

石井柏亭のマネ受容による絵画観の成立とその影響

小野寛子

一 はじめに

石井柏亭（一八八二—一九五八）は、一九〇四（明治三七）年五月一七日から六月二三日まで開催された第三回太平洋画会展に《草上の小憩》（一九〇四、東京国立近代美術館蔵）（図一）と題する作品を出品した¹⁾。既に指摘されているように、この作品がエドゥアール・マネ（Edouard Manet, 1832-83）の有名な《草上の昼食》（一八六三、オルセー美術館蔵）（図二）から着想を得ていることは、そのタイトルや人物構成から一目瞭然である。柏亭は、明治から昭和にかけて活動した洋画家で、著作も多く、二科会・日展などの中心人物でもあった。

《草上の小憩》はその柏亭最大の作品で、代表作とされる作品のひとつでもあり、それが歴史上名高いマネの代表作から発想を得ていることは、大変興味深い。だが、それをマネの《草上の昼食》と比較すると、今日の我々から見ても、ある種の奇妙さが浮かび上がってくる。

タイトルの通り、そこに描かれているのは草の上に座り休息する四名の少年少女である。このモデルを務めたのは柏亭の弟妹で、降り注ぐ冬の日差しを浴びながら、杉の木立を背景に草の上でくつろいでいる様子が描写されている。それはまるで散歩中の休息で撮ったスナップ写真のような偶然性を意識した人物配置であり、彼らは皆こちらに視線を向けている。技法的



図一 石井柏亭 《草上の小憩》1904年 油彩、カンヴァス
92.0×137.5 cm 東京国立近代美術館

には、筆触こそ残っているが荒くはなく、全体的にきっちり描きこまれている。印象主義的な大気や光の表現を試みるために、画面全体に黄色の線を軽く乗せているが^②、これによって印象派作品に見られるような画面の明るさや軽妙さなどが表現されているとは言い難く、その黄色が均一に乗せられていることによって画面に紗がかかったような、ぼんやりとした印象を与えるに留まっている。実際この作品は、印象主義的手法を取り入



図二 エドゥアール・マネ 《草上の昼食》1863年 油彩、カンヴァス
208.0×264.5 cm パリ、オルセー美術館

れた群像画の、我が国における先駆的作品として位置づけられてきた^③。例えば、

〔……〕油彩「草上の小憩」は初期の代表作になる。〔……〕風俗画的興味でも、文学的内容への関心でもなく、人間を静物のように取り扱って、その自由な組み合わせによる群像構成を目指すようになっており、それはマネの感化であったと

いうが〔……〕「草上の小憩」という題名もマネの「草上の昼食」から思いついたという。〔……〕マネに鼓吹された柏亭の云う「純粹の画的興味」による群像構成の新しさを目立たせることに成功したわが国で最初の作品であり、さらに印象主義の描法〔……〕もとり入れられていて、作画思考の新しさという点で、明治洋画の棟梁黒田清輝の古典主義的な意図による構想画「昔語り」（明治三十一年）とは、格段の差のあるものである⁴⁰。

一方、マネの《草上の昼食》は、一八六三年のサロンに提出されるも落選、同年の「落選展」に出品された。そこに描かれているのは、森の中、草の上に座る三人の男女と背景の一人の女性である。二人の男性は着衣であるが、女性はただひとり裸である。背景の女性は、川の中で中腰で半裸の状態である。画面向かって左手前には、女性が脱ぎ捨てたと思しき衣服と果物やパン、それらが入っていたバスケットなどが散乱している。《草上の昼食》は広く大衆の目に触れると、観衆から激しく非難され、批評家の物議を呼んだ。その原因は大別して二つの点にあった。ひとつは造形的側面、もうひとつはその主題的側面である。造形的側面に関しては、ルネサンス期から続く伝統的な三次元的表現方法の不採用、はっきりとした明暗の対比によ

る絵画の平面性・二次元性の強調、裸婦の身体の非理想化、滑らかな仕上げ、いわゆるフィニー (fini) の未達成などが挙げられていた。主題的側面に関しては、落選展では《水浴》という伝統的タイトルを与えられていたものの、実際に描かれているのは「現在」の情景であるという点にあった。当時の慣習からすれば、野外での裸婦は神話的情景であることが前提であるにもかかわらず、ここでは二人の若い男性が同時代の学生衣装を身に着け、裸体の女性達もごく一般的な風貌・スタイルで描かれている。タイトルこそ伝統を踏襲しているものの、その内容は全てにおいて「当世風」であり、「現在」であった。その結果、ここに描かれているのは当時流行したピクニック、特に学生が娯婦を連れて森へ遊びに行くような、いかがわしい風俗と結びつき、不道德と受け取られたのである。しかも、こうした同時代の衣装と裸婦との組み合わせは、当時からルーヴル美術館に所蔵されていたティツィアーノ (Tiziano Vecellio, 1490?-1576) の《田園の奏楽》と類似し、人物の構成やポーズはラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1520) の神話画に基づくマーカントニオ・ライモンディ (Marcantonio Raimondi, 1480-1534) の版画から借りたものであった。つまり、マネはここで、伝統的な名作では許されることがなぜ現代では許されないのか、といった絵画の規範を巡る異議申し立てをも行って

いると考えられている。³⁰⁾

このようにこの二つの作品を比較すると、そのタイトルや、背景に木立があり、草の上に男女四名の登場人物が座っているという設定こそ類似しているが、主題としても様式としても根本的に異質の作品であることが認識できる。このような相違はなぜ生じたのだろうか。柏亭は、実は我が国において最も早い時期に、マネを受容したひとりであった。その柏亭が単にマネからタイトルと設定を借りただけだと考えることはたやすい。だが、柏亭の著作からそのマネ受容のありかたを検証すると、その根は意外と深いことが判明する。本論は、柏亭がいかなるテキストを通じてどのようにマネを理解したかを辿ることによって、この《草上の小憩》に露呈するマネとの懸隔の理由を明らかにし、それが柏亭の絵画観の形成に重大な意味を持ったということを示すことを主眼とする。画家のみならず批評家、文筆家としても影響力のあった柏亭のマネ観は、日本のマネ受容³¹⁾のみならず近代美術の方向に一定の影響を与えたと思われるからである。尚、本論では引用文の漢字・仮名使いなどは原則として原文に従った。

二 『泰西名畫家傳 マネエ』

柏亭がいかにマネを知ったかは、後年彼自身がエッセイの中で回想している。それは《草上の小憩》の制作から十七年後の一九二一（大正一〇）年に刊行された『泰西名畫家傳 マネエ』という著作である³²⁾。これはテオドール・デュレ (Theodore Duret, 1838-1927) 著「マネとフランス印象派画家たち」³³⁾の英訳からの重訳である「マネエ傳」に、「マネエの藝術」と題する柏亭自身の文章を加えた二部構成となっており、「マネエの藝術」には、柏亭がその名を初めて知ったときのこと、マネ作品についての諸家の解釈の引用、それらに対する柏亭の見解、及び渡欧した際に目にしたマネ作品とその感想、そしてこの画家について柏亭が抱く印象などが述べられている。まず興味深いのは、柏亭がマネをいつどこで知ったかに関する言及である。

私をはじめてマネエの名を知つたのは明治三十二年三月二十六日（一八九九年）、フェリックス・レガメー (Felix Regamey) が地學協會堂に於て明治美術會々員有志者の爲めにした講演を通してであつた。準會員となつて居た私も案内を受けたのであつたらうが、其頃日々の勤めのあつた私はそれを聴くことが出来ず、其後會の報告書に掲載された筆記によつて僅にそれを知つたのである。³⁴⁾

一八九九年、十七歳の柏亭は既に明治美術会の準会員であり、その講演会の報告書¹⁰によって初めてマネの名を知ったのである。そのマネに関する評価は次のようなものであったという。

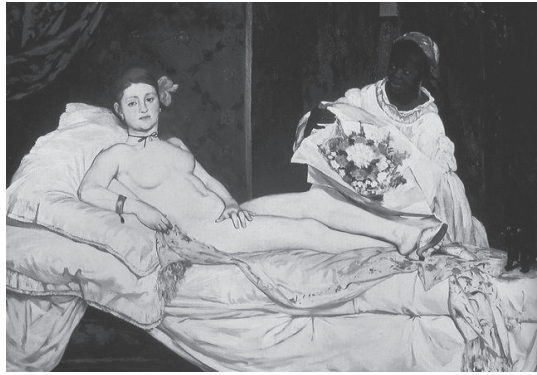
彼れが其時の講演は、『佛國美術の來歴を述べて併せて現今の狀況を評す』と云ふ題目であつた。〔……〕多少官學的傾向のある彼れは十九世紀佛蘭西畫の歴史を説いて寫實派から印象派に及び、〔……〕其時彼れがマネエに就いて語つたのはひどく嘲弄的でもなかつた¹¹。

続いて柏亭は、レガメーの講演報告書を目にした後、マネ及びマネ作品について見聞を広める機会がどのような形で訪れたか述べている。《オランダ》（一八六三、オルセー美術館蔵）（図三）を初めて見たのは、恩師である浅井忠（一八五六—一九〇七）がフランスから持ち帰ったマネに関する書物によってであったが、その際に恩師のマネについての意見は特に聞かなかったとしている。そして、『草上の昼食』に関しては、アメリカの雑誌『スクリブナー』によって、その存在を知ったようである。

其頃私は偶然『スクリブナー』雑誌に載せられたピー・ジ・ハマーントン (P. G. Hamerton) のマネエに関する記事を讀んで、それを譯して見たりした。それは多分一八九五年頃の『スクリブナー』であつたらう。何故かなれば其冒頭に『マネエが死んでからも十二三年にもなるが』と書いてあつたからである。それは『エヅワール・マネエの笛吹』と云ふ標題で、マネエの肖像寫眞と木口彫にされた『笛吹』とを挿畫として居た。私はこれによつてはじめて『笛吹』の圖を知つた。〔……〕ハマーントンの批評はあまり肩を持つのではなく又貶するでもない中間的な態度をとつて居た¹²。

ハマーントンの文章はこのあと『草上の昼食』について触れるが、そこには図版が示されていなかった。柏亭によれば、想像するに留まっていた『草上の昼食』を初めて目にしたのは、小山正太郎（一八五七—一九一六）の講演においてである。この講演は、一九〇〇年のパリ万国博覧会を見た小山が帰国後に有志を集めて、その博覧会の感想を語つたものであった。それに対し柏亭は、次のように述べている。

〔……〕 私は小山の觀察に首肯出来ぬ多くのものを見出した。
〔……〕 小山はマネエの畫などに何等の同感をも示さなかつた。



図三 マネ《オランピア》1963年 油彩、カンヴァス
130.5×190.0 cm パリ、オルセー美術館

た。彼は『草上の晝餐』の裸婦を指して肉附けのほかし足らぬ、變なものであると言った。併し私は多くの聴衆と共に其寫眞を見廻しながら、小山の所詮ほかし足らないのが却って新味のあるところであると思つたのである¹³⁾。

「マネエの藝術」には、レガメーの講演報告書ではじめてマネの名を知り、その後《草上の昼食》を知るに至るまでの経緯が

かなり詳細に示されている。しかし一九二一（大正一〇）年のこの著述には、一九〇四（明治三七）年に柏亭がなぜマネに基づいて《草上の小憩》をものするにいたったか、その「動機」については述べられていない。それには、柏亭が読んだレガメーの講演報告書とハマー-tonのマネ批評文に直接当たり、当時柏亭がどのようなマネ観を抱いたのかを検証する必要がある。

三 レガメーの講演報告書

フランス人画家のフェリックス・レガメー (Felix Régamey, 1844-1907) は、その日本研究によってエミール・ギメ (Emile Bienne Guinet, 1836-1918) と共に日仏文化交流に尽力したことで知られている。一八九九年、二度目の訪日中であつたレガメーによって、明治美術会で行われた講演の報告書は、『佛國美術の來歴を述べて併せて現今の状況を評す』と題され、同年の『美術評論』の第二一号と第二二号に掲載されている¹⁴⁾。この講演会の目的は、当時のフランス絵画の状況、つまり印象派について話すことであつた。その冒頭レガメーは、美術は時が育てるものであるから一流派を過去と切り離して語れるものではないため、印象派について話す前にまずフランス絵画史に触れるとして、ゴシック様式からはじめナポレオン時代へと進み、

クールベ (Gustave Courbet, 1819-77) を「今の「レヤリスム」¹⁵⁾を作った画家として紹介する。

「レヤリスム」と云ふ者の畫風は始め人が見て笑つた、〔……〕實を寫そうと云ふ上から、今まで云ひ傳へた尊嚴尊大の畫と云ふものは他に退けて、新機軸を出して、眼に觸れた物を書くとき云ふ趣意であつた、それがために「レヤリスム」の畫と云ふものは凡俗で見ると足らぬとしたのは一體の人の間違ひで、これが此人の風であつたので、必らずしも凡俗の畫凡俗の形を示さうと云ふのではなかつたのでありませうが、勢今まで人が書かなかつた物を書いたから、凡俗の風凡俗の畫と云つてレヤリスムが攻撃を受けて居ります¹⁶⁾、

「此人」というのは、当然クールベを指す。レガメーは「レヤリスム」つまり「写実主義」というものが新しい美術傾向として登場し、なかなか受け入れられるものではなかつたと述べたが、彼の言う「レヤリスム」とは、これまでの歴史画・神話画などアカデミーを中心とした繪畫の伝統におけるヒエラルヒーの頂点に君臨した尊嚴尊大の繪畫ではなく、眞実を映すという観点から、理想化のない、自らがその目で捉えた物を描くという範圍に留まっていた¹⁷⁾。そして、クールベの畫風を継ぐ者と

してマネが登場する。

此人の畫風に次ぎましてマ、ネ、と云ふ人が出ます段々「アンプレッションニスム」に近づいて参りました¹⁸⁾。

レガメーの解釈では、マネは印象派に含まれていないことがある。

マ子^マと云人は畫師を驚かしたのみならず、世間の人をも驚かす位一種の畫風を畫き始めました、〔……〕マ、ネ、と云ふ人からですが、マ、ネ、と云ふ人の畫いた畫はサロンに出して退けられたのであります、此人がサロンから退けられた元祖ださうです、〔……〕随分亂暴の畫を畫いたからです¹⁹⁾、

続いてその「随分亂暴の畫」について解説をはじめめるのだが、記憶違いのためか、レガメーが解説した作品は落選展に出品された《草上の昼食》ではなく、一八六五年のサロンに入選した《オランピア》であった。

レガメーは、その物議を呼んだ原因については触れずに、マネがクールベよりも幾らか利口であったという。というのも、クールベは研究をせず目に映った対象を描いたので大変拙い作

品も多かったが、マネの場合は下手な作品を人前に出さず、自ら良く描けたと思うものしか出さなかったからだというのである。

それで此マナー^{マナー}はクールベールよりモウ一層流行であつたと云ふ證據は、クールベールより一段上であつたと云ふのは、このクレール（光り明るきと云ふこと）今までもあつたが、大變判然と書き始めた、それはこれから御話しますが貴方がたが新派と名附ける「アンプレシヨニズム」はこれらが起こりであらうと思ひます^②、

マネは画面における色彩の明るさ、ここでいうクレール (C. E.) を極めて明瞭に表現したことで印象派の起源となる。レガメーはこの後、その光を受け継ぎ進めていこうとした多くの追隨者である印象派について話を進め、終わりに「アナリイズ」⁽²⁾ (analyse)、すなわち分析が大切であり、分析を十分にし、絵画における新機軸を作るよう激励している。

このレガメーの講演報告書において、柏亭が享受したものはマネの名前だけではない。マネは「眼に觸れた物を書く」レヤリスムの画家であり、画面つまり色彩の明瞭さにおいて印象派の先駆であつたことなどを知つたのである。

四 ハマー-ton のマネ批評

柏亭はその最初の著述とされている一九〇二（明治三五）年一月の『明星』（第三明星第六号）掲載の「鵝筆餘滴」と題された日記の抜粋で構成されたような美術批評文で^②、ハマー-ton によるマネ批評の一部を抜粋し、それに関する自らの感想を表明している。

頃者古き『スクリプナー』雑誌を繙き、ハマー-ton が書けるものゝ中に、ゾラとマネーがとを讀む。彼のあまりに有名な『草上の小憩』を出して、サロンより拒まれたるマネーは、ゾラが千八百六十七年に出版せり小冊子の中なる、美術上の一主義の爲めに戦へり。其小冊子の説く處曰く、(……) 則ち現存大家の口より、古先生の作品より、與へられたる助言を忘却して、全く己が方法に従ひ、己が心身編成の法則に従ひて、自然を見自然を寫すに到れりと、尚此他ゾラの主張せし重要な点は、マネーは、純粹なる技術上の調和又は悖逆の爲めなる虚構こそなしたれ、題目に就て思ふことなく、又組立と云ふことをなさず、唯出まかせに人物を配置した^②。且多くの人がなせし如く、畫中に理想を加ふるの愚を學

ばざりきと。又、ゾラによって記されたるマミーの傑作は、『フリンピヤ』なりき。〔……〕マナーは此に彼獨特の大膽なる方法を以て、色の或企圖くわだてを遂行したり。されど裸体を畫に當り、心中想化の必要を認めざるが故に其結果たるや少しく滑稽的に見え、又不快に見ゆるが如し。以上是れハマー-ton先生の言也。僕思ふマミーが勢力はまこと死後に大なりき。此頃の、題目を思むとや、文學的思想の嫌悪や、眼ノ先丈手ノ先丈の仕事を欲するとや、瑣細の個處を精算するよりも、尚大まかなる表現法を望むことや、此等は皆マナーより出でたるなり。組立を避け恰かも其のある如くに人物其他を直寫し、又は偶然の群グループに之を畫くてふことも、亦マミーより出でたる也⁽²³⁾。

ここで言及されているエミール・ゾラ (Emile Zola, 1840-1902) の批評とは、マネが一八六七年の第二回万国博覧会にあわせて開催した個展で配布されたゾラによる小冊子である。柏亭は、ハマー-tonを紹介したゾラによるマネ擁護論に基づき、マネは「美術上の一主義」のために戦ったとしている。当時、手本とされるような過去・現在の巨匠に教えを請うことなく、自分流のやり方で自然を詳細に観察し、写そうとした。そして、ゾラによる指摘で重要なのは、作品の主題に意味内容を付与せ

ず、人物を単に配置しただけの構図をとり、アカデミーを中心とした美術教育上「常識」であった絵画における対象の理想化を行わなかったことにあるという。そして柏亭は作品に意味内容を排除すること、筆致の残る表現方法、理想化することなく自然のままの対象を描くこと、計算された構図ではなく偶然性を狙った群像の配置をすること、これら全てがマネを嚆矢とするとして文章を結んでいる。

これまで、柏亭の参照したハマー-tonのテキストは同定されていなかったが、二章で挙げた「マネエの藝術」におけるハマー-tonの著述に関する諸々の情報——一八九五年頃の雑誌『スクリブナー』掲載であることやそのタイトル、掲載図版など——との一致、そして『スクリブナー』におけるハマー-tonのマネについてのテキストは他に存在しないことから、それは一八九三年一月の『スクリブナー』誌に掲載された「笛を吹く少年——エドゥアール・マネ作」であることは確実である⁽²⁴⁾。この批評文は、『草上の昼食』への言及からはじまり、マネの代表作を紹介しながらその画業を追った簡潔なものである。タイトルに「笛を吹く少年」と付けられているのは、ハマー-tonがそれをマネ作品における最高傑作のひとつとしており、自身模写する機会を得られたからだろう⁽²⁵⁾。

このハマー-tonの批評を見ると、その見解をそのまま受け入

れた訳ではなかったことが明らかになる。次に引くのは、ハマートンのゾラ批評に関する部分である。

マネが自分自身のためだけでなく、一八六七年に出版された小冊子にゾラによって定義された幾つかの芸術的主義のために闘争したことは理解されてきた。〔……〕それは、彼が現存する巨匠や過去の巨匠の手本から受け取ったアドバイスをどちらも忘却して、マネ自身の方法で、彼自身の構成の原則に従って、自然を見、解釈することであった。〔……〕実際には、誰しも見る方法の教育なしに芸術的に何かを見ることは絶対にならない。〔……〕誰にとっても、完全な独立はあり得ない。マネの芸術は、部分的にスペイン美術、フランスのリアリズムに起源があり、加えてオランダ美術から弱冠の影響を受けた。〔……〕私は、見たままに自然を描くためのマネの努力の誠実さを十分に信じている。〔……〕ゾラによって主張されたもうひとつの重要なポイントが、マネが芸術的調和や芸術的対比の口実と異なるものとして主題について考えなかったということ、さらにまた、彼はある程度偶然によって人物をグループ分けすることで、画面を殆ど構成しないということであった。つまりそれは、彼は決して多くの人々がしてきたように絵画の中に「アイディア」を付与することを

思うほど愚かではないということであった。²⁶⁾

ハマートンによれば、マネ擁護の観点からゾラにより主張された「芸術的主義」は、自分自身で自然を見て解釈するという点と、主題を重視せず偶然によって構成をするという点であるということになる。だが、ハマートン自身は、マネの見たままに自然を描くことへの誠実な努力は信じるけれども、事実マネは様々な美術の影響を受けているとして、ゾラに対して否定的見解を示している。柏亭はこのハマートンの意見には全く触れていないのである。

次の一節は、ハマートンがマネの作品について総括している部分である。

しかしながら、実際にマネの影響は、現在ほど大きくはなかった。近代の「主題」に対する嫌悪、芸術における理知への反発、文学的思考に対する嫌悪、はっきりとした手仕事と取るに足りない細部の列挙よりもむしろ包括的な表現への願望、これらすべてがマネに由来するのである。構成を避けるという、人々や物がちょうど存在するようなありのままの方法で、そしてそれらがたまたまグループ化しているように、人々や物を描くという先例を与えたのはマネである。骨の折

れる仕上げによって到達するかもしれないある種の卓越のため、鮮明さを犠牲にするよりもむしろ、作品の鮮明さのために不完全な作品を残す勇氣をもっていたのはマネである。

ハマーソンが「人々や物がちょうど存在するようなありのままの方法で、そしてそれらがたまたまグループ化しているように、人々や物を描く」と言っている部分を、柏亭は「でまかせに」と書いていることがわかる。そして、マネが作品の完成度よりもその画面の鮮明さを重視して作品の完成度を意識的に抑制したという点には触れていない。

ハマーソンの批評文の結論は次のようなものである。マネが実行し、ゾラが論じた「芸術的主義」は今日においてより多くの成果をもたらしている。ただ、ゾラがマネ作品について形態のみに着目して論じたのは失敗であった。そして、マネがその短い生涯の中で論争が耐えず、好戦的であったのは、当時の芸術における正統派的慣行に対抗し、それによって引き起こる否定的な状態に身を置いていたため、またその自覚があったためである。

ハマーソンが気づいていたこうしたマネの意識性を、柏亭は理解できなかったのだと思われる。既に第三章で見たとおり、柏亭はレガメーの講演によって、「目に見えるものをそのまま描

く」という意味でのレアリスムの画家としてマネを知った。そしてハマーソンのマネを、その呪縛のもとに理解したのである。それはハマーソンを通じて、ゾラの見解を受け入れることになり、ハマーソンのゾラ批判、あるいは新しいマネ評価には目をつぶることに他ならなかった。

五 柏亭の絵画観

一九〇二（明治三五）年の「鵝筆餘滴」から《草上の小憩》を制作する一九〇四（明治三七）年の二年間を通して、『明星』にはほぼ毎月と言ってよいほど継続して柏亭の著述が掲載されている。それらにあたり、柏亭がレガメーやハマーソンから得たものが具体的になって行く様子が窺われる。

一九〇三（明治三六）年の著述には、展覧会評などの美術批評の中で、「純繪畫」「純美術」など「純」とつけられた用語の頻繁な使用が見られる。これらの語は、「応用美術」に対するファイン・アーツを意味するものだが、その根本に、写実の問題が存在していたことは明らかである。これは主題を離れたフォーマリズムの意味合いを表しているのだろうか。一九〇三（明治三六）年七月一日発行の『明星』（明星四年第七号）掲載の「文藝雜俎」の中の「畫界消息」において、「則ち寫實の階

段を登り行くの外、純美術としての値ある繪畫を齎らし得可き道なく候^ゑ。」と「寫實」が「純」と結びつくことで「純繪畫」や「純美術」のありかたが明示されている。これは自然を詳細に觀察、描写する寫實を極めてこそ、「純繪畫」に成り得るということであり、そこを目指すべきであるということに他ならない。つまり柏亭にとって、この「寫實」が、柏亭がマネ受容の経緯で読み取った「寫實主義」と同様のものであることは、翌年一九〇四（明治三七）年一月一日発行の『明星』（明星五年第一号）に掲載された「畫界雜感」から明らかである。

我が主義動くと雖、尚確乎たる中軸の存して動かす可からざるあり。何ぞや。曰く、寫實を基礎とする事也。曰く、假面的理想を排すると也。こは我將來に於ても恐らくは變ずることあるまじき信條也。我が思ふ處の寫實とは（……）表面的機械的寫實の謂ひにあらず。我が性情を透して自然を忠實に觀察し、其表面のみならず、能く其胸奥を穿ち、其感得したるものを紙布に上せて、人に傳へんとするもの也（……）假面的理想とは何ぞや。そは誤謬の理想主義とも呼び得可き處のもの也。そは己れの目前は表はれたる自然美も棄て、方便上の定矩を主張するもの也。然かも自然は決して一方便上の定矩によりて、矯正せらる可きものに非ざる也。表面的

機會的寫實とは、己れの目前に横はれる自然の一片を何等の撰びもなく最自然に近く書き得れば足れりとなすもの也[㊦]。

柏亭の考える寫實とは、対象の外観の詳細な再現のみに捕らわれること——これを「表面的機械的寫實」と呼んでいる——ではなく、対象をよく觀察し、そこから感じ得たものをも表現しようとすることであるという。そして、この寫實に対する思ひは彼の画業の根幹を成す、揺ぎ無い主義のひとつとして挙げられている。また同時に、「假面的理想」の排除もその主義のひとつであるとする。この、「假面的理想」とは、対象のもつ自然の姿を排し、一定の基準に合わせて理想化する理想主義のことであるという。「假面的理想」を排すことは、自然に忠実に再現することを旨とし、理想美に合わせて美化することの拒否である。

柏亭の「寫實」は描く対象を忠実に再現すること、そして、その対象から自らの心に迫りくるものを表現することである。その基本には、やはりマネ受容の過程で解した「レアリスム」がある。しかし、心が感得したものを表す点も含め「寫實」であるとする点は、この一年強の間に彼が到達した考えである。そして、この自らにとっての「寫實」を確立した時、自ら宣言しているように、「寫實」を重んじることと「理想化の排除」

は柏亭の不变の絵画観として確立した。

このように、マネ批評の誤解ないしは意図的な誤読を孕んだ受容から、柏亭の絵画に対する観念が成立したのである。ハマートンを読んでから《草上の小憩》をものするまでの期間は二、三年であり、この作品にはマネへのオマージュ的な意味合いとともに、柏亭のマネ解釈も含まれていたと考えることが可能ではないか。冒頭で述べたように、マネの作品と柏亭のそれは、根本的に異質の絵画である。しかし、《草上の小憩》において柏亭は、マネ受容から得た写実を重んじ、理想化を排除する絵画観の具現化に試みたのではないか。故に、草の上に座る弟妹たちというまじに見たままの情景を、理想化することなくスナップショット的に描くことに努めたと推測される。

六 おわりに

《草上の小憩》をものするまでの経緯で形成された絵画観は、柏亭の批評家としての活動によってその後の日本近代における美術批評に影響を及ぼしたと考えられる。柏亭は後にある論争の中でこの観念に基づいた主張を展開することとなるからであ

る。

それは、山脇信徳（一八八六一一九五二）が第三回文展（一九〇九、明治四二年）に出品した《停車場の朝》に対する評価を巡り生じた、柏亭と高村光太郎（一八八三—一九五六）との論争である³⁰。柏亭は《停車場の朝》を「写実的な立場」³¹に立ち批判した。その基本的主張は、山脇の作品には誇張があり、実際の風景から遠ざかっているということであった。

もちろんこの論争は、「柏亭対光太郎」というような単純な図式のものではないし、単に山脇の作品評価を巡っての争いとして終わることなく、ゆくゆくは美術批評の在り方へと論点が移行するため、その全体像はともこの場で触れられるものではないが、ただ、そのはじまりにおける山脇の作品評価を巡る批判において、これまで述べてきたような柏亭の絵画観が露呈していると考えられる。

今後の課題として、柏亭の絵画観の立場からこの論争を見つめ直し、マネ受容をそのはじまりとするこの観念が、日本近代の美術批評において与えた影響を考察したい。

- (1) 《草上の小憩》制作から太平洋画会展出品までの経緯が、以下に記されている。石井柏亭『パレット日記』、『明星』明星五年第三号、一九〇四（明治三七）年三月一日発行、三四〜三五頁。石井柏亭『パレット日記』、『明星』明星五年第六号、一九〇四（明治三七）年六月一日発行、六九〜七〇頁。
- (2) 『東京国立近代美術館所蔵名品選 二〇世紀の絵画』、東京国立近代美術館、二〇〇五年、二六五頁。
- (3) 『草上の小憩』に関する具体的評価については、以下を参照。匠秀夫『日本水彩画名作全集二 石井柏亭』、第一法規出版、一九八二年。『近代日本の美術——東京国立近代美術館所蔵作品選』、東京国立近代美術館、一九八四年三月。匠秀夫「石井柏亭と近代美術」、『特別展 石井柏亭と近代絵画の歩み』、千葉県立美術館、一九八八年。
- (4) 前掲書、「石井柏亭と近代美術」一頁。
- (5) 『草上の昼食』に関する解説は、以下を参照。BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1986. (アルバート・ホイム『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦／荒木康子／阿部成樹訳、三元社、二〇〇五年) FARWELL, Beatrice. *Manet and the Nude: A Study of Iconography in the Second Empire*. New York, Taylor and Francis, 1981.
- (6) 日本におけるマネ受容についての先行研究は、
 ・日本（戦前）に将来したマネ作品について
 佐々木英也「日本所在のマネ作品——油彩・パステル・デッサン——」、『国立西洋美術館年報』No.4「国立西洋美術館」一
 九六九年、二六〜二七頁。
 ・日本におけるマネ受容史の概論
 高橋明也「日本におけるマネ」、『世界の名画九 マネ』、平凡社、一九八四年、三二頁。
 ・文芸雑誌『白樺』におけるマネ受容
 島田紀夫「マネ芸術・解釈の変容——モダニズムからポスト・モダンへ」、『アサヒグラフ別冊 西洋編二〇 美術特集マネ』、朝日新聞社、一九九二年、七五〜八一頁。
 ・木下李太郎によるグレーフェのマネ論を通してのマネ紹介について
 中村尚明「伝習の調停者マネ、近世人中の近世人たるセザンヌ——ユリウス・マイアー||グレーフェと木下李太郎——」、『絵画の約束』の背後に、『セザンヌ展』、横浜美術館／愛知県美術館、一九九九年、一六五〜一六八頁。
 ・美術雑誌（明治・大正）と松方コレクションから考察したマネ受容史概論
 杉山菜穂子「日本におけるエドゥアール・マネ」、『マネとモダン・パリ展』、三菱一号館美術館、二〇一〇年、二四七〜二五五頁。
- (7) 石井柏亭『泰西名畫家傳 マネ』、日本美術院、一九二一（大正一〇）年一月。
- (8) 「マネ」は、『マネ』の「引用書目」に挙げられている DURET, Theodore. *Manet and French Impressionists*. London, 1910 からの翻訳である。この原典は、DURET, Theodore. *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre*. Paris, 1902 である。

- (9) 同前、三〇四頁。(引用内、括弧部分も柏亭による。)
- (10) この報告は、『美術評論』の二号に渡り掲載されている。レガメー演述「佛國美術の來歴を述べて併せて現今の狀況を評す」、「美術評論」第二号、一八九九(明治三二)年九月一四日発行、二七〇三四頁。レガメー演述「佛國美術の來歴を述べて併せて現今の狀況を評す(續)」、「美術評論」第二号、一八九九(明治三二)年一月七日発行、二二〇二八頁。目次の題目は、以下のように少々異なっている。第二号「佛國美術の來歴を述べて併せて現時の狀況を評す」第二号「佛國美術の來歴を述べて併せて現時の狀況を評す(完)」
- (11) 前掲書、『マネエ』、四〇五頁。
- (12) 前掲書、『マネエ』、六〇七頁。(引用内、括弧部分も柏亭による。)
- (13) 前掲書、『マネエ』、八〇九頁。
- (14) 註(10)、参照。
- (15) 前掲書、第二号、二四頁。
- (16) 前掲書、第二号、二四頁。
- (17) 写実主義は極めて多義的な概念であるが、最も曖昧で最も広い意味では、慣習的に美しいとされる主題を選ぶ代わりに醜惡なもの、あるいは少なくとも貧しい階級の生活の場面を美化せずに描く作品に適用される。また、狹義の場合には、一九世紀の中心にフランスで誕生、以降展開した政治的・思想的論争を伴う芸術運動を指す。その最も代表的な画家がクールムである。フランスの芸術家にとって写実主義とは、現実を模倣するというより、虚偽を暴き、現実の姿、その本質を捉えることを意味する。『オックスフォード西洋美術事典』、講談社、一九八九年、一一八一〜一一八二頁。『世界美術大事典三』小学館、一九八九年、四七〇四八頁。)
- (18) 前掲書、第二号、二四頁。
- (19) 前掲書、第二号、二四〇二五頁。
- (20) 前掲書、第二号、二五頁。
- (21) 前掲書、第二号、二七頁。
- (22) 当時刊行されていた主要文芸雑誌を調査した結果、他に柏亭によると思しき著述は見当たらず、読売新聞に掲載の美術批評もこれより後となるため、これをもって柏亭の最初の著述として間違いないと思われる。
- (23) 石井柏亭「鵝筆餘滴」(文藝雜俎)に所収)、『明星』第三明星第六号、一九〇二(明治三五)年一月一日発行、六一〜六二頁。
- 杉山菜穂子、前掲書、二四八頁には、「マネを初めてきちんと誌上で紹介したのは久米桂一郎であった。[……]一九〇二年六月の『美術新報』上でマネの名前を挙げており、また翌年『美術新報』に掲載した「写実派の文豪ゾラとマネ及ゾラ的美術論」において、おそらく初めて画家マネだけをクローズアッブした記事を書いている。」とあるが、柏亭のこの著述は久米がマネの名を誌上に挙げた同年に書かれており、久米がマネとゾラについて記すよりも早い。つまり、そのタイトルこそ両者の名が付されていないが、一定のレベルを確保したマネとゾラ的美術論について言及した最初の著述は柏亭によるものである。
- (24) HAMERTON, Philip Gilbert, *THE FEER, PAINTED BY EDOUARD MANEZF. SCRIBERS' MAGAZINE*, NOVEMBER 1893, pp. 48-51.
- (25) *Ibid.*, p. 50. 「笛を吹く少年」(1866年、オルセー美術館蔵)は、当時、デュラン・リリュエル (Paul Durand-Ruel, 1831-1922) が

所蔵していた。

- (26) *Ibid.*, p. 49.
(27) *Ibid.*, p. 51.
(28) 石井柏亭「畫界消息」(『文藝雜俎』に所収、『明星』明星四年第七号、一九〇三(明治三六)年七月一日発行、五四頁。
(29) 石井柏亭「畫界雜感」、『明星』明星五年第一号、一九〇四(明

治三七)年一月一日発行、四四〜四五頁。

- (30) この論争については、以下に詳しい。中村義一「日本のモダニズムの誕生——「生の芸術」論争」、『日本近代美術論争史』、求龍堂、一九八一年、一五〇〜一七四頁。
(31) 石井柏亭「方寸書架」、『方寸』、一九一〇(明治四三)年二月号。

(おの ひろこ／博士後期課程)