品は、明治末年にあたる1912年前後を中心に、新しい芸術を渴望する日本の青年たちに複製図版と言説をとおしておおきな影響をあたえた。

今回の発表では、ゴッホの作品をいかに受容したか、以下の三点から検討したので、その概略を記すことにする。

- 1 柳宗悦たち『白樺』のゴッホ受容 — 「モノ」としての複製図版
- 2 萬鉄五郎の卒業制作「裸体美人」と受容者の「素地」をめぐる
- 3 ゴッホ受容の展開 — 中川一政の場合

以上の三点を検討することで、東アジアにおける日本の異文化であり、同時にモダニズム受容の特質を、美術史の視点から明らかにしたい。

1. 柳宗悦たち『白樺』のゴッホ受容 — 「モノ」としての複製図版

本題に入る前に、日本の美術史研究では、これまで異文化としての視覚的イメージを受け入れる場合、影響、伝播、移植、受容等の言葉がつかわれてきた。しかし、近年では、受け入れる側の主体性を重要視して「受容」ということが言葉が使用されることが多い。では、視覚的なイメージを「受容」するときに、どのようなことが「受容」する側に起きているのだろうか。その問題を考える際に、井手誠之輔氏の論考「影響伝播論から異文化受容論へ—鎌倉仏画における中国の受容」(板倉聖哲編『講座 日本美術史2』、東京大学出版会、2005年)は、大いに参考になると思う。同論文では、「受容」する、つまり受けて側のフィルターを通すことで、もともとのイメージを「模倣・増幅・拒絶」する場面がある指摘している。さらにこの議論を深めれば、「受容」する側の地域の時代性、や社会を反映して、もたらされたイメージに対して、極端な場合、「無視・差異(ズレ)・飛躍・逸脱」も生じることもあろう。また、特に近代美術において指摘できることだが、もたらされたイメージが多様であれば、同時に「受容」する側もまた多様だということである。つまり、異文化「受容」とは、相互に複合的、多重的であるのではないか、ということをはじめに指摘しておきたい。

さて、「民芸」運動を創始したことで知られる思想家柳宗悦(1889-1961)は、青年時代、『白樺』

*東京文化財研究所企画情報部長

(1910年創刊) 同人であった。同雑誌は、文芸誌でありながらも、同人たちの共通した嗜好から、積極的にヨーロッパ美術を紹介したことで知られる。とりわけゴッホを含むポスト印象派については、柳は、日本に舶載されたC. Lewis Hind, “The Post Impressionists”, London, 1911をもとに「革命の画家」(『白樺』第3巻1号、1912年1月)を寄稿した。その柳にとって、複製図版としてのゴッホの作品について検討したい。柳が、同文を寄稿した当時、『白樺』誌上では、1911年5月から翌年1月まで、今日、近代文学史上で「絵画の約束」論争といわれる応酬があった。発端は、画家山脇信徳(1886-1952)の作品に対する木下奎太郎(1885-1945)の批評であったのだが、やがて両者の論争に武者小路実篤(1885-1976)が加わり、一転して絵画批評の問題から、芸術論争になったものである。柳の先の一文は、ちょうどこの論争の最中に、山脇、武者小路を援護するような趣旨から書かれたものであった。あくまでも、それまでの写実、写生ではなく、より芸術家としての「個性」を「表現」したいと主張する山脇、これに対して絵画を「鑑賞」する「観衆」の理解を得るべきだと主張する木下、さらに「自己」のための「芸術」を主張し、それが、やがて『白樺』そのものの性格づけをすることになる武者小路の発言、この三者の論争は、当時の新しい芸術を求めようとする青年層を大いに刺激したのである。しかも、『白樺』にはこの当時から、新しい絵画として、ゴッホをはじめとするポスト印象派絵画が、「複製図版」を通して掲載され紹介されはじめたのであった。この「複製図版」は、オリジナルを眼にすることができなかった当時としては、その意味は意外に大きく、また特異である。1913年頃に撮影されたとされる柳の書斎の写真に注目したい。机に座る柳の背後には、『白樺』同人たちが浮世絵を贈ったところ、小品ながら、その返礼に贈られてきたロダンのオリジナルのブロンズ像がある。そして、彼の背後には、ゴッホのシナプス

の複製画が、額装されて飾られている。この写真を見ると、柳にとってオリジナルの彫像も、複製画も等価なものではなかったかと思われる。ゴッホをはじめとして、「複製図版」を通して、新しい芸術に触れることは、柳だけではなく、『白樺』の読者たちにも、それを転載することで同じ体験をもたらしたことの意義は大きいといえるだろう。

2. 萬鉄五郎の卒業制作「裸体美人」と受容者の「素地」をめぐって

その「複製図版」を通して、自らの創作として表現することができた最初の画家に萬鉄五郎(1885-1927)がいる。その作品とは、東京美術学校西洋画科の卒業制作として描いた「裸体美人」(1912年、東京国立近代美術館蔵、国指定重要文化財)である。萬自身が後年、「ゴッホ、マチスの感化のある」(「私の履歴書」、『中央美術』、1925年11月)と認めるように、日本においてゴッホの絵画から影響を受けた作品である。しかも、いち早く直接的な影響を示す作品とされている。萬が、どのようにゴッホの作品を受容することができたのか、1911年からの画家の内面の変化をみていきたい。2010年7月、萬鉄五郎のコレクションをもつ岩手県立美術館において、少年時代から東京美術学校在学中の素描の調査をおこなった。発表者もこの調査に参加し、所蔵美術館の館長、学芸員、そして萬鉄五郎記念美術館(岩手県花巻市)の学芸員諸氏と、素描作品を前に、描かれた年代順に並べることから調査をはじめた。その最中に、一群の日傘を手にした女子学生をモチーフにした素描に注目することとなった。いずれも美術学校でのアカデミックな素描と異なり、何か教育的な要素から脱して、自らの個性を表現しようとしているかのように思われるものであった。そこで調査に参加した研究者たちと討議しながら、これは1911年の夏頃、早くも卒業制作を考えていた萬が、女子学生の群像をモチーフにした

作品を考えていたのではないかという推察をした。しかし、その構図がまとまらないときに、前掲のC. Lewis Hind, “The Post Impressionists”, London, 1911によって、ポスト印象派が新しい視覚的イメージとしてもたらされ、ここから「裸体美人」が生まれたのではないかということで見解が一致した。ここからは、ゴッホを含む、新しい表現としてのポスト印象派が、模索をかさねていた若い画家にとって、刺激となったことがうかがわれる事例である。つまり、「受容」する側に、個性、あるいは自我を表現したいと葛藤していた「素地」があって、「複製図版」を通して、はじめて「受容」することができたのではないだろうか。(尚この調査の成果は、『萬鉄五郎 初期素描展』、萬鉄五郎記念美術館、2010年4月-11月において、公開された。)

3. ゴッホ受容の展開 — 中川一政の場合

中川一政(1893-1991)もまた、『白樺』に掲載されたゴッホの絵画に魅せられた青年画家のひとりであり、後年、萬とともに春陽会(1922年創立)に参加した。中川の場合は、ゴッホに対する敬愛の念は、一過性のものではなく、生涯をつうじてかわることがなかった。その受容の姿勢には、作品にもあらわれているが、一方で戦後から晩年にいたると、画家自身が「文人画家」という評価をうけるようになる。

本発表の最後に、画家中川一政を通して、モダニズムを「受容」したその「後」のことについて記しておきたい。というのも、ヨーロッパ近代芸術を「受容」するにあたり、それに対して時代ごとに「反動」、「克服」、「変形」ということが生じていたはずだからである。また一方で、モダニズムを受け入れるにつけ、かえって自国の、あるいは東アジアの「伝統」、「古典」芸術に対する関心が深まることもあったのではないだろうか。

この画家は、1991年2月、97歳で亡くなって

いる。そして、これまで中川一政は、職業画家ながら、長命であり、教養も深く、多彩な創作活動をしたことから、しばしば「文人画家」と評されてきた。今年2011年は、この中川一政が亡くなって20年になる。これを記念して、ちょうど今年の3月から、「没後20年 中川一政展」が日本各地に巡回し開催されている。

この中川も、かつて雑誌『白樺』に掲載されたゴッホ、セザンヌ等のポスト印象派の複製図版に憧れて、独学で油彩画をはじめたのであった。初期の作品のなかで代表的な作品が、この「板橋風景」である。鮮やかな色彩をもちいて、素朴に風景を描いていることがわかる。そして中川は、1925年にはドイツ語からの翻訳をとげて、評伝を刊行している(『アルス美術叢書 ゴッホ』、アルス社)。日本語によるゴッホの評伝としては、2番目に早いものになった。この点からいえば、中川一政も、萬鉄五郎同様、ゴッホに象徴されるモダニズム「受容」が、画家としての出発点であったといえる。その中川が、独自のスタイルを築くのが1930年から40年代であった。「少年像」(1942年、大原美術館)にみられるように、独特のデフォルメーションを加えているが、それによってかえって、いかにもそこに元気な子供がいるように描かれている。いわゆる「写実」表現とはことなり、30年代からはじまる主観的な表現に対しては、「フォーヴィスム」、「文人画」といった用語をつかった批評がみられるようになる。

その中川一政に対する「評価」が転換するのは、1960年代以降であろう。1952年には、東京に国立近代美術館が開館した。従来の個展、美術団体の展覧会などに対するジャーナリズムによる「評価」とはことなり、美術館の展覧会活動からうまれる「評価」という視点が新たに加わったことになった。その国立近代美術館の展覧会をみていくと、1962年に「現代絵画の展望」展では、中川一政は「中堅としての洋画家」として作品が出品されている。しかし、1965年の「近代における文

人画とその影響」と題する展覧会では、中国清時代の文人画と、日本の近代の文人画が展示された。なかでも、日本側の出品作家は、富岡鉄斎（1836－1924）を中心に、それに加えて洋画家ながら、「文人的な率直な気持を表現する」画家のひとりとして中川一政が加えられていた。つまり、日本の「現代絵画」の中堅という「評価」から、「文人画」を継承する洋画家という「評価」に転換したことになる。この展覧会がひらかれたとき、中川一政は72歳であった。1970年、中川一政は77歳になっていた。この時代以降であろうか、中川は、油彩画制作ばかりでなく、日本画、書、篆刻、陶芸など、多彩な創作をするようになった。まさに、薔薇の絵を中心に美術マーケットで人気のあった職業画家でありながら、一方で、文人画家さながらに、「士大夫」然として、ジャンルにとらわれないことのない創作をするようになった。

ところで今年9月には、神奈川県真鶴町にある中川一政美術館において、この中川一政のコレクションを一堂に集めてみようとする展覧会が予定されている。コレクションというのは、個人の財産であるため、なかなかその全貌は、生前も、没後も、外からはわからないものである。発表者は、その展覧会の企画書を見て、なかでも出品リストをみておどろいた。中川のモダニズム「受容」という点から、ゴッホをはじめ、アンリ・ルソー、ルドン、ルオー、ドラン等の西洋近代絵画を、文字通りコレクションとして「受容」していた。また一方で、30年代から漢籍の勉強をはじめたとされるように、東洋の思想にも造詣が深く、そのあらわれとして14世紀の禅僧たちの墨跡も多くコレクションしていた。

日本、東洋の古典芸術にも、関心があったようで、そのため八大山人、石涛の作品なども含まれている。中川一政は、若い画家たちがたずねてくると、こうした古典絵画をみせて、古典芸術の大切さをはなしていたと伝えられている。これまで、中川一政に対して、多彩な創作活動をする長

命で、教養ある芸術家イメージから、「文人画家」という評価があったようである。しかしそれは、この画家を表面的にしかみていない「評価」だったのではないだろうか。ヨーロッパ近代美術から東洋の古典芸術にわたる、こうした画家のコレクションをみていくと、そのコレクションを創作の糧としていたことがわかる。中川一政は、ヨーロッパ近代美術というモダニズムを「受容」しながら、それと並行して、モダニズムをはなれて日本、東洋の古典芸術にも関心をよせるようになった。このような展開は、東アジア近代美術におけるモダニズムの「成熟」といってもいいのではないだろうか。そして、職業画家とはいえ、精神的には東西両洋の芸術を深く、自由に理解していた最後の「文人画家」であったと「評価」をしてもいいのではと、考えている。

発表者は、このような再「評価」をもとに、東アジアにおけるモダニズム「受容」の問題も、あわせて今後の課題として提案したいと思う。