

日欧文化の相互影響の問題について

—— 造型芸術における伝統と潮流の受容 ——

佐藤 洋子

キーワード

日欧の景観意識　ドイツ語圏の浮世絵観　劉生の西洋絵画受容
造型芸術の感化・模倣・傾倒　影響の多義性

0. はじめに

本稿は、日本とヨーロッパの造型芸術における、伝統と時代潮流の受容の問題を考察する。

20世紀初頭、1903（明治36）年から5年間のアメリカ、フランス体験を経て帰国した作家永井荷風は、全感覚を挙げて摂取吸収した西洋文化への反動から、東洋回帰に傾斜していった。

『あめりか物語』には、横浜から新開地シアトルの港に足を踏み入れて4年、大都会と文明の波を泳ぎわたり、その地が「今わが第二の故郷となった」⁽¹⁾追憶の感慨が綴られている。次いで、大西洋を越えてフランスに赴いてからは、「われ多年の宿望を遂げ得て初めて巴里を見し時は明くる日を待たで死すとも更に恨む処なしと思ひき。」⁽²⁾と、爛熟の文化に浸った感激の1年を送った。ヨーロッパの文学、絵画、彫刻、音楽芸術を、その歴史と風土とともに「茫として夢の如く」享受した帰朝者は、故国で、自らの中に流れる日本的なるものの声に耳を傾けざるを得なくなる。外国文化の咀嚼に没頭して10年、わが身の複眼に戸惑い揺れる真情が、こう吐露される。「われは当初日本の風景及び社会に対しても勉めてピエール・ロッチの如き放浪詩人の心を以てこれを視る事を得たりしが、気候、風土、衣服、食品、住居の類は先づわが肉体を冒して漸次わが感覚を日本化せしむる」。⁽²⁾

1916（大正6）年、慶応義塾教授と「三田文学」主幹を辞した永井荷風は、雑誌「文明」を創刊、連載『矢立のちび筆』のなかで、西洋文化を血肉化したのち、母国文化の本質を比較対照してゆく思索の過程を、つぎのように述べている。

「つらつら四季を通じてわが国草木の花を見るに、西洋種の花に引比ぶれば、ここに自ら特殊の色調あるを知る。牡丹芍薬の花極めて鮮研なれども其の趣決してダリヤと同じからず、……牡丹の紅は加賀友禅の古色を思はしめ、……日本の花はいかほど色濃く鮮かなるも何となく古めきて云ひがたき渋味あり。……僅兩三年前まではさほどにも思はざりける風土固有の温和なる色調、漸く其のなつかしさを増し行かんとする。……吾等真に良きものなれば何ぞ時の今古と国の東西を云々するの暇あらんや。西班牙に固有の橙紅色あり。仏蘭西に固有の銀鼠色あり。伊太利亞に固有の紅色あり。是旅行者の一度其の国土に入るや天然と芸術との別なく漫然として而も明瞭に認むる所なり。一国の風土は天然と人為とを包含して必ずここに固有の色を作らしむ。吾等は我邦土本来の面目の何たるかを知り之を失はざらん事を慮るに過ぎず。……」⁽³⁾

「我邦土本来の面目」とは、いかなる特色をもつものか。面目を文化と置き換えれば、西洋を知ることで日本文化はどう認識されるのか。それぞれの風土固有の色調とは何か。この問題を、造型芸術における伝統と時代の潮流受容になかに探っていく。

1. 日欧の景観意識とジャポニスム

わが国最初の『日本美術史』を著した岡倉天心は、その冒頭で「世人は歴史を目して過去の事蹟を編集したる記録、即ち死物となす。是れ大いなる誤謬なり。」⁽⁴⁾として、美術史の担うべき命題を説いた。「美術を研究するの要、豈啻^{あにただ}に過去を記するに止まらんや。又、須らく未来の美術を作為するの地をなさざるべからず。」⁽⁴⁾ 美術史家の使命は、過去の造型芸術を現在に受け継ぐだけでなく、生命あるものとして未来に伝え、歴史を再構成していく責務をもつものである。そこには、美術を近代精神史・思想史のなかに位置づけ、伝統の見直しを計ろうとする、天心の日本的アカデミズムの姿勢が見て取れる。

幕末から明治維新後にかけて、欧米の先進文明を移入するために、指導者として招聘された御雇い外国人は、日本の近代化過程で大きな役割を果たした。そのうちの一人、哲学・理財学などを講じたフェロノサは、日本美術に惹かれて研究にうち込んだ。世をあげて欧化主義時代の1882（明治15）年、日本美術の保護を説いた彼の講演『美術真説』は大きな反響をよんだ。そして、新しい日本画創造をめざす天心らと鑑画会を興すほか、夢殿の開扉を含む古社寺の調査、欧米の美術館視察を行うなど、フェノロサは日本美術のあり方に多大な影響を及ぼした。狩野芳崖、橋本雅邦らの制作を支援し、東京美術学校の設立に努力するその美術観の中心には、伝統のなかの「和」の正統派擁護があった。

ところで、日本美術の造型表現意欲は、江戸中期の18世紀後半から、「洋」の画法の迫真性に無関心ではいられなかった。造型表現の世界は、時代の潮流に刺激を受け、新たな飛躍を見せることがある。日本美術の「和」のなかに、「洋」の受容がおこなわれた。ここでいう「和」は二重構造になっており、フェノロサ・天心の目指した日本画の革新は上部構造にあって、浮世絵は、正統派の範疇外にある下位のサブ・カルチャーであった。市井の生活を描写した風俗画から生まれた浮世絵は、造型上、西洋画の遠近法を取り入れて、明快で力強い表現を展開する作家が出現した。葛飾北斎が、その人であった。

サブ・カルチャーとしての浮世絵は、1765（明和2）年、鈴木春信が多色摺の版画を創始、錦絵と呼ばれて発展してきた。1760（宝暦10）年に生まれた北斎は、一世を風靡した春信のほかに鳥居清長、喜多川歌麿らが活躍する黄金期に育ち、勝川春章に入門した。浮世絵は、印刷技術のめざましい発達とともに、江戸庶民文化を代表するものとなった。1794（寛政6）年に、北斎は弟子との不和から勝川派を追われてのちは、一匹狼的存在となったが、表現手段と領域は、逆境をはねかえす勢いで拡大していった。幕府御用絵師の狩野派、琳派、中国の南北画、洋画に至るまで、和漢洋の様式を貪欲に学んで、ついには独自の世界を築き上げた。90歳を数える「画狂老人」の生涯だった。

浮世絵の芸術性は、「洋」の世界で評価された。19世紀後半、日本からの陶磁器類を包んだ木版刷りの《漫画》にフランス人版画家ブラックモンは驚嘆した。その日本の表現様式は新鮮な衝撃を与えて、幅ひろいジャポニスム現象をひき起こすきっかけとなった。HOKUSAIは浮世絵の代名詞だった。「北斎を

研究するのはひとつの楽しみだ。彼のなかに広い世界があるから」といったのは、後年のフェノロサであった。⁽⁵⁾

「日本的なるもの」に触発されるジャポニスムは、ヨーロッパではそれぞれの文化圏で独特の展開を見せている。異文化に対する感性の相違、といったものがそこに投影され、特に浮世絵に関しては「見出すまなざし」と「造りだすかたち」の多彩さが顕著である。もちろんジャポニスムは、「日本趣味」への愛好から生まれた受容と応用の表現現象で、その源流となったものは、浮世絵版画のみならず、伝統絵画、彫刻、漆器、陶芸、家具、金銀細工から建築まで、日本文化の総体を対象としていた。極東の美的完成度の高い工芸の数々を目にする万国博の機会も手伝って、ヨーロッパの日本熱は大きな波となった。

1988年、パリと日本で開催された『ジャポニスム展』は、副題の「19世紀西洋美術への日本の影響」そのままに、420点にのぼる出品によって、すでに19世紀はじめからの日本美術への関心が、西洋美術の革新・発展につながっていったことを検証する、集大成の展覧会であった。⁽⁶⁾また1999年の、英語文献集成『ジャポニスムの系譜』(全6巻)の刊行は、テキストによる英語圏潮流の一層系統的な研究を可能にした。⁽⁷⁾

フランスとイギリスは、ジャポニスム発祥の地であり、ヨーロッパ各地への派生的な影響を与えてきたが、ドイツ語圏の運動は、日本的なるものを「見出すまなざし」がそれと異なり、インパクトを受けて「造りだすかたち」にも、英仏とはニュアンスの違う造型作品が生まれている。

この日欧文化の相互影響の問題を、これまで筆者はヨーロッパの文芸雑誌と万国博の歴史のなかに探ってきたが、ヨーロッパ人の美術観を考察するとき、ドイツ語圏の資料は視点の奥ゆきに独自のものがある。それは、ものごとを通史の観点から考える感覚のやや稀薄な日本人に、天心の東洋的美術史観を相互補完する、美術史の意味を提供してくれるのである。

『ドイツに於ける浮世絵研究について』は、シュテフィ・シュミットの同題名解説で、ドイツの歴史的研究成果と特色をよく伝えている。⁽⁸⁾これによれば、19世紀にオランダ商館医師シーボルトがもたらした北斎漫画は、彼の編纂になる『日本』のなかでリトグラフ印刷によったため、木版画の味が損なわれてしまったという。浮世絵に関する最初の学術論文は、ハンブルク工芸美術館

館長ブリンクマンが1889年に著した『日本の美術と工芸』で、北斎に代表される浮世絵師たちを、「挿絵画家兼工芸図案家」としている。1883年に刊行されたフランス人ゴーンズの『日本の美術』に準拠したところも見られるが、浮世絵を発見するまなざしと研究の姿勢は、一線を画していた。ゴーンズは単なる耽美主義者、とブリンクマンは断じた。「この日本の工芸品がもつ技術的・美術的・歴史的価値を評価するだけでなく、これらの作品とモチーフが、日本の自然風土や日本人の魂と密接な関係を持つこと」、を解明しようとした。次いで浮世絵を幅広く研究したフォン・ザイドリッツの『日本の彩色木版画の歴史』(1897年)は、清長の描写法を称賛し、後期歌麿のデカダンスを予見し、写楽に注目し、広重を風景画の完成者と見た。北斎の評価については、その芸術性をめぐって交わされたゴーンズとフェノロサ論争に、両者ともに共鳴せず、作品の「民族的固有性、素朴さ、自由奔放さ」を認めたのだった。1908年に日本文学・美術史研究のため来日したルンプによって、ドイツの浮世絵研究はより客観的となった。風土、自然観、文化へのまなざしが、その中心に据えられていった。

2. ドイツ語圏の浮世絵観

鋭く的確な観察力で、人間と自然の動態を描写した14編の北斎《漫画》は、素描家・アーティスト北斎の名を一躍知らしめた。パリで1888年に創刊された月刊誌『芸術の日本』において、「《漫画》は一種の百科全書である(fig.1)。」と絶賛されている。この月刊誌は、ドイツ人画商で日本美術を精力的に紹介したビングが3年にわたって編集したもので、各号にはフランスだけでなく当時有数の専門家による論文が、日本の書物からの挿絵を豊富にちりばめて掲載された。カラー図版もついた日本美術の高級誌だった。北斎の知名度が上がったのは、芸術に生涯を捧げた、強烈な個性の表白のためであろう。「己六才より物の形状を写の癖ありて……七十年前画く所は 實に取に足ものなし七十三才にして稍禽獸虫魚の骨格 草木の出生を悟し得たり 故に八十にしてハ益く進ミ九十才にして猶其奥意を極め 一百歳にして正に神妙ならん歟 百有十歳にしてハ一点一格にして生るがごとくならん願くハ長寿の君子 予が言の妄ならざるを^み見たまふべし」。(9)これは、その画業の変遷を物語る落款が30有余、75歳で



fig. 1 《北斎漫画》第1編見開き

最終の号「卅」と改名したときの「画狂老人」北斎のことばである。ヨーロッパ人はここに芸術家の顔を見た。

ポーランドの貴族ヤシェンスキーは、パリ留学中ジャポニスムの洗礼を受け、ロシアの所有地を売却して卓越した日本美術品を収集した。彼の情熱は単なる異文化への憧れではなく、極東の「美」の国への民族的共感があった。歴史的に列強に翻弄されてきた故国を顧みて、日露戦争後の1906年、古都クラカウ美術館で自分のコレクションについて、はじめてポーランド語の解説を書いた。彼はミドルネームに、北斎漫画へのオマージュを込め、Feliks Manngha Jasienski と名乗って、日本美術の芸術的・思想的価値の普及に努めた。1920年寄贈されたコレクション総数は1万5千点、中心をなす浮世絵は4600点で、重要な画家の作品が系統的に網羅されていた。即ち、師宣、春信から、鳥居派・勝川派の清長、歌麿、栄昌、栄之、写楽、北斎、及び歌川派の豊国、国芳、国貞等を含み、広重は2000枚を越える。木版芸術の貴重な宝庫である。

1994年、このコレクションは、映画監督アンジェイ・ワイダの京都賞を基

に、日本の最新技術も展示紹介する「クラフ日本美術技術センター」として開館、美の伝道者ヤシエンスキーを記念して、「Manngha (マンガ)」と名付けられた。⁽¹⁰⁾

日本の風景版画の二大巨匠、北斎と広重を比較してみると、動と静の画風の違いが感じられる。両者ともに、典型的な日本的なるものの造型に取り組んでいるが、北斎のほうがテーマの表現において構図に明確な意図がみてとれる。西洋画法の摂取が認められる。

近年、北斎の作品における西欧の影響については、外国人のすぐれた研究がこの問題を解明している。1998年、没後150年記念の『北斎——東西の架け橋展』では、ライデン国立民族学博物館学芸員のマティ・フォラーが、精緻な報告をしている。⁽¹¹⁾北斎は作品全般に、積極的に西洋画法をとり入れたが、もっとも野心的なものは、日本画では描かれ



fig. 2 北斎《町屋の娘》

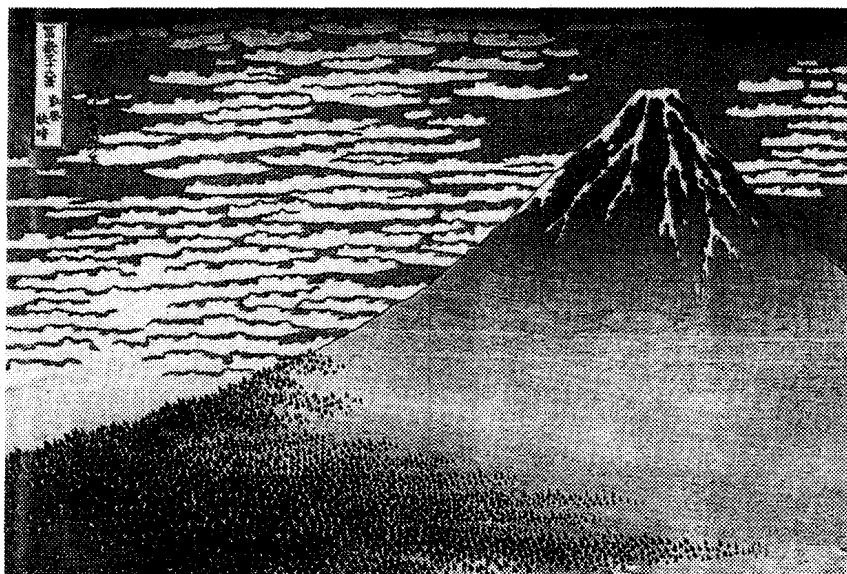


fig. 3 北斎《富嶽三十六景 凱風快晴》

ない陰影への挑戦である。木版でない肖像画《町屋の娘》(fig. 2) などにおいて試みられた。また名高い《凱風快晴》(fig. 3) の最上部には、輸入品の顔料ベルリン・ブルーを用いて印象を強調した。北斎は果敢な実験をおこない続けた造型作家だった。

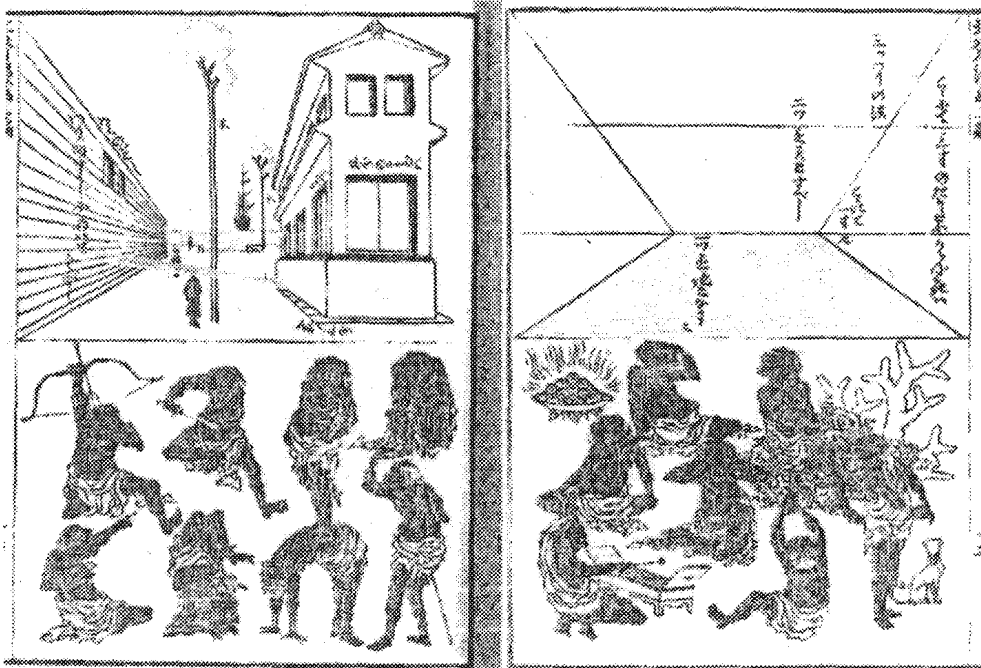


fig. 4 《北斎漫画》三編 三つわりの法



fig. 5 北斎《冨獄三十六景 江戸日本橋》

北斎は風景を描く上で、遠近法理論を応用し、画面空間に広がりと深さをもたらしした。《漫画》三編には、西欧で発展した線遠近法の法則や消失点の原理を解説した「三つわりの法」(fig. 4)が収録されていることから、すでに刊行

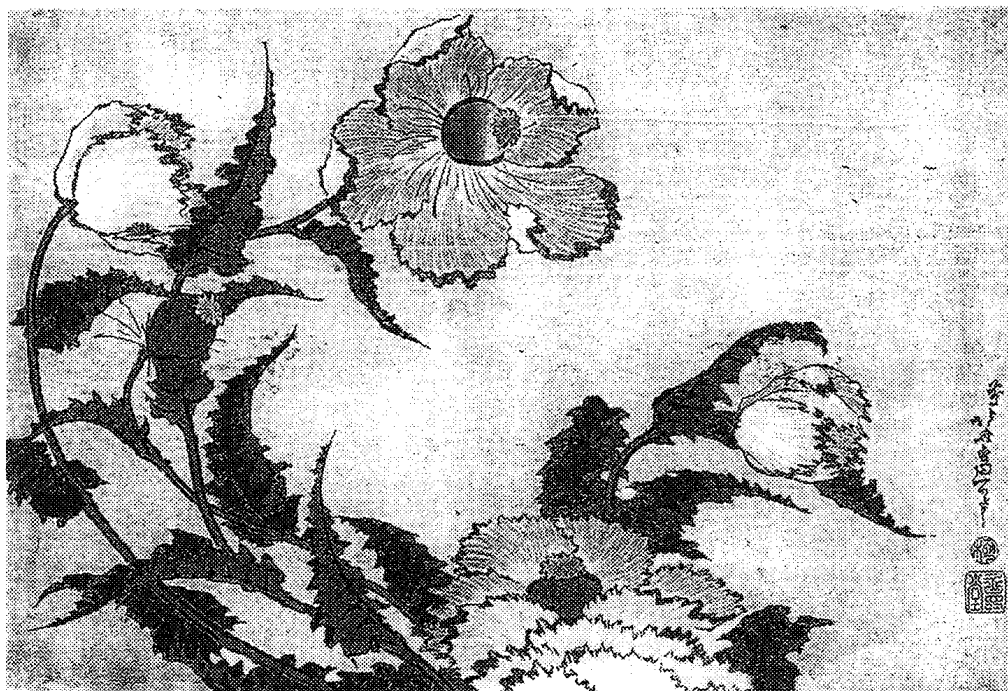


fig. 6 北斎《芥子》(《神奈川冲浪裏》の静物への応用)

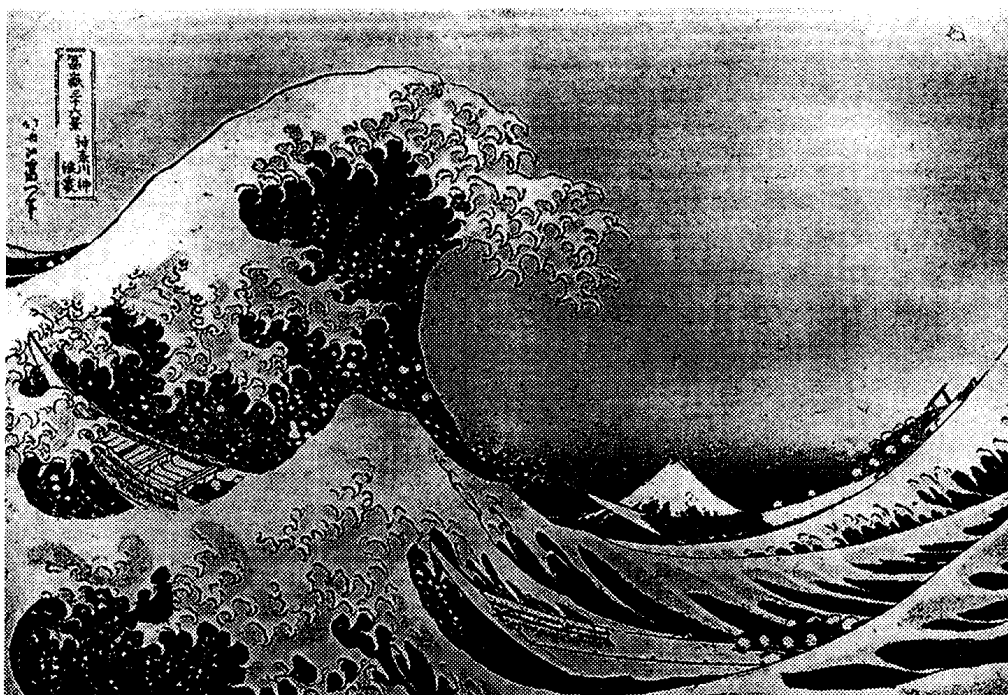


fig. 6' 北斎《神奈川冲浪裏》

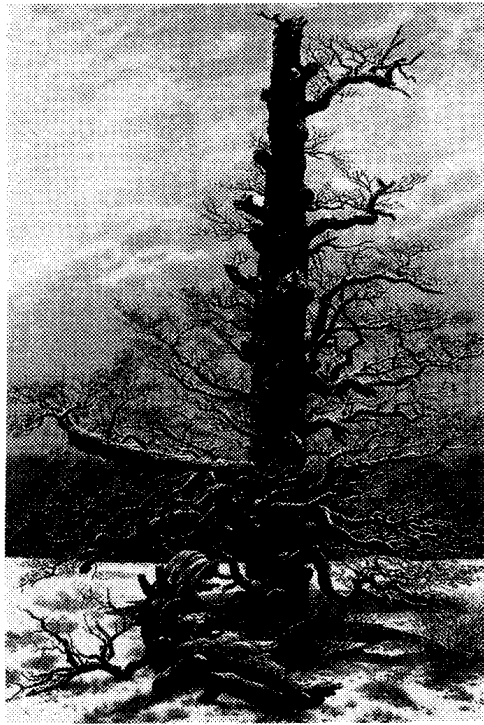


fig. 7 フリードリヒ《雪中の樅》

以前の1815年にはこれを認識していたと推測される。《富嶽三十六景》には、《江戸日本橋》(fig. 5) はじめ、多くの応用例が見られる。この法則の必然的果としての近景拡大の原則が適用され、《神奈川冲浪裏》(fig. 6) の世界的な名作が生まれた。北斎の名を高からしめた荒波と波底の子舟の構図は、静物《芥子》(fig. 6') では風になぶられる動的表現に転化されている。風景と自然を描く画家は、望遠鏡やカメラの眼により、一瞬の情景をフォーカスしてとらえたかのようだ。こうした西洋画法の数々が、北斎の作品を西洋人に親しみやすくしたとも考えられる。

それでは日本人にとっては、北斎はどのようなイメージの画家であろうか。日本近代の同じ造型作家として、岸田劉生は、北斎の富士を主題にした作品のなかに、意志的な過剰を感じている。それは「『美』に至ろう至ろうとあせっていて、少しくそれに近づいても他の概念や、知識や、または手の癖や、持って生まれた生理的な線や色のためにそこにすっと行けず、へんに窮屈にまた野心的な感じになってしまう。」、⁽¹²⁾と見ている。

同じモチーフでも、広重の風景は日本人の心象に働きかけるおだやかな抒情性があり、先に挙げたザイドリッツは、日本の風景画という新ジャンルの完成者、と評価している。

一方ドイツの浮世絵研究家ヒリエルは、『HOKUSAI』のなかで、浮世絵の風景描写を、作者の視点の相違による全く別の芸術表現と見ている。ヨーロッパの風景構図の中心には画家その人がいるが、天候や風景を描く浮世絵には、画家・哲学者のまなざしがあるという。「画家は全能力を筆に置き、その中に、絵画のことばを理解するこだまを呼びおこそうとする。そのことばは、この日本絵画と密接に結びついた芸術、書道と同様に、われわれにとってはむずかしいものである。』⁽¹³⁾未知なるものであるがゆえに、浮世絵研究は個性の際立つ北

斎を対象に、そこにひとつの宇宙を見出だしていった。

北斎とほぼ同時代のドイツの画家に、カスパー・ダヴィド・フリードリヒ（1774-1840）がいる。象徴的意味を感じさせる観念性の強い風景画は、日欧の自然観の相違を考えさせられる。彼の風景画は、人間の生の問題、世界そのものへの根本的な問い掛けを含んでいる。鑑賞者に背を向けて風景に立ち向かう人物、森と海の風景などは、鋭い観察力と厳密な数学的分析による描写力で、思索的な世界を暗示している（fig. 7, fig. 8）。

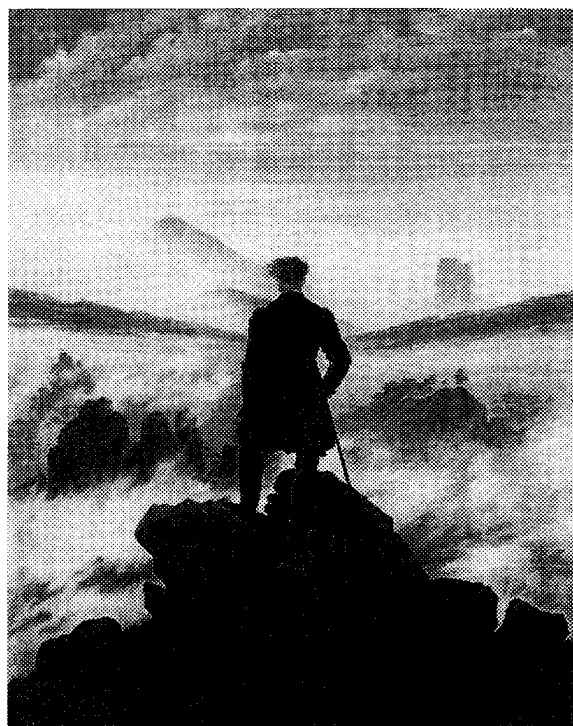


fig. 8 フリードリヒ《霧の海を見る旅人》

フリードリヒの絵画における主観の投影としての自然という思想は、当時のロマン主義的な風景画観を示すもので、シュレーゲルの哲学、テークラの文学と密接なつながりがある。¹⁴中世を再発見し、夜の闇に美と意味を見出した前期ロマン派の文学と連動するフリードリヒの風景絵画の根本には、神と人間と自然が三角構造を形成するプロテスタント的精神が、脈々と息づいている。救済や挫折など、魂の象徴が風景に対峙するのである。

造型芸術としての風景画は、日欧それぞれの伝統があるが、相異なる文化的背景から生まれたものだからこそ、互いにその世界に、新たな表現の可能性を発見する、といえよう。

3. 岸田劉生の西洋絵画受容

近代日本の文芸形成にとって、西欧世界の認識は不可欠の要素であった。新時代を担う各界の尖鋭たちは、西欧の文物を吸収するために、続々と渡航した。造型芸術においても表現者の自意識に強烈な光りがもたらされた。1906年、彫刻修業のため渡米した高村光太郎は、さらにロンドン、パリに遊学、帰

国後『緑色の太陽』(1910年)という美術論を雑誌「スバル」に発表した。その文は、芸術家の個性を最大限に尊重する意志の表明だった。

20世紀はじめから日本における西欧へのまなざしは、多分の憧れに満ちていた。詩人の萩原朔太郎が、「ふらんすへ行きたしと思へども／ふらんすはあまりに遠し」と歌ったのは、1925(大正14)年だった。日本人の心情を代弁したこの詩は、『純情小曲集』に収められているが、詩人はフランスに寄せる熱い思いを抱きつつ昇華させて、晩年の1940(昭和15)年、『日本文化の特殊性』と題するつぎの文を残している。

横の文化と縦の文化と、二つのちがった文化がある。横の文化とは、三次元の空間中で、前後左右へ広く拡がる場所の文化であり、縦の文化とは、限定された一地点でのみ上下へ立体的に進む文化である。

今日地球上で、文明国と言われる世界各国の多くの文化は、たいてい皆前者の「横の文化」に属している。ひとりただ極東の日本だけが、唯一の「縦の文化」を発育させた。文化的に言って、日本は実に世界の例外であり、唯一の特殊国に属している。日本の世界的地位を知ろうとするものは、第一に先ず常識として、このことを知らねばならないのである。⁽¹⁵⁾

生涯フランスの地を踏むことのなかった詩人は、彼方の憧憬との間に存する広漠の距離に身を置いたからこそ、日欧文化の本質にかかわる問題の認識を得たのではなからうか。造型芸術からすれば、横の文化は、まさしく遠近法的な三次元空間であり、縦の文化は、その典型を山水画の構図に見ることができる。では、なぜ西欧において横の文化が、日本において縦の文化が発達したかを考えるとき、その水平と垂直は、根本的なところに源を置いている。古来、西欧の文字は左から右へ「横」に、日本の文字は上から下へ「縦」に書かれる。千年以上のペンや筆の運びは、空間意識を決定し、思考や行動様式にも及ぶ。地続きのヨーロッパで文化の伝播は時空を超えて横に拡大し、島国の日本の文化は、縦に沈潜してゆく。北斎の風景は、西欧世界に上下運動のダイナミズムで衝撃を与え、日本人の垂直方向への敏感さは、フリードリヒの断崖の風景に、自文化にない緊張感を覚える。日欧それぞれの文化的基盤から出て、交差するまなざしが、新たな美を発見していくのではなからうか。

同じくヨーロッパで原画を見ることのなかった洋画家岸田劉生は、範とすべ

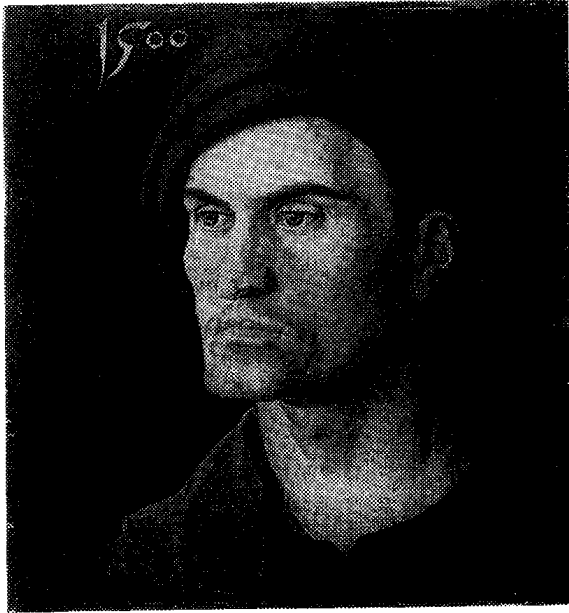


fig. 9 デューラー《若い男の肖像》



fig. 10 劉生《川幡正光氏之肖像》

き造型作品の内面性を掘り下げた。その精神を掌握しようと、透徹した写実に没入した。はじめ黒田清輝に師事して外光派の作風からスタートした劉生は、雑誌『白樺』に紹介された後期印象派、北方ルネッサンス絵画の影響を受けることとなる。ファン・アイク、デューラーの作品の感化から、細密描写によって、内からにじみ出る美を追求し、風景や静物、一連の《麗子像》に代表される肖像に独自の画境を切り拓いていった (fig. 9, fig. 10.)。

1910 (明43) 年、『白樺』発刊当時の西洋美術に対する熱狂ぶりを、劉生はこう伝えている。「沢山のゴッホやセザンヌやゴーガン、マチス等に驚いた。全くその時分は只々驚嘆の時代だつた。絵を見て、ウンウン云つて興奮した。涙ぐむ程興奮し合つたものだ。画も全く、後期印象派の感化といふより、模倣に近い程変つた。」¹⁰⁶これが、すべて複製、写真版画であったことは、外国の美術館または展覧会で原画に接する機会に恵まれている今日、明治期の異文化受容の鋭敏さと気概に、感嘆の念を禁じ得ない。当時西洋の造型芸術と文献の吸収は、近代自我の確立と蒙を啓く思索への知の筋道であつた。洋画の表現者として、その受容から「自分の道」へ至るプロセスを、劉生はつぶさに語っている。「ゴッホの手紙を読んで、……ゴッホが自然を見たり、その日の仕事の事を思つたりして云つてゐる言のところなぞには生々しく刺激された。こんな事が一時眠つていた、内なるリアリストを目覚めさせた ぢかに自然の質量

そのものにぶつかってみたい要求が目覚めた。]¹⁰⁶ 画家の目からウロコが落ちた。「道を見ると、その力に驚いたものだ、地軸から上へと押し上げている様な力が、人の足に踏まれ踏まれて堅くなつた道の面に充ちてゐるのを感じ」、¹⁰⁷ 幾分セザンヌの見方をした風景画《道路と土手と塀》ができた。

画家の病気は事物の観察を深くさせた。静物画の新しい段階が開けてきた。「自己の中の最高の美に一步近づいたより自己になる事が出来たといふ事をこの時思つた。実在の神秘。二つの林檎が其處に静かにある感じは淋しく、又強く、深いと思つた。]¹⁰⁷

fig. 11 リーチ《柳宗悦の肖像》

自画像、肖像画は、造型作家としての自己を確認する重要なテーマであった。

「表現は創造である。筆触は皆内から生れる創造だといふ事をよく考えた。……一筆ごとに対照にぶつかり、その力と心と同化させ、心をその力に充ちさせて、跳らせながら筆をおいて行く、リズムといふ事、物にぶつかつて取り組むといふ事、写実といふ事、これ等の事はこの頃本当に知り出したのである。]¹⁰⁸ 西洋の巨匠に感化を受けた自己の軌跡を振り返り、劉生は「デウレルには最も多く師事した」、と心情を吐露している。

芸術上の師匠たちの原画に生涯接することのなかった劉生は、洋画の心髄を究める努力をしながらも、自分の仕事が西洋人にどう映るか、という問題は大きな関心事であった。「どんな芸術にしても、それが人類的であり、世界的のものである事を欲するものにとって、国風を異にする他国人にどういふ風に響くかといふ事」¹⁰⁹は、芸術に国境なしと短絡的に断じ切れないものを含んでいる。「自分の仕事を最初に解ってくれた外国人」として、劉生は感謝を込めて、イギリス人陶芸家バーナード・リーチを挙げている。

リーチは『白樺』の同人とも肝胆相照らす親交を結んでいたが、その作陶は、英国中世の素朴な伝統を東洋の民芸陶器に蘇生させようとするものであった。「リーチは西洋の目で東洋を見たのではない。……エキゾチックなる故に愛したのではない。心に響くもの『人』として、『人類』の一人として、彼は東洋人が解らなくてはならぬ東洋を解したのである。」²⁰劉生はリーチの内にある本能として、「線に対する美感覚を異常に持ってゐる」(fig. 11)と看破している。日本画は線、西洋画は面の芸術であることからすれば、二人の造型作家はその交錯する美意識で、互いの本質を理解し得たのであろう。

4. 造型芸術の感化・模倣・傾倒

19世紀末から、明治、大正、昭和にかかる日本の造型美術史のなかで、画家岸田劉生の存在はかなり重要な意味をもつ。しかし、彼を正当に位置づけることはむずかしく、東珠樹は『劉生とその周辺』において、劉生のリアリズムを「近代日本油彩画史の断層」と論じている。明治の黎明期のパイオニア高橋由一に通じる写実主義の画風を持ちながら、劉生の北方ルネサンス受容には、きわめて日本的な特色が見出だされる。彼が「最も多く師事した」と語るデューラーを軸にその感化を見ると、「内なる美」と「写実主義」のずれが感じられる。対象の内奥まで肉迫し、その精神・無形・心の美をとらえようとする姿勢は、デューラーの美と写実に、過剰なほどの強い思い入れで傾斜している。

1471年ニュルンベルクに生まれたアルブレヒト・デューラーは、生涯二度にわたるイタリア旅行の美的体験を北方にもたらした。版画制作において芸術的完成の域に達し、画家としても対象物の美的追求に卓抜な表現を発揮したが、そのテーマの多くはキリスト教の風土に根ざしたものであった。最高傑作といわれる銅版画《騎士と死神と悪魔》《メランコリア》《書斎のヒエロニムス》は、そこに現出される精神性においてはるかに絵画をしのぎ、図像学上も後世に多くの影響を与える謎と象徴性に満ちた作品であるが、劉生の感化の範疇には入っていない。クリスチャンであったという劉生のキリスト教観も、「柳(=同人宗悦)の所でセザンヌの小さい横に細い静物の写真を見て、全く神に祈るが如く自然に祈るものの筆だと思つた」²¹と述べられているように、白樺文学的な発想によるヒューマニズムであった。日本的な文化受容のひとつの限

界がここに見られる。

『白樺』の西洋美術史の研究者、児島喜久雄の『デューラアの芸術論』は、発刊第十号記念号（1919年）当時におけるデューラー研究書を紹介している。ヨーロッパの造型芸術史を踏まえて、デューラーを理論的に分析し、文学者や画家の印象批評的絵画観とは一線を画する位置づけを展開している。だが、この寄稿の副題の引用文、「吾々は常に美しい物を見たがつて居る、美しい物は吾々を楽ませるからである（デューラア）」、また末尾の「彼は独逸の美術に新しい眼と新しい心を与えた。然し彼の真の遺物は恐らく……自然の中に潜んで居る調和を『取り出し』て現実の根底を失はずに而も現実を超越して美の像を描き出す創造的芸術の観念であらう。『デューラアは物の偶然の相を以て満足しなかつた。吾々に物の絶対の像を与へようとした』（エラスムス）」²²を読むと、劉生だけでなく日本におけるデューラー受容のかたちが浮かび上がってくる。求めるべき均衡の美解釈が全面に押し出されている。ここに、その時代における造形芸術観が見て取れるのである。

造型芸術における受容の問題は、範とする画家の表現世界に感化を受け、模倣し、深く傾倒していく過程が劉生に見られる。そこでは、日欧の文化的歴史的背景の時空を超えた精神の高揚が、強い自己表出の情熱と結びついて、独自の画境が形成される。そのような表現様式の影響は、ほぼ同時代の西欧の巨匠からも、多くの画家が受けている。一例を挙げるなら、日本画家小倉遊亀が、戦後のピカソ、マチス展に大きな刺激を受け、モダニズムの制作を展開したことなどが、ジャンルを越えた「影響」と言えるだろう。²³

ここで「影響」ということばの語義を『広辞苑 第五版』で見ると、「〔書経〕（影が形に従い、響が音に應ずるの意から）他に作用が及んで、反応・変化があらわれること。また、その反応・変化。」とある。形が視覚的・空間的なものであり、音が聴覚的・時間的なものであることからすれば、造型芸術は前者の領域にかかわる表現の作品といえるが、そこに醸し出される雰囲気は、後者の韻律的響きを感受できる総合的なものと見ることができる。ある芸術の作用とは、時空の複合的な変化をもたらすものである。

デューラーはイタリア・ルネッサンスから、遠近的透視法を学んだ。北斎も西洋技法を独自の風景景観に取り入れ、幕末の蘭学者渡辺華山もまた、日本画



fig. 12 セザンヌ《果物皿、水差、果物》



fig. 13 パウラ《果物のある静物》

の伝統を保ちつつ西洋の陰影法を咀嚼して、人間像を掘り下げた肖像を描いた。これらは技法上の影響が、その表現世界をさらに拡大したともいえる。そこでは、伝統は継承され連続している。

近代に入ると、造型芸術は、「いかに描くか」を探求する運動、潮流を形成し始める。印象派、後期印象派、ナビ派などの新しい表現への意欲は、フォーヴィスム、キューヴィスム、表現主義の可能性の追求へと受け継がれ、激しい実験が怒濤のように展開される。近代日本は、浮世絵が西洋の造型に影響を与えてジャポニスムをもたらしている現象のなかに、自己の文化を相対化して見る意識が未成熟のまま、一挙に押し寄せたヨーロッパの美術動向の荒波と格闘することとなる。西洋作品からの触発、感化、模倣、受容がさまざまに行われた。その過程を通じて自己実現を求めていくのが、この時代の受容のあり方であり、そのひとつのケースを、画家岸田劉生の画業の展開のなかに検証した。

では、ヨーロッパでは、造型芸術の受容と影響はどのようなかたちをとって現れるか。セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンは、同じヨーロッパの土壌で、どんな作用を及ぼしたか。一例をパウラ・モーダーゾーン＝ベッカー（1876-1907以後パウラ）で考える。北ドイツの芸術家村ヴォルプスヴェーデで、31年の短い生涯の間、700余点の作品を制作した彼女は、ちょうど世紀転換の1900年、造型芸術の中心地パリへおもむいた。当時のパリは、花の都、ということはそのままの、活力に満ちた大都会であり、その後、1903年、1905年、1906-7年と、4回にわたる絵画修業の滞在をしている。日本のみならず世界中から多く

の画家・画学生が通った画学校コラロッシ、アカデミー・ジュリアンに籍を置き、一流の講師による技能の修練に励んだ。夫は著名な風景画家で、芸術家村の中心的存在であったが、彼女の目指す絵画世界は、時代の新しい表現に呼応するものであった。まだ注目され、評価されていなかったセザンヌに、早くも1900年に「雷のような衝撃」で、芸術上の同じ道を歩む同伴者を見出だしている。両者の静物画を並べてみると (fig. 12. fig. 13)、そこにパウラのセザンヌへの傾注は明らかに見られる。しかし、ひとりの造型作家が自分自身の表現様式を形成してゆく過程と軌跡をたどると、セザンヌの亜流または模倣とは断じきれない問題が浮かび上がってくる。それは、影響ということの多義性にかかわる問題で、創造に欠かせない条件とも結びついてくる。

デューラー、フリードリヒは高度な数学的知識を制作に駆使したが、パウラは解剖学を聴講し、人体を科学的に把握する努力を重ねている。裸像に血を通わせる裏づけである。名作の模写は、画家にとって必須の基礎的教養であり、そこから伝統を学び取っていく。2000年9月まで開催されていた『ふたりの女性芸術家、まなざしの交差展』において、名声を確立している先輩ケーテ・コルヴィッツとパウラの古典名作のデッサンは、きわめて興味深い類似性を示していた。同時に、ふたりの造型作家のはっきりとした個性の相違を比較することができた。ケーテが対象を細かいペンの陰影によって描いているのに対して、パウラはリーチのような「線に対する美感覚」をもち、力強い木炭の一本線で造型している。それは、パウラの資質であり、日本画に近い感性と造形力が、その画業にゆたかな展開をもたらしていくのである。²⁴⁾

1903年2月、パウラは詩人リルケ夫妻とともに、画商林忠正コレクションを見て、日本美術のこまやかな自然観察と大胆な線描写の世界に驚嘆する日記を残している。その影響を直ちに作品に跡づけることは早計にはできないが、1903年以降の画境の飛躍から見て取れるのは、彼女が自分の絵画表現に適する形式と素材を求める実験を、果敢に行っていたということである。10年近くをかけて1999年に完成したパウラ全作品の総合目録2巻で確認すると、絵画の固定的タブロー形式でない、日本の掛け軸に似た縦長サイズは、人体描写にも適応するものだが、晩年の2年に9点、中期の子供に4点、初期の植物に4点見られる。注目すべきは、描く素材の多様性である。1905年から晩年までで見る

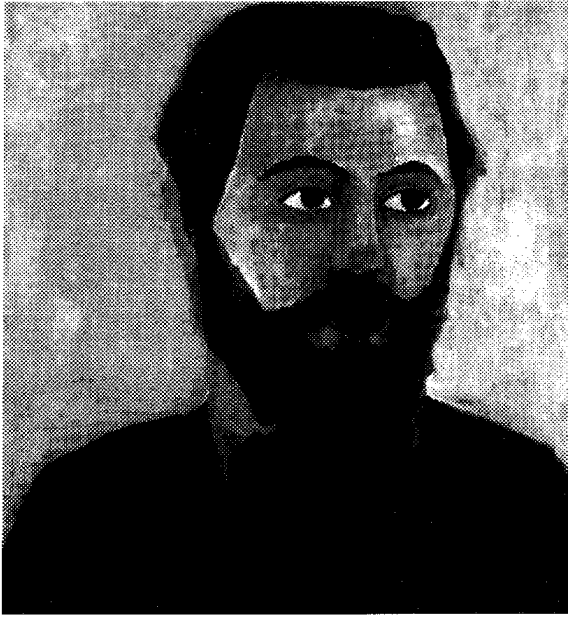


fig. 14 《(社会学者) ヴェルナー・
ゾンバルト像》

と、亜麻布のキャンバスとパッペといわれるボール紙に二分される。前者は、キャンバス79点だが、板にキャンバスを張ったもの5点、キャンバス二重張り4点、合板にキャンバス張り1点、硬質繊維にキャンバス1点となっている。後者は一層複雑で、ボール紙72点、板にボール紙

張り12点、ボール紙に紙張り8点、硬質繊維にボール紙張り7点、寄せ木合板にボール紙張り5点、ボール紙の二重張り3点、あとは張り枠にボール紙張り、キャンバスにボール紙張り、板とボール紙に紙張り、各1点ずつである。

女性画家パウラは類似したテーマに素材を変えて挑戦し、異なった趣きを追求している。原画にあたると、合板にキャンバス張りの肖像 (fig.14) では、そのやや堅い地を生かして、日本画の線描に似た効果を上げている。こうした試みのなかから、ヴォルプスヴェーデの自然と人間、肖像、母と子、自画像 (fig.15)、静物のそれぞれに、記念碑的作品が生まれたのである。



fig. 15 パウラ《椿の枝をもった自画像》

5. おわりに

女性画家パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーにとってのセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンの受容は、近代絵画における新たな表現の可能性を追求した過程での創造の軌跡である。あらゆる造型芸術は時代の産物であり、その潮流と無関係ではいられない。ドイツの保守的状況に抗して、ひとりパリに美の改革のエネルギーを求めたパウラは、後期印象派のなかに導きの星を見出し、ひたすら独自の絵画世界を構築していった。自己表出の器に、先行者のゆたかな実りを盛りはしたが、「わたしは、わたし」と、その影響の傍系になることなく、自分にしか描き得ないモチーフを探求しつづけた。彼女の静物に、一点として同じ構図、色彩のものはない。わずか10年の制作期間で、自然の、人間の発する「ざわざわとした音」の響きを形象化し、陰影の微妙をとらえ、美の形にしたのである。

女性画家パウラは、20世紀初頭のヨーロッパで、後期印象派の作家に反応し、それを触媒として自己の造型的資質を開花させた。700余点の作品に結晶された変化は、次の芸術潮流、表現主義の先駆けとなった。このプロセスこそが、「影響」の本来的現象といえるだろう。

日欧間のように、異なる文化圏においても、時空とジャンルを超えて、造型表現の革新と拡大を求めて影響が起きる例を、北斎、劉生のなかに見てきた。異質の文化の相互作用は、文化本来のもつ特殊性が、普遍性をも合わせ持つことを発見させる。この文化の両義性が及ぼす影響は、ヨーロッパにおいてはジャポニスムという現象となって各地に伝播し、日本においては西欧造型芸術の受容となって近代美術の形成に大きな役割を果たしてきた。

「美術とは何か。」と、岸田劉生は『美術（装飾論）』のなかで問い掛けている。人間の理想としての普遍妥当な価値について、画家は次のような認識を披瀝する。「人間の『心』と、それによつてこの世にもたらされた（或は見出された）真善美とは造化の最高の匠みである。自然はここに至つてはじめてその盲目の域からさめる。この覚めたる自然こそ、人類の父である。／美術とは、この人間の『心』が欲する、美の王国とその殿堂をこの世界に建てやうための仕事である。善と真は他の仕事にゆだねる。そして美術家は美を求め、美をこの世界にもたらし、そしてそれを形造り、この世に残し、その殿堂をきづく一

つの基礎石を重ねる。／ここに装飾の意志がある。美術とは造化が自分の造つたこの世界を装飾しやうとする意志である。』⁽²⁵⁾いかにも白樺派の人道主義的色彩が濃厚な自己表出であるが、美の使者としての自意識に貫かれた芸術論は、「ああ 造型の崇巖と神秘！」という賛歌で締めくくられている。大正デモクラシーの風を受けた、日本近代の美術家宣言といえよう。

現代においては、日欧のみならず世界の文化は、この地球環境のなかで、相互に影響し合いながら共存している。異文化間の相互理解の問題は、21世紀には一層重要となる。そのための文化研究は、文化の本質とあり方を問い直すアプローチが求められてくる。

本稿は、ロンドン大学ワールブルク研究所の、古典・ルネッサンスに東洋美術の視点を組み込み、20世紀文化史・哲学史研究に影響を与えた諸研究を参考とし、日欧の造型芸術を基に、文化の普遍的原理の把握を目指した。今後、問題意識をつなぐ方法論に、一層の努力が必要である。

多文化共生という時代的要請のなかで、それぞれの文化の特質を知り認め合うことは、到達目標であり、努力目標となっている。文化は存在価値にかかわる、容易にゆずれない問題を含んでいる。文化それ自体が、歴史と伝統のなかで育まれてきた、固有のものだからである。

自国の文化を心象風景として思い浮かべるとすれば、それは何だろうか。もちろん個人差のあることだが、フリードリヒの風景画に、多くのドイツ人は「ドイツ的なもの」を感じるという。では、北斎の富士は、「日本的なもの」のシンボルだろうか。ふたりの画家は、ほとんど同時代の1840年代まで生き、日独の景観意識を造型化したのだった。

はじめに挙げた永井荷風の比較文化論は、次の示唆に富む文で終えている。「おのれの面目を知るは是即ち進んで他の面目の何たるかを窺ふの道たればなり。」面目としての誇りある日本文化は、どこに求められるだろうか。他文化の価値を積極的に、相対認識していく道のりのなかに、多文化理解とこれからの文化研究の方向が指し示されている。その視線は、文化の影響と変容を超えて、文化的混淆、融合、統合のなかから、また、新しい文化生成の道を探る方向に伸びていくであろう。

注

- (1) 永井荷風『あめりか物語』（現代日本文学全集22）、改造社、昭和2年、p. 272。（4年間のアメリカ滞在を、ヨーロッパにわたるフランス船上で振り返っての感想）。
- (2)(2) 同上『断腸亭雑豪』、p. 448。（帰国後の身辺を綴った随筆。はじめ「わがみひとつ」と題されていた）。
- (3) 同上 p. 451.
- (4)(4) 『岡倉天心全集』、第4巻、平凡社。
- (5) J. Hillier: "HOKUSAI", Koeln, 1956, p. 1.
- (6) 『ジャポニズム展』図録、国立西洋美術館他、1988.
- (7) "Japanese Art and Japonisme", Vol I ~ IV Ganesha Publishing, Bristol, 1999. (ジャポニズムに関する英語文献が集められている)。
- (8) 『秘蔵 浮世絵大観』、ベルリン美術館所収、講談社。
- (9) 『肉筆 葛飾北斎』、北斎館、平成8年、p. 90.
- (10) "Japanese Art in the National Museum in Cracow", Cracow, 1994.
- (11) 『没後150年記念 北斎 東西の架け橋展』図録所収、日本経済新聞社、1998.
- (12) 岸田劉生『浮世絵版画の画工たち』、日動出版部、1971、p. 27~8.
- (13) J. Hillier "HOKUSAI", p. 60.
- (14) フリードリヒに関する数多くの著作の中でも、次は19世紀芸術の思想・風景理論誌とのかかわりで論じられている： Werner Hofmann "C. D. Friedrich", Prestel, 1974.
- (15) 萩原朔太郎『帰朝者』、中公文庫、1993.
- (16)(16) 『白樺』第十号記念号（岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」1919（大正8）年、p. 367.
- (17) 同上、p. 371.
- (18) 同上、p. 367.
- (19)(20) 同上、1920（大正9）年、ともに p. 3.
- (21) 同上、p. 364.
- (22) 同上、第十号記念号、1919（大正8）年、p. 415, p. 428~429.
- (23) この問題は、2000年8月、ヘルシンキにおける「第9回ヨーロッパ日本研究学会」のアート分科会でも、『明星』における文学と美術の融合とともに、注目を集めた。
- (24) "Blickwechsel/Käthe Kollwitz, Paula Modersohn=Becker/Zwei Künstlerinnen zu Beginn der Moderne" Katalog, Bremen 2000.
- (25) 『白樺』第十一年十月号、1920（大正9）年、p. 103~4.