

# 「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

—昭和三三年の「フィンセント・ファン・ゴッホ展」をめぐる—（後編）

藤原 貞朗

## 要旨

前編において、昭和三三年に開催された日本で初めてのファン・ゴッホ展が戦後の日本における西洋美術の語り手の資格を一変させてしまったことを論じた。続く後編では、その語り手の受け手、すなわち展覧会に押し寄せた大衆の西洋美術受容の変化について論じる。戦時という文化的砂漠を潜り抜けてきた戦後の大衆は、かつての思想的な「ゴッホ神話」を捨て、欧米渡りの新しい文化、さらには娯楽を求めて展覧会に駆けつけた。文化的かつ民主主義的なイベントとして、大衆は西洋美術を、そして、ファン・ゴッホを消費したのである。こうしたなかで、敗戦直後まで盛んに行われていた複製画の展覧会も幕を閉じる。〈本物〉と出会う美術館体験の特権化により、複製画は急速に旧時代の遺物のように蔑ろにされ、複製画展も忘れられていったのだった。

（三）「思想」から「教養」、そして「娯楽」へ

「美術の「大衆化」」

前編で取り上げたように、近代日本のファン・ゴッホ受容を研究した木下長宏は、昭和三三年の日本で初めての本格的なファン・ゴッホ展において、「思想的な事件はなにも現れなかった」と分析した。「本物」がかたまってきたために、かつて〈複製〉を見てあれほどに語りえてきた言語の自由を失ってしまった<sup>1)</sup>のだと木下は言う。たしかに、かつて〈複製〉のファン・ゴッホの絵について〈自由〉に語ってきた武者小路実篤や小林秀雄などの「思想家」たちには、木下の分析は的を射たものだろう。しかし、この展覧会をひとつの契機としてファン・ゴッホの〈本物〉について語り始めた戦後の新たな美術の受容者たち（美術評論家や美術館関係者、マスコミ、そして大衆）については、より突っ込んだ分析が必要である。すなわち、〈本物〉を見るといふ体験、ただ見るという視覚的経験

を特権化することによって、戦後の受容者たちは、かつての複製受容のもとに形成された「思想的な」ファン・ゴッホ像、いわゆる日本の「ゴッホ神話」を否定し、新たにファン・ゴッホについて語る権利をかつての「思想家」たちから奪い取ったのである。彼らは積極的に「思想的な事件」たることを拒否し、ファン・ゴッホ、さらには西洋美術を受け入れる新しい方法を手に入れたのである。それは、戦後の日本における美術の近代化、あるいは民主主義化を象徴する大きな出来事であったのではないかと思われる。

昭和三年のファン・ゴッホ展においては、特定の人物が語り手として目立つことはなかった。これまでの日本のファン・ゴッホ受容とは異なる大きな特徴といえるだろう。前節で論じたように、昭和二〇年代は「ゴッホの手紙」を連載した小林秀雄と昭和二八年の「ゴッホ生誕百年祭」の「顔」となった式場隆三郎がファン・ゴッホについて語る特権的な論客であった（これに劇団民芸の「炎の人」を成功させた脚本家の三好十郎も付け加えてよいだろう）。しかし、小林と式場は昭和三年の展覧会に際しては、〈複製〉時代の過去の人として批判の対象となり、言論の中心から外された。いわば「思想家」の手から、ファン・ゴッホは解き放たれたのである。代わって、ファン・ゴッホについて語ることができたのは、美術批評家や美術館関係者（館長や学芸員）、画家といった美術畑の大勢の美術家たちである。

『藝術新潮』一月に掲載された「ゴッホ展余録」によれば、一〇〜一二月の展覧会会期中に、東京の書店には一三冊の「ゴッホ関連

書」が並んだという<sup>①</sup>。詳細は記載はないが、昭和三年には新刊で五冊の本が出ている。今泉篤男『ゴッホ 少年のための絵による伝記』（美術出版社）、小林秀雄『ゴッホ』（人文書院）、瀬木慎一『ゴッホ 生涯と芸術』（現代教養文庫）、アリードリヒ・マルクス・ユーブナー著、相浦富美恵訳『ヴァン・ゴッホのふるさと』（三彩社）、アンリ・ペリュシヨ著、森有正・今野一雄訳、『ゴッホの生涯』（紀伊国屋書店）である。また、前年には土方定一編『ゴッホの水彩と素描』（美術出版社）、裕伊之助解説『原色版美術ライブラリー・ゴッホ』（みず書房）、式場隆三郎『ヴァン・ゴッホの耳切事件』（四季社）、カール・ノルデンファルク著、式場隆三郎訳『ヴァン・ゴッホの世界、その生涯と作品研究』（白揚社）の四冊が新刊として出版され、小林秀雄の『ゴッホの手紙』も角川文庫で再版されている。この辺りが書店に並んでいたことだろう。依然として書店では小林秀雄や式場隆三郎によるファン・ゴッホの伝記が幅を利かせていたと思われるが、今泉篤男、土方定一、瀬木慎一ら戦後に活躍する美術評論家や「ゴッホの手紙」を岩波書店から翻訳出版していた画家の裕伊之助による著作物が出ていることに注目してよいだろう。彼らは展覧会会期中に美術雑誌各社が出した特集号にも名を連ねた。

展覧会の会期中の、美術雑誌や新聞は展覧会の特集を頻繁に企画し、多数の論客に展覧会評を依頼している。私の調査の範囲では、五九本の論評と三本の座談会を確認しえた。前節でみたように、小林は二本の論考（内一本は講演録）を、式場は作品解説を一本書い

たにとどまるが、他に誰か目立つた論客がいたわけではない。当時、マスメディアで注目されていた岡本太郎が二本の論評を書き、座談会にも参加しているが、ファン・ゴッホを語る中心的人物だったわけではない。展覧会を主催した東京国立博物館の富永惣一や当時、国立近代美術館次長だった今泉篤男は座談会の座長を務めたが、その他に目立って多くの論評を発表したわけでもない。この展覧会で特に際立って活躍した論客はいない。つまり、五九本の論評は、当時の美術評論家と画壇の画家を中心とする五〇名以上の語り手によって構成されているのである。この単純な事実に必要な意味を読み取る必要があるだろう。前章で分析したとおり、この展覧会では〈本物〉を見たという体験が特権的に重視され、その視覚的印象がかつての「ゴッホ神話」といかに異なるかが批評の核となった。こうしたクライテリアでは、展覧会を見学しさえすれば、誰でもファン・ゴッホについて語る資格を得ることができる。誰でも語ることができたがゆえに、マスメディアは、大勢の雑多な美術批評家や画家の論評をただ雑駁に並べることしかしなかったのだと見ることができよう。こうして、ファン・ゴッホについて語る権利は、確たる思想に練り上げる特定の文筆家の手を離れ、〈本物〉体験をした不特定多数の人々へと譲り渡された。なかでも、より〈本物〉に物理的に近い距離に身を置いていた美術館関係者ら専門家が語り手として優遇されたといえるだろう。

こうした変化は、展覧会を訪れた一般の観衆にも大きな影響力を及ぼした。先に紹介したように、主催者の読売新聞は、「今まで日

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

本に紹介された、あまりに人生論的なゴッホ観がなにか無意味のようには思われる」、「ゴッホ藝術を理解するために、あまりにも遠廻りをしすぎたし、末梢的なことばかりを教えこまれていたと思う」という「一般の人たちの声」を紹介した<sup>3)</sup>。展覧会の一一般観衆までも、ただ〈本物を見る〉という体験を平等に与えられ、ファン・ゴッホについて語ることができたのである。さらに重要なことは、こうした大衆の声をマスメディアが積極的に取り上げた事実であろう。白樺や小林秀雄や式場隆三郎の「思想」よりも、「一般の人たちの声」を特筆したのである。「ゴッホ神話」に代わる「本物神話」のなかで、ファン・ゴッホは特権的な思想家の独占物でなくなり、誰もが享受できる大衆の所有物となったのだった。

先に挙げた昭和三二〜三三年のファン・ゴッホ関連の著作物をもう一度眺めてみよう。今泉篤男や瀬木慎一ら美術批評家の著作の登場に注目したいが、問題はその内容である。今泉の著作は『ゴッホ少年のための絵による伝記』と題されたことから分かるように中高生を対象とした啓蒙書である。瀬木の本も『ゴッホ生涯と芸術』と題する一般書で、現代教養文庫として広く一般読者に読まれることを想定している。ポラチェックやストーンの有名人ファン・ゴッホの伝記は、戦前そして敗戦直後に式場隆三郎によって邦訳され、さらに劇団民芸による「炎の人」（昭和二十七年、昭和三十三年）や映画「炎の人ゴッホ」（ヴィンセント・ミネリ監督、昭和三二年日本公開）によって大衆にもよく知られるところとなっていたが、今泉や瀬木の新著は、新書版や文庫版で伝記的部分をさらに簡略化

し、戦後世代の大衆や中高生たちの展覧会鑑賞の補助とすることを狙っていた。白樺派の「人生論的なゴッホ観」や式場の精神病理学的アプローチを「ゴッホ藝術」理解の「末梢的なこと」として退けることによって、芸術愛好の趣味をもたない若年層にまで受容者の幅を広げることができたのだといえるだろう。それを象徴するのが、『朝日新聞』夕刊（昭和三十三年一月八日）の「こども」ページに特集された「ゴッホの人と作品」と題する記事である。<sup>4</sup>一五日から開幕する展覧会に合わせて、来日する作品四点を挿絵としながら、中高生にファン・ゴッホを紹介している。いかにも「こども」向けらしく、文章の半分以上が絵を描く以前の青年期までの紹介になっており、さらに、画家となった後についても、「絵はいくら描いても認められず」、「でも、それに負けずに描きつづける」努力の人であることが強調され、その「狂気」や「精神病」については一切触れられない。そのうえで「美術史家たちが」「とくにすばらしい」と太鼓判を押す晩年の《アルルのはね橋》や《糸杉と星の道》を解説し、「青と黄色が輝く」「まばゆい風景」、「すばらしい力をもつて描かれる」「燃えるような太陽や糸杉」を絶賛して記事は終わっている。（この記事が展覧会を主催した読売新聞のライバルであった『朝日新聞』に掲載されていることは驚きである。ファン・ゴッホ展は、少なくとも社会面の出来事としては「大きな事件」であったのは確かだろう。）

こうしたマスメディアに誘導されたわけではなからうが、ファン・ゴッホ展には多数の中高生が詰めかけた。『美術手帖』一二月

号の巻頭グラビア「ゴッホ展カメラロボ」で被写体になっているのは、学生服姿の少年少女である。<sup>5</sup>また、会場に小走りに駆けつける子連れの若い女性や行列をなすサラリーマンも写真に収められている。会場の観客を撮影した写真には、若者ばかりが写っている。また記事には、初日の様子として「修学旅行をわざわざ展覧会の期日に合わせたという東北の中学校」などが特記され、若者と「地方の人々」の熱意が強調されている。<sup>6</sup>取材した記者の恣意的な選択である可能性もあるが、展覧会の観客の核をなしたのは、戦前に「ゴッホ熱」に罹った白樺世代の知的な高齢者ではなく、戦中・戦後に青年期を迎えた（すなわち、戦時の西洋文化窮乏時代のなかでおそらくは西洋美術を自由に知ることのできた）若い新たな美術の受容者たちであったと考えるよいだろう。

戦後日本の西洋美術の受容者層についてはより精緻な研究が必要だろうが、昭和二〇〇〇年代の美術展の様子を伝える文献を調査すると、頻繁に、若い新たな美術の受容者たちへの言及に出会う。学生や若い女性が詰めかけたのは、ファン・ゴッホ展だけではなかった。たとえば、小林秀雄は、すでに引用した「ゴッホの手紙」の冒頭において、昭和二二年三月の「泰西名画展」の会場内の様子を、「折からの遠足日和で、どの部屋も生徒さん達が充滿して、喧噪と埃とで、とても見る事が適わぬ」と記している。<sup>7</sup>同じく、この展覧会について、嘉門安雄は「戦争の間、見るもの、読むもの総てに飢えていた日本人は」、「この展覧会に、まるで早天の慈雨のようにとびついた」のだと回想した。<sup>8</sup>また、昭和二八年の式場隆三

郎による「ゴッホ生誕百年祭」の複製画展でも状況は同じであった。残された会場風景を撮影した写真には、学生服姿の男女と若い女性、そしてサラリーマンが目立っている。丸善の雑誌『学燈』に「ヴァン・ゴッホ展を見る」という記事を寄稿した中村精によると、展覧会の「入場者は三階の会場の入口からえんえん列をつくつて二階三階に登る階段を埋め、更に正面入口から外に曲がって日本橋の舗道にまで」続く驚くべき盛況だったのだが、「行列の人を見ると、学生も、サラリーマンも、男も女も、いろいろの階層の人を網羅しているように見えたが、パーセンテージから言えば、断然、若い人々が多かった」という<sup>9)</sup>。また、この展覧会の最終日に行われた座談会に参加した画家の中村研一は「近ごろダミヤ（マリーール・イズ・ダミアン、フランスのシャンソン歌手）の音楽会」に訪れるような若い「戦後の人」が観客の核をなしていたことに戸惑っている<sup>10)</sup>。中村はこのとき六二歳で芸術院会員となっていた。「丸善の輸入してきた本を通して」西洋美術に入れあげた自分と同じ世代ではなく、西洋美術など複製を通じてさえ見たことのない若者が展覧会に押しかけたことに驚きを隠せず、「不思議なものだ、戦後の人の気持が知りたい」と言うのである。

戦後の美術の受容者層の変化は、「思想から（本物）体験へ」という戦後の西洋美術のクライテリアの変化と少なからず関係しているのではないだろうか。敗戦直後の窮状のなかで西洋文化に「飢えていた」若者は、映画であれコンサートであれ美術展であれ、西洋文化とじかに触れることを求めていた。彼らは戦前の「思想的な

ゴッホ」を知らないし、知っていたとしても戦前の古い思想のひとつとして十把一絡げに時代後れとみなしたことだろう。そうした受容層には、美術展は、思想を学び研究する対象ではなく、西洋文化という新たな「教養」を体験する場であり、さらには、流行の「娯楽」の場であったと想像される。

昭和二六年のマティス展についてのことであるが、当時、展覧会を主催した東京国立博物館の学芸員だった嘉門安雄が面白いエピソードを語っている<sup>11)</sup>。開会初日から「大変な入場者」で、「どの家庭でも、どの職場でも、マティス展が話題」となり、「およそ美術とは縁遠い仕事と趣味」をもつ知人まで「会議でも、食堂でも、話題はマティスのことでもちぎり」なので「とにかく見ないことは話にならぬと思つてやつてきた」という。また、ある「老婆」は、「近所の人たちばかりか、うちの孫まで、マティス、マティスというから、どんないいものかと思つてわざわざ」やつて来たところ、「たかが絵の博覧会ではないか」、「こんなものを高い料金をとつて見せるなんて、祭りの見世物よりも悪い」と、「なまりの多い言葉で、くつてかかるように」嘉門に詰め寄つたという。「たかが絵」に関心のない彼女には理解できなかったが、展覧会はまさに「祭りの見世物」だったのである。さらに嘉門によれば、東京には「マティスという喫茶店」が出来、大阪展では初日に早々「マティス模様と称する風呂敷が売りに出された」らしい。倉敷展では、「どの商店の店先にも（祝マティス展）の提灯とフランスの国旗が飾つて」あつたという。

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

七年後のファン・ゴッホ展では西洋美術の展覧会も数を重ね、これほどのお祭り騒ぎではなかったようだが、集客数は昭和二九年の「ルーブル美術館所蔵フランス美術展」に並び、会期四十日間で五十万人を超えた（マティス展は十六万人）。東京の美術展見学は、戦後日本の大衆の娯楽として定着したといえるだろう。文化的かつ民主主義的イベントとして、大衆は西洋美術を、そして、ファン・ゴッホを消費したのである。展覧会の会期中、新聞や雑誌には、こんな広告が紙面に登場している。「透明でよくつく」「ニチバンのセロテープ」の宣伝だが、壁にテープで貼られたファン・ゴッホの木炭デッサン《落穂拾いの女》の複製画を眺める家族三人の挿絵がふざけている。題して「わが家のゴッホ展」。ファン・ゴッホが文字通り日本の大衆のものとなったことを象徴する広告であるだろう。<sup>13</sup>

#### (四)〈ホンモノのゴッホ〉が奪い去ったもの

木下長宏は「複製」か「本物」という問いは、「複製」が存在しなかった近代以前には存立しなかった問いである」と書いていく。<sup>14</sup>しかし、私たちはあえて次のように言い換えたい。「複製」か「本物」という問いは、「本物」が存在しなかった近代以前には存立しなかった問いである」と。

本稿で見てきたように、昭和三三年のファン・ゴッホ展では、それまで見ていた複製画が本物といかに違うか、複製画とともに普及した人生論的なゴッホや病的なゴッホがいかに誤った解釈だった

か、が盛んに論じられた。しかし、その五年前の丸善の複製画展では、複製画を悪く言う批評は全くない。複製か「本物」という問題は、このときには問題にすらなっていない。「本物」が到来する以前の日本では、誰もが複製画を「本物」の代用とみなし、それで満足していた。こうした状況が昭和三三年の「本物」のゴッホの到来によって一変した。要するに「ホンモノのゴッホ」の到来が、複製画受容の環境を破壊したのである。じつさい、昭和三三年を境にして、盛況だったファン・ゴッホの複製画展は行われることはなくなった。複製画展という日本の伝統が失われたのだといってよい。本稿の最後に、この失われたものについて考察しておきたい。

#### ① 式場隆三郎の「ヴァン・ゴッホ複製画展」

前述のとおり、昭和二八年に式場隆三郎は自らの複製画コレクションによるファン・ゴッホ複製画展を成功させた。正確な入場者数は不明だが、最終日には一万人を超える観客が詰めかけ、マティス展に勝るとも劣らぬ人気であった。特筆すべきことに、この複製画展は翌年から昭和三〇年にかけて日本全国を巡回した。東京展の人気を受けて式場は「ゴッホ友の会」を結成したが、地方の十六の支部によって合計二四回を超える展覧会や映画会が行われたのである。<sup>15</sup>地方巡回には二種類あり、「講演会と映画会」のみものと「展覧会と講演と映画の会」があった。前者では、式場による「ゴッホの生涯の講演」を一時間、その後、エール・フランス提供の映画『パリの風物』と美術映画『ヴァン・ゴッホ』、『ゴーガン』、『ロートレッツ

ク』の三本のトーキー映画が上映された。この催しは、新潟（五月）、松山、大阪、西宮、大津（六月）、函館（八月）、東京（九月）の全国七箇所で行われている。一方、「展覧会と講演と映画の会」については、千葉、高知、西条（六月）、岡山、米子、鳥取（七月）、神戸、札幌（八月）、盛岡、釜石（九月）、大阪、徳島（十月）、福岡、長崎、松山、今治（十一月）、高松（十二月）の全国一七箇所で開催された。

これらの展覧会の反応を検証したい。昭和二九年一月二月発行の『ゴッホ友の会』第三号（国立国会図書館所蔵）にすべての展覧会の報告が記載されている。報告によれば、いずれの展覧会も大入り満員で、地方の展覧会でも一日平均二千人の観客を動員しており、「中学、高校の学生諸氏はちょうど運悪く学期末試験の最中だったが（・・・）三々五々熱心な連中がやってくる、サラリーマンが来る、主婦がくる」（岡山）状況であった。<sup>16</sup> 大阪の会場となった大阪市立美術館では、「広い美術館内には行動美術展、日本画展、児童画の展覧会、美術館主催の中国明器泥象展と共にゴッホ展も軒をならべての店出し、ところがゴッホ展の入場券売場に限って大賑い」で、日曜日には五千人以上の観客が入ったという。また、福岡では「展覧会としての入場者のレコード」を記録した。とくに式場隆三郎の講演日には、「講演を聴きたい人々が続々とつめかけて、一時はホールの二階が落ちはしないかと危ぶまれ、急に予定を変更し、三回に分けて公開したが、それでもなお入り切れなくて帰った人も少くなかった」（西条）ほどであった。

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

巡回した地方では、地元の新聞が展覧会を後援・報道した。西洋の美術文化に乏しい地方では、どこも大歓迎の雰囲気である。次の今治での展覧会記録（商工会議所職員による）は、当時の地方の思いを象徴しているだろう。曰く「展覧会の成功は」田舎の名もなき人々、老いも若きも、美に憧れていることを証明するものであつて、かかる機会に恵まれない田舎町に式場博士の御厚意でゴッホ展を開きえたこと（・・・）を深く感謝する次第である。<sup>17</sup> また、釜石の展覧会で実務にあたった製鉄所の職員は、次のような労働者の感想を紹介している。「釜石に住んで二十五年、こんな素晴らしい展覧会と美術映画と講演会に恵まれるとは夢想だにしなかつた。（・・・）釜石にもこんな高い文化行事の開催に力こぶを入れてくれる人達がいられるかと非常に心強さを覚え、これでやつと住めば都の釜石に住み甲斐のあるところになりそうな希望が湧いてきて、涙が出るほど有難く思つた」。<sup>18</sup>

すでに私たちは、東京展において、学生や若い女性という戦後の新たな美術受容者が核をなしたことを指摘したが、地方ではさらに労働者という新たな受容者が開拓された。米子展では、「ゴッホの絵にあるプロヴァンスの老農のようなお百姓」も会場に詰め掛けたという。<sup>19</sup> 福岡では、開催日の「十一月二日から四日までは、当地の地元チーム西鉄ライオンズが、職業野球日本選手権試合を、ホームグラウンドで行う日になつていたので、人気はすっかり野球に奪われた」が、その後「五、六、七日とうなぎ上りに入場者の数は殖えていった」と報告されている。<sup>20</sup> プロ野球観戦をする層が美術展にやつ

てきたということである。このように、式場による複製画展は、従来の美術愛好家だけではなく、それまで美術とは縁のなかつたような大衆の人氣に支えられていた。地方の大衆は美術展に何を求めて群がったのであろうか。

一般的に、複製画展はオリジナルの作品を集めた展覧会の代用だと考えられがちである。しかし、式場が昭和二八年に複製画展を開いたときには、すでにマティス展もフランス美術展も開催され、〈本物〉を見ることができた時期になっていた。それにも関わらず複製画展が成功したのはどうしてであろうか。式場の複製画展には、彼が収集した研究書や画集などの文献資料が多数展示され、さらに映画とスライドなどの解説もあつた。作品を単に眺めるのではなく、それを制作した画家の生涯を詳しく紹介する非常に教育的な展覧会であつた。会場に詰めかけた若い学生は熱心にメモを取つていたという報告も多々ある。彼らは西洋美術の名作と呼ばれる作品に触れ、その名作の由来を知ることによつて、西洋美術文化を理解し、吸収する（気分になる）こと、そうすることで西洋的な文化的生活を擬似体験すること、そうした生活形式を大衆は（憧れて）求めていた。そのような要求を満たすには、複製画で十分であろう。むしろ、複製の方が近づきやすいとすらいえる。興味深いことに、昭和三〇年頃には、複製画を大衆に提供すること、すなわち原色の大判画集の刊行が流行の兆しをみせている。たとえば、昭和三二年の新聞記事によれば、「世の中が落着いて、書齋を立派な本で飾ろうという人がふえ」、「これからは〔画集や写真集の〕豪華本時代だ

と出版界の一部ではそういつている」、<sup>21</sup>という。とはいえ、画集はまだ高価な時代で、記事が話題とした『柿右衛門』（金華堂）は二千元、『池大雅画譜』（中公美術出版社）は千七百円などで、「庶民にはチョツと手が出ない」ところだつた。当時、映画館入場料百円、特別美術展入場料は二百円だから、二千元の美術本は今日ではおよそ一万五千〜二万円の感覚になる。とても贅沢な商品で、だからこそ、それを自宅に並べることが少々無理をすれば手が届く夢のように語られたのであつた。

昭和三〇年頃、複製画の展覧会に展示したような大判の原色複製画は、最低でも一点一万円はした。今日の感覚なら十万円である。ゴッホ複製画展には百点以上の複製画が展示されているので、今日的には一千万円を下らない複製画コレクションだつた。大衆が群がるのも当然であろう。むろん、オリジナルと比較にはならないが、それでも、複製画もまた貴重な文化資源であつた。

## ② 大石輝一による複製画美術館構想

こうした時代環境をよく示すのが、大石輝一による複製画美術館構想である。洋画家の大石は昭和二九年三月に兵庫県西宮市に「パボーニ倶楽部」を創設し、「欧米、日本の名画の複製」を展示する美術館の建設を計画した。そして、そのマニフェストとも言うべき『PAVONI』誌を発行する。ちょうど式場隆三郎が複製画展を全国展開した時期のことである。じつさい、大石は昭和二九年八月六〜一〇日に神戸の朝日ビルで式場隆三郎蒐集によるヴァン・ゴッホ展の開



催にも協力しており、式場の展覧会活動に少なからぬ影響を受けていた。<sup>(22)</sup> 続いて同年一〇月の大阪市立美術館（天王寺美術館）の開催にも尽力している。

複製美術館構想を実現するために大石は自作の色紙絵の定期頒布を行った。毎月一枚の色紙を五百円で頒布したのである。初年度には会員が百名を超えているので、六十万円ほどの収入があったと考えられる。この資金で大石はまず「複製美術館建設後陳列される複製名画の一部」として「ロートレック、ゴッホ、ルノアール、ブラック、ルオー、セザンヌ、ユトリロ」の「中版二十一枚、大版八枚最近仏蘭西より到着したるもの」など「六十点余り」の複製画を購入し、この年の一月二三日二八日に西宮市民館で「フランス複製画展」を開催している。<sup>(23)</sup> 大石は翌年の昭和三〇年五月に第二回「フランス複製画展」、昭和三二年一〇月には「大石輝一蒐集複製画 炎の画人ヴァン・ゴッホ展」を西宮市民館で開催した。

大石が関与したヴァン・ゴッホ複製画展とフランス複製画展を見た西宮市民もまた、複製画を鑑賞した驚きと感動を口に出している。

誰もが「本物と変わらない」複製画に驚嘆しているのである。たとえば、会員の高木定夫（医学博士）は「油彩の複製は少し離れて見ると正に本物そっくり、絵具の微細な隆起が鮮明に描き出され有名な向日葵や糸杉が迫力をもって押し込まれて来る」ように、「大原美術館にある《アルプスへの道》を見た私にはこの複製は本物に比し少しも遜色が無い様に思えて仕方ない」と述べている。<sup>(24)</sup> 辻愛造（国画会会員）も「偉い作家のマチエールを知りたいと思うこと切

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

実だったが、こんどの複製展でその渴望をいやされたのはなによりうれしかった」と絶賛する。<sup>(25)</sup> 昭和三二年一〇月の「ヴァン・ゴッホ展」でも肯定的な感想は変わらない。<sup>(26)</sup> 「吾々がいままで小冊子や小形の複製品で見たものとは違って、実に立派なもの」で「全く本物だと思つて観ている人が多かつた」と報告されている。その結果、「そつと作品を吾れを忘れて、なぜさする人もあつた」という。新しい文化的刺激を求め、油彩画も見たことのない人々が美術展に駆けつけたことがわかる。こうした大衆にとって、原画と複製画の相違など些細な問題にすぎなかつた。<sup>(27)</sup> 極端な場合には、次のような絶賛まであつた。「先日ゴッホ展を見てつくづくその印刷技術に驚いた。イギリス、スイス、オーストリア、フランスなどの製品だが、印刷技術もここまでくるともう本物はいらぬような気がする。（・・・）私はかつてソ連のモスコでゴッホの作品をたくさん見たことがあるが、その時以来、ゴッホの絵は作品によつては事物より色版の方がよいと思うようになった」。<sup>(28)</sup> 本物はもはや必要ない。当時の尼崎市長の言葉であつた。

ただし、こうした偏つた意見には、画家の須田剋太が良識的な反論を寄せている。<sup>(29)</sup> 複製画展覧会の意義を認めつつも、「原画と複製は別物」と須田は言う。曰く、「絵画でも彫刻でも造型の場合、原画、原型にまさるものはない」のであり、「複製品は複製品自体として一つの存在を持つ」と考えねばならない。要するに、複製画を本物と同じように鑑賞するのではなく、異なつた方法で活用せよということである。具体的には、次のような見方が須田の意図すると

ころであつたらう。「秀れた一枚の原画を見る事は勿論素晴らしい事に違いないが、優秀な数十点の複製によって、作家の生命の燃焼の跡を改めて反芻してみる事も、また非常に意義深い事である」<sup>30</sup>。

複製美術館を構想した大石輝一じんの目的は、まさにこの複製画の効用に重きがあつた。すなわち、本物であれ複製画であれ、美術館を作り、それを活用することによって地方の文化振興を図ることが目的であつた。「複製美術館建設の意途」について、大石は奇妙な言い方をしている。<sup>31</sup>曰く、「複製美術館建設の野望」は「ただ町内の空地の一角に小さな石の地蔵さんを建てようと、心みる企」に過ぎないのだ、と。彼によれば、「いみちい貧乏画家がいくら力んでみても金も権力ももたない私が、具体的にギリシヤの神殿のような物が出来ようわけが無い」。「愚劣な姿にとらわれた輩共は天下の大事とはこら顔で観光ホテルなど所々に計企している」のだが、「この貧乏国に」「欧米人を満足させるもの」は出来ないという。「もはや戦後でない」と宣言し、高度経済成長を夢見ていた時代のことだが、大石は早急な近代化は間違つているという。足元をみて「小さな石の地蔵さん」から始めよう、そう提案していたのだつた。

興味深いことに、大石じしんは、現状の日本人には複製画で十分というネガティブな発想をしていたことが分かる。彼が頼つていた朝倉斯道（神戸新聞会長）も同様に、「日本のような貧乏国に、世界的に立派な（本物）の芸術品を持ち来すこと」はできないので、まずは「実現可能」な複製美術館を目指そうと述べていた。<sup>32</sup> 彼らは地元文化の健全化と活性化を目的としており、美術の専門家が美

術文化の発展を目指すのとは次元が違つていた。本物が複製かは第一の問題ではなく、「貧乏国」にふさわしい美術館が求めていたのだつた。ゆえに、「ファン・ゴッホ研究の世界的権威」でありつつ、経済界とのつながりもあつた式場隆三郎とは、考え方が根本的に違つていた。大石の構想を支持して、複製画の効用を論じた彼の記事は、大石の思想との距離をいみじくも露呈している。<sup>33</sup> 欧米同様に「わが国でもようやくその（複製画の）真価が認められ」てきたことを寿ぎながら、大石が「数千点の優秀なものをあつめて一堂に飾る日の来ることを待望している」と語る。「数千点」とざらりと書く式場の文章を、大石はどんな気持ちで眺めたことだろう。式場の頭には世界中の複製画と研究書を集めた体系的な美術研究所のような複製美術館がイメージされていたようだが、大石はただ美術作品どころか画集も買う余裕のない地方の市民に、最小限の西洋文化の教養を与えたいと思つていただけであつた。

大石の複製画収集はある程度充実したが、美術館建設は実現しなかつた。「複製品を買ふ方に一杯」の状態だつたのである。昭和三年一〇月に、先述の須田剋太は大石の計画の困難を悟り、「心ある人の有意義な理解で、（・・・）複製美術館を街の一角に立ててあげやうではありませんか」と篤志家の寄付を呼びかけている。<sup>34</sup> 同号では中学教諭の亀井貞雄も同じ趣旨で「教育委員会、市当局そして西宮市民」の協力が必要だと力説した。しかし、結局、公的な資金も、篤志家の寄付も寄せられることはなかつた。

昭和二九年に構想された複製美術館建設は、大石の計画では五年

で完成、すなわち昭和三三年の完成を目指していた。しかし、少なくともその一年前には大石は計画を断念し、昭和三三年には複製画展も開いていない。資金難が最大の理由であるが、他にも理由があるように思えてならない。昭和三三年は、奇しくもファン・ゴッホ展が開催された年である。〈本物〉の到来を目前にして、大石は複製美術展の空しさを感じずにはいなかったのではないだろうか。

昭和二九〇三一年の三年間に十三号を刊行した『PAYONI』誌も、昭和三二年と三三年は発行されず、その間の大石の胸の内を私たちは知ることができない。だが、二年後の昭和三四年に発行された第十四号には、前年に開催された〈本物〉のファン・ゴッホ展への言及がある。そこで大石は次のように書いている。

想うに画家の仕事はなんと云つても直接作品をみなければわからない。伝記や文献、複製画だけでは作家の実態はつかめない。ことに異色あるゴッホの作品の素描、水彩、油絵の多数を日本に居ながら鑑賞研究出来た事は誠に幸である。(・・・)  
ゴッホの絵を見て、多くの観覧者は驚いた。真新しい色彩―絵具に不思議な美しい魅力を感じたからである。(・・・)ゴッホの絵も描かれた当時よりも現在は余程色感が衰えている筈が、いま描かれたと思われる美しさである。<sup>(25)</sup>

こうして、「ホンモノのゴッホ」が到来した昭和三三年を境にして、大石は複製画展の開催をやめ、複製美術館の創設の夢も一切語

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？

らなくなつた。大石と同様に、精力的に複製画展を開催していた式場隆三郎もその活動をやめる(前編でも記したことだが、ファン・ゴッホの複製画展と「日本のゴッホ」山下清は、「本物のゴッホ」来日以前の日本の美術文化をバラレルに生きた文化的双生児であったといつてよいだろう)。大正期から昭和二〇年代まで大衆の人気を集めていた複製画展の歴史は幕を閉じたのだ。〈本物〉を見る体験が美術作品受容の特権的な経験となり、複製画は急速に旧時代の遺物のように蔑ろにされ、複製画展も忘れられていった。

こうした西洋美術体験における価値観の変動は、平均的な日本人の西洋美術の受容のあり方を大きく変えてしまったといわねばならない。前節で、思想形成から教養育成、そして娯楽の場へと美術展の位置づけが変化したと指摘したが、ファン・ゴッホ展以後、その娯楽の場はいつそう成長し、巨大産業と化する。『戦後美術展略史』を書いた浅野徹一郎の言葉を借りるならば、展覧会を主催する美術館と新聞社は「美術展版高度成長路線」を突き進み、昭和三六年の「ルーブルを中心とするフランス美術展」(東京国立博物館、朝日新聞社)や昭和三七年のエジプト美術五千年展(東京国立博物館、朝日新聞社)によって、ファン・ゴッホ展(東京)の総入場者数を抜き(前者七二万人、後者六三万人)、さらに昭和三九年の「ミロのヴェイナス特別公開」展(国立西洋美術館、朝日新聞社)と昭和四〇年「ツタンカーメン展」(東京国立博物館、朝日新聞社)によって次々と記録を塗り替えてゆく(前者八三万人、後者一三〇万人)。

「美術展の実質的な入場者高度成長記録レースは、日本の経済的高

度成長とピタッと合わせたように、十一年間（昭和二八〜三九年）で二・七倍の成長」を遂げたのだった。<sup>(36)</sup> 美術展は発展の時代にあつた。複製画展は、複製とともに形成された「ゴッホ神話」と同様に、もはや時代遅れの無用の長物とみなされるほかなかっただろう。

## 注

- (1) 木下長宏、『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』、學藝書林、平成四年、二二七ページ。
- (2) 『ゴッホ展余録』、『藝術新潮』、昭和三年二月、二八四〜二九一ページ。
- (3) 同誌、二八六ページ。
- (4) 『ゴッホの人と作品』（こどもページ）、『朝日新聞』、昭和三年一〇月八日。
- (5) 『ゴッホ展・カメラルボ（撮影・酒井啓之）』、『美術手帖』（特集 ゴッホ展、昭和三年二月、二）三ページ。
- (6) 同誌、七ページ。
- (7) 小林秀雄、『ゴッホの手紙』、『文體』、復刊第三号、昭和三年二月。引用は以下の文献による。『小林秀雄全作品二〇』、『新潮社』、平成一六年、一一〜一二ページ。
- (8) 嘉門安雄、『ヴィーナスの汗』、文芸春秋、昭和四三年、一一ページ。
- (9) 中村精、『ヴァン・ゴッホ展を見る』、『学燈』、昭和二八年六月、三〇〜三四ページ。
- (10) 『座談会ヴァン・ゴッホ百年祭にあたって』（武者小路実篤、中村研一、式場隆三郎、土岐善麿）、『学燈』、昭和二八年六月、二〇〜二九ページ。
- (11) 嘉門安雄、前掲書、四七〜六五ページ。
- (12) 「わが家のゴッホ展 皆さまよくご存知のゴッホの絵をニチパン セロテープで壁にはったところ」〔ニチパン セロテープ広告〕、『朝日新聞』夕刊、昭和三年一〇月三〇日。
- (13) 戦後日本におけるヴァン・ゴッホの大衆化については、式場隆三郎のヴァン・ゴッホ複製画展（昭和二八年）に関して、面白い証言が残っている。美術評論家の岡本謙次郎の証言だが、会場を埋め尽くす「大変な入出」に「ワイザツなもの

を感じた」岡本は、同じように会場を訪れた友人の証言として、次のような感想を残している。曰く、「もつとも孤独で非大衆的だった画家がもつとも大衆的になった」。さらに、「群集はかつてゴッホの生存中、ゴッホを迫害した俗衆とまったく同じものだ。貴様らが殺したんだ、とどなりたくなくなった」と。戦前からファン・ゴッホを愛好していた世代には、このような印象を抱いた者が少なからずいたものと想像される。岡本謙次郎、『ゴッホについて』、『美術手帖』、昭和二八年八月、三〜一〇ページ。

- (14) 木下、前掲書、四一三ページ。
- (15) 『ゴッホ友の会』会誌、第三号、日本ヴァン・ゴッホ友の会、昭和二九年一二月。巻末に付された「会員名簿」には総数八一五名の名が並ぶ。名簿には、武者小路実篤、棟方志功、柳宗悦、浜田庄司など、白樺や民芸系の式場と付き合ひのあつた大物たちはいうまでもなく、向井潤吉、梅原龍三郎、里見勝蔵、中川一政、東郷青児、裕伊之助、益田義信、安井曾太郎といった画家の名もある。そして、嘉門安雄、坂崎坦、富永惣一、外山卯三郎、柳亮、上野直昭、福島繁太郎といった美術関係者もいる。単に付き合ひで名を連ねただけの人もいたであろうが、これだけの人が名を連ねることを嫌わなかったのである。友の会とその複製画展の活動を文化的活動として認めていたのである。
- (16) 同書、二〇〜二四ページ。
- (17) 同書、二一ページ。
- (18) 同書、一三ページ。
- (19) 同書、八ページ。
- (20) 同書、一九ページ。
- (21) 『豪華本時代』画集、写真集など、『朝日新聞』夕刊、昭和三年三月五日。
- (22) 大石輝一、『大阪天王寺美術館に於けるVAN GOGH展を見る』、『PAVONI』第8号、昭和三年一月、一〇ページ。式場と大石の出会いはこの展覧会の直前のことで、式場が大石の雑誌『PAVONI』の存在を知り、接近したことに始まる。式場隆三郎、『神戸展への感謝』、『PAVONI』第七号、昭和二九年九月、二ページ。及び、大石輝一、『VINCENT VAN GOGH展が神戸に開かれるまで』、前掲誌、八〜九ページ。
- (23) 「西宮に開かれたフランス複製美術展」、「フランス複製美術展を見た小学生の感想」、『PAVONI』第八号、昭和三〇年一月、六ページ。

- (24) 高木定夫、「ゴッホ展とゴッホを偲ぶ会に臨みて」、『PAVONI』第七号、昭和二九年九月、一一ページ。
- (25) 辻愛造、「複製展に寄せて」、『PAVONI』第八号、昭和三〇年一月、三ページ。
- (26) 「炎の画人 ヴァン・ゴッホ展 一〇月五〜九日」、『PAVONI』第十三号、昭和三〇年一月、六ページ。
- (27) 昭和三〇年頃には、複製画の技術も大正期の白樺時代の小さな複製とは比べようもないほど発達しており、複製画の受容史を考えるうえで注意せねばならない。複製画コレクションによって、世界の複製画製作事情に精通していた式場龍三郎もこう書いている。「昭和初期に私はドイツに留学したが、ミュンヘンのピツパア社版の立派な複製に接して驚嘆した。(・・・)こんど(昭和二十七年)の欧米の旅で私は各国の複製をくまなく調べたが、そのさかんなことには眼を見張らずにいられなかった。(・・・)アメリカとフランスでやっているシルクスクリーンは、まだ種類は少いがやがてもっと立派なものになるだろう。これはカンヴァス印刷もやっているので、将来は原画とまちがえるような優品ができるかもしれない。日に日に向上する印刷技術の発展は、式場のように「本物のゴッホ」を多数知る者にとっても、「驚嘆」の対象であり、やがては、「原画とまちがえるような優品ができるかもしれない」と述べていたのである。式場隆三郎、「複製画の価値」、『PAVONI』第八号、昭和三〇年一月、三ページ。
- (28) 坂本勝、「複製の価値」、『PAVONI』第七号、昭和二九年九月、一一ページ。
- (29) 須田剋太、「大石輝一君の仕事(複製美術館樹立運動の完成を祈る)」、『PAVONI』第十号、昭和三〇年七月、四ページ。
- (30) 赤根和夫、「偶感」、『PAVONI』第七号、昭和二九年九月、四ページ。
- (31) 大石輝一、「複製美術館建設の意途」、『PAVONI』第三号、昭和二九年五月、八ページ。
- (32) 朝倉斯道、「複製美術館大賛成」、『PAVONI』第二号、昭和二九年四月、四ページ。
- (33) 式場隆三郎、「複製画の価値」、『PAVONI』第八号、昭和三〇年一月、三ページ。
- (34) 須田剋太、「複製美術館を早く建立せよ」、『PAVONI』第十三号、昭和三一年一月、二ページ。
- (35) 大石輝一、「狂画人ゴッホ 日本に於けるゴッホ展」、『PAVONI』第十四号、昭和三四年二月、一ページ。
- (36) 浅野敏一郎、「戦後美術展略史」、一二五ページ。

「ホンモノのゴッホ」は日本に何をもたらしたのか？