

# 模倣の網

——岡倉天心を巡って——

一

そもそも考えることが生きた人間の生業である以上、残された思想は過去のものとなっていたとしても、石ころのように目の前に転がっているはずもない。生が織り成した諸思想を、外部から測定された距離や位置のような関係のなかで考察するかぎり、思想の生命ともいべきところに根本的な欠落が生ずるにちがいない。「模倣」もまた思想間に結ばれた一つの関係だが、思想を並べ立てて原像と模倣とを確定し、異同を確認し劣化の度合いを測定する作業に終わるだけならば、眺められた関係からは、当の思想家自身がその生の状況において先行する別な思想と格闘した記憶が脱色されてしまい、そこから発せられた言説は、どうしても物足りないものになってしまうだろう。もちろん格闘の「記憶」

自体、もはや取り戻すべくもない。けれども模倣が生み出した思想的形象のなかには、模倣された原像の徴しるしだけでなく、模倣遂行そのもののかたちとそれを促した力の痕跡も残っているように私には思える。思想との対話が、そのような痕跡を拾い集め、模倣遂行の意味を考えようとする地点まで遡ってみたとき、この関係をより広く、また別なイメージの下で受けとめることができるのではないか。さらに思想間の、いわば水平的な関係とは、異質ななにかの侵入が、この対話のなかから見えてくることもあるのではなからうか。

もとより日本近代の社会文化が欧米のその模倣として形づけられてきたことは、今更いうまでもない。そのことは、それと意識された場合、まず例外なく苦々しく語られるものである。たとえば私たちは、永井荷風の『新婦朝者日記』などに、木に竹をつ

伊藤 徹

いだよな日本近代の「まがいもの」臭さへの呪いを認めることができる。荷風自身の視線は、その後関東大震災という災厄を経ても微妙にその色合いを変化させていくが、それについてはここでは措くとして、オリジナリティの欠落の典型とも見える日本の近代化の過程を、まずは美術を中心に、少し具体的に確認してみたいと思う。というのも美術というジャンルは、とりわけ模倣の対極に位置する独創性を意識する場所でありながら、日本近代がそこに残した踏み跡には、ヨーロッパの同時代的なモードや特定の作家たちの色濃い影が落ちていることに気づかざるをえないからである。

いくつか例をとつていえば、日本洋画がアカデミーに初めて場を確保したことを象徴する画家・黒田清輝は、ラファエル・コランに師事したこともあって、印象派の後のサロンの雰囲気濃厚に漂わせているし、黒田の弟子で同じ鹿児島県の出身、ついには東京美術学校校長にまで登りつめる和田英作の若い頃の作品《田園風景》は、モネの《積草》を思い出させる。黒田の下に収まりきらなかった青木繁であっても、例外ではない。「成功」した黒田とちがい天才の「悲劇」を地で行ったような、この夭折の画家は、たしかに有名な作品《海の幸》（一九〇四）によって、フランスで展開されていくフォーヴィスムを先取りした「独創的」な個性だったとみなされているが、一年ほどのこの先行性も、印象派、後期印象派との連続性の受容なしには考えられないのであって、

彼の「独創性」自体、この連続性の内に根を下ろしているといわねばならないであろう。

いまたまた一九世紀末から二〇世紀初頭にかけての例をいくつか取り上げたが、それ以前においても、またそれ以後においても、西洋絵画の模倣は、取り払いがたい影のように日本の「洋画」シーンを覆っている。日露戦争の勝利が荷風も嫌悪した「一等国」意識を広めるなか、なるほど芸術家たちは、強い独創性の意識をもち始める。「芸術家の PERSONLICHKEIT に無限の權威を認めよう」「その PERSONLICHKEIT を出発点として其作品を SCHAETZEN した」といったのは、一九一〇年の評論「緑色の太陽」の高村光太郎であったが、彼とともにヒュウザン会を結成していった岸田劉生や萬鉄五郎の当時の作品を見るならば、そこには後期印象派やフォーヴィスム、キュビスムの「模倣物」を認めないわけにはいくまい。この二人の才能豊かな画家たちをも飲み込んだ模倣の奔流に沿って下っていくならば、常に西洋の後を追いつ模倣に終始しているようにさえ思われる、日本の前衛たちの姿に、ある種暗澹たる思いに捉われることすら起こるのではなからうか。

## 二

亀井勝一郎は、そのような暗澹たる気持ちを表出した一人である。一九三八年独立美術協会展覧会を上野に訪れた彼は、そこに

溢れたシュールレアリスムの模倣物に「最も安っぽいモダン・ボーイの服装」にも似た「歴史の欠如」を認め、明治にあつて同様の「欠如」に「反撃」した岡倉天心のことを回顧していた。岡倉天心こと覚三は、荷風と同じく「硬いカラーや山高帽」に象徴される西洋の浅薄な模倣を嘲笑った男であり、美術行政官として一八八九年東京美術学校を創設した際、東京藝術大学のもう一つの前身であった東京音楽学校が西洋音楽一辺倒の方向性をとったのとは正反対に、西洋画科を置かなかつた。当時日本の「洋画」はまだ草創期を脱していなかつたが、アントニオ・フォンタネージに学んだ浅井忠、小山正太郎などは、既に名をなしていたわけで、そうした状況のなかでの岡倉の美術行政は、亀井のいうように西洋模倣への「反撃」であり、その結果官学から「排除」された浅井ら初期の「大家」たちは、同じく一八八九年明治美術会を結成していった。浅井が東京美術学校の教授になるのは一八九八年、つまり岡倉が九鬼隆一夫人・星崎波津子とのスキャンダルがらみの出来事によって校長職から追われた年のことである。

岡倉のパフォーマンスは、大きく見れば井上馨に導かれた欧化政策などに対抗して生じた世紀末のナショナリズムの流れに位置づけることができるが、だからといって彼が西洋模倣を超越していたということにはならない。周知のように、岡倉は東京帝国大学文科大学時代アーネスト・フェノロサによって「当時ほとんど地に墮ちていた日本美術」へと目を開かれていたのであり、そ

もそも彼がフェノロサとの親交を得たのは、「いまだ声変わりせぬ幼年時代」、英語教育を受けていたことに起因していた。後に出版されていく彼の著述は、『東洋の理想』にしろ『茶の本』にしろ、ほとんどが英語で書かれていたのだから、彼のナショナリズムは、亀井や浅野晃ら日本浪漫派が付加したイメージとは少なからずずれ、西洋もしくは西洋支配下のアジアに向けて発信されたものであつて、西洋への「対抗」は、維新前後西洋へと向かつて開かれた視野のなかで育まれたものだったといわねばならない。

西洋模倣の影は、彼の美術行政にも射している。たしかに岡倉の日本画志向は、常に西洋との意識的な区別のもとにあつた。たとえば一八九四年既に東京美術学校で校長としてマネージメントに邁進していた彼は、「美術教育施設ニ付意見」を書き、「高等美術学校」の設立を呼びかけているが、そこには次のような文章が見つかる——「泰西自ずから泰西の情勢あり本邦自ずから本邦の必要あり」、憶うに本邦美術の性質上、彼と趣を異にするもの少しとせず。したがつて、作られるべき「高等美術学校」に関しても、われわれ自身が「本邦の必要」に応じて、選択しなければならぬ——そう彼は主張する。

けれども「泰西」の状況・趣味との区別を掲げるにもかかわらず、岡倉のいう「本邦美術の性質」は、「泰西の情勢」とのある符合を示している。岡倉がこの意見書において一例として挙げている「区別」は、ヨーロッパ美術に見られるような「純正美術」

と「工業美術」との間の区別が日本にはないという点にある。しかしながら美術と工芸との間の区別は、当のヨーロッパにおいて既に自明性を失いつつあったわけで、ウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントに始まった美術と工芸との融合は、ヨーロッパ諸国に波及するとともに、二〇世紀前半の前衛芸術の源泉の一つとなつていった。そうした事情に鑑みると、岡倉が指摘している「泰西」と異なる「本邦の趣」は、むしろヨーロッパの同時代的な美術状況に適合していることにならう。しかも岡倉は、この区別の実際上の無効性が「近來欧州先進者」によつて認められているところだとも述べ、その上で日本では元來絵画が直ちに模様であつたといつてるのであつて、彼の「本邦美術」は西洋の「最先端」の動向との一致すらうかがわせるのである。

岡倉の工芸的絵画の志向は、単に美術というジャンルの内的展開の問題に留まらない。工芸性・模様に軸を置いた彼我の区別の意識は、既に日本が幕末以來博覧會を通して気づいてきたヨーロッパのエキゾチズムへの迎合的反應といった相を帯びている。要するに「猿まね」の洋画よりも日本趣味を漂わせた美術、あるいはむしろ工芸の方がヨーロッパにウケる産業製品となりうるという意識は、岡倉のみならず一九世紀末の日本美術シーンの一つの側面をなしていたのであり、美術工芸品が「有力な産業」として位置づけられるという状況は、岡倉のこの意見書にも見て取る

ことができる。いわく「外国貿易上我工業に付随せる名譽と利益」とは、「美術的趣味の優美雅潔なるに帰せずんばならず」。「我特徴たる美術的工業」を従來の形で保持することができれば「一層國家の富源」とすることが出来る。岡倉は「美術貿易」という言葉も使うが、その志向は、日本最初の洋画家・高橋由一が、維新後公的サポートを得られなかったにもかかわらず、故郷下野から遠く隔たった金毘羅宮にまでがって資金を調達し、油絵教育に尽力したモチヴェーション、すなわち「国力増強」と同一だったといえるだろう。一八九二年のシカゴ博覧會に関わつたこともある岡倉は、その日本画志向にもかかわらず、というよりは、ほかならぬこの志向によつて、殖産興業、すなわち西洋化・近代化と密接に結びついていたのである。

西洋との近さは、さらに指摘できる。そもそも彼のいう「美術貿易」が扱うべき「本邦美術」そのものが、従來の伝統を超えていく。たしかに彼は幕府崩壊とともに落ちぶれていた狩野芳崖を採し出し、東京美術學校の設立のために招聘したが、狩野派を日本画正統の位置に戻したかに見える、こうした行為であつても、単なる復古的なものではない。なぜなら岡倉にとつて、幕府公認のゆえに「独創的な卓越」を阻害されていた狩野派など、復元に値するものでなかったし、岡倉の目に映つた芳崖という男は、そんな狩野門中にありながら「断然として破格を試むる」者だったからである。岡倉が芳崖や橋本雅邦に期待したのは、伝統の保

存や復元ではなく、「日本の古代芸術の可能性のより高い実現」であり、岡倉は、いつてみれば「本邦美術」を「創出」しようと言っているのである。

したがって岡倉は伝統保守の姿勢に対抗する意思さえ見せる。一八八七年の講演のなかで、岡倉は西洋主義者および東西折衷主義者と並んで「純粹の日本論者」を、衰退期にある日本美術の「挽回」を図りながら結局「模倣に陥り、真正活発なる開達を望む」ことができぬ者として退け、「東西の区別を論ぜず美術の大道に基き、理のある所は之を取り美のある所は之を究め」よと呼びかけているし、さらに三年後書いた報告書のなかでも、美術のみならず時代全体を覆う趨勢として「新奇を求め或は洋風に流れ」る「進取の弊」と並んで、「保守の弊」を挙げてこう批判している——「美術における保守主義は、ただ旧いかたちを模倣するに留まるものであって、精神薄弱、技術萎靡、僅に旧時代の残影を止むるに過ぎず」。

岡倉の志向は、作り手のあり方もそのままにしておかない。「新機軸」の中心は、「自主の心」、すなわち伝統の固守と外来文化の模倣の中間に「独立の地位を保つ」ことであり、それが初めて伝統にしろ外来にしろ「之を取りて参考となし之を選んで材料とな」すことを可能にすると彼はいう。だが、「美術を発達進歩するは唯だ美術家一身の力」だと語られるとき、彼が期待した、審査など超越した独立的な個性は、同時代ヨーロッパに登場してき

た芸術家たちのことを思い起こさせる。岡倉は、東洋絵画共進会を保守的なものとして批判するなかで、フランスの美術展状況を対峙させているが、既にサロンの周辺には、「草上の昼食」落選のマネを始め、モネ、さらにセザンヌやゴッホなど、審査を越えその後のヨーロッパ絵画シーンにおいて「新機軸」を打ち出していく画家たちが現れ始めていた。岡倉は一九〇四年の講演では、はっきりとこういつている——「芸術は個人の精神の表現以外の何ものでもありません」。

自立的個性的な画家のイメージだけでなく、作られるべき作品にも、西洋的近代的な純粹芸術への志向がにじんでいる。彼は、伝統保守が生み出す「弊」の具体化として当時の文人画にたびたび言及しているが、岡倉の師匠フェノロサは、伝統保存を旨とする美術団体・龍池会における講演「美術真説」において、文人画が文学美術として絵画の純粹な理念から外れていると述べている。いわく文人画の場合「画外別に文学の善美なるもの」を置いているのであって、これは「実に画術の本旨にあらざるなり」。この発言には、神話画や歴史画など文学性に依存する絵画から離れ純粹に視覚に訴えるような絵画へと向かった一九世紀ヨーロッパの絵画運動との共通の志向も見え隠れしている。別な文脈ではあるが、岡倉も洋画派・小山正太郎への論難において、師匠のこうした考えを援用しており、彼のいう「新機軸」に沿って生み出された作品は、たとえ日本画の領域にあっても、ヨーロッパとの共振

を含むことになる。岡倉の配下にいた横山大観や菱田春草らが岡倉の示唆によって創出していったといわれる「朦朧体」には、線主体の旧来の日本画とは異なっており、色彩を志向した印象派との共通のトーンが響いているが、そのことは、同時代の日本美術院の仇敵の一人大村西崖が示唆し「西洋画と日本画を合体・折衷させよう」とするものといった非難が浴びせられて以来、繰り返し指摘されているところでもある。

このように見てくるならば、岡倉の日本画志向は、ヨーロッパ美術への対抗を意識しただけでなく、それに導かれながら動いていったといわざるをえないであろう。いってみれば、卓抜な英語能力によっていち早く欧米文化への入り口を得ていたがゆえに岡倉は、洋画排除を掲げても、その排除自身が「美術貿易」という形で欧米のエキゾチズムに呼応したものであったのであり、創出されるべき日本の絵画の「新機軸」にしても、制作主体・作品ともに、西洋に模倣の範をとっていたといえるだろう。そうだとすると欧米文化の模倣は、岡倉のようにその運動を批判した人の内部にも、確実に浸透している、きわめて根深いものであって、そういう意味で日本近代は模倣のなかにどっぷりとつかっていたといわねばならないと思うのである。

### 三

模倣が、そこから逃れ出ようとする働きにも感染していくもの

だとするならば、私たちは、模倣そのものに対するイメージを変えなければならぬのではないだろうか。通常模倣は、模倣する者と模倣される原像との間に結ばれる一対一の関係として、模倣者が、なにかを模倣・原像として立てておいて、それを若干劣化した形ではあるが再現する、といったイメージとして、表象される。ここには劣化に伴う劣等感があるだけでなく、模倣者が模倣の行為をコントロールしうる者として、この行為の外部に立っている可能性もまた、許容されているように私には思える。このイメージは、たとえば「和魂洋才」といった形で、模倣の力の及ぶ範囲を限定し主体の独自性を主張することにもつながりうる。その際の「独自性」は、模倣される客体たる原像と横並びにして比較されるものとして、この場合いわば「日本的なもの」として、考えられるであろう。けれども少なくとも岡倉の場合、西洋的原像の模倣を拒絶しようとしながらも、対抗して措定されるもう一つの原像、つまり「本邦の美術」もまた、模倣の色を帯びてしまっている。冒頭で触れた永井荷風にしても、なるほど浅薄な西洋化・近代化を嫌悪し、江戸の残照に沈む「深川の川筋」に映る女の影の内に逃避していくが、その逃避行も、個人主義を一種熱病だとした「冷笑」という小説を例にとれば、同時代流行した詩人ガブリエル・ダヌンチオが結んだヴェニスの秋の夕暮れのイメージに重ね合わされたものとなっている。主体は、模倣以前のなもののかを純粹に保存してなどいない。こうした事態を考えてみ

ると、模倣は主体がその意思にしたがってなした自由な行為というよりは、主体とその働きの一切を包み込んでしまふようなもののように思えてくる。模倣は、主体を取り込む網のような構造として、たとえそこから脱出しようと試みても、その脱出そのものを自らの養分にして成長していく生き物のようなものとしてイメージすべきではないか。このイメージによれば、主体といっても伝統的な「魂」なるものをしかと抱いた確たるものとして存在しているのではなく、模倣の運動に巻き込まれ、そのなかでいつのまにか変形変質していくようなものではない。

ここまで扱ったのは、さしあたり明治の末辺りに限られてはいるが、今の私たちにとって無縁な話ではない。思想とか哲学とか呼ばれる知的営みの世界を眺めるにつけても、いやその前に私自身の貧しい思索の経過を振り返ってみても、日本における思考の試みが、ともすると欧米の流行思想の受け売りに陥りかねないこと、そのことを反省する試みがまた西洋由来の思考の構図のなかに動いていることは、どうにも否定しがたいように思える。その構図が私のここでの言説を包んでいることも、私は承知している。模倣を網としてイメージするよう提案するのも、岡倉のことよりもなによりも、この網に捉われもがいているといった自己イメージを、ほかならぬこの私自身も持っているからでもある。この網のなかで、私たちは他の思想や文化のかたちを受け入れたら、拒絶したりしながら、この網を類似と差異の織物として織り成して

いく。しかしながら、そういった事態を哲学的に反省しようと思ふならば、私たちは折り目の類似・差異の比較に終始せず、網のような模倣の由来を尋ね、それを突破する志向をもたねばならぬのではなからうか。

模倣の網の由来の探索は、時間的にも力量的にも私の能力を遥かに超えてはいるが、由来が潜む場所を、私は科学技術の内に想定している。歴史的に見ても、西洋の文明から生まれ近代において巨大な力に成長した科学技術は、日本を含めそれをもたなかつた文化圏に対して、受容・導入を不可避的なものとしたのであり、それを生み出したヨーロッパ文化もまた、圧倒的な優位性を帯びた原像として他の地域に迫ってくるようになったといえる。その辺りを岡倉はどう考えていたのだろうか。

岡倉もまた科学技術の力が世界を大きく変えつつあることに気づいていた一人である。彼は一九〇四年の『日本の覚醒』において、自らが生きる世界の出現の源が、「機械的発明の急速な発展」の内にあり、それが単に工業のみならず、「エチケットと言語」を西洋化し、「知識」をも組織化していくことを見ていた。けれども残念ながら、岡倉が科学技術の支配の深さをどこまで測定していたのかとなると、彼の視線の射程の短さを感じざるをえない。というのも、たとえば彼は、明治維新によって天皇を中心に日本が一つになることによって機械文明がもたらした「アジアの屈辱」が晴らされ、「アジアの夜」が「旭日昇天を前にして永久に

去った」と蔽かに宣言しているが、日本の場合天皇制国家こそ初めてテクノロジーによって本格的に支配された国家だったからである。『東洋の理想』に比べて激しい「アジアティションすれすれの表現」が目立つ、いわゆる『東洋の覚醒』において岡倉は、「覚醒」にとって重要なのが「愛国心の組織的な高揚と戦争に対する計画的な準備」だけだと語るとともに、日本が「近代列強の一員」になった理由を次のように指摘している——「なぜなら、列強が理解し尊敬することができるのは、野蠻な力だけだからである」。「野蠻な力」というのは、科学技術から噴出してくる武力にはかならない。結局「アジアは一つ」という有名な標語によって指し示された「東洋の理想」も、その実現は、ヨーロッパが生み出した科学技術抜きにしては考えられないのであって、岡倉が「究極的なもの、普遍的なものに対する広やかな愛情」と規定したアジア共通の「思想遺産」は、そのことによつて、こともあろうに「野蠻さ」と結託してしまう。その後岡倉は『茶の本』の冒頭で、かつて茶という「穏やかな技芸」に沈潜していた頃日本を「野蠻国」と見ていた西洋人が、日露戦争下の満州で「大殺戮を犯し始めて以来」これを「文明国と呼んでいる」と皮肉りつつ、

こういつてはいる——「もしもわが国が文明国となるために身の毛もよだつ戦争の光栄に抛らなければならぬとしたら、われわれは喜んで野蠻人でいよう。けれど「小さいもの、はかないもの」への愛情のなかで「われわれの技芸と理想にふさわしい尊

敬がはらわれる時まで」待つことができなかつた日本は、敏速な戦闘機や巨大な戦艦で武装して大東亜共栄圏を作り上げたかと思うと、原子爆弾というさらに進展したテクノロジーによって壊滅的な打撃を受けたのだった。

#### 四

「殖産興業」を志した瞬間から日本近代が科学技術の力によって宿命にも思えるほど模倣のなかにあつたとしたならば、そしてそれが今の私たち自身の運命でもあつたとしたならば、そのことを私たちはどう受けとめるべきなのだろうか。岡倉のナショナルイズムの反発や荷風のロマン主義的な逃避を見る限り、模倣の網からもがき出ようと抗つても、模倣の根のところまで掘り下げてみないかぎり、その行為自体模倣の内に取り込まれてしまうだろう。だとすると私たちにできることは、むやみに模倣から抜け出て独创的なものを獲得しようと努めることではなく、むしろ模倣の網のなかに捉われていることを自覚しながらも、科学技術の歴史的配置を見てとり、この宿命の根本に目を凝らしていくことではないだろうか。

そのような姿勢をとつてみたとき、日本の近代化が一九世紀の後半になって本格的に開始されたという歴史的事実が特別な意味合いをもつて浮かび上がってくるように私には思える。なによりこの時代は、ヨーロッパにおいて科学技術の母体の中核といっ

ていい近代理性の揺らぎが意識された時代である。たとえばフリードリヒ・ニーチェの『悲劇の誕生』が出版されたのは一八七二年のことだが、前年廃藩置県を行った明治新政府は、この年国立銀行を設立し富岡製糸場を開設して、本格的に産業化を推進していく。つまり日本の近代化は、ヨーロッパにおける近代に黄昏が忍び寄ったとき、少なくとも模倣の原像が揺らぎ始めたときに、同時に開始されたといえよう。そこで起こっている根本的な出来事は、科学技術が理性というその母体から独立し、この母体とそれが構築した構造物を飲み込んでいくことだと私は考えている。理性的存在とされてきた人間が、黄昏の光のなかで、科学技術をコントロールできる主体の位置から、技術の適用対象へと滑り落ち、近代精神のなかで造形された責任や自由の概念とともに、技術の働きのなかに飲み込まれていくという運動は、おそらく二〇世紀に顕著になっていく根本動向なのであって、それは、今となつては古風にも映る第一次大戦の科学的兵器を皮切りに、さまざまな形態をとって具体化してくることになる。

「一九世紀後半に始まった」というクロノロジカルな事実が、模倣としての日本の近代化にとつても特殊な意義とはなんなのか——それは近代がここでは熟成を待たずして没落の様相を示し始めたということに含まれていそうだ。そのことは、世紀末を通り抜けて「小説家」になつていった夏目漱石のテクストにも、複雑な色合いをにじませている。彼は『草枕』において、二〇世紀の

文明を汽車に象徴化させて、次のように語っている——「人は汽車へ乗ると云う。余は積み込まれると云う。人は汽車で行くと云う。余は運搬されると云う。汽車ほど個性を軽蔑したものはない。文明はあらゆる限りの手段をつくして、個性を發達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつてこの個性を踏み付けようとする」。近代文明の機軸であるはずの個性が、ほかならぬこの文明によつてさいなまれるという事態を見て取つていた漱石の慧眼に映つているのは、近代化とその系譜のなかで生きていた私たちとを包み込む模倣の網のほつれではないか。なぜならそこで模倣は、最初の出発点からその行為の虚しさを顕わにしているからだ。不確かな原像は、原像がもつべき気高さを喪失している。気高さを失つた原像は、もはや原像の名に値しないともいえる。そう思つて見れば、それは、先行したなにかの面影を宿しているのではないか。だとするとそこにあるのは、原像なき模倣、もしくは徒勞にも似た複製作業の連続でしかないのではないか。

模倣が徒勞に終わることは、画家たちの場合、かえつて彼らをますます模倣に駆り立てることになるのかも知れない。たとえば白馬会から出発した岸田劉生が、『白樺』と出会つて以来没頭したゴッホやセザンヌの模倣に飽き足らず、北方ルネッサンスもしくは後期ゴシックにまで向かつたことは、そのような旅ではなかつたか。しかしこの旅は、模倣・再現が虚しい作業だとしても、そこにときとして、それを超えた力が到来して宿ることをも証言

している。この力は、模倣された原像からくるわけではけっしてない。模倣の原像をデューラーやファン・エイクといった過去へと遡って求めたことによって、彼の作品に「存在の神秘」とでもいうべきものが宿ったのではないのだ。たとえばこの旅以前に描かれた《バーナード・リーチ像》はセザンヌを模倣したものが、そこには後の《道路と土手と塀(切通之写生)》や《林檎三個》とはちがったものながら、影響関係を還元できない輝きが落ちている。誰を、あるいはどんなモードを模倣するかは、重要ではない。模倣のなかに抜けがたくありながらも、それとは別な方向で私のイメージでは歴史的な先行者模倣の連鎖を垂直に破るような方向で、別な出来事が起こりうる。それはひょっとすると「自然の模倣」とも呼ばれてきたものかもしれないが、もちろん写実主義のような歴史的様式の話ではない。それは、いずれの様式とも無関係であり、したがっていずれとも共存しうるもの、むしろものとの出会いというしか、今の私には仕方のないものである。

岸田劉生とともにヒューザン会を結成した萬鉄五郎は、《裸体美人》のフォーヴィスム、《雲のある自我像》のドイツ表現主義、《無題》の非対象絵画、さらに《もたれて立つ人》のキュビスムと、短期間にヨーロッパの多様な同時代的作風を模倣していった。彼の制作姿勢は、「無節操」にすら見えるが、そうした貪欲な模倣が生み出した画面には、いわば下から突き抜けるように、色彩の塊が力強く盛り上がってきて独特なマチエールを現出させてい

る。緑と赤に代表されるそれは、花巻近郊の生まれ故郷・土沢の赤土とそこに萌え上がる植物に由来するとされることもある。そのようなロカリジリングを否定しようとは思わないが、事柄の本質がそうした言説化によって隠されてしまうかもしれないと私は危惧したりもする。「画家は模倣という概念を恐れてはいけな

い」——そう語る彼は、死の直前まで「油絵が日本人の仕事の上

に本当に根を下し、世界共通する処の技術として抗することの出来ない根拠を据えるであろう事」に対して、疑いを抱かなかった。その「根拠」は、積み重ねられた模倣の内にもじみ出てくる、個人の来歴などよりも遥かに古いもの、作ることを支えながらも、

けっして作る事ができない原初的なものとの出会い以外にはあるまいと私は思っているのだが、いずれにせよ萬の作品群には模倣の網に飛び込み、あるいはそれと戯れ、あるいは抗しつつ、その向こうに息づくものを受けとめようとするたくましさや垣間見える。

\*本稿と同じ問題を多少膨らませたかたちで扱った拙論「模倣のなかの日本近代」が、『京都教育大学紀要』(二〇七号、二〇〇五年九月、四七—六二頁)に掲載されている。本稿で省略した書誌的な注記などは、そちらの方を参照されたい。なお本稿で引用されたテクストの旧字などは、できるだけ現代風に書き改めてある。

(いとう・とおる、哲学、京都工芸繊維大学教授)