

「絵画の約束」論争

——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで

吉 本 弥 生

はじめに

絵画の約束論争は、一九一一年から翌年二月まで、木下李太郎（一八八五～一九四五）・山脇信徳（一八八六～一九五二）・武者小路実篤（一八八五～一九七六）によって交わされた芸術観をめぐる論争である。明治期、最後の論争ともいわれる。

この論争については、中村義一氏の論考とともに、本多秋五氏と臼井吉見氏とが論じたふたつの論考が長いあいだ定説のようになってきた。しかし、後者はふたつとも、この時期の絵画をめぐる芸術家たちの問題意識を正確にとらえていたとはいいたくない。なぜなら、本多氏の論考は、後年成立した美術史に即したものであり、臼井氏の論考は、当時の主流であったとする見解に立っており、いずれも自分自身の尺度を絶対化しているからである。

また、本多、臼井両氏とも、あたかも木下李太郎と武者小路実篤、ふたりのあいだの問題のように整理しているが、きつかけは、木下李太郎が、山脇信徳の絵画についておこなった批評にあり、実態に即した議論とはいいいないのである。

しかし、近年では、この論争を別の角度から検討する動きも出てきている。そのひとつは、山脇信徳の絵画「雨の夕」（一九〇八年）「夕日」（一九一〇年）に焦点を当てて、この論争を論じた田中淳氏の「後期印象派・考——一九一二年前後を中心に（中の一）」（『美術研究』第三六九号、一九九八年三月）、美術をめぐる近代的観衆の成立という観点から考察した五十殿利治氏の「美術の一般化と近代観衆の出現——『絵画の約束』論争を中心に——」（『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、二〇〇五年）、美術批評における人格主義の流れから取り組んだ有田和臣氏の「小林秀雄と生命主義美術批評——

『人格』主義から『肉体』の思想まで——(『京都語文』第十四号、二〇〇七年十一月) がそれである。

それら新たな観点を参照しながら、本稿では、当時の絵画表現をめぐって、日本の芸術家たちの間で起こった評価と実作の論争として「絵画の約束」論争をとらえなおす。そのようにとらえることで、はじめて、十九世紀から二十世紀初頭にかけて、ヨーロッパで起こった印象主義から象徴主義、アール・ヌーヴォー・モダニズムと包括される多種多様な傾向へ向かう動きを一度に受容した日本の美術が、どこに向かったのかを展望しながら、この論争を振り返ることが出来る。

当時の美術家たちのあいだに、評価と実作をめぐる問題意識が渦巻いていたことは、ほぼ同時期に、河野桐谷と石井柏亭との間に交わされた論争にもうかがわれる。そして、彼らの問題意識を端的に示すキイ・ワードは、「印象」から「象徴」へであった。

つまり、この論争を、当時の先端的な思潮の中に置くことによって見えてくるのは、「印象」から「象徴」への変遷である。

本稿では、まず、本多秋五、白井吉見両氏の論争のとりえ方の問題点を指摘し、次に「絵画の約束」論争の概要を整理し、それと河野桐谷と石井柏亭との間に交わされた「美術批評」論争と比較する。その上で、当時の山脇信徳、木下杢太郎、武者小路実篤の芸術観を探り、なぜ、論争が焦点の定まらないまま収束してしまったのか、高村光太郎と石井柏亭の間に交わされた「生の芸術」論争も視野に

入れながら、その原因を考え、そして、「絵画の約束」論争が果たした意義について考えてみたい。

一、本多秋五、白井吉見両氏の論争のとりえ方

本多秋五氏は、『白樺』派の文学者(大日本雄弁会講談社、一九五四年)の中で、この論争を「美術的思考の飛躍に対する木下の懸念」に発するものと見ている。その「飛躍」とは、十九世紀から二十世紀のヨーロッパ美術を日本で受容する際に、「リアリズム」を飛び越してしまうことだった。

後期印象派以後にも、純粹視覚芸術の道がすすめられ、絵画的なものが追求されたことには変りはないが、写実全盛期の対象追隨に比べれば、それ以前と以後の時期は「人間的」な絵画の時期といはばいへる。『白樺』派は、その前の方の「人間的」絵画の段階から、後の方の「人間的」絵画への段階へ直接的に移行した気味がありはしなかつたか、といふ気がするのである⁽¹⁾。

そして、木下杢太郎の評言について、本多氏は、「ちやうどこのころ、『再現』芸術を陳腐として『表現』芸術を主張する画壇の新しい傾向に対して、岩村透(一八七〇～一九一七)が警告を発し、ヨーロッパの美術は真の研究を先にして『装飾的美』に欠けてゐる、

日本の美術は真を後にして裝飾的に走りすぎてゐる⁽²⁾といったことをあげて、岩村透の問題意識との重なりを見、岩村の「後期印象派の模倣は迷惑でもあり、有害でもある」という発言と、木下の「ゴッホやセザンヌより、マネの『理^{フレイタス}解』をこそすすめたい」という発言を類似のものと考え、木下の懸念は「岩村の憂慮にほぼ近かつたのではないか」と述べている。

本多氏は、日本での西洋絵画の受け止め方、摂取方法を、その発展段階にしたがって行ふべきものと考え、そのステップを踏まないやりかたを「飛躍」「跨ぎ」としている。氏は、それを「縮尺の問題」ともいう。

しかし、本多氏の想定するような発展段階を踏んで、十九世紀末から二十世紀初頭のヨーロッパの美術は展開していたのだろうか。次から次へと新しい流派が興り、それが次々に日本に紹介されていったのである。岩村透は、新人の画家がすぐに「後期印象派」の画風を真似ることに疑義を呈したのであり、また、木下杢太郎はマネの画風をよく学ぶようにと論じたのである。ふたりとも自身の絵画観によって、新人の傾向に警鐘を鳴らしたとはいえても、後に美術の教科書のように整理された発展段階史観を当時、身につけていたわけではないだろう。

例えば、『白樺』第一巻第八号（一九一〇年十一月）は、ロダン特集号であり、フランスの現代彫刻が掲載された。また、『白樺』第

二巻第十二号（一九一一年十二月）は、ハインリッヒ・フォーゲラー・特集号である。ハインリッヒ・フォーゲラー（一八七二～一九四二）は、ドイツのヴォルプス・ヴェーデの芸術家村で主に活動した画家である。このように、白樺派が紹介する芸術家は、いずれも当時の最先端の芸術や、日本にはまだなじみの薄い芸術家ばかりであった。そして、これは日本の美術受容の在り方を示しているともいえる。即ち、同時期に様々な種類の美術思潮を受容しているということである。にもかかわらず、本多氏の論は、当時のヨーロッパ絵画の状態やその日本における受容の様子を、ほとんど無視したものといわざるをえない。

そして、木下杢太郎は、はたして「リアリズム」にこだわっていたのだろうか。マネの画風を「リアリズム」と考えていたのだろうか。それは本多氏自身の解釈なのではないか。

同じようなことは、白井吉見氏の「白樺論争」⁽³⁾（『近代文学論争』上巻、筑摩書房、一九五六年）においても言えるだろう。氏は、この中で、「主観」と「客観」を対立する概念として用い、両者の対極性を強調している。白井氏によると、「山脇に見られるものは、極端な主観主義であり、自己陶醉」であり、「文明批評家としての木下の客観的帰納的な態度と、あくまで自己本位に執し、自己に忠実なることによつてのみ『人類の意志』に通ずるという武者小路の主観的態度とはどこまで行つても相容れるはずがない」という。

このような考察は、木下杢太郎が山脇信徳へ宛てた反駁文「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十一号、一九一一年十一月)に見られる「貴君の所論は純然主観的であつて、予の論は反之、客観的であると言うのが大体の所です」という「主観」と「客観」を基本に考えているからだろう。しかし、臼井氏の説でも見落とされてきたことは、この二項対立の図式こそが、臼井氏自身の解釈を絶対化するものであつたということである。ここから、先に見た本多氏と同様、臼井氏も自身の解釈で論争をとらえていたといえる。

なお、本稿では、史実的な側面から考察された中村氏の論考を適宜、参照している。

まずは、木下・山脇・武者小路の三人の立場を再構成するところからはじめたい。彼らの立場を「芸術家」「批評家」「鑑賞者」に区別し、以前拙稿「一九一一年『絵画の約束』論争―白樺美術展にみる『自己の爲の芸術』をめぐる―」(『阪神近代文学研究』第七号、二〇〇六年三月)において、山脇を「芸術家」、木下を「批評家」、武者小路を「鑑賞者」と定義した。これは、従来、二項対立とされてきた山脇と武者小路対木下の構図とは異なるものであつたことを示す。彼らの立場は、同一ではなく、それぞれ異なつた位置にあつたのである。それを踏まえた上で、次に「絵画の約束」論争の内実をとらえなおしてみよう。

二、「絵画の約束」論争の内実―ロダン輸入の意味

「絵画の約束」論争⁶は、木下杢太郎が「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」(『中央公論』第二十六年六号、一九一一年六月)の中で、山脇の絵に対しておこなつた批評に端を発している。木下は、山脇に対して、他者に理解させる技術を養うよう求め、「感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである」と指摘した。

木下は、ここで「感激」という動と、「静かな理解力」という静の調和が芸術であると述べている。また、彼は「技術」に言及し、形のみでなく、芸術家の個性を生かすものであることを示唆する。彼は、次のように語っている。

私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいゝ事であらうと思ふ。絵画といふものは、血圧計の曲線といふやうなものではなく、一つの技術であると思ふからである。例へば外光の爲めにキラ／＼光る橋の下の水面、橋梁及び家屋等の強烈なる印象によつて、画家の感情が激動するかもしれないが、その時、直ちにパレットの色を秩序もなく筆にとつて、心臓の亢奮を筋肉運動として画面に現はすならば、その画は技術でなくてスフ

イグモグラフが描き出す表である。画といふものはこれ以上だ。感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである。⁽⁸⁾

木下は、ここで、絵画とは、技術以上だと述べている。そして、「絵画の約束」は、「理解力」を養うことで、成立するものだということに対して、山脇は「断片」(『白樺』第二卷第九号、一九二一年九月)の中で、常に一定でない自らの芸術観を、「昨日の技巧は今日の技巧でない。今日の私は明日の私でないから。消失と存在、破壊と創造、私は此間に生きて行く」と示し、木下に対して、次のように述べる。

御忠告は有難いが氏の所謂理解ある絵画の約束とは如何なるものを意味するであらうか。もし既成の絵画より得る普遍的な美の概念ならば、其約束なるものは却つて画家の直覚力を暗くますものであつて、私の最も厭いとふ処である。私は筆を執つた時何等の約束をも予想しない。寧ろ一切の約束より脱離せんと努めてゐる。たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない積りである。⁽⁹⁾

山脇は、「絵画の約束」を「既成の絵画より得る普遍的な美の概

念」として、一定の枠があるものととらえ、排除する。

これは、山脇が木下のいう「技術」^{メチエ}の意味を「形式」のみの意味に、とらえ違えていることと関係する。「形式」とは、内容でなく型のことである。

そして、木下は、先の山脇からの反駁文に対して、次に「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十一号、一九二一年十一月)の中で、「絵画の約束」が如何なることを示すかを記し、最後に客観視することの重要性を説く。その部分は、次のようである。

予は決して貴君の所謂「既成の絵画より得る普遍的な美の概念」のみを以て「絵画の約束」としたものではありません。予とても美といふものが結晶のやうに固まつて居るものとは思ひません。美とは人の心の一種の状態だと思つております。けれどもこの状態を惹き起す外的所縁として芸術品が必要になります。若し芸術品が単に人心の変動が神経、筋肉に現れたる発現に止まるものだとなれば則ち止む。更にそれを通じて他人に心(単に思想とはいはず)を伝達する機関であるといふならば、そこに一種の「約束」といふものが必要になる。主観的の立場から論ずれば、この約束は個人的で可いことになる。予の立場から客観すると、この約束が広くなればなる丈外延的に価値が増す。といつて無知なる多頭の怪物たる公衆に、最大公約数的に

分らせようとする、芸術が墮落する。予とても決してそれまでは言はぬ。そこで両者の間の関係を熟く理解して、其間に処して、一方には十分自己の内的生命を発表し得、一方には成る可く多くの鑑賞者に了解（同感）せしむる事を得る方法が必要になる。之を予は仮に名付けて「絵画の約束」と言ったのである。^⑩ります。

木下のいう美とは、「人の心の一種の状態」であり、それを評価する方法として「絵画の約束」を提唱している。

ところで、武者小路は、木下に反対意見を唱えた「自己の為の芸術」〔白樺〕第二卷第十一号、一九二一年十一月）の中で、木下が個性を認めていないと述べ、「公衆」「俗衆」「群衆」を頻用し、芸術家に個性が必要なことを強調した。しかし、木下は、決して個性を排したのではなかった。それは、彼の「調停者」としての立場に表れている。先の「山脇信徳君に答ふ」には、次のように記されている。

子は局外者として日本の文明といふやうなものを客観し、その平衡をとる上にも、所謂近世人中の近世人たる van Gogh や Cézanne よりも伝習の調停者と言はれた Manet の理^{フレイスタ}解が欲しいと思つてゐるのです。それで随つてあゝいふ風の結論にな

つたわけであります。

それから後に「気分」なり「官能」なりが独立して来たら結構な事でせう。^⑪

木下は、ここで、芸術家と鑑賞者の仲介をおこなう立場に立ち、発言している。それは、芸術家の個性を理解してもらふ鑑賞者に注意を払うことを意味する。その態度が武者小路には、「僭越」な者と映り、山脇には、自らの芸術を否定する者と映ったのである。

つまり、木下の真意は、最初から二人に伝わっていなかった。これが、論争拡散の原因である。

「絵画の約束」という言葉を三人がそれぞれ異なる意味にとらえたまま、論争は続き、武者小路は、「李太郎君に（再び）」〔白樺〕第三卷第一号、一九二二年一月）の中で、木下の態度に公衆本位を見出し、それが芸術が本位であるべきという態度を示し、ロダン（一八四〇～一九一七）の輸入に関して「社会的に早すぎる」とした木下を「内心の要求」を無視していると批判した。

ここで、木下の述べるロダン輸入の批判について、少し見てみたい。彼のこの提言は、日本の洋画事情を懸念してのことである。つまり、当時の日本でのロダンへの理解力に対する懸念である。木下は、受け入れ可能な土壌が整った後の受容を称揚しているのであり、決して拒絶しているわけではない。彼が、ロダン受容の輸入時期に

関する発言をしたのは、受け入れる側の今後の発展にも影響するからである。

その点について、木下は「公衆と予と（三度び無車に与ふ）」（『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月）の中で、次のように語っている。

予がRodin論に一種の軽き諷刺『実際Rodinの輸入は少し早過ぎる。』と書いたのを貴君は予の公衆本位になるがための論説と見做し譏諷せられて居られる。予は貴君の真正直なる、屢微妙なる修辭法を看過し誤解する事あるを嗤ふ。予があれを書いた頃は——今も尚然りであるが——日本の中老の階級は實にPolitismusを中心として蠢動してゐたのである。個人の放縦など云ふ問題は殆ど顧られないといふよりもむしろ社会主義の亜流として排斥せられた。さういふ所であるのRodinがはいつて来るといふ事を絵画的客観し、且皮肉に批評したのである。¹²⁾

木下のロダンへの言及は、ロダの特集号（『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月）に掲載された「写真版のRODINとその聯想」に載せられた文章である。

ここから解されるように、木下は日本の受け入れ土壤に疑問を呈していたのであり、公衆本位であつたわけではなかった。しかし、武者小路は、木下の「軽き諷刺」を言葉通りそのまま受け止め、木

下の真意を理解しなかつたために、彼の発言を単なる個性の否定としかとらえられなかつたのである。

ところで、当時ロダンは、どのように受け取られていたのだろう。次に、ロダの特集号である『白樺』第一卷第八号に掲載されている斎藤与里の「ロダンに就いて起る感想」を引用しよう。

ロダンは哲人であると同時に、詩人である。人生の何者たるを考へると同時に、芸術の何者たるを考へた人である。而して其れ等の解釈的自信が、やがて作物の生命となつたのである。¹³⁾

ここで、斎藤はロダンを「詩人」にたとえている。

さらに、新海竹太郎も、ロダンについて興味深いことを述べている。『白樺』第一卷第八号（一九一〇年十一月）に掲載された新海竹太郎の「ロダン様」の中で、「ロダンの彫刻は文学的とか詩的とか云はれてゐる」¹⁴⁾点を指摘し、同号では森田亀之助も「ロダンの芸術」の中で、「所謂、普通のナチュラリストやリアスト^マの作ではない。一層深い、神秘的処があつて、寧ろ、象徴主義^{シンボルイズム}の作である」¹⁵⁾と、ロダンの作品について述べている。

このように、当時ロダンは、「詩人」の要素を持つ芸術家として受容されており、これらの要素は、当時、日本で受容されていた「象徴主義」の一部として認識されていたことに着目すると、武者

小路や木下のロダン受容の環境が、おのずと解されるだろう。

「象徴主義（サンボリズム）」は、十九世紀末を中心にフランスで広がった美術概念であり、芸術運動である。

当時のロダン受容について見たところで、武者小路のロダン受容についても見てみたい。再び「絵画の約束」論争に戻ろう。

武者小路は、木下の真意を無理解なままに議論を進める。彼は、「奎太郎君に（三度び）」（『白樺』第三卷第二号、一九一二年二月）の中で、木下の「時代の要求」の矛盾を「君の御言葉によると時代の要求と云ふものは千人ゐれば千あるはづになるわけです。時代の要求と時代の要求とが衝突した時君はどうなさります¹⁶」と指摘し、

「絵画の約束」に関して、「少くも全智全能でない一個人が『絵画の約束』と云ふ物指しをもつて生きた個性なる芸術家の作品を批評するのは潜越な話ではないでしやうか」と、芸術家の要求に対する批評家の無理解を批判する。「絵画の約束」の必要性を述べるとともに、木下の姿勢を批判しているのである。つまり、ここでの武者小路の主張は、全ての芸術を理解して初めて、芸術家を批評する権利が発生するというものである。さらに、個人という人間には限界があることも、明示している。にもかかわらず、個人である木下が批評するのは、僭越にあたる武者小路は述べているのである。

これは、武者小路がロダンやゴッホを崇拜する如く、真の芸術家は、それ以外の者とは別の世界に位置するいわゆる、「天才」であ

ると認識している為である。この場合の「天才」は、武者小路の芸術家像を示している。彼の芸術家像とは、先に述べたように、まさに時代の芸術家像としてのロダンであり、ハインリッヒ・フォードラーなどであった。武者小路は、彼らの作品を通して芸術家としての生き方を見、そこから「生」を感じ、彼らを崇拜していた。こういった武者小路の考え方は、まさに「天才主義」とでもいえよう。特に、『白樺』第一卷第八号のロダン特集号には、「ロダンと人生¹⁷」が掲載されており、当時の武者小路の芸術家に対する考えが、ここに集約されている。

自分はロダンを光榮ある勝利者として崇拜するものではない。光榮ある勝利者たる資格を優に持つて居る人として崇拜するものである。否寧ろ自分の最も大なる共鳴者、合奏者として崇拜するものである。弱き自分はロダンによつて最大なる味方を得た。されば自分にとつてロダンは力であり、希望である。

（中略）自分は、真に生き、真に個性を發揮し、自然の命ずるまゝに生き、さうして遂に自然と合奏することを得た人としてロダンを崇拜する。又自己の味つた真生命をさながらに他人に伝へ得る大芸術家として讚美する。

かくて又自分は吾人を自然と合奏し得るやうに導いてくれる宗教家としてロダんに感謝する。

ロダンは自我の内に人生を味ひ、自然を味ひ得た人である。人生と自然とを調和させた人である。ロダンを見よ、人間の權威、自我の權威の為に戦ひ、勝利を得たる人は之この人なり。

武者小路は、ロダンが自分にとって、共鳴者である点に芸術家としての価値を見出している。即ち、彼は、「宗教家」としてのロダンを、「自然を味ひ得た」ロダンという、自らが共鳴する事柄を見出し、それを「天才」として位置づけ、崇拜しているのである。これは、先に述べた「天才主義」そのものである。

一方で、武者小路は、先に記したように、ドイツの芸術家からの影響も受けている。当時の白樺派が好んだドイツ芸術は、いわゆる世紀末象徵主義であり、マックス・クリンガー（一八五七―一九二〇）、ビアズレー（一八七二―一八九八）やムンク（一八六三―一九四四）らであつて、当時、彼らによつて、メルヒェンの画家として受け入れられたフォーゲラー等である。しかし、フォーゲラーもまた、当時においては、世紀末象徵主義の仲間に入るだろう。この点については、拙稿で触れている。武者小路が、彼らの影響を受けていたことは、ここにもひとつのイズムが垣間見られる重要な要素であるといえる。

次に、先に見たロダン輸入に関して、武者小路と木下の主観と客観の問題を見てみよう。木下の客観について、武者小路は、「自己

の為」及び其他について―『公衆と予と』を見て奎太郎君に」（『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月）の中で、「自己は不可解なものである」と述べた上で、「私には『自己』と云ふものを私以上に知つてゐる人は『自己本位』になるべきはづのやうに思つて」⁽¹⁹⁾いると述べている。さらに、「私はまだ今の人間が眞の客観をすることが出来るとは思へません」⁽²⁰⁾と、客観可能であることを主張する木下の態度に疑問を投げかけ、自己というものの内に、個人から物如としての慾望を出来るだけ調和させ、その調和された慾望を、出来るだけ満たすように指摘する。即ち、武者小路は、木下の主張する客観性を、芸術家の自己を抑圧するものと批判するのである。しかし、木下の真意は、先に述べたように、当時の社会に受け入れられないと予測されるロダンの受容に対する懸念にあつたのであり、決して武者小路の言うような、芸術家の自己を抑圧しようとするものではなかつた。むしろ、木下は芸術を受け入れられる土壌を整えることに苦心していたと考えるべきで、そのことは、先の「公衆と予と（三度び無車に与ふ）」からも明らかである。にもかかわらず、「絵画の約束」論争は、初期段階で「絵画の約束」という言葉が、芸術家の創造性を束縛するものとして取り違えられたために誤解が生じ、やがて、木下と武者小路の議論が主となり、山脇とは最初にやり取りがあつただけで、別の議論へ移行してしまうのであつた。

ところで、山脇と木下の当初のやり取りの論点は、表現方法の相

違にあったと考えるのが自然だが、両者の考える絵画は、他人と共鳴する表現方法において、実は、共通していた。その点に関して、木下が「無車に与ふ」(『白樺』第二卷第十二号、一九一一年十二月)の中で、興味深いことを述べている。

「絵画の約束」とい言葉のうちにも、人間として感覚の共通、方処の認識の共通、更に細く入りては時の精神文明の共通といふやうな諸要素が含まれてゐるのである。⁽²¹⁾

ここで、木下は、他人と共鳴する方法を「約束」と呼んでいる。即ち、木下が定義しようとした「絵画の約束」とは、芸術家の個性を鑑賞者が共有するためのツールである。そして、興味深いことに、木下のこの考えの背景には、感情移入美学があると考えられるのである。

感情移入美学は、十九世紀後半にロバート・フィッシャーらによって問題にされ、ドイツの心理学者であるテオドル・リップス(一八五一―一九一四)が唱えた自我を対象の内部に移入することで、自然や他者を認識するという説をヨハネス・フォルケルト(一八四八―一九三〇)が芸術の鑑賞に援用し、鑑賞者が作品に感情を移入することで成立するとする概念である。

木下はもともと、ドイツに造詣の深い人物であった。次にその点

について、彼の芸術観と合わせて見てみたいのだが、その前に「絵画の約束」論争が起こった理由を明らかにする上で、もう一つ注目したい「美術批評論争」について見てみたい。

三、美術批評論争と河野桐谷の批評

「絵画の約束」論争と同様の美術論争には、枚挙にいとまがない。しかし、ほぼ同時期の論争で、本質的に内実が似ていると考えられるものに、「美術批評論争」がある。

「美術批評論争」とは、草創期の美術批評を明治期から大正、昭和にかけてのいくつかの論争を総称した用語であり、美術批評の価値観をめぐる論争である。この中で、「絵画の約束」論争と関わりのあるものが、河野桐谷(一八七九―一九四四)と石井柏亭(一八八二―一九五八)との間に交わされた論争⁽²²⁾である。これは、一九〇九年七月四日の『読売新聞』に、河野が「絵画の主観的要素」を發表したことから起こった。河野の主張は、芸術の標準が「製作時に於ける画家の主観的要素、感情的成分」であるというもので、それに對し、石井は「資格なき美術評家」(『読売新聞』一九〇九年七月十一日)の中で、河野の「主観的要素」に反論、対立概念としての客観性を持ち出し、応戦したことから論争が始まる。次に、河野桐谷「逆上せる画家」(『読売新聞』一九〇九年七月十八日)、石井柏亭「逆上せる画家」を讀んだ感想」(『方寸』一九〇九年八月)、河野桐

谷「時評 八月の美術界」(『早稲田文学』一九〇九年九月)、河野桐谷「展覧会に対する諸批評家の態度」(『早稲田文学』一九〇九年十二月)、石井柏亭「書簡文」(『方寸』一九一〇年五月)と続くのだが、終結は、やはりこちらも雲散霧消のうちに終わっている。

このように、似た内容の論争が、ほぼ同時期にあったことは、時代を象徴しているといえよう。つまり、日本において一九〇〇〜一九一〇年前後は、絵画の価値基準が変化しつつあったということである。それは、当時の日本における美術界・文壇全体が、海外の絵画を一気に吸収し始めたことと関係する。即ち、フランスから広まった「象徴主義」や、ドイツ・オーストリアから広まったユーゲン・シュテイルに代表される芸術運動の影響である。

ユーゲン・シュテイルは、ハインリッヒ・フォーゲラーやクリムト⁽²³⁾(一八六二〜一九一八)等に代表されるように、日用品や建築・絵画など各方面へ広まっていく運動全般のことである。

当時、日本の洋画界は、ようやく出発し始めた草創期であり、フランスの印象主義の影響を受けた黒田清輝(一八六六〜一九二四)など、当時、重鎮の画家でさえも、西洋の画法に倣っていた。その彼らに、時代は、多くの表現方法を一気にもたらした。それは、喜ぶべきことであったが、同時に画家の画法が混迷することをも意味していた。つまり、必然的に当時の画家達は、一定の主義を獲得する前に、様々なイズムに触れ、先に自らのイズムを模索するという

現実には直面していたのである。

当時の画家のこのような現象は、美術批評家の間にも広まった。その好例が、河野桐谷である。

河野桐谷は、一九〇五年、早稲田大学哲学科卒業後、渡米し、帰国後に『早稲田文学』や『読売新聞』に美術批評を書いていた若手の美術批評家である。彼は、一九一〇年に、白樺派の流れをくむ正宗得三郎に対して、「五月の美術界」(『早稲田文学』第五十五号、一九一〇年六月)⁽²⁴⁾を書いていく。その中で、「正宗君の絵は、自分とは随分親しいものだが、兎に角氏か光と色の本位で飽き進んで行く覚悟は多とせねばならぬ、(中略)氏は自然に立脚した色彩的空想家だ、云ふ迄もなく、此傾向を行ける所まで進ませるのが、氏に取つても画界に取つても一の義務である」と、評価している。さらに、同年十一月の『早稲田文学』六十号の「公設展覧会評」の中では、菱田春草(一八七四〜一九二一)の「黒い猫」が、「会場を通じてタツタ一つ私を動した那の前に立つた時、キツト睨んだ猫の眼は、人生の秘密を見破らんとする、及び難い人間の努力の表徴に見えてセンチメンタルな私は不思議ハラ〜と涙が出た、(中略)私の要求する絵は斯の様なものである」といい、次に、当時の画家と批評家に対する不満、及びその理由を述べた。さらに、二年後の一九一二

年八月には、『現代の洋画』五号に発表された「画界雑観」⁽²⁶⁾の一文で、次のように記している。

自己の人格を其儘露出して自然の人生の真中に一直線に突込んで行くのが近代人の態度である、仮りに古来の芸術を研究して基礎の上に自己を樹立するとしても、夫は只技巧上の参考位になる許りで枝葉に属する業である。トテモ人格の反映としての芸術でない。

つまり、河野の主張する芸術家像は、「近代人の態度」を持つものであり、「人格の反映」する芸術を表現する人物であることが分かる。また、このすぐ後に「全く自己自身の問題として絵画を取り扱ふ程強固な自信のある画家が欲しい」と述べていることから、画家の姿勢に対する彼の要求を見て取れるだろう。即ち、河野は、絵画に芸術家の人格が反映される芸術を求めている。

その河野が、当時のアメリカに渡って得たものは、日本と同様に影響を受けていたフランスなどのヨーロッパ芸術であった。そして、帰国後に執筆した文章の中で、画家の内面を表現することを重視した武者小路や高村光太郎と同様の主張をしていることは、興味深い。その好例として、先の「美術批評論争」での石井柏亭とのやり取りをあげることができるのである。それでは、この点を述べるため、もう少し詳しく論争の内容を見てみよう。

「美術批評論争」における河野と石井のやり取りの中で、石井が

河野に対して発言している「資格なき美術評家」がある。ここで、石井は、河野の批評が素人批評である点を指摘し、その上で、日本の美術受容の状態を次のように述べる。

今大急ぎで新しい文明を輸入しつゝある現在の日本の苦しい状態やら、日本の現社会の有様、日本の美術家の生活状態などを一通り弁へてから取掛らなければ、到底満足な効果は得られまい。河野君などは僕等が各自にどう云ふ画を描かうとして居ると云ふ其着眼点が、はつきり解つて居るかどうか頗る疑はしい。近代の絵画は随分多岐であるし、それに我々日本人には日本美術の遺伝も多少加はつて居るのだから、一寸複雑になつて居る。⁽²⁸⁾

ここから、石井が日本の美術受容の現状を危惧していたことが分かるが、彼の考えは、「絵画の約束」論争の木下李太郎と似たような主張であることも解される。そして、石井の批判する河野が木下の批判する武者小路であることも、おのずと連想されるだろう。

その後、「美術批評論争」は、石井と河野の相容れない意見のぶつかり合いに終始し、和解のないまま、終了する。その後、相手が変わり、また、「絵画の約束」論争が同じように繰り返されるのであった。この二つの論争の問題点は、「美術批評論争」で石井が、

「絵画の約束」論争では木下が指摘した西洋美術移入に際した日本の美術界の受容土壌にあったのである。まさに、木下の指摘する「ロダン輸入」の問題、即ち、日本の未発達土壌の問題であった。次に、この点について見るため、木下の芸術観を考察しよう。

四、「感情移入美学との関わり」——木下の芸術観

木下奎太郎は、親の勧めから、中学で独逸語を教える独逸協会中学校に入学するが、その頃、画家を目指していた。彼は、芸術に深く心酔し、水彩画の腕もあり、木下は、本気で芸術の道を歩むことを考えていた。しかし、親の意向と、画家としての将来に対する不安から医者への道を選び、中学に入学した。彼は、中学入学後、画家の道を断たれた反動から急激に文学へ傾倒していく。そして、高校に入学した翌年、一九〇四年一月九日の日記には「汽車のうちひそかに（ニーチェと二詩人）をよむ、実にかくの如くむば人生意義あり」とある。木下の詩人への傾倒ぶりがうかがわれよう。そして、彼は、アーサー・シモンズ（二八六五〜一九四五）らの詩人と出会いは、やがて詩の世界と密着していく。一方で、石井柏亭らと「パンの会」⁽²⁹⁾を結成し、画家や詩人らと交友を持つのである。

「パンの会」は、ドイツの感情移入美学の流れからきた「気分情調」を主とした集まりである。その影響が色濃く見られるのが雑誌『屋上庭園』だろう。

『屋上庭園』は、一九〇九年十月に創刊され、一九一〇年二月に第二号が発行された後、終刊となる短命の雑誌である。同人は、「パンの会」のメンバーが中心となり、北原白秋、長田秀雄（二八八五〜一九四九）、木下奎太郎らが集っていた。このメンバー構成からも詩とのかかわりが大きい雑誌であると知れる。当時の彼の芸術傾向を知るものとして、『屋上庭園』第二号の「異国情調」⁽³⁰⁾があげられる。これは、詩とも散文ともとれる形式のもので、まさしく「気分情調」を示唆する作品といえよう。

では、感情移入美学は、木下だけに見られた影響であったのだろうか。その点について、特に注目したいのは、「パンの会」に見られるような、当時の若者による新しい芸術を模索する大きな流れである。明治中期に生まれた彼らは、新しい空気に触れながら、同時に旧世代の教育を受けて育つ。新旧の感覚を既に土壌として持っていたことが、他者理解、ひいては、従来、木下と対立関係にあると思われる武蔵小路の述べる他者との共鳴であるところの「合奏」に、大きな意味を持っていた。即ち、武蔵小路のいう「天才主義」や自己の内部に芸術を取り込む行為そのものが、感情移入美学の影響を受けているといえるのである。なぜなら、自然の中に潜む「生」と人間の心的力動性の融合こそが、リップスの唱えた感情移入美学であり、彼らもまたリップスの影響を受けているからである。その点については、後に述べる。

そして、さらに付け加えれば、実は、三人は同じ土壌にしながら、それぞれ目指す到達点の相違から、互いの理解を得られなかっただけであつたことに気がつかなかつたのである。同じ土壌とは、当時のイズムである。先に述べた感情移入美学の影響を受けながら、詩の影響をも受けていたイズムである。次にこの点について見てみよう。

四―一、武者小路実篤の芸術観

ところで、「絵画の約束」論争の主要人物である武者小路の芸術観は、当時、どのようなものであつたのだろう。

論争において、武者小路は「自己の為の芸術」³²の中で、次のように述べている。

自己をまげても時代の要求に応じやうとする人は個性と人格を無視した人である。魂のない人である。さう云ふ人のかくものは形式はいゝかも知れない。しかし人の心にはふれない。浅薄な芸術きり出来ない。(中略)つまり、一言で云へばさう破廉耻(?)になると稍々もすると社会や、人類や、群集の奴隷になるからである。

自分は芸術家が群集の趣味に自己をあはせやうとしたら確かに墮落だと思つてゐる。いくら先きばしりをしていゝ、自己

に正直であればいゝ。いゝ処ではないすべての芸術家はさうであるべきはづだ。

芸術家に最も大切なのは、「自己に正直」であることだという。これが、武者小路の芸術家に対する考えである。

そして、もう一つ彼の芸術の要素としてあげられるものに、「詩」があげられる。

武者小路は、生涯の創作活動を通じて、「詩」を多く書いていた。しかし、彼の「詩」は、きちんとした「詩」の形体を持たないものが多く、「散文」のような形式をとっている。初期から既にその傾向があり、『荒野』(警醒社書店、一九〇八年)には、「女」(一九〇六年十一月執筆)、『男波』(一九〇七年二月執筆)、『机によりて』(一九〇七年十月執筆)、『人道の偉人』(一九〇七年十二月執筆)、『我が天使』(一九〇八年一月執筆)、『平和の人』(一九〇八年一月執筆)、『恋の悲劇』(一九〇八年一月執筆)などの「新体詩」が掲載されている。その一部を引用しよう。次の詩は「恋の悲劇」である。

我は汝を愛す、

汝は我を愛す。

汝は彼を愛せず、

彼は汝を愛せず。

しかも汝は彼と夫婦とならざるべからざるか。(四十一年一月)⁽³³⁾

「新体詩」は、一八九七年前後に隆盛を極めた詩の形式で、森鷗外(一八六二―一九二二)の『於母影』(一八八九年)や島崎藤村(一八七二―一九四三)の『若菜集』(一八九七年)、土井晩翠(一八七二―一九五二)の『天地有情』(一八九九年)に見られる。その後、藤村の浪漫的詩風が、明星派の若き詩人たちに受け継がれ、与謝野鉄幹(一八七三―一九三五)、与謝野晶子(一八七八―一九四二)、高村光太郎、吉井勇、北原白秋(一八八五―一九四二)らに見られる。

また、「新体詩」の後の系譜としてあげられるのが、「象徴詩」である。一九〇五年に、上田敏によって『海潮音』が出版される。これが「象徴詩」の概念を明確化した最初期のものである。上田敏は、前年一月の『明星』において、エミール・ヴェルハールン(一八五五―一九二六)の「鷺の歌」を「象徴詩」として紹介している。そして、彼の流れにある詩人が、北原白秋や三木露風(一八八九―一九六五)、蒲原有明(一八七六―一九五二)、木下杢太郎であった。先に見た武者小路の「新体詩」は、当時の彼の「詩」の影響を見る上で、興味深い。

このように、武者小路は、詩とは少し異なる「散文」や「新体詩」を初期の創作活動においておこなっていた。

当時、武者小路は、トルストイ(一八二八―一九一〇)に深く傾

倒し、彼の書物から社会の道德思想を学んでいた。一九〇七年六月七日には、「クロイツェル・ソナタ」を一週間の予定で読み始めたところであった。と同時に、日記にはその後もたびたび、「新体詩」とも「散文」ともつかぬ、まさに「口語自由詩」⁽³⁴⁾のような文章が出てくる。

一九〇六年六月十五日に武者小路は、「僕は、ト翁やカアライルの云ふ宗教家にならう」と考え、一九〇六年六月十六日には、五時に起床し、「ハイネの『新しき詩』を持つて掘端に行き開いた処を読」んでいる。そして、一九〇八年四月十七日には、「ベックリンの顔を見てから、急に元気になった」「エマアソンやカアライルの事を思ふと微笑れる」と、記されている。

アルノルト・ベックリン(一八二七―一九〇二)は、スイス出身の「象徴主義」の画家で、トマス・カーライル(一七九五―一八八二)は、スコットランド生まれのイギリス人歴史家・思想家・評論家である。彼はドイツ文学に傾倒し、ゲーテ(一七四九―一八三二)、シラー(一七五九―一八〇五)の作品研究や翻訳を手掛け、詩人・文学者としても名高い。ラルフ・ワルド・エマーソン(一八〇三―一八八二)も思想家であり、ハインリッヒ・ハイネ(一七九七―一八五六)は、言わずと知れたドイツの「ロマン主義」詩人である。

このように見ると、武者小路の関心が初期から芸術と同様、詩や思想にあったことが知れる。

また、さらに興味深いことに、一九〇八年四月二十二日の日記には、「マイエル・ベレフェイの『現代の宗教』の『シユライエルマツヘル』の所読み終り『メーテルリンク』の処を読み始む。面白し心地よし」とあり、同日の夕飯後、志賀直哉のところへ行き、帰ってくる、またマイヤー・グレーフェ（一八六七―一九三五）の『現代の宗教』の続きを読み、「メーテルリンクもマイエルも豪いと思つた。中でもメーテルリンクを豪いと思つた」と述べている。

マイヤー・グレーフェは、木下奎太郎が、思想において傾倒していた人物である。武者小路は、翌日も、彼の本を読み、メーテルリンク（一八六二―一九四九）への理解を深めている。このことから見ても、武者小路と木下の思想形成の共通性が解されよう。

また、モリス・メーテルリンクは、武者小路が、トルストイの次に大きな影響を受けた人物で、ベルギーの代表的な「象徴主義」詩人である。

このように、武者小路の芸術観が詩にあり、「象徴主義」の影響も受けていることが理解できるだろう。

次にこの点をふまえながら、論争時の彼らの芸術観について、見てみたい。それにはまず、論争で焦点となる山脇の絵画について、見てみる必要がある。

四―二、新しい芸術家の意味―詩と「純粋性」

「絵画の約束」論争は、先に述べたように、山脇信徳の絵を見た木下奎太郎が、「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」の中で、山脇の絵について、絵を他者に理解させる技術を養うよう求め、「感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである」と意見したところから始まった。それを受けて、次に山脇は、「断片」で、次のように反論する。

私の絵に潤ひの乏しいのは此冷酷な写実の爲めであることも自分に解つてゐる。唯第一の変化の時、自然の中に力や生命や輝きを感じて一種のパツシオンに熱したといふよりは、寧ろ冷静な写実の追求は凝結せる技術の破壊を促したからであるといひたい。然し私は今直ぐに土手の絵の様な二度目の変化には移らない積りである。私には未だ瞬間的気分を極度まで突詰めて見る余裕と慾望があるから。⁽³⁵⁾

ここで注目したいのは、「瞬間」という山脇の言葉である。「瞬間」は山脇にとって、絵画に表現される唯一無二の絶対的存在である。結論から先に述べれば、山脇の「瞬間」は、「光と色とを感ずる時、時も処もない。時もなければ、線もない。物質もない。唯だ色と光が震い動くのだ。詩だ、音楽だ、氣息だ」⁽³⁶⁾に見られるように、

彼にとつての「詩」と「音楽」である。「詩」や「音楽」は、山脇の象徴的な思想を最もよくあらわすものであった。その影響とは、彼の「無形画」³⁷に到達するまでに見られる「リズム」にある。「無形画」は、当時山脇が挑戦していた新しい表現方法であり、「未来主義」の記号的な絵画へも通じる画家の内面を表現した山脇独自の絵画である。山脇にとつて、音楽のような「リズム」を奏でる「瞬間」が、「無形画」を形作る時間なのであった。そこで山脇は、自らの「象徴」をとらえようとしている。ここから、包括的な意味で、「象徴主義」の影響を受けていたといえる。昨今の研究でも指摘されているように、この時代に「象徴主義」が台頭してきたことを考えると、時代背景の影響が考えられるだろう。

そして、その影響は、先に述べたように、武者小路にもあったのである。さらに、論争のもう一人の人物、木下杢太郎もまた、「象徴主義」の充分な下地を持った人物であったことも先に述べた。ここから、当時の武者小路と、山脇、木下の共通項は、「詩」にあり、「象徴主義」にあったことが分かる。

次に、この点を具体化するために、当時の「象徴」ひいては、「象徴主義」という概念について、山脇の「瞬間」という言葉を例に見ていきたい。

四―三、山脇と新しい芸術「象徴主義」―絵画と文学の交流

山脇の「瞬間」は、アストン（一八四一―一九一一）の象徴技法さながら、「詩」を中心に成り立つものである。他に「音楽」も彼にとつて、重要な要素であった。それは、先に述べたように、山脇の中で「リズム」として存在する。このように、「詩」と「音楽」は、彼の中の「象徴」であった。これは大きく考えれば、「象徴主義」というイズムで、当時の日本に受容されていたと考えるべきであろう。日本で「象徴主義」が受容されてから十年ほど経っていたが、その性質上、共通の認識を持つことが難しかった。そして、「印象主義」、さらに「表現主義」「未来主義」などの新興芸術も流入し、これらと絡み合っていたことも考えると、一定の定義付けが難しい時代であったことが解されよう。

また、絵画と文学の「象徴主義」に対する認識にも隔たりがあったことも考えられる。文学においては、一八八六年九月十八日の新聞『フィガロ・リテレル』にフランスの詩人のジャン・モレアス（一八五六―一九一〇）が、「象徴主義宣言」を発表したことに由来する「象徴主義」の影響が、既にこの時代の日本にも訪れていた。山脇の「象徴主義」を示すものとして、絵画とともに文学的な影響が強く認められるため、日本の文壇の「象徴主義」の流れを見てみたい。

日本の文壇でも、「象徴主義」に関しては、早くから関心が寄せ

られ、相馬御風（一八八三～一九五〇）による「芸術の生活化」が掲載された『早稲田文学』第八十二号（一九二二年九月）には、中村星湖（一八八四～一九七四）の「岩野泡鳴氏に答ふ（余が象徴主義及び描写論に就いて）」が載っている。中村星湖は、ここで象徴主義・描写論について語っている。田山花袋（一八七二～一九三〇）も『蒲団』の翌月、「象徴派」（一九〇七年十一月、所収『インキ壺』（一九〇九年）でヨーロッパの自然主義が「純客観」に出发しつつ、近代人の神経過敏さゆえに、「主観的傾向」をまして、「空想、深秘、象徴」へ向かっていると述べている。これは、森鷗外の『審美新説』（一九〇〇年）を踏まえたものであると考えられる。

『審美新説』は、ドイツの感情移入美学提唱者であるヨハネス・フォルケルト『美学上の時事問題』（一八九五年）を抄訳している。その中で、鷗外は次のように述べる。

後自然主義はその自然に煩渴し自然に染暎する情愈々深く、
直ちに進みてその深秘なる内^{インチミエト}性を暴露せんことを期するなり。⁽³⁹⁾

さらに、近代人の「神経質」についても言及し、「現実の感覚」より、「空想的な感覚」を重んじ、象徴主義をさかんにしているという。

なお、先に述べた田山花袋はその後、「描写雑論」（『早稲田文学』第四十七号、一九〇九年十月）において、『田舎教師』で描写を試みたと述べていることから、『審美新説』からも解されるように、この時期にはすでに、日本で「象徴主義」が定着していたと見てよいだろう。

鈴木貞美氏は、『わび・さび・幽玄』（永声社、二〇〇六年）の中で、この点について、次のように述べる。

イブセンやハウプトマン、ユイスマンスら、自然主義に出发した劇作家や小説家たちも、一九世紀末には自然の深部や生物の本能のもつ神秘などに関心を向けて、神秘主義の傾向を強め、象徴主義に傾いてゆく。

ドイツの哲学者で、感情移入美学を唱えたことで知られるヨハネス・フォルケルトは、この傾向をとらえて、『美学上の時事問題』（一八九五年）で、美術におけるクリンガーらの象徴表現と並べて論じ、「自然主義」の変種と見なして、「後自然主義」（Nachnaturalismus）と呼んだ。明治中期にハルトマンの美学を紹介し、応用した森鷗外によって『審美新説』（一九〇〇年）として、その大略は紹介された。このようにヨーロッパにおける「自然主義」は、かなりのひろがりを持ち、内部に対立をはらむ多義的な概念だった。そして、その多様さは日本にも

伝えられていた。⁽⁴⁰⁾

このように、日本の文壇で絵画の「象徴主義」が受容されていた。その当時は、文学についての「自然主義」全盛期と言われている。白樺派文学者なども反自然主義文学といわれるが、当時の文壇における絵画認識として、「自然主義」と「象徴主義」に接点はないのだろうか。実は、後期「自然主義」の内実表現の多くが、広義の意味で「象徴主義」であった。それは、芸術家の内面を作品に反映させる方法つまり、「象徴」においていえる。「象徴」とは、シンボルであり、何かを比喻して、その形に表現することである。これは、当時の芸術家全般に共通する表現でもあった。即ち、表現方法に相違はあるにせよ、文学で言うところの高踏派、余裕派、耽美派、三田文学の一派、スバル一派、そして白樺派に見られるような「反自然主義文学」とされる彼らと、「自然主義文学」の牙城であるように考えられてきた『早稲田文学』の芸術に関する文章には、相似する部分が多々見られたのである。なぜなら、先に述べた「象徴主義」という共通概念があるからである。それは、彼らの人脈からもうかがわれる。

木下圭太郎は、高村光太郎（一八八三～一九五六）も加わっていた「パンの会」を結成し、『スバル』や『中央公論』『三田文学』『朱楽』^{ザンボク}『アララギ』にも文章を載せている。さらに、「美術批評論

争」⁽⁴¹⁾で河野桐谷と、「生の芸術論争」⁽⁴²⁾で高村光太郎と議論する石井柏亭は、太平洋画会に参加し、前述の木下圭太郎らとの「パンの会」における活動もさることながら、『明星』に挿絵を描いたり、有島壬生馬（一八八二～一九七四）と二科会を結成している。また、『方寸』創刊などもおこなうなど、芸術、特に絵画に関していえば、反対の立場にいたると思われる人々にも多くの接点があったのである。このような点からも、文壇と画壇の融合が見て取れるだろう。また、さらにそれを裏付けるものとして、当時の日本の「象徴主義」の内情について、蒲原有明が、『独絃哀歌』『春鳥集』『有明集』などを発表した。彼は、「象徴主義」詩人である。蒲原は、これらが台頭してくる時期のことについて「象徴主義の移入に就て」⁽⁴³⁾『近代作家研究叢書六十六 飛雲抄』日本図書センター、一九八九年）の中で、次のように述べている。

象徴詩派の概要がほんの面影ばかり少しづつ伝えられて来たことは、敏感な極く少数の若い頭脳に却て思ひがけぬ好奇心と異常なる幻象とを喚起したのである。（中略）わたくしはその頃上田さんや森さんの文章が急に読みたくなつて、「帝國文学」「めざまし草」の既刊号を手に入れたばかりに、古本屋の店頭を熱心に捜し歩いたことがある。新芸術に対して目を醒ましてきたのである。象徴の玄旨は、これを会得するに困

難をおぼえたが、わたくしは何よりも先づ幼稚なる旧芸術観を棄て、よい日の迫つてきてゐるのを感じてゐた。第一に気がつくのは感覚的手段の問題である。次には所謂デカダンスの状態である。⁽⁴³⁾

とあり、ここから「象徴」という概念が、「若い頭脳」に「好奇心」と「異常なる幻象」を喚起する新しいものであったことが、理解できる。即ち、「象徴主義」が、当時の先端の芸術であったことと、「旧芸術観を棄て」ようとしている蒲原有明の姿が浮かび上がる。この文章が書かれたのは「岩野泡鳴氏からその翻訳にかゝるシモンズの『表象派文学運動』の寄贈を受けてゐた」頃であるから、ちようど一九〇〇年前後である。

蒲原は同書の中で、「象徴主義」について、「象徴主義は感覚の総合整調、即ち幻想の意識的創造を内容とするものと云つてよいのであらう」⁽⁴⁵⁾と述べた上で、

象徴主義といふも、その他のすべての主義と同じく、その依つて立つところを意識して、はじめてその名目の発生を見たものである。然るに主義を立て、これをその意識下に置くとき、諸の主義の中で象徴主義ほど憐むべきものはない。やゝもすれば象徴の大用は失はれがちとなる。局限された境域の中では詩

人の幻想は飛翔することすらゆるされない。翼をもがれた鶴となることを好まないにしても、将又詩人みづから主義を立つることを敢てしなかつたにしても、自意識の進むところ、自縄自縛に陥る傾向を有してゐたことは宿命的といつてもよいのである。⁽⁴⁶⁾

と、行く先の自縄自縛について指摘している。注目したいことに、これと同じ「自縄自縛」状態が「絵画の約束」論争中での山脇に見られるのである。その理由は、山脇が、志賀直哉（二八八三〜一九七二）に指摘されたと述べているように、「瞬間」にとらわれすぎていたことである。彼は、「瞬間」を求めるあまり、「自縄自縛」に陥り、自らの表現内容を構成して、提示することに苦戦していた。

また、このような山脇の「象徴主義」の影響について分かりやすいのは、詩について述べた部分である。一九一〇年五月四日の山脇の日記には次のように記されている。⁽⁴⁸⁾

文学には小説と詩との区別があるのに、絵画には何ぜそれに相当する区別がないだらう。俺の絵画上の立場は正しく此の詩と同じ範囲にあるのだ。色と光によつて起る内心のリズミカル、ムードを描くのだ。普通有りの俤に形や線や物質の色を描く画は丁度文学の中の散文に相当する。

と、「散文」と自らの絵画との関連性を指摘している。注目すべきは、彼のこの言葉にある。「散文」は、正確には「詩」とは異なり、定型を持たない文章を意味する。それに対して、「詩」は、定型の韻律をふむもので、両者は似て非なるものである。ところが、山脇は、どうやらこれを「詩」とらえている。それは、五月十八日の「マラルメ」の記述⁽⁴⁹⁾から読み取れる。

周知のようにマラルメ（一八四二―一八九八）は、十九世紀フランスの「象徴主義」詩人である。山脇は他に、同日、「夜、図書館シモンズのセブンアーツを読」⁽⁵⁰⁾んでいる。これ以外にもホイットスラーについての記述も見られ、五月二十九日には、「キイツの詩集」を見ていることから、イギリスの「ロマン主義」にも触れている。

彼は、このように詩人の影響を受けながら、それを自身の絵画に反映させようとしていた。ここから読み取れるのは、山脇が様々なイズムの詩人から影響を受け、「散文」ではなく、「散文詩」を絵画に表現しようとしていたことである。

さらに、論争での山脇の「断片」には、「シンフォニー」「ノクターン」「アレンジメント」「リズム」などの、明らかに音楽用語と思われる言葉が頻出しており、同月十八日には、「無形画」の記述が見られる。「無形画」と記した山脇は、形を持たない、音楽のような絵画を、どのように表現するか思案していたことが、ここからう

かがわれる。山脇が自ら述べているように、「詩」と「音楽」の影響を受けて、それを絵画に反映させようとしていたことが解されよう。ここで、注目したいのは、「リズム」と「音楽」という言葉と「詩」である。

これらの言葉は、先に見たように、絵画での「象徴主義」を暗に示唆している。文学的な影響を受けた山脇は、絵画にその手法を援用しようとしていたのである。

また、同時に彼の絵画の追究は、「画家の純粋性」ともかかわっていた。「詩」は、詩人にとって純粋なものであり、「詩」が「純粋性」を伴うものである点は、周知の通りである。つまり、山脇の絵画追究の到達点は、「純粋性」による「詩」と「音楽」の獲得にあったのである。絵画における日本の「象徴主義」の萌芽は、この時すでに芽生えていた。

四―四、「絵画の約束」論争での山脇の絵画

次に、同時代の思潮である「象徴主義」を媒介とした彼らのイズムの焦点である山脇信徳の絵画について、考察してみたい。

山脇は、新進気鋭の天才画家として注目されていた。特に、「生の芸術論争」において物議を醸した「停車場の朝」は、一九〇九年に第三回文展に出品され、東京美術学校の買い上げ作品となる。当時、山脇の絵画は、バーナード・リーチ（一八八七―一九七九）や

高村光太郎などが、彼の絵に対する姿勢を評価しており、注目を集めていた。山脇はこの頃、主流であった印象主義的絵画の模倣のような自身の絵画から脱却をはかるため、作品に挑んでいた。

彼は「断片」の中で、「瞬間」にこだわり、書きあがったものは、画家とは別次元にあり、体系化できないと主張した。

画家が最も自己の存在を意識するのは描きつゝある時である。

描き上げた時、もう其画は画家にとつて極めて縁が遠い。画家は既に新たな自己であるから。⁽⁵¹⁾

また、「技術を得んと欲せば技術を破壊せよ」⁽⁵²⁾と述べ、自らが創作し、破壊する者であると明言している。このように、当時の山脇にとつて、芸術とは自己との葛藤であり、自己の絵を解放すること、新しい芸術に到達すると考えていた。そのため、他者への理解を考ふる余裕は、彼には無かった。なぜなら彼は、単なる「模写」と見ていた当時の絵画からの脱出を試みていたからである。自身の「写実」を超えることが、彼にとつての課題であった。彼が、ことさら「エキスプレッション」を叫ぶのはそのためで、自分なりの「生の創造」を表現しようとしていたのである。山脇が使用する「エキスプレッション」は、先の日記に見られたように詩と同等のもの、即ち「象徴」を表現することである。

それが顕著なのは、同じく「断片」の冒頭に見られるように、「写実の追求は物象の崩壊を来し、崩壊は動揺となり、錯乱となつて、画家は次第に時間の観念に囚はれ、絵画は益々瞬間的のものとなる」⁽⁵³⁾という考えのもとに、「瞬間的気分」の表現を追求し、「物象の形体をリズムによつて破壊せんと努めた」「そして最後に無形画の境に入つて縹渺たる象徴的気分⁽⁵⁴⁾に生きんとあせつた」という部分である。その後、彼は自らの絵が「総合と固定に逆戻り」をはじめたことに自身でも驚く。山脇はそれを、写実以外に何も知らない自分の「写実の追求より起る余儀なき過程」であると、とらえた。さらに彼は、「西洋画や日本画を何時までも生かさんと思へば先づ絵画を葬れ」「技術を得んと欲せば技術を破壊せよ」⁽⁵⁵⁾と述べ、「写実」の「技術」を「破壊」することで、絵画の「創造」が生まれると信じている。彼は、その「破壊」と「創造」により、「瞬間的気分」を導き出した。山脇によると、「一つの技巧は一枚の絵に尽きる。同一技巧の器械的反复は私達の堪ゆる処でない」「消失と存在、破壊と創造、私は此間に生きて行く」⁽⁵⁶⁾に表現される、それらの「間」に存在するのが求める絵画である。つまり、次の「瞬間」には推移する「無形画」である。一見、山脇の主張した「瞬間」は、「象徴」を意味するようにも見える。実際、彼の中ではそうであった。「象徴主義」は、田中王堂⁽⁵⁷⁾（一八六七―一九三二）の述べるように、「瞬間の中に永久を見る」「瞬間を以て永久を捉らへる」⁽⁵⁸⁾ものである

が、画家は、それを絵画に表現しなければならない。しかしながら、山脇の絵画には、その表現が欠けていた。なぜなら、彼が重点を置いていたのは、あくまで「描きつつある時」であり、その「瞬間」にあったからである。

山脇のさす「瞬間」の意味は、表現するものを純粹にとらえ、それを「象徴」とすることにあつた。彼は、その例として、「詩」と「音楽」をあげていた。これらは「瞬間」の美、つまり、純粹な美を表現したものである。彼が、論争で述べていた「瞬間」とは、まさにそのことだったのである。

ここで、山脇の「純粹性」について述べてみよう。山脇は、絵画における「純粹性」を追求した画家である。彼は、先に述べたように「詩」「リズム」「瞬間」といった用語を日記に残し、「絵画の約束」論争でも頻繁に使用している。

山脇は、画家にとつての芸術が、他者を介さない自己との闘いである点を繰り返し述べているが、ここには彼の芸術が一種の「純粹性」を伴っていることと関係する。即ち、山脇は、日記にもあつたように、「リズム」や「瞬間」といった身体性をとらえることで、絵画における「詩」を目指しており、詩人になろうとしているのである。これこそ、画家としての絵画における「純粹性」の追求に他ならない。山脇の「純粹性」の追求は、「詩」を軸としたために、一見、統一性のない形象に見え、木下や石井らにとつては、理解し

がたいものに映つたのである。木下が指摘しなかった点は、まさにその点であろう。つまり、彼等は山脇の「純粹性」の追求を読み取れなかったのである。そのため、山脇の述べる「リズム」や「瞬間」を解することができず、「詩」との関連をとらえられなかったために、「象徴主義」の影響を受けていることに気がつかなかった。彼等は、一心に鑑賞者の理解を求めていたにもかかわらず、自らが鑑賞者としての理解に達していなかったのである。

ところが、理解できなかったのは、木下や石井だけではなく、山脇や武者小路も同様であつた。なぜなら、彼等は「純粹性」の追求をおこなうあまり、自らの主張に目を奪われ、木下らの主張を不純な考えとしてしかとらえきれず、時代的な風潮と受容する土壌についでのかえにまで至らなかったからである。

両者は、お互いの重要な主張を見落としたまま、論争を進めてしまった。

ところで、山脇の述べる「瞬間」は、「印象主義」³⁹の画家がよく使用する言葉で、彼等はこの「瞬間」をとらえて描く「タイムリー・スケッチ」の方法を独自に獲得しようと模索していた。山脇も述べる「光」や「色彩」を描く筆遣いを考えていたのだが、彼の「瞬間」と異なる点は、スケッチ風であつたルノワールなどのように自然と一体化する絵画であつた点である。山脇は、「瞬間」をつかむという同様のものを目指しながら、ルノワール等とは異なる記

号的・機械的な表現を模索した。その材料となるのが、「詩」や「音楽」であつた。

そして、彼の「瞬間」は、先に見た芸術家としての絵画の「純粹性」の追求により、「象徴主義」に行きついた。

ところで、山脇の絵画観・芸術観は、先に見てきた武者小路とも共通する。拙稿⁶⁰で、武者小路の初期芸術家像に関する彼の「個性」について指摘した際、彼の「個性」は、「『全力を尽くす』ことによつて、『内の力に強いられてすゝむ』と表れる『完全した美』を持つ『有機体的な美の表現』である」と言及した。この「有機体」と、山脇のいう「瞬間」は、推移するという面で、同じ内容を意味する。ここに、両者の共通性を見出すことができる。そして、先に指摘した山脇の文学的影響と同じように、武者小路にも絵画的影響が認められることもあげられる。それは、彼が多くの画家から影響を受けており、初期においてはゴーギャン（一八四八〜一九〇三）やルドン（一八四〇〜一九一六）を好んでいたことから解される。周知のとおり、この二人は、「象徴主義」の画家である。当時、日本において「象徴主義」は、先の蒲原有明の述べるように、先端の芸術であつた。それに対して「印象主義」は、それ以前の古い芸術になつていたのである。

「印象主義」を古いものと見る傾向は、山脇の中にもあつた。彼は、後のフランス留学中、アンリ・マティス（一八六九〜一九五

四）に会い、印象派の色彩感覚から抜け出すように言われている。自身もそのように考えていたという山脇は、「断片」の中でも、その追求をおこなつていたのである。そのため、志賀が感じたような、過剰な偏りが見られたのではなからうか。山脇の追求は、自分自身の絵画の破壊と創造を同時にもたらしたのである。それが「瞬間」であつた。そして、山脇の「瞬間」は、「詩」や「リズム」に見られる「純粹性」を象徴したものだつたのである。ここから、象徴主義の傾向が認められる。

つまり、山脇の目指した絵画における芸術の到達点は、「純粹性」である。「芸術の純粹性」、これは、武者小路が画家、芸術家全般に求めた姿勢であり、新しい時代の芸術家に表れたひとつの傾向であつた。

四―五、感情移入美学の影響

―「主客合一」における純粹性と「象徴主義」

ところで、山脇の純粹性の追求は、ある概念を髣髴とさせる。それは、西田幾多郎（一八七〇〜一九四五）が『善の研究』（弘道館、一九一一年）において、意識の本質として提唱した「主客未分」における「純粹経験」である。彼は、次のように述べている。

純粹経験の範圍は自ら注意の範圍と一致してくる。併し余は

此の範囲は必ずしも一注意の下にかぎらぬと思ふ。我々は少しの思想も交へず、主客未分の状態に注意を転じて行くことができるのである。例へば一生懸命に断岸を挙る場合の如き、音楽家が熟練した曲を奏する時の如き、全く知覚の連続 (Perceptual train) とついてもよい (Stout, Manual of Psychology, p252)。(中略) 之を瞬間的知覚と比較するに、注意の推移、時間の長短こそあれ、その直接にして主客合一の点に於ては少しの差別もないのである。⁽⁶¹⁾

これは、芸術家の創作時における意識の状態を示す一心不乱の状態のことであり、山脇が主張する「瞬間」に通じる。なぜなら、山脇のいう「瞬間」とは、「断片」において、「一枚の絵は一呼吸のものと動かねばならん。要するにリズムの統一である」と述べたように、「瞬間」の集合体を意味するからである。これが、画家の「主客未分」の状態である。それらが重なって形成されたのが、山脇の「無形画」であった。

山脇の言う「瞬間」は、先に述べたように、「破壊」と「創造」によって生まれるものであり、あくまで彼の中での「象徴」として存在していた。

さらに、西田の「主客未分」と呼応するように、武者小路においても、後の「主客合一」の概念⁽⁶³⁾が垣間見える。

「主客合一」とは、主観を消して、人類や自然などの客体と合一した状態を指す。

これは、印象や感覚を重視する価値観でもあり、同時代の文壇では、正岡子規（一八六七―一九〇二）らの『アララギ』にも顕著である。初期の例として、相馬御風（一八八三―一九五〇）の「文芸上主客両体の融合」（『早稲田文学』第二十三号、一九〇七年十月）があげられる。相馬は、「主客両体の融合境の自覚」について、次のように述べる。

自己の中に分離せる二個の心的活動が刹那的に融合したる心境を以て我に於ける自然主義の境地と観れば、客観の事象に我を托し、「我が生命となつたる自然」の活現するを正に其の絶対境と観るべきである。⁽⁶⁴⁾

さらに当時、島村抱月（一八七一―一九一八）が『文芸上の自然主義』（一九〇八年）において、「物我融合」を唱えたことから解されるように、これはまさに一つの時代を象徴する問題でもあった。そして、論争時の芸術観として、注目すべきことに、武者小路が芸術において「内容と技巧の一致」（『ゴッホの一面』『白樺』第三卷第十一号、一九二二年十一月）を重視していることがあげられる。この点から、両者の融合が武者小路の求める芸術であったことが解さ

れよう。そして、これにつながるのが、木下のいう「調停役」なのである。

木下が目指していた「調停役」は、ドイツの批評家ユリウス・マイヤール・グレーフェの『ポール・セザンヌ』（一九一〇年）から「伝習の調停者マネ」を引用したものである。彼は、この美術批評家に傾倒し、その著書『近代芸術発展史』（一九〇四年）で学んだ。彼が述べる「調停役」とは、「公衆」と「芸術家」の理解を深める人のことである。即ち、彼が目指していた「調停役」は、「芸術家」と「鑑賞者」の融合を達成させる役割を担っていた。つまり、三人が芸術に求めたものは、実は、融合という意味で「主客未分」から「主客合一」へと連なる同じ系譜に属するものであったのである。「絵画の約束」論争において問題になるのは、まさにこの点であり、その好例として、次にあげる阿部次郎（一八八三～一九五九）の「内生活直写の文学」（『東京朝日新聞』一九二一年八月二十九日）を見てみたい。

作者と即き過ぎてゐると云ふのには大体三つの意味がある。第一は前に云つた様に作者と作物とが即いたり離れたり迂路々々してゐるのである（中略）第二には読者の態度が出来てゐない為に作者と即いて見える場合がある（中略）第三には作者が自己の内生活を描出するに急な為に読者の眼に訴へ耳に訴へるに

都合のよい様な様々の格好を拵へて呉ぬ場合である。

作品の作者との距離について言及したこの文章は、文壇においても美術界においてもどの立場でも当てはまる。特に、「主観」と「客観」に分けられた認識が流布していた時代の阿部の指摘は、「主客合一」に通じる認識論として、注目に値する。なぜなら、「主観」と「客観」に完全には分けられない両者にまたがるグレーゾーンの存在が、彼によつて指摘されたからである。阿部の論は、「絵画の約束」論争の核をなす精神と同様のものとして興味深い。

阿部の指摘について、鈴木貞美氏は、「和辻哲郎の哲学観、生命観、芸術観——『ニイチェ研究』をめぐって⁽⁶⁵⁾」の中で、次のように言及している。

阿部次郎「内生活直写の文学」には、明治末期、武者小路実篤、木下杢太郎らのあいだに展開された、絵画表現とその評価基準をめぐる「絵画の約束論争」、制作における主観と客観の関係をどのように考えるか、享受者を措定するかどうかをめぐる論議のさなかに、武者小路実篤のいう「自己のために描く」を応援するかのようない節も見えている。

氏の指摘通り、阿部の「内生活直写の文学」は、時代背景を考え

れば、当然の問題であった。

次に、その「内生活直写の文学」について「様式の不徹底」を謳った石坂養平（一八八五～一九六九）の「文芸の内化」⁽⁶⁶⁾にも注目したい。石坂は、この中で阿部と自分との間に、「主観を尊重する点に於て呼吸の通ふものがあるらしい」と述べ、共通性を示唆している。ここに阿部の反響を見出すことができる。

また、同じ頃、伊藤尚による「リップス論」が、一九一一年十一月の『早稲田文学』に掲載された。この中で論じられている主な内容は、人間の意識が「知・情・意」に分かれておらず、統一されている「直接的な経験」と、「感情遊離説」^{（アフェクト・ディンク・テオリー）}にあると記されている。即ち、「主客合一」による「純粹経験」の「自己客観化」^{（ゼルプスト・エクト・アイ・ファク・ト）}に関して言及しているのである。論争の当事者である武者小路は、この

流れを確実に汲んでいる。彼だけではなく、『白樺』から影響を受けた山脇信徳、斎藤与里（一八八五～一九五九）、正宗得三郎（一八八三～一九六二）など、当時の芸術家は、ほとんどこの思想に包括されるだろう。また、哲学界においては、西田幾多郎を筆頭に、若手の思想家達の間にも拡大していることが、伊藤のこの論文から解される。リップスの影響が垣間見られる文章といえよう。

ただし、武者小路のように、「自己客観化」^{（ゼルプスト・エクト・アイ・ファク・ト）}を自任していた人間は、案外少ない。それは、『現代の洋画』第十一号（一九一四年二月）に掲載された大森商二「川上源花様 高村光太郎様」の

「私の言葉を以てすれば『芸術は自己を透せる太陽の再現である』と申します。他の言葉で言へば芸術の絶対鏡は太陽である、と言ひます。故に芸術の極致は只一点であります。もう少し徹底的に言へば太陽そのものが芸術であつて、外に芸術と言ふものは御座りません」⁽⁶⁷⁾という主張を見ると、自ずと見えてくる。彼等は、「純粹経験」で留まっており、「自己客観化」^{（ゼルプスト・エクト・アイ・ファク・ト）}にまで到達していない。

「絵画の約束」論争での山脇も、例外ではない。しかし、興味深いことに、論争のもう一人の主要人物であった木下杢太郎も、リップスから影響を受けていることが、『白樺』第一巻第八号（一九一〇年十一月）に掲載された「写真版の RODIN とその聯想」に見られる。これは、先に記したロダンに関する木下の文章であるが、この中で、彼は、ロダンの作品の内容について「大理石、乃至鑄銅から芸術的内容 [Lips の所謂 Ideelles Ich] を全然追ひ出さうとは思はない。故に芸術的内容としての今の Passion をも閑却しないのである」⁽⁶⁸⁾と述べている。

さらに、興味深いことに、少し前の一九〇四年五月二十二日の日記⁽⁶⁹⁾には、「燈下ゼルプストエルツィングを学ぶ」と記しており、これは、「Selbsterfahrung」のことだと思われるが、彼が、早い時期に「自己体験」や「自己理解」について学んでいたことが解される。この点には、留意すべきであろう。

以上のような、「主観」と「客観」の融合は、やがて「主客合

一」として、一九一〇年代には定着し、認識されていくのである。

四一六、「印象主義」から「象徴主義」へ

次に、山脇の絵画の移行を見るために、美術とともに当時の日本の文壇における「印象主義」を中心に「象徴主義」「表現主義」「未来主義」の関連について確認したい。まずは、「印象主義」について述べた一文である。田中王堂の「印象主義より象徴主義へ」（『読売新聞』一九二一年六月十八日）には、次のように記されている。

主観がある瞬間に感得する経験の中に、生活の価値を発見しようとするのが印象主義の主張である。かゝる経験が生活の価値を構成するといふことを認容するにあながち反対はしないが、斯かる経験が其れの暗示する一層大なる経験と合はせられた時に、始めて其の経験の価値が完成されると見るのが象徴主義の主張である。

田中王堂は、「印象主義」を論じた上で、「印象主義」から「象徴主義」へ移行する必然性があり、「瞬間的の経験に唯一の価値を置きながら、或る工夫によつて、一つの欲望と他の欲望との間」に係性を持たせることで、「永遠の立場より、却つて個々の経験の価値を保存する」と述べた。即ち、彼は、「瞬間の経験」に価値があ

り、それは「永遠」よりも価値のあるものであるという。

他に、「印象主義」と「象徴主義」の関係の緊密性が読み取れるものとしては、服部嘉香（一八八六～一九七五）の「詩壇雑感（上）」（『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月一日）があげられる。服部は、ここで「印象主義」の流入に関する経緯と、「象徴主義」の作品について述べている。さらに、一週間後の「詩壇雑感（下）」（『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月八日）においても「藤村氏の象徴主義は一種の『解釈』を示したものである」に見られるように、島崎藤村（一八七二～一九四三）を「象徴主義」と認識している記述も認められることから、当時の文壇において、「印象主義」と「象徴主義」が流布していることが確認できる。また、同文中には、小川未明（一八八二～一九六二）に関する文章もあり、服部は、小川未明が「空想主義より神秘主義に移つてゐた」と記している。このことにも留意すべきだろう。なぜなら、「印象主義」から「象徴主義」へ移行した時代は、同時に、ここにあげられた「神秘主義」⁽⁷⁰⁾や、先にあげた「表現主義」⁽⁷¹⁾等が、文壇で台頭してきた時代でもあったからである。一九一〇年前後の文芸の潮流は、非常に交錯していたといえるだろう。⁽⁷²⁾

一方、美術界でも、同様の現象を示すように、高村光太郎が「絵画界の現状を論ず 木曜便」（『早稲田文学』第七十二号、一九一一年十一月）⁽⁷³⁾の中で、次のように述べている。

巴里や倫敦の画界が、いくら混乱した時でも今日の日本の画界ほど不思議な状態に陥つた事はありませんまい。(中略)今日の私の国の芸術上の混乱は二三本の線がぐるぐると拗れ合つて居るのです。しかし、此は元来二三本の線があるのではなくて、理解力の程度の差違に水と空気とほど粗密の懸隔が芸術家間にもあり、鑑賞者間にもあるに因るのであります。しかも、其が真の革命といふ程の意味のある事ではなくて、ただの騷擾に近いものである事は、少し事実の真相を察した人の認め得る所であります。本当の維新は此からです。

この文章は、丁度「絵画の約束」論争が、中盤に差し掛かった頃に書かれている。芸術上の問題を的確にとらえていた光太郎は、時代を冷静にとらえる眼を持っていたといえるだろう。⁽¹⁴⁾

ところで、周知のように先に見た「印象主義」は、片上天弦によって日本に伝えられたことが、服部嘉香の「詩壇雑感(上)」(『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月一日)に記されている。これは、「象徴主義」以前に近代日本で、広く流布していた主義である。論争で、「象徴主義」の傾向が散見された山脇も、「絵画の約束」論争で話題になった「停車場の朝」(一九〇九年)は、第三回文展出品時に、高村光太郎、バーナード・リーチから「フランスの印象派モネ

などの傍へかかっても恥ずかしくあるまいと思います」(『万寸』一九〇九年十二月号)と評価されていた。リーチはここで、山脇の絵を印象派的であると言ったわけではない。現在の芸術家と並べられるほどの絵だと例えたのである。つまり、山脇の絵が新しい芸術の一つとして認識されたということである。

一九一〇年前後は、「印象主義」と他に、先に見た「象徴主義」や「表現主義」も受容され、「未来主義」⁽⁷⁵⁾も入ってきた。つまり、「象徴主義」からモダニズムの時代へ入り、アヴァンギャルドへとつながっていく。そのため、様々なイズムが複雑に絡み合い、岸田劉生・斎藤与里などのフュウザン会に見られる『白樺』周辺の画家の人格主義に集約される芸術家像が、成立せざるを得ない時代であった。⁽¹⁶⁾

人格主義⁽¹⁶⁾は、白樺派に顕著に見られる傾向で、画家や作家などの作品から、画家・作家本人の人生を背景として読み取り、それらを含めた上で、作品を評価するものである。即ち、どのような主義に属するものでも「人格」主義という一つの主義に取り込むことが可能であった。当時の日本では、このような方法でしか、多様な芸術の在り方を受容するすべを持たなかったのである。その好例として、稲賀繁美氏の指摘にある柳宗悦(二八八九〜一九六二)の「革命の画家」(『白樺』第三巻第一号、一九二二年一月)執筆の手助けになったというルイス・ハインド(二八六二〜一九二七)の『THE POST

IMPRESSIONISTS』(一九一一年)に見られる「再現(レプレゼンテーション)」と「表現(エクスプレッション)」の課題があげられる。氏の指摘されるように、「おそろしく乱暴な二分法」⁽¹⁷⁾である二項対立は、一つの主義に取り込むことでしか対処できなかった白樺派と周辺画家と同様、苦肉の策としてとられた方法であった。即ち、これまでも使用されてきた対立概念としての二項対立によって、決着できない問題が、あたかも決着したかのように映るのである。様々な主義が交錯していた時代における人々の処理の方法は、それらに埋もれてしまわないように、一つのものに取り込むか、二つに分けるか、どちらかを選択することでしか、その処理をし切れなかったのである。

なお、「革命の画家」は、柳によると「後印象派」についての紹介文とされているが、全文を通して、そこには人格主義の精神がみなぎっており、「最も真摯なる唯一の芸術とは『自己の為』の芸術である。(中略)芸術が芸術家自らに於て最も偉大なる時にのみ、それは普遍的価値と久遠の権威とを齎すのである。かくて人生に対する固執性の強烈な時、その芸術は最も威力ある芸術である」⁽¹⁸⁾と、武者小路と同様の意見を持っていることがわかる。さらに、注目すべきは、「後印象派の画家」として、セザンヌ(一八三九―一九〇六)とゴッホ(一八五三―一八九〇)、ゴーギャン(一八四八―一九〇三)、マティスを紹介しながら、彼等を「表現画家(Expression-

ism)の名こそ彼等を表はす可き應はしい文字である」と、指摘している点である。加えて、ゴッホの自殺に関しての箇所では、彼の死は、彼にとって「唯一の自然なる道」であり、「ゴッホの生涯そのものこそは吾等に与へられたる永劫のシムボルである」と、「象徴」という言葉も見られるなど、「後印象派」の中に、「表現主義」と「象徴主義」が混在している。

さらに、武者小路と同様の主張をしている点で、興味深い河野桐谷も、「最近の画界の一瞥」(『早稲田文学』第八十三号、一九一二年十月)において、『白樺』を読んでいたことを示唆し、ルイス・ハインドの『『後期印象主義』中の用語』として「表現的(expression)」「再現的(Representation)」を用い、前者を「後期印象派」に、後者を旧派に分けている。彼は、あくまで大雑把な分類であると断っているが、「最も簡明に此主義の主張を明らかにした点が頗る注目に値する」⁽¹⁹⁾と評価していることから、当時の日本において、『白樺』を媒体に、これらの主張が若者達の間で広がっていたことが確認されよう。

ところで、「印象主義」と「象徴主義」「表現主義」の台頭とともに、もう一つ「未来主義」もこのころ注目されてきたイズムの一つである。その後、アヴァンギャルドは隆盛を極める。一九〇〇年前後から、日本の芸術は、多くの主義が入り乱れていた。これらを当時の芸術家たちがそれぞれの方法で吸収していったことは、想像に

難くないだろう。

五、「生の芸術論争」と琅玕洞―高村光太郎の芸術観

先に見た「美術批評論争」と同様、「絵画の約束」論争と相似する内容を扱った論争に、「生の芸術論争」（一九〇九年―一九一四年）がある。これは、「絵画の約束」論争で当事者となった山脇信徳の「停車場の朝」（図1）をめぐって、数年にわたって、主に高村光太郎と石井柏亭の間で交わされた論争である。途中から本間久雄（一八八六―一九八二）が加わるが、この論争は、印象や感覚を重視する高村光太郎の「生の芸術」に対して、美術界全体を俯瞰する必要を提唱する石井柏亭とのやりとりが主になっている。その中で高村光太郎は、山脇の絵画について、「文部省美術展覧会合評」（『早稲田文学』四十八号、一九〇九年十一月）において、「忠実なる研究の態度を殊に心地よく感じ」⁸⁰ており、「AB HOC ET AB HAC」（『スバル』第二号、一九一〇年二月）の中で、「僕が此の絵を好いたのは、印象派だの、近代的だの、といふ考へから好いたのではないのである。僕は此の絵が BULL DOG の様に、喰ひついたら離さぬ様な執拗の努力を以って自然に獅噛みついて、どうやらかうやら、自然から見得た作家の或る感じを出し得た所に惚れ込んだのである。（中略）僕が此の絵を好いたのは絵そのものの価値よりも、むしろ、その誠実の努力のあとである」⁸¹と述べている。この思想が「緑色の

太陽」（『スバル』第二号、一九一〇年四月）にまでつながっていく。

「緑色の太陽」での光太郎の主張は、自らの目で見える色こそが、その芸術家にとつての内発した自らの色であり、それが他から見ても、緑でも赤でも、本人に異なる色に見えれば、その色を重視すべきであるという、それこそ、石井柏亭からすれば、

「主観的」な色といえよう。しかし、ここで光太郎が問題としているのは、主観か客観かということではなく、色彩について、自らの見た色を表現する西田の「純粹経験」と同様の芸術における画家の「純粹性」を訴えているのである。

「緑色の太陽」は、そのような意味でも、先の河野桐谷や武者小路とも相通じる芸術観を持っている。ただし、詩的体験の側面で見ると、木下杢太郎と山脇信徳に、より共通性を見出すことができる

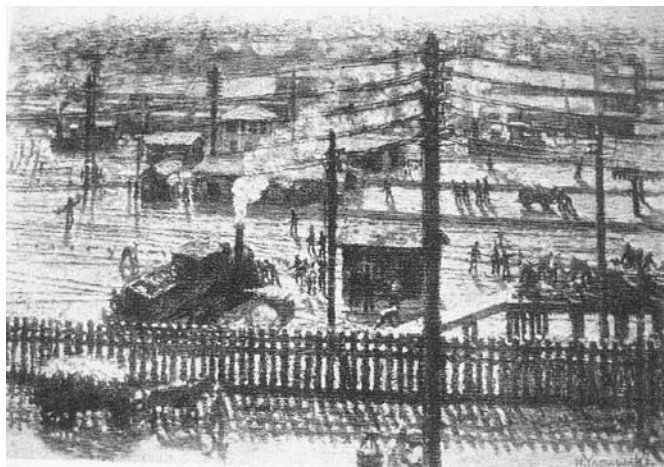


図1 山脇信徳《停車場の朝》1909年、第三回文展（焼失）（『日展史1・文展編1』1980年より）

だろう。

ところで、石井は、光太郎の「緑色の太陽」が掲載される少し前、光太郎の主張に対して、『方寸』第四巻第二号（一九一〇年二月）の「方寸書架」の中で、次のように述べている。

巻頭所載の高村光太郎氏が『AB HOC ET AB HAC』は、氏が同誌前号に於ける『第三回文部省展覧会の最後の一瞥』の続篇とも見る可きものである。たゞそれが彫刻出品の殆全部を鋭利なる刀を以て裁断し尽したに反し、これは僅に洋画出品の一部の形貌を捉へ来つて自個の所感を発表せられたに過ぎぬ。兎に角『停車場の朝』と云ふ様なつまらぬ画（予の見地よりすれば）が、これ程念入に APPRECIATE される機会を得たと云ふことは、作者山脇信徳氏の幸運と曰はなければならぬ。（中略）

予が彼画に対して有つ反感の一つは『乙に西洋臭くしたな』と云ふことである。（中略）予の此頃の芸術上の主義は『光本位』と云ふことから少しく遠ざかつて居る。従つて単に『天の光り』を出さうとした努力に対しては格別の尊敬を払はない様になつて居る。其代りに予は REALISTIC STANDPOINT から、地方色を尊ぶことは他人に譲らない積である。

其地方色と云ふ側から見る時は、上野の『停車場の朝』は殆

零である⁽⁸²⁾。

このように、石井は、光太郎が評価した山脇の絵を、西洋臭い「つまらぬ画」として、不満をもらしている。この後、光太郎の意見に異議を申し立てるために「生の芸術」という言葉を持ち出した石井とその意見に賛同した本間久雄が介入し、「絵画の約束」論争同様、半ば感情論へ移行してしまう。

また、光太郎は絵画だけでなく、彫刻に関しても「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」（『スバル』第二年第一号、一九一〇年一月）の中で、次のような見解を示している。構

芸術は文句無しに直接に感じて来なくては面白くない。彫刻なら彫刻の技巧、TOUCHE とか、^{フストラクション}造とか、表面の触感とか、色感覚の調和とかが直ぐに或る感じを人に与へなければならぬ。技巧と図題とを人に別々に考へさせる様では下らない。⁽⁸³⁾

このように彼は、絵画・彫刻という垣根を越えた芸術観を持っていた。

そして、彼の芸術観と同様、特に興味深いのは、同時期に時代的な傾向の認められる琅玕洞という画廊を経営していたことである。

琅玕洞は、一九一〇年四月十五日、神田淡路町二丁目に開店した。ここでは、主に新進気鋭の若手洋画家の作品を展示している。例えば、正宗得三郎、柳敬助（一八八一〜一九二三）、斎藤与里、浜田葆光（一八八六〜一九四七）、南薫造（一八八三〜一九五〇）、山脇信徳である。岸田劉生（一八九一〜一九二九）も一九二二年四月に個展をおこなうが、その頃、既に光太郎は、経営を大槻式雄（つぐお）に引き継いでいた。

高村光太郎が経営していた約一年の間に、琅玕洞で個展をおこなった若手の画家には、ある傾向が見られる。彼等は、いずれも『白樺』を愛読し、また、白樺派同人から好まれた作風の画家達であるということである。特に、南薫造の滞欧記念展覧会は、有島壬生馬とともに、『白樺』の誌面上でも紹介され、論争で当事者となった山脇や、他に斎藤与里、正宗得三郎の作品も展示された。彼らは、自らが尊敬の念や興味を持つ人間の人生を、表現上、作品に反映させる思想を持ち、自らの芸術を構築しようとしていた若者達であった。

「琅玕洞」に展示されたこのような思想が反映された絵画の傾向を中心に、山脇の絵画を見ると、「自己の芸術」を構築するという、共通性が認められる。また、これらの絵は、先に見た高村光太郎の芸術家像とも共通する。即ち、当時の琅玕洞は、画家の新しい絵画概念の発信地としての役割を果たしていた。「生の芸術」論争から

「絵画の約束」論争への芸術家像は、実はつながっていたのである。そこには、画家・作家、彫刻家の垣根を越えた共通の芸術観が存在していた。共通の芸術観とは、先に述べた作品に自らの象徴を反映させる表現方法である。

先に見た河野桐谷と石井柏亭の論争は、河野の主張と武者小路・高村光太郎の主張が同様のものであること、石井柏亭がこの後に高村光太郎と「生の芸術」論争で議論すること、さらに、石井柏亭を尊敬する木下奎太郎が、「絵画の約束」論争で、美術界を俯瞰する態度を取る石井と同様の主張をし、武者小路と相容れないことに見られるように、一連の論争は、一つにつながっていることが分かる。もっと言えば、三つの論争の本質は似ている。なぜなら、論争が変化したにとどまり、論議の内容は似たものが解決されずに残り、相手を替えて再びおこなわれたに過ぎないからである。

このように、山脇の『停車場の朝』を介して、「絵画の約束」論争と、「美術批評論争」「生の芸術論争」は、つながっていたのである。さらに、このつながりは、「詩」や「音楽」という「象徴主義」の要素としても関連していた。

「生の芸術論争」でも、永井荷風外数人「一夕話」（『スバル』一九〇九年十一月号）の中で、永井荷風が、山脇の『停車場の朝』について「色の間から音楽を聞く事が出来た。感情のある好い画である」と評価している。

さらに、高村光太郎は、「生の芸術論争」の最中、「文展第二部に連関する雑感（下）」（『読売新聞』朝刊、一九一三年十一月十四日）の中で、象徴について、次のように述べる。

私は此の世の中を直ぐ象徴と見る。形骸を直ぐ魂と感じる。形骸が現存する其の自然の力、これは直ちに自然の魂である。

（中略）私が目して立派な象徴的芸術とする絵画、彫刻、詩歌、音楽の作品は決して自然の形骸を蔑ろにし、自然のレエルにひしひしと押し迫らず、ただ所謂サムボルによつて気分を表現し、人生観を織り出し、感動を暗示する者では無い。血と肉から出来上つた、生な、生ラ・ヴィそのものである。

このことから考えても、三つの論争に関わった人物は、皆、「象徴主義」という一つの主義でつながっていたことが解されよう。

おわりに

ところで、興味深いことに、イギリスの美術批評家、ロジャー・フライ（一八六六―一九三四）⁽⁸⁵⁾が、一九二四年に発表した『芸術家と心理分析』では、芸術家の美を表現する欲求と、鑑賞者との心の共鳴が記されている。これは、フロイトの心理分析を援用したものだ、これに先駆けて、一九一一年に日本において「絵画の約束」

論争で、「芸術家」と「鑑賞者」の交流が議論されていたことは、注目に値する。絵画の表現や鑑賞の仕方の全体が問題となつて当然の時代であつた。つまり、「絵画の約束」論争は、必然的に起こつたのである。その要素としてあげられるのが、当時の新しい要素として流布しだした「象徴主義」であり、「表現主義」「未来主義」といった表現方法である。これらは、それぞれフランスとドイツ、イタリアの芸術運動である。このような時代の中で、自然発生的に起こつた論争が、「絵画の約束」論争であり、「美術批評論争」や「生の芸術論争」であつた。

美術批評論争の河野桐谷・生の芸術論争の高村光太郎・「絵画の約束」論争の武者小路は、皆、一様に内発性を重視しており、美術批評論争・生の芸術論争の石井柏亭・「絵画の約束」論争の木下奎太郎は、同じ流れをくんでいる。しかし、彼らの求める芸術は、先行研究に見られるような二項対立などでなく、一つの同じ流れに属するもの、即ち、「象徴主義」に至る過渡期の芸術であり、それぞれの表現は、「象徴主義」という上位概念によつて、かろうじて、一つの主義としてつながつていくのであつた。

二項対立は、後年の論者が創り上げた見方に過ぎず、当時の芸術思潮の本質は、様々なイズムの複合であり、その全体に満ちているのが「象徴主義」であつた。その要素として、木下の言及したロダン輸入の問題があり、これが当時の日本におけるロダン受容の在り

方を示す指摘として、重要な問題であった。つまり、当時の日本における様々なイズムの受容が、「絵画の約束」論争や「美術批評論争」「生の芸術論争」で話題になった芸術観のあり方を象徴していたのである。日本のロダン受容が「象徴主義」を内包していたことが見受けられることは、これまで述べてきた多くのイズムの絡まり合いが深くかわっている。そこに含まれるのが、画家の純粋性であり、感情移入美学であったのだ。芸術家と鑑賞者が絵画に込められた画家の「純粋性」を共有するという新たな交流方法が現れたのもこの頃からである。

つまり、「主観」や「客観」あるいは、新旧の二項対立では、解明できない時代の大きな共通性が存在していた。その共通性とは、「象徴主義」であり、これこそ、当時の日本における芸術の新しい評価基準の幕開けであった。即ち、一九一〇年前後が、日本での絵画の評価基準における転換期であったのである。

注

- (1) 本多秋五『「白樺」派の文学』大日本雄弁会講談社、一九五四年、五六頁
- (2) 前掲、五八頁。なお、ルビは、原文にならっている。以下同様。
- (3) 白井吉見「白樺論争」『近代文学論争』上巻、筑摩書房、一九五六年、一一五―一六四頁

- (4) 木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」『白樺』第二卷第十号、一九一一年十一月、四九頁

- (5) 中村義一「白樺」近代主義の争点―『絵画の約束』論争―(『日本近代美術論争史』精興社、一九八二年、七九―一〇三頁)

(6) 「絵画の約束」論争の経緯

- ・木下李太郎「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」『中央公論』第二十六号、一九一一年六月
- ・山脇信徳「断片」『白樺』第二卷第九号、同年九月
- ・木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」『白樺』第二卷第十号、同年十一月
- ・武者小路実篤「自己の為の芸術」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「無車に与ふ」『白樺』第二卷第十二号、同年十二月
- ・武者小路実篤「李太郎君に」『白樺』前掲号
- ・山脇信徳「木下李太郎君に」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「御返事二通―再び無車に与ふ・再び山脇信徳君に答ふ」『白樺』第三卷第一号、一九一二年一月
- ・武者小路実篤「李太郎君に(再び)」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「公衆と予と(三たび無車に与ふ)」『白樺』第三卷第二号、同年二月
- ・武者小路実篤「李太郎君に(三たび)」『白樺』前掲号
- ・武者小路実篤「『自己の為』及び其他について―『公衆と予と』を見て李太郎君に」『白樺』前掲号
- ・山脇信徳「木下李太郎君に」『白樺』前掲号
- (7) 木下李太郎「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」『中央公

論』第二十六号、一九一一年六月、一四四頁

(8) 前掲、一四四頁

(9) 山脇信徳「断片」『白樺』第二卷第九号、一九一一年九月、一〇頁

(10) 木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十一号、一九一一年十一月、五〇頁)

(11) 前掲、五三頁

(12) 木下李太郎「公衆と予と(三度び無車に与ふ)」『白樺』第三卷第二号、一九一二年二月、八一・八二頁

(13) 斎藤与里「ロダンに就いて起る感想」『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月、二九頁

(14) 新海竹太郎「ロダン様」『白樺』前掲号、八六頁

(15) 森田亀之助「ロダンの芸術」『白樺』前掲号、一三四頁

(16) 武者小路実篤「李太郎君に(三度び)」『白樺』第三卷第二号、一九一二年二月、八八頁

(17) 武者小路実篤「ロダンと人生」『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月、七二・七八頁

(18) 「一九一一年『絵画の約束』論争—白樺美術展にみる『自己の爲の芸術』をめぐる—」『阪神近代文学研究』第七号、二〇〇六年三月、一七〜三三頁

(19) 武者小路実篤「『自己の爲』及び其他について—『公衆と予と』を見て李太郎君に」『白樺』第三卷第二号、一九一二年二月、九五頁

(20) 前掲、九八頁

(21) 「無車に与ふ」『白樺』第二卷第十二号、一九一一年十二月、七二頁

(22) 「美術批評論争」の経緯

・河野桐谷「絵画の主観的要素」『読売新聞』一九〇九年七月四日

・石井柏亭「資格なき美術評家」『読売新聞』一九〇九年七月十一日

・河野桐谷「逆上せる画家」『読売新聞』一九〇九年七月十八日

・石井柏亭「逆上せる画家」を讀んだ感想」『方寸』一九〇九年八月

・河野桐谷「時評 八月の美術界」『早稲田文学』一九〇九年九月

・河野桐谷「展覧会に対する諸批評家の態度」『早稲田文学』一九〇九年十二月

・石井柏亭「書簡文」『方寸』一九一〇年五月

以上は、中村義一氏の『日本近代美術論争史』(求龍堂、一九八一年、二三三〜二六二頁)を参照した。

(23) グスタフ・クリムトは、オーストリアを代表するユーゲンツ・シュティールの芸術家である。

(24) 河野桐谷「五月の美術界」『早稲田文学』第五十五号、一九一〇年六月、九九頁

(25) 菱田春草「公設展覧会評」『早稲田文学』六十号、一九一〇年十一月、三頁

(26) 河野桐谷「画界雜観」『現代の洋画』五号、一九一二年八月、三頁

(27) 前掲、三頁

- (28) 石井柏亭「資格なき美術評家」『読売新聞』一九〇九年七月十一日
- (29) 『木下左太郎日記』第二巻、岩波書店、一九七九年、四三頁
- (30) パン (PAN) の会は、石井柏亭、山本鼎、倉田白羊、木下左太郎、北原白秋らが結成した芸術家と文学者の会である。一九〇八年十二月に第一回の会合をおこなっている。マイヤー・グレーフフェの「PAN」の影響が指摘されており、「パンの饗宴」が、彼らの会合のモデルとなっていることは明らかだが、ここでのアルノルト・ベックリンら、ドイツの世紀末象徴主義との関わりも、当時の彼らの芸術傾向を知る上で重要である。
- (31) 「異国情調」は、『屋上庭園』第二号（一九一〇年二月、二頁）に掲載された詩七編の総題である。その中の一つで「気分情調」ととらえられる「日本在留の欧羅巴人」の一部分を引用しよう。「東京に於ける年若き欧羅巴人」日本 *Museum, Gusha-guri*, 夜の三味線 *Japanese Sake*, 提灯、喜多川歌麿、日光、鳥居、Samurai, Yoshiwara-Oran]
- (32) 武者小路実篤「自己の為の芸術」『白樺』第二巻第十一号、一九一一年十一月、一四二頁
- (33) 武者小路実篤「恋の悲劇」『荒野』警醒社書店、一九〇八年、二五七頁
- (34) 口語自由詩は、音の数や文字数に一定の型がなく、音韻を踏まなくてもよい詩で、口語で書かれたものである。
- (35) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、一九一一年九月、一〇九・一一〇頁
- (36) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」(『高知県立美術館研究紀要』第二集、二〇〇〇年三月、三八頁)
- (37) 山脇の「無形画」については、河村章代氏「山脇信徳の『無形画』」(『高知県立美術館研究紀要』第三集、二〇〇一年三月、二三〜二八頁) に詳しい。
- (38) 木股知史「イメージと心の深みへー近代日本の象徴主義を再考する」木股知史編『近代日本の象徴主義』おうふう、二〇〇四年、七〜一九頁、鈴木貞美「芸術」概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史―鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―日本的なるものへの道程』水声社、二〇〇六年、一四六頁
- (39) 『鷗外全集』第二十一巻、岩波書店、一九七三年、一二二頁
- (40) 鈴木貞美・岩井茂樹編 前掲書、一〇二頁
- (41) 中村義一氏の「美術批評の指導力―美術批評論争」(『日本近代美術論争史』求龍堂、一九八一年、二二三〜二六二頁) に詳しい。
- (42) 「生の芸術論争」の経緯
- ・左憂生「文部省美術展覧会合評」『早稲田文学』一九〇九年十一月号
 - ・永井荷風外数人「一夕話」『スバル』一九〇九年十一月号
 - ・バーナード・リーチ『方寸』一九〇九年十二月号
 - ・森田恒友「批評の批評」『方寸』前掲
 - ・高村光太郎「AB HOC ET AB HAC」『スバル』一九一〇年二月号
 - ・石井柏亭「方寸書架」『方寸』一九一〇年二月号
 - ・高村光太郎「緑色の太陽」『スバル』一九一〇年四月号

- ・石井柏亭「生の芸術の主張に対する反感」『太陽』一九一四年一月号
- ・本間久雄「柏亭氏の所論に」『読売新聞』一九一四年一月二十五日曜附録
- ・高村光太郎「言ひたい事を言ふ―柏亭、久雄両氏の所論に関して」『読売新聞』一九一四年二月二十二日・三月一日
- ・石井柏亭「再び『生の芸術』に就て」『読売新聞』一九一四年三月八日
- ・本間久雄「自己補足としての文芸批評」『読売新聞』一九一四年三月九日
- 以上は、中村義一氏の『日本近代美術論争史』（求龍堂、一九八一年、一五二―一七四頁）を参照した。
- (43) 蒲原有明「象徴主義の移入に就て」『近代作家研究叢書六十六 飛雲抄』日本図書センター、一九八九年、一二四・一二五頁
- (44) 前掲に同じ
- (45) 前掲、一二六頁
- (46) 前掲、一二八頁
- (47) 志賀は、当時の山脇について、「その考へに囚はれ、度が過ぎてゐたやうに私には思はれた」（『山脇信徳』『志賀直哉全集』第七巻、一九七四年、岩波書店、五五二頁）と述べている。
- (48) 山脇信徳の一九一〇年の日記は、現在のところ、資料紹介の形で、河村章代氏（『資料紹介 山脇信徳の美校時代日記』『高知県立美術館研究紀要』第二集、二〇〇〇年三月、三八頁）が翻刻されているもののみである。

- (49) 「マラルメ」の記述は、同前。
- (50) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」『高知県立美術館研究紀要』第二集、二〇〇〇年三月、四七頁
- (51) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、一九二一年九月、一〇六頁
- (52) 前掲、一〇八頁
- (53) 前掲、一〇四頁
- (54) 前掲に同じ
- (55) 前掲、一〇七頁
- (56) 前掲、一〇七頁
- (57) 田中王堂は、早稲田大学文学部教授をつとめた哲学者・評論家。プラグマティズムを基礎とした。
- (58) 田中王堂「象徴主義の生活」『吾が非哲学』敬文館、一九一三年、一六頁
- (59) 西欧美術における「印象主義」は、自然の世界を自らの感覚に忠実に描き出そうとした「自然主義」的な絵画である。「自然主義」は、「写実主義」の影響を受けており、当然のことながら、それぞれのイズムが新しく起こる背景には、アンチテーゼが含まれて形成されている。日本においてもそれは同様である。一九一〇年前後、日本における美術と文学の変革期を迎える前、即ち、日本に「印象主義」がもたらされる前、フランスはパリで一八八六年、第八回印象派展覧会が開かれた。この展覧会は、印象派の最後の展覧会で、美術史上、重要な意味を持つ。「印象派展覧会」は、一八七四年からはじまり、この間、モネ、ルノワール、シスレー（一八三

九（一八九九）などが中心となり続けられてきたが、一八八六年で最期を迎え、実質的に「印象主義」の終焉を迎えることになる。日本では、およそ二十年後に、「印象主義」は同じく終焉を迎えるのであった。

(60) 吉本弥生「武者小路実篤の初期における『画家』への憧憬―『自己』を視座として」『有島武郎研究』第十号、二〇〇七年三月、五〇頁

(61) 西田幾多郎『善の研究』（弘道館、一九一一年、四・五頁）
 なお、「純粹経験」について、西田幾多郎は、同書（一・二頁）の中で、次のように述べている。「経験するといふのは事実其儘に知るのである。全く自己の細工を棄て、事実に従うて知るのである。純粹といふのは、普通に経験といつて居る者も其實は何等かの思想を交へて居るから、毫も思慮分別を加へない、真に経験其儘の状態をいふのである。例へば、色を見、音を聞く刹那、未だ之が外物の作用であるとか、我が之を感じて居るとかいふやうな考のないのみならず、此色、此音は何であるといふ判断すら加はらない前をいふのである。それで純粹経験は直接経験と同一である。自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客もない、知識と其対象とが全く合一して居る。これが経験の最醇なる者である」。そして、彼は、同書において、「純粹経験とは意志の要求と現実との間に少しの間隙もなく、其最も自由にして、活発なる状態である」と述べる。

(62) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、一九一一年九月、一〇六頁

(63) 鈴木貞美氏は、「芸術」概念の形成、象徴美学の誕生―『わび』『さび』『幽玄』前史（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―日本的なるもの』への道程）水声社、二〇〇六年、一〇八・一〇九頁）の中で、武者小路実篤に見られる「主客合一」について、「自己の為」及び其他について―『公衆と予と』を見て李太郎君に（一九一二年）をあげ、「ここには、主観を消して、『自然と合一』することによって、はじめて大きな客観に到達しようという西田幾多郎が論じたのと同じことが述べられている。ただし、武者小路実篤は自分が直観でつかんだ客観的真理を述べればよい、という方向をとる。それゆえ、彼は描写論に関心を向けなかった。が、このときすでに、『主客合一』や『自然との合一』とともに、『感覺』や『印象』が重視される季節が訪れていた」と述べている。

(64) 相馬御風「文芸上主客両体の融会」『早稲田文学』第二十三号、一九〇七年十月、一〇頁

(65) 『日本研究』第三十八集、二〇〇八年九月、三四二頁

(66) 石坂養平「文芸の内化」（『ホトトギス』第十五巻第八号、一九一二年五月、五九頁）には、「阿・部・次・郎氏が幾度か力説された所謂内生活直写の文学の主旨には私も同感である。（中略）文芸の内化と内生活直写の文学とは、在来の自然主義的主張に比べて深奥な主観を尊重する点に於て呼吸の通ふものがあるらしいのである。」と記してある。

(67) 大森商二「川上涼花様 高村光太郎様」『現代の洋画』第十一号、一九一四年二月、一五頁

(68) 木下李太郎「写真版の RODIN とその聯想」『白樺』第一巻第

八号、一九一〇年十一月、六五頁

(69) 『木下李太郎日記』第一卷、岩波書店、一九七九年、九七頁

(70) 神秘主義とは、人知の及ばない神や霊的なものを表現したものである。哲学はもとより、絵画・文学などに広く援用されている。

(71) 表現主義は、二十世紀初頭に出現した。中でもドイツ表現主義は、一九〇五年、ドイツのドレスデンで前衛絵画のグループであるブリュッケが生まれたことから始まる。

(72) 小川未明は、「夕暮の窓より」(『早稲田文学』第七十二号、一九一一年十一月)の中で、「真理は、主観の結晶である」と述べ、「無意味の時間と、労働とを悪」とし、自殺を喜んでいる。これも一種の象徴であろうが、プロレタリア芸術への道が、垣間見られる文章といえよう。

(73) 高村光太郎「絵画界の現状を論ず 木曜便」(『早稲田文学』第七十二号、一九一一年十一月、二六頁)

(74) さらに、高村光太郎より少し後、もう一人、敏感に時代を察していた人物がいた。松本文雄である。彼は、「芸術の新傾向に就て」(『現代の洋画』第二十二号、一九一四年一月)において、「現代の芸術は渦巻のやうに渾沌とした状態にある」と、述べている。

(75) 未来主義(未来派)は、旧芸術の破壊によって、機械化された表現を象徴した芸術で、主にイタリアで起こった。一九〇九年二月にイタリア詩人フィリッポ・トマッソ・マリネッティ(一八七六～一九四四)によって、「未来派創立宣言」が起草された。前年に出版されたジョルジュ・ソレルの「暴力論」の影響を受けている。日本への紹介は、森鷗外が「棕鳥通信」(『スバル』一九〇九年五月)

でおこなった。

(76) 「人格主義」は、人物の思想・人格に重点を置き、対象を解釈する思想で、日本では、阿部次郎(『人格主義』岩波書店、一九二二年)や波多野精一(『宗教哲学』岩波全書、一九三五年)の著作がよく知られる。日本で初めて「人格」という言葉が使用されたのは、佐古純一郎氏(『近代日本思想史における人格観念の成立』朝文社、一九九五年、五〇頁)によると、一八九三年の「心理学に於ける無意識作用論の発達」(『哲学雑誌』第八巻第八十号、一八九三年十月)においてであるという。この中で氏は、「人格」に「パーソナリティ」とルビが振られている用例を引き、最初の一回のみ引かれていることから、「人格」が *Personality* の訳語であることを示している」と指摘されている。ここから「人格」は、明治中期には、一般に使用されていたことが分かる。「人格」概念は、哲学界から始まったが、普及するにしたがって、人格主義へと広がり、永井隆則氏の研究(『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年)にも見られるように、美術界における「人格主義」の受容が認められる。さらには、文壇においても海外の文学者・思想家から影響を受けた作家達が、自身の作品に反映させていった経緯を考えると、知識層全体に広まっていたことは、想像に難くない。さらに、有田和臣氏(『小林秀雄と生命主義美術批評―「人格」主義から「肉体」の思想まで―』『京都語文』第十四号、二〇〇七年十一月、一八七～二〇頁)の文学者に関する論考においても、「人格主義」の問題は取り上げられている。つまり、「人格主義」はあらゆる分野で、当時の日本に浸透していたのである。

- (77) 稲賀繁美氏は、『白樺』と造形美術…再考―セザンヌ“理解”を中心に」(『比較文学』第三十八巻、一九九五年、八九頁)において、このルイス・ハインドの書物を、モリス・ドニやロジャー・フライにも承服されない「おそろしく乱暴な二分法ではない」と指摘している。柳が、ルイス・ハインドの論を参考にしていた点における、当時の日本の西洋美術受容に関する問題提起として、重要な指摘である。
- (78) 柳宗悦「革命の画家」『白樺』第三巻第一号、一九一二年一月、四頁
- (79) 河野桐谷「最近の画界の一瞥」『早稲田文学』第八十三号、一九一二年十月、二四三頁
- (80) 「文部省美術展覧会公評」『早稲田文学』第四十八号、一九〇九年十一月、一七頁
- (81) 「AB HOC ET AB HAC」『スバル』第二号、一九一〇年二月、三・六頁
- (82) 石井柏亭「方寸書架」『方寸』第四卷第二号、一九一〇年二月、二頁
- (83) 高村光太郎「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」『スバル』第一号、一九一〇年一月、二二頁
- (84) 致生「滞欧記念展覧会日記」『白樺』第一巻第五号、一九一〇年八月、二五〜二八頁
- (85) ロジャー・フライ(一八六六〜一九三四)は、ユリウス・マイヤー・グレーフェと、モリス・ドニ(一八七〇〜一九四三)の書物から影響を受け、イギリスで一九一〇年に開かれた「マネとポス

ト印象派」展において、「ポスト印象派」の紹介をおこなった。白樺派同人は、マイヤー・グレーフェを好み、また、木下が彼から影響を受けていたことから、ロジャー・フライと共通の影響を、当時の武者小路と木下が受けていたことを理解できよう。

【附記】本稿の執筆にあたり、高知県立美術館、山脇章彦氏、河村章代氏(高知県立美術館)に御教示と資料のご提供を賜りました。末筆ながら、ここに記して深謝申し上げます。