

Title	斎藤与里における西洋受容とスタイン・コレクション ：「繪畫の新潮流と私見」を中心に
Author(s)	宇野, 仁美
Citation	デザイン理論. 2008, 52, p. 35-47
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53350
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

斎藤与里における西洋受容とスタイン・コレクション —「繪畫の新潮流と私見」を中心に—

宇野仁美

京都工芸繊維大学大学院博士後期課程

キーワード

斎藤与里, 西洋受容, スタイン・コレクション

Saito Yori, Western Acceptance, Stein Collection

はじめに

1. 「繪畫の新潮流と私見」の概要
2. スタイン・コレクションのセザンヌとマチス
3. 斎藤の先見性とスタイン・コレクションの特質
4. 画家としての斎藤の視点

おわりに

はじめに

明治後半から昭和初頭にかけて活躍した洋画家斎藤与里（1885-1959）は、1906年（明治39）から1908年（明治41）までの約2年間のフランス留学から帰国後すぐ、1909年2月、雑誌『日本及日本人』に「繪畫の新潮流と私見」を発表した。この文章は日本において初めてアンリ・マチス（Henri Matisse, 1869-1954）を紹介し、またポール・セザンヌ（Paul Cézanne, 1839-1906）について初めて論じたものであることが指摘されている¹。斎藤は、文筆活動や作品制作をとおして、フランス前衛美術の紹介に大きな役割を果たしており、日本における西洋絵画受容の問題を考える上で、重要な人物だと思われる。しかしこれまでの研究では、斎藤における西洋受容の問題は、具体的に検証され、論じられる機会をもたなかった。本稿では、「繪畫の新潮流と私見」に焦点を当て、留学時の経験が具体的に彼の西洋受容にどのように反映されたかを考察したいと思う。

1. 「繪畫の新潮流と私見」の概要

ここでは、「繪畫の新潮流と私見」を日本におけるフランス近代美術受容の観点から検討したい。この文章の内容は三つに分けることが出来る。第一は、技術に頼りすぎるアカデミックな絵画の批判である。「デッサンを擔ぎ過ぎて、寫眞になる。影と形で、人間が描けると思う

様になる』²という記述からもわかるように、斎藤はここで再現性を重視し、技術に依る絵画を徹底的に否定する。そしてその写実を批判する文脈で、「繪は、筆者其の人の、人格の變形である。』³として、技術ばかりを評価する周りの流れに流されず、自己の表現としての絵を描かなくてはならないと主張する。

彼のこの主張には、文章を発表した1909年の日本美術界の状況に対する彼の不満が込められている。当時、日本のアカデミズムとして洋画を支配していたのは、黒田清輝（1866-1924）を中心とした白馬会の画家たちがであった。彼等の絵画は主題に関係なく、古典的な描写に印象派風の明るい色彩表現を合わせたものであり、自己の表現よりも確かな技術が高く評価されていた。斎藤は、それ対して、自己表現の重要性を主張する。このような主張は、翌1910年に刊行される雑誌『白樺』や同じく1910年に発表される高村光太郎の「緑色の太陽」⁴などによって、多くの青年画家から支持されることとなるが、「繪畫の新潮流と私見」が発表された時点では、まだ一般的ではなかった。

斎藤は次に、西洋画と日本画のそれぞれの絵画制作の手法は、根本的に異なったものだとし、両者の性質の違いを述べる。西洋画が写実であるのに対して、「日本畫は、寫實を離れて、極端に想の方に走つて居る。』⁵として、日本画は対象が何であれ、まず画家の主観的情緒があつてそれに満足するように、対象の外形を理想化するので大抵の場合、外形は実物と矛盾すると述べる。西洋画と日本画の性質を比較して論じる文章は、斎藤に限らず、1907年から1910年頃までの間に多く発表された⁶。背景には、1907年の文展開設に伴う洋画と日本画の明確な分類があると考えられる。文展が「出品は日本画、西洋画、彫刻の三科とす」と規定したことによって、両者を対立ジャンルとして捉える流れが浸透していったのである⁷。しかし斎藤のように日本画の性質が、個性の表現としての芸術に相応しい描き方だという主張は他には類を見ないものである。

最後に斎藤は、日本画の性質を高く評価する文脈で、「最近の佛國畫界の潮流には、其の傾向が著しくなつて來た。』⁸と近年のサロン・ドートンヌとアンデパンダン展の出品作には日本画の傾向が顕著だと指摘する。そしてその潮流の原動力としてマチスをあげ、マチスの源泉としてセザンヌの名前をあげて、両者の特質について論じている。斎藤にとってセザンヌは「想の方に走つて、外形にあまり重きを置かぬ、畫家』⁹であり、セザンヌの作品は人体のプロポーションや固有色を無視したものであるがゆえに、写実を重んじるアカデミックな画家たちは彼の絵を狂気の沙汰としているが、彼の眼が異常なわけではなく、彼は自分の理想とする、感情を発揮するために対象をデフォルメしたのであると斎藤は解釈する。そしてこの点が日本画の性質と共通すると指摘するのである。

一方マチスについては、「源をセザンヌの形式から發して、途中日本畫の妙趣に會し、益々

其の形式の奇に動かされた事と思ふ。』¹⁰とその作品にセザンヌと日本画の親近性を認めている。だが、「セザンヌや、日本畫は、極端に内容に重きを置いてあるのだから、單に外形だけを模倣したもの、一文の價値も無いのは、無論でなければならぬ。』¹¹とマチスの作品は、形式ばかりを真似た価値のないものだと厳しく批判しているのだ。

ここで興味深いのは、斎藤がマチスを論じるにあたりセザンヌを源泉としている点とさらに、両者の性質に共通して日本画との親近性を見出している点である。今日では、マチスの作品にセザンヌの影響を認めることは珍しくないが、マチスを最も早い時期に紹介した文章においてこのような指摘がなされていたことは、驚くべきことである。なぜなら彼がこの文章を発表した1909年当時、マチスは日本で全く無名の画家ただただでなく、フランスにおいてもフォーヴィスムの代表画家としての地位は築きながらも、一般的な評価を得るには至っていなかった。そしてセザンヌとの造形面での関連を指摘する批評は、ほとんど発表されていなかったのだ。そのような状況でありながら、斎藤がこのような解釈を展開したのは、なぜだろうか。「繪畫の新潮流と私見」におけるセザンヌとマチスについての解釈の要因を明らかにしたいと思う。

2. スタイン・コレクションのセザンヌとマチス

斎藤は約2年半のフランス留学中に、多くのフランス近代美術を見る機会を得ている。彼が「繪畫の新潮流と私見」において展開した解釈について検討するには、留学時の経験を分析する必要があるだろう。斎藤のフランス近代美術に対する態度の特徴としては、前衛に対する強い興味があげられる¹²。中でもセザンヌとマチスの解釈に大きな影響を与えたと考えられるのが、1907年（明治40）冬のスタイン邸訪問である。斎藤は1907年10月に開催されたサロン・ドートンヌ第5回展のセザンヌ大回顧展にパリで親しくしていた友人の荻原守衛（1879-1910）と安井曾太郎（1888-1955）、荻原のニューヨーク時代の友人であったウォルター・パック（Walter Pach, 1883-1958）らと共に訪れた。彼はここで初めてマチスの作品を眼にして、関心を持ち、展覧会以外でもマチスの作品を見たいとパックに話した。その結果、パックと親交があり、当時独占的にマチスの絵画を所有していた美術収集家スタイン兄弟のもとを訪れたのである¹³。

アメリカ人であるスタイン兄弟は、当時のパリにおいて最も精力的にフランス前衛美術を収集していたコレクターであり、マチスやピカソ（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）を見出し、彼等の名前を世間に知らしめるのに決定的な役割を担ったことでも知られている。スタイン・コレクションはレオ（Leo Stein, 1872-1947）とガートルード（Gertrude Stein, 1874-1946）の所蔵していたものと、長男のマイケル（Michael Stein, 1865-1938）、サラ（Sarah Stein,

1870-1953) 夫妻が所蔵していたものがあるが、斎藤は両方のコレクションを見ている。当時のスタイン兄弟の収集状況を考えると、恐らく斎藤は、セザンヌを10点、マチスを60点程度見たのではないかと推測出来る。[図1, 2] またレオとガートルードの自宅では、毎週土曜の夜に私的なサロンが開かれており、そこには画家や批評家、コレクターや画商などが多く訪れ、フランス前衛美術についての意見を述べていた。斎藤は作品を眼にするだけでなく、このサロンを訪問したと考えられる。

ここで注目すべきなのは、スタイン・コレクションの特質である。斎藤が訪れた当時のコレクションを見てみると、そこには、マチス作品にある一貫した特徴を認めることができる。彼等が所蔵したマチス作品はそのほとんど全てが、フォーヴ期を暗示するもの、もしくはフォーヴ期のもので構成されているのである。内容を詳しくみてゆきたい。まずフォーヴ期を暗示するものであるが、1898年にコルシカやトゥールーズで制作された作品群《アジャックシオ》、《古い水車小屋の小さなドア》、《南フランスの運河》[図3]にはフォーヴィスムの絵画に多用される緑と赤の組合せと大胆なマチエールがみられる。またマイケル、サラ夫妻は特に1905年のコリウールで制作された作品を多く所有していたのだが、これら《レムラード》、《海辺》、《海》、《ゲネの風景》、《コリウールの風景：“生きる喜び” 習作》[図4]などの一連の作品は、混じりけのない鮮やかな色彩と大胆な筆触とが特徴として見られる。これらの作品の造形的特質には、フォーヴ期の作品を生み出す原動力をみることができる¹⁴。スタイン兄弟が、《帽子の女》[図5]に代表される1905年から1907年までのフォーヴ期の作品を熱心に収集すると共に、これらのフォーヴを予感させる特質を備えた作品を収集していたことは、彼等のマチス評価の側面を表していると言えるだろう。《マダム・マチスの肖像／緑の線》や《アンドレ・ドランの肖像》を所蔵していたことからフォーヴ期の作品を高く評価していたことがうかがえる。

フォーヴ作品への高い評価を裏付けるように、フォーヴから脱しようとする時期の作品、《若い水夫I》、《音楽（油彩スケッチ）》、《豪奢（I）》[図6]、《青い裸婦》[図7]を最後にレオとガートルードはマチス作品の収集を打ち切り、マイケル、サラ夫妻もこの時期から購入する作品を徐々に減らしていく。彼等は、マチスの作品からフォーヴ期の特質が影をひそめ、装飾的になってゆくと急速に興味を失ったのである。

3. 斎藤の先見性とスタイン・コレクションの特質

このようなスタイン・コレクションの特質と斎藤のセザンヌ、マチス解釈との関連を検討したい。注目すべきは、1905年のコリウール時代の作品及びフォーヴを脱しつつある1906年から1907年のマチス作品には、セザンヌとの関連がしばしば指摘される点である。マチスは

1899年に購入したセザンヌの《三人の浴女》について、「私の芸術家としての冒険の危機の瞬間には、あの絵が精神的な支えとなった」¹⁵と述べており、彼が生涯を通じてセザンヌの作品から影響を受けたことはよく知られている。そんなマチスが、1905年のコリウールでの制作について次のように述べている。

「私はコリウールのシーズンの間に、ある理論というか癖というか——それはヴェイヤールがこの“決定的なタッチ”という言葉を使って説明したのを私は聞いた——それを念頭に置いてやり始めた。これは私には大変役に立った。というのも私は対象の彩色の感覚を持っていたからだ。私は自分の色を置いた、これは私のカンヴァスの最初の色だ。そこへ第二の色を加えた。その場合この第二の色が最初の色と調子が合わないように見えたとき、第二の色彩を取り除く代わりに、私はこの二色に調和するに違いない第三の色を置くのである。こうして、自分の絵の中に完全な調和をつくり上げたという感じ、また私に絵を描かせた情動の重荷から解放されたという感じを持つまで続けなければならなかった。」¹⁶

ここでマチスが述べる「対象の彩色の感覚」を持ち、色彩の調和によって自らの情動を表現するという制作方法は、1904年7月にエミール・ベルナールが発表した「ポール・セザンヌ」の中のセザンヌ自身の言葉「色彩が調和すればするほどデッサンは正確になる。色彩が豊かさを獲得すれば形態も充実する。」や「描くことは彩色された感覚である。」というセザンヌの造形理念に啓示を受けて実践されたということが、これまでの研究で指摘されてきた¹⁷。また《若い水夫Ⅰ》、《生きる喜び》、《音楽（スケッチ）》、《豪奢（Ⅰ）》、《青い裸婦》の特質である何本もの重なりあった線と、フォーヴのものとは明らかに違う抑えられた色調の変化によって描き出された人体のボリュームは、マチスがセザンヌ解釈より生み出したものである。これらの作品には、セザンヌの晩年の水浴図にみる薄塗りの筆触を積み重ねた立体的なボリュームの表現が見られ、マチスがセザンヌの様式を消化し、自分の作品に取り入れたと見ることができる。

しかしながら1907年当時、マチス自身はセザンヌの作品からの影響について認めていたものの、彼の作品の源泉にセザンヌの影響をみる評論は一般的でなかった。そこでマチスと親交があったスタイン兄弟が彼のセザンヌ観を聞き、それに基づいて意図的にこのような作品収集を行っていたと推測することはできないだろうか。レオが1905年にマーベル・ウィークスに宛てた手紙には、マチスのセザンヌ解釈がスタイン・コレクションに影響を及ぼしていた事実を示す記述がある。

「セザンヌの本質的な問題は量感だ。彼は生き生きとした強さでもって量感を描くことに成功している。それは絵全体の物語とは平行関係にはない。主題が何であろうと絶対的に存在する量感の本質を表現するための、努力がそこにはある。」¹⁸

レオはここで、セザンヌの本質が量感にあると指摘しており、この文章は彼がマチスと共通するセザンヌ解釈を持っていたことを示している。1905年の秋頃からスタイン家を度々訪れ彼等と話す機会を持っていたマチスは、恐らく自分のセザンヌ解釈を話し、レオはそれに共感したのではないだろうか。スタイン・コレクションにマチスへ影響を与えたとされているセザンヌの晩年の水浴図が所蔵されていたことも偶然ではないだろう。つまり斎藤がスタイン邸を訪れた時点でスタイン・コレクションは、レオの考えを反映し、セザンヌからの影響を受けたマチス作品とマチスに影響を与えたセザンヌの作品という構成であったと考えられる。斎藤はこのように構成されたものを眼にし、さらにスタイン兄弟の芸術観を聞く機会を得たことで、「繪畫の新潮流と私見」においてマチスの源泉にはセザンヌがあるという指摘をするに至ったのだと推測できる。つまり日本への最初のマチス紹介は、本国フランスでもよく知られていなかったマチス自身のセザンヌ解釈を伝えるものだったのである。

次に、「繪畫の新潮流と私見」のもう一つの特徴であるセザンヌとマチス両者の性質に共通して日本画との親近性を認めている点について考察する上でも、レオの影響を考慮する必要がある。なぜなら彼は手記の中で、セザンヌの作品に東洋画との親近性を指摘しているからである。

「クロードやターナーの風景画はただ美しいだけで、本質的な絵画ではない。彼等の絵画は写實的視覚の範囲内でのみ構成されたものだ。多くの場合セザンヌはこのような視覚に満足することが出来なかった。ただ中国と日本の風景画及びヨーロッパの巨匠プッサンのものにおいてのみ、写実以上の視覚は共有される。」¹⁹

ここでレオは、写実以上の視覚を有する点において、セザンヌの作品は日本画と中国画と類似すると述べている。彼がセザンヌと中国画、日本画に共通の性質を見出した背景には、彼の東洋美術収集の経歴が関係していると推測できる。レオはフランスに住み、セザンヌやマチスの収集を開始する以前の1890年代から、中国の山水画や日本画に関心を持ちこれらを収集していた。1896年には実際に日本を訪問し、多数の浮世絵や山水画を買い求めている。彼は手記の中で、中国山水画や日本画への関心は、1903年にパリでセザンヌを購入した後、徐々に薄れていったと述べている²⁰。おそらく彼は、セザンヌの造形の中にそれまで熱心に収集して

いた東洋画と同一の性質を見出していたのだろう。そのことは、斎藤と共にスタイン宅を訪れた時の感想を書いた荻原守衛の「第一彼が日本画愛好の趣味よりしてかゝる最新の思想少なくとも一種の思想に着目して之の一大コレクションをやつて居るのに感服するのである。」²¹ というメモからもうかがえる。レオのこの解釈が「繪畫の新潮流と私見」において斎藤が、セザンヌとマチスの作品に日本画と共通する性質を見出す一つの要因となったことは間違いないだろう。

4. 画家としての斎藤の視点

ここまでみてきたように、斎藤が「繪畫の新潮流と私見」でしめしたセザンヌ、マチスについての解釈は、スタイン邸での経験によって生み出された、当時最も新しいものであった。しかしながら、斎藤によって示された、このマチスの源泉にはセザンヌがあるという指摘及び、両者に日本画との親近性を見出す理論は、この後一般的な理論として定着するには至らなかったのである²²。その背景には、1912年に柳宗悦が「革命の畫家」を『白樺』1月号に発表したのをきっかけに、セザンヌとマチスはポスト印象派の画家として『白樺』を中心に論じられるようになったという美術界の状況が関係していると考えられる。

よく知られているように、『白樺』はポスト印象派を中心に多くの画家を紹介し、当時の西洋美術受容において大きな役割を果たした美術文芸雑誌である。しかし『白樺』はあくまでも文学誌であり、その美術紹介がかなり偏ったものであったことは、これまでも指摘されている。彼等の西洋美術紹介は、作品そのものの技巧や造形性よりも、画家の人間性に関心が向けられたものであった。日本においてセザンヌ、マチスを初め、ポスト印象派の画家達を盛んに紹介するきっかけとなった柳の「革命の畫家」は、まさにその『白樺』的人格主義批評そのものであったのだ。彼は「革命の畫家」のなかで、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、マチスをそれぞれ論じているが、そこに画家個人の作品論はなく、ポスト印象派の画家達は全て同じように、因襲に囚われず「自己」の表現を芸術としたことに、その偉大さがあると強調されている。そしてそのような文脈のなかで、画家の造形的性質に触れられることはほとんどなく、そのため、セザンヌがマチスの源泉であるというような指摘が成されるはずがなかった²³。柳本人が認めているように、「革命の畫家」は、C・ルイス・ハインドの『ポスト印象派』を参考に書かれたものである²⁴。『ポスト印象派』は、ロジャー・フライが組織し、1910年11月から翌年1月15日まで開催された「マネとポスト印象派展」をきっかけにポスト印象派を擁護するために書かれたものであり、フライの「マネとポスト印象派展」が造形的発展史の文脈の中で彼等を位置づけていたことを受け、ハインドの文章には、進歩論的な作品解釈が見られる。しかし柳はハインドを参考にしながらも、ポスト印象派の造形的特質に発展史的な視点を向け、彼等を

造形面で関連付けて論じることはしなかった。ここには、端的に『白樺』によるポスト印象派紹介の偏りを見ることが出来るだろう。

柳のこういったポスト印象派解釈は、斎藤が「繪畫の新潮流と私見」で示したものと、ずいぶん異なるものである。確かに斎藤の「繪は、筆者其の人の、人格である。」という記述は、「革命の畫家」の中で柳が述べた「げに芸術は人格の反映である。」²⁵と共通する思想とみることができるだろう。だが、柳の理論が画家の人格に重きを置く、造形面を無視したものであるのに対して、斎藤は同じ趣旨のことを主張しながらも、その中身は作品の造形に着目したものであった。「繪畫の新潮流と私見」はあくまでも、造形的性質に基づいて画家を論じており、だからこそ、フライの「マネとポスト印象派展」が開催されるより前に、セザンヌからマチスへという造形的進歩論の先駆けとも言える指摘がなされたのである。この斎藤の造形的面に着目して画家を論じる言説は、『白樺』による人格主義、人生論の画家解釈が主流となっていく中でも変わらず続けられていき、マチスの源泉にはセザンヌがあるという主張も引き続いてなされる²⁶。彼がこのような画家解釈を続けた背景には、フランスのスタイン邸での経験が関係していることは間違いないだろう。しかしそれだけではなく、『白樺』の美術紹介記事を書いた多くが文学者であったのに対して、斎藤が画家という立場だったからこそ、造形面に着目した論が展開されたと考えられる。

彼の画家としての視点は、造形面への着目と共に「繪畫の新潮流と私見」においてセザンヌとマチスに日本画と同様の性質を指摘した点にもみることができるのではないだろうか。この解釈がレオからの影響を受けて生み出されたということは、前に述べたが、レオが、セザンヌ作品の写実以上の視点に日本画との親近性を見出したのに対して、斎藤の場合は写実よりも感覚を重視した点に、セザンヌとマチスには日本画と同一の性質があるとして、より作品の本質にその共通点を指摘している。そこには斎藤独自の考えを認めることができるだろう。現代の私たちから見れば、この彼の主張は、かなり強引なものだと感じられる。セザンヌやマチスの作品は、決して外形をおろそかにして、感覚だけを頼りにして制作されたものではないことは、よく知られている。しかし斎藤がこのような論を展開したのは、決してセザンヌやマチスの造形の無理解からではない。彼がこの一見強引ともみられる論を主張した背景には、彼の画家としての立場が深く関係していると思われる。

なぜなら、このようなフランス近代美術に日本画との親近性を見出す主張は、1910年代前半の言説に共通してみられるのだが、それらの多くは、日本独自の油絵を生み出すことの重要性が説かれているのである²⁷。つまり「繪畫の新潮流と私見」において、斎藤がセザンヌとマチスの造形に日本画との類似を指摘したのは、実際に絵画を描く立場から、日本独自の油絵を創り出す一つの糸口としたのではないかと推測できる。

おわりに

斎藤の「繪畫の新潮流と私見」は、日本における最初の本格的なセザンヌとマチスの作品解釈である。これまでの研究では、その解釈に至った要因が明らかにされずに、彼のフランス前衛美術紹介はその先駆性ばかりが強調されてきた。検討してきたように、「繪畫の新潮流と私見」の重要性は、斎藤がスタイン邸訪問によって得た、当時のフランスで最新であったセザンヌとマチス観と、マチス自身の芸術観を日本に伝えているところにある。

しかし単に、フランスで得た知識を伝えているだけではなく、そこには、最新のマチスやセザンヌの絵画に触れたからこそ芽生えた、彼の“日本独自の油絵を作り出さなくてはいけない”という、画家としての使命感が随所に表れている。その使命感によって、造形面に着目して絵画を論じる姿勢を貫き、『白樺』による人格主義批評が主流の中で、セザンヌからマチスへとという発展史的進歩論の先駆けの紹介に至ったのだと考えられる。この事実は、日本近代美術史上における斎藤の役割の重要性を再認識するのに充分ではないだろうか。

註

- 1 1992年愛知県立美術館ほかで開催された展覧会「フォーヴィスムと日本近代絵画」のカタログに掲載された浅野徹氏の論文「フォーヴィスムと日本近代洋画 — 斎藤与里と高村光太郎の役割」と2001年に『比較文学研究』に掲載された田中容子氏の論文「アンリ・マチスの紹介（1909-1913） — 高村光太郎の役割再考 —」
- 2 斎藤与里「繪畫の新潮流と私見」『日本及日本人』1909年2月号 p. 59
- 3 同上書 p. 60
- 4 高村光太郎「緑色の太陽」『スバル』1910年4月
- 5 斎藤与里「繪畫の新潮流と私見」『日本及日本人』1909年2月号 p. 62
- 6 1907年から1911年までのあいだに発表された西洋画と日本画の性質を比較して論じる文章は、次の通りである。山方香峰「西洋畫と日本畫の比較」『繪畫叢書』1907年10月号、山方香峰「日本畫の線に対する抗議」『繪畫叢書』1908年3月号、青柳有美「洋畫の短所」『繪畫叢書』1908年3月号、山方香峰「日本畫の洋畫模倣と西洋畫家の日本畫模倣」『繪畫叢書』1909年9月号、菱田春草「畫界漫言」『時事新報』1910年3月号、長原孝太郎、黒田清輝、久米桂一郎「洋畫家の日本畫觀」（インタビュー形式の連載記事）『時事新報』1911年10、11、12月号
- 7 日本画と西洋画という言葉が対立ジャンルとして使用されていったことについては、次の研究で明らかとなっている。北澤憲昭「『日本画』概念の形成にかんする試論」『明治日本画史』中央公論美出版社、1991年、佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996年
- 8 斎藤与里「繪畫の新潮流と私見」『日本及日本人』1909年2月号 p. 62
- 9 同上書 p. 63
- 10 同上書 p. 65

- 11 同上書 p.66
- 12 斎藤の得たフランス滞在中の近代美術をみる機会の多くは、荻原守衛との交友関係から生まれたものであった。1906年10月ごろから彫刻家になる為に再渡仏してきた荻原守衛と親しくなり行動を共にするようになり、彼に誘われるかたちで、展覧会や画家のアトリエを訪れている。その主な経験は次の通りである。1907年の秋頃に荻原とともにロダンのアトリエを訪ねる。〔「ロダンに就いて起こる感想」『白樺』1911年11月号〕また同時期に、荻原、ウォルター・バックと共にモンパルナスにあったブルーデルのアトリエも訪ねる。〔「ブルーデル訪問記」『美術新論』1929年12月号〕同年10月、荻原守衛、ウォルター・バック、安井曾太郎とともにサロン・ドートンヌ第五回展のセザンヌ大回顧展をみる。また同展にてマティスの《豪奢Ⅰ》を見る。その主な経験は次の通りである。10月26日 荻原とともにコロアのアトリエ訪問。そして同年冬にスタイン兄弟のコレクションを見る機会に恵まれるのである。荻原が日本に帰国した後も、1908年1月にパリのベルネイム＝ジュネ画廊でヴァン・ゴッホ展を見ており、これ等の事実からは、斎藤がフランス近代絵画に強い関心をもっていたことがわかる。
- 13 斎藤与里「スタイン氏のコレクション」『白樺』1912年1月号 p.134 斎藤はスタイン邸訪問の経緯を次のように記している。「私は秋のサロンでマチスの大小の製作をつくづく見てからはマチスの絵を追慕する様になりました。〔中略〕或る時其の事を亜米利加の友人でバックと云ふ人に話しましたら、それでは私の友人に、スタインと云ふ兄弟の金持が佳い絵を沢山集めて居りますから一度一緒に行つてスタイン氏に紹介して上げます、と云ふ事になりました。」
- 14 コルシカやツールーズで制作された作品と1905年のコリウール時代の作品がフォーヴ期の作品を生み出す原動力となるものであったという指摘はGaston Diehl *Henri Matisse* Paris, Pierre Tisne, 1954でされている。
- 15 *Henri Matisse, Ecritsetpropossurl'art*, ed. par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972. p. 133 / 二見史郎訳、『画家のノート』、みすず書房、1978年、p. 153
- 16 同上書 p. 81
- 17 Emile Bernard, *Poul Cezanne*, L'Occident, juillet, 1904, Reed, dans *Propos sur l'art I*, Anne Riviere(ed), Paris, 1994 p. 94
- 18 Leo Stein, *Journey into the Selfe. Being the Lettera, Papers & Journals of Leo Stein*, Edmund Fuller, New York, 1950 pp. 15-16
- 19 Leo Stein *Apprecaition Painting, Poetry and Porose*, New York, 1974 p 104
- 20 Ibid., p. 108
- 21 荻原碌山「スタイン訪問メモ」『彫刻家 荻原碌山』碌山美術館 1969年 p. 197
- 22 1910年に『美術新報』12月号に掲載された山下新太郎の「アンリ・マチスが事ども」には斎藤と同様にマチスの源泉にはセザンヌがあるという指摘があるが、彼は実際マチスに会う機会を得ており、斎藤と同様にマチス自身の芸術観を反映した文章であったと推測できる。この山下の文章以外に、1910年代に発表されたマチス論には、マチスの源泉にセザンヌを見出すという理論はほとんど確認できず、

斎藤の主張したマチス観が受け入れられることがなかったことを示している。

- 23 柳宗悦「革命の畫家」『白樺』 1912年1月号 p.4 柳による後印象派の定義は次の通り。
「汝が何人をも恐るゝ事なく、此世には只汝と自然と神とがある事を信じて、汝が汝の云はざるを得ざる事を画く時、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らの出発にして帰着である。して基本然なる発露表現こそは彼らの芸術である。げに芸術は人格の反影である。」
- 24 C. Lewis Hind, *The Post-impressionists*, London Methuen & Co., 1911
- 25 柳宗悦「革命の畫家」『白樺』 1912年1月号 p.4
- 26 斎藤与里「スタイン氏のコレクション」『白樺』 1912年1月号 斎藤はここで「繪畫の新潮流と私見」で展開したマチスへの批判を撤回し、彼を評価した上で改めてセザンヌとの親近性を指摘している。「セザンヌの晩年の物からマチスは生まれて居るとも云ひたい位に、マチスの繪はセザンヌの晩年の物に、繪の心が似通つて居ると思ひます。」
- 27 斎藤与里「物を確実に掴んだ畫家」『白樺』 1911年4月号、「繪畫と其の周圍」『ホトトギス』 1911年10月号などには、フランス近代美術を紹介するなかで日本画との共通点を指摘し、日本画の性質を高く評価するこの時期の特質がよく表れている。



図1 「レオとガートルードのコレクション」 1907年頃



図2 「マイケル、サラ夫妻のコレクションとマチス」 1907年後半



図3 アンリ・マチス《南フランスの運河》1898-1899年
油彩・カンヴァス 24.0×36.5cm



図4 アンリ・マチス《コリウールの風景：“生きる喜び”
習作》1905年 油彩・カンヴァス
46.0×55.0cm



図5 アンリ・マチス《帽子の女》1905年
油彩・カンヴァス 80.6×59.7cm



図6 アンリ・マチス《豪華I》1907年
油彩・カンヴァス 116.0×89.0cm



図7 アンリ・マチス《青い裸婦》1907年
油彩・カンヴァス 92.0×140.0cm



図8 アンリ・マチス《豪華Ⅱ》
1907-1908年 カゼイン・カン
ヴァス 209.5×138.0cm



図9 ポール・セザンヌ《水浴する人達》1898-1900年
油彩・カンヴァス 27×46.4cm



図10 斎藤与里《法々華経》1909年頃
油彩・カンヴァス 32.5×40.5cm

