

## 東アジアから見た西洋近代美術

— 民国期の西洋美術受容と日本

西 楨 偉

はじめに

豊子愷 (Feng Zi-kai 一八九八—一九七五) は筆のタッチを生かした独得な漫画を描く漫画家、軽妙洒脱な文章を書く随筆家、また『源氏物語』などの日本古典文学の翻訳者として、中国でよく知られている。じつに多才な彼は、民国期の西洋美術受容においても大きな役割を果たしたのである。一九二〇年代から一九三〇年代にかけて西洋美術の紹介と研究を盛んに行ない、著作の質、量ともに彼は当時の中国で群を抜いていた。民国期の西洋美術受容の流れをたどり、西洋の衝撃に対して中国の示した反応、そして日本との関わりなどの諸問題を考察するにあたり、豊子愷は鍵となる人物のひとつである。

豊子愷が一九二九年に翻訳出版したフィンセント・ファン・ゴッ

ホ (Vincent van Gogh 一八五三—一八九〇) の伝記『谷訶生活 (ゴッホの人生)』では、原著者黒田重太郎 (Kuroda Jutarō 一八八七—一九七〇) の描くゴッホ像をさらに東洋的なものとして誇張し、ゴッホを東洋的文人画家としてとらえ、そのうえ西洋画家が東洋風になることをもって東洋美術の優位の根拠としたその中国美術優位論 (一九三〇年) については、かつて別に論じたことがある。ほぼ同じ時期に豊子愷はもう一冊西洋美術の評論を日本語から翻訳している。それは『近代芸術綱要』(一九三四年) で、原著は中井宗太郎 (Nakai Soraro 一八七九—一九六六) の『近代芸術概論』(一九二二年) である。

中井による原著は「当然知らなければならない道程に到り尽した」という西洋近代美術の「本流を追って」、その「本質を明かにし」ようとする意図のもとで書かれた(同書「緒言」)。「芸術概論」



図1 1922年頃の豊子愷（『豊子愷文集』より）。一年足らずの日本留学から帰国後。



図2 『子愷漫画』(1925年)表紙（『豊子愷漫画全集』第14巻より）、豊子愷初の画集。筆のタッチを生かしたコマ絵は竹久夢二の影響を受けた。

とはいえ、扱うのは絵画のみである。本書は西洋近代絵画にわかりやすい見取図を与えている。その変遷の必然性を強調し、「概論」というより「美術運動史」の観があり、進化史観にもとづいて書かれている。豊子愷が翻訳を試みたのは、「時代精神と観照心理」

って芸術の変遷を論証」というその方法に「啓示を受けた」からだ、と訳者「自序」で述べている。いわゆる「時代精神と観照心理」とはなにか。絵画における変革には必然性があると説く中井のそうした態度を、豊子愷は「時代精神」として認識したのだろうか。そのうえで、芸術家の人格をもって芸術の創作や評価を論じたり、西洋芸術を仏教的価値観にひきつけて論じる中井の姿勢にも豊子愷が共感し、それを「時代精神」と受け取ったとも考えられる。とくに「観照心理」という仏教的な背景のある美学用語は、両者の思想的共鳴を物語るものといえる。

訳者「自序」執筆は「一九三一年三月三十日」なので、中国美術優位論を主張する訳者豊子愷の中核論文「中国美術在現代芸術上の勝利（現代芸術における中国美術の優位）」やゴッホ伝『谷訶生活』の翻訳と同時期と考えられよう。中井原著はどのように豊子愷の「優位論」の形成に関わったのか。また、この翻訳は訳者が序文で断っているように「節訳」つまり抄訳であり、原著との間に隔たりもある。本論は（一）と（二）で中井原著を選んで翻訳した動機を探り、両者に共通する問題点を究明し、（三）において翻訳にさいして行なわれた改変などを検証する。よって、豊子愷自身あるいは民国期における西洋美術受容に関する一考察としたい。さらに、中井原著が黒田重太郎の『ヴン・ゴッグ』（一九二二年）と出版時期が接近しており、両者の間に共通して日本美術界の西洋美術受容の状

況を反映してまいか、などの問題を念頭に小論を進めたい。

## 一 芸術と人格

今日、中井宗太郎の名はそれほど広く知られているとはいえないが、「京都美術界における偉大なる指導者」「東京における岡倉天心のような存在」と評されるように、近代京都美術界において指導的な役割を果たした人物である。<sup>2)</sup> 日本近代美術の傑作を数々生んだ国画創作協会(一九一八—一九二八)の画家たち(土田麦僊<sup>ばくせん</sup>、小野竹喬<sup>ちくきょう</sup>、村上華岳、榊原紫峰、野長瀬晩花<sup>のながせばんか</sup>)の精神的支柱となり、教育者、指導者をつとめただけでなく、美術研究者、批評家としても活躍した。文芸同人誌『制作』(国画創作協会の機関誌)の中心メンバーとして論考を発表し、その研究は仏教美術、浮世絵、西洋美術と広汎に亘るものであった。中井の『近代芸術概論』はその西洋美術紹介、批評の中でもっとも重要なものといえる。

『近代芸術概論』におけるテーマの一つは芸術創作と人格の問題である。「緒論」ではまず、著者は次のように人格を論じる。

芸術の創造、換言すれば絶えず生産して行く働きは、これを押し進めて行くと人格という問題に入らなければならない。天地の間の価値は高大なる人間の人格である。私はこの無限の創造であり統一である人格を、真に絶対の実在だと考えている。

私がさきに云う対象を新たに創りあげる精神とは、即ちこれ人格の最も深い核である。之によって個は全を現わし、刹那は永遠に通ずる。宇宙精神の顕現を、只単一なる形の中にも見ることの能きるのは、これ人格の資<sup>たすけ</sup>である。凡庸な人間も、芸術の天才も、与えられたる対境は一でありながら、観る働きは実に死と生の差別がある。要するに自然は人格の反映であり、形式もまた人格の形化に他ならない。芸術家の観る天地と云い宇宙というも、其は人格の自完として、内なるものが外に現わされたものを指すのである。言葉を換えていうならば、個人のうちに凝縮された宇宙精神が人格である。更に追求してみると、人格は、個人の心と世界理念とが融合して一つになったものだということが能きる。

独自の個性と普遍的な理念と、この二つを融会する所に文化の完成があるのではあるまいか。個人を通じて如何に世界の理念が完成されるか、この完成の過程、そこに文化の発達がある。しかも其は同時に芸術の発達とその完成である。<sup>3)</sup>

芸術創作は芸術家の人格によってなされ、作品の「形式」もまた人格の現れた、と中井は人格の意義を説く。人格にもっとも価値があり、「観る働き」には「天才」と「凡庸」との差別が存在する、と芸術家の天才性が唱えられる。つまり人格が作品評価の基準には



図4 大正末期から昭和の初め頃の中井宗太郎・愛子夫妻（松原あい氏提供）



図3 1922年、ノートルダム寺院前の中井宗太郎・愛子夫妻（『日本美の心象風景』吉川弘文館、1995年6月刊より）

かならない。天才的な芸術家は宇宙精神を体現し、その人格は宇宙精神と融合し、形に表したのが芸術品である、とも述べられる。こういった芸術観の由来を中井は語らないが、豊子愷はつよく意識していた。そのゴッホ伝「序文」で『図画見聞志』（北宋・郭若虚著）から「人品すでに高ければ、気韻高からざるを得ず」という有名な言葉を引いて、「東洋画家はもとより人品を尊ぶ」ものであり、それが伝統の芸術観であることを指摘していた<sup>1)</sup>。また、ここには自然を人格化するという仏教的、東洋的な自然観が読み取れ、それについては後で触れる。原著の骨子ともいえる「緒論」の翻訳は省略が少なく、この部分も逐語訳となっている。

「人格」を芸術創作の評価基準とする傾向は白樺派や中井宗太郎、黒田重太郎が関わった国画創作協会の機関誌『制作』（二一九九年、協会創立時に創刊）にも見られ、当時の美術界ではかなり影響力があったことは近來の研究でも明らかになりつつある。なかでも中井の主張はとりわけ明確であり、ゆえに豊子愷が「啓示を受けた」のであろう。

豊子愷の西洋美術受容を示す重要な書物であるそのゴッホ伝とも、この中井の著作は深い関わりがあると思われる。中井はかなりの分量をゴッホの論評に割き、黒田重太郎のゴッホ伝『ワン・ゴッホ』よりも人格者としてのゴッホ・イメージを強調している。まだゴッホを完全な人格者として祭り上げていなかった黒田の著書だけを根

拠に、もっぱら人格主義的なゴッホ像を作り上げるのは豊子愷にとって容易なことではなかったはずである。彼はあえてゴッホが絵を売ろうと努力したという黒田重太郎のゴッホ伝の記述を省き、絵画制作の非営利性を強調しようとした。それによって、信仰に篤く犠牲精神をもち、商業と関わりない人格者としてのゴッホ像がいつそう鮮明なものとなった。テキストの操作までして、人格者ゴッホのイメージを作ろうとする豊子愷。その彼に確信をもたせたのは、中井の原著にちがいない。

豊子愷がゴッホ伝を構成するおり、依拠したのは主に黒田の『ワゴン・ゴッホ』だが、すでに中井宗太郎の『近代芸術概論』を読んでいた可能性がある。黒田重太郎のゴッホ伝にもまして西洋画家の人格を評価し讚美する中井の著書から、豊子愷は文人画家としてのゴッホ像の確証を得たのでなかったか。東洋的な文人画家としてのゴッホ・イメージの形成にも、中井宗太郎の『近代芸術概論』が関わったのである。とすれば、原著が豊子愷のゴッホ認識、西洋美術認識にかなり影を落していると思われる。

中井はいかに西洋画家の人格を評していたのか。以下、中井の原作と豊子愷の抄訳で、西洋画家の人格がどのように表現されたかを、とりわけ人格のあり方と深く関わる商業に対する態度について見ていくことにする。両書を比較検討するうえで、参考として目次対照表を以下に掲げておく。

|   |  |
|---|--|
| <p>中井宗太郎著『近代芸術概論』</p>   | <p>豊子愷抄訳『近代芸術綱要』</p>   |
| <p>一、緒論<br/>芸術—芸術史の意義—現代芸術<br/>(1) 自然と人間の対峙—十全の希求—生命の肯定と美<br/>(2) 芸術形式の意義と内容—世界理念と人格<br/>(3) 観ると云うことの意味—芸術の三形式<br/>(4) 文化の歷程と芸術</p>                                       | <p>第一章 総論<br/>A 芸術的発生<br/>B 芸術的形式と内容<br/>C 芸術的三形式<br/>D 文化的歷程と芸術</p>   |
| <p>二、自然主義以前<br/>古典主義と浪漫主義<br/>(1) 近代文化の基調—実証主義<br/>(2) 古典主義<br/>(3) 浪漫主義—ドラクロア<br/>(4) ドミエ、ミレエ、ギュイ</p>  | <p>第二章 古典主義と浪漫主義的芸術<br/>A 近代文化的基調<br/>B 古典主義的芸術<br/>C 浪漫主義的芸術</p>  |
| <p>三、自然主義<br/>写実主義—印象主義—新印象主義<br/>A 写実主義<br/>(1) 新たに築かれた「写実の巨像」—写実主義の文化史的意義<br/>(2) クウルベエの生涯と芸術<br/>(3) 近代芸術に遺した足跡<br/>B 印象主義の芸術<br/>(1) 純粹な「眼」の芸術—感覚に徹底せんとする近代文化の芸術化</p> | <p>第三章 写実主義的芸術<br/>A 写実主義的文化的意義<br/>B 柯斐の生涯と芸術</p> <p>第四章 印象主義的芸術<br/>A 近代精神的芸術化<br/>B 印象主義的運動<br/>(1) 馬内 (2) 莫内</p> |

|   |   |
|---|---|
| <p>(2) 印象主義の運動<br/> (3) a マネー b モネー<br/> c ドガ d ルノアール<br/> (4) 印象主義の本質及びその批評<br/> (5) 新印象派<br/> C 新印象主義<br/> (1) スーラとシニャックとその主張</p> | <p>四、自然主義以後<br/> 自然主義から表現主義へ—表現主義—後期表現主義—絶対派—立体派—未来派<br/> A 自然主義から表現主義へ<br/> (1) 純粹な「眼」の芸術から自己表現の主観主義まで<br/> (2) 表現主義の意味<br/> B 表現主義<br/> セザンヌの人と芸術—狂天才フィンセント・ファン・ゴッホ—秀でたる原始人ポオル・ゴッガン<br/> セザンヌの人と芸術<br/> (1) 芸術史上の位置及び芸術<br/> (2) 人及び芸術家としてのセザンヌ<br/> (3) セザンヌの芸術観<br/> 狂天才フィンセント・ファン・ゴッホ<br/> (1) ヴァイタリスムとシンボリズム<br/> (2) 焰と苦悶の生涯</p> |
| <p>(3) 比沙洛 (4) 西斯雷<br/> (5) 特格 (6) 羅諾里<br/> C 新印象主義的芸術</p>  | <p>第五章 表現主義的芸術<br/> A 再現的芸術と表現的芸術<br/> B 表現主義三大家<br/> (1) 賽尚痕 (2) 谷訶 (3) 果剛<br/> C 後期表現主義的芸術</p>  |

|   |   |
|---|---|
| <p>(3) ホッホの芸術<br/> 秀でたる原始人、ポオル・ゴッガン</p> | <p>五、現代表現主義<br/> A 後期表現派<br/> (1) 自然の圧虐と「内面の響」—後期表現の意義<br/> (2) アンリ・マチスの芸術<br/> B 立体派<br/> (1) キュビズムの意義<br/> C 未来派<br/> (1) 過去の破壊と渦巻く芸術—時代精神—フュリズムの意義<br/> D 絶対派<br/> (1) 絶対派の絵とその意義<br/> (2) カンディンスキーの芸術<br/> 結論</p> |
| <p>第六章 新興芸術</p>                         | <p>A 立体主義的芸術<br/> B 未来主義的芸術<br/> C 絶対主義的芸術<br/> D 結論</p>  |

(1) 「想像的創造」の化身ドラクロワ、近代芸術の偉大なる促進者ミレー

中井は『近代芸術概論』第二章「自然主義以前」で「古典主義」のルイ・ダヴィッド (Louis David 一七四八—一八二五) とドミニック・アングル (Dominique Ingres 一七八〇—一八六七)、「浪漫主義」のウージェーヌ・ドラクロワ (Eugène Delacroix 一七九八—一八六三)、そしてオノレ・ドーミエ (Honoré Daumier 一八〇八—一八七

九)、フランソワ・ミレー (François Millet 一八四一—一八七五)、コンスタンタン・ギース (Constantin Guys 一八〇二—一八九二) を列挙している。なかでもドラクロワ、ミレーがとりわけ詳しく述べられる。ドラクロワは、

豊かな空想と白熱した熱情でもって「酔った筆で描かれた絵」と評される位強熱な性情の人であるが、その中には又野生的な所が沢山ある。これ彼の魂の最も貴重なところで、これを彼は全然己が芸術に捧げた。彼には一面社会的な所が多分にある。これ彼が心情の激しい波を隠し、天才的に見せまいとして己が生活をもんだ結果である。何にも主権的な正統を好む決定的な彼の精神は、それでいてすっかり温和な可愛らしさに消え失せた。噴火を巧みに花束で掩った性格ともいうことができる。

と中井はシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire 一八二一—一八六七) の文章そのままにドラクロワを紹介する。想像力豊かで情熱的な天才画家ドラクロワのイメージがボードレールから中井、そして豊子愷に受け継がれていった。ボードレールのドラクロワ評の日本語訳は一九一九年から翌年にかけて、雑誌『制作』に二回に亘り連載された。訳者は中井の夫人中井愛子である。一九〇三年『美術新報』誌上で黒田清輝 (Kuroda Seiki 一八六六—一九二四) が

ドラクロワを紹介して以来、『白樺』(第九卷四号、一九一八年四月) に作品図版が多数掲載されたりしていた。日本でドラクロワはかなり知られていたとはいえ、中井愛子の訳文はまとまった紹介、批評として早いものであった。

次にドーミエについても、その「諷刺は饒かな生き生きした想像に充ちている。彼の領土は奔放自在、時代の埒外に逸脱している。(中略) 政治的な諷刺は時代に深い感銘を与えると同時に、激動する渦巻きのような人格が活躍している」、とその人格を評する。

それから、「人生を味解する上に甚深な意義を私達に齎らす」ミレーは「百姓や労働者を、現実、自然の实在として、近代精神の深い同情を以て描写した。十七世紀の和蘭人は百姓を道化ものと見、ロココは婀娜者のように見た。反之ミレーはかかる不真面目な観照を斥し、嚴肅な、神聖なものとして、地の生んだ最も生粋な、不幸な純朴な人間として之等を取扱った」と、絵画のモチーフを広げたこととともに、貧しき者に同情を示すその人生态度が評価された。

「人間の種々相を深刻に描き出した」コンスタンタン・ギースを挙げ、この章が終わる。中井はまたボードレールの批評を引き、ギースの技巧の「神速さ」が印象派の「先駆」をなすとする一方、「ゴッコンクールなどは売笑婦の画家と評している(中略) 妖麗な画題でも悪魔主義でも、彼の想像の内から溢れ出る力である」、とその人格に対する表現がやや慎重のようである。ギースがとりあげられたの

は、ボードレールが高く評価したのと無関係ではないだろう。

豊子愷の抄訳では理論的な概説の部分を詳細に訳しているが、その一方画家の個別紹介は要約したり、かなり省略したりしている。

豊子愷の文章ではドミエとギースについての記述が省かれ、逆にルーベンスやゴッホ、コンスタブルといった、ドラクロワに影響を与えた画家を付け加えている。原著の目次に連なる画家はほとんど省かれていないのに、ただドミエとコンスタンタン・ギースの名は抄訳にはない。その一方、原著でも記述がミレーにやや偏重しており、豊子愷がミレーのみを選んだのは、その人格ゆえかとも思われる。ゴッホとともにミレーは豊子愷またはその周辺の人々が好む画家であった。

## (2) 反伝統・反模倣・「革命の人」クールベ

第三章「自然主義」は抄訳では同じく第三章、しかし「写実主義的芸術」と改題された。訳文には「自然主義」という語が使われているが、見出しとしては次章でも避けられている。ここで中井はロマン主義衰退後、近代の実証精神のもとで、自然科学の発達や物質文明の繁栄とともに美術・文学に自然主義が現れたと位置付け、その代表に画家ギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet 一八一九—一八七七) を取り上げた。

「クールベは革命の人である。鋭いシャベルを以て地を掘るよ

うに、画筆を以て新しい天地を開拓した新人である。芸術に限らない、この人の全人格は征伐そのものである」といった賛辞はほぼそのまま豊子愷の抄訳に見ることができる。個別の画家としてはクールベに「柯斐的生涯与芸術(クールベの生涯と芸術)」という一小節を与え、抄訳第三章のほとんど全紙幅を占める。

ここで人格のほか、「写実」の問題が語られる。クールベみずからの言葉として中井が以下のように引用する(傍点は西楨による)。

吾々の時代は、其によって殺されていたあの模倣の熱病から恢復されることは無かる。近代人がせめて己が目でもものを見るに到るまで、ここ二十年ほどは総ゆる美術館を閉じてしまわなければならない。数多くの古名匠は果して何を吾々に示し得るか。私が尊敬するのは僅かにリベラ、チュルパン、ペラス、ケーズ、オスタードとクラエスベックぐらいでホルバインも尊敬に値する。ラファエルに到っては、勿論面白い肖像は画いたが、私は彼のうちに何等創意を発見し得ない、更に彼の後継者、否奴隷達に到っては最も低劣なことを教える師であって、彼等は吾々に何を教えるだろう。皆無と云っていい。いい絵というものには滅多に美術学校などから出るものではない。最も貴重なものは独創、一個の芸術家としての独立である。学校は存在す



る価が無い、其処にはただ画工がいるばかりだ。私は系統にも煩わされず、又如何なる党派にも組せず、一本立ちで古代の名匠の作を研究し、また近代のものをも学ぶ。私は他を描写しようとしないうと同様に、また模写しようとしなかつた。しかし、伝統というものを總体的に知る所から、確固たる自分自身の独立した官能を画こうと欲した。私の目的は知識を得つつ画く才能を把持することであつた。単に画家となることでは無く、また一個の人間として、自分独自の評価によって時代の思想様式光景を表白する力を得ようとするのであつた。一口に云わば生ける芸術を習得するというのが私の目標の羅針である。私は単に社会主義者たるのみならず民主党であり共和主義者である、即ちどんな革命の支持者でもある。更にまことの真理に忠実なる純粹な写実主義者である。

この長文はクールベの主張と性格をよく表すものとして、中井に先立ち『白樺』掲載の「キュスタフ・クルベー評伝」にも引かれていた。後半は一八五五年にクールベが展覧会を行なつたおりに掲げたマニフェストの一部としてよく知られたものである。美術におけるその変革者としての姿勢が、しまいには政治的主張、生き方そのものへとオーバーラップされていった。あえてここに長文を引いたのは、豊による抄訳では脱落している内容がかなりあるからである。

傍点を施した所がそうである。クールベが尊敬する画家たちの名がすっぽり抜けて、過去から学ぶという姿勢が読み取れる表現が消されている。原文に付け加えることはしていないものの、括弧で括り強調しているのは冒頭の「模倣」であり、後半の「一個の人間として」のなかの「人」である。「模倣」という絵画の習得方法にたいする批判を、豊子愷はゴッホ伝のなかでも石膏模型を打ち砕いたという事件にかこつけて行なっている。中井の原著でもしばしば画家の伝統打破、反因習性が言及されてはいた。ほかの画家にも共通する特徴だが、豊の中国語訳にあつてはことさらに伝統を超越した「革命の人」クールベというイメージが色濃く演出されたことは看過し得ない。

### (3) 「変人」ドガ

世間に理解されず、孤独に修行する「隠者」、豊子愷は黒田重太郎のゴッホ伝にそうしたイメージを見出したが、中井の本ではゴッホに限らずポール・セザンヌ (Paul Cézanne 一八三九—一九〇六) やほかの画家も隠者風に描かれている。

中井は第三章「自然主義」のなかに見出しとして「写実主義—印象主義—新印象主義」を置いているが、豊の抄訳では中の「印象主義」を独立した形で第四章「印象主義的芸術」としている。中井は印象派の画家としてエドゥアール・マネ (Edouard Manet 一八三二—

一八八三)、クロード・モネ(Claude Monet 一八四〇—一九二六)、オーギュスト・ルノワール(Auguste Renoir 一八四一—一九一九)、エドガー・ドガ(Edgar Degas 一八三四—一九一七)を順に紹介し、豊の抄訳ではマネ、モネ、カミーユ・ピサロ(Camille Pissarro 一八三〇—一九〇三)、アルフレッド・シスレー(Alfred Sisley 一八三九—一八九九)、ドガ、ルノワールというように順序が変わっている。ドガ、ルノワールの順位が後退したことについては後述する。画家たちはよく嘲笑の対象となり、理解されない「変人」などとして紹介される。ドガについて中井は、

一八七〇年以来彼はサロンとも縁を断ち、サロンに反抗した画家達が企てた展覧会にも、其が印象派の名を以て呼ばれるに到って、直ちに之と分離した。爾来彼は全く退嬰して、批評家と云わず文学者と云わず総ゆる訪問者に固く門を閉じて、専ら自己の中に住み、人嫌いな変人となつてしまつた。<sup>(16)</sup>

と、その人間像を描いている。一八七〇年にドガはサロンに出品したが、それ以降出品しなくなったことは確かである。しかし、「印象派の名を以て呼ばれる」一八七四年以降印象派を離れたとするのは伝記的事実に符合しない。彼はむしろ印象派展の積極的な出品者で、批評家からしばしば賞賛された。彼の女性嫌いや孤独な

性格が誇張され、「世を離れた人間」「変人」というイメージが作られたようである。<sup>(17)</sup>しかし、そのイメージがつきつきと反復されていた。<sup>(18)</sup>中井はまた次のような記述によって、ドガの人間像を補完した。

重厚な人嫌いの無口なそして品のいいドガは、衆愚の喜を外にして専念に自己の芸術の世界に閉じ籠った。彼は殆んど弟子を養成しなかつた。僅かにルートレックやフォラン、カサットにその余影を止めただけで彼は生涯孤独で終つた。<sup>(19)</sup>

と、ドガは世間と隔絶して生きる人間として捉えられている。こういったところを豊子愷は次のようにまとめる。

ドガは女性を描く専門家である。毎晩歌劇場に出入りし、遊蕩に耽る享楽者のように見えるが、事実はまったく反対である。もとは厭世家で、世俗的な歓楽をなんとも思っていない。それが画家として不思議なところである。ゆえに彼の絵にも独特な色彩がある。彼は常に客観的な立場から冷静に対象を観察する。彼が観察しているのは対象の静止の形ではなく、激しく動く一瞬の姿である。<sup>(20)</sup>

豊の抄訳では各画家の作品と人となりをかなり簡略的に記している。中井が記すドガは「生涯孤独」な「変人」、それを豊子愷は「厭世家」としたが、両者の表現にさほど隔たりはなからう。しかも、豊子愷が一九二九年に翻訳出版した『現代芸術十二講』（上田敏著『現代の芸術』、一九一七年）でもドガを「極く内気な澄した皮肉屋厭世家で名を求める事等は素よりない」として、その人柄を紹介している。<sup>(21)</sup>ところが、こうして社会から離脱する傾向が見られることは、豊子愷と中井においてはけっしてマイナス評価につながるものではないのだ。むしろ「孤高」「脱俗」に結びつくものとして、高く位置付けられている。それはセザンヌ、ゴッホにおいても同じである。

#### (4) 隠者セザンヌ

印象派の第四章につづいて、抄訳の第五章は「表現主義的芸術」その「三大家」としてセザンヌ、ゴッホ、ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin 一八四八—一九〇三）が位置付けられる。ここでの評価は原著を踏襲したものである。原著ではもともと力のこもった部分であり、全書の三分の一以上の分量を占める。抄訳では分量が原著に比べて著しく減少しているものの、近代西洋美術を概説しようとする両者における位置付けは変わらない。

中井原著ではこの三画家の人格についてさまざまに描写され、セ

ザンヌは山林に隠棲する画家のように捉えられている。たとえば、絵を描く情熱を持ちながら、目に映る形も色も常套的なために、苦悩するセザンヌは、

少年時代に歩いた山を再び登ったり小道を走り廻って夜を明かすと、岩や樹木や清鮮な泉によって再び希望が湧いて来る。其処に蟄居して、手を打ち震わせながら総ゆるものの上に礼拝して、謹直に熱心に敬虔に一心不乱に画いた。これはたしかに一の宗教であった。<sup>(22)</sup>

と、セザンヌを自然崇拜者として描いている。まるで山野を彷徨する修行僧のようで、「蟄居」隠棲し自然を信仰する人間像は東洋的な「隠者」そのものである。また、色彩の観察に夢中なあまりに消火に来た人に「待ってくれ」と言ったという挿話をひき、中井は「神に仕える僧侶のように、彼は絵画の中へ融けて蒸発してしまつた其処に彼の神秘主義があり、其処に於て彼は偉大なる隠者であった」と評して、セザンヌを「偉大なる隠者」と呼ぶ。

一方、豊子愷の記述を見ると、セザンヌはパリの芸術家たちの傲慢な気質がいやになり、

一八七九年、彼はついに静かに故郷に帰った。彼の芸術生涯

がこの時に始まった。家で創作に没頭し、一八八二年作品「肖像」をサロンに出品したが、最初のうちは当然誰も彼の芸術が理解できなかった。彼はやはり故郷に帰らざるを得ず、アトリエに閉じこもり、モデルの顔を眺めて自分の描き方を研究した。また、野を徘徊し樹木や遠くの山を眺め、気づくことがあるとすぐに絵の道具を取り出して描いた。彼の態度はまるで気が狂った人<sup>(24)</sup>のようだ。

とくに「隠者」という表現は使っていないけれども、都会から田園に帰り、田園で自然を見つめ、芸術に打ちこむ人間像がここにある<sup>(25)</sup>。

中井が評するところの「偉大なる隠者」、または豊子愷がとらえた「瘋狂的人(狂人)」も、前述のドガ同様に、社会を遠ざけたことが、かえって精神性の高さを際立たせるものとして、高い評価がなされている。いっぽう、両者の記述を比べてみると、違いも見られる。

一八八二年のサロン出品について中井原著には記述がない。ほかにも豊はセザンヌ芸術の特徴として(一)独特な色彩、(二)マッサによる表現方法、(三)キュビスムへの啓発、(四)主観的であること、(五)ラテン的情緒、と以上の五点にまとめて示しているのだが、こうした列挙は中井原著に見られず、豊子愷のセザンヌ認識が中井の著作だけによるものではないことがわかる。

#### (5) 禅僧ゴッホ

中井の『近代芸術概論』でもっとも重きが置かれたのはセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンで、なかでもゴッホについて作者は感情を込めその人格を称賛している。黒田重太郎が著したゴッホ伝に比べても、いっそう概念化し、神話化されたゴッホ像がより鮮明に打ち出されている。たとえば、中井は次のようにゴッホをたたえる。

ファン・ホッホは遮二無二生命の焰の中に驀進した人である。

(中略) 彼自身こそは頭に太陽を、胸に暴風を蔵した狂える虎であり、また聖者である。激情の焰にその身を焦そうとする、

苦悶の殉教者である。併し人は苦悶を怖れてはならない。苦悶なくして偉大なる生命に生きることはできない。彼の生涯と芸術の偉大は、この苦悶の中から咲き出でたのである<sup>(26)</sup>。

「炎」「太陽」「苦悶する画家」といったゴッホ・イメージは当時すでに流布していたものであり、中井独自のものとはいえない。胸に暴風を蔵した狂える虎であり、また聖者である」という表現も斎藤茂吉(Saitou Mokichi 一八八二—一九五三)の歌「くれなゐの獅子のあたまは天なるや回転光にぬれるたりけり」(一九一三年)に通底するものである<sup>(27)</sup>。後光射す聖者のイメージが共通している。豊子愷の抄訳では「火焰的画家(炎の画家)」の生涯を略述し、代表

作に「向日葵」をあげて解説し、ゴッホ芸術の評価を試みている。

この部分は翻訳というより豊子愷自身のことばでゴッホの人生が再話されているといっている。それもそのはず、黒田重太郎の『ゾン・ゴッホ』をもとに豊子愷がゴッホの伝記『谷訶生活』を著すことにより、ゴッホの物語が彼のなかですっかり形成されていたのだ。取り上げる作品そのものも、原著では「馬鈴薯を食す人」だったのを豊が自分で選びなおし、「向日葵」に改め、挿絵に取り入れていく。「向日葵」とともにゴッホの「自画像」も当時人々の想像力を刺激する源泉であった。中井の目に「自画像」は次のように映っている。

ゴオガンに贈ったホッホの自画像を見ると、光った頭と広い額とその痩せた頬はいかにも厳しい。枯淡な、東洋的というよりは、禅僧を見るような熾烈なる意力を示している。窪んだ奥に光る眼は、殊に深い思索と洞察を語り、熱痛のような創造力を湛えている。これに接する時、人は奇しき慄きを感じずには居られないであろう。其は一切を否定する「無」か「白痴」か……  
或は永劫の調和か……

ゴッホの目に強い意志と深い思索を見る、この見方も同時代の詩歌に見ることができる。「東洋的というよりは」という表現にはた

めらいがあるものの、「禅僧」のように強い意志をもつ人間としてゴッホを認識している。深い思想を内面に秘めた修行者、往々にして「痴」あるいは「狂」と見られ、そうした人間像はやはり東洋的である。彼らの目指す悟りの境地は「永劫の調和」、仏教の至高の価値観である。

一方豊による抄訳では「彼にとって、絵画は殉教者の説教と同じものであった。それからは故郷を後にし各地を放浪した」「彼の精神はもう発狂しそうな状態であった。彼はよく酒をあおり、嘔き、情熱が昂じると思う存分キャンバスに塗りたくった」などの表現に、ゴッホの「狂」が反映されている。しかし、かなり簡略化されているので、ここで豊のゴッホ観が中井から感化を受けたことははっきりと窺うことはできない。むしろ後述するところの、ゴッホの自然観、芸術観が東洋的になったという、豊の「中国美術在現代芸術上の勝利」における記述に中井の影響がより顕著に現れている。黒田重太郎とともに、中井も豊のゴッホ観に決定的なインパクトを与えたのである。

#### (6) 商業主義への嫌悪感

「変人」「隠者」「禅僧」に共通するのはその精神性の高さだが、それを示す説得力のある証拠として、名利と関わらず「清貧」に甘んじるというイメージが、豊子愷と中井によって用いられている。

「貧乏の大画家（貧しい画伯）」ミレーを西洋画家の筆頭に挙げる豊子愷において、とくにその傾向が顕著で、彼は画家の貧富について次のように触れているところがある。

画祖王維と李思訓も官僚画家であった。しかし、彼らは絵をもって人にこびへつらうことはせず、富貴のために節を曲げることもしなかった。それゆえ、私たちは彼らの人柄を尊敬し、彼らの作品を尊敬する。ダヴィッドの絵も尊敬に値するが、人として節操がないのは惜しまれる。ほとんどの美術家は利益を度外視し、出世も望まない。ダヴィッドのように裕福になるより、ミレーのように貧乏な方がいい。

この文は豊子愷が『西洋名画巡礼』の第四講で「富貴の大画家（裕福な画伯）」ダヴィッドを評するくだりである。ここで画家の人格が作品と同じように重要であり、「清貧」を画家の理想としている。豊子愷ほど鮮明ではないにせよ、中井もつとめて画家の商業主義に対する嫌悪をとりあげようとしている。とはいえ、両者はルノワール評価をめぐって、この点で大きな食い違いを見せる。

たとえばルノワールについて、中井はこう紹介する。

ルノワールの生涯の大半は不幸と貧困で貫いて居る。殊に印

象派の展覧会に参加してから、その作品に集まるものとは嘲笑のみであった。生活のために一まとめの作品を幾度も競売に附した甚だしいのに到っては十六枚からの絵で二千フラン位にしかならなかった。そこで競売もやめて策に窮して居る時、

Choquet Charpentier に認められて、其等の厚意から、彼は肖像を画いて食に代えた。あの沢山の肖像画や富豪の家庭を画いた典雅な風趣は殆んど生活に行き詰った時の作品とは思えない。「画家は壁画を飾るための用をなす。がたとい私は画架の絵を画かなければならない時でも、其は実に好きな喜ばしい又楽しいものでなければならぬ」と自ら云っているように、彼は樂しまざる絵は決して画かなかった。（中略）晩年リユマチスに苦しめられて客を避けるようになってからも、いかに気分の悪そうな時にも、彼は画筆を握ってひとり楽しんでいた。

両書において、「貧困」そして画家たちが甘受する「嘲笑」はむしろ彼らの人格の高さを示している。ここにおいても、絵を売るのは生活のためにやむを得ないが、どちらかといえば商業的成功より自分の楽しみのために絵を描いているのだ、と読者に印象づけようとしている様子が窺われる。また、「客を避ける」という表現は、暗に世俗を遠ざけ商業嫌いなところを匂わす。晩年、みずから楽しむために絵を描くその姿には、もはや商業主義には全く関わらない

かのようなのである。

ところが豊による抄訳ではルノワールに対する評価が低くなる。それには二つの原因が考えられよう。一つはほかならぬこの商業行為である。先にも触れたとおり、豊子愷はルノワールを印象派画家の最後の六人目に位置付けて、こう記す。

貴族の人物画を描く画家、彼の肖像画はブルジョア階級に好まれた。当時ドイツの有名な歌劇の大家ワグナーが三十分間彼のモデルをつとめ、彼に肖像を描いてもらったことがある。

(中略) 彼がブルジョア階級の機嫌を取ることにはいたっては、さらに私たちとしては賛同できない行為であろう。<sup>(34)</sup>

このように豊子愷はルノワールの姿勢を非難しているが、何が非難されるべき行為だったのか具体的に記していないので、批評がそのまま人格に関わるものとなる。おそらく日本の刊行物に書かれていた「貴婦人の肖像ゆえにサロンに入選した」の類の挿話から判断したのでらう。<sup>(35)</sup> なお、リヒャルト・ワグナー(Richard Wagner 一八一三—一八八三)の肖像をルノワールが描いたことに中井は言及していないので、豊子愷のルノワール評価もまた、中井の著書だけに依拠したものではないことがわかる。だとしても、パトロンの庇護を受けて絵を描くことに対する豊子愷の否定的な見解ははっきりと

している。それは豊から見れば、媚びへつらいであり、商業的な行為である。ルノワール評価を下げるもうひとつの原因については後述する。

商業嫌いなところといえ、中井の筆の下では「変人」または「厭世家」ドガも同様であり、セザンヌも世評に冷淡で商人に無関心だった。ドガについて中井はこんな挿話を披露している。

絵の商人と同じ程度に彼はアマテウ<sup>アマ</sup>ル [amateur] の音訳アマテウルの誤記か、西槇注」をも嫌った。極く晩年のこと、友達の紹介で、あるアメリカの富豪が直接に作品を求めに来たことがあった。彼は小さい油絵を持って来てサン・ミル・フランを要求した。次にはパステルを、次ぎにはデッサンを持って来て、何れも同じくサン・ミル・フランを繰り返した。そしてしまい口の中で「私には一つの価しか無い」とつぶやいた。云うまでもなくアメリカ人は退却し、幸いにドガの作品は前の場所に残っていた。<sup>(36)</sup>

ドガの商業嫌いを際立たせる実に格好のエピソードである。どのような情報源をもとに中井が抽出したのか、それを探る必要があるが、限られた情報しか入手できなかった当時、このような挿話が受け入れられやすく、深読みされ、それで画家の人間像が作られたと

思われる。

セザンヌについても、サロン落選の繰り返しは、画家が地位と名声を求め続けていた証拠とは受け取られず、「傑作が俗衆に理解されなかったのだ」と中井は解釈する。晩年、世に迎えられるセザンヌについてはあまり触れられていないが、「極めて些少な栄光が彼に到来した。というのは絵画商人が彼の作品を競って蒐め嘸し立てようになつた。併し彼は平然と、無用な衆評に対しては更に無關心であつた」と中井は書いている。セザンヌは成功しても名利を意に介さなかつた、というわけである。しかし、画家が世評や経済的な成功に無關心でいられるわけはなく、まして職業画家には死活にかかわる問題であろう。中井が作り上げた西洋近代画家像が実態とかけ離れていると指摘するのは容易いことだが、むしろ彼がなぜそうした画家像を作ろうとしたかを明らかにすべきであろう。そうすることによって、日本の西洋美術受容の特徴を浮き彫りにすることができるとある。

「土農工商」という日本のかつての身分社会で、「商」の地位はけつして高くはない。中国でも官僚「士大夫」に比べ「商人」は階層として地位が低かつた。科挙試験を通過すれば官位が与えられ、知識人として見られるばかりでなく、人格評価も高いのである。「人格」評価は「知識」とは結びついて、容易に「商業」と結びつくというわけにはいかなかつた。商業、営利行為を軽視することが、

かえって人格的価値を高めることになつたと思われる。人格を評価基準とする中井としても、画家たちの商業的成功にはあまり触れず、反商業的態度にしばしば言及するのは当然ともいえる。

以上、中井宗太郎と豊子愷両者の描く西洋画家の人格を対照させながら見てきた。中井はドラクロワ、クールベ、ドガ、セザンヌやゴッホといった画家に力点を置き、彼らの人格的特徴を捉えようとした。中井が捉えた人格的特徴には、どのような傾向があるのだろうか。商業行為には一様に嫌悪感を示し、それが人格の高さの証明とみなされたことはすでに述べた。加えて、「変革者」であること、「隠者」や「禪僧」のように地位や名譽とは無縁であることが美德とされたのも明らかだ。

一時代を画すような芸術家として新たな表現方法を模索し、それゆえに性格には革命的な要素が見られるのはいわば当然であろう。そのような積極的な変革者と「隠者」とは相容れないもののように見えて、実は表裏の関係にある。変革者は世に受け入れられず、憤って「隠者」となる。こうした性格は東洋的文人に見られる特徴である。強い政治変革意識を持ちながらも、用いられない場合は退隱する。そして満たされない胸中を筆に託して絵を描く、それが文人画家の姿である。中井や豊子愷が拠つて立つ日本と中国の文化背景には、もちろん市井の画家が数多くいた。彼らによって、たとえば日本では庶民の芸術として浮世絵、中国でも蘇州版画などが作られ



たりしたにもかかわらず、あまり高く評価されることはなかった。

彼らよりも山林に隠棲する文人画家、自然を遍歴したり、寺院で修行する高德の画僧がより重んじられた歴史がある。古く中国では王维(Wang Wei 六九九／七〇一—七六二)のような文人画家、八大山人(Bada Shanren 一六二六—一七〇五)、石濤(Shi Tao 一六四二—一七〇七)のような画僧、日本では与謝蕪村(Yosa Buson 一七一六—一七八四)のような文人画家、画僧雪舟(Seisshu 一四二〇—一五〇六)が

つとに有名であり、このような画家、芸術家の系譜が続いてきた。彼らは画業とともに学問、道徳にもすぐれ、職業画家ではないこともあり、絵を売ることなどには執着せず、世と争わない「隠者」であり人格者であった。中井が『近代芸術概論』を著し、豊子愷がそれを翻訳したちょうど一九二〇年代から一九三〇年代にかけて、日本や中国でそうした伝統美術を再発見する時期でもあった。

こうしてみれば明らかのように、東アジア文化圏に画家の人格を重んじる伝統があったからこそ、中井は芸術における人格の意義を力説したのである。また、自由主義、個性や人格尊重の風潮も同時代の背景としてあることは見過ごせないだろう。

## 二 仏教的、東洋的価値観

西洋近代画家の人格価値が強調され、彼らの人間像が東洋的の文人画家に近づいた、とするのが中井の主張であり、豊子愷は基本的に

それに同調を表した。それでは、芸術観、美学や作品制作という行為はどうか。前述したところでも中井はセザンヌを自然信仰者と見なし、ゴッホの「自画像」に「永劫の調和」を見出していた。彼らの自然観、芸術観もまた東洋のそれに近寄り到達しようとしていたのである。

このように、セザンヌやゴッホといった西洋画家の芸術観が仏教的、東洋的なものと親和性を持つことを「発見」した中井、あるいは豊子愷であるが、実はほかならぬ彼らのほうが、伝統回帰を果たしていたのだった。

ここでは、「表現主義の三大画家」とされるセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンに向けられた中井と豊子愷の視線を検証し、そうした見方に至る所以を彼ら自身に即して考えてみたい。

### (1) セザンヌとゴッホの「物心一如」

セザンヌは近代芸術の分水嶺だという評価は中井から豊子愷に継承された。なぜ転換点となり得たかについて、中井は以下のように記す。

セザンヌ以前の芸術は、自然の蔭に自我を滅して客観と感覚に終始しようとした。——所謂自然主義の名によって概括せられる——ものであり、彼以後の芸術は反之、自然の圧虐から自



図5 李叔同「自画像」、1910年頃、油彩、画布、東京藝術大学大学美術館蔵（カタログ『東アジア/絵画の近代——油画の誕生とその展開』静岡県立美術館編集・発行、1999年刊より）1905年秋に来日、翌年東京美術学校に入学、洋画を専攻。



図6 豐子愷「李叔同像」制作年未詳（『弘一大師遺墨』華夏出版社、1987年6月刊より）李叔同は1918年出家、人格者としての誉れは今なお高い。

我を救い出して、逆に自然を征服しようとし、主観の高揚を強調する表現主義となって現れた。<sup>⑧</sup>

セザンヌによって表現主義への移行が始まり、自然模倣にとって代わり自然を超越しようとする芸術が「現代芸術」の地位を占めていった。この認識は日本のセザンヌ受容において当時先見性があったとされる。<sup>⑨</sup>

その芸術の形成過程の「出発点はこの自然を土台としてこれを如実に描くことであった。併し印象派の純粋な眼になろうとする感覚主義と官能的な分解には飽き足ら」ず、「その底に流れる生命を描き出すことによって彼は意を安ずることができた」<sup>⑩</sup>。このように、中井はセザンヌ芸術の達成を自然の奥底に流れる生命の描出とした。さらにその制作方法について、中井はこう書く。

セザンヌは遡ろぐことなく客観を凝視し、それをつきつめることよって、やがてそれから遠ざかり、限りなき自己の創造に生きようとした。物心一如の境地にあって彼は全一渾融の生命を擲もうとした。<sup>⑪</sup>

ここでいう「物心一如の境地」とはなにか。いうまでもなく「物心一如」は仏教的世界観に裏打ちされたことばであり、物と心つまり対象と自我は隔たりなく一致したものであって、異なるものではないことをいう。東洋の芸術家はよくそうした彼我不分明な状態、いわゆる宇宙自然の精神そのものに自らを近づけ、芸術創作をする。

セザンヌの芸術観もまたそれと同じものだ、と中井は断言していることになる。セザンヌ芸術の本質を、「内なる自然を凝視することによって、これを徹底し、自然そのものになりきることに、よって、小さい自我を滅ぼし、恒久と一層高い主観——絶対精神に到達しよう<sup>(43)</sup>」とするものだ、との解釈を繰り返す。

これは東洋的な表現主義精神ともいえるものだ。とはいえ、中井も書いていたように西洋の表現主義が「自然」を超越しようとするものならば、中井自身のセザンヌ論では東西美学の間の差異が無視されていることになる。東洋側はあくまでも「自然」との一体化を目指したもので、西洋のように「自然」を超えようとするものではない。だが両者の同一視はさらなる論理の飛躍を繰り返していく。

西洋が到達した表現主義が東洋にはかつてあったのだから、東洋精神は西洋より優れているのだ、との主張を豊子愷は明確に打ち出す<sup>(44)</sup>。一方、中井はまた「セザンヌと共に近代の芸術に一転化を齎した」ゴッホにも同じ傾向を看取していた。たとえば、ゴッホの作品について、「その色と線条のリズムは、万象の中に強い力を感じる。詩人のリズムであり、胸に湛えられた情感の焰は、総てを融かして、大きな調和した永遠のリズムと調和しようとした<sup>(45)</sup>」と、中井は書く。豊子愷の次の文は中井のゴッホ評をまとめ直し、その意図を道破したものと見てよからう。

彼「ゴッホを指す、西槓注」は想像力で天地間のあらゆるものを焼きつくし、彼が描くすべての有情無情はみな力の表現であり、象徴である。万物は流転するもの、と彼は考えている。こうした生命の流れに彼は永遠を見、かぎりのない創造に彼は調和を発見する。その熱のこもった奔放な線、色彩は、みな彼の芸術観の表れである<sup>(46)</sup>。

ゴッホを含め、後期印象派の芸術が東洋風になったことを論じる文脈でのこの文は豊子愷のゴッホ観を端的に示している。ゴッホの感性や表現方法が東洋的だということが、豊によって確信を持って語られている。時にためらいもあり、暗示的な中井の表現がここで明瞭なものとなった。

中井と豊がともに注目する線の表現は、日本や中国の伝統絵画に見られる大きな特徴であり、線が響き合い調和し作品世界を作る。中井はドガの絵に「線のリズム」を発見し、ゴッホにもそうした特徴を認めている。

「リズム」は「気韻」と同義に使われ、「気韻生動」こそ東洋絵画のもっとも大切な評価基準であり、ここで中井はそうした価値観にもとづいて評価している。大自然の生き生きとしたリズムと調和し、それを表現し得ているというのは、最大の賛辞である。また、ゴッホ芸術の達した境地が「気韻生動」であるならば、つまり西洋美学

が東洋のそれに近づいたことにもなる。中井はそこまで論を進めていないが、同じ頃美学者の園頼三(Sono Raizou 一八九一—一九七三)が「気韻生動」と西洋美学の「感情移入」学説との共通性を論じていた。これらも含めて、セザンヌやゴッホの芸術観が仏教的、東洋的になったことがやがて豊子愷の「中国美術優位論」の根拠とされていく。

## (2) 「秀でたる原始人」、自然に帰依するゴーギャン

一時期ゴッホの盟友でもあったゴーギャンも、中井によれば「芸術革命の使者」であった。その革命的行為というのは、まず銀行員を辞めて芸術の道に身を投じたことであり、それから近代文明社会には批判的で、自然への逃亡を敢行したことである。革命児という性格、起伏に富む生き方、未開の島で客死したという数奇な運命……ゴーギャンの物語はゴッホに比べて遜色がないものであった。ゴーギャンは、純朴な自然に憧れ、その自然に帰依しようとする。文明社会に受け入れられないことは、やはり「脱俗」「孤高」の色彩を帯びる。こうしたゴーギャン像もまたさきのセザンヌやゴッホと同じように、東洋的芸術家の類型に属していよう。

なぜ自然に向かおうとするのか、ゴーギャンの動機を中井はこう述べる。

ゴオガンはBritanyにいい景色を求めたのではない。陰気な情性と単調な風車と、花崗石の海岸の国が彼を惹きつけた。彼は此処に海を見、汚れない人々を見た。息苦しさを感じせしめた十九世紀文明の懷疑主義から、辛うじて遁れることができたのである。

単に美しい風景を求めるといふより、息苦しい文明から逃れるために、ゴーギャンは自然と「汚れない人々」のなかへ行く。十九世紀西洋の物質文明に反抗する性格がゴーギャンの特徴とされる。「文明」よりもゴーギャンは「野蛮」「自然」を選ぶ。この背後には「西洋」と「東洋」、「物質」と「精神」などといった対立概念もあり、ゴーギャンの選択がどちらを指向したものは、明らかである。さらに、永井隆則氏が中井のセザンヌ評価には「一九二〇年代当時の日本社会の都市化や工業化、生活様式の近代化に対抗する梃子(反物質主義、精神主義)としてのセザンヌのイメージ」があったとするが、セザンヌに限らず、ゴーギャンについても同じことがいえそうである。それでは西洋文明を離れ、自然と純朴の世界へ赴いたゴーギャンが見つけたのは何だろうか。

この西印度のマルチニックに、半ば歐洲ではあるが、未だ自然との接触を失わない世界が、ゴオガンに何を啓示したであろう

うか。粗暴な詩人の態度を以て、ゴッガンは、人間も植物も土も海も、総てが同じ神性の現われから、完全に調和された全体の生命を見た。コスモポリタンの混血児であるゴッガンはここに深い同感と暗示を与えられて制作に励んだ。<sup>50)</sup>

神性を帯びた自然を発見し、そこにゴッガンは「完全に調和された全体の生命」を見出した。彼はそうした理想郷としてのタヒチの「純一な生れながらの人間生活、即ち黄金時代」を作品に再現しようとしたが、パリで開いた展覧会では理解が得られなかった。そのうゑタヒチから連れて帰ったモデルが逃走したことで、彼はいよいよ文明を嫌悪し、またタヒチへと旅立っていく。「古い文明と巴里と印象主義とを共に弊履の如くに放棄して」、ゴッガンは「まことの人間を、美と芸術を、再生の喜びを」見つけた。文明に侵されないところ、自然のなかにこそ本当の美と芸術があるというのである。

「タヒチの二少女」という作品を通して、中井はゴッガンの描く「まことの人間」「美」と「芸術」とを解説する。

少女は莊嚴な肉体を半ば現しながら立並んで、心持互に顔を傾けて静かに立って居る。太い眉と厚い唇と純潔な眼は、健康そのものの如く、神経の徒らに羸弱な都会人には、見ることに

の能きない自然に、深く根差して轟然と立っている。(中略) そのうちには静寂にして恒久な感情が響き渡って、心靈の莊嚴な情味を湛えている。形式と組立からは、海と森と自然の静かにして香ばしい氣息が聞えて来るし、静謐に力強く充溢した生命は、脈々として観るものに伝わって来る。実に其は聖なる人間の生命ではなからうか。<sup>51)</sup>

作品のなかで、人間は生き生きとした自然に抱かれ、人も自然も強い生命力に溢れている。中井が見たのは「自然と人間の一体感」であった。ゴッガンの作品がそれを表している。この見方はかなり共有されていたと思われる。ゴッガンの絵に「大自然の元に生存している人間」(齋藤与里)や、「自然と人とを繋ぐ愛のサムボル」(黒田重太郎)が見出されたのである。そうした人と自然の調和ばかりか、中井は「心靈の莊嚴な情味」「聖なる人間の生命」さえ感じ取り、いわば信仰の対象としているのである。

宗教的な感情を喚起されたのは黒田重太郎の場合も同様であった。彼はフランス滞在中にゴッガン作品に接し、こんな感想を洩らししている。

緑青を置いたかと疑われそうな榕樹の葉はもとより、金碧燦爛たる不可思議な効果を示す此作品は、其効果に於て西欧作家



図7 豊子愷「南無釈迦牟尼佛」1937年（『豊子愷漫画全集』第15巻、1999年刊より）

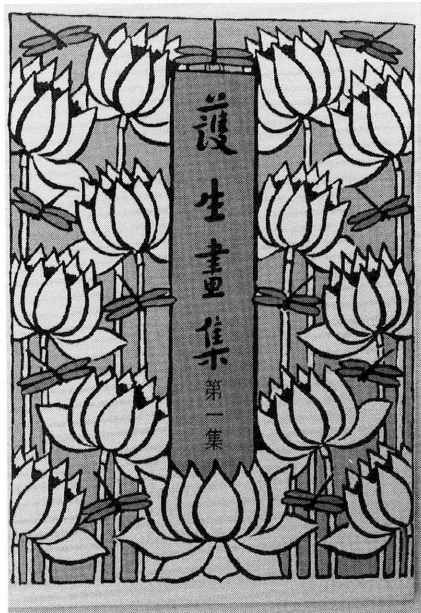


図8 李叔同の題字、豊子愷の絵による『護生画集』表紙（『護生画集』台北純文学出版社、1981年8月刊より）第一集は1929年初版、仏教説話の絵解き画集。

の筆に成る如何なる作品に求めても、其れと似たものを見出す事は出来まい。それは寧ろ我朝の藤原時代の仏画か、降っては宗達あたりの屏マタにパランテエを求めようとしているかの如く

見えた。

このように、黒田はゴーギャン作品に仏教美術、日本美術との類縁性を見出していった。しかし、「仏教の輪廻の思想とポリネシアの神話世界とが、キリスト教の図像に複合し」ているゴーギャン作品に仏教的世界観を感じるのには、あながち見当はずれともいえない。

作品がどのように描かれたかといえば、「ゴッホは自然を限りなく尊重しながら、自然を生かした所のもは彼の内なる光である。この光に照らすことによつて、永久の神秘は直截な顫動となつて響いて来る、自然は、彼の思索に入つて自分のものに置き換えられている」という中井の文章を見ると、これもまた「優れた人格をもち、宇宙自然の精神をみずからのうちに取り入れ、それを表現する」という東洋的表現主義手法を言い直したものであり、ゴーギャンはセザンヌとゴッホと同一系譜上に位置付けられている。

### （3）東洋と西洋の間で

以上述べてきたように中井の原著には、仏教的世界観、自然観にひきつけて西洋近代絵画を論じるという特徴がある。著者中井は浮世絵を中心に、仏教美術、西洋美術にも研究が及ぶ。一方、著者豊子愷は西洋美術の研究紹介を精力的に行なってきた。両者の立場はかなり異なる。著者中井における東洋と西洋の葛藤を解きほぐす必

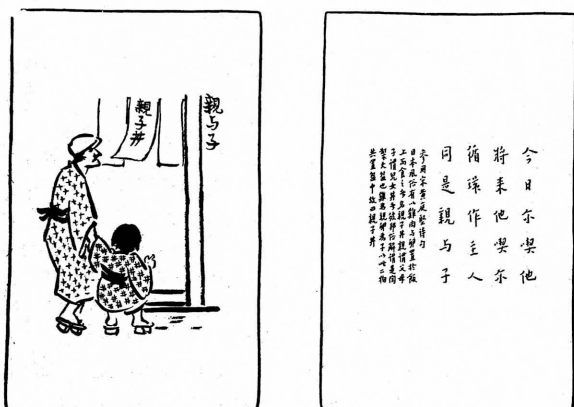


図9 豊子愷画、李叔同書「親与子」[親子]（『護生画集』第一集より）、日本の風俗を題材にしている。

要があるとともに、西洋美術研究者としての豊子愷がこのテキストを選んだ理由も問題にしなければならない。

中井は一九一九年『制作』に「神と人の芸術——仏教美術の本質」を発表するおり、前書きに東西美術に対する心情を吐露している。

日本美術の本質及将来ということについて考えると、色々の疑問が私の胸裏に往来する。特に西欧芸術と対比する時、一層この感が深い。飽迄も現実の自然と人生に沈潜して、神と官能

とを結びつけ、肉の中に生命と聖なるものを観ようとする西欧の芸術、またその背景をなす客観的実証主義の文化を、世界文化の主潮として考え、自分等はその前に膝を屈せなければなら

ないだろうか。翻って東洋芸術の伝統を顧みると、そこには西欧のそれと根柢に於いて全然の相異がある。一つのものに対して二つの反対を同時に肯定することができないとすれば、自分等は日本美術と離れなければならないのか。

「東洋」対「西洋」、「主観」対「客観」といった二元論的思考に陥っている中井は、いずれを選ぶべきかに悩み、東西を超越した共通の価値観を模索していたのである。彼はこの文のなかで、ビンフィールド・ハヴェル(Birfield Havell 一八六四—一九三七)のインド芸術論を参照し、西洋との対比を通してインドの優越に傾くその論をふまえて、仏教の人生観をも視野に入れつつ、「現実を超えて理想を欣求し、象徴のうちに神秘と超絶的な神性を顕現しようとする所にその核心がある」と仏教美術の本質を説く。それが一般芸術に共通するものだ、と後に中井は別の論文で明言する。

このように中井の西洋美術論の根底には仏教美術の価値基準が潜んでいたものと思われる。彼は少年時代に座禅を体験し、仏教思想に触れ、後に大学では仏教美術の東漸過程における変遷を卒業論文のテーマとした。一九二〇年彼は中国へ仏教美術調査に赴き、帰国後龍門石窟や南京柳霞寺石塔についての論考を発表した。そうして仏教美術研究を通して得られた美の理念を西洋絵画に応用したのがこの『近代芸術概論』なのである。とすれば、それを西洋美術研究

の門外漢の投じた一石として、簡単に片付けて済ますわけにはいきまい。

東洋と西洋の差異がつよく意識されていた当時、西洋と伝統の間で価値観の選択に戸惑っていたのは中井だけではないだろう。むしろ西洋美術の衝撃に対して、中井が示した反応はきわめて典型的なものであった。伝統美術の価値を再発見し、その価値観で西洋美術を理解しようとするという反応の仕方である。それにちょうど印象派以降、東洋美術の影響を受けつつ表現主義芸術が生まれたことが注目され、それが東洋の表現主義精神と同じものだと見なされた。

中井の同調者には『制作』の同人で彼と親しくしていた黒田重太郎のほかに、園頼三などがいた。

書物を通じて、彼らの論に触れた豊子愷は、西洋に対する中国美術優位の主張に発展させていった。それはここでさておくとして、中井テキストを選んだことについて考えてみたい。日本を介して西洋美術を研究していた豊子愷は、日本における西洋美術研究の状況を視野に入れていたはずである。彼は『西洋美術史』といった概説をまとめ、西洋美術の紹介を行なうとともに、日本語から数冊西洋美学、画家論、概論を翻訳した。それは黒田重太郎の『ブーン・ゴブグ』、本論で扱った中井の『近代芸術概論』、上田敏 (Ueda Bin) 一八七四—一九一六) の『現代の芸術』、それから黒田鵬心 (Kuroda Hōshin) 一八八五—一九六七) の『芸術概論』などである。黒田重太郎

と中井の著書を選んだのは偶然とは思えない。なぜなら、両書はゴッホの伝記と近代西洋絵画概論という内容の違いがあるにせよ、そのもとづく理念はかなり共通したものである。訳者の選択はそこに着目して行なわれたと考えて間違いないだろう。すなわち黒田重太郎と中井はともにゴッホを東洋風な画家ととらえ、その表現が東洋絵画の極致に通じるとした。西洋絵画がたどりついた先がほかでもなく東洋にもとからあった表現主義思想だ、という考え方に豊子愷が共鳴したのである。

同じように豊子愷も「西洋」と「東洋」の間で揺れていた。彼は東京美術学校で洋画を習った李叔同 (Li Shu-tong) 一八八〇—一九四二) に西洋美術の啓蒙を施され、後に一九二一年十月ほど日本へ留学もしていた。西洋美術を中国に紹介する仕事をしながら、伝統文化についての再認識も強まっていた。豊子愷の生涯に大きな影響を与えた李叔同は一九一八年に出家し、仏教に帰依している。豊子愷もつよく仏教思想にひかれるようになり、一九二八年秋李叔同のもとで仏教に帰依する儀式を行なった。李叔同によって「嬰行」という法名が付けられ、彼が「中国美術在現代芸術上の勝利」を發表した時にはこの名前を使っている。彼も仏教の価値観への傾斜を示していた。

そこに、黒田や中井から「超越した普遍的価値観」を与えられたことになる。日本の西洋美術研究が示したひとつの方向に豊子愷も



合流していった。この流れが日本と中国でそれぞれどのような展開を見せたか、なお調査の必要がある。

### 三 テキストの改変

豊子愷の抄訳は彼の西洋美術受容を考えるうえで格好の材料といえる。忠実な翻訳ではないものの、ほぼ原著に沿っているので、テキストの取捨選択、または改変の有無を容易に見て取ることができ。彼の取捨選択や改変にはそれぞれ意図がこめられ、それを探れば西洋美術に対する彼の態度がわかろうというものである。

ここでは、両者のルノワール評価の違いと豊子愷の「日本画」概念のとらえ方を問題にしたい。

#### (一) ルノワール評価

すでに触れたように、ルノワール評価において豊子愷は原著者の中井とかかなり意見が異なる。中井は目次のなかでルノワールをマネ、モネ、ドガの後に置いているが、本文ではルノワールをドガの前に移している。セザンヌ以前の印象派画家、「人物描写に(中略)独自の天地を拓いた」ルノワールの「芸術の中心は殆んど女であった」と紹介し、「華やかな色彩のロマンティスト」と評して、中井はその「芸術は愉悅に輝いて永久に存在する」と結論付ける。

これに対して豊子愷はルノワールを「ブルジョアの人物画家。彼

が描く肖像画はブルジョアに好まれた」と捉え、その画業の特徴を「とくに女性の肉体を描くことを好み、女性を描く画家として知られる」として紹介し、最後にブルジョアに取り入ろうとするその態度を非難して文を結んでいる。

抄訳と原著のルノワール評には明らかに差異があり、その違いは二つある。ひとつは前に触れたルノワールの商業行為に対する豊子愷の嫌悪感。もうひとつは女性を描くことについても、抄訳ではマインナスの評価をしていることである。

ここでは二つ目の違い、すなわち豊子愷における裸体画受容に関わる問題に注目したい。ルノワールについて彼は、以下のように評している。

中年以降とくに女性の肉体を描くことを好み、女性を描く画家として世に知られるに至る。

ある批評家は「ドガは華やかな踊り子を描くが、しかし彼自身はいつも厭世の表情をしている。ルノワールは女性の肉体の讚美者であり、自分が描く柔らかな肉感の誘惑に溺れる楽天使である」と言っている。ルノワールは印象派画家のなかで、対象に近づきすぎて陶酔的なロマン派の範疇を脱していない。ドガは肉体の動く瞬間を描き、ルノワールは肉体の静止を吟味し、それに心酔している。彼の表現は軽快で淡白な美ではなく、粘

りのある、弾力的なものである。彼がブルジョアの機嫌を取ることにいたっては、さらにわれわれとして賛同できないものがある。

ここで豊子愷は褒貶を明らかにしていないようにも見えるが、最後の文からは商業行為への嫌悪とともにルノワールの女性を描いた絵画についても「賛同できない」様子が読める。中井はルノワールとドガを対比させ、女性に心酔しているかどうかを問題にしているわけではないので、豊子愷の引く「ある批評家」は中井ではないと考えられる。ただし、中井のルノワール、ドガ批評を豊子愷が以上のように読み替えた可能性もある。

女性を描くルノワールについての中井の批評を見る必要がある。左は「アルゼリの衣装を着た巴里女」を評したところからの引用である。

彼の芸術の中心は殆んど女であった。しかも何の意味も芝居気も無い純粹な女の姿だけを描いた。この絵に際立って見える斜に人物を並べた豪胆な構図、重々しい混乱した色の塊まりは、明らかに絵全体、及び作者の仮装までも露出しているような気がする。併しじっと見て居ると、周囲を忘れて、矢張りこの上なく豊満華麗なサンポールに変形された女がいつまでも眼に残

る。これルノワールのタイプだと見られる。

ここで問題にされているのはモチーフとしての女性といていいだろう。ルノワールの「芸術の中心は殆んど女であった」という中井の見方に豊子愷は同意し、その絵を見ると「周囲を忘れて」心酔してしまう、という。そこまでは両者の一致するところである。だが豊子愷は「ある批評家」のこぼれを借りて、「肉感」に心酔するとし、中井は「豊満華麗なサンポールに変形された女」に心酔するとする。ここに両者の裸体画解釈の違いが見られる。裸体をサンポール（象徴）として見ることもできるかどうか、の差異がある。

豊子愷は西洋美術を理論的にせよ、中国へ紹介する立場にあり、けっして裸体画に拒絶の態度を示していない。むしろ、しばしばなぜ裸体画を描くのかを中国人読者に解説する文章を書いてきた。彼は「裸体美」という項目を設け、裸体画解説を試みた「西洋画的看法（西洋画の見方）」を発表したことがある。それは、中国で官憲が美術学校でのモデル雇用を禁止する騒ぎ（一九二六年）がおさまって間もない一九二七年のことであった。そこで彼は裸体を描く「根本的な理由」として、以下の二点をあげている。

一、森羅万象のなかで、人体がもっとも美しい。そのため画家は描くのである。二、もっとも美しいと同時に、もっとも描



図11 豊子愷「驚呼」[悲鳴]、1938-1946年、紙に墨、淡彩（『豊子愷漫画全集』第15巻より）、ヌードをモチーフとする絵はほかにもある、彼は中国絵画の題材を広げようと努めた。



図10 豊子愷「非君弥月」[生後一か月の非君] 1942年（『豊子愷漫画全集』第14巻より）、彼にはこのような洋画の技法で描いた絵は多くない。

きにくい。そのため美術学校の学生は基礎訓練に人体をモデルに用いる<sup>⑧</sup>。

つづいて、人体の美しさはその無限にあるS字型カーブによるものとし、それを修得するのが難しい、と豊子愷は解説する。彼は西洋美術における人体表現の根源にあるギリシャ古典とキリスト教文化には触れず、彼によれば羞恥心をのりこえ人体美を理解するためには、芸術創作と鑑賞に従事する人が心を「無我」の状態にし、対象の美に「感情移入」しなければならない、という。豊子愷は後に裸体画は鑑賞者を限定し、非公開とすべきだという態度を取るようになる<sup>⑨</sup>。

啓蒙者たる豊子愷がルノワールを高く評価しないのはなぜか。彼の解説文とルノワール評から推論すれば、ルノワールは「無我」の境地からではなく、「女性の肉体の讚美者」「肉感の誘惑に溺れる楽道家」として描いていたからだ、ということになる。禁欲的なドガに比べて「楽道家」ルノワールの評価は低く、つまり豊子愷の評価基準は多分に道徳的な色彩を帯びているように思われる。こうして豊子愷と中井のルノワール評の差異から、裸体画受容をめぐる両者の態度の違いがほの見えるのである。

豊子愷がマネ、モネに次いで挙げるのはルノワールではなく、ピサロとシスレーである。先駆けマネとモネに続き、印象派を完成、

発展させた「四大画家」のピサロ、シスレーは、ともに「印象派のなかの田園風景画家」とされ、前者は「緑色の牧場や丘の麓の上の空を描くのが好きで、自然に近い清新な風趣を作りだし」、後者は「よく穏やかな自然をモチーフにとり、川辺の深緑の森、百花繚乱の春の田園も彼が得意とする題材である」<sup>70</sup>。自然を描く画家は、女性を描くドガやルノワールよりも、豊子愷による評価が高い。

中井原著に図版として収録されていた何枚かの裸体画の再録状況も見てみよう。

アングルの「泉」、クールベの「波際の女」、マネの「オランピア」の三枚が省略され、ルノワールの「浴女」、セザンヌの「水浴」が再録された。クールベの代表作として代わりに「石割り人夫」が使われている。中井原著になかったもので、マネの「テームズ河」、シニャック「入り江の風景」、ゴッホの「向日葵」の三枚が新たに加えられた。挿絵の取捨選択にも、裸体画より風景画という傾向が認められる。

## (2) 西洋絵画に影響を与える東洋

豊子愷による抄訳と中井の原著の違いとして、もうひとつ問題とすべきは豊の「日本画」概念の解釈である。

中井はしばしば西洋画家への日本の影響に触れている。彼は早くも一九一四年『京都美術』に「日本画の線と其の欧州美術に与えし

影響」と題する文を発表し、セザンヌやゴッホ作品に見られる「律」<sup>リトマス</sup>や「線条」が日本画の感化によると、ヴェルナー・ヴァイスバッハ (Werner Weisbach 一八七三—一九五三) を引用して論じた<sup>71</sup>。

後に一九一六年から翌年にかけて雑誌『浮世絵』に「浮世絵の西洋画に与えた影響」を連載することもあった。豊子愷の抄訳では日本の影響に関する記述を省略したり、あるいは中国を付け加えたりしている。両者にとって、影響関係があることは重要で、とくに豊子愷にとっては日本だけでなく中国からも影響が及んでいることが大切であった。というのは、西洋近代絵画が東洋に近づくことを立証するために、制作態度、芸術観念だけでなく手法そのものも東洋風になることが根拠とされたからである。

マネの「オランピア」を解説して、中井は次のように日本画の影響を述べる。

斯様な印象的な裝飾効果をあげるためには、日本芸術、特に浮世絵の影響があったように考えられる。ムーテルなどは可なりこの点を力説しているが、その要点をとると、実際の方面では、布局が大胆で平面的に統一されていること、描写が簡潔で印象的なこと、色彩が単純なうちに調和している<sup>72</sup>。ことなどをその影響だといっているのである。マネーが立体的の効果を斥けて平面的な裝飾風に描写した所や、印象的にものを擲んで裝飾的に

描いた点から、また日本画を愛好して、例えばゾラの肖像の中等などに其を幾つも自ら画いた所から、幾分東洋画に感銘を受けた。<sup>(2)</sup>

文中、『十九世紀仏国絵画史』（木下李太郎訳、一九一九年版）の原作者リヒャルト・ムーター（Richard Muther 一八六〇—一九〇九）が引き合いに出されているが、彼はその著書で印象派に及ぼした日本美術の影響に言及している。しかし、当該書「印象派」の章で、マネーと日本美術の関係はむしろ否定的に書かれているのである。

「マネエの如きは歌麿や北斎がなくても彼の為しただけのことは仕遂げた筈である」、と木下李太郎（Kinoshita Mokutaro 一八八五—一九四五）は訳している。<sup>(3)</sup> 中井が要約したのは、原著のドガまたは印象派の風景画との関係を記したところである。原著に散見されるそうした記述を中井だけでなく、豊子愷ものに援用することになった。<sup>(4)</sup> 日本画からの影響があったという以上に、それがマネの芸術の方向を決定付けたのだ、と中井は後続の文で書いている。

左は中井原著を豊子愷が要約した箇所である。モネについての両者の文を順に並べ、問題の語句に傍点を施しておく。

〔中井〕普仏戦争が起った時彼は和蘭へ遁れて、運河を沢山描いた。この時分から彼は日本画、殊に広重の版画を愛好し尊

重した。（中略）また彼が七十年以来全力を傾けた光力を現す研究は、その組立については日本画に負う所が少くなかった。併し印象に装飾的な効果を与えることを暗示した日本人の方法と全然異って、モネーは印象を直接自然から色彩に発展している。<sup>(5)</sup>

〔豊〕モネーは普仏戦争を逃れ、オランダに滞在し、そこでたくさんの日本画と中国画を見た。彼は東洋画の強烈な明暗法と単純な表現方法から多くの教訓を得た。<sup>(6)</sup>

豊子愷の中国語訳には中井の原著になかった「中国画」が付け加えられていることがわかる。「日本」を「東洋」に入れ替えてもいる。豊子愷の「東洋」は中井宗太郎と同じく、日本や中国を含めた概念である。こうすることの意図は、彼が発表した「中国美術在現代芸術上の勝利」に見ることができるといえる。そこで豊子愷は印象派が東洋の影響を受けたことを東洋の優位、中国の優位の証拠とするため、西洋人も認める日本からの影響を、「東洋」とすり換える必要があった。日本美術は中国美術から派生したものの、その一分脈だと彼は「証明」してみせた。<sup>(7)</sup>

中国↓日本↓西洋という影響波及の図式が「優位論」の有力な根拠とされる一方、文化は双方向的に流通するという見方が欠如している。

東洋優位意識は豊子愷において顕著に表れたが、意識そのものは黒田重太郎や中井宗太郎など日本美術評論の間で形成されていた。

中井はしきりに日本美術の西洋への影響に触れるだけでなく、西洋絵画の「線」の表現に注目し、形態のうえでも東洋に近づいたのだということ的印象付けている。ドガに関して、その芸術に日本画が決定的な役割を果たし、その作品には「生動な味」「線のリズム」という特徴が見られるとした。ゴッホについても、とくに線の表現には「万象の中に強い力を感じる詩人のリズム」、「大きな調和した永遠のリズム」があると、褒め上げた。

さらに、中井は線の表現が特色であるアンリ・マチス (Henri Matisse 一八六九—一九五四) を「後期表現派の代表」として、その東洋への接近をほめかす。

マチスは色々の角と曲線を誇張して、線と色調の弾奏法を探究した。その線は彼独得な平衡アバランから生れて、一種戯画的の表現主義に陥るくらい豪胆なるものであり、また色調はいかにも純一な、よく一種の錯覚に触れるほどであり、その手法は東洋的な陶器や織物に似通っている。この危険な、しかも必然な遊戯は一の豊饒な道程であった。

マチスの線にはやはり東洋的な手法を見る中井の見方は、豊子愷

においてさらに深化を見せる。

評論家はマチスの絵を、書にたとえたら草書だというが、そのとおりである。セザンヌの絵は顔真卿の書体、マチスの絵は董其昌の書体、後述するキュビズムのピカソの絵は張旭の正楷書となるだろう。

「評論家」とは誰なのか、その名は明かされていない。中井のいう「誇張された曲線」「戯画的、豪胆な線」を豊子愷が草書と受け取ったことも考えられる。ただし、類似した比較は豊子愷に影響を与えた橋本関雪 (Hashimoto Kansetsu 一八八三—一九四五) にも見られる。関雪はセザンヌを王石谷 (Wang Shi-gu 一六三二—一七二七)、ルノワールを惲南田 (Yun Nan-tian 一六三三—一六九〇)、ゴーギャンを八大山人、ゴッホを陳老蓮 (Chen Lao-lian 一五九九—一六五二) ……などと対照させている。

豊の批評は書を見なれた目から生まれたものであり、西洋美術を見る一つの見方を象徴している。それは色彩よりも線の表現に美や「気韻」を感じる「書」芸術文化圏の見方である。中井、豊子愷、関雪の三者はそれぞれ表現は異なるが、「西洋画」という他者を自文化の伝統に同化させようという思考方法は共通している。

## むすびに

以上述べてきたように、中井はその『近代芸術概論』において、西洋近代絵画の変遷をたどるにあたり、東洋の価値観、芸術観にひきつけている。画家の人間像でいえば、西洋芸術にも人格の力が強く働くようになり、画家は伝統を打破する革命家、変革者であり、ときに世間を離れて世と争わない隠者になり、よく商業主義への嫌悪をあらわにする。芸術理念でいえば、自然観、制作方法において「宇宙自然のリズム」への調和や「主体と対象との合一」を目指すようになった。それはつまり儒教と仏教的価値観に近いものだと彼らは認識するに至った。豊子愷は中井の西洋美術論にみえるそうした考え方に同調し、それを受け入れ発展させた。

豊子愷はどのように中井の論を利用し、「優位論」を構築する根拠としたのか。彼は「優位論」の前半、「後期印象派」の芸術理念が東洋風になったことを論じるにあたり、豊は中井からの引用、要約をおりませ、みずからの論を補強している。たとえば、セザンヌのことば、または芸術上のテーゼとして豊が引用したのは、中井の次の文である。

私の誕生によって万物は生れる。我は自分であると同時に万物の本元である。自己は万物であり、我が存在しなければ神も

また存在しない<sup>83</sup>。

このことばは先述のように東洋美学にある「対象と自我の一体化」に通じるもので、豊子愷はそのゴッホ伝の序文にも引き、セザンヌの画家像が東洋的になった象徴的な証言としている。つづいて、ゴッホ、ゴーギャンの主観性、東洋美学との共通性を論じるにあたって、豊子愷が引くのは中井の記述である。このように、西洋近代美術は東洋的になった、という豊子愷の主張が中井にあったといつてよからう。しかし、中井は優劣論には踏み込まなかった。この点において、彼らの差異があるといわねばならない。つまり豊子愷の「優位論」の土台を含んでいることは疑いないが、中井にはまだ「東洋の優位」という理念が形成されていなかった。とはいえ彼の達した結論は、西洋近代絵画にも東洋の価値観が適合するのだ、というものであるからして優劣論までの距離はあまりない。中井の論を進め、豊子愷にさらなる理論的根拠を提供したのは、「優位論」でも名前が挙げられている橋本関雪、園頼三、伊勢専一郎（*Seichiro* 一八九一—一九四八）などである。たとえば、橋本関雪の「印象派以後表現派に至るまで、あらゆる苦悶と経験を以て企画し來った幻影の世界が、古き東洋人の間に已<sup>す</sup>に何等苦悶の言葉や行動を誇張することなく、（中略）すなおに心のままに地に根を下した<sup>84</sup>もの」「表現主義が東洋人の主観描写から胚胎した」などのことば

を踏まえ、豊子愷は「西洋表現主義は中国上代画論の亜流」という優劣論を打ち出したのは明白である。

だが両者は何の疑いもなく、「西洋絵画の東洋化」(中井にはない豊子愷の用語)を讚美したのかというと、そうでもなかったことを付け加えておく。中井は未来派やヴァシレイ・カンディンスキー(Wasily Kandinsky 一八六六—一九四四)を代表とする「絶対派」についての懐疑を表明している。

絶対派は、表現主義をその至極に徹底したのであって、近代芸術の一面はここに行き尽した、ということが能きる。併し飽くまで主観に膠着し、その表現に終始して、絵画の上から、自然的な観念形象を排除しようとすることは、理論の上からは暫くこれを措くとしても、実際に於て、果して芸術として成立するであろうか。私は彼等の作品を見る毎に、絵画から全然「観照」を取り去る時、吾々は何を頼りに、其処に妥当性を求めることが能きるであろうかと、一層疑いを深くするのである。<sup>86)</sup>

この「疑い」を豊子愷も抄訳に収めているところをみれば、彼も中井の懐疑に同調したことがわかる。近代西洋美術の表現主義への進化といふべき発展を必然とする両者の理論の帰結に、両者とも疑いを抱いているのである。「自然」を排除すれば、芸術として成り

立つのかという疑問が発せられている。この疑問は東西表現主義の同一視に起因する問題であろう。中井も疑うように、西洋近代表現主義は自然を離れようとするもので、東洋とは異なるのだ。この差異の存在は、同一視という彼らが得た結論を根底から揺るがしかねない。彼らの理論は性急にすぎると、その背景には西洋に対抗するという時代の要請もあるだろう。

もっとも後年になって、この「本質の相異」に注意を喚起し、一九二〇年代初頭の主張を反省する向きが中井にはある。中井は著書『浮世絵』(一九五三年)に「近代欧州絵画に与えた影響」という一文を収め、次のように書いている。

浮世絵が、欧州近代芸術の発展に寄与したことは否定できない事実である。しかしフランス近代美術の発展には種々の原因があり、浮世絵はそのうちのただ一つであることを知らなければならぬ。従ってその刺戟とか影響とかは、変革をうながした契機ではあったが、決して本質を変化せしめたものではなかったのである。この事実を、両者を比較すれば明かであって、浮世絵と印象派或は表現派とは、まったくその本質をことにしている。それらは近代の合理的精神や感覚を表現し、変革にさいしても自主性を失わず、自己の道を歩んでいるのである。したがって浮世絵をそのままに、或はその伝統を継承し発展せし



めたものではなかった。この事はわかりきったことでありながら、影響を重視するあまり、本質の相違を見失うおそれがあるから一言つけ加えたに過ぎない。<sup>(86)</sup>

ここで、彼はみずからの『近代芸術概論』に触れていないが、同書のこと念頭にはあったものと推測される。なぜなら彼自身そこで西洋近代美術に対する日本美術の影響を重視し、表現主義などの点で双方を同一視する傾向を示したからである。右の発言は戦後日本社会の状況の変化、つまりふたたび西洋に門戸を開き、西洋美術研究が行われるようになったことをも反映しているよう。一方、一九五〇年以降大陸に留まった豊子愷は、文革の中で不遇の晩年を過ごし、過去の美術研究を振り返ることなくその生涯を閉じた。

本論では豊子愷と中井宗太郎の思想の合流に注目してきたが、彼らがそれぞれ日本と中国の近代美術史において同じような役割を果たしたわけではなかった。さいごに両者を比較することにより、西洋美術受容においての日本と中国の位相差を考えてみたい。

豊子愷は李叔同から西洋美術受容の仕事を受け継いで、おもに理論や知識の紹介にとめた。李叔同は洋画移入の先駆者であり、日本でいえば高橋由一(Takahashi Yuichi 一八二八—一八九四)とまで溯らなくても、黒田清輝や中村不折(Nakamura Fusetsu 一八六一—一九四三)の世代の役割を果たす立場にあった。しかし、中国で洋

画移入の機が熟せず、李叔同が方向転換をしたこともあり、この役割は豊子愷の世代が担うことになった。豊と同世代の劉海粟(Liú Hǎi sù 一八九六—一九九四)、徐悲鴻(徐 Jǐ bēi hōng 一八九五—一九五三)たちである。彼らが一九一〇年代末より五四新文化運動の潮流に乗り、活躍するようになる。豊が西洋美術の紹介と研究を行なったのはおもに一九二〇年代から一九三〇年代前半にかけてである。それはゴッホの伝記や中井の翻訳を出版した時期に最高潮を迎え、その後の豊は中国美術を多く語るようになり、だんだん西洋美術研究から離れていった。戦争などで情報が途絶え、環境が許さなかったこともあるが、豊自身の西洋美術に対する見方が大きく変わったことも無視できない。豊子愷は一九三〇年前後に中井宗太郎や黒田重太郎らの思想に合流していった結果、伝統へ回帰したのである。したがって、西洋美術を中国へ伝播する役割を、豊子愷は十年ほどで放棄したことになる。

一方、中井は明治末より西洋美術の研究と紹介を行ない、その成果を『近代芸術概論』に結実させた。しかし彼は日本の西洋美術受容において中心的な役割を担う存在ではなく、それよりも、東洋美術研究にもとづき、西洋美術を咀嚼し、内在化させ、新たな日本美術創出に生かそうとつとめた。豊との間には役割の差異があると思われる。中井の西洋美術論は今日からみれば、豊子愷同様「西洋美術の達成に依存することで自らの優位を主張する」「鬱屈した劣



図13 豊子愷「遠望をもつて 帰るとすべし」(『豊子愷漫画全集』第8巻より。初出は『客窓漫画』1942年刊)、制作は1942年以前、欄干や人物の装束はいずれも古風なものではない。現代の風物を古典のモチーフ(岩、柳)と融合させようとしている。



図12 筆線の勢いを生かしながら、彫刻刀の鋭い彫り味を添えた現代「文人画」、題詩は「床頭刺りて有り 宣和紙、われ 当時 見て過ぐる山を写す」、制作は1942年以前(『豊子愷漫画全集』第8巻より。初出は『客窓漫画』1942年刊)。

等感」が背後にあるとはいえ、それに寄りそっていった豊子愷は、日本での西洋美術受容の歴史をわずか十年ほどで乗り越えたのである。この事実の重みは、なおこれから測定していかなくてはならない。

そもそも豊子愷は洋画家を志しながらも、文筆家または文人画風の漫画家となった人である。その西洋美術理解が理論に偏重したのは、このような彼自身の文人気質にもよる。本論で見てきたように、彼が情報源とした日本にも理論・言説先行の傾向がめだつたが、豊子愷の場合はそれがさらに顕著になったのである。

豊子愷と中井がその後にとどった思想の経緯も視野に入れば、さらに有益な視点が得られるものと思われるが、今後の課題としてい。

注

- (1) 豊子愷のゴッホ受容については、拙論「ゴッホは文人画家か——豊子愷のゴッホ観」(東大比較文学会編『比較文学研究』第七〇号、一九九七年八月)(以下拙論①とする)、中国美術優位論については拙論「豊子愷の中国美術優位論と日本——民国期の西洋美術受容」(日本比較文学会編『比較文学』第三九巻、一九九七年三月)(以下拙論②とする)参照。
- (2) 田中日佐夫「中井宗太郎先生」京都美術界のヒューマニスト」『日本美の心象風景』吉川弘文館、一九九五年六月。
- (3) 中井宗太郎『近代芸術概論』二松堂書店、一九二二年十月、一一—一二頁。日本語引用文の旧漢字、旧仮名遣いを現行のものに改め、適宜振り仮名を付した。以下、本書を『概論』と略記する。

(4) 豊子愷『谷訶生活』上海世界書局、一九二九年十一月、序文。

(5) 日本の洋画受容と「人格」の問題に関して、原田平作氏は「日本とミレー、その序論的考察」(『日本の近代美術——欧米と比較して』晃洋書房、一九九七年五月)において、ミレー作品の「勤労尊重」「仏教的無常観」「細やかな愛情表現」が注目され、ミレー芸術には「東洋的性格」があったとしている。また、「作家の態度に対する共感」が見られたとも言及。

永井隆則氏の「一九一〇年代前後の日本におけるセザンヌ——セザンヌ芸術の受容と紹介 Cézannism in Japan, 1902-1921」(平成元年度科学研究費補助金(奨励研究A) 研究成果報告書、著者編集・発行、一九九〇年三月)(以下永井論文①とする)は丹念にまとめられた「日本におけるセザンヌ受容文獻一覽」に、解題を加えたものである。文獻分類項目の「個性主義、個人主義」に「人格の現れ生き方の現れとしての芸術、これらを評価の基準とする美術批評のテキスト」という細目を設け、中井宗太郎をはじめとして多数の論文を網羅。解題で、中井宗太郎及び「制作」掲載のヴォーラルによるセザンヌ伝の日本語訳に言及し、「へひとりの人間としてのセザンヌ像」が形成されて行く過程で、このテキストの果たした役割は大きいだろう、と評している。

永井氏のもうひとつの論文「一九二〇年代初頭の日本とフランスのセザンヌ——知覚主義からフォルマリズムへ/知覚主義から人格主義へ——」(『鹿島美術研究』年報別冊一三号、鹿島美術財団発行、一九九六年十一月十五日)(以下永井論文②とする)は、一九二〇年代初頭のフランスと日本におけるセザンヌ批評の特徴を明ら

かにしようとしたものである。氏は日本のセザンヌ受容の初期特色たる「個性主義的人格主義的セザンヌ」を踏まえ、当時美術批評で広く使われていた「人格」概念を整理し、一九二〇年代以降、「ヨーロッパの美学を東洋思想に包摂する高次の思想、『人格主義』へと展開されていった」様子を西田幾多郎、阿部次郎、中井宗太郎に沿って考察している。『人格主義』(一九二二)の著者阿部次郎は、その外遊帰国(一九二三)後、「人格主義に基づく徳川時代の社会と芸術との検討」を始め、『徳川時代の芸術と社会』を一九三一年に出版。

稲賀繁美氏は『白樺』と造形美術…再考——セザンヌ「理解」を中心に(日本比較文学会編『比較文学』第三八巻、一九九六年三月)で、有島生馬がデュレのテキストを「歪曲」し、セザンヌを「革命の画家」と認識するに至った過程を検証し、「藝術家の人生に対する倫理的な姿勢に感激する、『白樺』同人の一途な姿勢の基本的な図式」を有島のセザンヌ受容に確認した。

(6) 中井は早くも一九一四年に訳文「Vincent Van Gogh論」(『みづゑ』一一四—一一五号、一九一四年八月—九月)を発表している。それはゴッホ芸術の特色を論じたものである。ゴッホはやはり人格者であり、独学により絵画を修得し、作品には「活々とした生命」「生の力」が感じられる。「素描」や「賦彩」に「筆触」を特徴とし、「生命の力が顫動する色線によって脈動する」などと評された。また、「浮世画を模写」し、「欧州の絵画に新しい道を展いた」と、日本の影響を強調。この訳文が中井のゴッホ認識を方向付けたといってもいい。原作者はヴェルナー・ヴァイスバッハ、原典は *Impress-*

stionismus : Antike Und Neuzeit von Werner Weisbach. Vol. II.

Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1911. ヴァイスバッハ  
について、桑原節子氏よりご教示を頂き、中井の訳文典拠の確認を  
志田敦子氏に手伝って頂いた。

(7) 『概論』、三六頁。

(8) 『制作』第二巻一号(一九一八年十二月一日発行)にはボード  
レル原著、中井愛子訳「ドラクロアの作品と生涯」、第二巻六号  
(一九一九年五月一日発行)には「ドラクロアの生活と芸術」が掲  
載され、中井の引用はほぼこの訳文によっている。

(9) 『概論』、四〇頁。

(10) 『概論』、四一頁。

(11) 『概論』、四五頁。

(12) 豊子愷がもっとも重きを置いて中国に紹介した西洋画家はゴッ  
ホとミレーの二人。ミレーについても彼は多くの文章を残している。  
「画聖米葉的人格及其芸術(画聖ミレーの人格と芸術)」(初出は  
『東方雜誌』第二二巻二号、一九二四年一月二十五日、後に『芸術  
叢話』上海良友圖書印刷公司、一九三五年四月、また『豊子愷文  
集』芸術卷三、浙江文芸出版社・浙江教育出版社、一九九〇年九月  
にも収録)では、ミレーの人生と作品を紹介しその芸術における道  
徳的特質を説いた。ミレー作品を物語風に解説したものに「貧乏の  
大画家(貧しい画伯)」(初出は『教育雑誌』第二十二巻一号、後に  
『西洋名画巡礼』上海開明書店、一九三一年六月、また前出『豊子  
愷文集』芸術卷二、出版社出版年同前にも収録)、「初歩(歩きはじめ)」(初出『新少年』第一巻五号、一九三六年三月十日、後に『少

年美術故事』上海開明書店、一九三七年三月、また前出『豊子愷文  
集』芸術卷三に収録)、「喂食(子供に食べさせる親)」(初出『新少  
年』第一巻六号、一九三六年三月二十五日、後に前出『少年美術故  
事』また前出『豊子愷文集』芸術卷三に収録)、「落葉(落ち  
葉?)」(初出は『新少年』第二巻八号、一九三六年十月二十五日、  
後に前出『少年美術故事』また前出『豊子愷文集』芸術卷四に収  
録)の四篇がある。

(13) 『概論』、五〇頁。豊の抄訳では「柯裴 (Gustave Courbet 1819  
-1877) 是革命的人。他是用了畫筆而開拓新境地的人。不但他的藝  
術爲革命的，他的全人格也是革命的。」となっている。豊子愷『近  
代芸術綱要』上海中華書局、一九三四年九月、四一頁。以下、本書  
を「抄訳」とする。引用の中国語原文を「原文」とし、注釈に掲げ  
る。

(14) 『概論』、五一―五三頁。引用の後半「私は系統に……私の目標  
の羅針である」はクルルベが一八五五年に公表した「レアリスム宣  
言」の後半部分にあたる。Pierre Courthion, Pierre Cailler, Cour-  
bet, raconté par lui-même et par ses amis, Héliograpbia S. A.  
1950, pp.60-61参照。なお、中井が依拠した原典は未見。抄訳原文  
：「我們這時代的人，必須從以前的「模仿」的熱病中恢復健康，而用  
自己的眼睛來觀看事物。過去多數的古代名匠，究竟教示了我們一些  
甚麼？拉費爾(Raphael)只是描了幾幅美觀的肖像，但我在他的藝  
術中並未發現甚麼東西。至于他的後繼者，——他的奴隸，——所作  
的更是低劣的東西，全然沒有教我們甚麼意義。故過去的所謂名匠的  
事業，可說全等于零。良好的藝術，決不是一般美術學校所能產生的。

藝術上最貴重的是獨創，即藝術自身的獨立。學校的存在，其實不過養成幾個畫匠而已。我不要再模仿過去的人的畫法，但欲描寫自己獨立的固確的官能，我的目的，不僅是要做一個畫家，又要做一個「人」由自己獨自的評價而表現時代的思想的樣式。簡言之，我的目的是要學習有生命的藝術。我不但是社會主義者，又是民主主義者，共和主義者，革命的支持者；或確實的真理的忠實而純粹的寫實主義者。抄訳四三—四四頁。

(15) 長与善郎著、『白樺』第四卷一〇号、一九一三年十月。

(16) 『概論』、一二四頁。

(17) 高階秀爾「作家論——ドガの生涯と作品」『現代世界美術全集 六 ドガ』（集英社、一九七一年五月）やロナルド・ビックヴァーンズ「ドガ年譜」『ドガ展カタログ』（三重県美術館・東京新聞編、東京新聞発行、一九八八年）を参照。

(18) ドガを日本に伝える早期の文献として、山下新太郎「エドガルドガ」『美術新報』第一〇卷三号、通卷一九六号、一九一一年一月）ではドガを一人も弟子を持たない「不思議」な画家とし、マネらから離れてから「肩書、賞牌に冷淡」で世評も意に介さないとする。大隅為三「エッガール・ツガ」『美術新報』第一五卷八号、通卷二六一号、一九一六年六月十一日）はドガを「西欧に於ける南画風の心持と描写を試みた第一人者」、作品には「氣韻」があるとしている。和田三造も評伝「ドガ」（日本美術学院、一九二二年四月五日）の「緒言」で、大隅の批評をふまえ、ドガ作品に「氣韻」「俳味」があるとし、「俗界から超然と其身を持して、自画自讃した事がない」と評している。

(19) 『概論』、一三四頁。

(20) 抄訳、七一—七二頁。訳文はいずれも引用者による。原文：特格は女性描寫の專家。他毎夜出入于歌劇場、跳舞廳、表面似是一個游蕩而耽樂の人。其實確相反、他本性是一個厭世家、對於人間的歡樂看得非常淡漠。這是畫家的不可思議的生活。故他的繪畫，也有奇特的色彩。他自己常立在客觀的地位，而冷靜地觀察對象；他所觀察的不是對象的靜止的形象，而是運動的、激烈的、一瞬間的姿態。

(21) 上田敏「現代の芸術—実業之日本社、一九一七年五月。ここでは「上田敏全集」第四卷、改造社、一九二八年十二月、八九二頁による。豊子愷訳「現代芸術十二講」上海開明書店、一九二九年五月、一九二頁参照。

(22) 『概論』、一七四頁。

(23) 『概論』、一八三頁。

(24) 抄訳、八二—八三頁。引用原文：到了千八百七十九年，他終於默默地歸到故鄉，他自己的藝術生活，就從這時候開始。他在家中埋頭研究，到了千八百八十二年，始將其所作的「肖像」出品于Saloon。起初當然沒有人理解他的藝術。他只得仍歸故鄉，籠閉在自己的小畫室里，眺望模特爾的顏面，研究他自己的畫法；或徘徊于郊野中，凝視樹木及遠山的光景。觀察有所發現，立刻拿出他的油畫具來描寫，他的態度猶如一個瘋狂的人。

(25) 呂澂『西洋美術史』（上海商務印書館、一九二二年初版）は教科書的な概説書だが、セザンヌなどについて「隱居之塞尚奴、自裁之谷訶、遯荒之哥更……（隱者セザンヌ、自殺したゴッホ、未開地に逃れたゴーギャン……）」と記している。ここでも、三画家のイメ

ージを窺い知ることができよう。

(26) 『概論』、二一〇頁。

(27) 斎藤茂吉『赤光』初版(東雲堂書店、一九一三年十月十五日)所収、ここでは『斎藤茂吉全集』第一卷(岩波書店、一九七三年一月十三日)一四二頁による。茂吉はゴッホにひかれ、多くの歌作がある。片野達郎『斎藤茂吉のヴァン・ゴッホ——歌人と西洋絵画との邂逅』(講談社、一九八六年二月)二四四頁参照。

(28) 『概論』、二三八頁。

(29) 木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』学芸書林、一九九二年七月。当該書はゴッホに関する多くの詩文資料を収め、ゴッホの自画像を詠んだ詩として百田宗治「ワン・ゴッホの肖像」(一九一八年十一月)や廣瀬操吉「ゴッホ」(一九二一年一月)などを挙げている。

(30) 抄訳、八六頁。原文：「在他看来，繪畫的表現与殉教者的說教同様性質。此後他走出故郷，漫游各地，度放浪的生活。」<sup>4</sup>「他的精神已成為發狂的狀態了。他常常縱酒，嘯嘯；熱情發作的時候，任情地在畫布上塗抹。」

(31) 豊子愷『西洋名画巡礼』上海開明書店、一九三一年六月。後に『豊子愷文集』(芸術卷二、浙江文芸出版社・浙江教育出版社、一九九〇年九月)に収録。

(32) 『豊子愷文集』芸術卷二、三三〇頁。原文：「中國的兩位畫祖王維与李思訓也是做官的畫家；但他們併不拿畫來湊別人的趣，併不貪富貴而失節操。所以後世的人，敬重他們的為人，又敬重他們的畫。大衛的畫也很可敬重；但他的為人沒有節操，是很可惜的事。美術家

大都貪富貴，不想做官。与其像大衛的富貴，寧願像米勒的貧乏。」

(33) 『概論』、一一八一—一九頁。

(34) 抄訳、七二—七三頁。原文：羅諾亞(August Renoir 1814—1920)<sup>4</sup>為貴族的人物畫家。他的肖像畫為貴族階級的人們所愛好。當時德國有名的歌劇大家華葛納爾(Wagner)曾經為他做半小時的模特爾，請他描一幅肖像畫。他是長于女性的肉體描寫的畫家，其作品甘美而有力。(中略)至于他的討好貴族階級，更是不能獲得我們的同意的行爲了。

(35) ルノワールがブルジョアに媚びへつらう挿話として読めるものに、森田亀之助「印象派の老画伯ルノワール——泰西現代巨匠伝叢「七」」(『美術新報』第一〇卷二号、通卷一九五号、一九一〇年十二月)にはシヨケ氏やシャルパンティエ夫人の助力が詳述され、後藤福次郎『洋画及洋画家』(文教書院、一九二七年五月)にも名流婦人の肖像ゆえにサロン入選を果たした挿話が紹介されている。

(36) 『概論』、一三五頁。

(37) 『概論』、一九一頁。

(38) 佐藤道信は「近代日本美術史」の形成とその研究動向」(『美術史論壇 Art History Forum』Center For Art Studies, Seoul, Korea, 2000.)で「大正期(一九一二—一九二六)の特徴として「日本美術の『固有名』を強調する動きが強まることだ」としている。近現代日本における中国美術研究については、小川裕充「日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に」(同前書)に詳しい。

(39) 『概論』、一五四頁。

- (40) 永井論文①参照。
- (41) 『概論』、一六三—一六四頁。
- (42) 『概論』、一六五頁。なお、注(5)に掲げた原田平作氏の著書には「日本とセザンヌ、その序論的考察」という一章があり、多くの画家や批評家がセザンヌに主観客観合一の意識を認めたことを論じている。
- (43) 『概論』、一六六頁。
- (44) 拙論②参照。
- (45) 『概論』、二二七頁。
- (46) 嬰行(豊子愷)「中国美術在現代芸術上の勝利」『東方雜誌』第二七卷、第一号、一九三〇年一月、六頁。原文：「他要用如火一般的想像力來燒尽天地一切。他所描的一切有情非有情，都是力的表現，都是象徵。他認定萬物是流轉的。他能在這生命的流中看見永遠的姿態，在無限的創造中看見十全的風景。他的奔放熱烈的線條，色彩，都是這等藝術觀的表現。」
- (47) 園頼三「芸術創作の心理」(警醒社、一九二二年)や、拙論②参照。
- (48) 『概論』、二四四—二四五頁。
- (49) 永井論文②参照。
- (50) 『概論』、二四五—二四六頁。
- (51) 『概論』、二六三—二六四頁。
- (52) 斎藤与里「PAUL GAUGUIN'S 芸術」『白樺』第三卷七号、一九二二年七月、七二頁。
- (53) 黒田重太郎「ゴッホの跡を訪ねて」『中央美術』第六卷九号、一九二〇年九月、四二頁。
- (54) 注(53)論文、同頁。
- (55) 稲賀繁美『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、一九九九年十月、二五八頁。
- (56) 『概論』、二六四頁。
- (57) 中井宗太郎「神と人の芸術——仏教美術の本質」『制作』第一卷三号、一九一九年二月、七五頁。
- (58) アーネスト・ビンフィールド・ハヴェル(Ernest Binfield Havell 1864-1937)はカルカッタの美術学校の指導者、アビンドラナート・タゴールの支援者でもあった。「インドの彫刻と絵画」(一九〇八)、「インド美術の理想」(一九一一)などの著作で、インド美術の独自性・優秀性を説く。稲賀繁美「理念としてのアジア——岡倉天心と東洋美術史の構想、そしてその顛末」(『国文学 解釈と教材の研究』第四五卷八、一〇号、二〇〇〇年七月八月)を参照。
- (59) 注(57)所掲論文、九三頁。
- (60) 中井宗太郎「伎楽面に就いて」『制作』第三卷一号、一九二〇年十一月一日、五一頁。
- (61) 拙論②参照。
- (62) 豊子愷「西洋画派十二講」(上海開明書店、一九三〇年)は、森口多里「近代美術十二講」、一氏義良「近代芸術十六講」、中井宗太郎「近代芸術概論」、板垣鷹穂「表現と背景」、リヒャルド・ムウテル著、太田正雄訳「十九世紀仏国絵画史」に依拠する、と豊子愷は当該書の前書で明らかにしている。なお豊子愷著「西洋美術史」(上海開明書店、一九二八年)は出典未詳。

(63) 抄訳、七二頁。

(64) 抄訳、七二頁。

(65) 抄訳、七二―七三頁。原文：中年以後、特別歡喜描寫女性的肉體、竟以女性畫家知名于世。某評家說：「特格描寫華麗的舞女、而自己常披着厭世的臉孔；羅諾亞是女性的肉體的贊美者、又是受自己所描寫的溫軟的肉感的誘惑的樂天家。」羅諾亞在印象派畫家中、實在過于接近對象、而不脫陶醉的、浪漫派的範圍的人。特格表現肉體的運動的瞬間；羅諾亞則對於肉體的靜止低徊吟味、而心醉于其中。他的表現不是輕快恬淡的美、而是粘性與彈力。至于他的討好貴族階級、更是不能獲得我們的同意的行爲了。ルノワールに關する同様の記述は前掲『西洋画派十二講』にも見られる。

(66) 一八七二年作のルノワールの作品「アルジェリア風のパリの女たち」、国立西洋美術館蔵、松方コレクション。

(67) 『概論』、一一五頁。

(68) 豐子愷「西洋画的看法」、初出は『二般』（第三卷第四号、一九二七年十二月）、ここでは『豐子愷文集』（芸術卷一、浙江文艺出版社・浙江教育出版社、一九九〇年九月、九四頁）による。原文：一、森羅萬象中人體爲最美、所以畫家要描寫人體；二、人體最美、同時描寫亦最難、所以美術學校里的學生要以人體模特兒爲基本練習。

(69) 豐子愷「媽媽洗浴（母の入浴）」、初出は『新少年』（第二卷二号、一九三六年七月）、ここでは『豐子愷文集』（芸術卷三、浙江文艺出版社・浙江教育出版社、一九九〇年九月、五八三頁）による。

(70) 抄訳、六九、七〇頁。原文：「歡喜描写投於綠色的牧場上及小山的麓上的透明的白日、而創造一種迫近於自然的清新的趣味。」題

材多取溫和的自然、而綠水旁邊的深密的森林、百花爛漫的春日的田園、尤為他的得意的題材。「四大画家」のほかの二人はドガとルノワール。

(71) 原典は前掲中井訳「Vincent Van Gogh論」と同じくImpressionismによる。

(72) 『概論』、八九頁。

(73) リヒャルド・ムウテル著、木下柰太郎訳「十九世紀仏国絵画史」（日本美術学院発行、一九一九年六月初版）、ここでは「木下柰太郎全集」（第二〇卷、岩波書店、一九八二年五月、一五四頁）による。

(74) 豐子愷が木下訳から引用したのは、「日本の美術が深く歐洲美術に影響したといふ事は疑を容れぬ。歐洲の板画は日本の色刷から少からず得るところがあつた。……（下略）」やゴヤにおいて「日本画の構図法の要領を得てゐる」、ドガに至っては「日本画家なくしては考へることの出来ぬもの」などの箇所である。

(75) 『概論』、一〇一頁。

(76) 抄訳、六七頁。原文：莫内避普法之戰、旅居荷蘭、在那里看見了許多日本畫與中國畫。他從東洋畫的強烈明暗法與單純的表現法上、得到不少的教訓。

(77) 拙論②参照。

(78) 『概論』、一三三頁。

(79) 『概論』、二三七頁。

(80) 『概論』、二七七頁。

(81) 抄訳、九三頁。原文：馬諦斯的繪畫、評家比之爲書法中的草



書、最適切。賽尚痕の畫は顏真卿體、馬諦斯的畫是董其昌體。後述的立體派的比卡索的畫、可說是張旭的正楷體。

(82) 橋本関雪「南画の一考察」『関雪隨筆』中央美術社、一九二五年十月、一二五—一二六頁。この点について稻賀繁美氏からご教示を頂いた。氏はここでの「評論家」を関雪と推論されている。

(83) 『概論』、一五九頁。嬰行（豊子愷）「中国美術在現代芸術上の勝利」では、「萬物因我的誕生而存在。我是我自己，同時又是萬物的本元。自己就是萬物，倘我不存在，神也不存在了。」と訳されている、前掲『東方雜誌』五頁。

(84) 橋本関雪「南画雜考」『南画への道程』中央美術社、一九二四年五月発行、一九二五年三月第五版、九—一〇頁。

(85) 『概論』、三一—一頁。なお、中井に先立ち、カンディンスキーの紹介、批評は木下杢太郎、園頼三などによって行われていた。木下が「洋画に於ける非自然主義的傾向（上）（中）（下）」を『美術新報』に連載したのは一九一三年、彼はフィウザン会展に現れた新傾向の理論的根拠をカンディンスキーの「芸術に於ける精神的なものに就いて」に求め、それを抄訳した。また、ゴッホを例に絵画は「静的」から「動的」に、「空間的」から「時間的」に、総じて「音律的」芸術に変わりつつあることを、表現主義の到来と評した。園頼三も『美術新報』に「芸術に於ける精神的なものに就いて」（第一五卷二号、一九一五年十二月二十二日）を一部翻訳し、「カンディンスキー論」（第一六卷一二号、通卷二七七号、一九一七年十月三十一日より東西美術社版の第二卷四号、通卷二九二号、一九一九年五月十五日まで）を連載した。彼は絵画に音楽的要素を加えるこ

との難しさを指摘するが、「内的に感ずる「時間的変化」があるゆえ、「内的音楽」を絵画で経験できる、とした。また、カンディンスキー芸術を「感覚間に存する統一」「純化と共感」「総合芸術」を指向するものと評した。木下、園はいずれも中井のように自然を排除することを疑問視していない。

(86) 中井宗太郎「近代欧州絵画に与えた影響」、『浮世絵』（岩波新書、一九五三年）所収、一五四—一五五頁。

(87) 稻賀繁美「日本美術像の変遷 印象主義日本観から「東洋美学」論争まで」『環』第六号、藤原書店、二〇〇一年。