

## 近代日本美術史のルオー受容

—1908年から1958年まで—(1)<sup>1)</sup>

後藤新治

「御主の御パシヨンの御ことを觀じ奉らん時は、受け給ふほどの苦痛・逼迫・御恥辱は我故なりと思ひ取り奉るべし。故如何となれば、一切人間のために苦しみを受け死し給ふといへども、ただ我一人のために死し給ふほどの御恩なり。」

〔御パシヨンの觀念〕<sup>2)</sup>

「しかる所に道にてべろうにかといふ水くみにゆきあい、此もの御身にあわれをくわへ、御いたわしやと、御血の汗をぬぐいて、水をさし上、御身いたゞき、悦で飲みたもふ。いかなるものか 忝。一度はたすけゑさすべし。さて、其手のぐいに、御すがたうつりければ、水くみも勿体なくとて、さんたーえきれんじやの寺にぞおさめける。」

『天地始之事』<sup>3)</sup>

1) 本論考は、『ルオーと白樺派 近代日本のルオー受容』展覧会図録(松下電工汐留ミュージアム, 2005年5月20日発行)掲載の拙稿「近代日本のルオー受容のための予備的考察—1930年代を中心に—」を加筆して改稿したものである。

2) H. チースリク・土井忠生・大塚光信校注,カトリック長崎大司教館(大浦天主堂)蔵『スピリツアル修行』第二部. 1607(慶長12)年. 『日本思想大系25 キリシタン書・排耶書』岩波書店, 1970年10月, p.237.

3) 田北耕也校注, 下村善三郎氏旧蔵本, 現天理図書館蔵. 最古の写本は1827(文政10)年. 前掲『キリシタン書・排耶書』, p.402.

「光こそ悲劇的（トラジック）なれ。／お 幸福よ、聾なのだから 私は最早や一寸した物音さへも聞えない 夜の中の 私の心臓の鼓動のほかは。」

デオルヂユ・ルウオー（花鳥克己譯）「墓洞（カタコムブ）」<sup>4)</sup>

「自分は始め、前にかいたやうにルオー好きでなかつた。しかし一度、二科で有島生馬の持つてゐるルオーがマチスやドランと並んでかゝつてゐて少しも遜色がなかつた許りでなく、反つてより深味や強さがあるのを知つて感心した。又その畫が不思議に日本の古い宗教畫を見るやうな味があるのに驚いた。今時に宗教畫がかける人が出てくるとは誰も考へつかないことのやうに思へた。」

武者小路實篤「デオルヂユ・ルオーの藝術」<sup>5)</sup>

[[今泉] カソリックの中における精神というようなものが新しい意味で復活するかも知れないし、また繼續するかも知れないけれども、様式としてはドンブまりみたいな気がする。あそこまで行つてしまうと、禪宗みたいになつてしまいますからね。

[岡本] 實際は、キリスト教というのはわれわれにはわからない。神様が出て來ると、もうさつぱりわからない。その點は完全にそうなんです。

[富永] 神様というものは…まあよそう。(笑) ]

今泉篤男・富永惣一・瀧口修造・岡本謙次郎（座談会）

「現代繪畫の進歩と墮落くルオーは復活するか？」<sup>6)</sup>

## はじめに

日本人がなぜデオルヂユ・ルオー（1871-1958）を理解できるのか。この問

4) 『星雲』第1巻第3号, 1931年3月, p.46. 原文は Georges Charensol, *Georges Rouault L'homme et l'œuvre*, Quatre Chemins, 1926所収の Georges Rouault, Catacombes, p.28.

5) 武者小路實篤『西洋美術文庫第二十巻 ルオー』アトリエ社, 1939年4月25日, p.16.

6) 『藝術新潮』第5巻第10号, 1954年10月, p.68.

いに答えるのは容易ではない。近代の日本がいかにして西洋美術、とりわけフランスの繪画や画家を受け入れたのかという美術史の問題に加え、16世紀半ば以来もたらされたわが国におけるキリスト教の複雑な受容史の中にも、ルオーという問題系を位置づけ、考察する必要があるからだ。ここでは日本人が初めてルオーと出会った1908年から、画家が死を迎える1958年までの50年間に、わが国においてなぜ、そしてどのようにルオーという現象が生起し、受容されていったのかを考察するための基本的なコンテクストと若干の仮説の提示を行いたい。現時点における全体の構想（仮）を示せば以下のようになる。

はじめに

### 第1章 受容のクロノロジー

1-1) 第1期 邂逅：誘引と反発（1908・明治41年-1928・昭和3年）

1-2) 第2期 評価：認知と屈折（1929・昭和4年-1952・昭和27年）

1-3) 第3期 賞賛：栄光と同化（1953・昭和28年-1958・昭和33年）

1-4) ルオー受容の特殊性

### 第2章 受容のソシオロジー

2-1) 画家（梅原龍三郎、里見勝蔵、三岸好太郎、難波田龍起、松本竣介、巖光）

2-2) 美術評論（黒田重太郎、福島繁太郎、里見勝蔵、伊藤廉、宮田重雄、荒城季夫、武者小路實篤、岡本謙次郎、柳宗玄、高田博厚、森有正、矢内原伊作）

2-3) 美術雑誌（美の國、中央美術、美術新論、美術、アトリエ、みづゑ、藝術新潮）

2-4) 個人画集（美術新論社、アトリエ社、三甲社、読売新聞社）

2-5) 美術全集（平凡社、アトリエ社、アルス社、弘文堂、河出書房、講談社、みず書房）

2-6) 翻訳・伝記（税所篤二、武者小路實光、福島繁太郎、福島慶子）

2-7) 画商（エルマン・デルスニス、日佛藝術社、シャルル・ヴィルドラック、中央美術社）

2-8) 団体展（二科会、國畫会）

2-9) 展覧会・個展・回顧展・遺作展（1934年、1951年、1953年、1958年）

2-10) 美術館とコレクション（ブリヂストン美術館）

### 第3章 日本人がなぜルオーを理解できるのか

3-1) コレクターと市場への介在

・コレクターとしての福島繁太郎

・アンプロワーズ・ヴォラールとの関係

- ・ 作品秘匿と市場操作
  - 3-2) 「変人」ルオーの人間性
    - ・ 「恐怖の詩人」「醜悪の使徒」
    - ・ 厭世、孤独、奇矯、頑固、韜晦
    - ・ ヴォラール遺族との裁判、自作の焼却
  - 3-3) 日本絵画における墨線の「伝統」
    - ・ ルオーと水墨画、南画、文人画
    - ・ 懸腕直筆、机上描画、基底材（紙）とマティエールの問題
    - ・ 「伝統」とイデオロギー
  - 3-4) 土着化したキリスト教
    - ・ かくれキリシタン聖画像とルオーの聖画像
    - ・ わが国におけるカトリシズムと美術
    - ・ 現代におけるく娼婦、道化、罪人、裁判官、場末、貧者、逃亡者）
- 結 論

具体的な考察に入る前に、ルオーの好敵手ともいえるアンリ・マティス(1869-1954)の受容と比較してみるのには興味深い。ほぼ同年齢のこの二人は美術学校時代ともにギュスターヴ・モロー(1826-1898)門下で薫陶を受け、1903年のサロン・ドートンヌ創設に加わり、1905年にはくフォーヴ誕生に立ち会うなど共通した初期履歴を有しながら、芸術に関する基本的な考え方が異なっていたため、その後別々の道を歩んで行ったからだ。

	マティス (1869-1954)	ルオー (1871-1958)
最初の雑誌記事(単独)	1909年9月 『スバル』(1-9)	1925年9月 『中央美術』(11-9) <sup>7)</sup>
最初の雑誌「白樺」記事(単独)	1913年1月 『白樺』(4-1)	無し
最初の作品展観	1916年10月 第3回二科展	1926年4月 佛国名画展 <sup>8)</sup> 9月 第13回二科展 <sup>9)</sup>
最初の個人画集	1925年10月 『マチス』アルス社	1930年6月 『ルオー画集』美術新論社 <sup>10)</sup>
最初の美術雑誌特集号	1932年1月 『アトリエ』(9-1)	1930年2月 『美術新論』(5-2) <sup>11)</sup>
最初の福島コレクション展観	1934年2月 油彩等5点	1934年2月 油彩等10点 <sup>12)</sup>
最初の回顧展	1951年3月 東京国立博物館	1953年10月 東京国立博物館 <sup>13)</sup>
遺作展開催の有無	無し	1958年3月 プリヂストン美術館 <sup>14)</sup> 1965年10月 国立西洋美術館 <sup>15)</sup>

この比較表からわかることは、雑誌記事の紹介で見るとわが国ではマティスの方がルオーより16年先行していること、ポスト印象派やフォーヴの画家たちの紹介に決定的な役割を果たした雑誌『白樺』がルオーを全く取り上げてい

- 7) アンドレ・サルモン(税所篤二譯)「ルオルの聖詩畫(ミゼエレ)」、『中央美術』第11巻第9号、1925年9月、図版9点[いずれも銅版画 *Miserere*]、pp.18-28. 原文は André Salmon, *Le Miserere de Georges Rouault, L'amour de l'art*, mai 1925, pp.182-186.
- 8) フランスの劇作家・詩人・美術批評家のシャルル・ヴィルドラック Charles Vildrac (1882-1971)と画廊を経営する同夫人の初来日に際し、中央美術社が主催した「ヴィルドラック氏將來佛國名畫展覽會」(1926年4月25日～5月5日、京橋区北横町日米信託ビル第4階). ルオー作品は「ルオール 四五道化 四六乳母」の2点を展観。『中央美術』第12巻第5号、1926年5月に綴じ込みで「陳列目録」がある。同誌同号(図版「乳母くヴィルドラック氏將來畫」ルオール) p.14)のほか、同誌第12巻第4号、1926年4月、pp.103-118も参照。同展はこのあと大阪・朝日新聞社(1926年5月16日～5月23日)に巡回。
- 9) 「第13回二科美術展覽會」(1926年9月5日～10月4日、東京府美術館)にルオー作品「ルオール(Rouault, Georges) 巴里市 二二六肖像」1点を展観。『第13回二科美術展覽會目録』および『二科畫集 13c ANNEE 1926』(図版「肖像 ルオール」)を参照(青木茂監修・東京文化財研究所編纂く近代日本アート・カタログ・コレクション)『036 二科会目録編 第1巻』および『042 二科会画集・図録編 第1巻』ゆまに書房、2002年11月)。
- 10) 『GEORGES ROUAULT ルオー画集』美術新論社、1930年6月15日、1円50銭。[80頁]、[作品目録]、原色図版2点、[作家言原稿写真]、作家言[仏語原文]、作家言譯文(近藤柏次郎譯)、単色図版32点。
- 11) 『美術新論』第5巻第2号、1930年2月、く特別記事「ルオー」と「ブラック」。福島コレクションを中心としたルオー関係の図版と記事は、原色図版1点、単色図版24点、特別記事6篇、関連記事2篇。これに対してブラック関係は単色図版12点のみを収録。
- 12) 國畫會主催の「近代フランス美術の粹 福島コレクション展観」(1934年2月2日～2月11日、東京数寄屋橋際日本劇場五階大ホール)。ルオー作品はグワッシュ・油彩を中心に「裸体」「田舎芝居の呼込み」「女の顔」「赤い鼻」「道化」「[メール・ユビュ]」「[彩色を賦した石版画]」「[彩色を賦した石版画]」など10点を展観(「展観目録」未入手のため詳細は不明)。ルオーとマチス以外では、ドラム13点、ピカソ4点、ユトリロ2点、スーチン・モゼリアニ・ブラック各1点の計37点。『美術』第9巻第2号、1934年2月、く日本將來福島コレクション特輯)ほかを参照。
- 13) 東京国立博物館・読売新聞社主催の「日仏文化協定発効記念 ルオー展」(1953年10月1日～11月15日、東京国立博物館表慶館)。「作品目録」によればグワッシュ・油彩・水彩・素描・石版画・銅版画等全149点を展観。同展はこのあと大阪市立美術館(1953年11月21日～12月10日)と倉敷・大原美術館(1953年12月13日～12月27日)に巡回。『ジョルジュ・ルオー ルオー展記念出版・東京・1953年』読売新聞社、1954年2月15日、3,500円を参照。

ないこと、実作品の展観でもルオーがまだ10年の遅れを取っていること、しかしその後受容の時間的差異は次第に縮まり、たとえば美術雑誌で特集号が組まれたのはルオーの方がマティスより2年早くくなっていること、以後二人は往々にして並び称され、ピカソやブラックなどととも20世紀美術を代表する「巨匠」の一人としての地位を獲得するのであるが、遺作展開催の有無で判断する限りマティスとルオーに関する評価が「逆転」したこと、などである。

問題は「逆転」現象の始まる1930年前後に何が起きたかである。この謎を解くためにも、先ずわが国におけるルオー受容の時代区分を試みた。以下の時代区分は、ルオーと近代日本美術史がどのようにして出会い、互いに他者を発見し、認知し、理解あるいは誤解を通してながら評価を確立し、影響や模倣を繰り返しながら受容してきたかを把握するための一つの試論的モデルである。第1期〈邂逅〉は、画家の梅原龍三郎（1888-1986）がパリのサロン・ドートンヌでルオー作品と出会った1908年から、コレクターの福島繁太郎（1895-1960）がパリのドゥリュエ画廊で開かれたルオーの個展で水彩画1点を購入した1924年を経て1928年まで、第2期〈評価〉は、ルオーの初期代表作を含む福島コレクションが日本の美術雑誌で紹介され、またルオー本人がパリの福島家を訪れ親密な交友が始まった1929年から第二次世界大戦をはさんで1952年まで、第3期〈賞賛〉は、東京・大阪・倉敷でルオーの大回顧展が開かれた1953年から遺作展開催の1958年までとした。

画家の没後から現在に至るルオー受容のその後の変遷に関しては、また稿を

14) ブリヂストン美術館・朝日新聞社主催の「ルオー遺作展」（1958年3月11日～4月13日、ブリヂストン美術館）。「出品目録」によればグワッシュ・油彩・水彩・パステル等44点のほかに、石版画・銅版画を展観。同展は規模を縮小して久留米・石橋美術館（1958年4月22日～5月25日）に巡回。『ルオー遺作展』ブリヂストン美術館、[1958年3月]を参照。

15) 文部省・国立西洋美術館・読売新聞社主催の「フランス国家に寄贈された未完の作品 ルオー遺作展」（1965年10月7日～12月5日、国立西洋美術館）。「カタログ」によればグワッシュ・油彩・水彩・素描等全181点を展観。同展は大阪市立美術館（1965年12月12日～1966年1月23日）に巡回。『ルオー遺作展』国立西洋美術館、[1965年10月]を参照。

改めて論じる必要があるだろう。

## 第1章 受容のクロノロジー

### 1-1) 第1期 邂逅：誘引と反発（1908・明治41年-1928・昭和3年）

1908年5月に渡仏した梅原龍三郎は、その年の秋パリのグラン・パレで開催されたサロン・ドートンヌ<sup>16)</sup>を10月25日に訪れ<sup>17)</sup>、おそらく日本人として最初にルオー作品と邂逅した。

ルオの畫は私が二十歳の年、一九〇八年、巴里に行つた年の秋、サロン・ドートンヌの無数の畫の中で、何の知識もなく、その強い印象に打たれて以來その名を記憶したものであります<sup>18)</sup>。

1908年夏、私が20歳で巴里に着き、その秋、サロン・ドートンヌの大きな壁面に赭色と濃紺で溢れる筆力で裸婦、道化師などを水彩かグワッシュの

16) Salon d'Automne, du 1<sup>er</sup> octobre au 8 novembre 1908, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris. この時のルオー出品作は記録によると絵画6点と展示ケース内に絵付け錫釉陶器（ファイアンス）49点の計55点である。《Figures décoratives》peinture, 《Figures décoratives》peinture, 《Figures décoratives》peinture, 《Condamné à mort》peinture, 《Juges》peinture, Une vitrine contenant des céramiques décorés par Rouault sur faïence stannifères de Metthey (13 Petites plaques : art décoratif, 11 Grandes plaques : art décoratif, 2 Gourdes, 1 Frise paysage, 1 Frise figures décoratives, 7 Coupelles, 9 Petites bonbonnières, 4 Grandes bonbonnières, 1 Petit pot à crème) cf. Patrick-F. Barrer, *Quand l'art du XXe siècle était conçu par des inconnus... L'histoire du Salon d'Automne, de 1903 à nos jours*, Les Editions Arts et Images du Monde, Paris, 1992.

17) 嶋田華子編「日記翻刻」[1908年7月20日-11月6日]、『梅原龍三郎研究 1908-1913年の留学時代を中心に』(2003年度東京大学大学院人文社会系研究科文化資源研究専攻修士学位論文)[未刊行]に付された参考資料による。梅原のサロン・ドートンヌ訪問は日記で見る限りこの日だけであり、また展覧会に対する感想はなにも書かれていない。該当箇所は「[e 25日 Oct. /Salon d'automneへ行った/Julianのconcourを見て/帰つたら夕くれる 湯浅山下/有鳥君が来て 有鳥君□□/三人でToutheを聞きに行つた /Concert Touthe 2,50/Salon d'automne ,50]」。

18) 梅原龍三郎「ルオのこと」、『世界』岩波書店、第88号、1953年4月、pp.125-126。

様な材料で描いた数多くの小品を見て驚嘆し、初めてそれがジョルジュ・ルオーという人の作品であることを知りました。少しも予備知識がなくて直接これ程の感銘を受けた画家は私の一生にあるいは無類であったかと思えます<sup>19)</sup>。

「何の知識もなく」あるいは「少しも予備知識がなくて」、渡仏直後のパリでルオーを〈発見〉した若き梅原の感受性と才能にはいまさらながら驚かされる。しかし、人は知るもののみを見る、とも言われる。そうだとすれば梅原の中に、〈未見〉のルオーを受け入れるだけの素地が何らかのかたちですでに準備されていたと考える方が妥当なのかも知れない。周知のように、梅原は秋のルオー邂逅に先立ち、7月のパリ到着の翌日、リュクサンブール美術館でルノワール作品との運命的な出会いを経験している。梅原はルノワールの名前を渡欧の船中で友人から見せられた美術書を通してすでに知っていたというから<sup>20)</sup>、梅原にとってルオーとの邂逅はルノワールの場合と少し事情が異なっていたと言える。

いずれにしろ、この梅原の衝撃的なルオー体験は、近代日本がルオーに出会ったおそらく最初の記念すべき歴史的証言であろう。

梅原は1913年7月にいったん帰国するが、1920年10月に再渡仏した際、今度は画商アンブローズ・ヴォラール（1867-1939）のところでいよいよルオー本人と出会う。

1920年に巴里に再遊した時、ルオーの作品はボラールが独占していることを聞き、一時毎日の様にルノワールの巴里の家で会っていたボラールを訪ね、ルオーを見たいと言った処、これだけであると言って少数の石版画を

19) 梅原龍三郎「ジョルジュ・ルオーの思い出」、『生誕100年記念ルオー展』図録、吉井画廊、[1971年10月]、[頁無し]。

20) 梅原龍三郎・小林秀雄（対談）「美術を語る」、『文藝』第12巻第15号、1955年11月、〈増刊号 美術讀本〉、p.75 [梅原龍三郎『天衣無縫』（上巻）求龍堂、1984年10月、p.343所収]

見せられました。そんな話ではないと言ったら、事実沢山持っているが、今に大展覽会をやる迄、断じて見せずと断られました。とどめられて昼食が始まった処へ突如として大入道が現れて一緒に食卓につきました。それがルオー其の人でありました。早口で大声でボラールと話し、ばくばく食事して煙の如く消え去りました<sup>21)</sup>。

「早口で大声で」話し、「ばくばく食事して煙の如く消え去」った「大入道」。

これが日本人が最初にとらえた人間ルオーの実像である。宗教的主題から推測されるようないわゆる〈敬虔なカトリック信者としての画家像〉とはおよそかけ離れた生身のルオーがここにはいる。梅原も言うように、その頃ルオーの作品は専属契約を結んだヴォラールがすべて独占し、市場に出回することはほとんどなかった。

翌1921年梅原は友人の画家モーリス・アスラン（1882-1947）に頼み、念願のルオー油彩画《裸婦》（1908、D.346<sup>22)</sup>、FIG. 1）1点を購入<sup>23)</sup>してその年の9月に帰国した。日本に将来された最初のルオーである。たしかに梅原のルオーは親しい友人たちの間では話題になっていたようだが、当時の画壇に影響力を及ぼすまでには至らなかった。1925年、その前年にルオー作品



FIG. 1 ルオー《裸婦》, 1908年, 油彩, 33×25cm, 清春白樺美術館蔵（伊藤廉編『ルオー畫集』1932年より複写）

21) 梅原、前掲「ジョルジュ・ルオーの思い出」, [頁無し]。

22) ベルナル・ドリヴァルとイザベル・ルオー共編による『ルオー全絵画』（全2巻）岩波書店、1990年8月のカタログ番号をD.で表記。

23) 梅原、前掲「ルオのこと」, p.126を参照。従来からこのFIG. 1が梅原購入の「裸婦圖小品一點」と言われてきたが、その同一性を裏付ける確実な資料は今のところない。伊藤廉編『ルオー畫集』（1932、註53参照）によれば「裸婦（東京 西村徳太郎氏蔵）」となっている。

1点の購入を思案の末決意して一時帰国した福島繁太郎が、梅原のところでこの小品を見せられ驚愕する。福島はそのときの様子を次のように述懐している。

[1925年]夏の終り頃、私は日本に帰って来た。或る日、梅原竜三郎氏を訪れた時、図らずも、ルオーのグワッシュ、小品を発見したのは全く驚いた。日本人で、ルオーの作品を持っている人が、既にあるとは、夢にも思わなかったからである<sup>24)</sup>。

1922年に法学研究のため渡欧した福島繁太郎は、1924年4月からパリ、ロワイヤル通りのドゥリュエ画廊で始まったルオーの旧作による個展<sup>25)</sup>を見て15号の水彩画《裸婦立像》(1905, FIG. 2) 1点を初めて購入<sup>26)</sup>した。福島は最初ロンドンに滞在して絵画のコレクションを始めたが、1923年7月パリに出かけてルノワール1点を購入したのがきっかけでパリに移り住み、以後ドラン、マティスなどをやっと買い始めた頃だった<sup>27)</sup>。ルオーの購入は梅原に遅れること3年である。福島はしかし梅原のように何の迷いもなく決断したわけではなく、相当に悩み逡巡した挙げ句の入



FIG. 2 ルオー《裸婦立像》, 1905年, 水彩, [15号] [消滅?] (伊藤廉編『ルオー画集』1932年より複写)

24) 福島繁太郎『ルオー』新潮社, 1958年4月, p.42.

25) ŒUVRES/DE/GEORGES ROUAULT/de 1897 à 1919/Galerie E. Druet/20, Rue Royale/Du mardi 22 Avril au Vendredi 2 Mai 1924/de 9 h. à 18 h., Dimanche excepté. 出品作は絵画88点と絵付け陶器8点の計96点。

26) このFIG. 2が福島購入の「15号の水彩画一点」(註30参照)であり、かつ「駄目」になった「1905年の《裸婦立像》」(註31参照)と同一であることを裏付ける確実な資料も今のところない。

27) 福島繁太郎「蒐集畫に就いて」、『美術新論』第4巻第2号, 1929年2月, pp.17-21を参照。

手であった。ドゥリュエ画廊個展の直前にパリ、ポエシー通りのベルネム画廊で見たルオーの水彩画も、福島にはなかなかそのよさが理解できず、すぐには好きになれなかったという。

1924年の春のことである。ポエシイ通りにあったジョルジュ・ベルネムという大きな画廊のヴィトリーヌ(飾り窓)に、一枚のルオーの水彩画が出ていたのを見つけた。ゴルドンの本に出ている絵であるから、直ぐ、ルオーと解ったので、よく気を付けて見たが、非常に表情の強いところはあるけれど、如何にも乱暴になぐり描きしたように思われて、好きにはなれなかった。後で考えると、とても素晴らしい絵で、ルオーの傑作の一つでさえあるが、解らないということは、どうにも仕方がないものである<sup>28)</sup>。

その後まもなくしてマドレーヌ教会前のドゥリュエ画廊でルオーの個展が始まり、さっそく福島は会場を訪れた。

何気なく入って行って私は驚いた。これは並々ならぬ画家であると感じた。鬼のような女の顔は、確かに、鑑賞者の反感を唆る。しかし画面全体から発する情熱は、比類なく力強い、単に強烈というばかりでなく、その情熱は、限りなき深さと、高さを持っている<sup>29)</sup>。

「鬼のような女の顔」に「限りなき深さと、高さ」を感じ取り、ルオーを「並々ならぬ画家」であると直感した福島はいよいよ購入を決断する。

28) 福島, 前掲『ルオー』, p.42. 文中「ゴルドンの本」とは, Jan Gordon, *Modern French Painters: With Forty Illustrations*, John Lane The Bodley Head, London, 1923だと思われる。同書p.90にはBALLARINA [sic]としてルオーの《曲馬団の娘》(1906, D.127)の単色図版1点が収録されている。「私がルオーという画家の存在を知ったのは、イギリスに居た頃で、たしか、1922年、ジャン・ゴルドンと言う人の本の中に写真が出ていたのだが、墨の太い線で、荒々しく鬼のような顔をした裸婦を描いたものであった。」福島繁太郎「追悼」、『みづゑ』633号, 1958年3月, 臨時増刊〈ルオー〉, p.88.

29) 福島, 前掲『ルオー』, p.42.

早速、15号の水彩画一点を、買約した。たった一点である。30号でも、40号でも、お好み次第、またいくらでも買えたのだが、一点しか、買う決断がつかなかった。如何に感心しても、馴染のない画風の、知らない画家の作品を買うことは、非常な勇気のいることである<sup>30)</sup>。

福島はしかし半信半疑のままである。一、二年前からやっとドラムやマティスを買いはじめた駆け出しのコレクターとして、自己の直観を信じつつも、いまだ「馴染のない画風の、知らない画家」であるルオーの作品には自信が持てなかった様子がかがえる。

ところで福島の記念すべきルオーコレクション第1号を飾るはずであったこの1905年の水彩画《裸婦立像》であるが、1929年以来福島家との交友が始まったルオー本人の手によって他の作品とともに描き直され、この絵だけはとうとう駄目になったという<sup>31)</sup>。

さて、先の梅原と初期の福島の状態には、近代日本がルオーと出会った際の誘引と反発という相反するアンビヴァレントな感情が典型的に現れており、この両面価値の共存は程度の差こそあれその後のわが国におけるルオー評価にもずっと引き継がれていくことになる。

この対立感情が極端なかたちで画家一個人の中で生じたのが里見勝藏(1895-1981)の場合である。1921年5月以来パリに滞在していた里見は師と仰ぐモーリス・ド・ヴラマンク(1876-1958)の勧めもあってこの1924年のドゥリュエ画廊ルオー個展を見て絶賛する<sup>32)</sup>。さっそく雑誌『中央美術』1924年10

月号に「巴里通信」として出品作の中から8点を選び出し、きわめて個性的な感想とともに詳細な展覧会速報を日本へ書き送っている。

オラムピヤ 水彩、四十號大。一九〇七年作。(中略)肉はむくみ、たゞれ膿血にぢみ出て、思はず戦慄すれど後には異常な美しさ、可愛さ餘つて抱擁一身體中所かまはず接吻したい位。それ程このオラムピヤは可愛い濃艶な熱情と魅力を有する<sup>33)</sup>。

ルオーの描いた荒々しい裸婦に対し「可愛さ餘つて抱擁一身體中所かまはず接吻したい」と告白して異常な熱愛を表明した里見は、別の作品では、

赤い靴下どめの女 水彩、十五號大。一九〇六年作。(中略)赤、黒と青のインキを一度にぶち開けた様な狂暴に美しい裸體畫。東洋の墨畫に見出す自由と気魄に満つ<sup>34)</sup>。

ともらし、東洋画との強い共鳴をルオーの裸婦に感じ取っていたことが知れる。最後は感嘆符を多用してこう締めくくる。

ルオは地獄の酷熱に自らを焼いて、強烈に強烈にと自己をかき立てました。忿怒の力！ 野蠻美！ 彼は男！ これが眞實の絵畫！ 一九二四年六月 巴里にて<sup>35)</sup>

30) 福島、前掲『ルオー』、p.42.

31) 「直し出したのは1905年の《裸婦立像》、1909年の《裁判》、同年の《キリスト》、1927年頃の《裸婦立像》の4枚です。(中略)描き直しの未完成の絵は自分の家を持って行って描き続けていましたが、1933年私達の帰国に際して尚出来上らなかったのでその儘となりました。その中《裁判》だけは戦争の起る前に出来上ったとのことで、友達に頼んで日本に持って来てもらいました。1905年の《裸婦立像》は駄目になり、1927年の《裸婦立像》1909年の《キリスト像》は出来上りましたが、戦争になったためフランス政府に没収されてしまいました。」 福島繁太郎「私のコレクションについて」、『みづゑ』597号、1955年4月、臨時増刊〈旧福島コレクション特集号〉、p.4.

32) 里見勝藏「巴里の展覧會」、『中央美術』第10巻第8号、1924年8月、pp.120-130は、現地での実見に基づく最初の「ルヲール」作品紹介記事として注目に値するが、内容はここで問題になっているドゥリュエ画廊のルオー個展評とは異なる。

33) 里見勝藏「ヴラマンクと訣れてルオの展覧會を觀る 巴里通信」、『中央美術』第10巻第10号、1924年10月、pp.177-178.この記事自体は、フランスから1923年4月に帰国した黒田重太郎宛て書簡の形式を取っている。

34) 里見、前掲「ヴラマンクと訣れてルオの展覧會を觀る 巴里通信」、p.178.

35) 里見、前掲「ヴラマンクと訣れてルオの展覧會を觀る 巴里通信」、p.179.

1925年3月に帰国した里見は、3年後の1928年5月、同じ『中央美術』に「異常な野生 極度の歓喜」と題したルオー讃を久々に公表した。

彼 [ルオー] が描く總ての作品に私は誠に崇高な一人生一を發見する。之を宗教と名づける事も出来る。現代の佛國畫壇に於ける最上に敬虔な宗教畫家と云ふ事が出来る<sup>36)</sup>。

里見の口調はあいかわらず激越であるが、ルオーの中に「崇高な人生」や「最上に敬虔な宗教畫家」を見出した点は帰国後におけるルオー評価の深化かと思えた。

ところが2年後の1930年2月、里見のルオー評価はおおしく変わる。

かつて私はルオの作品に最高の賞讃を捧げたが、今日はさうではなくなつた。今日、私はルオの描くモチーフにもメチエにも？ 非難と憎悪と輕蔑を多分に持つてゐる。(中略) 道化や罪人や女郎をもて遊ぶな。(中略) ルオは畫壇の最高權威者の讃辭を受け、聖者とも謳歌されてゐるのだ。ルオ自身こそ生活の道化であり、罪人であり、女郎でなくして何であらう<sup>37)</sup>。

帰国後の里見は、ヴラマンクからの強い影響を脱して自己の様式を確立する一方で、わが国においてフォーヴィズムを標榜する1930年協会の結成に加わり、また二科会を辞して独立美術協会の創設に加わるなど、既成画壇への挑戦を果敢に試みており、そのこととこのルオー評価の転倒とは無関係ではなかろう。里見の真意はともかくとして、この最後の言葉は評者の想いと裏腹に、期せずしてルオー自身の存在論的真実を言い当てており、その意味ではたいへん興味深い。

36) 里見勝藏「ルオーを語る 異常な野生 極度の歓喜」、『中央美術』第14巻第5号、1928年5月、p.145.

37) 里見勝藏「ルオについて」、『美術新論』第5巻第2号、1930年2月、pp.55-56.



FIG. 3 ルオー《小オランピア》[オダリスク]、1906年、水彩とパステル、54×61cm、コペンハーゲン美術館蔵（伊藤藤編『ルオー畫集』1932年より複写）

里見はその後もルオーに関してほぼ同様のネガティブな主張を繰り返した<sup>38)</sup>、1934年2月に福島コレクション展を見た直後、とくに画家のマティエールに着目して評価の微妙な修正を図っている点は注目される<sup>39)</sup>。

同じ頃、長いヨーロッパ留学（1916-1923）を終え帰国して間もない画家の黒田重太郎（1887-1970）は、1923年8月から1924年9月にかけて『中央美術』誌上で「現代藝術の諸傾向に關するノオト」と題し、アングルに始まり未来派の影響に至るフランス美術の動向を12回にわたって連載した。この中で黒田は、1923年11月の第3回『『氣稟』の畫派（上）』において、「フォギズムの鬪將」としてマチスとともに「ルオール」について初めて言及しており<sup>40)</sup>、さらに翌1924年2月の第5回「フォーヴとフォーヴィズム」では《小オランピア》（1906, D.319, FIG. 3）の作品図版1点を添え最初の本格的なルオー藝術の紹介を行った<sup>41)</sup>。ルオーの単独紹介記事としては冒頭の比較表に記載した翌1925年9月の

38) 里見勝藏「聖者の轉倒」、『みづゑ』382号、1936年12月、里見勝藏『赤と緑』昭森社、1942年12月、pp.245-254を参照。



『中央美術』の記事を嚆矢とするが、黒田の1923年11月のテキストは管見の限り美術雑誌におけるルオーの初見である。また1924年2月の挿図は、おそらくわが国における最初のルオー作品の複製図版であろう。

黒田の連載から2年後の1926年4月、中央美術社は、フランスの劇作家で美術批評家シャルル・ヴィルドラック（1882-1971）が将来したフランス名画小品によって、佛国名画展を東京・京橋の日米信託ビルで開催し、ルオーの《道化》と《乳母》（1904, D.285, FIG. 4）の2点が展示された<sup>42)</sup>。これはわが国における最初のルオー実作品紹介として記録すべき展覧会である<sup>43)</sup>。また同年9月には東京府美術館で第13回二科展が開かれ、ルオーの《肖像》（1909, D.152, FIG. 5）が初出品されている<sup>44)</sup>。すなわち1926年、日本人は初めて公的な場で小品ながらルオーの実物と接し、ルオーの作品をじかで鑑賞したことになる。とはいうものの、ルオーの存在はまだ一部の画家や美



FIG. 4 ルオー《乳母》[子育ての女たち], 1904年, グワッシュをかけた水彩, 23×17cm (『中央美術』1926年5月より複写)

39) 里見勝藏「自記40年」(K大雅とルオー), 『『独立美術』13<里見勝藏特集>, 1934年4月], 里見勝藏『異端者の奇蹟』龍星閣, 1936年9月, pp.289-293を参照。

40) 黒田重太郎『『気稟』の畫派(上) - 現代美術の諸傾向に關するノート -』, 『中央美術』第9巻第10号, 1923年11月, p.10.

41) 黒田重太郎「フォーヴとフォーヴィズム - 現代美術の諸傾向に關するノート -』, 『中央美術』第10巻第2号, 1924年2月, <三ルオール> pp.15-19, 挿図「小オランピヤルオール」p.13.

42) 註8参照。

43) 「ルオールは梅原氏の許へ送られた一枚があつたけれど、日本の公衆は今度の二點『道化』と『乳母』とによつてはじめて彼れに接する譯であらう。ギユスターヴ・モロオ門下の奇才であることは、此青黒い沈痛な小品によつても察せられる。』, 石井柏亭「ヴィルドラック氏の將來畫」, 『中央美術』第12巻第5号, 1926年5月, p.8.

44) 註9参照。

術愛好家に注目されたにすぎなかった。

## 1-2) 第2期 評価：認知と屈折

(1929・昭和4年-1952・昭和27年)

1929年から1934年までの5年間は、わが国のルオー受容においてその後のルオー評価を決定したきわめて重要な時期であった。

1929年2月、美術新論社は『美術新論』2月号を「フランス現代名家作品集」特別号として、パリに在住する福島繁太郎のコレクションのほぼ全貌を原色版3点を含む総数86点の図版と11篇の批評記事で紹介した<sup>45)</sup>。この中にはコレクションの中心をしめるドラン、ピカソ、マティス等の主要作品はもとより、ルオーに関していえば16点の所蔵作品総てが図版とともに紹介されていた<sup>46)</sup>。

たしかに1927年3月の2つの佛展で展観された《母と子》（1912, D.427, FIG. 6）などの小品<sup>47)</sup>や、翌1928年9月の第15回二科展に出品された《婦人胸像》<sup>48)</sup>（1903-09, D.269, FIG. 7）などはそれなりに評判を呼び、画壇では「怪畫家ルオー」<sup>49)</sup>への関心が次第に高まっていた。冒頭のエピグラフで白樺派の



FIG. 5 ルオー《肖像》[道化師(正面向き)], 1909年, 油彩, 28×22cm (第13回『二科畫集』1926より複写)

45) 『美術新論』第4巻第2号, 1929年2月, <特別號 フランス現代名家作品集>. 図版総数86には2点の重複を含むので、正確には84点が紹介された。同誌に収録された、熊岡美彦「福島氏コレクション」, pp.2-17によれば、当時の福島コレクション総数が93点であるから、これらはその9割に相当する。

46) 以下タイトルと制作年のみを記すと、「裸婦立像」(1928, 原色図版), 「月夜」(1925, 以下単色図版), 「裸體」(1906), 「女」(1925), 「女力士」(1925), 「裸女」(1906), 「パレード」(1906), 「La Mère Uba[ママ]」(1971[ママ]), 「ダンスズ胸像」(1924), 「ダンスズ立像」(1923), 「二人のダンスズ」(1925), 「道化役者」(1926), 「力士」(1927), 「少女」(1927), 「道化の首」(1926), 「婦人肖像」(1928).



FIG. 6 ルオー《母と子》[一家の母], 1912年, 固着剤を用いたデトランプ, 38×25cm (『中央美術』1927年6月より複写)



FIG. 7 ルオー《婦人胸像》[羽付き帽子の女(半身像)], 1903-09年, 固着剤を用いたデトランプ, 65×54cm (伊藤廉編『ルオー畫集』1932年より複写)

武者小路実篤(1885-1976)が言及している作品はこの《婦人胸像》のことである。したがってこの時期に複製図版を介してとはいえ、ルオーの代表作を網羅した最初の〈福島コレクション展〉が誌上でいち早く実現したことの意義は

47) 日佛藝術社が主催する「第6回佛蘭西現代美術展覧會」(1927年3月1日~4月7日, 東京府美術館)に「ルオール 女の顔」を展観。また中央美術社が主催する「第4回佛蘭西繪畫展覧會」(1927年3月11日~3月31日, 東京府美術館)に「ルオール 母と子」を展観。原色図版「母子 ルオール 中央美術社佛展出品」, 『中央美術』第13巻第6号, 1927年6月, 口絵を参照。管見の限りではこの口絵原色図版「母子」はわが国におけるルオーの最初のカラー複製図版。

48) 「第15回二科美術展覧會」(1928年9月3日~10月14日, 東京府美術館)に「ルオー 佛國 二一九婦人胸像」[有島生馬所蔵]を展観。『第15回二科美術展覧會目録 昭和3年秋』および『二科畫集 昭和3年秋第15回二科美術展覧會出品』(図版「婦人胸像 ルオール」)を参照(青木茂監修・東京文化財研究所編纂〈近代日本アート・カタログ・コレクション〉『037二科会目録編 第2巻』および『043二科会畫集・図録編 第2巻』ゆまに書房, 2002年11月)。

49) 川路柳虹「ルオーを語る 怪畫家ルオー」, 『中央美術』第14巻第5号, 1928年5月, p.139.

きわめて大きかったと言わねばならない。ルオー評価にこれで弾みがついたことに間違いはない。

同じ1929年の4月頃、ルオー本人が日本の錦絵から描いたという武者絵を携えてパリの福島家を初めて訪問した時のエピソードはよく知られている<sup>50)</sup>。他人をアトリエに招き入れることはおろか、つねに人目を避けて制作していたルオーが、自らの創造の秘密を半ば公開しながらその後福島家で自作の手直しにかかったのだから、これは驚くべきことである。わが国におけるルオーの受容といえはふつう一方通行的に考えられがちだが、本来の受容という現象が生々しい交渉や取引の場であってみれば、おのずから相互作用的で双方向的でしかあり得ないことを、この事件は端的に教えてくれる。福島家訪問とその後の家族ぐるみの交友の理由はさまざまに考えられようが、いずれにしろこの時期ルオー自身も日本を〈発見〉し、認知し、評価し、ルオーの方から日本へと歩み寄ってきたということを銘記すべきであろう。

翌1930年2月の『美術新論』ルオー特集号<sup>51)</sup>と同年6月の美術新論社による最初の『ルオー画集』刊行のこと<sup>52)</sup>は冒頭の比較表で紹介した通りである。前年1929年の同誌企画になる破格の福島コレクション特集がこのようなかたちで結実したことになる。これに刺激を受けてか2年後の1932年11月、今度はアトリエ社が画家伊藤廉(1898-1983)のテキストを添えて『ルオー畫集』を出した<sup>53)</sup>。福島コレクションのルオー作品を中心に、先行雑誌『美術新論』や美術新論社発行の画集に掲載された作品の集大成といった観があり、なによりも複製図版の質がはるかによくなっている。

50) 福島, 前掲『ルオー』, p.44. また梅原龍三郎・福島繁太郎・福島慶子・宮田重雄(座談会)「ルオー頌」, 『藝術新潮』第9巻第4号, 1958年4月, pp.82-83ほかを参照。

51) 註11参照。

52) 註10参照。

53) 伊藤廉編『西洋名画家選集3 ルオー畫集 ROUAULT』(NOUVELLES EDITIONS SELECTIONNEES/DES GRANDS PEINTRES OCCIDENTAUX/ROUAULT/par R. ITO/ATELIER-SHA/EDITEUR/TOKIO/1936 [ママ])アトリエ社, 1932年11月20日, 2円50銭。[102頁], [ルオー肖像]1点, 原色図版6点, 単色図版30点, 伊藤廉「ROUAULT」, 目次。

そんな中、1934年2月に東京・数寄屋橋の日本劇場で國畫會主催の「福島コレクション展観」が開幕した<sup>54)</sup>。ルオーの油彩画やグワッシュ10点をはじめ、ドラン、マティス、ピカソなど計37点が我が国で初公開された。その衝撃力は決定的であり、展覧会の影響は美術関係者を越えて広範囲におよんだ。日本人の一コレクターの手で集められ、その粒ぞろいの質の高さでかねてから一部の業界人の間では話題になっていたものが、ここに来てやっと一般の人々にも実物で公開されたわけである。洋画家はもとより日本画家や文学者、哲学者など当時の知識人の多くがこの展観を体験し、異口同音にその知的興奮を語っている。

哲学者の谷川徹三（1895-1989）は福島コレクションを見てさっそく次のような感想を寄せている。

今まで主として複製を通して見てゐたので、いいとは思つても大したものとは思つてゐなかつた。しかし今度のもの、特に〔ピカソの〕母子像は完全に私を征服した。（中略）ルオーも劣らず私をひきつけた。この世界は私に、ピカソのやうに親近を感じさせはしない。これはピカソと全く對蹠的な世界である。ギリシヤに對してゴチツクである。（中略）繪具を幾度も幾度も重ねて固くなつたのをナイフやヤスリで削り落してゐるらしい。一枚の道化の襟にはさうして削つた表面がまるでエナメルのように滑らかに光つてゐた。マテリアルのもつ感じにはどこか工藝的なものさへある。それでゐて、實に深い精神と強い氣魄とが感ぜられる。この位重重しく人に迫る繪を私は知らないほどである。繪具を重ねてゆくのも、それによつて工藝的效果をねらふのではないであらう。ウオリンガーがゴチツクの精神について言つている『崇高なるヒステリー』といふ言葉を私は思ひ出してゐる。強く、男性的な、雄渾なものと、苦悩の痙攣とが不思議な具合に混りあつてゐる。最も内面的な意味で悲劇的な繪といふことができると思

54) 註12参照。

ふ<sup>55)</sup>。

谷川の「最も内面的な意味で悲劇的な繪」という言葉に集約される1930年代半ばのルオー評価の基調は、今日のわが国におけるルオー理解の実態とさほど異なるものではなく、むしろその基盤を形成したものと言える。その意味で近代日本とルオーは、1929年4月パリにおけるルオーの福島家訪問を発端に、互いに相手を認知し合った後、1934年2月東京における福島コレクション展の公開を契機に、両者は相互の評価を確立したと言ってよいのではないか。

ここで、近代日本とルオーの親密な関係を立証する秀逸な〈作品〉として、ルオーが墨で描いた《聖骸布》（1934, D.1498, FIG. 8）を挙げねばならない。1930年帰国を前にした画家で医者宮田重雄（1900-1971）が、日本から携えてきた古墨をルオーに記念として送ったところ、感激したルオーがこれを使用して数年後に宮田に描き贈った作品である<sup>56)</sup>。あきらかに東洋の水墨画を意識して描いたと思われるこの《聖骸布》は、ルオーの「聖顔」の中でもきわめて異色であり、古墨が取り持つ二人の画家同士の交友を超えて、東西文化圏交流の貴重な証左ともなっている。

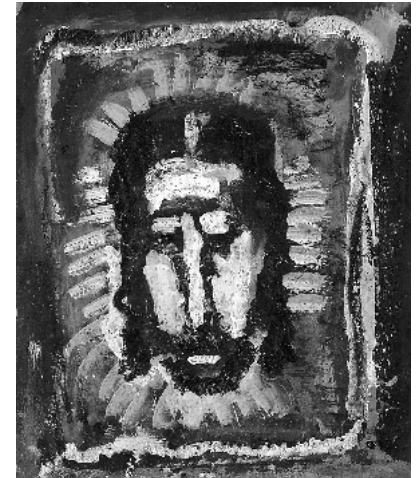


FIG. 8 ルオー《聖骸布》〔聖顔〕, 1934年, 墨とグワッシュ, 48×39cm (柳宗玄編『ルオー キリスト聖画集』1987年より複写)

ところでこれとほぼ同じ時期、谷川の論調と少しトーンの異なる美術批評

55) 谷川徹三「時の感想 福島コレクションを見て」、『アトリエ』第11巻第4号, 1934年4月, p.13.

56) 宮田重雄「ルオ『聖骸布』由来記」、『みづゑ』375号, 1936年5月, pp.25-27 (399-401), [図版] ほかを参照。宮田の作品受納は1935年夏。

がわが国で書かれ始めていたことに注目する必要がある。先にルオーの「最初の美術雑誌特集号」として紹介した『美術新論』1930年2月号の巻頭言で、同誌を編輯する槐樹社同人の一人で画家の田邊至（1886-1968）は「至」と署名して次のように記している。

近頃フランスの美術—勿論一二の例外はあらうが—衰退期の藝術で、かなりデカダンなものではあるまいかと云ふ感じがあるが如何なものであろうか。（中略）フランス現在の國情から押しても、良い藝術が生るべき時ではなく、外國向き輸出向き藝術の時代ではあるまいかと云ふ様な事が考へられて仕方が無い<sup>57)</sup>。

もちろん田邊はルオーを「一二の例外」に入れるつもりであろうが、この頃からとくにフランスを名指した「外国」美術に対する否定的言辭が目立ち始め、それは1930年代を通して転調しながら反復されていく。

また1934年2月には「日本將來福島コレクション特輯」を組んだ『美術』の編輯後記で、編輯兼発行人の岩佐新は「岩佐記」として次のように記述する。

扱てつらつらおもんみるに、フランスの美術もこの邊までが止りで、段々下へ向いて行つてるんぢやないでせうか、現在の程度は別として、これからは日本だと云ふ氣がしますが如何でせう、少し早計でせうか<sup>58)</sup>。

上記二例は、ほかでもないルオーや福島コレクションの特集号を組んだ当の美術雑誌の巻頭言であり編輯後記であるのだ。双方とも短い略式署名記事であったためむしろ編者の本音が出たと言うべきか。

翌月1934年3月、美術批評家の荒城季夫（1894- ）が『みづゑ』の福島コレクション展評の中で述べていることがらは、これをさらに一歩進めて「國民

57) 至 [田邊至]「無題」、『美術新論』第5巻第2号、1930年2月、p.2.

58) 岩佐記 [岩佐新]「編輯後記」、『美術』第9巻第2号、1934年2月、p.84.

藝術」の内実にまで踏み込んでいる。

フランス美術は今漸く下降しつゝある傾向を見せてゐる。もう次第に没落の方へ向いてゐるのではないかと思ふ。（中略）一九世紀と違つて今日の巴里画壇は主として外國人が形成してゐるから（この展覧中でもピカソ、スーチン、ユトリロ、モヂリアニ等は外人系である）、同じ巴里が美術の中心ではあつても、十九世紀と二十世紀とでは大分意味が違ふやうである。（中略）即ち今日フランス美術と考へられてゐるものが、事實は必ずしも純粹にフランス的なフランス國民藝術ではないことになるのである。（中略）福島コレクションの中でも、ピカソ、スーチン、モヂリアニ等の感情は外國人の夫れであつて、その作品から受けるものも亦相當エキゾチックであることを否む譯に行かない。反對にドラン、マチス、ルオー等は明らかにフランス的である<sup>59)</sup>。

つまり「純粹にフランス的なフランス國民藝術」は、〈他者〉の芸術である「外人系」の「エキゾチック」な芸術によって変質し、今や「没落」しつつあるが、その中でもかろうじてルオー等の少数の画家が「フランス國民藝術」の孤壘を守っている。これが荒城主張の骨子である。論調の背後には「國民藝術」の純粹性信奉と〈フランス美術中心主義〉的イデオロギーが見え隠れしている<sup>60)</sup>。

重要なのは次の局面である。この「純粹にフランス的なフランス國民藝術」を体現しているはずのルオー芸術の中に、今度は〈日本的なるもの〉あるいは〈東洋的なるもの〉を積極的に読み込んでいこうとする傾向がこの頃から急に

59) 荒城季夫「福島コレクションを観る」、『みづゑ』348号、1934年3月、p.12 (178).

60) ここでたとえフランス国内において、ルオーなどをフランス画壇へ歴史的に位置づけようとしたアンドレ・マルローの果たした役割を検討する必要があるが、これは稿を改めて論じてみたい。アンドレ・マルロー（小山行夫譯）「ルオー論—繪畫に於ける悲劇的表現に就いて」、『美術』第11巻第12号、1936年12月、pp.92-93.を参照。原文は André Malraux, Un homme qui «est»: Notes sur l'expression tragique en peinture, *Formes*, no.1, décembre 1929, pp.5-6.

目立ちはじめたことだ。

再び1934年2月の『美術』福島コレクション特輯号中の二つの記事を参照してみたい。宮田重雄はルオーと福島が懇意な仲であることを紹介したあとで、

ルオーはこの東洋の蒐集家に知己を感じてゐる様です。一見奇怪に見えるルオーの独自の藝術は、西洋人よりも吾々東洋人に親近（アンチーム）なものだと思はれます。ルオーは佛蘭西の鐵齋だ。この様な氣魄の藝術は、かへつて、東洋の天才たちの仕事に養はれた吾々の心に響き易いと考へられる。<sup>61)</sup>

と述べている。

また画家の益田義信（1906-1990）も同じ特輯号の中でルオー芸術を以下のように評している。

剛健であつても粗暴でなく、魂を以て描いた様な氣魄に打たれる彼の作品は特に日本人にとつて一度此の琴線に觸れたら夢中になるのは當然だと思ふ。六法の氣韻生動と云ふ言葉がルオーの藝術にしつくり合ふが牧溪の墨繪を彼に見せたら何と云ふか興味ある問題だと思ふ。<sup>62)</sup>

宮田の「佛蘭西の鐵齋」と益田の「六法の氣韻生動」や「牧溪の墨繪」。なるほど、この二人のレトリカルな比喩や引用は、東洋美術と西洋美術を比較文化論的に評し、ある種の共通性を説いた通俗的で他愛のない表現と見過ごしていいのかも知れない。しかし1930年代という時代の雰囲気や考慮するならばことはそう単純ではなからう。この宮田や益田のテキストを先の荒城のテキストと突き合わせると、次のような解釈が可能である。すなわち〈他者〉が闖入して「没落」する以前の「純粹」な「フランス國民藝術」は、今時の西洋芸術と

いうよりかえってわれわれの東洋芸術と共通点を持っており、その意味で「フランス國民藝術」を代表するルオーにとって、牧溪や鐵齋のような「東洋の天才」たちは、フランス芸術を「没落」に導く〈他者〉ではなく、むしろ優れた〈自己〉の一部であり、そうだとすればこの逆、つまり東洋芸術にとってもルオーとはもちろん〈他者〉ではなく、まぎれもない〈自己〉の一部である、と。

もちろん1930年代以前にもルオー芸術の中に〈日本的なるもの〉や〈東洋的なるもの〉を認めようとした論述がなかったわけではない。たとえば武者小路実篤が1928年9月の第15回二科展に出品された有島生馬所蔵のルオー作《婦人胸像》（FIG. 7参照）を見て、「日本の古い宗教畫を見るやうな味」があったとの感想をもらしているのは、冒頭のエピグラフに引いたとおりである。しかしこの記述自体がじつは約10年後の1939年のものであるという事実は一応考慮されてよからう。散見した1930年代以前の数少ないルオー論では、両者の同質性を強調するというより、むしろ彼此の超えがたい異質性の指摘にこそ力点が置かれていたように思える。異質性指摘の例として、1927年1月の「佛蘭西近代美術思潮批判」と題された中島謙吉のルオー評を挙げたい。

彼[ルオー]の描線は形の上では我浦上玉堂にさへ近いかも知れない。(中略)描線そのものが感覺的に運ばれ独特の『味』を持つる事に於て或はおなじエフェクトを與へたかもしれない。然し彼のは東洋畫に於けるが如き洒脱ではなく、もつと重苦しい。更に々々彼のは線そのものが骨法の精神から出發した目的物ではないのである。いふまでもなく立體描寫の奥行を暗示すべき蔭影、最も単化されたる形に於ける奥行の面でそれ自身があるのである。(中略)若しも私達が彼の描線にある『うま味』を感ずるとしても、それは民族的の傳統趣味から、東洋畫の概念から來るもので彼自身の感覺とは異つたものであるであらう<sup>63)</sup>。

61) 宮田重雄「コレクション、フクシマ雜記」、『美術』第9巻第2号、1934年2月、p.8.

62) 益田義信「福島コレクション雜記」、同上、p.16.

63) 中島謙吉「ジユオルゼス・ルオール（佛蘭西近代美術思潮批判）」、『美の國』第3巻第1号、1927年1月、p.72-73.

1930年代の論調に比べはるかに冷静に作品を観察しており、とくに「私達が彼 [ルオー] の描線にある『うま味』を感じるとしても、それは民族的の傳統趣味から、東洋畫の概念から來るもので彼自身の感覺とは異つたものである」という指摘は問題の核心をついている。

さて、以上をまとめると一つの仮説が導き出される。1929年2月の『美術新論』福島コレクション特輯号や同年4月頃ルオーの福島家訪問に始まり、1934年2月の「福島コレクション展観」で一つの山場を迎えたわが国におけるルオー芸術に対する新たな認識と高い評価は、折からの日本をはじめアジアや欧米の国々を席卷していた戦間期1930年代特有のナショナリズムを鼓舞するようなイデオロギーの影響を不可避的に被り、ルオーの中にむしろ〈日本的なるもの〉あるいは〈東洋的なるもの〉を積極的に見い出し、あるいは過剰に読み込んでいくという、ナルシスの自己愛にも似た半ば自虐的で屈折した受容を経験することで、ルオー芸術は日本の近代美術史の中でもきわめて特異ともいえる不動の地位を獲得していったのではないだろうか。この点がわが国におけるマティス受容と決定的に異っているところだと思う。冒頭に述べたマティスからルオーへの「逆転」劇は、1930年代初頭におけるこのような特殊な事情と時代背景からある程度説明がつくのではないか。

