

# プリミティヴィスムと反植民地主義： エミール・ノルデの場合

千 足 伸 行

## 1 プリミティヴィスム

ドイツ表現主義の画家エミール・ノルデ（1867-1956）とプリミティヴィスムとのかかわりについてはすでに様々な角度から論じられているが、プリミティヴィスムとかかわった20世紀の他の多くの芸術家以上に、ノルデとプリミティヴィスムのかかわりは重層的、多面的であり、その本質の見極めは決して容易ではない。本論はここで改めてノルデの人間性と芸術、思想におけるプリミティヴィスムの問題を問い直そうという試みであるが、ノルデとプリミティヴィスムの問題に入る前に、プリミティヴィスムそのものについて若干ふれておく必要がある。

そもそもプリミティヴィスムとは何か、その本質は、といった問題はしばらくおいて、一般的な意味でのプリミティヴィスムはホメロス、ヴェルギリウスの古代ギリシャ、ローマ時代にすでに、人類の無垢なる“黄金時代”、失われた楽園への憧憬という形で存在し、その伝統は中世、ルネサンスを通じて途切れることはなかった<sup>1)</sup>。文明（人）を批判し、野蛮（人）を賛美したモンテーニュ（1533-1592）の『エッセー』の一節はその代表的なもののひとつであるが、彼によると「新大陸の国民について私が聞いたところによると、そこには野蛮なものは何もないように思う。（・・・）まったく、われわれは自分たちが住んでいる国の考え方や習慣の実例と観念以外には真理と理性の尺度をもたないように思われる。（・・・）彼らは野生である。（・・・）しかし実際は、われわれが人為によって変容させ、自然の歩みから逸脱させた

ものをこそ野生と呼ぶべきである。(・・・) われわれは自然の作物の美しさと豊かさの上に、あまりに多くの作為を加え過ぎて、これをすっかり窒息させてしまったのだ。けれども自然はその純粋さの輝くいたるところで、われわれのはかなくつまらない試みに赤恥をかかせている<sup>2)</sup>。

モンテーニュの“プリミティヴィスム”の新しさは、失われた神話的な黄金時代へのノスタルジックな眼差しとしてのプリミティヴィスムではなく、自然と自然民族 (Naturvölker) の「美しさと豊かさ」を認め、「われわれ」、つまりヨーロッパ人の自己中心主義と、「われわれのはかなくつまらない試み」、つまりヨーロッパ文明を批判している、いわば内部告発していることにある。モンテーニュの言う「野生」(sauvage) と「野蛮」(barbare) には否定的なニュアンスはなく、ほとんど「自然」(naturel)、「素朴」(naif) と同意語と見ることができるが、いずれにしてもモンテーニュが近世 (ルネサンス以後) の「文明批判的プリミティヴィスム」とも呼ぶべきものの先鞭をつけたことは確かである。

モンテーニュ以後、「17世紀に入るとすぐに、未開人について語ったり誉めそやしている著作は70点にのぼった<sup>3)</sup>」と言われるほどの一種のプリミティヴィスム・ブームが見られたが、これはある意味では「大航海時代」のプリミティヴな世界の地理的発見に伴う視野の拡大、異文化圏の「文化的発見」の副産物であったとも言えよう。

「大航海時代」以後のヨーロッパ人による世界各地の探検、調査により、プリミティヴな世界との接触は一層深まりと広がりを増したが、ジェームズ (“キャプテン”)・クック (1728-1779)、ブーガンヴィル (1729-1811) などの探検家が活躍し、その航海記が発表され、「善良な未開人」、「高貴な野蛮人」といったイメージが定着しはじめた18世紀後半は、近代のプリミティヴィスムの原点をなすと言えよう。ジャン・ジャック・ルソーのプリミティヴィスムも決して孤立的なものではなく、こうしたコンテクストから生まれてきたものと言えようが、中でも、ブーガンヴィルの『航海記』に触発されて「地上の楽園」としてのタヒチの人と自然をたたえ、理想化したデイドロの『ブーガンヴィル航海記補遺』(1772年) のもつ意味は大きい。たとえばその中の「タヒチ人は世界の起源に接近し、ヨーロッパ人は世界の老衰期に接近し

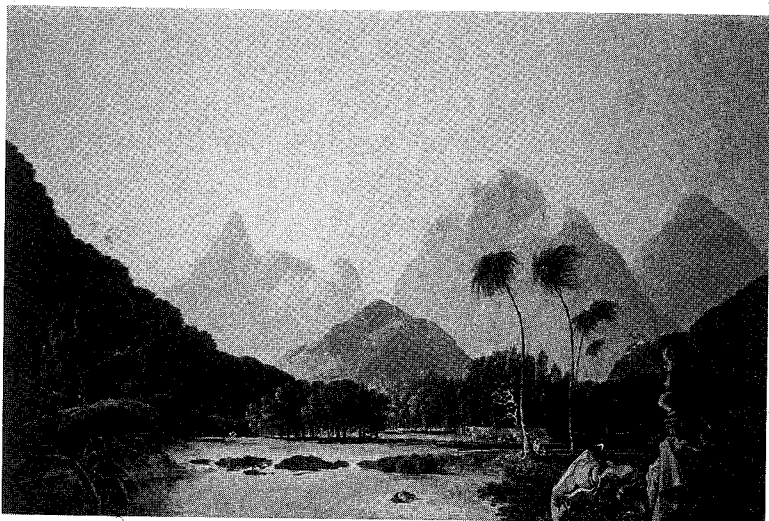
ている」、あるいは“一宿一飯”の恩義にあずかった客人に対し、「男には夜伽の相手がつきものだ。こっちはわしの女房、そっちはわしの娘、どれでもお前さんに向いたのを選びなさい<sup>4)</sup>」といった、タヒチ人の伝説的な“性的ホスピタリティー”を語った一節が、ゴーギャンのヨーロッパ観、タヒチ観に影響し、この“新しいキュテラ(シテール)島”、つまり愛の島に憧れた彼のタヒチ行きを促した可能性はあろう。

18世紀以前の、主としてモンテーニュのようなモラリストによるプリミティヴィズム賛歌に対し、近代(19世紀)のプリミティヴィズムはヨーロッパ列強による帝国主義的な植民地主義と密接に連動した、多面的、重層の性格を色濃くしている。近代の広義のプリミティヴィズムを論じるには文化的、政治的、経済的、社会的、宗教的、あるいは人類学(民族学)的視点など、様々な視点からの考察が可能であり、また必要であるが、本論の当面の考察の対象はノルデおよび造形芸術におけるプリミティヴィズムの問題であることを、改めてことわっておきたい。

ヨーロッパ以外の「原始」の世界、あるいは異文化との接触を試みた西欧の芸術家として、誰もが最初に思い浮かべるのは言うまでもなくゴーギャンであろうが、彼以前にもオランダの西インド会社の商船に同乗してブラジルをおとずれ、そこの珍しい風景や動植物を描いたオランダの画家フランス・ポスト(1612-1680)、南米のスリナムに旅してそこの動植物を丹念に写生したドイツの女流画家マリア・シビラ・メリアン(1647-1717)、キャプテン・クックの探検隊に同行し、行く先々の、とりわけタヒチの自然の地誌的な風景画(水彩)と、帰国後、理想化された、地上の楽園としてのタヒチを描いた油彩(fig. 1)で知られるウィリアム・ホッジス(1744-1797)、アメリカ先住民の生活振りを活写して本国アメリカよりむしろヨーロッパで好評を博し、ボードレールもサロン評で称賛した<sup>5)</sup>ジョージ・カトリン(1796-1872)、ゴーギャンとほぼ同時代人であるが、彼に先立ってタヒチをはじめとする南太平洋の島々(および日本)を訪れてその風物、自然を描いたアメリカの画家ジョン・ラファージ(1835-1910, fig. 2)など、美術史にその名をとどめている画家は少なくない。しかしながら、彼らはいずれもいわば「取材」、「調査」のため異郷の地を一時的に訪れたにすぎず、また彼らの作品がプリミテ

イヴな世界を描いた異国趣味的、ないしは科学的なイラストレーションに近い性格をもったものとしても、あるいはまさにそれゆえに、これらは本来のプリミティヴィズムの所産とは言いがたい。というのはこれらの芸術家たちは心情的にも、様式的、技法的にもヨーロッパ的な伝統と視点をプリミティヴな世界に持ち込んだにすぎず、それだけにその作品には原始美術の影響は皆無と言ってよく、いわゆる「自然民族」に対する敬意、愛情、理解、あるいは（可能な限り、という条件つきで）原住民の視点からヨーロッパを見直し、批判する、というスタンスがおおむね欠落しているからである。タヒチにしる、スリナムにしる、その自然と民族が彼らに提供したのは異国趣味豊かなモチーフ、ピトレスクな人種のサンプルとしての原住民、あるいは熱帯の珍しい動植物の標本にすぎず、彼らはいずれもヨーロッパ的な既成の価値観、伝統、あるいはヨーロッパ（白人）中心主義の見直し、批判とはほとんど無縁だったことを忘れてはならない。

プリミティヴィズム成立の前提条件のひとつが、他者への眼差し、「他者意識」であり、他者の目に置き換えられた自己批判的な目であるとすれば、こうした条件を満たしてプリミティヴィズムを最初に実践した芸術家がゴーギャンであったことは言うまでもない。その際の「他者」とは必ずしもヨーロッパ圏外の原始的な世界だけを意味しない。フランスのブルターニュ地方のような、地理的、歴史的にヨーロッパの内部の、「内なるプリミティヴィズム」もありうるが<sup>9)</sup>、近代美術におけるプリミティヴィズムは——タヒチのゴーギャンがそうであったように——異国趣味とも無縁ではないし、「異文化との出会い」という意味からすれば19世紀のオリエンタリズム、ジャポニズムとも接点を共有している。ジャポニズムはともかく、近代のオリエンタリズムはヨーロッパ列強の帝国主義、植民地主義の副産物という側面も有しており<sup>7)</sup>、その意味ではプリミティヴィズムに通じる部分もあるが、時代的、歴史的観点からすれば、18世紀のロココ時代にもてはやされ、アングル、ドラクロワを経て19世紀後半のアカデミックなサロン画家を中心として再び流行したのがオリエンタリズムであり、同じく19世紀後半にオリエンタリズムに匹敵し、これを凌ぐ勢いでヨーロッパ、アメリカを席卷したのがジャポニズムである。



1 ウィリアム・ホッジス《タヒチ再訪》1775-76年頃 グリニッジ 国立海事博物館



2 ジョン・ラファージ《サモアの女》  
1891年 個人蔵

オリエンタリズムとジャポニズムが世紀末にほぼその歴史的役割を終えたとすれば、それにとって代るように入場してきたのがプリミティヴィズムである。ノルデのプリミティヴィズムが孤立的なものではなく、今世紀初頭の、特にモダニズム、前衛運動の橋頭堡のひとつとしてのプリミティヴィズムの大きなうねりの中から生まれてきたものであることは明らかである。しかしまた、それが同時代のドイツ表現主義（ブリュッケ、ブラウエ・ライターなど）、フランスのフォーヴィスム、キュビズムにおけるそれとも異質の、あるいはそこにはない側面を有していることも事実である。

## 2 オセアニアへの旅：ゴーギャンとノルデ

ロバート・ゴールドウォーターの『近代美術におけるプリミティヴィズム』（初版1938年<sup>9)</sup>はこの方面の先駆的な業績として今なお高く評価されているが、彼はその中でプリミティヴィズムを（1）ゴーギャンに代表される「ロマンティックなプリミティヴィズム」、（2）ドイツ表現主義に代表される「情緒的プリミティヴィズム」、（3）ピカソ、ブラックのキュビズム、および抽象芸術に代表される「知的プリミティヴィズム」、（4）ダダとシュルレアリスムに代表される「無意識のプリミティヴィズム」の四つのタイプに分類している。無論、これ以外の分類も可能であろうが、ゴールドウォーターはここで、ノルデの南方への旅は「おそらくゴーギャンの影響下になされた<sup>9)</sup>」と見ている。ドイツ表現主義、特にブリュッケ・グループにゴーギャンがおよぼした影響は少なからぬものがあったし、ノルデがゴーギャンの南太平洋への旅を、また彼のプリミティヴィズムを意識していたことも明らかであるが、しかしノルデのプリミティヴィズムが他のドイツ表現主義者のそれのように“情緒的”であった、またとりわけゴーギャンのそれのように「ロマンティック」なものであったかについては多少の議論が必要であろう。

ゴールドウォーターの言う「ロマンティック」とは「異国趣味的」とも、ヨーロッパ文明に失望した挙句の「現実逃避的な」とも言い換えることができよう。またゴーギャンがヨーロッパの「失樂園」を南太平洋で取り戻す夢

3 ノルデ《聖霊降臨》 1909年  
ベルリン ナショナル・ギャ  
ラリー



を見ていたとしたら、「ロマンティック」を「ユートピア的」と言い換えることもできよう。原始の社会と文化に対する深い関心という意味ではノルデはゴーギャンに通じるにしても、ノルデはゴーギャンのようにヨーロッパを捨てたわけでも、「地上の楽園」、「高貴なる野蛮人」に憧れてはるばる南太平洋に旅したわけでもない。それはある意味では偶然的な要因の結果であったとも言える。つまり、たまたまこの時期（1913年）に公的な学術調査隊に同行する機会を得たこと、またその直前のノルデが心理的に閉塞的な状況にあり、これからの脱出をはかったこと、が考えられるのである。

ノルデは1909年にマックス・リーバーマン率いるベルリン分離派展に《聖霊降臨》(fig. 3) をふくむ近作数点を送ったが、これらが展示拒否にあり、翌年も同様のことが起った。納得のゆかないノルデは分離派と決裂することになるが、この頃のノルデはブリュッケとも袂を分っており、芸術家としての孤立感が高まる一方であった。したがって、「人生のこうした危機的な状況に立たされたノルデにとって、1年間オセアニアに旅することはさらに容易なものとなった<sup>10)</sup>」との見方も出てくるが、とすればノルデの旅にも現実逃避的な要素はあったと言える。しかし少なくともそこには、ゴーギャンにはおそらくあったであろうある種の「美しき誤解」に発するロマンティックな憧憬はなかったのである。

1913-14年にかけてのオセアニアへの旅そのものについては、あらゆるノ

ルデ文献で多かれ少なかれ言及されているが、ここではこれを彼のプリミティヴィズムとの関連から新たに考察してみたい。

1870年にプロイセンを盟主として国家的統一を実現したドイツ帝国は、宰相ビスマルク（1815-1898）と皇帝ヴィルヘルム二世（在位1888-1918）の指導下に、活発な植民地政策を展開し、アフリカ、中近東、南太平洋に次々と植民地を築いたが、ドイツ帝国植民局（Kolonialamt）は1913年10月、1884年以降ドイツの保護領となっていたニューギニアに学術調査隊を派遣した。ノルデは知人を介してこの調査隊に参加したが、調査隊は政府肝いりの公的なものであり、その意味ではドラクロワが1832年にフランス政府が外交的な目的でモロッコを訪れた使節団に同行したのと事情が似ている。しかしノルデとその妻アダはあくまでも私的に参加したのであり、したがって旅費もすべて自弁であった。この調査隊の目的はニューギニアにおける原住民の人口の減少<sup>11)</sup>——これは現地の労働力の減少でもあり、ドイツの植民地政策にとってもゆゆしき問題であった——の原因と実態を探ることであり、同行したのは、調査隊数名と船員を除けば医師と看護婦数名という小規模なものであった。ノルデが同行を許されたのは、前出のイギリスの画家ウィリアム・ホッジスのように、彼が現地の自然や原住民をスケッチし、目で見る民族学的な報告書、学術資料を提出するという含みもあったと思われ、また事実、彼が現地で描いた水彩、スケッチの数々は後に植民局が買い上げている。しかしながら、これらの水彩、スケッチ、時に油彩は形態的にも色彩的にもノルデ特有の大胆なデフォルメ、誇張、単純化が目立ち、対象を細部にわたって克明に客観的に写し取ったものからは程遠い。つまりこれらは芸術的、個人的ではあっても「現地レポート」、学術的な報告、資料としてのデータの価値、有効性は多分に疑わしいものがあるが、それが許されたのも彼が政府からの補助金なしで、個人として自由な立場で参加したためであろう。

ノルデとその一行の旅はベルリンを汽車で出てモスクワ、シベリア経由でロシアを横断し、韓国（ソウル）、日本（東京）、中国（北京、上海、広東）、香港、フィリピンを経てオセアニアに入るという長旅であった。ノルデの旅は翌年（1914年）の8月に帰国するまで前後10か月におよんだが、ノルデはこの旅を総括して、「この1年は我々にとって限りなく豊かなものであ



た。あまりにも豊かで、内容的には我が生涯の10年に匹敵するかと思われる1年であった<sup>12)</sup>と記している。これに多少の補足をすれば、それはノルデのプリミティヴィズムが造形的、様式的な次元を超えて、ドイツの帝国主義、植民地主義、人種的な差別、支配者と被支配者、自然と文化といった問題について批判的な視点を築いていった1年でもあった。

ゴーギャンとノルデの「未開への旅」には時間的には約20年の隔たりがあるが、プリミティヴな世界へのゴーギャンの関心は、1878年設立のトロカデロ民族学博物館（現在の人類博物館）、1889年のパリ万国博覧会でのアフリカ、オセアニアからの展示品に大きな刺激を受けて一層深まり、一方ノルデもブリュッケの画家たちと同様にドレスデン、ベルリンの民族学博物館に親しみ、その展示品をスケッチし、またこれらを油彩画のモチーフとして生かしている。つまりゴーギャンもノルデもともに「現地」におもむく前にすでにそれぞれのプリミティヴィズムにめざめており、また実際に訪れた「現地」が南太平洋のタヒチ、ニューギニアと、それぞれフランス、ドイツの植民地であったことも共通している。今世紀初頭のドイツ表現主義、フォーヴィスム、キュビズムなどの芸術家たちはプリミティヴィズムに多大な影響を受けながらも、（ゴーギャンに刺激されて1913-14年にかけ、ミクロネシアのパラオ諸島に旅したブリュッケの画家マックス・ベヒシュタインをほとんど唯一の例外として）ヨーロッパを離れて異境を訪れることはなかった。彼らのプリミティヴィスムは結局、博物館、あるいは印刷物、複製写真経由のそれであったのに対し、ゴーギャンとノルデはそれぞれ現地の自然、人間、文化を実体験している。ただし、ここで言う「現地」とはブルターニュともゼービュル（ノルデの故郷）とも違う南方の植民地である。つまり多かれ少なかれヨーロッパナイズされた原始の世界であり<sup>13)</sup>、ゴーギャンもノルデも好むと好まざるとにかかわらず、芸術家としてばかりでなく、人間として政治的、社会的あるいは思想的に、原始社会およびその背後に見え隠れするヨーロッパ文明との対決を余儀なくされたのである。

「文明の罪によごれ、幻滅して、身も心もほとんど老人だった<sup>14)</sup>」ゴーギャンにとってタヒチが、「あなた（=作家のストリンドベリ）が悩んでいらっしやる文明。私にとって再生を意味する野蛮<sup>15)</sup>」という言葉にうかがえるよ

うに再生、復活、「復樂園」(Paradise regained)を意味し、第二次タヒチ滞在中(1896年)の友人宛の書簡で「あなたがタヒチの生活を知らないのは残念だ。もし知ったら、ほかで暮らす気がしなくなるだろう」とまで言い切っているのも事実である。しかし一方で、当時のタヒチには(常にゴーギャンの批判の対象となっていた)カトリックの教会関係者や「数限りないいやがらせをする役人や憲兵<sup>16)</sup>」に事欠かず、画家自身の経済的、物質的困窮、健康問題などもあって、1897年には「私のタヒチ行は、馬鹿げた、みじめな、意味のない冒険だった<sup>17)</sup>」と認め、その数年後には自殺まではかっていることも事実である。タヒチのゴーギャンは「ロマンティックなプリミティヴィズム」、あるいは思い込みの強い、それだけに邪気のないオブティミズムと「文化的ペシミズム」との間を揺れ動いていたと言えるが、それでも彼がタヒチを捨てず、この地に骨を埋めたことは、タヒチに対する彼のアンビヴァラントな感情を物語っている。

ゴーギャンのタヒチ時代の作品がタヒチの自然と人間、マオリ族の伝説などをモチーフとし、トロピカルでエキゾティックな色彩と装飾性に彩られていることに異論はないとしても、彼の作品が様式的にタヒチあるいはオセアニアの芸術にどれほど負っているかについては多少の検討の余地があろう。というのは、彼のタヒチ時代の作品は、明快な線でかたどられた、一様に塗られた色面による画面構成(いわゆる総合主義、またはクロワゾニスム)、多かれ少なかれ単純化、抽象化された装飾性の強い構図、伝統的な遠近法を排した奥行きのない空間など、彼のブルターニュ時代あるいはゴッホとともに過したアルル時代の様式をプリミティヴかつトロピカルに味付けしたものと見ることでもできるからである。つまりゴーギャンのプリミティヴィズムは心情的には「ロマンティック」なものであり、作品に即して見れば「主題的あるいはモチーフ的」なプリミティヴィズムと呼ぶこともできるのである。確かにゴーギャンはタヒチ時代の著作の中で、「あなた方(=ヨーロッパの芸術家たち)は、プリミティヴな芸術の中に、いつも栄養分を見出すはずだ<sup>18)</sup>」と記しているが、ゴーギャンの言う「プリミティヴな芸術」とはアフリカ、オセアニアのそれというより、エジプト、ペルシャ、カンボジャなど、その高度に発達した文明により今日ではもはや「プリミティヴ」とはみなされない

芸術であった。ゴーギャンが近代美術におけるプリミティヴィズムの原点にあったことは認めるとして、しかし彼のプリミティヴィズムは—— W. ルビンによれば——「美学的というより哲学的な性質<sup>19)</sup>」のものであった。ルビンの言う美学的とは造形的、哲学的とは観念的とも置き換えられようが、ルビンはさらにこう続ける。「のみならずゴーギャンは(・・・)彼が実際に住んでいたオセアニアの芸術にはほとんど興味を示さなかった。(・・・) ゴーギャンにはポリネシアの芸術は、彼の様式に影響したというより、象徴として、また装飾的ないわば参考資料(補助手段)として働きかけたのである<sup>20)</sup>」。

事実ゴーギャンは『ノア・ノア』その他でタヒチの女やマオリ族の信仰や神話については多くを語っているが、オセアニアの造形表現についてはほとんど語っていないし、すでに過去の研究で指摘されているように、彼の作品におよぼした具体的な(たとえば構図、人物のポーズなどにおける)影響という点でも、主題、モチーフはタヒチ的であっても、彼の靈感源となったのはオセアニアではなくエジプトあるいはカンボジャ、日本などの美術であった。純粋に様式的、造形的な観点からすれば、プリミティヴな「現地」に生活してこれに溶け込んだゴーギャンより、ピカソをはじめヨーロッパにとどまった芸術家の方がより顕著なプリミティヴィズムの影響を見せていると言えるが、同様のことはジャポニスムについても言えよう。

### 3 ジャポニスムとプリミティヴィズム

ジャポニスムの芸術家(特に画家)を実際に日本を訪れ、滞在したグループ(ジョン・ラファージ、エミール・オルリックなど)と、ホイスラー、マネ、モネなど、直接日本を知らなかった組に分ければ、日本の風景、風俗、生活を描いた前者の多くはいわば(上で試みたプリミティヴィズムの分類と同様に)「主題・モチーフのジャポニスム」(いわゆるジャポネズリー)であり、主題、モチーフよりむしろ構図、空間構成、色彩表現などで日本に多くを負った後者は「造形的・様式的ジャポニスム」と言えよう。前者は一種の異国趣味であり、ロココ時代のシノワズリ(中国趣味)、テュルクリ(トルコ趣味)と本

質的にはさして変わるところはない。この種のジャポニスムはいうなればモネの《ラ・ジャポネーズ》のように、金髪のヨーロッパ女性がキモノをまとったような趣をあたえる。日本美術をより独創的、個性的に解釈してヨーロッパ美術の「近代化」に貢献したのは後者のジャポニスムであるが、その後者を代表するマネ、ホイスラー、モネ、ドガ、ロートレック、ゴッホその他の画家たちが、理由はどうあれ、日本に来なかったというのは皮肉という他ない<sup>21)</sup>。

もとよりジャポニスムとプリミティヴィスムを同列に論じることはできないが、「異文化との出会い」という次元では共通するものがある。当時用いられていた「プリミティヴ」には未開の、原始的なという意味に加え、あるいはそれ以上に（ヨーロッパから）距離的、地理的、また時代的、歴史的に遠く隔たった、というニュアンスがあり、ゴーギャンの言うプリミティヴもこれに近いものであったと思われる<sup>22)</sup>。その意味では日本が早くから高度の文化、芸術を誇り、その社会が“未開”とは程遠いという事実はあるにせよ、またヨーロッパの芸術家もそうした認識をある程度はもっていたとしても、ジャポニスムも少なくともある部分でプリミティヴィスムと接点をもつことになる。言い換えればヨーロッパ人の目にアウトサイダーとして、「他者」として映るものは「プリミティヴ」の資格をもつのである。したがってそれは必ずしもヨーロッパ圏外の「異文化」である必要はない。たとえば、すでに述べたように、ゴーギャンとその一派がまさにプリミティヴなものを求めてコロニーを形成したフランスのブルターニュ、あるいはゴーギャンの影響少なからぬパウラ・モダーゾン＝ベッカー、オットー・モダーゾン、ハインリヒ・フォーゲラーなどが住んで芸術家コロニーを形成したブレーメンに近いヴォルプスヴェーデがそれであり、社会的な意味ではこの農民もまたプリミティヴな世界の一角を形成するのである。

プリミティヴィスムとはヨーロッパの近代的な市民社会とは異質の「他者」の社会、文化、芸術にそそがれた関心、好奇心であり、その中から自己の体質に適合したものを摂取し、同化することで、自己の内部にある文化的、美的欲求、不満、あるいは空白を解消しようという試みと言ってもよいが、芸術におけるプリミティヴィスムを問題にする時、芸術家自身が、とりわけ

前衛的、近代主義的な芸術家の場合、彼ら自身がまず「他者」であり、アウトサイダーであることに注意すべきである。明治時代あるいは大正初期に日本にやってきた欧米の芸術家や、オセアニアに定住したゴーギャンは、それによってこうした「他者」の眼差しを失った、あるいは異邦人であり続けることを放棄したとも言えるし、依然異邦人として異文化と対峙し続けたとも言えるのである（ゴーギャンの自殺未遂は、個人的な不遇、不幸に加え、異文化の中であってこれに同化することも、逆にこれをつき放すこともできなかったジレンマとも無関係ではなかったはずである）。

「そもそもプリミティヴィスムはその前提条件にアウトサイダーとしての芸術家という、一種の神話をその内部に宿している。芸術家は社会の周辺で活動するがゆえに、彼らはある程度の客観性をもって（社会を）観察したり判断したりできると言われている。したがって（・・・）近代美術におけるプリミティヴィスムの背後にある一般的な意図は、むしろヨーロッパ自体の“他者”のイメージを創造しようという意欲によってしばしば動機づけられている。ここで言う“他者”とは、芸術家のようにヨーロッパ文明の文化的、社会的規範から多少とも逸脱した人々をさす。そこには農民、ジプシー、子供、狂人ばかりでなく、娼婦、犯罪者、サーカスや寄席の芸人なども含まれる<sup>23)</sup>」。

表現主義、フォーヴィスム、キュビズムなど、今世紀初頭のモダニズムにおけるプリミティヴィスムとは「ヨーロッパ自体の“他者”のイメージを創造しようという」試みであったとも言えるのであり、アフリカやオセアニアの部族芸術にならったその異形の、大方の目にはおぞましくもグロテスクな芸術が社会的な拒絶反応にあったとしても不思議はないのである。「他者」を際立たせることで、その他者に加担する自己の他者性をも際立たせ、その芸術に対するもう一方の「他者」、つまり保守陣営の違和感、不快感を増幅し、それによって伝統的、規範的なヨーロッパ文明あるいは美的理想に挑戦する、というのがモダニズムの戦略のひとつであったとすれば、ゴーギャンのプリミティヴィスムにはそうした戦略的な、いわゆる“épater les bourgeois”（ブルジョワをたじろがせる）的なニュアンスは稀薄であったと言わねばならない。しかしながら、ヨーロッパや日本、中国の美術と異なり、原始美

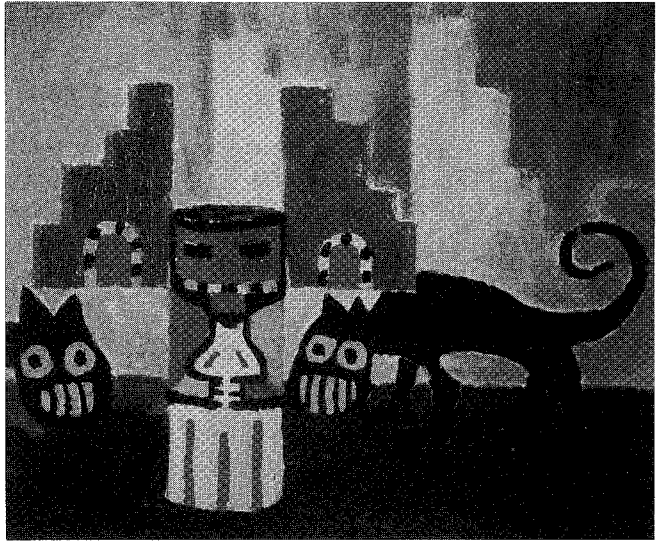
術とは「いまだ美術史をもたない美術<sup>24)</sup>」と言うならば、上に挙げたモダニズムにおけるプリミティヴィズムはもちろん、ゴーギャンのそれもまた、少なくともその意識においては、19世紀の歴史主義的な様式の見本市（ネオ・ギリシャ、ネオ・バロック、ネオ・ロココ等々）を嫌い、前例のない「美術史をもたない美術」をプリミティヴィズムという形で志向したとも言えるのである。

いずれにせよ、原始美術抜きにプリミティヴィズムは考えられないにしても、19世紀末に定義されたような<sup>25)</sup> 原始美術の単なる模倣、借用は今日ではプリミティヴィズムとは言いがたいのである。その一方で、上の引用文にもあるように、プリミティヴの概念は時とともに広がり、いわゆる原始・未開民族のみならず農民、子供、狂人、犯罪者などの社会的な「他者」もプリミティヴの範疇に入ってくるが、現代の芸術家にとりわけ顕著な“児童芸術”に対する関心や、デビュッフェの言う“生のままの芸術”(art brut)などはいわば二次的、派生的なプリミティヴィズムと言えよう。ノルデのプリミティヴィズムはすでに述べたように、現地におもむいての実体験にもとづくものではあったが、同時にそれは（後に述べるように）彼が生まれ育った北ドイツの辺境の寒村とも無縁ではなかったという意味で、他の前衛的な芸術家とは異なる性格と様相を呈しているのである。

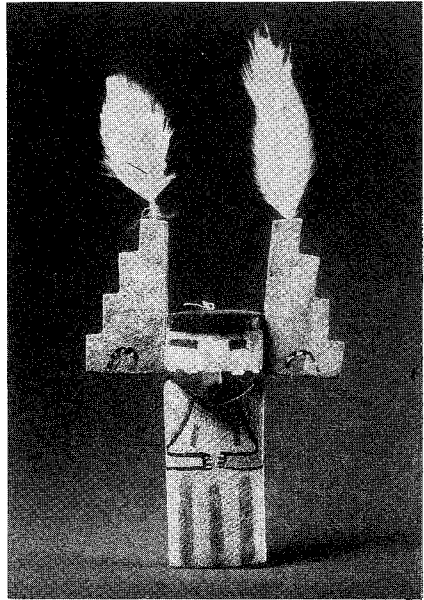
#### 4 オセアニアのノルデ：植民地主義とプリミティヴィズム

「ノルデが（オセアニアへの）旅の間に見、集めた様々なヨーロッパ以外の、またプリミティヴな文化圏の芸術は、彼の芸術に様式的な影響はほとんどおよぼさなかったが、これら風変わりな異国的な民族やそのプリミティヴなメンタリティーと風習、それに風景などは（・・・）、彼が感じていた原始的かつ直感的な意欲と、作品におけるその表現力を高めることとなった<sup>26)</sup>」。

ノルデが「限りなく豊か」だったと記した、前後ほぼ1年におよぶ旅行のバランスシートを取れば、およそ上のような見方になるろうか。周知のようにドラクロワ、ルノワール、クレー、マティスなどは、アフリカに旅してそこ



4 ノルデ《異国のイメージⅡ》1911年 ゼービュル ノルデ財団



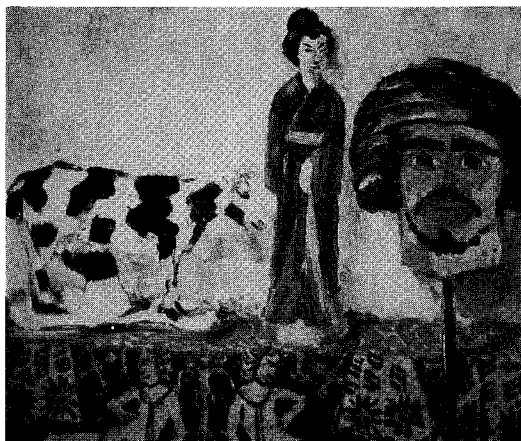
5 カチーナの仮面  
ベルリン 民族学博物館

の明るい光、現地の人間、自然などに新鮮な感動をおぼえ、その体験は彼らの芸術にも多かれ少なかれ影響をおよぼしているが、ノルデの場合、彼はすでにドレスデン、あるいはベルリンの民族学博物館で原始美術を発見して、そのモチーフは作品にも反映している (fig. 4, 5)。つまりノルデは現地におもむいて初めて原始美術に遭遇したわけでも、これを発見したわけでもない。彼がオセアニアで現地の人々や自然に感動し、これらを繰り返し描いたことは事実であるが、それがそのまま彼の様式、造形性にどれほど影響したかについては、上の引用文にもあるように、一考を要する。オセアニア旅行以前と以後の彼の芸術に明らかな変化、飛躍といったものは見られないからである。

ノルデのプリミティヴィズムをかりに (1) 造形的、様式的なそれ (構図、色彩、形態、空間構成など)、(2) モチーフの借用ないし転用としてのそれ、(3) 心情的、思想的あるいは文明批判的なそれとに分けてみると、ここで問題になるのは (2) と (3) である。

(2) については、ノルデは「部族芸術に現れる様々な表情を一種の百科事典として使い、そこから必要な情緒的な記号を取りだした<sup>27)</sup>」という見方も可能であり、彼が取りだした「記号」の出所も多くの場合特定されているが、ここで注意すべきは、これらが「必要」だったとして、何ゆえに必要なのかはしばしばぼかさされ、曖昧化されていることである。たとえば1913年の《静物：牝牛、日本人形、人の頭部》(fig. 6) ではヨーロッパの民芸風のファイアンス焼きと、ノルデがオセアニアへの旅行の途上、しばらく滞在した日本で買ったと思われる人形 (fig. 7)、それに仮面にしてはリアルすぎる、人間の生首に近い頭部とが並列されている。ヨーロッパ、東洋、南太平洋という三つの文化圏の出会い、その表情の差異を浮き彫りにしたとも見えるし、焼き物と人形という工芸的な作品＝文明の所産と、迷信、呪術の支配する原始社会とのギャップを強調したものとも、ヨーロッパ→東洋→原始社会という文明の三段階をこれら三つのモチーフによって象徴したとも、単に形態的なコントラストを、それによって生じる違和感を実質的な主題とした作品とも見えるが、いずれにしてもノルデがここで何を訴えようとしたのかは特定しがたい。





6 ノルデ《静物：牝牛、日本人形、人の頭部》  
1913年 所在不明



7 日本人形（陶製）ゼービュル ノルデ財団

ノルデのプリミティヴィズムで最も注目されるのは上の（3）のレベルでのそれである。キルヒナー、ヘッケルなど、ブリュッケの画家たちにおけるプリミティヴィズムは、主としてヨーロッパの民族学博物館の「資料」、「標本」としての作品によるものであり、（1914年にパラウ諸島に旅したベヒシュタインを例外として）現地での体験にもとづくものではなかった。ブリュッケにおけるプリミティヴィズムは具体的には、特に版画、デッサンに顕著な過ぎずした、あるいはごつごつした角ばった線と形態、彫刻におけることさらに粗削りで粗野な形態と、人体の部位、たとえば女性の場合なら胸、臀部、腹部などの誇張、強調など、技法的、造形的な側面と、当時彼らの身近にいた黒人モデル<sup>28)</sup>や、当時のヌーディズムの影響によるライフスタイルにおけるプリミティヴィズムという二つの側面があるが、いずれにしてもそこにはイデオロギー的、論争的な色彩は稀薄である。一方ノルデのそれは、すでに述べたように造形的な意味でのプリミティヴィズムはオセアニア旅行以前に現れているが、この旅行を境としてドイツの植民地主義、帝国主義批判が頻繁に展開されている。言い換えればノルデのプリミティヴィズムには文明

批評的な色彩が濃く、すでに紹介したゴールドウォーターによる分類のどれにも該当しない、「文化的ないしイデオロギー的プリミティヴィズム」としての性格をあらわにしている。往路、復路をふくむノルデの全旅程ではなく、オセアニア滞在そのものは実質的には6か月ほどであったが、現地の生活と自然に直接接し、現地（原始）人寄りの、しかし基本的にはヨーロッパ人の視点から原始社会をとらえ、批判しているという意味で、ノルデのプリミティヴィズムはドイツ表現主義のみならず、ヨーロッパのその他の前衛的な芸術家におけるプリミティヴィズムとも一線を画している。

ドイツ帝国の植民地政策は他のヨーロッパ列強のそれと同様に、ヴィルヘルム二世時代の1880年代から第一次大戦にかけて最盛期を迎えたが、ドイツ帝国の植民地政策は経済的にも軍事的、政治的にもより重要な意味をもっていたアフリカ、中近東にまず重点がおかれ、南太平洋に触手を伸ばしはじめたのは比較的遅かった。その最も重要な拠点であったニューギニアは、プロイセンの宰相の名を冠したビスマルク諸島とともに1884年にドイツ保護領となったが、ノルデが旅した1913-14年はヨーロッパ列強の植民地主義のいわば爛熟期であった。こうした時代状況もノルデの植民地観あるいはプリミティヴィズムに微妙な影を落としていると思われるが、それを最もよく語るのは彼の絵画作品よりも自伝『わが生涯』である。これは初期の修業時代を記述した「固有の生活」(Das eigene Leben)、1910年頃のベルリン分離派との確執の時代を中心とした「闘いの歲月」(Jahre der Kämpfe)、オセアニアへの旅と戦後までを綴った「世界と故郷」(Welt und Heimat)、それ以後のナチスの弾圧時代、いわゆる「描かれざる絵<sup>29)</sup>」の時代を経て戦後に至るまでを扱った「旅、迫害、解放」(Reisen, Ächtung, Befreiung)の4部からなる自伝であるが、一気に書き上げてはじめてから1冊にまとめて出版されたものではなく、順次にかかれ、分冊として出版された。初稿に手を加えたものが1冊にまとめられたのはノルデの死後であるが<sup>30)</sup>、本論にとって最も重要な第3巻の「世界と故郷」は1936年に書かれた。つまりノルデの旅から20年以上経過してからであり、その間の記憶の薄れ、思想的な変化、特にノルデとナチスとの特異な関係がおよぼしたであろう影響なども考慮する必要はあるが、彼のプリミティヴィズムを知るうえでの最も重要な資料であることに変わり

はない。

すでに述べたように、ノルデのプリミティヴィズムには、人間、芸術、自然、いずれであれプリミティヴなものを賛美する一面と（これは他の芸術家も同様である）、その裏返しとも言うべき文明社会、文明人批判という二面性があるが、南太平洋における白人支配をまのあたりにしたノルデは、義憤に近い思いを率直に述べている。

「植民地化というのはむごいやり方である。イギリス人はこのことを知っている。もし、現地の有色人種の観点から植民地の歴史が書かれたら、ヨーロッパの白人たちは内心忸怩たる思いで穴があいたら入りたいところだろう。（・・・）ひとつ確かなことは、我々ヨーロッパの白人は、有色の自然民族にとっては禍のもとであることだ<sup>31)</sup>」。

ノルデにとっては植民地主義が——これを正当化するために時に言われるように——ヨーロッパ的な文化、文明、制度、モラル、あるいは信仰の未開社会への“輸出”、“供与”であるとはまやかし以外のなにものでもなかったが、同時にノルデはヨーロッパ文明の侵食によって失われてゆくものも見通していた。彼が感じていた喪失感情には、現代の環境または自然破壊に対する危機感に通じるものがあろう。ノルデによると「我々はすべての原始的な世界と原始民族が減んでゆく時代に生きている。すべてが発見され、ヨーロッパ化される。（・・・）原始人は自然の中に生きている。自然とひとつであり、万有の一部である。私は時として彼らだけが本当の人間であり、我々は人工的で愚かな、不格好な操り人形に過ぎないのではないか、という思いにかられる。私は描き、デッサンすることで、原初的なものなながしかをとらえることを試みている。（・・・）いずれにしても私の考えでは、原始人を描いた私の絵や若干の水彩は極めて真実かつ粗野なものであり、したがって香水をまき散らしたようなサロン（公的な展覧会）に出品することなど不可能である。無限の豊かさに富む原初の自然の不変の部分を取り出すことができた芸術家は、ゴーギャンと私以外に知らない<sup>32)</sup>」。

「現地」で植民地主義の実態をまのあたりにしたノルデの率直な思いを述べた一節であるが、ここから読み取れるのは、ヨーロッパ中心主義、白人優位主義の批判であり、文明あるいは文明人の墮落と、その救済としての原初

的な自然、およびこれと一体となって生きる原始（または自然）民族への眼差しであり、「香水をまき散らしたような」、わざとらしく、虚飾に満ちたサロン芸術に対立し、これを克服すべき「真実かつ粗野な」芸術への思い入れである。こうした思いはドレスデン、ベルリン時代にすでに芽生えていた原始美術への関心の延長線上にあるとも言えるが、後述するように北ドイツの寒村に生まれ育ったノルデ自身の生活環境とも無関係とは思えない。S.E. ブロンナーによれば人間ノルデは「孤高の天才であり、同時に教育ある人間が知らないことをなぜか知っている、預言者が見るものを見ることのできる無教育な農民<sup>33)</sup>」であったが、ノルデのプリミティヴィスム、あるいはプリミティヴなものへの傾斜は、いわゆる原始民族とその社会をまたずとも、いわば彼の血の中に根差していたとも言えるのであり、原始人を描こうが描くまいが、彼の作品は生涯を通じて生来の「真実かつ粗野な」プリミティヴな感性に貫かれていると言っても過言ではないのである。

原始美術および原始社会との接触はノルデのみならず、今世紀の多くの前衛的な芸術家に「価値観の転換」を促したが、ノルデは原始美術についてまとまった著作『自然民族の芸術表現』を書くことで、その「転換」を明らかにしたいと願っていた。結局この計画は実現しなかったが、しかしその序文は「原始民族の芸術」(Urvölkerkunst<sup>34)</sup>)として残されている。そこに語られているのは、ノルデの文化的プリミティヴィスムの裏返しとも言えるべき美的プリミティヴィスムであるが、ここで注意したいのは、これが書かれたのはオセアニアへの旅に出る前の1912年であったことである。彼によると(1912年の時点から)「20年ないし30年前には」、「最も完成された美術」とはギリシャ美術であり、「すべての画家で最も偉大なのはラファエロ」であると教え込まれてきたが、「それから時代は変わった。もはや我々はラファエロを好まず、いわゆるギリシャ盛期(=古典様式時代)の彫刻を前にしてさしたる感興もおぼえない。(・・・)自然民族の芸術はなぜ芸術として評価されないのか？ 我々芸術家が自然民族の芸術を好むのはなぜか？(・・・)そこ(=原始美術)に表明された心とは、造形することへの愛と喜びである。極めて単純な形態に託された絶対的な根源性、力と生命の強烈な、しばしばグロテスクな表出は、これら原始的な作品に我々が喜びを感じるゆえんであ

ろう<sup>36)</sup>」。

すでにゴーギャンは「いつもペルシャ人、カンボジャ人、それに若干のエジプト人を手本にしなさい。たとえ美しくても、ギリシヤは大きな過失だった<sup>35)</sup>」と書いて、ノルデの価値観の転換を先取りしているが、たとえばクールベ、印象派の場合と異なり、ノルデの「価値観の転換」、つまり反伝統主義、反アカデミズムは、彼のプリミティヴィスムに由来するとも言えるのである。タヒチのゴーギャンも確かにそのカトリック教会およびフランスの官憲の横暴を批判



8 ノルデ《宣教師》 1912年 ドイツ 個人蔵

してはいるが、フランスあるいはヨーロッパ列強の植民地政策を表立って批判、攻撃しているわけではない。しかしノルデにはヨーロッパの美的伝統の否定のみならず、「我々ヨーロッパ人は過去何世紀にもわたって野蛮で無責任な強欲のかぎりをつくし、いくつもの民族あるいは人種を絶滅させてきた<sup>37)</sup>」という自責の念に近いものがある。この差は個人的なものであると同時に、ゴーギャンとノルデが目撃し、体験した植民地政策の状況にも由来すると思われるが、ノルデが元来はドイツ政府肝いりの学術調査隊に同行したにもかかわらず、結果的に彼のプリミティヴィスムは植民地主義批判に、言い換えれば帝国主義批判につながっていったのである。ただしそれがそのまま彼の反政府的な行動に直結したわけでも、作品を反植民地主義のプロパガンダとすることもなかったが、しかし1912年の《宣教師》(fig. 8)は彼のプリミティヴかつ植民地主義批判的な色彩の濃厚な、しかもノルデがオセアニアに旅する前の作品として注目に値する。

ドイツにかぎらず、植民地主義と宣教活動はいわば表裏の関係にあり、植民地のあるところ宣教師あり、と言っても過言ではなかった。《宣教師》が

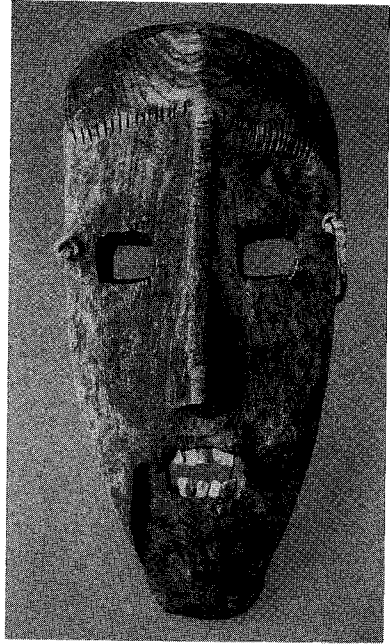
制作された前年の1911年のある統計によると、アフリカ各地のドイツ植民地（保護領）には総数でおよそ16,000人のドイツ人がいたが、これに対し南太平洋の植民地におけるそれは1,000人強、つまりアフリカの16分の1であった。常駐の軍隊、警察についてはアフリカのそれが2,300人を超えていたのに対し、オセアニアでは皆無であった。一方、宣教師、聖職者について見ると、アフリカのそれが700人弱であるのに対し、オセアニアでは260人を超え、その比率は極めて高かった<sup>38)</sup>。彼らの活動の詳細についてはここで詮索するまでもないと思われるが、次に引く一節はおそらくオセアニアの宣教師についても言えることであり、植民地主義の先兵としての宣教師の一面がノルデに《宣教師》のような作品を描かせたとも言えるのである。

「ドイツの宣教師たちはドイツの植民地が確立される前にアフリカ各地で活動していた。探検家や商人と同様に彼らも現地の人々と接触し、また時には海外の領土のドイツの行政官たちの先駆者となった。植民地拡大政策の旗振り役を担った一人が、ライン宣教師協会の監査役のフリードリヒ・ファブリであった。彼はその広く読まれたパンフレット『ドイツは植民地を必要とするか？』（1879年）で、ドイツ植民地獲得のための宣伝活動を強力に展開したのである<sup>39)</sup>」。

ノルデの《宣教師》はグロテスクな仮面をかぶった宣教師、子供を背負った黒人の母親、それに背後の壁に架けられた仮面の三つのモチーフから成るが、これらはいずれもベルリンの民族学博物館の所蔵品にもとづき、ノルデはその習作デッサンを残している。すなわち宣教師は朝鮮の神像（いわゆる“天下第一大將軍”，fig. 9）に、黒人の母と子供はナイジェリアのヨルーバ族の木彫に、壁の仮面はやはりアフリカのボンゴ族の舞踏用の仮面にもとづいている（fig. 10）。反カトリック的なゴーギャンにとってそうであったように、ノルデにとっても——上の引用文からもうかがえるように——宣教師は植民地主義の先兵の一人であり、「より大いなる神の栄光のために」我らは行く、を隠れ蓑とした侵略者であり、偽善者であり、原始的な無垢の文化の破壊者であったことは、画面を一見すれば明らかであろう。画面に無神経に、ずけずけと侵入してきたこの宣教師の前には、黒人の親子が捧げ物らしきものを持ってひざまずいている。一見したかぎりでは文明の、キリスト教の前にひ



9 韓国《天下第一大將軍》  
ベルリン 民族学博物館



10 ボンゴ族《舞踏用仮面》  
ベルリン 民族学博物館

さまざま原始民族と原始宗教、あるいは文明の勝利と野蛮の敗北をテーマと  
 しているとも見えるが、ノルデの真意はむしろ逆であった。ノルデがここで  
 文明＝カトリックの横暴、独善を暴いていることは一目瞭然であろう。黒人  
 女性の決して「美しい」とは言えない人種的、身体的特徴が誇張的に描かれ  
 ているのは事実としても、あどけない表情で画面の外の我々を見つめる子供  
 とともに、そこには原始人に対する画家の共感が感じられるのに対し、仮面  
 をかぶった宣教師はあくまでもグロテスクで醜い。これを北ドイツの徹底し  
 てプロテスタント的な伝統のもとに育ったノルデの反カトリック主義の反映  
 と見ることもできようが、しかしそれ以上にこれは彼の反植民地主義、反文  
 明主義の表明と見るべきであろう。しかもこれがノルデの原始世界への旅の  
 間あるいは後ではなく、その前にすでに描かれていることは、彼のプリミテ  
 イヴィズムがブリュッケあるいはブラウエ・ライターなど、他のドイツ表現  
 主義者の誰にもまして早くから批判的、イデオロギー的な性格を帯びていた

ことを明らかにしているのである。

ノルデのプリミティヴィズムのこうした特質は年とともに彼の郷土意識、あるいは民族意識と深く連動していゆくことになる。前衛的、近代主義的なノルデがナチスににらまれ、ドイツ表現主義の画家としてはおそらく最大多数の作品を没収され、当然のように1937年の悪名高き「頽廃芸術展」にも名を連ねたという事実にもかかわらず、一方でナチスの「血と大地」の神話に共鳴するなど、ナチスとのかかわりという点では彼は多分にアンビヴァラントな、矛盾的な性格を見せている。この問題についてはいずれ別の機会に論じるとして、ここでは最後にノルデと日本の問題を取り上げることにする。

## 5 ノルデと日本

すでに述べたようにノルデはオセアニアへの旅の途上でロシア、中国、韓国の後、日本にも3週間滞在している。この日本滞在はノルデの人と芸術に目立った影響をおよぼしたわけではなく、ノルデ文献でもほとんど素通りされているが、日本人の立場からすれば興味深い点がないわけではない。

ノルデは日本に来る前に韓国に立ち寄っているが、これは1910年の韓国併合から3年後のことであった。「自伝」の中のノルデの韓国についての記述は1ページ足らずのものであるが、ソウルの街頭をそぞろ歩いたノルデは、「ここでは日本人が独裁的な支配体制を敷いており、鉄道と都市の間に開かれたヨーロッパ風の近代的な新しい、広い街路、それにホテル、郵便局、病院、警察署、その他多くのものは日本人が作ったものである」ことを思い知る。「日本人に征服され、支配されている韓国、ソウルでは、日本人は韓国人に憎まれている。私はそのことを繰り返し思った<sup>40)</sup>」。

ただし、ノルデはこの問題については政治的な発言は控えており、日本、韓国に対する彼の感情はここからはうかがい知ることはできない。すでに見たようにノルデは《宣教師》(fig. 7)の中で韓国がよく知られた神像を引用しており、また韓国滞在中にそこの美術館、博物館も見学しているが、しかしこれはこの時の発見ではなく、旅に出る前にベルリンの博物館で発見した



ものである。

ノルデの決して長いとは言えない日本滞在記の冒頭に出てくるのは、東京に向かう汽車の中から見た富士山であるが、ノルデによるとその「頂上が平らな簡潔ですっきりしたくさび型は、日本の完璧なシンボル」であった<sup>41)</sup>。ノルデは短い滞在の間に東京、京都、奈良などの博物館、神社仏閣、劇場(歌舞伎)を見て回ったが、たとえば歌舞伎についてノルデは、その「所作は英雄的で力強く」、演し物全体は「定型的な様式美にあふれている」と見ている。彼が日本で見た美術品で最も感動したのは“Huriusi”(=法隆寺?)で見た“Kwannon Jumedone”(=夢殿観音?)であったが、これはある意味では原色系の荒々しい色彩と大胆なデフォルメを見せるノルデのプリミティヴィスムとは対極にある作品と言ってもよく、ノルデはここで新たな日本の古式の美にめざめたとも言えよう。関西旅行の途次、エッセンのフォルクワング美術館の創設者カール・エルンスト・オストハウスの委嘱を受けて日本の美術品を集めるため来日していた美術史家のカール・ヴィート(With)と偶然出会ったことは、ノルデにとってうれしい驚きであったが、しかし彼が実際に見た日本美術についての総体的な評価は必ずしも高いものとは言えない。

「日本固有の美術は特筆すべきものではない。見事な木版画、漆工芸、ブロンズ像などを彼らは作るが、これらはすべて趣味的な領域にとどまっている。彼らの住まいの文化、また住宅がとりわけ手入れが行き届き、清潔ではあるのは確かだが。それと、道路や村とともに見た風景もまた同様である<sup>42)</sup>」。

「趣味的」とはこの際、こじんまりとまとまった装飾的な世界、洗練されてはいるがモニュメンタルな量感、存在感に乏しい、きれいごとの芸術と言ひ換えることもできようが、ノルデに先立つこと20余年、1885年に日本を訪れ、小説『お菊さん』を書いたフランスの作家ピエール・ロチが見た日本、あるいは日本の文化、芸術もほぼこれに近いものであった。

「私はほんとに小さい(petit)という形容詞をつかい過ぎる。(・・・)併しほかにどうする事が出来よう?—この国の事を書いていると、一行に十度もこの字を使いたくなる。小さい(petit)、気どり込んだ(mièvre)、すまし

込んだ (mignard)——日本は物質的にも精神的にもこの三つの言葉に盡きている<sup>43)</sup>」。

この一節に限らず、ロチの日本観には時に共感と同時に白人優位主義的なある種の偏見が見られるが、ドイツ北端の荒涼たる自然の中に生まれ育ったノルデにとって、——彼が飛鳥時代の仏像に理解を示したのは事実としても——繊細で洗練された日本美術が彼の本質になじむものでなかったことは理解できる。それと同時に、ノルデが日本を訪れたのは、かつてヨーロッパ、アメリカを席卷したジャポニズムのいわばたそがれ時であったこと、ジャポニズムに内在していた造形的、創造的なエネルギーが底をうちはじめた頃であったこともこの際思い出すべきであろう。確かにノルデも日本的なモチーフをスケッチし、そこで見た、あるいは買い集めた美術品——たとえば能面——をその作品に取り込んではいるが (fig. 11)、これは真の意味でのジャポニズムというより多分に異国趣味的であり、日本的なモチーフを接ぎ木しただけのジャポニズムと言えよう。ただし、K. ビラングによれば、ノルデが旅の途上で集めた日本のみならず、中国、ロシアなどの小型彫刻、仮面など



11 ノルデ《仮面とダリア》  
1919年 ゼービュル ノルデ財団

は、彼の旅とともに作品としての使命を終えたわけではない。ノルデは帰国後もこれら異国の美術品を長らく身の回りに置いたが、それは「それらの様式を模倣するためではなく、それらの刺激によって芸術的な感性を生き生きと保つため<sup>44)</sup>」であった。晩年のノルデはゼービュルのアトリエでナチスの目を逃れてひそかに水彩を、“描かれざる絵”を描いたが、異文化圏のモチーフを含むそれらは、再びビラングによれば、「ナチスの人種主義と誇大妄想に対する無

言の抗議<sup>45)</sup>」としての意味を担っていたのである。

ノルデが日本美術に極めてドイツ的な彼の体質とは異質のものを感じたのは事実としても、日本人を見る彼の目は、少なくともロチよりははるかに確かであった。3週間の滞在でノルデが見た日本人とは「節度があり、勤勉でしっかり者の印象をあたえる。彼らは小柄でずんぐりしており、非常に丁寧である。彼らはひとつの民族として極めて高度の共同体意識をもっており、また自分自身の真の意見を言うことなしに、あるいは何かをあたえることなく、知るに値するものを他者から引き出す術を心得ている。彼らの新しい技術的成果はヨーロッパに負い、その文化は中国に負っている<sup>46)</sup>」。

とりわけ「自分自身の真の意見を云々」以下の観察は、現代に至るまでの(必ずしも常に賞賛されるとは限らない)日本人の特質を見事にとらえていると言えよう。

日本を離れ、ニューギニアに落ち着いた後、ノルデは少なくとも1回、日本を思い出している。それはフジヤマとゲイシャと広重の日本ではなく、日露、日清戦争に勝利を収め、韓国を併合し、中国、東南アジアをも虎視眈々と狙う帝国主義的な日本であった。オセアニアにおけるヨーロッパ列強およびアメリカの植民地政策の実態をつぶさに見たノルデの結論は以下のようなものであった。

「ひとつだけ確かなことがある。我々ヨーロッパの白人は、有色の自然民族にとっては禍のもとであることである。そして日本人も我々の足跡を忠実にたどっているのだ<sup>47)</sup>」。

「大日本帝国」の危険な動向をノルデは身をもって察知していたと言えるが、この頃のノルデの明らかに反帝国主義的、反植民主義的、とりわけ反人種主義的なスタンスは、1930年代のナチスの台頭とともに、微妙な変化を見せはじめるのである。

#### 註

- 1) 古代、中世のプリミティヴィズムについては Arthur O. LOVEJOY and

George BOAS: *PRIMITIVISM AND RELATED IDEAS IN ATTIQUITY*, Johns Hopkins University Press, 1997 (first edition 1935), George BOAS: *PRIMITIVISM AND RELATED IDEAS IN THE MIDDLE AGES*, Johns Hopkins University Press, 1997 (first edition 1948) が、それぞれの発行年代の古さにもかわかわらず、おそらく今もって最も包括的かつ徹底した文献として挙げられる。

- 2) モンテーニュ『エッセー』(原二郎訳、岩波文庫版)、第1巻、第31章、「食人種について」p. 308.
- 3) ダニエル・モルネ『18世紀フランス思想』(市川慎一・遠藤真人訳、大修館書店、1990年、p. 81.
- 4) デイドロ『ブーガンヴィル航海記補遺』(浜田泰佑訳、岩波文庫版) p. 30, p. 43.
- 5) その一部を紹介すると、「カトリン氏は、あの純朴な人たちの誇り高い自由な性格と気高い表情をみごとに表現した。(・・・) これらの未開人たちは、そのみごとな姿態と自由な身のこなしによって古代の彫刻を理解させてくれる」(福永武彦編集『ボードレール全集』IV、「1846年のサロン」(本城格・山村嘉己訳)、人文書院、1981年、p. 42)。ボードレールはこの後、カトリンの絵のすぐれた色彩効果に注意を喚起しているが、この引用文からも彼が未開人にある種の敬意をはらっていたことは読み取れよう。
- 6) ゴーギャンにとってプルターニユは彼のプリミティヴィスムの原点であったが、原始的なものへの彼の傾斜は、『オヴィリ 一野蛮人の記録』の次の一節に明白に語られている。「私はプルターニユが好きだ。ここには、荒々しいもの、原始的なものがある。私の木靴が花崗岩の大地に音をたてるとき、私は、絵画の中に探し求めている鈍い、こもった、力強いひびきをきく」(岡谷公二訳、みすず書房、1980年、p. 35.
- 7) 近代絵画におけるオリエンタリズムについては(邦文文献に限るが)、稲賀繁美氏の労作『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』、名古屋大学出版会、1999年、および千足伸行「光は東方より—オリエンタリズム再考」(成城大学大学院文学研究科「美學美術史論集」第11輯、1997年7月、pp. 71-114)も参照されたい。
- 8) Robert GOLDWATER: *PRIMITIVISM IN MODERN ART* (enlarged edition), Harvard University Press, 1986, (first edition 1938).
- 9) GOLDWATER, *ibid.*, p. 106.
- 10) Roland MÄRZ, *EMILE NOLDE, REISE IN DIE SÜDSEE 1913-14* (exh. cat.), Berlin, Altes Museum, 1984, p. 5.
- 11) Gerd KOCH: *SÜDSEE UM 1900: REALITER*, in W. KOLTZSCH, *PAUL GAUGUIN, DAS VERLORENE PARADIES* (exh. cat.), Essen/Berlin, 1998, p. 38によれば、かつてポリネシアを訪れたヨーロッパの船乗りたちは、現地人との間にできた子供の他に、性病というおまけまで残していったが、同時に

ヨーロッパ人の影響で着用しはじめた衣服を、雨期に濡れたまま着たため結核が蔓延し、これにそれまではなかったインフルエンザも加わって「1900年頃のポリネシアの人口の減少」を招いたという。

- 12) Emile NOLDE: *MEIN LEBEN*, Köln, 1976, p. 305.
- 13) G. KOCH, *op. cit.*, p. 32によれば「19世紀末にはこうした(かつての)オセアニアはもはや存在しなかった。激しいキリスト教化があらゆる島のすみずみにまで行きわたった。(・・・)タヒチの北西に位置する小さな植民都市パペーテには、伝統的な様式の家屋は一軒もない。錆びついた小屋やバーが大きな商社会社の支店やイギリス、ドイツ、アメリカの領事館や教会と並んでいる。(・・・)1900年頃のパペーテは涙にくれる町であり、その住民は朽ちかけた、今にも倒壊しそうなあばら屋に住んでいるのである」。
- 14) ゴーギャン、前掲書、p. 112.
- 15) ゴーギャン、前掲書、p. 137.
- 16) ゴーギャン、前掲書、p. 157.
- 17) ゴーギャン、前掲書、p. 161.
- 18) ゴーギャン、前掲書、p. 167.
- 19) W. RUBIN (ed.): *PRIMITIVISMUS IN DER KUNST DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS*, München, 1984, p. 16.
- 20) RUBIN, *ibid.*, p. 16.
- 21) 実際に日本に来た、あるいは来なかった、または来ようとしなかったジャポニスムの画家、工芸家の問題については、拙論「スコットランドのジャポニスム：ヘンリーとホーネルの場合」(「英国アバディーン美術館所蔵：イギリス・フランス近代名画展」[2000-2001年、長崎県立美術博物館他]カタログ、p. 17-28)も参照されたい。
- 22) C. ROHDES: *PRIMITIVISM AND MODERN ART*, London, 1994, p. 59.
- 23) 欧米の“プリミティヴ”に相当する言葉には様々なニュアンス、意味があるが、たとえばフランス語で“Art primitif”という場合、本来の意味は「ルネサンスに先立つ時代の彫刻、とりわけ絵画」、つまり技術的にはまだ完成されていない14-15世紀の初期ルネサンス美術をさし、次に、アンリ(“税関吏”)・ルソーに代表される、こうした芸術に似通うところのある近代の“素朴絵画”をさす。“プリミティヴィスム”という言葉も元来はこうした美術とかかわるものであり、「原始民族の芸術を模倣し、あるいはこれに靈感を受けた芸術」という意味は、これから派生した二義的なものであった(以上、*Trésor de la Langue Française*, tome 13, Gallimard, 1988による)。なお、「19世紀ラルース大百科事典」(第1巻、1866年刊)には“Primitivisme”の項目はなく、6巻本の「20世紀」版(第1巻、1928年刊)には美術用語として載っているが、それに当てられた説明、定義は「プリミティブの模倣」、これがすべてである。ちなみにジャポニスムについては、前者には記載はなく、後者(20世紀版)には、「日本の美術品に

対する嗜好、日本美術の模倣」として記載され、さらに「日本の言語、芸術の研究者」として“Japonisant, Japoniste”が挙げられ、また「日本からの美術品」の意味で“Japonerie, Japonaiserie”が記載されている。

- 24) G. BLOCKER: *THE AESTHETICS OF PRIMITIVE ART*, London, 1989, p. 28.
- 25) RUBIN, *op. cit.*, p. 9.
- 26) William S. BRADLEY: *EMIL NOLDE AND GERMAN EXPRESSIONISM, A PROPHET IN HIS OWN LAND*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 81.
- 27) RUBIN, *ibid.*, p. 391.
- 28) Jill LLOYD: *GERMAN EXPRESSIONISM, PRIMITIVISM AND MODERNITY*, Yale University Press, 1991, p. 48参照。
- 29) 画家に対するナチスの弾圧には展覧会に出品を禁止するものと、それ以上にきびしい制作自体の禁止 (Malverbot) とがあったが、後者の禁令の対象となったノルデは、ゼービュルの自宅でひそかに水彩で静物や風景を描いた。これらを総称して「描かれざる絵」(Ungemalte Bilder) と呼んでいる。
- 30) 註12に挙げた版がそれである。
- 31) NOLDE, *op. cit.*, p. 262.
- 32) NOLDE, *op. cit.*, p. 274.
- 33) Stephen Eric BRONNER: “Emil Nolde and the Politics of Rage”, in S. E. BRONNER and Douglas KELLER (ed.): *PASSION AND REBELLION, THE EXPRESSIONIST HERITAGE*, New York, 1983, p. 293.
- 34) 註12の1巻本の pp. 201-203参照。
- 35) NOLDE, *op. cit.*, p. 201-202.
- 36) ゴーガン、前掲書、p. 161.
- 37) NOLDE, *op. cit.*, p. 201.
- 38) W. O. HENDERSON: *THE GERMAN COLONIAL EMPIRE 1884-1919*, London, 1993, p. 148.
- 39) HENDERSON, *ibid.*, p. 28.
- 40) NOLDE, *op. cit.*, p. 249.
- 41) NOLDE, *op. cit.*, p. 252.
- 42) NOLDE, *op. cit.*, p. 252.
- 43) ピエル・ロチ 『お菊さん』(野上豊一郎訳、岩波文庫版)、p. 171.
- 44) Karl BILANG: *BILD UND GEGENBILD, DAS URSPRÜNGLICHE IN DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS*, Leipzig, 1989, p. 102.
- 45) BILANG, *ibid.*, p. 102.
- 46) NOLDE, *op. cit.*, p. 259.
- 47) NOLDE, *op. cit.*, p. 262.