

Title	1920年代日本近代美術におけるロシアの影響：グループ「三科」の前衛芸術とリアリズムへの関心をめぐって
Author	江村, 公
Citation	人文研究. 73 巻, p.131-148.
Issue Date	2022-03-31
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	水内俊雄教授授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

1920年代日本近代美術における ロシアの影響

—グループ「三科」の前衛芸術とリアリズムへの関心をめぐって—

江 村 公

近年、グローバルな視点からロシア近代芸術をめぐる研究の見直しの機運が高まっている。こうした内外の動向を追う中で、芸術におけるロシアと日本との関わりについての再検討も必要になってきたように思われる。本稿の目的は、主に日本語で書かれた先行研究を手がかりに日露の芸術分野における交流の足跡をまとめ、ロシア芸術による日本近代美術への影響の枠組み再考を目指すことにある。

まず、日露の造形芸術分野での文化交流に関する先行研究を踏まえ、本稿は芸術グループ「三科」の第二回展に出展された作品へのロシア芸術の影響とその後のグループ分裂に注目する。くわえて、「三科」、ついで「造型」のメンバーであった矢部友衛、岡本唐喜の言説を検討するが、そこで先鋭的な左派芸術がロシア芸術の影響を受け、どのようにリアリズムへと変容していったのかという疑問が浮かぶ。反芸術的で過激な様式から新たなリアリズムへいたる変化には、日本独自のリアリズム観が存在した可能性はないだろうか。1920年代初頭から1928年頃までの日本の前衛芸術の変容において、ロシア芸術がどのように受容されていたのか、その一端を明らかにしたい。

キーワード：ロシア・アヴァンギャルド、大正新興美術運動、日露文化交流史、近代美術、リアリズム

はじめに

西洋美術、とりわけ西ヨーロッパの芸術の受容が日本の近代美術の制度的な成立に大きなインパクトを与えたことはいうまでもなく、多くの日本近代芸術の担い手は西欧の芸術に学び自己形成してきた。ただ、1917年の十月革命以降、先鋭的な若手芸術家たちにとってソ連の芸術は新たなモデルとなった、といっても過言ではない。大正新興美術の流れを振り返るとき、最も先鋭的な様式の成立には、ロシア文化との接触が大きな意味を持つことになったと考えられる。

造形芸術分野での日露の文化交流については、大正新興美術に関する五十殿利治による画期的な著作である『大正期新興美術の研究』の中で、実証的な立場からすでに詳細に論じられている¹⁾。この偉大な先行研究が出版されてから久しいが、近年、ソ連初期の展覧会に関する研究、対外文化政策についても調査が進み、社会主義リアリズムをめぐる各国の比較文化的研究

の成果が公表されるなど、グローバルな視点からロシア近代芸術をめぐる研究の見直しの機運が高まっている²⁾。こうした内外の動向を追う中で、日本近代芸術におけるロシアとの関わりについての再検討も必要になってくるように思われるのである。本稿の目的は、主に日本語で書かれた先行研究を手がかりに日露の芸術分野における交流の足跡をたどり、ロシア芸術による日本の近代芸術への影響の枠組み再考へとつなげることにある。

20世紀初頭の日露間の造形美術分野での文化的接触に関する見逃せない契機として、ここでは次の出来事を挙げておきたい。まず、ロシア未来派の父というべき芸術家ダヴィッド・ブルリューク（1882-1967）が来日したことが指摘できる。ブルリュークは1910年代からモスクワを拠点としてグループ「ゴレヤ」を中心に未来主義運動を展開した人物であり、来日以後、日本の芸術家と交流しながら、複数の展覧会を日本で開催している。結局、ブルリュークの滞在は2年程で、日本を經由して最終的にアメリカへと移住した³⁾。

第二には、1922年には構成主義の運動に参加していた芸術家ワルワラ・ブブノワ（1886-1983）が来日したことである。ブブノワは、ペトログラード（現在のサンクト・ペテルブルク）で結成された未来派初期のグループ「青年同盟」のメンバーであり、その後モスクワの「インフク（芸術文化研究所）」の연구원として、アレクサンドル・ロトチェンコ（1891-1956）やワルワラ・ステパーノワ（1894-1954）らと共に芸術作品における「構成」概念の定義に関する議論に参加していた。ブブノワは「二科展」への参加を初めとして、日本の芸術家たちのグループに属しつつ、美術家としての活動を行ないながら長期間日本に居住し、日本のロシア語教育にも貢献した⁴⁾。

第三には、1927年に日本で開催された「新ロシア展」をめぐる動きである。美術批評家である一氏義良（1888-1952）が中東への研究旅行の際に立ち寄ったモスクワでの経験から、日露両国の関係者の相互的な協力によって実現したこの展覧会は、日本の前衛芸術が大きく変容するきっかけとなる出来事として位置づけられる。一氏のモスクワからの帰国と入れ替わりに、今度は画家矢部友衛（1892-1981）がこの展覧会実現のためにソ連に滞在することになったが、彼の地で画家ピョートル・コンチャロフスキー（1876-1954）の作品に触れることになる。また、展覧会の開催にあたって、矢部はクーリエとして派遣された美術史家ニコライ・プーニン（1888-1953）、デヴィッド・アルキン（1899-1957）を伴い帰国した。その際、矢部の同僚であった芸術家岡本唐貴（1903-1986）、浅野孟布（1900-1984）が敦賀まで出迎えに来たのだった。プーニンはこの日本滞在について日記や家族への手紙にその印象を綴っており、その中に日本の芸術や文化に関する言及が認められる⁵⁾。

こうした三つの契機——つまり、ブルリュークの来日、ブブノワの活動、1927年の「新ロシア展」は、それぞれ、未来派、インスタレーション的形式の成立への影響、新たなリアリズムの発見といった、日本の前衛芸術の変化に対応しているというのが、本稿での重要な前提である。

日露の芸術をめぐる文化交流のこうした文脈を踏まえた上で、本稿は芸術グループ「三科」の第二回展に出品された作品へのロシア芸術の影響とその後のグループ分裂に注目する。くわえて、「三科」、ついで「造型」のメンバーであった矢部友衛、岡本唐喜の言説を検討するが、そこで先鋭的な左派芸術がロシア芸術の影響を受け、どのようにリアリズムへと変容していったのかという疑問が浮かぶ。反芸術的で過激な様式から、新たなリアリズムへ、という変化には、日本の近代美術における独自のリアリズム観が存在した可能性はないだろうか⁶⁾。1920年代初頭から1928年頃までの日本の前衛芸術の変容において、ロシア芸術がどのように受容されていたのか、その一端を明らかにしたい。

第1章 ロシア構成主義の受容

ブブノワは妹アンナ（1890-1979）が日本人留学生だった小野俊一（1892-1958）と結婚したことから、妹を訪ねて来日し、1922年に日本にやって来てすぐに二つの論文を日本の雑誌に発表した。それらが「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就いて」（『思想』13号1922年10月号所収）、「美術の末路に就いて」（『中央公論』8巻11号1922年11月号所収）である。前者がロシア構成主義芸術の基本的なコンセプトに関する用語説明とすれば、後者はそれらを踏まえた上での今後の芸術の行く末について解説したものと位置付けられるだろう。本稿で注目したいのは、前者の『思想』に発表された論文で、文章に添えていくつかの作品図版が掲載されたことは興味深い。これらの白黒の図版イメージは、論文の内容とともに、日本の前衛芸術に様式およびコンセプトの側面では何かの影響を与えた可能性が考えられる。このブブノワの理論と図版については、五十殿利治の著作でも取り上げられているが⁷⁾、本稿では少し別の角度から踏み込んで、これらが現在のインスタレーション的形式の作品の成立に関わっている可能性を考えてみたい。

まず、この論文はロシアにおける構成主義芸術に関する初めての日本語による紹介文であるが、その中で現在「構成主義」と訳されている言葉は「建設主義」とされている。くわえて、その但し書きとして次のように述べられていた。「ロシア語では単に『工業』“Industrija”に対して、“Konstrukzia”と云う、然し“Konstruktivismus”の意なり⁸⁾。また、「建設主義」の目的については以下を挙げている。

第一は、空間を物質で構成することであり、また

第二は、実生活に利用し得可き工業的の「機物」を造り出すことであります⁹⁾。

このように、ブブノワは「機物」と訳された、構成主義における重要な概念である「事物(Вещь)」に言及している。「機物」とは、単純化すれば、「芸術作品を単なる物としてとらえ

る概念」である¹⁰⁾。とはいうものの、この「機物」と訳された「事物」の概念規定については、1921年の新経済政策（NEP）導入以後の経済・文化状況と関連し、ソ連文化に固有の意義を持つものとして議論されてきた¹¹⁾。1922年3月にベルリンでエル・リッツキイ（1890-1941）とイリヤ・エレンブルク（1891-1967）が『Gegenstand/Objet/Вещь』というタイトルの雑誌を刊行したことは象徴的で、当時のロシアの芸術家たちは、従来の芸術作品ではない新しい創造物の概念を模索していた¹²⁾。ただ、リッツキイはドイツ滞在が長く、モスクワの芸術サークルの主流にいたわけではない。その意味で、ブブノフは芸術的創造を事物の生産としてみなすような、モスクワの芸術文化研究所で行われていた最先端の議論を日本にもたらしたことになる。

ここで論文とともに掲載された図版についても触れておきたい。14枚のイメージの複製の内訳については、モスクワ構成主義者の作品、ステパーノワ2点、ポポーワ2点、ロトチェンコ6点、そして記名のない工業地域の写真が4点であった（図1a, 1b）。とりわけ注目したいのは、ロトチェンコによる《キオスクのデザイン》（1919年）が掲載されたことである（図2）。幾何学的な形態や直線によって構成されたこのエスキースは、小規模な店舗として構想されている。新聞や書籍の販売という目的からは、活字メディアを通した啓蒙という主題、情報伝達とプロパガンダがこの作品の背景にうかがえると同時に、ロシア構成主義のラボラトリーを基盤とする実験的段階から合理的な事物の制作という次の段階への移行を象徴する作品だとみなしうる。簡素な店舗という合目的な機能を持つものとして設計されながらも、この作品は決して実際に制作されることはなかった。このようなエスキースは、ロトチェンコのものだけで



（図1a）（図1b）「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就いて」（『思想』13号1922年10月号所収）町田市立国際版画美術館1995『ワルワラ・ブブノフ展』pp.63-64

（図2）アレクサンドル・ロトチェンコ《キオスクのデザイン》（1919年）プーシキン美術館
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/new_cultural_jpg.html

なく、リシツキイやグスタフ・クルツィス（1895-1938）によるものも多数存在し、ロシア構成主義のユートピア的側面を反映している。くわえて、情報やメディアは、ロシア・アヴァンギャルド芸術にとって重要な主題でもあったのである。新しい国家によって要請されるような、こうした主題を表現できる枠組みの一つが、建築とも彫刻とも似つかない立体作品のプランだった。同時代のソ連における芸術の状況に直接的に関連するような、ブノワのもたらしたイメージは、当時、海外で実際の作品に触れることのなかった芸術家に大きな影響を与えたと推測しうる。それは、新たな先鋭的な形式、現代におけるインスタレーション・アートを思い起こさせるといっても過言ではない。

大正新興美術におけるアッサンブラージュやオブジェといった作品は、とりわけ、ドイツに滞在していた村山知義（1901-1977）らの作品に着目した場合には、当時のダダとの接点が思い起こされるだろう。村山はそうした作品を「意識的構成主義」として発表していた。ただ、新興美術におけるインスタレーションのような形式の成立に注目した場合には、構成主義の受容もまた見逃せない要素のひとつだと思われる。というのも、1920年代半ばの日本の前衛芸術には、モニュメントやプロパガンダといった抽象的な役割を担う作品だけでなく、実生活の中で使用を前提とした功利的な目的をもった立体作品が見出されるからである。このような従来の芸術ジャンルを超えるような作品・物体が多数制作され展示されたが、その頂点であるとともに転換点だったと考えられるのが「三科」による第二回展だった。

第2章 転換点としての第二回三科展

芸術グループ「三科」について語られるとき、しばしば、美術評論家である川路柳虹（1888-1959）の言葉が引用される。たとえば、以下のような内容である。

三科 —— それを構成するものはおそらく日本に於ける最急進の芸術左派であろう。旧アクションの人がかつてその名に値ひした。然しそこにある成形芸術はまだ、絵画であり彫刻であった。マヴォの人々の示すものは既に額縁を撤去した作をも許容した。絵画と彫刻との結合、更に単なる物体の抽象的組織の結合へと突進して終わった。それは文字通り一つの成形芸術である¹³⁾。

いうまでもなく、ここで言及されている「アクション」と「マヴォ」は日本の前衛芸術の歴史的な起源と位置づけられる。「三科」は大正新興美術運動の中心であったこれら二つを中心に複数の芸術集団グループの統合によって成立し、川路の表現したように、当時最も先鋭的な左派芸術グループだった。だが、実際のところは「三科」としての活動は非常に短命で、1925年5月の銀座松坂屋で開かれた三科会員作品展覧会、5月30日夜築地小劇場での「劇場の三

科」、1925年9月に上野の自治会館での会員作品および公募をあわせた第二回三科展の計三つだけにすぎなかった¹⁴⁾。マスコミを巻き込んだスキャンダラスな反芸術的身振りは同時代のダダを思い起こさせるが、「三科」に参加したメンバーの活動の背景にもロシアとの繋がりが見出される。

「マヴォ」は柳瀬正夢（1900-1945）、尾形亀之助（1900-1942）、門脇普郎（生没年不詳）、大浦周蔵（1890-1928）、村山知義により1923年6月に結成された。「マヴォ」の代表的メンバー、村山知義は1922年ベルリンへと旅立ったが、そこでロシア芸術に関心を持ち、ロシア出身の芸術家たちと交流したことが知られる。村山はデア・シュトルムでのグループ展で見たアレクサンドル・アルキペンコ（1887-1964）の彫刻作品に衝撃を受けた¹⁵⁾。また、ベルリンではイワン・ブニー（1892-1956）やその妻クセニア・ボグスラフスカヤ（1892-1972）と知り合ったと指摘されている¹⁶⁾。両者はカジミール・マレーヴィチ（1879-1935）による《黒い四角形》とスプレマチズム絵画が公開された歴史的展覧会1915年末の『0.10最後の未来派展』に参加した芸術家である。さらに、村山にとってカンディンスキーは特別な芸術家の一人だった¹⁷⁾。なお、「マヴォ」に一時期参加していた木下秀一郎（1896-1991）はブルリユークと親しく、1923年にはブルリユークと共著で『未来派とは？答える』を中央美術社から出版していた¹⁸⁾。

一方、「アクション」は1922年に神原泰（1898-1997）、中川紀元（1892-1972）、矢部友衛の三人を中心に始まったという¹⁹⁾。たとえば、矢部友衛は東京美術学校日本画科を卒業後、1918年から1922年にかけてフランスでモーリス・ドニ（1870-1943）やアンドレ・ロート（1885-1962）らに学んでいる²⁰⁾。彼はドイツを経由して帰国し、「アクション」創設メンバーとなる。また、矢部は後に日露芸術協会のメンバーとして、ソ連を訪問することになる。神原泰はフィリッポ・マリネッティ（1876-1944）と交流を持つなど、ヨーロッパの未来派を日本に紹介した。

このように、「三科」は「マヴォ」や「アクション」などに代表される異なる起源を持った複数のグループの問題含みの統合であったといえ、芸術的・政治的な趣向の多様性と差異が結果的に展覧会開催中の分裂を招来することになったのである。「三科」の分裂の背景には、社会との距離のみならず、現実的な政治への近さ・遠さについての芸術家それぞれの相違が存在していたことは想像に難くない。

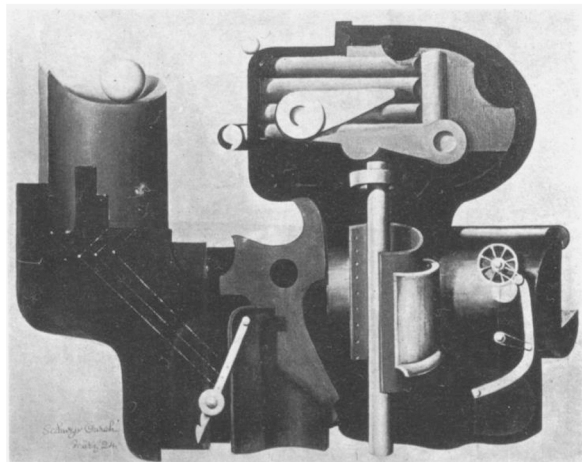
ここで「三科」の分裂を決定づけることになった第二回展に触れたい。この展覧会は多くの先行研究が指摘するように、数多くのコラージュやアッサンブラージュといった作品が展覧されたことに大きな意義があった。ロシア構成主義の芸術家であったブノワも、「三科」のメンバーとして名を連ねていた。彼女はこの展覧会に二つの作品を出展したものの、それらは比較的控えめな平面作品であった。そのひとつが《グラフィック》（図3）で、人物イメージの上に重ねられた彩色、とりわけ輪郭の囲むような黒い線は、ステパーノワによる身体の描写で表現された線の躍動と共通点を見出すことができるかもしれない。ただ、ブノワは構成主義



(図3) ワルワーラ・ブブノフ《グラフィック》(1925年) 町田市立国際版画美術館 1995『ワルワーラ・ブブノフ展』p. 75

の伝達者でありながらも、リトグラフの手法を用いた平面作品を手がけたという点で、とりわけ前衛的な様式の作品をこの展覧会で提起したわけではなかった。反芸術的なラディカリズムを体現したこの展覧会の象徴的作品として、「マヴォ」と「NNK（日本ニヒリスト協会）」による合作《切符売場・売店》(図4)が挙げられる。この作品は車輪がついていることからわかるように、移動することができるのが大きな特徴である。また、展覧会の入場チケットを売る、という功利的な目的を持つ「もの」として存在している。こうした功利的な「もの」作品は、モスクワ構成主義の実現しなかった作品のプランに多数見出されるのである。

さらに、ロシア構成主義との結びつきを直接的に示唆する作品として指摘できるのが、大浦修蔵の《プロウン》(図5)である。この作品名はドイツで活躍した国際的な構成主義者であるリシツキイが製作した一連の空間構成にちなむ。リシツキイの《プロウン》は平面に幾何学的構成が表現



(図4) マヴォ・NKK《切符売場・売店》(1925年) 五十殿利治他編 2006『大正期新興美術資料集成』国書刊行会 p. 164

(図5) 大浦修蔵《プロウン》(1925年) 五十殿利治他編 2006『大正期新興美術資料集成』国書刊行会 p. 167

されたもので、この一連の空間構成を「絵画から建築への乗換駅」と定義していた。それに対し、大浦の作品はリシツキイほどの構成の厳格さは感じられず、どちらかといえば、その構成は何か有機的な器官を思わせる。また同タイトルの別の作例では、キュビズム的コラージュのように画面上に文字を配置した作品もある。そこにはレーニン、革命といった文字が挿入されており、この作品は1925年5月の三科会員展に展示された²¹⁾。大浦も「マヴォ」の創立メンバーの一人だったが、後に脱退している²²⁾。

他にも玉村善之介(1893-1951)による《タトリンまではヘエラ・ヘラ・ヘラと昇りつめたり》など、作品名からも単純に当時のロシアの先鋭的な作品に結びつけられる作品が出品された。ウラジーミル・タトリン(1885-1953)の作品については、革命の象徴として《第3インターナショナル記念塔》がとりわけ評判を呼んだが、タトリン自身がこの作品を当時のソ連で公的に発表したのは1920年11月だった²³⁾。また、彼の作品は1922年10月からベルリンで開催された「第一回ロシア芸術展」に出展され、本格的に西ヨーロッパで知られるようになる。日本では1920年10月に開催された「日本に於ける最初のロシア画展覧会」にタトリンの作品が出品されたことが指摘されている²⁴⁾。なお、玉村は「三科」結成に参加したメンバーの一人で、「三科」分裂以後は「単位三科」を設立することになった。

大正新興美術運動の頂点となったこの展覧会は、混乱の中、会期前に閉鎖されてしまう。早くも展覧会の前に、もともと対立していた神原泰は脱退・除名され、ついで彼の旧「アクション」時代からの仲間であった岡本唐喜と浅野孟府の除名も発表された²⁵⁾。他方で、「マヴォ」のメンバーが展示会場を占拠したことで、物理的に展覧会は続行できなくなったのである。そのうえ、会期中には出品作品のうち4点が検閲のため、撤回させられていた²⁶⁾。このように、二つの芸術グループの合同によって成立した「三科」は、ここで内包する対立、芸術、また政治をめぐる方向性の違いが露呈することになった。この展覧会はスキャンダラスな話題を提供したが、同じ年に治安維持法が強化されるかたちで成立していることもまた、見逃せないだろう。

第3章 セザンヌへの回帰 — モスクワの矢部友衛

矢部友衛は大正期新興美術運動を代表する画家の一人であり、キュビズム的な絵画や前衛的な作風で著名だったが、1920年代末にはプロレタリア芸術運動に身を投じ、リアリズムの信奉者となった。1926年のソ連への渡航の経験は矢部の創作活動に影響を与えたことはいうまでもなく、彼は帰国後にその印象を回想し雑誌に発表している²⁷⁾。ここでは雑誌に掲載された論文の下書きとなったと考えられる手稿に焦点を当てたい。というのも、日付もなくページ番号も明確でない原稿用紙に綴られた回想をあえて取り上げるのは、公表された論文よりも、ロシアの芸術について彼自身が感じたことが率直に表現されていたからである。日露芸術協会のメンバーとして²⁸⁾、日本におけるロシア美術の展覧会「新ロシア展」の実現のためのリエゾ

ンの役割を果たすべく、矢部はソ連へ出発した経緯を次のように語っていた。

その頃の私は、グループ三科の抽象主義に見切りをつけ、労農階級のレアリズム運動を提唱してグループ、造型を作ってもない時で、創作方法をあれこれ思案していましたので、ソ連行きは悦びいさんで引き受けました。

旅費ができると、早速、朝鮮から汽車でシベリア経由モスクワに乗り込みました。

折から八月で展覧会はどこにもなく、社会主義レアリズムの大家をと、協会の事務員に案内をうけ、五・六人程訪ねましたがいづれも納得できず、最後にコンチャロフスキーの画室で、これならばと考えられるようになりました²⁹⁾。

つまり、1926年の時点で「社会主義レアリズム」にはあまりひかれなかったと、矢部はあきらかに認めているのである。具体的な作家名に言及しているわけではないが、彼は次のように付け加えていた。「その上、日本の画壇はパリと直結していましたので、ソ連流の移動派の技術になじめなかったことでした」³⁰⁾。

「移動派」は芸術アカデミーを追放された芸術家たちによる「アルテリ（美術家協会）」を發展させた形で、1870年に画家イワン・クラムスコイ（1837-1887）らによって結成された。その背景には、アカデミーでの絵画製作の際の主題選択の自由の主張があり、芸術家の自律性の要求があった。また、当時の「ナロードニキ」の運動と軌を同じくし、文化的啓蒙運動の役割を担い、ロシア各地で展覧会を開催・巡回させた。ロシアの民衆の日常や固有の風景を、絵画の主題として積極的に取り上げることにより、ロマン主義的民族主義とも結びついていた。「移動派」の成立は政治的リベラリズムとして、芸術家たちの自律性の問題として語られる一方で、写実主義に基づく批判的リアリズムとして、当時の帝政ロシア社会の矛盾をあらわにしていった³¹⁾。創立メンバーは厳格なアカデミーの訓練を受けた世代であり、技法的には新古典主義の影響が色濃く残っているとも考えられる。また、「移動派」の写実主義に基づく批判的リアリズムは、1930年代初頭には国家の公式的な美術様式「社会主義リアリズム」の模範として神話化されることになる。

ロシア20世紀初頭の前衛芸術は、こうしたアカデミーから排除された画家たちによる運動、さらにフランス絵画の影響を受けることで、独自の前衛芸術をかたち作ることになったのである。たとえば、イリヤ・レーピン（1844-1930）は「移動派」の芸術家として歴史画の大作を制作しながらも、晩年はフランス印象主義の外光派の影響を受けた画面の非常に明るい作品を残している³²⁾。

ピョートル・コンチャロフスキーもまた、ロシア未来主義運動の初期から活躍していた画家の一人である。ロシア未来派運動の形成過程を振り返れば、やはりセルゲイ・シチューキン（1854-1936）とイワン・モロゾフ（1871-1921）のコレクションによるフランス近代絵画、印

象派、後期印象派、フォービズム、キュビズムの受容と、プリミティヴィズムに見られる民衆文化への志向が顕著であった。その中でもコンチャロフスキーはポール・セザンヌ（1839-1906）の影響を強く受けており、ロシアのセザニストとして、グループ「ダイヤのジャック」を中心に活動していた。矢部のコンチャロフスキーへの評価と共感は、フランス近代絵画のうちとりわけアカデミー的な古典主義ではない、印象派の表現技法に基盤を持つからこそ、生まれてきたといえる。

コンチャロフスキーへの共感の表明は、矢部の画家としての起源への回帰とも受け取られるかもしれない。1927年「新ロシア展」が日本で開催されたことをきっかけに、リアリズムへの傾倒はより顕在化していくことになる。「三科」を象徴するような「抽象主義」から新たな「リアリズム運動」を模索しつつ、矢部もまたプロレタリア芸術運動の中心人物となっていくのである。1920年代末には、当時のソ連で「社会主義リアリズム」を担う有力な勢力となりつつあった「アフル（革命ロシア芸術家同盟）」に対して、矢部は次のようなコメントを残している。「アフルは、人も知る如く現ソヴィエトロシアに於ける美術國體の最大なる多数派の組織であって、大方の知名作家は殆どそれに所属していると見て差支へない」³³⁾。このことについてはソ連の公式的な芸術様式となった「社会主義リアリズム」を日本がどのように受容したのか、という点から再考の余地があるだろう。

なお、「アフル」とは1922年に結成されたグループで、労働者を主題とする絵画を写実的かつドキュメンタリー的に描くことに特徴があったが、それだけでなく、革命の物語を歴史画という偉大な形式で表現したことで知られている。1932年のあらゆる芸術家団体の解散と統一において発展的に解体されたが、「社会主義リアリズム」の様式的成立に大きな影響を及ぼしたとされる。1920年代末の矢部は、「アフル」に象徴される「社会主義リアリズム」を意識しつつ、コンチャロフスキーを介して、セザンヌの作風に新たなリアリズムの可能性を見ていたといえる。

第4章 「生活意識」と「ネオ・リアリズム」

1927年日本で「新ロシア展」が開催されたが、その実現に向けて最初の働き掛けを行なったのは、美術批評家の一氏義良だった。彼は1926年エジプトへの調査旅行の際、モスクワに立ち寄り、ロシアの芸術文化に関心を持ち、日本でロシア美術の展覧会の開催を企画し、その実現に奔走した。すでに触れたように、矢部は一氏からこの仕事を引き継ぐようなかたちで、ロシアに滞在することになったのである。「VOKS（対外文化連絡協会）」の当時のトップであったオリガ・カーメネワ（1883-1941）と一氏との会談をきっかけにした、日本での展覧会の実施に向けた状況については、五十殿利治の先行研究においてその詳細が明らかにされている³⁴⁾。この展覧会は大正新興美術運動の大きな転換点として位置づけられるのである。

一氏は1926年の海外渡航前の、1925年7月に「新しい造型についての一考察」という小論を雑誌『アトリエ』に発表していた。ここで一氏はこれまで建築や絵画や彫刻といった従来の芸術とは異なる「革命された新しい「造型」」について語ろうとし、その背景として「生活意識」の存在を強調しつつ、すべての芸術が自らの「心の中にある「考へ」に、形を与えようとするに外ならぬ」と述べる³⁵⁾。また、従来の芸術を考えたとき、この「考へ」には意識という言葉が当てられてきたが、新しい「造型」の場合には、「かゝる「意識」よりも、「生活意識」が表現の質の本質をなしてゐるかくである³⁶⁾。さらに、次のように記している。

つまり、かゝる異なった「生活意識」を持つ人々は、これまで與へられてきた「芸術」とか「絵画」とか、「彫刻」とかの、既成概念と、それに付属する一切の傳統とをば、その儘に受け入れて自分たちの立場となし、標準となして居り、したがってその概念の中から、「芸術」とはこんなものでなくてはならぬ、また「絵画」や「彫刻」は斯うあらねばならぬといふ、自分で設けた約束からのみ、この革命されつゝある「造型」をもながめようとする。ところがそれらの「造型」は、かゝる人々の既成概念と全く異りは、型を破っているために、大に憤激し、罵倒し、「こんな芸術があるものか」と、どなりたくなるのである³⁷⁾。

こうした事情には、異なる「生活意識」の存在することを一氏は指摘しているが、とりわけ彼の生きた当時の現代では「對立してゐる二つの「生活意識」の世界がある。一つは舊勢力に依存する支配階級的、資本主義的思想によるもの、他の一つは新興階級的、無産階級によるもの³⁸⁾」その葛藤が表面化しているのである。さらには、ロシア構成派にも言及しつつ、「造型」が「産業化」しつつある状況にも触れており、芸術が科学と融合し、いずれ芸術が消失し、科学がとって変わるというのである³⁹⁾。

一氏の本論文は、「「生活意識」の行動化としての一表現」として「造型」を定義し、アッサンブラージュやコラージュ、インスタレーションのような新しい形式の表現の形態を「生活意識」という観点から位置づけるとともに、階級闘争の激化する社会の中で転換点を迎えてつあつた若き芸術家たちにとって一つの指針を提示することになっただろう。「三科會」の如きが、最も積極的に新しい「造型」を表現してゐると見てよかろう」と一氏は述べていた⁴⁰⁾。その内容はドイツの批評家アドルフ・ベーネ（1885-1948）の論文に酷似していると指摘されているものの⁴¹⁾、論文のタイトルと、その内容は「三科」分裂後に結成されたグループ「造型」の理論的基盤となっていることには疑問の余地はない。

「三科」の分裂後、1925年12月1日付けの『読売新聞』に掲載された「「造型」出生並びに宣言」というマニフェストをもって、旧アクション系のメンバーを中心に新たなグループである「造型」が結成された。さらに過激化する「マヴォ」の村山知義に対し、「三科」を除名されたメンバーたちは、否定的な身振りではなく、社会の現状と表現との新たな可能性を模索しよ

うとしていたように見える。個々の芸術家により温度差があるものの、ここには、「破壊」に象徴されるニヒリズムよりも、現状打開のための前向きさ、芸術という手段による現実への直接的な介入の意志も感じられる。「造型」に対する村山知義の言論における攻撃に対して、論戦の中で頭角を表してきたのが岡本唐貴だった。

1927年11月グループ「造型」は「造形芸術家同盟」に改編され、岡本はこのグループの発行する雑誌『造型』の発行人に就任した。1928年春、彼はこの雑誌の創刊号に掲載された論文「ネオ・リアリズムの絵画芸術に関する一論——今や我々は如何に描くべきか——」の中で、退廃したブルジョワ社会の最終段階におけるわれわれの新しい現実に即した絵画理論を芸術家は構想する必要があることを主張している。彼は論文の中で現状分析を行ないつつ、マルクス主義の語彙を使用しながら、芸術と社会のつながりを再構築することを模索しているように見える。だが、興味深いことに、彼は印象主義の巨匠たちの名前に言及しているのである。

上述の如き見地にに基づき、ネオ・リアリズムの絵画芸術を生産せんとするものは、先づセザンヌから出発せなければならぬ。セザンヌを中心に、モネー、マネー、ルノアール、ピサロ、シスレー、更にクルベー等から、我々は、我々が今や如何に描くべきか？と云ふ実践的問題の解決を指示するものを発見するところあるであろう⁴²⁾。

「ネオ・リアリズム」は、簡潔に言えば、プロレタリアートが直面する現実をセザンヌの画風を参考にしながら客観的に描こうとする絵画理論であった、とある先行文献はこのように述べている⁴³⁾。マルクス主義的な語彙と後期印象派の肯定は、いささか奇妙にも思える。矢部や岡本は、芸術家として自己形成するにあたって、フランス近代絵画の影響を強く受けていることはいままでもない。ただ、矢部は東京美術学校の日本画を卒業、岡本は同校の彫刻科を中退しているが、この二人においてはフランスのアカデミー的な新古典主義の絵画をどのように受容したのかは明確ではない。つまり、後に「社会主義リアリズム」という名のリアリズムが優勢になっていく中で、「セザニズム」は現実を描写する様式として、彼らにオルタナティブな可能性をもたらしたとも推測される。「造型」が運営する美術研究所で岡本と矢部はセザンヌの模倣を奨励し、セザンヌ風絵画はプロレタリア絵画の一派を形成していった⁴⁴⁾。とはいえ、セザンヌの後期印象派の作風と、「社会主義リアリズム」はどのように共存するのだろうか、という問題がここで浮かび上がるのである。

第5章 結論にかえて — 「セザニズム」と「社会主義リアリズム」のはざままで

本稿では、大正新興美術運動の中で最も先鋭的だったグループ「三科」の分裂以降、その中心にいた岡本と矢部に注目し、ロシアとの関わりから、リアリズムへの新たな展開という変化

の一端を明らかにすることを試みた。矢部と岡本については、セザンヌを経由して、リアリズムの探究へと向かうことになるが、そのひとつのモデルとして、コンチャロフスキーへの関心が高まったとも言える。彼らが興味を持ったロシアの画家としては、他にイリヤ・マシコフ(1881-1944)やダヴィッド・シテレンベルク(1881-1948)、クジマ・ペトロフ＝ヴォトキン(1878-1939)などが挙げられる。マシコフはコンチャロフスキーと同様、セザンヌの影響が強いといって差し支えないが、シテレンベルクはキュビズム、ペトロフ＝ヴォトキンはロシア・イコンを思い起こさせる平面性を特徴とする。そのなかでもグループ「造型」についていえば、コンチャロフスキーについての言及が多く、その作風が彼らの好みに合致していたことは明らかだが、なぜとりわけコンチャロフスキーだったのかについては今後さらなる検討の余地もあるだろう。

本稿で触れた一氏の論に見られるような「生活意識」への言及は、ダダ的な反芸術の身振りから、より社会との接点を模索する「芸術と生活」の統合というこの時代のモダニズムが抱えていた共通の課題が垣間見られる。その後の20年代末から30年代のリアリズムの関心の高まりは、まさに古典的なものの再評価としての「秩序の回復」と合致している。このパラダイムの変化は、一つの芸術様式としての造形美術における「社会主義リアリズム」の国際的な伝播という観点から、さらに調査を進める必要があるだろう。

「マヴォ」についてのモノログを英語で記したワイゼンフェルドは、1905年の日露戦争から1931年日中戦争までを研究の射程としていた。これは日本の近代化において「自己」という問題が全面化し、そして溶解していく時代だったといっても過言ではない。彼女は「マヴォ」の前史として日本近代美術の成立についても独立の章を立てて触れているが、その中で「ミメーシス」の概念に言及していることは興味深い⁴⁵⁾。このことそれ自体は、洋画・日本画というカテゴリーの葛藤から日本近代美術が成立したことを考えれば、その一要素としてあたりまえの指摘かもしれない。だが、矢部や岡本のリアリズムへの傾倒を見れば、破壊的な形式からセザンヌへの移行「ネオ・リアリズム」が、彼らなりのリアリズムの受容だったことを含め、写実や写生といった概念と「ミメーシス」の関係をリアリズムの受容から再検討することも重要である。

1920年代末には、矢部や岡本を含め、大正新興美術の担い手の多くは、労働者の日常や生活についての主題を得て、プロレタリア芸術に取り組むことになる。1928年12月に第1回プロレタリア美術展覧会が開催され、翌年には「日本プロレタリア美術家同盟」が結成されるが、ここに矢部や岡本といった「造型」に関わった芸術家たちも参加していた。事実上、これをもって、前衛芸術としての大正新興芸術運動は幕を閉じることになった。

矢部はコンチャロフスキーとの出会いを通して、自身の起源であるフランス美術——セザンヌの存在——をあらためて意識したといえる。プロレタリア芸術が一つのジャンルとして隆盛を極めた、その後の時代は、階級闘争と国家からの検閲という表現者にとっては困難な時

代でもあった。そうした不安の時代に、プロレタリア芸術においてリアリズムを追求すること、矢部にとって「セザンニズム」への回帰は、新たな変化を前にした芸術家が自身の起源をもう一度再確認する意味があったのかもしれない。未来主義から出発した「アクション」—「三科」—「造型」という矢部や岡本の系譜は、「セザンニズム」と「社会主義リアリズム」との不安定なはざまにありつつ、1920年代を終えたのである。

【付記】

本稿は World Congress of the International Council for Central and East European Studies (Montreal, August 6, 2021) での英語によるオンラインでの口頭発表の原稿を大幅に加筆・修正したものである。モデレーターをつとめた Maria Silina をはじめパネリスト、質問をいただいた方々に感謝を申し上げたい。なお、本研究は JSPS 科研費 JP 19K00159 の助成を受けた。

【注】

- 1) 五十殿利治 1995, 1998『大正期新興美術運動の研究』, スカイドア。日本の前衛芸術を専門とする美術史家、足立元は次のように評している。「大正期の美術史研究は、この大著をもって、回顧的な叙述から実証的な研究に転換したし、以降の研究はすべて五十殿が広げた視野に負っているといっても過言ではない。そして実際、マヴォや三科について、誰がいつどこで何をどのようにしたかという事実に関していえば、すでにこの書物の中におおよそわかる限りのことが書かれている」。足立元 2012『前衛の遺伝子 アナキズムから戦後美術へ』, ブリュック, pp. 107-108。五十殿の著作はロシア未来主義と大正新興美術との関わりについて、特に第三章、第四章はダヴィッド・ブルリュック、第五章はワルワーラ・ブブノワの日本での活動に焦点を当て、第十三章で前衛美術運動の転換点である「新ロシア展」実現のための日露の交流の詳細に言及している。ただ、ロシア語資料への言及は限定的である。また、五十殿を中心にまとめられた資料集・著作集で、日露文化交流において重要な文献は以下である。五十殿利治他編 2006『大正新興美術資料集成』, 国書刊行会、および五十殿利治編 2010『帝国と美術 一九三〇年代日本の対外美術戦略』, 国書刊行会。他には日本近代美術とロシアとの文化交流については以下の展覧会とカタログが重要な情報をまとめている。町田市立国際版画美術館他 1995『ワルワーラ・ブブノワ展』および町田市立国際美術館他 2002『極東ロシアのモダニズム 1918-1928』。さらに、ロシアと日本美術の接触について直接言及した文献は以下。上野理恵 2005『ジャポニズムから見た日本美術』, 東洋書店、上野理恵 2006『ロシア・アヴァンギャルドから見た日本美術』, 東洋書店。ワシリー・モロジャコフ、村野克明訳 2011『ジャポニズムのロシア』, 藤原書店。なお、上野の著作は露文資料に基づいて執筆されているが、日本近代美術に関する叙述は五十殿の著作に多くを負っている。日本近代美術の文脈からロシアへの関心を明らかにした論文は以下。喜多孝臣 2008「大正から昭和前期におけるロシア美術の紹介と受容—プロレタリア美術運動を中心に—」『早稲田大学會津八一記念博物館研究紀要』, 早稲田大学會津八一記念博物館, pp. 17-30。美術分野ではないが、同時代の日露文化交流についてロシアのアーカイブ資料に基づく研究として次のものが挙げられる。内田健介「日ソ国交回復前後の文化交流とその政治的背景」永田靖他編 2017『歌舞伎と革命ロシア』, 森話社, pp. 66-90。この論文は五十殿が明らかにした「新ロシア展」開催の経緯の政治的背景を一部裏付けるものである。
- 2) 19世紀から20世紀初頭の新たな美術館の構想をアンソロジーとしてまとめた『アヴァンギャルド・ミューゼオロジー』が出版されたことで、美術館および文化行政の分野からロシア近代芸術の再考が進むことになった。Жиляев А. (ред.), Авангардная музеология, М., V-A-C Press, 2015。本書の英訳が出版されたことをきっかけにアメリカのウォーカー・アート・センターでアーティストであるヒト・シュタイエルや批評家ボリス・グロイスが参加した講演会が2016年11月20-21日に開かれ注目された。<https://walkerart.org/magazine/series/avant-museology> (2021年11月1日閲覧) こうした関心を受けて、2019年10月23日-20年2月23日にかけてソ連ではじめて設立された現代アート専門の国立ギャラリーである絵画文化館についての展覧会が開催されている。Государственная Третьяковская

- галерея, Авангард. Список №1: К 100- летию Музея живописной культуры. また、ロシアのリアリズム絵画再考を意図した重要な展覧会の例としては次のものを挙げておきたい。 *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920-1970*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, October 11, 2011-January 8, 2012. この展覧会のタイトルが複数形になっていることから示唆されるように、ロシア・イギリス・フランス・イタリアなどのヨーロッパにおける社会主義リアリズムの国際的な影響関係が明らかにされたことに意義がある。なお、2017年にロシア革命から百年を迎えたことから、この年の前後にいくつかロシア関連の展覧会が開催され、ロシア近代芸術についての見直しが行われた。英語圏における代表的なものは、以下が挙げられる。後者の展覧会はイタリアからアメリカに巡回した。 *Revolution: Russian Art 1917-1932*, Royal Academy of Arts, London, 11 February-17 April, 2017. *Revolutsiia! Demonstratsiia! Soviet Art Put to the Test*, V-A-C Foundation, Venice, May 13-August 25, 2017, The Art Institute of Chicago, October 29, 2017-January 14, 2018.
- 3) 『大正新興美術資料集成』によれば、ブルリユークが出演した展覧会は以下が挙げられる。1920年10月14日-30日に東京の星製菓、11月に大阪三越、12月に京都高島屋に巡回した「日本に於ける最初のロシア画展覧会」、1921年4月2日から4日東京日日新聞での「小笠原諸島の自然と人生、露国表現派絵画展覧会」、同年4月29日-5月1日横浜基督教青年会館での「露国画家作品展覧会」、同年9月16日-20日神戸三宮の元三百九番館「洋画家ダウイッド・ブルリユーク日本に於ける最初の露西亜画展覧会」、同年10月15日-28日東京上野の青陽楼、大阪の織物商組合、名古屋の愛知県商品陳列所に巡回の「第二回未来派美術展覧会」、同年11月21日-23日名古屋の十一屋呉服店「ブルリユーク個人展覧会」、1922年1月25日-29日京都大丸呉服店、2月11日-15日福岡県物産陳列所、3月24日-26日大阪府泉北郡浜寺町(現堺市)浜寺公会堂に巡回「ブルリユーク個展」、大阪白木屋での5月10日-14日「ブルリユーク展」。さらに、7月8日-10日福井の福井商業会議所での「第一回北荘社洋画展」。五十殿利治他編 2006『大正新興美術資料集成』, pp. 235-280. なお、ブルリユークの経歴については以下も参照。滝沢恭二 2002「ブルリユークとパリモフ —— 来日の背景と作品」町田市立国際美術館他『極東ロシアのモダニズム 1918-1928』, pp. 208-213.
- 4) ブブノワの日本での活動については次の展覧会カタログの年譜を参照した。町田市立国際版画美術館他 1995『ワルワーラ・ブブノワ展』, pp. 208-227.
- 5) この展覧会開催についても五十殿の著作に詳しい経緯が叙述されている。五十殿利治 1995『大正新興美術運動の研究』, pp. 777-804. 来日した美術批評家でロシア美術館の学芸員でもあったニコライ・プーニンは「日本の版画」と題する論文を1915年雑誌『アポロン』に発表しており、日本の浮世絵に高い関心を持っていた。彼は日本への旅程と滞在時の印象について日記と書簡に記録している。Пунин Н, Л. Зыков А (ред.). Мир Светил любовью: Дневник и Письма, М., Артист, 2000, pp. 269-293. なお遺族により、プーニンと日本に関する論文が発表され、その中で未発表の日記が明らかにされた。Каминская А. Зыков Н. 《Первая выставка русских художников в Японии в 1927 году: Токио, Осака, Нагойя》// Санкт-Петербург-Япония: XVIII-XXI вв., СПб., Европейский Дом, 2012. С. 150-183. 五十殿の研究では、プーニンの日記や書簡の内容は言及されていない。日本との関わりについては限定的な叙述にとどまっているものの、キュレーターとしての彼の活動を評価した文献として、以下も参照した。Murray, N. 2012. *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Times of Nikolay Punin*. Brill, Leiden.
- 6) 「リアリズム」には一般的には「写実主義」の訳語があてられるが、もちろん、文脈によって訳し合わせる必要があろう。本稿では「社会主義リアリズム」など研究で一般的に定着している用語にはそのまま「リアリズム」という表記を用い、文脈によって複数の表記を使っている。文中で「リアリズム」「レアリズム」などの表記が混在しているのは、引用箇所については統一せずに原文のままとしたためである。なお、「社会主義リアリズム」は1932年の党中央委員会でのすべての芸術団体の解消をへて、1934年の第一回ソヴェト作家会議で提唱され、視覚芸術だけでなく、あらゆる分野においての公的な様式となった。Groys, B. 2006. *Educating the masses: Socialist Realist Art. The Solomon Guggenheim Museum*. 2006. In *Russia!* p. 318. The Solomon Guggenheim Foundation, New York.
- 7) 五十殿利治 1995, pp. 252-259 を参照。五十殿はマチュエールの扱いやその表現に着目しながら、ブブ

- ノワのいう「機物」を説明しようとしている。それに対して、本論はロトチェンコの作品をインスタレーション的立体作品として解釈することで、新たな視点が提示できるのではないかという立場である。
- 8) ヴェ・ブブーヴァ 1922 「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就いて」 町田市立国際版画美術館 1995 『ワルワーラ・ブブノワ展』, p. 61.
 - 9) 同前。
 - 10) 滝沢恭司 1995 「来日直後のブブノワ構成主義の理念と実践一」 町田市立国際版画美術館他 1995 『ワルワーラ・ブブノワ展』 p. 27, 註2を参照。
 - 11) たとえば、ロシアの「事物」に単なる「もの」以上の積極的な意義を見出そうとした、代表的なものとして以下の研究がある。これによれば、ロシア構成主義者たちは資本主義社会とは異なる「社会主義的事物」の創出を目指したのである。Kiaer, C. 2005. *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian Constructivism*. MIT Press, Cambridge.
 - 12) *Лисицкий Э. Эренбург И.* (ред.), *Вещь*, № 1-2, Берлин, Скифы. 1922. なお、この雑誌の巻頭論文は翻訳がある。イリヤ・エレンブルク、エル・リシツキイ、土肥美夫訳「ロシアの封鎖は解かれはじめた」五十殿利治他編 1991 『ロシア・アヴァンギャルド コンストラクツィア 構成主義の展開』 国書刊行会, pp. 301-303.
 - 13) 足立元 2012 『前衛の遺伝子 アナキズムから戦後美術へ』, ブリュッケ, p. 119. 以下の文献でも川路による「三科」展覧会の批評への言及がある。Wisefeld, G. 2002. *Mavo: Japanese artists and the avant-garde, 1905-1931*, p. 102. University of California Press, Berkeley.
 - 14) 足立 2012, p. 123.
 - 15) Wisefeld, G. 2002. pp. 33-34. 村山はアルキペンコのベルリンのスタジオについて雑誌『中央美術』に寄稿した。アルキペンコの作品を見たことが村山がアッサンプラージュの実験を開始する一つのきっかけとなったことをワイゼンフェルドは示唆している。
 - 16) Wisefeld, G. 2002. p. 36. ベルリンでの村山知義のロシア芸術の接触については五十殿も言及している。五十殿利治 1995, p. 261.
 - 17) Wisefeld, G. 2002. p. 44. 「日本のカンディンスキー」が村山のニックネームだった。
 - 18) 足立 2012, p. 121.
 - 19) 五十殿 1995, p. 275 なお、「アクション」結成の起源には、彼らのパリでの交流が基盤となったと指摘されている。
 - 20) Wisefeld, G. 2002. p. 99.
 - 21) 足立 2012, p. 127.
 - 22) 同前。
 - 23) Leleu, N. 2012, “Let us place the eye under the control of touch”. In *Tatlin: New art for new life*, p. 124. Museum Tinguely, Basel.
 - 24) 五十殿利治他編 2006 『大正期新興美術資料集成』, 国書刊行会, p. 240. この資料によれば目録にタトリンの名前が確認できるが、作品名は不詳である。
 - 25) 滝沢恭司 2006 「分化から終焉へ——三科解散後の大正期新興美術運動について」五十殿利治他編 『大正期新興美術資料集成』, 国書刊行会, p. 511.
 - 26) 五十殿利治他編 2006 『大正期新興美術資料大成』, p. 412.
 - 27) 矢部友衛 1928 「コンチャロフスキー及びマンコフに就いて」機関紙『無産階級美術雑誌 造型地美術』造型美術家協会, 第1号, pp. 23-26.
 - 28) 日露芸術協会はロシア文化研究家の共同の場をつくることを目的とし、尾瀬敬止(1889-1952)を中心に設立された。1925年3月15日に設立総会を行っている。矢部も属していたグループ「造型」と緊密な関係を結んでいたとされる。喜多孝臣 2008 「大正から昭和前期におけるロシア美術の紹介と受容—プロレタリア美術運動を中心に—」『早稲田大学會津八一記念博物館研究紀要』早稲田大学會津八一記念博物館, pp. 21-23.
 - 29) 矢部友衛関係資料10、コンチャロフスキー関連、矢部友衛自筆原稿2、「画聖コンチャロフスキー」、東京都立現代美術館図書館所蔵。なお先行文献ではこの資料に直接言及したものはない。日付、ページ

数がなく、断片的なメモ書きであるためと考えられるが、当時の政治的状况を考えれば、出版された版とは異なる情報が残されていることは重要だと推測される。今後、より詳細なテキストの照合を進めていきたい。

- 30) 同前。
- 31) 「移動派」については以下の文献を参照した。Jackson, D. 2006. *The Wanderers and critical realism in nineteenth-century Russian Painting*. pp. 21-33. Manchester University Press. Manchester.
- 32) 上野理恵 2008 「移動派の創作における個の問題」慶應義塾大学日吉紀要『人文科学』No. 23, pp. 202-203. なお、ロシアの美術史家ドミトリー・サラビヤノフの指摘が引用され、レーピンが1873年から76年にパリに滞在していたことが触れられている。
- 33) 矢部友衛 1928 「マシコフ断片」『造型』第2号, p. 9. なお、アフル（革命ロシア芸術家同盟）は1928年にアフルル（革命芸術家同盟）に改名している。
- 34) 五十殿 1995 『大正期新興美術運動の研究』第13章「新ロシア展と初期「造型」」特に pp. 777-804 を参照。なお、2018年にサンクト・ペテルブルクのアンナ・アフマートワの家博物館にて、この展覧会の再現展示が行われ、筆者も資料翻訳に参加した。Каталог выставки 《Русские опять в Мода》. СПб., Музей Анны Ахматовой в Фонтаном Доме, 2018. 「新ロシア展」開催の際に来日した美術史家ニコライ・プーニンは、当時詩人アフマートワと内縁関係にあり、彼女にも日本から複数の手紙を書き送っている。これら書簡を含むプーニンによるロシア語資料を用いて、この展覧会の意義についてまとめたものが以下の拙論である（未定稿）。Emura K. 2019 “The Significance of ‘The New Russian Art Exhibition,’ 1927” on the 10th East Asian conference on Slavic Eurasian Studies at the University of Tokyo (not published). この「新ロシア展」にマレーヴィチやタトリンなどプーニンがすでに批評の中で言及し、擁護していた前衛芸術家の作品がなぜ展示されなかったのか、五十殿も疑問を投げかけているが、出品作品選択におけるプーニンの関与は非常に限定的なものだった可能性が高い。
- 35) 一氏義良 1925 「新しき「造型」についての一考察」『アトリエ』2巻7号, 1925年7月, p. 4. 本稿では主に再録された以下を参照した。五十殿利治編 2010 『美術批評家著作選集』, ゆまに書房, p. 61.
- 36) 同前。
- 37) 一氏 1925, p. 7, 五十殿利治編 2010, p. 64.
- 38) 一氏 1925, p. 7, 五十殿利治編 2010, p. 64.
- 39) 一氏 1925, p. 28 五十殿利治編 2010, p. 85.
- 40) 一氏 1925, p. 9, p. 66.
- 41) 五十殿利治 2010 「すべてがひっくりかへりつつあるうづまきのなかで —— 一氏義良の経歴と仕事」五十殿利治編 2010 『美術批評家著作選集』, p. 416.
- 42) 造型言 1927 「ネオ・リアリズムの絵画芸術に関する一論—今や我々は如何に描くべきか—」 p. 8, 喜寿孝臣編 2012 『美術批評家著作選集、第14巻、プロレタリア美術運動』, ゆまに書房, p. 36. この論文は無記名で発表されたが、岡本唐貴が自身の単独執筆だったことを後に認めている。喜寿孝臣 2012 「プロレタリア美術言説の文脈」喜寿孝臣編 『美術批評家著作選集』, p. 553.
- 43) 同前。
- 44) 喜寿 2012, p. 555.
- 45) Wisenfeld, G. 2002. p. 4.

The Influence of Russian Modern Art on Japanese Art in 1920s - Avant-Garde Art of “Sanka” and the Interest in Realism

EMURA Kimi

The aim of this study is to reframe the influence of Russian modern art on Japanese modern art in the 1920s, in the social and political context before the start of Soviet totalitarianism and Japanese fascism.

It is said that Western European art had a great impact on Japanese modern art, because many Japanese artists studied fine art in France or Germany. But Russian art became an alternative model of a new art tendency for the younger and more radical Japanese artists after the October Revolution in 1917. Considering the recent previous studies, this research demonstrates how the most radical wing of Japanese modern artists and critics were influenced by and attracted to Russian modern art, and consequently, they came to support socialist realism as a style of art.

Keywords: Russian Avant-garde Art; Japanese Modern Art Movement of Taisho Era; History of Cultural Exchange between Russia and Japan; Modern Art; Realism