

Rin Yamashita and Georges Rouault : Introduction to the Study of Modern Christian Art

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-07-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 鐸木, 道剛 メールアドレス: 所属:
URL	https://tohoku-gakuin.repo.nii.ac.jp/records/603

山下りんとルオー：近現代キリスト教美術研究序説

鐸木 道剛

① 山下りんのイコンとジョルジュ・ルオーの絵画

個人的な経験から始めさせていただきたい。山下りん（1857-1939）と彼女のイコンについて、1993年に『イコン』という小著で一章を割いて記し、それを柳宗玄先生（1917-）にお見せことがあった。柳先生は山下りんのイコン【図1】を一言のもとに「それはサン・シュルピスの絵画だね」とおっしゃった。パリのサン・シュルピス教会にはドラクロアの有名な壁画『ヤコブと天使の闘い』などがあることは知っており、70年代末に筆者も訪ねたことがあった。しかし「サン・シュルピスの美術（art of Saint-Sulpice）」ということでは否定的な意味で使われているとは知らなかった。柳宗玄自身の解説によると、それは「パリのサン・シュルピス教会の付近で俗悪な宗教美術品を売っていたところから、近代の低俗な宗教美術」を意味し、「主題が宗教的でも、形や色が卑俗な言葉でしか語らぬ」ものである¹。ウィリアム・ルビン（William S. Rubin 1927-2006）も「サン・シュルピスの美術はキッチュの特別な例で、商業的に多数生産されるもので、アメリカでもどこにでもあるが、パリのサン・シュルピス聖堂の周りの宗教店で広く売られているから、その名称がある」と記している²。「それに対する改革の試みの一つ」として柳は「クチュリエ神父³などの新しい宗教美術運動〈Art sacré〉」を挙げ、さらにジョルジュ・ルオー（1871-1958）を挙げる【図2】。「ルオーの場合、主題が非宗教的でも」、「形や色は宗教的な言葉を語っ

1 柳宗玄「ルオーの足跡」『ルオー』現代世界美術全集12、1972年、85頁

2 William S. Rubin, William S. Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, Columbia UP, 1961, p. 10. ルオー自身、サン・シュルピスの美術について問われたとき、単に「そんなものは存在しない」と無視したという。同書、96頁

3 Marie-Alain Couturier (1897-1954)。自ら考える新しい時代の「聖なる芸術（Art sacré）」の実現として1950年にアッシ（Assy）に全恩寵のノートルダム教会（Notre Dame de Tout Grâce）を建て、ルオーを始め、ボナール、レジェ、シャガール、マチスらに装飾を依頼した。クチュリエの「聖なる芸術（Art sacré）」については、クチュリエ自身の文章もあり、改めて考察する。Marie-Alain Couturier, *Art et liberté spirituelle*, Paris, 2008. まずは柳前掲書の83-84頁。アッシの聖堂についても、William S. Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, Columbia UP, 1961

ているのであり」,「宗教画と世俗画の区別はないというべき」とする⁴。柳がルオーを引き合いにだして否定した「近代の低俗な美術」とは、つまりは「因習踏襲的性格と迎合的要素」⁵がある,すなわち「キッチュ」である。山下りんのアイコンが「サン・シュルピスの美術」すなわちキッチュであるとは、2004年のNHKの新日曜美術館の「山下りん」特集で筆者が発言したし、近代の自己表現の芸術観からすると、山下りん作のアイコンは単なる模写でしかなく⁶、しかも19世紀のロシアのアカデミーの画家たち（例えばヘンリク・シエミラツキ：Henryk Siemiradzki 1843-1902）や、さらにはグイド・レーニ（Guido Reni 1575-1642）などバロック時代のセンチメンタルな宗教画を模写するロシア・アイコンを模写する（確かに、模写の模写である）山下りん作のアイコンはそれまでの伝統に従ったキッチュと言えよう。それと対照的なキリスト教テーマの絵画として柳が挙げるのがルオーである。そして、わが国でのルオー人気はパリ並みであるとして、柳宗玄は次のように書く。

「この作家（ルオー：鐸木註）が、古くから、そして近年とくに、日本人の関心をひいているのはどういう理由なのであろうか。ルオーに最初に関心を示した日本人は梅原龍三郎氏であり（1908年のことといわれる）、ルオーと早くから親交を結び、その傑作の数々を日本にもたらされたのは、故福島繁太郎氏であるが、ごく最近、日本にもたらされた《受難》の大連作54点をはじめ、いままで日本に渡来したルオーの作品は、少なくとも150点にも及ぶのではないかと思われる。（現在のところ出光美術館に400点⁷、パナソニック汐留ミュージアムに230点⁸：鐸木註）一般大衆のためにも、1951年の鎌倉の神奈川県立近代美術館で開かれたミゼレーレ展を始めとして、1953年（東京国立博物館ほか）、1958年（回顧展、ブリジストン美術館）、1965年（遺作展、国立西洋美術館ほか）、1971年（回顧展、東京 吉井画廊ほか）などが相次いで開かれてきた。その頻度はほとんどパリなみである。……おそらく、フランスを除いては、日本はルオーの芸術を愛好する国として、スイス、アメリカに次ぐであろう。」⁹

4 柳宗玄「ルオーの足跡」『ルオー』現代世界美術全集12, 1972年, 85頁

5 アブラム・モル『キッチュの心理学』（万沢正美訳）法政大学出版局, 1986年, 3頁

6 ドリスケルは、「近代における既成宗教と第一級の芸術との乖離の理由のひとつは、近代が個性の表現を宗教的経験の教義的側面の再現よりも重要視したことにある（The modernist privileging of individual expression over the representation of the doctrinal component of religious experience is also one cause of the increasing divergence in our century between organized religion and art of the first rank）」と書く。Michael Paul Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth Century France*, Pennsylvania, 1992, p. 258

7 『出光コレクションによるルオー展』2005年, 16頁

8 パナソニック汐留ミュージアム『ルオーコレクション名品選』2012年, 3頁

9 柳宗玄「ルオーの足跡」『ルオー』現代世界美術全集12, 集英社, 1972年, 83頁

② 日本におけるルオー受容

日本におけるルオー受容については、後藤新治による研究がある¹⁰。それを参照しつつ要点だけ記そう。

そもそも日本におけるルオーへの関心は、1908年にパリのサロン・ドートンヌ展で梅原龍三郎が最初に注目し、21年¹¹に『裸婦』を購入したことに始まるが、それとは別に福島繁太郎（1895-1960）が1922年にロンドンで「ゴルドン（John Gordon）という人の、モダン・フレンチ・ペインティングという本」でルオーを知り、1924年に水彩画『裸婦立像』を購入している¹²。

武者小路実篤（1885-1976）は、その福島所蔵のルオー作品を見て、ルオーに惹かれはじめる。「僕はルオーの名を若い時から知っていた。梅原龍三郎がルオーの画を一つ持っていた。ぼくはルオーの名を聞き、それが有望な画家だと言う事は梅原から聞いたが、老人一人をかいたもので、面白い画だと思って名は覚えたがそれ程偉大な画家である事を知ったのは、福島夫妻が傑作をいくつか買って来たのを見たからだ。それで西欧にゆく時、福島君にたのんで紹介してもらった」¹³。それは1936年のことであった。

1931年から57年までパリで生活していた高田博厚（1900-87）は、その武者小路実篤に同行してルオーに会っている。「最初にルオーとイザベル嬢を知ったのは、戦前武者小路実篤さんが、福島繁太郎さんの紹介状を持参して、ルオー、マティス、ピカソ、ドランを訪ねた時介添役として同行したのである」¹⁴

森有正（1911-76）も武者小路の文章でルオーを知るが、直接には1950年にパリに到着して以降、高田博厚に負うところが大きい。「ルオーについては、フランスにくる前はほとんど何も知りませんでした。武者小路実篤氏が何かの中にルオーの画について書かれておられたのを読んで、その言葉に大変感動したことを記憶していますが、ルオーそのものは全然見るすべもなく、複製も知らず、何の知識ももっていませんでした。パリに来て高

10 後藤新治「近代日本美術史のルオー受容 1908年から1958年まで（1）」『西南学院大学 国際文化論集』第21巻、第1号、2006年

11 1920年、梅原再渡仏の際に入手したと書かれている。梅原龍三郎「ジョルジュ・ルオーの思い出」『生誕100年記念ルオー展』カタログ（1971年）所載、頁記載無。後藤前掲論文、95頁

12 後藤前掲論文、96頁。福島繁太郎編著『ルオー』新潮社、1958年、42頁。ここに引かれているジョン・ゴルドンの本は入手できていないが、Jan Gordon（1882-1944）、*Modern French Painters*, London, 1923（1929新版）では、ルオーは89-90頁の2頁にわたって紹介されている。あるいはこの本のことか？

13 武者小路実篤「ジョルジュ・ルオーの思い出」『生誕100年記念ルオー展』カタログ（1971年）所載、頁記載無

14 高田博厚「ルオー」『人間の風景』朝日新聞社、1971年、114頁

田さんとお知り合いになって数年してから、ルオーのことがだんだん私達の会話に出るようになり、現代美術館に陳列されている作品のほか、展覧会などで、ルオーの作品を多く見るようになりました。その中で、ルオーを直接識り傾倒しておられる高田さんの談話は私にとって実に貴重なもので、これに関しては、高田さんにどんなに感謝しても感謝し切れない想いがしています¹⁵と記している。

日本におけるルオー受容をまとめると、次のようになる。

梅原龍三郎（1888-1986）

パリのサロン・ドートンヌで1908年に作品に出会う。1921年購入

福島繁太郎（1895-1960）

1922年にJohn Gordon, *Modern French Painters* (London, 1923) で知る。1924年購入

里見勝蔵（1895-1981）

1921-25年パリ滞在。師ブラマンク（Vlamanck 1876-1958）から話をきく

武者小路実篤（1885-1976）

福島所蔵の作品をみて、1936年パリでルオーを訪問

高田博厚（1900-87）

1936年、武者小路実篤の付添でルオー宅を訪問

森有正（1911-76）

1950年渡仏以降、ルオーを知る。

柳宗玄（1917-）

雑誌「エスプリ」、1953年の展覧会でルオーを知る。

吉井長三（1930-）

1953年の展覧会でルオーを知る。

白樺派の人脈が日本におけるルオー評価に大きな影響を与えたことがわかる。それをまとめるかのように吉井長三（1930-）は次のように記す。

「梅原先生のルオー発見は、武者小路実篤先生や志賀直哉先生らの白樺派の人たちにすぐに伝染し、武者小路さんはルオーに会いに行つてルオーから絵を一枚買ってきたし、志賀さんも戦後パリに渡り、ルオーには会えなかったけれど、ルオーを買ってきた。ルオー

15 森有正「ルオーについて」（1967年）『遙かなノートルダム』（『森有正エッセー集成3』所載）ちくま学芸文庫、1999年、172頁

がまだ知られなかった時代から、白樺派を中心に熱烈なファンは広がっていたのだ¹⁶。

③ 日本におけるルオー評価：表現主義から「精神性へ」

ルオーの様式は、白樺派の表現主義と通じるころがあったのであろうか。ルオーの日本での人気はなぜなのか。それについても柳の考察がある。

柳宗玄は「たしかにルオーの芸術には日本人の感覚に強く訴えるものがある。初期の風景画には、東洋画に極めて近いものがあり、達者な線描や奔放な着彩には、例えば鉄斎を思わせるものがある。ルオーの絵は、たしかにアングルの古典主義やクールベの写実主義などよりは遥かに親しみ易いものであろう¹⁷」と書いて「達者な線描や奔放な着彩」つまりは武者小路がいうような表現主義¹⁸との共通点を指摘している。たしかにルオーはキャンバスを水平に置いて絵具を使っている【図3】。これはルネサンス時代のアルベルティ(Leon Battista Alberti 1404-72)のいう「窓」としての絵画ではない。窓を通して神を見るのではなく、内面を吐露するのであり、その区別をワルター・ベンヤミン(Walter Benjamin 1892-1940)はエッセイ「絵画と素描(Malerei und Graphik)」(1917年)のなかで、縦置きと横置きでの絵画制作を比較して考察している。ベンヤミンは前者を再現的(darstellen)で絵画(Malerei)的で「もの」(Dinge)扱いとし、後者を象徴的(symbolisch)で素描(Graphiken)的で「印(Zeichen)」であるとする¹⁹。縦置きは神の再現であり、横置きは表現主義である。古来、日本では書画が横置きでの制作であったのに対して、そこに縦置きの絵画を持ち込んだのがワーグマンであり【図4】、フォンタネージであった【図5】。横置きのキャンバスで制作するルオーに確かに表現主義はあるだろう²⁰。

しかし福島繁太郎はそこで「精神」という言葉を使う。「色彩の美しさも、構図の厳しさも、マチエルの魅力もさることながら、精神の高さを感じない人には、ルオー芸術は解らない²¹」。吉井長三(1930～)も同じ「精神」という言葉を使ってルオー作品を評価し、「ルノアールにしたって、セザンヌにしたって、いろいろきれいな明るい絵はあるけれど、ル

16 吉井長三『銀座画廊物語』角川書店、2008年、78頁

17 柳宗玄「ルオーの足跡」『ルオー』(現代世界美術全集12)集英社、1972年、83頁

18 「吾人は自己の個性を無慮慮に発揮しなければいけない。それには出来るだけ全力をもって生活しなければならない。」武者小路実篤「個性についての雑感」『白樺』(1912年、10月号)所載

19 ワルター・ベンヤミン「絵画芸術とグラフィック芸術」(1917)『ベンヤミン・コレクション5 思考のスペクトル』ちくま学芸文庫、2010年、107頁。Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II-2, Suhrkamp, 1991, S. 602-3

20 ついでながら表現主義をあくまで縦置きで実行するのがサイ・トゥオンブリ(Cy Twombly 1928-2011)である。現代のデュビュッフェともいうべき画家で、子供のままであるが、西洋絵画の「窓」の観念を捨てることはなかった【図6】。

21 福島繁太郎『ルオー』新潮社、1958年、78頁

オーの絵のようなショックというか、衝撃を受けることはない。色がきれいだとか、美しいとか、そんなうわべのことではなく、何だか非常に深い、精神性の高いものがあり、その奥深さにショックを受けるとともに、なぜか自分が救われたような感じになったのだ²²と書く。また伊藤廉も、「ルオーの厚く塗ってある絵具の様子と、そのある部分だけを切っで見ると、それだけだっとうつくしい。こういううつくしきは絵でなくてもあると思う。けれど、そういう肌だけでは、芸術ではないと僕は思う。大切なのは精神であって、つまり、ルオーの芸術を支えている精神的なもの、それは、いわば人間の生存にとってもっとも大切なもの。そういう意味で、ルオーという画家は立派だと思う²³」と対談で語る。

しかし「精神性」、この言葉ほど曖昧な言葉はない。スピリチュアリティ (spirituality) の訳語であろうが、そうなると「宗教性」とも訳せる。たしかに武者小路実篤は「宗教」の言葉を使っている。「自分は始め、前にかいたやうにルオー好きでなかった。しかし一度、二科で有島生馬の持ってゐるルオーがマチスやドランと並んでかかつてみて少しも遜色がなかつた許りでなく、反つてより深味や強さがあるのを知って感心した。又その画が不思議に日本の古い宗教画を見るやうな味があるのに驚いた。」²⁴

そしてまた「精神」つまり「霊 (spirit)」は「聖霊 (Holy Spirit)」に通じる。旧約聖書の創世記のアダムの創造のときに、神がアダムに吹き込んだ「命の息 (πνοη ζωης: the breath of life)」のこととしてよいだろう (『創世記』2章7節)。

「精神性」にしろ「宗教性」にしろ、柳宗玄の次のような書き方のほうが具体的で正確である。「彼の芸術は、要するに彼自身の言葉をかりれば熱烈な信仰告白にほかならない。それは20世紀のキリスト教思想の最も輝かしい業績のひとつである」²⁵。そして更に柳は次のように回想する。

「父 (柳宗悦) はルオーなど、美術の話私にすることはほとんどありませんでした。忙しい人でしたから。私は、戦後東大の研究室にいたときに、たまたま上智大学のドイツ人司祭に「エスプリ」というキリスト教の雑誌を見せられ、そこにルオーのことが書いてあったのを読んで感心し、そのあと「ルオーの宗教性」という文章を書きまして、父に見せたいたく感心してくれました。それ以来、私はルオーについてますます強い関心をもつようになりました。1953年に東京国立博物館のルオー展を見て、彼は他の画家と違って、人間の心の中にまで入りこむ画家であるという感じがして、その頃から私はますます彼に

22 吉井長三『銀座画廊物語』2008年、76-77頁

23 対談「ルオーの芸術」『美術手帖』特集 ルオー、1959年、12月号、47頁

24 武者小路実篤「ヂョルヂュ・ルオーの藝術」『西洋美術文庫 第二十巻 ルオー』アトリエ社、1939年、16頁。後藤前掲(註10)論文、88頁

25 柳宗玄『ルオー』(現代美術 13) みすず書房、1960年、14頁

惹かれるようになりました』²⁶。

④ ルオーと「苦しむ神」

高田博厚も曖昧な「精神性」で語ることはない。「彼がキリストの顔を画いたから宗教的なのではない。悪や不正に対する怒りと、不幸や醜さに対する憐みと、善良な魂の諦めが「神」に祈りをする。これがミゼリコルド、ミセレーレの意味である。ルオーの作品一切が「神」へのこの祈りと訴えであった。」²⁷

これは1958年の高田博厚の文章で、さすがに慧眼である。近年のルオー研究者のスー・ユン・カン (Sou Yun Kan) は次のように書いている。「ルオーの作品は、ルオー自身の主張もあって、作品の様式面だけで考察されてきた。ルオーは芸術の魅力は本質的に視覚的なものでなければならぬと言明していたからである。それゆえ従来のルオーの研究はすべて様式的新機軸のみを扱った。1959年のリオネッロ・ヴェントゥーリ (Lionello Venturi 1885-1961) のモノグラフ (1959年初版, 1972年改訂版), そして1992年の『ルオーの初期: 1903-1920年』の展覧会カタログがそうで、ルオー作品の図像学研究がなされねばならないのに、1962年のクルティオンの包括的モノグラフでさえ、広く一般的な分析をしたに過ぎなかった。フランソワ・シャボン (François Chapon) やベルナルド・ドリヴァル (Bernard Dorival 1914-2003) もルオー作品の総カタログで、ルオー作品の内容に踏み込むが、表面的な扱いに留まっていて、概説レベルを超えた考察はなされていない」²⁸。しかし先駆的研究はアメリカの神学者ディアレス (William A. Dyrness 1943-) によってなされている。1971年刊行の『ルオー: 苦しみと救済のヴィジョン』である²⁹。そして近年2008年にボストンで開催された展覧会『神秘的マスク: ジョルジュ・ルオーにおける見かけと現実』と、それに合わせて出版されたカタログがある³⁰。ルオーの死後50年経て、1940年代50年代のルオーの名声は無視されてきたとし、この展覧会とカタログの出版は新しい世代にルオーを紹介するためであるとし、美術史学、歴史、神学の学際的なもので、カタログは30編の論文からなる。

26 柳宗玄「対談 ルオーと白樺派」『ルオーと白樺派』展カタログ, 松下電工汐留ミュージアム, 2005年, 4頁

27 高田博厚「ルオーとキリスト教美術」『みづゑ』1958年臨時増刊, 16頁。以下に再録。高田博厚『ルオー』みすず書房, 1965年, 125頁。『高田博厚著作集 III 美の創造』朝日新聞社, 1985年, 283頁

28 Sou Yun Kang, *Rouault in Perspective: Contextual and Theoretical Study of His Art*, Lanham, 2000, pp. 1-3

29 William Dyrness, *Rouault: A Vision of Suffering and Salvation*, Michigan, 1971

30 Stephen Schlosser (ed.), *Mystic Masque: Semblance and Reality in Georges Rouault 1871-1958*, Boston College, 2008

高田博厚が指摘した「苦しむ神」との表象は神話として普遍的なもので、室町時代の日本にもあって、それがキリシタン時代のキリスト教受容の背景であったとは和辻哲郎(1889-1960)の論(1951年)である。和辻はこう書く。「苦しむ神、死んで蘇る神は、室町時代末期の日本の民衆にとって、非常に親しいものであった。もちろん、日本人すべてがそれを信じていたというのではない。当時の宗教としては、禅宗や浄土真宗や日蓮などが最も有力であった。しかし日本の民衆のなかに、苦しむ神、死んで蘇る神というごとき観念を理解し得る能力のあったことは、疑うべくもない。そういう民衆にとっては、キリストの十字架の物語は、決して理解し難いものではなかったであろう」³¹。そこで想起されるのは、現代日本のキリスト教の最も自覚的に日本的な神学(the most self-consciously Japanese of the current theological tendencies in Japan)³²として評価される北森嘉蔵(1916-98)の『神の痛みの神学(the Theology of the Pain of God)』(1936年)である。この「苦しむ神」との表象は北森も指摘するようにエレミヤ書やイザヤ書53章の「苦難の僕(a man of sorrows)」にさかのぼるものである。「彼にはわれわれの見るべき姿がなく、威厳もなく、われわれの慕うべき美しさもない。……彼はみずから懲らしめをうけて、われわれに平安を与え、その打たれた傷によって、われわれはいやされたのだ。」

高田博厚のルオー理解にはこういう文脈もあるといえるだろう。この高田博厚との出会いを中村雄二郎(1925年生)は次のように回想している。「素材、材料、物質、つまりマテリアルなものとの格闘において、もののかたちをとらえ、あるいはあるべき姿を発見していく——そういうところにこそ、芸術のみならず、思想や学問の要諦もあるのではないか、ということに自分なりに思い到ったときに、わたしは、たまたま高田さんと出会った」³³と記している。この中村雄二郎が読み取った高田博厚の唯物論こそ、キリスト教文化の根幹を形成するものなのであり、共産主義崩壊後のスラヴォイ・ジジェク(Slavoj Žižek b. 1949)が記すところと呼応している。ジジェクは書く。「キリスト教とマルクス主義には直接の繋がりがあがる。しかり、キリスト教とマルクス主義は新しい精神主義に対して同じ側にたって戦わねばならない(There is a direct lineage from Christianity and Marxism; yes, Christianity and Marxism should fight on the same side of the barricade against the onslaught of new spiritualism)。」³⁴これは安易な神秘主義の否定である。神秘は受肉のみであり、それ以外のものを神秘とすることは偶像崇拜である。既に787年の第二ニケア公

31 和辻哲郎「埋もれた日本：キリシタン渡来時代前後における日本の思想的情況」『和辻哲郎全集』第3巻、岩波書店、1962年、392頁

32 Carl Michalson, *Japanese Contributions to Christian Theology*, Philadelphia, 1960, p. 73

33 中村雄二郎「高田博厚との出会い」、高田博厚『薔薇窓から』(1972年、筑摩書房)所載、319頁

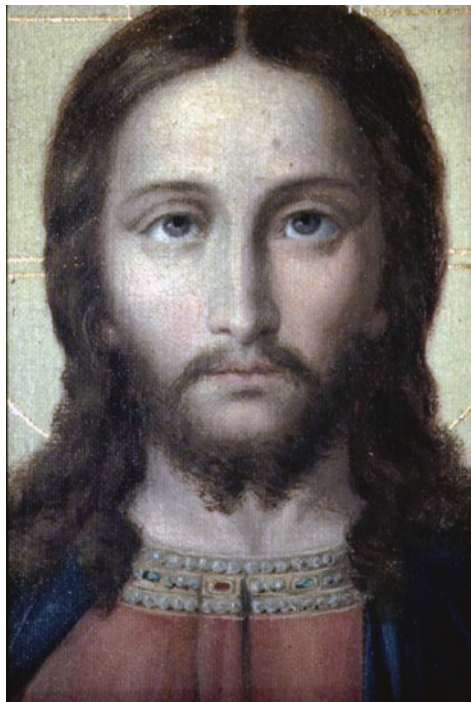
34 Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute*, 2000, p. 2. 邦訳『脆弱なる絶対』(中山徹訳)青土社、2001年、8頁

会儀でラトレイア (λατρεία) とプロスキネシス (προσκύνησις) の区別ははっきりと書かれていた。神への絶対的礼拝 (ラトレイア) とそれ以外のものへの相対的礼拝 (プロスキネシス) である。物質は受肉によって神との関係が回復され聖とされる。これは共産主義を唯物論とし、キリスト教を唯心論とする図式で考えていた時代には予想もしなかった、究極の唯物論としてのキリスト教である。「ヨハネの第1の手紙」の冒頭にはこう記されている。「初めからあったもの、わたしたちが聞いたもの、目で見たもの、よく見て手で触れたものを伝えます」(第1章1節)。従来、プロテスタントの「聖書のみ (Sola scriptura)」あるいはそもそも「ヨハネによる福音書」の冒頭の「初めに言葉があった」ゆえに、福音における諸感覚、特に視覚の役割は軽視されてきた。そのことによりやく気付いてきた³⁵。すなわち神は「もの」となり、すべての感覚の対象となったのである。それによって神と「もの」の世界が仲介され、旧約による悲惨な物質世界が新約の受肉によって聖化される。これはビザンティン世界において成立したイコン論であり、物質による神の表象、すなわちすべての芸術の起源である。ルオー作品、そして欧米において、日本においてキリスト教離れと一般に言われる近代と現代におけるキリスト教と芸術について、こういう観点から新しい解釈が可能であろう。

<図版出典>

- 【図1】 佐久間康郎氏撮影
- 【図2】 Stephen Schlosser (ed.), *Mystic Masque: Semblance and Reality in Georges Rouault 1871-1958*, Boston College, 2008, p. 466
- 【図3】 <http://www.rouault-paintings.com/introduction.htm>
- 【図4】 『没後100年 五姓田義松—最後の天才』展カタログ, 神奈川県立歴史博物館, 2015年, 133頁, 図版KPM-55
- 【図5】 『松岡壽先生』松岡壽先生伝記編纂会, 1941年(復刻版, 中央公論美術出版, 1995年), 第6口絵
- 【図6】 <http://roads.co/roads-blog/one-to-know-cy-twombly-artist>

35 ビザンティン中世美術史研究においては、既に20世紀末から受肉論そして物質性への言及が頻繁になされている。そしてキリスト教においても、文字だけでなく視覚をはじめとする諸感覚の重要性の確認がされている。キーワードは物質性 (materiality), 視覚 (visuality), そして逆観点からの不可視性 (invisibility) であろう。いくつか例を挙げておく。近年では中世美術についてのベンチェヴァの研究が特筆すべきである。また聖書学への影響はヒースの著作に見られる。Robert S. Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, Cambridge, 2000. Georgia Frank, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, California, 2000. Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, Pennsylvania, 2010. J.M.F. Heath, *Paul's Visual Piety: The Metamorphosis of the Beholder*, Oxford, 2013. また美術全般にわたっては次の論文集が注目すべきである。確実に美術史研究の新展開を示す。Sally M. Promey (ed.), *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*, Yale, 2014.



【図 1】

山下りん
1857-1939

『ハリストス』(部分)

制作年不詳

高清水ハリストス正教会



【図 2】

Georges Rouault
1871-1958

『嘲弄されるキリスト』
39×25 1/4 inches
1905 年

Chrysler Museum of Art,
Norfolk, Virginia



【図 3】

Georges Rouault
1871-1958

1953年のルオー

Photo by Yvonne Chevalier



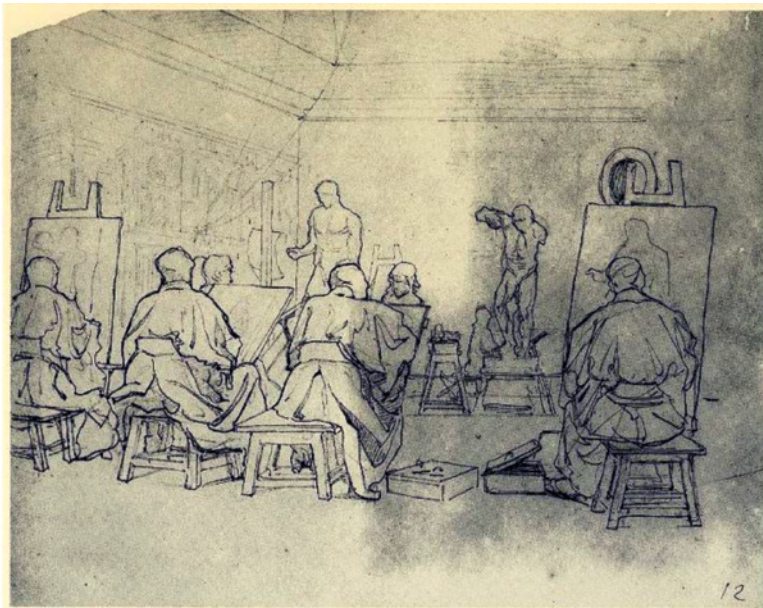
【図 4】

五姓田義松
1855-1915

チャールズ・ワグマン
(Charles Wirgman 1832-91) 画作像

23.3×16.2 cm

五姓田義松旧蔵

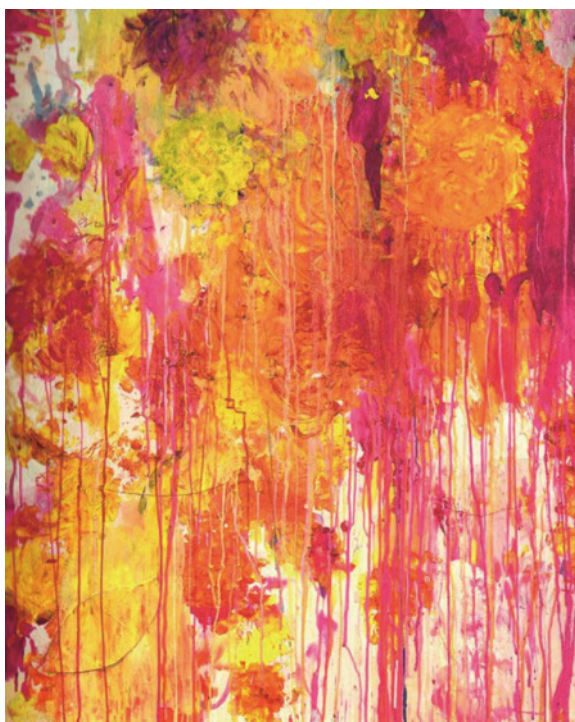


【図5】

松岡壽
1862-1944

『工部美術学校教場』

忠 井浅・敬 西・吉源橋高リヨ右 場教校學術美部工



【図6】

Cy Twombly

1928-2011