

なぜ今、 表現主義なのか —1900年代からの流路

森 仁史

はじめに

本展は日本において表現主義が生起し、展開した流れを西欧概念の移植としてではなく、固有の必然に基づく開花だと把握し、提示しようとしている。であれば、これらの造形の根拠は主として日本の情況、構造から論じられなければならない。このことはいとも自明でありながら、これまでなおざりにされてきたことであり、試みられてこなかったことであった。本稿はこうした発問に応えようと意図しているが、造形活動全体から抽出した作品の提示とは異なり、いまここで現象全体を論ずることはとても叶わない。このため、幾つかの主要な局面を抽出し、日本の表現主義を考える端緒としたい。

1……勃興、挫折——予兆まで

日本近代は開化=欧化を基本理念とした。しかし、明治有司が推進したのは技術的制度的な領域における欧化であり、これを日本固有の価値体系に基軸を置きつつ獲得しようとした。従って、明治初期に造形美術において直截な欧化が進められたとしても、それは技術としての欧化の一環に位置づけられていた。このことは工部美術学校(明治9年)が工部大学の付属施設であったことを見ても明らかだろう。むしろ、西欧の文化体系では最上位を占める美術の領域において、ジャポニスムの興隆に助けられ日本の工芸が高く評価されたことを梃子として、自らの伝統を強化し、ここから新たに<美術>を確立することこそ明治の美術のとるべき進路であった。だから、この志向は新しく「日本画」を必要としたのに違いない。これは天心岡倉寛三が新たに創出した概念であり、明治22年(1889)、東京美術学校を創始したとき、絵画科では狩野派絵師だけを教師することで実践されたのだった。この同じ年に大日本帝国憲法が公布され、国民国家としての政治制度とイデオロギーがほぼ完成された。(註1) 言うまでもなく、後者は日本の伝統を再生することによってこの国により強固な権力を確立しようとした。これらはなべてあるべき国民国家の実体、即ち、日本が世界に伍すべき骨組みを造ることを目的とし、明治20年代には目途としてきた完成に近づいたのであった。

しかし、これらが近代化の総てを律することはできなかった。政治的な異議として、自由民権運動が興発し、ここに天賦人權意識が芽生えたが、政治的に抑圧され国民に共有されるに至らなかった。しかし、意識のうえで体制から自立して世界観を獲得しようとする動きは生まれた。この最初の叫びは透谷北村門次郎(挿図1)の「内部生命論」(明治26年)に求めていいだろう。北村は現実にはちむかうに「生命の眼を以て、超自然のものを観るなり、再造せられたる生命の眼を以て」(註2) しようと決意した。近代人たるには自らの視覚を再構築するほかないと主張している。こうして啓蒙から浪漫の時代が開かれる。しかし、明治期を通じてこれらの昂揚は幾度も



挿図-1 北村透谷肖像(『透谷全集』上巻 1915年)

対外戦争の熱狂によって中断される。透谷の叫びは明治27-8年の日清戦争の波にのまれた。ただ、この日清戦争前後には禅に対する関心が高まり、島崎藤村(明治26年)・夏目漱石(27年)も参禅している。国家体制の完成は個人に奉仕を求め、個を抑圧するから、人々が魂の救済へと意識を向けることは必然だった。これに応えようとして、仏教界からも清沢満之(明治32年)、近角常観(同36年)らが教派を離れて直接民衆に訴え、活動を展開した。(註3) この時代の思惟が信への渴望に傾いていたことは疑いようがない。

北村の盟友藤村島崎春樹がリリカルな浪漫主義詩「千曲川のスケッチ」を発表するのは明治32年(1899)のことであった。独歩国木田哲夫が「武蔵野」を発表するのほぼ同時期の明治31年である。国木田の着想は志賀重昂『日本風景論』(明治27年)らナショナリズムの系譜に位置づけることも可能であり、近代化につれて失われゆく風土への愛借の文学的表現と解することもできる。ただし、その愛借の念が向かう先は志賀と同じだとは言いきれないだろう。国木田は作品のなかで、一人の知識人を画家に向かって語りかたしている。「われと他と何の相違があるか、みなこれこの生を天の一方地の一角に享けて悠々たる行路をたどり、相携えて無窮の天に帰る者ではないか……僕はその時ほど心の平穏を感じることはない、その時ほど自由を感じることはない」(註4)、と。国木田は武蔵野の自然景観だけを描こうとしたのではなく、そこを行きかう人々の織り成す生にこそ関心を向けているのであり、画家はこれが理解できない存在として描写されている。つまり、人々が新時代にもまれ闇雲に駆たてられるとき、文学者はあるべき生を見越していたが、まだ画家はこの葛藤を充分描き得るところではなかったのだろう。

明治29年(1899)、東京美術学校は絵画科を日本画科と西洋画科とに改組し、後者に雄藩出身でパリ留学から帰った黒田清輝を指導者として招いた。美術においてナショナリズム路線は一元的な支配原則から退位はしたが、その枠組みは維持された。明治33年パリ万博において、明治初期からのナショナリスティックな工芸に否定的評価が下され、国際的にもこの方策が無効であることが明白となった。(註5) このため、黒田ら白馬会(挿図2)はそれ以前10年間の洋画空白期を埋めるかのごとく啓



挿図-2 第5回白馬会会場 1900年

蒙的であらねばならず、世界標準に連なる存在としての美術作品とそのあるべき領域や姿を実作品を以て示そうとした。

明治33年(1900)4月に『明星』が与謝野鉄幹によって創刊され、「墮落せる国民の嗜好を高上ならしめんがために、文学美術等の上より新趣味の普及せんことを願ひ」(註6)と自らの使命を宣言した。鉄幹は表紙だけでなく、複製図版、挿画にも神経を配り、一條成美、藤島武二(図版0-4~6)、石井柏亭らを起用した。図版はもともと多い1902年には、151点(別刷23点)に及び、1905年ころには5000部の発行部数に達した。(註7)鉄幹は自らの短歌を「国詩」と呼び、詩としての新しさと同時に政府推奨とは異なるナショナルリティとしての新しさをも目指していた。これに相応しい美術は当然伝統美ではなく、新しい創造でなければならなかった。それは一面ミュシャやビアズリーら海外の新思潮の引き写しであったが、描かれた女性はヴィーナスやギリシャ神話を下敷きとしながら、見事に日本の女神に転身している。これこそが彼らが共感し投企できるモチーフであったことが重要であろう。さらにまた、一條の女性像が伝統をいくらか下敷きとした近代女性であり、裸身や可憐さによって近代性が表現されていたのに対し、藤島の作品はむしろモチーフからほめかされる象徴性、暗喩に近代性が潜まされているように見える。

このことは二つの点で重要である。まず、描かれたものの表面的な近代性から内面的な近代性へ踏み込んだことである。これは日本近代がもはや後戻りせず、最先端を同時代の表現によってのみ達成することを自ら宣言したことになる。もう一つはこうした新しさの根拠を他にではなく、自らの内面に求めることを自覚したことである。これによってアール・ヌーヴォーのスタイルを琳派から孫引きするのではなく、紛れもない現代人として明治日本を表現しなければならなくなった。この意味で、『明星』を日本の表現主義の起点に置くことは間違いではないだろう。

2……模索、熱狂——澎湃する表現主義

明治37年(1904)に日露戦争が勃発し、10年前とは比較にならない国民的熱狂が全国に沸き立った。そして、戦争の勝利は維新以来目指した近代=大日本帝国が今や世界で実体となったことを政府、国民ともに自覚させた。しかし、この近代化が進めば進むほど、体制や社会から隔絶・疎外される者が生みだされ、彼らは意識の内面での葛藤、格闘を強いられることになる。これは近代社会の成立後に初めて体験することであり、このため漠たる不安とそれでもなお前進するほかはないという焦燥を伴わないわけにはいかなかった。

さらに、時を同じくして絵はがきブームに見られる大衆的な美術愛好が広がり、近代美術を広範な人々が受容するようになった。この時期に印刷手段の革新が進み、幕末までの木版から、銅版・石版の過渡期を経て活版印刷が一般化したのであった。とくに日本が木版画制作での分業体制が発達した土壌があり、これが印刷工場に引き継がれ、きわめて短期間のうちに印刷技術に習熟していき、作家の意図にこたえうる複製芸術としての高い水準を達成していた。(註8)

明治37年(1904)『みづゑ』が天下藤次郎によって創刊され、水彩画が受けいれられ、洋画が大衆に行き渡り始める。岸田劉生が初めて大下の水彩画を模写(挿図3)したのは明治40年(1907)年であった。(註9)37年に青木繁《海の幸》が白馬会賞を受賞したが、浪漫主義によって悩める自我が救われるかは疑わしくなった。世界に参与することはもはや希望ではなく、国家の野望に独占され、むしろその壁をどのように突破するかが課題として立ちはだかってきた。生田長江は同時代人として「明治40年頃から日本人は一体に、それまでの国家至上主義に対して反動的な思想を抱き、甚だしく個人主義的自我主義的な考へ方感じ方をするやうになった。」(註10)と証言



挿図-3 岸田劉生《社頭(臨画)》1907年。(『東京国立近代美術館所蔵品目録 岸田劉生 作品と資料』同館、1996年)

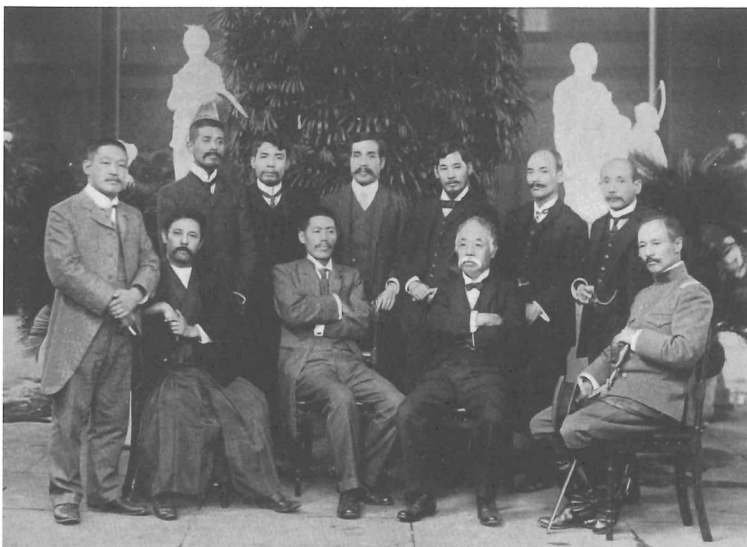
している。このため、夏目漱石が「神経衰弱に罹らない程度に於て、内発的に変化していく」(註11)ことを求めたのはこうした時代背景のもとでだった。既に完成した大日本帝国をやむなく前提として、自我の確立を図るばかりはなかったからである。美術においては、明治40年文部省展覧会が創始され、日本画・洋画・彫刻を美術の範疇と定め、官展が始まった。(挿図4)

また、戦勝が更なる産業発展と社会的階層分化を推し進め、その矛盾への警鐘とここからの脱却に対する具体的方策の模索は一層真剣味を帯びてくる。竹久夢二はこれを発条として登場したのであった。(註12)それは一方における社会主義の台頭と体制からの危機意識として表わされた。後者の基調は進みゆく近代化に対応できる近代人や近代的システムの模索だった。

啓蒙主義者はこの課題について、新興国アメリカの思想に着目した。H.ソローの反権威主義的行動と自立の姿勢に注目し、内村鑑三は明治32年に『ウォールデン』を紹介していたが、東京帝大文科大学を卒業したばかりの水島耕一郎は『森林生活』(明治44年)として翻訳した。冒頭にB.リーチの版画(挿図5)が写真版で掲げられている。この序文には「アメリカ人が…其位地に相応せる健全なる常識と高尚なる理想とを具備して居る」とある。つまり、アメリカを明治日本より先に世界に参与した先人と意識しているのである。明治39年、『簡易生活』が創刊され、ソローの「面倒な文明の虚偽もない」生活が紹介され(註13)、彼らは社会的変化に対応するのはこうした精神活動であることを見通していた。従って、「刻下の吾が思想界は錯乱を極めたり」との現実認識課からすれば、エマソンの超絶主義こそ「精神的生活を欲するの人の友にして、又その案内者たり」(註14)と捉えられていたのだ。

他方、内務省による『田園都市』(明治40年)の翻訳(註15)はイギリスの先例の紹介だけでなく、日本の近代システムが進むべき方向を早々と提示しようとするてんで画期的であった。これが上からの指導として着手されようとしたのであり、政府がこの情況に危機意識を感じていたことの証左であろう。

明治43年(1910)、高村光太郎が「緑色の太陽」を発表し、『白樺』(挿図6)が創刊された。岸田はこの年同誌上のルノアール、ヴァン・ゴッホの図版に興奮しないではいられなかった。(註16)翌44年、大逆事件の被告が処刑された年に、平塚明(らいてう)は『青鞥』を創刊し、翌年には岸田、木村はヒュウザン会を結成し、帰国した富本憲吉がリーチと共同で美術新報社展の会場デザインを手がけた。まさに若き表現主義者が澎湃している。



挿図4 第2回文部省美術展覧会会場における第二部審査員 1908年(松戸市教育委員会蔵)



『森林生活』表紙 1910年



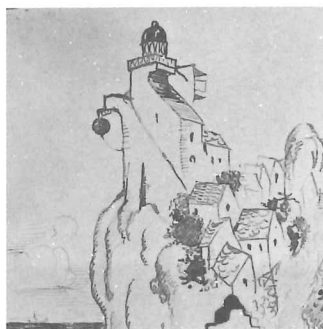
挿図5 バーナード・リーチ彫版(『森林生活』)



挿図6 児島喜久雄「白樺」創刊号表紙 1910年



挿図-7 富本憲吉「番紅花」創刊号 1913年



挿図-9 後藤慶二《灯台案》 1919年

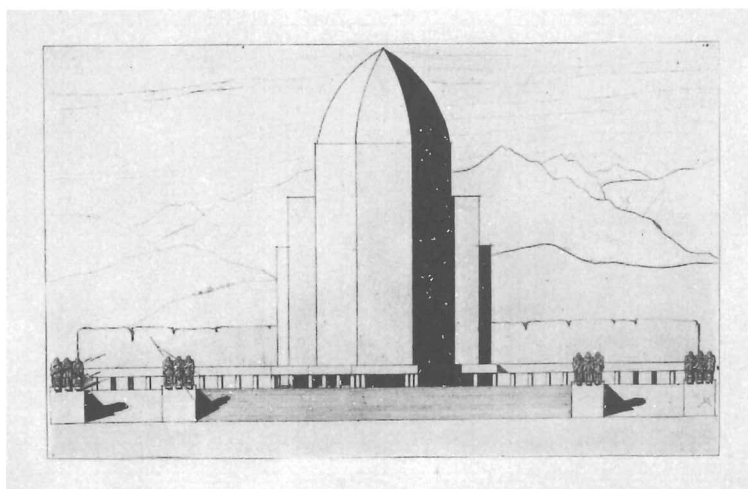
大正3年(1914)、藤村が謳ったのと同じ北信の河原で「天から声が聞こえた」(註17)河野道勢は全く新しいインスピレーションを感じとっていた。上京前の河野の作品(図版1-20、21)では、画家の意識のうねりがとくに樹木の描写に投影されている。関根正二が「真なる芸術上の交」(註18)を感じ、岸田劉生が直ちに河野の才能を認めたのはこの時期の作品であり、瞬時に岸田や木村庄八は河野に共有できる感覚を見い出した。

注目したいのは、平塚らいてうが日本近代に初めて女性解放を女性自身の手で推進しようとし、この未踏の路に踏み出すとき、参禅体験が大きな発条となったことだ。(註19) 明治末の日本では、家父長制以外の女性観の存立はまさしく未曾有の冒険以外の何者でもなく、思想としての正当性に加えて、重くのし掛かる大日本帝国に対抗しうる何らかの精神的支柱は不可欠であり、それは造形美術においても等しかった。やがて平塚のもとに尾竹竹坡(図版2-36)の家から大正2(1913)年に飛び込むのが尾竹紅吉であり、翌年「番紅花」(挿図7)を創刊し、このころは生命主義的感覚に溢れていた富本憲吉(図版1-71~75)に装幀を依頼し、翌年彼と結ばれるのであった。

3……表現派発進——生命表現の系譜

大正9年(1920)2月、分離派建築会は建築を自らの芸術的表現として貫こうとし、これまでの建築と自らとを峻別しようとした。このためにこそ、建築は請負仕事ではなく建築家が一切を支配する建築案として模型や図面で示す必要があり、それは展覧会ばかりそめの実験(図版2-220)でしか表明できなかった。彼らの作品を通覧すると、直ちに幾つかの突出した特長を拾い上げることができる。まず造形的に頂部をもつ建物が多いこと。作品が塔そのものであったり(堀口捨己《糸と光との塔》・《池塔》(図版2-220)1921、山田守《父の墓》1924、岡村蚊象《丘上の記念塔》(図版2-244)1924)、住宅や工場など(山田守《牧人の家》・《公会堂》1920(挿図8)、森田慶一《屠場》1920、滝沢真弓《山の家》(図版2-223)1921、矢田守《電機製作所》1924)そうした造形が必要でもない場合でも、頂部が強調されている。(註20) このことは発表当時にも奇異に感じられたようで、岡田信一郎は山田の《公会堂》について、「巨大な砲弾形の高塔の価値が分からない」(註21)と評している。

もう一つの特徴として、建物が人里離れた場所に設定されることが多い。前記の《公会堂》・《牧人の家》1920、《山の家》1921ばかりか、滝沢真弓《山岳倶楽部》1920、矢田茂《別荘》1921・《或る土地の記念館》1924など幾つもあげられる。この傾向は後藤



挿図-8 山田守《公会堂》 1920年

慶二《灯台案》1918(挿図9)でもすでに表現されていたことに連なると思われるが、芸術的営為としての建築の意味と価値を強調しようとした場合、その精神性を際立たせる必要があり、建築の存在を具象的にも突出した存在として描き出すことになったのだろう。こうした作品の精神性を強調しようとする傾向は宗教的施設(会堂、墓)をモチーフとする傾向とも重なる。堀口捨己の卒業制作であり、第一回展作品集の表紙を飾った作品《精神的なる文明を来らしめんために集まる人々の中心建築》(図版2-221)はこのことを象徴している。

分離派建築会は「過去建築圏より分離」することを旗印に掲げて出発したが、これは様式としての新しさではなく、ひとえに創造としての建築を目指したからに他ならなかった。「分離こそは創作せられたものゝ上に冠せらる可き言葉」であり、従って「何か固定した観念、たとへばある指し示された様式又は法則」を拒否していたのである。なぜなら、「私共は不平児であつた」(註22)と公言して憚らない立場をとっていたからである。しかし、この不平や反逆から、すでに既成価値となろうとしていたアカデミズムや建築手法を超えようとしたのだから、全く未知の領域、語法に殆ど根拠なく飛び込むほかほかはならなかった。この大いなる飛翔とその踏み切りを支えるパトスは何かしら精神性を帯びないでいられなかった。それは彼らが飛び越えようとする対象の偉大さへの畏怖の裏返しだったろう。

この文脈を堀口の言説に読みとってみると、堀口は創作の根拠にまず「私達の内生活の自由」(註23)を置いている。彼は建築に初めから現実ではなく、芸術的衝動を優先させている。さらに、堀口は作品を成り立たせ、意味あるものとする概念として生命を持ち出している。(註24)

生命は借りる事が出来ず其借物の手段では内容を生命づける力がなくて他人の生命を封ずる手段のみのほんの真似に終つて了ふのです。そして此手段で生命ある世界を表現したと思つたのは只他人の生命の影に過ぎないので只独立した世界を鑑賞者に開展するにはあまりに希薄であつて芸術品とならないか或は他の芸術品の影となるのみでありませう。

堀口は建築作品を創作として成り立たせるものが生命であり、創作は即ち「生命づける」ことなのだ主張している。また、創作である作品を光あるものとし、生命なきものを「影」と表現している。(挿図10)堀口が意識していたかどうかわからず、ここに生命主義の系譜を見ないわけにはいかないだろう。このことは1910年代の造形から後藤慶二を經由して、分離派建築会に同じ血が脈打っていることを物語っているように思われる。



挿図-10 堀口捨己《壁かけの絵》1922年(『堀口捨己歌集』1980年)

こうした感覚は海外の表現主義的傾向の受け取り方にも表明されている。石本喜久治がブルーノ・タウトのマグデブルクでの実験(図版2-196)を評して、「実に止むに止まれぬ生命の強力的な爆裂」(註25)と形容して説明するとき、石本の立場が雄弁に語られている。つまり、タウトの仕業はその意味を日本人建築家の眼を通じて引き寄せることによって、始めて切実であり、巨大な意味を感じ取ることでできる事業として共有されるのである。

大正15年(1926)5月、^{むげい}無型の嗚々の声をあげたとき、「大宮人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ、まず死ぬ」(註26)(図版3-12)と激越とも感じられる叫びをあげたのも同じように伝統の重みを痛いほど感じていたからに他ならない。彼らが同人に求めたのは「燃え上がる熱情と、生一本のムキな意気込みと、牛のやうな根気と、そして美しい未来へのあこがれ」であった。分離派建築会よりも更に美術工芸は伝統の圧力を感じはね除けなければならず、造形へのパトスは進むごとく強調されなければならなかった。また、美術工芸では表現主義の登場が遅かったため、活動が短い時間に限られているからこそ、そのエネルギーと意志がこの時代を明確に映し出し、工芸が近代を自らのものと意識できる高みに到達する重要な契機をこの活動から得たことは確かだと思われる。

結びにかえて—現在へ

1977年最初に公開(日本では1978年)された、《スター・ウォーズ》は2005年までじつに30年余りの間にわたってシリーズ製作され、その間衰えることのない観客動員力を誇った。第1作の「新たな希望」から重要な主題として科学機器とジェダイ戦士の闘争がクローズアップされていた。ジェダイの能力は「フォース」と名づけられ、日本公開では理力と翻訳された。ひとりの老戦士が説明する。「フォースは宇宙にあまねく存在する。万物はフォースを生み出しながらフォースにつつまれておるのだ」(註27)、と。G.ルーカスはC.カスターネーダに影響されて、こうした設定を考えたと言われるが、民俗信仰に入り込んで、そこから現代的課題の解決を見出そうとするカスターネーダの試行は1970年代のヒッピームーブメントに影響したところであり、彼の世代の思想的下地を物語るものだろう。

あるいは、1976年に「ホテル・カルフォルニア」によって1970年代のアメリカを60年代人の視点で振り返ったイーグルズのドン・ヘンリーは1990年ウォールデンの森プロジェクトを立ちあげ、ソローの住まった森を開発から守ろうとした。ソローの思想はモダニズムからの逸脱に対し時を経て依然として導きの糸として作動し続け、いまでもこのプロジェクトは進行し続けている。(註28)

しかし、もっと重要なことはこうしたある種の自然崇拜もしくは自然回帰がアメリカを始めとする工業先進地域で民族性を超えて圧倒的な支持を得たことである。この支持の底流として東西対立崩壊後の一体的な世界経済の成立とバブル経済に湧き立つ世相のなかで、それとは対立するもしくは不安視する人々の感覚が作動していたのではないか。政治経済のグローバル化は自我にもグローバル社会における定位を求めることになった。このとき、再び個のスピリチュアルな能力を思い起こすことになったのだ。

体制とそこから乖離するこの意識との相克は繰り返され、このとき常に原生からの意志が蘇るのだろう。しかし、少なくとも戦後社会が求め続けたモダニズムの達成とその崩壊という根底的再編のあとでは、現下の振幅はかつてない深さと深刻さを伴っていることは論ずるまでもない。日本では1910年代から展開された内面表現への進運はそれが初発であるがゆえに、むきだして日本の造形感覚を反映するものだったと総括できるだろうが、それゆえにこの表現の可能性は今もなお開かれ、時に蘇

ことを止めないのではないか。この内容と性向は当然ながら地域性や固有の重層性を帯びるものであり、おのずとローカルな存在でしかありえない。むしろ逆に、こうした地域性^{グロウパル}からしか、人々の魂をつかみとる固有の力強い表現は生まれ出ないと言っているだろう。(註29)造形活動がこのプロセスと未来とに向きあおうとするとき、本展が提示したものがこそが意味ある苗床だと信じている。

- (註-1)このテーマについては次の著書に大きな示唆を得た。宮川透『日本精神史への序論』紀伊國屋書店 1977年
- (註-2)「内部生命論」 星野天知・島崎藤村・平田禿人・戸川秋骨共編『透谷全集』上巻 国文館書店 大正4年 p70
- (註-3)桜井匡『明治宗教運動史』森山書店 昭和7年 p165
- (註-4)国木田独歩「忘れ得ぬ人々」『武蔵野』岩波文庫 1998年 p146
- (註-5)拙稿「明治40年から大正15年を経て昭和2年に至る交響的変奏—美術工芸の長い道のり」『開館10周年記念 東京府美術館の時代 1926-1970』東京都現代美術館 2005年
- (註-6)「新誌社清規」『明星』第6号 明治33年9月
- (註-7)木股知史『画文共鳴』岩波書店 2008年 p14, 43
- (註-8)瀬尾典昭『版画の見られる雑誌』『創作版画の誕生 近代を刻んだ作家たち展図録』渋谷区松涛美術館 1999年
- (註-9)『東京国立近代美術館所蔵品目録 岸田劉生作品と資料』東京国立近代美術館 平成8年
- (註-10)生田長江『明治文学概説』生田まより『生田長江全集』第一巻 大東出版社 昭和11年 p59
- (註-11)夏目漱石『現代日本の開化』明治44年
- (註-12)飯野正仁「＜嚮嚮＞の時代—竹久夢二における反抗の原基」河野実、滝沢恭司、佐藤美子編『夢二 1884-1934展図録』町田市立国際版画美術館 2001年
- (註-13)山本品「初期のソロー受容」『ヘンリー・ソロー研究論集』第30号 2004年3月 pp150-151
- (註-14)戸川明三訳『エマーソン論文集』玄黄社 明治44年 p2
- (註-15)内務省地方局有志 編纂『田園都市』博文館 明治40年
- (註-16)北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店 1993年 pp4-5
- (註-17)木内真由美『河野通勢—長野の青春時代』『大正の鬼才 河野通勢 新発見を中心に』展図録』美術館連絡協議会 2008年 p190
- (註-18)酒井忠康編『関根正二遺稿・追想』中央公論美術出版 1985年
- (註-19)堀場清子『青鞥の時代』岩波書店 1988年 p2-3, 139
- (註-20)分離派建築会『分離派建築会の作品』第一 岩波書店 大正9年 分離派建築会『分離派建築会の作品』第二 岩波書店 大正10年 分離派建築会・関西分離派建築会『分離派建築会作品』第三 岩波書店 大正13年
- (註-21)岡田信一郎『分離派建築会の展覧会を觀て』『建築雑誌』第26巻第406号 大正9年9月
- (註-22)瀧澤真弓『分離派建築会跋』『建築雑誌』第34巻第428号 大正11年3月
- (註-23)堀口捨己『芸術と建築との感想』『分離派建築会の作品』第二 岩波書店 大正10年 p7
- (註-24)同上
- (註-25)石本喜久治『タウト一派の傾向価値』『分離派建築会作品』第三 岩波書店 大正13年 p1
- (註-26)『无型』第1号 昭和2年
- (註-27)ジョージ・ルーカス(石井亨訳)『スター・ウォーズ 新たなる希望』竹書房 平成9年 p152
- (註-28)Maynard, W.B. Walden Pond. A History, N.Y., 2004 pp.300-305. アメリカにおいて創造者が地域からの固有の表現へと向かう傾向は他にも挙げることができ、モダンデザインの先駆者だったラッセル・ライトがマントガにおいて実践した植生回復や自然と一体化した建築など、同傾向の志向を認めることができる。
- (註-29)1950年代にはこうした試行はきわめて真摯に追及された。例えば、イサム・ノグチの来日時の彼自身と日本側の議論やジャパニーズ・モダンの試作(拙編『ジャパニーズ・モダン』国書刊行会 2005年)、あるいは花田清輝の戦後美術の可能性への議論(『柳田國男について』『近代の超克』未来社 1959年)など枚挙にいとまがない。

躍動する

魂の

きざらめきざらめ

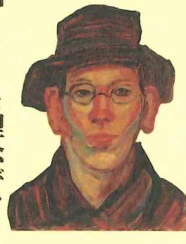


明治維新によって日本は大きく近代に踏み出した。だが、このとき当然ながら近世の知識・文化しかもちあわせていないのだから、総てを西欧から模倣するか、移植すべき概念を日本的に変容させるかしかなく、これらをもとに日本の近代は構想され、実体あるものにしていこうとした。

西欧近代からすれば奇妙なアマルガムでしかなかったろうが、主体たる日本人はありうべき近代への文化を達成しようとしていた。これらは維新から20年から30年をかけて蓄積され、近代と呼ぶに相応しいシスニ文化を達成しようとしていた。しかし、表現者たちの挑戦は成熟を通り越してなお進むほどにエネルギーにアたちから後藤慶二などの新旧いずれにも通じた人材が表現しようとしたところだった。彼ら自身から意識したかどうかにかわらず、ここに日本の造形が新たな段階に踏み入れる兆しを見ることがで

美術においては、明治40(1907)年の文部省美術展覧会が近代としての枠組みを公にしたのに対し、行樹社・ヒュウザン会(1912)が現われ、政府公認の美術から隔絶して進もうとした。建築においては、明治43(1910)年の討論会「我国将来の建築様式を如何にすべきや」で、西欧模倣からの脱却が共通課題であることが示された。いずれも日本近代が目指してきた理念がいち

おう一つの帰結として体制を築こうとした瞬間に、またその出現によって、これらを桎梏と感じ、そこから脱出しようとする表現者



いくつも現われた。かれら相互に具体的な連帯を意識していたわけではないのに、前記以外にも、富本憲吉と津田青楓(1912)、村山槐多と森谷南人子(1915)、河野通勢と関根正三岸田劉生(1915)、そして国画創作協会(1918)に集う京都の日本画家たちと表現者たちは互いに呼び交わすことく引き寄せられている。この背景に、1900年代の日本が近代化達成の後に大きな転換を体感し、それゆえスピリチュアルなものへの関心が高まっていたことを考

Movements in Japan



たちの群が

生命主義

これらの造形が等しく、ただし様々に神秘性を帯びているのは確かな

慮する必要がある。かれらが自己の内面表現に精神的な基盤を強く意識し、またさらにこれこそが新時代を拓くロゴスなのだと感じていたことに着目すべきであり、

日本

びているのは確かな

表現主義



長廻があつたのである。



本書は冒頭に掲げた5会場を巡回する展覧会「躍動する魂のきらめき—日本の表現主義」に際して刊行される。

[展覧会]

監修：

森 仁史

(金沢美術工芸大学／前松戸市教育委員会美術館準備室)

構成：

木村理恵子(栃木県立美術館)

竹葉 丈(名古屋市美術館)

根本亮子(岩手県立美術館)

速水 豊(兵庫県立美術館)

企画協力：

梅宮弘光

加藤弘子

西山純子

運営：

美術館連絡協議会



[カタログ]

編集・構成：

森 仁史

木村理恵子

竹葉 丈

根本亮子

速水 豊

石原耕太

執筆：

飯尾由貴子

梅宮弘光

大谷省吾

加藤弘子

北澤憲昭

後藤暢子

佐相 勉

田中修二

西山純子

本橋浩介

翻訳：

ルース・S・マクレリー

クリストファー・スティヴンス

南平妙子

ブックデザイン：

西岡 勉

制作：

東京美術

印刷・製本：

光村印刷株式会社

発行：

栃木県立美術館、兵庫県立美術館、

名古屋市美術館、岩手県立美術館、

松戸市教育委員会、美術館連絡協議会

©2009 栃木県立美術館、兵庫県立美術館、

名古屋市美術館、岩手県立美術館、

松戸市教育委員会

本書の無断複写及び転載は
著作権法上での例外を除き禁じられています。

This volume is published in conjunction
with the exhibition,
"Expressionist Movements in Japan."

Exhibition:

Supervised by:

Hitoshi Mori

(Professor of the Kanazawa College of Art /
Former Chief Curator of the Matsudo City
Board of Education)

Curated by:

Rieko Kimura

(Curator of Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts)

Jo Takeba

(Curator of Nagoya City Art Museum)

Ryoko Nemoto

(Curator of Iwate Museum of Art)

Yutaka Hayami

(Curator of Hyogo Prefectural Museum of Art)

Scientific cooperation by:

Hiromitsu Umemiya

Hiroko Kato

Junko Nishiyama

Managed by:

The Japan Association of Art Museums



Exhibition Catalogue:

Edited by:

Hitoshi Mori

Rieko Kimura

Jo Takeba

Ryoko Nemoto

Yutaka Hayami

Kota Ishihara

Written by:

Yukiko Iio

Hiromitsu Umemiya

Shogo Otani

Hiroko Kato

Noriaki Kitazawa

Nobuko Goto

Tsutomu Saso

Shuji Tanaka

Junko Nishiyama

Kosuke Motohashi

Translated by:

Ruth S. McCreery

Christopher Stephens

Taeko Nanpei

Designed by:

Tsutomu Nishioka

Produced by:

Tokyo Bijutsu Co., Ltd.

Printed by:

Mitsumura Printing Co., Ltd.

Published by:

Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts,
Hyogo Prefectural Museum of Art, Nagoya
City Art Museum, Iwate Museum of Art,
Matsudo City Board of Education, The
Japan Association of Art Museums

©2009 Tochigi Prefectural Museum of
Fine Arts, Hyogo Prefectural Museum of
Art, Nagoya City Art Museum, Iwate
Museum of Art, Matsudo City Board of
Education