



Title	日本とファン・ゴッホ、その序論的考察
Author(s)	原田, 平作
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1995, 29, p. 1-25
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48203">https://hdl.handle.net/11094/48203</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 日本とファン・ゴッホ、その序論的考察

原 田 平 作

はじめに

画家になることを決意して（一八八〇年、二七歳）から一〇年、ブリュッセル時代（一八八〇年一〇月〜八一年四月）・エッテン時代（八一年四月〜二月）・ハーグ時代（八一年二月〜八三年九月）・ドレンテ時代（八三年九月〜一月）・ヌエネン時代（八三年二月〜八五年一月）・アントワープ時代（八五年一月〜八六年三月）・パリ時代（八六年三月〜八八年二月）・アルル時代（八八年二月〜八九年五月）・サンレミ時代（八九年五月〜九〇年五月）・オーヴェール時代（九〇年五月〜七月）と、あわただしい遍歴を重ね、油彩とデッサンとそれぞれ八百点ほどの作品を遺したとされるフィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh, 一八五三、三、三〇〜九〇、七、二九）。

1  
ここではこのゴッホと日本との関係について、日本の美術を中心に若干の考察を試みたいと思っているわけであるが、これについては先行する論考としてすでに、匠秀夫氏の「日本はゴッホをどのように受け入れたか」〔ゴッ

ホ・シンポジウム論集』東京新聞社・一九八八年。匠秀夫『日本の近代美術と西洋』沖積舎・一九九一年、所収）や、木下長宏氏の『思想史としてのゴッホ、複製受容と想像力』（学芸書林・一九九二年）のような、先学の優れた考察がある。それらでは、ゴッホの名が日本にどのように入ってきて、どのように受容されていったかについて、具体的な指摘もおこなっているし、特に後者の木下氏の書物では、「資料」「ゴッホ経験」「史への補註」という欄もあって、百点に及ぶ資料の編年の再録もある。それらはかねがね私が集めてきた資料を越えるものではあっても、資料としてこと新しくここで再考を促すようなものではない。

それ故ここでは両述についての評をおこなうところから入ってゆきたいと思うが、それに入る前に序のつもりで、両述を参考に次の諸点を若干整理しておくこととする。

## 1

## ◎海外におけるゴッホ探求の初まり

存命中のゴッホはほとんど問題にされることはなく、雑誌『メルキュール・ド・フランス (Mercure de France)』創刊号・一八九〇年一月、に載ったアルベール・オーリエ (Georges Albert Aurier, 一八六五—一八九二) の「孤独者たち：ヴァンサン・ヴァン・ゴッグ (Les isolés : Vincent van Gogh)」が、唯一の論評であったとされる。そのオーリエは、一般に象徴派と言われる詩人で、ゴッホの作品のあの粘っこい、厚塗りの絵具の奥に、「ひとつの思想、ひとつの理念」がひそんでいることを見抜き、「(高階秀爾『ゴッホ』新潮社・新潮美術文庫二九・一九七四年)、ゴッホ自身もこれを読んで喜んだという。

そしてゴッホのことを紹介したまとまった最初の著作としては、妹エリザベト・デュ・ケスネ (Elizabeth du Quesne-van Gogh, 1859~1936) が書いた『フィンセント・ファン・ゴッホ、或る芸術家についての個人的な回想 (Vincent van Gogh: Persoonlijke Herinneringen aangaande een Kunstenaar)』(Barrn, 1910。邦訳として阿部次郎の要訳「若いゴッホ」『層雲』第二巻第二号・一九二二年五月、及び多胡淳一訳「追想のゴッホ」日本洋画協会・一九一四年、ほかがある)があり、本格的な最初の伝記としては、ユリウス・マイヤー・グレーフェ (Julius Meier-Gräfe, 1867~1935) の『ファンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh)』(Munich, 1910。邦訳として郡山千冬訳『ヴァン・ゴッホ——画集と評伝』創芸社・一九四四年、がある)があり、これらを基礎として論評は深まっていたとみられる。

#### ◎日本におけるゴッホの最初の紹介

ゴッホの名が日本で初めて活字になった文字として登場するのは、森鷗外(一八六二~一九二二)とされる「無名氏」が『スバル』第二年第五号・一九一〇年五月、に書いた「むく鳥通信」の中とみられ、そこには、「伯林の今春の Secession を見ると、Cézanne, van Gogh, Matisse のやうな、強い單純な色を使ったのが多いので、調子を重んじてゐる人の作は、どんなにか好くかいてあつても古く見える。Liebermann, Slevogt, Corinth が古く見えるのはまだしもだが、Max Beckmann までが古く見える。これは分派別に室を割り当てる Salon などでは、こんなに目に立たないが、伯林は雜居だから甚だしい。併しその古く見えるのが、価値がなくなつたやうに思ふのは、誤である。Corot も Courbet も不朽の値はあるとせねばならぬ。Dreher が van Gogh の真似をしたつて、大してえらくはない。Beckmann や Theo van Broekhusen は、極端に新派がらないで、骨を折つて

ゐる」とある。これは木下氏が述べるように、確に通信として書いたもので、鷗外はゴッホのことをよく知らなかったかもしれないわけであるけれど、つい保守的になりがちな鑑賞者の一般論を述べたものとして、やはり特筆に値しよう。

そしてこれに対して次に現われたとみられる齋藤与里（一八八五〜一九五九）の「ロダンに就いて起る感想」『白樺、ロダン第七〇回誕生記念号』第一巻第八号・一九二〇年一月）中の次の一文は、実際にゴッホを見ての讃辞で、この後その「白樺」を中心に展開される、ゴッホ・オマージュと言えるものの嚆矢と考えられるものとなる。齋藤は言う。「ヴン、ゴッフと言ふ画家が、ミレエの絵を模写したのを見た。色や外形から見ると、一寸でも原画に似通った点はない。ミレエの絵は所謂渋い色で、絵具なども盛り上げる様な描き方はしないが、ヴン、ゴッフの模写した絵を見ると、其れとは全然反対である。紫がかった鮮明な色で、フトイ線を見せて、絵の具なども盛上げてある。其れで居て、両者の画面に対した時、等しく受ける印象には、甚だ似通った点がある。外形のみを模写する人は、テンデ真面目なものとして見る気使はないが、僕は、其れが芸術家、即ち絵を見ても解る人の、芸術的価値ある模写ではあるまいかと思ふのである。其の位形式に囚はれずに内部に立ち入らなければ、生きた芸術は生れて来様筈がない。」と。

鷗外にみられる用心深い姿勢と、与里にみられる讃嘆と没入の姿勢と。両者は方向を異にしている。作品を前にしての姿勢の一般は、これらにもう一つ無視という姿勢を加えると、ここに出そろってくると思われる、残された資料だけを整理してみても、鷗外流の例としては、石井柏亭（一八八二〜一九五八）、山本鼎（一八八二〜一九四六）などがあげられ、与里流としては、武者小路実篤（一八八五〜一九七六）、萬鉄五郎（一八八五〜一九二七）、岸田

劉生（一八九一〜一九二九）、木村荘八（一八九三〜一九五八）などが、とりあえずはあげられようか。ただしちいちことわる迄もなく、鷗外流にしるゝ与里流にしるゝ、多くは生涯を一本で貫き通したというわけではなく、両流を往き来したり、時には無視に廻ったりした場合もあったと言わなければならない。これに関連したことは、後述することになる予定である。

### ◎ゴッホ作品の展示

一般的に知られていることは、ゴッホの作品は亡くなって後、画商だった弟のテオ（Theo van Gogh, 1857〜91）によって展示が考えられ、デュラン・リユエル画廊に話を持ちかけたが、断られ、そのテオが翌年一月二五日に亡くなって後、①その妻だったヨハンナが一八九一年から九二年にかけて、ハーグやアムステルダムで油絵とドローイングを展示した。これが最初の展覧会とみられ、パリでは次のように続いて後、各地で広く開かれるようになったとみられる。即ち、②まず一八九二年、ゴッホの友人だったエミル・ベルナルによって一六点からなる展覧会が開かれ、ついで③一八九五年六月と一八九六年一二月に、アンブロワーズ・ヴォラールの画廊で展覧（これはロナルド・ピックヴァンスが「後期印象派、ヴァン・ゴッホ、そしてフォーヴィスム」『フォーヴィスムと日本近代洋画』展目録・愛知県美術館ほか・一九九二〜九三、で伝えるもの）される。そして④一九〇一年三月、七一点をもってベルネーム・ジュヌ画廊で開催され（ここでマティスがドランの紹介でヴラマンクを知ったことは、よく知られているところである）、更に⑤一九〇五年春、サロン・デ・ザンデバンダンでスーラと共に回顧展が催され、四五点が展示された（この時の展示委員長はマティスであった）。以上である。この後のことは、ここでは追いつないが、これに関連して興味深く思われることは、この一九〇五年に当る年の七月に、アムステルダムの市立美

術館でも、また同年にはベルリンのカッシャー画廊でも、回顧展が開かれていたことである。

## 2

それで初めに匠氏の方についてであるが、そこで注目される点は次の三点となる。

即ち第一は、日本のゴッホ熱が現地の西欧におとらず比較的早かったことの指摘で、氏は次のように述べている。  
 “なぜこうしたこと（筆者註、海外におけるゴッホ関係の著作事情や展覧会状況）を挙げてきたかというところ、これから、日本でどのようにゴッホが紹介され、受け入れていったかを検討するに当って、それがヨーロッパにそれほど遅れずに、非常に早くから始められていることを知ってほしいことによる。日本におけるゴッホ紹介は一九一〇年（明治四十三年）四月に創刊され、自然主義文学に対抗して、ヒューマニズムを鼓吹した新しい文学雑誌『白樺』に始まる。同誌は一九二三年（大正一二年）八月の終刊まで、五九篇のゴッホ関連文献を載せ、掲載回数も七五点に及んでいるから、日本における受容のスタートにおける『白樺』の役割は絶大なものであったことが知られよう”と。

これは先に記したように妹ケスネの『フィンセント・ファン・ゴッホ』が出たのが一九一〇年、マイヤー・リーグレーフェの伝記が出たのが一九一一年で、すでに一九一一年に児島喜久雄（一八八七〜一九五〇）が『白樺』でマイヤー・リーグレーフェの著作にふれ、ゴッホの手紙を紹介しているのであるから、確かに早いと言わざるをえないだろう。ついで第二は、マイヤー・リーグレーフェの本を通じての、一九一二年冬の岸田劉生と木村荘八の出会いが、やがて齋藤与里、萬鉄五郎、高村光太郎（一八八三〜一九五六）などとのフェューザン会結成への一つの原動力となったこと

と、これはこれでよいとして、それが、一九〇一年のベルネーム・ジュヌのゴッホ展での、マティス、ドラック、グラマンクの出会い——やがてフォーヴィスム運動をもたらすことになる——を想わせる。一方がゴッホの原作を介してであり、他方はゴッホの伝記を仲立ちとするささやかなものではあるが。一般的にいうと、ヨーロッパでも、ゴッホの手紙や経歴による興味と感動から、ゴッホへの関心がまず始められたことに変わりなかつたのである。と述べている指摘で、日本とヨーロッパのことが類比されて語られているのが、特に眼をひく。もっともここで語られている内容は、よくよく吟味する必要があるであろう。まず後段の手紙や経歴への興味や感動から関心が始まったと述べられている点などは、結論的にそれはそうだったということになるのではあるけれど、最初ゴッホを認めていった時に、そのどこにどう共感していたかを考察しないと、簡単には言えないことで、それはこの考察の一つの目的ともかかわっているということになりそうでもある。従ってそれは後にふれてゆくことになると思う。

また前段の記述から察せられるゴッホと前衛運動との関係、就中ゴッホとフォーヴィスムとの関係にしても、ゴッホとキュビスムとの関係はどうなのかとか、フォーヴィスムにはゴーガン（一八四八〜一九〇三）との関係もありはしないかとか、或いはまたヨーロッパと日本の場合とは性格が異なるのではないかとか、吟味を必要とする問題を多々はらんでいるようであるが、これらの問題はここではこの論考の目的そのものとは少し離れるようにみえるので、これらの問題は取りあげずに、とりあえずはゴッホとフォーヴィスムとは強い影響関係があったことを認めることとし、それを論じたものの例として、イサベル・モノ・フォンテーヌ（ボンピドゥー・センター主任学芸員）の「マチスのフォーヴ時代（一九〇四〜一九〇七）」（先にあげた愛知県美術館ほかの『フォーヴィスムと日本

近代洋画展』目録・一九九二（九三）をあげておくこととする。先にあげたロナルド・ピックヴァンスの論述（同）も同様の線にそっているから、それでもよいことになる。

それから次に第三は、「これまでの検討で知れるように、日本におけるゴッホの発見は、ヨーロッパ、アメリカに比して決して遅くはないし、その後のオマーージュぶりの熱意も劣るところはないように思われるのに、このオリジナルの余りの乏しさは、どうしたことによるのであろうか。」と問を發して、「それは、当時の日本がなお経済小国にすぎなかったことに加えて、二〇世紀早々の爆発的なゴッホ発見と日本人コレクターの収集活動との時間的なズレもあるようだ。日本人コレクターとして、ロシアのシチューギン、アメリカのバーンズと並んで名を残した松方幸次郎の収集活動は、第一次大戦後の一九二〇年代になってからであった、というハンディの差が作用したと思われる。」と自答している点で、これに関連して面白いのは、匠氏は触れていないけれど、執筆時（一九八八年）より一年前の一九八七年三月に、経済大国となった日本は、ロンドンのクリスティーズで《ひまわり》（一八八九年、安田火災東郷青児美術館蔵）を約五八億で落札し、一九九〇年五月には、ニューヨークのクリスティーズで《医師ガシエの肖像》（一八九〇年、斎藤了英氏蔵）を約一二四億余で落札した。今は亡き匠氏の言う通りになってきたのが注目されるのである。

## 3

さてそれでここで、以上のトレーニングなどを経ての私の言いたい点についてであるが、若干の唐突はあっても率直に言ってみると、そのまず第一は、先程ふれた、初めゴッホのどこにどう共感していたのかという問題につい

てであるが、実際のところ、それは「赤裸々な生の表現に対する共感」というように、要約できそうではあるけれど、例えば具体的に「固有色から自由になったコントラスト」とか、「厚塗りの、中間の移行色を欠いた色面」とか、「筆触の跡を荒々しく残すマティエール」とかに対する共感であるとか、或いはまた「主観によって自由に遠近を構築していったり」、「構図を変えていったり」するようなこと（永井隆則「ゴッホの油彩画・デッサンと日本美術——ゴッホが日本美術に見たもの」『ゴッホと日本展』目録・京都国立近代美術館ほか・一九九二年、参照）に対する共感であるとかいうようなことは、少なくとも残された文献からは、汲み取りにくいということである。私の調査不足ということもあるかもしれないけれど、このようなことを記した文章は、木下氏が集めた例の百点の資料の中にも見出せない。その中から若干の例をひろってみよう。

◎無車（武者小路実篤）は『白樺』第二卷第一〇号（一九一一年一〇月）の「六號雜感」の中で、「しかしこの頃の自分の最も好きな画家はゴッホである。彼の絵には生の力がある。生の力そのものがある気がする。彼の絵にはゴッホやドミエのやうな弾劾的な處はない。さうしてミレーに似ている。しかしミレーよりもっと深く入つてゐる。ミレー程おちつきはないかもしれない。（中略）ミレーにはまだ餘裕がある。ゴッホは更につき進んで、「生」そのものにふれやうとしてゐる。自然そのものにふれやうとしてゐる。（中略）内からくる自然の力を最も強く味はつた人の気がする。（中略）今の自分はロダンの方を更に大だと思ふが、燃えてゐる餘裕のないゴッホの方を更に愛してゐる。」と語る。また

◎柳宗悦は同じく『白樺』の第三卷第一号（一九二二年一月）の「革命の画家」の中で、「ヴァン・ゴッホ、表現画家中の表現画家とも言ふべき此燃ゆる人格の前に、人々は如何なる感動を受けるのであろう。セザンヌの偉大

なる受動に対して彼は強烈なる能動の人格である。美術史上に未だ嘗て事例なき此奇異なる現象は、実にそれ自らに於て人格的意力のシンボルである。(以下略) "と述べる。そしてこんな中で少し面白いのは岸田劉生で、

◎岸田劉生は「ゴッホとゴーガン(感想)」と題して、『フェウゼン』(第四号・一九一三年三月)で、"ゴッホは realism に生きた。彼は常に現在の中で一溢いっぺんになって居た。この迸出と爆發が彼の生長であった。(中略)ゴッホの絵は一枚一枚に破壊と創造である。(中略)ゴッホ位新たな様式を創造した人はないかも知れない。(中略)しかしゴーガンは様式が出来てから絵が出来た。彼の画の様式は外から築かれてある。内からくづれて居ない。(中略)ゴッホは描く事が見る事であった。ゴーガンは描く事が見た事であった。(中略)ゴッホの絵も、ゴガンの絵も共にリズムミカルである。しかし二人のリズムが人にせまる様さまはまるでちがふ。(中略)ゴッホは生命のリズムを掴んで行つた。そしてゴガンは詩のリズムを嘔くふて行つた。(略)"と述べる。これはゴッホについては他と変わりのない、いや、少々突っ込みがあると言つてもよいかもしれないが、ともかくにも最後の一方を生命のリズムと言ひ、一方を詩のリズムと言つているあたりが面白い。もう一点村山槐多(一八九六〜一九一九)のも記しておこう。

◎村山槐多は「日記」の中で次のように記している(『村山槐多全集』弥生書房・一九六三年)。即ち、"大正二年)五月二四日、(略)あいつは俺が岸田に似てゐると言つた。ゴッホの絵の写真や、未来派の絵を見た。ゴッホはやはりいいと思ふ。(略)「大正四年」一〇月一六日、晴。今朝起きると空美しく空気温かにいい氣持だ。考へて見ると昨日の絵は矢張り失敗だと思つた。も一ぺんあすこを描かう。今度、何しろもっとパッションが来なくては駄目だ、ゴッホのパッションが、俺は矢張りゴッホ的な生命を得る可き人間であらうと思ふ、俺は落着いた人間ではない、今はゴッホかセザンヌの真似をして居るから不可ないのだ。もっと野蛮にもっと勇猛にならなくてはな

らない、執拗で孤独な芸術がむしろ俺の道だ(略)”。と。

いずれも例えば永井氏が分析したような細かい考察の上に立つての、発言とは言いがたいであろう。そしてそれらは例えば「赤裸々な生の表現に対する共感」というような言葉で、まとめうるものである。

してここで私の言いたい第二の点に移りたいと思うが、それは、如上のようなことになったのは、やはりロマンの気風と個性尊重、そして自由とを求めた、明治末大正の気風を如実に物語るものと解すべきもので、美術で言えば、青木繁(一八八二〜一九一一)に始まった流れの延長上にあるものと言わなければならぬ、ということである。こんなことを言うと、それは常識だ、今更なんだと言われるかもしれないけれど、先に進むためには、やはりこのことをここで確認しておく必要があるので記しておく。その気風の記述された例も記しておく。

高村光太郎が『スバル』第二巻四号・一九一〇年四月、に書いた例の「緑色の太陽」では、「僕は芸術界の絶対的自由フライングを求めている。従って、芸術家の *PERSENLICHKEIT* に無限の權威を認めようとするのである。あらゆる意味に於いて、芸術家を唯一箇の人間として考へたいのである。その *PERSENLICHKEIT* を出発点として其作品を *SCHAETZEN* したのである。*PERSENLICHKEIT* そのものは其のままに研究もして鑑賞もして、あまり多くの擬議を入れたくないのである。僕が青いと思つてゐるものを人が赤だと見れば、その人が赤だと思ふことを基本として、その人が其を赤として如何に取扱つてゐるかを *SCHAETZEN* したいのである。その人が其を赤と見る事については、僕は更に苦情を言ひたくないのである。(略)“とうたわれている。これは今言う「赤裸裸な生の表現に対する共感」とさしたる違いはないのではなからうか。

そしてこれは江戸末以来の六〇年にわたる長い期間の洋風撰取によって、充分に写実力をわきまえるに至った洋

画が、おのずから熟して自己を開花させようとした結果とも考えることができ、丁度それがゴッホやセザンヌの受容と重なって増幅されたとみることができるところである。だから日本は匠氏が言うように、ゴッホの受容が早かったのだと言うことができ、ほとんど時を同じくして受容されたセザンヌに比して、そのヴォルテージぶりも高かったのだと言うことができるように思われる。

ではそのセザンヌの受容との関係はどうなるのか。ゴーガンとの関係はどう考えられるのか。ここまでくると必然的に私としてはこのような問を発し、それに答えたくなくなるというものであるが、これらについては、セザンヌ受容の中心的内容となるものは、やがて「主観客観合一の意識」というようなことに落ち着いてゆき（拙筆「日本とセザンヌ、その序論的考察」『日本の美術』昭和堂・一九八九年、参照）、その影響が具体的にいつぶさに見られるようになるのはむしろ大正末昭和前期で、このゴッホの時期よりも若干遅れるのではないかと考えられ、またこのゴッホがいつ迄もヴォルテージ高く迎えられていったのは、先にも記したようにこのゴッホは、後のフォーヴィスムとの関係が深く、その表現主義的性格は、キュビズムに代表されるような構成主義的性格と並んで、二〇世紀を特徴づける一つの意識になったばかりか、日本の洋画家はどちらかという昭和になっても、そのフォーヴィスム的な傾向を特に好んだ、いやその傾向が強い作家に優れた者が多く輩出した、このためにいつ迄もゴッホへのオマージュは続いたのである、と説明したいと思う。また一方のゴーガンについては、まだそれ程研究はしていないけれど、これにオマージュを送って大成した作家は少なく、キュビズム系も同様ではなかったかと思つていない。更に言えばアメリカあたりでは、例えば『レーン・コレクション』展（ポストン美術館・一九八三年）などを見ると、日本とは逆にキュビスムチックな作家が多かったのではないかとすら思われること、そしてこれは明治以降の洋

画家に「日本的」という意識が強く、「日本的」を表現主義的と見てきた向きがあったことと、少しは関係があるのではないかと思つてゐること、などをここに付言しておこう。

実際の作品を少し見てみよう。若干ともフォーヴィスムチックな優れた作品を残した者をあげてみると、比較的早い作家として萬鉄五郎（一八八五〜一九二七）、中村彝（一八八七〜一九二四）、梅原龍三郎（一八八八〜一九五五）、岸田劉生（一八九一〜一九二九）、木村莊八（一八九三〜一九五八）、中川一政（一八九三〜一九九二）、村山槐多（一八九六〜一九一九）、佐伯祐三（一八九八〜一九二八）、関根正二（一八九九〜一九一九）、柳瀬正夢（一九〇〇〜一九四五）などの名が浮んでき、後年の作家として熊谷守一（一八八〇〜一九七七）、小糸源太郎（一八八七〜一九七八）、長谷川利行（一八九一〜一九四〇）、須田国太郎（一八九一〜一九六一）、中川紀元（一八九二〜一九七二）、児島善三郎（一八九三〜一九六二）、里見勝蔵（一八九五〜一九八一）、前田寛治（一八九六〜一九三〇）、林武（一八九六〜一九七五）、野口弥太郎（一八九九〜一九七六）、三岸好太郎（一九〇三〜三四）などの名が浮んでくるが、対してキュビスムチックとみられる作者はというと、構成主義的とみられるものを含めても、萬鉄五郎（一八八五〜一九二七）、黒田重太郎（一八八七〜一九七〇）、中川紀元（一八九二〜一九七二）、矢部友衛（一八九二〜一九八一）、伊原宇三郎（一八九四〜一九七六）、里見勝蔵（一八九五〜一九八一）、中野和高（一八九六〜一九六五）、林武（一八九六〜一九七五）、東郷青児（一八九七〜一九七八）、神原泰（一八九八〜）、山口長男（一九〇二〜八三）、岡本唐貴（一九〇三〜八六）、ということになる。

第二次大戦後の作家はしばらくおくとして、これを見て直ちに日本の洋画家においては、フォーヴィスムの方が意義深かったことが了解されるであろうが、両方に名をあげた作家について、もう少し深く吟味してみると、例

えば萬鉄五郎にしても、確かに▲もたれて立つ人▼（一九一七年、東京国立近代美術館蔵）はあるけれども、▲裸体美人▼（一九一二年、同）も▲水着姿▼（一九二六年、岩手県立博物館蔵）もあり、内面をさぐると、中谷伸生氏が「キュビズムへの抵抗——一九一七年・一八年の萬鉄五郎」『三重県立美術館研究論集』第三号・一九九一年、できがるように、フォーヴィスチックとキュビスチックで相剋があり、結局南面に敬意をばらうところとなつて、フォーヴィスチックに落着いたと言いたくなつてくる。中川紀元にしても里見勝蔵にしても林武にしても、同様である。もつともこの点については、マティス（一八六九—一九五四）にもキュビスチックなところはあるし、ピカソ（一八八一—一九七三）にもフォーヴィスチックなところがあるのだから、両者の間で悩むのは、何も日本作家に特有なことではなく、極めて二〇世紀的な特質の一端と言うべきものであり、先にセザンヌに関連させて「主観客観合一の意識」に達したと言った大正末昭和前期の作家たち、例えば安井曾太郎（一八八八—一九五五）にしても、主観客観というような意識では確かに安定は得ていたかもしれないけれど、新たにこのフォーヴィスム・キュビスムの葛藤を内にはらませていた、と考えるべきものだと思う。

話がゴッホからだんだんそれできて、ややこしくもなってきたが、要するにセザンヌを受け容れることによって、江戸末明治以来の言うなれば一九世紀的な一つの道を乗り越えることができ、ゴッホやゴーガンを受け容れることによって、西洋二〇世紀に一層近づいていったと言わんとしているわけである。ややこしくなりついでにこれに関連しての日本画についても若干述べておくと、日本画はもともと主観的要素が濃かったところへ、明治になつて客観性の強い洋風の影響を受けて、主観客観の相剋を徐々に解決してゆき、これも大正末から昭和前期にかけて一応の道を乗り越えることができたが、明治末大正に将来フォーヴィスム・キュビスムの葛藤となるものの影響をやは

り新たに受けて、新たに村上華岳（一八八八〜一九三九）に代表されるような精神主義、土田麦僊（一八八七〜一九三六）に代表されるような感覺主義、そして小林古径（一八八三〜一九五七）や安田靉彦（一八八四〜一九七八）に代表されるような、精神と感覺を調和させようとした古典主義などを育てて、別途の展開をおこなうようになっていった、と考えようとしているわけである。

とするとその精神主義・感覺主義とフォーヴィスム・キュビスムの違いはどうなるのか。如上のようなことを言うとき、直ちにこのような間が浮びあがってきそうであるが、この点については、「京都派の近代的特質、付近代における屏風絵の展開」（吉澤忠編『日本屏風絵集成第一七卷、近代』講談社・一九七九年）以来、いろいろに触れてはきたけれど、まだ内容分析的にはまとまっていけないので、残念ながら今回も放棄することとし、本考察に関連することとして、日本画には簡潔な表現を求める水墨画の伝統なども生きているようではあるけれど、ゴーガンの影響があったとみられる今村紫紅（一八八〇〜一九一六）の《熱国之巻》（一九一四年、東京国立博物館蔵）や土田麦僊の《海女》（一九一三年、京都国立近代美術館蔵）のような作品があるところからすると、ひょっとしたら日本画は全体として日本における構成主義的な面、もしくはキュビスチックな面を代表し、洋画のフォーヴィスチックに傾きがちな傾向を牽制したり、バランスを取ってきたりしたのかもしれない、と言ってみたい気がしないでもないことを、付言しておきたい。しかしこれを実証するには、もっともっと研鑽しなければならないようであり、これは全くの誤りである可能性もないではない。少しでも前進と思って、本論の最後に先にあげたゴッホの《ひまわり》（一八八九年、安田火災東郷青児美術館蔵）と速水御舟（一八九四〜一九三五）の《向日葵》（一九二二年、霊友会妙一記念館蔵）とを、ともかくも比較してみたいと思っではいる。

しかしそれにしてもこのゴッホの影響というか、ゴッホへの関心は、洋画家ばかりではなく日本画家にも及んだのは明らかのものであり、それをもまとめてみようと思つたのではあるけれど、今回はこれもできなかった。以上をもつてさしずめの論考は終りたいと思うが、文中で一部指摘しておきながら全体として指摘しなかつたことに、このゴッホの受容は、例えば先にあげた柳宗悦の「革命の画家」においてセザンヌ、ゴッホ、ゴーガン、マチスは同時に扱われたように、セザンヌやゴーガン、更にはマチスなどと同時に扱われた点が、大きな特色の一つとなるものもある。この点は一般によく指摘されていることで、ここにわざわざことわるまでもないかもしれないけれど、念のためにここに指摘しておくこととする。

## 4

次は以上を基本としての木下氏の著述の方に移りたいと思うが、これは匠氏の論述とは異なつて一冊の書物であり、複製による受容を中心とした日本のゴッホ受容は、発端の時代（一九一〇～一三）から詩の時代（一九一四～二五）へ、そして病理の時代（一九二六～四七）から領域の時代（一九四八～五八）へと展開したと、きめ細かく論考する一方、先にも述べたように百点の文献資料を集めてもいる。後者については、すでに記してきた画家関係の分でこれに関係するとみられるものもなかつたわけではないから、もっと細かく拾つてゆけばもう少し多くなるようであるけれど、今はそれらの指摘はしないことにして、やはりともかくも注目される「領域」という指摘から入つてゆくことにする。

即ち氏によると、ゴッホの受容は発端期を過ぎると、「画業論というにはあまりにも人間論に傾斜して」ゆき、

「絵の仕事を「複製によって」見つめれば見つめるほど、その絵の仕事からその人間があぶりだされるように強く現われてでき」て（九七頁）、斎藤茂吉や宮沢賢治の「変成」された詩がまず生まれる。ということは「詩」の領域において確たるものとなったということの意味し（必ずしも直接そう書いてあるわけではないが、こう理解させられてよいのではないかと思っている）、それはやがて式場隆三郎などによって、病理学の対象となって研究された後、戦後になって小林秀雄によって「告白文学」として「単なる私信から「文学」の領域へと引き上げられ」（一九五頁）、同時に三好十郎によって「演劇／戯曲」の領域へと高められた。こんなわけで（とは氏は言っていないが）当の「絵画」の領域では、「表層に現われる様式としては立ち消え、その領域の精神作用においては持続しつづける。（略）劉生は、△絵画▽という領域の構造をこのように二重化することによって、早くに、△絵画▽の△領域▽化を確立していたといえる。」このようなことが生まれたのは、本ものがほとんど見れない複製による受容だったためである。おおむね木下氏は以上のように論じているとみられる。

さてそれでこれに対する私の論考の方であるが、文学の方の詳しい考察ははっきりとはわからないけれど、そのような展開があるとして、発生源となった絵画の方で、「こういうふう」（筆者註、斎藤茂吉のように）、ゴッホの制作「絵」からなにかを学び、それを自分の作品へ△変成▽させた作家は、じつは当の画家たちのあいだにあってさえ見出しえなかったことである。画家たちは、その△絵▽を見ると、同時にその△人生▽の方法を見ていたのであり、その△絵▽からなにかを学んだつもりでいても、すでにそれは△人生▽の方法を見ていた。当初、その絵を模倣するような作品「絵」をつくりながら、自分の作品のなかでは、ゴッホから離れてゆく」（このようなことを指して木下氏は多分二重化と言っているのだと思うが）、というようなことが実際に起ってしまった

ていたとしたら、それは確かに不幸なことだろう。

そしてその頃の絵画論とか美術批評とかいうものは確かに、先に永井隆則氏の論考を引きあいに出して考察したような、細かく突っ込んだものではなかったかもしれない。しかしそれは時代が時代であり、美術を批評する者も美術を制作する者も、例えば私がまとめたような「赤裸々な生の表現に対する共感」を示すだけで、こと足りていたのではないかと思う。何故なら、美術の領域にあっては、長い間の写実の研究という伝統なり重圧なりが、背後に重くのしかかっていた時代であったし、またゴッホの中には先にも述べたように、それとは若干次元を異にする二〇世紀の問題が内在されていたのであるから、戸惑うのも当然であったと考えられるからである。そしてまた一方ではこのような受容をおこなうことによって、実際に優れた作家が消えたとか萎縮したとかであればいざ知らず、萬は萬なりに二〇世紀の問題を取り入れて悩み、また岸田は岸田なりに自己を確立していったわけだし、多くの画家はバリで実際ゴッホを見て、それなりに進んでいったと解されうる。従って結果的に木下氏が指摘するような展開が、美術の領域にブレイキをかけたとは言えず（もしゴッホを真似てだけ描くような作家しか出なかったということにでもなっていたとすれば、それは本当にブレイキになったと言わざるをえないが、そのようなことではなかった）、現に岸田劉生などは、先程記したように「生命のリズム」と「詩のリズム」とか言って、誠に面白いことを言っている。こんなことをみると、もしブレイキというようなものがあつたとすれば、それは言葉を使って表現してゆく「美術批評」の分野においてはなかったかということになるであろうか。

ではその木下氏の指摘は、美術の領域にはあまり関係ないことだったであろうか。如上のようなことを言うと、もしかしたらこんな風に聞こえるかもしれないが、それはそうではない。私が読んでいて最も感銘を受け

たのは、そつだ、このようにして美術と詩、美術と文芸批評、美術と戯曲は交流し合つてゆき、所謂「芸術」といふ精神的世界の内容が一層豊かに育てられていったのだということ、このことがつゞきを感じられたことである。ここではこれを詳しく論ずる暇はないが、明治時代にはまだ美術には職人的手仕事という観点が、重い比重を占めていて、必ずしも「芸術」という面は重くはなかつた。それが何ともあれ「八詩的である」という評価は、しばしば犯しがたい優位性として語られる」（一三七頁）詩の領域に、ゴッホが持ち込まれることによって、「日本における「ゴッホ」は讃仰され」、美術における「芸術性」は一段と比重を深めていったように思われる。そしてその芸術性は、例えば資料四二として紹介されている石井柏亭の「生の芸術に対する反感」（『太陽』第二〇巻一号・一九一四年一月）にみられるように、「生の芸術、生に基礎を置いた芸術と言ふことが、文学美術の両面に於て近來頻に主張され力説されて居る。私は今決して一概にそれを否定しやうとするものではない。（中略）けれども狂死した彼（ゴッホ）の生は狂熱的の寧ろ異常な生であつて、普通人のみだりに範とす可き生ではない。人間の性情に従つて世には今少し冷静な生も有り得るし、また今少し穏和な生も有り得るのである。さうして其等の冷静な生、穏和な生を基礎とした芸術も亦決して其価値に於て狂熱的の生から進り出た作品に譲るものでないことを合点しなければならぬ。」と質の問題として論じられたり、これに反論した資料四三の高村光太郎の「言ひたい事を言ふ」（柏亭久雄両氏の所論に關して）（『読売新聞』一九一四年二月二日付日曜附録、『同』同三月一日付同）にみられるように、価値をともなつた深淺の問題として論じられたりしつつ、その世界を豊かにしていったと思われる。高村光太郎はそこで、石井氏は冷静な生とか狂熱の生とか言つて居られるが、「<sup>生の</sup>生は世界に渦巻いて居るのである。いかに冷静な外観を備へて居る芸術でも眞の芸術に生温いものあり様はない。」と言ひ、「芸術的技巧を其の生命

から離して縷々の言を費して居る事は今の私には出来ない。死んだ者の身体検査ではない。生死の事を考へて居るのである。”と主張し、しかし、その生死が“何うして解るかは言語を絶してゐる。私の一種の本能が其を解らせるのである。この説明は私には出来ない。……”と結んでいる。これは芸術の価値の問題を論じたものである。

なおこれに関連した問題として「美」と「芸術」の問題があるとみられるが、これについては先にあげた中谷伸生氏の萬鉄五郎の研究の中に、“美、美術など言う言葉はあまい気がして好かない。定義のし様でどんな意味にもなるにはなるが言葉そのものから来る感じは僕の口に合わない。(中略)人間が美を作る考えで出発するなら、つまりそれはセンチメンタルな遊戯だ。”という萬の言葉(『雑感——美、美術』『マロニエ』一〇二・一九二五年)と、吉野作造編『新芸術』民友社・一九一六年、からの、“物象の外面を描写する者は、美の再現に努むれども、内面の意義を求むる者は、美をも想はず醜をも想はず。何となれば、其扱はもはや美醜を超越したる境地なればなり。彼等は、人格の表現を唯一の目的となす。彼等にとりては、芸術の極致は「表現」にして、「美」にあらず。”(第五節「後期印象主義」より)という論述があげられているので、ここに記しておこう。所謂孫引きになるわけであるけれども、萬が述べ、それをそれこそバックアップするバックボーン的な思想(中谷氏)が、後期印象主義の説明として語られているところが、二〇世紀的な意識への参入としてここでも注目されるのである。

以上をもって木下氏の書物に対する論考、いや感想を一応終えることにしたいと思うが、内容的にいうと、ゴッホが美術の領域を越えて、さまざまな分野で問題にされてきたことを考察したものであることは、おのずから明らかであって、これが匠氏が“手紙や経歴への興味や感動から関心が始まった”と述べていることの、日本についての具体的な記述になっていることは、これまたおのずから明らかであろう。

次は最後にここで少しばかり「ゴッホと日本」について。この論考は言う迄もなく、日本においてゴッホはどのように受け入れられてき、どのような意義を持ってきたのかを考察することで、ゴッホがどのように日本を受け入れていったかの考察ではない。それなのに、後者を「ゴッホと日本」と言うとして、何故このような項目をここに追加するのかという点、私は3の冒頭で明治末大正にゴッホが受け入れられた時の内容を、「赤裸々な生の表現に対する共感」というように単純に規定し、永井隆則氏の論考を借りて、例えば具体的に「固有色から自由になった色彩のコントラスト」とか「厚塗りの、中間の移行色を欠いた色面」とか「筆触の跡を荒々しく残すマティエール」とかに対する共感のようなこと、或いは「主観によって自由に遠近を構築していったり」「構図を変えていったり」するようなことに對する共感というようなことは、少なくとも残された文章からは汲み取れないというように述べた。しかし考えてみると、このように少しでも具体的に述べられるのは、初期の受容期から八十年余りがたち、永井氏のような論究が含まれた『ゴッホと日本』展目録（一九九二年）を目の当りにすることができたからだと思うと、この点をふまえて、もう一度如上の考察を検討しておく必要があるように思われた、と言うより、この点を考慮すると、先程4では「それは時代が時代であった」などと論調らしからぬことを言ったけれど、もし木下氏がこのような若干のギャップを指して二重化と言っておられるのであるとしたら、読み違えを謝っておかなければならないと思つたからである。私としては木下氏が言っているのは、ゴッホを受容するに当って、あなたも画家は画面上のことではないかの如くに扱いがちであった、これを指して二重化と言っていると思っている次第であるが、そ

れにしてもこの「ゴッホと日本」の方の研究は、進んだものだと言わざるをえない。

永井氏ばかりのことをあげてきたが、上記展目録に掲載された圀府寺司氏の「ファン・ゴッホのジャポニスム——日本美術の影響とユートピアとしての「日本」——」は、一方においてゴッホの特質として「明瞭な輪郭線」「平坦な色面」「速写性」「俯瞰的構図」「対比遠近法」「近像的(描写)」「非対称的構図」などのことにふれつつ、また一方において「浮世絵の油彩模写」「日本のイメージと(重ね合わせたかにみえる)タンギーの肖像」「坊主としての自画像」「共同体理想と(日本人社会)のことなどを語って、ゴッホと日本との関係を具体的に解き明かしてくれている。またこれらに先立つ馬淵明子氏の「ゴッホと日本」『ゴッホ展』国立西洋美術館・一九八五年、でも、広重が西洋の遠近法を学んで自由な空間表現の整備をおこなった(例えば消失点を画面左右の上の端に寄せるなど)のを、ゴッホが再輸入していると語られたり、ゴッホが日本から学びとった最終の総合的段階では、「大きな自然の中に包まれ、それと調和して生きる人間の姿」を表わそうとするような、日本的自然主義であったが、サン・レミ以降では、それは「モデルの小ささと同じように、ひっそりと残されている」にとどまり、「ゴッホ自身はさらに別の様式に転換してゆく」と語られたりして、示唆に富んだ見解を教示してくれている。

ではこれに対して「日本とゴッホ」の方はどうだといふのであろうか。こんな問を今ここで発するのは不謹慎であらうけれど、「ゴッホと日本」ほどには進展してはいないように思われる。この点は木下氏も気付いているようで、上記『ゴッホと日本』展目録の「日本の画家たちのファン・ゴッホ論」の中で、「ファン・ゴッホは、作家たちの画面よりも、その精神面に、強くその影を落してしまふ。その要因は、ファン・ゴッホという画家の特異性にあるのではないか、と柏原(えつとむ)は、ファン・ゴッホの自画像の技法を通して解こうとし、様式と方法、感性の

解放の歴史として体系化しようとする近代美術史の方法論の枠の外にいる（近代）の画家ファン・ゴッホを見つけようとしている。”と紹介したりして、進展をはかろうとしている。もっとも奇しくもその「ゴッホと日本展」が開催されたと同じ年に、木下氏の『思想史としてのゴッホ』が出たことは、やはり一歩前進したと言わなければならぬだろう。先程からもふれてきたように、「領域」という概念を際立たせ、もって「芸術的世界」の形成過程を示唆してくれたという意味において、私としても木下氏に敬意を表しておきたいと思う。先程もちょっとふれたように、見方によっては「美術批評」の領域は、おくれげながら最近になってやっと確立された、ということになるのかもしれない。

それでここで最後の最後にもう一言。3で述べた御舟の△向日葵▽とゴッホの△ひまわり▽の比較についてであるが、それを記しておく、まず言いたいことは、御舟はそこで力を尽して細密に向日葵にせまろうとしている、その限りにおいて自己をおさえようとしている、これに対してゴッホはひまわりを前にして、熟した頭花と若い花弁と壺などに特に注目し、色とタッチと変形をもって、アクセントをつけ調和を乱さんとしているが如くである、言い換えればそこに一層の秩序を見出して構成してゆこうとする方向と、それを崩して変化をつけ生氣を漲らせようとする方向とが見受けられるようであり、前者を構成主義的と呼べば後者は表現主義的と呼べると思うが、ここで興味深いのは、にもかかわらず御舟はそれが一定の定文の羅列になる一歩手前でやめており、ゴッホもそれが乱調をきたして滅裂になる一歩手前でやめている、つまり共に緊張感をそこなわないうちにやめていることである。まずはこんな風に言えようか。

そしてこれより進んでは、御舟にはゴッホに比較して何故か人間味が感じられないのに、ゴッホにはこんな自然

物にすら人間味が感じられるとか、膠質水性であるためか、御舟にはものに区切りが感じられ、全体は部分の集合体のような感じになっているのに対し、ゴッホのは油性のせいか、もの同士が関係し合いもつれあって全体が形成されているとか、言いたくもなってくるが、これらの違いは東洋と西洋の違いと思われなくてもいい、ただしそのところがはっきり見えていない自分としては、これ以上のことは口をつぐまざるをえないことになる。続いてはこんな風なことになろうか。今はこれをもって終りと致したい。(拙筆「ひまわり細密、東洋の美」『毎日新聞』一九九〇年八月六日夕刊、参照。また関連文として御舟の《花の傍》一九三二年、歌舞伎座蔵、のことを記した同「縦一列、縞模様の構成美」『毎日新聞』一九九一年七月八日夕刊、もある)。

### おわりに

自分としては如上のことを下書きのつもりでおおむね書いてみた。本来ならばこれを元にして整理し体系化し、活字にすべきものであろうが、書き終えて通覧してみると、整理して清書してみたところで、たいして内容は変わりそうにないことに気付かされた。というのは内容を変えるためには、もっと日本画関係の資料を集め、一方においてゴーガンのことをも同時に考察しなければならない、それには時間が足りない、いや、時間だけでなく能力の方も足りないかもしれない、と思われたからである。それで今は匠氏の論述と木下氏の著書に対する論評を記したということにして、これを終りたいと思うが、自分としては「日本とミレー、その序論的考察」『田園の抒情と祈り、ミレー展、ポストン美術館蔵』日本テレビほか・一九八四〜八五年、及び文中にあげた「日本とセザンヌ、その序論的考察」『日本の美術、今何が古典から学べるか』昭和堂・一九八九年、に続いて、本文はこの種の三度目であ

ることを、ここにおことわりしておきたいと思う。そして摺筆に当っては、匠氏並びに木下氏に対しては言う迄もなく、引用をさせていただいた諸氏、及び原著についてご教示を願った関府寺司氏に謝意を表することと致したい。

(文学部教授)