

## 日本人のパリをいかに語るか —近年の美術展覧会の動向から—

Comment raconter le Paris des Japonais? Ce que montrent  
les expositions artistiques de ces dernières années

今橋映子

東京大学大学院助教授・比較文学比較文化

Eiko Imahashi

Maître de conférence à l'Université de Tokyo.  
Littératures et cultures comparées

龍土町再び

この真新しい国立新美術館の建つ場所は、港区六本木——かつて明治時代には、「龍土町」と呼ばれた場所であった<sup>1</sup>。龍土町7丁目にあった「龍土軒」と言えば、明治文学通の方なら、即座に思い出す方も多だろう。自然主義文学の温床ともいわれたクラブ「龍土会」が開かれた西洋料理店である。龍土会は、明治の美術評論家岩村透(1870-1917)が主催した美術・文芸クラブ「琴天会」が発展して、1904(明治37)年11月から始まった集まりである。蒲原有明、国木田独步、田山花袋など名だたる作家たちが集った。同会はメンバーの一人島崎藤村が渡仏する1913(大正2)年頃まで続いたという。岩村といえば『巴里の美術学生』(1903)というパリ画学生生活案内記によって、当時の青年美術家たちのパリへの憧れを一気に広めた張本人である<sup>2</sup>。——画家や作家たちが身分や年齢の差を超えて一堂に集い、あたかもパリのカフェでのように、芸術談議に花咲かせる場をもてないだろうか——岩村のそんな願いを実現したのが、この龍土町なのであった。それから約100年後、はからずもここで「異邦人たちのパリ」展が開かれるのも、何かの縁と言うべきだろうか——。

現代パリの苦悩

日本人芸術家が大量にパリに留学したのは、岩村の著書刊行の前後、1900年頃から、特に1920年代以降である。それから100年を経て、現代パリと外国人との関係は、決して幸福な側面だけでないことを、私たちが知るようになった。特に1980年代以降深刻化している(パリに限らず)都市郊外の荒廃化、若者たちの異議申し立て、特にムスリム系住民との軋轢については、この2年ほどは日本のマスコミでも、

むしろ積極的に取り上げられている。パリと言えば、文化、ファッションやグルメ情報がわが国ではとかく優先されてきただけに、この大きな変化は注目されるべきだろう<sup>3</sup>。フランスは大革命直後に、ヨーロッパで初めてユダヤ人に市民権を与えた国である。確かに1930年代フランスは大量の亡命者を受け容れた国だった<sup>4</sup>。しかしながら1940-44年のナチス占領下、ヴィシー政府が、在仏ユダヤ人の実に40パーセントを強制収容所に送った事実は、戦後不問に付されてきた。ようやく1990年代にその事実が公式に認められ、国家の謝罪が表明されたばかりである。ブルガリア出身のジュリア・クリステヴァの著書『外国人——我々の内なるもの』(1988)<sup>5</sup>がすでに20年前に提示したように、自己の内なる他者性を認知することで、他者と共存する道を探るという道筋、あるいは同化か共存かという重い問いはフランスでも日本でもアクチュアルな問いなのである。

外国人のパリ——その諸相

ベルリンの壁が崩壊した1989年に偶然にもパリに留学していた私は、その前後から急に「外国人のパリ」研究の本が、続々とフランスで出版されるのを目のあたりにして、ちょっと驚いたことを思い出す<sup>6</sup>。私自身は「日本人のパリ」を研究するために彼の地に赴いたわけだが、気づいてみれば、その民族の歴史と運命によって、パリは全く違った様相をおびるのである——革命の都(中国人にとっての)、移民労働の都(アルジェリア人、中国人、ポーランド人等)、政治亡命の都(ドイツ人、ハンガリー人等)など。つまり美術の中心地としてのパリはその中の一つの相にすぎないのであり、日本人にとってのパリ体験が、もっぱら「留学」であったことに、むしろ注目すべきであろう。パリは、明治から昭和の日本人にとって圧倒的な先進文明の都市であり、フランスの文化芸術は格闘してまで学び取る対象であった。そしてなかなか手が届かないからこそ「憧憬」的なのであった。もちろんその同時期、日本が東南アジアで帝国主義的政策を実行していた事実と共に、その現象を把握しなければならないことは、言うまでもない。そして日本は、学び取った西洋美術の技法や歴史を東南アジアに伝える媒介者の役割も果たしていったのである<sup>7</sup>。

エコール・ド・パリとは何か?

一般には「祝祭と狂乱の時代」(Les années folles)と呼ばれる1920年代、パリが多くくの外国人芸術家たちを惹き付けたことはよく知られている。Ecole de Parisとは「パリ派」。フォーヴィスム(野獣派)やシュルレアリスムのように特定の流派やグループを指す名称でな

い。あえて言えば、特に中央ヨーロッパなど外国出身のアーティストが、半ば亡命者としてパリに至り、モンパルナス周辺に集って制作に励んだ、そうした画家たちの群像を漠然と指す。その多くはモディリアーニのように薄幸なボヘミアンたちだが、哀愁を帯び情熱的な画風がやがて一世を風靡する。日本であればその筆頭にフジタが挙がるであろう——従来はその様に解説されてきた。

しかし1985年ニューヨークのユダヤ美術館の展覧会で、私が上述したような80年代「外国人のパリ」研究の新たな潮流を受けて、従来とは異なる見解が示されたのである（ロミー・ゴラン論文）。実は大恐慌とナチズムに彩られた1930年代に入ると、「パリ派」は「ユダヤ人派」（Ecole de Juifs. シャガール、スーティン、キスリングらを含む）ではないかとの心なき批判が起り、それに対抗する「フランス派」（Ecole française. ブランク、ドランを含む）というナショナリスト的な言説が喧伝されるようになったという事実である<sup>8</sup>。この展覧会では、1930年代にパリに在住しながら、これまで無名に近かったユダヤ人画家たちの作品が多く発掘された<sup>9</sup>。

ニューヨークで開かれたこの展覧会は、画期的意味をもっていいと言つて良い。2000年パリ市立近代美術館で開催された「エコール・ド・パリ1904-1929——他者の役割」展は、しっかりとその成果を受け止め、独自の調査と見解で構成されている。特に、今回の国立新美術館展と同じく、写真というメディアに一部門を割いて、一連のパリ表象を扱ったことは、特筆に値するだろう<sup>10</sup>。パリ市立近代美術館はさらに昨年（2006）日本を巡回した「エコール・ド・パリ」展<sup>11</sup>の企画において、一つの仮説を提示している。それは「パリ派」には共通の絵画様式はない、としている従来の説に対して、例えばアンリ・ルソーの素朴派、あるいは（1930年代には「フランス派」と称された）アンドレ・ドランの明らかな血縁関係を見ようとする試みである。先のロミー・ゴラン論文で提示された「パリ派對フランス派」の画壇政治的な図式から見れば、外国人たちが誰であろう「フランス派」の画家たちから学んだという主旨であるので、これは皮肉な探究である。だが確かにドランの影響力の測定は、納得できる所があり、いずれにせよ私たちは、作品そのものと向き合う時期が来ているのだと痛感させられる。

その意味では、今回この国立新美術館でのポンピドー・センター展が、エコール・ド・パリ展として企画されて「いない」ことは重要だろう——「1900年から2005年に至る異邦人たちのパリ」。両大戦間期（1918-1939）を主に指す「エコール・ド・パリ」という用語を離れることで、私たちは日本人芸術家たちについても、別の視点をもつことが可能となるのである<sup>12</sup>。

## 「日本人のパリ」展の推移——移入史の風景

さて、それでは日本人画家たちにとってパリとは何を意味していたのか？ 主に1945年第二次世界大戦後については、本カタログ中の平井章一氏論文を参照して頂くこととし、ここでは大戦前までの動向を整理してみたい。

その時に興味深いのは、これまでに開かれた「日本人画家のパリ」展の動向であろう。もちろん個別作家の展覧会は多数開かれてきているが、それらを総体的に見渡す企画の際に用いられるコンセプトが、研究と現場をつなぐ形で確実に変化してきているのである。

その最初期の成果は「近代日本美術史におけるパリと日本」展（1973）<sup>13</sup>。カタログの方は単色図版がほとんどなのが残念だが、充実した年表が付されている。表題の通り、この展覧会では、日本人画家たちがパリで「誰から何を学んだか」が中心的テーマである。黒田清輝がラファエル・コランに師事したことに始まり<sup>14</sup>、印象派—フォーヴィスム、キュビスム—エコール・ド・パリと、フランス画壇と日本とはほぼ同じ歩みを辿る（ように見える）。確かに日本の近代洋画史はそのまま、フランス画壇の移入史とも記述し得るのである。そこに登場する画家は、黒田清輝、久米桂一郎、安井曾太郎、梅原龍三郎……とそのまま日本洋画史の「大画家」に直結するだろう。この流れは基本的に、1980年代に海外で開催された展覧会でも踏襲されている。「日本の中のパリ」展<sup>15</sup>は国際交流基金が全面的に支援した大規模展で、ワシントン—ニューヨーク—ロサンゼルスを巡回した。日本文化史研究の第一人者トーマス・ライマーおよび高階秀爾が監修。英語によって正確で広範な解説が300頁近いカタログでなされたことは快挙というべきだろう。というのも芳賀徹が『絵画の領分』（1984）<sup>16</sup>で幾度も強調したように、日本近代文学が西洋文学との格闘の上で得た成果に比べて、日本近代絵画に関しては、何か、西洋美術の亜流か模倣のような固定観念で語られ続けてきたからである。ごく最近2004年にホノルルで開催された展覧会「日本とパリ」展（特に松方、林、大原、石橋コレクション作品で構成）<sup>17</sup>ではより意識的に、フランス／日本という画家の国籍にこだわらずに作品を並列しようとする試みが見られる。エコール・ド・パリの画風をあえて分析しようとする最近の傾向にも見られるように、作品そのものを評価・批評しようという動向はこれからますます重要になっていくだろう。

さて時間的には溯るが、1985-86年にパリと日本（神奈川、三重）を巡回した「パリを描いた日本人画家」展<sup>18</sup>はそれまでの日仏絵画展とちよつと趣を異にしていた。それは都市パリという画題がテーマだからである。もちろんそれはパリの主催者側から見れば、先に書いた「外国人のパリ」再検討の一つのケース・スタディだろう。しかしある民族



い。あえて言えば、特に中央ヨーロッパなど外国出身のアーティストが、半ば亡命者としてパリに至り、モンパルナス周辺に集って制作に励んだ、そうした画家たちの群像を漠然と指す。その多くはモディリアーニのように薄幸なボヘミアンたちだが、哀愁を帯び情熱的な画風がやがて一世を風靡する。日本であればその筆頭にフジタが挙がるであろう——従来はその様に解説されてきた。

しかし1985年ニューヨークのユダヤ美術館の展覧会で、私が上述したような80年代「外国人のパリ」研究の新たな潮流を受けて、従来とは異なる見解が示されたのである（ロミー・ゴラン論文）。実は大恐慌とナチズムに彩られた1930年代に入ると、「パリ派」は「ユダヤ人派」（Ecole de Juifs. シャガール、スーティン、キスリングらを含む）ではないかとの心なき批判が起こり、それに対抗する「フランス派」（Ecole française. ブラマンク、ドランを含む）というナショナルスティックな言説が喧伝されるようになったという事実である<sup>8</sup>。この展覧会では、1930年代にパリに在住しながら、これまで無名に近かったユダヤ人画家たちの作品が多く発掘された<sup>9</sup>。

ニューヨークで開かれたこの展覧会は、画期的意味をもっていたと言って良い。2000年パリ市立近代美術館で開催された「エコール・ド・パリ1904-1929 —他者の役割」展は、しっかりとその成果を受け止め、独自の調査と見解で構成されている。特に、今回の国立新美術館展と同じく、写真というメディアに一部門を割いて、一連のパリ表象を扱ったことは、特筆に値するだろう<sup>10</sup>。パリ市立近代美術館はさらに昨年（2006）日本を巡回した「エコール・ド・パリ」展<sup>11</sup>の企画において、一つの仮説を提示している。それは「パリ派」には共通の絵画様式はない、としている従来の説に対して、例えばアンリ・ルソーの素朴派、あるいは（1930年代には「フランス派」と称された）アンドレ・ドランの明らかな血縁関係を見ようとする試みである。先のロミー・ゴラン論文で提示された「パリ派對フランス派」の画壇政治的な図式から見れば、外国人たちが誰であろう「フランス派」の画家たちから学んだという主旨であるので、これは皮肉な探究である。だが確かにドランの影響力の測定は、納得できる所があり、いずれにせよ私たちは、作品そのものと向き合う時期が来ているのだと痛感させられる。

その意味では、今回この国立新美術館でのポンピドー・センター展が、エコール・ド・パリ展として企画されて「いない」ことは重要だろう——「1900年から2005年に至る異邦人たちのパリ」。両大戦間期（1918-1939）を主に指す「エコール・ド・パリ」という用語を離れることで、私たちは日本人芸術家たちについても、別の視点をもつことが可能となるのである<sup>12</sup>。

## 「日本人のパリ」展の推移——移入史の風景

さて、それでは日本人画家たちにとってパリとは何を意味していたのか？ 主に1945年第二次世界大戦後については、本カタログ中の平井章一氏論文を参照して頂くこととし、ここでは大戦前までの動向を整理してみたい。

その時に興味深いのは、これまでに開かれた「日本人画家のパリ」展の動向であろう。もちろん個別作家の展覧会は多数開かれてきているが、それらを総体的に見渡す企画の際に用いられるコンセプトが、研究と現場をつなぐ形で確実に変化してきているのである。

その最初期の成果は「近代日本美術史におけるパリと日本」展（1973）<sup>13</sup>。カタログの方は単色図版がほとんどなのが残念だが、充実した年表が付されている。表題の通り、この展覧会では、日本人画家たちがパリで「誰から何を学んだか」が中心的テーマである。黒田清輝がラファエル・コランに師事したことに始まり<sup>14</sup>、印象派—フォーヴィスム、キュビスム—エコール・ド・パリと、フランス画壇と日本とはほぼ同じ歩みを辿る（ように見える）。確かに日本の近代洋画史はそのまま、フランス画壇の移入史とも記述し得るのである。そこに登場する画家は、黒田清輝、久米桂一郎、安井曾太郎、梅原龍三郎…とそのままだ日本洋画史の「大画家」に直結するだろう。この流れは基本的に、1980年代に海外で開催された展覧会でも踏襲されている。「日本の中のパリ」展<sup>15</sup>は国際交流基金が全面的に支援した大規模展で、ワシントン—ニューヨーク—ロサンゼルスを巡回した。日本文化史研究の第一人者トーマス・ライマーおよび高階秀爾が監修。英語によって正確で広範な解説が300頁近いカタログでなされたことは快挙というべきだろう。というのも芳賀徹が『絵画の領分』（1984）<sup>16</sup>で幾度も強調したように、日本近代文学が西洋文学との格闘の上で得た成果に比べて、日本近代絵画に関しては、何か、西洋美術の亜流か模倣のような固定観念で語られ続けてきたからである。ごく最近2004年にホノルルで開催された展覧会「日本とパリ」展（特に松方、林、大原、石橋コレクション作品で構成）<sup>17</sup>ではより意識的に、フランス／日本という画家の国籍にこだわらずに作品を並列しようとする試みが見られる。エコール・ド・パリの画風をあえて分析しようとする最近の傾向にも見られるように、作品そのものを評価・批評しようという動向はこれからますます重要になっていくだろう。

さて時間的には溯るが、1985-86年にパリと日本（神奈川、三重）を巡回した「パリを描いた日本人画家」展<sup>18</sup>はそれまでの日仏絵画展とちよつと趣を異にしていた。それは都市パリという画題がテーマだからである。もちろんそれはパリの主催者側から見れば、先に書いた「外国人のパリ」再検討の一つのケース・スタディだろう。しかしある民族

がパリ画壇で何を吸収しよう活躍したか、という観点ではなく、パリという都市自体をいかに描いてきたのか——という観点に立つと、これほど多彩な作品で一つの展覧会を構成できるのは珍しいのではないだろうか。考えてみれば、1880年代から1900年代にかけて、パリに留学した画家たちの第一第二世代（五姓田義松、黒田、久米、和田英作、鹿子木孟郎、中村不折…）たちの何よりの目的は、西洋画の技法習得であって、街の中にカンヴァスを立てて都市を形象化しようとする意識は薄かったに違いない。それでもこの展覧会で、黒田清輝の《パリ風景》(1890)や藤島武二の《リュクサンブール公園》(1906-07)などの油彩画が存在することに初めて気づかされた。そしてそれ以上に浅井忠や石井柏亭らの水彩画の瑞々しさ、清水登之のナイヴ派的構成の巧みさなどに触れて、新しい視界が開けてくる思いだった。佐伯祐三と岡鹿之助が1920年代末に、やはり独自の画境を開いていたのだ、と納得できたのもこの時である。ここに、佐伯より10年も前にパリをテーマにした写真家・福原信三の仕事（パリ滞在1913年）<sup>19</sup>が加わればより面白かっただろうと、今となっては思う。それこそエコール・ド・パリの寵児となった藤田嗣治の蔭に隠れて、フランス側からはなかなか見えなかったかもしれない、そして日本でも注目されづらかったかもしれないが、移入や模倣という言葉では全く片付けられない個性的な画家たちが存在するのである。例えば清水登之の場合（在パリ1924-1926）、その経歴からどうしても渡米派の画家として記憶されていたことが象徴的だろう。

## 両大戦間パリ——複雑化する日本人画壇

近年『パンテオン会雑誌』(1900-1903)という新資料の出現によって、黒田清輝、浅井忠、中村不折などが、パリでは、日本での画壇の対立（白馬会対明治美術会）をむしろ乗り越えて自由に交流し、法学、教育学や文学など幅広い分野の人間たちと交友関係をもっていることが明らかになった<sup>20</sup>。こうしたいわば国家的エリートたちがパリ留学生の大半を占めた1900年前後に比べると、第一次世界大戦後のパリの日本人地図は、かなり様相が変わっていく。特に1920年代は、日本人画家たちにとってもまた重要な時代である。一体どれほど多くの画家たちがパリに赴いたのだろうか。一説には200人とも、500人とも言われる。前の世代と異なるのは、彼らがパリでも様々なグループに分かれて複雑な人間関係を形造っていたことである。一般に藤田派と福島派（＝福島繁太郎）の対立、と図式化されるほど単純なものではなかったらしい。岡山県立美術館で1994年に開かれた「1920年代パリの日本人画家」展<sup>21</sup>は、川島理一郎、黒田重太郎、中山魏、坂田一男など、これまで傍系とされた画家たちに積極的に光を当て、それまで

とは異なる地平を出現させた。

その後1998年「薩摩治郎八と巴里の日本人画家」展が国内を巡回した<sup>22</sup>。徳島県立美術館に収められた薩摩男爵の遺品から、当時のパリ画壇の人間関係が詳細に明らかにされたのである。バロン・サツマと言え、現在のレートにして200億円とも600億円ともいう途方もない金額を両大戦間のパリで蕩尽し、豪遊した人物として知られるが、彼はまた一時期、フジタをはじめとする日本人画家たちのパトロンでもあった。この展覧会ではサツマの豪遊ぶりを追うというよりむしろ、当時パリで活動していたマイナー画家たちを数多く発掘することに主眼を置いていた。女性画家も幾人も取り上げられ、パリで客死した「無名の」画家たちも含まれている。この調査はその後も継続され、昨年(2006)にはその続編とも言うべき展覧会「巴里憧憬——エコール・ド・パリと日本の画家たち」展が開かれた<sup>23</sup>。圧巻なのは付録CD-ROM。1920年代パリで毎年開催されていた4つのサロン（Le Salon, Salon des artistes indépendents, Salon d'automne, Salon des Tuileries）への、日本人による出品状況（1919-40）が一覧化されている。これは今後の研究の出発点ともなる貴重な情報だろう。2006年のこの展覧会で考えさせられるのは、有名無名の日本画家（＝日本画を描く画家）たちのパリ滞在の意味を問うたコーナーであった。小野竹喬、土田麦僊、結城素明ら、これまでよく知られた日本画家（その先駆に竹内栖鳳がいる）たちの新出作品も興味深い。一方で出島春光のように全く無名の画家が取り上げられているのが示唆的である。出島春光は、詩人、金子光晴の自伝的小説『ねむれ巴里』(1973)<sup>24</sup>の読者には鮮烈な印象で記憶に遺る登場人物である。本人は日本画家と称し、第二のフジタになるところむ怪しげな女パトロンが付いてはいる。だが実は碌に収入もなく、ゆすりたかりまがいのことをやっているという噂が専らだ。このように金子光晴によって、零落した日本人画家の典型として描かれた出島を通して、両大戦間パリは死と背中合わせの都市として表象されている<sup>25</sup>。近年出島については、上記の展覧会などによって光晴の「伝説」に拠ることなく画歴や死の状況について明らかにされてきている。それは単にマイナー画家の再評価というよりも、1920-30年代パリ画壇に食い込もうとしながら敗れ去った者たちの実態に迫る試みだろう。しかも出島春光のように、「日本画」を、いわば「売り」にしてパリで生き延びようとする戦略に、実は私たちは日本人画家のパリ体験の、根源的な問題を見て取ることができるのである。

## コスモポリタニズムあるいはアイデンティティのありか

それが画家たちの例に限らず、近代日本知識人たちにとって、パリは憧憬の対象であると同時に、葛藤の場そのものだった。西欧文化の

伝統に参入しようとすることは、「遅れた」近代化を取り戻す努力であると同時に、自文化の根から引き離される痛みを常に伴ったのである。「和魂洋才」とはそうしたジレンマを無意識に解消しようとした装置であったわけだが、それが極端な日本回帰と、東アジア侵略に向かった例が示す通り、事態はそれほど簡単に推移したわけではなかった。その証拠に先ほど挙げた出島春光のように、西欧美術市場における安易な東洋趣味を逆手に取って、(それが成功するか否かを別に) いわばしたたかに生き抜こうとした例すら見出せるのである。あるいはこれほど極端な例でないとしても、1920年代当時、フランス人批評家が日本人画家に向けた、以下のような典型的な評言はどうだろう。

(…)もともと日本人の出品者は、自分たちがフランス美術の影響を受けていることや、それを誇りに思っていることを全く隠していない。(…)とくに海草に囲まれた戸田海<sup>かいてき</sup>魚は、絹本に描かれており生活感ときわめて日本的な装飾性が結びついている。(…)高野<sup>みさき</sup>三三男に関していえば、彼の一連の(…)作品は、色調の甘美さと、優美で繊細な線描、滑らかで澄んだ下地が見事に融和している。その下地によって高野はフジタ—上述したようにジャポニズムがパリのモデルニズムと結びついたあの代表的存在—のように異彩を放っているのである。(ポール・サントナック、1928年日本美術大展覧会評、拙訳、下線引用者)<sup>26</sup>

2006年には、日本の国立美術館で初の藤田嗣治展<sup>27</sup>が開かれ、戦争画を含めた全貌を展示するという努力によって、フジタ評価の今後への新たな扉が開かれた。日仏のみならず遠く南米まで赴いた藤田の画歴は、これからさらに検討されていくだろう<sup>28</sup>。しかしその大前提として、私たちの前には一つの疑問が横たわる。つまり、1920年代のフランス人批評家が、パリにきた日本人画家たちの絵画に執拗に探し求めようとする「日本的なるもの」とは何なのか。藤田に大方の評者が認めるような「西洋と東洋との融合」がアプリアリな着地点なのだろうか?<sup>29</sup>

稲賀繁美は、日・仏両語で発表した論文の中で、以上の問題について、きわめて示唆に富む発言をしている。

(…)西歐的前衛と東洋的伝統の総合といった綺麗事は、同義反復の撞着であって、論理的に不可能であるときまで極論できます。「前衛」の精神に忠実であるためには「伝統」に反旗を翻さねばなりません。日本の場合、むしろ日本の伝統に従順であることが、造形的な水準で、西歐「前衛」への忠実さを保証することにすらなりかねない。この状況では、西洋と東洋の

総合など藝術家の意志に反するかたちでしか実現されないでしょう<sup>30</sup>。

19世紀以来コスモポリタンとして圧倒的な力を誇ってきたパリを考える場合、特に1945年以前の芸術の都としての不動の地位を考える場合、その芸術思潮と異邦人との関係は複雑である。ピカソやブラッサイ、シャガールのように、もはや国籍を問う必要を感じないほどフランス文化に参入した藝術家たちが存在する一方で、パリのコスモポリタニズムは異邦人たちに、その民族性の表出を求め続けもしたのである。

その意味では今回、このポンピドー・センター所蔵品展に出品される日本人藝術家たち8名のほとんどが戦後作家である上、5名までがフランス定住者であることは、意味深長である。工藤哲巳、田原桂一やオノデラユキに、私たちはことさら「日本」を見る必要はない。21世紀の都市パリは、それでは異邦人たちにとって何であり得るのだろうか。その答えこそ、私たちが出していかなければならない。

#### [註]

\*展覧会カタログはカタログ名のあとに主たる編集担当組織(担当学芸員)を挙げる。  
\*—p. は総ページ数を示す。

- 1 ここが龍土町であったという事実は、国立新美術館客員研究員・中島<sup>なかしら</sup>壽氏から御教示頂いた。記して御礼申し上げます。
- 2 以下、近代日本知識人たちのパリ体験の意味については、拙著『異都憧憬 日本人のパリ』、柏書房、1993年、484p。／平凡社ライブラリー、2001年、605p。岩村については、第1部「ボヘミアン文学のパリ」参照。
- 3 〈総特集 フランス暴動—階級社会の行方〉『現代思想』2006年2月臨時増刊、222p。
- 4 拙著『パリ・貧困と街路の詩学—1930年代外国人外画家たち』、都市出版、1998年、500p。
- 5 Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988. (池田和子訳『外国人—我々の内なるもの』、法政大学出版局、1990年)
- 6 *Le Paris des étrangers* (sous la direction de l'Institut d'Histoire des Relations internationales contemporaines à Paris), Paris, Imprimerie nationale, 1989. その他各民族ごとのパリについては、上記拙著『異都憧憬 日本人のパリ』(1993)の参考文献を参照されたい。
- 7 この方面の調査研究は、近年急速に進んでいる。例えば次のカタログを参照。『東南アジア—近代美術の誕生』展カタログ、福岡市美術館(後小路雅弘・ラワンチャイケン寿子)、1997年、288p。『東アジア／絵画の近代—油画的誕生とその展開』、静岡県立美術館、1999年、253p。
- 8 *The Circle of Montparnasse : Jewish Artists in Paris 1905-1945*, New York, The Jewish Museum, 1985, 128p. [Romy Golan "The 'Ecole française' vs. the 'Ecole de Paris' : The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars", pp.81-87 (田中正宏訳、解題「エコール・フランセ[ーズ]vsエコール・ド・パリ—大戦間期のパリにおけるユダヤ人藝術家の地位をめぐる論争」『西洋美術史研究』(特集・美術史とユダヤ)第4号、三元社、2000年、pp.84-96)]

- 9 戦後、この「エコール・ド・パリ」という概念が、今度是对アメリカのフランス文化政策の中で、別の意味をもつようになった経過については、次の論文を参照。  
岸清香「国際文化交流と国民文化の表象—戦後フランスの国際美術政策とパリ・ビエンナーレ」(平野健一郎編『国際文化交流の政治経済学』、勁草書房、1999年、pp.47-78)
- 10 *L'Ecole de Paris 1904-1929 : la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000, 407p.  
ただし、同カタログ中 Herbert Molderings が、パリにおけるモダニズム写真をエコール・ド・パリに近付けて論じている点に関して筆者は異論がある。写真とパリ表象との関係についてはすでに膨大な研究蓄積が欧米にあり、文献は下記拙著に詳しい。私自身は1900年頃から1980年代まで続く「写真のパリ表象を〈パリ写真〉と命名し、これが20世紀のパリ神話の生成、継承と脱構築に関与したことを追究した。拙著『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003年、630p。  
なお上記2000年の展覧会は、日本国内でも早速反映されている。『コレクションに見る画家たちのパリ』展カタログ、ポーラ美術館(岩崎余帆子)、2003年、153p。
- 11 『エコール・ド・パリ—プリミティヴィズムとノスタルジー』展カタログ、熊本県立美術館／岡崎市美術館／兵庫県立美術館、2006年、255p。  
なおこのカタログに執筆者の一人ソフィー・クレップスは本カタログの執筆者でもある。
- 12 なお、註10で紹介したパリ市立近代美術館ではエコール・ド・パリの時代区分を1904-1929年としている。
- 13 『近代日本美術史におけるパリと日本』展カタログ、東京国立近代美術館、1979年、135p。
- 14 ラファエル・コランと日本については、次が重要。  
『ラファエル・コラン』展カタログ、福岡市美術館、1999年、302p。
- 15 *Paris in Japan : The Japanese Encounter with European Painting* (Shuji Takashina, J. Thomas Rimer with Gerald D. Bolas), The Japan Foundation, Tokyo / Washington University in St. Louis, 1987, 287p。
- 16 芳賀徹「絵画の領分—近代日本比較文化研究」, 朝日新聞社、1984年、643p。／朝日選書、1990年、647p。
- 17 *Japan and Paris : Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 2004, 191p。
- 18 *Paris vu par les artistes japonais*, Paris, le Musée Carnavalet, 1985-86, 157p。  
『パリを描いた日本人画家』展カタログ、神奈川県立近代美術館、三重県立美術館、1986年、155p。
- 19 拙著『〈パリ写真〉の世紀』序章を参照されたい。  
福原信三は資生堂二代目社長。大正期のすぐれたアマチュア写真家でもある。1913年パリに遊学し、2000枚ものネガを撮った中から精選し、『巴里とセイヌ』(24枚所収、写真芸術社、1922年刊)という写真集を自費出版した。ネガは刊行翌年の関東大震災で全焼したという。なお『巴里とセイヌ』完全復刻版は近刊予定(国書刊行会)。
- 20 高階秀爾監修／今橋映子、ロバート・キャンベル、馬淵明子、山梨絵美子責任編集『パリ1900年・日本人留学生の交遊—『パンテオン会雑誌』資料と研究』、ブリュック、2004年9月、591p。
- 21 『1920年代パリの日本人画家』展、岡山県立美術館(柳沢秀行)、1994年、147p。
- 22 『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』展カタログ、徳島県立美術館、そごう美術館、奈良そごう美術館、共同通信社事業部、1998年、247p。  
なお上記カタログについての拙評は以下の通り。  
今橋映子「薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち」展(展覧会カタログ評)『比較文学研究』第74号、東大比較文学会、1999年8月)(今橋映子編著『展覧会カタログの愉しみ』、東京大学出版会、1993年、pp.71-79に再録)
- 23 『巴里憧憬—エコール・ド・パリと日本人画家たち』展カタログ、徳島県立近代美術館(江川佳秀)ほか、2006年、194p。
- 24 金子光晴のパリ滞在は1930-31年。同上展には、水彩画家でもあった光晴の作品が取り上げられているが、在欧期のものでない可能性がある。在欧期の作品はすべてブリュッセル個人蔵であり、それについては以下の拙著で全て紹介した。  
今橋映子編著『金子光晴 旅の形象—アジア・ヨーロッパ放浪の画集』、平凡社、1997年、168p。  
なお同書では出島春光の作品(個人蔵)も掲載した。
- 25 光晴のパリ表象については、拙著『異都憧憬 日本人のパリ』で論じた。
- 26 「Le Salon des artistes japonais », *Bulletin de la société franco-japonaise de Paris*, no. 69, 1928, pp.75-78。(邦訳は註23のカタログ、p.174にあるが、今回は引用者訳を用いる)
- 27 『藤田嗣治：パリを魅了した異邦人』展カタログ、東京国立近代美術館・広島県立美術館、2006年、192p。
- 28 フジタ研究の最新動向の例としては以下がある。  
林洋子「旅する画家、藤田嗣治—一日仏のあいだのアメリカ」『美術研究』第381号、東京文化財研究所、2004年6月、pp.25-52
- 29 藤原貞朗「棲み分ける美術館・展覧会—1920-30年代パリの美術展示にみるフランス美術の内と外」『西洋美術研究』第10号(特集「展覧会と展示」)、2004年1月、pp.145-152
- 30 稲賀繁美「異文化理解の可能性と限界—第三世界における「前衛藝術」の可能性をめぐる考察を手掛かりとして」『比較文化研究』第28号、1989年、p.138  
なお同論文の仏語版(発表順ではこちらが先)対応箇所は以下である。  
Shigemi Inaga, « L'Impossible avant-garde au Japon » in *Connaissance et Réciprocité*, Presses Universitaires de Louvain / Ciaco Editeur, Louvain, 1988, p.199.

展覧会カタログ

監修:

ジャン=ポール・アムリン(ポンピドー・センター／国立近代美術館学芸員)

編集:

ナタリー・エルヌー(ポンピドー・センター／国立近代美術館学芸補佐)

平井章一(国立新美術館主任研究員)

久保田恭子(国立新美術館研究補佐員)

朝日新聞社事業本部文化事業部

表紙デザイン:

坂川栄治+田中久子(坂川事務所)

制作・レイアウト:

印象社

印刷:

大日本印刷

発行:

朝日新聞社

Catalogue

sous la direction de Jean-Paul Ameline, Conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Edition :

Nathalie Ernoul (Attachée de conservation au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou)

Shoichi Hirai (Conservateur au National Art Center, Tokyo)

Kyoko Kubota (Conservatrice adjointe au National Art Center, Tokyo)

et l'équipe du département des projets culturels de Asahi Shimbun

Maquette de la couverture :

Eiji Sakagawa

Hisako Tanaka

Mise en page et réalisation technique :

Insho-sha

Impression :

Dai Nippon Printing

Publication :

Asahi Shimbun

©2007 The National Art Center, Tokyo / Asahi Shimbun

Imprimé au Japon



1900—2005

国立新美術館開館記念  
ポンピドー・センター所蔵作品展

# 異邦人たちのパリ

エトランジェ



Paris du monde entier  
Artistes étrangers  
à Paris 1900-2005

Exposition organisée par  
le Centre Pompidou