

英国モダニズムに見る波と戦争の風景

——光琳《松島図屏風》との比較検討から——

要 真理子

Summary

Several research projects are exploring the issue of the acceptance of Japanese art in England, with a central focus on the 1910 Japanese–British Exhibition at Shepherd’s Bush. In particular, the *Ukiyo-e* made by Japanese painters, Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige, and Kitagawa Utamaro, has not only been attracting a great deal of attention in Europe for a while but has also been representing an important motive of *Japonism* in the late 19th century. Bold and asymmetrical compositions, or the use of brilliant colours on a gold-coloured background, are the widely known features of *Japonism* in European countries, linked to decorative elements found in other art movements, such as French impressionism or art nouveau design. The influence of *Japonism* is easy to locate in British modern art and design as well, especially in the works of James Abbott McNeill Whistler and Edward William Godwin. However, few studies refer to the relationship between English avant-garde art in the early 20th century and Japanese art, which was introduced in the same period: the former showed tremendous curiosity about the latter. Meanwhile, the uniqueness of English avant-garde art, which is considered to draw inspiration from Futurism on the subjects of city, machine, and war, has almost never been defined. As Vorticism is considered to be the only avant-garde art movement in England, this work compares landscape representations between Vorticist pieces and Japanese paintings, and subsequently identifies the design aspects of Japanese art that fascinated English avant-gardists. The comparative analysis reveals that works of Vorticism luminaries, including Wyndham Lewis (1888–1957) and Christopher Richard Wynne Nevinson (1889–1946), were inspired by the great Japanese designer, Ogata Korin (1658–1716, mid-Edo period).

はじめに

近年、1910年にロンドン西部のシェパーズ・ブッシュで開催された日英博覧会を中心に、英国における日本美術の受容に関する研究が数多く進められている¹⁾。とりわけ、現在に至るまで国際的に注目を集めている葛飾北斎や歌川広重、歌麿などの浮世絵師の作品は、19世紀後半のジャポニズム美術の原動力ともなっていた。フランス印象派絵画やアール・ヌーヴォー様式の装飾デザインとの関連から、西洋における日本趣味とされる特徴——非対称の大胆な構図や金地に映える鮮やかな色彩など——は広く知られている。英国の状況を顧みても、J.A.M. ホイッ

スラーやE.W.ゴドウィンの手になるモダンアートやデザインに日本趣味が見出せることは余りに有名であるのだが、残念ながら、20世紀初頭の英国前衛画家が、同時代に紹介された日本美術を多大な関心をもって受け入れていたという事実に言及する研究は少ない²⁾。そのうえ、英国前衛美術と言えは、その独自性が明示されることなく、都市・機械・戦争という主題や画面構成との類似性から、内容においても、形式においても、ヨーロッパ近代美術（イタリア未来派やキュビズム）の一派として論じられることがほとんどである。本稿では、英国唯一の前衛美術運動と目されるヴォーティシズム（Vorticism, 1914-15）の中心的な作家ウィンダム・ルイス（Wyndham Lewis, 1888-1957）とC.R.W.ネヴィンソン（C. R. W. Nevinson 1889-1946）の手になる風景画を取り上げ、彼らのインスピレーションの源泉となった江戸中期を代表する芸術家、尾形光琳（1658-1716）の描いた風景表象との比較考察を行いつつ、英国の前衛画家たちが日本美術に魅せられた造形の内実を明らかにする。

1. 英国美術の特徴とモダニズム

美術の世界でモダニズムという術語は——20世紀中葉に、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグが戦略的に用いて以来、ある特定の絵画群を連想させるようになったが、それ以前においてさえ——本質的に欧米に限定された歴史動向を指し示すものとして認識されてきた。しかしながら、最近の英国美術研究において³⁾、20世紀初頭の抽象彫刻の表現のなかに、「アフリカの様式」と「日本の美意識」、「インドの影響」が見出せると指摘され⁴⁾、非西洋圏の文化的影響が、単純な様式史的観点からだけでなく、造形的態度との関連から軽視できないことが明らかになりつつある。

周知の通り、絵画が物語や自然模倣と手を切り、絵画それ自体へと観者の目を向けさせるようになったのがモダニズム絵画の特徴だとするならば、そこで注目されるべきは、色や形からなるデザインである。したがって、平面的な彩色と非対称的な構図という日本美術の装飾的な造形が西洋近代美術に迎え入れられたのは、至極当然のことに思える。たとえば、海を越えてヨーロッパの人々に愛好された広重や北斎の浮世絵版画は主要なモチーフを途中で切断したり誇張したりしており、解剖学や遠近法を用いて三次元空間を忠実に二次元平面へと移し替えようとする西洋美術の伝統的手法や観察態度からはおよそ結びつかない造形を呈している。かたや、俵屋宗達や光琳などの作品は、巧みな色面構成の意匠として評価され、「濃彩」や「たらし込み」の用い方に関心が寄せられたり、あるいは、文様表現として、パターンの類似性に言及されたりする傾向がある。そうした同時代に生じた近代美術の色面構成への注目は、裏返せば、西洋絵画が伝統的に線描を中心として展開してきたことを示唆するものである。

英国絵画も同様に（あるいはそれ以上に）、彩色よりも線描の魅力的な作品が数多く見出せる。遡れば、英国人の愛好するラファエル前派やウィリアム・ブレイクにおいても秀逸なのは圧倒的にドローイングではないだろうか。『ヴィクトリア時代の絵画』のなかで、美術史学者クエンティン・ベルは、20世紀中葉の色面へと収束するかに見えるモダニズム絵画の状況を見据えつつ、ラファエル前派美術の特質として「固い縁（Hard-edge）」を挙げている。「私が見聞きした限りでは、[ラファエル前派に向けられた言葉] Slosh（「バシャバシャとはね散らかした」の意）は、

かびの生えた *malerisch* である」⁵⁾。“Slosh”とは、ウィリアム・エティヤ W.E. フロストなどの描いたヴィクトリア時代の王立美術アカデミーの裸体画に特徴的な技法に現れていて、それは、大筆でさっと塗られたばかりの暗褐色の背景に対して鮮やかに際立つ目の中の光や波しぶきに見出せる〔図1〕。ベルによれば、“Hard-edge”様式とは、“anti-slosh”のことであり、こちらの方が盛期のラファエル前派の作風を形容するのに相応しく、そして、この伝統は、モダニズムの担い手たち、19世紀後半にスレード美術学校で学んだスタンレー・スペンサーやルシアン・フロイドにも継承されているのだという⁶⁾。



図1. W.E. フロスト《海の洞窟》, c1851年, カンヴァスに油彩, 40.5 x 47.5 cm, ラッセル=コート美術館

ベルの見解が正しいとすれば、線描重視の英国絵画に日本美術の色面重視の構成が受容されたのは、いったいなぜなのだろうか。先行研究では、余白やかすれから連想する「幽玄」や「わび・さび」などの日本の美意識や構図の新奇性への関心が理由として挙げられてはいるが、それでは、発見した異質なものを単純に新しいものと読み替え受け入れたという話に留まってしまう。英国の前衛画家たちが興味本位というだけで、俵屋宗達や光琳にすり寄ったとはとても思えない。次節では、光琳受容の必然性を導くためにも、造形理念という観点から彼らの前衛性を考察する。

2. ヴォーティシズムの造形的前衛性

英国モダニズム美術の時期は、1914年、第一次世界大戦勃発の年から始まるというのが衆目の一致するところであり、したがって、この領域の研究者は往々にして戦争画ないし戦争と芸術の関連を扱うことになる。ヴォーティシズムの誕生も他ならぬこの年であった。詩人エズラ・パウンドによって名づけられ、ウィンダム・ルイスを中心に、エドワード・ワズワース (Edward Wadsworth, 1889-1949) やアンリ・ゴーディエ=ブルゼスカ (Henri Gordiner-Brzeska, 1891-1915) からレベル・アート・センター (Rebel Art Centre)⁷⁾ の芸術家によって開始されたこの運動は、“Rebel”の文字通り、過激な言説と実験的な作品を生み出したことで知られる。この時期のルイスら、ヴォーティシストは様々な方面で戦いに挑んでいた。

ヴォーティシズムの機関誌の名称『ブラースト (Blast)』の由来は、大砲の爆音にあるのだが、嫌悪や罵倒を表す俗語の“Damn (ちくしょう!)”の意も含んでいる⁸⁾。1914年の創刊号で、ルイスは「共同体の金持ちの教養ある皮膚を剥ぎ取ること、礼儀正しさ、標準化、アカデミック、すなわち文明化されたヴィジョンを破壊すること。それが、我々が自らに課した仕事なのだ」と主張しているように⁹⁾、『ブラースト』は、伝統との断絶を強調し、王立美術アカデミーの扱

点パーリントン・ハウス（新古典主義的）やその新興勢力ニュー・イングリッシュ・アート・クラブ（印象派風）によって構築された同時代の英国美術のイメージとの決別を明示するものであった。蛍光ピンクを背景にしてBLASTと斜めに横切る大きなゴシック体の文字の表紙デザイン [図2]。一見すると自由な配置のように見える大小のゴシック体の文字の割り付け。雑誌に掲載されたほとんどの詩や散文には、あたかも戦闘開始の合図を告げるようにゴシック体の見出しがつけられている [図3]。本文のテキストの多くは、セリフ体のラテン文字フォントで組まれており、これらもまた読者の目に対して攻撃的な構えを見せる。視覚的には、こうした紙面において、1909年にイタリア未来派を宣言した詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティの「自由態の言葉」との類似性を見出すこともできる [図4]。

『ブラスト』第2号のなかで、ルイスは、エネルギーの表象である機械が「狭く、杓子定規なりアリズムの教義を一撃で払拭する」と言い放ち¹⁰⁾、なおも機械を盲信する未来派とは一線を画そうとしつつ、次のように主張した——「英国のヴォーティシストたちは、フランスやドイツやイタリアの類似のグループの画家たちとは区別されねばならない」¹¹⁾。

ヴォーティシズムを介して、ルイスは芸術家の意識改革を促すことで芸術を変えようとしたのであり、直接、生活を改良しようとはしなかった。まさしくここに、世界（見かけ）を変えようとした未来派との決定的な相違がある。彼は、人間の技能に取って代わった機械が、やがては人間がこの機械に完全に従属する世界を作り出してしま



図2. 『ブラスト』第1号の表紙デザイン、1914年

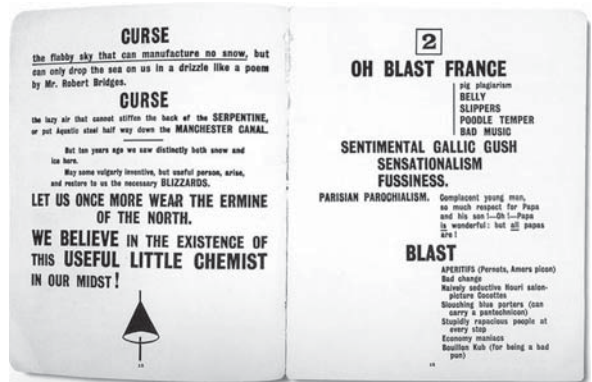


図3. 『ブラスト』の頁デザインの例

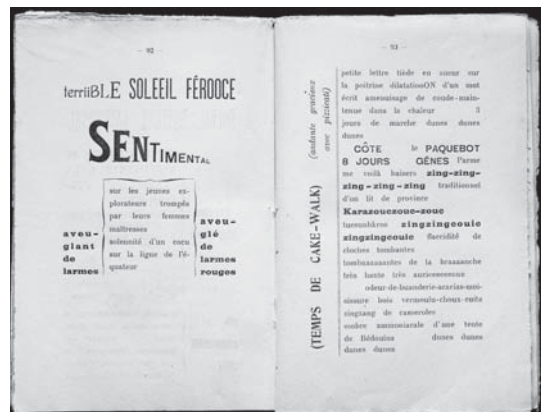


図4. 未来派の活字デザインの例

うだろうという理由から、マリネッティのロマンティックな機械賛美を完全には認めていなかった。その一方で、1910年代後半からルイスが追求した主題は、「脱人間化」であった。

人間の形態は、実存の肌理や本体に、それゆえ芸術にもいまだ波のごとく行き渡っている。しかし、旧式のエゴティズム同様、現行の条件にはもはやそぐわない。だから古代の芸術が描く独立した人間の姿は時代錯誤である。現実の人間の身体はほとんど日常では要らなくなる。[……] 一切の清らかで混ざりけのない感情は、奇妙さや意外さ、そしてプリミティヴな無関心といった要素に左右される。脱人間化は、近代社会の根本的な兆候であり、それによって未だ誰も感じたことのないある種のリアリティの内在を感じるのだ¹²⁾。

未来派とヴォーティシズムの造形表現の類似は意図的であり、ルイスが近代的な工場、橋、軍事用品などのイメージリーを選んだのは、彼らの速度や自動車への盲信に対する巧妙な批判だったとも考えられる。

さらに、ヴォーティシズムは国内のモダニズムの方向性とも区別される。具体的にはメンバーが数ヶ月だけ参加した美術批評家ロジャー・フライの運営するオメガ工房では、芸術家たちがモダンと伝統の融合を目指し、日常生活にポスト印象派風のデザインを取り入れ、これを家具や雑貨に適用して社会に広めようとした。これに対し、ルイスらは身のまわりのものの美を高めたいというオメガの欲求を、唯美主義的でひ弱であると退けている。ルイスにあっては、『『良き趣味』において、建築したり、ドレスを仕立てたり、装飾したりすることはばかげていた』からに他ならない¹³⁾。

このようにヴォーティシズムにとって、機械などの近代の表象は賛美と同時に批判の対象ともなっているのだが、それだけでなく、『ブラスト』で表明された、現代社会のコミュニケーションを連想させる「脱人間化」と「新しい自我」という考えは、「波」の比喩を通じて、ルイスによって視覚化されてゆく。

3. 尾形光琳の《松島図屏風》からの影響

エドワーズ氏が言及しているように、ルイスの作品において風景画はほとんど残されておらず、英国を描いた風景としては、《鋼鉄製の砲兵隊》[図5]が唯一といっても過言ではない。そして、この作品の源泉に、尾形光琳作と伝えられる《松島図屏風》があるのだとされる。この主題では、「波」のモチーフが主要な役割を演じているだけに、前節で確認したルイスの文学的比喩との関連も検討課題となる。本節では、ルイスのみならず他のヴォーティシストにも影響を与えたと考えられる《松島図屏風》について、同名の主題の3つのヴァージョンA、B、Cと公開ルートを辿りつつ、日本美術と英国前衛美術の造形的関連性を探りたい。

最初に、英国の人々が目にする事となったのは、岩崎コレクションとして知られる美術品[図6]である。これは、1910年の日英博覧会¹⁴⁾のために、三菱財閥の四代目当主であった岩崎小弥太から借り受けたものだった。当時、展覧会場を訪れたデザイナーのチャールズ・リケッツは次のような感想を残している。



図5. ウィンダム・ルイス《鋼鉄製の砲兵隊》1919年, カンヴァスに油彩, 182.8×317.5 cm, 帝国戦争博物館, ロンドン

彼の作品の中には、ここに展示されている二種類の屏風よりも彼の絵画の一般的な傾向を印象づけるものもあるだろう。だが、正直言って、そうした印象の作品は、西洋人の目には奇妙なのであるから、それらなどに興味などない。ホワイト・シティ[日英博覧会]における二種類の見事な屏風は、光琳に勝る光琳を見せてくれる。幻想的な波へと折れ曲がる灰色の海は、不思議な力でたなびく金色の雲の下で、静かにたゆたうのだ（[]内筆者）¹⁵⁾。

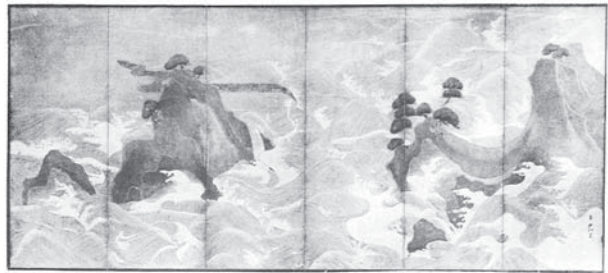


図6. 尾形光琳《松島図屏風》A, 焼失

上述のヴァージョンAは現存しないが光琳による宗達の模写と考えられており、博覧会では、*Scene of Matsushima* というタイトルで展示されていた¹⁶⁾。残念ながら、ヴォーティシストが1910年の日英博覧会の展示を見たという記録は確認できていない。しかし、彼らと残りの二つのヴァージョンとの接点については、大いにその可能性を指摘できる。

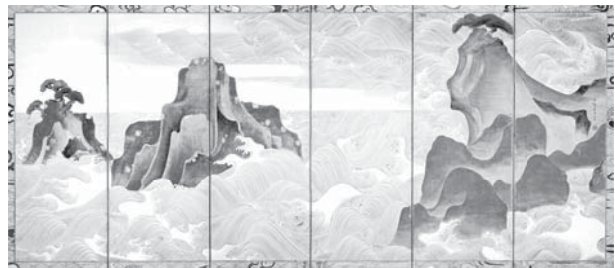


図7. 尾形光琳《松島図屏風》B, 150.2×367.8 cm, 六曲一隻, 18世紀, ポストン美術館

《松島図屏風》の別ヴァージョン——そのうちの一つは、当時の大英博物館学芸員ローレンス・ビニョンの著作（1908年）のなかで提示された[図7]¹⁷⁾。このヴァージョンBは、1913年には、美術史家アーノルド・フェノロサの尽力によってフリーア美術館所蔵となり、現在光琳の《松島図屏風》としては最も著名なものである。もう一つのヴァージョンは、1914年の『日中絵画

展の案内』に掲載された《波打たれた岩 (The Wave-beaten Rock)》[図8] であり、大英博物館モリソン・コレクション所蔵の名品として知られる¹⁸⁾。これは今でこそ光琳工房ないし琳派作とされているのだが、公開当時は光琳の真筆として見る者を圧倒した。たとえば、イエイツは、1916年に、エズラ・パウンドが英訳した能劇『日本の貴族演劇』の序文のなかで、この絵を絶賛している。「[[あまたの日本絵画の中で、] 最初に思い出すのは光琳によって描かれた屏風である。それは最近大英博物館で展示されたもので、波や雲や岩が同じ形で繰り返されている ([] 内筆者)』¹⁹⁾。

イエイツの印象は、パウンド他、ヴォーティシストの画家たちにも通じる。事実、彼らの機関誌『ブラースト』第2号において、祝福 (Bless) の対象として連ねられた固有名詞の中に、宗達や光悦とともに光琳の名前が挙げられている²⁰⁾。さらに、同誌でパウンドは、極東の美術を論じたビニョンの著作『龍神の飛翔』(1913) から重要な一節を引用している。「光琳の有名な屏風に描かれた波は実物の波のようには見えないかもしれないけれど、この波は動き、力と量感をもっているのだ」²¹⁾。イエイツやビニョンと交流のあったヴォーティシストたちが二つの松島図を——少なくとも複製図版を通じて——知っていたことはおそらく間違いないだろう。

1917年5月に開催されたロンドン・グループとフライデー・クラブの展覧会に出品された、C.R.W. ネヴィンソンの二つの波の絵 [図9, 10] は、彼が光琳の作品を間近で見ていたことを確信させる。



図8. 伝尾形光琳《松島図屏風》C, 146.4 × 131.4 cm, 二曲一隻, 18世紀, 大英博物館

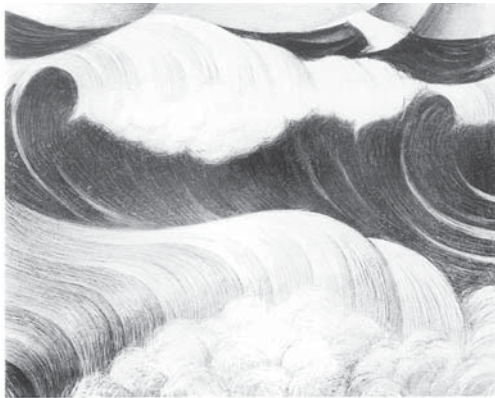


図9. C.R.W. ネヴィンソン, 《碎け散る波》, 1917年, リトグラフ, 34.8 × 42.8 cm

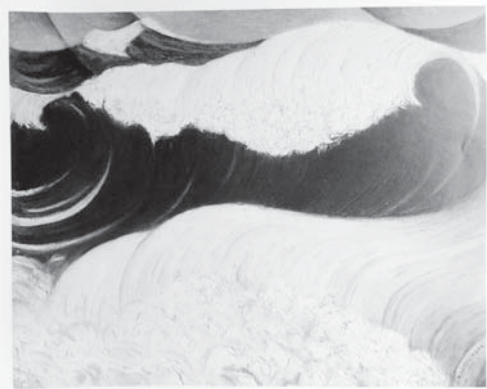


図10. C.R.W. ネヴィンソン, 《蒼波》, 1917年, カンヴァスに油彩, 50.8 × 76.2 cm, イェール大学英国美術研究所, ポール・メロン財団

砕け散る波、すなわち波頭を描いた作品は、同じモチーフの作品を異なる媒材で制作したものである。フライデー・クラブで展示された波の絵について、美術批評家フランク・ラッターは、次のように評している。

最も素晴らしい展示のいくつかは、素描と版画である。ネヴィンソンの見事なリトグラフ《砕け散る波》[図9]は、あらゆる作品のなかで最も記憶に残るものである。この作品の素晴らしい構図は、光琳を思い起こさせる²²⁾。

ネヴィンソンの二種類の波の絵は、まず油彩画《蒼波》が描かれて、次にリトグラフが制作された²³⁾。そのため、リトグラフでは、元の構図が反転している。いずれも深い藍色がヴァージョンCの松島図[図8]を連想させるのだが、比較すると、油彩では、その媒材の特性のために、主題となる波頭が潰れてしまい、鈍い印象を与える。そのことは、このデザインが中心が、色彩ではなく何より線描であることを認識させる。

一方、ウィングダム・ルイスの作品[図5]は、第1次世界大戦における西部戦線で砲兵隊長であった自らの体験に由来する油彩画であり、この作品にも、ポール・エドワーズ氏が指摘するように、光琳のデザインからの影響が見出せる²⁴⁾。

海から突き出した岩を平行紋によって表す光琳になじみの技法の影響は、明らかにルイスの作品のなかの攪拌された泥がうねる轍に見ることができる。光琳の風景においては、波、雲、岩の形状を共通して構成しているリズムカルなエネルギーが暗示されている一方で、ルイスの技法は、木の幹、衣服、波打つ鉄板、そして破壊された建物からたなびく煙の連続性を強調している²⁵⁾。

しかしながら、ここでエドワーズ氏が強調しているのは、両者の類似ではなくむしろ違いの方である。ルイスの作品においては、全てのモチーフが組み合わさってはじめて一つの絵としてのインパクトをもつのに対し、《松島図屏風》では、諸部分が反復しつつ調和しながらもモチーフ一つ一つの形状が単独の文様としても機能しうる。これは、日本の意匠全般に言えることだが、日本的意匠に含まれる自然的対象の表象は、具体的な描写を排除する傾向にある。季節の変化をとりわけ典型的に示す自然的対象については、それをめぐって数多くの芸術表現が生み出され、加えてそれらの芸術表現を参照しながら新たな芸術表現が大量に積み重ねられるため、追従者の意匠は急速にクリシェに墮する危険性をはらんでいる。しかし、同じ文化圏に生活する人々にとっては、こうした日本の抽象的なデザインこそが、単純な装飾としてではなく、特定の感情を喚起するためのシグナルとして機能する。たとえば、屏風や磁器といった調度品を用いるとき、それらのデザインを季節に応じて、あるいは先取りして取り替える。そうすることによって日本人は、到来しつつある次の季節に向けて精神的かつ身体的な態度を準備するとともに、1年における四季の変化を感じるのである。光琳の《松島図》の起源となった宗達の屏風絵は、大阪市住之江近辺を描いたとされ、当時《荒磯屏風》と呼ばれていた。荒磯紋は夏の季節の表象である。

4. ウィンダム・ルイスの線：“The Bone beneath the Pulp”

1910年代のヴォーティシズムの造形を引き合いに出すなら、ルイスが描きたかったのは、特定の感情を引き起こす意匠ではなく、《松島図屏風》の構図のなかでも、特に岩の平行紋に見られるような上へと伸びていく垂直線の強さではないだろうか。

彼らの造形表現に特徴的なのは、しばしば、建築的、彫刻的と形容される形態の単純化と堅固な線である〔図5〕。こうした作品は、絵画的な平面性を追求したり、あるいは画面に時間性を導入しようとしたりするヨーロッパのモダニズムの傾向とさえ大きく異なり、積み重ねられて構造化される建築的な枠組みが与えられている。ルイスが後に振り返っているように、ヴォーティシズムの抽象は「絵画的な建築術を絵画制作の基盤としていた」のである²⁶⁾。

加えて、《鋼鉄製の砲兵隊》の中央の轍部分を注意深く観察すると、ルイスの下書きした線が見えてくる。どうやら、当初予定していたよりも完成した作品ではこの部分が拡大されているようである。この事実が意味するのは、たとえ機械じかけの兵士たちに「脱人間化」という文学的比喩が認められるとしても、ルイスが光琳の「波」の意匠を何らかの代理として用いた以上に、《松島図屏風》の構図を建築的枠組みとして利用したということである。構造の主要な要素は、決して面ではない。その証拠に、1930年代の論文「芸術における線の役割」で、彼は描線の重要性を説いている。「ビュランやペン、絵筆、あるいは鉛筆は、芸術の高潔さを示し、製図工（draughtsman）は一枚の白い紙に表現したいことを数本の線に還元する」²⁷⁾。そのなかで、ペン画や淡彩だけでなく、エッチングやエングレーヴィングもまた素描の一種だと述べ、それらは『『油絵の具』では得難い効果』であると強調する。“draughtsman”という語は、先述した建築の製図を想像させるが、同時に優れた腕前の素描家の意も含んでいる。線描とは、見る者に隠すことの出来ない作家の緊張感を伝え、油彩のように何度も塗り重ねられてあいまいにされることもなく、芸術家の精神が最もはっきりと表明される要素にして媒体である。カンヴァス上の油絵の具に、ときとして専門家の目が欺かれることもあるのに対し、線は画家の精神も力量もあらわにする。それゆえ、ルイスにとって、線とはまさしく“The bone beneath the pulp（肉の下の骨）”に他ならなかったのである²⁸⁾。

自然の一過性の効果を求めた19世紀の印象派の試みもまた、「芸術的な凡庸さ」として退けられる。芸術家は、自然を管理すべきであり、「自らの視覚的空間を支配し、訓練し、規制するのがよい」²⁹⁾。実際の風景画をほとんど描かなかった彼の真意は、その自然観に現れている。美術学校時代に正確な素描や模写から出発したルイスにとって、線は自然を再現する道具以上のものであり、即興と直観の賜物であった。光琳が、「左右対称の奔流や、巨大な菜虫のような波のなかに、自らの課題を見つけ、黄金の粘土の上に、ほんのりと描き、制作した」³⁰⁾一方で、ルイスの作品〔図5〕にあっては、もともとの光琳の岩と波の配置から離れて、ぬかるみの轍が強調され、しかも素早く仕上げられた跡がうかがえる。

おわりに

本稿では、平面性と装飾性がその特徴と論じられる日本絵画のなかで、とくに光琳の意匠が英国前衛画家たちに受容された経緯とその所以を確認してきた。ただし、ルイスやネヴィンソンを魅了したのは、近代ヨーロッパに生じた日本趣味や共有可能な態度を引き起こす日本的意匠というよりもむしろ作品において実現された建築的な造形と装飾性を併せ持つ巧みな線なのであり、そこにごそ線描を造形の本質と信ずる英国モダニズム作家に光琳が受け入れられた理由があるように思われる。さらに、「肉の下の骨」というルイスの言葉については、ビニョンの著作から彼が知り得たと考えられる中国の『六法』の教え、気韻生動や骨法用筆との関連から検討する必要があるだろう。

注

- 1) Rupert Richard Arrowsmith, *Modernism and Museum: Asian, African, and Pacific Art and The London Avant-Garde*, Oxford University Press, 2010, Supervised and introduced by Matsumura Masaie, *The Japan-British Exhibition of 1910: A Collection of Official Guidebooks and Miscellaneous Publications*, Kyoto: Eureka Press, 2011, 『近世やまと絵再考：日・英・米それぞれの視点から』, ブリュッケ, 2013年などが挙げられる。
- 2) 本誌に掲載されたポール・エドワーズ氏の論稿は希少な先行研究として重要であり、本研究においても多大な恩恵を受けている。
- 3) See, Anne Middleton Wagner, *Mother Stone: The Vitality of Modern British Sculpture*, New Haven and London: Yale University Press, 2005; Richard Cork, *Jacob Epstein*, London: Tate Gallery, 1999 など。
- 4) Rupert Richard Arrowsmith, *Modernism and The Museum*, Oxford University Press, 2011, pp.1-3.
- 5) Quentin Bell, *Victorian Artists*, London: Routledge and Kegan Paul, 1967, p.28.
- 6) *Ibid.*, p.32 & 39.
- 7) ロジャー・フライが運営するオメガ工房に対抗するかたちで、革新的な着想を議論したり、非具象美術を指導したりするために、1914年3月、ロンドンに、ウィンダム・ルイスが設立した集会所。
- 8) “Blast”の複数の語源は、エドワーズ氏からの情報であるが、加えてこの語に象徴されるヴォーティシズムの前衛性は、プライアン・フェリーやディヴィッド・ボウイを通じて反体制を表明する英国のパンク世代をも魅了した。
- 9) *Blast*, no.1, 1914, p153.
- 10) *Blast*, no.2, 1915, p.24.
- 11) *Ibid.*, p.38.
- 12) Wyndham Lewis, “The NEW EGOS”, *Blast*, Vol.1, p.141.
- 13) Richard Cork, *Art Beyond The Gallery in early 20th Century England*, New Haven/London: Yale University Press, 1985, p.193
- 14) 会期は、1910年5月14日から同年10月29日。シェパーズ・ブッシュで開催された。
- 15) Charles Ricketts, *Pages on art*, London: Constable and Company, 1913, pp.181-182
- 16) *The Japan-British Exhibition of 1910: A Collection of Official Guidebooks and Miscellaneous Publications*, Kyoto: Eureka Press, 2011, p.12
- 17) Laurence Binyon, *Painting in the far East: an introduction to the history of pictorial art in Asia especially China and Japan*, London: Edward Arnold, 1908, p.206
- 18) *Guide to an Exhibition of Japanese And Chinese Paintings principally from The Arthur Morrison collection*,

British Museum, 1914 p.13, No.32, A favourite motive of the master, as also of Sotatsu. A more elaborate screen of the same subject is in the Boston Museum.

- 19) An introduction with W. B. Yeats of *Certain Noble Plays of Japan*, April 1916. See the URL: <http://www.gutenberg.org/files/8094/8094-h/8094-h.htm> (2014年11月14日確認)
- 20) *Blast*, no.2, 1915, p.95
- 21) *Blast*, no.2 p.88; Laurence Binyon, *The Flight of the Dragon*, 1911, p.27
- 22) *The Sunday Times*, 29 April 1917, p.10
- 23) David Boyd Haycock, *Exhibition Catalogue of A Crisis of Brilliance*, 2013, p.139
- 24) ここで、ルイスをはじめとするヴォーティシストたちが光琳のどのヴァージョンから構図を採用したのかという問題は、議論の余地がある。しかし、エドワーズ氏の説に従えば、ボストン美術館所蔵のヴァージョンBが有力である。《鋼鉄製の砲兵隊》と比較するなら、両者の大きさはほぼ同程度であることから、ルイスが横長の大きな画面に注目していたことが推測される。一方、光琳における岩の平行紋に注目するならば、大英博物館所蔵のヴァージョンCである可能性も少なくない。
- 25) Paul Edwards, “A Dark Insect Swarming’: Wyndham Lewis and Nature”, 立命館大学『国際言語文化研究』26巻3号, 2015年, pp.25-42.
- 26) ルイスのコラージュやワッズワースの木版画に明らかなように、ヴォーティシズムは、近代の工業化社会を未来派とは異なる側面から描いた。たとえば、ワッズワースにとって、「近代の工業都市を完全に抽象しているのが、屋根と煙突の緊密な構成であり、諸々の面の興味深い単純化」であった。以下参照——Frederic Etchells, “Note for the Exhibition of Original Woodcuts and Drawings by Edward Wadsworth”, *Avant-Garde British Printmaking 1914-1960*, London, British Museum, 1990, p.31.
- 27) Wyndham Lewis, *The Role of Line in Art*, privately printed by Cameron McWhirter, New York, 1992, p. 5.
- 28) Lewis, *ibid.*, p.4.
- 29) Lewis, *ibid.*, pp.6-7.
- 30) Lewis, ‘A review of Contemporary Art’ in *The Complete Wild Body*, ed. Bernard Lafourcade, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982, p.319.

図版リスト

- 図 1. W. E. Frost, *The Sea Cave*, c. 1851, 40.5 x 47.5 cm, Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth
- 図 2. *Blast* no.1, 1914, cover
- 図 3. *Ibid.*, pp.12-3
- 図 4. Filippo Marinetti, *Les Mots en Liberté Futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milan, 1919
- 図 5. Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, 1919, oil on canvas, 182.8 x 317.5cm, Imperial War Museum, London.
By permission, the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity)
- 図 6. Ogata Korin, *Scene of Matsushima* (《松島図屏風》A), 焼失
- 図 7. Ogata Korin, *Waves at Matsushima* (《松島図屏風》B), Edo period, 18th century, Six-panel folding screen; ink, color and gold on paper, 150.18 x 367.79 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- 図 8. School of/style of Ogata Korin, *Matsushima* (《松島図屏風》C), Edo period, 18th century, a 2-fold screen painting; paper, 146.4 x 131.4 cm, The British Museum, London
- 図 9. C. R. W. Nevinson, *The Wave (Breakers)*, 1917, lithograph; printed in blue on paper, 34.8 x 42.8 cm, The British Museum, London
- 図 10. C. R. W. Nevinson, *The Wave (The Blue Wave)*, 1917, oil on canvas, 50.8 x 76.2 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, New Haven

