

日本におけるジョルジュ・ルオーの紹介、 あるいはその受容について

金澤清恵

はじめに

渡欧経験もあり語学に堪能だった黒田重太郎（1887-1970）は、洋画家としての活動の傍ら、美術評論を数多く執筆し、その代表的なものの中でモーリス・ドニ（1870-1943）に関する論考を残している。1910年代に『中央美術』誌等に記した文章は、『セザンヌ以後』（1920年）や『モーリス・ドニと象徴派』（1921年）などの著作としてまとめられてもいる。

黒田が1923年（大正12年）11月に『中央美術』に発表した『「気稟」の畫派——現代美術の諸傾向に関するノート——』の中で使われる「気稟」とは、タンペラマンを指し、これをもって自然を見る、というセザンヌの言葉として知られている。ドニは、自らの論文『セザンヌ』においてこの言葉を引用しているが、ドニに傾倒する黒田は、その言葉を頼りにこの題名を記したに違いない。本論考の第三章は、「象徴主義より『聖美術主義』へ、ドニと聖美術派」とされているが、幾度も論考を重ねて来た画家への論考が成熟したものとして示されている。

ところで、本論考の第一章には、ジョルジュ・ルオー（1871-1958）の名が示されており、これが本邦におけるルオー登場の最初期の論文とみなされている。モーリス・ドニの名が登場するのは、1909年（明治42年）8月に高村光太郎が翻訳した「画論アンリィ・マティス」においてである¹⁾ ことを考えるならば、ドニと半年しか生まれの違わない画家の日本への紹介は、14年もあとのことなのである。

ジョルジュ・ルオーは、ピカソ、マティスらとともに20世紀前半のフランスを代表する画家である。パリに家具職人の息子として生まれ、1885年からステンドグラス修復の工房に徒弟修業し、かたわら装飾美術学校の夜間コースに学ぶが、1890年より絵画に専念し、パリの国立美術学校に通い始め、1892年よりギュスターヴ・モローの教えを受けた。しかし、まもなくここを去ってリギュジェの修道院に入り、文学家ユイスマンスたちと知己を得、内面的、宗教的な感情を養った。1898年には、モロー没後に旧宅に遺作とともに創設されたモロー美術館の初代館長を務めた。1903年には、サロン・ドートンヌの創立に参加している。このころからルオーは、伝統的な主題と画様式を捨て去り、師モローの作品の影響下に、幅の広い動的な筆触、暗色と原色を対比させた色彩を用いて、社会的な不正義に対する怒りと

悲しみを、時に宗教的主題、時に道化、娼婦、裁判官など市井の人々を主題として描き続けた。それらは様式的に同時期のフォーヴィスムと類をなすことは事実であるが、それら絵画の「主義」とは一線を画す精神性を備えた表現主義とみなされる。

20世紀前半に西洋の美術にかかわる歴史の情報が急激に日本に流入した時、印象派・ポスト印象派からエコール・ド・パリに至る近代のフランス画家たちの多く——ミレー、セザンヌ、ルノワール、ピカソ、ドニ等々——の存在が大々的に取り扱われ、コンテンポラリーの中心的な画家の一人としてジョルジュ・ルオーが存在したと、現在日本各所に他の画家に比して多くの重要作がコレクションされている事実を以て推し量ることができる。しかしその他多くの画家たちの本邦への紹介ないしは受容の在り方がこれまで盛んに取り扱われてきたのに対し、その名声の割にこの画家の取り扱われ方は端緒に着いたところである。

その重要な事例を見るならば、後藤新治氏が、2005年（平成17年）にパナソニック電気汐留ミュージアムで開催された『ルオーと白樺派——近代日本のルオー受容展』の図録に寄稿した「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」、そして同氏が2007年（平成19）年に北海道立三好太郎美術館において『ジョルジュ・ルオーと三好太郎展』の図録に寄稿した「近代日本美術史のルオー受容——戦間期を中心に」、さらには同氏が2006年に『西南学院大学国際文化論集』第21巻第1号に発表した「近代日本美術史のルオー受容——1908年から1958年まで——（1）」が挙げられよう²⁾。後藤氏のアプローチは、いずれもルオーの日本への受容という課題に関し、ルオーと初めて会ったという日本人画家、梅原龍三郎³⁾と里見勝蔵を発端とし、ルオーと近い関係にあった福島繁太郎の存在を紹介し、戦間期のこの画家の取り扱いの興隆とその変容を提示しており、ルオー受容に関しては最も重要なものとされよう⁴⁾。

筆者は、ルオーの受容にかかわる後藤氏を含む近年の論考に先立つ2003年（平成15年）4月、ルオーをコレクションの中心に据えるパナソニック電気汐留ミュージアムの開館記念展『ジョルジュ・ルオー——未完の旅路展』が開催された折に出版された図録の参考文献を編纂する機会を得て、大正期から現代に至るこの画家にかかわる本邦での紹介の過程を辿ることが出来た。これから約10年を経て、現在これを増補する文献表を編纂しており、近々に発表する予定である。本論考はこれに併せ、そしてこれを起点として、先行論文の成果を踏まえながら、総合的にルオー受容の発端と展開を跡づけようとするものである。

まず大正末期以降、はじめてこの画家が紹介された時、いかに取り扱われたかを、主要な文献を参照しながら跡づける。さらにはその後の扱いの変化の過程を概観する。次に後藤論文においても扱われている福島繁太郎とルオーの関係を見ることとする。ルオー受容においてこの蒐集家の存在は無視することは出来ない。福島がその豊富な画家との交流に基づいて日本への受容に果たした役割をより明確に位置づけたい。そのために1929年（昭和4年）2月の雑誌『美術新論』の福島コレクション特集、あるいは自らのルオーコレクションの全貌の一端を世に示した1934年（昭和9年）に行われた展覧会を起点に、出光美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、パナソニック電気汐留ミュージアム等本邦に在る世界的に見てもこの画家の重要なコレクションの基幹をなす作品群へと繋がる作品群とコレクター福島の影響を概観する。

なお、本稿は、文献情報をもとにルオーの受容の在り方を考察するもので、さらなるステップとしては、ルオー自身の作品と日本の画家たちの実作の比較による検証がなされなければならない。これの先行研究としては、先にも挙げた2005年（平成17年）パナソニック電工汐留ミュージアムの『ルオーと白樺派展』、あるいは2007年（平成19年）北海道立三岸好太郎美術館の『ジョルジュ・ルオーと三岸好太郎展』等で梅原、里見を端緒として、直接的な影響を受けた三岸などの実証的検証が行われているが、これについてはより広範に詳細な検証が必要と考える。よってこの課題については別稿を設けたい、と考えている。

1. ルオーの日本への紹介の端緒——1920年代後半

印象派・ポスト印象派の存在が日本に知らしめられたのは20世紀初頭のことである。それを担ったのは、武者小路実篤、柳宗悦といった白樺の同人たちや1900年初頭に渡欧した久米桂一郎や高村光太郎ら芸術家たちであった。彼らは、西洋の同時代の劇的に展開する芸術思潮を知り、いち早く日本に知らしめようとし、モーリス・ドニやマイヨール、ボナールらナビ派、マティスやドランらフォーヴィスムといったポスト印象派に連なる同時代の画家たちさえも盛んに紹介しはじめた。同時代の画家たちは多分にこれに影響を受け、たとえば日本のフォーヴィスムともいえるヒュウザン会の第一回展覧会は1912年に開催され、萬鉄五郎は、日本における最初期のフォーヴィスム的作品⁵⁾と言われる《裸体美人》（東京国立近代美術館蔵）を制作している。

先の述べたように、ジョルジュ・ルオーの名前が日本で最初に登場したのは、黒田重太郎、「『気稟』の畫派(上)——現代美術の諸傾向に関するノート——」の中での記述とされている⁶⁾。

モロオ自身は考古学的理想派画家であって独りその学識と夢想の上に物語的な構図を案出してゐた人であるけれど、一方鋭敏なクリチックの思想を持ち、何等の官学派的偏見にも煩はされ事なしに、果敢と独創を奨励し、生徒達の個性を突止める上に爛眼を有つてゐただけ、彼の門下からは可成り異色ある作家が輩出した。即ちゲラン、マンギャン、ピオ、フランドラン、デヴリエール、マルケ、カモアン等略々此処に述べる傾向に一致してゐる人達や、後にフォギスムの闘将となつたマチス、ルオール等がそれである⁷⁾。

黒田はここで1890年代の美術の新しい傾向、セザンヌ、ゴーギャン、ポン＝タヴェン派、ナビ派を挙げ、それより少し遅れてモローのアトリエでの指導がなされたと述べている。西洋美術に造詣が深い黒田らしい、現代にも通じる美術史観が見て取れよう。黒田は続いて、1924年（大正13年）2月に同誌上で「フォーヴとフォーヴィズム」の第三章でルオー¹⁰⁾をとりあげる。印象派やポスト印象派の紹介者として知られる画家であり批評家で、パリにも滞在した黒田重太郎は、『セザンヌ以後』など、セザンヌの影響についての論考を1919年（大正8年）の『中央美術』誌に書いているが、そこではルオーについては触れていない。それを記

した1919年の時点では、黒田自身が渡仏前であり（渡仏は1921年）、本国の情報を知らなかったであろうし、ルオーの名が本国フランスでさえそれほど知られていなかったせいもあるだろう。「フォーヴとフォーヴィズム」では、ミシェル・ピュイ、アンドレ・サルモン、ギュスターヴ・コキオらの文章を引用しながら、画家ルオーの姿を正確に伝えようとしている。

フォーヴの中のフォーヴ、此画家を評してミシェル・ピュイはダンテの如く地獄の創造者だと云った。……1894年から1903年、秋のサロンが創設せられた年へかけて、ルオーは少しの間断もなく制作に努めたに違ひない。何故なれば、恐らく彼の生涯に於ける重要な展開は此間に於て行はれたと推測せられるからである。……彼の作品が斯く迄の力強さを誇り得るのは、その作品を生まうとした当初のデシジョンの確固さを語るものである。マチスの作品も時としてそのデシジョンの確固さに依って、人を撲つものがある。……更らに私は、彼の作品がマチスに比べて、より多く均衡を破る事があらうとも、なほ其処にプラスチックな強味を失はないでゐる点で、或る異なった長所を見出すのである⁸⁾。

黒田は、ルオーの初期の作品の展開、すなわちセザンヌの影響を受けていた時期を重視し、それが後の作風にも影響したという。また、造形的力強さを持ち合わせている点を評価している。

さらに、黒田は、1929年（昭和4年）に『セレクト』誌に、ついには画家論を展開する。これは、他の多くが同時代の画家として画家本人に接触した結果として、画家の陶酔的な気質やそれを想起させる絵画様式について記述されているのとは異なり、そのテーマに着目し、娼婦や曲芸師のような主題でさえもキリスト教の主題に関連するものである、と指摘していることが注目される¹¹⁾。

云い換へれば彼の藝術は一見オウダシユウな伝統破壊に見える。併し再見し、三見するに至って、それが如何にも細心な注意と、伝統に対する深い理解の下に行はれてゐるかがよくわかって来る。一気に、筆のクウプであらはされた物象の形、激しい明暗の対置、厚ぼったい屑タウシュとお汁スユクで描いた所との交錯、私は先年二科で、その『クラウン』を見直して、その技巧の何れ一つにも典拠のないものがないのを見出して、今更のやうに驚いた。そして更めて彼の前半生が、後半生に対して無意義でなかった事を痛感した⁹⁾。

フォーヴィズムに関する黒田の論文とほぼ時を同じくしてルオーについて記事を書いたのは画家、里見勝蔵である。黒田の記事から遅れること約半年後の1924年（大正13年）8月、『中央美術』誌上に「巴里の博覧会」と題する当地の報告を寄稿したものであった。里見勝蔵は、1913年（大正2年）に関西美術院で鹿子木孟郎に学び、東京美術学校在学中に二科展等で初入選を果たした後、1921年（大正10年）に渡仏し、モーリス・ド・ヴラマンクの前で絵画を学んだ日本的フォーヴィズム運動を主導した画家である。

野獣の群では、ルラル、トラン、ヴラマンク、ウチロ (Utrillo)、スゴンザック、フリエツ、デュフィー、この野獣の老将ルラルの水彩を多く見る期を得ない。先年百年の展覧会に於て2、3枚リュ・ラフィエツの画商で2、3枚。アツスランは小さい1枚を所有して——私はコレクションのもっとも大切なるもの——と云ひ。ヴラマンクは美しいのを1枚持ってルラルについてはかつて悪口を云つた事がない。画商ヴラルがすべてを買占めるのだと人は云ふ。ここに展覧されたのは女曲藝師の胸像。黒にエメロード緑とヴェルミヨンが溶けにちんで陰惨な色。全く形式をもたない奔放な作品だ。獐猛な裸女や道化役者¹⁰⁾。

梅原と同様に最初期にルオーの存在に注目した里見は、さらに初期のルオーについて1926年(大正15年)年に『みづゑ』誌上で「仏蘭西現代画家ルオー」と題した記事を寄稿し、その芸術分析を試みている。

ここに於て今まで不了解の中に素放とも無秩序と見へた線は聡明色彩は熾烈となつて、画面上のあらゆる物象は缺くべからざる決定した位置と甚だ有意義な行動を帯びて直截 簡明 健康 人格 鋭い生命を喚起してもっとも適切な完全な表現を得てゐる。この完全な人格と表現によってルオはセザンヌ ヴンゴグに列席する現代唯一の画家である¹¹⁾。

フランス近代美術は新世紀を迎え新しい展開を存分に展開している時期に、ポスト印象派の2人と同列に扱っているところが、この頃の日本人画家の視点を的確に示している。

黒田と里見の記事があらわれた後、フランス人によるこの画家の論評、あるいは画家自身の手になる詩も紹介されるに至る。1925年(大正14年)9月には、アンドレ・サルモンの翻訳「ルオルの聖詩画」が『中央美術』誌上で、また同誌面で翌年5月には「M・K」訳による「ヂョルヂユ・ルオール」の詩二編が紹介された。前者では《ミセレーレ》の8点とその他3点の図版を掲載し(図1)、「ヂョルヂユ・ルオル、戦争と聖詩の作者、彼は此の希望と恐怖とを扱った真の藝術家である」と終始ルオーを絶賛している¹²⁾。後者では、磔になったキリストの心情と、孤独な人、つまりセザンヌのことをうたつた散文「イゼルの基督」と「孤独な人へのささげもの」の2編に加え《イゼルの基督》と《セザンヌへの捧げもの》と題された挿絵が付されている。後半で「外形が俺から離れていく」というセザンヌの言葉を何度も引用し、「今こそ周囲は俺から離れてゆく」と、孤高の画家の姿についてうたっている¹³⁾。ポスト印象派の画家がかつて『白樺』誌上で紹介されたごとく、作品以上に画家の精神性に依拠して紹介しようとする意図が興味深い。ちなみに雑誌の紙面でルオーの作品がはじめて紹介されたのはこの直前の1926年(大正15年)4月、『中央美術』に「ヴィルドラック氏将来フランス名画展」(於京橋区北槇町日米信託ビル)を紹介した記事であり、この時ルオーの作品《道化》と《乳母》と題される実作が日本に将来していた¹⁴⁾。また、同年7月には、『みづゑ』にルオーの《裸体》が掲載され、9月には第13回二科美術展に《肖像》が出品、10月には、『アトリエ』(第3巻第10号)、『中央美術』誌面(第12巻第10号)にもルオーの《肖像》が掲載された。

1927年3月に仏蘭西美術展に3点の作品が出品、また正宗得三郎編纂の『現代仏蘭西名家画集』（アトリエ社、1926年7月）には、図版《娘の馬車》が掲載され、ルオーは一部美術愛好家の目にとまっていたものと思われる¹⁵⁾。

1927年（昭和2年）には、写真家そして美術評論家として知られる中島謙吉が、雑誌『美の國』で「ジユルオゼス・ルオール（仏蘭西近代美術思潮批判）」を発表している。中島は、マネ以降の近代美術について言及しながら、ルオーの絵画の特殊性について述べている。

ルオールの描線は其最も生々しいものと解釈されるかも知れない。彼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。……然し彼の表現の形式は確實なる立体の制約の精神から出発してゐる。其点セザンヌの影響を受けてはいることは否めない。挿絵『浴女』などに於て殊にそれは明である。色彩描線に於ては彼は直接誰れの感化をも受けて居ない。恐らく彼自身の個性からのものであると思ふ¹⁶⁾。

1928年（昭和3年）5月の『中央美術』誌には、ルオーについて、詩人で、1927年にパリで東洋美術史を学んだ川路柳虹が対話形式で語っている。そこに、パリのF氏夫妻の新しいアパートの一室とある。F氏とは、すなわち福島繁太郎のことである。

此間ベルンネームで、大へんいいルオーを見ました。例の娼婦の裸ですが、そしてよほど前の作らしいのですが、今のものよりもっとどこかに優しみがありません。セザンヌから学んでるものがありますね¹⁷⁾。

『中央美術』のこの号はルオーに関してもう一編、里見勝蔵が「異常な野生・極度の歓喜」と題する記事を寄稿している。

かくてルオーは世界画壇の最も暴慢な王位に即き、世人を戦慄せしめ、圧倒した——異常な野生。極度の歓喜。奇怪な魅惑。瞑想。懊惱……。……。ローズの豊饒な肉体は、糜爛した赤、陰惨な青を以ってモデレして、黒い太い線は輪郭に沿って或ひは背景に溶け込み、ある時は身体の内部に入ってモデレを助長しつつ生の横溢した、幸福な肉体を表現する。青と緑の背景の一部は橙色の対色を以って単調を破壊する¹⁸⁾。

里見は、印象派と野獣派について言及した後で、ルオーにみられる野生性を主軸に、道化と宗教画についても言及し、ルオー絵画の主題とその特徴を言及している。ルオーの裸婦にみられる色彩の対比で伝統的な絵画を破壊していると述べている。彼の師であるヴラマンクが述べる「マチスもヴラマンクも未だ駄目だ！」という言葉を用いて、ルオーの作品の衝撃を語っている。

そして1930年（昭和5年）2月、ついに『美術新論』でルオーの大々的な特集が組まれるに至り、熊岡美彦ら6人がルオーに関する記事を寄稿する¹⁹⁾。これは、鈴木千久馬が記しているように、福島繁太郎のコレクションが大々的に紹介されたものでもあった。熊岡美彦と近

藤柏次郎は、ルオーの作品をパリの福島邸で見る機会を得て、ルオー本人とも会ったと語っている。鈴木千久馬は、ルオーとジョルジュ・ブラックを比較しながら、「意識的計画的な彼等（ルオーとブラック）のマニエールは、決してマニエリズムには陥っていない。……彼等は決して何等のイズムを有たない。従って彼等はそれ程型を意識してはゐないと思はれる。彼等に有るものは、純粹により力強くあらんとするデクララションに於ける意思のみであると思ふ²⁰⁾」と語っている。

これまで見てきたルオー紹介の最初期の文献には2つの観点の主が示されていることがわかる。第一にその評価の多くは、セザンヌやゴッホといったポスト印象派と比較し、それがどのように類似しているのか、または比較に値するという観点が突出している。たとえば中島の記述に明らかなように、ルオーの芸術はセザンヌのそれと比較され、理解されているのである。ルオーが日本人の画家や評論家から肯定的な評価をされたのは、ルオーがモローの下で基礎となる美術理論や技術を学んだ上で、大胆な筆致で描いており、また、セザンヌの影響を受けているから、ということなのだ。第二には、黒田の例に明らかな通り、かつて『白樺』で紹介されたセザンヌやゴッホがそうであったように、画家自身の精神性を語る、画家をドラマティックに語ろうとする傾向であり、これはこの次の時代にさらに重さを増していくことになる。

2. ルオーの日本への紹介の変容——1930年代から現代へ

1930年代の受容に関しては、後藤新治氏は、両大戦間という極めて特殊な時期において国粹主義的なイデオロギーの影響を受けることになる」と述べている。宮田重雄が「仏蘭西の鉄斎」と述べ、益田義信が「六法の気韻生動」や「牧溪の墨絵」と述べたことを受けて、「ルオーの中に〈日本的なもの〉あるいは〈東洋的なもの〉を積極的に見出すという、ナルシス的自己愛にも似た半ば自虐的で屈折した受容」が行われるようになるという²¹⁾。セザンヌでさえ日本での受容が落ち着いた頃に、その水彩技法に東洋の水墨の影響を見る、という見方がなされるが、ルオーのそれも同様な扱いを受けていることは極めて興味深い。

また、1935年（昭和10年）2月の『美術』（第10巻、第2号）で梅原龍三郎と伊藤廉がルオーの写実について語り²²⁾、1937年（昭和12年）2月に『美術』（第12巻、第2号）で、鹿子木道雄がルオーとマティスについて語る²³⁾など、ルオー芸術のより深い理解のための新たな局面が拓かれつつあった時期でもある。

1940年代に入ると戦争の影響により、他の西洋美術の扱い同様、ルオーの評論は激減するが、戦後間もなく、1949年（昭和24年）以降にその数は再び増えはじめ、東京国立博物館で回顧展が開催される1953年（昭和28年）には再び多くの論評がよせられるようになった。そして画家が没したのは1958年（昭和33年）である。同年石橋財団ブリヂストン美術館で、1961年（昭和36年）には国立西洋美術館で遺作展が開催される。こうしたルオー追悼特集において、ルオーの画業を振り返りつつ、改めてルオーが評価され、本邦における画家ルオーの地位は不動のものとなった。その一例を見るならば、1958年（昭和33年）の『みづゑ』

(第33号) 7月号のルオー特集号は、ルオーの生涯について語りながら、これまで初期の日本での論評ではあまり評価されていなかった1930年代以降の作品を積極的に肯定している。この中で柳亮は、この時期に描かれるようになった「ジャンヌ・ダルク」について「女性を描けば、かつての『娼婦』に見られるような、グロテスクな冷笑的な扱いしかなかった彼が、女性の優美な美しさを、すなおに受け入れるようになったことは、もっとも象徴的な現象で、全体にいままでの諷刺的傾向は緩和され、ギュスターヴ・カンのいわゆる『天国への帰還の日』がようやくここに訪れたのである」と評している²⁴⁾。また柳はさらに、1930年以降の聖画的主題に関して、《キリストのいる風景画》の連作をこの時期の代表作とし、「ルオーはこの新しい聖画の創造を最終段階として、見事にその芸術を大成」し、「ドラクロワをしのばせる色彩の燦然たる輝き、ゆるぎのない堂々たる筆致、そこにいだかれた清浄な魂、或いは精神的格調の高さ、いずれも彼がその永い芸術の遍歴を通して、ひとつひとつ身につけてきたものであるが、今やそれが堰を切って一時にそこへ発映するに至ったのであって、この連作によって、はじめて彼は真に巨匠としてその名を不朽にすることができたと言っても過言ではなからう」と評している²⁵⁾。

さらに一例を挙げるならば、黒江光彦は、1959年(昭和24年)の『美術手帖』12月号で、「ルオーはその心情において本質的に孤独であった。けれども晩年の彼は、その孤独を通じて求めてきた芸術を、ようやく理解され、尊敬をうけた。80歳の誕生日を迎えた1951年、フランス・カトリック知識人協会主催で「ルオー礼賛の夕べ」が開かれ、今世紀最大のキリスト教画家とたたえられた」と画家の晩年の動向を正確に伝えている²⁶⁾。事実パリでは、1951年にシャイヨー宮で「ルオー礼賛の会」が催され、1953年には、ローマ法王ピウス13世よりグレゴリオ大勲章を授与されるなど、フランスの国民的画家としての地位が確立されたのであった。

1960、70年代はルオーに限らず、近代画家の美術論考や美術本などが多く出版された。高階秀爾によるベルナール・ドリヴァルのルオー論の翻訳²⁷⁾や柳宗玄の「ルオーの夜明け——スアレスとの往復書簡による²⁸⁾」などの翻訳、新たな資料の紹介などが進む中、1990年(平成2)には日本語版のルオーの版画全作品集²⁹⁾が刊行されるなど、それまで不明であったルオー作品が明らかにされている。

3. 福島繁太郎とルオー

福島繁太郎(1895-1960)は昭和時代の美術評論家、収集家である。パリでルオーのほかマティス、ピカソらの作品を収集し、その総体は「福島コレクション」の名で知られる。福島のコレクションは、蒐集の際の彼の先見性とルオー作品の充実ぶりが特徴と言える。福島が前述の美術雑誌『Formes』をパリで刊行したのは、1929年(昭和4年)のこと。この雑誌は、フランスやイギリスの美術を紹介するもので、美術史家ルネ・ユイグがこの雑誌でデビューするなど、学術的にも重要な位置を示していた。コレクターとしてのみならず、福島の当時のパリ美術界でのポジションがこれによって推し量られる³⁰⁾。

この福島コレクションに関して、松方の作品蒐集にも携わった美術史家、矢代幸雄は、パ

り在住の福島に直接会う機会は逸したようで、それをことの外後悔したようだ。矢代は、福島のコレクションが、本人の鑑識眼からなる良質なものであると述べ、また、佐野繁次郎や香月泰男、福島の幼なじみであった画家、高島達四郎らもそれらの蒐集品と福島の鑑識眼について言及している³¹⁾。

さらに福島は自身のコレクションについて、「私はただ自分が好きな絵の為に絵を買いました。コレクションを作ろうなどと云う意思是毛頭なく、買っている中にだんだんたまってコレクションになってしまったのです。アメリカの美術館は好みを第二にして標本的に集めているようですが、私はその様な集め方をしたのではありませんから、エコール・ド・パリとすれば当然なくてはならぬものが抜けているものもありましょう。これが個人のコレクションの特徴で、これでいいと思う」と、述べ、「嫌いなのは、はったりじみた絵です。だから今でもサルバドル・ダリのような作品は大嫌いです³²⁾」と自らの嗜好についても語っている。

福島繁太郎のコレクション自体は1923年（大正12年）7月にパリへ行った折り、三菱商事パリ支店長久我貞三郎の勧めでルノワールの《アルジャントゥイユ風景》（1974年）を購入し、ロンドンで購入したアウガスタス・ジョンの絵を手放し、フランス絵画に興味を持ったことにはじまる。福島は、父が残した遺産のおかげで、一生働かずにすむほどの財産をもち、フランスで裕福な生活をするのが可能であった。彼が多くの絵を蒐集できたのもそういった理由からであった。

福島のフランス滞在は、1924年（大正13年）から25年と、26年から31年の二期に渡る。1924年の9月にはパリ郊外のヌイイに一戸建ての家を借り、1925年夏の一時帰国までそこで暮らし、画廊巡りなどをしながら鑑識眼を養っていった。その間、ピカソの蒐集やマティス邸訪問など画家との交流も盛んにおこなった。絵画蒐集が本格化するのは2回目の滞在時である。ルオー作品蒐集もこの時期に集中する。ブルドネイ街に居を構えた福島は、作品を購入し続け、住まいが手狭になり、1927年に16区のヴィヨン・ウイトコム大通りに居を構えた。ここでルオーや音楽家、画家など多くの芸術家との親密な交流がはじまることになる³³⁾。

福島自身の回想によると、ルオーの存在を知ったのは、ジョン・ゴルドンの『モダン・フレンチ・ペインティング』を読んでからだという³⁴⁾。1924年（大正13年）2月には、パリのベルネーム・ジュヌ画廊で水彩画を見る機会を得、同年の3月、ドリュエ画廊でルオーの個展を見ている。翌年には、ベルネーム・ジュヌ画廊で《裸婦》（1905年）を購入するに至ったという。

慶子夫人の回想によると、ヴォラールが作品をみせてくれないという理由で、ロシア・バレエ団を率いて文学、音楽、舞台芸術、舞踏を総合してプロデュースしたセルゲイ・ディアギレフの一行が、ルオーの作品を観に福島邸を訪れたこともあったという³⁵⁾。これらのコレクションは福島邸の壁に飾られ、招待状を持った客が自由に見ることができたという（図2、3）。福島とルオーとの親密な交際については、彼らが雑誌や本の中で多く語っている。それらは破天荒なルオーの性格を明らかにするとともに、彼らがいかに親しい間柄だったのかを示すものでもある。中でも、ディアギレフの装飾を行った後、福島夫人慶子のタクシーに

唐突に乗り込んだ話や、夫人が盲腸炎のためスイスのモンタナで療養した際に共同生活をした話などは、まさしく家族ぐるみの付き合いであったことをうかがわせる。また、戦後福島一家が熱海に疎開していた折にも、ルオーから彼らを気遣う手紙が届けられている³⁶⁾。

福島コレクションは、福島のパリ滞在中、1929年(昭和4年)2月の『美術新論』の特集「フランス現代名家作品集」の中で紹介された。福島コレクションの総数86点に図版と10点の批評記事が掲載され、これにより、当時の福島コレクションについて知ることができる³⁷⁾。また、同誌の中で、熊岡美彦が福島の蒐集状況について報告しており、福島繁太郎が帰国する1931年までの間のコレクション形成の詳細がわかる。当時は、ルオーの蒐集作品はまだ16点であるが、ドラン、ピカソの14点よりも多く蒐集している。熊岡美彦が「福島氏コレクション」、福島繁太郎本人が「蒐集画に就て」、伊原宇三郎が「ピカソのLa Fontaine」、鈴木千久馬が「ピカソの裸女」、佐分眞が「福島コレクション小感」、山田新一が「三つのモディリアニ」、岡見富雄が「ジョルジ・ルオー」、中山巍が「福島氏と其のコレクション小感」、中野和高が「福島コレクションの記憶」、高島達四郎が「コレクション・フクシマと福島」を記している。熊岡は、大原や松方と異なり、「福島氏は全く自分一人の考で集めて居る点が、更に驚く処」だと述べ、「目下は最もルオーの蒐集に力を用ゐて居る」と、当時の福島の先見性とルオーへの執着について語っている³⁸⁾。また、ルオーの作品は「力と量と熱とのひた押し」で圧倒されたという率直な感想も述べている³⁹⁾。10編の論評の中で、ルオーという題名で語っているのは、洋画家岡見富雄である。岡見は、「ピカソの造形的抽象の重き」は、ルオーにおける「色彩とエクスプレッションの機能」に変わっており、また、彼の作品が表現的とはいえ、ココシユカやアンソールと比較するとルオーの立脚点は独自であると言及している。福島コレクションのルオーについては、以下のように言及している。

近作に於ける、マチエール、その物のみを熟視しても、ランブラン、セザンヌの或物に感ずる豊富と強固を所有して居る、福島コレクションの中の道化役者、女半身像の如きはその例証の最も優れたるもので在て、実に感嘆を禁じ得ないものである⁴⁰⁾。

福島コレクションにおけるルオー作品は、その存在を知る者からは当時から評価が高かったことがうかがえよう。この誌面での紹介は、ルオーを知らない日本人に影響を与えたであろうことは想像に難くない。

福島の帰国後、1934年(昭和9年)に持ち帰ったコレクションのうち、36点が国画展の主催により日劇5階ホールで展示された⁴¹⁾。日本ではじめてもっとも多くのルオー作品が展示されたのがこの展覧会である。

その後福島は徐々にルオー作品のコレクションを増やしていき、1966年(昭和41年)に石橋財団ブリヂストン美術館で開催された『旧福島コレクション』展図録によると、やがては25点のルオー作品を所蔵するに至ったという。福島コレクションは、ルオーのほかにコロー、セザンヌ、ルノワール、ルソー、マティス、ドラン、ピカソ、ブラック、スゴンザック、スーチン、ユトリロ、モディリアーニ、ベラール、ゴエルグ、チェリチェフ、エルンストの作品からなる。コローがあるのは異質ではあるが、現代作家のコレクションが主であった。尚、

福島コレクションに関しては、『戦後洋画と福島繁太郎——昭和美術の一側面展』（山口県立美術館、1991年）図録において詳細なデータが記載されている⁴²⁾。フランス近代絵画の有数の蒐集品であったコレクションは、最大時120点を数えたというが、ルオーはその中心にあったのである。

それらコレクションは、今では国内外に散逸してしまっただが、《郊外のキリスト》（図4）のように一部のコレクションは、日本の美術館等に収められている（Appendix. 1., 2. 福島コレクション作品一覧を参照）。その後、ルオー作品は、石橋財団ブリヂストン美術館、出光美術館、清春白樺美術館、パナソニック電気汐留ミュージアム等で多数所蔵されている。

4. 日本のルオーコレクションについて

石橋財団ブリヂストン美術館は、先にも述べたように、ルオー没年に回顧展を、福島コレクションについての展覧会を1966年に開いている。その後に直接・間接的に福島コレクション由来のルオー作品を購入し、いくつかの作品が近年まで寄託されていた。

国立西洋美術館には、3点のルオー作品が所蔵されている。松方コレクションには、ルオーの作品ははいっていないが、所蔵のうちの《エバイ（びっくりした男）》（図5）は、梅原が所有していた作品で、1977年に梅原より寄贈された。

出光美術館のコレクションは、出光興産の創業者であり、出光美術館の創設者出光佐三（1885–1981）が蒐集したコレクションとして知られている。1972年、小林勇氏（岩波書店元会長）から、出光佐三のもとに、連作油彩画《受難》54点の話がもちこまれた。この作品が日本にもたらされ、『生誕100年記念——ルオー展』（吉井画廊/京都市美術館、1971年（昭和46年））で展示されたものであった。《受難》は白樺派の作家や画家に支持されており、小林や川端康成は、この作品の散逸を防ぐために尽力したという。出光は東洋古美術やアメリカの現代作家であるサム・フランシスの蒐集はしていたものの、ルオーについては詳しくなく、友人である富永惣一氏に相談をもちかけた。富永の「力作の絵巻」という評価や、小林、哲学者で評論家の谷川徹三、新聞記者で登山家の松方三郎（松方幸次郎の弟）らの勧めもあり、実見した。一目みて、その絵に日本画の線を見出した出光は、この作品の購入を決めた。その後、ルオーの娘であるジュヌヴィエヌ・ルオーとイザベル・ルオーが来日し、《受難》54点を見、また、出光の人柄に感じ入り、ルオー家所蔵の銅板画集《ミセレーレ》42点や画家の使用していた絵皿等の寄贈を申し出たという。それにより、出光コレクションは、《受難》54点と《ミセレーレ》42点、計96点の一大コレクションとなった。さらにコレクションは増え、400点近いコレクションに成長したという。《受難》はその後発見された10点を加え、総数64点、《ミセレーレ》はルオー家から寄贈され、58点の完全な作品となった⁴³⁾。

清春白樺美術館は、1983年（昭和58年）に清春芸術村の施設として建設された。武者小路実篤ら『白樺』の同人が建設しようとしてその夢を果たせなかった美術館を、個人的に親交のあった吉井長三が実現したものである。この美術館では、ルオーの作品を所蔵、常時展示している。版画集《ミセレーレ》にかかわる油彩画のほか、皿絵やコーヒーカップ、ポットと

いった陶器の作品も所蔵。さらに、ルオーの所蔵していた絵筆や絵の具も展示公開している。ここには、梅原龍三郎にまつわる重要な作品が2点所蔵されている。《裸婦》(1908年)(図6)と《武者絵》(1928年、油彩、パステル、紙、清春白樺美術館)である。前者は、日本にはじめてやってきたルオー作品であり、梅原が1920年にフランスを再渡仏した際に、友人のアスランに頼んで購入した作品である。1910年のドリュエ画廊の個展に出品されていたもので、梅原も観ていたものである。後者は、梅原がルオーを訪ねた際に日本の武者絵を贈り、それに感化されてルオーが描いた作品である。

パナソニック電工汐留ミュージアムは、1997年3月よりルオー作品の蒐集を開始し、2003年4月に開館以降、常設展示のほか数多くのルオーの企画展を開催している。現在では、42点の油彩、《流れる星のサーカス》、《パッション》、《悪の華》の連作版画を所蔵している。旧福島コレクションである《女曲馬師(人形の顔)》(図7)も所蔵しており、日本屈指のルオーコレクションを誇る美術館のひとつとして名高い。

現在では、油彩作品を20ほどの美術館が所蔵している(Appendix.3. 国内所蔵作品一覧表を参照)。

結び

ルオーは、アカデミーからもフォーヴィスムから離れ、フランスの画家たちからも一線を画し活動しており、ましてや極東の日本などつながりがあるとは到底思えない存在だが、美術愛好家や画家たちとの交流と、彼らによる紹介、作品蒐集により、その存在は1923年以降周知されていくようになる。それに一役買ったのは福島繁太郎であった。福島のパリの住まいに集まった画家たちは、そこでルオーに感化され、また、三岸好太郎のような画家は日本にもたらされたルオーの作品を観て影響を受けていたものと思われる⁴⁴⁾。日本でルオーが受け入れられたのは、福島による功績が大きい。彼によりルオーの良作が25点も日本にもたらされたのである。ルオーの存在は1930年代以降の日本で独自で重要な位置を占め、今でもなおそれを保ったまままでいる。

西欧近代美術の日本への紹介の諸相と受容の在り方が盛んに議論されるようになってからかなりの時間がすでに経過したが、その成果はかなり熟成されつつあるように感じられる。近年刊行された『美術フォーラム21特集：日本におけるフランス——創造的受容』(vol.23、2011年、醍醐書房)は、その成果のあらわれであろう。しかし個々の画家の扱いを見渡すならば、その調査の疎密は否めない。さらには、この課題に対して個々の研究者が取り組むのは、大概の場合、対象とする単独の画家に絞られることが多く、相対的に検証される場合が多いとは言い難い状況にあるのではないか。今後の課題として、筆者は、今後フランス近代美術の日本への紹介と受容の在り方をより俯瞰的に見て考察するアプローチを試みたいと考えている。その筆頭として、同時期に日本にフランス近代の画家たちの日本への紹介、たとえば、冒頭に挙げたモーリス・ドニのような画家とその影響の様相と、ルオーのそれが一線を画すものであることを明らかにしたい。

註

- 1) 高村光太郎訳「画論(1908年12月) アンリイ・マティス」『スバル』、1909(明治42)年9-10月、66頁。ドニの名前がはじめて語られたのは、武者小路実篤「6号感想」『白樺』、1912(大正元)年、8月、80-82頁。
- 2) 後藤新治「近代日本のルオー受容のための予備的考察」、『ルオーと白樺派——近代日本のルオー受容展』、松下電工汐留ミュージアム、2005年(平成17年)、12-16頁、後藤新治「近代日本美術史のルオー受容——1908年から1958年まで——(1)」、『西南学院大学国際文化論集』第21巻、第1号、2006年(平成18年)、87-112頁、後藤新治「近代日本美術史のルオー受容——戦間期を中心に——」、『ジョルジュ・ルオーと三岸好太郎展』、北海道立三岸好太郎美術館、2007年(平成19年)、43-49頁。
- 3) 日本でいち早くルオーに目をつけたのは、梅原龍三郎である。彼がその作品をはじめて観たのは、1908年のパリのサロン・ドートンヌだという。ルオーの作品は「小さな4号か6号ぐらいの絵を10点」程出品されており、1910年に開催されていたドゥルエ画廊のルオーの個展を見たという。それから10年後、1920年にアンブローズ・ヴォラルを訪ね、数点の小品を見せてもらったのだという。その後、ルオーが現れ、昼食を一緒にとり、初めてルオーを目にした。梅原の作品の写真を見て、そのうちのルノワール風の裸婦の一回がいいと言ったそうだ。その後友人のモーリス・アスランに頼み、ルオーの《裸婦》を日本に送ってもらったのだという。1920年(大正9年)のことである。
- 4) 他にルオー受容に関する論文は以下の通り。
山田俊之「日本のルオー受容・序章」、『ジョルジュ・ルオー：未完の旅路』、松下電工NAISミュージアム、2003年(平成15年)、129-134頁。
- 5) フォーヴィズムの受容に関しては、以下を参照。田中淳「後期印象派・考——1912年前後を中心に」(上)、『美術研究』、第368号、1997年、154頁。田中は、1912年を《裸体美人》と《玉乗り》という「後期印象派」に影響を受けた2つの作品が生まれたことと、東京で第一回ヒュウザン会が開催された年として重視している。
- 6) 後藤新治「近代日本美術史のルオー受容——1908年から1958年まで——(1)」、同上、101-102頁。
- 7) 黒田重太郎「『気禀』の畫派(上)——現代美術の諸傾向に関するノート——」『中央美術』、第9巻、第10号、1923年(大正12年)、11月、10頁。
- 8) 黒田重太郎、「フォーヴとフォーヴィズム」、『中央美術』、第99号、第10巻、第2号、1924年(大正13年)、2月、16-19頁。
- 9) 黒田重太郎「ルオールミゼリスの藝術と人」、『セレクト』、第1巻、第1号、1930年(昭和5年)、2頁。
- 10) 里見勝蔵「巴里の博覧会」、『中央美術』、第105号、第10巻、第8号、1924年(大正13年)、8月、128頁。
- 11) 里見勝蔵「佛國現代画家ルオー」、『みづゑ』、第257号、1926年(大正15年)、7月、317-318頁。
- 12) アンドレ・サルモン(筆)、税所篤二(訳)「ルオールミゼリスの聖詩画」、『中央美術』、第118号、第11巻、第9号、1925年(大正14年)、9月、24頁。
- 13) M・K(訳)「ヂョルヂユ・ルオールミゼリスの詩二編」、『中央美術』、第126号、第12巻、第5号、1926年(大正15年)、5月、100頁。
- 14) 後藤新治「近代日本のルオー受容のための予備的考察」、同上、12頁。ヨーロッパに留学していた日本人の多くが最初にルオーを目にしたのは、前述の通り、1924年のパリのドリュエ画廊の回顧展であったことだろう。油彩88点、陶器8点が出品された。洋画家の伊原宇三郎は、1958年(昭和33年)の『みづゑ臨時増刊号』で、1926年(昭和元年)に27点のルオー作品をパリのドゥルエ画廊で見たと言及している。ただし、このときの主役は、アンリ・ルソーであり、ルオーがメインではなかったという。里見勝蔵は、訪れたヴラマンクの家でルオーの水彩を見せてもらったのが最初のルオーとの出会いだと語っている。里見がパリに着いて、3か月後と述べているので、1921年7、8月頃と思われる。(里見勝蔵「仏蘭西現代画家ルオー」、同上、314頁)
- 15) 『中央美術』(第13巻、第6号、1927年(昭和2年)6月)に「ルオール 母と子」口絵掲載(中央美術主催第4回仏蘭西美術展出品作品)。同年、日仏芸術社主催第6回仏蘭西現代美術展(会期：1927年3月2日～31日、於上野東京府美術館、4月、於大阪商品陳列所)に、523.《顔(其一)》[水彩]、524.《顔(其二)》[水彩]、525.《女の顔》[水彩]が出品された。他に、仏蘭西現代美術展で出品された作品は以下の通り。仏蘭西文化交流協会他主催第7回仏蘭西美術展覧会(会期：1928年1月、於大阪三越、3月24日～5月6日、

- 於上野東京府美術館他)、313.《夜の風景》、日仏芸術社主催10周年記念フランス美術展(会期:昭和6年5月2日~31日、於上野公園桜ヶ岡日本美術協会陳列館)、追加《女の顔》某氏蔵。先の黒田の「ルオールの藝術と人」で述べている黒田が見た「二科の『クラウン』」とは、おそらく、「ヴィルドラック氏将来フランス名画展」に出品された《道化》と思われる。
- 16) 中島謙吉「ルオのこと(本文中:ジユルオゼス・ルオール(仏蘭西近代美術思潮批判))」、『美の國』、第3巻、第1号、1927年(大正16年)、1月、72-73頁。
 - 17) 川路柳虹「怪畫家ルオー」、『中央美術』、第150号、第14巻、第5号、1928年(昭和3年)、5月、138頁。
 - 18) 里見勝蔵「異常な野生・極度の歡喜」、同上、142、144頁。
 - 19) 熊岡美彦「ルオーの印象」、近藤柏次郎「私の見たルオー」、鈴木千久馬「ルオーとブラック」、里見勝蔵「ルオーに就て」、児島善三郎「ルオールにつきての談」、荒城季夫「ジョルジュ・ルオー小感」(特別記事)、原色版、『美術新論』、第5巻、第2号、1930年(昭和5年)、2月、42-63頁。
 - 20) 鈴木千久馬「ルオーとブラック」、同上、51頁。
 - 21) 後藤新治「近代日本のルオー受容のための予備的考察」、同上、16頁。
 - 22) 梅原龍三郎「ルオールの写実(本文:ルオールに就いて)」、伊藤廉「ルオー(本文:ルオーをめぐって写実に関する対話)」、『美術』、第10巻、第2号、1935年(昭和10年)、2月、8-10頁。
 - 23) 鹿子木道雄「智性の再吟味——ルオーとマチス——」、『美術』、第12巻、第2号、1937年(昭和12年)、2月、25-27頁。
 - 24) 柳亮「ジョルジュ・ルオーの生涯」、『みづゑ』(臨時特集・ジョルジュ・ルオー)、第633号、1958年(昭和33年)、7月、64左頁。
 - 25) 同上、64左右頁。
 - 26) 黒江光彦「GEORGES ROUAULT——その生涯」、『美術手帖』、第165号、1959年(昭和34年)、12月(特集ジョルジュ・ルオー)、18頁。
 - 27) ベルナル・ドリヴァル(筆)/高階秀爾(訳)、「ジョルジュ・ルオー」、『みづゑ』、第681号、12月(特集ジョルジュ・ルオー)、1959年(昭和34年)、22-30頁;ベルナル・ドリヴァル(筆)/高階秀爾(訳)、「ジョルジュ・ルオー」、『みづゑ』、第683号、2月、1962年(昭和37年)、57-61頁;ベルナル・ドリヴァル(著)/高階秀爾(訳)、『ルオー』、美術出版社、1961年(昭和36年)。Bernard Dorival, "Cinq études sur Georges Rouault", Paris, 1956.
 - 28) 柳宗玄「ルオーの夜明け——スアレスとの往復書簡による」、『みづゑ』、第729号、1965年(昭和40年)、11月、24-28頁。
 - 29) フランソワ・シャボン、イザベル・ルオー(著)/高階秀爾・坂本満(訳)『ルオー全版画』(全2巻)、岩波書店、1979年(昭和54年)。“Georges Rouault : œuvre gravé”, texte de François Chapon, catalogue établi par Isabelle Rouault avec la collaboration d'Olivier Nouaille Rouault, Monaco, 1978.
 - 30) 矢代幸雄の言及は以下の通り。「そのうちに驚いたことには、福島君がパリで堂々たる近代美術の雑誌「フォルム」“FORMES”を出版し始めたことである。こんな大きな立派な美術雑誌を日本人がパリの真中で世界各国を相手に出すなどということは、当時としても、また将来においても、実に破天荒なこと、その時の組織では福島君は社主、主筆としては新進の批評家ワルデマール・ジョルジュを迎え、フランス語版のほかに英文版を出し、英文版は主としてアメリカを目当てにしている、別の編集所をアメリカのフィラデルフィアに設け、そこはまたその編集主任を置くという非常に本式な規模を持った組織であった。この雑誌の本領は、近代美術の紹介と批判にあったが、また古代美術の新しい研究も載せ、各国より専門家による通信欄もあり、図版としては最上の印刷技術を用い、寄稿者としては、各国の大家を選ぶという厳選主義をなしていた。これほど本式な美術雑誌を経営することが、どこの国においても非常に経済的に困難なるは、われわれのその道の者はよく知っていることで、この「フォルム」誌は今日見ても、福島君はずいぶんと金を注ぎ込んだであろう、と聊か遅まきながら、心配せざるを得ない。この雑誌は、始めは月刊であつたが追々季刊のようになり、結局数年間に大冊三十号くらい出たのではなからうか。つまり経済上の負担があまり大きいので、次第に出なくなったようであった」(矢代幸雄「福島コレクション」、『藝術新潮』、第6巻、第5号、1955年、5月、206-207頁)。
 - 31) 矢代は、福島のコレクションは「玄人」によるものであり、矢代関わった松方コレクションとは一線を画するとも述べている。また、福島コレクションについて次のように言及している。

松方コレクションを始めとして大原、今村、黒木、南條、藤山、細川等のコレクションが、何れもフランス近代画といっても、やつと後期印象派までであって、即ちセザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ゴーギャンあたりが打ち留めであって、その後のフォーヴ（野獣派）から以後の諸運動、即ち総称してエコール・ド・パリの諸運動は、そのころはパリに於て最も尖端的に活動していた最中であって、日本のように遠いところでは、それを公平によく知ることはできず、またパリに於てですら、これらの画家連中と直接に接触していないと、その極端な藝術形式が兆して来なければならない理由が解らず、更に新しいようで古めかしいパリの街、絢爛と地味とを取りまぜた生活、雰囲気、テンポが早いようでもありおそいようでもある時勢の推移をなどがのみ込めないようであつて、これをパリの真中で十年以上もみずからその仲間に入って経験した福島君の如きにして、初めて自分の判断により確信を以ってその真相を理解し、その傑作を識別して購入蒐集することができたのであろう、と想像される。

(矢代幸雄「福島コレクション」、『藝術新潮』、同上、208-209頁)

彼のコネスール（目利き）としての才能を評価する者は、矢代の他にも多く存在する。たとえば洋画家で、マティスにも師事した佐野繁次郎は「いうまでもないことだが、絵のことがよくわかるのは大変なもので、有望な新人画家の評価などは、大てい、いつも意見が一致した」（佐野繁次郎「福島君のこと」『求美』、新春号、1970年（昭和45年）、29頁）と言及しており、また、戦後日本絵画を代表する画家香月泰男は、「僕は叱られた記憶はありませんが、『他の人がこういってるよ』などという位でした。しばらくして、なるほどと思うことも度々でした。逆に僕の絵が黒くなってきた頃、『こんな黒い絵は売れないよ』と云われて、『まあ少し様子を見て下さい』と反論したこともありまして。しかし二度繰返し言われることはありませんでした」（香月泰男「福島さんのこと」、同上、38頁）と述べている。

福島幼なじみであった画家、高畑達四郎は、1921年（大正10年）に渡仏し、7年間パリに滞在するが、この時当地で再会した福島について次のように言及している。

福島は巴里画壇の一種の存在であった。画を見てゐる事に於ては、彼の右に出る者はないだろう。普通のコレクショナーと違ふ処は、多くの場合、当人は絵が分らないで誰かに探して貰って買ったり、安易な自己鑑賞力を標準にして集め、或いは画家の名声にのみ手頼って、盲ら買ひする位のものである。それも短時日の巴里滞在を利用して、せからしく集めた人のみだと思ふ。此の点福島コレクションは、全くよいコンディションに於て集められた作品のみだ。まづ当人が長年月を滞在し、鑑賞眼を養ひ、研究的に色々比較して蒐集したのだから、理想的なわけである。その間、僕も澤山の画を見る事が出来、画に就いて大いに議論出来た事は自分の画生活にも重大な影響があったので、感謝せずにはゐられない。

(高畑達四郎「福島コレクション」、『美術』、第9巻、第2号、1934年（昭和9年）、2月、13-14頁)

- 32) 福島繁太郎「私のコレクションについて」『旧福島コレクション』、『みずゑ』増刊、597号、1955年、4月、4月、7頁。また、ルオーに関する記事をいくつかの雑誌に寄稿している伊藤蓮は、福島繁太郎が作品を選ぶところを実見し、その様子を詳しく伝えている。

なかなか私たちの意見によって、作品の選定を左右する人ではないことを、よく知っております。買へ買へといつても、買はないし、それなら、私たちが誘って、「どう思ふかね」なんか意見をきいてみる必要もないのに、ときどき誘つては画商へひっぱってゆきます。……パリの画商は福島さんをみな知ってゐる。また、福島さんは、よく小さな画商でものぞいて見てあるく。……而して、絵のことになるとなかなか強腰で、また、はなはだ人情情ではないらしい。あんなに絵を買ふことを、パリの画商やゑかきたちに知られれば、何かに義理づくでしよい込むことが有りがちなのですが、なかなか、「これは」と思ふものでなくては、手を出さない。

(伊藤蓮「福島さんとそのコレクション」、『美術』、同上、3-4頁)

- 33) 福島コレクションと福島のパリでの生活については、以下を参照。安井雄一郎「福島繁太郎とそのコレ

- クションについて』『鹿島美術研究』年報第18号別冊、2001年、572-584頁。
- 34) 福島繁太郎編『ルオー画集』、同上、42頁。福島が参考にしたのは、以下の書籍と思われる。Jan Gordon, *Modern French Painters*, New York, Dodd Mead, 1923, pp.89-90.
 - 35) 福島慶子『巴里の藝術家たち』、創藝社、1950年（昭和25年）、63-69頁。慶子夫人は訪れた時期について言及していないが、『戦後洋画と福島繁太郎』展の年譜によると、時期を1928年ではないかと推定している。100頁。
 - 36) 福島慶子『巴里の藝術家たち』、同上、42-52頁、福島慶子「ルオーの手紙」『藝術新潮』、第1巻、第2号、1950年（昭和25年）、2月、99-103頁。ルオーからの手紙を慶子夫人自ら翻訳している。
 - 37) 「特集フランス現代名家作品集」『美術新論』、第4巻、第2号、1929年（昭和4年）、2月。
 - 38) 同上、4頁。
 - 39) 同上、11頁。
 - 40) 同上、60頁。
 - 41) その作品について、荒城季夫は、「会場へ入って先ず感じることは、ここに列んだ作品がすべて前衛藝術ともいふべきものであるにも関わらず、それらが皆アヴァン・ギャルドという字とは凡そ反対の、クラシックな一種の落付きと鏽を有ってゐることである。それは単に形式だけの近代主義ではなくして、古典藝術をよく咀嚼した本格的な藝術であることの證左であつて、浮薄な近代趣味は何処にも見出されない。ドランは言うに及ばず、ルオーにしてもピカソにしても、少し逆説的な言い方を以てすれば、形式は飽くまで近代的でありながら、内容は可成り古典的である。近代主義を唯だ明快で派手なものだとのみ解する人にとって、この展観は一つの教訓を與へるに違ひない」（荒城季夫「福島コレクションを観る」、『みづゑ』、第349号、1934年（昭和9年）、3月、176頁）と述べ、そのコレクションの質の高さを評価している。
 - 42) その中で福島コレクション「旧福島コレクション」と表記されており、これは、福島が元々持っていたコレクションという意味で、フランス政府に没収され、日本に持ち帰ることができなかった分を含めてすべてのコレクションを指すものと思われる。
 - 43) 『ルオー大回顧展；没後50年』、出光美術館、2008年（平成20年）。
 - 44) 先に示したように、三岸のルオー受容については、柳沢弥生「三岸好太郎の道化と裸婦像にみるルオーの影響」『ジョルジュ・ルオーと三岸好太郎展』、同上、50-55頁。

引用にあたり仮名遣いは概ね原典のままとしたが、一部新字体に改めた。

本稿は吉野石膏美術振興団体より、収蔵作品及び中山美術文庫を研究資料とした調査研究の委嘱を受けて実施した研究成果の一部である。

* 本稿で引用の図版の典拠は、註に記載の文献か所蔵館発行の文献による。



図1 『中央美術』誌表紙(左)

アンドレ・サルモン(筆)、税所篤二(訳)、「ルオーの聖画」、『中央美術』、第118号、第11巻、第9号、1925年(大正14年)、9月、18-19頁(右)



ルオーの聖画は、その重厚な表現と、苦痛の表情を以て、
 多くの人々を魅了した。その中でも、ルオーの『聖母とキリスト』は、
 特に人々の心を打撃した。この作品は、ルオーの最も有名な作品の一つで、
 彼の宗教画の代表作である。この作品は、ルオーの宗教画の代表作である。
 ルオーの宗教画は、その重厚な表現と、苦痛の表情を以て、多くの人々を魅
 了した。その中でも、ルオーの『聖母とキリスト』は、特に人々の心を打撃した。
 この作品は、ルオーの最も有名な作品の一つで、彼の宗教画の代表作である。
 ルオーの宗教画は、その重厚な表現と、苦痛の表情を以て、多くの人々を魅
 了した。その中でも、ルオーの『聖母とキリスト』は、特に人々の心を打撃した。
 この作品は、ルオーの最も有名な作品の一つで、彼の宗教画の代表作である。

ルオーの聖画

税所篤二

ルオーの聖画は、その重厚な表現と、苦痛の表情を以て、多くの人々を魅
 了した。その中でも、ルオーの『聖母とキリスト』は、特に人々の心を打撃した。
 この作品は、ルオーの最も有名な作品の一つで、彼の宗教画の代表作である。
 ルオーの宗教画は、その重厚な表現と、苦痛の表情を以て、多くの人々を魅
 了した。その中でも、ルオーの『聖母とキリスト』は、特に人々の心を打撃した。
 この作品は、ルオーの最も有名な作品の一つで、彼の宗教画の代表作である。



図2 福島邸写真1



図3 福島邸写真2



図4 ルオー《郊外のキリスト》、1920-24年、油彩、紙、石橋財団ブリヂストン美術館



図5 ルオー《エバイ (びっくりした男)》、1948-52年頃、油彩、国立西洋美術館



図6 ルオー《裸婦》、1908年、油彩、板に裏打ちされた紙、清春白樺美術館



図7 ルオー《女曲馬師 (人形の顔)》、1925年頃、油彩、カンヴァス、パナソニック 電工汐留ミュージアム

Appendix 1. 福島コレクション作品



Appendix 2. 福島コレクション作品名一覧

作品番号	作品名	制作年	媒体	サイズ	所蔵先
1	裸婦 Nu	20号 (水彩パステル混用)、1906年	水彩パステル混用	20号	現在所蔵先*
2	芝居の呼び込み La parade de la goulue	8号、1906年	水彩	8号	東京個人蔵*
3	磔 Crucifixion	グワッシュ、1906年	グワッシュ	25号	現在所蔵先*
4	風景 Paysage		グワッシュ	8号位	現在所蔵先*
5	レスラー Lutteur	カ、19×30、1927年	水彩	19×30	現在所蔵先*
6	ペール・ウブウ Le père Ubu	水彩、1917年	水彩	6号	現在所蔵先*
7	郊外のキリスト Le Christ en banlieu	月夜 30号、1925年	水彩	30号	現在所蔵先*
8	道化 Le clown	女 12号、1925年	水彩	12号	現在所蔵先*
9	少女像 Portrait d'une jeune fille	ダンスズ胸像 8号、1924年	水彩	8号	現在所蔵先*
10	女力士	女力士 15号、1925年	水彩	15号	現在所蔵先*
11	踊り子 La danseuse	ダンスズ立像 6号、1928年	水彩	6号	現在所蔵先*
12	二人の女 Deux femmes	二人のダンスズ 12号、1925年	水彩	12号	現在所蔵先*
13	大きな人形 Tête de poupée	少女 2号、1927年	水彩	2号	現在所蔵先*
14	道化の横顔 Profil de clown		水彩	10号	現在所蔵先*
15	赤鼻 Le nez rouge	道化役者 20号、1926年	水彩	20号	現在所蔵先*
16	青い鼻 Le nez bleu	道化の首 12号、1923年	水彩	12号	現在所蔵先*
17	女の道化 Clownesse	婦人肖像 15号、1928年	水彩	15号	現在所蔵先*
18	裸婦 Nu	裸婦立像 25号、1928年	水彩	25号	現在所蔵先*
19	サルタンバンク Les saltimbanques		水彩	20号	現在所蔵先*
20	キリスト裁判 Le jugement du Christ		水彩	40号	現在所蔵先*
21	エルサレム		水彩	20号	現在所蔵先*
22	キリストの顔 La Sainte face		水彩	8号	現在所蔵先*
23	キリスト La Sainte face		水彩	12号	現在所蔵先*
24	池畔 (A) Scène de l'évangile		水彩	石版	現在所蔵先*
25	池畔 (B) Scène de l'évangile		水彩	石版	現在所蔵先*

Introduction or Reception of Georges ROUAULT in Japan

Kiyoe KANAZAWA

Gorges ROUAULT (1871-1958) was a French artist who became famous in the first half of the 20th century, such as Picasso and Matisse. He participated in Salon d'Automne, and changed his style, with a dynamic touch, arranging the original colors and dark colors in the influence of his teacher, Gustave Moreau. He continued to paint the same subjects, circus clowns, prostitutes, judges, religious scenes, and the anger and sorrow of social injustice. Indeed, such creative activity is similar to Fauvism, but Rouault is considered to be an expressionist with a spiritual mind.

In Japan, he was introduced by some artists and critics in the 1920s, such as Jutaro KURODA, Katsuzo SATOMI. This introduction is later than other Impressionists and Post-Impressionists, but he was popular among many Japanese artists and connoisseurs in an instant by the collection of Shigetaro FUKUSHIMA. His collection was introduced in an article of Bijyutsu-Shinron in 1929 and exhibited in Tokyo in 1934. Parts of his collection were lost, but some works are stored at the Bridgestone Museum, the Shiodome Museum and so on. I have outlined the details of Rouault's introduction, among others reception in Japan from the 1920s to the present.