

# 明治末年における西洋美術受容・再考

——インプレッショニズム 言説上の印象派・後期印象派 ポスト・インプレッショニズム——

松 本 和 也

## I

近代日本美術史における西洋美術の影響を考える際、明治末年が転機だったことは先行研究での共通理解にみえる。岡畏三郎による次の指摘は、その一つである。

我国洋画史の上からみると、明治の末から大正の初めにかけての数年間は、印象派並びに後期印象派の移植された時期で明治の絵画から現代の絵画への過渡期であったといへよう。／後期印象派は印象派と殆ど同時に伝へられ、これ等は新傾向として青年画家達に大きな影響を与へた。中でも後期印象派の思想は彼等に

強い刺戟を与へ、個性の表出、自己表現、と云ふ事が改めて絵画の問題となり、従来の絵画に対する反省の動機を与へる結果ともなつた。<sup>1</sup>

ほぼ同時期、隈元謙二郎にも次の指摘がある。

明治四十年（一九〇七）前後は、ヨーロッパにおいても、わが国の美術界においても、新旧交代の時代であった。フランスにおいては、いわゆる後期印象派のセザンヌ、ゴッホ、ゴーガンらが没してのち、ようやくその声価を高め、すでにマティス、ドラックマン、ルオーらによるフォーヴィズムの運動が興り、ついで、ピ

カソ、ブラックらによる立体派の勃興によって、現世紀の新芸術活動が活発に展開された。<sup>2</sup>

こうした展開をうけ、明治末から大正にかけての日本では印象派インプレッショニスム、後期印象派ポストインプレッショニスム、さらには野獸派フォーヴイスムや立体派キュビスムまでが、西洋美術の最新動向として一挙に話題にされていた。しかも、こうした美術史上の局面―転機には、文学も深く関わり、美術と文学という領域が重なることで独自の展開を遂げていった。そこにはまず、土方定一が次のように指摘する、文学雑誌が果たした役割があった。

文学雑誌が挿図を豊富に挿入し、絵画と共同作業をしようとする広汎な文化、芸術運動の意識をもったのは、雑誌『明星』（明治三十三年創刊）にはじまり、自然主義期につづいて『白樺』、『スバル』（明治四十二年創刊）に至っているものであるが、この『白樺』、『スバル』は全く新しい流派―印象派、また後期印象派の画家たちを全面に押しだして紹介している。この『白樺』、『スバル』の絵画との共同作業が、その当時、黒田清輝と白馬会、文展系の外光派の平面描写に飽き、自己表現の新しい方向を求めていた青年画家に烈しい

影響を与えたことは、岸田劉生、中村彝などの回想に一樣に語られていることである。<sup>3</sup>

また、匠秀夫は「日本における後期印象派の移植は『白樺』の精力的な紹介を抜きにしては考えられない」<sup>4</sup>と論じていたが、それは「文学的ないし人生観的理解の仕方での後期印象派の移植と紹介は芸術至上の意義や個性尊重の価値を多くの青年子女に浸透させる重大な役割を果たしつつ、半面で造型的、美術的理解の基礎を欠いた歪んだ形での後期印象派へのイメージを広めることにもなった」という「功罪」<sup>5</sup>をあわせもつものだった。

文芸評論家の本多秋五も、「印象派と後期印象派の日本への移植は、『白樺』を除いては考へられない」<sup>6</sup>と『白樺』の先駆的意義を最大限評価した上で、しかし「ある『跨ぎ』<sup>7</sup>―「なにか飛躍的なところ」<sup>8</sup>を指摘していた。この本多のいう「跨ぎ」を、「西欧における歴史的展開の順序を飛び越えた受容」と変奏する高階秀爾は、「外国の文化を受け容れるにあたって、このように歴史的意識」が「欠如している」という『白樺』の人々の西欧に対する態度」を「まことに日本的であった」と捉えている。その後、「当時」後期印象派の歴史的意味、とりわけその造形的意味を理解でき

る状況など、西欧においてさえ、まだ整っていないかった」と指摘する稲賀繁美が、『白樺』現象』を「全球的時代状況との同時的感応であった」<sup>10</sup>と評価している。このように今なお争点である「跨ぎ」の急所は、ごく短期間に西洋美術の新潮流が、一挙に関心の対象となり、それゆえ先後関係や訳語の混乱が生じ、日本で紹介された西洋美術（言説）が複雑な様相を呈したことがある。

こうした問題領域には、印象派以後の動向の総称である Post-Impressionism およびその日本語訳に由来する困難も関わる。「ポスト印象派」という言葉の「現在の用法」を、阿部真弓は次のようにまとめている。

「ポスト印象派」は、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、スーラを主として、印象派から出発したか、印象派の強い影響下で絵画制作をはじめ、およそ一八八〇年代半ばから一九〇〇年にかけて、印象派を越える様式や作風を創出し、二〇世紀初頭の前衛絵画へと通ずる道を拓いた画家たちを指す名称として、あるいは当時の絵画の動向を総称する語として用いられている。

その上で阿部は、「便宜的な造語」ポスト印象派』は、そ

もそも漠然とした表現でしかありえなかった」<sup>11</sup>と評しているが、こうした「造語」の便宜性は、日本語訳にも波及する。Post-Impressionism の日本語訳「後期印象派」について「厳密に言えば翻訳としては誤訳」だと指摘する池上忠治は、しかし「元の英語が当初から有していた意味の曖昧さを別の形で備えていて、しかもセザンヌやスーラ、ゴッガンやファン・ゴッホを指し示すという意味上の実質については最初にフライが意図したところを言い当てる言葉となっている」ことを指摘し、「後期印象派」が「英米におけるポスト・インプレシヨニズムと同じくらいに有用かつ便利な用語」<sup>12</sup>だと認めてもいる。

そこで本稿では、明治末年の日本で印象派、後期印象派がどのように紹介・受容されたのか、という問いの再検討を試みる。その際、西洋美術の新潮流を主題とした言説を検討対象として、文学・美術雑誌の調査・分析によって短期間に凝縮された諸問題を考察していく。

## II-1

明治期の印象派紹介として、黒田清輝「十九世紀仏国絵画の思潮」(『美術評論』明33・3)がある。同文で黒田は、

印象派の技法・特徴を的確に紹介しつつも、贅意を表明することはなかった。その後、横地清次郎「洋画印象派の由来」(『図按』明36・9)には、「アンプレッシヨニズム、訳して印象派と呼び或は其屋外光線の結果を描写するに巧なるより外光派とも称せられて現欧米の油画界を風靡し延いては我国の洋画界にまで波及して新派即ち俗に謂ゆる紫派を生み出したる」(9頁)という紹介がある。マネー、モネー、シズレー、ピッサロー、ルノアール、ラツールといった画家の名前をあげて印象派に論及する不折(談)「印象派」(『ホトトギス』明39・11)では、「日本に流行して居る印象派なるものは例の白茶に紫の蔭の一点張り」だという現況にふれ、「これではクラシック派でなく共、只形式を真似たに過ぎぬと云ふ酷評を下さねばならぬ」(33頁)と、その皮相的な流行が批判されていた。いずれも「紫(派)」とあるように、明治美術会などそれ以前の画風との差異化が含意されていた。

本稿で注目する明治末年における印象派の紹介は、福永挽歌「仏蘭西の印象派」(『帝国文学』明41・10)を嚆矢とする。冒頭から「印象派の旨論」(89頁)を説く同論では、「印象派の思想」として「色の唯一の創造的源泉は日光」(90頁)であり、「画家はたゞスペクトラム七色を以て描き、他

の色は棄てなければならぬ」という「印象派の根底」を摘出し、「この七色にたゞ白と黒とを加へて、この議論を大胆に実行したのが、クロード・モネー」だと、その代表的画家の紹介に及び、「印象派の技工中最も重要な点」である「彩色の分離説」(95頁)について、その長所／短所を詳論していた。ほかに、印象派の画家としてルノア、ピッサローを例示する同論では、その絵画史上の位置について、「印象派は、前に写実主義に属してゐた人々にあつて広められたもの」であり、「クラシックな絵や、ロマンチックな絵画に反抗して起つたムーヴメント」(97頁)だと説く。また、福永は「印象派は「近世思想を表はさんとする企てに伴ふ、絵画上の革命である」と定義を下すことが出来る」として、「印象派は、象徴派及びロマンチズムに対する反動と、従前の鈍色の技工に対する反動が一致して起つた新氣運である」と位置づけ、その特徴を次のようにまとめている。

印象派の画家は、一方では、美術院派の画家が乱用した、地漚青を使はないやうに専心力め、一方では、之に対する一層大なる愛を以て、自然を観察すると共に、人間を描く場合に於いて、美術院派が教へてゐたやうな、所謂美の法則を脱却するのをその目的とした

のである。この点については、小説の方面に於て、ゴンクール、フローベル及び後年のゾラなどの思想を、この印象派に当てはめることが出来るであらう。(99頁)

ついで、西洋各地の最新事情を紹介する島村抱月「歐洲近代の絵画を論ず」(『早稲田文学』明42・1)がある。英國の動向につづき、「フランス自然画の第二全盛期を画するもの」として印象派を紹介する抱月は、福永同様に、印象派を「当時のアカデミー派たるクールベー等の冷かな写真」に対する「反動」ならぬ「続き」(28頁)だと位置づけた上で、次のように代表的画家をあげていく。

印象派の発端はマゾー、モゾー、デガー(H.G.E. De gas)等に帰するのであるが、中でも真の創唱者は早く死んだマゾーで、之れがために最も多く奮闘した世間方面の代表者はモゾーである。今日ではモゾーが最も知られた代表者と見られる。(29頁)

つづいて抱月は、印象派に関わつて落選展やゾラによる推奨、日本画の影響などにふれた後、「先づ其の写す事物の最も個的な時間の現象を描きたい」(38頁)という印象派

の「主張」を、次のようにまとめる。

画家の頭に写したまゝを、そつとして、動かしもしないで瞬間的に背景の気持と共に描き取らうといふのが印象派の立意である。従つて其の根本は出来るだけ密接に自然を捉らへやうといふに過ぎない。(39頁)

また、洋画家の岡田三郎助は「印象派画談」(『文章世界』明42・4)において、「外面的表面的のものゝやうに思はれ易い」印象派について、「その実極めて深い内面的のもの」で、「単にその構造や見かけそのものより、描かむとする或るものゝ内容、それが持つて居るこゝろも、ちといふやうなものを描き表さんとするのが印象派の祈願」(56頁/傍点原文、以下同)だとみていた。

こうした紹介記事に前後して、日本における印象派受容に関するメタ言及も散見される。蒲原有明は「日本の画家と印象派」(『新潮』明42・4)で、「白馬会等の初めには、印象画風の書振りが、久米さんの黒田さんだのによつて持込まれ、ニューアートが輸入されて、非常にフレッシユな、若々しい、そして輝やかしい所が見えてゐだが、年を取ると共に総て印象的な澆漚たる所が消えて了つた」(32

頁)と総括し、次のような期待を示した。

▲印象派の、新しい極々押詰めた、ポアンテリストなやり方、所謂点画法、然う云ふ風な大胆なやり、方を試みる人があると、直ちに批評家がそれは余りに技巧的だとか、余りに奇抜なやり、方だとか一口に退けて了ふので、折角の新しい試みも、自然立消えになつて志まふ。今の画界が、特殊の長所は見えずに平均して居るのは、要するに行く所まで行かず、途中で躊躇する結果である。画会に印象派の起つて来たと云ふのは、画会の一大革命に相違ない。然るに其の潮流を受けて来ながら、あやふやにして了ふと云ふのは遺憾なことである。(32〜33頁)

他方、印象派に批判的な見方を示す石川寅治は「印象主義及び其他」(『美術之日本』明42・8)で、「絵画上の印象主義と云ふ事に就て近頃雑誌などで大分喧しく云はれておるが、元来絵と云ふものは如何なる絵にしても印象的のもので、特に云ふ処の印象派なるものは唯、それを極度に現はしたに過ぎぬ」(8頁)と、その流行現象を冷ややかに捉えていた。その上で石川は、「此印象主義は瞬間のムードや

刹那的感じは能く現はす事が出来るけれども、固定的絵画?、云はゞ時間的一時的のものでなく、稍継続的感興の意味を有つた特殊の絵面には甚だ不都合を感じる」(8〜9頁)と、画題が限定的になる弊害を指摘していた。ただし、石川は「若い人達」が作品を実見して研究するために、「どうしても泰西諸国の作品を直接我国に買入れるやうにしなければ駄目」(9〜10頁)だという要望を示してもいた。

ここで、明治末年の美術界に大きな影響を与えた新帰朝者たちに目を向けてみたい。齋藤興里は、「絵画の新潮流と私見」(『日本及日本人』明42・2)において、「画家の人物が知りたかつたら、其の人の製作を視るのが一番である」、「絵は筆者其の人の、人格の変形であるから」(59〜60頁)だと述べる。その上で齋藤は、セザンヌの急所を「己の感じた、或る者を、其の儘描出する、と云ふ事を、動すべからざる、中心として、何処迄も其の精神を、貫かねばならぬ、と云ふ事」(64頁)だと捉えていた。さらに齋藤はマチスにも論及し、「一体、マチスと云ふ人は、源をセザンヌの形式から発して、途中日本画の妙趣に会し、益々其の形式の奇に動かされた」、「マチスは、セザンヌや、日本画の根本を究めないで、単に其等の、形式に許り着眼した人」(65頁)だと評価している。

こうした齋藤論について、「齋藤がマチスを語るのに、セザンヌを前提としていていること」と「マチスが当時パリ画壇で前衛の首領として大きな注目を集めていた事実を伝えていていること」を「興味深い」と捉える田中容子は、「新潮流」とここで言われているのは、マチスとその追従者たちによる流れのことであり、後にそれはフォーヴィスムと呼ばれる<sup>13</sup>と指摘する。さらに、田中は齋藤のマチス評価について、「たとえ否定的な評価を伴っていても、一九〇九年という早い時期にパリで最も影響力のある前衛画家として日本にマチスが紹介されたことは重要」だとして、「この個性の表出としての芸術という考え方は、翌年一九一〇年に創刊された『白樺』を中心としたゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、マチスらの紹介が標榜する思想となつて、当時の青年画家に拡められ大きな共感を呼ぶことになる<sup>14</sup>と論じ、後述する『白樺』による後期印象派受容と関連づけていく<sup>15</sup>。つまり、この時齋藤は印象派を飛びこして、印象派以後の最新動向であるセザンヌとマティスとを、「人格」を鍵語に紹介していたことになる。

翌年、やはり新帰朝者である高村光太郎は、第三回文部省展覧会評として、当時モネに擬せられ高く評価されていた山脇信徳《停車場の朝》を軸に「AB HOC ET AB HAC」

（『スバル』明43・2）を書き、次のように論じていた。

印象派的といふ言葉の真意は、あの当時は、実は現代的といふ言葉の意味であつたのだが、今日では更に一層現代的のものを僕等は要求してゐるのである。今日見ると、MONNETの画などは美しいとは思ふが現代的とは思はれない。「略」所謂印象派の連中の中でも僕等の頭にはRENOIRが最も接近してゐるのである。彫刻家RODINは、その連中よりも遙か前方に進んで居る。RODINは今の文芸界のMODERNITEの結晶である。（7頁）

ここで高村は、印象派がすでにかつての「現代」でしかなく、ルノアールとロダン<sup>16</sup>の名をあげて、これらが最新の「MODERNITE」だと断じている。いわば、印象派からの発展的延長線において後期印象派を高く評価しているのだ。実際、前後する時期の高村には「HENRI-MATISSEの画論」（『スバル』明42・9、10／高村碎雨名義）やJ.MELLER-GRAEFE「EXOTISCHの画家PAUL GAUGUIN」（『早稲田文学』明43・4、5）といった訳業もある。

こうした時機に、高村光太郎「緑色の太陽」（『スバル』

明43・4)は発表された。その冒頭近くの一節を次に引く。

僕は芸術界の絶対の自由フレイハイテを求めてゐる。従つて、芸術家の PERSONLICHKEIT 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 PERSONLICHKEIT を出発点として其作品を SCHAFZEN したいのである。(35頁)

「緑色の太陽」の鍵語は「PERSONLICHKEIT」(人格)であり、ひるがえつてみれば、齋藤も「絵画の新潮流と私見」で、セザンヌの「人格」に注目していた。別言すれば、齋藤も高村も印象派を飛びこすようにして、後期印象派(以後の動向に)に、早くから注目していたことになる。

また、『白樺』が特筆されがちな日本での後期印象派受容だが、それは明治四五年以降のことである。明治末年の印象派をめぐる言説動向の中で、「人格」を重視する新しい美術の規範―評価軸は、『白樺』に先んじること数年、齋藤、高村によつてセザンヌ、マティス、ロダン、ゴーギャンといった名前とともに示されていたのだ。

以上、ここまで同時代言説に即して検証してきた、明治

末年における西洋美術紹介の錯綜した状況は、正宗得三郎<sup>17</sup>「白馬会と太平洋画界」(『早稲田文学』明43・7)に示された、次の見取り図によく示されている。

コラン。ロオランを唱へた時代は過ぎ去つた。新らしき芸術を要求してゐる今日ではてんでに、自分の空想と研究を唱へてゐる。／＼従て、西洋趣味と、東洋趣味が生れて来るのであらう。この間に、高村光太郎君の『緑色の太陽』が発表されて、方寸に石井柏亭君のロオカルカラーが唱へてある。画界は多少の動揺を覚えてゐる。セザンヌ ルノア、ベナル。モ子ーの声を聞きだした。／＼願はくばサロンと白馬会、太平洋画会と、脈拍が打つて、動き出す迄には時日を要する事であるが、我々は其処迄進みたい。この動揺の確かなるを望むのである。(316頁／傍線原文)

ここで正宗は新／旧がせめぎあう過渡期として明治末年を捉え、古い価値観の代表としてラファエル・コラン、クロード・ロランの名をあげているが、コランは黒田清輝の師でもあり、同時に東京美術学校や文部省展覧会などの制度化された規範を含意した批判にもみえる。逆に、「新しき



芸術」の表徴として正宗は、高村光太郎、石井柏亭、セザンヌ、ルノアール、ベルナル、モネの名をあげている。国内外をまたぎ、かつ、モネからベルナルまでといった、諸条件を措いて集められた固有名に通底するのは、印象派以後の漠然とした新しさのほかではない。ただし、それこそが、この時期の日本美術界の現状でもあった。

## II-2

当時、『白樺』とは一線を画していた洋画家の石井柏亭は後年、「印象主義、後期印象主義の作品の紹介に当時最も力を尽したのは雑誌『白樺』であつた」、「歐洲画壇の新潮に對して当時の若いジエネラシオンが非常な熱をもつて居たことは事実」<sup>18</sup>だと高く評価していた。以下、『白樺』誌上での印象派・後期印象派紹介を素描しておく<sup>19</sup>。

その嚆矢となつたのは、有島壬生馬「画家ポール、セザンヌ」(『白樺』明43・5、6)である。ついで、「ロダン七〇回誕生記念号」(明43・11)があり、同号は同人外の寄稿を仰ぎ、代表作一八点の写真も掲載、二二三〇頁を超える大部の特集号となつた。翌明治四四年には、柳宗悦「ルノアールと其一派」(『白樺』明44・3)と有島壬生馬「ルノワールの

ムーラン・ド・ラ・ギャレット」(同前)が掲載された。前者は、冒頭に「(Meier-Gracie著「近世美術發展史」第二編「近世絵画の柱石」最後の章に拠りて)」(1頁)と注があり、後者はルノワール印象派時代の代表作を軸とした「小研究」で、末尾には「翁の芸術を味ふ事が出来る様に余の趣味が開拓されるには、山下「新太郎」君や梅原「龍三郎」君の如き友人の力が少なくなかつた。又ルノワール翁自身の垂訓も自分にとつて一生涯思れる事が出来ない」(109頁)といった付記が読まれ、新生代の画家たちの興味関心も刻印されている。その翌月号には、マネの小特集さながら、記者「彈」(「エデュアル・マネー伝」(『白樺』明44・4)、齋藤與里「物を確實に挿んだ画家」(同前)、記者「マネーに関する主なる著書」(同前/欧文)が並ぶ。なお、同人「編輯室より」によれば、ほかに高村光太郎、木下杢太郎も寄稿予定だったという。

また、同年には「絵画の約束」論争<sup>20</sup>もあつた。山脇信徳の個展(琅玕洞、明44・4〜5)を、木下杢太郎が「画界近事」(『中央公論』明44・6)で一部批判したこと、当事者である木下と山脇にくわえ、武者小路実篤ら「白樺」同人が積極的に発言して論争と化した。論争の争点は、画家が自身の表現を公衆の理解可能な範疇に収めるべきか否

か、というもので、李太郎は「絵画の約束」という概念を用い、公衆に理解可能なたちでの表現が望ましいと主張した。山脇が「断片」(『白樺』明44・9)で反論すると、李太郎は「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』明44・11)で応答するが、同月の六号記事には武者小路「自己の為の芸術」(同前)も掲載され、ここから『白樺』同人も山脇支持の姿勢を一斉に示していく。特に、「自己の為の芸術」における「自分は自己の為の芸術を何処までも主張するものである」、「自己をまげて時代要求に応じやうとする人は個性と人格を無視した人である」(141頁)という武者小路の発言は、「自己」・「人格」という鍵語を示し、後期印象派受容とも重なり、複数の意味で重要である。翌月の「手紙四つ」(『白樺』明44・12)で武者小路は、これらの鍵語を次のような芸術家と関連づけていく。

何しろ自分は之から心を入れかへやうと思ふ。(略)  
ロダンとかセザンヌとかゴッホとかは真によき師である。自分も彼等のやうに根気よく奥へ奥へ入つて自然を見たい。(『その三』50頁)

つづく「その四」にも、「自分は昨日、Yの処でセザン

ヌ、ゴーガン、ゴッホ、マチスの絵を見てYと一緒に興奮してしまつた」、「こゝまでゆかなければうそだと思つた」(50頁)と書く武者小路は、次の総括へと至る。

自分は最近の絵を見るとそれをかいた人の心が自分の心にふれることを覚える。さうして深い力と法悦を感ずる。かゝる芸術の価値は古い物指ではかることは出来ない。又新しい物指でも計ることは出来ない。価値以上なものである。人間の心(人格)そのものである。(51～52頁)

ここでは、文学／美術というジャンルの差異は芸術という上位概念において蒸発し、「価値以上」の「人間の心(人格)」が絶対化されている。裏返せば、「自己」・「人格」を重んじる武者小路「『白樺』の思想は、『白樺』誌上で「後印象派」と訳された芸術家たち(の思想)に根拠を得て、確立されたのだ。つまり、『白樺』による「後印象派」受容の特質の一つは、文学者の自己形成に西洋美術家のエッセンスを無媒介的に摂取<sup>アプロプリエイト</sup>し流用した点にあった。

こうした受容を理論化したのが、柳宗悦「革命の画家」(『白樺』明45・1)であり、「此小篇を武者小路実篤兄に献

ぐ／是等の画家を知るの悦びを君によりて得たるを知ればなり」（1頁）という献辞は、「絵画の約束」論争への援護射撃でもあった。「革命の画家」は論文末に「自分の負ふ所の多かつたのは／C.Lewis Hind : The Post Impressionists」（30頁）と明示された通り、ロジャー・フライが企画した「マネとポスト印象派展 Manet and the Post Impressionists」（グラフトン・ギャラリー「ロンドン」、一九一〇）<sup>21</sup>に触発されて書かれたハインドの著書に拠るもの<sup>22</sup>。Post-Impressionismを「後印象派」と訳す柳は、「汝が拠る可き唯一の王国を汝自身の裡に見出し、其旺盛せる全存在を真摯に表現し様と思ふならば、汝は既に後印象派の氣息に於て活ける人である」（3頁）、「げに芸術は人格の反影である」、「それは表現せられたる個性の謂」（4頁）だとそのエッセンスを提示しつつ、「今茲に後印象派の名の許に革命の画家たる運命を負ひて、吾等が前に特種なる權威を保てるものは、即ちセザンヌ（Paul Cézanne）ヴァン・ゴッホ（Vincent van Gogh）トオガン（Paul Gauguin）及マティス（Henri Matisse）である」（5頁）と代表的画家をあげる。同誌同号の六号記事・無車「後印象派に就て」（同前）で武者小路は、「自分は後印象派の人によつて自分のゆくべき道を教へられた気がする」、「後印象派は吾人を自然に一歩肉薄させた」（157頁）という「後

印象派」への強い共感を示していた。

してみれば、言説上において自己形成の途上にあつた武者小路は、「絵画の約束」論争と日本での後期印象派受容という外的要因を契機として、「自己」や「人格」といった「後印象派」と重なる鍵語を、個人的課題に最大限引きつけて自らの思想へと血肉化していったのだ。もちろん、こうした操作は柳も含め『白樺』同人にも共有され、したがって『白樺』誌上では、芸術としての造形性よりも、「表現」に直結された画家の「人格」が排他的に重視され、そのことで「後印象派」もまた価値づけられていった。

以上を総じて、明治末年における印象派・後期印象派受容の言説上の特徴をまとめしておく。第一に、フランスでの美術史的展開を範とすれば、その日本での紹介に先後関係の乱れはみられたものの、『白樺』に限らず、そこには紹介者の興味関心が反映されており、また明治四五年には時系列的な順序も示されていた。第二に、印象派については明治四二～四三年に、その企図や美術史的位置づけ、技巧までが詳細に紹介されていたが、その頃すでに後期印象派や野獣派への志向（性）も伏流していた。そうした「地ならし」<sup>23</sup>や「絵画の約束」論争などを与件として、第三に明治四四年以降「意外な、明らかな逆転」<sup>24</sup>が生じ、Post-Impressionism

が言説を賑わせていく。中でも、「自己・人格」といった鍵語を軸に自己の主体形成にその思想を積極的に摂取し、かつ、言表した『白樺』は、「後印象派」という訳語によって、新しい芸術家像を打ちだしていった。

## II-3

明治四四年になると、日本で受容が進みつつある後期印象派についてのメタ言説が散見されるようになる。

その第一は、久米桂一郎「新印象派の影響」(『太陽』明44・5)である。「近来歐洲の絵画界に現はれてゐる傾向で最も著しいものはと云へば、其れは所謂ポスト、インプレッショニスト一派の影響の大なる事」だという見解を示す久米は、「今より三十年前に世人を驚かした印象派なるものは、今日では最早極めて平凡なやり方となつてしまつてゐる」(109頁)とも述べて、新旧の枠組みから世代交代を示す。また、「此の一派の重なる人々」として「故人となつたポール、セザンヌを始めとして、ゴーガン。モリス、ドニス。アンリー、マツチス。ジュール、フランドンなど」をあげる久米は、彼らを「従来の画会に対する破壊派、革新派」と位置づけ、「其の主張する所は概して印象派と同様

な性質を持つてゐるのであるが、従来の印象派が現はしてゐない感情を画面に現はす事に努力してゐる所が異つてゐる」と、印象派の発展的延長線上に「今日のポスト、インプレッショニスト」を位置づける。また、「ポスト、インプレッショニスト」の特徴として、「(印象派よりも)更に極端に遠近法濃淡等を排斥して平面的に、荒く、省略的になつてゐて、専ら或る『感じ』を現はさうとする点にのみ注意が集められてゐる」(110頁)と表現上の特徴を指摘する久米は、次の危惧を表明していた。

斯く油画の特色とも云ふべき調色方は滅却され、其の画面は平面的になり、多数の画家がひたすらに新奇に趣く結果はどうなるであらうか。極端に走る結果画風はますます粗笨になり。精細な研究を度外視するやうになれば、或は油画の墮落を招くやうな事はあるまいか。(111頁)

ここに久米の「ポスト、インプレッショニスト」評価は明らかだが、久米は印象派以降の新潮流を一括して、「油画の特色」という観点から否定的に捉えていた。

第二に、仲田勝之助「後期印象派」(『早稲田文学』明

44・8)がある。「近時美術界の大きな出来事」として「マネー及び後期印象派」[Munet and Post-Impressionistsの展覧会]をあげる仲田は、同展によって「現今では Post-Impressionist といふのが、一つの流行語のやうに迄なつて居るらしい」(81頁)と英国での影響を語る。その上で、日本での訳語「新印象派／後期印象派」の混乱にふれる仲田は、「Neo-Impressionism」(83頁)が別であり「後期印象派の新印象派と別なること愈々明か」(85頁)だと断じ、「後期印象派は明かに新印象派に反対して、マネーに帰つた」(86頁)とその美術史的流れを整理する。仲田は、同じく印象派から派生しながら、色彩の科学を押し進めて行きつづまった後期印象派をその発展型と捉えて評価している。さらに、仲田は次のようにつづける。

力を意識し、身の周囲に見る無数の光景に眩惑した、自己を打立てんとする現代の芸術家は、無意識ながらも全く自己の個人的感覚をあらはさんと旺盛として発する衝動を無視して、コンベンションに従ひ得るであらうか。さればこそ近代文芸は興つたのである、印象派は興つたのである。後期印象派の勃興もこれに外な

らぬのであらう。(88頁)

同論で、印象派の発展的延長線上に後期印象派を位置づける見方は久米と、鍵語として「自己」に注目する点は柳と共通している。また、仲田は「後期印象派の Unconscious leader」として「ファン・ゴッホ。ゴーガン、セザンヌ」(90頁)をあげ、次のようにその日本受容にも言及する。

既にわが国でも近時新らしき人々によつて、この種の運動は起らんとしつゝある様である。太平洋画会の一部の人々、アブサントの会の人々、その他にも多く見えるのは、甚だ喜ばしいと思ふが、まだ「色彩の爲めの色彩」を喜んでゐるらしい憾がある。(92頁)

つまり仲田は、新世代の洋画家による新動向を歓迎しつつも、日本の現状には不満を抱いていたようである。

それでも、明治四五年には『現代の洋画』も創刊され、同誌掲載の「現今の洋画に就て」(『現代の洋画』明45・6)において三宅克己は、「吾国の洋画界の風潮は、この二三年前から著しく変化して来た」、「近来欧羅巴の一部で八釜敷い『後の印象派』が或る動機で吾国にもその真似事が紹介

される」、「すると珍らし物好きな連中が、盛に囃し立てる」(4頁)といった観察を示し、「欧洲にて『後の印象派』と唱ふる一派より流れ来りし吾国の一新画流の、一時的のもので無くして真に根底ある技術として、吾国画壇に立派な華の咲く時の来ること」を「自分の希望」(5頁)として表明していた。

これまで本稿の検討に登場した画家や流派についての史的な整理は、木村章「莊八」後期印象派の画家(『現代の洋画』明45・7)において、次のように示された。

印象派インプレッションイムのマナーやモナーによつて、自然の新らしい見方を教へられた私達は、更に夫以上科学的な新印象派ネオインプレッションイムのシユラー、シニヤックを迎へた。然し新印象派は余りに科学的に走つて外面の表はれに拘み、芸術家の個性と云ふ物を忘れて居た。其所に起つたのが後期印象派ポストインプレッションイムの芸術である。ポール・ゴーガン、ヴァン・ゴッホ、ポール・セザンヌ及びアンリ・マチス、之等の人々は画家が只管光や色の科学的分析に熱中して居るのを他所に、先づ彼等自身の内面的氣息を土台として、動かす事の出来ない個性発現の芸術を形造つたのだ。今絵画に生きる私達が、最も深く最も強く、共鳴し賛

美す可き画家、私達に一番親しみある画家は、即ち之等の人々である。(8頁)

ここには、画家名とあわせて印象派／新印象派／後期印象派がクリアに整理されており、後期印象派の画家は柳があげた四人と同じ、マティスを除けば仲田とも重なる。さらに木村は、後期印象派の特徴を「個性発現の芸術」にみて、「一番親しみある画家」と位置づけてもいた。

言説としてみれば、(表記)訳語のゆれは残つたもののこの時点までに後期印象派 Post-Impressionism の意味は安定をみており、本稿の検討期間もここまでとする。

### III

前節まで検討してきた明治末年における西洋美術受容言説には、錯綜や混乱もみられたが、大正時代から振り返ると、次に引く河野桐谷「明治の西洋画壇の二大特色」(『美術之日本』大1・10)のような整理が可能である。

まず河野は、「明治の西洋画壇で最も著しい現象の一つ」として、「明治二十八年頃(1895)に黒田清輝氏が、仏国に学んで帰朝さるゝと共に、我画壇に印象主義を輸入したこと」

(4頁)をあげ、「印象主義の輸入後十数年間の我画界は個性を没却した平凡無主義の写生画の羅列を見るに至つた」と否定的に捉え、近年の変化を次のように語る。

此の沈滞した洋画の大勢は此の一二年以来、新しい帰朝者、自覚ある青年画家の輩出によつて暫く其の風を改めるやうになり、而して一方に於けるポストアンプレシヨンの輸入と共に新しい絵画の運動が起り初めて来た。／ポストアンプレシヨンの運動は昨年から今年へかけて決河の勢力を振ふやうになり、若い人々は蕩々として此の画風の許に馳せ参ずるやうになつて、画界のみならず一般の思想界に対しても一ツの大きい思潮の向路を開いて行きつゝある。

河野の見取り図は、明治二〇年代末の黒田らによつてもたらされた新風が制度疲労を来した後、明治末年に「ポストアンプレシヨンの運動」によつて、新思潮がもたらされつつある、というものだ。その上で河野は、「大正の洋画界は此の新運動の活動する舞台として大いに期待することが出来やう」(5頁)という希望を表明していた。

この翌年、既出の「マネとポスト印象派展」における目

録の序文が、「アンリ・マティスと後印象派」(『白樺』大2・1)と改題、されて柳宗悦によつて訳出される。しかも、柳は「序にかへて」で、「ヴァン・ゴッホやゴッガンが偉大な芸術家であると云ふ事を是認した識者の中で更にアンリ・マティスの芸術に逢着してその価値を認める事に躊躇してゐる人は沢山ある」、「然し彼の芸術が偉大なものとして承認せられる事は、思想の必然な要求を追はざるを得ないものにとつては既定せられた事実」(165〜166頁)だとその重要性を強調する。ここに、「後印象派」を参照する『白樺』が目指す芸術家像は明らかである。

明治から大正へという美術界の変遷は、「時代の気運は明治45年が大正元年と改まった年の10月にヒユウザン会第1回展覧会(翌年の第2回展からフユウザン会と改める)として結集した」<sup>25</sup>という事例によつても語り得る。もとより、ヒユウザン会に明確な芸術的信条はなかったが、後期印象派以後を目指した運動であつたことは間違いない。石井柏亭が「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」(『早稲田文学』大1・12)において「兎に角泰西の画界に今一大変動が起りつゝある事実」(3頁)として紹介するのは、すでに、印象派や後期印象派にとどまるものではなかった。「フォーヴィズム乃至キュビズムは今恐ろしき勢を以て歐洲

の画壇を風摩しつゝある」(13頁)と紹介する柏亭は、「今極東の日本に歐洲絵画の新傾向は容赦なく響いて来る」、「エッチュー・チャスチックな青年の一団フューザン会と云ふものが銀座街頭に怪異の諸作を列ねて公衆を驚かすと云ふやうなことが始まつて来た」(14頁)と、最新の動向と関連づけてヒュウザン会を捉えている。

逆にいえば、この間に後期印象派受容―理解は、やはり日本において一定の定着をみていたのだ。実際、矢代幸雄「後期印象派の解釈に就いて」(『芸術』大2・5)には、次のような言説上の現状報告が読まれる。

白樺社の宣伝により紹介せられたるゴーホ、ゴッガ  
ン、マチス、セザンヌ等の名は芸術に関する有ゆる言  
論界に瀾漫し、今日では我国精神界の隅から隅にまで  
織込まれて、格別不思議を云ふ感を与へなくなつた。

(34頁)

してみれば、大正二年、柳宗悦「革命の画家」発表から一年で、「後印象派」(柳宗悦・武者小路実篤)という訳語こそ定着しなかつたものの、「自己」・「人格」を鍵語とする後期印象派のエッセンスは明治末年の言説上において、美

術や文学にとどまらない領域にまで流通し、その功労者としては『白樺』が強く印象づけられていたようだ。

ただし、本稿で検証してきたように、印象派/後期印象派は、『白樺』誌上に限らず、広く紹介―受容されていた。こと、後期印象派については、『白樺』誌上の言説が必ずしも先駆性や革新性を担っていたわけでもなかった。それでも、「後印象派」を喧伝する『白樺』が言説上で存在感をもった理由としては、『白樺』同人が基本的には文学者であつたこと、また『白樺』が美術雑誌ではなく、美術にも高い関心を示した文学雑誌であつたことがあげられる。そのことよつて、『白樺』同人は「後印象派」の思想を、狭義の美術にとどめることなく、「人格」・「個人」といった鍵語を介して抽象化したエッセンスへと変換し、新しい芸術家(像)へと結実させていくことに成功したと考えられる。こうした局面にも、日本における後期印象派受容をめぐる『白樺』の功罪があつたはずで、その裏で、本稿で参照した多くの同時代言説が後景に退いたことも、明治末年の日本における西洋美術受容の特徴でもあつた。



【注】

- 1 岡畏三郎「明治末期に於ける「新傾向」に就て」(『美術研究』昭26・3)、19頁。
- 2 隈元謙次郎「白樺派と美術界」(『明治大正文学研究』昭26・4) 引用は「近代日本美術の研究」東京国立文化財研究所(大蔵省印刷局)昭39)、445頁。
- 3 土方定一「日本の近代美術」(岩波書店、昭41)引用は岩波文庫、平22)、96頁。
- 4 匠秀夫「白樺」と後期印象派」(『近代日本洋画の展開』昭森社、昭52)、213頁。
- 5 注4に同じ、235頁。
- 6 本多秋五「白樺」派の輪郭」(『白樺』派の文学』大日本雄弁会講談社、昭29)、25頁。
- 7 注6に同じ、35頁。
- 8 本多秋五「白樺」派の文学」(『白樺』派の文学』前掲)、56頁。
- 9 高階秀爾「白樺」と近代美術」(『日本近代の美意識』青土社、平5)、328-329頁。
- 10 稲賀繁美「白樺」と同時代の世界的モダニズム」(『絵画の臨界』名古屋大学出版会、平26)、245頁、256頁。
- 11 阿部真弓「『ポスト印象派』の用語について」(国立新美術館・日本経済新聞社編『オルセー美術館展2010「ポスト印象派」』日本経済新聞社、平22)、224頁。
- 12 池上忠治「後期印象派の諸相」(『世界美術大全集 第23巻 後期印象派時代』小学館、平5)、11頁。
- 13 田中容子「アンリ・マチスの日本への紹介(一九〇九—一九一三)——高村光太郎の役割再考——」(『比較文学研究』平13・8)、23頁。注13に同じ、27頁。
- 14 注13に同じ、27頁。
- 15 なお、宇野仁美「齋藤与里における西洋受容とスタイン・コレクション——『絵画の新潮流と私見』を中心に——」(『デザイン理論』平20・5)では、齋藤が実見した「スタイン・コレクションの特質」について、「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」(38頁)ことが指摘されている。
- 16 森田亀之輔「ルノア、ルの絵画」(『美術新報』明43・11)、「ロダン七〇回誕生記念号」(『白樺』明43・11)ほか参照。
- 17 正宗は琅玕洞で個展(明43・5・14-21)を開いたことのある新世代の洋画家で、後に「マチス」(アルス、大14)を上梓する。
- 18 石井柏亭「日本に於ける洋風画の沿革」(岩波書店、昭7)、28頁。
- 19 「白樺関係略年譜及び雑誌「白樺」美術記事・挿絵」(千葉県立美術館編「特別展「白樺派と近代美術」」千葉県立美術館、平1)ほか参照。
- 20 中村義一「白樺」近代主義の争点——「絵画の約束」論争」(『続日本近代美術論争史』求龍堂、昭57)ほか参照。
- 21 同展が日本で初めて紹介されたのは、ウオーカー夫人「倫敦雑信 絵画の最新派」(『万朝報』明43・12・10)においてで、同記事において Post Impressionists は「後印象派画家」(一面)と翻訳・表記

されている。

22 全訳は、リュキス・ハインド／木村荘八訳「後期印象派」（『現代の洋画』大2・8）。この訳に比した柳沢の特徴については、田中淳『太陽と「仁丹」——一九一二年の自画像群・そしてアジアのなかの「仁丹」』（ブリュッケ、平24）参照。

23 浅野徹「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」（東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・愛知県美術館編『フォーヴィスムと日本近代洋画』東京新聞、平4）、37頁。  
24 宮崎克己『西洋絵画の到来 日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』（日本経済新聞出版社、平19）、181頁。

25 嶋田康寛「白樺」派の画家たち——岸田劉生とその仲間——」（『西宮市大谷記念美術館編『白樺』の世紀展 ロダン、セザンヌ……と大正期美術の作家たち』西宮市大谷記念美術館、昭56）、113頁。

※本研究はJSPS 科研費JP20K00346の助成を受けたものです。

（神奈川県国際日本学部教授）