Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-24

岡本太郎の「光琳論」 : 「前衛」の流行と展開

志賀, 祐紀

(Citation)
美術史論集,12:28-43

(Issue Date)
2012

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010423

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010423

KOBE UNIVERSITY

研究論文

岡本太郎の「光琳論」
―「前衛」の流行と展開―

志賀祐紀

《キーワード》アヴァンギャルド　前衛芸術　戦後美術　ピカソ

はじめに

一九四六（昭和二一）年六月、岡本太郎は敗戦後の日本に復員する。その年の十一月頃、世田谷の上野毛にアトリエ兼住宅を構え、[1]本格的に活動を再開した。そして、前衛芸術論を積極的に主張している。前衛芸術は既に世界の主流であるにもかかわらず、日本では未だに理解されておらず異端視されている、それは時代遅れであると強く言い続けた。また、その原因は敗戦前の日本（過去）と、その残骸である既成勢力にあると断言し、それらを打破すべきと激しく糾弾し続けた。[2]さらに、その打破する任務を負うのは前衛芸術家であり、四面楚歌の孤独な状況で闘っていると繰り返し強調した。[3]

しかしながら、当時の新聞や雑誌等の記事を見ると、実際は日本においても前衛芸術に対する関心は既に高まっており、主流とさえいえる状況にあった。そして、岡本はその先駆者として多くの人々の注目と期待を集めている。例えば、活動を再開してから二年足らずの一九四九（昭和二四）年には、多くの新聞や雑誌の記事において「日本の画壇において注目さるべき作家の一人」[4]、「第一線画家」[5]、「アヴァン・ギャルドのチャンピオン」[6]、「アヴァンギャルド絵画のパイロット」[7]などと記されているように。

それではなぜ岡本は、未だに理解されていない、孤独な状況で闘っているなどと繰り返し主張し続けたのか。それは、「前衛が主流である」という矛盾を、彼自身がよく理解していたからである。

> いわゆるアヴァンギャルドとはフランス語で前衛の意味であつて今から三十年程前ヨーロッパにおこつた超モダンな先駆的仕事をさしてよんだものである。（中略）そしてそれが世界の芸術の主力となつている。であるから今以て前衛と称するのは少々おかしいのであるが、我国の画壇ではアヴァンギャルド芸術はつい最近まで全く異端視され蔑視され、新しい精神も作品もほとんど皆無に近い状態で今日我々が世界の水準

に同調せんがため過去の時代遅れの画派に反抗して躍起する時、敢えて「前衛」を自称する次第なのである。[8]

このように、実際には「既に世界の主流である前衛芸術」を「日本では未だ理解されていない」とし、日本に限定して「前衛」を成立させようとしたのである。つまり、自らが真に「前衛」であるためには、そのように過剰に主張し続けなければならなかったのである。

このことは、拙稿「岡本太郎の「前衛」―『岡本太郎関連記事 1949 No.1』から―」（『米沢史学』第二七号、米沢史学会、二〇一一年一〇月）において指摘した。

本論は、その前稿の続編にあたる。ここでは、前稿で注目した時期の後である一九五〇年代初頭に焦点を当てる。前衛芸術が既に主流とさえいえるようになった状況において、岡本は真に「前衛」であり続けるために、どのように自らの論を展開させようとしたのか検討する。そして、前稿と同じく、岡本に関連した新聞や雑誌記事のスクラップブックである『岡本太郎関連記事』[9]（川崎市岡本太郎美術館所蔵）を主な手掛かりとする。

第一章　隆盛する前衛芸術

（一）一九五〇年代初頭の前衛芸術と岡本太郎を取り巻く状況

一九五〇年代に入っても、前衛芸術の隆盛と岡本への注目は続いている。例えば、一九五〇（昭和二五）年一月に開催された読売新聞社主催「現代美術自選代表作十五人展」に、「今日の日本画壇を築き上げた代表作家十五氏」[10]の一人として岡本が選出され、出品している。なお、その「十五氏」の中には、安井曽太郎、梅原龍三郎など当時の大家、権威と呼ばれる者たちも含まれていた。

それから、同年二月から三月にかけて、無鑑査かつ自由出品の展覧会である読売新聞社主催「第二回日本アンデパンダン展」が開催されている。その展覧会について、読売新聞は「若い作家の間には西洋の模倣はもとより一見して日本の大家中堅作家の模倣と見られる作品が相当に多い、殊にアヴァンギャルド系の作家には岡本太郎の模倣者若しくは影響と見られる作品が多く」[11]と、「大家中堅作家」の岡本に影響された「アヴァンギャルド系」の作品が多いことを報じている。

このように、岡本は代表的な前衛芸術家として高い評価を受けており、若い作家達が追従していると報じられるなど、注目を大きく集めていた。

それでは当時の画壇の状況はどうだろうか。例えば先述の「第二回日本アンデパンダン展」について、読売新聞が前年の第一回と比較して以下のように伝えている。

> 今回の出品作品は洋画、日本画、彫刻を併せて千五十点、昨年はどちらかというと既成作家が主役を演じていたが、今回は新人層が主役の展覧会となつている、既成画壇の埋葬を意味する鈴木元治の五百号の「埋葬」や江原一男、十味川独甫氏らの意欲的な大作をはじめ〝モダンアート〟の面にはとくにその進

出がめざましく、既成作家はともすればこれら新人のひたむきな情熱に圧倒され、〝新人競演〟の感がある。[12]

それから、五月に開催された十三の美術団体による毎日新聞社主催「美術団体連合展」について、北丘卓が次のような批評をしている。

各会の最も平均的な傾向はフォーヴィズムであり、主流というものはこの傾向にあると言える。しかしながらおおむねの作家が立体派以後の前衛的絵画に眼を向けており、それは身体が横向きとなっているに拘らず、頭をむりにねじむけているかのような様を見せているのは、主流というものが前衛絵画の方向にあるかのような錯覚を与えている。このような現象は前衛絵画運動にとって喜劇であると同時に日本画壇の特質でもある。[13]

無鑑査かつ自由出品の「第二回日本アンデパンダン展」では、「既成作家」ではなく「新人層」が主役となったという。「美術団体連合展」においては、「フォーヴィズム」がまだ主流ではあったが、「おおむねの作家」が「前衛的絵画に眼を向けて」いるという。これは、前衛芸術の流行が勢いを増しているといえるのではないだろうか。岡本は、復員後に活動を再開した頃、「若い画家達が既成大家に、おそるおそるこん髄しているのを見るのは気の毒なくらいで、この面において、封建制度の名残りが充分に精算されていないのが残念でならない」[14]と述べていた。そして、「既成勢力に屈服しない精気に満ちた前衛的仕事が美術界の絶対的な傾向になった時こそ日本画壇もその良さを以て、世界的地位を得ることが出来るであろう」[15]と希望を述べていた。これは、その希望した状況に到達しつつあったと言えるのではないだろうか。

ところが、岡本は自らが置かれた状況について次のように語っている。

私に対しての風当たりは強い、一例をあげれば絵が一枚も売れないことだ、裏を明せば十人の家族（断つておくが私は未だ独身だ）を抱えて経済的には随分と不愉快な思いをしなければならない、従つて原稿料だけが生活の糧であるが、こんな私が何故十五人展に選ばれるのであろうか、私は若い世代の支持があるからだと信ずる、だから私は裏に廻れば苦しいが表面はアプレゲールのチャンピオンと自負して明朗に新しい世代の為に闘う、絵も製作する、然も私自身もフアンも裏切る様な新しい作品を発表して旧い鎧にかくれた日本文化を破砕して見たいと懇願している。[16]

「風当たりは強い」、「裏に廻れば苦しい」と、なおも自らが逆境にあることを強調し、「新しい世代の為に闘う」意志を表明している。そして、「十五人展」に選ばれたのは、「若い世代の支持があるからだ」という。ここでは、「今日の日本画壇を築き上げた代表作家」というある意味「権威」的な立場に選ばれながらも、「権威」側ではなく「若い世代」側にいることを弁明しようとしているのである。また、「第二回日本アンデパンダン展」において岡本に影響された

作品が多いと報じられたことに対しても、「私の画風が新しく一般化されていないためそのエビコーネンが目立つだけのことである。」[17]と弁解している。このように岡本は、「権威」的な立場、つまり主流である立場にいながらも、そこから逃れようとしているのである。[18]

以上のように、一九五〇年代初頭においても、岡本はやはり大きく注目を集めており、ある意味「権威」的、つまり主流である立場にいた。さらに、前衛芸術の流行はますます勢いを増しており、「日本では未だ理解されていない」とは言い難い状況である。彼が復員後から主張し続けてきた前衛芸術論は多くに支持され、その理想とした状況に近づきつつあった。しかしながら、その反面、「既に世界の主流ではあるが日本では未だ理解されていない」と説明し、日本に限定して成り立たせていた「前衛」が皮肉にも行き詰まろうとしているのである。先述したように、岡本は、「前衛が主流である」矛盾をよく理解していた。よって、このような前衛芸術の隆盛、そして自らが主流であるという矛盾した状況にあることを自身が敏感に把握しており、真に「前衛」であろうとする岡本はその状況から脱却しようとしていたことが窺えるのである。

(二) 海外美術作品展開催と岡本太郎の「前衛」

敗戦直後の日本では、岡本自身も「外国からのルポルタージュが十分でない」[19]と述べているように、同時代の海外美術作品の情報は充分ではなかった。[20]そして、一九五〇年代に入り、ようやく海外美術作品の展覧会が複数開催されるようになる。例えば、一九五〇(昭和二五)年に「現代世界美術展」、そして一九五一(昭和二六)年には、「サロン・ド・メェ日本展」、「ピカソ陶器・石版画展」、「マチス展」などが次々と開催されている。[21]当時の状況を、彼自身が次のように伝えている。

> 今年の上半期はたしかに我国の美術界のみならず、文化界一般にとつて特異なエポックとなつた。(中略)これ程多数の外国現代絵画が我国に招致されたことは嘗て無かつた。事実、かかる催しは世界的にも珍しいことである。(中略)
>
> この時に当つて上述の如く多数の海外作品が招来されたのである。ところでそれらが全て世界芸術の最もフレッシュな動向を具体的に示した、ウルトラなモダンアートだつた。つまり実際に世界の芸術が全面的にアヴァンギャルドになりつつあることが証明された訳である。[22]

このように、複数の海外美術作品の展覧会開催により、「世界の芸術が全面的にアヴァンギャルドになりつつあること」[23]、つまり自身がかねてより主張し続けてきたことが証明されたのだという。

そのような状況の中、一九五一(昭和二六)年八月から「大ピカソ展」が開催されている。前衛芸術の巨匠であるピカソの作品百点余りがパリから直送され、東京、大阪、倉敷を巡回し、再び東京で展示されたという。[24]当時の新聞には、「鑑賞者、前日の2倍　絶賛沸く〃大ピカソ展〃」[25]、「ピカソ展　来月東京公開　好評の大阪日延べ」[26]、「ピカソ大ばやり」[27]などの見出しが見られ、かなりの盛況であったことを伝えている。

ここで話は少し遡る。無論、ピカソは「大ピカソ展」より前から日本で知られていた。岡本は「パリ生活の三年めに、彼の抽象的作品にふれて電撃をうけ」、「仕事の方向はそれによつて決定された」[28]などと、その影響を大きく受けていることを認めていた。また、復員後の活動再開時からピカソについて語る機会が多く、そこではピカソを前衛芸術の先駆者として紹介するだけではなく[29]、ピカソをも否定し克服すると主張するなど[30]、独自のピカソ論を積極的に展開していた。そして、一九四八（昭和二三）年、ピカソについて次のようなことを述べている。

> 勿論この不世出の天才の作品は我国にも充分に紹介されてゐる。（中略）我国では一般インテリは勿論、彼の革命的精神と全く無縁な仕事をしてゐる作家達迄が、ピカソであればそれが如何なる傾向の作品であつても、おかまひなく口をそろへて良しとする。ピカソの名前に全く無批判なのである。「ピカソは良い、彼は近年ますます円熟して来たが、しかし他のアヴァンギャルド芸術はわけのわからぬ代物だ」と云ふ。他のアヴァンギャルド芸術を理解しないで、それと同じ土壌の上に生ひ出してゐるピカソ芸術を理解することは出来まい。要するに彼等はピカソを印象派やフォーヴと同様な扱方をして得々と観賞してゐるのである。そして彼等の観賞眼が、自然主義の絵画しか理解出来ないその矛盾に気がついてゐないのである。（中略）それにしても、ほめなければ具合の悪いピカソをほめながら、彼等は何と釈然たらざる面持でゐる事か。この様な混乱をまねく絶対的存在であるピカソの問題を一応避けて、ここで、反動的な自然主義と革命的なアヴァンギャルドとの矛盾を究明して行きたい。[31]

ここで注目したいのは、ピカソを「混乱をまねく絶対的存在」と述べ、「ピカソの問題を一応避けて」前衛芸術を論じようとしていることである。なぜ避けねばならなかったのであろうか。一九四八（昭和二三）年当時、岡本が前衛芸術を理解しないと糾弾していた「一般インテリ」や「革命的精神と全く無縁な仕事をしてゐる作家達」、つまり既成勢力が前衛芸術家であるピカソを評価しているという。確かに、それは矛盾している。そこで岡本は、既成勢力がピカソの前衛性を真に理解しているのではなく、「ピカソの名前」だけで評価し、また時代遅れな[32]「印象派やフォーヴと同様な扱方」をして観賞しているのだと説明している。要するに、矛盾しているのは既成勢力であるというのだ。しかしながら、逆に考えてみるとどうだろうか。もしもピカソが真にその前衛性を理解され評価されていたならば、岡本の「前衛芸術が未だ理解されていない」という主張が矛盾してしまうのである。つまり、ピカソは前衛芸術が理解されているかのように見えてしまう、もしくは実は理解されていることを示してしまう「混乱をまねく絶対的存在」だったのである。

そして一九五一（昭和二六）年、そのように「混乱をまねく絶対的存在」であったピカソの展覧会が盛大に開催されたのである。当時、「ピカソ祭に寄す」と題し、岡本は、以下のように述べている。

つい先程、マチスに絶対的な讃辞を捧げ、それ以外に芸術の在り方は思いも及ばないように騒ぎまわつた連中が、マチスとは全く異質のピカソ芸術を迎えて、同じ口の先から今度は一体どのような美辞麗句を吐き出すだろうか。

世界的権威をかつぐ為に自国の芸術家を罵倒し卑しめ、それによつて権威者づらをする喜劇は他愛ないが、しかしその愚かさが新鮮な大衆にそれらの芸術の真の姿を見失わせるであろうことを思うと、やはり厭な気持にさせられる。

戦前には到底想像も出来なかつた素晴らしいチャンスである。真に新しい世界的芸術の機運を我が国にまき起す契機にもなり得ると同時に、受入れ次第で日本人をして又しても宿命的な卑下感に陥らせる危険さえある。残念ながらジャーナリズムの面ではその方が強く出されているのだ。これらのラジカルなアヴァンギャルド芸術が、世界的権威であり巨匠であるばかりに、却つて対立的陣営にある我が国の反動的権威者達によってしたり顔に解説されている。それが決して本質を掴んでいないことは当然の結果である。異口同音にはやしたてる讃辞の内容を見れば明らかだ。(33)

やはり、「大ピカソ展」の際にも、「本質を掴んでいない」にもかかわらず「我が国の反動的権威者達」は、「讃辞」を贈ったのだという。そして、ここでも岡本は、その「讃辞」が「新鮮な大衆にそれらの芸術の真の姿を見失わせるであろう」と、「混乱」を懸念している。「我が国の反動的権威者達」に「讃辞」を「異口同音にはやしたて」られては、「ラジカル」では無くなってしまうのである。矛盾してしまうのである。先述したように、「大ピカソ展」はかなりの盛況であった。よって、岡本が懸念した「混乱」は大きく生じたのではないだろうか。つまり、前衛芸術が理解されているかのように見えてしまう、もしくは理解されていることを示してしまう状況にますます陥ってしまったのではないだろうか。それは、岡本にとって大きな打撃であったことだろう。いくら岡本が「我が国の反動的権威者達」が「本質」を理解せずに「讃辞」を贈っていると否定しても、前衛芸術が「既に世界の主流ではあるが日本では未だ理解されていない」とは決して言えない窮地にさらに追い詰められたのである。

また、岡本は「戦前には到底想像も出来なかった素晴らしいチャンスである。真に新しい世界的芸術の機運を我が国にまき起す契機にもなり得る」とも述べている。この「大ピカソ展」に際しても、岡本は新聞や雑誌への寄稿などでピカソについて論じたり、(34)実際に展覧会場で来場者と質疑応答を行ったり、(35)ピカソの画集の広告記事に推薦文を寄せたりするなど、(36)活躍を見せている。(37)「我が国の反動的権威者達」は「本質」を理解していないと立場が異なることを示しながら、真のピカソの理解者として、ピカソの芸術や前衛芸術について積極的に論じ続けている。当然ながら、「大ピカソ展」、そしてその前後の海外美術作品展の開催は岡本にとって、かねてより主張していた世界の主流である前衛芸術について実物を以て論ずる契機であった。ところが、前衛芸術がますます主流になるという矛盾した状況に陥る危機でもあったのである。さらに述べると、岡本は主要なピカソ論者として活躍し注目され、当時のピカソと前衛芸術の

さらなる流行に一役買っている。その結果として、ピカソも、前衛芸術も、そして自らが注目を集め、ますます主流となってしまっているのは皮肉である。

ところで、当時、岡本は敗戦直後の日本を振り返り、次の様なことを述べている。

そもそも日本の洋画壇は、勃興期から殆ど全てをフランスに学んで来た。むしろ模倣して来たと云つた方が適切であろう。（中略）だがこの輸入も第二次大戦が始まると共にプツッと断たれてしまつた。途端に、画壇の停滞は運命的であつた。陸海軍に尻を小突かれて、何か大使命でも帯びたように意気込んだのも束の間、戦後は御承知の通りの昏迷と不毛である。

だがこれは逆に幸運だつたのではないだろうか？現実に即して、孤立無援の場に於て創造する、つまり真に己と対決しながら世界性を捉えるという課題に、否応なしに当面したからである。そしてそれは正しくアヴァンギャルドの問題だ。(38)

日本の洋画壇が第二次世界大戦により「停滞」し、戦後の「昏迷と不毛」があった時期が「逆に幸運だった」という。明らかに困難で「孤立無援」に闘うという状況に身をおけた、もしくはそう主張しえる環境にあったからではないのだろうか。つまり、真に「前衛」でありえたからではないのだろうか。そう考えると、前衛芸術が隆盛している一九五〇年代初頭の状況を、「幸運」ではないと岡本は認識していたといえるだろう。

第二章　岡本太郎の「光琳論」

第一章で論じたように、一九五〇年代初頭、前衛芸術の流行と岡本への注目が盛り上がる反面、岡本が日本に限定して成り立たせていた「前衛」は行き詰まりを見せていく。その最中である一九五〇（昭和二五）年、尾形光琳の芸術について論じた「光琳論」を発表する。それまで岡本が前衛芸術を論ずる際には西欧の美術史を引合いに出すことは度々あったが、(39)ここで日本の古美術に着目した論考を発表したのである。それでは、岡本は「光琳論」で何を論じようとしたのだろうか。

冒頭で、「今の若い人達、俗にアプレゲール派と呼ばれている世代」は、光琳について「恐らく惨めな程無知識」と断言し、それを「全く幸いであるとさえ思うのだ」と述べている。(40)では、なぜ「幸い」だというのだろうか。

第一に日本の古美術が若い世代の人達に疎んじられている事実は、決して彼らの浮薄さにのみ責を負わすことは出来ない。今日までの古美術の鑑賞法は余りにも専門的に形式化して骨董趣味的気分を帯び、相当の年期を入れた趣味好尚の高い人でなければ理解出来ないとされていた。「若いものに何がわかる」というのが彼等専門家が自然に身につけたポーズだったではないか。このような仕方が芸術の鑑賞であろうか。（中略）

古美術は新鮮な世代の精神に直観せられることによって新し

い生命を享けるのであって、固定的な鑑賞法は常に否定されて行かねばならない。（中略）

絶対視された神国の敗戦・占領によって、神がかりの伝統思想が根底から覆えされた。アプレゲールは旧日本と断絶した。このような状況にあって彼らが古美術に無関心になったということは無理もない。だが、この断絶、ブランクこそ因習的な鑑賞の仕方を断ち切る絶好の機会だとは言えないであろうか。(41)

ここでは、「若い世代の人達」が古美術を知らないのは、「余りにも専門的に形式化して骨董趣味的気分を帯び」た「今日までの古美術の鑑賞法」に責があると批判している。また、「神国の敗戦・占領」により、既に「神がかりの伝統思想が根底から覆えされ」ており、「若い世代の人達」は「旧日本と断絶」しているのだという。そして、その「断絶」は「因習的な鑑賞の仕方を断ち切る絶好の機会」だというのだ。よって、「若い世代の人達」は、「因習的な鑑賞の仕方」と「断絶」しているから「幸い」だというのである。さらに、次の様に続けている。

私は十数年にわたる外国生活に於て日本と断絶した。それによって、日本の古美術の美しさを新鮮な眼で見直す歓びを得た。アプレゲール派の、長い戦争と敗北による過去との遮断は長い洋行をして来たようなものだと云えよう。固陋な教養こそ障壁である。白紙の世代を見て、私は大きな期待と希望を抱かざるを得ないのである。

先ず必要なことは彼らをして何の固定観念なしに古美術にふれさせることだ。それによって古美術は年寄りやスペシアリストの占有である骨董の範疇から脱け出て、真に芸術の名に値する現在的な価値を与えられ光彩を放ちはじめるであろう。古美術に新しい光をあてようとするこの一文の試みが若い世代に共感を得て、彼等の指針となり得るならば幸いだと思う。(42)

「十数年にわたる外国生活に於て日本と断絶」した岡本自身も、「若い世代の人達」と同様に、「旧日本と断絶」しており、「因習的な鑑賞の仕方」には捉われていないのだという。つまり、岡本は古美術の「真に芸術の名に値する現在的な価値」を語りえる立場にいるというのだ。そして、既に敗戦で過去の「伝統思想」は覆されているのだから、古美術の「年寄りやスペシアリスト」（既成勢力）による「因習的な鑑賞の仕方」（既存の鑑賞方法）を打破して、「現在的な価値」を与えたいというのである。

では、なぜ光琳なのだろうか。岡本のフランス滞在時(43)における「光琳の画集」との出会いを、岡本は次のように語っている。

ある日、サンミッシェル通りを歩いていたら、街角の本屋のショーウィンドウに光琳の画集が飾られてあるのがフト眼にとまった。表紙の紅梅白梅図（津軽伯爵家蔵、二曲一双屏風）がびりびりと私の全神経にふれて来た。それまで日本のものは総て感覚的で繊細で弱々しく矮小であり、第一に否定すべきものとして、自己嫌悪的に退けていたのだが、この作品には全くそ

れが見られない。優美であるのに、激しくて、完璧な美学がある。私は驚歎した。巴里の街の真中で、周囲の凡ゆる刺戟の中に光琳の複製画が冴えているのである。それは大変なことに違いなかった。

私は底知れない歓びと同時に安堵感を覚えた。それを否定しながらも、遂に私自身の母胎以外の何ものでもない日本文化への大きな信頼感をはじめて味ったのである。(44)

光琳の「紅梅白梅図」には、「完璧な美学」があると言い切っている。岡本がそれまで否定していた日本の「感覚的で繊細で弱々しく矮小」なものとは全く異なっているという。また、それを見て「日本文化への大きな信頼感をはじめて味った」のだという。

次に、「光琳をほめると人はすぐ合言葉のように宗達という」(45)と述べ、俵屋宗達と比較して、以下のように言及している。

宗達には今日の日本人に通じる人情的な絆がある。だがこれに対して、同じ典型的日本人でありながら、光琳はその全く反対な非情の世界を現出させる。(中略)

彼の作品をみれば、それが強靭な論理性によって構成されていることは明白である。風情とか味とかいうものの入り込む隙のない程、正確緻密に描出された画面は、総て予期され、計算されて居る。俗に東洋絵画の特性とされている筆のすさび、偶然的効果は微塵も見られない。画面効果のためにあらゆるものが無慈悲にデフォルメされている。いささかの情的妥協もない、驚嘆すべき非情である。この場にこそ純粋性があるのだ。(中略)

明治以降の日本文化は自然主義的ヒューマニズムの絶対的影響下にあった。それは傍観的な人情的世界である。民族的な感傷性を突き放した光琳芸術が、この土俗的風土において異端であったのも当然であろう。だが、戦後の世代には遥に逞しい非妥協的な純粋性が要請されている。新しい世界観は光琳の理知的な非情美のメカニズムに、より激しい共感を抱いているに違いない。私はその確信の情熱によって光琳を専門家達が押し込めてしまった不毛な美術史的存在からひき出し、真に今日の問題としてとり上げ、新しい精神の糧にしたいと思う。(46)

宗達には「今日の日本人に通じる人情的な絆」があるが、光琳は「全く反対」であるという。「強靭な論理性によって構成されて」おり、「風情とか味とかいうものの入り込む隙」がなく、「非情」なのだという。さらに、「明治以降の日本文化」を、「自然主義的ヒューマニズムの絶対的影響下」にある「傍観的な人情的世界」と否定している。そこでは「光琳芸術」は「異端」であったが、それこそが戦後の「激しい世界観」に「共感」を抱かれ得るものとして論じている。要するに「光琳芸術」は、いわゆる当時「日本的」と考えられていたものとは全く異なり、「旧日本」(過去)、そして「因習的」に鑑賞する「専門家達」(既成勢力)には理解されないものであるというのだ。

ところで、この「光琳論」の論調は、かねてより岡本が前衛芸術論を主張する際に、繰り返してきた論調と似ていないだろうか。以

下は、一九四七（昭和二二）年に、岡本が「前衛画の地位」と題し寄稿した記事からの抜粋である。

終戦によつて自由を獲得したはずの画壇が、今日なお、戦前と変らぬ作品で展覧会をうずめ、はなはだしいのは、その会場の中にいると、あたかも大正時代に在るかの如き錯覚を起せられる。

かゝるアナクロニズムの起因は作家自身にもあるが、芸術を愛がん品やコツトー品あつかいにしている、画壇を囲む一部のインテリ及びこれを養う特権階級の非文化性に責の大半があるようだ。（中略）

既成勢力に屈服しない精気に満ちた前衛的仕事が美術界の絶対的な傾向になった時こそ日本画壇もその良さを以て、世界的地位を得ることが出来るであろう。(47)

そして、以下は同じく一九四七（昭和二二）年に記した「前衛美術とは」からの抜粋である。

民衆が自由を獲得した今日、過去の低かい趣味や卑屈さを精算して、若き世代はその精神のたくましさを最も奔放に表現しなければならない。若い画家達が既成大家に、おそるおそるこん髄しているのを見るのは気の毒なくらいで、この面において、封建制度の名残りが充分に精算されていないのが残念でならない。

作家にも罪があろうが、美術界を囲む一般のインテリおよび美術品を私有することのできる特権階級にその責の大半がある。若い作家が純粋な仕事を進めて行く時に行手をふさぐのは既成作家と彼等の共同陣営だからである。こゝにおいても既成勢力の反動的な暴威を見るのである。(48)

「終戦によつて自由を獲得したはずの画壇」が時代遅れであるのは、「画壇を囲む一部のインテリ及びこれを養う特権階級」に責があるという。また、「若い画家達が既成大家に、おそるおそるこん髄している」のは「美術界を囲む一般のインテリおよび美術品を私有することのできる特権階級」に責があるという。このように「インテリ」や「特権階級」、つまり既成勢力を批判し、それらを打破する必要性を説くのは、「光琳論」において、「古美術が若い世代の人達に疎んじられている」のは、「年寄りやスペシアリスト」（既成勢力）による「因習的な鑑賞の仕方」（既存の鑑賞方法）に責があるとし、それらを打破して「日本の古美術の美しさを新鮮な眼で見直」そうという主張と、ほぼ同様の論調といえないだろうか。要するに、「光琳論」では、前衛芸術の代わりに、古美術の「前衛」的な鑑賞法について論じているのである。

また、光琳について言及した部分に特に着目しても、同様のことが言えるのである。一九四七（昭和二二）年に、寄稿した「新しい芸術宣言　絵画の価値転換」を見てみよう。

一九〇七、八年ブラック、ピカソその他は、前世紀の世紀末

精神であるフォービスム(野獣派)を否定しキュビズム(立体派)を唱えた。自然模倣から完全に脱皮し、印象派、フォーヴ等の自然主義の未だ隷属性を精算しきれない感覚的な仕事から、絶対に自由である知的作品を生み出した。視覚のレアリテから知覚のレアリテへと絵画は新らしい次元に到達したのである。やがて起つた第一次世界大戦のカタストロフに対する反省はますます文化人に知性を要求し、知的絵画の立場も確固となつた。

(中略)

自由のエキスプレッシヨンである抽象画の如き純粋絵画に対してのひぼうを近頃二、三の刊物で見受ける。わが国の、未だ自由の獲得はおろか、自由とは何であるかもわかつていない者が西欧先進国の自由精神の結晶であるこれ等画派の明快なる知性に対し無理解なのは致し方ないが、傲慢な態度をとるのは笑止千万であり、観念的言い草はわが国を破滅に導いた妄言の如く、またしても危険極りない。(中略)

西欧の芸術精神が廿世紀の初頭に獲得した自由の思想を、わが国もやつと享受出来る時代が到来したのである。(49)

前衛芸術は「印象派、フォーヴ等の自然主義の未だ隷属性を精算しきれない感覚的な仕事から、絶対に自由である知的作品」であるという。そして、日本においてはそれらに対し「無理解」であったという。しかし、その前衛芸術の思想を「わが国もやつと享受出来る時代が到来した」と述べ、戦後の日本にふさわしい芸術として論じている。光琳の作品については、「論理性によって構成されている」、つまり「知的作品」であるとし、それは「自然主義的ヒューマニズムの絶対的影響下」にある日本では「異端」だったという。さらに、戦後の世界観に「共感」を抱かれ得るものと述べている。やはり、ここでも同様の論調なのである。光琳の作品に「前衛」的なものを見出し、論じているのである。

以上のことから、「光琳論」は、かねてより主張していた前衛芸術論を展開させたといえるのではないだろうか。

つまり、「既に世界の主流であるが日本では未だ理解されていない」前衛芸術に代わり、「因習的な鑑賞方法により本質や真の芸術的価値を理解されていない」古美術、さらに光琳に着目したのである。そして、「前衛」的な古美術の鑑賞方法、「前衛」的なものを見出すことの出来る光琳について論じたのである。

その展開によって、一九五〇年代初頭に行き詰ってしまった日本に限定した「前衛」を、改めて古美術の世界に、古美術が「因習的な鑑賞方法により本質や真の芸術的価値を理解されていない」とした当時に、成立させることができたのである。そして、それだけではなく、「因習的な鑑賞の仕方」に捉われていない岡本自身も「前衛」で在り得たのである。さらには、以前は世界の主流である前衛芸術、いわば外国由来の芸術を論じ紹介していたのだが、古美術に「前衛」的なものを見出したことにより、日本の過去においても「前衛」が成立していたことを論じ、日本に由来あるものとして「前衛」を論じ得るようになったともいえるだろう。岡本は、光琳と出会った時に「日本文化への大きな信頼感」を感じたと述べているが、それは、日本に由来ある「前衛」を語ることのできる確信だったのかもしれ

ない。

おわりに

「前衛が主流である」という矛盾、このことを岡本は常に意識していた。それは、一九四六（昭和二一）年に復員し活動を再開した頃からである。よって、前衛芸術が「既に世界の主流である」という矛盾を克服するために、「日本では未だ理解されていない」とし、日本に限定して「前衛」を成立させようとした。そして、敗戦前の日本（過去）と既成勢力を打破すべきであり、前衛芸術家はその任務を負い、孤独な状況で闘っていると繰り返し強く言い続けた。しかし、岡本がそのように主張すればするほど注目され、主流の立場に身を置かざるを得なくなっていくのである。

一九五〇年代初頭、前衛芸術の流行と岡本への注目はさらに盛り上がりを見せている。岡本は「現代美術自選代表作十五人展」に、「今日の日本画壇を築き上げた代表作家十五氏」の一人として選出されるなど、代表的な前衛芸術家として高い評価を受けていた。また、画壇においても、既成作家ではなく新人層の活躍が話題となったり、展覧会で前衛芸術が流行し主流であるかのようだと報じられるなど、自身が前衛芸術論で主張した理想の状況に達しつつあった。しかしこの状況では、前衛芸術が「日本では未だ理解されていない」とは言い難くなるのである。つまり、岡本が成立させていた日本に限定した「前衛」が行き詰ってしまうのである。

さらには、「大ピカソ展」など複数の海外美術作品展が開催され、岡本が主張していたように前衛芸術が世界の主流であることが、実際の作品を以て日本でも明らかに示される。また、岡本が「前衛芸術を理解しない」と批判していた評論家や知識人たち（既成勢力）が、それらの作品について罵倒するどころか、讃辞を贈ったという。そして、会場には多くの人々が来場し賑わい、その状況が新聞で報じられるなど、かなりの盛況だったという。このように、前衛芸術が「日本では未だ理解されていない」とは決して言えない状況、つまりは窮地へと、ますます追い込まれていくのである。

しかし、真に「前衛」であろうとする岡本は、その窮地には留まらなかった。前衛芸術と自らが置かれている「主流である」という矛盾した状況を認識し、そこから脱却しようとしたのである。そこで、発表したのが「光琳論」である。

そこでは、既に敗戦で過去の「伝統思想」は覆されているのだから、古美術の「年寄りやスペシアリスト」（既成勢力）による「因習的な鑑賞の仕方」（既存の鑑賞方法）を打破すべきと、「前衛」的な古美術の鑑賞方法について論じた。また、「光琳芸術」は、いわゆる「日本的」と考えられていたものとは全く異なり、「旧日本」（過去）において、そして「因習的」に鑑賞する「専門家達」（既成勢力）には理解されていなかったものであると、光琳の作品に「前衛」的なものを見出し、論じたのである。このように、既成勢力を批判し、既存の日本の方法や美意識を否定する論調は、それ以前に主張していた前衛芸術論と論調が共通している。よって、前衛芸術論を「光琳論」に展開させたといえるだろう。

その展開によって、一九五〇年代初頭に行き詰まってしまった日

本に限定して成り立たせていた「前衛」を、古美術の世界に、古美術が「因習的な鑑賞方法により本質や真の芸術的価値を理解されていない」とした当時に、改めて成立させることができたのである。また、それを論じる岡本自身も「前衛」の立場を保持できたのである。さらには、日本の古美術に「前衛」的なものを見出したことにより、日本の過去においても「前衛」が成立していたことを論じ、日本にも由来あるものとして「前衛」を論じ得るようになったのである。

その後も、岡本は、「前衛が主流である」という矛盾を常に意識しながら、真に「前衛」であろうとし続ける。そして、日本に由来ある「前衛」を語りえる確信を得た岡本は、日本の古美術や過去への関心を持ち続けていく。それは、一九五二（昭和二七）年に発表する「縄文土器論」[50]へと繋がるのである。そのことについては、次稿において検討することとしたい。

註

引用史料の漢字は新字体に直した部分がある。

引用史料の記事の掲載年月日、紙名または誌名は『岡本太郎関連記事』に記載されているものを原則として採用している。

『岡本太郎関連記事』の冊子名は便宜上、例えば『岡本太郎関連記事　1949 No.1』を『1949　No.1』と記載するなど、「岡本太郎関連記事」を省略し記載する。

（1）安藤孝裕・片岡香編「年譜」『岡本太郎の絵画』川崎市岡本太郎美術館　二〇〇九年二一八頁

（2）岡本太郎「前衛画の地位」『東京新聞』一九四七年六月二八日『1949　No.1』

（3）岡本太郎「アヴァンギャルドと対極主義」『明治大学新聞』一九四九年一月二五日『1949　No.1』

（4）「岡本太郎」『週刊朝日』一九四九年五月八日号『1949　No.1』

（5）「フランス風街頭展」『朝日新聞』一九四九年一二月四日『1949　No.1』

（6）福田恆存「アトリエ訪問」掲載紙・掲載年月日不明『1949　No.1』

（7）「画壇は大作主義」『毎日グラフ』一九四九年一〇月一日『1949　No.1』

（8）岡本太郎「アヴァンギャルド美術について（上）」『新大阪』一九四八年三月二三日『1949　No.1』

（9）川崎市岡本太郎美術館には『岡本太郎関連記事』という冊子群が所蔵されている。これは岡本太郎旧蔵のスクラップブックを川崎市岡本太郎美術館が、全ての頁を撮影し新たに出力して製本したものであり、全部で九十六冊ある。

（10）「現代美術自選代表作十五人展」の出品者は、安井曾太郎、木下孝則、岡鹿之助、小磯良平、梅原龍三郎、野口弥太郎、児島善三郎、林武、中山巌、三岸節子、猪熊弦一郎、東郷青児、岡田謙三、福沢一郎、岡本太郎の十五人が選ばれた。「現代美術自選代表作　十五人展」掲載紙・掲載年月日不明『1950　No.1』

（11）「アンデパンダン展と模倣作品」『読売新聞（夕刊）』一九五〇年三月一日『1950　No.1』

（12）「既成画壇への挑戦」『読売新聞』一九五〇年二月二二日『1950　No.1』

（13）北丘卓「連合展を見る」『アトリエ』一九五〇年八月『1950　No.1』

（14）岡本太郎「前衛美術とは」『人民新聞』一九四七年七月七日『1949　No.1』
※掲載年は安藤孝裕、古村晴美、片岡香編「主要文献目録」『岡本太郎の絵画』川崎市岡本太郎美術館二〇〇九年一七六頁を参照した。

（15）岡本太郎「前衛画の地位」前掲（註（2））

（16）岡本太郎「伝統との断絶　アプレゲールに期待」『新夕刊』一九五〇年一月二八日『1950　No.1』

（17）「アンデパンダン展と模倣作品」前掲（註（11））

（18）岡本が主流的立場から逃れようと、次の様なことも述べている。
「神様になっては観念の上で奉られているだけであり、また神様にならなければ権威を持ち得ない、ともに現実に対して無力である。私はこの頃若いイ

ンテリ達を買いかぶりすぎては危険だと思うようになつた。かつて彼等と芸術運動を計ったことがあるが、ほとんど絶望的な限界にぶつかつた。ここでも希求されているのはやはり神格なのである。新興宗教を企むぐらい日本でたやすいことはない。だがそうなつてしまえば無批判で盲信はあっても、結局たくましい前進はない。私自身神様扱いを拒否し、神棚をぶちこわして下りてしまえば神通力はたちまち失せ、信者ども雲散霧消してしまうのである。」

岡本太郎「限界の打破こそ必要　惰性的神格化について」『法政大学新聞』一九五〇年一〇月二七日『1950　No.1』

(19) 岡本太郎「悲劇的な立場の自覚」『東大新聞』一九四八年二月五日『1949　No.1』

(20) 一九四八（昭和二三）年頃に、画集や美術雑誌では外国美術作品の情報が入って来るようになっており、新聞に次の様な記述が見られる。

「九月一日からふたをあける秋の美術界に、今年はいろいろな点から期待がかけられる。その第一は、なんといつても長い間断たれていた外国美術、とくにフランス巨匠の最近作との接触がアメリカその他からの画集、美術誌を通じて活発になつたので、この刺激による作品の充実と飛躍がこの秋には見られるだろうということである。」

「秋の美術界と楽壇」『朝日新聞』一九四八年八月二九日『1949　No.1』

(21) 岡本はこれらの展覧会について、新聞や雑誌への寄稿や講演会などで批評や解説を度々行っている。

(22) 岡本太郎「マチス展の意義」『改造』一九五一年六月『1951　No.2』

(23) 前衛芸術が世界の主流であることについて、例えば、次のように岡本は述べている。

「今日フランス、アメリカ其他の先進国の芸術活動に於て、その第一線で活躍しているのは、すべて前衛的美術である。」

岡本太郎「二十世紀の芸術精神」『アトリエ』一九四八年一月『1949　No.1』

(24) 「大ピカソ展」『読売新聞』一九五一年一一月二日

(25) 「鑑賞者、前日の2倍　絶賛沸く〝大ピカソ展〟」『読売新聞』一九五一年八月二八日

(26) 「ピカソ展　来月東京公開　好評の大阪日延べ」『読売新聞』一九五一年一〇月六日

(27) 和田定夫「ピカソ展大ばやり」『毎日新聞』一九五一年一〇月一八日『1951　No.2』

(28) 岡本太郎「影響　流派　展望」『BBBB』一九五〇年三月『1950　No.1』

(29) 例えば、前衛芸術の先駆者としてのピカソについては次のように紹介している。

「一九〇七、八年ブラック、ピカソその他は、前世紀の世紀末精神であるフォービスム（野獣派）を否定しキュビズム（立体派）を唱えた。自然模倣から完全に脱皮し、印象派、フォーヴ等の自然主義の未だ隷属性を精算しきれない感覚的な仕事から、絶対に自由である知的作品を生み出した。視覚のレアリテから知覚のレアリテへと絵画は新しい次元に到達したのである。」

岡本太郎「新しい芸術宣言　絵画の価値転換」『読売新聞』一九四七年八月二五日『1949　No.1』

(30) 岡本はピカソを否定するとして、次の様に述べている。

「如何に偉大であろうとも、運命的に旧世代を負うマチス、ピカソ等に脅かされてはならない。彼等は今世紀前半に於て豊かに芸術の視野をひらいた。しかし我々は彼らをも否定する。より新鮮で広般な可能性を芸術にもたらさねばならないのだ。」

岡本太郎「アヴァンギャルド宣言　芸術観」『改造』一九四九年一一月『1949　No.1』

(31) 岡本太郎「美の革命　アヴァンギャルド芸術」『読書』一九四八年一〇月『1949　No.1』

(32) 当時の日本洋画壇、そしてフォビズムについて時代遅れであるとして、岡本は次の様に述べている。

「今日我国の洋画壇は、一応体裁を整えているかの如くであるが、実際は

四十年前のフランスの画壇の水準にも達していないのであって、印象派の輸入と共に始まった日本洋画壇は、フォビズムの影響で停止しているのである。」

岡本太郎「二十世紀絵画の芸術精神」前掲（註（23））

（33）岡本太郎「ピカソ祭に寄す」『文芸』一九五一年一〇月『1951 No.2』

（34）岡本太郎「ピカソ展について」『北海道新聞』一九五一年九月二三日『1951 No.2』

（35）「誌上ピカソ展―鑑賞者との対話」『美術手帖 ピカソ特集号』一九五一年・掲載月不明『1951 No.2』

一九五一（昭和二六）年八月二八日に、「大ピカソ展」東京会場にて岡本が来場者と質疑応答した記録。

（36）「私のすすめる本 ピカソ画集」『毎日新聞』一九五一年八月二八日『1951 No.2』

（37）翌年一九五二（昭和二七）年には、弘文社より岡本編著の『ピカソ』（アテネびじゅつぶんこ1 ピカソ）が刊行されている。

安藤孝裕・古村晴美・片岡香編「主要文献目録」前掲（註（14））

（38）岡本太郎「現代フランス美術展を観て」『芸術新潮』一九五一年三月『1951 No.2』

（39）例えば、岡本は次のように西欧の美術史を引合いに出している。

「前衛芸術には今次大戦までは明らかに2つの流れがあつた。その1つは立体派、抽象派の流れで純正絵画とも言はれる。いま1つはダダイズム、シュルレアリズムの流れで多分に文学的要素を持つている。前者はルネツサンス以来のフランスの古典主義、合理主義、自然主義の伝統の結果であり、後者は19世紀ロマンチシズムの血をゆたかにうけついだ非合理主義的な神秘主義の色彩が濃厚である。合理主義と非合理主義の論争は久しいようだが果してこれは全く両立しない異質のものであろうか。今次大戦後の新しい芸術は私の考えではこの2つの矛盾が矛盾のまま包含され新しいイデアリズムに包含されるべきものであると思う。」

岡本太郎「文学的絵画」『サンニュース』一九四七年一二月一八日『1949 No.1』

（40）岡本太郎「光琳論（上）―非情美の本質―」『三彩』一九五〇年三月『1950 No.1』

（41）同右

（42）同右

（43）岡本は一九二九（昭和四）年、父である岡本一平のロンドン軍縮会議の取材旅行に同行し、一家で渡欧する。そして、一九三〇（昭和五）年一月、パリに到着する。両親は一九三二（昭和七）年に帰国するが、岡本は、一九四〇（昭和一六）年六月までパリに滞在する。

安藤孝裕・片岡香編「年譜」前掲（註（1））二二七頁

（44）岡本太郎「光琳論（上）―非情美の本質―」前掲（註（40））

（45）同右

（46）同右

（47）岡本太郎「前衛画の地位」前掲（註（2））

（48）岡本太郎「前衛美術とは」前掲（註（14））

（49）岡本太郎「新しい芸術宣言 絵画の価値転換」前掲（註（29））

（50）岡本太郎「四次元との対話 縄文土器論」『みづえ』一九五二年一月『1952 No.1』

付記

本稿執筆に際しては、川崎市岡本太郎美術館の皆さまには多大なるご協力を賜りました。特に、佐々木秀憲学芸員には、いつも温かくご教示いただきました。心からお礼申し上げます。また、本論執筆の機会を与えてくださいました宮下規久朗准教授、編集をご担当いただいた神戸大学美術史研究室の皆様には深く感謝申し上げます。

志賀祐紀（しが・ゆき）
一九九七年　奈良女子大学文学部卒業
奈良女子大学大学院博士後期課程　在学中
二〇〇九―一一年　元天童市美術館学芸員
現在　お茶の水女子大学　アカデミック・アシスタント（大学資料・歴史資料館担当）