

1963年プティ・パレに現れた禅画

—「日本古美術展」における禅画出品の意図をめぐって—

岡村嘉子

はじめに

1960年前後の西ヨーロッパ諸国では、禅画を紹介する展覧会が各都市で開催され、各国で高い評価を得ていた¹。だがそのことは、禅画²が正当な評価をなされてこなかった日本美術研究が影響し、ほとんど忘れ去られた出来事になってきた。もちろんアメリカも含めた欧米における禅画受容について言及したものは散見される³が、ヨーロッパのみを取り上げ、さらにそれを詳細に考察した研究に関しては、1965年にSengai展（以下「仙厓西欧展」と記す）図録翻訳者で仏文学者の竹本忠雄が、展覧会終了直後に発表した論考⁴以降、約50年もの間、見当たらない。「仙厓西欧展」以降にも、それ以前の規模を遥かに上回る網羅的な展覧会がいくつか開かれているが、それらについては当時の評論及び報道記事並びに当事者の証言を除いて、主要テーマに掲げた研究は管見の限り皆無である。

そこで筆者は、1959年から65年に開催された展覧会について、その内容や開催に至る経緯を調査し、それぞれの展覧会意図、さらにその背景について検討してきた⁵。ここでは、禅画展に先立ってヨーロッパで起こった禅ブームや、カトリック世界において重要な出来事であった第二ヴァチカン公会議での宣言とのかかわりについて述べた。それらを通じて筆者は、1963年にパリ市立プティ・パレ美術館で行われた「日本古美術展」における展覧会意図をさらに深く論考する必要性を強く感じるに至った。なぜならそれは、人々の胸に戦争の痛ましい記憶が残る時代においての、異文化間の相互理解へのひとつの試みを示唆してくれるからである。同時にそれは当時、フランスにいた芸術家たちの創作活動に影響を及ぼしたとも考えられる。さらにそれは、フランスにおける日本学第一人者で民俗、言語学者レオン・ド・ロニー（Léon de Rosny 1837-1914）により19世紀半ばから本格的に始まった、日仏両国間の学術分野での交流史上のひとつの大きな結節点をも明らかにしてくれるとも思われる。

「日本古美術展」は、この時期に行われた、禅画を紹介したあまたの展覧会の中であって、異例づくしのまさに異彩を放つ展覧会である。というのも、この展覧会は、まず企画と進行

がフランスによってなされた点、構想から実現までに約5年もの歳月が充てられ、入念に準備された点、フランスと日本の国家プロジェクトとして進められた点、かつて類を見ないほど多くの禅画が出品されたという点、そして展覧会は盛況となり、欧米諸国においても報道されるほど⁶成功をおさめ⁷、展覧会の翌年にはその返礼として日本にルーヴル美術館所蔵の門外不出の《ミロのヴィーナス》が齎された点⁸において、他の展覧会とは一線を画すものであったからである。

ところで、124点もの禅画の出品数(全作品名は巻末一覧表を参照)は、彫刻、考古を合わせた総出品数201点の約6割強にあたるが、禅画のみで少なくとも100点もの作品を展示することこそ、首尾一貫して変わることのなかったフランス側の主張であった⁹。では、なぜ禅画がかようにもフランスにおいて本格的に紹介されなければならなかったのであろうか。本稿はその問いの答えを探るべく、論考を進める。その途上では、本展を企画した知日派フランス人たちの存在が浮かび上がることになるだろう。彼らの自国へ向けたまなざし、さらには他の欧米諸国へ向けたまなざし、そして日本へ向けたまなざしを追うことこそが、問いの答えを可能にしてくれるかもしれない。

1 展覧会準備——フランス

展覧会はフランス政府協力のもと、東京国立博物館及び朝日新聞の共催という形で実現された。展覧会を企画したのは、既述の通りフランス側であったが、その中心を担った4人の内、3人のフランス人の経歴には、ある共通した経験が見出される。それは彼らが、いわゆるジャポニスム席卷後のパリで、日本文化に親しむ家庭に育ち、思春期においてはギメ美術館等の東洋美術コレクションを有する美術館へ足を運び、そこで日本美術に魅了されていた点である。その経験は、生涯消えることのない情熱の源となり、彼らの進む方向を決定づけたといえる。

その中心人物の一人目としてまず挙げられるのは、展覧会開催にもっとも尽力した、展覧会発案者のアンドレ・マルロー(André Malraux 1901-1977)である。政治家として、またフランスを代表する作家として長きにわたり第一線であり続けたマルローであるが、本展覧会に携わった期間は、戦後のド・ゴール政府の首相付大臣補佐の時代から、文化省を創設し初代文化担当大臣となって間もない時期までに当たる。マルローはそれらの公的な立場において持ちうる力を、この文化事業に最大限注ぎこんだといえよう。

そもそもこの展覧会の実現は、1958年、マルローがフランス政府の特使として公式訪日した折に、当時の岸信介首相に直接、日仏文化交流プログラム開催を持ちかけた¹⁰ことに端を発している。このときマルローが提案したとされる数多くの計画の中には、東京の日仏会館拡張やフランス映画祭の開催、東京と京都でのフランス美術展、《ミロのヴィーナス》を含むルーヴル美術館展、またパリでの能楽公演やコレージュ・ド・フランスでの日本に関する講演会、さらに後述する日本文人画展に加えて、5年後に開催となる本展覧会が既に含まれていた¹¹。

本展覧会タイトルを命名したのもマルロー自身である。次章以降で詳述するが、展覧会内容も彼の積年の関心事を反映させたものであった。彼の日本との出会いは、少年時代に、両親に連れられてギメ美術館へ行き、日本美術に触れたことに始まる。18、19歳になる頃には、水墨画の図版が掲載されたすべての号の『國華』を収集している¹²。22歳から約8年間のうち5度に渡って日本を含むアジアを旅しながら各地で芸術に触れ、カンボジアでは石仏の発掘に携り、その過程で上座部仏教に親しむ青年時代を送った。

生涯において彼は4度の日本訪問を果たし、『神々の変貌』に収録された「非時間の世界」や『回想録』に収録された「日本の挑戦」、『空想の美術館』¹³など日本文化について数々の著作を残しているが、彼の日本美術評は、発表される度に、フランスにおける既存の日本美術観に一石を投じるものであった。例えばそれには、フランス人の間でしばしば同一視されてきた中国絵画と日本絵画との違いについて論じたことや、浮世絵よりも伝藤原隆信《平重盛像》こそ日本の真の肖像画と評したこと、そして京都龍安寺の石庭並びに書画や禅画を高く評価したことなどが挙げられる。

そのような彼が禅画に関して積極的に論ずるようになるのは、本展覧会より後年の1969年になってからのことである。「禅芸術は、私にとって、西洋芸術に対立するこのうえなく幽玄な芸術として絶大な関心と呼ぶもの¹⁴」と語り、白隠、仙厓を称賛したマルローの禅画論は、死のわずか数か月前に発表された1976年の「非時間の世界」において結実することになる。

さて、本展のコミッショナーを務めたのは、パリ市立セルヌッシ美術館学芸員であった、東アジアを専門とする考古学者ヴァディム・エリセーエフ (Vadime Elisseeff 1918–2002)¹⁵と、展覧会場となったパリ市立プティ・パレ美術館学芸員シュザンヌ・カーン¹⁶である。二人は、前述のマルローが指揮した、1958年以来日仏両国で行われてきた幾つもの日仏文化事業に深く携わった人物であった¹⁷。このヴァディム・エリセーエフこそ、前述の知日派の二人目の人物に当たる。

後に妻ダニエルとともに『日本文明 La Civilisation japonaise¹⁸』を著すヴァディムと日本との関わりは、20世紀の日本学の祖と称される、彼の父セルゲイ (後にフランスに帰化しセルジュとなる)・エリセーエフの日本との出会いに遡る。ロシア出身の富豪セルゲイは、留学先のベルリン大学で『広辞苑』編纂者の新村出と知り合い、その後、東京帝国大学の初の正規外国人学生となった人物であった。その日本留学時には、夏目漱石や谷崎潤一郎らと親交した。後に欧米の大学で教鞭を執り、数多くの日本学者を育てることとなる。また彼は、戦時中のアメリカ政府に京都への空爆回避を提言した人物のひとりとしても知られている。ヴァディムはセルゲイがロシア革命によりフランス亡命を余儀なくされる直前の、ペトログラード大学で日本語講師であったときに生まれ、パリのギメ美術館やパリ大学に勤務する父のもとで育った。セルヌッシ美術館学芸員となる以前にヴァディムは、1944年から戦時下の外交官として中国に、駐在していた¹⁹。1949年には彼の師である東洋美術研究者で、セルヌッシ美術館及びギメ美術館館長のルネ・グルッセのすすめで、日仏会館の戦後初の研究員として日本に留学も果たしている²⁰。彼は極東でのそれらの経験を、学芸員となってまもない時期から活かすこととなる。1950年には、急逝したグルッセの後を引き継ぎ、戦後初めて

フランスで行われた日本美術展である「現代日本陶磁展」における日本での作品選定を行っている²¹。つまり、ヴァディムは日本文化に関する広範かつ深い知識を備えるとともに、実際の日本の状況をも知る、当時のフランス美術界きっての知日派の一人であったといえるであろう。

そして三人目の知日派フランス人は、マルローから展覧会における作品選定と交渉を任されて1962年に来日した画家バルテュス (Balthus 1908-2001) である。彼はその前年に、権威あるフランス・アカデミーの分館であるヴィラ・メディチ館長にマルローの強力な推薦により任命されたばかりであった。

バルテュスの館長就任の際には、アカデミー当局から反対があったという。前例に反して、アカデミーの会員ではなかったことがその理由である²²。そもそも私的な空間の中での人物や静物、そして風景を描くバルテュスの画風からして、歴史画を最高ジャンルと尊ぶアカデミーのそれとはそぐわない。だがマルローの胸の内には、それらの反対を押し切ってもなお、今日のフランスのアカデミズムを変えねばならぬという、芸術に対する一方ならぬ思いがあったのだ。それを裏付けるかのように、マルローはバルテュスに、アカデミー分館のある旧メディチ家の館の改修を依頼しているが、その折にバルテュスに要求したのは、昔日の栄光を取り戻し「あらゆる形態の芸術のための生氣ある空間に変えること」と「アカデミーであることに変わりないとしても、できるだけアカデミックではない空間にすること」であった²³。この展覧会においてもおそらくそれと同じ思いが、込められていたのではなかろうか。日本の美術、とりわけ禅画や仏像をパリで紹介することは、フランス美術のさらなる興隆に必要不可欠であるとマルローは考えたのではないだろうか。しかもそれを、17世紀に国王ルイ14世の命によって創設されて以来、フランスにおけるエリートの芸術家を養成してきたアカデミーの責任者が、幾世紀も手本としてきたイタリア美術にではなく、いまや日本美術にこそ学ぶべく、はるか遠い国に足を運んで作品選定をすること、そのことにこそマルローは意義を見出していたのではなかろうか。

そのような思惑は別としても、バルテュスは、その任に非常に適した人物であったといえるであろう。というのも、来日の経験こそなかったものの、バルテュスもまた、幼少期より日本文化に親しむ環境に育ち、独自の日本美術観を有する人物であったからである。浮世絵蒐集家でもある美術史家の父と画家の母のもと、パリで生まれたバルテュスは、両親の友人であるジャポニスムの影響を受けた芸術家たちと交わりながら成長している。その中には、バルテュスを絵画に導いた画家ピエール・ボナールやモーリス・ドニらが含まれる。また青年期には、禅についての書物に序文と挿絵を添えた画家ジョルジュ・ブラックや、日本の演劇にも関心を抱いていたアントナン・アルトーらとも親しい間柄にあった。

そのなかでもバルテュスに、日本への関心を決定づけた人物は、彼が思春期のときに出会った、離婚後の母の恋人で作家のライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke 1875-1926) であろう。ドミニク・ラドリッツァーニは、1920年にはリルケは俳句を既に知っており、その後出会ったバルテュスにも数々の日本及び中国文学を教えたこと、またそのような中で、ドイツ語に翻訳された岡倉天心著『茶の本』を少年バルテュスとともに読んだことや、仏像を共通の趣味としていたことを指摘している²⁴。仏像との出会いに関しては、

バルテュス自身の言葉の中にもしばしば見出すことができる。ベルリンの民俗学博物館で見た仏像が忘れられず、蠟で自ら作ったことや、リルケが母に送った仏像と同じものを真似て自分で彫刻した²⁵ こと等である。

日本滞在中のバルテュスは、京都、奈良の寺院を交渉のために巡っている。彼の足取りは、当時の複数の報道記事によって一部明らかにされているが、それらによると、最終的に仏像や書画を貸し出すことになった寺院以外にも、修学院離宮、桂離宮、銀閣寺、龍安寺、智積院、寂光院、三千院、中宮寺などに足を運んでいることがわかる²⁶。またその折に、後に夫人となる日本人女性、出田節子と出会っている。

2 展覧会準備 ― 日本

最終的な出品リストは、フランス側と東京国立博物館が折衝を重ねる中で形作られた。それらの経緯は、当時の東京国立博物館学芸部長であり、展覧会責任者であった彫刻史の専門家、野間清六の記録と、マルローの通訳を長年務めた仏文学者、竹本忠雄の記録が詳しい。野間は語る。

フランス側の見たがるものと、日本側で見せたいと思うものとは、必ずしも一致しない。たとえば先方は奈良時代の彫刻が優秀だということを知っているから、ぜひともそれを沢山出品してほしいというのが、それらには輸送上危険な塑像や乾漆像が多いのだから注文通りに応じることはできぬ。結局輸送上も安全であり、また彫刻的にもすぐれている、一木造の彫刻に重点を置くことになった。(中略) 墨絵では白隠や仙厓などの禅画を百点ほど出してほしいとの強い要求があつた。この前文人画を希望してきた時も驚いたが、禅画はその文人画よりもさらに今の日本では忘れられているものである。しかもそれを多量に要求してきたのだから、初めはその真意を解するのに苦しんだ²⁷

野間は、「日本人でも簡単には理解できない」禅画であるのだから、外国人にはなおのことわかりにくいものであらうと考え、作品をあえて選定せずに、フランス側へ写真を送り、意見を伺うことにする。

すると意味は通じなくても、表現に面白味のあるものを喜んでいることがわかった。また読めない文字も、運筆や筆力だけで十分楽しんでいることも知られた。読めなくても抽象芸術として鑑賞し、その底に流れているものを汲もうと思つているのである²⁸

とはいえ、フランスの希望通りに禅画のみで構成すれば、来館者に偏った日本美術観を与えてしまうという当初から抱いていた危惧は、到底打ち消せるものではなかった。しかもフランスは、絵画は禅画以外に必要ないと主張を伝えてくる。そこで野間は、その打開策を練ることとなる。その協力者は、文化財保護委員会の日本絵画研究者、松下隆章と、西洋美

術研究者、矢代幸雄であった。矢代は、1939年にベルリンのペルガモン美術館で開催された「伯林日本古美術展覧会」に深く関わった人物である。その折に出品され、評価を得た画家の作品が、再びヨーロッパへ渡ることとなる²⁹。それは、周文及び雪舟である。それらに代表される禅宗絵画計16点を、フランスの要求してきた禅画の誕生の背景としてともに展示することを日本側は提案し、フランス側に受け入れられることとなった。

バルテュスが来日時に選んだ具体的な作品は不分明だが、竹本によると、禅画91点と禅墨跡34点が選ばれたことが記録されている³⁰。つまり合計すると125点である。最終的に出品された作品数は124点とほぼ同数である。準備を進める過程で出品作品の入れ替えがあったにせよ³¹、前年の段階で出品作の全体像が出来上がっていたことになる。また、1962年の段階の出品リストは、「文化財保護委員会から禅画が多すぎると反対の声が上がるが、同委員会の矢代幸雄の卓見で決定³²」されたという。以上のような過程を経て、全10室ある展示室のうち5室が禅画に充てられることとなった³³。

展覧会が始まると、禅画は禅宗絵画以上の注目を集め、高く評価されることになった³⁴。それには展覧会カタログに掲載された野間のテキストも一因しているかもしれない。内容は出品作の各ジャンルの解説をしたものであるが、禅宗絵画と禅画の違いに言及した以下の部分は注目に値する。

もし技術だけが気かりであるのなら、前者の禅画（筆者註、禅宗絵画をさす）を研究すればいい。だが、墨彩を禅の精神に到達する道と考えるならば、技術の巧妙さをひけらかすためではなく、禅の精神を表すために禅僧たちが描いた、これら後者の絵画（筆者註、禅画をさす）を尊重する必要があるのだ³⁵

会期を終えた展覧会は、野間に一考を迫るものであった。「危ぶんでいた新禅画が好奇心をそそり熱心に見入る人が多かったことは案外であった³⁶」。そして現地の報道の中にあった、日本美術の発達に中国から学ぶことによってなされ、ついにその影響から脱することができなかったが、禅画によってその影響から逃れ、日本独自の美術を作り上げたという評価に触れて、野間は次のように立ち止まる。

日本美術の価値を低く評価しながらも、新禅画の価値を認めているのは、日本人がまだ十分この新禅画の価値を認めていないのと比べると、皮肉なことといえる³⁷

野間清六のような日本美術関係者が、「日本古美術展」開催を通じ、その折々に、ヨーロッパの人々の禅画に対する強い関心を目の当たりにしたことも、後の日本における禅画再評価を考える上で、大きなものを残した展覧会であったと筆者には思われる。

さて、日本側の関係者であるが、野間、矢代の他に、カタログ奥付に記載されたりストには、東京国立博物館の彫刻部門担当の金子良運、考古学部門担当の村井岳雄の名が掲載されているものの、絵画担当学芸員の名は見当たらない。だが、当時の東博には白隠の研究者、竹内尚次がいたことを忘れてはならないであろう。彼が大著『白隠』³⁸を出版するのは、本

展覧会の翌年にあたることからして、展覧会準備時期において、彼の研究が既にあるひとつの完成をみていたことは十分考えられる。名の記載がないためとはいえ、竹内がなんらかの形で関与していた可能性を看過することはできないであろう。また絵画部門の協力者として、文化財保護委員会の日本絵画研究者、松下隆章の名も図録には記載がないが、作品選定をしたことが既述の野間の報告に明記されている³⁹。

本章の最後に、フランスの要求通りに百点を超す禅画を準備することが可能となった、当時の日本側の事情にも触れねばならない。展覧会の行われた1963年という年は、日本にとってみれば、戦後の復興を経て、まさに高度経済成長期のただ中であつた。それを国内外に広く知らしめようと、翌年に日本初のオリンピックの開催を控え、日本、とりわけ東京中がその準備に追われた年である。東京国立博物館もその例外ではなかった。オリンピックに合わせて、大規模な日本古美術展の開催を控えていたからである。その日本古美術展のために、前年の1963年には、日本美術のいわゆる名品を海外で展示してはならないという制限⁴⁰があつた。当時、ほとんど顧みられなかった禅画は、その制限に触れる恐れはなく、はからずも準備を順調に運ばせることになったのだ。

3 展覧会タイトルに込められた意図

本展覧会は日本では長らく「日本古美術展」と呼ばれてきた。当時の新聞、雑誌、及び美術館刊行物、並びにその後の関係者のインタビューではその表記が使用されてきた⁴¹。

だがその一方で、仏語翻訳家がこの展覧会を表記する際には、より原題 *L'Au-delà dans l'art japonais* に近いタイトルが使用されてきた。「日本美術のなかの彼岸⁴²」あるいは「日本美術の彼岸⁴³」もしくは「日本芸術のなかの彼岸展⁴⁴」である。それらいずれもが「彼岸」の語を用いている。野間清六も展覧会名を終始一貫して「日本古美術展」と表したが、日本側から展覧会を総括した文章のタイトルには「日本美術の“此岸”」とし、「彼岸」との対概念で、展覧会を準備した自らの立場を表現している⁴⁵。

展覧会がフランスで成功した要因のひとつには、マルローが命名したこの原題のインパクトがあつたと指摘されている⁴⁶。というのも、フランス語の“*Au-delà*” オドゥラは、「彼岸」や「あの世」と訳される「死後の世界」を表す宗教用語であつたため、フランスの人々はタイトルを一瞥しただけで展覧会の内容が、それまで開催されてきた多くの日本美術名品展とは、一線を画するものであることが察せられたからであり、またさらに、そのような内容を持った展覧会は今まで一度も開かれたことがなかったからである。

「彼岸」等の語を用いて原題に即した訳題の方が、展覧会の主旨も伝えられようというところであるが、本論ではあえて旧来通りの「日本古美術展」と表記する。というのも、仮に「彼岸」という言葉を用い「日本美術における彼岸」とするならば、そこには矛盾があるからである。仏教用語である「彼岸」、すなわち浄土は、あくまでも日本美術の存在する現世である此岸を超えたところにあるものであり、決して日本美術の中には存在しない。同様に「日本美術における死後の世界」という表記にも疑問が残る。なぜなら出品作には、数多く

の土器や白隠《一富士二鷹三茄子》などが含まれ、必ずしも「死後の世界」のための作品に限られたものではないからである。

この展覧会名に込められた展覧会の主旨はいかなるものであったのだろうか。それは、図録に収められたカーンのテキストに簡潔に表されている。

それゆえ『日本古美術展』は、日本美術の向こう側へ行くための招待状でもある、つまり形態の外観を超えて、日本美術の感受性の源泉すなわち日本美術の聖なる物との関わりへ到達するための、ひとつの招待状なのである⁴⁷

もうひとりのコミッショナー、エリセーエフも図録テキストの中で、本展覧会は埴輪等の「原始的宗教のもつ感情」と仏像の「伝統的仏教の信仰」及び禅画の「禅思想の超脱的態度」をそれぞれの作品で示すことによって、綿々と続いてきた日本の感受性を明らかにする試みであることを述べている⁴⁸。

両者の主張に見られるように、本展覧会で問題にされているのは、時代とともに表現の形を多様に変化させながら受け継がれてきた、日本美術の根底に流れる精神性なのである。

従って、たとえ出品数は禅画が多く占めていようとも、また禅画がいかに関の精神性にとって重要な役割を果しているかを示しつつも、禅画のみ、そして禅宗のみが唯一の日本美術の根源でないことも提示しようとしたのだ。そのフランスの姿勢は、開会式場においても端的に表れていた。

開会式席上では、唐招提寺《薬師如来像》の前で、薬師寺の橋本凝胤管長による法要が執り行われた。橋本管長は、開催年になって本展覧会への出品に反対した他の南都六大寺を説得し、出品までに話を取りまとめた影の功労者である⁴⁹。その橋本管長が中心となった法要は、宗派の異なる16名の僧侶による壮大なものであった。その顔ぶれは、仏像を出品した寺院から、法隆寺の間中定泉貫主、興福寺の多川乗俊貫主、東大寺の守屋隆英庶務執事、薬師寺の松久保秀胤執事長と安田暎胤師に加えて、京都・龍安寺の松倉紹英貫主を始めとする日本仏教文化協会に所属する11人の住職⁵⁰で構成された。それは、禅宗よりもはるか遡る奈良時代の仏教もまた、今日の日本に息づいていることを示すには十分であったといえよう。

そこにはもはや19世紀のジャポネズリー（日本趣味）がそうであったような、一側面から捉えられた日本ではなく、より多面的に捉えられた日本の姿が浮かび上がってくる。そのような姿がこの時代に形成された要因には、1953年に調印された日仏文化協定以後、活発に行われてきた日本美術展や能楽・歌舞伎公演、書や華道などの講習等が果たした役割がまず挙げられるであろう。さらなる要因としては、当時、フランスで生活する日本人留学生が既に数多くいたことも考えられるのではなかろうか。画家で文芸評論家の小松清や竹本忠雄、美術史家の秋山光和高階秀爾とマルローとの親交に代表される、日本人とフランス人の間で結ばれた無数の個人的な付き合いが、どれほど両国の相互理解に寄与したことであろう。

4 国家プロジェクトに込められたフランスのまなざし

欧米諸国へのまなざし

ところで、フランスにおいて禅画が公開されたのは、この展覧会が初めてのことでなかった。前年1962年には、二つの展覧会が開かれている。

まずひとつは、1961年から64年にかけてヨーロッパ11か国、14都市⁵¹を巡回した「仙厓西欧展」が風薫る5月のパリに巡ってきたもので、パリジャンたちの憩いの場である緑豊かなモンソー公園に隣接した、東洋美術コレクションで知られるパリ市立セルヌッシ美術館で公開された。書画70点と塑像10点の計80点の全出品作が、出光佐三のコレクションによる、国際文化振興会主催の大展覧会であった⁵²。企画者の詩人エヴァ・ヴァン・ホボケンは、アメリカで仏教哲学者鈴木大拙に教えを受けた生徒であった。現地での実務には、当時まだ美術館開設準備段階であった出光美術室の末松良介と松見守道がその任に当たった。

この展覧会は、当時、欧米の禅ブームが引き起こした、誤った禅理解を正そうという意図を持っていた。それゆえ、仙厓の禅画を通じて、正しい禅思想理解ができるようにと、内容の解説に力が注がれた。図録の鈴木大拙による禅画解説には、画中の賛の原文及びその仏訳文も加えられた。ちなみにこのテキストは、ほどなくして最晩年の大拙による仙厓論に集約されるものである。

本展覧会は、仙厓という画僧をフランスに広く知らしめるだけでなく、高い評価をも生むこととなった。

幼少時代の恩寵というべき自由を再発見したマチスでさえも、仙厓のもつ自由さ、つまり翳りのない精神的解放の表現そのものにはついに到達することができなかった⁵³

この記事に代表される当時の展覧会評を読む限り、フランスにおいては禅画が、単にグラフィズムの新奇さのみから受け入れられていたわけではないことがうかがえる。この展覧会は先に出版されていた禅に関する数々の書物によって引き起こされたフランスの関心に、応えて余りあるものであったであろう。

同年のうちにパリの人々は、再び禅画を見る機会を持った。パリ市立プティ・パレ美術館での150 ans de peinture au Japon. De Gyokudo à Tessai 日本絵画の150年——玉堂から鉄斎まで、通称「日本文人画」展においてである。この展覧会には、まさに文人画家と呼ぶに相応しい池大雅や浦上玉堂らの作品とともに、白隠と仙厓の禅画が出品された。その際禅画は展覧会の第一展示室が充てられている⁵⁴。禅画が出品された経緯については、別稿⁵⁵で述べたため詳述は避けるが、174点の総出品数のうち禅画は、白隠が7点、仙厓が8点出品されている。

本展もまたマルローが指揮を執ったものであった。作品選定は、文化財保護委員会と東京国立博物館が中心となって行われた。この展覧会においても日本側の責任者を務めた野間が語ったところによると、マルローのたつての願いで文人画を求められたという⁵⁶。

文人画という名のもとにこの展覧会場に集められたものは、当時フランスで関心が高まっていた日本文化そのものであった。禅画が第一展示室に充てられたことも当時の禅ブームを反映したものと思われる。また慈雲らによる書は書道への関心の高さを、そして展示室の随所にマルローから直接依頼された勅使河原蒼風とその弟子によって生け花が会期中絶やすことなく配されていたことは、生け花を愛好する人々がパリで増していた状況を物語っている。白隠《達磨図》等の掛け軸を展示した空間には、あたかも床の間に見えるように趣向が凝らされている。会場が1900年の万博会場としてフランスの威信をかけて建設した、壮麗なブティ・パレであることなど微塵も感じさせない、慎ましやかな日本家屋の空間に設えられた。当時のパリにいた朝吹登水子が伝えるところによると、連日、美術館入り口には入場を待つ行列ができていたという⁵⁷。また作品解説には、老若男女が集まり熱心に解説に耳を傾ける姿が見られたという⁵⁸。しばしば好評を博した展覧会においてなされるように、この展覧会も会期延長をして、観客の期待に応えることとなった⁵⁹。

さて、前述の野間の発言に今一度立ち戻ってみたい。「日本古美術展」の出品作として、当初からフランス側が白隠と仙厓で100点を要求してきたという、この驚くべき数字の意味するところについてである。それは、今こそフランスで禅画を本格的に紹介しようという強い意志の表れではなかったであろうか。

展覧会の前年に行われた禅画の紹介は、ともに好評を博したものであったが、ひとつは海外の企画展を単に受け入れたものであり、もうひとつは非常に小規模なものであった。したがって、欧米の禅ブームの中であって、フランスが何らかの影響を与えるようなものではなかったのだ。

ではそもそも、1950年代に起こった欧米の禅ブームとフランスとの関係は、どのようなものであったのだろうか。

まず、フランスにおける禅に関する書物の出版は、1940年代から鈴木大拙らの著作が既に刊行されていたものの、その殆どが英語もしくはドイツ語からの翻訳であった。マルロー愛蔵のジョルジュ・ブラックが序文と挿画を寄せた、オイゲン・ヘリゲル『弓と禅』もドイツ語の翻訳本である。

また講演においても、鈴木らが教壇に立ったのは、アメリカやイギリスの大学においてである。ちなみにフランスを中心にヨーロッパ各地に禅宗寺院を開いた曹洞宗僧侶、弟子丸泰仙師がパリで精力的に布教活動を始めるのは1967年からであるので、展覧会より後の動きに当たる。

一方、禅画に関しても、1963年以前は欧米の他の国々よりもその紹介に遅れをとっていたといえる。禅画を初めて本格的に紹介したのは、ドイツ人クルト・ブラッシュ(Kurt Brasch 1907-1974)である。1957年に日独協会から刊行された*Hakuin und die Zen-Malerei*『白隠と禅画』ならびに1961年にベルリンで出版された著作*Zenga, Zen-Malerei*『禅画』⁶⁰及び、1959年に彼が監修した展覧会*Malerei des Zen-Buddhismus in Japan*「欧州禅画展」によって、ヨーロッパの国々は禅画の全貌を知ることとなる。各国を巡回したこの展覧会だが、開催地はオーストリア・ウィーンに始まり、ドイツ三都市、スイス一都市、イタリア二都市⁶¹を廻り、フランスは素通りしている。

出品作は、細川護立や松蔭寺等の所蔵作品から、白隠36点、仙厓12点、他に風外、澤庵、一絲、雲居、遂翁、東嶺を含めて総72点で構成されたものであった。ここで筆者が看過できないのは、「欧州禅画展」と「日本古美術展」は、作家構成が同一である点である。これはひとつの仮説の域を出ないことであるが、展覧会企画時のフランスの念頭には、欧州禅画展の存在があったのではなかろうか。欧米においてかつてないほど充実した禅画を紹介する展覧会にするためにフランスは、欧州禅画展での作品数をはるかに上回る作品点数を要求してきたのではないかと筆者は推測するのである。

それは欧米の禅ブームおよび禅画受容に、後手にまわっていたフランスがようやく牽引する側に回ることを意味した。それと同時に、前章でみたように、仏像を始め、今日の日本に根づく禅宗美術以外の芸術を合わせて提示することで、「浮世絵の日本」に代わって、「Zenの日本」という新たに形成されつつあった、欧米における日本のステレオタイプに、修正を加えることも意味している。

またその際、「仙厓西欧展」のように禅思想の理解の促進に専念することなく、あくまでも禅画という芸術ジャンルに重きが置かれたことも重要である。そこには、長い人間の歴史の中で、ときに争いすらも引き起こしてきた宗教ではなく、芸術のみが、異文化間の相互理解を促すという従来のマルローの考えが垣間見えるからである。

「日本古美術展」は、フランスこそが西洋世界における日本の一番の理解者であるという立場を示す、絶好の機会であったと考えられる。マルロー研究者の竹本忠雄及びミシェル・テマンは、文化担当大臣時代のマルローは、その立場をとることに、最も力を注いだと指摘している⁶²。

1958年の東京の日仏会館及び、1960年日仏会館新館竣工式典におけるマルローの両スピーチには、その姿勢を表す、同じ言葉が繰り返されている。それはフランスが「西洋全体に対して日本の特質の代理人となる⁶³」ことであった。

日本がフランスのためにいかなる役割を選ぶのか、私にはわからないし、それは当然ながら日本側の問題である。だが、フランスが日本のためにいかなる役割を選ぶかについては、それは西洋全体に対して、日本の特質の代理人となることである（傍線筆者）。（中略）重要なのは、まず、日本は中国を受け継いだのではないということだ。あなた方日本人はそのことを知っているが、そのことを知っているヨーロッパ人は、専門家を除けば殆どいない⁶⁴（1960年2月30日）

当時の日本と政治的、文化的に密接な関係にあったのは、アメリカにおいて他になかった。テマンは、マルローがアメリカは日本の文化的な側面の理解者になることはないと感じていたと指摘する。

彼（マルロー）にしてみれば、この役割をアメリカに任せられないというのは理解できる。というのも、アメリカには寺院も墓碑もないし、フランスと比べ歴史もはるかに古くなく、いくつかの点では生彩に欠けているからである。その上、日米関係にはしばし

ば不調和と対立が起こっている。フランスがとるべき態度ははっきりしている。つまりフランスは日本の大切な伴侶とならねばならない⁶⁵

結びにかえて

日本へ向けられたまなざし

マルローは後年、『反回想録』の中で、「坊さん」とマルローの対話において、「古い日本」と「新しい日本」を対比させて書いているが、それはそのまま彼自身の体験に重なる部分と考えられる。

テマンは、マルローは1958年と60年の来日時に目にした日本が、1931年の初来日時とは異なり、物質主義的でアメリカ化された社会になっており、以前は精神主義的であった国が、急速に変わり始めたと感じたことを指摘している⁶⁶。筆者には、マルローが政治家として外交上具に知り得ていた日本政府の目指す方向性が、テマンが主張する印象をさらに強めるものであったと思われる。例えば「日本古美術展」前年に行われた「文人画展」の開会式は、当時の池田勇人首相が出席しているが、その訪仏は当時の経済における対日差別の解消をする目的であったからである⁶⁷。加えて1963年に、展覧会に先立ってマルローはアメリカでジョン・F・ケネディ大統領と会談しているが、そこで日本の未来について話し合われたことがわかっている⁶⁸。

マルローは、戦後の日本を前にして、かつて自分を魅了した特質が失われてゆく現状に対し、なんらかの働きかけができまいかと、ある種の使命感を抱いていたのではなかろうか。それは、彼同様、戦前と戦後に来日経験を持つ、フランス人インテリア・デザイナー、シャルロット・ペリアンや、「日本古美術展」関係者バルテュスやエリセーエフら当時の知日派のうちにも見受けられる視線である⁶⁹。

しかも当時の日本の姿は、彼らのうちに、ある既視感を抱かせはしなかつただろうか。それは、彼らが少年時代に通ったギメ美術館の創始者エミール・ギメら、廃仏毀釈が政策によってとられた明治期の日本を訪れた外国人たちが見た、長い年月を経て築き上げた自国の文化を短期間に手放してしまう日本の姿である。当時のフランス人展覧会関係者たちは、日本がまたしてもひとつの文明を失うことがあってはならないのだということを、他ならぬ日本側に気付かせる意図をも、この国家プロジェクトである展覧会に秘かに込めたのではなかつただろうか。

いずれにしても、異国の具眼の士たちから向けられたまなざしが、当時は美術史上さほど重視されていなかった禅画の、再評価を促す未来へのひとつの礎になったことは確かである。

註

- 1 拙稿「禅画とヨーロッパ——1960年前後の禅画展をめぐって」『仏教美術論集 第7巻』竹林舎、2014年11月刊行予定。1959年から1965年の6年間に、主要都市の国立あるいは公立美術館等で行われた大規模な展覧会の数だけでも、のべ24回。主要な展覧会は年代順に、1959年1月－翌年1月 *Malerei des Zen-Buddhismus in Japan* (ベルリン他)、1961年11月－1964年9月 *Sengai en Europe* (ローマ他)、1962年11月－12月 *150ans de peinture au Japon. De Gyokudo à Tessai* (パリ)、1963年10月－12月 *L'Au-delà dans l'art japonais* (パリ) 1965年9月－10月 *Japanische Kunst des späten Zen* (ベルリン)。
- 2 禅画という用語自体が、1957年にクルト・ブラッシュによって使われ出したと考えられる。Kurt Brasch 『*Hakuin und die Zen-Malerei* 白隠と禅画』財団法人日独協会、1957年
- 3 辻惟雄「近世禅僧の絵画——白隠・仙厓を中心に」『日本美術全集23 江戸の宗教美術』学習研究社、昭和54年；ステイーヴン・アデイス「西洋の眼から見た白隠」『墨』1985年11月号、p.29；ステイーヴン・アデイス「西洋における禅画」および山下裕二「禅画再考——アメリカにとってのZENGA・日本美術史にとっての禅画」『ZENGA帰ってきた禅画——アメリカ ギッター・イエレン夫妻コレクションから』展覧会カタログ、渋谷区立松涛美術館他、2000年10月；山下裕二「1959年の白隠——欧米が熱狂したZEN」『日本美術の20世紀』晶文社；2003年9月。ヤン・クレメンス・ベッカー「欧米からみた白隠禅画」『聚美』6号、2013年冬号。
- 4 竹本忠雄「東と西のあわいに——仙厓西欧展をかえりみて」『墨美』151号、1965年9月。
- 5 拙稿「禅画とヨーロッパ——1960年前後の禅画展をめぐって」=註1
- 6 「フランスのほかにはイタリア、スイス、英国、ベルギー、ルクセンブルク、米国のVOA(米国の声放送)などのラジオ、テレビがすでにこの展覧会を報道しており、各国の美術、哲学書出版社からの写真撮影許可申請書は毎日のようにプチ・パレ美術館に舞込んでいる」『朝日新聞』1963年11月27日夕刊。
- 7 「会場日数50日で有料入場者数3万5千名、目録売上げ8千部(中略)これはこの種展覧会としては大成功であり、殊に入場者四人に対し目録一冊という売れ方は異例のことという」野間清六「パリにおける日本古美術展報告」『Museum』157号、1964年4月、p.32
- 8 「1963年に入ってから日仏文化交流は続けられ、64年、日本への『ミロのヴィーナス』貸し出しで頂点に達する。マルローの決定はパリ中で物議をかもした。かの有名なルーヴル美術館の彫刻が保険もかけずに海を渡ったことが判明したからである」Michel Temman, *Le Japon d'André Malraux ou l'histoire d'une révélation. Esquisse d'une relation franco-japonaise*, Fondation Canon, Amsterdam, 1995, p.70、その他『朝日新聞』記事1963年11月9日
- 9 野間清六「日本美術の“此岸”——パリの日本古美術展をめぐって」『三彩』174号、1964年6月、p.11
- 10 Michel Temman, op. cit. p.69
- 11 Ibid. p.69
- 12 Ibid. p.22
- 13 André Malraux, *L'Intemporel, La Métamorphose des Dieux*, Gallimard, Paris, 1976 ; *Antimémoires*, Gallimard, Paris, 1967 ; *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965
- 14 竹本忠雄『マルローとの対話 日本美の発見』人文書院、1996年、p.273
- 15 後年ギメ美術館館長やユネスコの委員を務めた。
- 16 カーンは後にパリ市立プティ・パレ美術館名誉学芸員となる。20世紀初頭の知日派のフランス人銀行家で、自宅に完璧な日本庭園を造ったことでも知られるアルベール・カーンと彼女の関係を調査中であるが、現在のところ、その関係は不明である。
- 17 エリセーエフは前年日本における「フランス美術展」の際にクーリエとして来日している。一方、カーンは、展覧会前年に行われた「日本文人画展」を手掛けた経験のある人物であった。
- 18 Vadime et Danielle Elisseff, *La Civilisation japonaise*, Les Éditions Arthaud, Paris, 1974
- 19 桐村泰次「訳者あとがき」『日本文明』論創社、2013年4月、pp.377-378
- 20 ちなみにヴァディム・エリセーエフは、日仏間の学术交流の一環として行なわれた、若手研究者の交換留学生として来日した。一方、日本側の若手研究者には、戦後初のフランス給費留学生として、美術史研究者の秋山光和が選ばれた。秋山光和『出合いのコラージュ、秋山光和随筆集』講談社、1994年、pp.44-45、pp.86-87。

- 21 田口知洋「ピカソの陶器と日本陶磁——陶器芸術における伝統と近代——」『南山大学国際教育センター紀要』第10号、2009年12月
- 22 Balthus, *Mémoires de Balthus Recueillis par Alain Vircondelet*, Édition du Rocher, Monaco, 2001. “...au début pourtant si contesté par les autorités académiques qui prétendaient que la tradition voulait que ce fût un membre de l’Institut qui soit nommé directeur”, p. 175
- 23 バルテュス「アンドレ・マルローに」『アンドレ・マルローとフランス画壇十二人の巨匠たち』展覧会カタログ、出光美術館、1998年、p.276
- 24 Dominique Radrizzani, *Japons de Balthus*, 『バルテュス展』展覧会カタログ、東京都美術館他、2014年
- 25 Balthus, op. cit. p. 58
- 26 「美の来訪者四 日本古美術展の使者 バルテュス・ド・ローラ伯 画家」『藝術新潮』1962年10月号、p.127；「こんには！パリの日本美術展準備で来日したバルテュス・ド・ローラ伯爵」『朝日新聞』1962年8月19日夕刊
- 27 野間清六「フランスに見せる日本美術」『藝術新潮』1963年10月号、p.92
- 28 野間、同前「フランスに見せる日本美術」、p.92
- 29 『伯林日本古美術展覧會記念展覧目録』帝室博物館、1939年7月
- 30 竹本忠雄「関係年表 マルローと日本」『マルローとの対話』人文書院、p.455
- 31 出品作の白隠《阿字》は、マルローの意向を尊重し直前になり追加で出品された。竹本、同前『マルローとの対話』、pp.49-54。この作品は、マルローの著作『空想の美術館』で言及される。
- 32 竹本、同前「関係年表 マルローと日本」、p.455
- 33 当時の日本美術展でしばしば行われていた手法だが、展示空間を可能な限り日本の室内の造りにしている。本展覧会でも草月流のいけばなが、会期中、絶えることなく設置された。野間、前掲論文「パリにおける日本古美術展報告」『Museum』p.32
- 34 拙稿「禅画とヨーロッパ——1960年前後の禅画展をめぐる」=註1、p.170
- 35 拙訳。Noma Seiroku, Introduction, *L’Au-delà dans l’art japonais*, Ex. Cat., Musée du Petit Palais, Paris, 1963, “Si la technique était notre seul souci, nous étudierions les premiers peintres Zen. Mais si nous considérons la lavis comme une voie d’accès à l’esprit Zen, il nous faut apprécier ces dernières peintures que les prêtres Zen ont exécutées non pour faire étalage de leur habileté technique mais pour exprimer l’esprit Zen.” p.19
- 36 野間、前掲論文、「パリにおける日本古美術展報告」、p.32
- 37 野間、前掲論文、「日本美術の“此岸”——パリの日本古美術展をめぐる」、p.11
- 38 竹内尚次『白隠』筑摩書房、東京、1964年
- 39 野間、前掲論文、「日本美術の“此岸”——パリの日本古美術展をめぐる」、p.10
- 40 野間、同前、「日本美術の“此岸”——パリの日本古美術展をめぐる」、p.10
- 41 「日本古美術展」と表記しているのは以下の通り：主催した『朝日新聞』の全ての記事；野間清六の全てのテキスト、および「ワールドスナップ」欄『藝術新潮』；野間清六の全てのテキスト『Museum』；野間清六のすべてのテキスト『三彩』；「海外雑誌帖」欄『みづゑ』；節子・クロソフスカ・ド・ローラ『バルテュスの優雅な生活』新潮社、2005年、p.83
- 42 阪田由美子訳、ミシェル・テマン『アンドレ・マルローの日本』阪急コミュニケーションズ、2001年、p.82
- 43 河本真理訳、ドミニク・ラドリッツァーニ「バルテュスの多様な日本」『バルテュス展』展覧会カタログ、東京都美術館他、2014年、p.14
- 44 竹本忠雄、前掲書『マルローとの対話』、p.51
- 45 野間、前掲論文、「日本美術の“此岸”——パリの日本古美術展をめぐる」、p.10
- 46 野間、同前、p.11
- 47 拙訳。Suzanne Kahn, “Avant-propos”, *L’Au-delà dans l’art japonais*, Ex.Cat., Musée du Petit Palais, Paris, 1963, P.9 “«L’Au-delà dans l’art japonais» est donc aussi une invitation à aller au-delà de l’art japonais, c’est-à-dire au-delà des apparences formelles pour atteindre à leurs sources affectives, à leur présence sacrée.”
- 48 拙訳。Vadime Elisseeff, *L’Au-delà dans l’art japonais*, Musée du Petit Palais, Paris, 1963, P.22. “C’est

- le but même de cette exposition consacrée à l'au-delà tel que l'exprime la sensibilité japonaise animée successivement par les sentiments religieux primitifs, par la foi du bouddhisme traditionnel et par le détachement de la pensée zen.”
- 50 「法隆寺はじめ南都六大寺が強靱に反対するが、これも薬師寺橋本 館長の高断により解決」竹本、前掲書、p.455
- 51 「法隆寺貫主らも開眼供養へ パリの『日本古美術展』『朝日新聞』1963年10月12日朝刊。日本仏教文化協会のメンバーは、海外の古文化財保存法を研究する為に訪仏していた。
- 50 巡回順に、ローマ、アンコーナ、ミラノ、パリ、フィレンツェ、マドリッド、チューリヒ、ロンドン、ハーグ、ストックホルム、コペンハーゲン、シュトゥットガルト、ウィーン、ブリュッセル。各会場に約三週間から一月の会期。
- 52 ちなみに塑像に関しては、後年、仙厓の作か否か確認がないことが研究者により指摘された。月村麗子「訳者後記」鈴木大拙著『仙厓の書画』岩波書店、2004年3月、p.205。塑像がまだ仙厓作と信じられていた1975年、マルローは竹本忠雄との対話の中で、塑像は「直観的に見て」仙厓作とは思えないことを熱弁している。竹本、前掲書、人文書院、pp.358-363
- 53 拙訳。Annette Vaillant Les Nouvelles Littéraires, le 10 mai, 1962. “Matisse retrouvant la grâce d'enfance n'atteignit pas à cette liberté, expression même d'un affranchissement spirituel sans ombre.” その他にも、P.-M. Grand “La grand leçon de tendresse du bouddhisme et le goût d'instruire aux disciplines métaphisiques adoucissent et élèvent plusieurs pièces.” 「仏教における慈愛の大いなる教えと形而上的な規律を説くことへの熱意が、あまたの作品の質を穏やかな調子のものにし、また高めてもいる」(拙訳) Le Monde, le 18, mai, 1962や、「ワールド・スナップ欄、アール誌紹介記事より」『藝術新潮』1962年8月号、p.107等が挙げられる。また「仙厓西欧展」におけるフランスとイタリアの当時の評価については、竹本忠雄「仙厓作品の欧州巡回展——その反響の分析的整理」『国際文化』99号、国際文化振興会、1962年、pp.13-15が詳しい。
- 54 150 ans de peinture au Japon. De Gyokudo à Tessai, Musée du Petit Palais, Paris, 1962, P.25
- 55 拙稿「禅画とヨーロッパ—1960年前後の禅画展をめぐる—」=註1、pp.167-169
- 56 野間は文人画の依頼にも驚いている。というのも当時の日本では、禅画同様、文人画も美術史上まだ重視されていなかったからであるという。野間清六「パリに見せる文人画」『藝術新潮』1962年12月号、p.104
- 57 朝吹登水子「パリの文人画」(『藝術新潮』1963年1月号、pp.57-58)
- 58 『読売新聞』1962年11月29日夕刊
- 59 鈴木進「パリの日本文人画——文人画開幕まで——」『Museum』第148号、1963年7月号、p.27
- 60 Kurt Brasch, Zenga, Zen-Malerei, Berlin, Tokyo, 1961
- 61 開催順に、ウィーン、ケルン、ベルン、コペンハーゲン、ベルリン、ミラノ、ローマ。当初の計画でははじめの3都市のみで開催されるはずであったが、反響が大きかったため、続く残りの4都市での開催が決まった。クルト・ブラッシュ「欧州禅画展」『墨美』102号、1960年11月、p.14
- 62 Temman, op. cit. p. 69
- 63 拙訳。“C'est de devenir pour l'Occident tout entire la mandataire du génie japonais.” Temman, op. cit. p. 64
- 64 Malraux, Discours à l'occasion de l'inauguration de la Maison Franco-japonaise, 22 février 1960. (拙訳) “Je ne sais ce que le Japon choisira pour la France et bien entendu cela lui appartient, mais ce que la France choisit pour le Japon, c'est de devenir pour l'Occident tout entire la mandataire du génie japonais....Il s'agit de dire, d'abord, que le Japon n'est pas un héritage de la Chine ; vous Japonais, vous le savez tous mais il n'y a presque pas d'Européens qui le sachent en dehors des spécialistes...” Temman, op. cit. p. 165
- 65 拙訳。“On peut comprendre que dans son esprit que ce rôle ne saurait être confié aux Etats-Unis. Outre que les Américains n'ont ni temple ni tombeau, leur histoire est beaucoup moins ancienne, et à certains égards, moins flamboyante, que celle de la France. De plus, les relations nippon-américaines ont souvent été caractérisées par la mésentente et le conflit. Le constat est claire : la France doit être le compagnon privilégié du Japon.” Temman, op. cit. p. 64
- 66 Temman, ibd. p. 65

- 67 拙稿、「禅画とヨーロッパ—1960年前後の禅画展をめぐって」=註1、p.168。展覧会終了後に、池田首相は、展覧会に出品した自身が所有する池大雅作品をマルローに寄贈している。
- 68 「ケネディ大統領と日本の未来について忌憚なく語り合い、あるべき日本像にたいしてケネディが正当なヴィジョンを持っていることを確認する」竹本、前掲書、人文書院、p.455
- 69 Charlotte Perriand, Crisi del gesto in Giappone, *Revue Casabella Continuità*, No210, 1956

[附記]

本稿は『聚美』第14号に掲載されたエッセイ「1963年、パリの白隠と仙厓」をもとに大幅に加筆修正したものです。本稿の執筆にあたっては、成城大学文芸学部の相澤正彦教授と岩佐光晴教授ならびに喜多崎親教授、共立大学国際学部Erika Peschard-Erlh教授、パリ・アルベルト&アネット・ジャコメッティ財団Véronique Wiesinger氏、同財団資料室Anne-Marie Pralus氏、フランス国立東洋言語文化研究学院Emmanuel Lozerand教授からは、貴重な資料の提供やご助言を賜りました。また編集・査読委員の先生方からも有意義なご指摘を頂戴いたしました。ここに記して改めて心より御礼申し上げます。

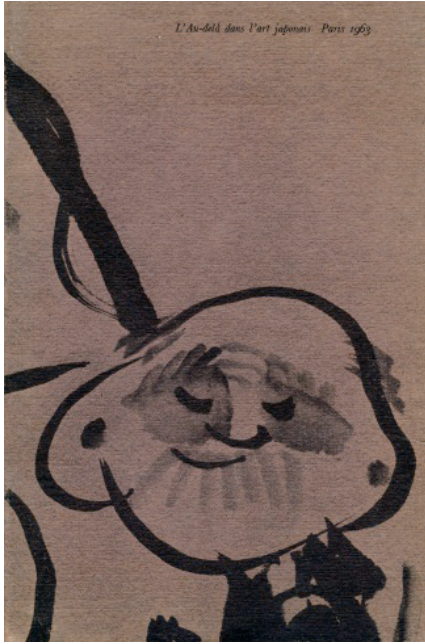


図1 L'Au-delà dans l'art japonais, Musée du Petit Palais, Paris, 1963
日本古美術展、図録表紙 仙厓《猪頭和尚図》筆者蔵



図2 L'Au-delà dans l'art japonais 日本古美術展 図録より
白隠の図版ページ、Musée du Petit Palais, Paris, 1963 筆者蔵

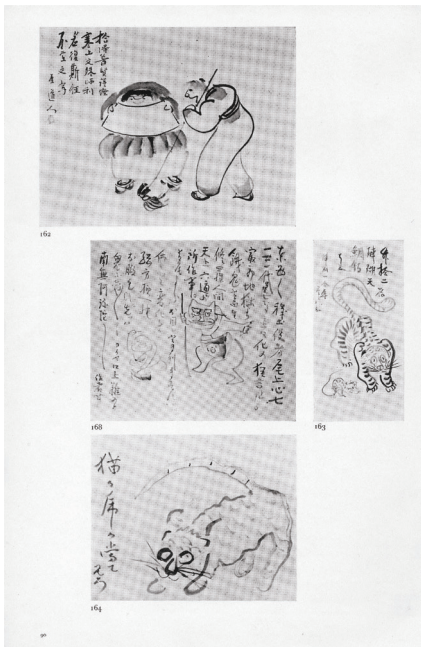


図3 仙厓の図版ページ
L'Au-delà dans l'art japonais, Musée du Petit Palais, Paris, 1963
日本美術における彼岸展 図録
筆者蔵



図4 開会式での法要を伝える写真。
『藝術新潮』1963年12月号、p.127より 筆者蔵



図5 会場風景
多くの来館者がつめかけている。『朝日新聞』1963年11月
27日夕刊より、筆者蔵

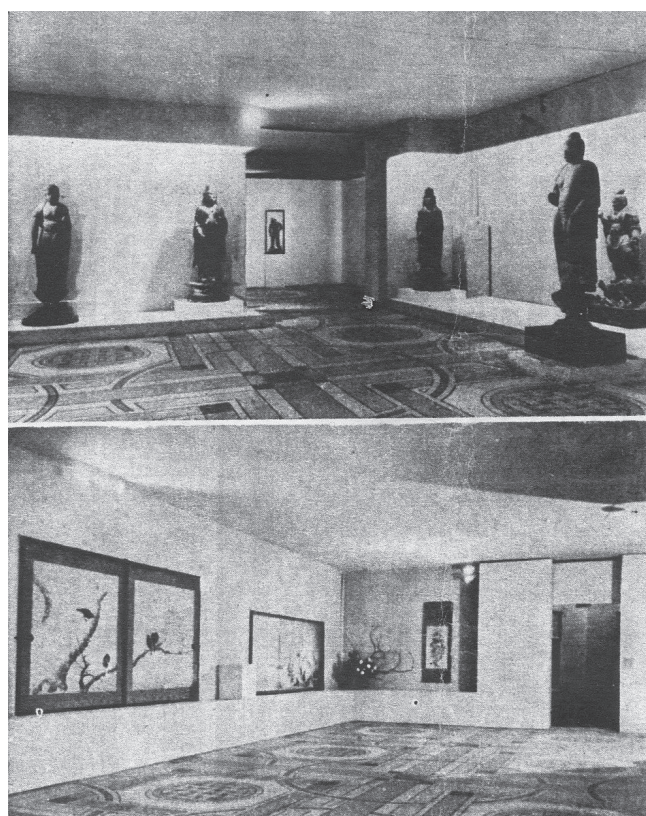


図6 会場風景
奥に白隠《阿字》の展示が認められる。野間清六「パリ
における日本古美術展報告」『Museum』157号、1964
年4月より

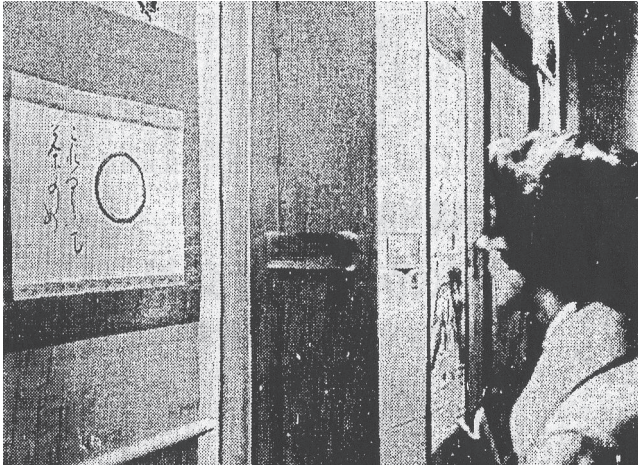


図7 会場風景
仙厓《これ食うて茶のめ》を熱心に見入る観客。
『朝日新聞』1963年11月27日夕刊より、筆者蔵

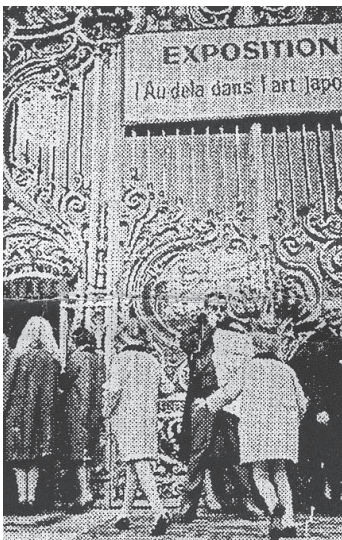


図8 会場入り口の行列
『朝日新聞』1963年11月27日夕刊より、筆者蔵

禅画 出品目録 (所蔵元は展覧会当時のもの)

| No. | 作者 | 作品タイトル | 所蔵 |
|-----|----|-----------|---------|
| 1 | 風外 | 自画像 | 竹内節子 |
| 2 | 風外 | 自画像 | 中村丘陵 |
| 3 | 風外 | 達磨像 | 中村丘陵 |
| 4 | 風外 | 船子夾山図 | 高瀬慎吾 |
| 5 | 風外 | 竜虎梅竹芦葉達磨 | 関口常右衛門 |
| 6 | 風外 | 三社託宣 | 細川護立 |
| 7 | 風外 | 釈迦牟尼如来 | 細川護立 |
| 8 | 沢庵 | 布袋図 | 東京国立博物館 |
| 9 | 一絲 | 朱達磨図 | 細川護立 |
| 10 | 一絲 | 破墨山水図 | 細川護立 |
| 11 | 白隠 | 大燈国師像 | 細川護立 |
| 12 | 白隠 | 拜牛の奴図 | 細川護立 |
| 13 | 白隠 | 重杵図 | 細川護立 |
| 14 | 白隠 | 海老図 | 細川護立 |
| 15 | 白隠 | 坐禅自画像 | 細川護立 |
| 16 | 白隠 | お福の灸図 | 細川護立 |
| 17 | 白隠 | 座頭渡橋図 | 細川護立 |
| 18 | 白隠 | 蔓瓜野苺図 | 細川護立 |
| 19 | 白隠 | 片岡山達磨図 | 細川護立 |
| 20 | 白隠 | 鍾馗水鏡図 | 細川護立 |
| 21 | 白隠 | 懶瓊煨芋図 | 細川護立 |
| 22 | 白隠 | 布袋すたすた坊主図 | 細川護立 |
| 23 | 白隠 | 牛図 | 細川護立 |
| 24 | 白隠 | 中字 | 細川護立 |
| 25 | 白隠 | 竹字 | 細川護立 |
| 26 | 白隠 | 石女夜生児 | 細川護立 |
| 27 | 白隠 | 梵字 | 細川護立 |
| 28 | 白隠 | 蓮池観音図 | 佐野隆一 |
| 29 | 白隠 | 三教老人図 | 河辺泰 |
| 30 | 白隠 | お坊坐禅図 | 高林寺 |
| 31 | 白隠 | 栗をとる女図 | 山本清雄 |
| 32 | 白隠 | いざり車図 | 山本清雄 |
| 33 | 白隠 | 鶯頭山図 | 山本清雄 |
| 34 | 白隠 | 山木(富士)図 | 山本清雄 |
| 35 | 白隠 | 出山釈迦図 | 山本清雄 |
| 36 | 白隠 | 隻履達磨図 | 山本清雄 |
| 37 | 白隠 | 維摩図 | 山本清雄 |
| 38 | 白隠 | 大黒天曼荼羅 | 山本清雄 |
| 39 | 白隠 | 青面金剛 | 山本清雄 |
| 40 | 白隠 | 庵字 | 禅昌寺 |
| 41 | 白隠 | 僧臘 | 禅昌寺 |
| 42 | 白隠 | 禅心 | 禅昌寺 |
| 43 | 白隠 | 達磨 | 定光寺 |
| 44 | 白隠 | 臨濟 | 定光寺 |
| 45 | 白隠 | 雲門像 | 定光寺 |
| 46 | 白隠 | 大応 | 慶雲寺 |
| 47 | 白隠 | 大燈 | 慶雲寺 |
| 48 | 白隠 | 関山像 | 慶雲寺 |
| 49 | 白隠 | 七福神寿船図 | 深沢溥 |
| 50 | 白隠 | 出山釈迦図 | 深沢溥 |
| 51 | 白隠 | お福団子図 | 田中信作 |
| 52 | 白隠 | 万宝の槌図 | 田中信作 |
| 53 | 白隠 | 野中の杭図 | 田中信作 |
| 54 | 白隠 | 山水図(趙州雲門) | 田中信作 |
| 55 | 白隠 | 草坐達磨図 | 田中信作 |
| 56 | 白隠 | 白と蟻図 | 田中信作 |
| 57 | 白隠 | 蓮池観音図 | 植松重雄 |
| 58 | 白隠 | 竹筴 | 植松重雄 |
| 59 | 白隠 | 布袋曲芸図 | 植松重雄 |
| 60 | 白隠 | 白隠自画像 | 松蔭寺 |
| 61 | 白隠 | 竜頭観音像 | 松蔭寺 |
| 62 | 白隠 | 蛤観音像 | 松蔭寺 |
| 63 | 白隠 | 布袋寿袋図 | 松蔭寺 |
| 64 | 白隠 | 無尽燈図 | 松蔭寺 |
| 65 | 白隠 | 庵字 | 松蔭寺 |
| 66 | 白隠 | 常念観世音菩薩 | 松蔭寺 |
| 67 | 白隠 | 布袋点茶図 | 山本正治 |
| 68 | 白隠 | 一富士図 | 山本正治 |
| 69 | 白隠 | 起上り小法師図 | 山本正治 |
| 70 | 白隠 | 達磨像 | 三秀院 |
| 71 | 白隠 | 達磨像 | 円福寺 |
| 72 | 白隠 | 鍾馗像 | 小林寺 |
| 73 | 白隠 | 渡唐天神像 | 選仏寺 |
| 74 | 白隠 | 竜杖図 | 藪本莊五郎 |
| 75 | 白隠 | 芦葉達磨 | 祥福寺 |

| | | | |
|-----|----|----------|------|
| 76 | 白隠 | 箒 | 祥福寺 |
| 77 | 白隠 | 茶盃 | 祥福寺 |
| 78 | 遂翁 | 神農像 | 田中信作 |
| 79 | 遂翁 | 普化和尚像 | 田中信作 |
| 80 | 遂翁 | 地獄鬼図 | 田中信作 |
| 81 | 遂翁 | 聖訓 | 田中信作 |
| 82 | 遂翁 | 聖訓 | 田中信作 |
| 83 | 遂翁 | 聖訓 | 田中信作 |
| 84 | 東嶺 | 出山釈迦像 | 竜沢寺 |
| 85 | 東嶺 | 一葉開五葉図 | 竜沢寺 |
| 86 | 東嶺 | 一葉開五葉図 | 竜沢寺 |
| 87 | 東嶺 | 神 | 竜沢寺 |
| 88 | 東嶺 | 仏 | 竜沢寺 |
| 89 | 東嶺 | 儒 | 竜沢寺 |
| 90 | 東嶺 | 趙州胡蘆図 | 深沢溥 |
| 91 | 東嶺 | 小槌図 | 深沢溥 |
| 92 | 東嶺 | 富岳図 | 深沢溥 |
| 93 | 東嶺 | 忍字 | 深沢溥 |
| 94 | 東嶺 | 南無阿弥陀仏 | 深沢溥 |
| 95 | 東嶺 | 一円相 | 松蔭寺 |
| 96 | 東嶺 | 宝珠図 | 松蔭寺 |
| 97 | 仙厓 | 乞食大燈像 | 細川護立 |
| 98 | 仙厓 | 猪頭和尚像 | 細川護立 |
| 99 | 仙厓 | 竜潭和尚像 | 細川護立 |
| 100 | 仙厓 | 老子騎牛図 | 細川護立 |
| 101 | 仙厓 | 行脚図 | 細川護立 |
| 102 | 仙厓 | 百丈野鴨子図 | 細川護立 |
| 103 | 仙厓 | 虎図 | 細川護立 |
| 104 | 仙厓 | 布袋欠伸図 | 山本清雄 |
| 105 | 仙厓 | 命をつなぐ妙薬図 | 山本清雄 |
| 106 | 仙厓 | 布袋画賛 | 山本清雄 |
| 107 | 仙厓 | 盲人の渡橋図 | 山本清雄 |
| 108 | 仙厓 | 寒山拾得図 | 山本清雄 |
| 109 | 仙厓 | 寒山拾得図 | 山本清雄 |
| 110 | 仙厓 | 農夫と武士図 | 山本清雄 |
| 111 | 仙厓 | 鯉上観音像 | 出光佐三 |
| 112 | 仙厓 | 文殊像 | 出光佐三 |
| 113 | 仙厓 | 老子像 | 出光佐三 |

| | | | |
|-----|----|-----------|------|
| 114 | 仙厓 | 寒山拾得図 | 出光佐三 |
| 115 | 仙厓 | 丹霞焼仏図 | 出光佐三 |
| 116 | 仙厓 | 香巖撃竹図 | 出光佐三 |
| 117 | 仙厓 | 鬻髑図 | 出光佐三 |
| 118 | 仙厓 | 笹蟹図 | 出光佐三 |
| 119 | 仙厓 | 農夫図 | 出光佐三 |
| 120 | 仙厓 | 虎(貧者の一灯)図 | 出光佐三 |
| 121 | 仙厓 | 目押し月の月図 | 出光佐三 |
| 122 | 仙厓 | 尾上新七狂言図 | 出光佐三 |
| 123 | 仙厓 | 一円相 | 出光佐三 |
| 124 | 仙厓 | 山中白雲詩 | 出光佐三 |

禅宗絵画 出品目録

| No. | 作者 | 作品タイトル | 所蔵 |
|-----|-------|---------------|---------|
| 1 | 明兆 | 紙本墨画白衣観音図 | 東京国立博物館 |
| 2 | 伝周文 | 紙本墨画寒山拾得図 | 東京国立博物館 |
| 3 | 伝周文 | 紙本墨画山水画 | 東京国立博物館 |
| 4 | 伝周文 | 紙本墨画淡彩四季山水図屏風 | 東京国立博物館 |
| 5 | 雪舟 | 紙本墨画破墨山水図 | 東京国立博物館 |
| 6 | 雪舟 | 紙本墨画慧断臂図 | 斎年寺 |
| 7 | 如水宗淵 | 紙本墨画蓮鶴鶴図 | 東京国立博物館 |
| 8 | 仲安真康 | 紙本墨画朝陽対月図 | 東京国立博物館 |
| 9 | 仲安真康 | 紙本墨画朝陽対月図 | 東京国立博物館 |
| 10 | 単庵智伝 | 紙本墨画芦図 | 東京国立博物館 |
| 11 | 伝狩野元信 | 紙本墨画槌閣山水図屏風 | 岡崎正臣 |
| 12 | 海北友松 | 紙本墨画山水画屏風 | 相国寺 |
| 13 | 長谷川等伯 | 紙本墨画猿竹林図屏風 | 東京国立博物館 |
| 14 | 宮本武蔵 | 紙本墨画鶴図 | 永青文庫 |
| 15 | 伝雲谷等顔 | 本墨金地淡彩梅に鴉図襖貼付 | 黒田長礼 |
| 16 | 伝雲谷等顔 | 本墨金地淡彩梅に鴉図襖貼付 | 黒田長礼 |

Zenga that appeared in 1963 in Paris :
The intentions of *Zenga* exhibition at the “*L’Au-delà dans l’art japonais*”

Yoshiko OKAMURA

In Western Europe around the 1960s, exhibitions to introduce the *Zenga* were held in various cities and were highly regarded in each country. On the other hand, because the Japanese art history research did not come to appreciate *Zenga* until the 2000s, these exhibitions hosted in Europe were almost forgotten until now in Japan. Although mentions of *Zenga* in Western countries including the United States were found here and there, the only detailed essay published at the time of the exhibitions with a European focus was written by a scholar of French literature named Tadao Takemoto. Therefore, I have re-examined these exhibitions held from 1959 to 1965 and investigated the process and the intentions of each exhibition.

For this paper, I have reviewed a particular exhibition called “*L’Au-delà dans l’art japonais*” held in 1963 at the Musée du Petit Palais in Paris. This exhibition was peculiarly noteworthy among all the *Zenga* exhibitions held around the same time because it was a joint national project between Japan and France that was planned and orchestrated by France over a span of 5 years. Furthermore, it exhibited an unprecedented large number of *Zenga* and succeeded in receiving the media coverage from other Western countries.

In the first chapter, I introduce three French individuals who played significant roles in the progress of the exhibition and their involvement with the Japanese culture : the Minister of Culture at the time André Malraux (1901–1977), the curator for the Musée Cernuschi and archaeologist Vadime Elisseeff (1918–2002), and the painter Balthus (1908–2001).

In the second chapter, it becomes apparent that *Zenga* was not highly regarded in Japan at the time as the National Museum of Tokyo officials were at a loss when requested for the *Zenga* from France. Additionally, I investigated the impact of the success in France on these Japanese exhibition officials.

The third chapter is about the Buddha statues and archaeological materials such as Doki potteries, Dogu clay figures, and Haniwa clay figures that were exhibited in addition to the *Zenga*. The Buddhist ritual held during the exhibition opening ceremony is also mentioned as well as the reasoning behind Malraux’s naming of the exhibition.

In the fourth chapter, I compare this exhibition with three other *Zenga* exhibitions held before 1963 and further clarify the intention of this exhibition; the three exhibitions are called “*Malerei des Zen-Buddhismus in Japan*”, “*Sengai en Europe*”, and “*150 ans de peinture au Japon, De Gyokudo à Tessai*”. This exhibition was a turning point for France as it became the source of Zen culture and *Zenga* whereas it were previously receiving these influences from the United States and other Western European countries such as Germany. It was evident that France appreciated Japanese culture the most within the western world, and this clearly reflected the standpoint of the French government to become Japan’s representative.

In the concluding section, I explained how the French sensed Japan’s transformation into a

materialistic country as Japan was rapidly changing from the pre-war “Old Japan” into the “New Japan” with a prominent American influence in the early 1960s. Moreover, I investigated the intentions of why France planned and hosted these exhibitions with Old Japan spirituality at such changing times.