

芳賀 徹・平川祐弘・亀井俊介・小堀桂一郎 編

近代日本の思想と芸術Ⅱ

東京大学出版会

1974年6月25日 初版発行

©編

者

芳 賀 徹

平 川 祐 弘

亀井俊介

小堀桂一郎

発行者 福 武 直

発行所 財団法人 東京大学出版会

東京都文京区本郷 東大構内・電話 (811) 8814・振替東京 59964

精興社印刷・矢嶋製本

3390-84246-5149

講座比較文学 4

近代日本の思想と芸術Ⅱ

目次

I 西洋芸術の日本の展開

高橋由一と岸田劉生……………芳賀徹 三
——『切通し』への道——

明治初期日本における美術と政治……………エレン・コナント 六
——フェノロサの「影響」をめぐる——
(山崎信子・井田卓訳)

明治三十年代芸術における世紀末的背景……………高階秀爾 七

山田耕柞の場合——私見……………別宮貞雄 一五

新劇運動における近代の位相……………河竹登志夫 二七

西洋近代小説の日本的翻案……………倉智恒夫 二五
——森田思軒と泉鏡花——

II 文学者の西洋体験

鷗外と漱石……………江藤淳 八三
——その留学と恋と——

荷風と帰朝者の意識 松本道介 三三

木下奎太郎と西欧 新田義之 二五

高村光太郎における訳詩と創作詩 平川祐弘 二九

III 教養としての西洋

ニーチェと大正教養主義 杉田弘子 三五

——阿部次郎の場合——

斎藤茂吉における「多力への意志」 小堀桂一郎 四一

——「深処の生」の支えとしてのニーチェ——

「教養」の外 佐藤俊夫 三五

——山本周五郎に見る庶民の倫理——

あとがき

執筆者紹介

I

西洋芸術の日本的展開

高橋由一と岸田劉生

——『切通し』への道——

芳賀 徹

「土を愛せ、草を愛せ、石を愛せ、空、木、鳥、
それを君自身の心で愛せ。」
——岸田劉生

一 万国博美術展で

一九七〇年夏の大阪万国博覧会の記憶はたちまちのうちに薄らいでしまった。そのなかでただ一つ、いまなお印象深く残っているのは「万国博美術展」の存在である。

あの Expo '70 で最高の見ものが、各国各社の掛小屋や何とか広場などではなくて、この美術館であったことは、実際にあれを見た人ならば大概は同意してくれることであろう。東西の相似たモチーフによる傑作、名品をこのように直接に対決させてみる展覧会というのは、私自身ひそかに夢に見ていたものでもあったが、それが思いがけず大きな規模で実現されているのを見て、私はよろこびと興奮を禁じえなかった。ペルシャ、シュメール、殷代から始まっ

てアンフォルメルやポップアートにいたるまで、大まかに時代を追ひ、一応ジャンルごとに選ばれて並べられた東西南北の大小作品群は、いずれも文字通りはじめて一堂に会したというものであったろう。それらの間に交わされる対話の劇的な盛りあがり、意外な照応による意外な発見の連続には、たしかに見る者の心を奪うものがあつたのである。螺旋状につくられた会場をゆっくりと下りながら鑑賞し、四方八方に思いをめぐらすことは多かつた。たとえば「自由への歩み」と題された第四部門では、私の好きな高橋由一の『鮭』や『花魁』がこの絶好の「比較美術」の場に出品されなかつたことを残念に思い、もし出されていたならば何と対比されていたろう、シャルダンとであろうか、クールベとであろうか、それともさかのぼって十七世紀オランダの静物画家たちとであろうか、などというところまで思いは走ることもあつたが、なかでもことに私の足をひきとめ、一つの衝撃のようなものさえ感じさせたのは、ここに並べられた日本の近代洋画、とくに岸田劉生（一八九一—一九二九年）と小出檜重（一八八七—一九三二年）の作品の意外なほどの立派さであつた。この一種の国際試合の場裡で二人が見せている力量のみごとさ、力強さであつた。

岸田劉生のは『切通しの写生』（一九一五年）が、小出檜重のは『前向きの裸婦』（一九三〇年）が、セザンヌの風景、ゴーギャンのタヒチの女、ゴッホのアルル風景、ルオーの『郊外のキリスト』など、それぞれの画家一、二点ずつの作品と相前後して陳列されていた。私の記憶ではドランやユトリロの絵などもあつたように思うのだが、これはあるいは後からの錯覚であつたかもしれない。いずれにしても劉生や檜重が、かつてわが道の師として、先達として仰ぎもしたこれら「本場」の後期印象派やフォーヴの巨匠たちと対等に、直接に肩を接して並べられたのは、おそらくこれがはじめてであつたろう。そしてこの日本の洋画家二人は、こうして並べられて、彼らにヒケをとるどころか、彼らにまさるとも劣らぬ独特でしたたかな色彩の魅力と、表現の迫力を会場に放って輝いていたのである。

「脂絵^{あぶらえ}」とでも呼んだ方がよさそうな小出の『裸婦』が、文楽から勘亭流にいたるもろもろの上方町人文化のグロ

テスクを濃く深く底に秘めて、茶褐色や赤や黒や青の面にも線にも特有の暗い艶を光りださせ、その日本的陰翳をおびたまま普遍の場におどりでいるとするなら、岸田の『切通し』にしても同じことである。岸田の体現していたあの日本的な特異性、とくにここでは文字どおり求道者的な写実への執念の切先が、そのまま普遍の域に突きでて、「本場」の先達たちと五分五分に切り結んでいる。一言に異様とでもいうほかにないほどのその執拗な筆力の苛烈さは、見る者をしばしたじろがせ、ゴッホやルオーの激しさや深さとはまた異なる別世界をなして屹立していると感じられたのである。

これは多くの人にはすでに内々わかつていたことなのかもしれない。だが少なくとも私にはこの岸田、小出の再発見はかなりショッキングな経験であった。明治以後の日本は、鹿鳴館の夜会でドイツ人楽団が演奏していたというポルカ——“Ah! n' courez donc pas comme ça, on les rattrape, on les rattrapera!” (まあ! そんなに駆けないで。追いつけますよ、すぐ追いつけますよ!)——このルフランそのままに、つい昨日、一昨日まで、おそらくこの大阪万国博そのものにいたるまで、ひたすら西洋に追いつき、追いつくことに夢中になって走りつづけてきた国である。そしてそれなりに生みだしてきた文化的所産のなかでも、とくに洋画と新劇とは、もっとも軽躁な新しがり屋で、有為転変ただならず、そのくせいも西洋人の到達点から出発するから相手を追いつけるはずもない、宿命的なハンディキャップを負った典型的に駄目な芸術分野——というのが、これまでの通説の教えるところであり、私自身もこの種の宿命論的な近代主義的な見方からなかなか抜け出られないでいた。たしかに、小出楢重がその得意の辛辣な比喻で「他人の離縁状を使って新らしき妻君を得た様なもの」と呼ぶような現象、つまりフランスの画壇に芸術様式の変革が起こればわれ先にその成果を輸入して日本列島内での前衛を自称するといった現象が、洋画界ではことに多く見られるものでもあったからである。岸田劉生が大正九(一九二〇)年の谷中美術院のフランス近代画家展を見て、

「兎に角、谷中の展覧会を見て感じた事は、日本の美術界に權威のないといふ事であつた。しつかり、己れの立場に立つて、ものを見る人がゐない。西洋の近代のものなら何でも偉大だと頭からきめ込んでかゝつてゐる。それも無理はない。彼等のもつと下のものだから」(『白樺』、大正九年十月)と評したような態度は、つい最近まで日本のどこでも見られたものであつたからである。

ところが——新劇の方はいざ知らず——いまこの比較美術館で眺めなおしてみれば、これら日本近代洋画の代表作は、それぞれの師表ともなつた西欧画家の雄作傑作のなかに立ち混つて、一目でそれとわかる日本臭さを発散し、そのうえにきらきらと、あるいはきらきらと個性の魅力さえ示して断然独立しているではないか。日本の洋画もついにここにいたつて、極東の島国のローカルな条件をこえた高いゆるぎない美の境位に達したといえるのではないか。小出檜重はその明晰で卓抜な画論『油絵の新技法』のなかで、右の「他人の離縁状云々」の言葉につづけてさらに次のように痛切な反省をもしるしていた。——

如何に拙づい西洋人の絵にしてもが、かなりの日本人の絵の側へ置いてみると絵の心の高低は別として日本人の絵は存在を失つて軽く、淡く、たよりなく、幽霊の如く飛んで行く傾向がある。西洋人の絵には何かしら動かせない処の重みと油絵具の必然性が備はり、絵画の組織が整頓せる為めに骨格がある如くである。(4)

これは近代日本人の洋画について、いわゆる日本画についてはなおのこと、實際にしばしば経験せざるをえないことであつたらう。狩野芳崖や横山大観の作品を見て、彼らをめぐる伝説や神話化がはなはだしかっただけに、その觀念的精神主義の「紙の如く障子の如く、薄弱にして、浅はかにして、たよりない」(5)「実体にひどく幻滅を覺えた経験は

私にもあった。高村光太郎は明治四十四年秋の「文部省美術展覧会第二部私見」で、審査員黒田清輝の諸作を「自然の見方は鋭くも強くないが要領を得てゐる」と批評し、『鉄砲百合』『小督物語』『百日紅』などの作を歌人落合直文の「緋緘の鎧をつけて太刀佩きて見ばやとぞおもふ山桜花」といった歌いぶり、つまり「高雅な、明晰な、温健な、何人にも了解せられ得る範囲内で情味に饒かな、音色の優れた、但し、輪廓的な、熱力を欠いた、私等と縁の遠い、屢々凡俗に墮ちる事のある、余りに測量され過ぎた作風」と同種同質のものとなしたことがあった。日本洋画アカデミーの最大の指導者に対するこの容赦ない、しかし的確な批評も、小出の場合と同じく、日本洋画のおとなしさ、物足りなさへの不満の表現にはかならなかつたろう。高村光太郎は「天才」青木繁についてさえ、これを荻原守衛と比べながら、「青木繁は興味の追求に終つて、根が自然にしつかりと届いて居なかつた」「此（荻原）に較べると遙かに幼稚で、低級で、稀薄で、非人間的であつた」と、世評に逆らつて手きびしすぎるほどの評価を下したが、この批評にも一部分今日の私たちの内心の共感を呼ぶものがあるのは否定しえないのである。

横山大観や黒田清輝や青木繁といった「大家」や「天才」についてさえ、ときにこのような脆弱さや底の浅さを覚えることはまぬがれえなかつた。まして彼らの周辺や前後にいた多くの有名無名の画家たちに対しては、愛好家や批評家たちははじめから一種のあきらめをもつて接し、「後進島国のローカルな条件のなかで」という相互の暗黙の了解のもとで評価し、ランクづけをしてきたのである。明治・大正・昭和の三代にわたつて、日本の画壇は裸の王様ばかりが横行する奇妙な小世界であつたともいえるようか。

だが、それはかならずしもすべての画家のすべての作品についていかなければならないことではなかつた。油絵における「場末」の後進国日本というハンディキャップをむしろ利点に転じて、それを足場にして普遍の場に踏み入り、国際的な対決にも耐えうる力量をもつ画家が、数は少ないにせよ幾人か出てきていたのである。そのことをあらため

て覺らせ、確認させてくれたのが、この万博美術展の岸田劉生の『切通しの写生』であり、小出檜重の『前向きの裸婦』であつたのだ。それは彼らのこの二つの作品に限らず、また彼ら二人に限らないことなのかもしれない。平福百穂や藤田嗣治や梅原龍三郎を思う人もあるかもしれない。だが、少なくとも私にとっては、同じ会場に富岡鉄斎や安井曾太郎も出品されていたにもかかわらず、この岸田、小出の二人の作がもっとも深い衝撃を与えるものであつたのである。

そこには、国際展の日本人観客としての、ちょうどオリンピック競技にのぞんだときのような身びいきが働いていたろうか。いや、その避けがたい身びいきをできるだけ相対化してみても、岸田、小出についてのこの印象と判断とは私のなかでもはや動かしがたいもののように思われた。「これは、なかなかたいした絵かきたちだ」——私は思わずそう独り言をいつたのである。

要するに新らたなる美をこの世に見出し、この世に造り出してもたせばいいのだ。批評家たちの口ぐせの様に云ふ、個性と云ひオリヂナリチーと云ひ、これを擱いては外にない。不肖ながら僕の面を心して見得るものはこの事を僕の面に見出す筈だ。僕の面についてのこの問題は、日本よりは古典の本場たる歐洲へ持つて行つた時はつきりするだらうと思つてゐる。(僕によりて見出された道、一九一九・二・一五)⁽⁸⁾

『切通しの写生』よりは四年ほど後の発言だが、自作についてこれほど不敵な自信に満ちた言葉を吐いている画家は、日本には岸田劉生以外めつたにいないだろう。そして万国博での私の経験からすれば、これはけつして空疎な放言ではなかつたのである。劉生がその短い生涯の最晩年にフランス行きを企てたときも、それはフランス人に絵を習

いにゆくのではなく、教えにゆくのだとまじめに語っていたという。生涯の盟友武者小路実篤も、「實際岸田はフランスへやつてフランスの大家とかみ合わせさせて見たい男だつた。たしかに世界屈指の画家であることを世界に示したであらう」(岸田劉生思ひ出⁹)と書いている。それが死後四十年たって、思いがけず大阪エキスポの会場で実現したのだともいえるかもしれない。劉生はまた大正十一(一九二二)年、京都に移る前の年の個展のカタログにみづから次のような強固な信念の言葉をしるしてもいた。

この道は、私の道だ。私は其処に立つて、ゴヤを見、古支那を見、浮世絵を見る。そして教はるものは教はり、真似したいものは真似する。この事は私の道を一層複雑にしてゐる。⁽¹⁰⁾

土方定一氏の評するように「山嶺に立つて、ひとり傲然とうそぶいている感」のある言葉である。このような画家をもっている以上、私たち自身もまさにこの言のとおり、いわば古今東西に向かつて開き直った見方を、劉生や檜重についてばかりでなく近代日本の洋画の歴史全体のなかにも一度もちこんでみてよいし、そうして見る必要があるのではないか——万国博美術館での強烈な印象は、私にそのような反省まで強いるところがあったのである。

本場と場末との埋め難い格差とか、オーソドックスな油絵の伝統の有無という、結局はないものねだりになりがちな従来の「西洋追いかけ」史観の一方通行的な見方から、一度あえて離れて、世界史大の視野でこの日本の画家たちの仕事を鳥瞰しなおしてみよ——岸田劉生自身、そして小出檜重も、さらには明治のバイオニア高橋由一さえ、そう私たちにうながしているように思われるのである。彼ら幾人かの画人の仕事は十分にそのような普遍的評価に耐えるものであり、まさに西洋流オーソドックスならざるその特異な資質によって世界美術につらなり、ユニークな寄与

をなしえている。もともと幾千年の東洋美術の深い豊かな伝統をたたえているこの国が、いつまでも「場末」などとどまりうるものであろうか。その伝統——色感や造型感覚——は、まったく異質な油彩という画法との交戦とおとして、劉生におけるように自覚的・積極的なかたちで、あるいは由一におけるように「(古い自己の)精神ノ汚濁ノ除却」(『高橋由一履歴』)という否定の努力にも、か、か、わ、ら、ず、かえって強く生き生きとよみがえり、汲みあげられて、彼らのあの強靱で深い独自の写真と表現の核となっている。小出檜重が「国粋とか、日本的とか、国民性とか云ふべきものは油絵として確かな組織の上に現はれる処の求めずして起る処の新しき日本的であり、個性であり国民性でなくては駄目である」⁽¹⁾としるしたことが、まさに彼らの作品のなかでは実現していたといえるのではなからうか。

それはちょうど夏目漱石が、イザヤ・ベンダサンの言をまつまでもなく、すこし視点を交えてみるならば、その和漢洋を拮抗させた教養と思想の深さにおいても、抱えていた問題の複雑さと深刻さにおいても、また到達した芸術的表現の美しさと斬新さにおいても、ローカルな近代日本の場をこえて世界に通ずべき、当代有数の世界的作家であったのと、相似たことだったのでなからうか。いつか将来、「本場」ヨーロッパでも、日本研究が進み、好奇心が深まってくれば、雪舟や等伯や北斎や仙崖ばかりではなく、劉生や武者小路実篤の願ったような日本洋画の展覧会も開かれて、劉生のいう「一層複雑」で晦渋なその独自の美の世界の開示が人を打つ、というようなこともあるいはありうるかもしれないのである。

二 由一と吟香と劉生と

ところで、小出檜重のことはしばらくおくとして、前節で私は岸田劉生に並べてしばしば高橋由一(一八二八—一八

九四年)の名前をあげてきたが、実はこの明治と大正の二人の卓越した写真画家の間には、たしかになにか芸術上の血縁といったようなものが存在したのではなからうか。エクスボ美術館のことからは離れて、やや唐突に思われるかもしれないが、ここでしばらくこの二人の興味深いつながりについて考えてみることにしよう。

たとえていえば、高橋由一と岸田劉生は伯父と甥のような関係だったともいえるようか。劉生の父岸田吟香(一八三三—一九〇五年)が幕末から明治にかけてつねに文明開化の第一線を走りつづけた企業精神旺盛の快男児で、江戸—横浜の蒸気乗合船の経営や新聞の発行から、銀座の水屋、目薬屋、また石油開発やシナ大陸への進出にいたるまで、当時考えうるもっとも新しい商売や事業で彼が手がけないものはなかったといっているほどの幅広い人物であったことはよく知られている。だがその吟香が、同じように油絵という新しいものへの好奇心からか、洋画家高橋由一の生涯の盟友となり、よき理解者となり、一種のバトロンともなった人であったことはあまり知られていないかもしれない。

慶応二(一八六六)年八月、江戸開成所(蕃書調所)画学局での洋画研究にあきたらぬ思いを抱く由一が、開港場横浜に外国人教師を探しにいったとき、いちばん親身に世話をしてくれたのは当時ヘボンの助手をしていた「親友岸田銀次」(『由一履歴』)であった。翌慶応三年春、由一が生涯に一度の外国旅行で上海に渡航すると、そこには吟香がヘボンの『和英語林集成』の印刷のために師とともに来っていて、二人は一段と親交を深めたいらしい。明治初年、急激な社会の変動のなかで一途に油絵に打ちこんで苦闘する画道の志士由一に、就職口を世話してやったり、油絵の買い手を紹介してやったり、物心両面でなにかと気を遣ってくれたのも吟香だった。東京芸大の『高橋由一油画史料』のなかには、そのような岸田吟香の由一あての手紙も残されていて、「油絵をうりこむ処がふと見つかりましたから、あなた先日中からかいておいたのがあるなら一二枚よこしてお見せ下されまし」といった言文一致体の友情こまやかな一通を、私は前に別な場所で紹介したこともある。⁽¹²⁾