

高村光太郎『印象主義の思想と藝術』に関する一考察

六人部 昭 典

高村光太郎（一八八三—一九五六）は一九一五（大正四）年七月に『印象主義の思想と藝術』（図1）を刊行した。この著作は日本人による最初の本格的な印象主義論だったといつてよい。高村は日本の近代芸術に重要な足跡を残した人物だが、その広範な活動は次の四つに大別されるだろう。第一は詩集『道程』に代表される詩人としての活動、第二は彫刻を中心とした美術制作、第三は右の著書を含む芸術に関わる言説、第四は『ロダンの言葉』などの翻訳である。このような高村の活動が活発になるのは足かけ四年に及ぶ留学から帰国して間もない時期だった。彼は一九〇六（明治三十九）年二月に渡米、ニューヨークで学んだ後、翌年五月にイギリスに渡り、一九〇八年六月からはパリに滞在、一九〇九年六月に帰国している。高村は帰国後すぐに、翻訳「HENRI MATISSEの畫論」（一九〇八年に発表されたマティスの「画家のノート」）を『スバル』九・十月号に連載、翌年の四月には芸術論「緑色の太陽」を同じ『スバル』に発表する。美術制作については、一九一二（明治四十五／大正一）年に岸田劉生らとフユウザン会（当初は「ヒュウザン会」）を結成、同年の第一回展に自画像（油彩画）、翌年に

高村光太郎『印象主義の思想と藝術』に関する一考察

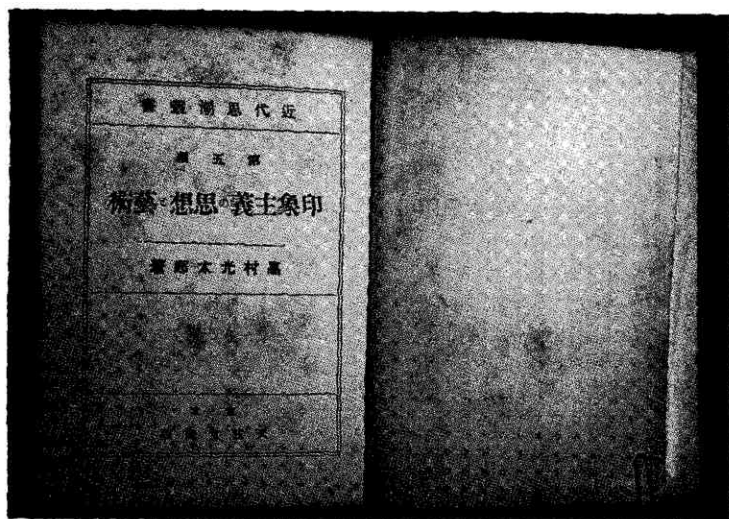


図1 高村光太郎『印象主義の思想と藝術』（天弦堂）
1915（大正4）年 扉頁

は彫刻《男の首》を出品している。さらに単行本として上梓されたものを追うと、一九一四（大正三）年に最初の詩集『道程』（抒情詩社自費出版）、一九一五年に『印象主義の思想と藝術』（天弦堂「近代思潮叢書」第五編）、一九一六年に訳編『ロダンの言葉』（阿蘭陀書房）と、高村の活動の各分野を代表する著書があいつで発表されているのである。⁽¹⁾ 本稿では、『印象主義の思想と藝術』を軸に彼の思想の一面を考察したいと思う。

一、『印象主義の思想と藝術』の概要

『印象主義の思想と藝術』は九章からなり、序に続く第一章で印象派の名前の由来や十九世紀フランス絵画における位置、印象主義絵画の特質を述べた後、マネ、モネ（他に新印象主義について記す）、シスレー、ピサロ、ルノワール、ドガ（他にトゥールーズ・ロートレックらについて記す）、セザンヌ（他にファン・ゴッホとゴーガンについての短い記述）の七人の画家に各々一章ずつを当て、第九章を短い附言としている。この論述部分が全体で二四八頁、この他に一八頁の年譜が付く。掲載された作品（図版）は、口絵にモネの《印象、日の出》、他にマネ、ルノワール、ドガ、ファン・ゴッホの作品が各一点、セザンヌが二点である。高村は序に「事實の記録的資料は一番信用の置けるテオドール・デュレ氏のに重に據つた⁽²⁾」と記しており、このような全体の構成は、デュレの『印象派の画家たち』（一九〇八年）を参考にしたと思われる（ただし、デュレの著書にはないドガの章が加わるなどの違いが見られる）。

第一章を検討しよう。高村は冒頭、印象派とそれに関連する名称について次のように記す。

印象主義、或は印象派といふのは唯の符牒である。即ち、十九世紀後半に起てフランス繪畫界の新機運を作り出した数名の畫家、マネ、モネ、ルノワール、ドガ、ピサロ、及びセザンヌ等の一團と其の追隨者と共に與へられた名稱に過ぎない。此等の印象派の畫家から別れて、極端に科學を追つて行つたシユーラ、シニヤツク、クロス等の徒には「新印象派」^{ネオ・アムプレッションニスム}の名稱が與へられ、又別に、印象派から離れて各自の道を追つて行つたゴッホ、ゴーガンのやうな畫家をば何とよんでいいか解らないので類別好きな批評家は此を「後印象派」^{ポスト・アムプレッションニスム}と名づけたのである。セザンヌをば後期印象派の中に入れる人もあるし、入れない人もある。後期印象派に對してマネ等

のを「前期印象派」⁽³⁾と呼ぶものもある。

高村はここで「後期印象派」^{ポスト・アヴァンギャルド・イミジニスム}という語を用いている。ルビとして付けられた「ポスト・アヴァンギャルド・イミジニスム」の原語は、仏語の「post-impressionisme」もしくは英語の「Post-Impressionism」であり（ルビの表記にしたがえば前者）、正しくは「印象主義以後」の意味であることは明らかだろう。したがって、「後期印象派」の語は誤訳あるいは造語といわなければならないのだが、今日、ルビや原語を付さずに広く使用されている。「Post-Impressionism」や「Post-Impressionists」の語が初めて使われたのは、一九一〇年十一月から翌年一月にかけてロンドン（グラフトン画廊）で開催された展覧会「Manet and Post-Impressionists（マネと印象派以後）」に遡る。ロジャー・フライが企画したこの展覧会は、二〇世紀初頭のマティスらの絵画を十九世紀後半の美術と関連づけようとしたものだった。フライは一八八〇年代中頃以降の美術の展開、すなわちセザンヌやゴーガンらの絵画に印象主義を乗り越える動きを認め、「Post-Impressionists」の語を用いたのである。彼のこのような視点と「Post-Impressionists」の語は、その後の近代絵画史観の形成に大きな影響を与えた。この展覧会は、日本においても、一九二二（明治四十五）年一月の『白樺』に掲載された柳宗悦の「革命の画家」でいち早く紹介され、柳はそこで「後印象派」という訳語を当てている。ところが、翌一九二三年（大正二）年に創刊された美術雑誌『現代の洋画』八月号では、木村荘八の訳によってハイドンの『The Post-Impressionists』(1911)が「後期印象派論」の表題のもとに掲載される（この八月号には、高村もマティスの画論とマイヤー・グレーフェのゴーガン論の訳を再掲載）。『印象主義の思想と藝術』が刊行されるのはその二年後であり、こうした経緯の中で、「後期印象派」という語がしだいに定着し始めたのだと考えられる。さらに高村は右に引用した箇所でも、「マネ等」（文脈によればモネなどを含む）を「前期印象派」^{プリミエール・アヴァンギャルド・イミジニスム}と呼ぶものもある」と記しているが、これは「後期印象派」という日本語に対応したものであったといわなければならない⁽⁴⁾。

高村は続いて、印象派を十九世紀フランス絵画の展開の中に位置づけようとするが、彼の記述には発展的な見方が認められる。このような観点は、彼が参照したデュレの著作にも窺われ、「Post-Impressionists」の語を最初に用いたフライの見解において顕著になるものである（フライの名前は高村の著書に挙げられていないが、彼が『白樺』の同人たちと親しかったことや『現代の洋画』八月号への参加を考えると、当然、フライの考えやそれに基づく先のハイドンの著作を知っていただろう）。さらにこの点については、高村の著書に名前が挙



図2 木村莊八『近世美術』（落陽堂）
1915(大正4)年 扉頁のマイヤー＝グレーフェの写真

げられているマイヤー＝グレーフェ（「マイエル グレッツフェ」と記す）の著書、『近代美術発展史』（一九〇四年にドイツで刊行、一九〇八年に英訳書が出版）が想起される。というのも、『印象主義の思想と藝術』が上梓されたのと同じ一九一五（大正四）年七月、高村の友人である木村莊八が『近世美術』を刊行しているのだが（この書は、木村が序に記しているように、いわゆる「後期印象派」に関する訳文と彼自身の文章をまとめたもの）、扉にマイヤー＝グレーフェの写真が掲げられ（図2）、影響の大きさが推測されるからである。一九一三（大正二）年にフュウザン会が分裂したおりに高村は木村らと生活社を結成、また同年の『現代の洋画』八月号にともに参画しているので、両者の関係はかなり密接だった。高村もマイヤー＝グレーフェから示唆を得ていたと思われる。

第一章の記述については、右に名前を挙げた批評家たちの文章よりも、ゾラの小説『作品』（*L'Œuvre*）から多くが引用されている点も見逃せない。一八八六年に刊行されたゾラのこの小説は彼が親しく接した印象主義運動を軸に展開し、印象派の画家たちの名前は変えられているものの、主人公たちが先輩画家たちの話をするときは実名が登場する。『印象主義の思想と藝術』には、たとえば次のような箇所が引用されている。「だが俺はかう思ふよ。ドラクロワのロマンチックな大きな壁畫は破れて、ひっくり返るし、それからクールベの黒い畫はとうに閉め切った空気をくさらかして、太陽の這入らない畫室には微が生えた。だからね、恐らく太陽がいるんだ。外氣がいるんだ、明るくて若々しい畫が。本當の光線の中に動いている萬物が⁽⁵⁾」。高村は一九一〇（明治四十二年）、『スバル』二・三・八月号にこの小説の訳の一部を『制作』という邦題のもとに掲載していた（全部を訳し終えていたようだが、全体の二割ほどに相当する初めの部分だけが掲載されたのとどまる）。高村は小説に述べられたゾラの見解が、印象主義を論じるのに有効だと考えたのだろう。実際、高村は訳を掲載する意義をこう記している。「私が後に追々に發表しようとする印象派畫家連の研究上、其の當時の消息を詳細に描出している此の作を、事實

の傍証の爲め、順序として譯して置きたかつたからである⁽⁶⁾。ところで、高村はゾラの小説の邦題を『制作』とした（現在まで、ほぼこの題が踏襲される）。高村が原題に忠実な『作品』ではなく『制作』と意識したのは、この小説に描かれた、主人公の創作をめぐる葛藤と苦悩に共感したからに違いない。そこには、自らも制作者であつた高村ゆえの選択を見ることができ⁽⁷⁾る。

高村は印象主義絵画の特質として、いわゆる色調分割と筆触の二点を論じている。彼はまず前者について、それが戸外制作に基づいて生み出されたことを述べた後、当時の科学理論との関連に言及する。ただし、科学理論との関連を重視するムーテルらの見解については厳しく批判している。「モネ等の色調区分は全く藝術的手法の問題であつた。彼等は自然に見る通りな光輝を得ようとして、つひに畫面に或る魔術を行ふ事になつた。即ち單色（繪具を混ぜ合せない意味）をいろいろに置き並べて、其の相互關係によつて或る眩惑の感を惹き起こさせる事に氣がついた。單色を置き並べるといふ事から、其の色と色との關係を視的經驗によつて漸々に了解して來た。此の關係を了解したのはムーテルの言ふ様な科學的研究の結果ではない。又此所に進んだ動機も感動の無い分析的觀察にあつたのでは無い⁽⁸⁾」。高村はヨーロッパで発表されたさまざまな印象主義論を参照したものの、この点については自らの判断を明瞭に下しているといえるだろう。高村は続いて、印象派の画家たちは「色彩區分と同時に繪具の『盛上げ^{インパスト}』を平氣でやつた」と記し、筆触の問題を取り上げて次のように指摘する。

筆觸^{ツインシュ}は彼等の間で重大な問題となつた。筆觸は二重の役目を果たした。物質の描寫に役立つ事は意識的の方面で、例へば晴れ渡つた天空と、漣の立つた水面との描寫の筆觸が違わねばならない様な事であるが、其の無意識的の方面は、作家の心理的及び生理的狀態がそのづから筋肉精神の傳達によつて筆觸に現はれる事である、此は極めて微妙な働きを有つてゐて、大きい意味では各作家の形律^{スタイル}を定め、狭い意味では作家の主觀的を直接的に示現する⁽⁹⁾。

筆触の問題は、今日の研究においても印象主義絵画の特質として必ず言及されるが、その意義については、色調分割がもたらした色彩の变革ほどには重視されてこなかった。一方、高村の文章は筆触の意義を的確に言い当てており、注目される。この点は次に述べる高村のセザンヌ解釈とも関わるだろう。ここでは、高村のこうした見解の背後に、先に触れたゾラの小説の邦題の場合と同じように、制作者（高村は彫刻とともに油彩画制作にも積極的に取り組む）としての眼差しが窺われることを指摘しておきたい。

二、モネとセザンヌに対する解釈

高村は第一章で、「印象派の起伏に最も深い意味があり、且つ生命を感じしめるのはマネからセザンヌに至る一線である⁽¹⁰⁾」と述べている。高村が『印象主義の思想と藝術』において、誰よりも高く評価したのはセザンヌだった。画家を個別に扱った第二章以降の中でも、セザンヌを論じた第八章は三五頁に及ぶ。高村は八章の冒頭で、「印象派の運動は、セザンヌへ来て初めて大きな意味が出る。セザンヌへ来て、常に印象派畫家の意識の内に隠れてゐて遂に出て來なかつた地中の流れが日の光を見る⁽¹¹⁾」とも記している。高村はセザンヌを印象派に含め、彼の絵画にこそ、印象主義のもっとも重要な意義が実現されていると考えたのである。高村のこのようなセザンヌ解釈は、モネに対する彼の評価と対をなすようだ。高村はモネの章を「モネを語る事は技巧を語る事である」と始め、こう述べている。

彼は全く眼の畫家である。感覺の畫家である。そして自然の「現象」に傾倒して、其外何も思ひなかつた畫家である。思索の無い彼の畫に精神的潛力の無いのは怪しむに足らぬ。彼は十九世紀末に於ける人間の一度はきつと行く可き處を代表して行つた人間である。彼は時代の進化動力にそのかされた時代の子である。自然は彼を見て彼を安撫してゐるだろう。彼は人類の爲めに或る經驗を教へた。彼はそれだけでよい!⁽¹²⁾

高村が「緑色の太陽」を発表した一九一〇（明治四十三年）は雑誌『白樺』が創刊された年でもあった。『印象主義の思想と藝術』刊行の一九一五（大正四）年に至る時期には、印象派を含むヨーロッパの芸術と思潮が次々に紹介されていた。同時に、先に触れた発展史的な近代美術史観やそれと不可分な前衛主義も輸入されたのだった。それらの論調では、印象派には自然主義の限界があり、印象派以後の画家たちによって乗り越えられたと考えられた（「Post-Impressionists / Post-Impressionism」という用語が端的にそれを示している）。そしてモネは、その印象派を代表する画家として軽視されることになる。当時の日本の言説を担った人々はこうした近代美術史観を踏襲し、たとえば『白樺』でもモネへの言及は少なく、作品（図版）は一度も掲載されなかつた。彼らは印象派以後の画家たち、すなわちセザンヌ、ゴーガン、ファン・ゴッホ（いわゆる「後期印象派」の画家）の絵画に人格や思想を見いだし、賞賛したのである。高村は『白樺』の同人

と親しかったが、「思索の無い彼の畫に精神的潜力の無いのは怪しむに足らぬ」と記す高村のモネ観は、基本的に彼らと共通するものだったといえる（高村はセザンヌを印象派に含めているが、モネとセザンヌに対する評価については多くを共有していただろう）。

高村はモネを「全く眼の畫家」と断じたが、一方、セザンヌの絵に「彼の偉大な心と肉體とをぶちまけた全人格の力」を見いだし、次のように述べる。

藝術は様式でない。又手法でもない。此等から凡て自由である。筆觸の並列も、色調の区分も、^{アムパチ}盛上げも、明調も、暗調も、皆其を左
右する魂の生命によつて死活がきまるのだ。此をシスレーが持てば死に、ゴッホが持てば生きる。此をマネが持てば浅く、セザンヌが
持てば深い。様式手法を肯定否定の如何に拘らず必然の理法無しに氣にかけるのは囚われた心である。かかる心は小さい。そして個人
に生命があれば其にきつとユニツクな様式手法が湧き出すわけだ。⁽¹³⁾

高村は「緑色の太陽」で、「僕は藝術界の絶対の自由^{フライハイト}を求めてゐる。従つて、藝術家の PERSOENLICHKEIT に無限の權威を認めようとするのである⁽¹⁴⁾」と述べ、藝術家たる根拠と作品の意義として「PERSOENLICHKEIT」を掲げた。彼は文中で原語のまま用いたが、この「PERSOENLICHKEIT」は「人格」という語に相当するだろう。右に引用した高村のセザンヌ評価は「緑色の太陽」での主張と重なり合う。高村は、印象主義絵画の特質である「筆觸の並列も、色調の区分も、^{アムパチ}盛上げも」、すべて「魂の生命によつて死活がきまる」と考へる。そして作品の拠り所や獨創性（「ユニツクな様式手法」）を画家という個の「生命」におき、セザンヌにその深く十全な現れを見るのである（この章の冒頭に引いたように、高村は『印象主義の思想と藝術』の第一章で「印象派の起伏に最も深い意味があり、且つ生命を感じしめるのはマネからセザンヌに至る一線である」とも記していた）。さらに注目されるのは、高村がセザンヌの「^{レアリザシオン}實現」を論じた箇所
で、「實際私が人間の足を作つてゐる時」と自らの制作経験（彫刻）を突然引き合いに出し、「如何にしてユニツクなものを作らうかと思つた事もない」と記し、対象を「貪るやうに、正直に自分のものにしようとする」結果、「自己の命が兎も角も鳴り響き出すのだ⁽¹⁵⁾」と述べている点である。高村の芸術論の根幹には、彼自身の制作を通しての思考があったと考えられる。

永井隆則氏は日本におけるセザンヌ受容に関する緻密な研究で人格主義的解釈の流れを明らかにしたが、彼も「緑色の太陽」と『印象主義の思想と藝術』の繋がりを重視する。そして後者のセザンヌ論に見られる人格主義的解釈の核として「生命」を挙げ、北村透谷や岡倉天

心から大正期の柳宗悦らに至る「生命」をめぐる思潮との関連を考察している。⁽¹⁶⁾ 大正期の生命主義思想の興隆や当時の高村の交友関係を考えるならば、永井氏の論考は示唆に富む。ただ、高村が用いた「生命」という語については、もうひとつの面を挙げておきたい。それは高村が翻訳した『ロダンの言葉』との関連である。一九〇四（明治三十七）年にロダンの彫刻（図版）に感動を覚えた高村は、弟子が記録したロダンの言葉や著書『フランスの大聖堂』をパリ滞在中から帰国後にかけて読み、訳出した。それらは『印象主義の思想と藝術』刊行の翌年、一九一六年（大正五）年に『ロダンの言葉』にまとめられる。そこには、たとえばこう記されている。「何を生命と呼ぶか。あらゆる意味から君を感動させるもの、君を突き貫くものの事です」「私の人体彫刻の眞實は皮相でなく、中から外に咲き開いて来るのです。生命そのもののよう⁽¹⁷⁾に」。高村はロダンの言葉や文章を熟読し、日本語にしてゆく過程で、自らの作品制作における逡巡や葛藤、思考を反芻していたに違いない。先の「實際私が人間の足を作つてゐる時」の例にも窺われるように、石や木の塊（あるいは絵具の重なり合い）がどのようにして生きた作品となるのか、「生命」という語は制作者でもあった高村にとって極めて具体的なものであり、ロダンの言葉から得た示唆は少なくなかったと思われる。もちろん、この点は「緑色の太陽」を含め、高村の芸術論全体の中で考えなければならぬだろう。

三、触覚に対するこだわり

先に触れたように、高村は一九〇六（明治三十四）年から一九〇九年まで、足かけ四年の留学生生活を過ごした。特に一九〇八年六月から翌年三月までのパリ滞在は、高揚と憂鬱がめまぐるしく交替した時期だったようだ。当時のパリにおける前衛芸術の動きを見ると、一九〇五年に登場した「フォーヴ（野獣たち）」の画家たちの原色表現が注目され（高村が帰国後、一九〇八年にマティスが発表した「画家のノート」を訳出したことは紹介したが、関連する画家の一人であるヴァン・ドンゲンにたびたび言及している）、一九〇八年には、ブラックの《レスタックの家》に対する批評に「キューブ（立体）」という語が用いられ、キュビズムの運動が始まろうとしていた。もちろん、高村が何よりも関心を向けたのはロダンの芸術だった。帰国後の高村のさまざまな活動は、海外での体験、そこで対峙した西洋の思想や芸術ともう一度向かい合うことでもあっただろう。一九二一（大正十）年、復刊された『明星』に掲載された「雨にうたなるカテドラル」とい

う長編の詩も彼のパリ滞在と直接に結びつく作品である。

おう又吹きつのるあめかぜ。

外套の襟を立てて横しぶきのこの雨にぬれながら、

あなたを見上げてゐるのはわたくしです。

毎日一度はきつとここへ来るわたくしです。

あの日本人です。

けさ、

夜明方から急にあれ出した恐ろしい嵐が、

今巴里の果から果を吹きまくつてゐます。

わたくしにはまだこの土地の方角が分かりません。

イイル ド フランスに荒れ狂つてゐるこの嵐の顔がどちらを向いてゐるかさへ知りません。

ただわたくしは今日も此處に立つて、

ノートルダム ド パリのカテドラル、

あなたを見上げたいばかりにぬれて來ました、

あなたにさはりたいばかりに、

あなたの石のはだに人しれず接吻したいばかりに。⁽¹⁸⁾

全体で六連、百行以上に及ぶ詩の第一連はこう始められている。この詩の大きさともいえる語り口や、またそれがパリ滞在期の実生活にどれほど基づくものであるのかはともかく、詩の中の「わたくし」、日本人である私は、ノートルダム大聖堂を見上げるために毎日足を運び、今日も嵐の中に大聖堂を見上げて立つ。このノートルダム大聖堂が、高村がパリで対峙しなければならなかった西洋の象徴であることはいうまでもない。そして注目されるのは、見上げるばかりの大聖堂に対して、それを知り、自分のものとしたいという痛切な願望が、

「さはりたい」「接吻したい」と、触覚を通して示されていることだろう。今橋映子氏も「雨にうたるカテドラル」にロダンの『フランスの大聖堂』の記述や高村が当時訳出したヴェルハーレンの詩の影響を指摘するとともに、「この詩ほど光太郎における、見ることに所有すること、という直接性への憧憬が触覚によって充足された例はない」⁽¹⁹⁾と述べている。実際、高村にとって、触覚は生理的で、さまざまな経験や認識の中枢となる感覚だったようだ。彼は後に次のように記している。

私は彫刻家である。

多分そのせりであるが、私にとつて此世界は觸覚である。觸覚はいちばん幼稚な感覺だと言われてゐるが、しかも其だからいちばん根源的なものであると言へる。⁽²⁰⁾

高村は続けて、「トオンのある繪畫には、或る觸覺上の玄妙がある」「音樂が觸覺の藝術である事は今更いふ迄もないであろう」⁽²¹⁾とも述べる。高村のこのような觸覺に対するこだわり、つまり觸覺を根源的なものとする考えと鋭敏さを支えていたのは、彼自身も記しているように彫刻家としての経験にほかならない。彼は『印象主義の思想と藝術』で、セザンヌの繪畫の特質である「推移」⁽²²⁾が「色と色の對照及び相似、筆觸の重なり及び連続」に拠ると指摘し、「其は丁度音樂の一音から一音に移る音と音との受け渡し、摩擦、閱ぎ、そして流れである」⁽²²⁾と記している。セザンヌの繪畫を含め、色彩が生む効果が音樂に喩えられる場合は抽象性を示唆することが多い。しかし觸覺にこだわり、「音樂が觸覺の藝術である」と断言する高村の場合、彼の文章は、画面上に生起する「色彩感動」⁽²³⁾の實際を述べようとしたものだっただろう。そして高村は「此の接觸、對向から起る色彩感動」に「セザンヌと切り離せないセザンヌの肉體」⁽²³⁾を見いだすのだ。第一章で触れたように、高村は印象主義の筆觸に再現的機能とは別のもうひとつの役割、「其の無意識的の方面は、作家の心理的及び生理的狀態がおのづから筋肉精神の傳達によつて筆觸に現はれる事」を認めた。筆者は高村のこのような認識に制作者としての眼差しが窺われることを指摘したが、この視線の核となっているのも、自らの制作経験に根ざした觸覺へのこだわりだったに違いない。なぜなら、高村は筆觸に何よりも画家の手という身体（画家の手が繪筆を介してカンヴァスに触れること）を見ているからである。こうして高村は、第八章の初めに「セザンヌへ來て、常に印象派畫家の意識の内に隠れてゐて遂に出て來なかつた地中の流れが日の光を見る」と記したように、印象主義繪畫の筆觸に内在されていた可能性がセザンヌにおいて十全に實現されたと考えたのだった（彼がセザンヌを印象派に含めて論じようとした

理由もここに求められるだろう。

高村の『印象主義の思想と藝術』は日本人が著した最初の本格的な印象主義論だった。これまで検討したように、この著書の全体的な枠組みには『白樺』などに掲載された当時の芸術思潮と同様に、欧米の発展史的な近代美術史観の影響が認められる。とはいえ、足かけ四年に及ぶ留学から帰国後に多様な芸術活動に取り組んだ高村の場合、個々の文章や論旨には、『ロダンの言葉』等の翻訳など他の分野の活動、さらには留学中の経験が微妙に関わりあっている。特に、彫刻を中心にした実作経験に根ざした高村の制作者の眼差しが（触覚へのこだわりが核となる）、この書を独自なものにしているのである。

注

- (1) 高村の足跡については次の文献に拠る。北川太一「高村光太郎 年譜」『現代詩読本5 高村光太郎』思潮社 一九七八年。
- (2) 高村光太郎『印象主義の思想と藝術』天弦堂 一九一五年 一頁。
- (3) 同上書 三―四頁。
- (4) この点については次の文献が示唆に富む。神林恒道『緑色の太陽』から——日本美術の近代に関わる言説として——（一九九八年）『美学事始』所収 勁草書房 二〇〇二年。またフライが展覧会を企画した折の名称の経緯等については次の展覧会カタログに詳しい記述がある。exh. cat. *Post-Impressionism*, Royal Academy of Arts, London, 1979-80.
- (5) 高村 前掲書 五四頁。なおこの小説を含め、ゾラとモネの関わりについては次の拙論で考察した。「モネとゾラ」『大手前大学人文科学部論集』第二号 二〇〇二年 一九―三七頁。
- (6) 『高村光太郎全集』筑摩書房 一九五七年 第十七巻 三二―九頁。
- (7) この小説の邦題については次の文献が示唆に富む。高階秀爾「『宿命の女』としての裸婦——ゾラ『作品』」（一九八一年）『想像力と幻想——西欧十九世紀の文学・芸術』青土社 一九八六年。
- (8) 高村『印象主義の思想と藝術』前掲書 六五頁。
- (9) 同上書 六八一―七〇頁。印象主義の筆触の問題については次の拙論で考察した。「筆触の思想」『美学』二〇九号 二〇〇二年 四三―五六頁。
- (10) 同上書 一〇頁。

高村光太郎『印象主義の思想と藝術』に関する一考察

- (11) 同上書 二一三頁。
- (12) 同上書 一四一・一五三頁。なお、日本におけるモネ受容については次の文献が示唆に富む。宮崎克己「日本におけるモネの受容」 中村節子・松岡智子「モネ・日本語文献目録」 展覧会カタログ『モネ展』 ブリヂストン美術館他 一九九四年。
- (13) 同上書 二四三―四四頁。
- (14) 『高村光太郎全集』 前掲 第四卷 二三頁。
- (15) 高村『印象主義の思想と藝術』 前掲書 二三六―三七頁。
- (16) 永井隆則「日本のセザンヌ——一九二〇年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について——」 『美術研究』 第三七五号 二〇〇二年 三八―五六頁。本稿の執筆に際しては、同論文を含む永井氏のセザンヌ受容研究に多くの示唆を得た。論文をお送りいただいたことと合わせ、感謝申し上げます。なお、永井氏は右の論文で南画再評価の動きに伴う氣韻生動論と生命思潮の関わりを考察しているが、高村も印象派の絵画と雪舟に言及して次のように述べている。「氣韻生動などといふ言葉は餘り埒が廣過ぎる上に文字の内容が乏しい。そこで、生命といつてみる。あらゆる色彩と動勢とを包合した事になる」（『銀行家と畫家との問答』 一九一〇年）。『高村光太郎全集』 第四卷 四〇頁。
- (17) 『高村光太郎全集』 第十六卷 五五・一一六頁。
- (18) 『高村光太郎全集』 第一卷 三一〇―一一頁。
- (19) 今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』 柏書房 一九九五年（新装版） 二四四―五二頁。
- (20) 高村「觸覺の世界」（一九二八年） 『高村光太郎全集』 第五卷 六頁。
- (21) 同上書 七頁。なお、この点については次の論考が興味深い。神林恒道「高村光太郎と近代彫刻——「根付の国」から——」（二〇〇〇年）『美学事始』 前掲書 一五一―一八五頁。
- (22) 高村『印象主義の思想と藝術』 前掲書 二三九―四〇頁。
- (23) 同上書 二四〇・二一八頁。

本稿は、文部科学省科学研究 基盤研究（A）「近代における〈芸術〉概念の誕生と死」（代表 上倉庸敬）の研究成果の一部をなすものである。