

美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術認識

The Perception of Western Arts as seen in the Fine Art Magazine, “Shirakaba”

西村修子*

Shuko Nishimura

(要旨)

本稿の目的は美術雑誌としての『白樺』に論点をあて、文学者と美術家の西洋美術に関する認識の相違と相乗効果を検討し、当時の美術活動との関連を明らかにするものである。雑誌『白樺』は、武者小路実篤を中心に創刊された文芸雑誌であるが、同時に美術雑誌としての要素を強くもっている。白樺派の人々は西洋美術の移植に意欲的であり、『白樺』誌上において美術批評を行い、白樺社主催の美術展覧会を開催して日本の美術に影響を与え続けた。

雑誌『白樺』は明治43年4月、激動の時代背景の下に創刊を果たした。5月には大逆事件が発覚し、明治45年には明治天皇の崩御、乃木大将の殉死という事件が起きている。しかし自己を生かし個性を重視する白樺派の人々は世情に惑わされることなく創作活動を続け、その精神は後世を啓蒙した。

本論文の第1章では白樺派に関する先行研究を検討し、雑誌『白樺』の紹介を行う。先行研究では文学者に対する美術認識の甘さを指摘する場合が多いが、文学者と美術家の西洋美術に対する認識が異なる原因について言及したものは見当たらない。

第2章では、それらの認識の相違について雑誌『白樺』の成立と特色を述べることによって、白樺派の根底にある精神とイデオロギを浮き彫りにした。第3章では、白樺派の美術活動としての『白樺』が西洋美術をいかにして受容し、個性的な美術雑誌として継続したかに着目する。第4章では、文学者と美術家の西洋美術の受容のあり方を概観した上で、美術認識の相違及び相乗効果を検討する。第5章において、雑誌『白樺』の美的精神と時代背景を検討して本論を総括する。

はじめに

本稿では文芸雑誌『白樺』の美術的内容に焦点を当てて考察し、『白樺』が積極的に採り入れた西洋美術がどのようにして白樺派の人々に受容され、かつ日本の美術家に摂取されていったかを検証していく。

雑誌『白樺』の美術に対する先見性は、今日にいたるまで注目され続けてきたものであるが、文学者、武者小路実篤が中心となって

創刊した『白樺』に美術の視点から踏み込んで、その精神を解き明かすことは、美術の根底にある人間教育に関する啓蒙的な役割をもつと考えられる。

明治の末期から大正時代において、西洋美術の移植に尽力した『白樺』は、新しい日本の美術を展開するための有益な資料であると考えられる。毎号、挿画や展覧会の記事を掲載し、西洋美術の紹介に努めた『白樺』は美術雑誌としての機能を十分に備えている。

* 山口大学大学院東アジア研究科博士課程 (The Graduate School of East Asian Studies, Yamaguchi University)

本稿の目的は、これまでの先行研究を踏まえて、雑誌『白樺』が日本の美術に及ぼした影響を検討し、白樺派の人々の西洋美術認識と当時の美術活動との関連を明らかにするものである。

1. 先行研究における『白樺』の紹介

白樺派の美術に関する先行研究は多いが、¹⁾本章ではその中のひとつとして高階秀爾の『日本近代の美意識』²⁾と土方定一の『近代日本の画家論』³⁾を採り上げて『白樺』の紹介をする。高階の『日本の近代の美意識』では、『白樺』の西洋美術への認識と傾倒を問題としている。高階は雑誌『白樺』の存在そのものが、今日なお「気になるもの」を保ち続けていると述べ、『白樺』が近代日本の歴史上においてもつ意味が十分に解明されていないことが要因であると指摘している⁴⁾。

また高階は、白樺派の自己中心性や独善性について次のように述べている。

徹底して「自己中心的」であろうとするその生き方そのものが、その徹底さの故に却って人々を惹きつけたと言うべきであろう。たしかにそれが「独善的」であり、自分勝手であろうとも、われわれはそこに、一種の爽快さを感じないわけにはいかない。

さらに高階は、『白樺』の思想について以下のように指摘する。

『白樺』の人々は、自分の生き方が「独善的」なものであることに気づいていなかったわけではない。(中略)もし、思想というものが、人間にとってある価値の体系を設定し、その価値の体系にもとづいて行動の原理を与えてくれるものであるとするなら、『白樺』には紛れもなくひとつの思想があった。そして、「我儘」であることは、その思想に忠実であることにほかならなかった。(中略)彼らは、その「自

己中心的」な生き方を実現するために、「芸術家」の道を選び取った。(中略)われわれはそこに、人間としての「生き方」と「芸術」、すなわち倫理的なものとの見事に一致した世界を見出すことができる⁵⁾。

『白樺』は確固とした思想の下に価値づけられていると、高階は解釈しているのである。その思想に忠実であるために『白樺』の人々は、特に「自己中心的」で、「独善的」かつ「我儘」であることを自覚して貫いたと述べている。

「人道主義」「理想主義」を掲げた白樺派の精神は、ともすれば表面的な負の解釈をされがちである。『白樺』の中心人物である武者小路実篤の金銭軽視は『白樺』の性格となり、同人たちは親に依存する形で創作を続けたのである。金にこだわらない生き方は、社会的地位に恵まれた特権階級の若者にありがちな世間知らずの気まぐれという風評を流すこととなった。それらが同人たちの耳に入らなかったはずはない。にもかかわらず長く継続することができたのは、理想や個性の尊重以前に自己を強く信じる、自己愛の強さが彼ら自身を支えていたからにはほかならない。

さらに、土方定一著『近代日本の画家論』では、『白樺』に印象派や後期印象派の挿絵が掲載されていることを挙げ、その熱情的な批評や感想に対して、実に画期的であると述べている⁶⁾。それ以前の『文章世界』や『新小説』の挿絵は印象派以前の、対象の再現に過ぎない作品を掲載していた。なぜなら印象派以前は写真の技術が確立されておらず、画家の仕事は実物そのままを描く役割を果たしていたからである。画家の主観を前面に押し出した印象派の絵画に、画家たちが新しい時代の黎明を感じたのは至極当然のことであったと考えられる。『白樺』の積極的な印象派の移植は若い画学生たちに強い影響を与えたので

ある。しかし土方は『白樺』をどこまでも文学運動として捉え、文学者による西洋美術の紹介であるとし、文学者の美術認識を美術の専門性をもたない見解として捉えているようである。美術雑誌としての要素や、文学者と美術家との共通認識には着眼していないのである⁷⁾。

本稿では文学者と美術家の集う『白樺』誌上で、積極的に紹介された西洋美術を、白樺派の人々はどのような認識をもって受容したかを考察し、当時の美術活動との関連を探っていく。

2. 白樺派と『白樺』の特色

雑誌『白樺』は、明治43年(1910)4月に創刊され、大正12年(1923)8月まで13年5ヶ月間刊行された、全160冊の文芸雑誌である⁸⁾。文学者である武者小路実篤が中心となって美術誌としても通用する月刊誌の発行を実現させたものであり、同人や参加者も美術に対する高い関心と探究心を抱いていた。『白樺』は学習院を母体としながらも、学習院的な気風になじめなかった三つの集団で形成されている。第一として回覧雑誌『暴矢』(後に『望野』と改称)の同人、すなわち武者小路実篤、志賀直哉、木下利玄、正親町公和の四人が挙げられる。第二に回覧雑誌『麦』、すなわち里見淳、園池公致、児島喜久雄、田中雨村の四名。第三として柳宗悦、郡虎彦の回覧雑誌『桃園』である。創刊時には、有島武郎と弟の有島壬生馬も参加した。さらに一年後には、長与善郎、小泉鉄が加わる。

『白樺』創刊後、彼らの作品が誌上に掲載された時、どのように受け止められ、評価され、どのような意味を持ち得たかは、日露戦争後の世代につながる問題である。『白樺』の同人たちは、幼少時に漢学の訓練を受けずに、先

人の築いた書き言葉を活用して創作に取り組み、当時の日本を脅かした結核や戦争意識を除外した作品を創り上げていった。

『白樺』及び白樺派の第一の特色は十人十色の個性を生かす点にあった。その原点は「和して同ぜず」という武者小路実篤の言葉にある。

第二の特色は『白樺』が文芸雑誌であると同時に、美術雑誌としての要素を強く持つということである。文学と美術を平衡して掲載し、長く継続した雑誌は他に類を見ない。同人たちにとって文学と美術は同義語であり、読者も美術の記事に高い関心をもって購読している。実際、岸田劉生や有島壬生馬、南薫造、河野通勢など多くの画家たちが『白樺』に参加していった。誌面には、当時の大部分の日本人が知らなかった美術を掲載し、同人が作品に関する評論や解説を執筆した。また印象派の画家たちや彫刻家ロダンの特集を組んで、若い画家たちに刺激を与え啓蒙した。第三の特色として白樺派の人々の友情がきわめて堅く長く続いた点が挙げられる。一時的な対立はあったにしても、『白樺』を媒体にして試行錯誤し、互いに切磋琢磨したことは紛れもない事実である。

さらに第四の特色は、白樺派の人々の内的要求によって継続したものであり、文壇デビューを狙ったものではないという点である。だからこそ各人の目標が高く理想化され、白樺派と呼称される文芸となりえたのである。

3. 白樺派における美術活動

雑誌『白樺』を中心とした文芸思潮である白樺派の美術活動を検討し、美術雑誌としての『白樺』の立場を検討する。

(1) 美術雑誌としての『白樺』

明治後期から大正にかけての美術運動は、近代的な文学運動と相俟って、活発な展開をみせた。創刊号以来の『白樺』は西洋美術の紹介と啓蒙に心血を注いだといえるであろう。したがって『白樺』は美術雑誌といった方が良いほどの徹底した努力をしたのである。ではなぜ、一介の文芸同人雑誌がそれほどまで西洋美術の紹介に情熱を燃やしたのであろうか。武者小路実篤をはじめとして、同人たちは美術愛好家であった。しかしそれだけではなく、『白樺』にはフランスから帰国した画家、有島壬生馬が同人として加わっていた。その有島を通じて、高村光太郎、南薫造、梅原龍三郎が周辺にいた。有島の執筆した「画家ポール・セザンヌ」は、彼が実際に観たパリの「セザンヌ大回顧展」についての解説、感想である。

また高村光太郎は『白樺』が創刊された明治43年(1910)4月に雑誌『スバル』に、日本の印象派宣言ともいえる評論「緑色の太陽」を發表している。すなわち『白樺』には西洋美術を受け入れるための土壌と、環境が備わっていた。そこに生々しいほどの感覚を以って、西欧の美術作品が日本に届けられたのである。高村は「緑色の太陽」の中で、「個性」と「主観」の重要性を力強く訴えている⁹⁾。高村の評論と有島のセザンヌ紹介は、白樺同人たちに大きな共感呼んだ。なぜなら自己を生かし、個性を発揮することは武者小路の人生態度であり、武者小路を中心とする『白樺』の同人たちもまた、自己を生かすことを芸術の最大の目的としたからである¹⁰⁾。

(2) 『白樺』における美術の内容

創刊号の表紙には、児島喜久雄によって白樺の若木のスケッチが描かれている。有島壬生馬の「画家ポール・セザンヌ」の連載は画

期的であり、また第8号の「ロダン号」の特集はロダンと交流のあった『白樺』ならではの有意義な企画となった。『白樺』の人々がロダン作品に好意を抱いた理由は、自我の絶対的肯定を為す『白樺』の信念によるものである。『白樺』第1巻8号はロダン生誕70周年記念としてロダン特別号を企画し、ロダンに関する評伝、論文、図版などを掲載した。ロダンは『白樺』の人々の敬愛する彫刻家であり、ロダンと雑誌『白樺』との結び付きには特別のものがあつた¹¹⁾。

著名な美術家たちの作品を、ページを割いて丁重に掲載した挿絵は『白樺』の名物となり、美術ファンの精神を昂揚させた。表紙は南薫造、有島壬生馬、バーナード・リーチ、岸田劉生らが協力した。さらに明治44年(1911)には「絵画の約束」論争¹²⁾なるものを掲載し、山脇信徳と木下杢太郎の美術に対する概念の相違を提示することとなった。やがて高村光太郎、梅原龍三郎、バーナード・リーチなどが寄稿し始め、『白樺』と密接な関係をもつようになり、岸田劉生は『白樺』を基盤として第二の誕生をしたといわれるまでの活躍をする。

雑誌『白樺』が積極的に推進したのは、白樺社主催の美術展覧会である。後には白樺美術館の建設¹³⁾を計画し、募金運動も実施している。当時は国内外の美術の名作を發表する展示場はあっても、常時鑑賞する施設はなかった。外国の美術館史においては、1902年にドイツのフォルクヴァンク美術館が開館しており、印象派、後期印象派などの作品を展示している。また『白樺』が創刊した1910年にはアメリカにロサンゼルス・カウンティ美術館が開館している。さらに1924年には朝鮮民族美術館が開館している。日本では、昭和5年(1930)11月に大原美術館がようやく開館したのであるから、いかに白樺美術館設立の

構想が先駆的であったかを窺い知ることができる。

12, 13, 14巻の『白樺』出版においては、陶芸家の柳宗悦が主体となって活動した。朝鮮の民衆美術への関心が高かった柳は、挿絵にも朝鮮民族美術館に展示されている陶芸を多く紹介している。また、白樺派の意欲的な活動が及ぼした広い影響力は白樺山脈¹⁴⁾と呼ばれた。表紙は殆んど岸田劉生の制作であるが、最終版の『白樺』の表紙は富本憲吉によって象徴的な白樺山脈ともいえる山の連なりが描かれている。

次に雑誌『白樺』の美術活動を表で紹介する。表1のように、明治44年(1911)10月に『白樺』は版画や複製画の西洋美術展覧会を開催している。同人たちが見たことのある版画や複製画を展示したものである。西洋から取り寄せた複製画は大きく、精巧に作られていたので、観客を魅了することができた。複製画における鑑賞スタイルは、マチエールや色調などの実物の絵画表現の問題を越えて絵画の背景に画家の精神の気高さや苦悩や挫折、昂揚感を見るという理想化された作品批評へと繋がっていった。

表1 白樺派の活動

(出所 『白樺』復刻版から筆者作成)

年代	白樺派の活動と『白樺』の内容
明治43年(1910)	
4月	雑誌『白樺』創刊(第1巻1号)
7月	白樺社主催南薫造・有島壬生馬滞欧記念絵画展覧会(上野竹之台) 南薫造一水彩47点、油彩7点。 有島壬生馬一水彩2点、油彩67点、テンペラ1点 コラン、原田直次郎、犬塚絹子の模写のヴェラスケスなどを展示。
9月	ロダンへ手紙を出し、『白樺』と浮世絵30枚を送る。
11月	ロダン特集(第1巻8号)
明治44年(1911)	
3月	ルノアール号(第2巻3号)
4月	マネ特集(第2巻4号)
4月	山脇信徳の個展(琅玕洞) 木下空太郎が山脇の絵画表現を批判する。 (['中央公論』6月号誌上「画界近事」)
9月	山脇信徳、木下空太郎に反論する。(第2巻9号) 以後、「絵画の約束」論争となる。
10月	白樺社主催泰西版画展覧会(赤坂・三会堂) ピアズレー、クリンゲル、ムンクなど36作家、189点を展示。 白樺社主催洋画展覧会(赤坂・三会堂) 山脇信徳、藤島武二、齊藤与里、坂本繁二郎、津田青楓、中村彝、 山下新太郎、富本憲吉など21作家、119点を展示。 文部省美術展覧会の落選作品も含む。
12月	ロダンより浮世絵の返礼に彫刻3点が届く。
明治45年(1912)	
大正元年	
2月	白樺社主催第4回美術展覧会(赤坂、三会堂) ロダンから贈られた彫刻3点、山下新太郎所蔵のルノアール小品1点、フォーゲラー、リーチのエッチング、山脇信徳の油彩、素描など展示。

4月	白樺社主催第5回美術展覧会（京都市岡崎公園内、府立図書館） 第4回展覧会に加えて、ロートレックの石版、ピアズレー、クリンガー、ムンクのエッチング、複製画など展示。
11月	ゴッホ特別号（第3巻11号）
大正2年（1913）	
4月	白樺社主催第6回美術展覧会（衆議院構内、虎の門議員倶楽部） セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、マチスの複製画、ロートレックの石版、ムンクの銅版などを展示。
10月	白樺社主催梅原龍三郎油絵展覧会（神田、プイナス倶楽部） 「黄金の首飾り」「自画像」など滞欧作品111点展示。
10月	クールベ特集（第4巻10号）
大正3年（1914）	
2月	上諏訪教育会主催白樺同人所蔵泰西美術展覧会（諏訪高等女学校）
4月	『白樺』5周年記念号、ブレイク特集（第5巻4号）
大正4年（1915）	
2月	白樺社主催第7回美術展覧会（有楽町、日比谷美術館） ブレイク彩色版画15点、ゴヤ、レンブラント、ミケランジェロの素描複製など150点展示。
3月	白樺社主催第7回美術展覧会京都陳列会（京都市岡崎公園内・府立図書館）東京の出品作品に加えて、ルドン版画複製60点、ダ・ヴィンチ、ティントレットなどの複製画を展示。
大正5年（1916）	
3月	『白樺』マンテーニャの口絵が原因で発売禁止。
大正6年（1917）	
10月	白樺美術館設立運動『白樺』誌上でよびかけ。（第8巻10号）
12月	バーナード・リーチ作品展（神田、流逸荘）
大正7年（1918）	
1月	ロダン追悼号（第9巻1号）
4月	白樺美術館建設資金募集のため京都・神戸で柳兼子独唱会。
6月	白樺社主催第8回美術展覧会（赤坂・三会堂） ロダンのブロンズ3点、ジョーンとラムのデッサン、ギリシャ、ルネッサンス、近代ヨーロッパ作品の複製を展示。
11月	白樺社主催第8回美術展覧会京都陳列会（京都府立図書館） 内容は東京展と同じ。
12月	白樺美術館建設資金募集のため、東京音楽学校で久野久子独演会。
大正8年（1919）	
4月	『白樺』10周年記念号（第10号4号）
4月	白樺記念演説会（神田、基督教青年会館） 長与、武者小路、柳、小泉、近藤経一、劉生の6人 白樺10周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会（東京・京橋区加賀町、日本電報通信社） 大正2年以降の自選作品、108点を展示。
5月	白樺10周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会（京都府立図書館）
11月	白樺社主催キリアム・ブレイク複製版画展覧会（神田・流逸荘）
大正9年（1920）	
5月	リーチ記念号（第11巻5号）
5月	リーチ作品展覧会
大正10年（1921）	
2月	白樺美術館第1回展覧会（京橋区、星製薬会社） セザンヌの油彩画、水彩画、素描、ゴッホの油彩画、ロダンの素描、デューラーのエッチング、ドラクロアの素描、シャバンヌの素描など計14点。

3月	朝鮮民族美術展覧会
大正11年 (1922)	
1月	河野通勢個人展覧会 (神田区、流逸荘) 油彩画10点、素描50点
4月	椿貞雄個人展覧会 (神田区、流逸荘) 油彩、水彩、素描など約30点
4月	リーチ陶磁器展覧会
大正12年 (1923)	関東大震災のため160号をもって終刊

表1のように白樺派の活動では、印象派から表現主義までの1900年前後の西洋の美術作品と作家の紹介を積極的に行っている。これらは系統的ではなく、また年代順でもない。同人の人々の興味や関心、情報によって選択し編集されている。このことは特定の美術の流れや主義を紹介するのではなく、幅広く紹介し、啓蒙することとなった。

また、絵画、彫刻の純粋美術の分野だけでなく、バーナード・リーチのような工芸作家やピアズレーのようなイラストレーションに属する作品の紹介も行っている。つまりある特定の分野に限定することなく当時の関心の高い作家作品を積極的に採り入れる情熱のもとに雑誌の編集を行ったと考えられる。

4. 文学者と美術家の西洋美術認識

前章において、雑誌『白樺』の美術運動と美術の内容を検討した。それを受けて本章では、西洋美術に対する文学者と美術家の認識の相違と相乗効果について述べる。

(1) 文学者の西洋美術認識

すでに述べたように、『白樺』の中枢には確固とした自己中心性があり、優れた芸術作品を創造する作家は優れた人物であるという独善的ともいえる理想主義が内包されている。したがって文学者の美術認識は、作品の技巧や造形性よりも画家の内面にある人生観にベクトルを向けて、偉大な作品を創造した作者

の人格に敬意を表するのである。しかしその人間像は『白樺』の人々が創り上げた理想の芸術家の姿であり、まさしく「人道主義」「理想主義」を掲げた『白樺』ならではの美術認識といえよう。

雑誌『白樺』に紹介されたように、クリンゲル¹⁵⁾からゴッホへと飛躍した鑑賞の方法をみると、『白樺』の同人たちは、画家の作品を理解するよりもその技量と人生観に感動しているのではないかという疑問が生じる。彼らは、作品がなぜそのような描き方になるかを美術史的に解明しようとはしない。文学者の鑑賞対象は、美術家の人生と精神に向けられ凝縮していくのである。

その点、本多秋五の提示する「跨ぎ」論は、¹⁶⁾『白樺』の同人たちの美術認識に疑問を投げかけ、擁護するものである。『白樺』誌上に掲載された挿絵の数々は、美術史的に順不同であり、美術の受け入れにおける「跨ぎ」であるという仮説である。すなわち西欧における歴史的展開の順序を飛び越えた受容のことである。武者小路が『白樺』の挿絵にドイツの理想派クリンゲルを紹介したかと思うと次にはゴッホへ飛躍し、常識を逸脱していることから、『白樺』の西洋美術紹介の特色として「跨ぎ」があったとしている。

そこで高階秀爾は「跨ぎ」という言い方自体が、歴史的流れに添った理解を前提していると述べ、跨ごうにも『白樺』の人々には、後期印象派やドイツの理想派や英国のラファエル前派の歴史的意味に対する理解がまった

く欠けており、武者小路にとっては、クリンゲルからゴッホへではなく、クリンゲルもゴッホもであったに違いないとまで言っているのである¹⁷⁾。

しかし『白樺』3巻9号「個性に就ての雑感」において武者小路は以下のように述べている。

自分達はただいたづらに西洋人をつぐものではない。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、又くれつつあるものを紹介してゐるのである。(中略)自分達は内心の要求に従って進んできた点に於いて今の日本の誰にもまけない心算である。従って自分達はジャンプは出来なかった。キュビスト¹⁸⁾や、未来派¹⁹⁾はまだ自分達にはしっくりは来ない、だから今の所まだ本物が嘘物かはっきりしない。マチスはこの頃になってしっくり来た。もう誰が何と云ってもマチスの真の芸術家であることは疑へない²⁰⁾。

『白樺』の受容の方法は、周囲から非難されるほど美術史的に無知であったわけではないのである。諸説では、『白樺』の同人たちは美術における歴史的意味や理解が欠けているといわれているが、筆者は、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理解している。彼らは後述するように、情熱的に批評をし、読者に紹介していった。美術史をまったく無視したということではなく、急激な西欧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。したがって系統的な美術教育としての鑑賞の方法ではなく、複製画によって感動した作品を順不同に紹介する結果となったのである。

『白樺』の美術への理解は、武者小路が述べているようにキュビズムや未来派にジャンプ

することができなかった。なぜなら、キュビズムに見られる形態概念や遠近法的な統一の破壊、あるいは未来派の機械文明とスピードへの賛美は、『白樺』の人道主義の倫理観には相容れない理念であったからである。

渡欧した芸術家たちを通じて西洋美術の新しい動向を紹介したのは『白樺』だけではない。『白樺』に先行して刊行された文芸雑誌『明星』²¹⁾は、詩歌雑誌として認知されているが、明治33年4月号の表紙には「画入月刊文学美術雑誌」と記され、清規には、文学、美術などによって国民の嗜好を向上させる目的を持つと記述してある。『白樺』と趣を異にしているのは国民の趣味と教養のレベルをあげようとするものであり、自己を生かし、個性を重視する意図は『白樺』独自の特徴であるといえる。

『スバル』²²⁾は『明星』を踏襲した文芸雑誌であるが、明治42年の『スバル』の「一夕話」²³⁾では、座談会形式で文部省美術展覧会(略して文展)の西洋画及び彫刻におけるの批評を掲載している。永井荷風をはじめとして文展には少なからず批判的である。体制におもねることなく活動する姿勢は『白樺』と一致するが、『スバル』は美術批評は掲載しているものの『白樺』に見られるような挿絵の導入はなく、美術雑誌としての要素は弱い。但し明治42年3月1日発行の『スバル』第3号からは「椋鳥通信」²⁴⁾なる記事によって、海外の出来事や芸術などの情報が掲載されるようになった。

自己を生かすことを目的とした『白樺』の活動は、自己中心的とも言われるが、同人たちの感動の冷めやらぬうちに美術作品を評論していくやり方は、読者に熱く伝達されたにちがいない。後期印象派の作品に興奮の境地を味わいながら、その美術的意味よりも芸術家の情熱や生き方に焦点を合わせるのである。

(2) 美術家の西洋美術認識

前述したように『白樺』には、海外で美術作品の実物を見て学んできた美術家たちが多く参加していた。本物の迫力を実際に肌で感じとっていたのである。

『白樺』に意欲的に参加した岸田劉生は渡欧はしていないが、『白樺』の文学者たちがセザンヌやゴッホやロダンのものならどのような作品でもすばらしく良いのだと決め込んで、高い評価を与えることを我慢できないほど苦々しく思っていた。

大正9年10月号の白樺誌上には劉生のロダンを観が掲載され、ロダンの崇拜者であった武者小路を落胆させた。劉生は「ロダンの作品には不服がある」と述べ、ロダンの作品は形にとらわれて、精神を生かしきれていないと批判した²⁵⁾。つまり作品に魂が込められていないと指摘したのである。劉生は『白樺』の同人たちに対する友情とは別に、画家としての立場を主張したのであった。

表1に示したように、大正8年に劉生は白樺10周年記念の個人展覧会を京都で開催している。その時、京都、奈良などの古美術品を多く見て、東洋の精神の方が西洋よりも高貴で深遠であると考えていた。劉生の中では東洋的回帰が始まっていたのである。また大正8年には、劉生と懇意であった和辻哲郎が『古寺巡礼』を出版しているが、劉生はその中に掲載された薬師寺の吉祥天図の写真を参考に『毛糸の肩掛けした麗子』(麗子六歳像)²⁶⁾を制作している。

また山脇信徳が個展で発表した油絵は木下柰太郎に批判され、「絵画の約束論争」として『白樺』誌上に掲載された。山脇はこれまでのアカデミックな絵画から抜け出して、西洋の後期印象派の画風を採り入れた作品で世間に衝撃を与えたが、木下は客観的な技術を伴ってから画家の主観を公衆に伝えるべきだ

と主張した。(注12参照)しかし山脇は「画家が最も自己の存在を意識するのは描きつつある時」²⁷⁾であると述べ、制作者としての立場を明白にした。山脇は西洋の後期印象派のように、色彩と光と時間と空間を駆使して一瞬と永遠を画面に表現しようとした。技術と技能を重視する従来の日本の絵画以上の表現を、西洋絵画の描写から獲得したのであった。

さらにイギリス人の陶芸家として活躍したバーナード・リーチは、当初はエッチングを教えるために日本に居を構えたが、日本の景色は安藤広重の絵のとおりだと、パリにいる高村光太郎に手紙を書くほど日本情緒を讀み感激していた。しかしリーチは西欧化を急ぐ日本に対して失望し、日本独自の古美術に敬意と愛着の念を高めた。リーチは「絵画の約束論争」においても、山脇の作品をフランス印象派の画家たちと遜色ないと賞賛している。

大正9年8月には白樺主催の西洋近代美術展覧会が開催された。それまでは輸入した複製画の展覧会がほとんどで、外国の実物の作品ばかりを展示するのは初めてとあってよい。大正9年5月号の『白樺』六号記事にはピサロ、マネ、ドガ、ロダンの作品を陳列するとある。鑑賞した誰もが興奮冷めやらない大展覧会であった。

写真複製画をたよりに、1910年代前半期の画家たちは複製画の表現に共感し、積極的に自分の表現に採り込んでいった。彼らは、黒田清輝がもたらした外光派の絵画よりも、森鷗外や久米桂一郎が紹介していた印象派の絵画の方に傾倒し、刊行物という媒体の影響を受けたのである。さらに実物の西洋美術に触れて帰国した画家たちの作品を鑑賞して彼らと交流することによって新たな美術の流れを実感し、彼らが持ち帰った貴重な画集などを見る機会にも恵まれたのである。

ハマートン²⁸⁾の芸術論集の中から森田亀之輔²⁹⁾が紹介した「美術批評家と美術哲学者」³⁰⁾によると、「芸術家というものは、長き努力によって芸術的理想の個人的概念を発表し得るように練習した人であり、二つ以上の芸術的理想が争う時は自分の信念で自分自身の見解を実現することに一生を捧げる。芸術家が研究の結果断定した事実の存在を示して明らかにすることに価値がある。」とある。また「画家は詩人と科学者の合成物であり、その詩人と科学者が同様の速度で発展するというわけにはいかない」とも述べている。

美術家は実物の作品を眼にしたところから制作者としての認識が始まるのである。文学者とは異なり、作品をつくる側の視点で西洋美術を受容していったのである。西洋の新しい美術の情報が若い画家たちの認識と表現方法を変容させていったが、同時に画家たちは自己の表現様式を確立するための模索を始めたのであった。

(3) 文学者と美術家の相違と相乗効果

前述したように、西洋美術の紹介として白樺社主催の美術展覧会が開催されたが、大部分の作品紹介には写真複製画が展示された。筆者は複製画が今日の日本人の美的精神を啓蒙してきたことに注目すると共に、文学者と美術家の美術の受容と解釈の相違および相乗効果を述べる。それによって雑誌『白樺』の西洋美術に対する認識を検証し、今後の日本の美術の可能性を探ることができると考えられる。

明治維新以降、国家的な規模で進められた近代化の中では、個人よりも国家が優先されていた。それが『白樺』が刊行された1910年代においては、急速な近代化が一段落し、その過程で生じた矛盾に人々が気づき始め、個人の価値を再認識する時代となった。

明治45年『白樺』誌上「個性に就いての雑感」において、武者小路は「ゴッホは自分の個性を生かす道を暗示してくれる」とゴッホの作品についての感想を述べ、写真複製画で受容してきた西洋美術に対する認識を次のように述べている。

「ある批評家はかく云うと写真版を見て何を云ってゐるのだと思ふかも知れない。しかしそれでもある暗示を吾人に与へ吾人の生活内要に変化を与へ得る力があるから仕方がないのである。(中略)一枚本物を見るよりも三四十枚の写真版を見る方が強い暗示を与へられるのは事実である」³¹⁾

小林秀雄は「志賀直哉論」の印象批評³²⁾ということについて次のように述べている。

「印象批評はいけないと言われるが、作品の印象を率直に語ろうとすれば、心底の味気無さをぶちまける事になるのだから、印象批評などというものは、實際上殆ど不可能に近いのである。仕方がないから、作品から作者の意図を抽象する、或は作者の思想を抽象する、そして何んとか作品評の態を装う。これが、近頃、少くとも批評という仕事を真面目に考えている人が苦り切ってやっている事だ。」

以上は特に文芸時評として述べているのであるが、文学者はこの感覚で美術批評を行っていると考えられる。美術家は美術作品を制作し、文学者は文章によって作品を完成させるという役割を担っているのである。

また上野で開催された泰西名画展覧会において、ゴッホが自殺する直前に描いた『鳥の飛ぶ麦畑』の複製画を見た小林秀雄は、立ってられないほどの衝撃的な感動を受けたが、³³⁾後に実物を見た時には色彩のあまりの生々しさに堪えきれなかったことを述懐している。むしろ絵としては実物の作品よりも複製画の方がよいと感じたのであった。

上記の小林の評論「ゴッホの手紙」に関し

ては、昭和58年5月号の『文学界』において磯田光一が論文「日本という幻覚」³⁴⁾の中で、次のように記述している。

「真贋の中間地帯にあるのが美術の複製品である。『ゴッホの手紙』が複製から受けた感動のうえに成立し、のちに見た本物が初見のものの複製と感じられたという経験は、戦後の小林秀雄にとってけっして小さい経験であったとは思われない。」

さらに磯田は小林の『ゴッホの手紙』の序章を指摘し、日本文化の置かれた立場を再検討している。「悪条件とは何か」で始まる序章は、西洋美術が流入してくる現実を外的偶然としており、その偶然を日本人が内的必然として見直そうとしている限りは、日本の文化は悲劇的であるとするものである。

西洋美術の紹介は、その大部分が写真複製画であることは、日本の翻訳文化の象徴であるといえるであろう。急激な西歐化は日本の西洋への模倣を問題視しているのではなく、おのずから模倣の意味を問うてくと筆者は考えている。降り注いできた刺激によって西歐美術に覚醒した日本の画家たちは、それまでに培ってきた日本の美術よりも画家の主観を重視した印象派、後期印象派、またその他の西洋絵画の虜になったといっても過言ではないであろう。その時点で西歐の画家たちが培ってきた西洋美術史としてのプロセスを考慮するような余裕もなく、西歐から流入してきた画法を摂取することに一所懸命であったと考えられる。すなわち模倣の意味とは、西歐の国家、風土を十分に考察した上で摂取すべきであると示唆しているのである。日本の若い画家たちが異文化である西洋美術を吸収しながら、まさに新しい美術の先端を突き進んでいると自負している時、西歐では日本の美術を新鮮な刺激をもって受け入れていたのである。

小林は複製画から受けた衝撃のために、後に見た実物を複製のように感じたというが、実物の中に作者ゴッホの生々しい精神を見たがゆえに、実物であってほしくないと感じたのではないだろうか。

すなわち文学者の視点は画家の強烈な個性や感情を直接キャンパスに描いたものよりも、感情的な筆致や色彩の使い方を抑制してしまう写真複製画の方が冷静に受容しやすいのである。画家の感情に影響されることなく複製画の持つ穏やかな画面を享受して、文学的な思考に役立てているのである。文学者は一枚の実物よりも多くの複製画に暗示を受け、複製画からイメージを膨らませて画家の人生観に思いを馳せるのである。当時の美術作品の情報は写真複製画によって間接的な刺激を受けることが圧倒的に多く、文学者たちの美術批評は複製画によって形成されたスピリッツで行っていたといえるであろう。

一方、すでに実物に接している美術家は、実物でなければ読み取れないマチエールやテクスチュアから、制作する当事者の立場で作品を解釈していく。つまり文学者とは逆に自らの制作に役立てる為に、生々しい色彩や筆致を確認する必要があり、文学者と美術家の双方は相容れない部分を持つと同時に、芸術を創造するスタンスを共有しているのである。

『美術新報』³⁵⁾は完全な美術専門雑誌であるが、明治45年の「姑息なる文展の窮策」³⁶⁾にも見られるように、審査に関して不公平な文展委員会に対した的確な批判を行っている。入選作品の出来具合に対しても、辛辣な批評を加えていくのである。文学者のように美術作品に作者の人格を見出して、作者の人生観に焦点を当てることはしない。また『美術新報』に掲載された作品はかなり大きいサイズで印刷されているため、白黒写真であっても筆触

のディテールと印象派風のテクスチャを確認することができる。いわば美術家のために役立つ美術雑誌なのである。

にもかかわらず美術雑誌だけに集中していると、筆者を含めて読者は満たされない何かがあることに気づくのである。それが高度な芸術作品を創り上げる人格への敬意であり、作者の人生観の崇高さ、あるいは作者自身に対する畏敬の念の意識だと悟るのは人間として寧ろ自然な心理であろう。無論、完成作品が見る者を感動させたとしても、短絡的に作者が高潔な人格であるとは限らないことを読者は十分に承知している。文学者が作品を憧憬の眼差して見上げ、美術家が制作者の厳格さによって批評を続けるかぎり、読者のメンタルの均衡を維持するためには『白樺』の人道主義が均衡を保つ役割を果たすのではないだろうか。

文学者と美術家は複製画を媒体にして西洋の精神を内面に採り込み、双方が受容の方法を必然的に異なるものにし、相互に感化し合った時に、芸術は変容し、さらに新しい可能性を生み出すのである。

以上のように述べていくと、雑誌『白樺』は社会に対する固執がないようにさえ感じられるが、実は『白樺』ほど社会と関連を持ち、相互に影響し合って継続した文芸雑誌は他に類を見ないのである。

『白樺』の人々は明治末期から、日本の西欧への憧憬と畏怖のもとに西欧文化の摂取受容に努めたのである。また明治初期の洋画家たちは技術と知識の習得が最大の目的であり、国家の為の技術であった。伝統美術こそが国家目的の殖産興業にかなうものであったが、明治末期の『白樺』の同人たちは個性重視にわが道を歩み、芸術の有用性など問題外であった。彼らは反自然主義を掲げ、本来は

芸術至上主義であるはずの耽美派文学がアカダンスの兆しを見せていた当時の社会状況を熟知していたからこそ、『白樺』は人道主義と理想主義の下に、芸術とは自己を生かすものであり、お国の為ではなく自己のためであるべきと価値観を変えていたのである。それは批判されるものではなく、自己愛という個人の正直な気持ちから発想された価値づけであった。

5. 『白樺』の意義

日本の美術の概念は明治時代から西欧美術を間接的に受容することから始まったといえる。小林秀雄が述べたように「文学は翻訳で読み、音楽はレコードで聞き、絵は複製で見る」³⁷⁾という摂取のしかたは、日本人の思考と感覚に間接芸術の特殊性を育んだのであった。

激動の時代を背景に白樺派の生き方は、当時の美術にどのような意義を与えたかを以下の項目、ポリシー、時代背景との係わり、白樺イズム、複製画の受容について述べる。

(1) 『白樺』のポリシー

自己中心的な生き方が白樺派のポリシーといえよう。西欧の新しい美術を意欲的に紹介した同人たちの積極的な姿勢と自己を大切にする人生态度は、明治時代の富国強兵に縛られていた威圧的で窮屈な生き方から一転して自由で自らの意志と個性で切り拓いていく足掛かりとなった。したがって西洋への憧憬の念を抱いていた当時の若者たちの共感を得たと同時に、多くの画家たちの西洋美術への憧れを次々と満たしていった。

美術においても文明開化やナショナリズムを意識して、西欧の模倣と解される傾向があったが、『白樺』が創刊された明治末期に

はようやく個人の内面を重視するようになった。外界からのお仕着せの近代化ではなく、内面的に自覚のあるモダニズムへと変遷してきたのである。

(2) 『白樺』と時代背景との係わり

明治40年（1907）、政府は文展の成立によって画壇の新旧の系列を統合し、審査委員には美術院派、美術協会派、学校派、東京側、京都側というようにバランスのとれた人選を行った。したがって公平な統合と判断されたのだが、日本最初の官展は結果的には一つの座を求めて新旧の対立が激化することとなった³⁸⁾。また、日本国家は大逆事件などの思想悪化政策として社会主義や個人主義的傾向の広がりや自然主義文学の浸透も弾圧した³⁹⁾。

しかし『白樺』の人々にとって社会主義思想は個人の存在を無視する傾向があるとして共感できない部分も多く、彼らはアナキズムに近い思想をもっていたといえることができる。『白樺』の人々は大逆事件という社会問題よりも自由と人生の問題に没頭し、自己を確立していったのである。

また武者小路は、乃木大将の殉死をゴッホの自殺と比較し、乃木大将は自己の権威を捨てた行為をとったと断じている⁴⁰⁾。すなわちゴッホの死には意味を見出せるが、殉死には自己の主体性がないと解釈したのである。武者小路の発想と解釈こそが『白樺』の自己主張の態度なのである。

(3) 『白樺』イズム

『白樺』イズムとは筆者の造語であるが、雑誌『白樺』には自己を生かし個性を生かすという確固としたイズムがあり、実際に『白樺』の美術欄にはさまざまな美術の個性を見ることができる。『白樺』は、印象派と後期印象派の移植のみならず広範囲における西洋美術を

紹介し、日本の美術を啓蒙した。ドイツの理想主義絵画から一転して印象派、後期印象派へ、次にはフォーヴから北欧ルネサンス期へ、さらに東洋美術へと変転していったが、その変転の中には『白樺』の体質究明のヒントがある。当時、急激な西欧化をはかった日本が西洋美術を積極的に受け入れた背景には国家の発展に寄与したいという大義名分があったからに他ならず、『白樺』イズムの根源には日本人としての保守性とそこから変容したいと望む矛盾が潜んでいると考えられるのである。大正ロマンから第二次世界大戦への対処の姿勢、その後の歩み、印象派と『白樺』の共通性は直感と印象を重んじることにある。感激過剰な受容の傾向は、文学よりも美術の方がより過激であったといえよう。

(4) 複製画の受容

『白樺』主催の美術作品展は大部分がヨーロッパから取り寄せた、精巧な写真複製画によるものであった。したがって画面は平坦であり、筆致や絵の具の使い方などで絵画を正確に判断し評価することは困難であると推測できる。精神論から論じていく白樺派の美術批評は、複製画に依拠している。複製画の存在が、明治から連綿と続く日本の美術に根本的な美の精神を形成していったのである。雑誌『白樺』の文学者たちは人間の生き方を基盤に、美術家とは違う視点で美術を語った。それは文学者としての視点であるが、文学者が絵の中にある物語性や作家論に焦点を当てる根拠は複製画にあると考えられる。文学者は複製画によって美術作品を批評し、実物の生々しさに刺戟されることなく画家の人生を探究することができたのである。

明治44年、武者小路実篤はゴッホを讃えて詩を作った⁴¹⁾。それは複製画によって育てられた文学者の感受性であり精神の高揚であっ

た。

一方、美術家にとって作品は制作者の個性の反映にほかならない。テクスチュアなどの絵画表現を実物によって見極め、解釈して自らの創作活動に生かすことを第一に考えるのである。実践者としての美術家は創作に必要な表現や描写を身につけ、観る者に感動を与えていくのである。文学と美術の根幹に内在する同一の精神すなわち創造力は、自ずと違う視点から情熱的に表出されたのである。

すでに述べたように、西洋美術の紹介として白樺派主催の美術展覧会が開催され、作品紹介の手段として複製画が展示されたことに注目するべきであろう。なぜなら美術を鑑賞する際に、実物を先に観るか複製画を先に観るかは、現代に至るまで提起され続けてきた問題だからである。実物を先に観ることを正解とする前に、『白樺』が刊行された明治、大正の時代には大部分の展覧会が複製画で開催されたことを銘記しておきたい。

おわりに

美術雑誌としての『白樺』が、今日の日本人の美的精神を啓蒙してきたことを検証すると共に、文学者と美術家の西洋美術認識を検討してきた。西洋美術の移植に努めた雑誌『白樺』の大胆な自己表現が日本に活気をもたらしたことの意義は大きい。

文学者の人生を追究しようとする精神と美術家の芸術を極めようとする制作活動は、両者の内面的な相違であると同時に美術を深く探究していくための有意味な相乗効果であるといえる。

さらに白樺美術館の建設を企画した『白樺』同人たちの先駆性は文学者、美術家双方が創造的精神の下に互いの次元を高めて、後世を啓蒙するに足りうる美術活動であったといえるであろう。

〔注〕

- 1) 白樺派の美術に関する主たる先行研究に以下のものがある。
 - ・佐藤香里、「白樺派による日本近代洋画アカデミズムの転換とその背景－安井曾太郎の肖像画制作をめぐる」、早稲田大学美術史学会、2004年、pp.169-190。
 - ・宮入弘光、「観て止まっている動き－白樺派の美術・実篤と劉生」、公評社、2002年、pp.128-135。
 - ・川田都樹子、「白樺派とブルームベリー・グループ（特集美術批評の歴史と現在）・（各国の美術批評史から）」、醍醐書房、2000年、pp.105-109。
 - ・中村茂生、「土方久功素描・白樺派を後景として」、高知県立美術館、2000年、pp.7-21。
 - ・東珠樹、「白樺派と近代美術（展覧会から）」、三彩社、1981年、pp.64-69。
 - ・紅野敏郎、「白樺派の検討（文学と美術との接点）・月刊スケッチ、白樺、現代の洋画をめぐる」、早稲田大学教育会、1976年、pp.71-85。

- ・東珠樹、「白樺派と近代美術（白樺派と近代美術〈特集〉）」、三彩社、1975年、pp.23-30
 - ・隈元謙二郎、「白樺派と美術界」、『東京堂』、1951年、pp.92-98。
- 2) 高階秀爾、「日本の近代の美意識」、青土社、1986年。
 - 3) 土方定一、「近代日本の画家論」、平凡社、昭和51年。
 - 4) 高階、前掲書、p.323。
 - 5) 高階、前掲書、p.325。
 - 6) 土方、前掲書、p.175。
 - 7) 土方、前掲書、p.185。
- 土方の『近代日本の画家論』には、次のような記述がある。
- 「『白樺』が文学運動であることはいうまでもない。と同時に、わが国印象派の移植における『白樺』の役割は、わずかな時間の距離しかへだてられていない現在において、すでに『白樺』が語られるときに忘れられている。」
- このことから土方は、『白樺』における文学者と美術家の西洋美術認識を切り離して考えて

- いることがわかる。
- 8) 武者小路実篤、『自分の歩いた道』、p.38、日本図書センター。
1910年の雑誌『白樺』創刊については、武者小路の自伝に以下のような記載がある。
「洛陽堂の主人が『白樺』のことを新聞記者に話したらしく、学習院の坊ちゃんたちが雑誌を出すということが、新聞に大きく出た。僕たちは出たことに一方不快を感じた。なんだかサルが人真似をして雑誌を出すのをおもしろがっているようにとれたから。しかし、そのために宣伝がきき『白樺』が初号から思いのほか売れたのは事実だった。」
以後、『白樺』は順調に購読者を維持した。
- 9) 高村光太郎の評論「緑色の太陽」には次のように記述されている。
「僕は芸術界の絶対の自由を求めている。従って芸術家の個性に無限の權威を認めようとするのである。あらゆる意味において芸術をただ一個の人間として考えたいのである。その個性を出発点としてその作品を評価したいのである。二、三の人が緑色の太陽を描いても僕はこれを非なりとはいわない。」この評論に関して、「緑色の太陽」を表現主義の表現観に立脚した自己表現礼賛の象徴であると解釈したのは、宮脇理の著書『緑色の太陽』である。(国土社、2000年、pp.28~29) 但し、緑色を選択したということは、高村光太郎の「緑色の太陽」は、太陽を見た後の補色残像から発想したものであると筆者は推測している。ある色をしばらく見つめた後、その色を視界から消去すると、対向する補色が見えてくる。すなわち太陽を見つめていると緑色の太陽が残像となって視覚に残る。太陽の赤の補色は緑色であり、常識的な太陽の色を対極の緑色にあてはめたところに絵画に対する自由な発想が示唆されていると考えられるのである。高村は露骨な表現手段が日本の芸術をだめにするとし、視覚だけではなく視覚に基づく合理的、科学的な精神に裏打ちされた制作者としての触覚による表現方法を提唱した。彫刻家の高村が特に触覚を重視したことも理由の一つであるが、写真複製画からの摂取ではなく、直接海外に行って西洋の美術の受容を体験しているために、美術作品を制作する際、触覚に比重を置くようになったと考えられる。
- 10) 『白樺』明治44年1月号の武者小路による「六号雑感」には次のような記述がある。
自我の為に働け。自我の為に自己を殺すのはいい。他人の為に自我を殺すのは奴隷だ。

また12月号個性に関する五ヶ条には以下の記載がある。

個性を生かすことによつてのみ自分の存在の価値がある。

個性を生かすことのできない仕事をするものは自己を侮辱するものである。

個性を發揮しない人を自分はすべて侮辱するものである。

自分の好きな人は皆個性を發揮した人である。個性を外にして個性に尊嚴はない。

- 11) 武者小路には美術館を建設して、敬愛するロダンの展覧会を開催するという計画があった。そのために、『白樺』第1巻8号でロダンの第70回誕生記念号を発行することとなった。しかし困ったことにロダンの正確な生年月日が不明であった。入手した伝記などではロダンの誕生日はそれぞれ異なった記載がなされていたのである。本によっては11月14日と記載してあったり、11月11日と記しているものもある。ロダン本人に訊けば確実であると考え、同人のひとりである有島壬生馬が、フランス語を駆使してロダンに問い合わせの手紙を書いた。そして返事などあてにしていなかったのだが、ロダンから返信と写真が送られて来た。生年月日は11月14日が正しいと記載されており、さらにロダンの手紙には日本の浮世絵と自分のデッサンを交換したいと書き記してあった。同人たちは興奮して、金を出し合い北斎や豊国などをほぼ30枚買いあさってロダンに送った。やがてロダンから大いに喜んだ手紙が来て、ロダン作の彫刻3点を送ると記してあった。やがて浮世絵を送った返礼に、ロダンから『白樺』にブロンズ作品が送られてきた。『ロダン夫人』『小さき影』『ゴロツキの首』の3点である。芸術の都で賞賛される彫刻家からの贈り物に同人たちが興奮しないわけがなかった。ブロンズは、こぶし大の小品であったが、『白樺』の仲間たちは言いつくせないほどの昂揚を味わったのである。
- 12) 「絵画の約束論争」、『白樺』、2巻から3巻。
明治44年から45年にかけて、繰り広げられた論争である。両者の主張は、武者小路が交喩のくちばしになぞらえるほど食い違えばかりであった。武者小路によると、『白樺』誌上で戦わされた議論は、当時は反響も呼ばない程度のものであり議論は発展しなかった。しかし美術における概念の相違を提示することとなり、『白樺』の信条である自己というものが明確にされた。発端は山脇信徳の個展作品に対する木下杢太郎の批評であった。木下は山脇の作品

を、あまりにも直截的な感情表現だと指摘し、「いかなる感激も良く理解された絵画の約束の下に発表されると、さらに良い。絵というものは作者の感動を興奮のあまり秩序もなく筆にとるものではない。感激と同時に静かな理解力をもって表現するべきものだ」と『中央公論』に掲載した。それに対して山脇は明治44年『白樺』9月号の「断片」において反論している。山脇は絵画とは人格であり、技術以上であると「画家が制作する時は、既成の約束には縛られずに、直接自己の内面を表現するのは当然である」と主張している。後には、武者小路実篤が論争に加わり、人間としての生き方についてなど論点にずれが生じてくるのだが、木下杢太郎は決して既成の美意識に妥協したのではない。絵画上の表現を画家の独断に終始させてはならないと主張したのである。印象派以降の絵画が、美術から思想を排除する属性をもつ耽美主義の傾向を示すことを危惧していたのであった。

「山脇信徳君に答ふ」、『白樺』、3巻11号。

明治45年に次のように記述されている。

「予は局外者として日本の文明といふようなものを客観し、その平衡をとる上にも、所謂近世人中の近世人たるVan GoghやCezanneよりも伝習の調停者と言われたManetの理解が欲しいと思つてゐるのです。」

この記述から日本の画家たちが、西洋美術を疑問を持たずに受容するのではなく、西洋美術史の精神を把握する重要性を説いたのである。

13) 白樺美術館の建設

白樺美術館設立趣意書の趣旨は以下のような記述から始まっている。

「ロダン翁から吾々に贈られた三つの彫刻を永く公有のものにしたいと云う望みが此美術館を起す動機を興へました」

ロダンへの傾倒が強い同人たちは、西洋美術品を展示する美術館を建設するべく寄附金を募ったのであった。

14) 白樺山脈

千葉県我孫子市にある白樺教育館から発信されたネットに、白樺教育館館長、武田康弘による「白樺派と白樺スピリッツ」という次のような記述がある。

「同人誌『白樺』は、志賀が我孫子を去った年1923年の8月まで13年5ヶ月にわたって思想・文学・美術・音楽の各分野で日本の人間開眼とでも呼ぶべき想像力溢れる新しい文化を生み続けてゆきました。その広範にわたる巨大な影響力ゆえに白樺山脈と言われるこの20世紀最大

の文芸・思想の創造と変革の運動は、既存の権威を拒否した彼ら在野の個人によって担われたのです。」

白樺山脈は過去から現在に連なっているといえよう。

- 15) マックス・クリンゲル (1857~1920) ドイツ象徴主義の画家、版画家、彫刻家。幻想的作品が多い。
- 16) 本多秋五の「跨ぎ」論
『白樺』に於ける西洋美術の紹介が、唐突で飛躍がありすぎるため、『白樺』の美術紹介の特色に「跨ぎ」があるとした説。
- 17) 高階、前掲書、p.329。
- 18) キュビスト (キュビズムの作品を創る芸術家) キュビズムは1907年から1914年ごろの美術運動である。対象を同時にあらゆる角度から認識して同一画面に描こうとするもので、対象の解体と造形的な空間把握の主張であり、ピカソとブラックがセザンヌの「自然の中に、円筒、球、円錐を見出さねばならない」と述べた言葉に啓発されたことが理論の出発点とされる。キュビズムは立体主義または立体派と訳される。キューブとは正六面体のことである。1908年批評家がブラックの作品を、キューブのようだと評したことから詩人アポリネールがキュビズムと名づけた。第一次世界大戦の勃発によってキュビストのグループは活動の幕を閉じた。
- 19) 未来派
20世紀初頭にイタリアを中心として起こった前衛芸術運動。時間的な流れの印象を画面に定着しようとするもので、歩く人間や走る動物などの表現に手や足を何本も描いてその動勢を定着させようとするのである。現代生活のスピードとダイナミックな感覚を造形芸術にもちこむ意図がある。機械文明の賛美が戦争や軍国主義の謳歌に通じ、第一次世界大戦後に衰退した。
- 20) 武者小路実篤、「個性に就ての雑感」、『白樺』、3巻9号、明治45年。
- 21) 「明星」は詩歌雑誌である。明治41年11月、100号にて廃刊。
- 22) 『スバル』明治42年(1909)1月1日創刊号から大正2年(1913)12月1日12月号、通算60冊。『スバル』は「明星」の継承であり、発展とみられている。
- 23) 『スバル』明治42年11月1日発行11号、pp.159~169。
- 24) 明治42年3月1日発行の『スバル』第3号「椋鳥通信」。

- 25) 『白樺』誌上に掲載する以前に、岸田劉生は、大正9年9月1日の『鶴沼日記』に記録している。
 26) 右の『毛糸の肩掛けしたる麗子』（麗子六歳像）は構図、表情共に、左の『吉祥天図』を参考にしている。



- 27) 山脇信徳、「断片」、『白樺』明治44年、2巻9号。
 28) P.G.ハマートン、19世紀の英国の版画家。
 29) 森田亀之輔、明治16年（1883）1月、東京生まれ。明治39年（1906）、東京美術学校西洋画科卒業。海外の芸術の情報の紹介に努める。
 30) 「ハマートンの芸術論集より」、『美術新報』、明治45年、第11巻9号。
 31) 武者小路、前掲書、明治45年。
 32) 小林秀雄、「志賀直哉論」、「改造」、昭和13年2月。
 印象批評とは芸術作品から得られる印象に基づき、客観的基準を用いずに主観的に行う批評のことである。
 33) 小林秀雄、「ゴッホの手紙」、『小林秀雄全集第10巻』、新潮社、昭和42年、pp.17-18。
 34) 磯田光一、「日本という幻覚」、『文学界』、昭和58年5月号。
 35) 『美術新報』、画報社、『美術新報』は完全な美術雑誌。明治35年（1902）3月から大正9年（1920）12月まで19年間で300冊を刊行した。
 36) 「姑息なる文展の窮策」、『美術新報』、画報社、明治45年、7月1日、第11巻9号、p.269。
 37) 小林、前掲書、p.20。

- 38) 沢柳政太郎、文部省、審美書院、明治40年、11月。
 河北倫明、「文、帝展の作家」、『近代の日本画26』、小学館、昭和47年。pp.194-200。
 39) 石川啄木、『時代閉塞の現状、（強権、純粋自然主義の最後および明日の考察）』、岩波文庫、明治43年。
 上記の論文には、自己主張をもち自然主義としての自由な表現を求めているにもかかわらず、国家の抑圧を感じていることが述べられている。
 白井吉見、『現代日本文学史』、筑摩書房、昭和34年、p.157。
 新聞記者であった石川啄木と、幸徳秋水の弁護人であった平出修は『スバル』の同人であり親交があったため、啄木は平出のはからいで大逆事件の予審決定書を読むことができたことが記述されている。すでに国家から危険思想と目されていた自然主義文学は、明治天皇暗殺計画という不確かな事件の発覚に伴って、抑圧の対象となったのである。
 40) 乃木大将の殉死
 明治45年の『白樺』第3巻誌上での三井甲之との論争で、「人類的、附乃木大将の殉死」に、この記述がある。
 41) 武者小路実篤、「ゴッホが日本の詩にうたわれた最初のもの」、『白樺』、明治45年、第3巻7号。

バンゴオホよ
 燃えるが如き意力を持つ汝よ
 汝を思う毎に
 我に力わく
 高きにのほらんとする力わく
 あゝ
 ゆきつくす処までゆく力わく