

Title	『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
Author(s)	清水, 康次
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2013, 53, p. 47-107
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/27195
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『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

清水康

次

はじめに

あり、 には、表現主体の側でも、表現形式の側でも、近代的と呼べる新しい環境が整ってきていた。 表現主体の側でも、表現意欲が高まり、自己の内面への認識や外部への関心が高まってくる。芸術の幅広い領域において、明治三〇年代 や詩というジャンル、美術の中での洋画というジャンルなどは、西洋の芸術の移植を契機として出発(もしくは再出発)したジャンルで くる。同様に、美術においても、西洋に学びながら技術が向上し始め、絵画や彫刻が自己表現の場として育ってくる。文学の中での小説 明治期も三〇年代になると、書き言葉の文章として言文一致の文体が受け入れられ始め、文学において自由な自己表現が容易になって 伝統とは切り離された形で、新しく歩みを始めたという共通性を持ち、競い合いながら成長を続けていくといえる。その一方で、

志賀直哉(一八八三―一九七一年)は、二十歳になった頃の自分と、親友有島生馬(一八八二―一九七四年)との姿を、後に次のよう

に描く。

それは僕には意外だつた。君は子供の時から絵も上手だつたが、外国語学校に入つた位で、文学をやるものとばかり思つてゐたか 或る朝、学校へ出かけようとしてゐるところに電話で、「話したい事があるから、いつもの道を来てくれ、逆に歩いて行くから」 何か思ひつめた調子があつたので、 僕は胸を轟かした。(中略)君は君の一生の仕事として油絵をやる事に決めたと云ふ。

には此上なく羨しかつた。(「蝕まれた友情」) わが事のやうに亢奮して了つた。君はもう物を視るのに、角度が決つたのだ、総てを画家の眼で視ればいいのだといふ、この事が僕 これは実に厭な気持だつた。この低迷時代は二年程続いてゐたかと思ふが、さういふ僕だつたから、君の決意を非常に羨しく思ひ 君のこの決意は思ひがけなかつた。(中略)僕は文学を仕事にしたい気持は切だつたが、自分の才能には全然自信がなかつた。

「決意」に従って、生馬は、一九○四(明治三七)年七月、東京外国語学校伊太利語学科を卒業すると藤島武二の門に入り、

の画塾で洋画の勉強に打ち込み始める。

出発した芸術の諸分野はすべて類縁性を持つ領域であったといえるだろう。 ることの可能な選択肢でありえた。この時代、文学と美術は近親的な位置にあり、より包括的にいえば、西洋文化の移植を起点として再 くなっていたといえる。そしてまた、それぞれが発展途上の芸術分野として、専門の壁をまだ高く築いてはいなかったからこそ、 に発展してきたといえる。近代になって、伝統に背を向けて、西洋の芸術をモデルとして再出発したからこそ、分野間のへだたりは小さ 較する場合もあったのである。短絡的な説明になるが、近世までの文学と美術は、かかわりを持ちながらも、それぞれに別々の伝統の下 当時、 文学と美術は切り離された分野としてあったわけではない。芸術に志す青年が、どちらがより自分にふさわしい仕事なのかと比

にするメディアの発達が、そのことにあずかって力があったことにも留意しておきたい。 ちの間で、分野を越えた交流が形作られていった。人々の交流を容易にする都市や交通の発達、また、新しい思想や芸術観の伝達を迅速 での伝統を打ち破って新しい芸術を求めようとする気運が広く共有されており、互いの考え方や理想、 加えて、 彼らが見習おうとした西洋の十九世紀後半の芸術に、諸分野間の緊密な交流があった。西洋の十九世紀後半の芸術は、 あるいは意気に共鳴する芸術家た

のは、 の場として並び立っていたこと、表現欲をみなぎらせた主体が育ってきていたこと、彼らが文学と美術を近親的な分野と捉えていたこ 『白樺』が、文芸雑誌でありつつ、西洋美術の日本への紹介において、また美術界への刺激において、大きな足跡を残すことができた 時代的な条件に支えられてのことである。明治後半期の芸術が置かれていた環境として、文学と美術が、ともに若々しい自己表現 美術界がまだ固有の組織やメディアを確立できていなかったことを確認しておきたい。

従って、『白樺』の同人たちが持っていた意識は、 同時代の多くの人々に共有される意識でもあった。事実、 『白樺』 に先行する、

の集会があり、「朝日文芸欄」のような実践もある。 と美術の両分野にわたる活動として、 『明星』『ホトトギス』『スバル』『方寸』などの雑誌の活動があり、 「パンの会」や「木曜会」など

の創作を続けた。その自伝の中で、『明星』との出会いを次のように語っている。 多数の評論やエッセイを寄稿した。後には、 石井柏亭(一八八二―一九五八年)は、 画家としてまた評論家として 同じ志向を持つ画家たちと『方寸』を刊行し、編集するが、文学にも心を寄せ、 『明星』 に深くかかわり、 その挿画を多く手がけ、 詩歌や散文

雑誌 **「明星」に私が挿画を寄せるようになったのは三十五年一月の第二「明星」第一号からであった。(中略)** 主幹の与謝野から

寄稿に関する書面は貰っていたが、直接その人に面会したのはたしか三十五年の秋であったと思う。

私はその時

時評のような原稿

を携えて渋谷に与謝野を訪ね、これを手渡しした。これは頼まれたのではなく、押しかけであったが、快く受け取って雑爼に入れる

と言われたのは嬉しかった。(2)

開催した 以後、 与謝野寛・平野万里・高村光太郎・大井蒼梧・三宅克己・伊上凡骨とともに同行している。柏亭の関心は、(3) 絵画、 「韻文朗読会」でも聴衆に加わり、 評論、 詩歌を通して関わるだけでなく、 一九〇四 (明治三七) 年八月には、「新詩社夏季清遊会」として企画された赤城山への旅行 例えば、一九〇二 (明治三五) 年一〇月一一日に神田の青年会館で、 美術、 文学、音楽と、 明 星 が

野を越えて広がり、 また、 印刷・出版という営みとも繋がっていくのだが、境界を越えて行動するたびに新しい交友が生まれ、 分野間の

繋がりができてくる。

んで、 そのような時代状況を踏まえた上で、 『白樺』に先行する芸術活動について、『明星』『スバル』『方寸』を中心に見ていきたい。 雑誌や集会を中心において展開される、 文学と美術との両分野にわたる活動を

一『明星』の芸術運動

1 与謝野寛の美術への関心

明 星 第 次 は、 一九〇〇 (明治三三) 年四月に、 与謝野寛(一八七三—一九三五年) の主宰する東京新詩社の機関誌として創刊

された。
され、一九○八(明治四一)年一一月の終刊号まで、全一○○号が発行され、一九○八(明治四一)年一一月の終刊号まで、全一○○号が発行

・ 、 或ひは『明星』がこの結合の新らしい役割を担つたものである。
 ・ であり、そして『明星』以前に於いては全く見られないものであるであり、そして『明星』の後に続く自然主義期の雑誌、例へば、であり、そして『明星』以前に於いては全く見られないものであるであり、そして『明星』以前に於いては全く見られないものである。
 (4)
 か、或ひは『明星』がこの結合の新らしい役割を担つたものであるであり、そして『明星』以前に於いては全く見られないものである。

土方はさらに、白馬会の活動に触れつつ、『明星』とそれ以前の雑誌との違いについて、 次のように述べている。

それまで、挿画は、現在低級な通俗読物のうちに見られるやうな近代的光線のどこからもさして来ない浮世絵式のものであつた。そ

れに反して、私達が『明星』に見るところのものは、近代的光線のさしこんだ洋画的な明るい素描である。それが『明星』のうちに

似つかはしいものであることを考へられたい。(5)

匠秀夫は、より本格的に、近代日本における文学と美術との関わりを研究している。

触はこの「明星」の伝統を受継ぐものにほかならないのである。 義であり、これに続く自然主義期の雑誌「文章世界」「新小説」「早稲田文学」さらには、「白樺」「スバル」における文学と絵画の接 その表紙に「画入月刊文学美術雑誌」と刷込んだように、文学と絵画の結合という新しい役割は「明星」の担つた大きな文化史的意

自の特質があったはずである。また、後に見るように、一九○○(明治三三)年に創刊される『明星』と一九一○ まったことではなく、しかるに『明星』が深い意味において文学と美術との結合を実現したとすれば、そこには、『明星』にしかない独 伝統を受継ぐものにほかならない」という見方は、厳密な意味で正当といえるだろうか。雑誌を絵画的な要素で飾ることが 匠においても、土方の位置づけはそのまま踏襲されている。しかし、「「白樺」「スバル」における文学と絵画の接触はこの (明治四三) 年に創刊 『明星』に始 「明星」の



図版① 『明星』第六号表紙 一条成美画 ※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。

この文章から、

創刊当初には、

それを明らかにすることで、やはり深い意味での文学と美術の結合を成し遂げた『白樺』の場合との違いを浮き彫りにしたいと思う。 状況の中で、 される 『白樺』とでは、 『明星』 の独自性を探りながら、この雑誌における文学と美術の結合の実態と意義とを改めて問い直してみたい。そして、 芸術を取り巻く環境にも大きな違いがあり、 この十年の間に美術界の状況は急激に変化していく。まず、

*

明 星 (一九〇〇 (明治三三)・四) の冒頭には、 雑誌創刊の宣言と見られる四項目の広告文が掲げられている。その第

挙げる

絵画等) 『明星』は東京新詩社の機関にして、 批評、 随筆等を掲げ、 傍ら社友の作物と、文壇 先輩名家の芸術に関する、 (特に和歌壇新体詩壇に重きを置く) の報道とを載す。 評論、 論説、 講話、 創作、 和歌、 新体詩、 美文、 小説

社会の反応を受け止め、 く」ものであったことが読み取れる。 読者の反響を見守るなかで、 『明星』が号を重ねていくなかで、 『明星』の活動範囲が決められ、 寛は、いくつもの思いつきを実行していく。 編集方針が固まっていくことになる。

編集者与謝野寛に、「絵画」に対する関心はあったものの、

当面の標的は「和歌壇新体詩壇に重きを置

いる。それによれば、 向性が固まるまでに、 趣味を慕ふもの、 新詩社は、 匠秀夫は、 かつ 単に詩歌の革新だけを目的とするのではなく、文学と美術とを共存させつつ、芸術に関わっての啓蒙も目的としていくという方 『明星』 文学美術の両面より、 編集方針の推移が、後に定められ改正されていく「新詩社清規」の変化に端的に示されていると指摘し、詳しい調査をして 愛するもの、 の活動の最盛期を形作った理念と捉えられている。その第一項は、「文学、 創刊から二年あまりを要したわけである。 九〇二 楽むもの、 (明治三五) 国民一般の芸術眼を一新し、 研究するもの、これらに就て一致せる同人の結合を新詩社と名づく」であり、 年七月発行の 『明星』第三第一号に掲げられた「改正「新詩社清規」」が、もっとも長く続 また作家互に研鑽の結果を公にせむが為めに、 美術の上に、 最も進歩したる思想、 雑誌 『明星』を編輯す」 第三項には、

匠は、 その間に、 寛が多くの美術家たちと出会い、 美術への関心を深めていったと指摘する。

合つており、 鉄幹年譜. これらの主として白馬会系の洋画家は によると、 鉄幹は三三年に藤島、 長原、 「明星」 中沢、 の運動と密接な交渉をもつた人々であり、 結城素明、 条成美、 三四年に和田英作、 文学と絵画の相互協力を示す 岡田、 三五年に三宅と知り

「明星」の編集方針はラファエル前派の機関誌「芽生え」を連想させるものがあつた。 (8)

れを伝えた「浅井忠氏の巴里通信一節」(『明星』第六号、一九〇〇(明治三三)・九)の影響である。 そのことに加えて、寛の変化のきっかけとして注目したいのは、一九〇〇年のパリ万国博覧会における日本の美術界の現状であり、

が、『ホトトギス』や『時事新報』の記事となる。浅井は、『ホトトギス』第三巻第九号(一九〇〇(IC) 其間にはさまれ実に顔色なし。其前に立留るもうら耻しく候」と述べていた。 会此頃漸く大略整頓仕候。美術館の絵画、仏国十年以来の名作を陳列して大に世界に驕らんとす、諸外国又競争[。]日本の国画及油画 る。そのパリで、浅井は西洋との差を痛感する。五月には万国博覧会が始まり、浅井は、パリでの感慨をいくつも日本に書き送る。それ(9) ともに出品絵画の選定に加わった。また、文部省から「西洋画研究」のためのフランス留学を命じられて、この年四月にパリに到着す 浅井忠(一八五六─一九○七年)は、この万国博覧会に際して、前年に「臨時博覧会鑑査官」に任じられ、 (明治三三)・七)の文章では、 黒田清輝や久米桂

本の美術家工芸家」と「博覧会屋」を批判した「激語」を引用し、「同情」を示す。 寛は、この記事を読んで、『明星』第五号(同・八)の「文芸雑爼」に、「大博覧会に於ける日本美術の失敗」を取り上げ、

この万国博覧会では、日本出品の絵画は、念願かなって美術館(「グラン・パレ」)の好位置に陳列されたが、逆にそのことで西洋諸国

の作品との差も際立つことになる。

歴史あさい油彩画などは、ずいぶんと貧弱にみえた。個々に注目された画家はいるにしても、全体的にはまだ未熟の域との評価が大 グラン・パレには、欧米各国10年間の近作が並び、そのうえフランスは、過去百年を代表する名品まで並べていたのだから、 本邦の

次いで『明星』第六号に「浅井忠氏の巴里通信一節」が掲載された。浅井は、ここでも「日本の油絵は遺憾ながら顔色なし」と繰り返(⑵) 方の目にうつったところであろう。

し、「日本の洋画家は今度の始末に鑑み、次の外国博覧会へ出品するまでには十分実力を養い置き腕を奮はれむこと希望に堪へず」と述

べる。

ば下手も中々に多し、現に青年画家の製作を見れば下手の中の宜き物と申して差支なく候 日本の青年画家にして数百年来研究したる当地の大家連と俄かに競争せむとするは勿論烏滸の沙汰なれども世間は広し上手もあれ 只不退転の心を起して不乱に勉強すれば

軈て上手の中に入るべし、 ご流に媚びず自分の思ふ所、信ずる所を貫くべし。 心掛一方にあることなり。 下画に十分骨折りて少しも横着を極めず、 直す所は何処迄も直すべし、 而して

しの言葉を送る 西洋の芸術のレベルの高さを痛感し、 日本の芸術の未熟さを思い知らされながらも、 浅井は、 後進に向かって努力と研鑽を促

強せられむことを祈り申候」と云ふもの、 など云ふことは決して無之候。日本の青年画家は如何なる画にてもゴマカシ仕事にあらざる以上は、 迷ふべからず」云々と云ひ、「時流に媚びず自分の思ふ所、 浅井忠氏の「巴里通信」を読みたるに、 「巴里通信 一節」を読んで、同じ号の「文芸雑俎」に、寛は今度は次のように書く。 啻に今の青年画家を警醒するに足るのみならず、移して以て今の新派歌人のために、 絵画美術もまた「自我」に立つべきこと明かなり。「画風は十分自己流を発揮して決して 信ずる所を貫くべし」と云ひ「どういふ画は流行せぬとか 材料の如何を問はず安心して勉

同じ浅井の言への賛同であっても、 第五号の同情は、第六号では同志的な共感に変わっている。

一の一大見識を誨ふるに足るべきを思ふ

発の号であるが、その「新詩社清規」では次のような宣言がなされていた。 この 『明星』 第六号は、 判型が新聞型から四六倍判に改められ、 初めての「新詩社清規」が載せられた、 いわば 『明星』 の本格的な出

われらは互に自我の詩を発揮せんとす。われらの詩は古人の詩を模倣するにあらず、 われらの詩なり、 否 われら一人一人の発

明したる詩なり。

いるが、感銘はそれにとどまるものではなく、(3) 寛は感銘し、 言葉に注目して、 いこうという、 この最初の「 われらは詩の内容たる趣味に於て、 快哉を叫んだことだろう。匠は、 「清規」 寛と新詩社の主張が、 詩歌の革新を目指しながら「未だ日の浅い」寛にとって、 は、 もっぱら詩歌の革新を唱えるものであったが、「われら一人一人の発明したる詩」、 浅井の「画風は十分自己流を発揮して決して迷ふべからず」という言とまったく一致することに、 詩の外形たる調諧に於て、ともに自我独創の詩を楽むなり。 寛は、浅井の文章から二つのものを得たと考えられる。 「移して以て今の新派歌人のために、芸術上の一大見識を誨ふるに足るべき」という寛の 「浅井の諸説は頗る心強く響いたものと思われる」と述べて 「自我独創の詩」を作って

専門外の美術界への 点を取り落とし、「絵画美術もまた「自我」に立つべきこと明かなり」という言にのみ注目する。ここから、詩歌の専門家である寛の、 は拾われていない。洋画には詩歌以上に技術の習熟が必要であり、浅井は、後進に刻苦勉励を促してもいた。寛は浅井の文章からこの要 手の中に入るべし」とか、「下画に十分骨折りて少しも横着を極めず、直す所は何処迄も直すべし」とかのような、批判的な忠告の言葉 て、「巴里通信一節」から引用されている部分は、すべて後進への励ましの言葉であって、「不退転の心を起して不乱に勉強すれば軈て上 いう認識である。 つは、 洋画界も詩歌界と同じく発展途上にあり、 自分たちの「自我」の主張は洋画界の革新にも適用できると、寛は認識したと考えられる。実は、「文芸雑爼」におい 〈越境〉が始まると考えられる。 しかも、詩歌界と同じく、 作者の「自我」を主張していくことで成長していけると

勢で作り、文学者と美術家の《協働》の場にしていこうという編集方針が立ち上がってきたと考えられる。 見通しである。これが一つのきっかけとなり、 発見である。 「巴里通信一節」から寛が得たもう一つのものは、洋画界の進歩と手を携えていくことが、詩歌にとっても革新運動の力となるという 詩歌界だけにとどまるよりも、美術界にも門戸を開き、鞭撻を伝え合い共有することで、連携して進歩を助け合えるという 白馬会系の画家との間にできてきた人脈が裏付けとなって、 『明星』という雑誌を協力能

2 編集方針の模索と確立

速記録を「白馬会画評」として、『明星』第八号(一九〇〇(明治三三)・一一)に掲載する。 ○月二七日)。寛はその展覧会を見、一○月二四日、上野公園の三宜亭で上田敏(一八七四―一九一六年)と展覧会評を交わし、その 『明星』第六号の発行された九月、上野公園の元内国勧業博覧会跡第五号館において、白馬会の第五回展が開催される (九月二〇日

ければ、 いるが、 の評者によって一二頁をさいた堂々たる展覧会評は他に例を見ない破天荒のことであ」ったと述べている。第六号での寛の感慨と結びつ(4) この「白馬会画評」についても匠に詳しい言及があり、「「美術新報」の発刊以前(三五年三月刊)のことであったから、当時これだけ 小林萬吾の「門付」については、 彼の意気込みと行動力がうかがわれるが、 次のような評が交わされている。 同時に、気負いと悪癖 (悪口癖) が随所に見受けられる。匠も「悪評」 の例に引いて

○敏 「かどづけ」あれは何う云ふ積なのか、 一の風俗画であると云ふ意味か、それとも画いてある人に意味があるのか見て居て面 味もないものは平凡の作と言はなければならない。

とも個々別々のものを押付けたやうなもので、唯襞の点には意を用ゐら合ませて貰いたいと思ふ、単にかどづけだけならば画にならない、三人○鉄 「かどづけ」と云ふ題を採るならば人と人との間に小説的の意味を白くない、子供を振向かした所などは細工に過ぎて居る、(中略)

や好みの押しつけがある。黒田清輝の「肖像」に対しては、次のように述べ寛(「鉄」)の評には、この題ならこうであってほしいという、自分の考え方

れたやうだが、足つきなどは長原君の画に較れば十と二位なものだ。

一体肖像に就ては私も少し考があるので、従来の肖像画と云ふものは皆同る。

はとんとさういふ物が見えない、 後方に蒼い樹があつて、その青い反射が映つて居るとかさう云ふやうなことが大に肖像画には必要であると思ふが、今日の肖像画に じ型で、何れを見ても千篇一律である、 而して刹那の間の表情の肖像と云ふものは頓と見掛けない、 則ち驚いたとか怒つたとか或は

見るが、 つけが目立っている。素人の場違いな るに就ては少し眼元口元に多少の笑みを持たせたかつた、アレだけでは唯鸚鵡を見て居ると云ふに過ぎない」と繰り返されている。 寛は、「この希望は別として」と続けているが、矢崎千代治の「教鵡」に対しても、「画題に於て鸚鵡を教ふと云ふのであれば之を教ふ 当時の絵画評・展覧会評には不適切な評が目立ち、美術界の進歩の妨げにもなっていた。寛の評にも、 〈越境〉と受け取られても仕方なかっただろう。 独りよがりな好みの押し

ね」と言い、 敏の評にも押しつけは少なくない。 次のように説明する。 例えば、 藤島武二の「風景」に対して、技術の高さは評価しながらも、 「悪く言へば筆馴しです

を画かうが、 風景画の中で巧いものと言へば、 孰れにしても木とか草とか或は其草が偃れたとか木が折れたとか云ふもの、中に自ら含まれるものである、其意味も趣 自ら意味がある、意味と云ふのは古い歴史の連感とか或は極く手短に謂へば上野を画かうが、 須磨



図版② 小林萬吾「門付」※

しかし、そこには、押しつけではあるが、彼独自の思想ないし哲学を認めることはできる。さらに、敏は次のように付け加える。 れがが少しもない、併し之を急に望んでも徃けますまい、今の所ではまア筆馴しが必要なのでせう、けれどもあゝ云ふ大きなものに 仏蘭西の現代の風景画などは―コローの風景などは一種詩的の所があります、幽趣を含んで居るのです、然るに日本の風景画にはそ

かっただろう。西洋の芸術の移植期において、学識者は、実作者より優位に立ち、先行していく。その発言は一つの見識であり、寛の好 みの押しつけとは同列には扱えないのである。 敏は、画家ではないが、美学ないし美術史の研究者である。美術について、西洋の書物によって得ていた知識の量は実作者よりも多

なると、何か意味があつても宜さ相なものです。

九 五 この「白馬会画評」において、一番対話が盛り上がるのは、藤島武二の「浴後」を評して、「裸体画」論を述べあう部分である。一八 第八号は、この「白馬会画評」の頁に挿んだ二枚の一条成美の裸体画によって発売禁止の処分を受けた。 (明治二八)年の第四回内国勧業博覧会での黒田清輝の「朝妝」以来の当時の裸体画の問題については多くの研究があるが、『明

至った」という見方を示している。『明星』の拡充を求めて、新体詩を取り込み、学識者や美術家に接近し、話題性のある「裸体画」に(16) 利代は、第八号の内容を精査して、寛が美術界との提携をはかろうとしたものではあったが、まだ「整理されない問題を孕」んでいたと る。それでは、寛が獲得した方向性とはどのようなものであったのか。 注目していた野心的な寛が、発禁処分をきっかけにして、『明星』の方向性を再考し自覚していったとする見解には首肯できるものがあ この事件については、通常、続く『文壇照魔鏡』事件とともに、『明星』と寛にとっての危機と捉えられている。それに対して、明石 一見「「明星」の存立を覆す」と見られる「発禁という不測の事態が、かえって鉄幹をして第八号のもつ諸問題を整理集約させるに

布を禁止」した「内務大臣文学博士男爵末松謙澄」に激しい抗議文を突きつける。この抗議文は、『明星』にかけた寛の熱い抱負と強い 意欲を伝えている 発禁処分に抗議して、寛は、第九号(一九〇〇(明治三三)・一二)を小冊子として発行し、「風俗壊乱といふ悪名の下に、その発売頒

寛は、まず「云ふまでもなく、 彼の既に将に現るべくして、しかも未だ見ることを得ざる我が国詩をして、こゝに充分なる発達をなさしめ、以て我が文壇に貢献す 『明星』 の立脚地は、 国詩の上にありき」と、『明星』 刊行の第一の目的を挙げる。 いて、

彼は次のように述べる。

る所あらんこと、これ余の同志と共に、我が『明星』誌上に於て期待せし所のものなり

しかしそれだけではない。次に、「なほ一事のわが 『明星』の誌上に企てられたるものありき」として、「趣味の涵養」という第二の目

的について述べる。

ŋ 物によりて、 うて、 世人口を開けば、即ち曰く、我が国民は趣味なきの国民なり、 く之を救済するの策ありと云はんや。たゞ余は我が一小雑誌の上に、為し得べきの範囲に於て、 世道人心を進むることを得べきか、想ふにこれ実に大なる社会問題なり、道徳問題なり、 大に此般の趣味を鼓吹し、文学上の製作物と共に相待つて、以て読者の理想を高尚なる地位に導かんことを期したるな 理想なきの国民なりと。 (中略) 絵画、 嗚呼いかにせば、よくこの弊風を救 白面余の如き一書生を以て、 彫刻等の高尚なる芸術界の作

書きながら、 「絵画、 彫刻等」を挿画として雑誌に掲げることは、国民に「高尚なる」「趣味」や「理想」を伝えるためである。抗議のための文章を 寛は、啓蒙的な使命を改めて自覚したと考えられる。

当時の寛の文学観を述べたものとして、一九〇二(明治三五)年に刊行された、 『新派和歌大要』 がある。その中で「詩の価値」

ŋ 砂漠の旅行者といつてもい、のである。 には些の偽善をも許さない、寸毫の虚飾をも許さない。まことに高い清い想で、 実に詩は雄大な自然と一致聯合した同情性の美しい情であるから、人間最後の琴線に触れた響とでもいはねばなるまい。されば其間 福音となり、興奮剤となるのである。 其寂寥の感と、無趣味な生活は、 (中略) 詩の解されぬ様の者は花咲かぬ境、鳥鳴かぬ辺を吟行するに比しいので、いはど 一望たゞ砂礫を以て充された千里の砂漠を横断するにひと 俗界の凡塵に疲労した人間には此上もない慰藉とな

義の起点でもあったのだろう。 づけられている。寛にとって、芸術の価値は、 俗界」は 現実にはないものを作り出すところから生まれる。その考え方は、 「砂礫を以て充された千里の砂漠」であるという、現実への否定的なまなざしがあり、そこからの救済として「詩 『明星』に美術の要素を持ち込もうとする企ては、寛の文学観の自然な広がりに適合するものであった。 現実に根ざすところから生まれるものではなく、「情」であれ、「想」であれ、「美」であ 彼の啓蒙的な使命感の源であるだけではなく、また、 彼の浪漫主 が位置

た、それをどのようにして印刷し、雑誌に挿み込んでいくのか。まだ印刷技術の未熟な時代である。その困難は、長原止水・一条成美 実際にその企てを実現するためには、必要なものがいくつもあった。そもそもそのような絵画はどこから手に入れるのか。

結城素明等の画家たちの協力と、木村徳太郎という木版の彫師の協力を得て克服されていく。

るるを見る毎に中心惸々として我が芸術の為に泣かずんばあらず。しかも我が印刷術の進まざるや木版を挿むこと実に容易ならず。 余は成美君等が一葉の小画の為に、数十回の稿を更へ、木村翁が一個の彫刻の為に、殆んど寝食を忘れて、 時に旬日の久しきに亘ら

(中略)嗚呼一部の『明星』は実に此の如くにして始めて、読者諸君の机上に致さるゝを常とす。

標の実現が、多くの協力者との共同作業によってはじめて可能になるものであることを再認識したと考えられる。 ら、彼は、こみ上げてくる怒りは、 そんな使命感も苦労も理解せずに、裸体画の意図を誤解して発売禁止にされたことに、寛は激しく憤る。この高ぶった文章を書きなが 自分だけのものではなく、協力者たちと共有する怒りであると感じていただろう。そして、彼は、目

としての詩歌の革新という事業とともに、 明瞭になってくるのは、「趣味の涵養」という使命と、それを協力者とともに押し進めていこうとする〈協働〉の姿勢である。 『明星』は、もう一つの事業を背負っていく。

新詩社

第一一号(一九○一(明治三四)・三)の「社告」欄には、次のような記事がある。

◎文学士上田敏君は毎号『明星』の為めに輔導の労を取られ、本号の如きはその貴重なる長時間を割いて『英米の近世文学』 生平の深奥該傳なる学殖を傾倒せられ、且つ泰西の名画を挿入するに就ても精細なる解説を寄せられ候。

『明星』の絵画は号一号を追ふ毎に長原止水、藤島武二、横池文学士の三君に依つて益々光彩を加ふべく候。 中略

◎本号より木村徳太郎翁の木版彫刻と共に、更に写真木版を以て本邦一人の名家たる橋本角次郎翁の彫刻をも掲載することと相成。

候は、 窃に『明星』の為めに小生の祝する所に御座候

する。武二の絵を印刷するための影币が甫負くしう。 (20) (20) 敏が西洋の文学史を紹介し、西洋の絵画の挿画に解説を加える。 (19) めに結集してくる。そして、寛は采配をとり、 武二の絵を印刷するための彫師が補強される。それぞれの分野の専門家というより第一人者が、 指揮者のような位置に座る。 藤島武二 (一八六七—一九四三年) が表紙や挿絵の書き手として活躍 『明星』という雑誌を発行するた

第八号の「白馬会画評」のような 〈越境〉 は、 以後は繰り返されない。少なくとも『明星』誌上では、 寛は、 展覧会評にも参加せず、

界では短歌に長詩に評論にと筆を揮いながらも、 の傍で公開する装飾美術展覧会を訪うた」などと書くように、美術や展覧会への関心がなくなったわけではない。しかし、(31) 関らず、 絵画紹介や美術評論に筆を染めることはない。 いろんな絵の展覧会が各所に催されるのは嬉しい。 例えば柏亭の文章については、 美術評論にしても「パレツト日記」にしても寛容に掲載し続ける一方で、自分自身は、 例えば、 美術界には嘴を入れず、美術関係の記事はその専門家に任せる態度を守っていく。 後年の (中略)一昨日は巴里の好事家が大勢寄つて二月の中頃までルウヴル博物館 『巴里より』(一九一四 (大正三)・五) において、「今は其季節で無い 『明星』 誌上

『明星』第一二号(一九〇一(明治三四)・五)の「社告」には、次の記事がある。

両氏に、美文を上田敏氏に、小説を川上眉山、泉鏡花二氏に、新体詩を薄田泣菫氏に何れも懇請致すべく、短歌は小生之に当るべく 次号以下、 短歌、 新体詩、 美文、 小説の投稿を募集し締切は何れも毎月十日限と定め候。 選者は、 絵画を長原止水、 藤島武一

候。

も専門家に委ねようとしている。それぞれの参画者がおのおの別の役割を担う〈協 衝〉 れてくる。 投稿の受付と専門家による選は当初から実施されているが、第六号からは絵画の投稿も受け付け始め、 投稿挿画家の常連となっていった。寛は、単に記事の執筆を分野ごとの専門家に分掌していくだけではなく、読者に対する対応まで(22) 第一六号(一九○一(明治三四)・一○)に「募集当選画」として、「運動会」と「海辺」が掲載されるなど、翌年・翌々年にかけ 後に 『白樺』の創刊号の表紙絵を描く、児島喜久雄(一八八七―一九五〇年) の態勢が完成されてくる。 は、 当時学習院中等科に在学していた さらに各分野の分掌が明確化さ

知れない」と評価している。寛が選んだ〈協働〉 この誌の特色であった」と述べ、「寛は詩人・歌人としても傑出していたが、「明星」刊行者としての意義はそれ以上であるといえるかも が、今日の詩誌や歌誌と選をことにし、 吉田精一は、 「「明星」は詩歌といわず、広く文芸美術の全面にわたり、学芸交響の一大殿堂であった」とする。「詩歌を中心とはした 美術評論・小説・随筆などにも多くのページをさき、また散文詩ともいうべき「美文」の一体は の態勢こそ、その「一大殿堂」を作り上げる基盤となったのである。

徳太郎と並んで伊上純蔵 表紙画 挿画の木版の印刷に関しては、 (凡骨) の名が加わり、 『明星』第二第一号(一九〇二(明治三五)・一) 木村から伊上へ、 彫師の役割が引き継がれていく。 の「要目」 (目次) 0) 「彫刻」 0) が欄に、 木村

上凡骨 (一八七五—一九三三) は、 明治二十四年 (一八九一) に徳島から上京し、 彫師の大倉半兵衛 二代 に弟子入りし修行

五年一月号からであり、三十八年三月以降は、摺師の鬼才西村熊吉との組み合わせが確立する。(34) 刻を当初担当していた名人彫師木村徳太郎のあとを受けて、『明星』の仕事を引き受けることになる。実質的に任されるのは、 を積んだ。 実兄の紹介で与謝野鉄幹と親交があり、「凡骨」の名も鉄幹の命名であった。そうした関係から、 『明星』 誌の絵画図版彫

寄稿家諸君読者諸君の眷顧に負かず、新詩社同人数百の面目を辱めざるを得た」と述べている。 蔵氏の我等が社に馳せ加は」ったことにも言及しつつ、「異常なる内外の援助ありて、 『明星』 』 第二第四号 (一九〇二 (明治三五)・四) の「社告」において、寛は、「明星創刊第参年の紀念発行に就て」と題して、 『明星』此に能く創刊当時の趣旨を実行し、 「伊上純

着々として功を奏せる二、西欧文学の紹介益々盛にして之が真摯なる修養の風起れる三、挿画の流行に伴うて新画風の揚れる四、 既往三年間に於ける我国文芸界の進歩を見よ。新短歌の勃興して形式と内容と併せて劃然旧短歌と分離せるもの一、新体詩の創業 しく製本印刷術の進歩せる五、読書界に於て一般文芸の新趣味を渇仰するに至れる六、是等の事固より世運の自然なる進歩なりと 又聊か之を助成するに我等が 『明星』の与つて力ありしは、大方識者の是認せらるる所なるを疑わざるなり

掲載されたのである 自負に満ちた総括である。 創刊以来二年間の 『明星』の活動が、「文芸界」のみならず、美術界の発展や印刷技術の向上にも大きく寄与してきたという、 この号の三カ月後、 『明星』第三第一号(一九〇二(明治三五)・七)に、先に見た「改正「新詩社清規」」

3 『明星』と美術界の〈協働〉

(1)〈協働〉の高まり

『明星』第三第七号(一九〇二(明治三五)・一二)の「社告」に、次号の予告が掲載されている。

の面影、 には上田文学士の『近世仏蘭西文学』の長文其他諸家の筆あり、 元旦発行の『明星』は例年の如く内容と紙数を倍加し、新春文壇の偉観たらしめむことを期す。 『源九郎義経』 寄宿舎の女学生 出で、新詩社同人中久しく音なかりし砕雨、 (諷刺画) の外、 中沢弘光、結城素明、 韻文には泣菫、 石井柏亭、 (中略) 東京及び地方の全社同人悉く卅六年の曙光と共に一進境 岡野栄、橋本邦助、 有明諸氏の新作以外、 絵画には藤島武二氏の表紙画、 塩見競諸氏の作あり、 別項予告の白星、 (中略)

を拓かむことに努めつ、あり、 小説美文及び翻訳には禿木、 繞石、 秋骨、 浩々、 孤蝶、 竹風、 (以下略

される。 るとした予告は、 及び晶子の短歌等は次号に譲候」(「社告」)と記すほどの充実ぶりとなる。 て我社の事業を助成せらるる結果、 実際に発行された卯歳第一号(一九〇三(明治三六)・一)は、「本号の『明星』 文学研究、 『明星』はまさに最盛期を迎えていた。 文芸評論等の文学の各ジャンルと、 「内容、 印刷甚しく予算を超過せし為め、 如此き未曾有の大冊と相成り候。猶この外に平田禿木氏の『十八世紀に於ける英国騒壇の暗流』 表紙画・挿画・美術評論等の美術の各ジャンルの粋を結集した、多彩な一冊が作り出 止むを得ず一冊代金参拾五銭」に値上げされる。 通常は定価二○銭であるところを、特大号につき三○銭にす は諸家が旧臘多事の際にも係らず各自苦心の稿を寄せ 短歌、 詩、 小説、 翻訳、 美

あ る。 27 間で共有された。 られた「一大殿堂」は多彩な旋律の交響する空間に譬えられるが、その中で、一枚の絵と一篇の詩とが合唱し、一つの旋律が絵と詩との が、残念ながら、 挿画で注目されるのは、 両分野の第一人者が総出演するようなそろい踏みの中で、 左右の逆転した裏焼となっている。そして、有明の(26) 前号の「社告」にもあった武二の「天平の面影」(「天平時代の面影」) 有明は、 「独絃調三首」の最初の詩が、 武二の絵画に「象徴詩」で応じる。〈協働〉によって作り上げ) である。 (25) 「『天平の面影』 単色 (赤色) (藤島武二氏筆)」で の写真版である

る 政府は裸体画裸体像の一部を掩はしめたり、 田 点の計三点を一枚に収めたもの、 第六回展 0 白馬会の展覧会についての 「油絵_ (同・一〇・一七~一一・一三) は裸体画であるが、絵の下半分が布で覆われている様子が写っている。 『明星』誌上の記事をたどり直していくと、既に、 武二の風景画八点を一枚に収めたもの、 の出品画が写真版で掲載されていた。 即ち本号掲載の写真版の如し。 白瀧幾之助の「月代」を一枚に印刷したものの三枚である。 読者之が為に却て悪感を惹くもの無きや如何」と記されてい 黒田清輝の 第一七号(一九〇一 同号の「社告」には、「本年の白馬会展画中に於て 「油絵」一点と「パステル西洋婦人肖像」二 (明治三四)・一一)には、 白馬会

つって、 この号の写真版掲載には報道的な意味合いが感じられるが、 次に文章での展覧会評が同時に掲載されていくことになる。 以後は、 『明星』に掲載された、 展覧会の出品画を絵画として紹介するスタイルが取られ 展覧会評を表形式で示してみよう。

[表1]『明星』に掲載された展覧会評

加者を「・」で列記し、個人評の場合はそれぞれの記事の執筆者を「/」で列記した。) (評がない場合も、複数の出品画(写真版)が掲載されている号については、参考のために項を立てた。評者の欄は、合評の場合は参

柏亭	個人評	一九〇三・一一	卯歳一一号		紫瀾会
(写真版) のみ掲載。	評はなく*、出品画	一九〇六・五	午歳五号	第五回	
柏亭	個人評	一九〇五・五	巳歳五号	第四回	アニション
「頭取」以下仮名、数人	合評	一九〇四・七	辰歳七号	第三回	太平羊画会
柏亭	個人評	一九〇三・六	卯歳六号	第二回	
(写真版)のみ掲載。	評はなく、出品画(写	一九〇五・一一	巳歳一一号	第一〇回	
三宅克己/藤島武二/敏/柏亭/不美子	個人評	一九〇四・一一	辰歳一一号	第九回	
(一九〇三・一〇)よりの転載。 田清輝 ただし、『精華』第一巻第二号 敏/三宅克己/蒲原有明/和田英作/黒	個人評	一九〇三・一一	卯歳一一号	第八回	白馬会
柏亭	個人評	一九〇三・一〇	卯歳一〇号		
写真版)のみ掲載。	評はなく、出品画(写	一九〇二・一二	第三・六号	第七回	
(写真版)のみ掲載。	評はなく、出品画(写	一九〇一・一一	一七号	第六回	
敏·鉄幹	合評	一九〇〇・一一	八号	第五回	
評者	合評・個人評の別	発行年月	掲載巻号	回数	展覧会名

*この号には、「評」と呼べるものはないが、「喜劇脚本 太平洋画会噂八衢」という匿名の戯文が掲載されている。

『明星』誌上において、白馬会や太平洋画会の展覧会が次第に大きく扱われてくる様子が見て取れるだろう。

白馬会第八回展 (一九〇三 (明治三六)・九・一六~一〇・二七) への対応について、 『明星』 卯歳第 号 同 0) 「社告」 K

は次のような記述がある

本年の白馬展覧会に出されたる絵画中、 一面だけを本号の 『明星』に掲ぐるの栄を得候。 特に黒田清輝氏外諸氏の高諾を得て、 (中略) 猶 「雑爼」 中に諸家の画評有之候間、 同会場内に於て撮影せし拾数禎の内、 対照せられなば興深かるべく候

転載とはいえ、 田清輝 「秋」「春」の二点以下、 の欄に 図版の掲載と文章での紹介が並んで「対照」されていることは、展覧会紹介として望ましい形といえる 「白馬会画評」と題して、 岡田三郎助三点、三宅克己二点、 『精華』第一巻第二号(一九〇三 藤島武二一点、 (明治三六)・一〇) 和田英作一点の計九点の出品作品を写真版で紹介 に掲載された展覧会評を転載してい

できていなかった (明治三五) この時期には、 年三月に創刊され、 展覧会を紹介するメディアはまだ十分成熟してはいない。美術雑誌そのものがほとんどなく、 月二回発行されてはいたが、その編集方針は固まっておらず、 展覧会に対しても持続的で適切な紹介は 『美術新報 が 九〇二

ては、 は、 が如し」として、 五・一〇・一〇)の 白馬会の展覧会についての 第二巻第一三号(一九〇三(明治三六)・九・二六)の「時報」 展覧会に先立って第二巻第一〇号 主要な作品を列挙している。また、同号には、 「時報」 欄に、「白馬会展覧会」と題する紹介を載せており、「出陳画凡そ四百点にして昨年に比し概して佳作多き 『美術新報』 (同・八・一九)に和田英作 の記事を追っていくと、 出品作三点が写真版で掲載されている。(29) 欄に前回より簡単な紹介記事が掲載されるだけで、 前年の第七回展については、 「思郷」が紹介されているだけである。 第一巻第 しかし、この第八回展について 一四号 (一九〇二 図版の掲載とし

に 青木繁の をまごくしやうと云ふ輩」 大失敗の作り 翌年の第九回展になると、第三巻第一五号(一九〇四 「白馬会擅評」の内容は、 同号と第一八号 「海の幸」 一と評し、 に終始する。そして、「あるかなきかのとげ」 (同・一二・一二) に、「めなしどり」の署名で「白馬会擅評」上・下が独立した文章として掲載されてい 一方、 0) 「海の幸」については、「少しも前評判を耳にしなかつた」 実作者でも「美術評論家」でもない、「入場券を買つて下足銭をとられて、 「僕が感じた事を唯感じた儘に書く」というもので、その感想も、 (明治三七)・一〇・二七) については、 西鶴の の「時報」欄に、より詳しい紹介記事があるほか が 「好色五人女」 「大成功の作」 和田英作の「あるかなきかのとげ」と に題材を取ったものと仮定して、 赤表紙の目録と首ッ引で陳列所 であるとする。

無いまた僕の答ふる能はざる所だ。唯僕は青木さんの筆に其感情があり、其霊があつたと云ふ事実を日本将来の絵画の為めに喜ぶの 技術だけで組み立てられて居たならば悲しい事だと思ふ。技術以外の霊、これを何処から得来るべきか、これは僕の答ふる限りでは 青木さんの画に感情が表はれたのは青木さんの筆に感情があつたからだ。僕は決して技術を無用視するものではないが、画家の筆が

観的で、 『明星』誌上での第九回展と「海の幸」の扱いについては後に見るが、この文学通ではあっても美術通ではないらしい筆者の評は、 抽象的なことばが目立ち、当否はともかく、美術作品に対する紹介や評価として適切なものとはいい難い。また、この号には 主

出品作の図版での紹介もなく、不十分な展覧会紹介である。

ディアとしての充実を示してくる。(30) 回が進むにつれて、次第に文章での展覧会評が充実し始め、一九一〇 第一○回展(一九○五(明治三八)年)、第一一回展(一九○七(明治四○)年)、第一二回展(一九○九 (明治四三) 年頃からは図版にも本格的に力を入れ始めて、 (明治四二) 美術メ

出品作品を図版で紹介した例があったが、いずれも継続されていない。『二六新報』や『国民新聞』などの新聞各紙の方が、(32) 実した展覧会紹介を掲載したのである。 事を連載して、展覧会を紹介するメディアとしてはより充実しているが、新聞と雑誌とでは、メディアとしての性格も購読者の層も異な 当時、 報道すべき内容も伝え方も変わってくる。そのように未分化で未成熟な美術メディアの隙間に割り込むようにして、『明星』は、(33) 「商業的な文芸雑誌でも、創刊されたばかりの『新潮』に第九回展の紹介文を掲載した例があり、『新小説』には、第一○回展の(ヨ)(ヨ) 展覧会の記 充

(2) 美術に対する批評の未成熟

のメンバーである柏亭の存在が大きな力となったと考えられる。太平洋画会第三回展(一九〇四 て、辰歳第七号 『明星』は、当時の洋画界におけるもう一方の勢力であった太平洋画会とも、同様の結びつきを獲得していく。それには、太平洋画会 河合新蔵「巴里近郊」、 (同・七) は、 図版四点と「太平洋画会作品合評」を掲載している。図版は、鹿子木孟郎「西洋婦人肖像」、丸山健策 高村真夫「漁村の夏」であるが、後三点は、一枚にまとめて印刷されている。 (明治三七)・五・一~六・六) に対し

おり、 太平洋画会作品合評」 『明星』 評者の名も人数も明らかではない。司会の との関係からいっても柏亭ではないかと推測される。 は、 発言者の名として「頭取」「意味穿鑿家」「理窟家」「むだ口」「写実家」「中庸家」などの仮名が用 「頭取」 は、 太平洋画会の各画家各作品の事情に通じた人物であることは明らかであ 合評の内容を、 鹿子木孟郎(一八七四—一九四一年) 0) 「西洋婦人肖 いられて

像」についての発言を例として見てみよう。



図版③ 鹿子木孟郎 『明星』辰歳第七号掲載挿画※



図版4 鹿子木孟郎「白衣の婦人」※

半可通 中庸家 であります。 ン派に反し此強硬なるアカデミー派の衣鉢を伝へて単調なる日本の洋画界を破りたる氏が功績は認められざる可からず。 力がある処などは賞めて宜しいかと思ひます。 取 特別室に展列せられたる如きデツサンの修養は、 氏は巴里なるヂヤン、ポール、 確かにヴイゴルはある。 併し影の中の明りの中の色の変化、 ブラッシュウオークは勇健である。 ローランス氏画塾に在りて、 明より暗に移る境の観察などは粗笨なものであります。たゞ色が傷んで居らず色に 明らかに此習作油絵の上にも表はれて、 其厳格なる教鞭のもとに刻苦精励進境に達せり。柔軟なるコラ 其代り硬い。あからさまである。 流石にデッサンはしつかりしたもの しつとりとした味がない。

「明より暗に移る境の観察などは粗笨なもの」という批判も、 は力強さ、 「ブラッシュウオーク」 は筆技・筆致と訳せるが、 実作者ならではのものであろう。 中 ·庸家」 の発言は、 かつての第八号の寛と敏との 用語も着目も専門的である。(34) 「白馬会画 頭 取

理解できただろうか

が、そのために『明星』という場にそぐわないものになってきていることも否めない。新詩社の会員のどれだけの人たちが、この合評を 評」に比べれば、専門性が極めて高くなっている。そのことは、展覧会評としては、より高度なものとなり、進歩していると評価できる

これは、『美術新報』第三巻第二〇号(同・一・八)に掲載された鹿子木の「偶感(四)洋画界の盲目」に反発して書かれたものであっ 明無疑」と三宅「鹿子木君に」が掲載される。また、同じ巳歳第二号に、和田英作の「鹿子木孟郎君に与ふる書」が掲載されているが、 飛び火し、辰歳第一二号(一九〇四(明治三七)・一二)に三宅「心盲多疑」、巳歳第二号(一九〇五(明治三八)・二)には鹿子木「心 上で、鹿子木と三宅克己(一八七四―一九五四年)の間に、「水彩画専門」をめぐる論争が交わされるが、この反目は『明星』誌上にも(35) 「半可通」の発言は、鹿子木と白馬会の画家たちとの間に起こりつつあった反目を意識したものである。数ヶ月後には、 和田の文章の一節を引用する。

下生の間に於ても、其技倆に甲乙あるを思はゞ、足下が足下の誇りとして示すべきは、足下の師とせる人の如何にあらずして、足下 氏其他を貶せらるゝは、其実、足下自身を挙げむとするに他ならず。されど足下よ、静かに思へ、同一画家の門に遊べる幾十百の門 足下がジャン、ポール、ローランス氏を振廻はしてコラン氏を貶せらる、は、 の技倆の如何にあるを思へ。 其実、 黒田氏其他を貶せむとするに他ならず。又黒田

のメディア上で展開されるべき論争が、『明星』誌上で行われていることである。 洋画会の対立となってゆく―として当時の画壇趨勢の現実を示すものとして、興味あるもの」と述べているが、問題なのは、美術の専門(36) この鹿子木をめぐる一連の論争の経過について、匠は、「黒田を中心とした日本洋画界の主流派に対する在野派の挑戦―白馬会対太平

されており、 (37) 馬会第九回展の評に対する疑義を述べたものである。また、後者には、久米桂一郎「ウヰスラー対ラスキン及び印象主義の起源」 されている。 辰歳第一二号と巳歳第二号は、あたかも揺れ動く洋画界の渦中に巻き込まれたような号であり、論争以外にも、美術関係の文章が掲載 鹿子木たちの応酬とも無関係とはいえない。これらの二号は、美術関連の記事に大きな比重がかかっているが、そのことに、 学術的な美術評論と見られるが、ラスキンから印象派に繋がる流れを確認しようとするもので、白馬会の位置づけにも関わ 前者には、柏亭「或る画評に就て」と、二篇の投稿からなる「白馬会画評に就て」があり、いずれも諸紙誌に掲載された白

第一とする文芸雑誌としては違和感がある。

たといえるだろう。 るとすれば、 ただろうか。 寛の 編集方針の持つ負の側面も見えてくる。 〈協働〉 〈協働〉 主宰者の独断によって編集されていたからこそ、〈協働〉も容易に実現したのであろうが、ここまでの傾倒が示されてくる が誘発するこの事態は、 の持つ、時代状況への依存という脆弱性が明らかになってくる。『明星』の最盛期は、不安定で一時的な仮の姿だっ 詩歌の革新を目指して集まってきていた文学青年たちにとって、果して歓迎すべきものであっ しかも、これらの文章が、 美術雑誌さえ成熟してくれば当然そちらに移動していくものであ

覧会が軌道に乗り始めたとはいっても、それを見に来る観衆の成熟には時間がかかった。そして、産み出された作品の価値を評価するシ 当時、 美術界とりわけ洋画界は、まだ多くの問題を抱えていた。浅井忠が嘆いたように、画家たちの技術は未熟であった。 ようやく展

先の「太平洋画会作品合評」において、「頭取」は、最初に次のような発言をしている。

ステムを確立できていなかった。

頭取 い」と曰ひ、 完全と云ふのは殆稀れな位で、一々デツサンが悪るい悪るいと口を酸くした処で始まりませぬから、どうか際立つて悪るいのを「悪 これから太平洋画会作品の合評を試みやうと思ひ升。其前に一寸御断して置かねばならぬのは、 稍見られるのを「善い」と曰ふ様にしたいと思ひます。甚外聞の悪るい話ですが其れを御含みの上で 全体日本の洋画にデツサンの

門的な認識や評価基準を共有できていないことが、美術界の抱える大きな課題であった。 洋画界が一定の技術水準を獲得するまでには長い年数を要すること、 うとしたものである。例えば寛にしても、 な評や悪評が横行していた。その貶評が実作者たちを傷つけ、意気消沈させる場合が多かった。「頭取」の発言は、そのような害を防ご 前節に挙げた「白馬会擅評」のように、 第八号の敏との合評のような 当時の展覧会評や絵画評は、 また批評する者と批評される者が同じ土俵の上に立っておらず、 新聞の記者や専門外の著名人や文学者によるものが多く、 〈越境〉を続けていれば、 同じような批評を書いていただろう。

『明星』 て其将来に及ぶ_ 柏亭は、 に発表された美術評論の中ではもっとも充実したものと認められるが、その第三章として、 『明星』午歳第二号(一九〇六(明治三九)・二)から第四号 を連載し、 洋画と日本画とを含む絵画界全体について、 現状での問題点と将来への展望を述べている。この評 (同・四)まで三回にわたって「絵画界の現状を論じ併せ 「洋画と衆評」と題する一章を立て

て、絵画に対する批評の持つ問題を取り上げている。

徃々我洋画界の現状と其技術の程度とに晦きの結果、

至れり。 日本の洋画に対する評論は、 吾人は評論の旺盛を悦ぶものなりと雖、無責任なる新聞記者等が取るに足らざる放言の外に、学あり識ある文士学者等の 近年洋画が世人の注目を惹くこと愈大なるに従ひて、或は新紙に或は雑誌に公表せらる、こと益多きに

其論述に幾多の誤解を含めるを惜まざるを得ず。

沮喪させてしまう危険性を持っている。洋画界が、実作品を評価するシステムを内側に持てていない状況においては、部外者の 書を読む部外者が識見を誇ることは、 い文化の輸入期においては、文化の実際の担い手よりも、言葉で価値や目的を論じる学術的な批評家が優位に立つ。外国語に精通して原 新聞記者の不勉強や無責任さとともに、 輸入される文化の深い理解のためには必要なことではあっても、 学識者の「誤解」が、画家の成長を妨げ、洋画界にマイナスとなっていると、彼は言う。 同時に実際の担い手たちの意気を

を求めているのである 服せざる可からざる也」と実作者たちの技術の未熟をあえて公言する。その現状を認識せずに、「我作家が技巧の程度如何を忘却せる評 柏亭は、 往々誤りたる方角に走り行くの恐」があると訴える。社会に対して、実作者の未熟への寛容を期待し、その成長を促し見守る姿勢 「吾人は現在洋画家の技巧が猶未だ幼稚なることを告白するを得」ると述べ、「彼等は実に技巧の方面に於けるあらゆる攻撃に は

実作者たちの健全な成長の障害になりかねない。

もたらした功績といえる。 きく進歩していく。美術界が成熟していくための一つの拠り所がそこに形作られていたことは確かである。この一面は、寛の編集方針が 亭を含めて、 評論や展覧会評を寛容に受け入れ続けたことは、結果として大きな意味があったと考えられる。その編集方針のゆえに、 そのような当時の洋画界の環境を寛がどこまで理解していたかはわからないが、 美術界の人々の参加しやすい場となり得た。そして、後に見るように、 『明星』 『明星』という場において、展覧会評のあり方は大 が、未発達な美術雑誌に代わって、 『明星』 柏亭らの

美術界の参入を歓迎したことは、 『明星』にとって、 功罪の両面を産み出すことになっていった。 は

最も嬉しく思ふ。

卒業したばかりで、まだ二二才であった。

「海の幸」であった。(38)

前年の第八回展に

三宅は「海の幸」に対して、次のように言う。

青木繁氏の作は不相変の理想画で、

$\widehat{3}$ の到達点

るが、三宅・武二の白馬会の画家に加えて、太平洋画会の柏亭、 載する。 明 (星) 辰歳第一一号 出品作品一 「ふみ子」が誰であるのかは不明であるが、他は匿名ではない。 ○点を図版で紹介し、三宅克己・ (一九)四 (明治三七)・一一)は、 藤島武二・上田敏 白馬会第九回展 (柳村)・石井柏亭・ふみ子 形式は合評ではなく、一人一人の独立した評を並べる形式であ (同・九・二二~一一・一三) との (不美子) による「白馬会画評」を掲 《協働》 の上に成立して

あり、 学識者敏というメンバーは、 三宅による、 今回の展覧会に対する総括がある。 日露戦争中の開催であることを踏まえた挨拶が 展覧会評として申し分ない。 冒頭に

造らずに、 其影もとゞめぬこと、なつた。これは誠に悦ぶべき事柄で、 各自が本統に絵を描くと云ふことが解つた第一の証拠かと思 白馬会の絵と云へば、 展覧会で話題になった絵が、 此分で進んで行けば、 般世人の認めて居つたのも、 自由勝手に発達する事が出来やうと信ずる。 怪しげなる紫色で塗り飛したもの 白馬会流と云ふ如き一種の模型を 青木繁(一八八二—一九一一 今は昔の夢と消えて、 最早

出品して白馬会賞を受けた青木は、この年七月に東京美術学校を 氏が今日の作は果して成功なるものか何 愈々此方面に進 「黄泉比良坂」を ま n るの 様

図版(5) 青木繁「海の幸」 『明星』巳歳三号掲載挿画※



図版⑥ 青木繁「海の幸」(ただし、展覧会後の加筆がある。)

者とあるが、其何れか真なるかは随分研究を要する面白き問題と思ふが、自分などは寧ろ非常に敬服する一人で、氏が画の前に立つ うかは別として、 何所からこの様な画想が湧くのかと唯々敬服に堪へぬのである。氏が今年の出品は非常に讃める人と余り感服せぬ

と、何か一種の霊気に撲たれる様な気がする。

三宅は、 水彩画の推進役として脚光を浴びていた存在である。その三宅が、卒業したばかりの青木の 「海の幸」を「敬服」という言葉

を使って評価している。

敏は、次のように言う。

未成品ではあるが、青木繁氏の 種の感を起させるが、まだ軽々しく前途の成功は予言せられまい。(中略)歎賞の声を放たしむるやうに渾成の大作を出す事を小 『海の幸』は大胆な作で、大魚の便々なる腹に味がある。 同氏の作は常に奇聳の妙を瞥見せしめて、

敏は、 「海の幸」を、この展覧会での「比較的後進の氏中」の「最も感服する出品」の一つに数え、「日本の洋画界は頗る有望だ」と述

生は希望して、敢て苦言を呈するのである。

べる。

いる。 めたり」と評し、「海の幸」と同時に布良の海で描かれた写実的な「海景(布良の海)」を評価し、それを以って青木への期待を表明して 柏亭は、「海の幸」に対しては、「雄壮なる図抦にして、完成せば目覚しきものなる可し」と述べるだけだが、一方で、「青木繁氏の柏亭は、「海の幸」に対しては、「雄壮なる図抦にして、完成せば目覚しきものなる可し」と述べるだけだが、 は用筆堅固にして、よく溌溂たる海波と、粗き岩とを翻出し得、 吾人をして理想画に耽れる氏に、尚此写実の筆あることを悦ばし

ある。この白馬会第九回展の時点では、 場が成立してきていたといえるだろう。わずか数年の間に、 理解できる形で現れている。先に見たような批評として求められる要件を備えた評が現われてきているのであり、また、 少なくともこれらの評においては、評者が安易に悪評を繰り返す弊害はなく、それぞれの評者の個性的な価値観や鑑識眼が、 『明星』は、 美術メディアとして優れた役割を果たしている 『明星』誌上において、展覧会評というものがめざましく進歩していたので 開かれた批評の 読者にも

さらに、この号には、 象徴詩と洋画との間での合唱が再び作り出されている。残念なことに、これほどの注目を集めながら、「海の幸」の図版は 蒲原有明が「花柏こだち」と題して詩二篇を発表しているが、その一篇が「『海の幸』 (青木繁氏作品 |白馬

この号には掲載されていない。 ると評価できる。 これだけ充実した内容を誌上に盛りえたことは希有な達成といえるだろう。それは、この雑誌の、そして寛の成し遂げた大きな功績であ 遅れて、 巳歳第三号 (一九〇五 (明治三八)・三) の掲載となる。 とはいえ、 一つの展覧会をめぐって、

号 は、これが最後となる の太平洋画会第四回展の紹介には評も図版も掲載されているが、 しかし、このような (一九〇六 (明治三九)・五) 〈協働〉 はこの先、 の太平洋画会第五回展の紹介は、 長続きしない。 先の [表1] に示したように、巳歳第五号 巳歳第一一号 図版が掲載されるのみである。そして、『明星』が展覧会にかかわるの (同・一一)での白馬会第一○回展の紹介や、 (一九〇五 (明治三八)・ 午歳第五 五 で

のほとんどが歌舞伎のスケッチなどになっていくのであり、 急速な成長は、 展覧会評だけではなく、 一九〇四 (明治三七)年を頂点として急落に転じるのである。 これ以降、 『明星』 には、 表紙・裏表紙以外に、 『明星』と美術界との 白馬会や太平洋画会の画家の絵は載らなくなってい 〈協働〉 は、 この年以降、 まったく途絶えてしまう。 挿画

支えた諸人士の相寄った親睦誌の趣の濃厚な、 その直接的な原因は、 九〇五 (明治三八) 『明星』 年五月、白馬会は十周年を迎えて、 の《協働》を支えた、白馬会や太平洋画会の画家たちが、 趣味的な雑誌」としつつ、その 機関誌 『光風』を創刊する。 森登は、「白馬会に関わりのある、 別の場所に移動していったことにある。 或いは会を

挿画について次のように説明している。 か、 してよりも奇人として名高い伊上凡骨の繊細微妙な彫版を西村熊吉が摺上 『明星 明 『光風』 星 或いは文学は 体裁そのものは、 入されている。 以上に手間の掛かった贅沢な図版-の美術版のような趣を呈している。そして美術雑誌であるだけに のもう一つの特色は、多数の口絵類を挿入した贅沢な体裁にあ 『明星』、 (中略) 図版の描き手が 美術は『光風』という自負からか、 その第一にあげられるのが、 『明星』と殆んど同一であるため ―会員諸氏の作品 木版彫刻師と ーが、 意図的に ふんだ



図版⑦ 『光風』第三年第二号表紙※

していくとすれば、 る。そして、 「光風」は 『明星』 『明星』とは目的も読者も異なるとはいえ、美術としても優れた挿画がそこに掲載されれば、 『明星』 の表紙や挿画を描いた画家たちだけではなく、その印刷を支えた彫師伊上凡骨・摺師西村熊吉までもがそこに参加 〈協働〉は成り立たなくなる。 『明星』の存在意義は危うくな

0)

なってくると、 作物」(『明星』第九号)を提供し続けることの意味は失われてくる。新しい技術を使って、多くの美術作品が印刷され出版される時代に べられる。巻末には、「白馬会第拾壱回展覧会出品目録」と会場の写真・配置図が付されている。 『光風』は、 黒田清輝 治四〇)・一二) 間に印刷技術の進歩があり、新しい技術が古い技術を凌駕していき、雑誌の作り方も変ってくる。『光風』第三年第二号(一九〇七(明 かした「画集」が雑誌の一冊として発行できる時代になれば、木版やそれを利用した方法によって、「絵画、彫刻等の高尚なる芸術界の (明治四一)・一二)で全一二号を刊行しただけで終刊するので、こうした企画はこれ一度だけである。 ただ、『光風』の挿画について見ておけば、当初は確かに木版や石版が多かったが、次第に写真版や網目版が中心になっていく。この 「肖像」・山本森之助「諏訪湖」・三宅克己「熱海魚見岬」の三葉の図版を三色版で掲げ、その後に、出品作三五点が写真版で並 雑誌の挿画に対して、寛が思い描いた啓蒙的な役割も意味を持たなくなってくる。 は、 白馬会第一一回展 (同・一〇・七~一一・一五)の「展覧会画集」として刊行される。 しかし、このような写真技術を牛 巻頭に、出品作の中から、 第四年第二号(一九〇八

の隆盛を以下のように語っていた。 先に見た「絵画界の現状を論じ併せて其将来に及ぶ」(『明星』一九〇六(明治三九)・二~同・四)において、柏亭は、近年の洋画界

たり。 として存在し、 画の位置を高めたる三宅克己氏及び大下藤次郎氏等によつて、素人画家は多く造出せられたり。 泰西名画の複製は盛んに輸入せられ、 して欧米留学の途に上るもの、 東京美術学校洋画科の入学志願者は、其数次第に日本画科のそれを凌ぎ来れり。白馬会が数箇処の研究処は美術学校の予備門 太平洋画会の研究処も亦新たに成立せり。浅井氏等の尽力になれる関西美術会は、 頻々として踵を接ぐに至れ 文芸の諸雑誌は又之を複写して掲出せり。 洋画に関する書籍は続々出版せられたり。 洋画趣味の普及は著しく其歩を進め 京阪に洋画の新勢を移植せり。 彼の水彩

而

洋画界は 『明星』 の創刊の頃とは様相を一変させる。美術家たちの移動の背後には、 状況の急激な変化がある。 九〇七 (明治四

なりを、

後続する他の雑誌が継承するとは考え難いのである

0 後に詳しく見ていきたいが、 0 れていくことになる。 (明治四一) 年一一月には、 柏亭は、一九〇七(明治四〇)年五月、 (明治四三)・五・一〇~六・二〇) を最後の展覧会として、 年一〇月には、 第一回文部省美術展覧会 『明星』 『明星』そのものが廃刊に追い込まれるのだが、 は、 『明星』の美術関連の記事の最大の担い手であった柏亭も、 歴史的条件に支えられた一回限りの「一大殿堂」であったのであり、 同じ太平洋画会の森田恒友・山本鼎とともに、 (文展) が開催され、 所期の目的を達したとして一九一一(明治四四)年三月に解散する。 官展という新しい評価の歴史が始まる。 美術界が自立した動きを獲得していけば、あの 雑誌『方寸』を創刊する。『方寸』については 別の場に活動の拠点を移していく。一九〇八 『明星』 白馬会は、 の果たした役割なり成果 第一三回 〈協働〉 <u></u> 九

は、 明や泣菫の象徴詩は、 『明星』 年一月に連袂退社していく。新詩社の中心を担う部分が抜けていき、 育ってきていた若いメンバーの北原白秋・木下杢太郎・吉井勇・長田秀雄等が、寛の独断的な編集に反発して、一九〇八 大殿堂」は、 は、 短歌、 急激な時代の動きの中で、 詩、 『明星』 洋画において、時代をリードし、それぞれの第一人者たちが結集してきた。 において一つの達成を形作るが、 四分五裂して崩れていくことになる。 自然主義の興隆とともに、 翌年一月に創刊される 象徴詩そのものが衰退していく。 『スバル』に移動してしまう。 しかし、 新詩社の詩歌について (明治四

| 『スバル』の動向

北原白秋 世界の も乗じて早くも詩歌芸術の一大勢力を張り、 つて短歌革命の先声に交響し、 初めはあのささやかな新聞体の (中略) 詩と恋愛の時代、 (一八八五―一九四二年)は、「明治大正詩史概観」の中で、『明星』の文学史的な成果について、 「青春」 が亦彼等を祝福した。 星と菫の浪漫精神がさながら熱風のごとく、猩紅熱のごとく、 溌剌として開展してゆく 『明星』 (中略) この時に当つて天下の俊髦才媛は翕然として新詩社に集まり、 が明治の三十年代を通じて、 星菫派の王国として四方に君臨するやうにならうとは誰しも思ひ及ばぬことであつたら 『明星』 の新容は雑誌界にも装幀界にも驚目の生采を耀かした。 日本短歌の未曾有の革命を遂げ、 季節の空想と情癡とを吹きまくつた。 次のように記している。 新抒情詩時代の機運に聡く 清怨瀟洒の画風はまた



『スバル』 和田英作画※

創刊号表紙

社以来、

散文界の自然主義勃興の機運にまた禍され」たと述べている。

その廃刊については、「白秋、杢太郎、

秀雄の連袂退

乗っていた。そして、

同人……」と、

文章は続き、「全く時を得たのである」と、

白秋は言う。

以来鷗外、

敏、

孤蝶来り援け、

泣菫、

有明詩稿を寄せ、呼応し去来する

『明星』

は、

詩歌の分野においても、

〈協働〉を基調として、

時代の波に

章にはやや誇張があり、

細部の誤りもあるが、

『明星』

の盛衰が、

実感を込

めて語られている。

江南文三・吉井勇・石川啄木・平野万里等の名が挙がっている。 蒲原有明・与謝野寛・北原白秋・木下杢太郎 『明星』の会員を組み込んだ豪華な布陣であるが、ここには美術家の名はない。予告では、「昴」と記された 図版® 「昴)』創刊の予告が掲げられている。「外部執筆者」として、 『明星』終刊号(一九〇八(明治四一)・一一)の巻頭には、 (太田正雄) 鷗外を後ろ盾として、連袂退社したメンバーが中心になり、 等、 「内部執筆者」として、高村光太郎・与謝野晶子・茅野 森鷗外・上 『スバ ル

田敏

・薄田泣菫・

『スバル』は、 一九〇九 (明治四二) 年一月に創刊され、一九一三 (大正二) 年一二月まで、全六○号が発行された。創刊号の巻頭の

辞には、

次のような文章がある。

誌名の上に「月刊純文芸雑誌」と謳っている。

晶子を受け入れ、

啄木等の

部と見做し、 我々は決して一定の主義若くは簡単な動機の下に相集つた訳ではない。 各尽し得る限りの力を致してこの需用を充たさうとする点に於て少くとも我々は一致するだらうと思ふ (中略) 思ふに文学、 芸術を一個の真面目な人間生活

浅井忠 版 セイが並ぶが、 この創刊の辞には、 があることが、 (故人)・和田英作・中村不折・鹿子木孟郎の描く四点の鷗外の戯画であること、 美術関係の文章はない。 創刊号における美術的な要素のすべてである。号を追っていくと、 「文学、 芸術」、「芸術的活動」の文字はあるが、美術や絵画の文字は見えない。一 表紙画 (「スバル」) を和田英作が描いていること、裏表紙 美術にかかわる文章が次第に登場してくるが 挿画として「シヤルル・ボドレエルの面」 (「森林太郎のカリカチュウル」) 冊の内容も、 小説・詩歌・エッ

『明星』のような、美術界との《協働》の態勢は見られない。

る。 これは、 一年第五号(一九〇九 展覧会の批評をめぐって持論を展開した美術評論である。 (明治四二)・五) に、 木下杢太郎 (一八八五—一九四五年) 0) 「日本現代の洋画の批評に就て」が掲載され

とか 吾人は洋画展覧会の作品を批評するに当つて、 『悪い』とかいふやうな漫然たる批評は屢見る所であるが、その断定に達するまでの論証が公にせられない場合には夫等の批 先づ吾人の洋画批評の態度を明かに為て置かう。 近頃、 絵画作品に就 いて

に信用を置くことが出来ない。

日本の洋画もそれに追随してきたからであると言う。また、第二に、「絵画に依つて表象せらるる画家の内部生活」を重視し、 度や評価基準を明言することによって、 して居るか、 能感覚を刺激している「気稟 を論じたいと述べる。 この評論は、 と 構図 乃至それが如何に作品の上に現はれたか」も考究していくとしている。 (Composition)」を通して、 先に見てきたような当時の美術批評の未成熟の問題を直視し、 それは、「色及び構図に対する興味」の変化こそ、「欧州の絵画界」の (Temperament) ~~~ 批評を公正なものにしようとしていた。「吾人の洋画批評の態度」については、 「作者が何を表はさむと欲したかといふ事、 智的作用、 即ち聯想及び思想」に注目すると述べる。「現代の社会精神と如何に交渉 対応しようとしたものである。 及び其意嚮が如何に作品に現はれたかと云ふ事 「進歩、 変遷」をもたらしたものであり 杢太郎は、 第一に、 自身の批 作者の官 絵画の 評態

うか、 だ、今描かれたばかりの一枚の絵画からそこまでのものが感得できるのかどうか、また、それが展覧会評として適切な批評になるのかど 代社会とのかかわりまで問おうとする態度は、 を増してきていた。 な疑問も浮ぶ。 杢太郎は、 応募作品が官の審査委員によって審査されるという制度が始まる。 さらに、 学術的な美術研究のように絵画に向かおうとしていたといえる。「色」と「構図」 抽象的で難解なことばに杢太郎なりの定義はあったのだろうが、読者がそれをどこまで理解できただろうか、というよう しかし、 『スバル』 このような抽象的な議論には時代的な背景があった。一九○七 に掲げられたこの評論は、 単なる技術論や好悪に終わらせないという、 美術界の動きに真摯に対応したものであった。 そのことで、批評の態度や基準の問題は重要度、 (明治四〇) 批評家としての誠実さをうかがわせる。 から作品の意味や作者の意識を捕 年一〇月に第一回の文展が開催さ あるいは切実度 Ž, 現

公体的な展覧会評としては、 『スバル』 第一年第一一号 (一九〇九 (明治四二)・一一) に、「一夕話 (文部省展覧会の西洋画 |及彫刻に

いものとはいえない

杢太郎・石井柏亭・高村光太郎の四人である。稀に見る著名なメンバーの集合であるが、四人の発言はばらばらで合評としてわかりやす 就て)」が掲載されている。 第三回の文展(同・一〇・一五~一一・二四)の展示作品についての合評であり、 評者は、 永井荷風・木下

荷風は、 自身の見識の上に立ちながら、「写生が足りない」、「漫然たる野心を以て何の用意もなしに描いたものとしか思はれない」、

「人物を写生して絵に当嵌めたと云ふわけで些つとも表情が無い」など、主観的な評価を繰り返す。

今の画家は皆景色を平凡に正面から写してばかり居る。物の形にばかり捉はれて居て、風の音だとか水の響とか鳥の声だとか云ふ日 に見えないものの心持を写さうと試みるものは一人もない。画家の頭脳は文芸家よりも余程後れてゐるやうだ。

家を益するものにはなりにくく、展覧会評としても適切とはいえないだろう。 また敬愛する者としての自負があるのだろう。しかし、その視点から批判的な評を繰り返したのでは、先に柏亭が述べていたように、 傾向が同じやうに画の方にも現はれてゐる。つまり画家と詩人と音楽家の思想が非常に密接になつてゐる」という、西洋文化を知る者、 荷風は、 日本の未熟な洋画界を批判的に見ている。その背後には、「西洋の展覧会なぞに行つて見ると、文学や音楽に現はれた最近の 画

杢太郎の発言を挙げてみよう。

夏の心持を表はす絵としては光線、 へられてゐない。唯山は山の、人は人の約束的榜様としか表はれてゐない。(跡見泰「砥石切」に対して) 色調、 日の反射、燃えつ、ある空気、そのうちの皮膚の光沢といふやうな瞬間的印象は少しも捕

上では、 矢張実感が無くて面白くない。それかと云つて全然装飾的であるのでも無い。この二つの要素の間の子だから不愉快だ。僕は芸術の 其構案の興味に二つ以上のシステエムの平行してゐるのはいやだと思ふ。 (橋本邦助「幕間」に対して)

黒田氏の気稟は外の人の絵のやうに取られた自然、造られた構図から間接的に覗はれるのではなくて、其顔料其タツチ等の純技巧的

の方面に直ぐ出てゐる。(黒田清輝「鉄砲百合」に対して)

あろうとした批評態度が、 評態度で向かっていこうとしているが、 いずれも、 自分の理解と評価とを論理的に説明しようとして、多言を要する評となっている。一つ一つの出品作品に、 複雑な説明を必要とする評を産み出し、かえって共感を得にくいものになっているように思われる。 多くの場合、自身の価値観や考え方を画家や作品に応用する結果になっている。公正で論理的で

の合評に積極的に参加していない様子は明らかである。 術的な面について短い評を述べているが、途中からは、「あれはいやだ」、「俗だ」などと、理由を言わずに、断定だけを下し始める。こ 柏亭は、「あの人の絵の具はしつかり付いてゐないやうに思ふ」、「タツチは余り明快ではない。 只だ色が乾いてるから宜い」などと技

したがつて可けない。僕は一人でしやべる」と言って、口舌を揮う。(42) 光太郎(一八八三―一九五六年)に至っては、終始まったく発言をせず、最後に、「合評といふものはやはり一種の群集心理 が頭を出

僕はこんな御祭礼の様な展覧会はもう時代遅れだと思つてゐる。僕の今日本当に望んでゐる展覧会は一 箇の画家なり彫刻家なりのテ

最も真面目な最も努力した作品のみであると考へて見ると、情無いほど人格の小さい、観察力の微弱な芸術家でない芸術家が揃つて ムペラマンの充ち溢れてゐる作者一人の作品展覧会である。此なら展覧会をする理由もある。 (中略) それから、若し此を諸作家の

ゐるのに驚かざるを得ない。(中略) 僕は日本の芸術家を此ほどイヂイヂしたものと信じたくない。

代の変化として、第一人者が集まって「一大殿堂」を作る時代は過ぎ去り、芸術家が個々に自立し、 世代の芸術家であるが、それぞれが自分の理想や思想を強く持っており、意外に大きく立場が異なっていたと考えられる。あるいは、 てきていたと捉えられるかもしれない そのように、 四人の評は噛み合わない。荷風はともかく、杢太郎・柏亭・光太郎の三人は、この後さまざまに共闘し、 独自の挑戦を要求される時代になっ

治四三) 年四月、 神田に画廊 「琅玕洞」を開き、 洋画や彫刻や工芸品を陳列する。

「御祭礼の様な展覧会」ではなく、「作者一人の作品展覧会」をするべきだと主張していたが、この約半年後の一九一〇

明

光太郎は、

三評判のよかつたのは岸田劉生、 私はこの琅玕洞で気に入つた画家の個展を屢開催した。(勿論手数料も会場費も取らず、 柳啓助、 正宗得三郎、 津田青楓諸氏の個展であつた。(43) 売り上げの総ては作家に進呈した。) 中で

力を持っていたのであり、そのことは、 文展を否定した光太郎は、自ら展覧会場を設け、 柏亭においても、杢太郎においても同様だったと考えられる。 個展を開けるようにするところから実践を始める。 それほどに激しい闘志と強い実行

文部省美術展覧会合評」がある。 この第三回の文展に関しては、 『早稲田文学』第四八号 また他に、光太郎には、 (一九〇九 彫刻の出品作品を批評 (明治四二)・一一) に、 (酷評) した、「第三回文部省展覧会の最後の 光太郎 柏亭を含め二三名の評を連ねた

ET AB HAC」(『スバル』第二年第二号、同・二)がある。光太郎の「停車場の朝」への褒評は、柏亭との齟齬を生むことになり、また 杢太郎と実篤らが対立する「絵画の約束」論争のきっかけにもなっていくので、機会を改めて見ていきたいと思う。 (『スバル』第二年第一号、一九一〇 (明治四三)・一) があり、また、 洋画の中から、 山脇信徳の「停車場の朝」を評した、「AB HOC

ざした批評は、別の方向性を持っていた。 る。後に見るが、『方寸』は、いくつもの展覧会評を掲載しているが、その評は、仲間たちの自由な意見交換の印象が強い。『方寸』がめ また、柏亭も、 別に、『方寸』第三巻第九号(一九〇九 (明治四二)・一二) の誌上に、「第三回文部省美術展覧会合評」を掲載してい

ル』の美術界への関わりは強化されていかない。この合評以外に、『スバル』には、展覧会評が掲載されることはないのである。 の創設は、 いずれにしても、『スバル』第一年第一一号の合評は、展覧会評としては、『明星』のそれに比べて進歩を認めることはできない。 世間の美術作品への注目を増大させ、 批評活動やメディアの反応も活発になる。しかし、そのような状況下において、『スバ

*

が、須田喜代次によってなされている。(45) 伝えているが、その情報が美術界の反響を呼ぶということはなかったようである。他に、『スバル』に美術関係の広告が多いという指摘 を何度か掲載するだけであり、表紙画等を描く画家たちも文章を寄せることはない。鷗外の「椋鳥通信」は、 かわる評論は、 る評論活動は、 にかかわる記事のほとんどが光太郎によるものである。柏亭は、『スバル』には、詩・小説・裏表紙画を掲載するだけで、美術にかかわ『スバル』での美術の要素は、第二年(一九一○(明治四三)年)に最も多く見うけられ、それ以後減少していく。その第二年の美術 他には「一寸一言 (正宗得三郎氏に)」(第三年第八号、一九一一(明治四四)・八)があるのみである。上田敏も、 『方寸』誌上で展開する。杢太郎も、『スバル』において、詩・小説・戯曲・表紙画と盛んな活動を展開するが、美術にか 西洋の最新の美術の情報を 訳詩

光太郎によるものであることも指摘できる。つまり、『スバル』における美術の要素は、表紙・挿画や広告を除けば、(46) よるものであり、『スバル』 光太郎だけが、『スバル』誌上で文学と美術の両分野にわたる活動を継続している。『スバル』に掲載された美術に関する翻訳がすべて 誌上に展開された芸術運動として見るよりも、光太郎の実践する芸術運動として捉える方が適切である。 大部分が光太郎に

以上に見てきたように、『スバル』にも、美術の批評の未熟にかかわる問題や展覧会評をめぐる問題が一度は登場するが、進展は見せ

る芸術運動においては、 『スバル』は、 『明星』を受け継ぐ存在ではなかったといえるだろう。 詩歌・小説・戯曲・翻訳などの文学の面では 『明星』 を受け継ぐものであったとしても、文学と美術の共存す

Ξ 『方寸』の芸術運動

『方寸』の持つ理念

1



図版9 石井柏亭画※

『方寸』創刊号表紙

ながら、 白羊・小杉未醒・平福百穂が加わり、 創刊時の同人は、 〇) 年五月から一九一一 よるものである。太平洋画会及び『スバル』との結びつきを外縁として持ち 高村光太郎・長田幹彦などの寄稿があるが、ほとんどの文章や詩歌は同人に 四年目には黒田鵬心が加わる。同人以外では、木下杢太郎・北原白秋・ 志向を共有する美術家たちが作った同人雑誌である。 石井柏亭・山本鼎・森田恒友の三人で、二年目から、 (明治四四)年七月まで、全三五号が発行された。 三年目からは織田一磨・坂本繁二郎 倉田

『方寸』は、美術と文学を内容とする同人雑誌として、一九〇七

(明治四

第一巻第二号(一九○七(明治四○)・六)掲載の「方寸言」に、 刊行の

趣旨が寄せ書き風に並べて表明されている。そのいくつかを挙げてみよう。 古物の調べは 「国華」に一任する。新聞の切抜は「美術新報」と「日本美術」とに依頼する。素人画家の養成は「みづえ」の任務で

ある。

中略

我々は読者の御機嫌を取らない。我々は濫りに門戸を開放しない。乞食が来ても困るし盗人が入つても弱るからである。

我 んが佳いと認めた者は誰れのでも雑誌に載せる。 併し折角呉れたから義理に載せると云ふのがいやである、それ故迂濶に人を頼ま

ぬ。

中略

(々の雑誌は出来る丈洗練した絵画と出来るだけ緊縮した文字とを以て充たさうと思ふ。散漫は其最厭ふ処である。

に努めようともしていない。彼らは、『方寸』を自分たちの表現の場として堅持し、質の高さを求めようとしていた。 他の雑誌とは異なる『方寸』の独自の姿勢が明らかである。雑誌を開かれた場にしようとはせず、報道を志してもおらず、後進の育成

トをふんだんに盛り込んだイラストレーティド・マガジンに惹かれていたといえる。 して諷刺的な、反抗的な雰囲気にも共感したのであろうが、何よりも、木版・石版・銅版・凸版等を駆使して、色刷り図版・挿画・カッ (Jugend) 等の「漫画雑誌」に刺激を受けて、そのような雑誌を自分たちで作ることをめざしていた。『ユーゲント』の持つ、時流に対 「緊縮した文字」で充たしたいと言う。柏亭の回想にも言及があるが、『方寸』は、一八九六年に創刊されたドイツの『ユーゲント』(幻) 判型は菊倍判、 創刊時は八頁で、やがて十二頁に増え、さらに十六頁になる、大判の小冊子体である。それを、「洗練した絵画」と

第一巻第二号の「方寸言」からさらに引用する。

西洋の基準から見れば我々の雑誌は粗末な週刊雑誌の体裁である。然るに日本に在つてはこれが大した贅沢である。(中略

我々は作画と同じ心を以て雑誌を製作する。我々はカンヷスと絵具とを購ふ可き費用の幾分を割いて雑誌の発行に充てる。(中略)

我々の感情は強水に交はつて銅板を噛むのである。我々の感情は彫刀に伝はつて木版を刻むのである。(中略)

我々は誇張の言を弄するのではない、日本に於ける創作的版画は今只我々の雑誌に於てのみ見ることが出来るのである。

号を八頁と付録の挟み込みの挿画 を駆使して印刷された挿画と雑誌が、彼らの産み出した作品であった。文中の「強水」の語は酸を意味し、ここでは硝酸などを薄めた銅 当時の日本の印刷技術では、西洋のイラストレーティド・マガジンに匹敵するものを作ることは困難であった。週刊を月刊にして、一 (別刷)として、創刊号を二百部印刷する。カンバスの上に絵具で作品を描くのではなく、木版や銅版

版の腐食液を指しているが、腐食液や彫刻刀を介して、自分たちの思いが挿画と雑誌に表現されると言う。

存在意義はまったく異なっていた。『方寸』が文学界において新しい地平を切り開くことはなかったが、美術界においては、 せる点で『明星』と共通点を持っている。柏亭の動向から、 この極めて個性的な雑誌は、文学と美術とを共存させた雑誌という点で『明星』と類似性を持ち、また木版や石版の表紙画や挿画を載 『明星』から派生して生まれた雑誌という見方もできるのだが、 その目的や

新生面を作り出すことになる。まず重要なのは表紙画や挿画であるが、それは雑誌を飾るためとか読者の啓蒙のためとかの他の目的を持

つものではなく、「創作的版画」という芸術作品そのものであった。

中絵とに網目版につぶしの色版を刷り合せたものをこれも私が描き、表紙裏詩のページの飾絵と裏画の博覧会漫画とを森田が描き 雑誌になかったところである。例えば初号には表紙の装飾画に私が井守と水草との図案をしたものを山本が木口木版に彫り、 [本は附録の別刷に自画石版「芝公園」を描いた。(&) 「方寸」は創作版画を普及しようとする意味を兼ねたので石版、 木版、 銅板等を毎号挿んで行った。これがそれまでの日本の美術

八八二―一九四六年)の刀画「漁夫」であった。小野忠重は、その一枚の絵が、「かつて日本の版画にない新しい時代をよびかけてい(4) 並べられる。それらの「創作版画」の出発点となったのが、『明星』辰歳第七号(一九〇四 た」と述べる。 自画石版」とは、 画家が直接石版石の上へクレヨン等で版を描いたものであり、画家が自分で絵を版木に彫りつける「創作木版 (明治三七)・七) に掲載された、山本鼎

;複製印刷と分れる自己をはっきり見きわめ、日本の版画史の正系を歩み出していた。(50) 山本の初作から『方寸』の全活動におよぶ時期において、「版画」は、 ながい刷りものの歴史のなかで、 あの印刷革命を経た工場

が取られたが、それとは別に、複製技術ではない「創作」として再出発する道を、鼎の刀画が開いたとされている。 決定的に衰退していくことになる。小野は、日清戦争と日露戦争の間に、「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 の機械化への対応に追われる。木版は、しのぎを削る競争の中で進歩しつつも、やがて写真技術を利用した印刷が普及することによって 近世に発達し、受け継がれてきた日本の木版の技術は、近代になって、新しく輸入された銅板・石版・活版との技術競争や、 新しい印刷技術に太刀打ちできなくなる。色彩や精度の技巧をさらに高めて、少部数の贅沢な複製画を作る技術として生き延びる道 長い刷りものの歴史はすっくりかわっていった」と述べる。この「印刷革命」によって、木版は、(55) 印刷の部数・速さ・経費におい 印刷工程

される。 とは異なる方向に進もうとする。 画家が自分で版木を彫り、また、石版の上に直接絵を描く。「創作版画」は、それまで分掌されていた、絵を描く作業と版を彫る作業 あるいはまた、同人の絵を仲間が彫師となって版にすることで、 そこに、従来の発想からの転換がある。『明星』は、 画家 · 彫師· 摺師に分担されていた職掌を一人で行なうことで、 画家と彫師と摺師を集め、分業で挿画を作った。『方寸』は、 両者の意志疎通が図られ、 版画が一人の制作者の表現として完結 共同の制作として仕上げられる。 『明星』

しかし、それだけではない。さらに雑誌全体に目を向ければ、柏亭や鼎たちの発想の転換が、版画という範疇、 挿画という部分にとど

まらないことがわかる。

あとになってそれを五百部に、続いて七百五十部にまで発展させた」と記す。彼らは、発行部数を少なくすることで、印刷の質を確保し ただけではなく、雑誌の製作全体を自分たちが掌握した。 柏亭は、『方寸』の印刷部数について、「一号は二百部しか刷らなかったが、それではあまり少数だというので以後三百部に、又かなり

志を翻さずにこの形を押通した。 りのある社会とがこれをさせたのであるが、山本が芝の桜井製版所に関係があり、私が内外印刷の社員であったのでこれがどうやら 版画で別刷にしたものを本文と共に四六倍判に綴じる方が遥かに仕事が楽でもあり売捌きにも便利であったが、我々はどこまでも初 遂行されたのでもあった。(中略)活字の本文の間に色刷の画を刷り込むことを日本の印刷所は面倒がった。「光風」のように版画は 何しろ編輯から印刷、配本売捌き等の一切を自力でやるのは並大抵のことではなかった。(中略)若い者の熱情とそのころのゆと

『方寸』は、『ユーゲント』に倣って、文章を載せた活字印刷の頁の中に、石版や木版を使った挿画を配置する。実際の印刷工程につい

て、小野は次のように述べる。

こちらへ移すかれらの若い汗ふく姿が目にみえる。おそらくは、山本と石井のしごとであったろう。(3)る公害の追究)にしても、ゼラチン版とあれば、今日いうコロタイプ刷で、活字面と同時には刷れない。 平版であってみれば、凸の活版 (文字面)とは印刷工程がちがう。 一巻二号最後にみえる山本鼎 「煤煙と生物」 刷りものをあちらへ運び、 (道灌山の死木とあ

することで高い願望を実現しようとする。そのことで、読者に届く一冊の雑誌が、一頁一頁の印刷に至るまで同人たちの制作物となる。 カットを入れたいという、当時の通常の印刷工程では困難な注文が、自分たちの手で機械を操ることで実現される。彼らは、 しかも、 版を自分たちで作るだけではなく、それを印刷する工程も他人の手に委ねてしまわない。『ユーゲント』のように活字面の中に挿画や 詩なり美術評論なり、その雑誌の記事を書いているのも、同人たちなのである 分業を回避

先に、 複数の領域を自分の専門領域にしてしまう行為であり、例えば ある領域の専門家が、 専門外の別の領域に手を出すことを 〈統合〉とでも呼ぶべきだろう。彼らは、雑誌そのものを、 〈越境〉と呼んだが、これは、 単なる〈越境〉にとどまるものではな 自分たち

の手作りの制作物として完成させようとしていた。

専門化し、 く見渡せるだろうか。 や画集において、 いうものは、 近代社会では、 カンバスに絵を描くだけなら問わなくてすむ疑問に直面していくことになる 他の職掌との境界は越えにくいものになっていく。 どこにどのように存在するのか。 その体制が整い始めた時期であった。体制は次第に巨大なものとなり、 芸術作品を取り巻いて、 自分の関与できない部分を大きく抱えたままで、 制作者と享受者をつなぐ体制が作られていく。 否応なく近代化が進み、 しかし、 表現主体は、よく創作をなしうるだろうか。そもそも表現主体と 限られた小さな領域の仕事だけをしていて、 体制の整備が押し進められていく環境の中では、 分業が必須となる。それぞれの分担する職掌は 明治三〇年代・四〇年代は、 芸術というものがよ 美術展や美術雑誌 芸術に志す者た

は 趨勢に逆行する方向を取ることで、 限りの世界を手に入れてみることで、 とである。 明 整い始めた体制にあらがう批判性がある。 '星』のように多くの分野や職掌の専門家を糾合して「一大殿堂」を築き上げようとすることは、 事実、 『明星』 0) 〈協働〉 体制に対して、また自分自身に対して、 自分という表現主体について問い直そうとしていたと考えられる。『方寸』の芸術運動は、 の下で、 体制の整備に向けての前進が成し遂げられていた。これに対して、 『方寸』 の同人たちは、 できる限りの分野や職掌を 問いかけと挑戦を行なうものであったといえる。 〈統合〉して、 近代的な体制の整備に参 自分たちの領略 『方寸』の芸術運動に 画するこ 時代の

芸術というものに関わって、 極をなすような運動が行なわれていることは注目に値する。そして、この二つの雑誌の対照的な芸術運動を見ていくと、近代の日本が 豊饒な 〈協働〉をなしとげた いかに多くのものを獲得しなければならなかったかが見えてくるように思われる。 『明星』と同時期に、 『明星』 から分岐する動きとして成立した『方寸』において、それとはまったく対

試行の場であり、 はやがてそれぞれに西洋に留学していき、 ただ、『方寸』 特殊な運動でもあっ の芸術運動は、 それぞれの芸術に対する模索の場であったといえるだろう。 た。 他の多くの芸術家も参加しうるような、 同人たちが志向を共有するだけではなく、 自分の進路を決定していくことになる。 持続可能な運動ではない。 柏亭・鼎という印刷業に精通した同人がいたからこそ可能 「方寸」 は、 後の歩みを異にする同人たちの青春期の 「方寸」 の同人たちにしても、

4 『方寸』における美術批評の展開

者の展覧会評について見ておきたい。 ような美術評論のあり方の変化については、『白樺』誌上の美術評論を調査しながら、機会を改めて考えることとしたい。ここでは、前 に拠って、評論や美術史を抄訳したものが増えてくる。そして、大正期になると原書からの翻訳書が続々と刊行されるようになる。その 掲載される美術評論や美術紹介を見ていくと、上田敏のように学んだ知識や理論を自分の見解として著わしたものとは別に、西洋の原書 さと翻訳の多さである。後者の翻訳については、美術評論・美術史関係のものが多く、ほとんどが柏亭によるものである。当時の雑誌に 『方寸』は頁数の少ない小冊子であるが、多くの美術関係の記事を掲載している。その中で特徴として挙げられるのは、展覧会評の多

して、『白樺』が主宰した南薫造・有島壬生馬滞欧記念絵画展覧会がある。 対象となっている展覧会は、白馬会展覧会・太平洋画会展覧会・文展が中心で、他に、東京勧業博覧会・東京美術学校成績展覧会、そ

『明星』の場合に倣って、掲載された展覧会評を表形式で示してみよう。

[表2] 『方寸』に掲載された展覧会評

加者を「・」で列記し、個人評の場合はそれぞれの記事の執筆者を「/」で列記した。) (評がない場合も、複数の出品画(写真版)が掲載されている号については、参考のために項を立てた。評者の欄は、 合評の場合は参

太平洋画会			白馬会		展覧会名
第七回	第六回	第一三回	第一二回	第一一回	回数
三巻五号	二卷五号	四卷五号	三巻四号	一卷六号	掲載巻号
一九〇九・七	一九〇八・七	一九一〇・七	一九〇九・五	一九〇七・一一	発行年月
合評	合評	個人評	個人評	合評	合評・個人評の別
穂・恒友柏亭・一磨・守衛・白羊・鼎・未醒・百	未醒・鼎・白羊・柏亭	鼎/恒友/散昧/未醒/繁二郎	白羊/恒友/鼎	匿名四人	融地

見して明らかなのは、評者のほとんどが『方寸』の同人であることである。太平洋画会の画家や交友のある杢太郎・白秋などが参加 〜七三·三、三彩社)の各巻の「解説」に掲載されている。 石井潤 二方寸」総目録」 の推定に従った

スタ 年刊 1000	第八回	四卷五号	一九一〇・七	個人評	鼎/恒友/散昧/未醒/繁二郎
太平洋画 会	第九回	五巻三号	一九一一・七	評はなく、出品画(写	(写真版) のみ掲載。
	第一回	一巻七号	一九〇七・一二	個人評	繁二郎/鼎/柏亭
				個人評	· 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生 生
T E	第二回	二卷八号	一九〇八・一一	合評	恒友・荘野宗之助柏亭・真夫・白羊・鼎・未醒・繁二郎・
 了 <i>更</i>				個人評	未醒/一磨/恒友
	第三回	三巻九号	一九〇九・一二 一二	合評	磨・杢太郎・白秋白羊・未醒・恒友・柏亭・鼎・百穂・一
	第四回	四巻八号	一九一〇・一二	個人評	恒友/未醒/鵬心/繁二郎/一磨
東京勧業博覧会		二号一号・	六一九〇七・五、	個人評	恒友
		二巻四号	一九〇八・五	個人評	鼎
展覧会 東京美術学校成績		三巻四号	一九〇九・五	個人評	白羊/百穂/原生(投稿)
		四卷三号	一九一〇・四	個人評	恒友
覧会 馬滞欧記念絵画展 馬港欧記念絵画展	会第一回) 美術展覧	四巻六号	一九一〇・八	個人評	正宗得三郎/柏亭
*評者名については、	社)の各巻の、誌上では雅	「解兇」こ場に)の各巻の「解兑」こ掲載されている、「中閏「「ト:誌上では雅号や別名で示されているものもあるが、	〜七三・三、三多士)の各巻の「解兑」こ掲載されている、石中閏「「方寸」忩目禄」の隹定こ従った。評者名については、誌上では雅号や別名で示されているものもあるが、表中での記載は、『「方寸」復刻	の推定こ送った。は、『「方寸」復刻版』(全五巻、一九七二・七は、『「方寸」復刻版』(全五巻、一九七二・七

ここでも、〈協働〉とは反対の方向性が見出される。 した例はあるが、基本的に、同人内の合評であることが知られる。『明星』のように、外部の専門家や学識者を招いているのではない。

感想が交換されている。 評の文章と図版とが共存している。批評の対象は同じグループの制作者たちの作品であるが、仲間褒めをするのではなく、率直に意見や 評の頁には、この展覧会に出品された、鹿子木孟郎「老人」や河合新蔵「河畔」などが写真版で組みこまれており、 同人たちの多くが所属する太平洋画会の第六回展(一九〇八(明治四一)・五・一七~六・一四)に対する合評が、『方寸』第二巻第五 (同・七)に掲載されている。この「太平洋画会展覧会合評」の出席者は、小杉未醒・山本鼎・倉田白羊・石井柏亭の四人である。合 『明星』と同様に、

柏亭の作品(「浅草寺」「堀」「秋日田家」「舞姫」「二月堂」「信濃の高原」)に対する評の一部分を引用する。

白 『堀』には何だか五姓田君の画に似過つた様なものがある。

ある。 峡 あの橋の辺などは奥行に乏しい。総じて曰ふと水絵の方がい、水絵の方は複雑で含蓄があるのに、 油絵の方は単純で浅薄の感が

.... 併し油絵の方が刃切れがよくて明快だ。水絵の方はぐしや~~する気未 併し油絵の方が刃切れがよくて明快だ。水絵の方はぐしや~~する気

味がある。『舞姫』はいゝと思ふ。

白 『舞姫』はよくあ、奇麗に描けたと思ふ。奇麗で卑しくない処がい、。

僕は水絵では『二月堂』が好きだ。

峡 僕は『舞姫』を左様善いとは思はない。『信濃の高原』が一番気に入つ

てる。

州 人によつて選択が大分違ふものだな。

未 石井君の絵には怜悧と云ふことを感じる。いつか慣用手段が出来ると

云ふ様なことがありはしまいか。

は

「峡南」山本鼎であり、水彩画の方がよいとする。未醒は逆に、

油絵がよいと評価する。

水彩画でも、それぞれの評価が異な



図版⑩ 石井柏亭「舞姫」※

未

僕は

ŋ あいながら、 俎上に載せられている柏亭がむしろ評価の違いに驚いている。 歯に衣着せぬ意見交換をしている様子がうかがえる。 最後の未醒の発言は、 仲間への忠告であり、 親しい者同士が、 信頼し

する批評の一部分を引用してみよう。 される。 家の上からの評価であったのに対して、ここには、上からの押しつけではない、プライベートな仲間たちの批評の場が成立している。 の本音をぶつけあって切磋琢磨するという目的が認められる。 第三巻第五号(一九〇九 つまり、この合評には、外に向かって評を公表し、作品の価値を論じるという目的だけではなく、仲間同士が意見を言いあい、 参加者は、 石井柏亭・織田 (明治四二)・七) には太平洋画会第七回展 一磨・荻原守衛・倉田白羊・山本鼎・小杉未醒・平福百穂・森田恒友である。 『明星』での展覧会評が、たとえ好意的であったとしても、 (同・六・四~二九)に対する「太平洋画会展覧会合評」 やはり柏亭の作品に対 名のある美術

鼎 どうしても水絵の方がずつとい、やうだ。

白 僕は 『晩春』が水画の中で一番いゝと思ふ

守 僕はあの『奈良の街』がすきだね

『道頓堀』を取らない。あの背景や『野崎道』

の樹の葉などは何だか人に不安の感を与へると思ふ。

__ 『道頓堀』 一は遠近法が違つて居ると思ふ

鼎 **『道頓堀』** は女の顔の表情などはい、けれども、 手で打破して居る。それが為めに全体の表情を傷けて居る。

守 放つて置いた方がよかつたらうに 柏

手は実際失敗つたのさ。拙いなと思つて気にしていぢつたら益悪くなつてね。

道頓堀」に対する鼎の批判に対して、柏亭は自分の失敗を素直に認め、 「守」荻原守衛はそれを受けとめる。 やはり、 仲間たちの場と

呼べる親密さが特徴的である。(54)

方、 白馬会に関しては、第一一回展(一九〇七 (明治四○)・一○・七~一一・一五) に対して、第一巻第六号 (同・一一) に

「□」「○」「×」「△」という四人の匿名による「白馬会展覧会合評」 東京勧業博覧会(同・三・二〇~七・三一)では、審査に対する不服から、 が掲載される。この時期には、 太平洋画会は抗議の決議を挙げ、 白馬会と太平洋画会との反目は強 褒賞を返却するという

とは、『方寸』が、メディアとして開かれた場である一面と、プライベートな仲間たちだけの場であるという一面とを併せ持っていたこ 三年第二号 品の図版は、 も我々を失望せしむること甚しきものであつた」という言があるが、出品作品に対する個々の評は必ずしも貶評ばかりではない。出品作 事件が起こっている。匿名の合評となったことには、その対立の影響もあったと考えられる。冒頭には、「今秋の白馬会展覧会は案外に 『方寸』は太平洋画会系の美術家たちの作り出した同人雑誌として、一定の党派的な偏りがあったことは否めないだろう。そのこ (同・一二)が「展覧会画集」として刊行されていた。専門外の寛が主宰して両派を共存させていた『明星』の中立性に比べ 写真版ではなく、「戯画」で、黒田清輝「野辺」などが紹介されるにとどまっている。一方で、先に見たように、『光風』第

評を並べて掲載し、出品作も三点が写真版で紹介され、展覧会評としてよりふさわしいものになっていく。(55) 次の白馬会第一二回展(一九〇九 (明治四二)・四・一六〜五・一二) に対しては、第三巻第四号 (同・五) に白羊・恒友・鼎の個人

疑念や焦燥や嫉妬を生むことになる。 員の人選をめぐって紛糾し、制作者たちに活気を与える面もあったが、多数の落選作品が生まれ、予想外の作品が褒賞を受けることで、 査と展覧会の創設によって大きく変化する。自分たちの作品が、官の審査委員によって一律に価値判断されるという制度は、まず審査委 年一〇月二五日から一一月三〇日まで開催された。それまでの白馬会と太平洋画会が競い合う分立の状況は、文展という中央集権的な審 『方寸』の展覧会評において、もっとも大きな注目を集めているのは、創設期の文展である。第一回の文展は、一九〇七 (明治四〇)

術」の中で、次のように述べることになる。 夏目漱石(一八六七―一九一六年)は、後に、第六回文展(一九一二(大正一)・一〇・一二~一一・一七)に取材した「文展と芸

持に帰着するのか、自分はまだ篤と其辺を研究してゐないので何とも云ひかねるが、兎に角斯う八釜しい機関にして仕舞はれる以上 みではない、 文展が今日の様に世間から騒がれ出したのは、当局者の勢力に因るのか、それとも審査員の威望に基づくのか、又は新聞紙の提灯 芸術家も自家本来の立場を新たに考へ直して、文展に対する態度をしかと極める必要がありはせぬかと思はれる。 一般の社会も亦広い芸術と狭い文展の関係を、大体の上で呑み込んで置かないと、善意に芸術を誤まり、 かねて自己を 単に芸術家の

して批判的な姿勢を持っていた『方寸』が、この文展に対してどのように対応していったかを見ていきたい 美術作品に対する批評の未成熟という問題に対して、美術界が次第に成熟を遂げる中で内部から作品を評価するシステムを作り上げて 誤まる訳になる丈である。 いち早く官の主導によって、文展という評価システムが出来上がってしまう。整備されつつあった制度やメディアに対 (中略) 文展は、 既に法外な暴威を挟はさんで、 間接ながら画家彫刻家を威圧してゐると見ても宜からう。

事で埋められている。 論の評論」という、 ど文展の出品作六点を写真版で紹介し、 公設美術展覧会出陳の洋画に対する固理窟」と鼎「第壱回公設美術展覧会の西洋画」を掲載し、二等の褒賞を受けた和田三造 『方寸』第一巻第七号(一九〇七(明治四〇)・一二)は「秋季展覧会号」の名を冠し、第一回文展にかかわって、 各新聞に発表された展覧会評に対する批判文を掲載している。この号の十二頁のほとんどが第一回文展にかかわる記 「文部省展覧会妙作」と題する戯画 (柏亭・恒友) を挿み込む。 さらに、柏亭 坂本繁 (無署名 郎 「南風 第 0) 評 口

強 ディアに対しても、 会審査の標準が何の辺に置かれしやを知る能はざる事なり」と述べ、 続けて出品作を評している。『スバル』での杢太郎の評論と同様の考え方である。文展の審査については、「此に最遺憾とする処は同展覧 大罪悪を犯しつ、ある」と糾弾している。 坂本は、 批判が表明されている。(57) 「各個作品論に移るの前先づ吾人の取捨する標準を述べざる可からず」と言い、 「新聞雑誌は、 人に向つて強ふ可からざる性質の自我感を以て、実際には自由自在に人を左右しつ、自ら知らずして 不透明な価値決定の制度と、内実を備えないままに権威を持ち始めるメディアとに対して、 評価基準の不透明を非難している。 自分の評価基準を抽象論的に展開し、 さらに、 展覧会評を報ずるメ それに

多くの空虚ありしを思ふ」と批判している。 それぞれの作品について詳しい批評を記している。 べ、「僕は いては、 鼎は、 先の繁 展覧会の開設についてアイロニックに「国家の有益、 『南風』 一郎は の人物が海と関係なく、 「近来愉快の作」と評価していたが、 伝馬舟と交渉もない、 個々の作品についての評には、 鼎は、 画家の歓喜、 只々人を威嚇するが如き風貌を備へたるを見て、氏が製作の基礎に猶 応は 「敬服」 はた又出品の多趣味素より期する所である」と述べた上で、 を表明しながらも、 批判的な評が多い。 二等の褒賞を受けた「南風」 「やたらに力瘤の立つた画」

「評論の評論」 は、 各新聞に掲載された文展評を詳細に点検し、 『時事新報』 『日本』 『読売新聞 『東京朝日新聞 『都新聞』 な

で あ₍₅₈ 日』の菊水とか云ふ人も分らずやの方だ」などと、一人一人の評者の品定めをしていく。柏亭の新聞(マス・メディア)への批判は痛烈 指摘して居るに過ぎなかつた」と述べる。また、それ以外の新聞の評については、「『日々』の黒眼生の評は当つて居ない」、「『東京毎 どの展覧会評は「概して其当を得て居た様である」が、「多く根本の問題に論及することなくた、表面的の処感を述べて表面的の瑕疵を

会評を載せ、 多く、同人たちの生の声の発信基地という側面にあるといえる。『方寸』は、同人たちが受動から能動に転じるための場なのである。 者であり、審査され批評される立場にある同人たちが、審査の結果に対して異議を申し立て、新聞等で報道される展覧会評に対して反論 する場として機能している。『方寸』の存在意義は、展覧会情報の報道というメディアとしての側面だけにあるのではなく、むしろより そのように、『方寸』は、自分たちが応募し、審査された展覧会の様子を、文章と図版で伝え、かつ論じる。つまり、『方寸』は、 『方寸』第二巻第八号(一九〇八(明治四一)・一一)は、第二回文展(同・一〇・一五~一一・二三)についての合評と杢太郎の展覧 出品作品を図版で紹介している。この第二回の文展に際して、柏亭は三点の作品を応募するが、「大きな力作「男体山」と

者の一人であった。(中略)憤慨は私を駆って「方寸」二巻八号巻頭にかなり激越な「方寸言」一篇を執筆せしめた。 特に自分の特技として多少自信もあった水彩が落されたことを不満とした。信州で箒草の前に立つ少女を描いて来た山本鼎も落選 水画とが落され、僅かに「火の跡」が入選したことには大いに不満であった」と記す。

その「一方寸言」には、二等の褒賞を連続して獲得した和田三造の「煒燻」に向けた次のような発言がある。

日つて装飾的構図に重きを置いたものでもない。斯う体格の堅固なものばかり集まつて居る事がそも〈~不自然である。 名も高い鍛冶工場にしても日本の労働者の真正な生活状態は窺はれぬ其場面は実地から『仕切』られたものではなく、 さうかと

だ、虚偽の画だ。豪も実生活に触る、処がない。

の八人が参加する。「十月十八日夜田端小杉未醒画室に於て」、展覧会の目録を見ながら、 同号の 「第二回公設展覧会洋画合評」には、石井柏亭・高村真夫・倉田白羊・山本鼎・小杉未醒・坂本繁二郎・森田恒友・荘野宗之助 仲間たちが交わした合評であるという。

目見て非常にいやな感じがした」、鼎は「写実ではない」、恒友は「僕は和田君の人を赫さう赫さうと云ふ態度が大嫌ひだ」と言い、同人 この合評においては、その「煒燻」に対して、柏亭は「実地の研究の足らぬ画」と評するだけだが、 未醒は「どうしても赤過ぎる。一 思ふ。

うものが重要性を増してくる時代であったともいえる。 ように、『スバル』のように、芸術に志す青年たちが、個人として声を発信していくための小規模な場が形作られていく。同人雑誌とい 異議申し立ての機関という役割を果たしている。時代の急激な変化の中で、 きる場を必要としていた。未成熟な体制の整備に貢献した『明星』に対して、『方寸』は、 たちは口々に痛烈な批判を述べる。 官の制度やメディアの組織という巨大な体制が形成されていくとき、 納得できない審査に対しての疑念や反感が仲間たちの間で共有され、 制作者たちは、上からの抑圧に対抗して、自分たちの声を発信で 『明星』の「一大殿堂」が四分五裂していく先に、 未成熟なままに整備されてしまった体制への 『方寸』の場から発信される。 「方寸」

おいて、 ことになる。 方で、同人たちは、それぞれに独自の理想や目標を持つ別個の美術家であり、 鼎 黒田清輝の作品 兎に角黒田さんの画には真実に自然に動かされて画いたと云ふ処が見える。 展覧会評を通して、そのような同人間の理想や評価基準の相違が見える場面もある。 (「木かげ」「春の名残」「テリー氏肖像」) について、 次のような会話が交わされる。 自身の進路が明確になれば、 其画家魂とも名づく可きものに於ては場中第一だと 同じ「第二回公設展覧会洋画合評」に いずれ袂を分かってい

繁僕もさう云ふ風に感じる。

に見られぬ藍勝ちの緑などがあるために、 画 柏 **[面の技巧に露はれて居ることなどは僕等も認めて居る。** 勿 論 黒田さんの画に善い処のあることは僕等でも認めて居る。 僕等の同情の幾分は薄らいで居る。僕は今度の出品に就て曰へば鹿子木君の 併したとへば 自然に対する態度の親密なことや、 『木かげ』のやうな西洋染みた画趣や、 高雅な人品の何処となく 『春の名残』 『ローランス

の肖像』の方を挙げる。

鼎併し僕はどうしてもさう思はん。

竹 それは画の方向が違ふから仕方があるまい。

問題は、 柏亭は、 仲間同士での理想や価値観の違いをも浮かび上がらせてくる。 「画家魂」というような評価基準を認めようとはせず、 次には、 鼎が、 自説を弁明することになる。 批評における評価基準の

石井潤は、『方寸』の同人たちの結びつきについて、次のように述べる。

の関係を持つ親しい仲間である青年画家が、同人雑誌の発行という形で結びついたのは決して偶然とは言えないであろう。(の) 「方寸」の同人たちは環境・職場・所属団体などの面で、相互に色んな関係を持っていた。(中略)このように錯綜、重複する多く

場となっていく 異にしていく。結社の機関誌ではなく、リーダーになる人物はいても上下関係のない、仲間たちだけの同人雑誌が、青年たちの成熟する が集まって仲間を形成していく。一時、 『明星』のような、寛という主宰者の下に、結社の会員として集まるのではなく、個々の地縁的な結びつきの中から、共通項を持つ者 同じような目標に向かって歩みをともにする仲間たち。しかし、 いずれは、それぞれに進む道を

する。「第三回文部省美術展覧会合評」は、倉田白羊・小杉未醒・森田恒友・石井柏亭・山本鼎・平福百穂・織田一磨・太田正雄 杢太郎)・北原白秋による合評であるが、「机を取巻いて目録を繰りながら、『今度は誰々の何々をやらう』と云ふやうな形式にも倦きた 『方寸』第三巻第九号(一九〇九(明治四二)・一二)は、第三回文展 同人会場へ繰出して作物に面と向つた時、自然に発した言葉を書き留め」ようとしたものであるという。 (同・一〇・一五~一一・二四) を、 合評・個人評と図版で紹介

其黒山は重たげに次ぎへ次ぎへと移つて行く。 大分声も高く話が八釜しくなるにつれて、僕等の周囲には美術学校や研究所の学生が群をなして、黒山のやうになつて来た。而して

と述べ、「合評」は柏亭の編集によるところが大きいことを示唆している たとは考へられない」として、「会場での合評もたしかにあつたが、帰りに立よつた白梅亭での合評が主に記録されたとも考えられる_ 想の中で、よく覚えていないとしながらも、「多くの見物人の居る中で、良い絵だとか悪い作だとか、遠慮もなく傍若無人な言詞がいへ このような開放的な批評の場もまた、美術をめぐる批評を成熟させるためには有益であったかもしれない。ただ、織田

記録は常識的に修飾された感じになつてゐるが、其席にゐた私は、はるかにすごい批評を聞いた。 いほど、 遠慮なものは公表されないから、多くをカツトして、常識的に直したことは察しられる。今ならばテープレコーダに吹入れて置きた 深刻な高度な合評会だつたと思ふ。(61 雑誌は世間に出すもの、

後の「白梅亭」における仲間たちだけの席で、激しい議論がたたかわされている様子が想像される。 仲間たちの間に白熱した応酬が繰り広げられていたのだろう。外の社会や読者を意識する必要のない、「深刻な高度な合評 感情的なしこりなど顧慮する余裕

会」が、そこに現出する。 その合評会が済んだ後の酒席の様子を織田は詳しく記しているのだが、このような熱い集会が、「パンの会

に直結している

あったにしても、木下杢太郎からの働きかけに「方寸」同人が動いたという方が本当であろう。 パンの会の創始は「方寸」の集まりで出た話に基づいたように野田 (野田宇太郎 -引用者注) も記しているが、それは事実で

語り合おうではないかというのがその緒であったに相違ない。(62) 仏国印象主義者と文人のカフェー・グエルボアの会合のようなものを持ちたい、そうしてそこで酒を呑みながら自由に美術文学を

文中に引かれている野田宇太郎は、「パンの会」の特質について、次のように述べていた

であつたことは注目せねばならぬ。(63) ねた。 この明治四十一年の終り頃には、他に文学者の会合が無いわけではなかつた。外国の「サロン」のやうな会合はあちこちで催されて 会とかが著名なものであつた。それらがパンの会と違ふところは、 のにすぎなかつたと云ふことである。 鷗外を中心とする観潮楼の歌会とか、与謝野夫婦を中心とする新詩社とか、松岡国男 パンの会の性格は全く違つてゐた。単なる会合ではなく、 あくまでも社交的な雰囲気のもとに行はれたサロンの微温的なも (柳田国男)の家にあつまつた後の龍土 内に情熱の爆発力を含んだ「運動

は至っていないが、 上凡骨・永井荷風・谷崎潤一郎らも顔を見せる。この集会は、次第に無軌道な酒宴に傾いていき、「芸術運動」 る。柏亭らと杢太郎を中心にして、『スバル』の北原白秋・高村光太郎・吉井勇らが参加し、 える。「パンの会」に多くの若い芸術家たちが集まってくるのも、『方寸』が作ってきた仲間たちの場に魅力があったからだと考えられ たとは言い難い。しかし、『方寸』の同人たちの結びつきをきっかけとして「パンの会」が発足したことは、大きな文学史上の足跡とい ことは確かである。 『方寸』の文学面については、杢太郎や白秋の寄稿を取り上げて、そのことを評価する見解もあるが、新しい動きがそこで作り出され(GL) 『白樺』 芸術を志す同時代の青年たちが、公的な社交の場ではない、 が登場するのも、そのような時代状況においてである 仲間たちとの率直な交流の場を求め、作ろうとしていた 上田敏・小山内薫・蒲原有明、さらに、 としての成果を上げるに

対応しながら、 『明星』における文学と美術との〈恊働〉が、当時の時代状況の上に成り立つ一回限りのものであったように、『方寸』の同人たちの 相似性よりも相違性を際立たせている。 方向性を異にするものであった。そのように、『明星』『スバル』『方寸』という文芸雑誌における文学と美術との関わり いくつもの条件に支えられたものであり、長く継続できるものではなかった。二つの芸術運動は、同じような問題に

体制の整備に伴って形成されていく観衆の中から、特定の画家や作品に対して、個性的な感銘を受ける享受者が生まれてくる。 れまでに見てきた美術界という制作者の側の問題と並行して、美術作品を受け取る享受者の側にも、 蒲原有明は、 この時代の美術を取り巻く環境にかかわって、もう一つ見ておきたいのは、作品の受け手の側に起こっていた変化についてである。こ 青木繁の絵画に接したときの衝撃を、次のように述べている。 急速な変化があり、成長があった。

わたくしが青木君の画に初めて接したのは、明治三十六年の秋、普通一般の絵画愛好者の後に踉いて行つて、上野で開かれた白馬

会を観た時である。青木君の以前からの友人を除いては、誰でもこの時初めて青木君の異様な芸術に接したのであるが、わたくしの

心は殆ど何物をも弁別することの出来なかつた最初の一瞥から止めどなく顫へてゐた。(6)

だそれほどの感動は語られていない。感動は、青木と接し、彼の絵を見続けることで強まっていったと考えられるが、この感動が起点と 感を為すは青木繁氏が作品なり。材を印度神話に採りたるは珍とすべし」としつつ、「氏が夢思は未だ形を成さざるが如し」とあり、(60) 明の見た青木の作品は、白馬会賞を得た「黄泉比良坂」「闇威弥尼」などであるが、当時執筆された有明の展覧会評では、「頗る異色の 有明は、「こんな名状すべからざる感動を受けたことは、ついぞこれまでなかつた」と言う。このときの白馬会第八回展において、 『明星』辰歳第一一号(一九〇四 (明治三七)·一一)の新体詩「『海の幸』(青木繁氏作品—白馬会)」が生まれていた。 有

を西洋のそれに近づけようとする文化的な施策を講じ、美術学校を作り、文展を創設する。そのようにして開設された美術展の観衆の中 等の高尚なる芸術界の作物」を掲載して、「此般の趣味を鼓吹し」ようとしていた。明治政府も、 与謝野寛は、 『明星』第九号(一九〇〇 (明治三三)・一二) において、「趣味なきの国民」という「弊風」を救うために、「絵画、 近代化の名の下に、庶民の教養や趣味

異」があることを指摘する。

から、 れ Ļ 自分なりの評価をして、 趣味や教養を高めることとは異なる、 新聞や雑誌の展覧会評における評価がどのようなものであれ、 独自の眼で美術作品に向かい始めるという現象が起こってくる。 心に響くような感動を体験する者が現われ始める。 それらとは無関係に、 享受者が自分で特定の画家や作品を発見 審査委員の評価がどのようなものであ

芸術」の中で、 漱石は、 第六回文展(一九一二(大正一)・一○・一二~一一・一七)を観賞し、その問題点と出品作に対する批評を述 坂本繁二郎の「うすれ日」に対して、次のような評を記している。 べた

此荒涼たる背景に対して、自分は何の詩興をも催さない事を断言する。それでも此画には奥行があるのである。さうして其奥行は凡 て此一疋の牛の、 寂寞として野原の中に立つてゐる態度から出るのである。牛は沈んでゐる。もつと鋭どく云へば 何か考へてゐ

奥行」について、 この評に注目して、 漱石は別の絵の評の中で、「筆の先で拵らえる意味の濃淡ではなくつて、全く精神作用から来る深さ」と説明して 陰里鉄郎は、 通常の新聞や雑誌の評に比べて「著しい違い」があると述べ、それも「基本的な見方、 視座の

る。「うすれ日」の前に佇んで、少時此変な牛を眺めてゐると、自分もいつか此動物に釣り込まれる。さうして考へたくなる。(6)

ある。 うとする態度をつらぬいている。(88 多くの評者は絵画の主題、 れた結果だけで論評しているなかで、 絵画を人生のさまざまの側面から切離してしまっていたのに対して、漱石は人生そのもののなかに、その現実のなかにとりこも そこには画面を、 いたるところで人間生活のなかに呼びこんで眺めている漱石の姿勢がうかがえる。多くの評家が専門家的 構図、 色彩、 デッサンなどの表現技術上の問題に拘泥したり、 漱石は、 (中略) 静かに立っている牛に思索する姿を見出したりしたことを語っているので 品格、 気品、 画品といったものを画 面に現

自覚的に持てるようになることこそ、 文展の審査や展覧会評はパブリックなものとして、公正な評価基準に基づくものであることが要求される。 好き嫌いや主観性の強い独自の眼で美術作品を見ることは妨げられてはおらず、むしろ一人一人の受け手が、 そうあるべきことを主張するものであった。しかし、 文化的な成長であったといえるだろう。 享受者の側には、それぞれの享受者の個性的な評価があって差し支えはな 杢太郎 自分なりの評価基準を で評論

芥川龍之介 (一八九二—一九二七年) は、一九一三(大正二)年から一九一五 (大正四) 年ごろを中心に、 文展・二科展 再興院展

フューザン会などの展覧会にしばしば行って、友人に感想を書き送ったりしている。この時代のこのような動向について、安藤公美は

「一九一○年代前半は、展覧会という新しい文化的なふるまいの誕生の時でもあった」と述べる。 展覧会とは、絵を観賞するだけでなく、絵の善し悪しを個人のレベルで見極めることでもあり、またその絵から何かを感じ取ること

が出来るか否か、内的な衝動となるまでに感想を述べることまでをも要請する場となる。(6)

なっていたといえる。芸術が日常的な文化として定着し始め、自由な享受が可能になっていたのである。 としても、どこまで自分が感動できるのか、どこまで自分の評価が下せるのかという、より主観的な感受性や鑑賞力が問われる時代に 持てているのかどうか、受け手の側が自分を鍛え、試す機会となっていく。芸術に対して、それを正しく理解することが前提としてある を問う試験のような役割を持ってくる。自分が、輸入された新しい文化をどれだけ理解できているか、そして、自分なりの評価や見方を 美術の展覧会だけではなく、演劇の公演や音楽会も同様なのであるが、明治の末年頃には、それらのイベントは、享受者の資質や能力

であるかは、彼が知り合いの画家に描いてもらった、実家の客間にある「欄間の周囲に張つた模様画」に対する見方からうかがうことが 人物であり、「大きな画帖」を繰りながら、「ブランギン」の絵に見入る人物として造形されている。代助が、いかに自由な絵画の享受者(初)の一、(70) 漱石の「それから」の主人公代助は、展覧会に行って、「青木と云ふ人が海の底に立つてゐる脊の高い女を画いた」絵に感銘を受ける

はかくして、下手な個所々々を悉く塗り更へて、とう (^ 自分の想像し得る限りの尤も美くしい色彩に包囲されて、恍惚と坐つてゐ しばらくすると、其色が壁の上に塗り付けてあるのでなくつて、自分の眼球の中から飛び出して、壁の上へ行つて、べた~~喰つ付 く様に見えて来た。仕舞には眼球から色を出す具合一つで、向ふにある人物樹木が、此方の思ひ通りに変化出来る様になつた。代助

作品は身近なものとなり、同時に、受け手の感覚や心に入り込んでくるものになってきていた 享受者は、自分の主観に従って評価するだけではなく、好みのままに作り変えてしまうほどの自由を持ち始めていた。それほどに美術

最後に、志賀直哉の作品の一節を見ておこう。

自分は汽車が北千住を出る頃から、Mの買つて来たロダンの本の挿画を見だした。最初は捕へられてゐる自分の気分から、

いて行かうとして居るやうに感じた。自分の心は不思議な程に元気になつた。(「和解」十一) (72)分は腹の底に湧き上つて来る亢奮を感じた。自分の気分は気持よく解放された。自分は自分の心がロダンの心を求め、それへ飛びつ れに惹き込まれて行かなかつた。然し暫くすると段々に惹き込まれて行つた。自分はロダンの芸術の持つ永遠性を沁々と感じた。

動が展開されるとすれば、それはどのような芸術運動になるだろうか。 準の問題は、 くという進歩が実現されていく。そのような享受者が数多く誕生してきていたのである。もし、そのような受容の場を基盤として芸術渾 公正で客観的な評価基準を求める制作者の側の進歩とは別に、享受者の側では、芸術に対する自分なりのゆるぎのない見方を獲得してい ダンの画集に掲載された彫刻の写真図版に見入ることで、主人公は囚われた気分から解放され、元気を取り戻す。美術作品の評 美術界の体制の問題として重要であるが、自由に作品を評価できる目を持った享受者にとっては重要な問題ではない。

状況の下に、 芸術運動については、 研究者の道に進む者もいる。従って、『白樺』の美術との関わりを支える基盤は一つではないが、 長した享受者を読者として持ったことを基盤として成り立っていたのではないかと考えられる。『白樺』の西洋美術の紹介は、 ど美術界の動向に関わる局面もある。有島生馬のように文学と美術とを兼業しようとする者もおり、児島喜久雄のように実作者ではなく 『白樺』における文学と美術との関わりは、多種の局面を持っている。中には、岸田劉生のような制作者の側の局面があり、二科会な 同人たちが、西洋美術という分野に〈越境〉していくことで生まれたものではなかっただろうか。 記事を執筆し、 雑誌を編集する同人たちが、成長した享受者として美術作品に接していたこと、そして、 西洋美術の紹介や美術展の開設などの その時代 同じく成

起と美術家の側からの提起とがそれぞれに特色のある、そして、それぞれに驚くほど異なる文学と美術との結合を実現していく。その多 した。しかし、その文学と美術との関わり方は、それぞれに大きく異なっていた。急激に変化していく状況の下で、文学者の側からの提 『明星』『方寸』『白樺』は、文学と美術とを共存させた雑誌として共通点を持つものであり、それぞれに芸術運動と呼べるものを展開 相違性、 独自性に目を向けていきたいと思う。

注

 $\widehat{1}$ 志賀直哉 「蝕まれた友情」(『世界』一九四七 (昭和二二)・一~四)。 引用は、『志賀直哉全集』第七巻(一九九九・六、岩波書店)による。

- 2 石井柏亭 『柏亭自伝』(一九七一・七、中央公論美術出版)、一〇六—一〇七頁
- 3 石井柏亭「パレツト日記」(『明星』辰歳第九号、一九〇四(明治三七)・九)にも旅行の様子が詳しく記されている。
- 4 土方定一「明治浪漫主義文学に於ける新詩社の位置」(土方著『近代日本文学評論史』普及版、一九三七・四、西東書林)、二一九頁
- 土方定一「明治浪漫主義文学に於ける新詩社の位置」(前掲)、二二一頁
- 5
- 6 匠秀夫「美術と文学の関連」(匠著『近代日本洋画の展開 近代日本洋画史序説』再刊本、一九七七・二、昭森社)、一九六頁

7

匠秀夫

「雑誌「明星」と近代美術」(匠著『近代日本の美術と文学

8 匠秀夫「美術と文学の関連」(前掲)、一九六頁。なお、木股知史「「明星」と美術」(木俣著『画文共鳴 『みだれ髪』から『月に吠える』

明治大正昭和の挿絵』、一九七九・一一、木耳社)、四八―五三頁

いた。このとき長原と知り合ったことが、後に白馬会の画家たちと知遇を得る一つのきっかけとなったと考えられる」と指摘している。一一

へ』、二○○八・一、岩波書店)では、「一八九三[明治二六]年、鉄幹は、二六新報の記者となったが、社員としてすでに止水長原孝太郎が

- 9 青木茂「戊辰戦争120年と1900年の浅井忠」(明治美術学会編『日本近代美術と西洋 術出版)、一一三頁 国際シンポジウム』、一九九二・四、中央公論美
- 10 「巴里消息」(『ホトトギス』 一九○○(明治三三)・七、一○)、「巴里博覧会「浅井忠氏の説」」(特派員土屋元作)(『時事新報』同・八・七)。
- 11 丹尾安典「1900年パリ万博と本邦美術」(明治美術学会編『日本近代美術と西洋 版)、二六〇一二六一頁 国際シンポジウム』、一九九二・四、中央公論美術出
- 12 この間、寛と浅井の間にどのようなやりとりがあったのか、どのような経緯で『明星』に浅井の文章が掲載されるに至ったのかについては未 詳である。
- 13 匠秀夫「雑誌 「明星」と近代美術」(前掲)、九九―一〇〇頁
- 14 匠秀夫 一雑誌 「明星」と近代美術」(前掲)、一〇二頁
- 15 白馬会や 『明星』に関わっての研究文献として、匠秀夫「《朝妝》裸体画問題」(匠著『近代日本洋画の展開 近代日本洋画史序説』、前掲)、

野著 中村義一「美術における性と権力―裸体画論争」 『日本近代洋画の成立 白馬会』、二〇〇五・一〇、中央公論美術出版) (中村著『日本近代美術論争史』、一九八一・四、 などがある 求龍堂)、 植野健造 「白馬会と裸体画」

- 16 明石利代 「「明星」第八号の意義」(『女子大文学 国文篇』第三二号、一九八一・三)、一七―一八頁
- $\widehat{17}$ 与謝野寛 (同書「はしがき」)。引用は、 『新派和歌大要』(一九〇二 (明治三五)・六、 『鉄幹晶子全集』 第二巻 (二〇〇二・八、勉誠出版) 大学館)。実質的には、栗島狭衣が、「座談の筆記と詩稿とを輯めて」編集したもの 所収の本文による。
- 18 写真木版は、 木口木版の別称。 合田清がその技術を輸入し、明治三〇年代にはさかんに用いられた。
- 19 敏は、 画について解説文を書いている。なお、敏が られただろうと述べている。明石「「明星」第八号の意義」(前掲)、 が開いてきた文学芸術への関心のもとでの新しい詩歌創造に励もうとする」者たちであり、敏の活躍は 『明星』第一一号に写真版で掲げられた、「レムブラントの解体教授」(「ニコラース・テュルプ博士の解剖学講義」) 『明星』の評論活動の中心となったことについて、明石利代は、 一五頁 「何の違和感もなしに」受け入れ 『明星』 の同人たちは、「「文学 以下四点の絵
- 20 =; パン 陰里鉄郎は、「評伝藤島武二 「日本の油彩画」創造のながい歩み」の中で、 式を体験したことが藤島の油彩画の制作を飛躍的に発展させる契機となったのであろう」と述べている。初出は、 一艸堂)による。二六頁 二〇世紀日本の美術』第一一巻 『黒田清輝・藤島武二』(一九八七・五、集英社)。引用は、 『明星』 の表紙画や挿画の製作を担当し、 『陰里鉄郎著作集』第二巻(二〇〇七・一 『アート・ギャラリー・ジャ 「アール・ヌーヴォー様
- $\widehat{21}$ 与謝野寛・晶子合著『巴里より』(一九一四 日新聞』 一九一二 (明治四五)・二・一〇。 引用は、 (大正三)・五、 『鉄幹晶子全集』第一○巻(二○○三·一一、勉誠出版) 金尾文淵堂) 所収の 「パンテオンの側から」の文章。当該部分の初出は、 による。三八頁
- $\widehat{22}$ 児島喜久雄「藤島さん」(『填空随筆』、一九四九・五、 いる。二〇頁 全国書房)において、藤島武二についての回想の中で、 『明星』への投稿が言及されて
- (23) 吉田精一「解説」(『複製版「明星」』、一九六四・九、臨川書店、付録)、三頁
- 24 岩切信 挿画については、 郎 『明治版画史』(二〇〇九・八、 匠秀夫「雑誌 「明星」と近代美術」(前掲)に詳しい言及がある。さらに、 吉川弘文館)、 二二五—二二六頁。 なお、 伊上凡骨の活動も含めて、 木股知史「「明星」と版の表現」(木俣著 『明星』

- 『みだれ髪』から『月に吠える』へ』、前掲)に印刷工程等にも注目した詳細な研究がある。一○九─一三七頁
- 25 この絵は、 は、 六号 矢崎千代治の「点紅」・三宅克己の「荒れ模様」(「荒模様」)・宇和川通喩「林」(「春の林」)・中沢弘光「箱根の山駕籠」の四点が、第三第 (同・一一) に写真版で掲載されていた。 白馬会第七回展(一九○二(明治三五)・九・二○~一○・二九)に出品されたものであるが、この展覧会に出品された絵画として
- 26 植野健造「白馬会と歴史画―藤島武二《天平の面影》―」(植野著『日本近代洋画の成立 の関係についての説明がある。一六〇頁。また、この論文では、「天平の面影」の制作過程や主題についての詳しい調査がなされている。 白馬会』、前掲)に、この図版の出所や現存の絵と
- 27 蒲原有明 み」(木俣著 「独絃調三首」 『画文交響 『みだれ髪』から『月に吠える』へ』、前掲)に詳しい調査研究がある。一七一―一七六頁 の他の二編は、ロセッティの詩の翻訳と、キーツの詩の翻訳である。この詩については、 木股知史「蒲原有明の試
- 28 刊行された雑誌と思われるが、詳細は明らかではない 『精華』第一巻第二号(一九〇三(明治三六)・一〇)は、「臨時増刊」として、第八回白馬会展覧会に対する八人の評を並べている。 が四号まで、第二巻が三号(一九〇五 英作「五年前と今日」・石井柏亭「白馬会展覧会」・黒田清輝「白馬会雑感(談話)」であるが、 有明・和田・黒田の五人の評を一部省略して転載している。なお、 「白馬会所感」・三宅克己「白馬会展覧会概評」・蒲原有明「所感」・浅井忠「白馬会展覧会小言 (明治三八)·三) までの計七冊が確認できる。白馬会や東京美術学校との関わりが強く、その周辺から 『精華』(発行は精華書院)は、一九〇三(明治三六)年一〇月創刊。第一巻 (談話)」・阪井犀水「白馬会展覧会雑感」 『明星』卯歳第一一号は、このうち敏・三宅 上田 一・和田
- 29 藤島武二「天平時代の面影」・三宅克己「暴れ摸様」(荒模様)・和田英作「編物」の三点である。加えて、次号の第一五号(一○・二四)に 小林萬吾 「難破船救助」・山本芳翠「伊藤侯肖像」の二点が写真版で紹介されている
- 30 岩村透が坂井犀水とともに『美術新報』 (二〇〇八・一二、藤原書店) に詳しい研究がある。 ディアとしての充実は、 から判型を従来のタブロイド版から菊倍判にあらため」、「写真図版をふやし」ていくと述べられている。二九五頁 これ以後のことである。岩村の編集については、 の編集を担当し、改革に努め始めるのが一九〇九(明治四二)年秋からであり、『美術新報』 誌面が一新され、 発行部数が倍増し、 田辺徹『美術批評家の先駆者、岩村透 「第一〇巻第一号(一九一〇年 ラスキンからモリスまで』 (明治四三) 年一一
- 31 田口掬汀「白馬会慢評(一)」、金子薫園「白馬会慢評(二)」。『新潮』第一巻第六号(一九〇四 (明治三七)・一〇) 掲載

- 32 小林萬吾「静」、 中沢弘光「冬の山麓」ほかが、 [新小説] 第一〇巻第一〇号(一九〇五 (明治三八)・一○) に図版で掲載されている。
- 33 収めたCDが添付されている。また、美術全般についての新聞報道の変遷については、 竹田道太郎 新聞での白馬会展覧会の報道については、植野健造『日本近代洋画の成立 『新聞における美術批評の変遷』 (朝日新聞調査研究室報告社内用五二、一九五五・二、後にゆまに書房より復刻刊行、二〇一〇 白馬会』(前掲)に、「白馬会関係新聞記事一覧」があり、記事を 『東京朝日新聞』 の美術関係の記事を丹念に調査した、
- 34 に筆技に適用せられる」とある。三七二頁 『美術辞典』(石井柏亭・黒田鵬心・結城素明編) 「美術的作品が大きく案出せられ、 又は強く大胆に取り扱はれた場合に、それを形容してヴイゴラスであると言ふ。絵画に於いては、 一九一四 (大正三)・一一、日本美術学院) には、「ヴィゴラス (Vigorous.)」という項目が
- 35 を発表して反駁し、三宅は、同一八号(同・一二・一二)に「鹿子木孟郎君に答ふ」を発表して応酬している。この論争については、中村義 を発表して反論する。さらに、同第一七号 彩画専門」という主張があることを批判したの対して、水彩画流行の推進者であった三宅は、同一六号(同・一一・一一)に「水彩画専門」 『美術新報』第三巻第一四号(一九〇二(明治三七)・一〇・一五)掲載の鹿子木 「近代美術の 〈回り道〉 ―水彩画論争」(中村著『日本近代美術論争史』、前掲)に研究がある (同・一一・二五)に、鹿子木は、「三宅克己氏の『水彩画専門』と云ふ説を読みて 「偶感 (二)」において、 鹿子木が水彩画の流行を背景に「水 偶感
- (36) 匠秀夫「雑誌『明星』と近代美術」(前掲)、一八三頁
- 37 この文章は、 『精華』第二巻第一号(一九〇四 (明治三七)・一二) に掲載され、 この 『明星』 巳歳第二号に再掲載されたものである。
- 38 この絵については、 植野健造「想像力と表現法―青木繁 《海の幸》」(植野著『日本近代洋画の成立 白馬会』、前掲)など、多くの先行研究が
- 39 この詩については、 木股知史「蒲原有明の試み」(木俣著、 渋沢孝輔 『蒲原有明論─近代詩の宿命と遺産』(一九八○・八、中央公論社) 前掲書)等に詳しい言及がある 0) 「青木繁との出会いと日露戦争」の章、 ま
- 40 森登編「『光風』 目録」(青木茂監修、 町田市立国際版画美術館編 『近代日本版画の諸相』、一九九八・一二、中央公論美術出版)、 四九六-四四

九八頁。

- 41 北原白秋「明治大正詩史概観」。 引用は、 『白秋全集』第二一巻(一九八六・五、岩波書店)所収の本文による。七八―七九頁 初出は、『現代日本文学全集』第三七篇『現代日本詩集 現代日本漢詩集』(一九二九 (昭和四)・四、 改造
- $\widehat{42}$ 郎の「AB HOC ET AB HAC」では、「実は或事情の為めに其の当時止むを得ず為た僕の変名であつた」としている。 光太郎は、「左憂生」という仮名を使っている。そのことについて、『スバル』第二年第二号(一九一○(明治四二)・二)に掲載された、光太
- 43 高村光太郎「ヒウザン会とパンの会」(『邦画』一九三六・三)。引用は、『高村光太郎選集』第四巻(一九六七・一二、春秋社)による。八一 頁
- 44 「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」第二年第一号 第四号 (同・四)、「出さずにしまつた手紙の一束」第七号 (同・七)。 ①九一〇 (明治四三)・一)、「AB HOC ET AB HAC」第二号 (同・二)、「緑色の太陽_
- 45 田は 須田喜代次「、場、としての『スバル』―翻訳・創作の生まれる土壌―」(『国語と国文学』二〇〇三・二)、四頁。また、この論文の中で、 る」ものと位置づけている。八頁 「椋鳥通信」の性質について考察し、「鷗外ならぬ無名氏の通信として、『スバル』という場において、一回限りのものとして享受され
- 46 三年第四号、同・四)。「アンリイ・マテイス 郎訳)—」(第三年第一号、第二号、第四号、第五号、一九一一(明治四四)·一、二、四、 画評(J.-K.HUYSMANS)」(第二年第一二号、 「HENRI-MATISSEの画論(一)」、「同(二)」(第一年第九号、同第一○号、一九○九(明治四二)・九、一○)。「一八八一年の独立派展覧会 ―マルセル・サムバア―」(第五年第七号、一九一三(大正二)・七)。 一九一○(明治四三)・一二)。「痛ましき地獄の画家―(ARSENE ALEXANDRE作 五)。「三つの提議(ジエエムス、ホイスラア)」(第
- (47) 石井柏亭『柏亭自伝』(前掲)、一九七頁。
- (48) 石井柏亭『柏亭自伝』(前掲)、一九五頁。
- 49 筆なり。 同号に掲載された柏亭「パレツト日記」には、六月一六日の項に、「友人山本鼎君木口彫刻と絵画の素養とを以て画家的木版を作る。刀は乃ち 本号に挿したるもの是れ」と記されている
- (50) 小野忠重『版画』(一九六一·三、岩波書店·岩波新書)、一八四—一八七頁
- (51) 小野忠重『版画』(前掲)、一五六頁。

- (52) 石井柏亭『柏亭自伝』(前掲)、一九六—一九七頁
- 53 小野忠重「創作版画の黎明―方寸の人たち―」(『「方寸」復刻版』第一巻「解説」、一九七二・七、三彩社)、六頁。
- 54 荻原守衛は翌年四月に急死し、『方寸』第四巻第五号(一九一〇 (明治四三)・七) には守衛の追悼文が並ぶ。
- (55) ラファエル・コラン「弾手」・岡田三郎助「習作画」・黒田清輝「雪の庭」の三点である

用は、

『漱石全集』第一六巻(一九九五・四、岩波書店)所収の本文による。

56 初出は、 『東京朝日新聞』一九一二(大正一)・一〇・一五~二八、『大阪朝日新聞』一九一二(大正一)・一〇・一七~二八、一二回連載。 引

五一二頁。

- 57 五十殿利治は、「文部省美術展覧会の開設と観衆」(五十殿著『観衆の成立―美術展・美術雑誌・美術史』、二〇〇八・五、 おいて、この評論を取り上げ、 「正面から批評と審査のあり方を批判している」と評価している。六三頁 東京大学出版会)に
- 58 五十殿に詳しい言及がある。「文部省美術展覧会の開設と観衆」(前掲)、六一頁。なお、記事は無署名で掲載されているが、『「方寸」復刻版 第一巻 (一九七二・七、三彩社) の「解説」の石井潤「「方寸」総目録」の記載に拠って、 柏亭の文章とする
- (5) 石井柏亭『柏亭自伝』(前掲)、二二七—二二八頁。
- (6) 石井潤「「方寸」概説(一)」(『「方寸」復刻版』第一巻「解説」、前掲)、二頁
- (6) 織田一磨「方寸社合評会の思出」(『藝林閒歩』第二巻第一号、一九五五・三)、三八頁
- (62) 石井柏亭『柏亭自伝』(前掲)、二五五—二五六頁。
- 63 野田宇太郎 『パンの会―近代文芸青春史研究―』(一九四九・七、 誕生』(一九七五・一一、河出書房新社)に収録 六興出版)、九九─一○○頁。のちに改稿して、野田著 『日本耽美派文学の
- 64 野田宇太郎は、「「方寸」とパンの会〈考察・明治末年美術文学交流史〉」(『「方寸」復刻版』 付録、 一九七二~七三、三彩社) において、
- 寸」はパンの会の詩人たちの作品、 べている。一一頁 わけても木下杢太郎や北原白秋の詩や散文の初出だけでも、文芸史から欠くことの出来ない雑誌だ」と述
- 65 蒲原有明「蠱惑的画家」 日本図書センター)による。 八〇頁 『飛雲抄』、 一九三八‧一二、書物展望社)。 引用は、 『近代作家研究叢書』 第六六巻 『飛雲抄』(一九八九・一

- 66 蒲原有明「所感」(『精華』第一巻第二号、一九○三(明治三六)・一○)、二七頁。なお、この評は、先に述べたように、 (同・一一) に転載されている! 『明星』 卯歳第一一号
- $\widehat{67}$ 夏目漱石「文展と芸術」(前掲)。引用は、『漱石全集』第一六巻 (前掲)による。五三六―五三七頁
- 68 陰里鉄郎「夏目漱石の文展評を読む」、『夏目漱石・美術批評』(一九八○・一、講談社)。引用は、『陰里鉄郎著作集』第二巻(二○○七・一
- 69 安藤公美「絵画の時代」(安藤著『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』、二〇〇六・三、翰林書房)、七頁、二三頁、

二、一艸堂)による。二九三頁

- 70 四. 五. 「それから」の初出は、『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』 一九○九(明治四二)・六・二七~一○・一四。引用は、 『世紀末と漱石』、一九九四・二、岩波書店)に詳しい言及がある。一五七―一七一頁 岩波書店)による。六八頁、一六一頁。なお、「ブランギン」の絵については、尹相仁「絵画的趣向―ブラングウィンの場合」(尹著 『漱石全集』第六巻(一九九
- (71) 引用は、『漱石全集』第六巻(前掲)による。四三頁、四八頁。
- 72 志賀直哉「和解」、初出は、 店)による。一四七―一四八頁 『黒潮』第二巻第一○号(一九一七(大正六)・一○)。引用は、『志賀直哉全集』第三巻(一九九九・二、岩波書

※なお、『明星』『スバル』『方寸』からの引用は、それぞれの復刻版である、『複製版「明星」』(一九六四・九、臨川書店)、『複製版「スバル」』(一 表記・記述に従った。 京都国立近代美術館・石橋美術館編、一九九六、日本経済新聞社)所載の植野健造編「白馬会展(全十三回の記録」に負うところが大きく、その 体に改め、圏点等は省略した。また、 九六五・六、臨川書店)、『「方寸」復刻版』(全五巻、一九七二・七~一九七三・三、三彩社)の本文に拠った。引用にあたっては、 白馬会の展覧会と出品作品についての記述は、『白馬会―明治洋画の新風 展図録(ブリヂストン美術館 旧字体は新字

※図版一覧

① 『明星』第六号(一九〇〇・九)表紙 一条成美画 日本近代文学館所蔵

的な研究」による研究成果の一部である。

小林萬吾 門付 東京国立博物館所蔵 Image: TNM Image Archives

2

- 3 鹿子木孟郎「西洋婦人肖像」 『明星』辰歳七号(一九〇四・七)掲載図版 日本近代文学館所蔵
- 4 鹿子木孟郎「白衣の婦人」 京都工芸繊維大学 美術工芸資料館所蔵 所蔵番号 AN.2298

『明星』巳歳三号(一九〇五・三)掲載図版

日本近代文学館所蔵

青木繁「海の幸」 石橋財団石橋美術館所蔵 (5)

青木繁「海の幸」

- 7 6 『光風』第三年第二号(一九〇七・一二)表紙 大阪大学総合図書館所蔵
- 『スバル』創刊号(一九〇九・一)表紙 和田英作画

日本近代文学館所蔵

- 『方寸』創刊号(一九〇七・五)表紙 石井柏亭画 日本近代文学館所蔵
- 石井柏亭「舞姫」 『石井柏亭集 中巻』(一九三二・六、平凡社) 掲載図版

10 9 8

(付記) 本稿は、 日本学術振興会・学術研究助成基金助成金・基盤研究 Ĉ 課題番号 24520212「雑誌『白樺』における文学の営為についての総体 artist group, which featured poetry and art criticism. Through its covers and inserts, creative woodblock printing spread and it also offered an opportunity for literary figures and artists to gather at the "Pan no kai." *Housun* was the result of friendly competition between like-minded people. It functioned as a place for the people on the side being judged to voice opposition to the Bunten exhibition, which was established in 1907.

In that way, even though these were all magazines that allowed for the coexistence of art and literature, the movement connected to each of them was distinctly independent.

Looking at the situation surrounding art at the time, however, there were serious problems facing the viewers as well—they had to develop their own criteria for evaluation. Through its introduction of a wide range of Western art, *Shirakaba* can be considered as having provided an important foothold for these experienced viewers.

Keywords: Shirakaba, Myoujyou, Subaru, Housun, Art Movements of Modern Japan

The Art Movements Which Preceded Shirakaba —Myoujyou, Subaru, Housun, and the Situation Surrounding Them— Abstract

Yasutsugu SHIMIZU

The literary magazine *Shirakaba* (『白樺』, 1910-1923) published many art-related articles and had a lasting impact, particularly through its introduction of various elements of Western Art. There were a number of publications at the time which featured both literary and artistic contents, yet originally this tradition is seen as having been established by *Myoujyou* and carried on by both *Subaru* and *Shirakaba*. There was a major change that took place in the art world in between the time of *Myoujyou* and that of *Shirakaba*, so it is difficult to view these publications' combination of art and literature as having occurred under the same conditions. This paper, therefore, examines the links between art and literature by taking up *Myoujyou*, *Subaru*, and *Housun*—identifying the unique characteristics as well as their points of divergence between each of the movements they represent.

Myoujyou (『明星』, 1900-1908) was published as an organ of Shinshisya under the supervision of Yosano Hiroshi. Under his editorial direction, the covers and inserts featured Western style paintings and included several writings related to art. It realized 'collaboration' with the still developing Japanese Western Art World and became a 'great monument' that straddled the fields of art and literature. Japanese Western Art World, however, began its own independent activities which resulted in new types of art publications, but also marked the end of the 'collaboration' with Myoujyou.

Subaru (「スパル」, 1909-1913) was Myoujyou's successor in poetry. The covers and articles incorporated artistic elements and in addition featured Takamura Kōtarō's criticism and translations. Despite this, however, it never developed into the kind of artistic movement that was associated with Myoujyou. This confirms that the particular union between art and literature produced by Myoujyou was a one-time phenomenon that resulted from Japanese Western Art World still being in its infant stages.

Housun (『方寸』, 1907-1911) was a literary coterie magazine centered on Ishii Hakutei's