台大日本語文研究第 10 期
2005 年 12 月，頁 141～170

「繪畫的約束」論爭—以論爭範圍的再檢討為中心—

米山禎一 *

摘要

「繪畫的約束」論爭依紅野敏郎的說法是——若不了解這場論爭的重要性，則白樺派文學的研究也無法更深一層。

這場論爭一般認爲是從明治 44 年（1911 年）6 月開始至第二年二月結束，筆者認爲這場論爭的時間範圍應向前、後兩方面延伸，才能真正地了解論爭的實情。因此一方面詳細地論述論爭的過程，評論雙方的論點，另一方面用可以實証的資料來論證延伸範圍的正當性。

關鍵詞：繪畫的約束、生命力、高村光太郎、白樺派、後印象派

* 國立台灣大學日本語文學系教授

The Dispute over “Pictorial Conventions” or “Tacit Understandings on Paintings” -Centering on the Re-examination of the Range in Dispute-

YONEYAMA Yoshikazu *

Abstract

According to Toshiro Kohno, if we don’t understand the importance of the dispute over “Pictorial Conventions”, we cannot probe deeply into the essence of Shirakaba School. Generally speaking, this dispute began in June of 1911, and ended in February of 1912. But I do believe that unless the dispute is prolonged for some more years forward and backward, we shall never grasp the true state of it. So on one hand, this paper tries to discuss in detail the process of the dispute and the arguments of both sides, and on the other hand, I am going to expound and prove the properness of our prolonging the range with substantial evidence.

Key words: promises for paintings, vitality, Kotaro Takamura, Shirakaba School, Post-Impressionism

* Professor of the Department of Japanese Language and Literature, National Taiwan University

「絵画の約束」論争
―論争範囲の再検討を中心に―

米山禎一 *

要旨

「絵画の約束」論争の重要性については、紅野敏郎が「『白樺』を語る際、この論争を無視しては前へは進めぬほどの比重をもつもの」と述べているとおりである。その時期に関しては、一般的には、山田昭夫の論文「「絵画の約束」論争素描」が論争範囲としている明治４４年６月から４５年２月までと理解されているように思われる。

本稿は、論争の全体枠や本質、意義などをより一層明らかにするため、論争の跡をたどりながら、論争の時期と参加者を拡げて考察し、また、そうすることの根拠について論述した。

キーワード：絵画の約束、生命力、高村光太郎、白樺派、後印象派

* 台湾大学日本語文学系教授

「絵画の約束」論争
― 論争範囲の再検討を中心に ―

米山禎一

一．はじめに

「絵画の約束」論争は、通常、木下杢太郎（以後、杢太郎と表記）が明治４４年６月に『中央公論』の「画界近事」に、当時ほとんど無名の新進画家山脇信徳（以後、山脇と表記）を批判した文章を発表したのがきっかけで、杢太郎と山脇、それに山脇を支持する武者小路実篤（以後、実篤と表記）ら白樺派との間で行われたものだとされている。そして、それ以前に、明治４２年秋の第三回文部省美術展覧会（文展）に入選した山脇の別の絵「停車場の朝」について、当時欧米遊学から帰国したばかりの彫刻家で明星派歌人としても知られていた高村光太郎（以後、光太郎と表記）と画家で美術評論家の石井柏亭（以後、柏亭と表記）、医学者であり詩人、美術評論家でもあった杢太郎らとの間で意見衝突があったことに関しては、「絵画の約束」論争と切り離して考えられているように見受けられる。「絵画の約束」論争は、紅野敏郎の言葉を借りれば、「『白樺』を語る際、この論争を無視しては前へは進めぬほどの比重をもつもの」[1]でありながら、これまで、特に文学研究の立場からは、あまり論じられることがなかったと言ってよい。

光太郎は『白樺』の創刊以後、次第に白樺派に接近し、大正 3､4 年までには思想的にも人間関係から言っても白樺派の一員であるかのような印象を人々に与えるに至った。彼は陶芸家、版画家で、のちに国際工芸家として有名になったバーナード・リーチ（B.H.Leach

[1]紅野敏郎「『白樺』のあけた天窓とそれへの反発」、『講座日本文学の争点　5 近代編』、明治書院、昭和 44 年、191 ページ。

1887~1979、以後、リーチと表記）とイギリスで知り合い、深い友情を育んだ。そのリーチが、その後、光太郎より一足早く日本にやって来て、白樺派の人々と深い関係を結ぶようになったのである。彼等が併せ持っていた資質に何か互いに惹きつけ合う磁力が存在したかのようである。遠藤祐は光太郎が白樺派の人々といっしょに写っている二葉の写真（明治 45 年と大正 8 年に撮られたもので、後者にはリーチの姿も見られる。)や光太郎とリーチの出会いにもふれつつ、リーチが、白樺派と密接な関係を持ってはいたものの、同人ではなかったこと、光太郎も白樺派との関係を重視しながらも、やはり、同人ではなかったことを論証している[2]。遠藤の論拠は説得力があり、異論を挟む者は恐らくいないだろう。実篤も次のような言葉を残しており、遠藤の指摘の傍証になっている。

> 高村君の白樺時代に就て書いてくれとの事ですが、高村君に白樺時代があつたとは思いません。（中略）高村君は白樺の同人になつてもらうにしては、既に高村君は有名でした。（中略）高村君にとつて白樺時代があるという考へ方は寧ろ高村君を傷つけるものと思ひます。[3]

北川太一には次のような指摘がある。

> 光太郎は同人外の最も度々の寄稿者として､前期を通じて『白樺』に関わり続ける。中にはその訳業を代表する「ロダンの言葉」や「ホイットマン自選日記」などが含まれていたが、それを支えたのは実篤への共感にほかならなかった。[4]

北川のこの指摘にも同感だが、遠藤が次のように述べていることには、更に重い真実が含まれていると思われる。

> もちろん光太郎は、白樺派に関心を持ち、『白樺』の刊行に支援を惜しまなかった。だから原稿依頼その他の求めには快く応じ、出来るかぎりの努力をしている。（中略）しかし、もし彼が同人

[2]遠藤祐「光太郎と白樺派」、『国文学　解釈と鑑賞』、昭和 59 年 7 月、57～59 ページ。
[3]武者小路実篤「白樺と高村君」、『文芸』（増刊号)、昭和 31 年 6 月､48 ページ。

として加わっていたなら、『白樺』の第一期をとおして、高村光太郎の名は、みたよりもはるかに多く、誌上に現われていたはずだと思う。（中略）

『白樺』第一期に光太郎が他に発表した文章で、『白樺』に載せられて然るべきだと思われるものが幾つもある。[5]

遠藤はこれらの指摘を、例えば、明治 43 年 4 月の『スバル』に発表された有名な「緑色の太陽」、同年 12 月の『文章世界』に載った「彫刻の面白味」、45 年 3 月の『新潮』に掲載された談話筆記「純一な芸術が欲しい」などを挙げて確認しているのだが、同感である。

白樺派の作家のうちで、光太郎が名前を挙げて最初に評価したのは実篤だった（前記「純一な芸術が欲しい」）。実篤はそのことを「彼がまだ世間から軽蔑され無視されてゐる時、一番始めに公然と彼を誉めてくれたのは高村君であつた。彼はそのことを今でも思ひ出すと感謝してゐる。」と『或る男』（大正 10 年 7 月から 12 年 11 月まで 19 回にわたって雑誌『改造』に連載。12 年 11 月に新潮社より刊行。）で回想している[6]。光太郎が「純一な芸術がほしい」で実篤を高く評価したのは、そこに実篤にとって必然的かつ絶対的な真の個性的表現が見られたからに他ならない。光太郎は、戦後、当時を振り返り、芸術における実篤の理想としての「自己の為」の立場とそれを死守するための戦闘的姿勢を高く評価している[7]。

本稿は、先ず、「絵画の約束」論争の全体枠を三つのステージに分ける新たな視点を提示しようと思う。そして、そのうえで、それぞれのステージにおける論争の中身を検討し、併せて、実篤や柳宗悦（以後、柳と表示）ら白樺派の論客と光太郎とが、芸術観の深い

---

[4] 北川太一「実篤と光太郎」、『清春』、1997 年 10 月、23 ページ。

[5] 遠藤、上掲論文、60 ページ。

[6] 『武者小路実篤全集（以下『実篤全集』）第五巻』、小学館、1988 年、192 ページ。

[7] 談話「埴輪の美と武者小路氏」（『文芸』、河出書房、昭和 30 年 8 月）、『高村光太郎全集（以下『光太郎全集』）第八巻』、筑摩書房、1995 年、282～283 ページ。なお、この談話中に「自己の為」という言葉は使われていないが、光太郎がそれを念頭に話したのであろうことは十分に推察できることである。

水脈において結ばれていたことを明らかにしたいと思う。なお、引用文の旧漢字はすべて新体字に改めてある。また、漢字のルビは省略した。

二

「絵画の約束」論争という名称は紅野敏郎が『近代文学論争事典』（『国文学解釈と鑑賞』昭和 36 年 7 月）で用いたのが最初である。この論争に初めて着目したのは稲垣達郎で、昭和 17 年 11 月の『早稲田文学』に寄せた「山脇信徳」は、論争を主として山脇の立場から分析している。山脇は稲垣の図画教師だった。

昭和 26 年になって、本多秋五が『群像』（2～5 月）に「「白樺」派の文学」（後に、昭和 29 年に講談社から『「白樺」派の文学』として出版）を発表した。本多はこの論争を「明治文学最後の大論争」「自然主義の疲れた客観主義に切開のメスを加えたものとして、大正文学の開扉を告げる論争」と意義付けするとともに、ヨーロッパ近代芸術の日本への移植に伴う「跨ぎ」の問題を提起した[8]。続いて、臼井吉見が『文学界』に「近代文学論争」（昭和 29 年 1 月～32 年 12 月まで、44 回の連載。後に、昭和 31 年に筑摩書房から『近代文学論争・上』として刊行）を発表し、国家主義者三井甲之との論争、「自然主義前派」論争、和辻哲郎・阿部次郎・安倍能成らによる白樺派擁護のための論争、「新しき村」に関する論争などとともに、「絵画の約束」論争を「『白樺』論争」の一環として解釈、解説した。本多も臼井も小見出しをそれぞれ「武者小路と杢太郎の論争」、「木下杢太郎との論争」としており、論争の展開過程全体を明示はしなかったが、問題点や意義がほぼ明らかになった。

昭和 44 年には紅野が「『白樺』のあけた天窓とそれへの反発」[9]を発表し、「絵画の約束」論争の全体像を提示する試みがなされた。だが、この論文は、昭和 46 年 5 月に山田昭夫が「「絵画の約束」論

---

8 『本多秋五全集第三巻』、菁柿堂、1994 年、190～200 ページ。「跨ぎ」の問題は、後にも触れるように、杢太郎の論点の一つでもあった。

9 紅野敏郎、前掲論文、182～201 ページ。

争素描」で指摘したように[10]、論争の中心人物だった実篤の「後印象派に就いて」と杢太郎の「公衆と予と（三度び無車に与ふ)」の不可欠な二篇が提示されていなかった。同年 12 月、稲垣達郎が「一本の軸」[11]で山田論文を拠るべき基本資料と認定した。従って、現在はこの論文が論争の過程と内容に関する定説となっていると言ってよいと思われる。山田の作成した論争文一覧は以下のとおりであった。

(1) 木下杢太郎「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」(『中央公論』明治 44 年 6 月)
(2) 山脇信徳「断片」(『白樺』明治 44 年 9 月)
(3) 木下杢太郎「山脇信徳君に答ふ」(同誌同年 11 月)
(4) 武者小路実篤「自己の為の芸術」(同)
(5) 木下杢太郎「無車に与ふ」(同誌同年 12 月)
(6) 武者小路実篤「杢太郎君に」(同)
　山脇信徳「木下杢太郎君に」(同)
(7) 木下杢太郎「御返事二通―再び無車に与ふ・再び山脇信徳君に答ふ」(同誌明治 45 年 1 月)
(8) 武者小路実篤「杢太郎君に（再び)」(同)
(9) 武者小路実篤「後印象派に就いて」(同)
(10) 柳宗悦「革命の画家」(同)
(11) 木下杢太郎「公衆と予と（三度び無車に与ふ）(同誌同年 2 月)
(12) 武者小路実篤「杢太郎君に（三度び)」(同)
(13) 山脇信徳「木下杢太郎君に」(同)
(14) 武者小路実篤「『自己の為』及び其他について」(同[12])

ところで、紅野は前出の論文で、「もっともこの論争は、淵源をた

[10] 山田昭夫「「絵画の約束」論争粗描」、『日本近代文学　第 14 集』昭和 46 年 5 月、16 ページ。
[11] 稲垣達郎「一本の軸」(『近代文学評論大系 4　大正期 I』、角川書店、1971 年 12 月)、『稲垣達郎学芸文集　三』、筑摩書房、1982 年、4 ページ。
[12] 山田昭夫、前掲論文、16 ページ。

どれば、山脇信徳の「停車場の朝」をめぐって、バーナード＝リーチ・高村光太郎に対する石井柏亭ら『方寸』の人々との間にとりかわされた論争にまでさかのぼることができる。(中略)下限としては、光太郎も岸田劉生も内なる心につき動かされて参加した「ヒュウザン会」運動をめぐる是非論にまで波及していくはずである。」[13]と指摘している。管見のかぎりでは紅野はこの点に関して、その後、詳述したことはないと思われるが､大変重要な指摘であろう｡また、杢太郎の「洋画に於ける非自然主義的傾向」(『美術新報』大正 2 年 1 月）における「歴史を顧みないで一足飛びに跳ね上がつた」という批判を、「「絵画の約束」論争の延長線上に位置するもの」[14]と見做している点も看過すべきではないと思われる。この点に関する杢太郎の問題意識は、後述するように、明治 42 年以来のものであり、しかも、山脇の作品に対する批判の中で最初に見られたのだった。

にもかかわらず、山田は上記一覧中の杢太郎文 11)を「彼の論争終結文」[15]としているし、また､「停車場の朝」へのリーチや光太郎の好意的評価に触れてはいるものの、上述した紅野の観点に関しては全く言及していない。論争の全体枠やその本質、意義を一層明らかにするには、やはり、論争の時期と参加人員をもう少し拡げて考察する必要があるように思われる。

さらに付け加えると、論争における白樺派サイドの論者の一人である柳の「生命の問題」(『白樺』大正 2 年 9 月）にも目を向けるべきである。この相当長い論文は、生気論の立場から科学の万能を信じる科学者やその支持者たちへの警告目的で書かれているが、その末尾の「余論」にはゴッホのサイプレス（糸杉）の絵に関連した次のような記述がある｡柳は生気論を論じることにより､「絵画の約束」の問題を深く掘り下げて考察し、伝統的な絵画の約束に則った

[13] 紅野敏郎、前掲論文、193～194 ページ。
[14] 同上、194 ページ。
[15] 山田昭夫、前掲論文、16 ページ。

批評方法を批判しているのである。

> もとより単に其色彩、筆致、形状、遠近、陰影等を批評することによつて此絵画を理解する事は出来ない。凡ての理解の中心は是等種々な要素の背後に潜む統一された生命の力を味識する事にある。
>
> 吾々は今此生命の作品に対して機械論的解釈が如何なる結果に終るかを見ねばならない。もとより彼らにとつて「全体としての生命」などは此絵画に認める事は出来ない。(中略)科学者たらずとも多くの世の愚昧な批評家は此方法によつて凡ての作品を評価する。即ち色彩の濃淡、遠近の正不正、形状の真偽、換言すれば一定の絵画の約束にかなつてゐるか否かによつて評価する。[16] (下線は引用者)

この論文からは、柳が山脇の絵にはゴッホの絵に通じる「生命の力」の表現があると考えていたことが推察される。だが、もっと重要なのは、柳にとって「絵画の約束」論争はまだ収束していなかったという点である。明治 45 年(大正元年)には日本におけるポスト印象派の運動とも言えるフューザン会の結成とその第一回展があって、彼等の間ではゴッホやゴーギャン、セザンヌへの熱愛が沸騰していた。「絵画の約束」に捉われない自由な自己表現を第一義と見做す青年美術家の群が柳の目にも映っていたはずである。柳の「生命の問題」が発表された翌月、フューザン会に参加していた光太郎は「文展の彫刻」を発表し、明治 43 年 1 月の「第三回文部展覧会の最後の一瞥」に続き、再び、「生(ラギイ)」の芸術という理念を激しく主張した。この一文が柏亭らとの論争に再度火をつけることになったのを見れば、「生命の問題」の「余論」が論争の第二ステージと第三ステージを繋ぐ役割を果たしていたことが理解される。「生命の問題」の「余論」は、「絵画の約束」論争の全体像を把握す

[16] 『柳宗悦全集著作篇第一巻』、筑摩書房、昭和 56 年、321 ページ。なお、木下長宏は、日本におけるゴッホ受容史の観点から、柳の「生命の問題」について短く論じている。木下長宏『思想史としてのゴッホ複製受容と想像力』、学芸書林、1992 年、76~78 ページ。

るために、見落とせない一文なのである。

三

光太郎、リーチと太田正雄（杢太郎）、柏亭との間に見られた山脇の「停車場の朝」をめぐる意見の衝突や論争は、「絵画の約束」論争の序曲、即ち、第一ステージである。「絵画の約束」論争は絵画革新派内部における確執であり、光太郎や白樺派が急進派の様相を呈している。そして、日本において西洋画を進歩させるにはどのような絵画の受容と吸収消化が最も緊要か、という問題が論争の背後にある中心テーマであったと思われる。ただ、光太郎や白樺派にとっては、この論争は、彼らの存在理由である＜「自然」との親和的合一が可能な「自己」という内部生命＞の発現に関わる、看過できない論点が含まれていたのである。この点に関しては、彼らの戦いは、内部生命の発露に文学的生命を賭けようとした北村透谷の徳富蘇峰、山路愛山ら、民友社に対する論戦と似ていると言える。本節では、この論争の第一ステージについて、その内容や問題点を検討することにしたい。

山脇の「停車場の朝」については、当初から批評家の意見が分かれていた。明治 42 年 11 月の『スバル』の「一夕話」では、太田正雄（杢太郎）、柏亭、永井荷風、左憂生（光太郎）の四人が第三回文展への合評をしている。冒頭で「ああ僕等は写実的芸術に飢ゑてゐる」と自らを語った杢太郎は、「停車場の朝」を「習作」と見做して、「ああいふ絵の誇張された所は寛容の微笑を以て迎へて可い。」と、見下した調子で批判した後、次のように総評した。

> 西洋なら昔の伝習が破れて新派が起るといふ所に、一定の順序がある。その間に知識や情調の一致があるけれども日本では趣味の上のことは全く無秩序だから丁度火事場のあとのやうに、自分の手に入れた丈が自分の所得になるというやうに、てんでんに違つた所を個人的に取り入れてゐるから時代の傾向に応じ

た明瞭な共通的の特殊性がない。[17]

ここには、夏目漱石の講演「現代日本の開化」における皮相上滑りの開化に対する危惧の表明に先立って、既に、西洋文化受容が西洋と同様な歴史段階を踏まないことへの問題意識が見られる。当時、写実を重視しつつローカル・カラー（地方色）の表出を主張していた柏亭[18]も、「停車場の朝」を「エキザヂェレーションの画」として批判した。

一方、「感激がなければ、いくら写生をしても」だめだと感じていた主観重視の荷風は、「『停車場の朝』の方はたしかに色の間から音楽を聞く事が出来た。感情のある好い画である。」と評価した[19]。光太郎はと言えば、『明星』時代からの仲間だった杢太郎や柏亭に面と向かって強く反対することになるのを遠慮してか、「停車場の朝」を含めて個々の作品については論評を控え、最後の「総評」で「合評といふものはやはり一種の群集心理が頭を出したがつて可けない。僕は一人でしやべる。」と言って、他誌での発言を匂わせた。そして、日本初の私設ギャラリーとなる琅玕洞の創設につながる文展批判を展開した後、文展入選諸作家に対しても痛罵し、憤懣をぶちまけただけだった[20]。

光太郎は同年同月の『早稲田文学』の「文部省美術展覧会合評」

17『スバル』明治 42 年 11 月、169 ページ。杢太郎のこのような批判に対して、光太郎はこの論点を一度は受け入れたように思われる。しかし、「芸術を観る眼」（『新潮』明治 44 年 8 月。前掲『光太郎全集第四巻』、93 ページ。）では次のように述べ、杢太郎の論点に対して実質的には反対の立場を示した。

> たとへばモネーの前にクールベイがある。それを一足飛びにモネーに飛んで了つたのが現在の日本の画界の状態である。正しい階段を踏んで居らぬ、即ちシツカリした根柢とバツクが今迄に出来て居らぬ為に、今の時代の青年芸術家が進んで行くのに不安である。（中略）さればと言つて今の青年の頭を以て十年以前に返つて、其処から新しく階段を築いて来ることも出来ない。

18 匠秀夫によれば、柏亭は自らが所属する太平洋画会のリーダー格の鹿子木孟郎が明治 37 年の帰国当時に「日本人は日本の特色をあらはした画をかかなければ面白くない。」と語ったのを太平洋画会編の「展覧会の回顧」に記しているという。匠、前掲書、146 ページ。柏亭は明治 41 年 10 月の『方寸』の「方寸言(一)」において、自ら、日本の自然や地方色への思い入れを自然主義文学の真実追求との共同歩調の必要性とともに語っている。『石井柏亭集　上』、平凡社、昭和 7 年、6 ページ。

19 『スバル』明治 42 年 11 月、165 ページ。

（『スバル』とは異なり、座談会方式ではなかった。）で、「停車場の朝」について、「忠実なる研究の態度を殊に心地よく感じ候。」、絵の下半分の「技巧が極めて幼稚」ではあるが、「その自然を見る態度の敬虔さをうれしく感じ候。」などと好意的に短評した。しかし、柏亭は山脇の絵を軽視して、ここでは論評の対象にもしなかった[21]。

翌月、明治 42 年 12 月、柏亭が中心だった『方寸』は、柏亭のほか、織田一麿、杢太郎、北原白秋らが（高村砕雨＝光太郎と荻原守衛は「差支あつて」欠席）発言者名を伏せて合評を行い、「停車場の朝」を絵の具が「無意味に盛上げ」られている、「僕はこんな醜い画面を好まぬ」などと酷評した[22]。しかし、同誌同号では、柏亭の筆記で「誰かの話」として、岩村透と思われる人物[23]が「山脇の画ですか。ありやいゝと思ひますね。構図に締りはないが、光本位の画で、それに停車場構内なんて、一寸着眼も近代的ぢやないですか。君等の方からはよく見えないでせう。」と語っている[24]。また、「バーナード、リーチ氏の談話」という記事もあって、リーチの「最善いと思つたのは山脇と云ふ人の『停車場の朝』です。光線が善く写されてゐ居ます。仏蘭西の印象派モネなどの傍へかゝつても恥しくあるまいと思ひます。」という賛辞が見られた。リーチは筆記者の「上野の停車場のキャラクターが出て居ない」という反対意見にも「印象派の人達は光に狂して感情などを忘却して居るのです」と答え、地方色が見られないのを、逆に、擁護している[25]。

明治 43 年 1 月、光太郎は『スバル』に長文の「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」を発表し、「生（ラギイ）」、つまり、作家の気凛とも言うべき生命力の有無や強弱を評価基準とする観点を導入して、

---

[20] 同誌、167～168 ページ。
[21] 『早稲田文学』明治 42 年 11 月、17～19 ページ。
[22] 『方寸』明治 42 年 12 月（復刻版『方寸』、三彩社、1973 年）3～6 ページ。
[23] 岩村透と思われる人物が、光太郎の父親の光雲に、光太郎を褒める言葉が記されている。同誌、8 ページ。
[24] 同誌、11 ページ。
[25] 同誌、12 ページ。

荻原守衛以外の彫刻作品を痛烈に批判した[26]。そして、翌月の『スバル』には「AB HOC ET AB HAC」(「手当たり次第に」という意味のラテン語)を発表し、その中で、「停車場の朝」を印象派に見立てたリーチの批評に彩色の面から異論を述べたほか、次のように論じて柏亭や杢太郎の見方を批判した。引用個所が多いが、敢えて列記することにしたい。

> 此の画は或る距離を保つて、別に変つた事の無い眼を以つてこつこつと自然を写して出来たものである。(中略)僕は此の画が BULL DOG の様に、喰いついたら離さぬ様な執拗の努力を以つて自然に獅囓みついて、どうやらかうやら、自然から見得た作家の或る感じを出し得た所に惚れ込んだのである。(中略)
>
> 此を誇張の画と見た人の感覚は、恐らく余り古典的でありはしまいか。一体、僕は芸術は誇張がなくては成立たぬものだと思つてゐる一人である。(中略)僕は埃及の彫像を以つて甚だしき自然の誇張であると思つてゐる。(中略)此と同じ意味で、僕は近代の絵画についても、殆どあらゆる佳い画には皆相当の誇張を認めるのである。印象といふ言葉の意味は、此の誇張を許さなくては何うしても成立しかねるものと僕は思つてゐる。(中略)
>
> 原始的な明暗の度がその画面を堅くしてゐるのが、中で最も大きな弱点である。しかし、さういふ事は唯技術の幼稚を示すのみで、誇張そのものがあるから好ましくないといふ事とは没交渉なのである。(中略)
>
> 僕は此の画を近代的だなどとは毛頭思つて居らぬ。(中略)所謂印象派を現代的と考へてゐる人はかなりお目出度いのであ

[26]「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」には、ロダン作の「老残の女体」について次のような指摘がある。

> 世に言ふ美しさと美しさの違ふ美しさが、RADIUM の塊まりから RADIUM 線の放射する様な勢で、人に迫つて来るのである。美しいと言へば美しい。恐ろしいと言へば恐ろしい。単純な言葉で言ひ尽せない情調が流れ出てゐるの

る。(中略)

世の中の人は此等の画家(マネとモネ=引用者)によつて、自国の自然を新しく見る眼を与へられ、幾千年の間の色盲を治されたのである。日本の自然の色は、現代人の眼にはまだ本当に映じてゐないのである。後の世から見たら、今の人は日本の自然に向つて大方色盲であるに違ひない。どうしたら、此の眼が明くだらう。[27]

光太郎はこの一文で、例えば、山脇の絵の色が濁っている点、全体と部分の関係において細部が気になって注意力の密度が散漫であることなど、「停車場の朝」について批判すべきは批判しつつ、当時のさまざまな批評の当否を詳細に論じている。彼が「作家の或る感じを出し得たところに惚れ込んだ」としたのは、恐らく、山脇独自の感受性に根ざした力強い写実的表現に、未だ個性の開花に至らない生硬さを感じつつも、ロダン彫刻の作風、即ち、ポスト印象派的な「生」の表現の濫觴を認めたからだろう。[28]

光太郎は帰国後まもなくの42年9月と10月の『スバル』に、高村砕雨の名で、「HENRI- MATISSE の画論」を訳出している。翻訳の目的は印象派以後の新傾向の紹介にあったと思われる。連載の後篇、10月の「HENRI≡MATISSE の画論(二)」には、アメリカの心理学者で哲学者のウィリアム・ジェームズ(W. James 1842~1910)が『心理学原理』において述べた「意識の流れ」説を想起させる、次のような一文が見られる。

である。(『光太郎全集第六巻』、筑摩書房、1995年、34ページ。)

[27] 同書、38～43ページ。なお、この一文の冒頭で、光太郎は明治42年11月の『スバル』の「一夕話」における「左憂生」が光太郎本人であることを明かしている。

[28] 菊池一雄は「高村光太郎とロダン」において、「地獄の門」制作時代のロダンの作品を、「それまでの彫刻の形式的な概念を全く捨てさ」った「飽くことのない生命の追求の繰り返しであった。」として、次のように述べている。

眼に見える外の真実から、心にうつる内の真実へと、彼のとらえる真実の移り変りにしたがって、彫刻のポーズは激しさを増し、誇張され、変形されて行った。(中略) 今日でもまだ、一般的なロダンの彫刻の概念の大きな部分を占めているのは、この時期のロダンである。(吉田精一編『高村光太郎の人間と芸術』、教育出版センター、昭和47年、260ページ。)

最近の二三の画家の様に、最初の印象を避けて寧ろ此を虚妄視する者をば印象派と称するのは不当である。風景の速写は単に其の永い間の一刻に過ぎない。私自身では、風景ならば其の風景の性質をよく了解する事に力め、表面の美しさを犠牲にしても底に潜んで永続する力を得たいものと思つて居る。

人間始め万物の表面の形象は箇々の瞬間の継続で成つて居つて、此は常に変化し常に推移して行くものである。もつと確かな本来の実相といふものは此の瞬間の皮層下に観取し得らるべきもので、画家は之を把捉して永きに堪ゆる真実の翻訳をすべき者と考へる。(中略)

私が色彩を選ぶには少しも科学的の理屈に拠つては居らぬ。全く自分の観察や感じや感覚の経験を根拠としてゐるものである。[29]

明治 43 年 4 月、『白樺』創刊と時を同じくして、光太郎は『スバル』にポスト印象派宣言とも言うべき「緑色の太陽」を、また『早稲田文学』(4、5 月)には「EXOTISCH の画家 PAUL GAUGUIN」を発表した。「緑色の太陽」における主張の重点は、当時における絵画表現の前衛である、個人的主観の権威の絶対性への確信と内部生命の絶対的に自由な発現ということにあった。「緑色の太陽」は当時としては過激な絵画思想の開陳であったが、青年美術家を中心にして支持者も少なくはなかった。「緑色の太陽」出現の背景としては、直接的には後に引用するような柏亭や織田の所論への反駁ということが考えられるが、明治 41 年から 43 年にかけての自然主義文学運動の最盛期と重なって、美術界での印象派絵画理論の深化と習熟があったこと、また、セザンヌやマティスなど印象派以後の新傾向の画家の紹介も盛んになりつつあったことなども挙げられる。次節では、このような歴史的背景について、もう少し詳しく検討してみる

29 『スバル』明治 42 年 10 月、113 及び 117 ページ。なお、光太郎は大正 2 年 1 月の『白樺』にも、「画論 (一九〇八年十二月)」として、再度翻訳を試みて掲載したが、引用個所に関しては、却って、理解しにくい文章になっている。

ことにしたい。

四

明治 41 年 10 月、先ず、福永挽歌が『帝国文学』に「仏蘭西の印象派」を発表した。ここには、日本における印象派理論の確立と目される次のような指摘が見られる。杢太郎の印象派絵画への理解を促進するなどの影響があったと考えられ、画壇の印象派理解に大きな役割を果たしたとも思われる。

> 色彩は光線の強さによつて異る。故に、ある物体特有の色彩といふものはなく、只その物体の上に注ぐ光線の振動速度の強弱によつて、色彩が生ずるのである。(中略)
>
> この理論は、直ちにある事実上の結論を導く。第一には、これ迄ローカル・カラーと言つてゐたものは、誤謬であるといふことである。木の葉は緑色ではない。木の幹は褐色ではない。日中の時間によつて、即ち光線の傾斜(科学的に言へば投射角)の大小によつて、木の葉の緑色、樹幹の褐色は、多少の変化を帯びることになる。(中略)
>
> 印象派の画家は、(中略)自然を観察すると共に、人間を描く場合に於いて、美術院派が教へてゐたやうな所謂美の法則を脱却するのをその目的としたのである。(中略)
>
> 真理を憧求するの念と、小説家や画家を麻痺してしまうところの、誇張或は虚偽なる理想主義に対する烈しい厭悪とは、印象派をして、美といふ観念の代りに、キヤラクターといふ新らしい観念を起さした。[30]

斎藤与里は「絵画の新潮流と私見」(『日本及日本人』明治 42 年 2 月)において、外形や色彩の原状に余り重きを置かないで「真直であるべき机を、曲げて描」き、「婦人の唇は、(中略)黄ろく描く」ような、セザンヌの主観主義的絵画論を紹介し、写真(写実)派を批判して自己本位の絵画を主張した[31]。ヨーロッパ美術史に照らし

[30] 福永挽歌「仏蘭西の印象派」、『帝国文学』明治 41 年 10 月、89～104 ページ。
[31] 斎藤与里「絵画の新潮流と私見」、『日本及び日本人』明治 42 年 2 月憲法満

て仕方がないことであるが、この評論ではポスト印象派という名称は未だ使われていない。また、マティスを「変梃な物」と批判するなど、その理解には限界が認められる。しかし、全体として見れば、ポスト印象派紹介の嚆矢と言える内容だったと言えるだろう。

有島壬生馬（生馬）は「画家ポール、セザンヌ」を『白樺』（明治 43 年 5、6 月）に発表した。この中で彼は、セザンヌを含むアンプレシヨニストたちが、彼等の不遇時代に、「如何なる瞬間と雖も公衆に媚ん為め、己れ等の芸術を調和し改め様と試みなかつた」と述べ、また、セザンヌに関しては、「彼は他人の要求に逼られて作製した事はなかつた、単に彼自身の満足を得る為彼の内心の声に聞き描いた」と書いている[32]。これらの指摘は、後の「絵画の約束」論争の第二ステージにおいて山脇信徳や実篤ら白樺派の重要な論点の一つになったという点で、注目しておく必要がある。

荻原守衛も、ロダン(F.A.R.Rodin 1840~1917)を理想とする生命主義的な彫刻家としての立場から、日本的な自然主義に反対する「迷へる現代日本の青年画家」（『新小説』明治 42 年 6 月）などを発表した[33]。美術の新思想の波が次々に日本に押し寄せていたと言える。

だが、対象を謄写するだけのリアリズムに満足したり、印象派を最も新しい絵画だと思ったり、また、そのような絵画が日本にとって最も必要なのであり、その本格的な消化吸収はこれからだなどと思っていた人々の目には、光太郎の「手当たり次第」の率直な見解は突飛に映り、受け入れ難かった。柏亭は「方寸書架」に次のように不満を表した。

二十年記念号、58～66 ページ。

32 『白樺』明治 43 年 5 月、16 ページ。

33 荻原は「今日、日本で行はれて居るやうな意味での自然主義には、私は何うも賛成が出来ない。」とした後、「上野の美術協会の展覧会」の日本画について、「気韻も無ければ、力も無い薄つぺらな、恰で水彩画の化物のやうな絵ばかりです。」と酷評している。荻原守衛著、福田久道編『生命の芸術』、木星社書院、昭和 4 年、45 ページ。なお、昭和 9 年に赤羽王郎編で穂高尋常高等小学校から発行された手書き刷りによる『彫刻真髄』（原本は中村不折編、明治 44 年 4 月発行としてある。）では、タイトルは「迷へる青年美術家」となっており、表記に多くの異同が見られる。

兎に角『停車場の朝』と云ふ様なつまらぬ画（予の見地よりすれば）が、これほど念入りにAPPRECIATEされる機会を得たと云ふことは、作者山脇信徳氏の幸運と曰はなければならぬ。（中略）

予が彼画に対して有つ反感の一つは『乙に西洋臭くしたな』と云ふことである。（中略）予の此頃の芸術上の主義は『光本位』と云ふことから少しく遠ざかつて居る。従つて単に『天の光』を出さうとした努力に対しては格別の尊敬を払はない様になつて居る。其代りに余はREALISTIC STANDPOINTから、地方色を尊ぶことは他人に譲らない積である。其地方色と云ふ側から見る時は、上野の『停車場の朝』は殆零である。（中略）均しく近代に生れたる人として、芸術上にSIMPLICITYとSTRAIGTFORWARDNESSとを喜ぶことに一致はするけれども、予はCLASSICISMとDRAUGHTSMANSHIPとを要求することが高村氏よりも少し多いのであらう。それ故に予はRENOIRよりもMANETに手を挙げたくなる。[34]

柏亭の議論は旧態依然としており、この時点においては、日本的自然主義と歩調を合わせた写実主義絵画観から全く抜け出ていないことがわかる。前述の『方寸』合評者の一人だった織田も、柏亭の論調と軌を一にして、『東京朝日新聞』で次のように論じた。

現今の絵画に日本の自然が十分表現されてゐないのを、私は平素不足に感じて居る一人である。去年の文部省美術展覧会の山脇氏作『停車場の朝』でも、（中略）真面目に日本の自然を描いた絵とは受取れない。（中略）

私は我国の自然を決して快活な自然であるとは思はない。地味な静なそして沈むだ色彩の自然であると思ふ。此沈むだ点が私等の人生と関係の深い所で又研究す可き所であると思ふのだ。（中略）

34 『方寸』明治43年2月、2～3ページ。

現今の画家の或る一部は日本の自然の色彩すら充分に描き得ないのである。それを想へば広重は敬服す可き大家であッたと思ふ。[35]

光太郎は「緑色の太陽」発表後の明治 43 年 7 月、『早稲田文学』に「ENTRE DEUX VINS」(「ほろ酔い加減」の意味)[36]を発表する。柏亭らがどのように理解したかは不明だが、そこには次のような極めて透徹した指摘が見られた。

僕等の欲する画は真を模したものではない。美しい生命をうつしたものである。醜い真の再現はもう沢山である。其の上、所謂真といふのが作家各自の色眼鏡に映つたものに外ならないのである以上は、僕等は醜い色眼鏡をかけてゐる作家よりは美しい色眼鏡をかけてゐる作家の方を要求するのである。[37]

こうした情況の中、明治 43 年 12 月、『万朝報』は英国人女性特約通信員の消息として、「絵画の最新派」である「後印象派画家の作品展覧会」がロンドンで初めて開かれたことを伝えた[38]。後印象派(ポストアンプレッショニスト)という用語が初めて日本に紹介されたのである。

以上、明治 44 年 6 月に始まる「絵画の約束」論争の山場である第二ステージの前に、42 年 11 月から翌 43 年 7 月にかけて、光太郎らと杢太郎、柏亭らとの間で、同じ山脇の異なる絵に関して論争や意見衝突があったこと、及び、その内容や背景について見てきた。第一ステージでの山脇批判は、総じて、誇張された表現を含んだ見慣れない画風に対するリアリズムの立場からの排撃であった。杢太郎の場合には、日本文学における自然主義隆盛という時流の影響を受けた歴史的観点からの批判という性格が強いと考えられる。柏亭

35 『東京朝日新聞』明治 43 年 2 月 23 日付、第三面。
36 北川太一、前掲「解題」、357 ページ。
37 前掲『光太郎全集第六巻』、47 ページ。
38 『万朝報』明治 43 年 12 月 10 日付、第一面。なお、この記事でも、「後印象派」の中心画家をセザンヌ、ゴーギャン、ゴッホ、マティスの四人としている。

の場合には、絵画における自然主義リアリズムという、画家としての立場に立った批判であった。

「絵画の約束」というタームは第一ステージでは現れないで、次の第二ステージで杢太郎によって山脇批判のためのキーワードとして用いられることになる。次節は論争の山場となる第二ステージに関してである。杢太郎の山脇に対する新たな批判とそれに対する山脇と白樺派の反論がどのようなものであったかを明らかにしたい。

五

杢太郎は明治 40 年 11 月の『明星』で、『太陽』の記者長谷川天渓の「論理的遊戯を排す」における排理想の自然主義論を批判し、理想は変遷し進歩するとして、次のように述べた。

> かく理想は功利主義的に見ても、未来に対する用意といふ意味があつて見れば、之なくては一日も生活は出来ない。之あつて始めて人間活動の標準が生ずる。若し唯物論者の説くが如く、人間の凡ての活動が万事肉体（即ち物質）の函数で自由意志といふものが無かつたならば、人間は唯だ運命に従つて、瞬間瞬間に盲目的活動をしてゆくことが出来るかもしれぬが、自由意志がある以上は理想がなくてはならぬ。理想は必ずしも人間の推理的遊戯ではない、必然の要求である。[39]

杢太郎は、文学的には、理想主義の立場にあったことが上の一文から理解できる。しかし、絵画のオピニオンリーダーとしては、極めて現実主義的であり、折衷主義的であった。彼は、明治 42 年 5 月の『昴』に発表した「日本現代の洋画の批評に就て」でも、「吾人は文学、芸術――殊にそれらが純芸術に近ければ近い丈、作者の気稟――天才を尊重するものである。」[40]というような、一見すると理想主義的な言辞を弄してはいる。しかしながら、実際には、現代の洋画が情調過重になっていることを指摘し、「仏人がCourbetに名づけたるが如きPeintre animalの出現」を望んでいるのである。ヨーロッパ絵画の穏健な段階的受容が望ましいと考え、写実の徹底を優先課題とみなす杢太郎の立場は、「現今の日本の洋画家は、一方には欧州絵画の趨勢を知り、一方には日本現代の時代思潮を理解し、両者の間に意識して調停を求めるといふ覚悟が無くてはならぬ。」とか、「近世の欧州絵画、殊に仏国に於ける近世派は、情調を崇ぶよりは寧ろ写実を重じたかと考へられる。」などと述べていることからも

---

[39] 太田正雄「「太陽」記者長谷川天渓氏に問ふ」（『明星』明治 40 年 11 月）、『木下杢太郎全集（以下『杢太郎全集』）第七巻』、岩波書店、1981 年、30 ページ。
[40] 同書、124 ページ。

明らかである[41]。これは前述の「一夕話」の総評の論点と同様であり、この頃の杢太郎の基本的立場がここにあったことは間違いない。この点に関しては、「絵画に於て最重要なる事は描き初めてから描き終るまでの画家の情調の統一と云ふことである。」[42]としている柏亭の立場とは明確に異なっているのである。柏亭の基本的立場が地方色、即ち日本的情調表現を優先させるような、日本自然主義的なリアリズムにあったのは言うまでもない。

明治 44 年 6 月、杢太郎は『中央公論』に「画界近事」を発表した。そこでの山脇批判は、「五　新進作家小品展覧会」の「午前」「街路」に対するものと、「六　山脇信徳氏作品展覧会」の個展作品に対するものの二つの部分から成っている。前者に対しては「芸が無さ過ぎた」「色と筆触、画の表面等の趣が一様なのは遺憾」「油画具でかいた昔の名所画といつたやうなもの」という短い冷評だった。後者は公設展に批判的だった光太郎が経営する日本最初の私設画廊「琅玕堂」での個展作品、新旧合わせて約 30 点、に対するものであり、刺激的で、見方によってはいびるような調子の語句が並んでいる。「絵画の約束」というタームがここで初めて使われた。

> 就中比較的最近の画としては「お茶の水」「橋」「入日」等があつた。全体として見るとそれは作家の感激が強烈であつたらうといふ事を思はせるばかりで、恰度怒つた唖者を見るやうに、如何にも表現の技巧に乏しい。私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいゝ事であらうと思ふ。絵画といふものは、血圧計の曲線といふやうなものではなく、一つの技術であると思ふからである。（中略）心臓の亢奮を筋肉運動として画面に現はすならば、その画は技術でなくスフイグモグラフが描き出す

41 同書、126～129 ページ。
42 石井柏亭「白馬会と太平洋画会」、『早稲田文学』明治 43 年 7 月、313 ページ。

表である。画といふものはこれ以上だ。[43]

杢太郎の「絵画の約束」の主張の目的が写実主義の鼓吹にあったわけではないのは、同じ「画界近事」の「四　无声会」における柏亭の描いた日本画への批判によっても確認できる。この点、彼は自身の西洋絵画観を明治 42 年当時よりは一歩前進させていたと解釈できるのである。ここでは杢太郎の次のような言葉が注目される。

> 元来、画といふものは、純粋なる自然の模倣ではなくて、自然と作品との間に人間の気性及能力を挿んでゐる。（中略）美術の享楽はこれ一の自己投入であつて、必しも作品から、原の自然を探し出さうとするのではない。であるから眼が三角形であつても、山が芋に似てゐやうとも、往々差支へない事があるのである。（中略）写真ならいざ知らず画といふものは今の世の所謂写実といふものの凡てではない。（中略）複写ながらフランスのマティスの画等を見ると、今までとは全く違つた遣り方をしてゐる。[44]

杢太郎の新絵画への理解は前節で引用した斎藤与里の主張と同様な新鮮味があり、以前のような写実主義一辺倒の姿勢は見られない。福永挽歌の「仏蘭西の印象派」と軌を一にするものであることが読み取れる。では、新絵画への理解を進めた杢太郎が、山脇の絵画に関する理解において、なぜ白樺派の見方と大きな齟齬を生み出したのだろうか。杢太郎の言辞に付きまとうディレッタント的な理想主義のポーズと現実主義的折衷主義の矛盾が山脇本人や白樺派の不快を買ったということも十分考えられるが、ここではもっと確かな見方を提示してみたい。杢太郎の「画界近事」と同じ 44 年 6 月に『白樺』に発表された有島壬生馬の「琅玕洞に於ける山脇信徳氏の近作」は、「山脇の古い絵」は「没個性」的な「鋭い尖つた」「極端に写実的」な視覚による「自然の模写」の産物であったが、今の作風に氏

[43] 前掲『杢太郎全集第七巻』、368～369 ページ。
[44] 同書、364～365 ページ。

を導いたのも同じ視覚であったとして[45]、更に、次のように指摘している。

> 氏が「自然のコピー」の自然とは余り離れたものである事に一度気が就いて自然を見ると、自然は形式の表現ではなくつて力と生命と輝きの世界であつた。(中略)
>
> 自然に対する嘆美、感動を氏が激しい色彩に依つて描き上げた跡を見るに中々賢いものである。氏は色を用ひて直ちに光なり力なりを代表させ様と努めた。(中略) 氏によつて絵具は新らしい用途を見出されて来た。[46]

「断片」における山脇の杢太郎への反論は、山脇には既に写実の力量と新しい彩色技法が備わっており、「感覚とテクニツクに於て驚嘆に値すべき偶合」[47]があるという有島に見られた肯定的評価の視点が杢太郎に全く無視されていたこと、或は、杢太郎には全然見えていなかったにもかかわらず酷評したことへの抗議だった。山脇が欧州絵画の傾向に関する最新の知識を、当時としては、驚くほど持ち合わせていたことは、彼が杢太郎への反論「断片」において、下に示すように、有島が言及しなかったポスト印象派の歴史的必然性と正当性を主張していることに顕れている。ポスト印象派については、前年 12 月 10 日の『万朝報』の報道などを参考にしつつ、仲田勝之助が 44 年 8 月に「後期印象派」を『早稲田文学』に書いている。「断片」は、それをも踏まえ、ポスト印象派の絵は単純な原始性に拠っているのではなく、「あれを邪道といひ、堕落と呼ぶならば、先ず絵画其物の追求と推移を否定しなければならん。」と断じているのである。「断片」は、更に、次のように反論した。

> 自然の客観的真の描写は所謂前期印象派の人々に尽きてゐる。其後の画家が内面的に崩れて行くのは自然の勢である。(中略)
>
> 筆触とは神経の顫動である、一片の筆触は全人格を反映する。

---

45 『白樺』明治 44 年 6 月、70～71 ページ。

46 同誌、71 ページ。なお、原文には、引用文中の「力」「生命」「輝き」のそれぞれに傍点が付されている。

一枚の画は一呼吸のもとに動かねばならん。要するにリズムの統一である。（中略）

天才の発見を緩和して技術といふ不純な液体を混じ希薄な飲料をつくつて顧客に媚びるものを常識画家といふ。彼等は写真を描くにはあまりに悧巧で絵画を描くにはあまりに愚鈍である。（中略）

色や線や形に対する固定した感覚の形式を絶対のものにされては困る。（中略）ご忠告は有難いが氏の所謂理解ある絵画の約束とは如何なるものを意味するであらうか。もし既成の絵画より得る普遍的な美の概念ならば、其約束なるものは却つて画家の直覚力を暗ますものであつて、私の最も厭ふ処である。私は筆を執つた時何等の約束をも予想しない。寧ろ一切の約束より脱離せんと努めてゐる。たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない積りである。（中略）

一体技術とは何であらう。私に云はすれば絵画とは血圧計検脈計の曲線の如きもので差間ないのである。唯近代人の脈管に装置すべき精巧なる器械なきを憾むのである。（中略）

私は決して一時の感激に逆上して技術の意味を無視したのではない。[48]

「断片」から多くを引用したが、山脇の反論は「断片」とは言うものの、統一性があり、極めて理路整然としたものだった。そして、1）山脇の芸術家として純粋に理想（天才）を追求する姿勢が「自己の為」や天才賛美を身上とする白樺派の個性伸張の意欲と響き合っていたこと、2)「たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない」とする点が『白樺』創刊号における実篤の「「それから」に就て」の思想と通底していたことが見て取れる。山脇の絵画思想が実篤を始めとする白樺派の目指す文学・美術の理想と方向が重なっていたことに、この論争に実篤らが介入する最大の理由があった

[47] 同誌、72 ページ。
[48] 『白樺』明治 44 年 9 月、104～113 ページ。

と言えるだろう。これに対し、杢太郎は「山脇信徳君に答ふ」で「怒つた唖者」云々の比喩の適当でなかったことは認めつつ、天才の自己主張の芸術か大衆の為の芸術かの問題と関連させて、「絵画の約束」の意味を次のように説明した。

> 若し芸術品が単に人心の変動が神経、筋肉に現れたる発現に止まるものだとすれば即ち止む。更にそれを通じて他人に心(単に思想とはいはず)を伝達する機関であるといふならば、そこに一種の「約束」といふものが必要になる。主観的の立場から論ずれば、この約束は個人的で可いことになる。予の立場から客観すると、この約束が広くなればなる丈外延的に価値が増す。といつて無知なる多頭の怪物たる公衆に、最大公約数的に分らせようとすると、芸術が堕落する。予とても決してそれまでは言はぬ。そこで両者の間の関係を熟く理解して、其間に処して、一方には十分自己の内的生命を発表し得、一方には成る可く多くの鑑賞者に了解(同感)せしむる事を得る方法が必要になる。之を予は仮に名付けて「絵画の約束」と言つたのであります。[49]

これに対し、実篤は『白樺』「六号雑感」欄の「自己の為の芸術」において、「自分は杢太郎君のやうに俗衆に重きをおくことが出来ない」し、「芸術家に俗衆のことを意識的に顧慮してもらいたくない」のであって、「俗衆に理解された時、芸術は使命を果し、同時に価値を失なう」と述べて、杢太郎を批判した。実篤は俗衆に理解されない芸術家の悲哀を感じている山脇に同情し、肩入れしたのである[50]。

「絵画の約束」論争は、杢太郎が「絵画の約束」の具体的内容を全く示せない中、実践者である芸術家の立場に立った論理からすれば、ここで勝負がついており、収束すべきだったと思われる。「山脇信徳君に答ふ」の冒頭の「貴君の所論は純然主観的であつて、予の

---

[49] 『白樺』明治 44 年 11 月、50 ページ。『杢太郎全集第八巻』、岩波書店、1981 年、2 ページ。なお、原文には、「個人的」に傍点が付されている。

[50] 同誌、141～143 ページ。『実篤全集第一巻』、1987 年、400~402 ページ。

論は反之、客観的である」[51]という言葉が、芸術創造の主体性とは無縁のディレッタント的言説でしかないのは明白である。しかし、実篤の批判を「極めて挑発的」「儀容の後ろに隠れたる嘲罵」(「無車に与ふ」)であると受け止めた杢太郎は、既に絵画評論において地歩を固めた者の面子もあって、簡単には引き下がれなかったのだと思われる。また、山脇や実篤、柳にしても、彼等の新進芸術家としての気魄を傾けた批判の矛先をわずかでも緩め、杢太郎の「公衆本位の態度」(「杢太郎君に」)を、たとえ僅かでも、受け入れるわけにはいかなかったのである。以後、論争の主題は山脇の絵から離れ、「自己の為」という実存に関する議論と杢太郎の自己弁明、問題回避の姿勢が目立つようになる。

実篤の「『自己の為』及び其他について」は杢太郎の「公衆と予と(三度び無車に与ふ)」と同じ明治 45 年 2 月の『白樺』に発表された。この文章は実篤のメーテルリンク受容、トルストイ「卒業」の論理、自己本位ということの深い意味などについて語られおり、杢太郎の執拗な追及に触発されて書かれた一面もあった。一部に説明不足の表現が見受けられるものの、彼等二人の間の論争が導き出した実篤思想の一つの集成だったと言ってよい。また、同誌に発表された山脇の「木下杢太郎君に」は、論争の放棄宣言であると同時に、杢太郎の人格への失望の表明でもあった。

実篤や柳は山脇の絵に、ポスト印象派の一傾向としての、広義の表現主義的な新しい絵画の芽生えを見出そうとしていた。柳宗悦は、「革命の画家」の冒頭で、アメリカの汎神論的超越主義者(transcendentalist)エマソン(R.W.Emerson　1803~1882)の「自己の思想を信じ、自己の心に真なるものは万人にも真なりと信ずること――これ天才也。潜在せる汝の確信を語れ、そは普遍的意義たるべし。」という言葉を含む一文を提示した後、次のように指摘している。

---

51 『杢太郎全集第八巻』、岩波書店、1981 年、1 ページ。

若し後印象派とは如何なるものであるかを尋ねるなら、答へは明白である。――汝が拠る可き唯一の王国を汝自身の裡に見出し、其旺溢せる全存在を真摯に表現し様と思ふならば、汝は既に後印象派の気息に於て活ける人である。（中略）かくて汝が何人をも恐るゝ事なく、此世には只汝と自然と神とがある事を信じて、汝が汝の云はざるを得ざる事を画く時、汝は後印象派の画家である。（中略）

美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそは其目的である。（中略）

芸術とは彼等（革命の画家である後印象派＝筆者注）には自己を離れたる遊戯には非ずして、常に彼等の第一義的生命であつた。彼等が技巧を後にして人格の要求に駆られて起りたるは之が為である。（中略）彼等は知的批評によつて理解せらる可き芸術に非ずして、心霊の感応によつてのみ理解し得べき芸術である。（中略）

彼等は単に事象を描かずして、自然が自己に於て活き、彼我相融合して生命の事実が残れる時にのみ筆をとつたのである。[52]

実篤も「後印象派に就て」において、次のように言っている。

耶蘇は「然ど無くて叶ふましき者は一つなり」（路可十、四十二。）と云つた。後印象派の人々はこの「無くて叶ふまじきものは一つ」と云ふ唯一つのものをつかんだ人の気がする。（中略）

セザンヌは今迄誰も進むことが出来なかつた程自然に肉薄した画家である。彼は瓶一つ真直にはかけない男の気がする。しかし彼のかいた瓶は吾人の目で見ることが出来る瓶ではない。（中略）彼の性格はこの上もなき写実家でありながらこの上も

52 『白樺』明治 45 年 1 月、1～31 ページ。前掲『柳宗悦全集著作篇第一巻』、543～567 ページ。

なき神秘家である。[53]

実篤がここで言っている唯一の「無くて叶ふまじきもの」とは、文脈に沿って解釈すれば、「自然と自分との内」の「自然の声」である。これは光太郎が「文展の彫刻」（大正 2 年 10 月）で「生はただ一つである。「無くて叶はぬものはただ一つなり」と言つたクリストの心は私の心である。」[54] と述べている時の「生」の意味とは一見異なっている。だが、これは表現の相違に過ぎず、同一事物の異なる側面を述べたのだと思われる。汎神論的超越主義者であった柳の「自然が自己に於て活き、彼我相融合し」たときの「生命」という表現も同様であろう[55]。

光太郎の言う「生（ラギイ）」とは作品に籠められた熱と力が放つオーラとも呼ぶべきものである。光太郎は「内に白熱した或物がどうしても欲しい」「芸術は形ではない」[56] と述べていることから判断して、「生」とは心的（内部生命的）エネルギーを指していると見てよいと思う。光太郎は、後年、「日本詩歌の特質」の「自由詩」の項において、「詩は一種のエネルギーであつて、一篇の詩全体から発散してくるエマネイション（放射物）が詩の本体であり、書かれた事柄や、感情や、理性はただその放射のための媒体にすぎないのである。」[57] とも書いている。詩は彼にとって絵画や彫刻と同様、心的「生命」を芸術的に発現させるための舞台であった。

実篤が彼の崇拝するロダンについて書いた文章には「彼の全身は

---

53 同誌、157 ページ。前掲『実篤全集第一巻』、410～411 ページ。

54 前掲『光太郎全集第六巻』、115 ページ。

55 柳と汎神論的超越主義との関係については、拙論「『白樺』における柳宗悦思想―その形成と特質」、『淡江日本論叢』、淡江大学日本研究所日本語文学系（台湾）、民国 90 年（2001 年）、1~28 ページを参照していただきたい。

56 同書、70 ページ。このほかにも、前出「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」の「結局はやはり生の放射物でなければつまらない」（同書、18 ページ）という言葉や注(43)で引用した一文、更には、「文展分評　彫刻」における「芸術は精力です。（中略）自然界に充満する此の素晴らしい精力が無くては駄目です。人間精神の最も熾烈な顕現が芸術なのです。」（『時事新報』の大正 4 年 10 月に 10 回に分けて連載。『光太郎全集第六巻』、161 ページ。）など、数多くの例が挙げられる。

57 『毎日新聞』に昭和 29 年 1 月 27 日から 30 日まで、四回の連載。前掲『光太郎全集第八巻』、125 ページ。

製作する時に力士が死にもの狂いに角力とる時のやうに力が漲つてゐる気がする、勿論内面的ではあるが。かくて彼の作品は人を半眠の状態から覚醒させる力があるのだと思ふ。」と言う一文がある。実篤はロダンを「真に深く人生を味わつた」結果、「自然と共鳴し或は合奏するやう人生を導く」「宗教的色彩を帯び」た芸術家であり、真の個人主義者であると見做していた[58]。実篤の言う「自然の声」は、規範としての自然の掟という意味をも内包しつつ、光太郎の言う「生（ラギイ）」や柳の「生命」とも同意義の、内部生命のエネルギーの意識への働きかけという意味として使われていたと思われる。

なお、山田論文が論争終結とした明治 45 年 2 月以後の論争、即ち、本稿で言う論争の第三ステージについては、紙数の関係で稿を改めて述べることにする。

[58] 武者小路実篤「ロダンと人生」、『白樺』明治 43 年 11 月、72～79 ページ。