



Title	『白樺』における西洋美術 : 初期数年間の西洋美術紹介を中心に
Author(s)	清水, 康次
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2017, 57, p. 113-184
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/61372">https://doi.org/10.18910/61372</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 『白樺』における西洋美術

——初期数年間の西洋美術紹介を中心に——

清水 康次

はじめに

『白樺』（一九一〇・四〜一九二三・八）は文芸同人雑誌であると同時に美術雑誌としての一面を持ち、数多くの西洋美術を紹介した。既に数多くの言及があるが、『白樺』は、毎号、写真版で多数の美術作品を掲載し、加えて初期においては、多くの文章で西洋美術の作家および作品が紹介されている。また、美術全集や画集の刊行されていない時代である。明治末期の社会においては、西洋美術に対する興味は広く醸成されてきていたが、紹介を可能にする美術の知識においても、それをメディアに載せる印刷技術においても、十分な力を持つ発信者は少なかった。それゆえに、『白樺』の紹介は貴重であり、この雑誌を定期購読し、愛蔵し続けた美術愛好家も少なくなかった。<sup>(1)</sup>

その紹介は十二年余りの刊行期間を通じて継続されてはいくが、紹介の方法と内容は大きく変化していく。初めの四、五年間は、近代の西洋美術の挿画と紹介の文章や美術評論がさかんに掲載される。しかし、美術にかかわる文章は次第に減少し、七年目（一九一六（大正五）年）あたりになるとほとんど見られなくなる。八年目（一九一七（大正六）年）以降も散発的には掲載されるものの、岸田劉生や柳宗悦の文章といくつかの翻訳が目に残る程度である。一方、写真版の方は一貫して掲載され続けるが、次第に近代の西洋美術のほか、

ルネサンス期やそれ以前の美術、また東洋の美術も含まれてくる。

『白樺』の美術紹介については、日本に後期印象派を最初に本格的に紹介し、日本人の愛好のきっかけを作ったことが功績の第一として挙げられるが、同人の側からみれば、それ以外にもさまざまな美術への興味が存在していた。『白樺』は、時期によって揺れ動きながら、古今東西の美術に広く関心を示していく。例えば、「革命の画家」(第三巻第一号、一九二二・一)を書いて熱っぽく後期印象派を紹介した柳宗悦は、またウィリアム・ブレイクに心酔し、やがては民芸の主唱者となるように、その時期ごとに、特定の対象に強い関心を示し、またその対象は大きく変化していく。他の同人においても同様で、しかも、その熱中と変化はひとりひとり異なっていたと考えられる。一定の美術思想や一つのグループの作品が誌面を飾り続けたわけではない。

時代状況を視野に入れれば、『白樺』の西洋美術の紹介は、美術専門雑誌の本格的な活動にわずかに先行している。例えば『美術新報』は、岩村透と坂井犀水によって一九一〇(明治四三)年一月から誌面を一新し、やがて充実期を迎えることになる。一九二二(明治四五)年四月には、『白樺』の美術への関心と類似した傾向を持つ『現代の洋画』が創刊される。以前に、『白樺』に先行する芸術運動の動向を見たが、時代は、『明星』における日本の洋画壇との(協働)<sup>(2)</sup>(一九〇〇～一九〇六年)や、洋画壇の側から文芸雑誌に接近した『方寸』(一九〇七・五～一九一七)に見られるような、文学と美術の共存する時期から、美術界が自立して成熟し、美術専門雑誌がいくつも発刊される時期へと急速に移行していく。そのような美術界の成長から見れば、『白樺』が西洋美術の紹介をする必要はなかったとさえいえる。例えば、『現代の洋画』第一七号・別冊(一九二三・八)の「後期印象派」号は、木村莊八・高村光太郎・岸田劉生の翻訳文と紹介文からなり、八枚のカラー図版を含む多数の図版を収録し、本文は一〇七頁に及ぶ。『白樺』の先蹤を追うものであるとはいえ、美術雑誌が『白樺』の美術紹介を凌駕していくのは時間の問題であった。従って、『白樺』の美術紹介の文章が四、五年で激減してしまうのは必然である。にもかかわらず、その移行期間の狭間にすべり込むように、またそれらと重なり合いながら、『白樺』は美術紹介に情熱を注ぎ、しかも、それが読者に強い印象を与えていく。西洋美術が日本に定着していく過程において、『白樺』は、わずかな時代の隙間に大きな足跡を刻み込む。どのような経緯や条件がそのような結果を作り出したのだろうか。

本稿では、一九一〇(明治四三)年から一九一四(大正三)年ごろまでの四、五年間、『白樺』が美術に熱い視線を注いだ時期に注目し、『白樺』と西洋美術とのかわり方を具体的にかつ総合的に観察していきたい。既に数多くの先行研究が提出されているが、見逃されてきてい

ることや、まだ明らかにされていない事柄も少なくない。また、美術の側からの研究は多く提出されているが、文学の側からの研究はそれに匹敵するとは言えない。文学よりの視点を取りながら観察していけば、『白樺』の同人を一括りにするのではなく、それぞれの方向性の違いも見えてくる。それらを踏まえて、『白樺』にとつて、また同人たちにとつて西洋美術が持っていた意味や価値を明らかにしていきたい。

## 一 先行する芸術運動の踏襲と離脱

### 1 創刊期における美術関連の記事

『白樺』の創刊号（一九一〇（明治四三）・四）から第三号（同・六）までの各冊における美術関連の記事（以下、文章と図版をあわせてそう呼ぶ。ただし、表紙絵は本稿の考察の対象からは省く）を同誌の記述に従って列挙すると次のようになる。

#### 創刊号（一九一〇（明治四三）・四）

文章 ・ K K 生（児島喜久雄）「独逸の絵画に於ける Neudealisten (一)」一七―三三頁

・ 記者「挿画に就て」五二頁

・ 記者「カットに就て」五二―五三頁

図版 ・ クリンゲル 《An die Schönheit》（美に寄す）

・ ベックリン 《森の沈黙》（Das Schweigen im Walde）

・ シュツック 《罪》（Die Sünde）

・ フィデュス カット六種 《ダンヌンチオ》《スキンバーン》《シアウカル》《ベルレーヌ》《ノバリス》無題一点

・ K K 生（児島喜久雄）表紙絵

#### 第二号（一九一〇（明治四三）・五）

文章 ・ 有島壬生馬（生馬）「画家ポール、セザンヌ」八一―二頁

- ・ 児島喜久雄「独逸新理想派の画家（承前）」二三―四一頁
- ・ 里見弴「フェリックス、ヴァロットン」四七一―五一頁
- ・ 児島喜久雄・山内英夫（里見弴）・志賀直哉「コスモス画会合評」六〇―六四頁
- ・ ゴーガン《タイチの女》(La Femme de Tahiti)
- ・ セザンヌ《静物》(La nature morte)
- ・ ヴァロットン 木版九種《ベルレーヌ》《ゾラ》《ドストイエフスキー》《自画像》《ポー》無題四点
- ・ 児島喜久雄 表紙絵（創刊号と同じ柄に別の彩色を施したもの）

### 第三号（一九一〇（明治四三）・六）

- 文章
  - ・ 有島壬生馬（生馬）「画家ポール、セザンヌ」二九―四三頁
  - ・ 柳宗悦「オーブレー・ビアーズレ」四四―四六頁
  - ・ 一記者「挿画のサロメに就いて」五三頁
- 図版
  - ・ クリンゲル《サロメ》(Salome)
  - ・ セザンヌ《自画像》(Portrait par lui même)
  - ・ ビアーズレ木版五点《舞姫の得たるかづけもの》《自画像》《レジャンヌ》《ヘンリー・アーヴィング》《メッサリナ》
  - ・ 二点のカット（《マーク、トエン》《ピオルンソン》）
  - ・ 児島喜久雄 表紙絵（創刊号・第二号と同じ柄に別の彩色を施したもの）

創刊期の三号はそれぞれに美術関連の記事を数多く含んでいるが、ほとんどが西洋美術にかかわるものである。何人もの美術家とその作品が、図版と文章との二つの手段で紹介されていく。図版には、写真版と木版の二つの印刷技術が区別して使われる。<sup>3)</sup>文章の方は、児島喜久雄の「独逸の絵画に於ける Neudealisten (I)」のような専門的な硬い内容の紹介や、有島生馬の「画家ポール、セザンヌ」のような渡欧画学生の印象に裏打ちされた紹介がある一方、その号に掲載された挿画の簡単な紹介文もある。図版印刷にも紹介文にも、多種のものが共存している。

内容としては、これらの記事は、次の四つに分類することができる。

- A. ベックリン・クリンゲル（以下、引用部分以外ではクリンガーと表記する）・シュツック（以下、シュトゥックと表記する）などドイツ象徴主義の美術にかかわるもの。
- B. セザンヌ・ゴーガンなど後期印象派にかかわるもの。
- C. フィデユス・ヴァロットン・ピアーズレ（以下、引用部分以外ではピアズリーと表記する）などのカット・木版画にかかわるもの。
- D. 「コスモス画会合評」のみだが、当時の日本での展覧会評。

このように分類できるといふことは、創刊期の三号における美術とのかかわりが特定の内容に集中していることを示している。また、「A」「B」が西洋美術にかかわる美術家および作品の紹介であり、「C」は美術紹介と雑誌の装飾を兼ねたものであり、「D」は日本の画壇の展覧会についての合評であるというように、隔たりの大きい文章が混在している。創刊期の三号の美術関連の記事を総括すれば、その特色は集中性と混在性にあり、特定の内容への偏りと精粗の共存が目立つ。その中で、「C」に類するものと「D」に類するものとは創刊期以降次第に減少していく。「A」「B」に類するものは増加し、中でも「B」の後期印象派の紹介への集中が見られてくる。そのように、「白樺」の美術関連記事が、創刊期以降にたどる変化は大きく、広い範囲に及んでいる。

先走って言えば、この中の「A」から「B」への変化、つまり紹介される西洋美術が、ドイツ象徴主義の美術から始まって後期印象派の美術へ変化していくことについては多くの先行研究がある。きっかけとなったのは本多秋五の着目である。「クリンゲルの画に、肉体が罪悪としてでなく、自然として肯定されてゐるのを見出して喜び（『或る男』）、それに相応する程度の文学観をもつてゐたはずの武者小路が、格別の支障もなくセザンヌやゴッホの画に一足とびに共感を感じること」に対して、本多は不自然さを見出し、「そこにある「跨ぎ」がある」と述べた。<sup>(5)</sup> 後に見るが、この指摘を受けていくつも論が提出されている。一方で、本多は後に、美術紹介にとどまらない、より包括的な創刊期の「方向未定の混沌状態」に目を向け直す。彼は、「創刊当時の『白樺』は、同人たちの成長の程度においても、その好みや志望方向においても、かなり混沌としていた」と述べ、同人相互の意識の違いにまで着目は拡大される。しかし、この文章においても、『白樺』の美術的志向」が、「柳宗悦の「革命の画家」と、武者小路実篤の小文「後印象派に就て」とを同時に載せた第三年目にいたって、ようやく明瞭になる」と述べ、「主体の奮励を第一義とする人生観が、主体の表現に重点をおく後期印象派絵画への開眼へ

とつきすんだ」という文章で結んでいる。<sup>(6)</sup> それでは、せっかくの着目の拡大が生かされない。右に見た美術関連の記事の変化についても、説明されない部分が多く残っている。

先の分類から知られる集中性と混在性は、確かに本多の言うように、『白樺』の進路がまだ定まっていなことに原因が求められる。ただ、『同人たちの成長の程度』と『好みや志望方向』の「混沌状態」は、本多もある面ではそれを認めているのだが、基本的に『白樺』の長い刊行期間を通じて継続していたと見るべきであろう。同人たちがあるまとまりを見せ、主調となる「好みや志望方向」が続く時期があったとしても、次にはまたその主調は変化し、分散していく。彼らの興味は、同人各々の個性重視を背景にして、時期ごとに形を変えながらいくつもの発生と隆盛と消滅とを作り出していく。

『白樺』における美術関連の記事を分析するためには、このような集中性と混在性を具体的に明らかにし、それを生み出しているものをつきとめていかなければならないだろう。先の分類でいえば、「C」「D」に類するものが減少する一方で、新たに始まる美術関連記事の形態があり、それにも時期的な増減がある。同人たちの動向と記事の推移は複雑であり、それを詳細にたどっていかなければ、『白樺』における西洋美術の意味や価値の解明にはたどり着けないと考えられる。

さて、創刊期の美術関連記事の混在性に焦点を絞れば、「A」→「D」に分類した美術関連記事に、『明星』ほかの先行する芸術運動を踏襲している部分と、『白樺』独自の美術とのかかわり方を求めている部分とが共存しているという見方が成り立つ。『白樺』と美術とのかかわりは、まったく独自に始まるのではなく、先行する『明星』などの運動に学び、その形を受け継ぐ側面も備えている。同時に、『白樺』同人たちは、彼らにもっとも適した美術とのかかわり方を模索していくことになる。その過程において、「A」→「D」の要素に変化が生じてくる。踏襲された要素は次第に削り落とされて、『白樺』特有の美術とのかかわりが確定していくと考えられる。

まずは、創刊期の『白樺』に掲載された美術の要素がそれ以後に遂げていく変化を見、『白樺』独自の美術とのかかわり方が選びとられていく過程を追っていききたい。

## 2 洋画壇との関係の独自性

まず、『D』の展覧会評から見て行こう。同時代の画壇の展覧会に対する批評の少なさは、『白樺』全体を通じて変わらない。そのことは、『白

『白樺』の美術とのかかわりの特色の一つに数えられる。つまり、『明星』の場合と異なって、『白樺』は、日本の洋画壇全体との親密な関係を求めてはいかない。第二号の児島喜久雄・山内英夫（里見淳）・志賀直哉による「コスモス画会合評」は稀な例であり、創刊期の混在性の現れの一つともいえる。しかも、その「コスモス画会合評」にしても画壇との関係が生み出したものではない。

コスモス会は、東京美術学校を一九一〇（明治四三）年に卒業する同級生たちが作った画会である。

明治四十三年四月三日から一週間、赤坂溜池三會堂でコスモス会が第二回展を開き、卒業制作と在学五年間の作品を展示した。コスモス会は（中略）明治四十三年西洋画科卒業の田中良、田辺至、長谷川昇、岡本一平、近藤浩一路、藤田嗣治その他が作った会で、何かと目立つ行動をすることで校内では有名だった。このクラスは俊才が多く、その卒業制作は「近年比類なき好成绩」（『美術新報』第九卷第四号。明治四十三年二月一日）と評された。山脇信徳、池辺鈞、大谷浩、九里四郎らも同じクラスである。<sup>(7)</sup>

展覧会が、山脇信徳・九里四郎という『白樺』の準同人の参加したものであったから、その批評が掲載されたのである。まだ美術に対する姿勢の定まっていない創刊期において、自分たちに近い者の展覧会評が、『明星』等のそれをまねる形で企画されたと推測される。<sup>(8)</sup>冒頭に、「どうせ素人評であるのだから其つもりで読んでもらいたい」（同号、六〇頁）とあるが、三人の鑑賞の姿勢や評の述べ方はそれぞれに異なる。里見淳はおもに好き嫌いを言い、志賀直哉はいくつかの作品について雄弁であり、児島喜久雄がもっとも美術作品としての評価を心にかけている。

『白樺』は、有島生馬・岸田劉生をはじめとして、同人ないし準同人の中に洋画家を多く含んでいる。準同人といえる人々の中には、九里四郎・南薫造・山脇信徳などがあり、他に寄稿者としては、梅原龍三郎・河野通勢・斎藤与里・高村光太郎・津田青楓・柳敬助ほかが挙げられる。フユザン会や草土社の運動も、二科会の創立も、『白樺』の近辺で起こるものであり、『白樺』が当時の画壇の動向に無関心であったはずはない。にもかかわらず『白樺』は、少なくともその誌上においては、画壇の展覧会や動向には積極的な関心を示さない。先に見たような美術雑誌の成長がその理由の一つではあっただろう。展覧会評を担うべきメディアは他に育ってきていた。

しかし、より重要なのは、彼らが独自の運動をめざして、積極的に行動を起こしていくことである。仲間たちの展覧会を主催し、西洋美術の複製画・購入した版画・西洋の美術家から直接贈られた作品等を使って、自分たちの展覧会を開催する。準同人といえる山脇信徳の作品をめぐるのは、山脇および実篤と木下柰太郎との間に「絵画の約束」論争が闘わされる。彼らは、限られた美術家や作品だけを問

題にし、強く支持していくことになる。『白樺』に掲載されるのは、画壇の展覧会の批評ではなく、自分たちの展覧会の広告や報告である。『白樺』は、整ってきた体制との関係を築こうとはせず、またその批判に多くの誌面を割くこともせず、自分たちの美術への思いを直接発信する道を選んでいく。

西洋美術の紹介は、その選択と符合するものである。彼らはロダンに書簡を送って交流を持ち、クリンガーやフォーゲラーから書簡を得る。つまり、彼らに近い同時代の日本の洋画家とは支え合う関係を築きつつ、彼らの視線はより多く西洋の美術に向かい、西洋美術との関係に重きを置いたのである。従って、『白樺』の美術雑誌としての側面には大きな偏りがある。誌上における記事としては、図版と文章による西洋美術紹介を中心とし、美術家からの寄稿や同人たちの美術にかかわる翻訳や随想などに限られている。

「コスモス画会合評」以降の画壇の展覧会の批評としては、第一巻第九号（一九一〇・一二）に、細川護立（署名は「小嵐」）「公設展覧会の日本画を見て」がある。第四回の文展（一九一〇・一四〜一一・二三、竹ノ台陳列館）の日本画についての個人評である。<sup>(9)</sup> 細川には、ほかに第二巻第三号（一九一一・三）の「玉田展覧会」という小文（署名は「嵐」）がある。<sup>(10)</sup> 児島喜久雄は、第二巻第一号（一九一一・一一）に「第五回文部省美術展覧会の油絵」というこの年の文展（二〇・一四〜一一・一九、竹ノ台陳列館）の個人評を掲載するが、これが展覧会評としてもっとも本格的なものである。他には、「絵画の約束」論争の引き金にもなった、第二巻第六号（一九二一・六）の有島壬生馬（生馬）「琅玕洞に於ける山脇信徳氏の近作」があるが、画壇の展覧会の批評といえるのはせいぜいこれら五編程度で、最初の二年間に集中し、以後は姿を消す。

つまり、児島喜久雄（二八八七―一九五〇年）の「第五回文部省美術展覧会の油絵」のみが例外的といえる。この展覧会評は、『明星』等の典型的な展覧会評の形を踏襲し、画壇や文展の鑑賞者に視線を向けて書かれている。『白樺』では異質といえる、この展覧会評の内容を見ておきたい。

児島は、まず、作品批評というもののあり方について論じ、その後に、藤島武二《幸ある朝》、南薫造《瓦焼き》以下六点の作品について詳しい評を記している。柳敬助の《病婦》の評を引用しておこう。

病床にある婦人の半身が描いてござます、僕はこの絵を以て今度の展覧会の油絵中最も優れた作品とするに躊躇いたしません、まことに此絵は病婦の或る物を捕へております、直截にして細心なる自然の観察と色調に対する微妙なる感覚と大様なる筆致とによつ



図版① 柳敬助《病婦》

※図版の所蔵・提供機関等については、末尾の「図版一覧」に掲げる。以下同じ。

て画家は自然の要点を捕へております、白と藍と肌色と灰色との寂しき調和を賞する前に、左の手の拙づ過ぎるのを評する前に人生は吾々に語つております、この場合画家の目差す所は病婦の表現にあつて単に色によつて起る感情等の方に限られてはおりません、其の表現の要を得た結果とし一片の人生を宿して居るのでございます、(第二巻第二一号、一四九頁)

児島は、何の賞も受けなかつた作品を「今度の展覧会の油絵中最も優れた作品」と評価し、自身の評価の理由を説明している。柳敬助も『白樺』に近しい美術家だが、審査結果を顧慮することなく、自分が優れていると思う作品を支持する。その姿勢は他の同人の姿勢と通じるものではある。そして、評の内容は、『明星』等の展覧会評と比較しても、明快な評となっている。

文展は、東京会場において、第五回（一九二一年）には約九万人の入場者があり、第六回（一九二二年）には約十六万人の入場者に達したとされている。<sup>(11)</sup>官制の展覧会への関心は膨れ上がり、いわば国家的イベントとして、美術家のみならず公衆の興味の的になる。それが合否を決め賞まで与える制度であつたために社会的な影響も大きく、作品が正しく理解され評価されているのかについては喧しい議論があつた。児島は、その評価の問題に立ち入り、作品批評についての自身の見解を述べている。その見解に注目しておきたい。

批評は其の元来の性質から見て直接美術家を益するやうな場合の稀なのは当然だと思ひます、批評は作家の為にあるのではございません、公衆の為にあるのでございます、其の主とする所は其の彼此の作品の上に下す判定よりも寧ろ公衆に作品に接し得可き鑑識を授け若しくは其の既に有する所を拡張する点にあるのだと思ひます、木下(奎)君の比喻を転用して言へば公衆に入れ目をする所にあるのだと思ひます、此点から言へば美術家も批評を軽蔑する場合はかりでなく感謝する場合も少くはないだらうと思はれます、批評は公衆と芸術家との間の峻しい谷間に橋を架けるのです、足弱の手を引いて健脚の跡を追ふのです、批評の

効果はこゝにあるのであつて此点以外に之を求めめるのは誤であると思ひます、(同号、一四七頁)

児島は、批評家に鑑賞者に対する教育的な使命を課し、突き進む美術家と置き去りにされる鑑賞者との隔たりを埋める役割を期待する。児島評の掲載された『白樺』第二巻第一号(一九二一・一一)には、木下李太郎の「山脇信徳君に答ふ」が掲載されており、ちょうど「絵画の約束」論争の真つ最中であつた。「絵画の約束」論争については機会を改めて見て行きたいが、山脇信徳の作品の褒貶に端を発して、美術が個性の発現であることを前提としながらも、李太郎は、美術家が公衆と同じ地平に立つことを必要とし、公衆に理解される美術を求めた。これに対して、山脇や実篤は、公衆の理解や評価を忖度するのではなく、自己の個性にのみ忠実であることが美術家の理想であると主張した。しかし、児島の位置は、山脇や実篤の位置とも李太郎の位置とも異なっている。山脇や実篤のように美術家の個性にすべてを帰するのではなく、李太郎のように公衆の理解可能な作品を要求するのでもなく、<sup>(12)</sup> 児島は、両者の遠い距離を認めたくらんで、それを繋ぐ批評家の登場が必要であると主張している。それは、「絵画の約束」論争そのものをも批判しうる卓見であつたと思われる。

しかし、児島は、続けて「上述の批評家の資格の重なる部分」が自分には欠けていると言ふ。一九二二(大正二)年七月に東京帝大哲学科美学専修を卒業し、大学院に進学して大塚保治の下で欧州美術史を専攻する児島こそ、そのような批評家としての学識と資質を持つた稀有な人材でありえたと思われる。しかし、彼は、彼の述べた批評家への道を進んだわけではない。第三巻第一号(一九二二・一一)の「自然の見方」という文章では、第六回の文展について、「公設展覧会の多数の画家は此素人と五十歩百歩の態度を以て製作して居るやうである」(同号、一六八頁)と述べ、実作者も審査員も鑑賞者もすべて未熟な段階に留まっていると批判している。

その後、児島は、一九二六(大正五)年一月から三月まで、矢代幸雄とともに短期間ではあつたが『美術新報』の編集を担当する。先の教育的な役割の実践の一つであつたと見ることもできるが、それ以降、他の新聞や雑誌に、いくつもの展覧会評を書き、特に昭和期には辛口の批評家として名をはせることになる。

時に多少悪口趣味に陥り、私すら随分ひどいな、と思つたこともあり、それで児島は随分不必要に恨まれたこともあつたようだが、彼はそれを平気で押し通す勇気を一生失わなかつた。彼は性格的に剛い一面を持つていた。批評家の任務は峻厳である。現代の美術批評家が世間上手になつて、憎まれるようなことは殆んど言わなくなり、批評は作品や作家の紹介的解説のようになりがちの今日、私は児島が眼を光らしていたような存在は、画壇にとって貴重であつた、と憶い出さなはいられない。<sup>(14)</sup>

児島は、学識を蓄えて、作品評価の基準を高め、厳しい批評を公表していく。端的に言えば、児島は、自身の評価基準に届かない作品と美術家を叱正していった。しかし、それでは、「公衆と芸術家との間の険しい谷間に橋を架ける」ことにはならない。児島の行う批評の意味と目的は別のものにならなくていく。後の「美術家の批評と批評家の批評」（『東京朝日新聞』一九一七・一一・一九～二二）を見れば、その姿勢の変化を確認することができる。

作品のことは作者が一番よく知って居るはずである。実際作因から表現の完成に至るまですべて精しく知って居るわけである。だから自負の高い作者は往々批評なんかは聞きたくないという。うるさいばかりで何にもならないと思っている。然し作品を人に示すのは批評せよというのと同じである。（中略）作品が表現である以上他人に対して所期の効果を有しなければ何もならない、他人に対する効果を明瞭に示してくれるのは批評だけである、効果の程度は批評によって量るより道が無い、（中略）批評は作者にとって必要欠くべからざるものなのである。<sup>(15)</sup>

児島にとっての批評は、美術家と公衆の関係の場から、美術家と専門的批評家の関係の場に位置を移していく。その変化は、研究者の道を選んだ児島にとっては必然であったのだろう。それが、『白樺』の中で例外的であった視線のたどる進路である。

ところで、児島評の掲載された『白樺』第二巻第一号（一九一七・一一）において、柳宗悦と実篤は、自分たちの主催する展覧会（『白樺』主催「洋画展覧会」一九一七・一一・二一～二二）への意気込みを記している。

○今度の文部省の展覧会はずまらない、平沢（引用者注——長与善郎）等は非常に腹を立て、ゐた、（中略）三會堂でやる洋画展覧会は、もし今度の文部省がなかつたら、或は開かれなかつたのかも知れない、今度の展覧会には文部省ではねられたものも沢山出る。

○コントラ文部省展覧会では決してないが、少しはさう思はれても仕方がないかも知れない。

○何しろ文展先生よりは面白いものにしたいたいと思つてゐる、又面白いものが出来ると思つてゐる。（同号、「編輯室より」一五〇頁、署名は「柳と無車」）

同号の折り込み広告には、「吾々同人の親しい画家や彫刻家と相談して、十一月一日から三會堂で展覧会を開くことに致しました。／＼作品の中には、文部省の展覧会に刎ねられたものもありますが、夫れ等は吾々の親しい友の努力と自信を尊敬して加へることに致しました」とあり、出品者として、浜田葆光・橋本邦助・富本憲吉・バーナード・リーチ・津田青楓・中村彝・九里四郎・柳敬助・山脇信徳・

山下新太郎・正宗徳三郎・藤島武二・有島壬生馬（生馬）・齋藤与里・坂本繁二郎・湯浅一郎・南薫造・白滝幾之助・毛利教武の十九名が列記されている。翌月の第二巻第二二号の「洋画展覧会記事」（同号、一二二頁）によれば、「第一日は百六十人許り」の入場者があり、「第二日も百五十人許り」、「天長節には二百六十人許り人が来た。しかし六七十人の時も四五日とあつた」と記されており、十二日間の会期全体での入場者は千人余りであつたと知られる。千人余りという入場者数は、当時の状況からすれば決して少ないとはいえないかもしれない。しかし、十万人の入場者を持つ文展には比べるべくもない。にもかかわらず、『白樺』は膨れ上がったイベントに背を向けて、自分たちの仲間を集めて自分たちの手で展覧会を催す。作品についての評価の公平性や展覧会についての世評の高下を問題にする地平には彼らはいない。『白樺』は、『明星』以来の画壇との（コラボレーション）を排して、みずからの展覧会を開く運動に邁進していく。それが『白樺』の選びとつていく画壇との独自の関係であつた。

しかしながら、自分たちの好む美術だけを、自分たちの力で発信し、公開していくという『白樺』の姿勢は、決して自己満足的な結果に終わったわけではなかつた。また、『白樺』の行動の中に、公衆への視線が欠けているわけでもなかつた。計十八回を数える『白樺』主催展覧会の開催がそのことを証明しているが、それとともに、『白樺』の西洋美術紹介が果たした役割が、まさに児島の述べた「公衆と芸術家との間の峻しい谷間に橋を架ける」役割を果たしていくからである。彼らの美術紹介には未熟な理解や誤った認識も多かつただろうが、彼らの書く文章によって、鑑賞者はなじみのない西洋美術のどこに価値や魅力があるのかを学び、作品を理解する方法を教えられることになる。児島が一旦は述べ、自身は実現しなかつた「批評家」の仕事を、西洋美術を対象として実現していくことになるのである。

### 3 進歩する印刷技術と美術紹介との関係

創刊期において先行者から踏襲したものを切り捨てることで、自分たちの向かう方向を決めていくことは、「C」のカット・木版画についてもいえる。

創刊号には、「挿画に就て」という文章と「カットに就て」という文章が並び、写真版の挿画と木版のカットとが区別されつつ共存していた。当時、新聞や雑誌の活字の紙誌面にカットを入れ、視覚的な楽しみ、いいかえれば装飾性とすることは一般的であつた。『白樺』はこの慣例に倣いつつ、「カットに就て」の中に「吾々はなるべくカットを利用して西洋で有名なる画家のカットを紹介したいと思つてゐる」

と記す（同号、五二頁）。『白樺』に掲載される木版のカットには、装飾性と同時に西洋美術の紹介という目的も与えられていた。このもくろみは一見合理的で一挙両得に見える。

『白樺』第一巻第二号では、ヴァロットン（Felix Edouard Vallotton、一八六五—一九二五年）の木版九点が木版で複製印刷される。その中の五点は活字面の空白に埋め草として配置され、四点は一頁を使った挿画および裏表紙の絵（以下、裏絵と呼ぶ）に使われる。里見淳の紹介文（「フェリックス、ヴァロットン」）も掲載されており、この号では、西洋美術としての紹介と装飾性という二つの目的が果たされているといえる。

第三号では、ピアズリー（Audrey Beadley、一八七二—一八九八年）の五点の作品が木版で複製印刷される。うち四点は、一枚ないし一葉を使った挿画および裏絵として使われている。柳宗悦の簡単な紹介文「オーブリー・ピアズリー」が掲載されるが、文末には「ピアズリー等に関する書籍と画集」十五点が列記されている。そこで、装飾性と美術紹介とを兼ねるといふ二重の目的が矛盾することが見えてくる。ピアズリーを対象に選ぶとなると、美術作品として重視した扱いにならざるをえない。目次にも一点一点の作品の標題が列記されている。つまり、活字面の埋め草になるものなら、それは西洋美術の紹介とまではいえない。逆に、美術作品として紹介すべきものなら、埋め草で済ますわけにはいかない。『白樺』主催の二回目の展覧会が「泰西版画展覧会」（一九一〇・一一—二〇）であったように、『白樺』同人たちは、木版・銅版・石版を含む版画の美術作品としての重要性を認識している。実際の雑誌の編集が進んでいく中で、二つの目的が両立し難いことが明らかになってくる。そして、『白樺』は、西洋美術としての紹介の方を重視して、装飾性を断念することになるのだが、そこに時代の動きが介入してくる。

『白樺』は、印刷技術の変革の時代に創刊された。複製図版の印刷をめぐる、木版印刷と写真版印刷という二つの印刷方法の競い合う中で雑誌が刊行されていたのである。

木版のカットや挿画は、木版印刷の専門家に委託されていた。

吾々の木版は京橋区木挽町十三番地中島正久といふ人に頼むで居ます本号の版で御覧になつても解りませうが実に巧みなものです。

（第一巻第三号、「編輯記事」五一頁）

『白樺』の同人が、西洋の原書に掲載された版画の写真版（版画の実物である場合もあったかもしれない）をこの工房に届け、その写

真版（ないし実物）を模して職人が版木を彫り、独立して一枚に印刷されるものと、活字文の中に配置されるものがそれぞれの印刷工程に上げられていく。木版のカットや挿画は、職人の手と機械による印刷との協力の産物であり、経費もかかっていた。

一方では、同じ「編輯記事」に「写真版は丸の内有楽町の田中写真製版所に頼みます」（同号、同頁）と記されるように、写真版の方法を用いてより鮮明な図版印刷が企てられている。この場合も、原書の写真版等を写真に撮って複製するのである。<sup>(16)</sup> 創刊号のクリンガー・ベックリン・シュトゥックの図版、第二号のゴーガン・セザンヌの図版、第三号のクリンガー・セザンヌの図版は、すべてアート紙に写真版で印刷され、雑誌に綴じ込まれる。もつとも読者に見せたかった美術作品には、より新しい印刷方法が使われている。

『明星』では木版の専門の彫師（伊上凡骨）・摺師（西村熊吉）が挿画の制作に参加していた。木版が、美術の要素とともに印刷方法としてまだ力を持っていた時代である。しかし、日清戦争と日露戦争との間に「今日の工業印刷の重要な骨組み、つまり写真と機械化の近代が成りたち、長い刷りものの歴史」が変わる。<sup>(17)</sup> 『白樺』の時代には、複製図版の印刷技術としては、写真版が木版よりも優勢になってくる。そして、写真版は、技術改良を重ねていき、精度を高め、また多色刷への歩みを速めていく。この印刷技術の変革の時代にあつて、『白樺』は、基本的に木版という印刷方法を捨て、同時に装飾性を断念することになる。<sup>(18)</sup>

ところが、写真版の登場は美術界にも影響し、版画の歴史に大きな岐路を作っていた。前稿においても見たが、『明星』辰歳第七号（一九〇四・七）に山本鼎が「刀画」《漁夫》を掲載したとき、絵師・彫師・刷師という伝統的な分業を止めて、美術家が直接版木を彫るという木版の新しい進路が生まれた。そこから、木版は、図像の複製印刷技術という道と、創作版画という道とに分岐することになる。その新しい木版のあり方にも、『白樺』は関心を寄せる。例えば、準同人といえる南薫造がそれを実践する。<sup>(19)</sup> そして、この「刀画」に始まる創作版画にも興味を持ったことで、『白樺』は、短い寄り道することになる。

第一巻第五号（一九一〇・八）は、シンプソン（Joseph Simpson、一八七九—一九三九年）の木版画七点（《イブセン》《ホイッスラー》《ゴルキー》《スキャンバーン》《ホール、ケーン》《バーナード、シヨウ》《キップリング》）を木版で複製印刷し、柳宗悦の紹介文「ジョセフ・シムプソン」を掲載する。このとき、同人たちが版木を彫っているのである。

今度の号の木版の内イブセンは有島壬生馬が刻んだ。ホール、ケーンは里見が刻んだ。その外のは柳が刻んだ。皆な初めての試みた<sup>マ</sup>が中々有望だと云ふので同人間に評判よし。第一木版代が経済的だ。（同号、「編輯室にて」二八頁）



図版③ オルリック《画家ホドラー》  
柳宗悦刻木版※



図版② シンプソン《イブセン》  
有島生馬刻木版※

創作版画に倣って、有島生馬・里見淳・柳宗悦が版木を彫る。それは、『白樺』創刊以前、児島や里見がバーナード・リーチにエッチングを学んでいたことを想起させる。<sup>(20)</sup> 同人たちの版画への強い関心が、彼らを木版の彫師の領域にまで踏み込ませている。しかし、同人たちの技量では複製としての精度はおぼつかない。経費の削減にはなっても、美術紹介として適切な図版にはならない。

第七号（一九一〇・一〇）には、オルリック（Emil Orlik、一八七〇—一九三二年）<sup>(21)</sup> の木版画三点（《画家ホドラー》《画家ミユラー》《ヨセフ・ホフマン》）が掲載されるが、洋雑誌の図版からとったオルリックの木版画<sup>(22)</sup> を版木に彫るのは柳である。

本号の木版は皆柳宗悦の刻んだものである、八月号にシンプソンのを試みた時から見ると、絵柄にも依るのだらうが前より落附も出て来て余程上手になつた、益々有望との評判が同人以外に迄高くなつた様子。（同号、「編輯室にて」七四頁）

この寄り道は、同人たちが美術の領域に少しでも深くかかわっていかうとする姿勢を窺わせる。もちろん、柳たちは、専門の彫師にも、創作版画の担い手にもなろうとはしていなかっただろう。しかし、当時の日本の画壇への関心の薄さとは対照的に、美術そのもの（特に西洋美術）に対しては貪欲なほどの関心を持っていることが知られる。そして、後に見るように、この素人たちの越境の姿勢は、西洋美術の紹介にも繋がっていくことになる。

第二巻第一号（一九一・一）に至って、実篤は、挿画の方針変更を告げる。

挿画に就ては少し方針をかへた。なるべく同一人の絵を紹介するやうにした。それで裏絵も今度は網目にして見た。わるかつたらやめるが、よかつたらこの方針でやつて見る心算だ。そのかはり木版画家を紹介する時は挿画も裏絵も皆木版にする。又亜鉛凸版や、石版やも利用するかも知れない。同人の一番い、と思ふ方法をその時／＼とる。（同号、「編輯室」、一二九頁）

以降、図版の印刷方法については、基本的に「網目」すなわち写真版に統一される。また、版画を装飾として用いることはなくなり、版画は美術紹介の対象の位置に置き直される。<sup>(23)</sup>『白樺』は、西洋美術の紹介を、写真版と紹介文の共存する形式に限定していく。そのことで、誌面は、装飾のないシンプルなものになってしまいが、その代わりに、毎号のように、一人の美術家について複数の挿画（複製写真版）を掲載した「特集号」が組まれるようになり、同人たちは、一本化された美術紹介に集中していくことになる。そして、この選び取られた方法が、西洋美術の日本での定着に役立っていくことになる。

## 二 専門家たちの美術紹介

### 1 児島喜久雄によるドイツ象徴主義の紹介

『白樺』創刊号（一九一〇・四）には、ドイツ象徴主義の美術が紹介される。先述したように、クリンガー (Max Klinger、一八五七—一九二〇年)・ベックリン (Arnold Böcklin、一八二七—一九〇一年)・シュトゥック (Franz von Stuck、一八六三—一九二八年)の作品が写真版で掲載される。紹介文としては、「KK生」(児島喜久雄)の「独逸の絵画に於ける Neudealisten (一)」があるが、内容はベックリンのみの紹介にとどまっている。別に「挿画に就て」(無署名)という文章があり、クリンガーとシュトゥックの挿画を簡単に紹介して、児島文の欠を補っている。第二号（一九一〇・五）には、「児島喜久雄」の署名で「独逸新理想派の画家(承前)」が掲載され、クリンガーについての説明がなされる。さらに、第九号（一九一〇・一二）の「マックス・クリンゲル(独逸新理想派画家三)」においては、クリンガーの補足説明とクリンガーの著作の翻訳「彩画と素画」が掲載されている。

先行研究において、十九世紀末ないし二十世紀の美術家の紹介が創刊期になされているのに、その後、十九世紀の後期印象派の紹介に

重心を移していくことは、美術史の流れを無視したものであるとして問題視されてきた。前述した本多秋五の「跨ぎ」の問題の延長である。匠秀夫は、それを「クリンゲルよりゴッホへという進み方は、美術的な鑑賞としては何としても唐突であり、飛躍がありすぎる」と述べ、実篤たちの「感動の性質」は、「人格そのもの」による理解であり、美術の人生観的な味解であつて、まさに「白樺」の特色といわれる人格主義的韻律を響かせる」と論じた。<sup>(24)</sup>高階秀爾も、「白樺」の人々には、後期印象派の——そして同じように「ドイツの理想派」や「英国のラファエル前派」の——歴史の意味に対する理解がまったく欠けていた」と「歴史的意识の欠如」を述べ、「芸術家として——さらには人間として——の生き方こそが、『白樺』の人々が日本に伝え、また自から学ぼうとしたものであった」と論じている。<sup>(25)</sup>

しかし、近年は、これらの先行研究への疑義や反論が提出されてきている。稲賀繁美は、「当時「後期印象派」の歴史の意味、とりわけその造形的意味を理解できる状況など、西欧においてさえ、まだ整っていないかった」と指摘する。

世界史的な視野から再度検証してみると、むしろ『白樺』には、そうした批判意識の欠如ゆえに、却って欧州との同時代性を東アジア文化史に一挙に将来したという、意想外の功績を認めるべきではないか。

稲賀は、『白樺』の誤解や歪曲を指摘しつつ、それが却って、「世界でも最新の歴史的认识の一端を共有」する結果になったという「逆説」を指摘している。<sup>(26)</sup>

西村修子は、「同人たちが作品の評論を執筆しながら、自らの精神の昇華を重ね合わせていた」と述べる。

美術史をまったく無視したということではなく、急激な西洋化の時代に摂取できる美術をいち早く逃さず採り入れたといった方が正確に近いであろう。系統ではなく、彼ら自身が感動した作品を即座に紹介しているのである。<sup>(27)</sup>

美術史的な理解の適不適の視点から見れば、『白樺』の関心の変化には問題があるかもしれないが、同人たちの側から見れば、西村の言うように変化の実態は単純である。

例えば実篤の場合、「西洋の画の複製を見ることが夢中に好きになった」きっかけは、次のように回想されている。

僕はドイツ語きりできなかったので、ドイツの画の本を主に買っていたので、はじめはドイツで当時有名な人の画をだれでもかまわず好きになった。丸善に行つて画の本を捜すことは僕にとつて最大の楽しみになった。（中略）そのうちにドイツの新理想派といわれる、ベックリン、クリンゲル、スツック、ホフマンなどの画が好きになった。

それらを好きになった理由の一つに、トルストイの禁欲主義から解放されたいと思っていた性的な好奇心がないとはいえなかった。「当時日本には、いまほど裸体の画を見ることはでき」ず、彼らの「露骨な画は僕たちを驚かした」と実篤は述べている。<sup>(28)</sup>ただ、この記述だけに注目すると関心の一面がことさら強調されることになるだろう。通俗的な興味が含まれていたとしても、美術そのものとしての関心も大きかったはずであり、だからこそ仲間たちにも紹介し、創刊号の挿画に選ばれたのだろう。<sup>(29)</sup>例えば、実篤の「彼の青春時代」の一九〇八（明治四一）年七月二五日の項には次のような記述があり、西洋の美術を涉獵する様子や、ドイツ象徴主義の美術への傾倒ぶりが窺える。

丸善では例の初太郎君（引用者注——福本初太郎、丸善店員）が始めはるないので閉口した。何処に志賀から聞いた絵の雑誌の本があるかわからない。

暫くして初太郎君が来た。色々の絵の本を見せてもらった。今迄見た事のないクリンゲル、トーマ、ホドラー、シユナイダ、ベツクリン等の絵を見た。殊にクリンゲルは気に入った。ほしかつた。<sup>(30)</sup>

しかし、実篤はやがてセザンヌやゴッホの画を見て驚く。

セザンヌは以前、志賀のところで有島生馬のエハガキで見て知っていた、セザンヌを大いに生馬がほめて来たので、知っていたが、ゴッホはそういう関係で僕は他の日本人のだから教わらず、日本人のうちでは自分が最初にゴッホを知り友人に紹介し、また「白樺」を通して皆に知らせる光栄を得たと思っている。（中略）かくて自分はだんだんドイツの理想派といわれる人々の画にはだんだん興味がうすれ、後期印象派の人々に夢中になった。<sup>(31)</sup>

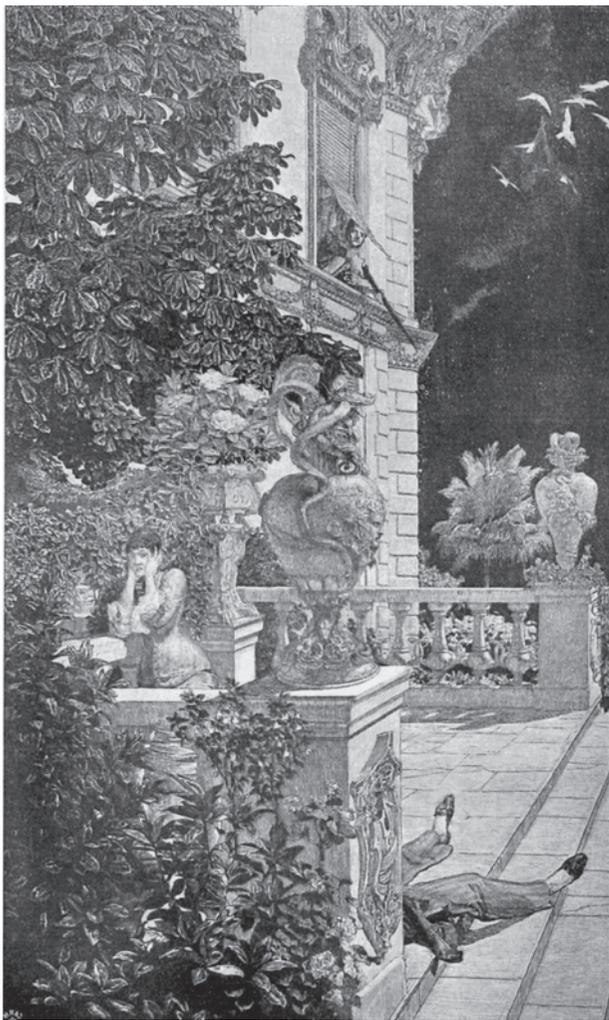
実篤の後期印象派への興味の変化は、美術を見る目の成長と捉えることができる。

里見弴は、「クリンゲル、ストウツク、ベツクリン」を好んだ理由を次のような例を示して語る。

クリンゲルの画集に「死」をテーマにした何枚かのものがあつて、その中に、今でもよく覚えてゐますが、画面は庭に面した二階家で、下のテラスみたいな処に、女が、かう（中略）困惑と悲しみの影響を漂はせた様な顔をしてゐるんですね。実にその表情といふものが薄気味の悪い、——何故ともなく異様な気分が辺りから惻々と、押し黙つた場面の中に迫つて来るといつた様なもので、（中略）姦通を発見された場面かなんかでせう、何かかう非常に暗示的で強い印象を受けました。<sup>(32)</sup>

「文学的で分り易い」という言葉は、右の絵に対する里見の関心に通ずるものがある。「卒業」という言葉は、実篤の興味の変化と通ずるだろう。彼らにとって、ドイツ象徴主義から後期印象派への移行は、美術に対する理解の成長であり、自分たちがより深い感動を得られる美術を発見していく過程であったといえる。

僕達ははじめの頃はベックリンとか、クリンゲルとか、ステュックとかいふ、ドイツの絵の方が好きだった。文学的で分り易いので、さういふものに惹かれてゐたが、間もなくこれは卒業した。そしてフランスの近代絵画に親しむやうになつた。これは有島がゼザンヌを紹介したり、武者小路がゴッホを発見して夢中になりだしたお蔭だ。<sup>(35)</sup>



図版④ クリンガー 《In flagranti》※

この絵は、クリンガーの《死にひびく》(Vom Tode)の一枚ではなく、《現場に踏み込んで》(In flagranti)という作品だろう。後に見るが、児島の紹介文でも利用された、Künstler-Monographien (芸術家モノグラフ)というシリーズの『クリンガー』<sup>(33)</sup>に掲載されている図版を見たものと考えられる。<sup>(34)</sup> 作品の持つ刺激の強さが里見を引き付ける一因となっていたといえる。

美術に対するいわば通俗的な興味を含んだ関心から出発し、同人たちの眼は成長していく。志賀直哉は、次のように回想する。

実篤たちの関心をきっかけとして、実際の紹介は児島喜久雄に託される。美学専修生児島は、確かに同人の中では美術の専門家と見なされようが、まだ年若い児島が、紹介文に要求される専門的な知識や解説に直ちに熟達するとは考えられない。当時の児島には、彼の取り柄であるドイツ語の能力を生かして、原書から知識を継ぎはぎするしかなかっただろう。また、性的な興味や刺激の強さへの嗜好を内に包む関心は、美術紹介にはなじまないものであり、そこを修正していかなければならなかった。さらに、児島は、美術家や作品に言及する際には、一言一句に細心の注意を払う専門家の気質を持っていた。<sup>(36)</sup>

そんな二重三重の困難を何とか克服して、創刊号と第二号にとりあえずベックリンとクリンガーの紹介文が掲載される。本多は、「自分の鑑賞眼は棚に上げて、こういう引用文で事をすませている紹介者の態度が奇怪である」と述べるが、<sup>(37)</sup> そうなことは十分に理解できる。いくつもの参考文献を継ぎ合わせた文章となったことをもって欠点と見なすより、むしろ通俗的な関心を、欠点はあっても専門的な叙述に引き上げたことを評価する方が状況に即しているだろう。

創刊号の「独逸の絵画に於ける Neudealisten (一)」には次のようにある。

以上は大體 Muther の Arnold Böcklin と題する小文に踏まえて書いたのだけれど余りつまらないので Böcklin に関する著書や

Reproduction の目録を掲げて埋め合せをしようと思ふ、(同号、三二頁)

継ぎはぎの紹介文は、児島自身には本意ではなく、「つまらな」かった。西洋の原書を集めて読みあさり、その中から紹介文を綴ることは、児島にとっては、厳しい学習課題であつただろう。志賀に、次のような回想文がある。

私達は絵の本もよく買った。又一枚売りの物は仏蘭西のドウレー、伊太利亜のアリナリ、独逸のゼーマンなどいふ店から、目録で調べて取寄せた。武者や私はそれ程、無茶な買物はしなかつたが、児島喜久雄と柳宗悦は語学も達者だつたし、絵も好きで、後から後から註文して、常に多額な借金を溜めてゐた。二人共千円位借金をしてゐると聞いた事がある。児島も柳も未だ学生で今から五十年近くも前の事で、その頃の千円は今に直せば六七十万に相当する額ではないかと思ふが、それを学生に貸してゐたのだから、丸善も鷹揚なものだつた。<sup>(38)</sup>

児島は、難題に応えようとして苦心する中で、通常以上の読書をみずからに課し、研鑽を積んでいく。実篤がこれらの美術家の紹介を

児島に依頼したとき、実篤の予想したのは、いったいどのような紹介文だったのだろう。結果として、児島の苦心した紹介文は、『白樺』における西洋美術の紹介文の先例となっていく。特に、西洋の原書に依拠する書き方と、美術家の「個性」に着目する内容は、以降の紹介文に受け継がれていくことになる。

創刊号の紹介文には、次のような文章がある。

芸術の製作はさう法則によつて規定し得る性質のものではないと云ふ考が次第に起つて来た、Michelangelo は屢々所謂法則を破つて居る、粗野である、併し彼れの作品には人の心を動かす力があつた、(中略)そこで人は各時代の芸術には夫々正当な所のあるのを知つた、偉大な作品は偉大な人格から *elementar* な力を以て生れ出たものであると悟つた、人格の崇拜は抽象的な美学の位置を奪つた、(中略) 芸術家が自己の個性を烈しく發揮して居れば居るだけ人々は彼れを尊く思ふやうになつた、(同号、二四頁)

「偉大な作品は偉大な人格から *elementar* な力を以て生れ出たものである」と述べ、「人格の崇拜は抽象的な美学の位置を奪つた」と書いて、児島は、「自己の個性」という言葉を用いている。

二号の「独逸新理想派の画家(承前)」では、児島は、冒頭に「本号には主として Paul Kühn や Max Schmidt によつて Klinger を紹介する」と断り書きをしている。児島は、二書に依拠してクリンガーの生涯をたどり、代表作《死に題す》(Von Tode, 死についで) 第一集の十作品と、創刊号の口絵となった第二集の十二《美に寄す》(An die Schönheit) の解説を記している。そして、それらに先立つ冒頭の文章で強調しているのは「個性」である。

芸術を生むものも個性である、芸術の価値も個性の価値であると思ふ、(中略) 個性の前に *Insus* はない、殊に大なる個性は凡ての傾向を包含する、そして其結果全人的要求によつて芸術の極致を理想に見ざるを得ないだらう、Klinger は斯くの如き大なる個性であると思ふ、個性は時代を背景とする、個性の芸術はまた時代の芸術である、個性の価値は其如何に時代を代表するかにあると思ふ、Klinger は最もよく現代を代表する芸術家の一人であらう、(同号、二三頁)

多くの原書に接しながら、児島の獲得していった美術観が、この文章に一端を見せている。芸術家がうちに持つものが「個性」と呼ばれる。個性は、時代の影響を受けているが、思想や精神という言葉よりも大きな包括的なものを指している。それが表現されたものが芸術であり、「芸術の価値も個性の価値である」と、児島は言う。

同人たちの夾雑物の多い関心が、継ぎはぎの紹介文にまとめられていく中で、概念化された言葉が現れてくる。このような児島の叙述は、同人や読者の心に強く響いたことだろう。「芸術を生むものも個性である」こと、「個性は時代を背景とする」こと、「芸術家が自己の個性を烈しく發揮して居れば居るだけ人々は彼れを尊く思ふやうにな」ることなどは、対象は変わっても、以降の美術紹介に受け継がれていく。まだ、柳の「革命の画家」以前の段階であり、ルイス・ハインドの影響も生じていない時期である。実篤の考え方の影響もあつただろうが、『白樺』の美術紹介において何を重んずるべきか、何が問われるべきかを、つまり、『白樺』の美術紹介文の行方を、児島は示していたことになる。

しかし、児島は、半年後の第九号に、「マックス・クリンゲル（独逸新理想派画家三）」を書き継いでも、まだ三人の美術家の紹介あるいはドイツ象徴主義の美術家たちの紹介を終えることができない。時機を失し、期限を守れない彼の遅筆は、「編輯室にて」などで何度も繰り返され、編集者を困惑させている。

児島の原稿を書くのがヤタラニ遅いのに対して、同人間には奮慨する人もあり、の、しる人もあり、余りに超越してゐる処が可愛いと云ふ人もあり、各々説を異にしてゐるが、要するに児島はズバヌケて学者的良心の發達した人である。この良心に対しては雑誌発行日の遅れる位は何でも無いのである。読者並に同人に濟まぬ／＼と云つては居るが、何うも此の良心ばかりには逆らえぬものと見える。<sup>(40)</sup>

児島の「学者的良心」や細部へのこだわりは大きく、それは、『白樺』のような同人誌の編集に適合していかない。そして、児島自身にも、完成した紹介文が「つまらない」ものであつたとすれば、児島に頼る美術紹介は、破綻するリスクを内包していたことになる。

第九号の紹介文において、児島は、原書に依拠して「此稿に不足な所（即ち前回の分）を補」うが、そのことよりも、「Klingerの羅馬滞在期に著した小冊子「彩画と素画」の拙訳を掲げ」ること、「つまらな」さを脱しようとしている。紹介文六〇頁内の四〇頁が、その翻訳である。その文章でクリンガーが主張するのは、銅版画などの版画を含む、「光と陰と形との単色表現」（同号、七頁）である「素画」が、油絵などの「彩画」とはまったく別の特色を持つものであり、「彩画」にはない可能性を持つことである。単純に言えば、「彩画」は、色彩によって現実の物質性に縛られるが、「素画」はその束縛を脱し、より深い精神性の表現に至れる自由さを持つことなのである。このような問題、つまり、どのような美術がどのような利点を持つてどのように美を表現しようのかというような美学的な考察に惹かれ

て、児島はこの短くない文章を翻訳していったのだろう。継ぎはぎの紹介文などではなく、このような考究こそ彼の本来に求めるものであったと考えられる。

この文章が掲載された『白樺』を児島はクリンガーに送り、クリンガーからの返書を得る。そのときの様子が、第二巻第五号（一九一・五）の「クリンゲルの絵端書白樺同人四名を狂喜せしむる事」に記されている。この書簡が、児島を、続いて実篤・志賀・柳たちを「狂喜」させていく様子が綴られる。「この御札に今月号をクリンゲルに捧げることにした」（同号、一〇三頁）とあり、この号には、クリンガーの作品五点が挿画と裏絵に用いられ、クリンガーにかかわる二つの文章が掲載されている。そして、口絵には、クリンガーから届いた葉書が写真版で掲載され、児島の訳文が付されている。

足下／唯今拙者は貴下が拙著彩画と素画を日本文に翻訳せられしを発見致候、意外の喜御推察の外と存候、先は御礼迄頓首

児島を「狂喜」させたのは、クリンガーが「彩画と素画」の翻訳を発見して「意外の喜御推察の外」とまで歓迎してくれたことであつただろう。児島の本当の関心の産物が、西洋の美術家その人の強い喜びによつた報われたのである。そのことは、他の同人たちとは異なる道をめざす児島をどれほど力づけたことだろう。この翻訳「彩画と素画」は、後に児島の『美術概論 其他』（一九三六・一、改訂増補版一九四〇・二〇、小山書店）に収録されている。

児島の『白樺』への文章の掲載は、以後あまり多くはない。第二巻第八号（一九二一・八）には、「ルウドキヒ・フォン・ホオフマン」を掲載する。ドイツ象徴主義の紹介の続きであり、この文章の末尾部分は、一連のドイツ象徴主義の紹介のまとめとも受け取れるものになっている。初期の四、五年の間には、他に、第二巻第二号（一九二一・二）の「希臘の陶器画」、一連のゴッホの手紙の翻訳<sup>41</sup>、第五巻第四号（一九一四・四）の「リヒアルト・ムーテル（イコノグラフィ）」、同巻第一号（同・一一）の「リオナルド（一四五二―一五一九）」などの掲載があつて、児島が彼の研究対象を模索していく様子が窺える。しかし、その後は、第一〇巻第四号（一九一九・四）の「デュラーの芸術論」があるだけである。

このようにして、児島は、交友関係は持続していたとしても、『白樺』の誌面からは遠ざかっていく。一人の専門家としての美術紹介者が、『白樺』から去っていくといえる。やがて彼は、レオナルド・ダ・ヴィンチの研究を一つの柱として、西洋美術の研究に広くかつ深く携わり、その学識は多くの人々を驚嘆させるものとなる。そして、多くの仕事をし、いくつもの著述を残すが、期待されていたほどの研究の集大

成は成し遂げられなかった。<sup>(42)</sup>

## 2 有島生馬によるセザンヌ紹介

有島生馬（一八八二—一九七四年）は、一九〇五（明治三八）年五月、留学の途に就き、イタリアでの修業を経て、パリに移る。パリでは絵画と彫刻を学び、一九一〇（明治四三）年二月に帰国する。そして、『白樺』第一巻第二号に「画家ポール、セザンヌ」、第三号に問題の続編を発表している。また、その年七月、上野公園竹ノ台において、『白樺』主催の最初の展覧会となる「南薫造 有島壬生馬 滞欧記念絵画展覧会」が開催された。

滞欧中、志賀直哉との間に交わされた書簡がいくつも残っており、読むことができる。その一部を引用すると次のようになる。

吾々は画をかく為に絵画を研究して居るのだろうか？ 或は自然を知るために筆をにぎって居るのだろうか？ 僕は今彫刻を初めた

（一九〇七（明治四〇）年二月一〇日、生馬書簡、志賀宛<sup>(43)</sup>）

彫刻を初めたさうだね。只初めたゞけの知らせでは、君の深い考へは解からないが、兎も角陰ながら僕は賛成してゐる、（中略）セザンヌといふ人の事を書いた手紙を受け取つた時、武者も丁度一所で多大なる趣味を以つて再読した位で、其コツピーを番町へ送つたとか何んとかあるので楽しみにしてゐたら、何時の間にかロダンに変わつてゐたので、一喜一憂だつた。

そんな事で、何しろセザンヌといふ人の事は更に精しい報道を得たいものだなどと話してゐた、それといふものが、我々程の不器用者は今日の所謂文学（主に小説）といふ地盤の上に立つ場所がない。先づ宿なしのならず者のやうなものだ、或はマ、ツ子だ。その無宿のマ、ツ子が、あすこへ行くとお前を泊めてくれる家があるかも知れないよといはれたやうな心地がした。

（一九〇八（明治四一）年一月一〇日、志賀書簡、生馬宛<sup>(44)</sup>）

其後十二月及新年状三葉位受け取つた

いつでも君からの端書でも手紙でも甘い菓実の様に喰ふ 読むのではない様だ、画室生活もこれからは本式 今迄は整頓に追はれて居たのだから（中略）彫刻はつゞけてやつて居る

（一九〇八（明治四一）年一月一二日、生馬書簡、志賀宛<sup>(45)</sup>）

三つ目の手紙を生馬が書く時点では、当然まだ二つ目の志賀の手紙が届いていない。東京とパリの間で郵便が片道に要する時間は、当時二十日程度だった。志賀にとつて、生馬は「実に掛替へのない唯、一人の大切な友達」であり、「君が欧羅巴に去つた後、僕は非常に淋しく思ひ、実に頻繁に君に手紙を書いた」という。相手からの返信が待ちきれずに、お互いに次の手紙を書く。まだ読まれていない手紙が、東京とパリの間を何通も運ばれていく様子が想像される。「大家然とした顔つきをして帰つてから、二人の間は段々と疎遠になつてしまふが、<sup>(46)</sup>帰国までの二人の親密さは、生馬の書簡の「いつでも君からの端書でも手紙でも甘い菓実の様に喰ふ」という言葉からも知られる。

消印のない、一九〇七（明治四〇）年の生馬の志賀宛書簡に、マネの《オランピア》の絵葉書に書かれたものがある。「巴理に来て見て驚いた作者が三人あつた。クルベールとロタンと此マネである。クルベールは印象派の父と云はれる人でマネは母と云はれる人だ相だ」と記されている。<sup>(47)</sup>生馬は、パリでの画学生としての留学生活を書き送るとともに、西洋美術についての情報をリアル・タイムで伝えてくる。彼から日本に届けられる絵葉書の図版は、後の『白樺』の美術図版と同じ役割を果たしている。志賀や実篤にとつては、生馬は西洋に派遣された特派員であり、アンテナであつたといえる。

『白樺』創刊以前から、既に志賀や実篤は、西洋美術に対して熱い視線を向けている。右の書簡では、「今日の所謂文学（主に小説）といふ地盤の上に立つ場所がない」、いわば日本の文壇に居場所を持たない彼らは、セザンヌという美術家の下に居場所を見出そうとしている。生馬が「セザンヌといふ人の事」伝えた記述は、現存の公開されている書簡の中には見出せないが、志賀にしても、実篤にしても、居場所を見つけれない文学者が西洋の美術家の下にそれを求めていることは注目される。セザンヌの大勢に染まらない孤独な精進が、彼らを惹きつけたのだろうか。<sup>(48)</sup>

この時期、西洋での絵画修業を経て帰国してくる画学生は数多い。陰里鉄郎は、そのことを特筆し、彼らを「コラン、ローランスをのりこえた新帰朝画家」と呼んで、新時代の到来を見ている。

日本の洋画家たちのパリ留学時においては、黒田門下⇨白馬会系はラファエル・コランに、浅井・鹿子木門下⇨太平洋画会系はジャン・ポール・ローランスにつくことが慣例となっていた。前掲の画家たちのうち、前者は山下、斎藤豊作、後者は斎藤与里、安井、津田、また柚木までつづいているが、いずれも留学初期の短いあいだこの慣例に従い、ついでそれぞれの個別的な体験に従つてそこから離

れていつている。

陰里は、画学生たちが留学中に学ぶ場所と相手を、「慣例」を破って「個別的」に変更していったことに注目している。山下新太郎はやがてルノワールに傾倒し、斎藤与里はゴッホ・ゴーガンなど後期印象派に向かい、有島生馬はセザンヌ回顧展を見て感動し、この回顧展では、斎藤与里も「初めて真の自由を会得したような気」にさせられていると、陰里は述べている。<sup>(49)</sup> 彼らの多くは、一般の美術学校や画塾で学ぶことを止め、より新しい美術を求めていく。

生馬の動向を、彼の「年譜」に従って見ておこう。一九〇七（明治四〇）年、「グランド・シヨミエル等に通学し、コラン、プリネー氏等の教授を受く」。翌年、「アンヂユベルに就きて彫刻を学ぶ」。秋、「この時間催せられたるセザンヌの回顧展覧会を見て、学校教育に嫌悪を感じ、遂に廃学して、自らアトリエを持ち制作に耽る」。<sup>(50)</sup> 生馬も同様であり、彼にとつてセザンヌの発見は、「廃学」をも促す事件であった。

しかし、「新帰朝画家」たちは、必ずしも順風満帆といえる状況にあつたわけではない。先に触れた南薫造と生馬の「滞欧記念絵画展覧会」<sup>(51)</sup> について、第一巻第五号（一九一〇・八）の「編輯室にて」では、「予期以上に世間の注目を惹き、若き画家に何物かを携らすことが出来たことを光榮とする」（同号、二八頁）と総括している。しかし、『方寸』では、石井柏亭が「有島壬生馬君の諸作は画柄に変化があつて珍らしかつたのと、画風の新しく見えたのとで世人の注意を惹いた。殊に文学者仲間の悦びとなつた様であるが、僕にはそれ程面白く思はれなかつた」と批判的な評価を述べる。<sup>(52)</sup> 後年の回想であるが、高村光太郎は、「有島壬生馬のその時の作品は殊に新鮮で、形式も色彩も甚だすぐれて居り、その一二枚の秀作は今でも眼底に残つてゐる」と称賛するが、「あの勢で同氏が今までさかんに画作をしてゐたら、いつも残念に思つてゐる」とつけ加えている。<sup>(53)</sup>

\*

\*

\*

『白樺』第一巻第二号・第三号（一九一〇・四、五）に掲載された、生馬のセザンヌ（Paul Cézanne、一八三九—一九〇六年）の紹介には、多くの期待が寄せられていただろう。まだよく知られていない美術家が、実物を見てきた者の眼で、また、兎島とは異なる意味での専門家の文章で紹介されるのである。

第二号に掲載された前編は、生馬がセザンヌに関心を持ったところから書き始められる。

一九〇七年の秋、秋のサロンが開幕せられた折、二百余点と覚ゆる氏の作品丈け二室に集めて懐古展覧会が企てられた時、始めて自分に此作者を見る目が開かれ、自分の心に嘗てなかつた芸園を耕作する新道を見出したと思はれた、又世間も早や此鬼才を認める時運になつて居た。(同号、八頁)<sup>(54)</sup>

生馬にセザンヌを見る目が開かれたときは、西洋の画壇がセザンヌを評価し始める時期と同時である。生馬は続け「Th. Duret の "Les peintres impressionistes" に依つて其の略伝を」紹介すると言ふ<sup>(55)</sup>。「此埋れた芸術家を世に紹介して居る書物は至つて少い」とあるが、生馬においても、紹介は西洋の原書に依存するしかなかった<sup>(56)</sup>。前編は、原書に依拠し短縮しながら、内容に改変を加えつつ、セザンヌの略伝を記している。

第三号に掲載された後編は、「今度は評論、評論と云ふよりも寧ろ自分が此美術家に就いて学んだ事や、考へた事を少し書き足して見ます」と、私見を述べたことを断わつて始まる。しかし、その私見がどこにあるのかはわかりにくい。

挿画として前号に載せてあつたセザンヌや其の間接の弟子とも見るべきゴーガンの写しを見た人で、吾々に「何故あんな画が善です」と云ふ意味を漏した知人が少くなかつた。之は決して無理のない事だ、原作の油絵を一枚でも見た事がなく、又欧洲絵画の変遷や傾向を知らなかつたならば、感心したくも、感心する訳に行かないかもしれない。同じ国に生れ、同じ芸術の空空气中に住んだ、同じ時代の人達ですら、彼を理解する迄には如何に迫害を加へ、侮辱したかは既に述べた。(同号、二九頁)

生馬は、セザンヌの作品が理解されないことを「無理のない事」と認める。しかし、それが、「此美術家に就いて学んだ事や、考へた事」であるはずはない。セザンヌの作品は、生馬に「学校教育に嫌悪を感じ、遂に廢学」させるほどの衝撃を与えている。自分がセザンヌの美術に強く惹きつけられている実感と、それが多くの人々の評価を得られないという事実の間で、生馬はなお迷つてるように思われる。生馬は、モークレールの著作に依拠して、印象派の説明をしていく。そこで、生馬が強調するのは、「反動」であり、「芸術の革命」である。「仏蘭西人民はマネー以降所謂アンプレシヨニスト連中の焦点によつて此革新を成就した」と言い、それが、「セザンヌの住んだ時代の空気が彼等が苦闘した時の旗色」であると言ふ(同号、三〇―三二頁)が、それはまた生馬自身がパリで体験した現実でもあつたらう。美術の伝統的なあり方がなお広く認められる中に、それに対抗する新しい動きがあつて、両者は並存していた。

この時代、西洋の美術界そのものが急速に変貌している。十分な情報を持たずに留學した画学生にとつて、いや十分な情報などありえ

なかつた状況において、画学生はただその荒波に投げ出されるしかない。西洋の美術を学ぶといっても、急速に変貌するもののどれを学び、何を習得して帰れば良いのか、多くの留学画学生は迷ったことだろう。むしろ、日本において、西洋の写真版や書物や雑誌で情報を得ていたの方が、作品に対して迷いなく感動できた。木下長宏は、ゴッホの受容にかかわって次のように述べる。

齋藤(引用者注——与里)や有島生馬らが伝える現地印象をきき、海の向こうから送られてくる雑誌や複製の画集や評伝を夢中になって眺めている武者小路や柳宗悦の方が、雄弁にその思いを言語化していく。これは、齋藤や武者小路・柳らの個人的な資質のちがいでいうより、ヨーロッパ体験を直接吸収した者と複製から学習していく意識の回路の差異による、といった方がいい。

滞欧した留学生と日本にいて複製で学習する者とのいわば逆説的な対照性は、木下の指摘する通りであろう。木下は説明を続けて、「本物を体験した者が、その実物の経験ゆえに言葉を惜しむという態度が、近代日本の言語と精神を貧困にしてきた」と述べる。<sup>(58)</sup>しかし、この説明は、少なくとも生馬の場合には当てはまらないだろう。生馬は、私見と実感を書こうとしていて、容易に書けないのである。

稲賀繁美は、デュレの原文と生馬の文章を比較し、原文の意味を無視して、生馬の文章では「セザンヌはもっぱら旧来の画派に敵対した革命的<sup>60</sup>精神の持ち主であったかのように、まったく転倒した物語が仕立てられてしまった」と指摘している。<sup>(59)</sup>これに続く論文でも、実篤をはじめとする「白樺」の意向に沿った、有島による意図的な読み替えを想定している」と述べている。<sup>(60)</sup>しかし、第一巻第二号・第三号という段階で、「『白樺』の意向」というようなものが形成されていたとは考え難い。生馬の歪曲に理由があったとすれば、それは、むしろ彼の欧州での体験と実感そのものに求められるだろう。

誰でもいゝアカデミー派の大家の画稿を求める迄もない、巴里の美術学校なり、アカデミー、デユリアンなりミュンヘンの美術学校なりの一学生の習作を持つてきて御覧なさい、読者が云ふ意味に於て自然は諸君の注文通りに描き出されて居る。身体の高さと横の均衡、骨格と筋肉の研究、其の顔は写真よりも説明してあつて、夫れ以上に似て描かれて居る。若し諸君が夫れで満足が出来るなら巴里やミュンヘンで毎年／＼製造する美術家は山盛りにある。(第三号、二七頁)

サロン(官展)の下に美術学校・画塾のある体制が現に存在している。西洋美術が歴史的に積み上げてきた技法を教授する体制の中から、毎年美術家が「山盛りに」生まれてくる。生馬自身、「グランド・シヨミエル等に通学し、コラン、プリネー氏等の教授を受」けてきたのである。「山盛りに」生まれてくる、その一人が生馬自身であった。

しかし、セザンヌは、彼が受けてきた「学校教育」、そこで習得した知識や技芸を否定する。セザンヌに惹かれていくことは、少なくとも留学して以来の数年間の彼自身を否定することに繋がる。では、そこまでしてセザンヌを追慕し、今までに自分が習得したものを捨てて、その先に果たして新しい道が切り開けるのか。セザンヌを称賛し、セザンヌの紹介文を書きながら、生馬は、彼の中に生ずる矛盾に直面していたと考えられる。

前編では、セザンヌの美術の特質について、デュレの文章に依拠しながら、生馬は次のように説明した。

彼は内心の働きの緊張を感じ尚筆先きの軽い戯れを嫌む様になつた、彼の描方は益々厳格になつた、彼の目はモデルやモチーフに堅く結びつけられて例令一つの落筆でも目に見たと同じ感じを表はそうとした、彼が目的物から得た形象を忠実に写出する事は驚くまで深い遠い処迄進んで行つた、（第二号、一七頁）<sup>(61)</sup>

しかし、後編では、それでは満足できずに、生馬は自分の言葉で次のように述べる。

吾々がセザンヌに就いて最も多く敬意を払ふのは、彼の目と心の純白であつた事である。（中略）私はセザンヌの作品を見てよく左う思つた、「彼の様に全く祖先の画を忘れて自分一人の心と自分一人の目だけで子供の様に自然を見る事が出来た人は他にあるまい」と。実に彼は幾世紀の間人間が技芸から技芸を積んで、自然一種の形式に表はす方法を破つた。彼の絵が野蠻、無経験と評せらるゝは即ち夫れで、彼の長所でもあれば短所でもある、然し徒らに形式と旧格子のみ妮んだ美術が漫延して居た当時、白い心に唯だ自然を卒直に写さうとした苦心は実に貴いものであつた。（第三号、三八一―三九頁）

セザンヌが「幾世紀の間人間が技芸から技芸を積んで」作り上げてきた洋画の伝統的な技法を無視したことから、生馬は眼をそらすことができない。それを「目と心の純白」と言い換える。その言葉で、セザンヌが生馬を惹きつける理由の説明としようとするが、それは驚きの言語化にはなっても、セザンヌの美術の本質を説明する言葉にはならない。伝統的な方法を「破つた」先に、セザンヌが実現したものを生馬は言葉によって説明することができない。

生馬がセザンヌの絵画から得た実感は、後編の末尾近くによくやく記される。

ヂウラン、ルエル氏蔵品のうち三枚の最も重要な静物画の如きは真に人をして其の威力の前に圧伏せしむる概がある。アンタンシヨンの強い事、色階の高調な事、幾度もの塗りかへに画面は疲労して居るに係らず、印象がどこ迄も、どこ迄も鮮明で、各の瞬間々々

若々しく新しく物に接した感が続々として浮んで来る様な処、その部分と全体が独立もし、又統一もされて自然と勢の強い權威を示す、彼の作品を目に見る時は諸て末技に関する多くの欠点と不足とを忘れて終ふて、彼の人格中に吸ひ込まれる心地がする。(同号、四一頁)

生馬が、その絵にただひたすら「吸ひ込まれ」、その絵から「瞬間々々若々しく新しく物に接した感」が打ち寄せてくるのを感じている姿が生々と記されている。実作を眼の前にしての強い実感がここにはある。しかし、その実感を原点にして、セザンヌの美術の魅力や本質を説明する力は生馬にはなかった。それは生馬の限界というより、美術作品から受ける直接的な感動を言語化できるだけの批評なし評論の言葉を、日本近代の文学者たちは(美術家たちも)まだ獲得していなかったとも考えられる。

そして、生馬の直面しているのは、紹介者としての言葉の限界ではなかった。同時に、生馬の美術家としての限界も、彼自身の眼には見えてしまう。

然し彼に真似て諸ての人が製作すれば必ず彼の様な作品を得る事が出来やうとは考へない、勿論小児の無心と純白の感情を持つ事が困難であると共に彼のように深刻に諸ての物の枝葉を捨て、自然の真隨マツを直写する感覚と、迫つた直接の感を表はし得る技倆とは決して万人の得んとして望み得る処のものでない。(同号、四〇頁)

「無心と純白の感情」だけではセザンヌに追いつくことはできない。「天の恩恵」ともいうべき「能力と技量」カバシテ、カリテを持ち、「旧衣」を脱ぎ捨てる必要があると生馬は言う。その言葉は、そのまま自分にはね返ってきたことだろう。すなわち、セザンヌを紹介し、セザンヌを称賛することは、生馬自身がどのように絵を描いたらよいかわからなくなってしまう危険を孕んでいたと考えられる。

この後、生馬は毎号のように『白樺』に文章を掲載するが、その中には美術関係のものは多くない。「蝙蝠の如く」(第二卷第一号)第三卷第一二号、一九一・二一―一九二・二二)や「葡萄園の中」(第六卷第八号)第七卷第四号、一九一五・八―一九一六・四)に代表される西洋を舞台とした小説類がもつとも多く、詩やエッセイもある。美術関係のおもなものを挙げれば、「ロダン 製作と人」と題する、クラデルのロダン評伝の翻訳(第一卷第八号(一九一〇・一一)、第三卷第二号(一九二二・二二))、エミール・ベルナルの「回想のセザンヌ」<sup>(63)</sup>の翻訳(第四卷第一号)第五卷第五号、一九一三・二一―一九一四・五)が大きなものである。前にも触れた「絵画の約束」論争のきっかけとなった「山脇信徳氏の近作」(第二卷第六号、一九一・一六)のほかは、挿画の解説と関連の記事がいくつかある程度である。

第三卷第九号（一九二・九）のセザンヌ特集号に、生馬は「セザンヌを憶ふ」（署名は記者）という小文を書く。その文章を見ておこう。

嘗てセザンヌ翁の略伝を本誌に掲げてから、早や二年余の歳月が過ぎ去つた。其間日本の洋画界は様々な、あり余る刺撃を受けた。創作にも多少の試作が表はれた。ポスト、アンプレシヨニストを説くもの、キュビストを説くもの、フユトウリストを説くもの欧州画界の一顰一笑は悉く、極東の青年画家を狂せしめざれば止まざらんとする程の勢である。（中略）彼が世を去つてから、殆ど六個年になる。その間に歐洲画界に於ける彼の位置は動かす事の出来ない重要なものとなつた。彼の事業が正当に認められる時機が来た。懐顧すれば、吾々が推測した以上彼は偉大な革命的な画家であつた。（同号、一九一頁）

生馬は、「彼の芸術には昨日まで具備せねばならなかつた凡ての要素が拒絶されて居るに係らず、尚ほ古美術の傑作が与へ得ると同様の感動を吾々に齎らし得るのである」（同号、一九二頁）とも述べる。二年の間に、西洋美術の新しい潮流が日本に定着し始めおり、セザンヌに対する自分の感動にまちがいはなかつたという確信は高まっている。

しかし、その後、次第に、生馬は『白樺』から遠ざかつていく。美術家としての活動は続き、一九一四（大正三）年の二科会の創設に大きな役割を果たす。一方で、小説の執筆も継続される<sup>(64)</sup>。しかし、この専門家もまた、『白樺』における美術紹介の中心とはならなかつた。

### 三 素人たちの〈越境〉

#### 1 『白樺』の美術関連記事の変遷

ここで、創刊後の五年間の範囲内で、『白樺』における美術関連の文章の概略を見ておきたい。まず、西洋美術の紹介文について、そのリストを掲げ、推移を見ていきたい。次に、広く美術関連の文章全体について、その変遷を概観しておきたい。

『白樺』では、先に見た編集方針の変更（第二巻第一号、実篤文）以降、一人の美術家について複数の作品図版を挿入した「特集号」が毎号のように企画されることになる。創刊期から第五巻（一九一四年）までの「特集号」あるいはそれに準ずる号に掲載された、その美術家に関するまとまった紹介文を表にしてみよう。

「表」「特集号」における美術紹介文

	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
	(明治四五・大正一)							(明治四四)							(明治四三)			刊年
	三・一	同	二・二二	二・一〇	二・九	二・八	同	二・五	同	二・四	同	二・三	二・一	一・八	一・三	一・二	一・一	巻・号
	後期印象派	同	フォーゲラー	ゴッホ	ピアズレー	ホフマン	同	クリンガー	同	マネ	同	ルノワール	ルグラン	ロダン	ピアズレー	ヴァロトトン	ドイツ象徴主義	紹介対象
	柳宗悦	記者(児島喜久雄)	柳宗悦	斎藤与里	柳宗悦	児島喜久雄	武者小路実篤	小泉鉄	斎藤与里	記者(里見淳)	有島壬生馬(生馬)	柳宗悦	無車(武者小路実篤)	(省略)	柳宗悦	里見淳	KK生(児島喜久雄)	著者
	革命の画家	ヴォルプスヴェーデの画家(Worpsweder Maler)	フォーゲラーの芸術	画題の後に附けられたVAN GOGHの文	オーブレール・ピアズレに就て 附、挿画説明	ルウドキヒ・フオン・ホオフマン	クリンゲルの「貧窮」を見て	マックス・クリンゲルに就きて二つ	物を確実に掴んだ画家	エデュアル・マネー小伝	ルノワールのムーラン・ド・ラ・ギャレット	ルノアールと其の一派	レイ・ルグラン(Louis Legrand)	(省略)	オーブレール、ピアズレ	フェリックス、ヴァロトトン	独逸の絵画に於けるNeudealisten(一)	標題
	一―三一	一〇―一〇八	一―一	一―二七	一五〇―一六〇	一二九―一三九	二二―二七	一五―二〇	一―一八	一―一〇	一〇四―一〇九	一―一	一―一五―一二一		四四―四六	四七―五一	一七―三二	頁



紹介文といっても、「挿画に就て」や一、二頁の簡単な解説は省いており、表は、『白樺』における西洋美術紹介の中心となるような文章のリストである。

創刊期の『白樺』では、児島喜久雄や有島生馬という、より専門的な同人が西洋美術の紹介文を書いていたが、それは長続きしない。それに代わって、武者小路実篤（一八八五—一九七六年）・柳宗悦（一八八九—一九六一年）・里見淳（一八八八—一九八三年）・小泉鉄（一八八六—一九五四年）・長与善郎（一八八八—一九六一年）など、美術に対する素人の同人たちが美術紹介を手がけることになる。例えば、第一巻第五号（一九一〇・八）では、「挿画に就て」の総題の下に、実篤・里見・柳が手分けして、原書の文献に依拠しながら簡単な紹介を書いていたが、創刊期には二番手のグループにいた者たちが、第二巻以降は美術紹介の担い手となってくる。美術に関心を持つ同人が集まっていたとしても、美術紹介は『白樺』の必須の仕事ではなかったはずである。なぜ、素人の同人たちは、この仕事を引き継いだのだろうか。

表から、第二巻（一九一一年）・第三巻（一九二二年）が西洋美術紹介の最盛期であり、第四巻（一九一三年）・第五巻（一九一四年）では衰退期に入っていることが知られる。外の美術専門雑誌の充実や、内の専門家たちの退場という不利な状況の中で、素人の同人たちはこれだけの紹介を続ける熱意を持っていた。

表の番号で、「6」、「10」、「14」、「18」、「24」、「26」<sup>(65)</sup>、「27」、「30」、「31」などは、西洋の原書からの翻訳・抄訳というべきものであり、誤訳や意訳はあるとしても、紹介者の主観はあまり含まれていない。それ以外の紹介文の多くは、原書に依拠しつつ、それを自分なりの言葉に言い換え、自分の主観をつけ加えたものである。

当初は、例えば、第二巻第三号（一九一・三）のルノワール特集号において、柳の翻訳による紹介文と生馬の実際の見聞に基づく文章が併存している。また、次号（同・四）のマネ特集号でも、里見淳の評伝に、美術家である斎藤与里の文を並べている。そうすることで、原書に依拠する評伝や作品に対する知識と、留学して実物に接した美術家の実感とが補充し合っているのである。しかし、そういう手厚い紹介は長続きしない。次第に、専門家の実感の文章は減少して、原書の翻訳や、原書に依拠した素人たちの紹介が多くなっていく。また、表からは、代表的な西洋の近代美術が次々と紹介されていく様子が見て取れるが、多くが一回限りの紹介である。紹介文には、その美術家についての参考文献が並べられることも多いが、詳しくはそれらを見て欲しいというニュアンスが受け取れる。そして、一通

りの涉猟を終えたところで、紹介文の掲載が激減していく。第六巻以降も紹介文は散見されるが、その対象はレンブラントやミケランジェロなどより古い時代の美術家を含むものになる。また、図版の掲載は継続し、既に紹介された美術家の「特集号」が刊行されることも多いが、改めて紹介文が書かれることはほとんどない。

十分な理解も知識も持たない紹介者が、できるかぎり最新の文献をかき集めて、彼らなりに精一杯の文章を綴る。それが素人たちの紹介文の限界でもあっただろう。例えば児島喜久雄のように、紹介文を書き継いで美術家についての研究を積み重ねようという発想はなかった。しかしまた、出来不出来はともかく、素人たちが書いた文章であったことで、その美術家をよく知らない読者が、専門性に妨げられることなく共感を持つことができた側面はあったと考えられる。素人の紹介文が、先の児島の言葉を用いれば、「公衆と芸術家との間の峻しい谷間に橋を架ける」役割を果たしたといえる。

\*

\*

\*

次に、紹介文だけではなく、『白樺』の美術関連の文章の全体が、第二巻から第五巻までの間にどのように変化していくかを見ておきたい。第二巻（一九一一年）の特徴は、その多様化にある。まず、第六号、第九号に南薫造の「思つた事」、「同（二）」が掲載され、第二号に斎藤与里の「かなしみの色」が掲載されるように、『白樺』の周辺にいる美術家たちが、紹介文ではなく、美術にかかわる思索や随想を書いて誌面に参加してくる。その一方で、第二号から児島の翻訳「ヴェインツェント・ヴァン・ゴッホの手紙」の断続的な連載が始まる。より正確に原書の内容そのものを翻訳して提供しようという動きである。さらに、第七号においては、実篤の「成長」という詩の中にゴッホやホドラーが読み込まれるように、文学作品の中に美術への興味が反映されてくる。美術紹介文に加えて、美術家の随想や評論、原書の翻訳、美術にかかわる文学作品などが誌面を賑わしてくる。これは、創刊の年には見られなかった現象であり（ただし、第八号の「ロダン号」は例外である）、美術への関心が広範囲に展開し、より自由なアプローチが現れてきている。

有名ではあるが、実篤の詩篇「成長」の一節を挙げておこう。

バン、ゴッホ

バン、ゴッホよ

燃えるが如き意力もつ汝よ

汝を想ふ毎に

我に力わく

高きのにほらんとする力わく、

ゆきつくす処までゆく力わく、

あ、

ゆきつくす処までゆく力わく。(第二卷第七号、四〇頁)

実篤は、ゴッホへの感動と、それが自分に与える力とを詩に詠む。詩篇「成長」は、ひと月足らずの間に書かれた詩を集めたもので、右と類似した思いが、ホイットマンに対してもホドラーに対してもドストエフスキーに対しても表現されている。実篤は、美術と文学との境界を意識していない。

読者は、手に取った一冊の『白樺』に、多種多様な西洋美術についての文章が共存しているのを見ることになる。そのような雑誌から読者が受け取るメッセージは、専門知識に基づいて美術を鑑賞することだけではなく、自分の印象だけで美術に向かうことも許容されるということである。原書に基づく知識は有益であろうし、美術家の実感も参考になろう。しかし、まったく自己流の主観的な向きあい方も、『白樺』においては認められている。そのことは、紹介文を素人の同人たちが担当したことと符合している。つまり、『白樺』は、広く西洋美術を開放し、読者の近づきやすいものにしていく。それは、美術の専門家の側から見れば不適切な越境であったかもしれない。しかし、そのことで、美術専門雑誌にはない魅力を『白樺』が持ったことも確かだろう。

第三卷(一九一二年)では、美術家に代わって、同人たちがさかんに美術にかかわる随想や評論を述べ始める。第五号の柳「価値」、第七号の小泉「自己批評と生活と芸術」、第八号の実篤「彼(感想)」、第九号の長与(署名は平沢仲次)「六号感想 人類的、内容的、及其他」などである。内容は後に見ることにするが、専門家ではない同人たちが、自分の領分に西洋美術を取り込んでいくことになる。その顔触れを見ると、ほとんどが紹介文を書いた同人たちであり、その経験が美術というものを彼らの思索に含めることを可能にし、彼らなりに美術を理解し吸収した成果が綴られていくと予想される。

第四卷(一九一三年)・第五卷(一九一四年)になると、美術関連の文章は減少する。文章の形としては、従来のような紹介文を残し

ながらも、連載翻訳と長編評論という二極への分化が認められる。前者は、小泉によるゴッガン「ノア・ノア」の翻訳（第三卷第一号）第四卷第一〇号）や、生馬によるエミール・ベルナル「回想のセザンヌ」の翻訳（第四卷第一号）第五卷第五号）である。原書の内容をそのまま翻訳として提供するという動きの拡大ではあるが、専門的な美術評論の翻訳ではなく、より文学的なものの翻訳であることにも気づかされる。この頃には、既に美術専門雑誌が活動を充実させ、美術史や美術評論の翻訳はそちらが担当していくからでもあろう。後者は、一一四頁に及ぶ長与善郎「キュスタフ・クルベール評伝」（第四卷第一〇号）や、一三七頁に及ぶ柳宗悦「キリアム・ブレイク WILLIAM BLAKE -1757-1827-」（第五卷第四号）である。原書を参照し、自分の主観に基づいて編集し直し、対象となる美術家の全体像を語り尽くせる技量を、素人たちが獲得したと見ることができるといえる。

第六卷第一号（一九一五・二）の巻末の洛陽堂の広告の中から美術関係の刊行物を拾えば、柳宗悦著『キリアム・ブレイク』、小泉鉄訳ポオル・ゴッガン『ノア・ノア』、木村莊八訳『ゴッホの手紙』、木村莊八訳ポール・ゲゼル編ロダン著『ロダンの芸術観』、木村莊八訳著『芸術の革命』がある。『白樺』の西洋美術紹介の中からまとまった形を持つものが生まれているとともに、美術界もそれを凌ぐほどの成果を挙げている。これ以降、美術雑誌とともに、美術専門の叢書が続々と刊行され始める。『美術叢書』（全九輯、一九一六、向陵社）、『絵画叢書』（全九編、一九一六）二、洛陽堂）、『泰西名画家伝』（全二三卷、一九二一）二、日本美術学院）、『世界現代作家選』（全九卷、一九二一）二、日本美術学院）など。もはや素人たちの越境が必要とされない時代となり、『白樺』の美術紹介も役割を終えることになる。そのような外の美術界の動向に左右されながら、同人の意識においても、あたかも一つの時期が過ぎ去るようになり、『白樺』誌上においては美術に関する文章が書かれなくなっていく。この推移は、同人たちのどのような意識の変化を現しているのだろうか。

## 2 素人の紹介者たちの起点と目標

第二卷以降、美術紹介の担当者が専門的な同人から素人の同人に交代する。彼らの紹介の起点は、西洋美術を正しく伝えようという専門的な欲求ではなく、素人たちの主観的な感動にある。彼らの感動は、例えば柳宗悦の家の二階で沸騰する。

実篤は次のように回想する。

ロダンの彫刻が来て（引用者注——一九二一（明治四四）年二月）まもなく、柳のところから電話がかかり、僕たちが注文して

いた画の複製がとどいたから見に来ないかといつて来た。僕はさっそく出かけた。

柳のところにはすでに二、三人若い人が来ていて夢中になってセザンヌ、ゴーガン、ゴッホ、マチスの大きな写真の複製を見ていた。僕もそれらを見て興奮した。一つ一つが僕たちには驚喜であった。<sup>(67)</sup>

長与善郎も同様の回想を記している。

柳の家の二階は広く、そこでわれわれ同人は懇親会をやったり、ご馳走になったりしたものであったが、又われわれが写真入りの目録<sup>カタログ</sup>により、丸善を通して外国に発注した大きな写真（大抵フランスの後期印象派のもの）が届いた。（中略）ゴッホや、ゴーギャン、マティス等の作品の写真が届き、われわれが馳せ集まる所も大抵いつも柳の家で、専吉（引用者注——長与善郎）より三ツ下の岸田劉生、一つ年上の英国の陶工バーナード・リーチに専吉が初めて会ったのもその二階であった。何かの写真が現われるたびにヤンヤという騒ぎ。<sup>(68)</sup>

志賀の日記では、一九二二（明治四五）年三月四日の記事が挙げられる。

武者の所へ行く 不在、園池訪問、一緒に帝国座へ行かうとしたが柳からの電話で二人で行く 武者 長与等ある、ゴッホ ゴーガン マチス等のいゝ写真が沢山来てゐた。<sup>(69)</sup>

丸善を通して外国に発注していた複製画を見て、同人たちがその一枚一枚に大騒ぎする。そのような感動の共有が何度も繰り返される。ひとりひとりの感動の中身は、まったく同じというわけではなかっただろう。しかし、この時期、特に後期印象派の作品に対する驚嘆や感激は仲間たちの間で伝染し、共鳴する。では、この感動はいったい何なのか。

柳は、次のように述べる。

今でこそ、セザンヌとかルノアールとかゴッホとかロダンとか何れも、常識的な名前だが、大正の初め頃にはほとんど知る人があなかつた。（中略）それで当時世界的に評判だから、それにかぶれて紹介したわけではなく、もつとぢかにわれわれの眼で見、うぶな心で受取つて感動を覚えたのである。しかもただ離れて鑑賞する立場にあたのではなく、いつもわれわれ自身の仕事に関連させて、身近に感動する事情にあつた。それで一枚でもよい複製版を得ると、よく皆集つては話し合つて興奮したものである。

それが、「うぶ」な感動であることも、専門家の理解でないことも、柳は自覚している。西洋の美術作品には、距離を置いた「鑑賞」

ではなく、もつと直に迫ってくるような、「自分の仕事に関連」する感動を生むものがあつたと言う。しかし、「自分の仕事に関連」するといつても、同人の多くがまだ何が自分の仕事かもわからないような揺籃期の試行状態にいる。

若い頃とて幼稚な感動もあつたと思ふが、しかしわれわれよりもつと利口に智慧などを振り回してもを批判して、それで終つてしまふこの頃の若い人達より、かへつて幸なまた順当な心境に住んでゐたかと思ふ。この感激がおのづから人々にも喜びを贈る縁ともなつて計らずも大きな動きを日本の美術界に起すようになった。<sup>(70)</sup>

『白樺』の西洋美術紹介のきっかけが語られているのであるが、この文章と重なる内容の記述が、『白樺』第六卷第九号（一九一五・九）の柳の「我孫子から（通信第二）」にあり、あわせて読めば、感動の実質が浮かび上がってくる。

今の多くの人の最もあはれな欠点は、彼等が正當に偉人を理解し得ない事にある。彼等の熱度に欠けた冷淡さには例へ様もない醜さがある。彼等は天才の前に冷血である事によつて自らの内に偉大性の絶無である事を晒してゐる。（中略）偉大なものを愛する時、人は自らの裡にある、偉大なものを愛してゐる。天才崇拜とは自己の裡に潜む天才の追求である。種子には花に対する渴仰がある。彼自らの裡に花が宿るからである。花に冷かな種子があるなら、彼は天才非難者の様に立ち所に亡滅するであらう。日向葵は太陽を慕う、見よ、彼は花の太陽ではないか、その花は偉大な円輪である。その花弁は日光の如くに放射し、その色彩は黄金である。日向葵は太陽を慕う。彼は自らに太陽の性を宿すからである。（同号、一八七—一八八頁）

柳は、セザンヌやゴッホの作品を見て、彼らの天才と個性が顕現していることに感動する。そして、自分の中にも同じ「偉大性」の芽があると感じる。彼の表現に従えば、種子が花を慕うように、向日葵が太陽を慕うように、柳はセザンヌやゴッホを慕つたのである。彼らの感動とは、この「渴仰」であり、「熱度」である。セザンヌやゴッホの美術に驚嘆すると同時に、自身の内にも同様の個性が潜んでいると信じていることが、柳の文章から読み取れる感動の実質である。そこから、広く感動を共有したいという思い、発信したいという熱意が生まれたと考えられる。

だとすれば、そこに素人である彼らの紹介文の特質が想定される。彼らにとっては、自分の主観的な感動を伝えることが主であり、美術家や作品に対する知識を伝えることは従となる。兎鳥のように専門的な知識の正確さを追求していかない代わりに、自身の感動という原点から離れることはない。知識の欠如や誤りという不利を持つ一方で、主観的な感動の強さを伝えようとすることで、紹介文が読者に

とってわかりやすいものになるという有利さも考えられる。

\*

\*

\*

匠秀夫は、先に見た「跨ぎ」の問題に続けて、『白樺』の美術紹介を次のように説明していた。

「個人は個人に与へられた宝を出来るだけ立派にして地に生かして、そして死んでゆくことを人類は望んでゐる」というのが彼の仕事や情熱をかりたてた思考基準であり、この立場から、よく自己を生かしぬいた天才的美術家達への熱愛と讃歌が生れたのである。ロダンやセザンヌ、ゴッホは彼らの讃えたホイットマン、ブレイク、ロマン・ローラン等の文学者、「音楽の人類の選手」としてのベートーベンと同じく、「自己を生かしぬいた芸術家」として、意義があつたのであり、彼らにとつては、後期印象派としての絵画的な装いそのものではなく、その中にある生の躍動を認めることに、意義があつたのである。<sup>(71)</sup>

これは外れの理解ではないだろう。しかし、実状は逆で、「自己を生かしぬいた天才的美術家達への熱愛」が、彼らの「思考基準」を確立させたと見るべきではないだろうか。自身の個性のみに従つて生きることは、早くから彼らの中に願望としてあつただろう。しかし、「自己」を生かしぬいた「芸術家」に出会うことがなければ、彼らはそれを確信することはできなかつたと考えられる。願望を確信に変えるものが発見されたからこそ、素人たちが美術の領域に越境して西洋美術を紹介するという行動が生まれたと考える方が妥当である。先の柳の文章の中で、「いつもわれわれ自身の仕事に関連させて」感動していたと述べられていたのはそのような意味であろう。そうでなければ、今まで見てきたような手間をかけてまで西洋美術を紹介する必要はなかつただろう。

匠は、続けて『白樺』の美術紹介に対する評価を述べる。

このような文学的ないし人生観的理解の仕方での後期印象派の移植と紹介は芸術至上の意義や個性尊重の価値を多くの青年子女に浸透させる重大な役割を果たしつつ、半面で造型的、美術的理解の基礎を欠いた歪んだ形での後期印象派へのイメージを広めることにもなつたのである。<sup>(72)</sup>『白樺』の西洋美術紹介の移植と紹介の功罪は右の二点に要約されると思うが、特に後者を注意すべきである。

しかし、この批判には、美術紹介の担い手が専門家から素人に交代したことや、右に見たような『白樺』の美術関連記事の変遷が考慮に入っていない。紹介者が素人である以上、造形的な理解や美術史的な認識の正しさは紹介文の必須条件とはならない。『白樺』の理解

が極端な誤解であったとすれば、その「歪んだ形」は、後続する美術専門雑誌や美術叢書での紹介の中で修正されていくはずである。美術作品に対する理解の妥当性を問うだけでは、同人たちが西洋美術に求めていたものも、当時の青年たちが『白樺』の西洋美術紹介から得たものも見極めることはできないだろう。

例えば実篤が、ロダンとホイットマンとペーラーベンを「自己を生かしぬいた芸術家」として称賛するとき、彼らの存在は実篤に何をもたらしていたのだろう。『白樺』第三卷第二号（一九二二）の「他人の内の自分に」において、実篤は次のように述べている。

自分は嘗つてトルストイを崇拜した。とても今の自分が想像することが出来ない程トルストイを崇拜した。しかしその時自分の力でトルストイを受け入れられるだけ受け入れたら、何んだかトルストイを卒業した気がした。さうしてクリンゲルを崇拜した。又何時のまにか自分の概念的のクリンゲルを卒業した。さうしてロダンを崇拜しだした。さうして今又自分の性情を活かす為にゴッホを崇拜しだした。今後自分は誰を崇拜するか知らない。しかし早く自然自身を崇拜したい。さうしてロダンやゴッホを友達のやうに思ふ自分になりたい。（同号、二二頁）

実篤は、西洋の文学者や美術家を「崇拜」しながら、それを吸収し、卒業して、成長しようとしている。西洋の文学や美術は、彼の成長のための糧であり、支えでもある。その先には、彼自身が、自分の個性に充たされた作品を作り続ける「大なる芸術家」（同号、一七頁）になることを夢見ている。つまり、西洋美術は、紹介の対象であるだけではなく、彼が学び、成長していく場でもあった。彼にとつて西洋美術は、二重の意味を持っていたのである。『白樺』第三卷第四号の「不倒翁（追加）」では、「自分達は内から強いられるだけ進歩することによつて西洋人から与へられる人生の領土をすべて卒業し、更に新らしき領土に突入してゆきたい」（同号、一〇九頁）と述べる。それが、彼の目標であった。

素人たちの美術紹介の目的は、彼らを感動させる美術を広く紹介し、読者との共有をめざすことにあるとともに、美術を理解し吸収して、彼ら自身が成長していくことにもあったと考えられる。次章では、柳と実篤の美術紹介を取り上げて、この素人の紹介文の持つ特質を具体的に検証していきたい。

## 四 素人たちの美術紹介

## 1 柳宗悦の場合

『白樺』第二卷第三号（一九一・三）に、柳は「ルノアーと其の一派」という紹介文を掲載する。その冒頭に「Meier-Graefe 著「近世美術発展史」第二編「近世絵画の柱石」最後の章に拠りて」と典拠が明示される。<sup>(73)</sup>文末には、「ルノアーに関する知識乏しい私の様な者が此紹介を書く事を読者に対してすまないと思つて居ます」と記し、原書に依存しての紹介であることを謝している。先に挙げた志賀の文章にあつたように、柳は、児島に匹敵するほどの本を買い込み、美術についても勉強していたと想像されるが、この時点では、専門家ではない自分の紹介文にまだ自信が持てないでいる。

この紹介文の末尾近くで、柳は、原書の文章を要約的に意識しつつ、ルノワール・マネ・ドガ・モネたちの芸術について、次のように述べている。

彼等が改革の氣運を挙げるに際して多く学ぶの暇もなく、彼等は一切の習慣的教示の価値を否定して、直ちに自然そのものより行動を開始したのである、此革命の精神と、それにより得られたる作品の内容と結果とを最もよく理解し得るものは、恐らく彼等と時代を同じくせる人、即ち吾等であらう、（同号、一〇頁）<sup>(74)</sup>

「改革の氣運」、「革命の精神」、また「一切の習慣的教示の価値を否定」という表現に着目すれば、文章の内容は、原書に依拠したものでありつつ、後の「革命の画家」（第三卷第一号、一九二・一）に繋がるものであることが知られる。しかし、それはまだ、柳の思想と呼べるものではない。

第二卷第九号（一九一・九）の「オーブレー・ビーズレに就て 附、挿画説明」になると、末尾に「非常に粗雑な然もつまらない事より書けなかつた」（同号、一六〇頁）と記しつつも、紹介はより大胆になっている。文中に典拠の記載はないが、既に柳は第一卷第三号（一九一〇・三）に簡単な紹介文「オーブレー、ビーズレ」を発表しており、そこに参考文献のリストがある。この紹介文もそれらの原書に依拠したものだろうが、冒頭には柳自身の言葉が出ている。

古代の芸術は主として技巧の芸術である、近代の芸術は主として人格の芸術である。吾々は近代の芸術に於て常に其作物が作者の

個性、生涯と密着の関係を有してゐる事を知らねばならない、彼等の芸術は常に自己を出発点とし、その内心の抑へ難い要求を充実せんが為の努力である、（中略）近代に於て偉大なる芸術とは要するに偉大なる個性の謂である、従つて彼等の人格の内容を離れて彼等の芸術を理解する事は不可能と云はねばならない。（同号、一五〇頁）

柳の美術紹介は、次第に彼の思考を押し出した紹介文に変わつてきている。柳が紹介文を次々と書いていく過程は、自分なりに美術を語る言葉や文体を習得していく過程であり、起点となつた感動の実質を自覚していく過程でもあつただろう。その内容には、児島がドイツ象徴主義の美術を紹介しながら言及した力点、すなわち「芸術を生むもの」が「個性」であること、また「芸術家が自己の個性を烈しく發揮して居れば居るだけ人々は彼れを尊く思ふやうにな」ることが、柳なりの言葉で受け継がれており、「個性」「人格」の語も踏襲されてゐる。「革命の画家」の内容にさらに近づいた文章であると見ることが出来る。

しかし、肝心のピアズリーの個性については、次のように説明されている。

繊弱の性に生れて然も聰敏な才を与へられた彼は、早くから四圍のものに対して強い受感性を持つて居たのである、（中略）彼の短い生涯は事しげき内面の煩ひを以て満ちたのである、彼が稀なる才能の発露と、陰鬱な病床の生活とは、常に衝動あり恐怖ある人生の一面を示したのである。（中略）彼の絵画の甚しく病理的なのは、飽く事を知らない彼が鋭い才能の現はれである、近世に於て彼程深く人間の感情を射た画家は稀である。（同号、一五三頁）

また、「彼は人生に対する赤裸々の恐怖衝動をそのまゝに彼の芸術に編んで、それを美の世界に移したのである」と述べているが、それは冒頭にあつた「偉大なる個性」とはニュアンスが異なつてゐる。この文章は、ピアズリーの先天的な性格ないし病理への言及に傾いてゐるが、「偉大なる個性」とは感受性や繊細な外界の受容というような受動性に見るべきものだったのだろうか。柳にとつて、個性という言葉は既に重要なものとしてあつたものの、まだその概念も実体も明確にはつかめてはいなかつたと考えられる。

\*

\*

\*

柳が、美術家の個性と美術作品との関係について確信をもつて語るのは、第三卷第一号（一九二二）の「革命の画家」においてである。この後期印象派の紹介文は、早くから、ルイス・ハインドの原書に依拠してゐることが注目されている。柳の文章の末尾にも「自分の負ふ所の多かつた」文献として挙げられているのだが、本多秋五が注目し、匠秀夫は、「そこから、彼らは乏しい造型的理解と「自己の為

の芸術」「赤裸々な個性の芸術」という豊かな人格的解釈を引き出したのであった」と述べて、偏った理解を批判している。<sup>(78)</sup> ここでも柳の美術に対する理解の適不適が問題にされているわけだが、柳の側に立っていえば、この文章によって彼が伝えようとしたものが何か、まず問うべき問題である。

一九一一年（明治四四）年一月二四日の中島兼子宛の書簡で、柳は、「私の今の生活は、貴嬢に語りたて程、希望と元気に満ちてゐます」と書く。

かくなつた大きな原因は、近頃私の所に届いた「后期印象派の画家」（セザンヌ、ゴッホ、ゴーガン、マティス等）に関する本とゴッホの絵の写真のついた事でした、武者小路や志賀等と、此一週間は、每晚おそく迄、是等の画家の運動や自分たちの仕事の事について、語りあかしました、吾々は今元気でゐます。<sup>(79)</sup>

ハインドの『後期印象派』は、彼らに、後期印象派の「画家の運動」と「自分たちの仕事」を結びつけるような興奮をもたらす。先に引用した柳の回想（「白樺の仲間」）の、西洋美術に対して「いつもわれわれ自身の仕事に関連させて、身近に感動する事情にあつた」という文章が思い出される。柳は、ハインドの文章から受け取った後期印象派に対する理解を、さらに「自分たちの仕事」に引き付けて「革命の画家」を書いたと考えられる。

稲賀は、この「革命の画家」について、まず「ハインドの本はまさに『白樺』同人にとつてうつつけの『後期印象派』像を提供する、きわめて異端の書物であつた」とし、結果的に、「柳はハインドその人以上に鮮明に、『革命の画家』即ち「表現する画家」という論点を大胆に先鋭化して打ち出すことができた、という帰結<sup>(80)</sup>が生じた」と述べている。確かに、「革命の画家」の「表現画派（Expressionist）」の語や、セザンヌ・ゴッホ・ゴーガンおよびマティスへの言及は、ハインドの本に多くを負っている。だとすれば、「革命の画家」は、ハインドの柳流の理解であるとともに、ハインドを契機として柳の中に固まつてきた信条の表明でもあると捉えられる。

げに芸術は人格の反影である。それは表現せられたる個性の謂に外ならない。従つて芸術の権威とはそこに包まれたる個性の権威である。而して個性の権威とはそれが全存在の充実に於て始めて発露せらる可きものである。（中略）それは厳肅なる「自己」の存在に対する絶叫である。茲に於てか吾人の認許し得べき最も真摯なる唯一の芸術とは「自己の為」の芸術である。換言せば厳密なる意味に於て、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。（同号、四頁<sup>(81)</sup>）

「人格」「個性」そして「自己」という言葉から見ても、これまでの柳の紹介文とのつながりが知られる。ただ、それぞれの語の意味は定まってきており、個性とは自己の内にあるものを意味し、個性が成長して充実し、作品に表現されたときに芸術が生まれるという関連性も明確になってきている。個性を、外界からの受信（受動性）の中に見るのではなく、内にあるものの発信（能動性）の中に見るという発想の転換はハインドの影響といえるだろう。しかし、「革命の画家」の主張は、ひたすら自己や個性の強調において、ハインドの『後期印象派』の内容とは異なっている。

柳の文章において、後期印象派における個性と作品とのつながりは、次のように説明されている。

神の判きが如何なるものにまれ、此後印象派の芸術は二千年の美術史に養はれた吾等には、殆ど新奇なる異相を呈してゐたのである。旧套を無視し只自己の存在を知り、技巧よりも個性を先にして筆をとつた是等の絵画は凡てに非れば無である。或人にとつてはそれは芸術の精髓、生命の再生とも目され、或人にとつてはそれは忌はしい自負の念が産んだ限りない理知の侮辱を意味してゐた。げに褐色なせるタヒーティ (Tahiti) の女と、燃え上れるアール (Ailes) の森とは、人々をして悪魔の植えた罪惡を思はずば、神の与へた天啓を感じしむるの力があつた。(同号、二二三頁)<sup>(82)</sup>

柳は、「後印象派」の表現を、「旧套を無視し只自己の存在を知り、技巧よりも個性を先にして筆をと」ることであると説明する。それまで価値を認められ、美術としてのあるべき姿とされてきた方法を捨て去り、ただ自己の内にあるものだけに従つた作品が、最高の芸術となつたのが後期印象派の作品であると言う。彼は、伝統的な技法や既存の通念から個性への「革命」を唱え、個性への確信を表明している。

柳にとつての後期印象派の意味は、生馬のセザンヌ紹介の言葉でいえば、セザンヌが「幾世紀の間人間が技芸から技芸を積んで、自然一種の形式に表はす方法を破つた」(第一巻第三号、三九頁) ことから始まる。生馬が、パリの美術学校で学んできたことを否定される形で、突如出現したセザンヌに驚き、それでも惹かれたことと比べれば、原書を買ひ込んで学んだ柳の後期印象派との出会いの中には矛盾は生じない。やや誇張して言えば、生馬にとつて、彼の画学生としての生を否定したものを、柳は、自分の生を肯定するものとして受け取る。生馬は、迷いながら、セザンヌの美術を、「彼の目と心の純白」と表現するしかなかった。それを、柳は、迷うことなく、個性の発現と見なす。生馬の位置と柳の位置はむしろ対照的である。生馬の複雑な意識に対して、柳の思考は明快であり、そこに、読者への

訴求力の強さが生まれる。多くの曲解を経ているとしても、後期印象派の美術に発見したものを、柳は、個性というものの事例として迎へ入れ、読者に提示してみせたのである。

柳の文章は、次のような方向に進んでいく。

個性の厳肅なる存在は吾等の動かし難き第一義の事実である。此自己の生命において吾等が存在には何の意義もない。かくて個性の充実とは吾等に与へられたる唯一の本務である。(中略) 人生とは此内部の要求に対する無限なる追求に外ならない。吾等は此内心の要求に於て活ける時、始めて生の価値を知り得るのである。ゴッホは斯くの如くにして「活ける人」であった。(同号、二二六頁)

「革命の画家」の結びの章は、後期印象派の紹介から次第に逸れて、柳自身の生き方の宣言ともいべきものに傾いていく。そこには、美術作品への理解をきっかけとして、柳が、表現する主体として確立されていく姿を認めることができる。そして、ゴッホが柳の求める生き方の先例とされる。

真の芸術家とは、かくて常に充実せる普遍の個性である。彼は只孤独に止るに非ずして一切のものは彼に交通するのである。打ち開かれたる彼の胸襟には凡てのものは包まれ、彼は凡てのものに彼自らを見出し得るのである。(同号、二八頁)

柳は、セザンヌやゴッホを、個性に従って生きることが「孤独に止る」ものではなく、「普遍」に繋がる模範例として理解している。現に、彼らの絵画は世界中で支持され、称賛されているではないかというのが、その理解の根拠である。

粗雑な言い方になるが、一九一〇年代の日本の社会において、個性や自我はまだ十分に認知されてはいなかった。伝統的な価値観や社会の大勢に抗って、青年たちが自分の内部にある可能性だけを信じて、自分の生き方を貫くことは容易ではなかった。だから、『白樺』の同人だけではなく、多くの青年たちが、そのような生き方の模範となるものを探し求めていたと考えられる。柳は、後期印象派の画家たちをまさにその実例として示した。そのことで、『白樺』の美術紹介文は、美術という領域に留まらない広い影響力を持つものとなるのである。

高階秀爾は、『白樺』の美術紹介の特色は、「当時のわが国の精神風土というものの」の反映であると論じる。「明治四十年代における相言葉は、「個性的」ということであつた」と述べて、明治初期との相違を指摘し、明治三十年代が「日本の近代の精神史の上でひとつの大きな曲り角であり、「この時はじめて、「社会」を離れた、ないしは「社会」に反する「自己」という問題に直面した」と説明してい

る<sup>(83)</sup>。その理解は首肯できる。しかし、高階が、『白樺』の「自己」を次のように説明することは、右の柳の文章に照らして妥当ではない。そこでは、「自己」に対するのは「他人」であり、「自己主張」とは、他人に取り囲まれた「自己」の領域をいかに確保し、拡大するかといういわば植民地獲得競争のようなものにならざるを得ない。（中略）「他人」との対立にもかかわらずなお「自己主張」——武者小路氏自身の言葉を借りるならば「自己拡張」——を貫こうとすれば、「他人」を否定するか、「他人」に背を向けるしか道はないことになる<sup>(84)</sup>。

柳においても、そして後に見る実篤においても、内なる個性に従って生きることは、自我の領域の拡大に終わるものではなく、やがては人と繋がり、人に感動を与えうるものになってくることが重要だった。セザンヌやゴッホを事例とすることで、個性に従って生きることはたとえ孤独な道を進むことであっても、孤立に終わるものではないというのが、彼らの信条であった。現在から見れば、セザンヌやゴッホという特殊な存在を取り上げて、個性という一般的な問題の解答例としたことは、適切とはいえないかもしれない。しかし、当時の時代状況において、個性というものを確信し、世に認知させるためには、力のある事例が必要であったと説明することはできるだろう。柳は、「革命の画家」において、個性への信念を確実なものにした。いわば美術紹介を通しての学習を終えて、「自分の仕事」のスター・ラインに着いたと考えられる。生馬にとってセザンヌが特別な個性であったとすれば、柳は、個性というものへの信頼を得ただけで、まだ彼にとっての特別な個性には出会ってはいなかったといえる。だから、さまざまの個性を彼なりに理解し、いくつもの美術紹介を書いてきた。そのような柳が、初めて出会う特別な個性がウィリアム・ブレイクであったのではないだろうか。

## 2 武者小路実篤の場合

実篤の場合は、柳よりも早くから自分のめざすものについて自覚的である。西洋美術を紹介する場合にも、対象の長所をうまくつかみ、わかりやすい説明をしている。それとともに、彼の主観的な理解や期待を憚ることなく語っている。実篤の紹介の文章に照らして見たいのは、第一に、西洋美術との素人的なかかわり方が彼の成長に繋がっていく様子である。そして、第二に、西洋美術を彼なりに理解した先で、彼が自身の個性に従って生きていくとき、西洋美術はどのような意味を持つてくるのかという問題である。

第三巻第四号（一九二二・四）のムンク (Edward Munch, 一八六三—一九四四年) の紹介文「エドヴァード・ムンヒ」では、「彼の

画は本号の挿画を見てもわかるやうに一種特別なものである」と述べ、「簡単にして力強い色彩や筆使でセザンヌ、ゴッガン、ゴッホによく比較されてゐるが、まるで別な立端の上に立つてゐる」(同号、七二頁)と、簡潔でわかりやすい。実篤は、それぞれの美術家の特質を混同しているわけではない。

紹介文において、まず原書に基づいて略伝を記し、次に自分の理解や考察を語るという手順は、実篤の定型的な紹介方法であった。この文章では、その後半において、まず語られるのは、実篤の美術に対する接し方である。

一体自分が大なる西洋の画家の画の写真版を見て夢中になれる理由に二つある、一つは自然や人間をかやうにまで見ることが出来るか、斯程まで深くつかむことが出来るか、と云ふことを察知することが出来ることである、他は地上にこんな人が居てくれるかと云ふことを知ることが出来る事である。(同号、七六頁)

美術作品からは「自然や人間」に対する捉え方の深さをつかみ、美術家に対しては、その特別な個性の存在に感謝を感じると言う。まず作品に対する理解から見よう。



図版⑤ ムンク 石版《叫び》※

説明する迄もなく本号の挿画を見ただけでも、彼の見た自然や人間の如何に吾人が日常にふれてゐる自然や人間と異なるか、知ることが出来るだらうと思ふ。彼の画を通して見る自然や人間は吾人の肉眼の見る自然や人間よりも遙かに強く深く生きてゐる。少くもある方面に於ては。さうして吾人にある意力と気分をもつておそつてくる、直接法に吾人の心に肉薄してくる。一寸見ると滑稽に見へる本号の裏絵の「叫び」もよく見ると、自然が恐ろしく生きてゐる、さうして吾人を圧迫してくる。(同号、七六一七七頁)

素人的な見方であるとしても、そこには作品に向き合う実篤の姿がある。実篤は、「自己を生かしぬいた芸術家」という言葉を、作品から遊離した中身の無い言葉として繰り返していたわけではない。さらに、説明は続く。

彼はものを直接につかみすぎるかと思ふ程ものを直接につかむ、最短距離をとつてつかみたいものをつかむ。さうしてそのつかみ方は彼にのみ許されてゐる方法による。それで見なれない他の人が見ると奇怪に見えたり、滑稽に見えたり、思ひつきに見えたりする。しかしよく見るとさうゆくののが当然なのである。さうして厳肅な力強い感じが吾人を支配する。（同号、七九頁）

実篤の説明がわかりやすいのは、原書からの知識よりも実篤の実感が優先されているからだろう。そして、右のような文章からは、ムンクの作品を眼前において、実篤がその特質を捉えようと凝視している様子が伝わってくる。いいかえれば、ムンクの作品の説明という形で、実篤の思考が語られているともいえる。

「叫び」、（裏絵）石版、千八百九十五年の作、絵の下に左の句がかいてあるさうである。

「叫び、我は自然を通して大なる叫び声を感じず。」

後ろに話ながらゆく二人の男にはこの絵にかゝれた景色は平和な、然らざれば平凡な景色であらう。しかし前に耳をおさえて目をむいて口をあいて、ふるえてゐる男の心は自然の恐ろしい呼び声が聞えてゐるのであらう。線が変に動いてゐる。（同号、八三頁）  
実篤が紹介文を書くことは、美術作品からより深くものを見る見方を学ぶことであり、またそこで学んだものを言葉での表現に変えていく実践でもあった。そこに、実篤が西洋美術を吸収し、成長していく姿を認めることができる。

もう一方の美術家に対する興味については次のように述べる。

吾人はかゝる画を絶えずかいてゐるムンヒを思ふ時に、こゝに吾人よりも何十倍も強く自然と死に絶えずおびやかされてゐる人のゐることを感ずる。吾人のかゝる人のこの世に存在することを知ることとは一種心丈夫な感じがする。（中略）吾人は淋しさにおのゝく時彼のこの世にゐることを感謝する。（同号、七七一七八頁）

ムンクを、自分より「何十倍も強く自然と死に絶えずおびやかされてゐる人」と見て、その存在が、自分が「淋しさにおのゝく時」の支えになると彼は言う。美術家の生を自己流に解釈して、彼自身が生きる上での助けとしていることも、実篤は憚らずに紹介文に書く。実篤の紹介文は、専門家的な紹介文の対極に位置するものであり、自己表現といつてもよいほどの強い主観性を持つ。同時に、説明はわかりやすく、多くの共感が（また反感が）持たれたことだろう。そして、そのことを実篤は自覚している。

大なる芸術家を紹介するには余りに自己の殻をかぶせられてゐる自分がムンヒを紹介するのは心苦しいこともあるし、一方に偏す

ることもあるやうな気もする。自分は本号の挿画の説明を簡単に筆をおこうと思ふ。自分の願ふ処は読者が私の主観を通じて挿画を見ずに自己の主観によつて挿画をくりかへしくりかへし見られることである。(同号、八一―八二頁)

実篤は、読者に対しても主観的な理解を勧めている。実篤が期待しているのは、同人たちが西洋美術の複製画に接したときの感動を、読者自身が体験することである。だから、『白樺』において、紹介文が書かれなくなつたとしても、図版の掲載を続けることに意味があつたのである。実篤が重んじるのは、専門的知識ではなく、それぞれによつて異なる主観的な感動である。それは、自分の内にあるものへの信頼、すなわち個性への信頼と合致する。主観的な見方を貫くという素人らしさが、実篤の紹介文を支えているのである。

\* \* \*

当時、実篤がもつとも惹かれていた美術家は、ゴッホ (Vincent van Gogh、一八五三―一八九〇年) であつた。

木下長宏は、日本でのゴッホの受容について幅広く詳細に調査している。

ファン・ゴッホは、貧乏の極みを生き、それに耐えながら崇高な芸術を産み出すために極限まで行こうとした。狂気はその天才の代償であり、その極限性に彼の人間の偉大さがある。生前周囲に理解されなかつたことは、極限を生きた偉大さの証しである。どこかに、イエス・キリストの像を重ねながら、ゴッホを讃仰し、その墮落している(と彼等青年たちの眼には映っている) 当時の日本の状況を勇敢に生き、なにものかを達成する力を、ゴッホから授かろうとしている。<sup>(86)</sup>

木下は、『白樺』を、この受容の傾向、またゴッホ神話の形成に先鞭をつけたものとして位置づける。『白樺』第二巻第一〇号(一九一・一〇)は、ゴッホの四枚の絵を挿画とし、書簡を裏絵とするゴッホ特集号である。斎藤与里の翻訳「画題の後に附けられた VANGOGH の文」が紹介文の役割を果たしている。同号の無車(実篤)「六号雑感」には「ゴヤ、ドミエ、ミレー、ゴッホ」の章があり、次のような文章がある。

この頃の自分の最も好きな画家はゴッホである。彼の絵には生の力がある。生の力そのものがある気がする(中略) ミレーにはまだ余裕がある。ゴッホは更につき進んで、「生」そのものにふれやうとしてゐる。自然そのものにふれやうとしてゐる。(中略) 彼が製作する時は自然そのものがあつた許りであらう。内からくる自然の力を最も強く味はつた人の気がする。彼は自殺した、(中略) 彼は内からくる生の力をそのまま、活かし得るには彼の肉体は弱かつたのであらう。彼の脳は弱かつたのであらう。しかし今の自分は彼



然」とかと調和するやうにつとめる。(中略) ヴィンツェント・ヴァン・ゴッホはかゝる人の最も著しき一人である。(同号、七三―七四頁)

前半が実篤自身の信条であり、実篤の求める目標であることは明らかだろう。その文章が、唐突にゴッホの説明に転化する。実篤は、自分の生き方や目標をゴッホに投入している。そして、自分ではなく、ゴッホを指さして「かゝる人の最も著しき一人」と呼んでいるのである。ゴッホという存在の彼にとつての大きさ、またゴッホについて語ることの重さが、そこからも見てとれる。

実篤が言おうとしていることを、筋道を立てて捉えるには、実篤が、ゴッホの作品を見て、両極端の二つの種類のものがあると感じたことが発端であると考えるのがわかりやすいだろう。

今年の正月の白樺の挿画にした「タンギーの小父さん」にしる、本号の挿画の「少女の肖像」にしる、おちついた親しみい、絵である。之等の絵に頭はれてゐる、聖き真拔さは誰のにも求められない、ナイーブな貴いものである。彼の心が如何に優しかつたかは之等の絵が語つてゐる。

彼がもし平和に生きてゆけたならば、この方面にもつと発達した気がする。しかし傷つける猪のやうな彼は主に他の方面に進んで行つた。さうして類のない、ものを見つめたそのくせこの上もなく強烈な絵をかいた。(同号、八一頁)

実篤は、この印象を敷衍しながら、ゴッホが、「優し」と「強烈」との二つの面を持つていたと理解する。そして、優しさは「人を救いたい」という欲求として、強烈さは「天才の衝動を受けて、何処までも自己を発揮する」欲求として意味づけられる。前者はキリスト教的な他人への奉仕に生きることであり、後者は自分の内にある個性の欲求に従つて生きることである。この利他的な欲求と利己的な欲求は、背反する二者択一となり、ゴッホは苦しみながらも後者を選択したと、実篤は言う。

このことはゴッホにとつては淋しい、いたましい、心苦しいことだつた。同時に能動的な彼はこの否定的の気分打ちかつた為に更に肯定的な気分を燃やさないではいらなかつた。さうして彼はこの道によつてのみ、真に人類の為につくせると思つたのだ。(中略) しかしこの道はたゞ天才にのみ許されてゐるのである。最後の勝利を得る自信あるもの、み、愛と良心の許しを得て、この道をふめるのである、この極端なエゴイスチックな道を。(同号、七八頁)

ゴッホが選んだ「極端なエゴイスチックな道」をもし究極まで生き抜くことができれば、つまり、美術家としての極点にまで到達する

ことができれば、そして、生み出した作品によって多くの人々に感動を与えられれば、一旦は退けた「人を救う」という道にも叶うことになる、実篤は理解する。「彼はこの道をふむことよつてのみ、自己の内にある二つの欲求を勇ましく満たすことが出来ると思つたのだ」(同号、八二頁)。それは、「いたましい程淋しい、重苦しい程真剣な」(同号、八三頁) 一生になる。「このことを真に理解するもの、み、ゴッホの如何に真剣に如何にあせつて、最後の勝利に向つて進んだかを理解することができるのである」(同号、七八頁) と、実篤は言う。個性に従つて生きながら、それがやがては「人類」に繋がるような生き方になることは、実篤自身の理想である。この文章におけるゴッホの説明は、彼自身の願望の説明でもある。しかし、実篤の側から見れば、ゴッホを強引に自分に引き付けて歪曲したというより、ゴッホの作品に対する感動の中から、また、両極端の二つの作品があるという印象から、ゴッホの中に自分と同じような矛盾を持つ個性や、背反する欲求を止揚しようとする困難な生き方を発見したというのが実感だったのだろう。

このゴッホの二面性への注目、ゴッホの苦しみの説明となり、ゴッホの中に併存する強さと弱さへの共感となつてくる。

かゝる人も社会的動物である。寧ろかゝる人は普通の人よりもなほ社会的動物である。孤独の淋しさがひし／＼と彼にせまる。この孤独の感じはかゝる人をして益々人間を愛させ益々孤独の感じを強くさせる。(同号、七四頁)

しかし、彼は強い自信を持ちながらも、常に不安を感じないではゐられなかつた。かくて彼は自分の仕事が無意味なものに終りはしまいかと、心をいためた。さうしてその不安をなくす為に、又自分の自信通りの仕事を成就する為に全力を尽した。(同号、七九頁)

ゴッホの紹介や解説の多くが、彼の強さや烈しさに着目しているの<sup>(92)</sup>と比べれば、ゴッホの弱さに着目している点に、実篤の理解の特色がある。情熱や狂気にだけ惹かれるのではなく、淋しさや不安にも実篤は惹かれる。そして、そこにも、実篤自身の内にある強さと弱さが投入されている。自分と同じような矛盾を抱えて、自分以上に孤独や不安に耐えながら、「彼は生き甲斐を感じる為に、まっしぐらに進みすぎたのだ。かくてあんな彼の芸術は生れたのである」(同号、八〇頁) と、実篤は理解する。最初に引用した冒頭の文章にあつたように、ゴッホは実篤より先を生き、実篤より苦しんで目標を追い続けた人物と位置づけられている。

彼の進んだ道は発狂で終る道だつた。自分は自分の道としてこの道を最もよき道とは思はない。しかし彼がこの道を踏んでくれたことを自分は讚美し感謝するものである。如何に自分達が淋しさを味ははうとも緊張した気分<sup>(93)</sup>に苦しめられやうとも、自分の道が如何に苦しくとも、ゴッホのことを思へば「こゝに我等よりも何倍も真剣な、何倍も苦しい道を、いさゝかの譲歩もせず歩いてくれた

人がある」と云ふことを腹の底から感じる事が出来る。さうして何処までも何処までも進まなければならぬ力がわいてくる。

ゴッホを知つたことを我々は感謝するものである。(同号、八四頁)

このゴッホは、実篤が、彼自身の道を「いさゝかの譲歩もせず歩いて」いく力を与えてくれる。ムンクの場合と同様に、美術家に対する主観的な理解の上に立って、それを自分の生の支えとしている。実篤は、ゴッホから、個性を確信する力だけではなく、個性に従って生きようとする自分を鼓舞してくれる力を得ている。このゴッホは、実篤が追いかける背中となり、最も力強い声援をくれる存在となる。それが、自身の個性に従って生きようとしたときに、彼らに先行した西洋美術が持っていた意味である。

この後、美術作品を通しての個性への信頼は、次第に彼らの視野を広げていく。いろいろな時代の美術が、それぞれの個性の反映として理解されてくる。そして、彼ら自身の個性がいくつもの作品を生み出していくようになれば、やがては後期印象派に鼓舞を求める必要は少なくなっていく。西洋美術に対する感動や尊敬は継続していくものの、起点にあった「渴仰」や「熱度」は沈静化し、同人の意識の中でも、西洋美術に向き合った一つの時期が過ぎ去っていくことになったのだろう。

後年の実篤においては、ゴッホに対する評価や愛好は変わらないものの、「ゴッホの一面」に記されたような熱い思いは薄らいでいくことになる。

ゴッホは知れば知る程、好きになれる画家であり、又感心しないわけにはゆかない。(中略) 僕達はまづ彼の真剣な態度に感心した。若い時はその態度を理想的に思つた。この頃はもつと落ちついたものが好きになつてゐるが、しかしゴッホのその真剣さには感動し、その意気があるからあんな画がかけたのだと思ふ。<sup>(93)</sup>

「自分の仕事」を確立したのちには、実篤は「もつと落ちついたもの」を好むように変わっていくのである。

## 五 美術紹介を経ての出發

『白樺』の第三卷(一九二二年)では、紹介文を書くという経験を経た同人たちが、美術を包含した思索を綴っていく。

柳は、第三卷第五号(一九二二・五)に「価値」と題する随想を掲載している。

今茲に「吾れは神なり」と云ふ言葉があるとす。世の中に之程偉大な最高の言葉はない。然し之が活きた力を具有して来ると否とは其言葉の背景になる人格がかゝる最高の言葉を用ひる価値を持つてゐるか否かによつて定まつてくる。(中略)単に偉大なる言葉を用ゆると云ふ事は吾々には寧ろ易々たる事である。然しそう云ふ言葉を用ひ得る価値ある人となる事は易々たる事ではない。(同号、五三頁)

言葉は言葉だけでは価値はなく、発するものの人格が言葉に価値を与える。内在する人格から発現するものだけが、「真理を物語り得る」(同号、五七頁)。

ロダンやゴッホやマールテルリンク等に価値ある芸術、人格と云ふ言葉を仕ふ標準に於て今の日本の思想芸術は実に貧弱ヒツマツを極めてゐる。(中略)ボードレールやロートレク等の秀でた廢類的芸術家の作に偉大な価値があると云ふのも、彼等が人生にひそむ懊惱を切実に味識して、そこから奪ひ起つた内心の抑へ難い声だからである。(同号、五六頁)

西洋の「価値ある人」の垂流や模倣者は多いが、彼らの「人生や芸術」には価値はない。「価値」は、あくまでも表現主体の個性に根ざすものであり、そうでありさえすれば、「廢類的芸術家の作」にも「偉大な価値」があると、柳は言う。

第三卷第七号(一九二・七)の小泉鉄「自己批評と生活と芸術」にも、同じような考えが述べられている。

自分はホフマンやホドラーやゴッホやムンヒを何等の矛盾なしに好きである。無論自分の心には矛盾がある。然しそれは性格に根ざし、氣質に因する矛盾である。その芸術に接するときを感じる矛盾ではない。それは彼等各自にその自然の一角を強く擱んで自分の前にたつからである。(同号、一四頁)

それぞれの美術が、それぞれに自分を惹きつけ、感動させる。「彼等各自にその自然の一角を強く擱んで自分の前にたつからであり、おのおのに違ふいくつものものに感動することは矛盾ではないと言う。しかし、小泉は、「芸術にはなほ共鳴することの難いものと、易いものとがあり」、「それを認めることは出来ても、なほその心と溶け合ふことの出来ないものがある」と述べて、「ピアーズレ、ロートレーク、クリムト」の名を挙げる。いろいろな価値ある個性の存在を認めながら、同人たちの好みがすべて一致していたわけではない。その上で、重要なのは、「吾が道」である。

然し是等のすべてが何時も自分の生活のうちに生きてるかといふに、決してそうではなかつた。自分の生活には又自からなる色彩

がある。唯彼等が自然に肉薄してそこに摺んだものを自分の前に投げだしてくれるとき、自分の心はそれと共鳴しないでは居られない。自分は力ある声に、吾が道を直くせよ、と叫びたい。(同号、一四一―一五頁)

さまざまな美術への共感とは別に、自分には「自からなる色彩」がある。とすれば、西洋美術紹介の終息する地点がどのような場所にあるのが想像される。

第三卷第一〇号(一九二二・一〇)に掲載された、実篤の「個性に就ての雑感」の主張するのも、同様の方向である。

すべての芸術はたゞ自己の一部分(大小強弱あれど)を目覚してくれ。さうして自己の一部分が独立の出来るまで笛をふいておどらしてくれる。他の部分を目覚す為には他の芸術家にゆかなければならない。されば吾人は同時にいろ／＼の芸術に感心することが出来。又感心しなければならぬのだ。たゞ一部分が目ざめた時その勢ひが強いと他の方は光りを失ふことがある。ロダンのやうな人のそばにゆくと一寸自分全体が包まれてゐるやうな気がする。(中略)しかしひるがへて他の大なる芸術家を見ると其処では又ロダンから自分が得られないものを吾人に与へてゐる。ゴッホの絵などはその最も著しい例の一つである。(同号、五四頁)だから、いろいろな西洋美術を紹介してきた。

自分達はたゞいたづらに西洋人をおつかぐのではない。西洋の芸術家を紹介するのではない。何等かの意味で吾人の個性を生かしてくれた、又くれつゝあるものを紹介してゐるのである、吾人にとつては自己の個性を何処までも生かしてゆくのが第一である。その根からはいろ／＼のものが生ずるであらう。しかしこの根を外にしては一つのものも生かさぬ心算である。(同号、五六頁)

この文章は、『白樺』にとつての美術紹介の意味を語っている。その「根」は、あくまでも「自己の個性」であり、自分の個性を生かすことである。自分の個性はまだ「極くひくい程度まで」しか発展できていない。しかし、「自分達は内心の要求に従つて進んで来た点に於いて今の日本の誰にもまけない心算である」。そして、「個性を発揮する為には絶えず全力をつくすより仕方がない」。そのために、「吾人は自己の個性を無遠慮に発輝しなければならない」というのが実篤の主張となつてくる(同号、五七―五八頁)。

第三卷第九号(一九二二・九)に掲載された、平沢仲次(長与善郎)「六号感想 人類的、内容、及其他」では、「自己の範疇」という言葉を使って、同じようなことが言われている。彼は、「ゴッホやマティスを理解する連中」と理解しない連中とは、「先天的に範疇が違ふ」と述べる。

吾々が其与えられたる各々の範疇の君主になる事は又自然の意志である。自己の範疇の君主である限り他の何人にも譲らざる、又理解し能はざる処の確乎なる独立的自信が（自己の態度又は行為の上にも）何かなくてはならない。それさえ堅固に持つて居れば吾々は外から何と云はれても見られても平気で進む事が出来る。其独立的自信が経験を積むに従つて拡大されて行けば其人の真正なる内容が其処に成立する。吾々は其内容を全く自由に生長させたい。（同号、一八七頁）

自己中心的であり、傲慢であると思えるかもしれないが、そうであろうとすることで初めて個性や自己にあるべき位置を与えられる。

第三卷（一九一二年）において、素人の美術紹介者であった同人たちが次々と発表する随想からは、それぞれに少しずつ違いはありながらも、彼らの向かおうとしている方向の類似性が読み取れる。美術紹介を経た彼らにとっては、自分たちの紹介した美術家たちと同等の価値あるものを生み出せるところまで、自分の個性を成長させたいというのが目標となってくる。つまり、美術紹介を経験することによって、彼らの中に、個性という概念が実質を具えたものとして確立されたのであり、次は、彼ら自身の個性の実践が課題となってきた。そこに、表現し、発信する主体が成立してくる。

長与が第四卷第一〇号（一九一三・一〇）に掲載した、長編の評伝「キユスタフ・クルペー評伝」の冒頭を引用する。

個性は人格の基礎である。個性のない人格は無人に等しく、人類的な人格に実を結ばない個性は取るに足らない。純先天的な個性が意識的後天性を必然に取り入れ、その融和によつて成長した人格が、無意識の中に放散するエネルギーの質と量とによつて文芸の価値は自ら評価される。文芸は人格を離れた単独なる思想の表現に畢らない。それは徹頭徹尾人格の無意識的表現に終始する。（同号、一頁）

長与は、「純先天的な」ものを「個性」と呼び、後天的に取り入れられたものとの「融和によつて成長した」ものを「人格」と呼んで区別している。個性、人格、自己という言葉に与えられる意味は、同人たちそれぞれにおいて、少しずつ異なっていただろうが、その先に見ていたものは共通していたといえる。彼らは、美術も文学も同じく個性や人格の表現と捉える。類似した思いが、お互いの相違点も含めて、『白樺』という場において共有される。そして、共有によつてそれぞれの思いは確かめられ、増幅されていくことになる。

美術界が活性化を遂げていくとき、『白樺』は、少なくとも美術紹介文という形で美術への越境から撤退していく。そして、右に見てきた随想文から、同人たちの意識の中でも、そこに熱を注ぐ時代が終息していったことが確認されるのである。

『白樺』の主要な同人でありながら、美術紹介には加わらなかつた志賀直哉について付言しておこう。同人中ではもっとも早くロダンの存在に気づいたことや、後に美術写真集『座右宝』（一九二六・六）を独力で編集することなどを見ても、美術への関心は他の同人に劣らない。<sup>(94)</sup>ただ、彼自身は、「知識的にわからうといふ気がないし、研究心もない」と語っている。<sup>(95)</sup>次のような言及もある。

美術鑑賞の方法は色々あるだらうが、私の経験から言ふと、総て自分の実感に頼つて、それで素直に理解し、段々に進んで行くのが一番安全な正しい方法だと思ふ。最初から美術史に頼つて、これは有名な絵で、立派な作ださうだといふので、本統にそれが、自身の力で理解消化されないままに通過し、進んで他のものへ鑑賞を移すといふやり方は進歩が速いやうに見えて、実は空洞を残し、又後もどりして、それを埋めなくてはならぬやうな事になる。このやり方では自分の勘が養はれない。

志賀は、知識に頼らないという意味においてはの素人性が、美術に向かう上での長所になりうると語っている。ただ、「自分の勘」を發達さすには、「相当永い年月がかかる」とも述べている。<sup>(96)</sup>自分の内なる感性と主観を磨き続けることで、美術作品に対する理解力を獲得していくというのが志賀の美術に対する姿勢であつた。それは、結局、実篤たち、素人の紹介者たちの姿勢と重なってくる。志賀は、美術紹介という経験を経てはいないが、それを経た同人たちと同じような美術とのかかわり方をしていたといえるだろう。

『白樺』の西洋美術への関心は、時代状況の変化の中で育てられ、いくつもの曲折をたどりながら焦点を結んでいった。『白樺』の多くの同人たちは西洋美術に驚嘆し、美術作品はそれぞれの美術家の個性の開花として理解される。そして、それらの美術家と同様のものが同人たち自身自身のうちにもあるという信が生まれる。そこから、同人たちは、多くの西洋美術紹介を行い、それは、美術という領域を越えて広く読者の共感を生んだ。そして、同人たちは次には自分の個性に従つて主体的な挑戦を始める。その実践は容易なことではなかつた。ただ、西洋美術は、それぞれに違う道を行く彼らの背中を押してくれる存在にもなつた。それが、『白樺』における西洋美術の意味であるというのが、本稿の結論である。そして、従来は美術よりの視点から見られることの多かつたこの問題について、文学よりの視点での考察を試みた結果である。

『白樺』における西洋美術の紹介文の多くは素人の同人によるものである。その主観性や専門的知識の欠如や誤謬が負の側面であるとするれば、主観的な感動を中心において発信できることが正の側面である。読者にとっては、それが新しい美術家や作品とのわかりやすい出会いとなり、誤解や誤認を含んでいたとしてもなお文化的な貢献を果たした。そして、同人たち自身にとってはもっと切実に、西洋美

術はそれぞれの自己表現を可能にし、それを支える力となった。西洋美術との出会いがあったからこそ、彼らは自身の個性を信じられたのであり、『白樺』的と呼ばれることになる信念が形作られたのである。

## 注

- (1) 山梨俊夫「『白樺』の熱と波」（京都文化博物館他編『白樺派の愛した美術』展図録、二〇〇九：六、読売新聞大阪本社）に「反響」についての具体的な指摘がある、八一―九頁。
- (2) 清水康次「『白樺』に先行する芸術運動——『明星』『スバル』『方寸』とその時代状況——」（『大阪大学大学院文学研究科紀要』二〇一三：三三）。以下、前稿と呼ぶ。
- (3) 写真版は、「写真応用の各種版式の総称である、俗称的には写真凸版例へば網目銅版ともいはれる」。植村長三郎『書誌学辞典』（一九四二：八、教育図書株式会社）の「写真版」の項目より、二二―六頁。
- (4) 児島の紹介文では、「Neudeutscher」「独逸新理想派」であるが、「世紀末芸術」とかかわって捉えられ、「ユーゲントシユテイール」の中にも位置づけられる、これらの美術家について、本稿では、現在比較的良好に使われている「ドイツ象徴主義」という呼び方を暫定的に用いておくこととする。もともと、児島は、創刊号の紹介文の冒頭で、ムーテル（Richard Muther）の言を引きながら、「元来こんな名前は美術史家が便宜上勝手につける名前」であると述べており、流派や主義の名称を重視してはいない。
- (5) 本多秋五『『白樺』派の文学』（一九五四：七、講談社）、三五頁、五七―六〇頁。本多の指摘した「跨ぎ」は、『白樺』の美術への嗜好・興味が、西洋の美術史を無視した形で、造形の問題を顧みずに移動してしまうというような意味で捉えられてきている。この問題については、後に見ていく。ただ、本多がこの文章の中で言った「跨ぎ」にはもう少し幅広いニュアンス、例えば彼らの文学観・芸術観の飛躍的な進化という意味を含むと見ることも可能だろう。
- (6) 本多秋五「解題」（『明治文学全集』第七六卷「初期白樺派文学集」一九七三：二二、筑摩書房）、三八四―三八六頁。
- (7) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』第二卷（同刊行委員会編、一九九二：八、ぎょうせい）、四七―四頁。
- (8) 評者である児島喜久雄・里見淳・志賀直哉は、別々に展覧会に行き、後日その感想を述べ合ったようである。志賀の場合、日記によれば、四

- 月四日に展覧会を見に行っている。『志賀直哉全集』第二二卷（一九九九・二二、岩波書店）、二八頁。
- (9) その文末に、「西洋画の方は児島喜久雄がやるわけだったがまにあはないので駄目になった」と記されている。
- (10) 「玉田」は、村瀬玉田（一八五二—一九一七年）、伝統的な画風を遵守する日本画家である。
- (11) 『日展史』第5巻『文展編 五』（一九八一・六、同編纂委員会編、社団法人日展）の「展覧会期並びに観覧人員」による、五七〇頁。また、五十殿利治『観衆の成立 美術展・美術雑誌・美術史』（二〇〇八・五、東京大学出版会）、五二—五六頁、ほか参照。
- (12) この文展評の中で、児島は、「絵画の約束」論争に言及して、李太郎が「絵画の約束」を設けて形式に制限を加へやうとして」いることに反対している（同号、一四九頁）。ただし、児島は李太郎（太田正雄）とは幼なじみであり、生涯の友人である。児島「太田正雄君と私」（『科学思潮』一九四二・一、児島著『シヨパンの肖像』（一九八四・九、岩波書店）に収録）等参照。
- (13) 『児島喜久雄画集』（一九八七・四、用美社）の「年譜」による、二六六—二六七頁。なお、児島は、後に、東京帝国大学美学美術史学第二講座の教授となる。
- (14) 矢代幸雄「児島喜久雄の思い出」（『図書』一九六二・二〇、一一）。引用は、矢代著『忘れ得ぬ人びと 矢代幸雄美術論集Ⅰ』（一九八四・二、岩波書店）に拠る、一八四—一八五頁。
- (15) 引用は、児島喜久雄『シヨパンの肖像』（前掲、注12）収録の本文に拠る、二七二—二七三頁。
- (16) 志賀直哉の日記の一九一〇年四月八日の項には、「木下と、田中製版所へ行きゴーガンとセザンヌの絵を頼む、十二円五十二銭の筈／それより木版に行き武郎氏の書いた白樺といふ字の版を頼む 一円二十銭で出来る筈」とあり、写真版の製版所と木版の工房とを廻って、第一巻第二号の図版や扉の印刷準備を進めている様子が見える。なお、四月七日の日記によれば、このときのゴーガンの絵（複製画）は島崎藤村から借りたものである。『志賀直哉全集』第二二卷（一九九六・一二、岩波書店）に拠る、二九頁。
- (17) 小野忠重『版画——近代日本の自画像——』（一九六一・三三、岩波書店・岩波新書）、一五六頁。
- (18) 『白樺』の表紙絵はなおしばらく木版を続けた後、写真版に変わるが、後期の岸田劉生の表紙においては再び木版が復活している。
- (19) 『白樺』第二巻第四号（一九二一・四）の「編輯室より」において、南薫造の「自画自刀自刷の木版画六種許り」が瑯玕洞で販売されていることを宣伝している（同号、一〇九頁）。

- (20) 鈴木禎宏『バーナード・リーチの生涯と芸術』（二〇〇六・三、ミネルヴァ書房）、二六頁参照。
- (21) オルリックは浮世絵版画に興味を持ち、一九〇〇（明治三三）年五月に来日し、『明星』でも紹介されている。岩切信一郎『明治版画史』（二〇〇九・八、吉川弘文館）にも言及がある、三〇六―三〇八頁。
- (22) 同号の「挿画に就て」の「エミール・オルリック」には、「本号の木版は Deutsche Kunst C. Dekoration と云ふ雑誌からとつた」とある、六六頁。
- (23) 後に触れる児島喜久雄の翻訳したクリンガーの「彩画と素画」という文章（『白樺』第一巻第九号、一九一〇・一二）も、版画の重要性を再認識させるものとして、この経緯にかかわっていたかもしれない。
- (24) 匠秀夫「『白樺』と後期印象派」（匠著『近代日本洋画の展開―近代日本洋画史序説―』一九六四・二二、昭森社）。引用は、再刊本（一九七七・二、昭森社）に拠る、一三三、一三四頁。同様の論述は、匠著『近代日本の美術と文学』（一九七九・一一、木耳社）にもある。
- (25) 高階秀爾「『白樺』と近代美術」（『季刊芸術』一九七二・二、三、一九七三・二）。引用は、高階著『日本近代の美意識』（一九九三・九、青土社）に拠る、三二九、三三四―三三五頁。
- (26) 稲賀繁美「『白樺』と同時代の世界的モダニズム」（稲賀著『絵画の臨界』二〇一四・一、名古屋大学出版会）、二四五頁、二四三頁、二五七頁。（初出は、『白樺』と造形美術・再考―セザンヌの理解を中心に』（『比較文学』一九九六・三）。
- (27) 西村修子「美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術認識」（『東アジア研究』二〇〇九・三）、一四四頁。
- (28) 武者小路実篤「自分の歩いた道」（一九五六・一一、読売新聞社）。引用は、『武者小路実篤全集』第一五巻（一九九〇・八、小学館）に拠る、五四七―五四八頁。
- (29) なお、実篤がクリンガーから受けた影響を積極的な形で論じたものとして、江間通子「実篤の出發―マックス・クリンガーを合わせ鏡として―」（『大妻国文』二〇〇〇・三）がある。
- (30) 武者小路実篤「彼の青春時代」（一九二三・二、叢文閣）。その内容は、一九〇六年の日記と一九〇八年の日記からなる。引用は、『武者小路実篤全集』第一巻（一九八七・二、小学館）に拠る、二六三頁。
- (31) 注28に同じ、五六二頁。

- (32) 里見弴述・湯地孝記「白樺」派の受けた諸影響」(『国語と国文学』一九三四・八)、二八八頁。
- (33) Max Schmid, *Klinger, Künstler-Monographien*, Vol. XLI, Bielefeld und Leipzig, 1906. この本の六一頁に図版④が掲載されている。
- (34) 志賀直哉「美術雑談」(『美術』一九四五・三、談話筆記)に、次のような回想がある。  
『白樺』の前身だった「望野」などいふ廻覧雑誌をやり出したのは未だそれから三四年後になる(引用者注——一九〇八(明治四一)年にあたる)が、武者は独乙語をやる関係で、丸善からよく「モノグラフィエン」を買ってきて、ベックリン、クリンゲル、ステュックその他を吾々に紹介した。
- 引用は、『志賀直哉全集』第七卷(一九九九・六、岩波書店)に拠る、二五八―二五九頁。
- (35) 志賀直哉「稲村雑談」(『作品』一九四八・八―一九四九・三)。引用は、『志賀直哉全集』第八卷(一九九九・七、岩波書店)に拠る、一七五頁。  
なお、志賀直哉「白樺」と西洋美術」(『週刊読書人』一九六二・二)にも、ほぼ同様の記述がある。『志賀直哉全集』第一〇卷(一九九九・九、岩波書店)収録。
- (36) 児島は、細かい誤植を点検し、既発表の文章についての正誤表を後の号に掲載するという潔癖さを持っている。第一卷第九号(一九一〇・一二)の「マックス・クリンゲル」については、第二卷第三号(一九一一・三)に、折り込みの付録として、十頁に及ぶ「マックス・クリンゲルの正誤と補遺」を付している。にもかかわらず、誤植は多く残り、わかりにくい表現は訂正されていない。
- (37) 注6に同じ、三八五頁。
- (38) 志賀直哉「丸善の憶ひ出」(『学燈』一九五六・七)。引用は、『志賀直哉全集』第九卷(一九九九・八、岩波書店)に拠る、三二八―三二九頁。
- (39) Paul Kuhn, *Max Klinger, Leipzig, 1907*. 及び、先述したMax Schmid, *Klinger, Künstler-Monographien*, Bielefeld und Leipzig, 1906.
- (40) 『白樺』第二卷第二号(一九一一・二)、「編輯室にて」、無署名、一五三頁。
- (41) 「ヴェインツェント・ヴァン・ゴオホの手紙」として、第二卷第二号、第六号、第九号に掲載し、第三卷第一号(ゴッホ号)に再録されている。
- (42) 例えば、『みづゑ』第五三九号(一九五〇・九)は、児島の特集を組んでいるが、富永惣一「児島喜久雄先生の業績」などに、そうした言及がある。
- (43) 『志賀直哉宛書簡 白樺の時代』(日本近代文学館編、二〇〇八・九、岩波書店)、六〇頁。
- (44) 『志賀直哉全集』第一七卷(二〇〇〇・七、岩波書店)、一五九―一六〇頁。

- (45) 注43に同じ、六一頁。
- (46) 志賀直哉「蝕まれた友情」〔『世界』一九四七・二〜四〕。引用は、『志賀直哉全集』第七卷（一九九・六、岩波書店）に拠る、一三四頁。
- (47) 注43に同じ、六〇頁。
- (48) 志賀直哉「美術雑談」（前掲、注34）に、「セザンヌといへば、有島が外国から手紙で、技術からいへば一画学生にも及ばぬと紹介されたことを憶えてゐる。勿論感服して知らしてよこしたのだが。」という言葉がある。引用は、注34に同じ、二五九頁。
- また、島崎藤村「仏蘭西にある友人の消息」〔『早稲田文学』一九〇八・二、藤村著『新片町より』（一九〇九、佐久良書房）に収録〕には、生馬から次のような書き添えのあるセザンヌの複製写真が上田敏を介して届けられたという記載がある。
- この美術家は近代のシウ克蘭たる盛時に会しながら、その技巧は一美術学校生徒に及ばず、そのテンペラバンは古今に卓絶するもの、生の愛翫飽くところを知らざる名人に御座候。（以下略）
- 引用は、『藤村全集』第六卷（一九六七・四、筑摩書房）に拠る、五七頁。
- (49) 陰里鉄郎「日本の印象派」〔『原色現代日本の美術』5 日本印象派』一九七七・二一、小学館〕。引用は、『陰里鉄郎著作集』第一卷（二〇〇七・二二、一艸堂）に拠る、三三四―三三七頁。
- (50) 「年譜（有島生馬）」〔『現代日本文学全集』第二七卷『有島武郎 有島生馬集』一九二七・七、改造社〕、五二四頁。自筆年譜と考えられる。ただ、この年譜では、セザンヌの回顧展を見た時期を一九〇八年としているが、開催は一九〇七年一〇月であるので、生馬の記述の間違いであろう。なお、河口清巳編「有島生馬年譜」〔『有島生馬選集』一九六九・二一、実川美術〕にも、この間の生馬の経歴について、類似の記述がなされている。
- (51) 『白樺』第一卷第五号（一九一〇・八）では、「展覧会日記」として展覧会の様子が報じられている。その記事からは、同人たちが嬉々としてみずから展覧会を運営していく様子が伝わってくる。来場者は一日平均一〇〇人前後、会期全体で千数百人であっただろう。
- (52) 石井柏亭「四人」〔『方寸』一九一〇・八〕、六頁。なお、この号の『方寸』の表紙には、展示された有島生馬の《習作（赤き唇の少女）》が図版で掲げられている。
- (53) 高村光太郎「父との関係―アトリエにて 2:3:4―」〔『新潮』一九五四・三〜五〕。引用は、『高村光太郎全集』第一〇卷（一九九五・七、

筑摩書房)に拠る、二五二頁。

- (54) セザンヌ紹介の二編は、後に、生馬著『白夜雨稿』(一九二四・五、金星堂)に収録される。その際に、「懐古展覧会」は「懐顧展覧会」に、「時運になつて居た」は「時運に向つて居た」に改められており、他にも細部の修正の手が入っている。なお、「二百余点」という記述の不確かなことについては、第三号の後編に言及されている。
- (55) デュレの印象派についての著述は増補と改版を重ねており、永井隆則は、生馬がここで参照しているのは、Theodore Duret, *Histoire des Peintres Impressionistes*, Paris, 1906. であるとしている。永井著『セザンヌ受容の研究』(二〇〇七・二、中央公論美術出版)、四四頁。また、稲賀の前掲論文(注26)にも同様の指摘がある。なお、デュレの著作のセザンヌの部分については、後に木村莊八による英訳本からの重訳が『現代の洋画』第一七号・別冊(一九一三・八)に掲載され、木村著『後期印象派』下巻(一九二〇・一、洛陽堂)などにも収録されている。
- (56) 永井隆則は、生馬の文章の全体について、カミュー・モークレル、ヴィットリオ・ピカ、テオドル・デュレ、マイヤー・グレーフェ、ユースマンズを典拠としていると述べている。永井、注55に同じ、二九頁。
- (57) Camille Maclair, *L'Impressionisme, Son Histoire, Son Esthétique, Ses Maitres*, Paris, 1904. 生馬の文中の「同氏著“L'Impressionisme”第一章参照」とある(同号、三一頁)。永井隆則、前掲書参照。なお、本書の日本語訳としては、後に、木村莊八・真田久吉・多胡淳一による部分訳が、『現代の洋画』(第一〇号(一九一三・一)、第一号(同・二)、第二号(同・三)、第一六号(同・七)、第一七号(同・九)、第二八号(一九一四・七))に掲載され、また、柳沢健訳の『印象派の画家』(『美術叢書』第六輯、一九一六・八、向陵社)が刊行されている。
- (58) 木下長宏『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』(一九九二・七、学芸書林)、五〇―五一頁。
- (59) 注26に同じ、二四八頁。
- (60) 稲賀繁美「東洋のセザンヌ―「革命の画家」から「東洋の隠者」へ―」、稲賀著『絵画の臨界』(前掲)、二七八頁。なお、稲賀は、モークレルの著書(注57)の影響にも言及している。
- (61) デュレの原文(注55)には次のようにある。ただし、引用は一九二三年の版に拠る。また、参考のために、木村莊八の訳文をあわせて挙げておく。木村訳は、英訳本 *Manet and the French Impressionists*, London, 1910. からの重訳である。

Puisqu'il peint maintenant uniquement pour lui-même, il peindra de cette sorte qui lui permettra le mieux d'obtenir la réussite difficile

qu'il conçoit. Il n'y aura donc dans sa facture aucune trace de ce que l'on peut appeler la virtuosité. Il ne se permettra jamais ce travail facile du pinceau, dominant des à peu près. Il procède d'une manière serrée. Il tient les yeux obstinément fixés sur le modèle ou le motif, de façon à ce que chaque touche soit bien mise, pour contribuer à établir sur la toile ce qu'il a devant lui. Il pousse si loin la probité à rendre sincèrement l'objet de sa vision,……

(Théodore Duret, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, Paris, 1923, pp.137-138)

いつも彼は自分自身の為めにのみ描き、視界の中にある至難な効果を最もよく掴まへられ想な手法で描いた。彼の手際は巧みだと云へ想では先づ無い、訳もない効果を引き出す筆の容易な使ひ工合ひに彼は屈しなかつた。彼は極度の細心を持って描いた。その描いて居る主題やモデルに深く注視して製作し、そして目の前の感じを精確に画布へ移す行き方で一々筆触を取り扱った。彼は此の信実、その視る物を着実に描出する此の考へを拡く用ゐた。

(木村莊八訳テオドル・デュレ「セザンヌ」『現代の洋画』第一七号・別冊、一九二・八、七三頁)

(62) Judith Cladel, *Auguste Rodin, L'Œuvre et l'Homme*, Bruxelles, 1908.

(63) Emile Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres Inédites", 1907. 永井隆則、前掲書(注55)に拠る、八七頁。

(64) 南明日香「セザンヌ変奏——有馬生馬の描いた芸術家像」(『現代文学』二〇〇五・二二)は、『白樺』以外での、またこれ以降の生馬の小説の中に描かれた芸術家像を点検しており、興味深い研究である。中でも、「或る方角」(一九一九年二月執筆、『片方の心』(一九二四・五、プラトン社)収録)を論じ、「これまでと異なるセザンヌ像」を「PC」として造型し、それに惹かれる主人公川島の「破滅的な人生」を描いたことを指摘していることは注目される。四四―四七頁。

(65) この光太郎の文章は、『スバル』第一年第九号、第一〇号(一九〇九・九、一〇)掲載の「HENRI-MATISSEの画論(一)」「同(二)」を修正して、再掲載したものである。第四卷第一号「編輯室にて」、二七四頁、参照。

(66) Paul Gauguin et Charles Morice, *Not Not*, Paris, 1901. ただし、小泉の訳は、ドイツ語訳からの重訳である。

(67) 注28に同じ、五六―一頁。

(68) 長与善郎「わが心の遍歴」(一九五九・七、筑摩書房)。引用は、筑摩叢書版(一九六三・七)に拠る、一一二―一三三頁。

(69) 引用は、『志賀直哉全集』第二二卷(一九九九・二二、岩波書店)に拠る、一五九頁。

(70) 柳宗悦「白樺」の仲間(『日本経済新聞』一九五五・二七)。引用は、『柳宗悦全集』第一卷(一九八一・八)に拠る、四六九―四七〇頁。

- (71) 注24に同じ、一三三五頁。
- (72) 注71に同じ。また、東珠樹も、「初期の白樺同人の絵を見る目というものは、決して美術史的ではなく、文学者——当然のことながら——のそれから一歩も出ていなかったのではないか」と述べており、このような捉え方は定説化している。東珠樹「白樺派と近代美術」（東著『白樺派と近代美術』一九八〇・七、東出版）、一四頁。
- (73) Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, Stuttgart, 1904. ただし、柳は英訳本、*Modern Art*, London, New York, 1908. で読んだ可能性も十分考えられる。そのVolume I Book IIの“The Pillars of Modern Painting”で、その最終章が“Renoir and His Circle”である。
- (74) Julius Meier-Graefe の著書の英訳本（注73）で該当箇所を引用しておく。
- They had learnt nothing : some of them came from the lowest social stratum. They were all revolutionaries, and that which was offered them as long as they had patience to listen to others, was so essentially trivial and ephemeral, that their spirit of revolt drove them to deny the value of teaching altogether, and begin with Nature. (……) But these very elements make them belong to us and perhaps to us alone.
- (*Modern Art*, Volume I, p.296)
- 柳は、少なくともこの時点で既に、「革命」という語を画家たちに冠しうることを原書から学んでいたといえる。
- (75) C. Lewis Hind, *The Post Impressionists*, London, 1911.
- (76) さらに「之は新しい本で挿画も鮮明で記事も面白く書いてある。殆ど一週間程毎夜二三の同人を集めた程、此本は吾々に騒ぎだつた本である」（同号、三〇頁）と付記されている。
- (77) 注5に同じ、五四頁。
- (78) 注24に同じ、一三四頁。
- (79) 引用は、『柳宗悦全集』第二二卷上（一九八九七、筑摩書房）に拠る、五三三頁。
- (80) 注26に同じ、二五三—二五四頁、二五七頁。
- (81) ルイス・ハインドの著書（注75）の中から、これに近い部分を探すとすれば、以下の部分だろうか。参考のために、木村荘八の訳文をあわせ

つ挙げいぢへ。

Art is not beauty. It is expression ; it is always decorative and emotional. And it can be greatly intellectual too. (……) Art is more than the Emotional Utterance of Life. It is the Expression of Personality in all its littleness, in all its immensity. A man who express himself sincerely can extract beauty from anything.

(*The Post Impressionists*, p.2)

Why should a group of pictures arouse such enthusiasm and interest? Because of the spirit, the enduring idea at the back of them, spiritual rather than material, the cry for freedom, for a clearer, simpler, swifter, more salient and more personal way of expressing what we see and feel in this wonderful world.

(*Ibid.*, p.17)

芸術は美ではない。表現である。常に装飾的であり感情的である。そして又至大に知解的なり得る。(中略) 芸術は生の感情的言辭を超越して居る。その極微より無限に至る迄芸術は人格の表現である。その身自からを純誠に表現した人は万象に美を指示し得るのだ。

(木村莊八訳リュキス・ハインド「後期印象派論」『現代の洋画』第一七号・別冊(一九一三・八)、一一二頁)

何故、何枚かの絵がかゝる熱情と興味とを引き起したのであらう？即ち画の背後に隠れたる実体的であるよりも心霊的である意欲、自由に対する絶叫とも云ふ可き精神に就てゝある。より以上明快により以上單純により以上速かに、そしてより以上跳躍し、我々の此の奇異なる世界に見、感ずる物を表現するのに、より以上個性的なる道に向つてゝある。

(同号、八頁)

ハインドの文章と柳の文章とを比較すれば、その影響と隔たりとが確認できる。

(82) ハインドの文章の次のような部分か、かろうじてこれに近いだろうか。やはり、木村莊八の訳文を参考に挙げておこう。

Behind the movement there is a purpose, an idea partaking more of the spiritual than the material. Mere picture-making was lifted into a larger region. A few perceived the goal of search, and wondered. / But the differences of opinion were bewildering. To some, the pictures were a crime, sprung from the devil ; to others, they were a revelation, God-inspired. (……) Like them or loathe them, but admit that these men at their best are themselves, naked souls before the living God, searching eye and eager heart, seeking the soul-meaning behind the bodily forms, dutiful to tradition, but violently aware of being alive — a Van Gogh actively, a Cézanne passively.

(*The Post Impressionists*, pp.4-5)

此の運動の背後には意志がある、実体的なるよりも以上に心靈的な思想がある。単なる絵画製作は為めににより以上に大きい所へ引き上げられた。ある者は探求の標的を認めた、そして彷徨した。然し主張の相違には困惑した。或者にとつて、此等絵画は悪魔より生れたる罪であつた。他の者に取つては天帝の下せる暗示であつた。(中略) 彼等を好愛せよ、然らざれば彼等を憎悪せよ、然し此の事を許容しての上である、即ち、彼等はその最善に於て彼等自身であつた。生ける神の前に赤裸の心靈を持つた、探求せる目、高潮に在る心、体躯をなす形体の背後に心靈の意義を看取し、伝統に忠実に然も生きて居ると云ふ事を激しく痛感した、——ヴァン・ゴッホ発動的。セザンヌ受動的。

〔現代の洋画〕第一七号・別冊、三頁

柳の文章はハイन्दの文章とやはり隔たっている。前注(注81)との二つの例から見ても、柳が、「精神」(spirit)とか、「思想」(idea)などの語には注目を示さず、ひたすら「個性」や「自己の存在」に焦点を移していくことが知られるだろう。

(83) 注25に同じ、三三六―三三七頁、三五〇―三五一頁。

(84) 注25に同じ、三五六―三五七頁。

(85) この文章では、文中に、「以上の伝記は Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge XIX, 6. に出づる Jens Thuis 氏の書いたものによる」とある、同号、七六頁。また、文末には、実篤が見た参考文献が示されており、当該の記事を書いた「エンス・ティース」がムンクの友人であること、一九〇八年刊であることなども記されている。

(86) 木下長宏「日本近代におけるファン・ゴッホ」(関府寺司編『ファン・ゴッホ神話』一九九二・四、全国朝日放送株式会社)、一七七頁。

(87) 『層雲』第二巻第二号(一九二二・五)に掲載されたものの再録である。冒頭に「其妹クエスネの「井ンツェントの思出」(Quesne van Gogh, Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. München. 1911.)と「マックス、アイスラーの紹介」(Die neue Rundschau, Feb. 1911.)とを参照して此稿を草する」とある。

(88) 『白樺』第二巻第二号、第六号、第九号に連載したものの再録である。原本は、「ドイツ語訳」Vincent van Gogh, Briefe, Berlin. と云れよう。

(89) 冒頭の記載が、Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*, München, 1910. である。Julius Meier-Graefe, *Impressionisten*, München und Leipzig, 1907. の“Vincent van Gogh”の章に拠つてると知られる。

(90) この文章は、実篤著『生長』(一九一三・一二、洛陽堂)に収録される際に、内容はそのままに、標題が「ゴッホの二面」と改められる。『生長』

の「序」には、「一面と云ふよりも、二面と云ふ方が真に近いと思つたので改題した」と記している。なお、柳宗悦「ヴァン・ゴッホに関する著書」を見れば、彼らはマイヤー・グレーフェをはじめとする多数の原書に接していたと想像される。

(91) 注58に同じ、六二頁。

(92) 例えば、マイヤー・グレーフェに依拠する、同号の阿部次郎「ゴッホの芸術」には、アルル時代のゴッホについて次のように述べた部分がある。

此国に来てゴッホの興奮は非常であつた。彼は猛烈に痛快に、貪るが如く此国の輝き渡る花かさを描いた。火を以て火に向ふのである。(中略)燃え尽すは自然の結果であつた。自明の結論として滅尽を予想するが故に悲壮である。終局に急ぐ人の悲しき運命の物語にも拘らず美しい。不幸なる人々の絶叫の上に火炎の中から立騰つて観者の眼を魅し去る栄光の如くに崇高である。(中略)アルル時代のゴッホの作品には戦争が一層明瞭に、往々耳を聳する爆声を以て、燃焼した。燃焼する天空の下に彼の絵も亦炎となつた。(同号、五七―五八頁)

(93) 武者小路実篤「バン・ゴッホの画」、実篤著『美術を語る』(一九四二・二二、文芸春秋社)収録。引用は、『武者小路実篤全集』第二二巻(一九八九・二〇、小学館)に拠る、四七七―四七八頁。

(94) 志賀の美術に対する鑑賞眼は高く評価されてきており、一九九六年には、奈良県立美術館において、「志賀直哉の空想美術館―文豪と美の交遊」展が開催されている。

(95) 注34に同じ、二五九頁。

(96) 志賀直哉「美術の鑑賞について―「少年美術館」の為に―」(『図書』一九五〇・一〇)。引用は、『志賀直哉全集』第八巻(一九九九・七、岩波書店)に拠る、三〇五―三〇七頁。

※なお、『白樺』からの引用は、『復刻版 白樺』(一九八八・一―一九八九・三、岩波ブックサービスセンター)の本文に拠り、『現代の洋画』からの引用は、復刻版『現代の洋画』(一九八九・六、臨川書店)の本文に拠った。

また、『復刻版 白樺』の「附録」所収の深査和男編「総目次」、および『白樺』誕生一〇〇年 白樺派の愛した美術「展図録(京都文化博物館・宇都宮美術館・財団法人ひろしま美術館・神奈川県立近代美術館・読売新聞大阪本社文化事業部編、二〇〇九・六、読売新聞大阪本社)所載の古谷可由・水木祥子編「白樺」掲載図版および美術関連記事」は、注には記していないが、多くの調査作業の中で利用させていただいた。

## ※図版一覧

- ① 柳敬助《病婦》『日展史』第2巻『文展編 二二（日展史編纂委員会編、一九八〇・二〇、社団法人日展）所載の図版（三一―九頁）からの転載。
- ② シンプソン《イブセン》有島生馬刻木版 『白樺』第一巻第五号（一九一〇・八）挿画 日本近代文学館所蔵本より。
- ③ オルリック《画家ホドラー》柳宗悦刻木版 『白樺』第一巻第七号（一九一〇・一〇）挿画 日本近代文学館蔵本より。
- ④ クリンガー《In Agraarti》（現場に踏み込んべ）Max Schmid, Klinger, Künstler-Monographien, Vol. XLI, Bielefeld und Leipzig, 1906, p.61. 個人蔵本より。
- ⑤ ムンク《叫び》石版 『白樺』第三巻第四号（一九二二・四）裏絵 日本近代文学館蔵本より。
- ⑥ ゴッホ《自画像（パイプを銜へたる）》『白樺』第二巻第一〇号（一九二二・一〇）口絵 日本近代文学館蔵本より。

## Western Art in *Shirakaba*: Focusing on Western Art Introduction in the First Years

Yasutsugu SHIMIZU

### Abstract

Although *Shirakaba* (『白樺』, 1910/04–1923/08) was a literary coterie journal, it also dealt deeply with art and introduced various forms of Western art in Japan. This paper focuses on the inaugural period of the journal: in particular the strong impact of Western art on the members, continuing introductory articles, and concrete as well as general observations of the relation between *Shirakaba* and Western art. Furthermore, the meaning of Western art to the members will be clarified.

A mixture of many artistic elements can be seen in the initial issues. *Shirakaba* took over journals such as *Myōjō* (『明星』), but soon thereafter their unique interactions with art began to take shape.

The first charges of introducing Western art were Kojima Kikuo (児島喜久雄), who was an art major at Tokyo Imperial University, and Arishima Ikuma (有島生馬), a painter who had studied abroad; they were members that had specialty knowledge and experience. However, Kojima's academic mindset and prudence did not conform to the demands of the journal's editing. Ikuma became lost between the traditional art he learned in Europe and newness he found in Cézanne, thus his introductions showed contradictions.

After the second volume, there was a change in the members of Western art introductions: Mushanokoji Saneatsu (武者小路実篤), Yanagi Muneyoshi (柳宗悦), Satomi Ton (里見淳), and others, who were amateurs regarding art, became the critics. More liberal approaches to art appeared in *Shirakaba* and it possessed an appeal that art specialty journals did not have. Regarding the art introductions in *Shirakaba*, traditionally, it has been pointed out that it lacked awareness of art-understanding and art-history. However, the introductions written by the amateurs contained artists' biographies and a knowledge of the works; at the same time they became a place for the members themselves to progress with impressions to art as 'nourishment'. This is concretely verified by looking specifically at Yanagi and Saneatsu in this paper.

Yanagi "Revolutionary Painters" (『革命の画家』 Vol. 3 No. 1, 1912/01) enthusiastically talks about the value of Post-Impressionism. He praised how they had thrown away traditional methods and only followed individuality and emphasized the 'revolution' from

tradition to individuality. This introduction recognized individuality in people and contained a message that the correct way to live was to nurture their individuality.

Saneatsu “One Aspect of van Gogh” (「ゴッホの一面」 Vol. 3 No. 11, 1912/11) discusses van Gogh as a painter suffering from contradicting desires. He walked the path of selfish desire to use his artistic gift. However, by devoting himself to that path, he left behind moving works and began to realize altruistic desire. Then, as Saneatsu writes, van Gogh’s conflicted life becomes a supporting power to those living according to their individuality.

The members of *Shirakaba* marveled at Western art and perceived the works as blossoms of the artist. They also believed there was something similar to the artists inside themselves. Following Western art introductions, a challenge to live according to individuality manifested amongst the members. At that time, Western art became a supportive presence for them. The beliefs shared by members of *Shirakaba* took shape and they believed in individuality because of their interactions with Western art.