

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ► 藝術、國家、個人：日本近代之例

Art, the Nation, and the Individual in Japanese modern society

doi:10.6752/JCS.201710\_(24).0003

文化研究, (24), 2017

Router: A Journal of Cultural Studies, (24), 2017

作者/Author : 伊藤徹(ITO, Toru);李淑珠(Su-chu LI)

頁數/Page : 53-80

出版日期/Publication Date : 2017/10

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201710\\_\(24\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201710_(24).0003)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

**Art, the Nation, and the Individual in Japanese modern society**

ITO, Toru, Su-chu LI

**藝術、國家、個人：  
日本近代之例**

伊藤徹著  
李淑珠譯

這是本人第一次發表中文論文，承蒙國立台灣大學黃蘭翔教授及明志  
科技大學李淑珠副教授鼎力相助，在此向兩位表達感謝之意。  
伊藤徹，日本國立京都工藝纖維大學工藝科學研究科教授  
電子信箱：[toito@kit.ac.jp](mailto:toito@kit.ac.jp)  
李淑珠，明志科技大學視覺傳達設計系副教授

我們通常將藝術理解為個人思想或感情的表現，但這樣的理據以及與此連動的「獨創性」，已逐漸成為過去式。在如此現況下，本論文檢討了在日本的近代化過程中，具有以自我表現為基礎的藝術觀以及具有以國家為創作原點的藝術觀的歷史交替。根據本論文的歷史見解，個人主義的藝術觀，從1904-1905年的日俄戰爭之後的明治末期到1923年的關東大震災為止，大約涵蓋整個大正時期，並由同時代致力於西洋美術受容的文學團體《白樺》派所代表。這種思潮的興起，可回溯至1890年前後，透過大日本帝國憲法的頒布與實施，明治日本具備了近代國家的形式。從這時候算起，大約十年的時間，本論文將之視為從國家主義到個人主義的移行期，以夏目漱石和外山正一等人為線索，確認思想上的變革後，依此描繪精神史的底圖，此外，也提出了在這個時期前後的兩個美術上的寫實主義(realism)。亦即，驚訝於西方油畫具有的再現性的敏銳，欲將之作為資訊傳達工具來報效國家而將其一生奉獻給此種技術的受容・展開・普及的高橋由一，以及一面以國家為基底來看待藝術，一面與《白樺》派有深交的岸田劉生；藉由探討此二人的軌跡，確認個人的獨創性因「自然」概念而得以普遍化的過程，作為美術上個人主義表現的具體範例。

關鍵詞：岸田劉生、《白樺》派、高橋由一、外山正一、夏目漱石

### Abstract

We normally take “fine art” as an act by an individual creator, and his work as an expression of his personality. However such an image of “fine art” has already lost its plausibility in the circumstances of today, which for example, often includes team production in the case of movies or animation films. This paper deals with two oil painters in the Japanese modern time, Takahashi Yuichi and Kishida Ryūsei, and their realistic intentions, in order to explore their differing fundamental thoughts. Takahashi, the pioneer of Japanese oil painting, was impressed by the painting style introduced by the Western world during the Meiji Restoration and devoted himself to its acquisition and spread throughout Japan. His passion was sustained by his belief that the exact representation of oil painting could contribute to the modernization of Japan as state. On the contrary Kishida’s realism has its background in individualism after the Russo-Japanese War. The individualistic style of thought shared by many contemporary artists and intellectuals tended to combine the individual personality with the transcendent named “Nature” or “Humankind”. In the case of Kishida the representation of ordinary things in paintings meant the assimilation of himself to “the Great Nature”. Contrasting the differences between both painters, this article shows a change from the state to the individual in the intellectual history of Japanese modern time, which can provide the concept of “fine arts” with a historical view point.

**Keywords:** Kishida Ryūsei, Natsume Sōseki, Shirakaba-ha, Takahashi Yuichi, Toyama Masakazu

# airiti

1912年10月夏目漱石(1867-1916)在其唯一的一篇美術評論〈文展與藝術〉中，以「藝術始於自我的表現，終於自我的表現」作為開場(1995: 507)。然而，像這樣結合獨創性個人來想像藝術的時代，恐怕在今日已成過去。的確我們現在也仍舊以作者名來稱呼藝術作品，誇示作者自身的獨創性，但這個名稱背後，實際上存在著複數的製作者，作者名只是代表他們全體的一個表象，這個事實，我們早已經心領神會。只要想到現代是一個習慣將一切事物包含藝術在內，大量生產、大量消費的社會，也就沒什麼好大驚小怪。例如漫畫或動畫，即使附上了作者名，也不可能是由單一個人來完成整個製作。然而，藝術主體的複數化，也或許是匿名化，並非首次發生在否定唯一性和一次性的複製技術時代裡。自古，一件作品的製作，有時堪稱有無數的人類參與，例如經過漫長歲月建造而成的哥德式教堂等建築的歷史，便是最佳證明。換言之，能由藝術家一個人完成作品所有製程的，只局限於繪畫等極少數領域，若把視野擴展到版畫，就會出現分工的要求，而工藝的領域，製作主體的複數性就變成理所當然了。或者，乍見似乎是吐露個人情感的文學作品，例如俳句或短歌，也是出自於句會或歌會之類的結社活動，所以無法輕易地將之定調為個人藝術。如此看來，也是俳人中佼佼者的漱石，其所對於「作為自我表現的藝術」的理解，很可能是受類型限制以及以個人為基軸的近代社會的成立為背景、具有歷史條件的見解。

若將藝術的主體設定為個人，而且必須在一定的歷史條件之下才能成立的話，可能會衍生出不少的質疑。例如結合藝術一詞的「獨創性」概念等等，可能會喪失其結合上的自明性。不只是藝術，附加在人類製作物上的獨創性這個概念可否成立，至少也必須重新檢討。當個體這個容納感情或思想等應該被表現的內容的存在處於不穩定狀況時，「表現」的概念也應該無法具有像以前一樣的泛通性。複數的人類，克服長期的工作時間參與製作，在此「表現」的所謂的「精神」，即使假定真有其事，也極可能是後來的添加物。與此連動的作品的「完成」概念，也勢必會變得可疑，作品變成停留在過程中的某物，即使其中具有「結束」，其涵義也將異於「完美」。<sup>1</sup>

1 藝術主體的複數性、現代藝術的特徵以及柳宗悅的民藝理論之間關係的論述，請參見拙文：ITŌ (2014)。

圍繞著藝術的基礎概念的動搖，筆者認為它明示了今天藝術理解本身的問題。如果作為藝術主體的自我的消失已成歷史事實，那麼，今日的藝術創作者，究竟是誰？不，應該說今日的藝術，到底是什麼？又是否與以前的所謂藝術，在根本上不同？對歷史提問，經常必須是對提問者本身的現實的質疑。本論文暫且保留對今日「藝術」實相的提問，只就日本近代的藝術與國家、以及個人之間的關係予以考察，但考察的根源，絕對是在於這個提問。

## 二、

讓我們回到1912年夏目漱石的那句話。這句話，確如字面所示，是在主張藝術的個人主義，但漱石身對這樣的思潮絕非毫不抱持懷疑就予以肯定。他當然是日本近代的代表小說家，但在其志向的底層，卻可窺見不同於個人主義的東西。那是對國家或其最小單位的家庭共同體的鄉愁，像這種過去的日本人的殘音，指出了漱石在精神史上的位置。亦即，其生命與藝術的基盤，是從古老的國家共同體，移行至個人主義的不安定時期下的產物。

這種精神史上的狀況，也反映於所謂的前期三部曲：《三四郎》(1909)、《從此以後》(1910)、《門》(1911)。例如《三四郎》是描寫從故鄉熊本到東京的青年對大學所代表的知性世界以及對女性的憧憬，並以母親所象徵的故鄉記憶為背景。這個故事構造本身，呈現出上述家庭共同體的殘存以及與其之切割。《從此以後》則是描寫「高等遊民」的故事主角代助，認為勞動是對他者的依存而予以拒絕、只活在藝術和官能的世界中，不久，他便與自述的「自我本位」這句話，一同顯示出對個人主義的傾斜。違背在經濟上支撐自己享樂生活的父兄的期待，與友人之妻陷入不倫關係，便是該傾向的最直率表現。故事結尾處已經預告主角遭到流放，這正是三部曲的最後一部《門》的內容。《門》所描寫的宗助和其妻阿米，兩人因為背負著過去不倫的陰影，自我極度限制與社會的關係，在郊外的租屋處苟且偷生。在此流放之地，如同小說最後所描寫的：宗助白忙一場的禪寺行，點出宗教的救濟之光也難射入他們的心靈，彼此依附的這對夫妻本身，也因將阿米的流產視為對過去的詛咒，而無法產出新生的希望。宗助的禪寺行，原本的動機也只是為了逃避阿米從前親近男人的報應，事先並未告知阿米，暗示著這個逃避也是一種背叛的行為。至少，兩人之間已經潛藏難以填補的鴻溝，加上宗助與其親朋好友之間的斷絕，這本小說描寫的應該是：面對共同體的喪失以及關

係重建困難而懊惱不已的個人。之後的漱石小說，即使標榜著個人主義，也仍持續描寫與共同體切割的「寂寞自我」：《彼岸過後》(1912)的須永、《行人》(1914)的一郎、《心》(1914)的「老師」、《道草》(1915)的健三等等，這個系譜一直延續到其遺作《明暗》(1917)的津田。

這個「寂寞」，例如就《心》來看，顯然在「老師」這個卓越的個人，以明治天皇之死及乃木希典(1849-1912)殉死的歷史事件為由選擇走上自殺之途的這種就個人主義觀點來看極為不可思議的情節中，表露無遺。收到1912年7月30日明治天皇的死訊，9月13日，舉行公祭這天，乙未戰爭後曾來台擔任總督、為日本統治的安定貢獻心力的乃木希典，與夫人一起自殺身亡。參加西南戰爭以來、誓死效忠明治天皇的乃木被視為軍人之典範，其殉死，對漱石或對與其同為日本近代代表小說家的森鷗外(1862-1922)而言，是一個非常具衝擊性的事件。亦即，對他們來說，乃木是明治日本的象徵，天皇之死與乃木的殉死，是超越單純個人之死的事件。受此事件的影響，漱石讓「老師」說出：「明治精神始於天皇，終於天皇」，暗示其自殺有可能是對「明治精神」的殉死(1994: 297)。「老師」這個《心》的主角也與其他漱石作品的主角相同，是一個與明治國家基本單位的家庭共同體切割的孤獨知識分子，這樣的他，將自身之死與「明治精神」相結合，讓人有一種格格不入的感覺。

然而，個人主義與為國捐軀結合在一起的奇妙感，反而讓我們可以測定漱石的個人主義在精神史上的位置。例如武者小路實篤(1885-1976)或志賀直哉(1883-1971)，這些比漱石和鷗外小20歲左右的年輕世代知識分子，對此殉死事件，態度都極為冷淡。由乃木擔任院長、並以培育皇室「御用同學」為目的的學習院，在此就讀的這些年輕人，認為這個殉死是愚笨的行為，因為對他們而言，這個死，表現的只是作為自我存在的苦惱意志的薄弱。這二人所屬的《白樺》派，是標榜「活出自我」理念的文學·美術團體，為首的武者小路，認為漱石《從此以後》的代助對抗舊世代的家庭共同體，是一個個體存在的悲劇，並據此認為漱石其實是在讚揚這個存在的價值(1987: 330)。若以個人主義的立場來看，這是比漱石本身更為直接的見解，但這反而抹除了漱石持續保有的「自我的寂寞」，借用本多秋五(1908-2001)的說法：「那個把漱石逼成神經衰弱的重擔，整個得以脫掉丟棄」(1965: 57)。就《白樺》派的觀點，這個「寂寞」，頂多只是舊世代的遺響，前述「藝術始於自我的表現，終於自我的表現」的漱石，是他們的前輩，但並非同世代，或是，介於新舊中間的世代。

漱石的「寂寞自我」所表現的，如同上述，在精神史上是「明治精

神」，也就是一種以國家為依歸的生存根本模式已經崩壞的感覺。然而這種崩壞，並非在1912年的7月突然間發生，筆者以為應該是已經醞釀了一段時間。要在歷史學上判定出這段時間，並非易事，但筆者認為始於1890年左右的明治後半，這個崩壞便已經開始。這個時間與日本歷經大日本帝國憲法的頒布實施、甲午戰爭、日俄戰爭等歷史事件，完成近代國家的過程相重疊。以家庭共同體為基本單位的明治日本，其完成卻導致了歸屬國家的生存模式的崩壞，說起來真是既奇妙又諷刺。努力邁向完成的目標，是國家體制的維持與獨立，亦即避免成為西方列強的殖民地，而這個規避，必須仰賴西洋科學技術的導入。目的在一定程度達成之際，為了達成而使用的西化、近代化的「手段」，卻因內含在其中的個人主義傾向，使得原本應該加以維持的國家內在實質遭到腐蝕，這也是無可厚非之事。

漱石「寂寞自我」的源流，可以追溯到例如二葉亭四迷(1864-1909)於1887年至1889年的小說《浮雲》的男主角內海文三（1981: 3-155）。背負著故鄉=家庭共同體的期待，靠著修習學問，在作為國家具體現象的官僚組織中謀得一份差事的文三，不同於同事本田登，以失格者遭到組織淘汰，連未婚妻阿勢也被競爭對手的本田奪走。文三是欲歸屬國家卻遭背叛的存在。或許是因為小說本身未完結，這個失敗者既不再嘗試開啓國家歸屬的途徑，也不企圖對排除自己的組織進行反擊。至於棄他而去的阿勢，文三即使在她身上看到了利己的私欲，也仍懷著她應該會回頭的淡淡期待。對於本田的明哲保身和出人頭地，文三只認為是阿諛奉承組織高官的結果，並未觀察到官僚組織的邏輯，他同時也只是待在遭女人背棄切割的地方，面對鬱悶的感情，束手無策。如果森鷗外《瀧江抽齋》(1916)中所描寫的失落的記憶是正確的，女性作為妻子或母親，曾是家庭共同體的軸心。就這一點來看，對學習英語抱持好奇心、對本田的秋波表示興趣的阿勢，其態度本身顯示了從家庭關係解脫的自由新類型女性的具象化，亦即與鷗外描寫的瀧江抽齋的妻子五百，正是兩個極端。如此，文三和阿勢之間所產生的鴻溝，應該也一直存在於《門》的宗助和阿米這種親密度看起來完全不同的男女關係的底層。至少在《浮雲》中浮現的，是與正處於建設中的近代國家切割、彼此沒有任何關聯的人們的身影。

像這樣，將移行期設定在1890年到1910年左右時，可以想像位於這段時間前後的藝術狀態，尤其是涉及國家與個人的兩個極端時，存在著根本性的差異。文學和造形藝術，一直都是筆者用來考察的線索，特別是繪畫，其中又著眼於油畫，在此將列舉在油畫界發生的幾個事件，藉以追察日本在近代

化過程中，藝術與國家以及個人之間關係上的變化，因為在江戶幕府末期引進日本的油畫本身也是西化、近代化的現象。由於前面提到移行期之前與之後，在此想提出討論的是，日本油畫先驅高橋由一(1828-1894)以及可能是日本近代最受歡迎的畫家岸田劉生(1891-1929)。相對於1828年出生、1894年去世的由一，劉生的生涯從1891年到1929年，兩人生涯幾乎沒有重疊。正因如此，可以以這兩人來代表這個移行期的前後，而既然是以比較為前提的回顧，就有必要將二人之間的某種共通性作為線索。在此筆者想提出「寫實」一詞，作為兩人共通性的關鍵詞。<sup>2</sup>由一是一終其一生對於油畫具有的寫實可能性，抱持強烈意識的畫家；另一方面，劉生的出發點雖然來自於對後期印象派的傾倒，但不久之後便轉向他自己獨特的寫實主義(realism)。在二人的寫實主義的背後，我們將分別看到國家的神話、個人的神話，以及其變質的徵兆。

### 三、

《丁鬚頭打扮的自畫像》(1867/1868，圖1)繪於明治維新左右，可從此畫想像武士階級出身的高橋由一，擔任江戶幕府設置的「蠻書調所」的官吏。這個組織，雖然幕府已錯失先機，是一間洋學所，其創立是為了擴大接受原本只限定於蘭學的西洋文化，之後被視為啟蒙思想家的西周(1829-1897)<sup>3</sup>也曾在此求學。也就是說，這裡是近代化亦即接受西洋文化的一個出發點，例如它曾經變更新名稱為「洋書調所」、「開成所」，或是明治維新後成為東京帝國大學的一部分。由一隸屬的部門是畫學局，因此，他的志向一開始就傾向西洋繪畫的受容。繼承了弓術和劍術達人的祖父家業，身體雖然病弱，但武士之子以繪圖者為目標這件事本身，在當時應該是件不尋常的事。<sup>4</sup>由

2 以下考察，底稿是2014年11月6日在德國雷根斯堡(Regensburg)大學舉行的演講：“Zwei Realismen in der Japanischen Moderne/Takahashi Yuichi und Kishida Ryūsei”。在此註記，藉以感謝企劃此次演講的Dr. Robin Rehm。

3 西周在高橋由一入學時，正好前往荷蘭留學。西氏出生於津和野藩醫之家，由於對學習荷蘭語的執著，於是捨棄幕府末期佐幕(輔佐幕府)和倒幕(打倒幕府)之間採微妙立場的津和野藩，進入幕府下的蠻所調所。高橋據說在1893年，亦即在其死前一年，繪製了西氏的肖像畫，除了這幅眾所周知的肖像畫，2009年還在西氏的故鄉津和野的大鼓谷稻成神社發現另外一幅與此幅極為相似的肖像畫，蔚為話題。詳見神奈川縣立美術館編(2013)。

4 連歲數少高橋由一一輪的淺井忠(1856-1907)也不例外。根據其弟達三的回顧，在當

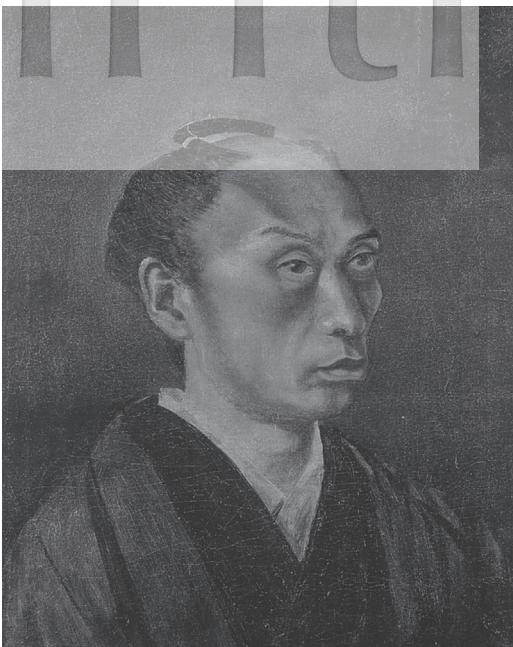


圖1 高橋由一《丁鬚頭打扮的自畫像》  
（【丁鬚姿の自画像】，1867/1868）

一之後大病之際，在回顧其生涯、由兒子源吉筆錄的著作《高橋由一履歷》中，銘刻了他在油畫受容上豪賭的熱情（高橋由一 1975：250-259）。

據說由一是在「嘉永年間」即1850年前後，第一次看到跟朋友借來的西洋石版畫，而動了「學習之念」。剛開始時不知該如何獲取這個技術，「日夜苦心焦慮」的他，到已成立的蠻書調所，期待也許會「有接觸西洋畫法的契機」，後來從甲州人、道具店老闆利兵衛口中，得知畫學局有此教育，就立即申請入學。此時的教師便是由一也畫過肖像的川上冬涯(1828-1881)。然而，由一剛進畫學局時，代表西洋繪畫的油畫在日本幾乎不存在。由一看到的是個例外，是一幅日本人以油畫顏料臨摹的西洋石版畫，他便去拜訪那個作者曲淵敬太郎，直接請教畫法和顏料調製法，對能得到敬太郎的指導率直地表示高興，調色盤和畫刀也都動腦筋自製，努力不懈。然而，無法對畫學局的教學感到滿足的由一，「想方設法希望到橫濱的居留地，接受外籍畫家的傳授」，即使幾乎不會英語，也帶著自己畫的作品，經人介紹四處走訪居

時武士以政治為志向是理所當然的時代，「畫家則有被視為與演員、落語家同類的感覺」（默語會編 1909：4）。

留地的畫家。順便一提的是，幫助他這次探索的，是他的好友岸田銀次(1833-1905)，又名岸田吟香，也就是劉生的父親。與由一「結伴同行，一間一間遍訪外國人住處」的銀次，是將高橋由一和岸田劉生串連起來的存在。<sup>5</sup>

結果，銀次這時的努力以徒勞收場。之後不久，由一偶然認識一個「相同癖好」的男子，經其介紹認識了英國人查爾斯·華格曼(Charles Wirgman, 1832-1891)，並開始跟他學油畫。華格曼並非職業畫家，而是《倫敦新聞畫報》(The Illustrated London News)的記者，跟他學習繪畫技法的，還有五姓田義松(1855-1915)和小林清親(1847-1915)等人。現存的華格曼作品，若與包括由一在內的「弟子」們的作品放在一起，雙方明顯缺乏畫風上的共通性，從這點我們可以推測：「繳納束脩之後開始受訓」的由一，從華格曼那裡所得到的「油畫之祕訣」，僅限於油畫的基本技巧(高橋由一 1975：255)。即便如此，在這個「沒有馬車和汽船」的時代，由一仍燃燒著學習油畫技術的熱情，在「不乏奇談」的道路上，徒步往返。

幕府末期在長期鎖國之後開放橫濱，透過這個窗口，高橋由一作為幕府派系的佐野藩藩士，向西洋文化投射的熱烈視線，即使因維新而起的戊辰戰爭受挫，也未曾冷卻。「天下形勢改變，國家事故多發，加上與東台(上野東叡山寬永寺)的官兵搏鬪，江戶府下米價不斷高騰，由一家屢屢朝夕不保，僅能典當衣服、變賣傢俱什物，免於飢渴，卻仍日夜砥礪奮發，絲毫不妥協」(ibid.: 255)。他並於1873年創立畫塾「天繪舍」，比日本第一間公立美術學校工部美術學校創校還早三年。他的強烈熱情，也表現在取得與四國香川縣金刀比羅宮的往來上，金刀比羅宮以瀨戶內海海運起家、富甲一方。1879年，他將35幅自己的作品奉納給金刀比羅宮，得金200圓，繼續經營天繪舍。當時金刀比羅宮的宮司因為是薩摩出身，居中介紹的，應該是大久保利通(1830-1878)。這位明治新政府的首腦，據說在1877年11月，即西

5 因販賣眼藥水「精錡水」成功而得以在銀座經營樂善堂的吟香，除了協助傳授此藥製法的醫療傳道師詹姆斯·柯蒂斯·赫本(James Curtis Hepburn, 1815-1911)編纂和出版《和英語林集成》(1867)，也將海外的情報翻譯成日語予以推廣，活動多彩多姿，屬於從幕府末期到明治初期的開明知識人之一。赫本因其所創建的英語塾而成為橫濱居留地的核心人物，但對我們日本人而言，怎麼都是「赫本式」羅馬字表記的名稱由來，較為有名。吟香也介紹赫本給箕作秋坪(1826-1886)，箕作與高橋同樣在蠻書調所。赫本據說也受高橋所託，曾鑑賞過其作品。順便一提的是，1874年4月至6月的臺灣出兵之際，吟香曾以從軍記者的身分來臺，詳見豐田市鄉土資料館編(2013)。



圖2 高橋由一《山形市街圖》（【山形市街圖】，1881-1882）



圖3 高橋由一《栗子山隧道圖》（【栗子山隧道圖】，1881）

南戰爭後不久、遭暗殺的半年前，讚揚了在內國勸業博覽會上看到的由一的作品。相同的契機，也發生在由一與同是薩摩藩出身的地方政治家三島通庸（1835-1888）的關係上。三島擔任舊幕府派系勢力範圍的福島、宮城、山形等地的行政，在福島事件時鎮壓反政府勢力的同時，也在土木事業上發揮了領導手腕。由一的《山形市街圖》（1891-1892，圖2）和《栗子山隧道圖》

（1884，圖3），便是三島政績的記錄。大久保、三島等薩摩系列，對於作為武士的高橋由一而言，相當於仇敵。不惜與仇敵建立關係來尋求資金的援助，可知由一對油畫技術的獲得與普及，所賭上的熱情的強度。

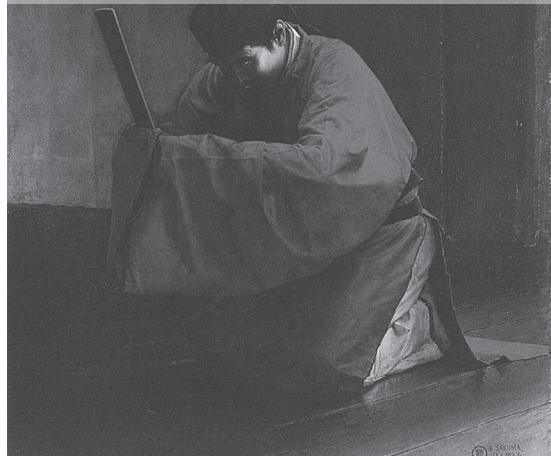
如此熱情，從何而來？如同前述，他將初次接觸西洋畫像而興起「學習之念」的理由，歸因於「實在很逼真」。除了再現的巧妙，由一還以「有一種趣味」（高橋由一 1975：251）作為理由，例如他曾透過華格曼的介紹，看過一位住在橫濱的美國婦人的油畫，也認為其作品有「妙趣」(ibid.: 252)，但這種美的價值，不僅其內容不明，也很難讓人認為這會超越他繪畫志向上的「逼真」。至少，在他基於對畫學局發展的期待而張貼在牆上的檄文中，開頭寫著「泰西諸州的畫法，原本就貴在寫真」，由此可知他已發現西洋繪畫的本質是「寫真」，也就是寫實主義。寫實主義雖然令人驚豔，但要將它作為畢生志業，在動機上，似乎還需要某種特別的意義。這個意義，他認為是寫實主義繪畫可能有助於經世濟國。亦即，寫實的圖畫「關係著國家、日用、人事，不可輕忽」(ibid.: 251)。寫實的圖畫，不管是日常生活的樣子、戰爭的狀況、或是無法到達的遠方風景、或在哪裡發生的事，都可以正確傳達。除此之外，藉由聖者、賢人、英雄的肖像，也可以向人們傳達他們的品德與威望。三島在福島事件時進行嚴厲鎮壓、在隧道建築上強迫在地居民嚴苛地勞動，而有「鬼縣令」的綽號。然而，記錄上述土木事業的三島「偉業」的油畫，不僅是為了獲取資金，也是為了實行「傳達其功德」這個機能，更是由一本身油畫觀的具體化。亦即，之後被攝影所取代的具紀念性的記錄工作，由由一的油畫來擔任。當時攝影技術已經傳入日本，事實上《山形市街圖》製作時，據說由一命人建造了一座望樓，讓當地的攝影師從上面拍攝作為描繪對象的市街風景，然後以此照片為底圖，完成油畫。油畫將尚未成熟的攝影技術作為所謂的助手來使用，自己則擔任主角，使「出色」的紀念圖得以完成。

然而，使由一的寫實主義繪畫具有存在意義的國家，如同之前所述，因為執行了關乎其存亡的近代化，而從內部開始變質。就由一的情況來說，對舶來的、逼真的再現畫法的傾倒，這點本身就可能造成傳來之物的瓦解。當以這種眼光看待時，連他寫在幕末時的檄文，我們都可能感受到那種變質的預兆。他將繪畫與同樣也是情報傳達工具的文章對比，並主張逼真繪畫的價值——「夫圖畫雖與文字有相同之功用，文字只能記錄事物，至於其形狀之細微處，非圖畫無法分辨」。這裡所說的「圖畫」和「文字」，由一意識到

的不僅僅是手段，還包括東西文化上的差異：「和漢的風俗是從文字誕生出圖畫，西國諸藩則是從圖畫誕生出文字」。他更進一步指出「和漢的畫法是始於筆意、終於物意，而西洋畫法則是始於物意、終於筆意」，主張「筆意害物，物意扶持筆意」。亦即，相對於畫筆描繪輪廓線，物體本身其實還具有濃淡陰影。如果能意識到這一點，「畫有三面之法，又，觀畫時，因大圖小圖而有遠近距離之區別」，乃必然的結果（高橋由一 1975：251）。西洋繪畫，因物體的三次元性格，故遠近法的側面也予以考慮，才可能達到極為優秀的寫實。暫且不論將東方和西方以文字和圖來切割區分的文化觀是否妥當，至少在一直以來的世界觀，觀看自然的視線在文學性的蓄積中被規定，而通曉作為其背景的漢詩文的教養，無疑具有連繪畫的巧妙也無法比較的價值。正因為家庭共同體是由作為士大夫、將如此教養身體化的武士階級所構成，如果這就是由一將繪畫定義為「對國家有用」(ibid.: 257)之物的國家，以順沿「物意」從而獲得與普及繪畫技術為志向的他，或許在不知不覺中，走向了違背自己初衷的方向。

前述從國家主義移行到個人主義的開始時期，對於1894年去世的高橋由一而言，相當於其生涯的最晚年。此時發生在油畫領域的顯著事件之一，是1890年舉辦的第三屆內國勸業博覽會上的「日本」圖像的爆發。出品此展的佐久間文吾(1868-1940)《和氣清麻呂奏神教圖》(1890, 圖4)、本多錦吉郎(1851-1921)《羽衣天女》(1890, 圖5)、原田直次郎(1863-1899)《騎龍觀音》(1890, 圖6)等等，都是具有強烈日本或東洋意識的作品，引人矚目。促使黑田清輝(1866-1924)在巴黎時改學繪畫並在回國後擔任東京美術學校西洋畫科初代教授的山本芳翠(1850-1906)，則在1893年描繪與《西洋婦人像》(1893, 圖7)完全相異其趣的《浦島圖》(1893, 圖8)；而由一也在此時以日本神話作為畫題，描繪《日本武尊命》(1891年左右, 圖9)。<sup>6</sup>日本圖像的爆發，應該視為這個時期特有的歷史現象，例如主張繪畫應表現「日本」原貌的帝國大學文科大學校長外山正一(1848-1900)，在其講演〈日本繪畫之未來〉(1975)中，揶揄也是由一弟子的原田的上述作品是「馬戲團查理尼(Chiarini)之女」，也正是此時(1975: 158)。另外，於前一年創立的東京美術

6 高橋曾於1875年，向東京招魂社，即之後的靖國神社奉納《甲冑圖》，但應該不能將這件事立即視為國粹主義的表現。東京招魂社原本是祭拜於戊辰戰爭犧牲的官軍們，像現在這樣帶有特殊的意涵，是後來的事。



(左上) 圖4 佐久間文吾《和氣清麻呂奏神教圖》  
([和氣清麻呂奏神教図]，1890)

(右上) 圖5 本多錦吉郎《羽衣天女》  
([羽衣天女]，1890)

(右下) 圖6 原田直次郎《騎龍觀音》  
([騎龍觀音]，1890)



圖7 山本芳翠《西洋婦人像》（【西洋婦人像】，1882）



圖8 山本芳翠《浦島圖》（【浦島図】，1893）



圖9 高橋由一《日本武尊》（【日本武尊】，1891年左右）

學校，在岡倉天心(1863-1913)的指導下，排斥西畫、逐漸具體化的復古主義運動，這也是在同一個歷史的水流上撐篙。如同上述的大日本帝國憲法所象徵的，1890年前後的這個時期，是維新以來的國家建設結晶成一個明確形狀的時代，在這些諸多事象上看到的國粹主義，的確可說是一種時代的表現。

然而，這個國粹主義究竟為何？外山正一在前述的演講中，為同時代所欠缺的「思想畫」課題，具體列舉了六個「日式畫題」：①位於鎌倉的源賴朝的墓，②躺在病床上向德川家康交代後事的豐田秀吉，③在路況惡劣的馬路上強迫瘦馬拉行馬車的馬伕，④在大森車站載著外國客的人力車夫猝死在自己老父面前的情景，⑤在兩國橋上想阻止父親將嬰兒丟到橋下的哥哥，⑥強迫妻子過度勞動的男人在傍晚用馬車載孩子們和妻子回家的身影(1975: 160-163)；然而，將這些畫題並列來看時，想要從那裡抽出統一的「日本」圖像，不得不說極為困難。相對於①和②是歷史故事的情景，③以後是當時日本現況的描寫。④的「人力車」，和「書生」一樣，是坪內逍遙在《當世書生氣質》中，稱之為世間皆有的東西，是同時代的特徵，亦即新奇的風俗，至少不是傳統日本的形式(2006: 10)。即便如此，若要在這些情景中找出「日式題材」，應該就只有和貧困戰鬥、「不屈不撓」的日本人身影。例如④所分派給外國人的任務，即扔下車資、對瀕死的年輕人視若無睹地走開，這種不把日本人當人的態度表現，是與「豐衣足食的西洋」的對比。關於⑥，雖然外國人可能覺得讓女性從事肉體勞動的日本很野蠻，但外山卻認為這正顯示了「日本帝國存在於世界上的理由」(1975: 163)。「貧窮的日本」這個形象，或許出乎意料地直接表現了當時國粹主義的內幕。亦即，面對西方列強的殖民地化，忍耐貧困並同時推動近代化，如此才「存在於世界」。保持作為一個國家的獨立，除了這樣的目標，沒有統一日本這個nation的東西，包括油畫上日本圖像的爆發，尤其是故意凸顯日本的形象，為的是扮演填補國粹主義實質上空虛的角色。

森鷗外的初期代表小說《舞姬》於1890年出版。鷗外分身的男主角太田豐太郎，以明治政府之國家官僚的身份被派遣到柏林，在那裡與貧窮的女演員譜出戀曲，而偏離了官僚發達之道。即使如此，因朋友的斡旋，而有了再次與國家恢復關係的可能，但結果卻造成已懷身孕的戀人愛麗絲的發狂。豐太郎就如同之後的《白樺》派所描寫的男人們一樣，無法反抗與社會之間的關係、貫徹個人的戀愛感情，但那也並非是基於對國家強烈忠誠心的選擇。因為豐太郎後悔自己承諾了遠從日本趕來、提供關係恢復可能性的天方大

臣，於是在下雪的柏林四處徘徊，結果病倒床榻——「唉！我的意志是多麼地不堅定啊！竟然回答『遵命！』」（森鷗外 1971: 444）。豐太郎的這個困惑，顯示了挾在國家與個人之間的鷗外的立場。

創造豐太郎的鷗外，也是對前述外山的演講加以批判的人物。關於之前的畫題，鷗外批判並指出，這些畫題若無語言的輔助說明，難以達到圖像一般具有的明快性，亦即，外山所謂的「思想畫」必然具有文本依賴性，因此不可能成為純美術(1973: 206 etc.)。在此之前，高橋由一曾經提出文字與圖像分離的可能性，或是岡倉天心的盟友費諾羅沙(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)也曾經質疑文人畫的純粹性<sup>7</sup>，而鷗外則予以激進化：將從技術（「外術品」，Äußeres Werk）區分出來的表現對象，指稱為內面（「幻想界裡」）的「內術品」(inneres Werk)的概念，或者「小天地主義」這種潛藏在外山批判下、如同拉斐爾(Raffaello Sanzio, 1483-1520)超越時代的個性存在方式(ibid.: 177, 190)，這同時也是從國家束縛解放的鷗外志向的表現。如同前述，受到乃木殉死衝擊的鷗外自身，無法貫徹這個志向的可能性很高，但他顯然已經踏入了從明治國家轉向個人主義的變質時期。

#### 四、

岸田劉生的寫實主義，是在變質時期之後出現的另一個寫實主義。高橋由一好友岸田吟香的兒子劉生，完全是不同世代的存在，他驚訝的並非油畫所具備的再現性，反而是意圖破壞此再現性的同時代繪畫傾向，這個傾向的具體代表，是後期印象派的畫家們。進入20世紀後，歐洲的美術等文化思潮，大致在同時代進入日本。在此之前的世代，面對西洋文化只能碰到什麼拿什麼，與歷史的演變根本扯不上邊，在高橋由一和「天繪舍」最盛期的1870年代登場的印象派，對他們而言幾乎是無緣的存在。在1880年代，被淺井忠(1856-1907)等成名畫家奉為圭臬的歐洲繪畫，頂多止於19世紀中葉的巴比松派(École de Barbizon)。例如淺井忠，在世紀轉換之際直接在歐洲接觸新藝

7 費諾羅沙在其演講〈美術真說〉中曾表示文人畫不是繪畫而是文學美術，「詩文的妙想未必等同於畫的妙想」。也就是說文人畫「在畫之外，另有文學的善與美」，但這「其實並非畫術的宗旨」（フェノロサ 1988: 30）。

術(Art Nouveau)，在當地也留有印象派風格的作品，但其歸國後的作品，卻給人倒退回之前畫風的印象。這點本身是一個非常耐人尋味的精神史現象<sup>8</sup>，淺井忠之後約四十年，即1890年左右出生的劉生的世代，則將活躍在歐洲的文化收為己有，在所謂的全球化時代中迎接青年期。<sup>9</sup>

代表當時時代精神的，是之前提過的《白樺》派，雜誌《白樺》是一扇開向歐洲同時代藝術的「窗」。許多年輕多感的青年們，透過這個雜誌，與梵谷(Vincent van Gogh, 1853-1890)、高更(Paul Gauguin, 1848-1903)、馬諦斯(Henri Matisse, 1869-1954)、塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)、羅丹(Auguste Rodin, 1840-1917)等藝術家相遇，也因為這個雜誌同人舉辦的展覽，才接觸到這些「天才」們的作品。展覽本身是張貼剪自進口雜誌的複製圖版，就今日來看，並不值得稱為「展覽」，但當時的年輕人的的確確是從如此粗糙不堪的複製品得到藝術體驗，以此作為自己的創作之糧。例如夏目漱石的門生之一、戰後在蓼原內閣擔任文部大臣的安倍能成(1883-1966)，曾於1912年12月8日的《讀賣新聞》上，吐露心情：「雜誌白樺的西洋近代畫家的寫真版，我每次都抱持新鮮感，重複看好幾遍」、「我在M君那裡，看到了梵谷畫的大張複寫」(2001)。「M君」是《白樺》派的領袖武者小路實篤。作為西洋美術的介紹雜誌《白樺》的中心人物，武者小路當之無愧，但柳宗悅(1889-1961)的名字也不可忽視。他在1912年1月發表的評論〈革命的畫家〉，讚美梵谷、高更、馬諦斯、塞尚等人是「天才」，雖有以「人格的表現」概全的感覺(1981a: 549-550)，但其論述的影響力非常強，在安部的文章中也可以看到類似跡象：「像梵谷這樣的人，是令人尊敬的天才，其實同時也是很親切、令人依戀的有人味(human)的人。我最喜歡這樣的人了」(ibid.)。這種一味地讚賞以及完全公開透明、無羞恥的內心吐露，表現出《白樺》的精神氛圍。<sup>10</sup>

8 這個現象，在拙文中已論述，詳見伊藤徹(2012: 69-107)。

9 文化全球化最早的例子，應該是1901年馬骨人言即坪內逍遙在《讀賣新聞》所展開的〈二一工批判〉。這是高山樗牛(1871-1902)、登張竹風(1873-1955)、姉崎潮風(1873-1949)等東京帝國大學德文系出身的知識人們掀起的揶揄尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)的言論，先不論內容如何，但在尼采歿後一年的極東之地，而且是在擁有廣大讀者層的報紙上，有時以頭版刊載這個異色的哲學家，實在非常令人玩味。而如果考慮到夏目漱石在《吾輩は猫である》(1905)中就已採用尼采，以及在日本正式開始尼采研究的是和辻哲郎(1889-1960)《ニイチ工研究》(1913)，便絕對不能說沒跟上歐洲的腳步。

10 1912年，和先前提到的1890年一樣，對日本近代精神史而言，是個轉折點。它是明治的最後一年、大正的第一年，而同年9月發生乃木殉死事件，10月有岸田劉生

岸田劉生可說是直接置身在這個氛圍裡。劉生在1919年寫的回憶錄中，曾回想與《白樺》的相遇，1912年春天「我記得因為白樺刊載了雷諾瓦的事以及其作品，就非常興奮地買回家了」(1979b: 234)。所謂「雷諾瓦的事」，指的是柳宗悅的評論〈雷諾瓦與其畫派〉(1981a: 492-500)。劉生之後又應友人清宮彬(1886-1969)之邀，同年秋天前往參觀在「赤坂的三海堂」舉辦的《白樺》展覽，除了描述「第一次看到印刷精美的西洋新美術的複製品，非常感動」，也同樣坦承「因清宮的介紹，初次登門拜訪柳宗悅宅邸，又在此看到許多的梵谷和塞尚以及高更、馬諦斯等，嚇了一跳」(1979b: 235)。透過柳宗悅，與後期印象派的相遇，對劉生的影響相當深刻，觀其寫於1912年8月的評論〈歷程〉，可以看到裡頭重覆(refrain)著將自然描寫與人格表現直接連結的柳宗悅的見解：「繪畫最終非得是自然本身的再現不可。果真能再現自然之時，吾輩也就沒有白活，得以觸摸到永遠，從一切的不安和苦痛解脫，藉由藝術得以自我救贖」(1979a: 12)。再現自然的藝術與自我的問題合而為一，而已到達如此境界的人，劉生也再次列舉梵谷、塞尚、高更、馬諦斯、羅丹為例。雖然視莫內(Oscar-Claude Monet, 1840-1926)和畢莎羅(Camille Pissarro, 1830-1903)為打破「向來拘泥於小主觀的畫界傳習」的存在，給予一定的評價，但仍將之定位為到達梵谷他們「大主觀」的途中的存在，而這正是柳宗悅的〈革命的畫家〉裡所陳述的觀點。

劉生之後也透過投稿等等，與《白樺》繼續保持關係。1919年《白樺》同人為其舉辦個展兼紀念雜誌創辦十週年，出版第一本大型藝術論及畫冊《劉生畫集及藝術觀》，也是如此緊密關係的一個結果。《白樺》因1923年9月的關東大震災而遭到廢刊，劉生也曾為已幻滅的9月號，寫了一篇〈論東西方的美術及宋元的寫生畫〉。<sup>11</sup>而筆者最近偶然到手的《白樺》第11卷12月號(1920年12月)，裝幀便是劉生親手設計的(圖10)。

《白樺》圈內的劉生，當然，就像武者小路，抱持著本論文在開頭時引用的漱石的個人主義藝術觀，而且比漱石更為極端。漱石的「自我本位」，未必與國家對立，但劉生卻不惜產生這種對立，因為尊重自己的個性。這一

也參展的「ヒュウザン会」(Fusain-kai)展。這個展覽是以對抗官展文展的形式舉辦的。本論文在開頭引用的「藝術始於自我的表現，終於自我的表現」的評論中，對這個展覽，夏目漱石有善意的評價。

11 這個原稿，原以為已被劉生自己燒毀，幸好躲過一劫，被刊登在翌年1月的《改造》上。參照岸田劉生(1979c: 644)。

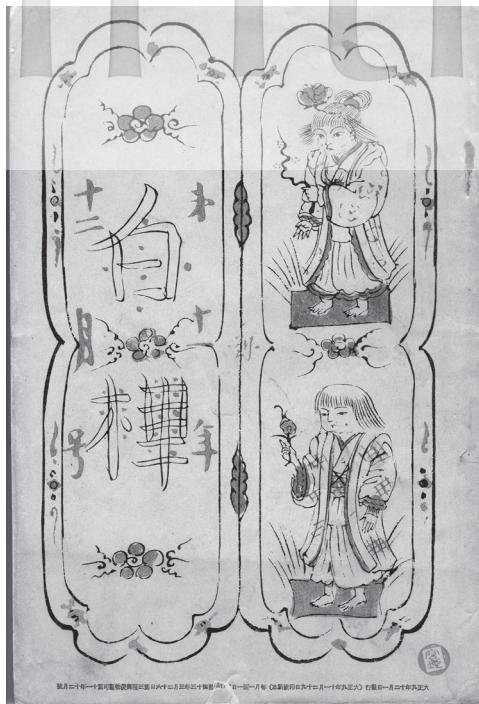


圖10《白樺》第11年12月號(1920)

點，在1912年10月他對未來派展開的批判中非常明顯——未來派以「汽車、騷亂、戰鬪、火車」(1979a: 21)為題材，像那樣的製作只不過是「為了達到他們根本的目的，即為將來的國家、社會效力的一種運動的手段」(ibid: 17)。他們未來派的目的，是國家，而非「人類」。為人類而活，就是「為自己而活」，像他們以國家為目的的話，「自我」便消失無蹤了。「為國家、社會效力，與為自己效力是完全相反的事。只有為一個人類效力，才不與為自己效力互相矛盾」(ibid: 18)。先不管對尚未出名的未來派進行批判是否妥當，「活用自我」，而且這個應活用的自我與人類直接連結，這一點，就是如假包換的《白樺》的思想。同樣在

1912年10月，站在官展文展的對立面，民間展覽的「炭筆畫會」(Fusain-kai)在讀賣新聞社舉辦，劉生除了參展，也在《讀賣新聞》發表的隨筆〈自我的藝術〉中，重覆著同樣的思想：「這次我們自己舉辦的展覽，也只不過是為了讓我們自己成長的一個工作而已。根本的目的就是這個，別無其他」(ibid: 39)。的確，自我的成長，同時也將「推及其他」，「自己凝視自己的結果，必然會」產生「作為人類存在，想推及其他人的欲求」。從一開始就對基督教傾倒的劉生，將這樣的關係表現如下：「當人類果真能成長、果真能自我救贖之時，將同時能對全人類傳播偉大的福音」(ibid: 40)。

然而，像這樣一口氣越過國家和社會，與人類直接連結的自我，即使只是一種理念，也可能不斷受到質疑。例如在該炭筆畫會的展覽上，這個可能性便經由評論家內田魯庵(1868-1929)之口成為了現實——這個展覽「非常缺乏獨創性」，「諸君自己雖然聲稱是自我的吶喊，但陳列在炭筆畫會展場上的畫，大部分是高更或馬諦斯或塞尚的模仿而已。諸君真正發現自我的作品，幾乎沒有」(2001[1912/10/25])。內田更進一步說道：像那樣的模仿，

「一躍」越過高更他們的「煩悶和苦吟」以及孵育出他們的歷史和傳統，結果只學到了「輪廓」，徒具「暴發戶式的後期印象主義者」的舉止而「沒有力量」(2001[1912/10/26])。劉生對於魯庵充滿諷刺的批評似乎非常憤慨，對於魯庵的「岸田劉生君的作品很優秀、醒目。像《樹木和道路》這幅畫，雖然是模仿塞尚，但確實非常巧妙」之評，反而譏為「輕率的判斷」，還說像魯庵這種不具「自我向上」的苦悶和對「自然」沒有真摯視野的人，沒有評論自己作品的「資格」等等，反應十分可悲(1979a: 52)。「資格」云云，劉生其實是呼應魯庵在評論的開頭謙稱自己因為對「獨立藝術家展(salon des artistes indépendants)和「秋季沙龍展」(Salon d'automne)」欠缺相關知識，所以或許沒有批評資格的說法，但至少魯庵提出對獨創性以及其力量的質疑：「藝術應該表現的自我為何？獨創的個性是否真的存在？」，這樣的提問無庸置疑地並非一文不值。證據是，非常尊敬梵谷的安倍能成，也提出了基本上相同性質的問題：「說到實現自我，首先應該問的是，是否有可能實現的自我？」(2001)，對此，劉生也掩飾不了焦躁：「你的文章一抓到我的弱點，就肆無忌憚地闖入我的心扉」(1979a: 66)。

從劉生說的「資格」所牽扯出來的「自我的向上」和「歸依自然」，暗示著《白樺》派的同時代知識人、藝術家所共同具有的形而上學的思考。據此，被稱為「內在自然」的天才藝術家的內在，藉由藝術的表現與外界的自然達到一致，也因此內外的統一，得以從個體存在的自我所具有的特殊性中獲得解放，並依「人類」這個詞所示，達到更高、普遍性層次的「自然」。反過來說，透過最終存在的「自然」，包括藝術在內的自我營造，作為向其邁進的行為而受到肯定，武者小路之所以能斷言：活用自我，就是自然的意念(1989: 331 etc.)，便是這種思考的極端表現。因此，劉生將藝術家的孤獨解釋為「真確感受作為人類的自我和自然之間的意念的調和」之時，他是和武者小路走在同一條路上(1979a: 248)。

不過，即使共有這種形而上學的志向，在劉生的內在，卻有著不易捕捉作為外界物或作為物體的自然的強烈意識，而這個難題可能一直到他臨終都無法解決，促使他從後期印象派的出發點轉往寫實，而且是導向不同於高橋由一的獨自的寫實主義。<sup>12</sup>而這在1912年時，便早見端倪：

12 武者小路和柳宗悅的論述，在與自然結合的方面，給人樂觀的印象。相較之下，同樣是《白樺》派，筆者認為岸田劉生與有島武郎(1878-1923)較為接近。

自己的心，時常被自然的深奧而偉大的力量壓迫著。自然在其形相底下暗藏著不為人知的無限力量，緊緊地擠壓自己的心。……事實上就連一顆閃耀的小小碎石或是路邊微不足道的雜草，在自己的心裡，無一不暗藏謎團的。（岸田劉生 1979a：9-10）

當然，「自然」的確是無法掌握之謎，但對劉生而言，並非是壞事，反而是不斷激發他前進的動力。「自己被自然威脅的期間，自然對自己而言，始終是『他者』。遙不可及的『他者』。於是必須自己走下去」(ibid: 10)。「如何才能逼近、衝進遙不可及的『他者』的自然，將其擁抱於自己的心，讓其擁抱自己的心」。所謂繪畫，便是如此歷程在結果上所表現的自我與自然的合而為一，是「表現理解自然的自我心象的方法」，同時也必須是「自然本身的再現」(ibid: 11)。

無法掌握自然的這個衝動，不久便促使他在實際的製作上回溯到油畫的傳統原點，亦即杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)，甚至范·艾克兄弟(Hubert van Eyck, 1385-1426; Jan van Eyck, 1390-1441)，追求再現觸摸般質感的物體。就其經歷而言，1913年10月遷居到東京府豐多摩郡的代代木山谷之後，這樣的志向就開始出現在畫面上，若將其積極描繪的肖像，例如《戴黑帽的自畫像》（1914年3月6日，圖11）、《S肖像》（1914年5月3日，圖12）、《畫家之妻》（1914年8月18日，圖13）等排列起來的話，可以清楚看到劉生從《B. L.的肖像》（1913年5月13日，圖14）的地點，所移動的方向和距離。尤其是寫有1915年1月10日的日期和花押的《畫家之妻》（圖15），可說是對杜勒的過度模倣。其代表作之一《道路和土堤和圍牆》（圖16），鑿通之山路的寫生，也和其他同樣意圖表現紅土質感的作品群一起，顯示了劉生走向寫實主義的步伐。1917年2月23日移居神奈川縣藤澤市的鵠沼之後，這個寫實主義在代代木時代的《壺》（圖17）中也可看到：已到達物體的存在本身的神祕感，而《蘋果三個》（1917年2月，圖18）或《靜物（紅蘋果三個、茶碗、馬口鐵罐、匙）》（1920年3月27日，圖19），則可說是位於此頂點的作品。

1920年，他將在此之前寫的藝術論與自己作品的複製圖版一起出版成前述的《劉生畫集及藝術觀》。在此書中，他提出「自然」的古老名稱，即「造化」的概念，定義其為世界最終的根據，並將藝術定義為其「最後意念」的表現(1979b: 351)。這個「意念」在本質上最能自我實現的部分，他稱之為「無形的東西」、「無形之美」、「內在美」，而這也是肯定他本身寫實主義的概念：



圖11 岸田劉生《戴黑帽的自畫像》（【黒き帽子の自画像】），1914年3月6日）



圖12 岸田劉生《S肖像》（【S肖像】），1914年5月3日）

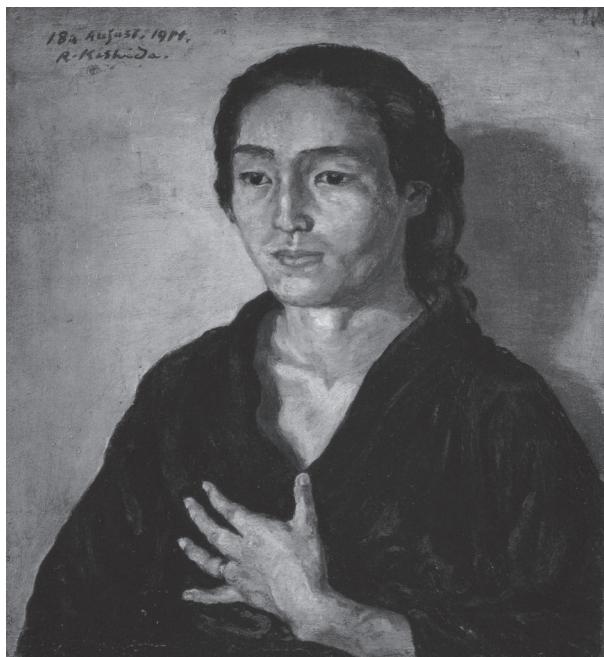


圖13 岸田劉生《畫家之妻》（【画家の妻】），1914年8月18日）

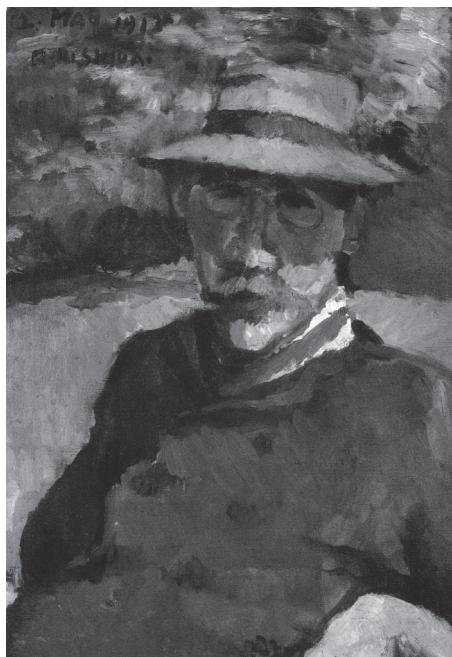


圖14 岸田劉生《B.L.的肖像》（【BLの肖像】），1913年5月13日）

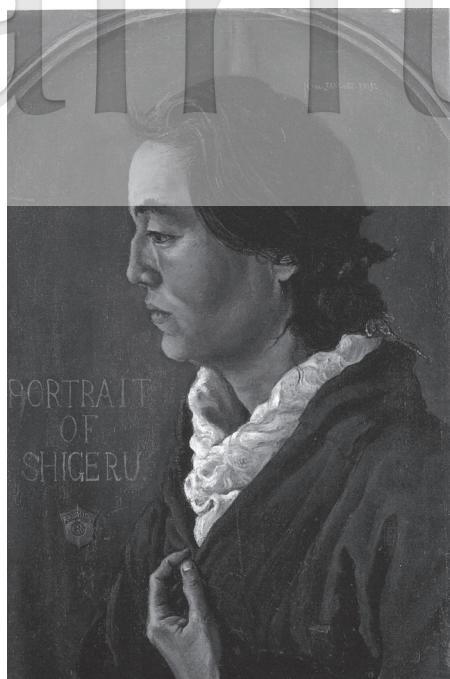


圖15 岸田劉生《畫家之妻》（【畫家の妻】，1915年1月10日）

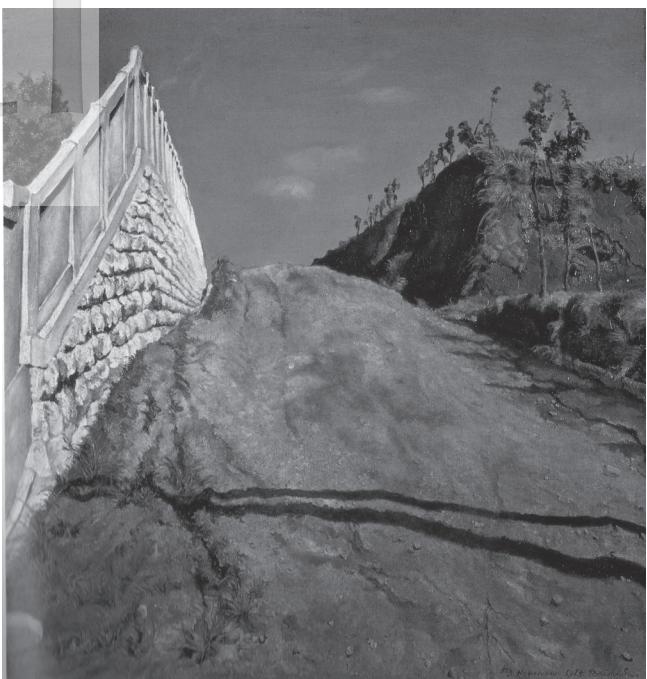


圖16 岸田劉生《道路和土堤和圍牆》（【道路と土手と堀】，1915年11月15日）

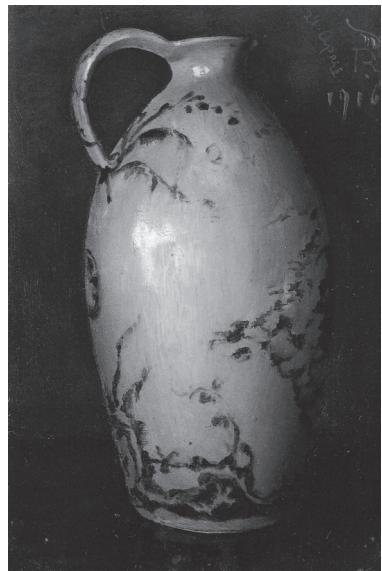


圖17 岸田劉生《壺》（【壺】，1916年4月28日）



圖18 岸田劉生《蘋果三個》（【林檎三個】，1917年2月）

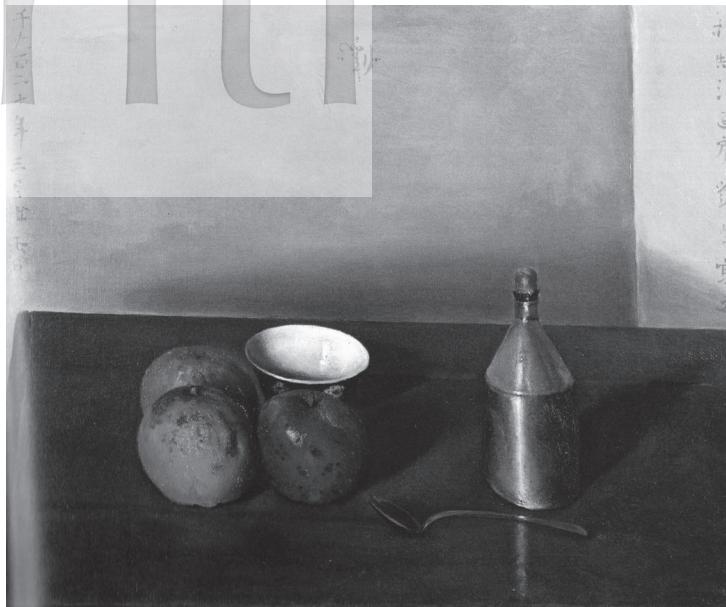


圖19 岸田劉生《靜物（紅蘋果三個、茶碗、馬口鐵罐、匙）》（【静物（赤林檎、茶碗、ブリキ罐、匙）】，1920年3月27日）

若深入窮究寫實，會到達一種不可思議的圖像。那是『神祕』。實在感覺的深處是神祕。那是無形之美。……自己即使被稱為從寫實入門的神祕派，也甘之如飴。（岸田劉生 1979b：376）<sup>13</sup>

將寫實從單純的「照樣描繪」提升到更高層次的，就是這個「無形之域」(ibid.: 417)，寫實主義也被他命名為「美術方面的唯心領域」(ibid.: 427)，被認為是針對這個形而上學本質所做的努力。

劉生的論述，就這樣將他所視為目標的寫實主義，在《白樺》的「自然」的形而上學的延長線上予以詮釋。這樣的志向是否真能將他從之前的內田和安倍的質疑中解救出來？是否真能確保應表現「自我」的方向？筆者則認為十分可疑。事態恰好相反，「自我」的存在，因為作為肯定其存在的根據，即「自然」的超越性受到提高和「神祕化」，而被吸收進去，失去了作為個體存在的強度。不過，與其說這是劉生個人的問題，不如說這是暗示在更巨大時間的精神史潮流。因為提倡尊重個性的《白樺》同人們也是依循同樣的道路，例如曾在〈革命的畫家〉中讚美天才型個人的柳宗悅，同樣將「自然」概念超越化，

13 這個論述顯示岸田劉生並非將自己的路只限定在「寫實」，也開放給在寫實對立面的「想像」。

開始談論融合於自然的「自我寂滅」的時期，也與劉生遷居代代木的時期重疊。<sup>14</sup>「自我的分離產生知，但無法表現實在。個性產生真理的批判，然而，唯有個性與外圍渾然一體之時，才有真理的體現」，這是此時期柳宗悅的論述(1981b: 280)，個性「分離」，即超越個別性、一體化的「外圍」，柳宗悅所說的「神」，若換成劉生的說法便是「造化」，「真理的體現」則成為「無形之美」。到了1920年代，柳宗悅將個性天才的美學180度反轉，轉向對無名工匠製作的民衆工藝，即所謂的「民藝」的頌揚。而只要「民藝」採取共同作業的生產模式，便同時也是從個人轉向了集團，甚至還具有從西洋文化回歸東洋的一面。對於內田魯庵的質疑，其中一種回答，例如「所謂個性的，就是日本的」，主張對抗西洋的模仿。這類的思考，與《白樺》置身同樣精神史氛圍下的高村光太郎(1883-1956)的見解處於兩個極端，因為高村將人類的普遍性作為基本，認為「地方色彩」(local color)是負面的(1957: 24)。然而，在「炭筆畫會」和劉生一起出品，且貪婪地攝取歐洲同時代的立體主義或德國表現主義的畫家萬鐵五郎(1885-1927)，則開始畫起南畫式油畫，並在成為絕筆的隨筆〈東洋回歸問題的歸結〉中，回顧1927年的美術界時，聲稱當時的「東洋風的政策態度」乃「理所當然的演變」(1985: 75 etc.)。劉生也在晚年明顯傾向東洋回歸，其晚年的審美概念“derori”(デロリ)或“dereri”(デレリ)，即出現在彥根屏風等初期肉筆浮世繪上的羶腥濃豔的如實感(例如1979d: 154)，便可視為東洋回歸的表現。尤其是他針對寫實主義，主張物體的寫實，即，以完成「寫物」的中國作為對比，將「事體之美」、「人生描寫」或曰「寫事」的完成，在「人類」的名下，託付給日本的浮世繪作為歷史任務(ibid: 130-132)。從這些敘述，似乎可以看到1910年代的個性謳歌已轉往1920年代後半的方向。

劉生出版如此論述的《初期肉筆浮世繪》，是在1926年，在此之前的1923年10月，他曾一度搬到京都，因為關東大震災讓他失去了鶴沼的家園。地震當然是自然現象，但也可能成為精神史上的轉折點。歷史記錄了在震災發生不久之後的混亂當中，無政府主義者大杉榮(1885-1923)遭到警察的逮捕和虐殺。無政府主義者重視的是，不論何種政治權力都無法支配個人的存在，這一點，明顯是與《白樺》站在同一陣線。就此而言，關東大震災意味著個人主義時代的終焉。之後，日本驅逐共產主義再度轉向國粹主義。1929年年底去世的劉生，幸或不幸，沒能真正體驗另一個不同的國粹主義。

14 詳見伊藤徹(2003: 101 etc.)。

## 五、

不論是支撐高橋由一寫實主義的國家，還是岸田劉生的自我與自然，之所以淪落到不得不變質的地步，在於這些理念的虛構性格。依靠自我而成立的「地盤」是虛構的，意即存在於自我之前的東西本來就必須自己產出，反言之，其實是地盤本身已經喪失。總之，他們所追求的國家或自我，是為了填補這個喪失的補填表象。至於這個喪失的由來，因為這是筆者本身一直以來反覆討論的問題，<sup>15</sup>所以並非簡單幾句就可以帶過，但確實來自於科學技術將一切事物有用化所導致的目的的不在。當一切事物化為有用的東西＝手段之時，定義行為的目的＝生命的依據，便會喪失。如果任由這樣的科學技術化定義現代的根本動向，不僅僅國家和自我，所有生命的理念都恐怕只是虛構的神話，即使用別的理念，也必定會不斷遭受侵蝕。

現代處於這種生命目的不在的根本狀況之下，只要我們是行為者，就會被迫捏造新的神話，但同時也不得不自覺這個新神話瞬間就會被消費。這樣的話，同時在我們的那個自覺裡，是否可能出現別種生命的行動？根本而言，在失去目的也因而失去意義的空間之中，我們與物體一起漂浮。之所以構想捏造神話，為的是隱蔽這個空間，相對於此，筆者所謂的別種行動，是在無意味的這個空間中，與物體共同生存的感覺。

當這種共存感的提問出現時，從本論文列舉的二位近代畫家的寫實主義，或許我們可以聽到不同於國家和個人・自然表現的另類聲調。因為筆者認為他們的作品，例如高橋由一的《栗子山隧道圖》或岸田劉生的《蘋果三個》，基於對三島通庸政治行為的國家神話的稱讚，或是造化的表現等等，這些形而上學的論述都有無法解讀的部分。這個部分或可單純地說是物體存在的不可思議。劉生的論述，尤其是將「質感之美」的掌握，定義為「寫實的基礎」(1979b: 424)、「寫實中最寫實的領域」(ibid.: 426)，筆者本身認為這就非常接近共存感，但當他在其存在感的背後，設定「美術上的唯心領域」作為神祕源泉之時，便不由得遠離了實際生活的世界。筆者反而認為他針對初期浮世繪具有的、前述“derori”的記述，可以作為思考現代的另類行動的線索，將之引用如下，作為本論文的結束：

15 詳見伊藤徹(2003: 189 etc.)。

所謂的事體之美，結果是在與「人生」或是「現實」、「人類的生存」等事物沒有任何關係時，無法產生的感情。也就是說，所謂的如實、逼真，亦即「對！就是這個！」、「沒錯！」這種日常見聞的再現、再次出現時的喜悅，在這種感情之中，因為有自己與被再現對象的生存上的共存感、交流的經驗感，便會湧現出愛、幽默、不可思議等感覺。（岸田劉生 1979d：129）

不論是國家、自我、自然、或是人類，以這些為立足點眺望事物的視線，是由上而下的，相對於此，此處的劉生晚年的視線，卻是與被觀看者處於同一個平面。這個平面究竟為何？則是需要更進一步考察的課題。<sup>16</sup>

## 引用書目

### 一、外文書目

- Fenollosa, Ernest Francisco (アーネスト・フェノロサ)。1988。《フェノロサ美術論集》。東京：中央公論美術出版。
- 二葉亭四迷。1981。《二葉亭四迷全集》（第1卷）。東京：岩波書店。
- 山本笑月。2005。《明治世相百話》（改版）。東京：中央公論新社。
- 本多秋五。1965。《『白樺』派の文学》。東京：新潮社。
- 外山正一。1975。〈日本絵画の未来〉，收錄於《明治文学全集79·明治藝術文學論集》，土方定一編，頁149-164。東京：岩波書店。
- 伊藤徹。2003。《柳宗悦 手としての人間》。東京：平凡社。
- 。2012。〈デザイナーとしての浅井忠〉，收錄於《豊穰なる明治》，井上克人編，頁69-107。大阪：關西大學出版局。
- 岸田劉生。1979a。《岸田劉生全集》（第1卷）。東京：岩波書店。
- 。1979b。《岸田劉生全集》（第2卷）。東京：岩波書店。
- 。1979c。《岸田劉生全集》（第3卷）。東京：岩波書店。

16 劉生此處的視線的再發現，暗示著這個平面與時間的密切結合。這在筆者近期預定出刊的拙文：“Dekonstruierte Vergangenheit /Das Selbstsein im Terayama Shūjis Film *Den'en ni shisu (Sterben auf dem Land)*”中，已有論述。

- 。1979d。《岸田劉生全集》（第4卷）。東京：岩波書店。
- 坪内逍遙。2006[1885-1886]。《当世書生氣質》（改版）。東京：岩波書店。
- 武者小路實篤。1989。《武者小路實篤全集》（第11卷）。東京：小學館。
- 高村光太郎。1957。《高村光太郎全集》（第4卷）。東京：筑摩書房
- 高橋由一。1975。〈高橋由一履歴〉，收錄於《明治文学全集79·明治藝術文学論集》，土方定一編，頁250-259。東京：筑摩書房。
- 神奈川縣立美術館編。2013。《「美は魅る/検証二枚の西周像——高橋由一から松本俊介まで展」図録》。神奈川：神奈川縣立美術館。
- 柳宗悅。1981a。《柳宗悅全集》（第1卷）。東京：筑摩書房。
- 。1981b。《柳宗悅全集》（第2卷）。東京：筑摩書房。
- 夏目漱石。1994。《漱石全集》（第9卷）。東京：岩波書店。
- 。1995。《漱石全集》（第16卷）。東京：岩波書店。
- 森鷗外。1971。《鷗外全集》（第1卷）。東京：岩波書店。
- 。1973。〈外山正一氏の画論を駁す〉，收錄於《鷗外全集》（第22卷），頁175-227。東京：岩波書店。
- 萬鉄五郎。1985。《鉄人画論》。東京：中央公論美術出版社。
- 豊田市郷土資料館編。2013。《平成24年度豊田市郷土資料館特別展·明治の傑人／岸田吟香》。名古屋：豊田市郷土資料館。
- 黙語会編。1909。《黙語遺響》。京都：芸草堂。
- ITŌ, Tōru (伊藤徹). 2014. "Yanagi Muneyoshi/Eine Kunsttheorie im technischen Zeitalter," in *International Yearbook for Hermeneutics / Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 2014*, ed. Günter Figal & Bernhard Zimmermann. pp. 208-224. Tübingen: Mohr Siebeck.

## 二、CDROM資料庫

- 内田魯庵。2001。〈フューザン会を見て〉，《読売新聞》(1912/10/25和1912/10/26兩日連載)，收錄於《大正の読売新聞》。東京：読売新聞社
- 安倍能成。2001。〈幼稚なる感想 白樺のゴーホ号を見て〉，《読売新聞》(1912/12/8)，收錄於《大正の読売新聞》。東京：読売新聞社