

## 日本近代洋画と文化交渉学 - 鹿子木、萬、前田、そしてサロン・ド・メ -

著者	中谷 伸生
雑誌名	東アジア文化交渉研究 = Journal of East Asian cultural interaction studies
巻	8
ページ	35-56
発行年	2015-03-31
その他のタイトル	Modern Japanese paintings (Yoga) and Cultural Interaction Studies -The artworks of Kanokogi, Yorozu, Maeta, and painters following the French Salon de Mai group of artists-
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/9151">http://hdl.handle.net/10112/9151</a>

# 日本近代洋画と文化交渉学

——鹿子木、萬、前田、そしてサロン・ド・メ——

中 谷 伸 生

## Modern Japanese paintings (Yoga) and Cultural Interaction Studies

—The artworks of Kanokogi, Yorozu, Maeta,  
and painters following the French *Salon de Mai* group of artists—

NAKATANI Nobuo

Since the Edo era, among the collections of modern Japanese art, “Yoga” or oil painting followed Chinese culture and paintings, but subsequent new developments in “Yoga” were achieved during the Meiji era by gradually stepping out of the traditional ways of Chinese painting. This article presents a new aspect of cultural interaction studies in Japanese modern “Yoga” by considering the works of Japanese artists such as Kanokogi Takeshiro, Yorozu Tetsugoro, Maeta Kanji, and those who were greatly influenced by the French group of artists called the “*Salon de Mai*”. The painters discussed in this article were active in the Meiji, Taisho, and early Showa eras as well as the period immediately after the 2<sup>nd</sup> World War. The characteristics of their painting are analyzed in order to examine a new category of studies of cultural interaction on Japanese art history through an introduction of artistic modification and interaction with Western culture. The artworks of Japanese painters who appreciated artistic skills in Western-style art and culture are discussed, but this article places a particular emphasis on how modern Japanese “Yoga” has been evaluated in the history of Japanese art.

キーワード：鹿子木孟郎、萬鐵五郎、前田寛治、サロン・ド・メ

### はじめに

日本の近代洋画は、江戸時代まで連綿と続いてきた中国文化の影響を脱却しながら、新たな展開を遂げることになる。そのとき、近代の洋画家たちが大きな理想に掲げたのは、いうまでもなく、フランスを中心とする西洋の美術であった。油彩画の技法に慣れない洋画家たちは、暗中模索の状態で西洋絵画を摂取・移植することに全身全霊を捧げ、やがて日本独自の油彩画の確立へと向かうことになる。大正期を中心に、膨大な西洋美術の情報が流入する中、洋画家たちは、西洋美術に自己の絵画の何もかもが巻き込まれ、結局、西洋美術の模倣に終始し、日本人として独自性が皆無となるのではないかと不安を

抱いた。そうした危機感を抱いて、しばしば日本の伝統的な絵画や中国絵画にも関心を示しながら、いわゆる「日本独自の絵画」を模索した。そこには、単なる影響関係のみならず、衝突し、変容する絵画の複雑な諸相が見出される。

本稿では明治、大正、昭和前期、そして第二次世界大戦直後の4期の時代の中から、代表的な洋画家を採り上げて、それぞれの特徴を探りながら、従来の影響関係を中心とする近代洋画の研究に加えて、さらに複雑な文化交渉学的な近代洋画史を構想してみたい。美術史学を文化交渉学的に研究することについては、未だその方法が確立していない。だが、おぼろげに思い浮かぶのは、従来の二国間の影響関係を論じる比較研究による伝播論を乗り越えて、多対多の複雑な美術交渉が展開する諸相を明らかにすることであろう。また、さまざまな美術交流が織り成す周縁地域をも含めた共時的な関係を論じることも課題となろう。

とりわけ、西洋中心の学問が進展してきた日本の近代社会において、西洋美術による直接的な影響関係の研究に偏ってきた日本近代美術史研究を反省するとともに、日本と西洋との二国間の影響という観点をできるだけ脱却する研究の視点を提示できればと考えている。以下、鹿子木孟郎、萬鐵五郎、前田寛治、そして、フランスの〈サロン・ド・メ〉の画家たちに憧れた洋画家たちをテーマに、近代洋画とは何であったのかを、できるだけ文化交渉学的な観点を導入しつつ、新たに究明することにした。

## 一 鹿子木孟郎と印象派

黒田清輝らの白馬会の画家たち、すなわちフランス印象派の作風を折衷的に採り入れた外光派の絵画に対抗し、あくまでも堅実な写実を踏まえて、フランス官学派の伝統的な絵画様式を理想に掲げた明治の画家が鹿子木孟郎（1874-1941）である。鹿子木は明治34年（1901）に渡仏して、アカデミー・ジュリアンの重鎮ジャン・ポール・ローランス（Jean Paul Laurens 1838-1921）に師事した。ローランスはフランスの伝統的な歴史画や宗教画を描いた最後のアカデミストといわれる画家である。ローランスに師事した鹿子木は、写実的な技法を日本に持ち帰り、フランス絵画の伝統を根付かせようとした。鹿子木の没後、京都下鴨のアトリエに遺された明治期の素描類の中には、大作の構想を練るために描かれた、おびただしい数のスケッチ類が見出される。それらの中には、正確な写実力を駆使した人体や家具などの部分習作としての下絵素描が含まれている。つまり、対象の部分スケッチを丹念に制作して、それらに基づいて、最終的に大画面の油彩画を仕上げるという、きわめてアカデミックでオーソドックスな制作過程が認められる。

また、明治30年代に制作されたアングル作品の模写《泉》やクールベ作品の模写《海》、加えて、ジョゼフ・バイユ作品の模写《厨女図》などは、鹿子木の描写力を改めて確認させる興味深い模写作品であって、鹿子木が理想とした絵画の一端を垣間見せるものである。こうした写実を踏まえた制作姿勢の成果は、明治期の人物画、たとえば、《白衣の婦人》（明治34-36頃・1901-03年頃）〔図1〕、《黒い服の男》（明治36年頃・1903年頃）、《上を向く男》（明治36年・1903年）〔図2〕、そして複数の裸体画に結実した。鹿子木のアカデミックな作風は、京都の風俗など、いかにも日本的なモチーフを選択したときには、首尾よく成功しているとは思えないが、西洋のモチーフ、別けても、人物画においては、明治の洋画

家が描いた油彩画の中でも、稀に見る質の高さを保持している。たとえば、《白衣の婦人》、《裸婦（後向き）》（明治36年・1903年）、《狐のショールをまとえる婦人》（明治36年頃・1903年頃）、《ジプシーの女》（明治39年-40年頃・1906-07年頃）〔図3〕などがそれにあたる。

鹿子木が最初に渡仏した20世紀初頭のフランスでは、モネを筆頭とする印象派の画家たちが、すでに揺るぎない社会的名声を博しており、その影響は世界中に広がりつつあった。こうした状況下にあっても鹿子木は、断固として、フランス美術界では主流であったアカデミックな表現を守り通そうとした。大正13年（1924）6月、下鴨の自宅で執筆された小冊子『回顧五十年』の中で、鹿子木は次のように語っている。

ルノアールが流行児となりて以来の作品の如きセザンヌが所謂セザンヌ型を作りし以後の作品の如きは余をして何等の敬意を表せしめず之れに反して伊のミケランジェロ、西のブエラスケス蘭のランブラン英のゲンスボロ佛のドラクロアの如き又た近代の畫伯として余が師ローランス先生の如きは余をして最も尊敬の念を増大せしめたり……。

この文章には、徹底した印象派批判が認められ、改めて、明治34年（1901）の第1回目のパリ到着以降の鹿子木の立場が鮮明になる。ところが意外にも、この回顧が記される7年ほど前の大正中期、鹿子木はこうした主張の文脈から逸れるかのように、作風的に注目すべき作品を描いている。たとえば、大正期の滞欧作《アブニューオッシュ》（大正5年・1916年）〔図4〕や《教会》（大正6年・1917年）〔図5〕には、建物や樹木に照りそそぐ明るい外光の表現が見られ、なおかつ、地面に映る陰影の描写には、彩度の高い紫色が用いられていて、一瞥では、あたかもフランス印象派のシスレーやピサロを髣髴させるほどである。《アブニューオッシュ》では、「描形の崩し」、つまり人物や荷車の輪郭線を曖昧にした印象派の形態把握が確認される。加えて、前景と後景が等しくぼかされて、空気遠近法的な画面処理は見られない。さらに、鹿子木の手堅い手法であった、対象に応じての質感の表現も皆無である。要するに、この画面に見られるものは、印象派の特質以外の何物でもない。少なくとも、きわめて印象派に接近した手法を用いていることを否定することはできない。

さて、大正4年（1915）に3度目の渡欧を実行した鹿子木は、このときにも、すでに晩年にさしかかっていたローランスの教えを受けた。こうしたさまざまな事実からして、これら大正期の印象派風の作品を、一体どのように理解すればよいのであろうか。もちろん、当時のフランスにおけるアカデミズムの画家といえども、印象派の外光表現を折衷的に採り入れている場合も多々あり、単純に流派分けができるというわけでもない。また、鹿子木の第3回留学においては、サロン画家でバルビゾン派の後継者でもあるエミール・ルネ・メナール（Emile René Ménard 1862-1930）との出会いがあり、ルネ・メナールの外光描写などが、鹿子木の作風に少なからず影響を与えた可能性があるという指摘もある<sup>1)</sup>。先に述べた鹿子木の印象派風の作品は、このルネ・メナールの外光表現の影響によるものかも知れないが、

1) 荒屋鋪透「鹿子木孟郎とルネ・メナール-素描にみる鹿子木の主題・技法の展開-」、『鹿子木孟郎水彩・素描展』、三重県立美術館、1989年、巻末論文。

これについての事実関係は詳らかではない。

しかし、モチーフや風景描写の雰囲気などでは、鹿子木とルネ・メナールには共通するものが見られるにしても、先に挙げた鹿子木の《アブニューオッシュ》や《教会》における印象派風の絵画は、やはり印象派に著しく接近しており、いうまでもなく、師ローランスの作風とは大きな隔たりを示している。また、色彩に関していえば、紫色の影の描写を見せる作品としては、明治末期から大正初期の作品、すなわち《舞子の浜》(明治44年・1911年)、《加茂の競馬》(大正2年・1913年)、《山村風景》(大正3年・1914年)を挙げることができるが、これらの画面では、鮮やかな青紫がふんだんに用いられて、明治中期の暗褐色がすでに放棄されていることに気づかされる。《山村風景》では、鮮烈な紫色が山々を覆い、一種異様な雰囲気画面を支配している。これと似た色調の作品としては、《アンスピラシオン》(明治44年・1911年)〔図6〕を挙げることができるが、この絵画は明らかにシャヴァンヌの壁画を理想として描かれており、その点においては印象派と一線を画すものであろう。加えて、この作品に見られる象徴派的な特質は、これまたルネ・メナールの象徴主義絵画との関連を仄めかす。

こうした流れを検証すると、鹿子木は、暗褐色の画面を基調として、堅実な写実を基盤とするローランス風のアカデミックな絵画から出発し、明治末期には依然としてアカデミズムではあるものの、シャヴァンヌらのサロン系の画風、すなわち象徴派へと向かっており、そこでは固有色を離れた鮮烈な色彩を駆使している。その後の大正期において、印象派風の穏やかな外光派絵画に接近したということになる。

ところで、明治末から大正初期にかけては、文芸誌『白樺』が陸続とフランス印象派の画家たちを紹介しており、ともかく、大正前期の時代には、日本の多くの画家たちが印象派や後期印象派の影響下にあったことはいうまでもない。いわゆる脂派と呼ばれた旧派の太平洋画会に所属する鹿子木は、『回顧五十年』の記述にも見られる通り、これまでは、印象派などとはまったく無縁の画家であると考えられてきた。その意味では、《アブニューオッシュ》や《教会》などの作品は、この画家の意外な側面を垣間見せており、われわれの関心を強く惹く。反印象派の立場に身を置いたアカデミズムの画家鹿子木でさえ、この時期、世界的に注目を浴びていた印象派に秘かに興味を抱き、心の底では少々動揺していたのであろうか。特に《アブニューオッシュ》は、ルネ・メナール風の外光派というよりも一層印象派に近い。

いずれにせよ、遺された作品を検討する限り、鹿子木の生涯にわたる作品群は、19世紀フランス美術界の三つの流れ、すなわち官学派、象徴派、印象派のすべての作風を間歇的に示していることになる。アカデミーの理想を日本に移植しようとした堅実な写実を誇る「脂派の画家、鹿子木孟郎」という解説は、基本的には大きな間違いを犯していないように思われるが、遺存する作品から跡づけることのできる作風展開の中で、《アブニューオッシュ》や《教会》という印象派風の絵画の存在は、従来の鹿子木像に、ひとつの疑問を投げかけることになろう。

最後に、以上に述べた鹿子木の生涯にわたる活動を眺めてみると、明治の画家らしく、強い西洋への憧れが見られ、西洋絵画による影響、という側面を強調せざるを得なくなる。以下に述べる萬鐵五郎や前田寛治とは異なって、鹿子木の画業は、日本美術とフランス美術との二国間による影響関係が主となることから、鹿子木研究においては、これまでの影響関係の研究を超える複雑な文化交渉学的研究を進

めるのは、多少とも困難であり、今後の大きな課題となろう。

## 二 萬鐵五郎の《木の間より見下した町》

大正7年（1918）に制作された《木の間より見下した町》〔図7〕は、萬鐵五郎の数多い作品中でも、とりわけ暗鬱な印象を与える絵画である。画面を覆う暗褐色の色調が、この画家の重苦しくて鬱陶しい心境を表明しているようにも思われる。事実、萬はこの次期非常に苦悩していたに違いない。その間の事情について小林徳三郎は、萬の遺作展の時に、この絵について次のように語った。

此絵は殆ど灰色だけの濃淡である。描いてあるものも木なら木、家なら家の精霊のように見えるものだ。しかし斯うなつては萬君も苦しいことであつたらう<sup>2)</sup>。

確かに萬は苦闘していた。作品制作上の打開策をめぐって躊躇逡巡していたに違いない。そうした状況は、この時期、病に罹っていた萬の心身の衰弱とも大いに関わりがあったと推測される。陰里鉄郎氏は、この時の萬の病を結核であると推測している<sup>3)</sup>。つまり、萬が亡くなる前年にやはり結核で亡くなった長女とみとの因果関係があるということである。しかし、病はともかく、重要なことは、この時期に萬が制作について悩んでいたことであろう。では具体的に萬は一体どのような造形上の問題に直面して、いかなるジレンマに陥っていたのであろうか。

《木の間より見下した町》は、遙か遠方に見られる十数軒の家並の稜線に施された鮮やかな朱色を除けば、全体として暗褐色のモノトーンによる絵画である。屋根の稜線に施された細い朱色の線描については、かつて陰里鉄郎氏が、「この朱色の線は、元来は非常に鋭く引かれていて、画面全体を引き締めていたが、残念なことに、修復によってかなりにおい線描となってしまった」<sup>4)</sup>と筆者に語ったことがある。修復のため、この絵画は、元々保持していた厚みのある深い絵具の質感を失い、さっぱりとした軽い印象を与える作品になるとともに、鋭い切れ味をも減じてしまったようである。しかし、それでもなお、遺存する《木の間より見下した町》の画面には、観者を不安な気持ちのまま、奥へ奥へと引き込んでゆく、圧倒的に凄味のある「想像力の塊り」とでもいべき深い内実がある。

ところで、浅浮彫風に見える家並の形象は、西洋のキュビズムの手法、たとえばブラックの《レストックの家》（1908年）を想起させるが、画面両側に配置された樹木の形態は、フォービズム的あるいは表現主義的な躍動感に溢れる、伸びやかで、不気味な性格を示している。この憂愁に満ちた風景画を指して、当時萬が強い関心を示していた浦上玉堂の影響を指摘する見解もあるが<sup>5)</sup>、いずれにしても、この絵

2) 小林徳三郎「萬鐵五郎君の遺作記録」、『萬鐵五郎画集』、平凡社、1931年、

3) 筆者はこのことを三重県立美術館に勤務していた1980年代中頃に、当時の三重県立美術館長であった陰里鉄郎氏から教示された。

4) これについては陰里鉄郎氏より教示をえた。

5) 牧野研一郎「萬鐵五郎と南画」、『生誕百年記念 萬鐵五郎展』、三重県立美術館、宮城県立美術館編、1985年、巻末論文。

画の造形表現には、日本や西洋のさまざまな芸術表現の実験模作の跡がうかがわれる。とりわけ、キュビズム的形態モチーフと、表現主義的形態モチーフという両立し難い二つの表現法が混在しており、そこに文人画（南画）の要素が含まれている。萬は大正11年（1922頃）から《海浜》〔図8〕などの文人画（南画）の制作に力を入れるようになるが、文人画（南画）への関心は、すでに大正7年（1918）頃から始まっていたはずである。これらのさまざまな関心が、この作品の「核」、つまり絵画芸術としての優れた価値となる性格を露わに示しているように思われる。

萬は大正4年（1915）から5年（1916）にかけて、茶褐色の色調によるキュビズム風の自画像〔図9〕を幾枚も描いている。土方定一は、萬が描いた自画像のシリーズには、20世紀初頭のピカソのニグロ時代の性格が見られる、と語った<sup>6)</sup>。まさしく、この時期に萬はフランスのキュビズム、しかも、ニグロ時代のピカソから必然的に先へ進んで1910年前後の、いわゆるピカソ、ブラックらの、色彩を抑制した分析的キュビズムを自家薬籠中のものにしようと努力していたはずである。大正4年（1915）に始まる「自画像」を主題としたキュビズムの探求は、数年で終止符を打った。「自画像」は、内面の表現とその表出という課題にとって、最もふさわしいモチーフであったがために萬が好んだものと思われるが、西洋のキュビズムの造形思考は、自己の内面を造形化するためには不向きな様式であって、この様式は、対象の表層を扱う形態、つまり、できる限り情熱的な感情を排除することによって獲得される知的でクールな描写を主要な狙いとしている。キュビズムに対する萬の苦悩は、まさにこの点にあったと推測するのが妥当であろう。内面の表出および造形化という課題は、文芸雑誌『白樺』などが喧伝した大正期の芸術思想にとって、避けて通ることのできない、最も重大な思想上の問題であった。当代の思想に棹さしていた萬も、もちろんその埒外ではなかったはずである。萬とキュビズムに言及しておく、きわめて明晰な頭脳をもつ萬にとっては、分析的で知的なキュビズムの画面構成は、捨てがたい大きな魅力を秘めたものと映ったに違いない。萬が最晩年に至るまで、キュビズムの手法を、作品制作の底流として持ち続けた理由がここにある。

この息詰まる状況を、萬は、キュビズムの画面に、内的感情の激しい表出とでも形容すべき表現主義的様式を導入することによって、突破しようとした節がある。その観点からいえば、この時期、萬は明治末から大正の始めに研究を重ねたフランスのフォービズム、あるいは大正の中頃から思索を深めていった日本や中国の山水画よりも、一層ドイツ表現主義に接近した位置に制作の基盤を置こうとしていたかも知れないが、複雑なことに、ドイツ表現主義への共感、背中合わせに日本の文人画（南画）への共感と重なっていたのである。

ドイツ表現主義ということでは、大正7年（1918）の年記をもつ《木の間風景》と《かなきり声の風景》〔図10〕は、そうした事態を裏づける興味深い作例であり、《木の間より見下ろした町》とも深い関わりのある作品である。ついでながら、この「かなきり声の風景」という題名は、萬自身がつけたものではなく、萬没後に美術批評家たちが、多くの萬作品の区別を目的として名づけた題名である<sup>7)</sup>。もともと萬は自らの作品の中、風景画については、そのほとんどに「風景」とのみ題名をつけている。

6) 土方定一「萬鐵五郎ノート」、『三彩』、1962年9月号、

7) このことは三重県立美術館長の陰里鉄郎氏に教示された。

さて、《木の間より見下ろした町》は、こうした状況を背景にして誕生した絵画である。萬に直接師事した画家の原精一が、「僕は土沢のほうのモチーフだと思いますね。それで、あれをもって東京で描いているうちにだんだんあそこまで行ったのだと思うのです。」<sup>8)</sup>と語っている。この作品では、土沢を描いた初期の印象派風の風景画とはまるで異なる画面、要するに、あらゆる煩雑な細部描写が徹底的に単純化されて、いわゆる再現的絵画とは対極に立つ、萬独自の心象風景画となっている。キュビズムと表現主義という相反する様式が、ここでは分裂瓦解することなく、作品全体を貫く一種の精神的フォルムとなって統合されているとあってよい。しかし、このことは、キュビズムと表現主義がうまく調和してまとまっていることを意味しない。この画面では、それぞれの作風が、衝突しながらも一体化しているといった方が適切かも知れない。つまり、本来は融合不可能な作風が、一画面中に混在しているのである。たとえば、キュビズム風の家並の形態モチーフと、その周囲から幽霊のように伸び広がってくる樹木の形態モチーフの配置は、ある意味では、水と油の混合とでいうべき状態である。そうした画面処理にあたって萬は苦心したに違いない。それ故、この絵画は観者に「苦悩」の印象を与えるであろう。「苦悩」という言葉によって筆者は、萬が置かれていた当時の精神的苦悩が絵画化されているということを強調しているのではない。ここで言いたいのは、萬の実人生の苦悩と並ぶ造形的な次元での「苦悩」、そして「悲劇」である。

本来、結合不可能な造形的要素が、緊張感溢れる均衡を保ちながら、隙のない小世界を形づくっているという意味での「苦悩」の印象である。換言すれば、造形上の非劇的な性格とでもいうべきものである。日本近代の洋画は、その多くが、西洋のさまざまな絵画表現の模倣と追隨の轍の歴史であったと主張するのは言い過ぎであろうか。しかし、《木の間より見下ろした町》は、数少ない例外の一点であると思う。先に記したように、この作品は修復によって損傷を受け、本来もっていた絵具の深みを失ってしまったことから、遺存する萬の代表作としては、《薬缶と茶道具のある静物》（大正7年・1918年）〔図11〕、あるいは《枯れた花のある静物》（大正15年・1926年）〔図12〕をあげねばならないかもしれない。しかし、何度も繰り返すが、損傷を受けたとはいえ、《木の間より見下ろした町》の画面には、ヨーロッパのキュビズムやフォービズム、あるいは表現主義の絵画とは一味異なる独自の性格が刻印されている。ここには、萬の人生上の苦悩はいうまでもないが、それに加えて、造形上の悲劇的な性格が重なって層をなしている。すなわち、内面の情熱を表出する絵画を実現するにあたり、それらを完全に拒否する理知的かつクールなキュビズムの様式を併用することによって、基本的に実現不可能なものを可能ならしめようとする造形上の悲劇的性格が見てとれるのである。

以上のことを踏まえて初めて、この絵画に具体化されたキュビズム、表現主義、あるいは文人画（南画）の諸要素を一体化させている「核」というべきものは、萬の思想と感情のすみずみを覆っていた自我の表現を狙いとする大正期的人格主義に他ならないことが理解されるであろう。「最近の芸術は自分の心を赤裸々に紙の上におちあけるものの気がする」<sup>9)</sup>という文芸誌『白樺』の主要メンバーであった武者小路実篤の言葉は、その典型的な例証である。フランスのキュビズムの様式を追求しつつも、この様

8) 原精一・小倉忠夫対談「萬鐵五郎-土着した表現主義の先駆-」、「美術手帖」第209号、1962年9月号、116頁。

9) 武者小路実篤「手紙から」、「白樺」明治44年12月号、



式は美的興味あるいは単なる造形上の面白さに終始するだけではないか、という懐疑が、萬の脳裏に焼き付いていたのではなかろうか。その苦闘の末の最初の突破口が、《木の間より見下ろした町》であったように思われてならないのである。

キュビズム、表現主義、そして文人画（南画）の表現要素が混然一体となりながら、しかも単一の画面においてさまざまに衝突し、火花を散らしている。そこにはまた、西洋や日本、そして岩手の土沢をめぐる文化の中心と周縁をめぐる一層複雑な美術交渉の姿が見え隠れする。こうした美術交渉については、単なる二国間の関係における豊かな地域から貧しい地域へと伝わる文化の伝播をめぐる比較研究を超える必要がある。従来の固定された比較研究の枠組を超えるのが文化交渉学的な研究手法だと考えられるが、ともかく、一方的な影響関係の解明に尽きることのない、新たな美術交渉論の確立が望まれるわけである。

新しい美術史研究を考えるに際して、萬の《木の間から見下ろした町》は有効な材料を提供している。この絵画について、土方定一が次のように語っているが、それは萬の実人生の、そしてこの絵画の造形上の悲劇を的確に指摘した言葉だと思われる。

この「木の間から見下ろした町」は、土沢の山にさしかかったところから展望した家並、そこに繁っているくるみの樹かなんかの立木——そういった郷里、土沢の回想であることは、萬の郷里へのかなしい回想を思わせる。回想のなかで郷里のこの風景は、いつの間にか浪漫主義的に美化され、造形的に純化され、萬鐵五郎の「自己の中心のなかに自然は置かれて」神秘をたたえた静謐な画面になっている<sup>10)</sup>。

### 三 前田寛治とクールベ、アングル、そしてファン・ゴッホ

前田寛治の作品には、面と塊量とを誇示する《J・C嬢の像》（大正14年・1925年）、あるいは顫える繊細な線描を用いた《棟梁の家族》（昭和3年・1928年）〔図13〕など、いくつかの異なる作風が見出される。後者においては、人物の衣服やテーブルの表面の形態モチーフが、肉太であるとともに無数の軟らかい平行線の効果によって、温もりのある表現を獲得している。いわゆるハッチングにも似たその線描の筆触は、一面において、素朴な形態の魅力を示している。こうした線描は、この画家の様式特徴とでもいべき、豊かな表現性を露わにするものである。

鳥取県出身の前田寛治は、大正11年（1922）に渡仏して、フランス新古典主義の画家アングルや19世紀フランス美術界の高峰のマネやセザンヌに関心を抱きつつ、クールベの写実主義絵画に傾倒した。前田が社会主義者ブルードンの肖像を描いたクールベに惹かれたのは、昭和前期におけるマルクス主義思想の理論的指導者で、同郷の福本和夫（1894-1983）の感化による。前田とは中学時代に同窓であった福本は、前田がパリに滞在していた時期の1921年から24年にかけて、文部省在外研究員としてフランスで

10) 土方定一「萬鐵五郎ノート」、『三彩』154号、1962年。土方定一『近代日本の画家論二』（土方定一著作集七）、1976年、平凡社、212頁。

学んでいた。この時期、前田は毎晩のように、福本から唯物史観などの理論を聞かされて、おそらく、芸術活動と政治的イデオロギーとの狭間で煩悶していたに違いない。数年後の1927年に上梓された前田の著書『クルベエ』（アルス美術叢書）の序文に、前田は次のように記している。

クルベエの作品は、十九世紀の繪畫傑作のうちで私の最も感銘してゐるものである。加ふるに彼の燃える様な熱情と頑強な意志とを以て生活を貫き、遂にラ・コンミュンの一員として革命に参加し、捕へられて獄中に餘生を送るに至った生涯を知るに及んでは、一人嚴肅な氣持ちで彼を眺めずには居られない。今私が彼の藝術を吟味し、彼の生活を記録しようとするのは、それを讀者に傳へると云ふよりも、私自身にその美と力とを吸収する為にと云ふ方がより適當である<sup>11)</sup>。

この序文は、芸術と思想の両面にわたるクルベエに対する前田の敬愛の念を明らかにしている。《メーデー》（大正13年・1924年）〔図14〕や《労働者》（大正13年・1924年頃）〔図15〕といった思想的内容の色濃い作品は、社会主義思想に関心を抱いていた前田の立場を鮮明に示すものであろう。しかし、こうしたいわば社会派の繪畫は、必ずしも成功しているとはいえず、そこに画家の揺れ動く気持ちの反映が見られるのを見逃してはならない。特に《メーデー》では、鮮やか過ぎる赤の色彩が、画面全体の色調を乱しており、前田特有の落ち着いた色調とはなっていない。やがて前田が、アングルに傾倒して、稀に見る質の高い裸婦や肖像画の大作を次々に制作したのも、社会主義の理論と画家としての眼、すなわちイデオロギーと美意識とが、微妙に分裂していたことを証明する裏付けとなるかも知れない。芸術に関しても、政治に関しても、この画家は、常に内部に矛盾を孕みつつ生涯を歩んだようである。このような前田の作風展開の中で、その位置づけが意外に難しいのがファン・ゴッホの影響を受けた作品であろう。

前田の繪畫が、顕著にファン・ゴッホ風の特徴を見せたのは大正10年（1921）のことである。とりわけ《ダリヤ》（大正10年・1921年）〔図16〕、《メーデー》、《労働者》（大正13年・1924年頃）などは、ファン・ゴッホの影響を明白に示す作品である。大正11年（1922）12月29日、前田は横浜港から客船でフランスへ出発し、翌大正12年（1923）2月8日にマルセイユに到着した。前田が執筆した「ヴラマンク訪問記」（『中央美術』9-8）には、この年の6月に里見勝蔵に連れられてオーヴェル村へ行き、ファン・ゴッホの墓へ向かったくだけりが見出される。帰宅後、すぐに制作にかかったのが《ゴッホの墓》（大正12年・1923年）〔図17〕だという。つまり前田は、渡仏する以前からファン・ゴッホに関心を抱いており、フランス到着後すぐに、この敬愛する画家の墓を訪ねている。墓地に立った前田は、次のような回想を記した。

その青々とした小さい草地の奥に二尺四方くらいの薄い灰色の安山岩を切り取った墓標が二つ並べられてある。これが狂人天才画家のゴッホと、内気な一商人だった弟のテオドルの為に残された記念碑であった。「ヴィセント・ヴァン・ゴッホ・ここに永眠 テオドル・ヴァン・ゴッホ・ここに

11) 前田寛治『クルベエ』、アルス美術叢書、1927年、序文。

永眠」。帽子を脱ぐと額から浸み出した汗がタラと頬に傳わるのを覺えた。(中略)低い墓標を見下していると急に首が硬化して腕が動かなくなり、思わずも奇聲を發しそうな衝動に堪えられなくなったので、三、四間歩いて空を仰いでみた。(中略)再びうつむいた時には臉の底が熱して地上の形を判然とさせることが出来なかった。自分は今急激にゴッホの狂氣を感受したまゝ、何時まで経っても覺めることが出来ないのではなからうか<sup>12)</sup>。

前田の油彩画《ゴッホの墓》(1923年)は、そうしたファン・ゴッホ詣での証しである。1920年代から30年代にかけての日本の絵画におけるファン・ゴッホの影響は、前田寛治や巖光(1907-1946)、あるいは小林徳三郎(1884-1949)らの作品に見てとれるが、この時期の前田の作品で、最も直裁にファン・ゴッホの影響を示す絵画は《ダリヤ》であろう。力強く短く無数の筆触が、画面のあらゆる箇所を埋め尽くしているが、黄色いダリヤの花と緑の葉の描写は、とりわけファン・ゴッホの描き方に酷似している。描かれた花瓶には、「Vincent」の文字が見られ、前田がファン・ゴッホに深く心酔していたことがうかがえる。ファン・ゴッホの影響を示す資料としては、一枚の紙片に四人の労働者を描いた《労働者四態》(1924年)や横向きの農民の姿を二点スケッチした《男の像》(1921年頃)などの素描が挙げられる。先に挙げた、いかにもファン・ゴッホ風の様式を示す《労働者》や《ダリヤ》などは別にして、他の多くの作品を観察してみると、ファン・ゴッホの筆触に着想を得て展開したと推測される「肉太の軟らかい平行線」が、しばしば用いられていることに気づかされる。この形態モチーフは、大正期の《花と子供等》(大正10年・1921年)、《家族》(大正12年・1923)《メーデー》(大正13年・1924年)、《赤い風景》(大正14年・1925年)、そして昭和期の《大工》(昭和2年・1927年)、《横臥裸婦》(昭和3年・1928年)、加えて、神奈川県立近代美術館所蔵の《裸婦》(昭和3年・1928年)〔図18〕や《棟梁の家族》(昭和3年・1928年)など、前田の初期から晩期までを貫く重要な形態モチーフである。

いうまでもなく、昭和に入っては、このモチーフが、ファン・ゴッホの様式を咀嚼しつつも、すでにその直接の影響を脱して、独自の線描表現に変貌していることを見逃してはならない。岸田劉生や萬鐵五郎らの大正初期の作品が、ファン・ゴッホの影響を明白に示したにもかかわらず、その後は完全にファン・ゴッホ風の作品と無縁になったことを想起すべきであろう。前田の場合はそれとは基本的に異なっているといつてよい。図式化した言い方だが、おそらく前田は、社会および政治思想を踏まえた絵画の理念としては、クールベに惹かれ、様式の問題としては、完璧な洗練の極致というべき画面を確立したアングルに最も惹かれたに違いない。そして、画家としての本能的な手仕事あるいは心性の問題としては、ファン・ゴッホの筆触を始め、その作風に深く、しかも間歇的に長年月にわたって魅了され続けたものと推測される。クールベ、ファン・ゴッホ、そしてアングルという、かなり性格の異なる画家たちの作品に傾倒した前田の絵画は、いうまでもなく、これらの画家の作風の懸隔に比例して、大きな振幅を示していると解されるであろう。そして、その振幅の大きさとそれを総合しようとした不屈の努力こそが、昭和前期の画家たちの中であって、前田の存在をひときわ輝かしいものにしていく要因の一

12) 前田寛治「滞仏中の思い出-ゴッホの墓-」、『美術新論』3-6、昭和3年6月。前田寛治「寫實の要件」、中央公論美術出版社、92-93頁。

つである。なかんずく、ファン・ゴッホの影響は、前田の絵画の中に、あくまでも静かに、そして深く持続的に沈潜した重要な要素だと考えられる。前田独自の軟らかい平行線による筆触が、そのことを証明しているといえるのではなかろうか。

《裸婦》（神奈川県立近代美術館蔵）や《棟梁の家族》の画面では、顫えるような、あるいは燃え上がるような筆触が実に印象的である。この軟らかくて、ある種の土臭い雰囲気や漂わす表現が、前田の本領であることはまず間違いない。こうした線描や形態の特質が、《ダリヤ》に見られるファン・ゴッホ風の太く短い無数の筆触の豊かな展開であると思われるのである。

以上、一瞥では西洋美術の一方的な影響に翻弄されたと思われる前田であるが、すでに具体的に述べたように、前田の絵画は、表面的な影響を脱した自立的な性格を明白に示している。「影響」と「自立」という前田の絵画を取り巻く複雑な諸相の中に、本稿で考察を進めている文化交渉学的美術史研究のあり方が潜んでいるのではなかろうか。その意味で、前田の絵画は、まことに意義深い作品だといえるであろう。

#### 四 サロン・ド・メと戦後の洋画

第二次世界大戦後、フランスの〈サロン・ド・メ〉(Salon de Mai)の画家たちは、かつては美術雑誌で大々的に紹介されはしたものの、今日ではまったくといってよいほどに忘れられている。すなわち、マチスの大胆な色面を一種のキュビズム風の手法を駆使して構成した1907年生まれのアンドレ・マルシャン (André Marchand)、迫力は弱められたにせよ、キュビズムの堅牢な形態をフォーヴィスム風の色彩に混成縫合させようとした1905年生まれのエドゥアル・ピニオン (Edouard Pignon)、あるいは叙情的で溫柔とでも形容すべき抽象を誇る1909年生まれのギュスターヴ・サンジエ (Gustave Singier)らの〈サロン・ド・メ〉に参加した面々である。これらの画家たちと日本の画家たちとの直接的あるいは間接的な交流は、実に半世紀前に遡る。

1951年に日本で「サロン・ド・メ東京展」が開催され、キュビズムとフォービズムを結合させようとした半具象、半抽象のマルシャン、ピニオンを始めとして、キリコの影響を受けた1904年生まれのリュシアン・クートー (Lucien Coutaud) といった、当時のフランスで少なからず話題を呼んだ新進の画家たちが紹介され、今日から見れば驚くべき評判となった。マルシャンの《日光浴》(1950年)〔図19〕やピニオンの《オステンド港の防波堤》(1949年)〔図20〕などが挙げられる。戦後に制作活動を開始した日本の多くの若い洋画家たちにとって、彼らの作品、より正確にいうなら、彼らの制作活動の志向するところが共感に値するものであったようである。実際、1950年代に入ったころ、荻須高德、土方定一、今日出海らの画家、評論家たちが頻繁に作家のアトリエを訪問して、日本の美術家や愛好家たちに、サロン・ド・メの画家たちを繰り返し紹介している。また、当時の『みづゑ』、『美術手帖』、『美術批評』などの雑誌には、滝口修造、和田定夫、岡本太郎、末松正樹、植村鷹千代、花田清輝らが、これらの画家たちについて精細な論評を発表するなど、まるで美術界はサロン・ド・メ一色といっても過言ではな

いと思えるほどの状況であった<sup>13)</sup>。

戦後のフランスにおいて、マルシャンやピニオンが、あたかも久しく待望された新星のように注目されたのは、彼らの作風が、戦前からの巨匠ピカソ、マチスを踏まえつつ、新しい様式の実験模作によって、堅実な成果を上げつつあると見えたからに他ならない。極端な様式を拒絶するフランスの社会にあって、これらの作家たちの作風は、穏健なデリカシーを含むとともに、新たな局面を切り開く可能性を裡に秘めていると考えられたようである。

もう一つ見逃してはならないのは、マルシャンにしてもピニオンにしても、多くのサロン・ド・メの画家たちが、イデオロギー的に保守の陣営であった美術団体に反旗を翻した若手画家の団体である「フランス伝統青年画家」(Les Jeunes Peintres de Tradition Francaise)に属していたことであろう。戦後のフランス社会が、対独協力派、すなわちヒトラーに共感したフランス人に対して、徹底的な拒絶反応を示したことは、今さら述べるまでもなかろう。ユダの裏切りをテーマにした小説『藁人形の犬たち』を著し、第二次世界大戦の終結とともに、内面の地獄を見据えて自殺したフランスの小説家、ピエール・ウジェーヌ・ドリユ＝ラ＝ロシェル (Pierre Eugène Drieu La Rochelle 1893-1945) の特殊な例を挙げるまでもなく、フランス社会はナチス協力派の芸術家を、作品の良し悪しを別にして、激しく非難した。1953年に開催された「サロン・デ・チュイルリー」展に、ドラン、ヴラマンクらのナチス協力者と見做された画家たちが復帰したとき、左翼系の新聞「レットル・フランセーズ」(Lettre Francaise)は、当然のことながら、手厳しい追及の姿勢を崩さなかった。つまり、戦後間もないフランス社会においては、反ファシズムの立場を鮮明にしたマルシャンやピニオンらを受け入れ易くする土壌が形成されていたのである。断っておくが、筆者はここでピニオンらが、作品の力量ではなく、イデオロギーという観点から人気を博したということ、必要以上に強調したいわけではない。ただこの時期のイデオロギーは、軽視できない事実だと思っただけである。

ともかく、このような情勢のもとに、〈サロン・ド・メ〉の画家たちが、日本で大きく紹介されたのであるが、日本の洋画家たちは、これらフランスの若い画家の絵画に、どのような関心を抱いたのであろうか。いうまでもなく、フランスと同様に日本においても、ピカソやマチスの呪縛から自己の作風を解き放そうとする志向が強く意識されていたことは事実であろう。しかも、戦後の挫折感漂う時期に、キュビズムやフォービズムを咀嚼しつつ、抽象的な造形を求めるとともに、一方で、ヒューマンな人間像を見失うまいとする日本の洋画家たちの態度は、森芳雄の《二人》(1950年)〔図21〕や海老原喜之助の《殉教者・サン・セバスチャン》(1951年)〔図22〕、そして足代義郎の《錐体のある静物》(1953年)や《想》(1958年)〔図23〕を思い浮かべるだけで十分に納得がいく<sup>14)</sup>。加えて、井上長三郎、山口薫、中本達也、小磯良平らが描いた1950年代の作品を眺めてみれば、〈サロン・ド・メ〉の影響が如何に大きかったかは一目瞭然であろう。なお、海老原の《殉教者・サン・セバスチャン》は、1952年のサロン・ド・メ展に招待出品された。また、森芳雄は、〈サロン・ド・メ〉というよりも、イタリアの具象画家マッシモ・カンピーリの影響を強く受けている。

13) たとえば、岡本太郎、末松正樹「サロン・ド・メエの人々」、『藝術新潮』第2巻第3号、1951年、65-79頁など。

14) 『足代義郎展-「人」と色彩の交感-』、三重県立美術館、1987年、図版4および図版12。

ピニオンやマルシャンらの絵画が、戦後のフランス社会の、ある意味で特殊な状況から高く評価されて、それが直接日本に紹介され、若い洋画家たちに決定的な感化を与えたことを改めて考えてみると、複雑な気がしないわけでもない。というのも、限定された造形志向の枠内では、ある程度共通した狙いがあったにせよ、当時の日本の洋画家と、〈サロン・ド・メ〉に参加したフランスの画家との間には、自明のことながら、本質的に理解しえない大きな間隙が存在していたからである。しかし、そのすれ違いの中にこそ、形式的に類似する〈サロン・ド・メ〉の作品とは本質的に異なる深い内実を絵画化することに成功した日本独自の油彩画の確立が見られる。それが事実だとすると、この事態は、まことに皮肉だといわざるを得ない。

## 五 日本独自の油彩画

これまで述べてきた3名の洋画家の文化的交渉的な側面を以下にまとめてみたい。まず、主として明治期に活動した鹿子木孟郎の場合、あまりにも素朴だと形容できるほどにフランス絵画に憧れを抱き、当時の保守派の正統派画家ローランスに師事してアカデミックな作風を見につけるために絵画制作に打ち込んだ。後年に鮮烈な色彩を用いた象徴主義へと進んだが、さらに、敵対勢力でもあった印象派にも接近している。きわめて素直にフランス絵画の潮流に身を任せた鹿子木は、やはり、油彩画草創期の明治の画家であったわけである。鹿子木には、萬や前田らの作品に見られる複雑な文化交渉の痕跡は見出し難いが、ただ一つ指摘しておかねばならないことは、これほど西洋美術に憧れた鹿子木であったが、第3回留学時には禅画の代表的主題である「十牛図」に関心を示していたことが報告されている<sup>15)</sup>。

次に、フランスの印象派、フォーヴィスム、そしてキュビズムに傾倒した萬鐵五郎は、大正期の『白樺』的な人格主義を重視して、それと関連をもつと考えたドイツ表現主義に関心を抱いた。しかし、そうした表現主義が、画家の内面の表出を目指していると理解した萬は、やはり心（気持ち）を山や川に託して制作しようとした日本の文人画（南画）に傾斜して行くようになる。そうした観点をまとめると、萬の絵画には、キュビズム、フォーヴィスム、表現主義、文人画（南画）の制作手法が混然一体となっている。ただし、その状況は、先の作品分析からも把握できたように、決して融和というべきまとまりではなく、キュビズムと表現主義の対立と衝突、また、これらと文人画（南画）との対立と衝突とみるべきである。まったくの仮説にすぎないが、大正中期以後、文人画（南画）との出会いによって、萬は伝統的な墨画の魅力をおもひながら油彩画に導入しようとしたのではなかろうか。その幾つかの実験が《木の間から見下ろした町》や《薬缶と茶道具のある静物》だとする解釈は、あまりにも勇み足であろうか。しかし、そこにこそ、萬が苦悩しながら目指した「自立」の姿勢が見られるに違いない。

加えて、もう少し丁寧に解説すると、萬の絵画には、これらのどの要素、つまり、キュビズム、ドイツ表現派、文人画（南画）が、ときに融合しながらも、激しく衝突し、破綻に近いやり方で一つの画面の中に混在している、とみるべきであろう。その典型的な作例が《木の間より見下ろした町》に他ならない。その意味では、この絵画は、西洋美術の一時的な影響下に仕上がった作品ではないことが明らか

15) 前掲書、荒屋鋪透「鹿子木孟郎とルネ・メナール-素描にみる鹿子木の主題・技法の展開-」。

になろう。この混沌と衝突、そして融合の複雑な重なりを画面自体から感じとったときに初めて、萬が達成した、いや達成しようとした日本の油彩画の価値が理解できることになろう。後年の屈指の代表作《枯れた花のある静物》(1926年・昭和元年)では、衝突というよりも、これらの諸要素が一定の融合を遂げていると考えられるが、改めて振り返って見ると、《木の間より見下ろした町》こそ、文化交渉という現象を美術作品によって説明する格好の材料となるに違いない。というのも、先に記した修復によるダメージは大きな損失であるとはいえ、日本近代洋画史の中でも、そしてとりわけ大正期の洋画家の中で、ひときわ重要な画家が萬であることが、この一点の絵画によつて的確に証明されるからである。

さらに、昭和初期の洋画壇で見逃せないのが前田寛治であろう。クールベ、アングル、ファン・ゴッホの3人のフランス近代画家の強い影響を受けた前田は、それらの画家たちの諸特徴を咀嚼して、やはり単なる一方的な影響を脱して、独自の油彩画を確立したといつてよい。とりわけ、ファン・ゴッホの手法を、初期から晩年に至るまで間歇的に採り入れて、独特の質感と形態モチーフを獲得している。その偉業は長く讃えられるであろう。前田においても、西洋美術との関わりは、決して一方的なものではなく、むしろ、萬とも異なつて、いわば「西洋美術を自家薬籠中のものとして使いこなした」という印象を与えている。萬との違いは、大正期と昭和期の時代の相違に起因しているに違いない。

最後に、第二次世界大戦直後の海老原喜之助や森芳雄らの制作活動には、フランスの〈サロン・ド・メ〉の画家たちと同様に、ピカソやマチスらを超えようとする造形思考が顕著に表れており、その点では、これら日本とフランスの画家たちは、共通の基盤に立っていたわけである。しかし、フランスの〈サロン・ド・メ〉の画家たちが背負っていたイデオロギー的な立場は、日本の洋画家たちにとっては性格を異にした。つまり、日本の洋画家たちは、戦争体験を踏まえた表現という点ではフランスの画家たちと同様の立場にあったが、戦勝国フランスにおけるナチス排斥の議論とは直接的には無関係で、敗戦国日本という国の「崩壊」とそれに伴う自己の精神の崩壊とを如何に受けとめるかという心の問題に捕われていたはずである。

抽象的な美術がアメリカ合衆国から日本に入ってくる流れの中で、彼らが「具象」にこだわったのも、崩壊した自己の再確立を目指さねばならないという、やり切れない心の問題であったに違いない。そこで彼らは、戦後の美術が如何に抽象化へと向かおうとも、最後に残された具象的な「人間像」の追求にこだわったのではなかろうか。たとえば、麻生三郎の描く数多くの人間像が、画面の中に埋没して見えなくなるかの印象を与えるが、それでもなお、麻生は人間の姿を完全に消そうとはしなかった。そうした状況下で、海老原らが出会ったのが、〈サロン・ド・メ〉に参加したマルシャンやピニョンらの抽象と具象を折衷した人間像であったに違いない。

しかし興味深いことに、両者の出会いには、大きなすれ違いがあった。というのも、形式的には非常によく似た形態モチーフと画面構成を示しているにもかかわらず、その内実は決定的に異なるものであったからである。日本の近代洋画は、西洋の油彩画の亜流あるいは模倣といわれることがしばしばあるが、少なくとも、戦後に制作された〈サロン・ド・メ〉風の作品には、フランスの画家たちには認めることができない深い内実が表明されている。造形上の構成を端正にこなす〈サロン・ド・メ〉の影響を受けた日本の洋画家たちの絵画には、敗戦後の生き方という重苦しい思念の表現が見てとれる。森芳雄の《二人》や海老原喜之助の《殉教者・サン・セバスチャン》らの主題は、やり切れない時代に直面

して、重荷を背負うことになった画家たちの心境を生々しく伝えるものである。加えて、それらの絵画は、油彩画としての質においても、〈サロン・ド・メ〉に参加したフランスの画家たちのそれを遥かに超えていると指摘しておきたい。

### おわりに

長年月にわたる日本近代美術史は、西洋美術の影響を軸にして研究が進んできた。日本の近代社会は、国策によって西洋化を極度に進めたため、美術作家の中でも、西洋の油彩画を移植した洋画家たちにとっては、当然ながら、西洋絵画を手本に修練を積むことになったわけである。洋画家たちの多くは、西洋追隨の摸倣に明け暮れることになったが、本稿で採り上げた萬や前田らは、西洋美術と真正面から向き合っ、「自己とは何か」という疑問を昇華することで、独自の画風を確立したに違いない。

一方で、近代洋画の研究者たちは、これまた西洋美術からの影響に的を絞って、繰り返し日本と西洋の影響関係、換言すれば、西洋美術の影響を受けた日本近代美術という枠組を設定して研究を進めた。近代美術においても、西洋以外の中国などアジアの美術との交流が部分的にせよ確実に見られたにもかかわらず、アジアへの関心は低く、西洋一辺倒といってもよい日本美術史研究が進展したのである。つけ加えておくと、明治から大正期に頻繁に交流した日本と中国の画家たちについての研究は、今なおほとんどなされていない。

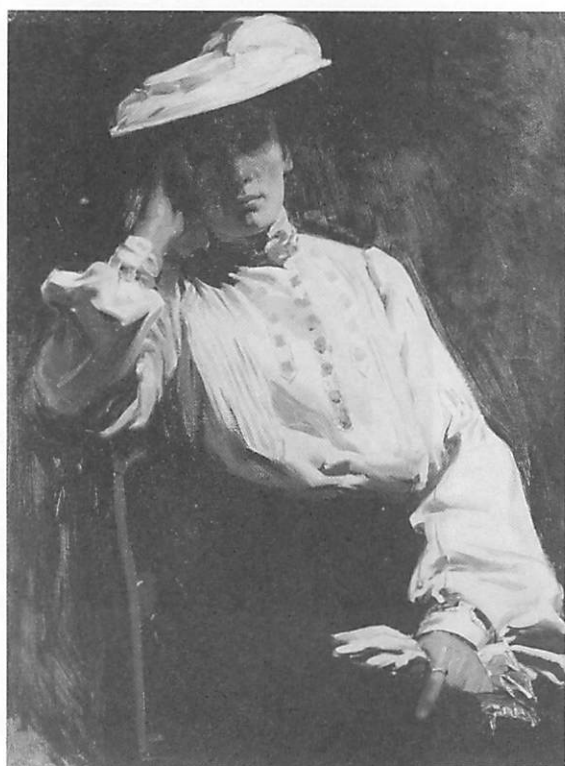
さらに、1990年頃からは、西洋美術史の研究者が、日本近代洋画史研究に参入してくるようになり、西洋中心主義的研究がさらに進行した。彼らの中には、日本人による西洋美術史研究の困難さに疲れて、そしてまた、日本人研究者として多少ともオリジナルな美術史研究を残そうとして、多少ともやり易いと考へた日本近代洋画に研究の軸を移しはじめた者もいた。しかし、西洋美術史の研究者は、どうしても自己の得意分野である西洋美術を基準にして、西洋から見た「日本近代洋画史」の構築を考える場合が多いことから、優れた研究も出るには出たが、つまるところ、彼らの美術史研究は、日本美術史とも西洋美術史ともいえない、まことに中途半端な研究となりがちであった。それらの美術史研究が、一国主義を超えた、真に開かれた世界美術史だと言えるのであろうか。いや、そうではあるまい。

特に、西洋美術を中心に考察する日本近代美術史研究は、西洋中心主義に陥り易いので、厳しくいえば、その研究は、いわば植民地主義的とも形容できる「西洋の周辺に位置づけられる日本美術」という性格を付与されがちになる。その場合、後期印象派のファン・ゴッホやゴーギャン、そしてセザンヌの影響を受けた近代画家たちが俎上に載せられることが多かった。しかし、そうした研究は、西洋近代美術史ではあっても、日本近代美術史ではない。その流れでは必然的に、両者の影響関係、しかも、「西洋の影響」が論じられるわけで、影響を与えた元の作品（原型）探しとなりがちで、そこでは自立的な日本近代美術史が成り立ちにくくなる。換言すれば、日本の洋画家の内部に深く沈潜した自立的な近代洋画史がしばしば放棄されたのである。もちろん、国際化が進む美術史研究の分野で、日本という一国にこだわる必要はないが、しかし、まず自立的な日本近代美術史を確立することなしに世界美術史の構想を練ったところで、単なる砂上の楼閣となろう。日本美術史が東アジア美術史へと大きく幅を広げてゆかねばならない時期を迎えていることは自明のことであるが、同時に、一人の画家を自立した存在とし

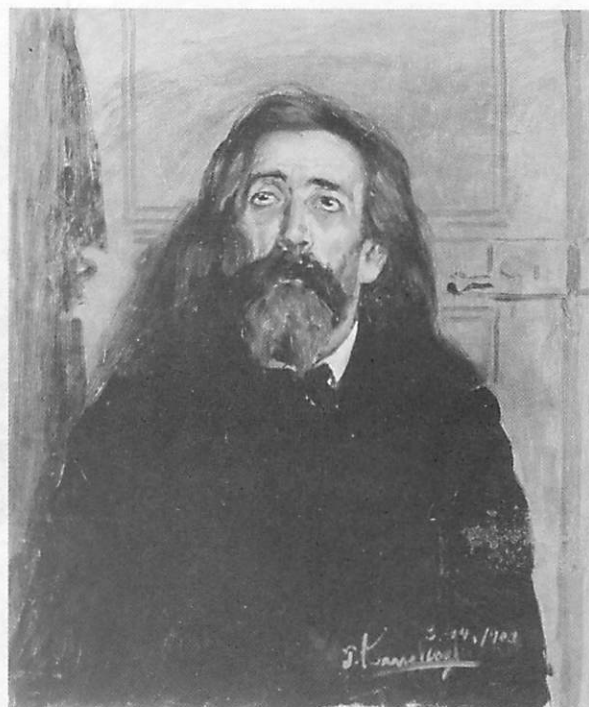


て解釈できない研究では、東アジア美術史の構想自体が成り立たない。

新しい学問を目指す文化交渉学としての美術史研究は、こうした桎梏から離脱するために、従来の植民地主義的な近代洋画の研究を批判しなければならない。本稿で文化交渉学を意識して論じた近代洋画史のあり方は、ひとつの試論にすぎないが、ここでの主張は、従来の二国間の影響関係に絞られるという偏った日本近代美術史研究に対するささやかな抵抗でもある。



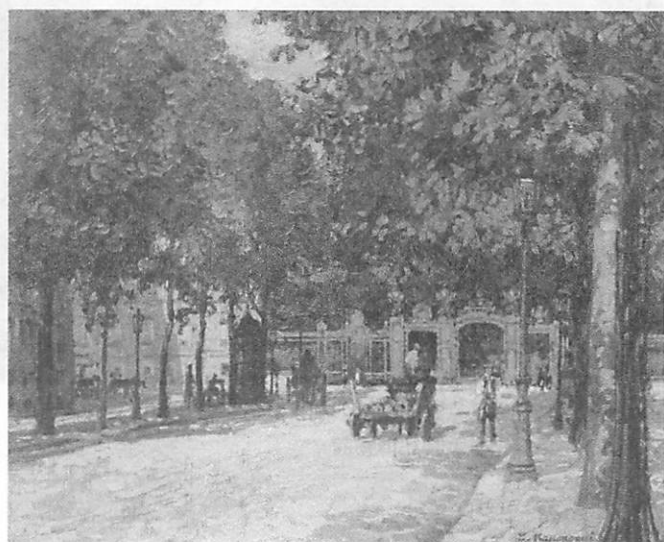
〔図1〕 鹿子木孟郎《白衣の婦人》1901-03年  
京都工芸繊維大学



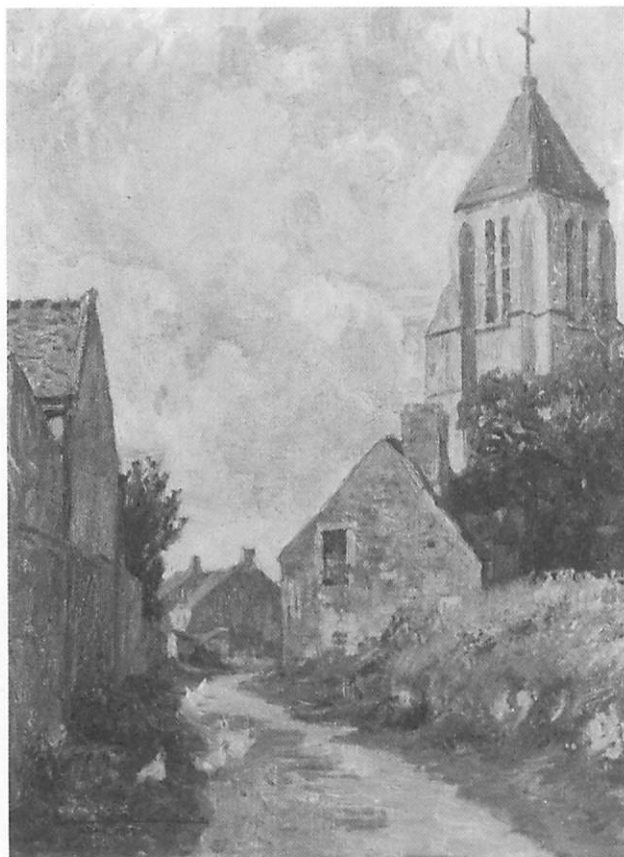
〔図2〕 鹿子木孟郎《上を向く男》1903年



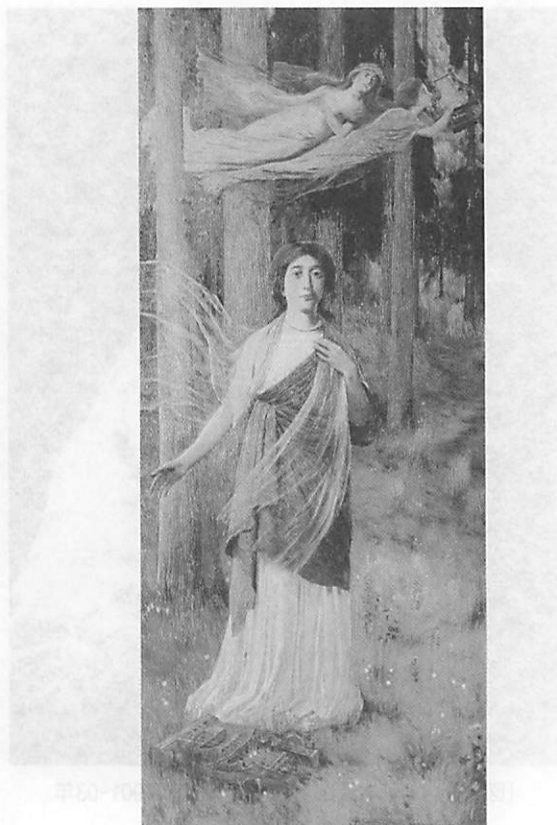
〔図3〕 鹿子木孟郎《ジプシーの女》1907-07年



〔図4〕 鹿子木孟郎《アブニューオッシュ》1916年  
目黒区美術館



〔図5〕 鹿子木孟郎《教会》1917年  
三重県立美術館



〔図6〕 鹿子木孟郎《アンスピレーション》1911年



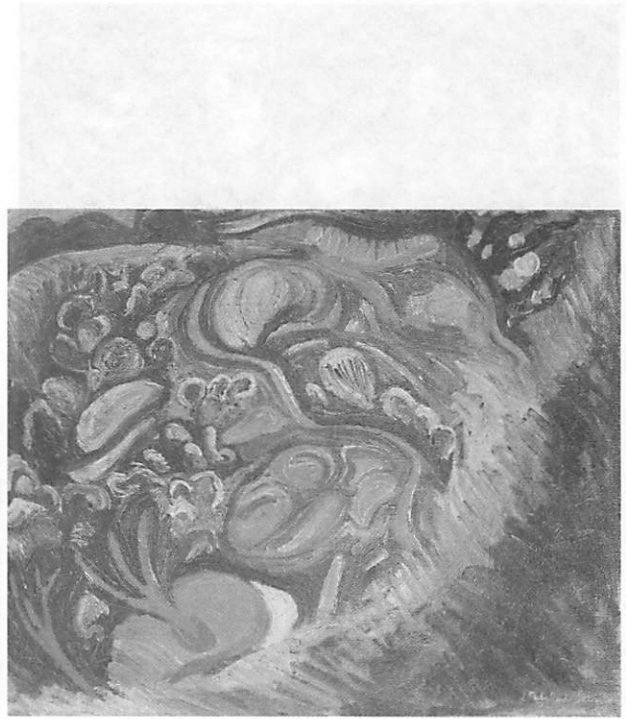
〔図7〕 萬鐵五郎《木の間より見下した町》1918年  
岩手県立博物館



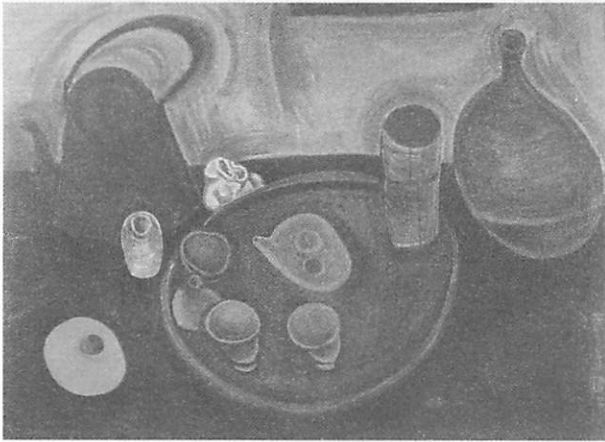
〔図8〕 萬鐵五郎《海浜》1922年  
岩手県立博物館



〔図9〕 萬鐵五郎《自画像》1916年



〔図10〕 萬鐵五郎《かなきり声の風景》1918年



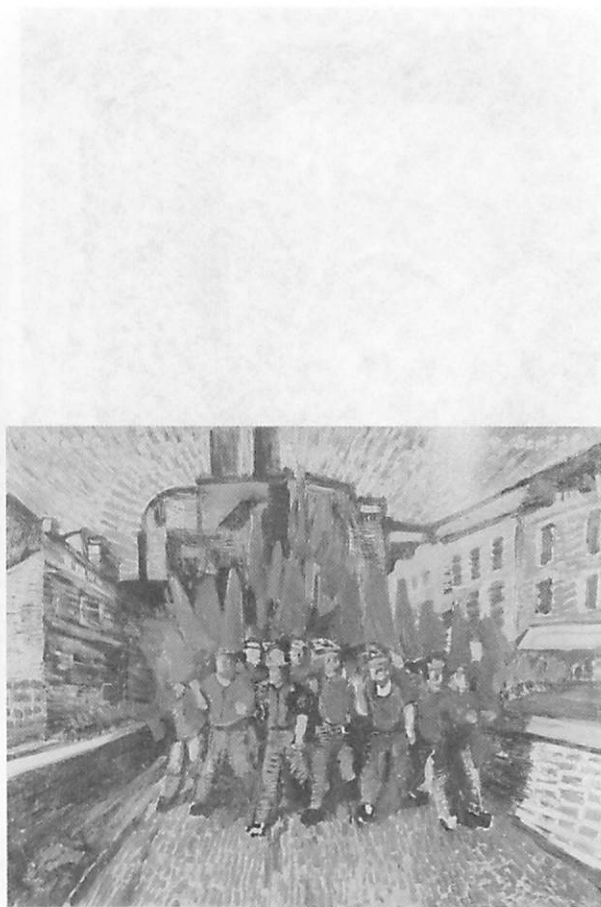
〔図11〕 萬鐵五郎《薬缶と茶道具のある静物》1918年



〔図12〕 萬鐵五郎《枯れた花のある静物》1926年



〔図13〕 前田寛治《棟梁の家族》1928年  
鳥取県立博物館



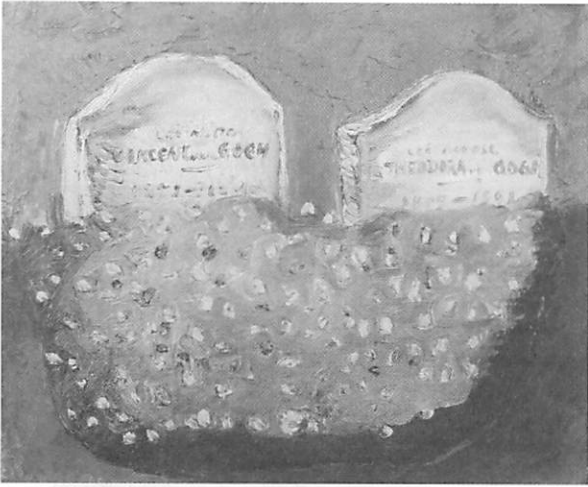
〔図14〕 前田寛治《メーデー》1924年



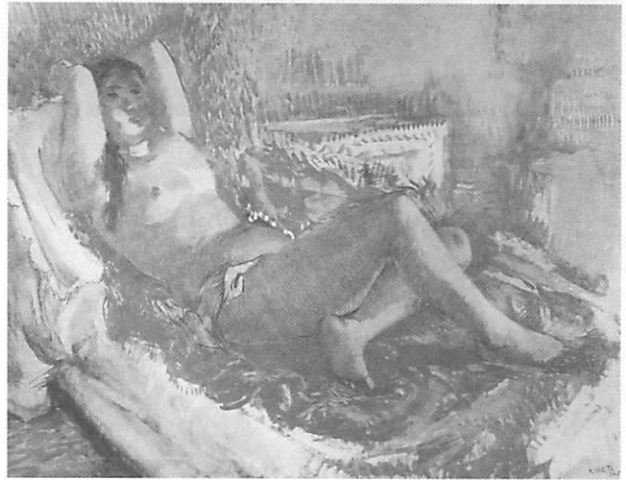
〔図15〕 前田寛治《労働者》1924年頃  
東京国立近代美術館



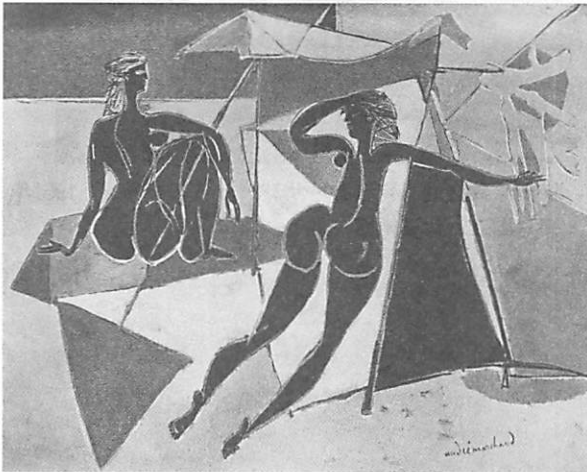
〔図16〕 前田寛治《ダリヤ》1921年



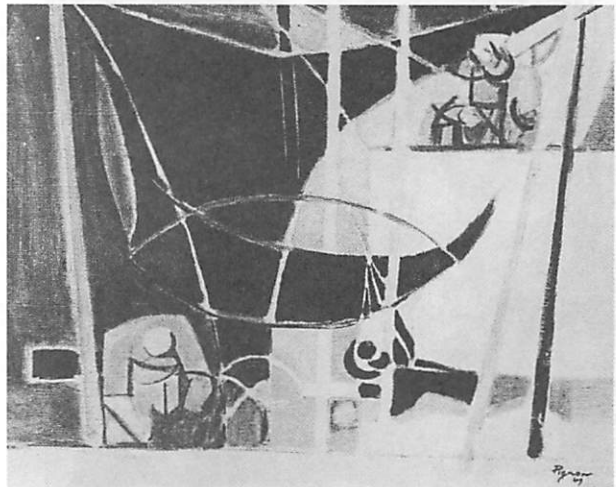
〔図17〕 前田寛治《ゴッホの墓》1923年



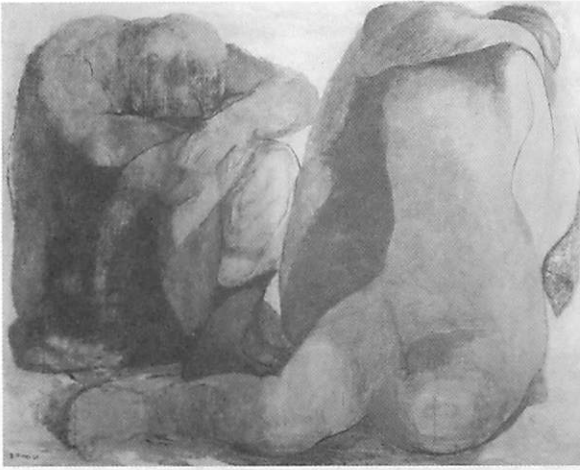
〔図18〕 前田寛治《裸婦》1928年 神奈川県立近代美術館



〔図19〕 マルシャン《日光浴》1950年 大原美術館



〔図20〕 ビニヨン《オステンド港の防波堤》1949年 大原美術館



〔図21〕 森芳雄〈二人〉1950年  
紀伊國屋書店



〔図22〕 海老原喜之助〈殉教者・サン・セバスチャン〉1951年  
東京国立近代美術館



〔図23〕 足代義郎〈想〉1958年