

「生の芸術」論争・再考 ——山脇信徳《停車場の朝》をめぐる言説

松 本 和 也

要旨：明治末年、西洋美術が日本の洋画界に大きな影響を与えるようになった。そうした動向の中、1909年には第3回文部省美術展覧会が開催された。この展覧会に、山脇信徳（1886～1952）は《停車場の朝》を出品した。当初、《停車場の朝》は展覧会評においてあまり注目されていなかった。ところが、専門誌で数人の専門家が《停車場の朝》を絶賛したことで、状況は大きく変わった。さまざまな価値観を持つ美術家が《停車場の朝》を批評し、論争が生じたのだ。本稿では、この「生の芸術」論争をとりあげ、再検討を試みる。《停車場の朝》を高く評価した代表的な芸術家は、バーナード・リーチ、永井荷風、そして論争の主役になる高村光太郎らである。また、《停車場の朝》が注目を集めた理由は、《停車場の朝》をモネと並べて褒めるコメントが複数あったからでもある。このように《停車場の朝》が高い評価に包まれた状況も含めて、石井柏亭、森田恒友らは《停車場の朝》を低く評価した。特に石井柏亭は、ローカルカラーという評価軸を対置することによって、《停車場の朝》を酷評した。本稿では、こうした主だった芸術家達の発言だけでなく、それらを取り巻く当時の言説まで調査・分析することで、論争の歴史的意義を考察した。

キーワード：高村光太郎、石井柏亭、地方色（ローカル・カラー）、荻原守衛（礫山）、ポスト印象派

I

日本近代洋画史上、「海外の影響と云えば、最も大胆に盛り上ってくるのが、明治末期から大正期にかけての頃で、これは日本の洋画史にとって画期的なこと、いっても過言ではない⁽¹⁾」という評言があるように、この時期、西洋から印象派・ポスト印象派などの波が一挙に日本におしよせてくる⁽²⁾。美術史家の森口多里は、当時学生として目のあたりにしたこの新思潮を振り返り、次のように述べている。

文展が美術の社会的価値を一般に確認させ、ひろく民衆の情操の陶冶に役立ち、その開催が毎年秋の重要な行事の一つとなつてゐた間に、この日本の洋画界の順調な進行を急激に根柢から脅かす現象が明治末期に起つた。それは西欧就中フランスの新興の美術、殊に後期印象派やフォーヴの作風の移入であつた。それを制作にはつきり実践したのは、鹿子木の門下で明治三十九～四二年パリで修業してゐた齋藤與里であつた。齋藤によつてフォーヴ的なデフォルマシヨンやゴーガン的な単純化の詩趣が、初めて排他的に実践された。当時学生であつた私の受けた印象では、そのデフォルマシヨンと単純化とは何処か即興的な、悪く云へば作爲的なものが感じられ、厳しさが足りないやうに思はれたが、同時に新しい美の世界への道が開かれたやうにも感じて、木綿紺絛着の一書生として彼の画室を訪れて新説を聴いた。彼は文筆によつても盛んに旧觀念に挑戦した⁽³⁾。

こうした動向の具体的な一例として森口は、「明治四十二年の第三回文展に「停車場の朝」を出した

山脇信徳も、情熱的な点描によつて緊密な効果をあげて当時問題になつた⁽⁴⁾」ことに論及している。その後東京を去り、地元・高知で生涯を終えた山脇信徳は、後年次のように紹介された。

まだ東京美術学校の学生だった山脇が、上野駅構内を描いた「停車場の朝」ですい星のように登場したのは、明治四十二年秋の第三回文展である。それまでの外光派の絵にはない強い筆触分割による光の表現は、おのずから印象派の方法を体現し、霜のおりた冬の朝の情景を、ふかぶかとした情感の中に描き出していた。／批判的な意見もあったが、来日中のバーナード・リーチが「モネなどの傍へかかっても恥ずかしくあるまい」と激賞したことから、山脇には「日本のモネ」の名が冠せられ、新しい絵画世代の誕生として大きな期待が寄せられることになった⁽⁵⁾。

もとより、印象派も含めた西洋美術（の新思潮）が異文化である以上、日本での受容に際しては少なからぬ衝突－葛藤が生じた。「1910年代の日本美術の動向を特色づけるのは「生の芸術⁽⁶⁾」」だと概括されるこの時期、こうした新思潮の特徴的な一面は、「生の芸術」論争として言説上に顕在化することになった。まずは、論争の概要を次に引く。

1909（明治42）年の第3回文展に、後に『白樺』同人となる山脇は《停車場の朝》という印象派の表現を意識させる作品を発表した。この作品に対する賛否両輪が、評価する高村光太郎、永井荷風、バーナード・リーチと、反対する石井柏亭、森田恒友との間で展開された。しかし、『方寸』第4巻第2号における石井柏亭の反論以降、論題は山脇作品を離れてローカルカラー、つまり日本の油彩画として持つべき固有の色調、極論すれば日本の油絵であることの要・不要論へと高村と石井の間で展開されていく。その日本の油彩画として持つべきローカルカラーへの批判として語られたのが、個性の尊重であり、換言すれば民族的・国家的アイデンティティを乗り越え普遍的アイデンティティを求めることこそ芸術の目的であり、それは個を単位とした表現からしか生まれ得ないことを述べた論考だった⁽⁷⁾。

要約すると、明治42年、新進洋画家の山脇信徳による《停車場の朝》評価について、肯定的な高村光太郎と否定的な石井柏亭を軸に賛否をめぐる論争が生じた。別言すれば、「生の芸術」論争とは、印象派を彷彿とさせる新しい絵画表現の評価をめぐる、「緑色の太陽」を書いた高村光太郎と「地方色」を掲げた石井柏亭の代理戦争－言説闘争でもあった。明治44年、再び山脇信徳（評価）をめぐって「絵画の約束」論争で同様のモチーフは変奏される⁽⁸⁾が、大正3年には再び「生の芸術」という鍵語を軸に、高村光太郎／石井柏亭らの間に論争が起きる。先行研究では、この二つの論争をまとめて「生の芸術」論争と総称しており、本稿もそれにならう。

「生の芸術」論争の先行研究としては、中村義一の議論が包括的で示唆に富む。「生の芸術」論争が「柏亭の渡欧の旅二年のブランクを間にはさむ、明治末年から大正三年にかけて足掛け五年の美術論議であった⁽⁹⁾」ことに注意を喚起する中村義一は、明治末年の論争（第一ラウンド）について、石井柏亭を対置した高村光太郎の立場に即して、次の図式を提示している。

「『緑色の太陽』において」光太郎は、芸術界の絶対的自由を求めると言う。大事なのは、その彼の立場が、〈地方色〉に絶対の価値をあたえる日本の美術界へのアンチテーゼとして措定されていることだ。それは芸術家の個性に、無限の権威を認めることである。個性を出発点として、作品を評価することである。また芸術家の個人の感情の自由、自律をそれは意味する。絵画の優劣を、〈地方色〉によってではなく、〈生〉^{グフェール}の量によって評価することを意味する。地方色とは、ごくふ

つうに、光太郎の言いかたで「ある地方の自然の色彩の特色をさす」。したがって地方色の尊重は、日本の油絵の運命論に由来する。菱田春草の『落葉』の絵がその一面を代表し黒田清輝も自ら努めていたような、日本の自然を薄墨色もしくは曇天の情調で律しようとする、日本化の定型の尊重にほかならない。光太郎はこれを、今日の日本の芸術家に課せられた重い通行税、作品に貼られた無益の印紙に譬えるのである⁽¹⁰⁾。

このように中村義一は、高村光太郎「緑色の太陽」の射程を測りつつ、日本の風土－美術史に「油絵」（西洋画）がどのような衝突－葛藤を引き起こしたかを、「生の芸術」論争の急所として別括している。もちろん、ここで「油絵」とは西洋近代の表徴（の一つ）であり、その意味で中村は、「生の芸術」論争を個々の審美観の争闘というよりは、美術領域における近代化－西洋化の一過程として位置づけている。大正に入ってから「〈生の芸術〉をめぐる論争の第二ラウンド」について中村は、「芸術批評の基準をめぐる論議」になり、「大正初期の新しい芸術批評についての論争⁽¹¹⁾」へと変化したと指摘している。

近年では、「石井柏亭の側から、論争を読みなおしてみたい」という村田裕和が、「ローカル・カラー」に注目しながら「一九一〇年代の洋画家や詩人たちを取り巻いていた環境」の解明を試みているが、「生の芸術」論争については、画家の立場に即した次の理解が示された。

二つの論争の根底には、芸術（美術）において「生命」という抽象的な概念をいかに表現すべきかという問いがあった。ここでは技術的課題をめぐる論議が、そのまま制作者がいかに世界と向き合い、認識し、表現に高めるかという理念的課題とも接続していた⁽¹²⁾。

また、森仁史は「山脇自身がモネ作品を書物を通して学習してもいたので、彼の作品が光の把握に新しい方向性を意識していたこと」、「この志向は当然ながら西洋美術の視線を画家が獲得しようとしたもの」であることを確認し、それゆえ「柏亭の指摘とはまるで違いでしかなかった⁽¹³⁾」と判じている。つまり、「生の芸術」論争は、実質的には論争の体をなしていなかったというのだ。

それでも、本稿では改めて「生の芸術」論争に照準をあわせる。山脇信徳、高村光太郎や石井柏亭といった固有名や、「生」、「地方色」といった概念について検討されてきた蓄積をふまえつつも、それらを点としてとりだすことはせず、それらも含めた同時代の言説における布置－関係を面として検討することによって、言説としての「生の芸術」論争がもった歴史的意義について考察していきたい⁽¹⁴⁾。

II

明治42年、第三回文部省美術展覧会（竹の台陳列館、10月15日～11月24日）が開催される。同展には、当時、東京美術学校（現・東京芸術大学）在学中の山脇信徳（1886～1952）が《停車場の朝》を出品していた⁽¹⁵⁾。当初、新聞各紙での展覧会評において注目を集めていたのは、審査員の出品を除けば、中澤弘光、中川八郎、吉田博などで、山脇信徳の名はあがっていない⁽¹⁶⁾。第三回文展・「生の芸術」論争に関する先行研究では、山脇信徳《停車場の朝》が特筆されることが一般化しているが、広範な一般読者向けの（速報的）媒体では、《停車場の朝》が注目された事実はなかったことを、まずは確認しておく。そうではなく、《停車場の朝》への注目－評価が散見されるようになるのは、狭義の美術には限定されない、芸術家に関わる美術・文学雑誌の11月号からである。

「文部省美術展覧会合評〔アンケート〕」（『早稲田文学』明42・11）では、「洋画」に関して美術家18名からのコメントが並ぶ。その冒頭に掲載されたのは、左憂生〔高村光太郎〕による次の評言である。



山脇信徳《停車場の朝》(1909) 東京藝術大学所蔵(現物焼失)

四十七号の『停車場の朝』(山脇信徳氏)の上半部を稍好み候。忠実なる研究の態度を殊に心地よく感じ候。〔略〕惜しき事は此の画の下半部の技巧の極めて幼稚なると、全体に微動する空氣の軟かさの無きこと、色の汚れ居る事とに候。さりながら、その自然を見る態度の敬虔さをうれしく感じ候。(17 頁)

ほかに、齋藤與里が《停車場の朝》について「行き方はモ子エだが模倣とは云はぬ」、「も少し形式を捨てたら、もう少し朝の感じが出たやうに思ふ」(21 頁)と好意的に論及し、河野桐谷、中澤弘光、山本森之助が「最も好まるゝ作品」(の一つ)として同作をあげた。(石井柏亭も回答しているが、同作への論及はない)。やはり、《停車場の朝》を論じてモネの名前を出したのは、「一夕話(文部省展覧会の西洋画及彫刻に就て)」(『スバル』明 42・11)における永井荷風である。当該箇所を次に引く。

(永井)『日本橋』『大野隆徳』と『停車場の朝』とは僕の注意をひいた。リュクスサンプウル美術館に於けるクロード、モネーの画いたサンラザール停車場の画を回想させたからである。画家は意識してかいたものかどうか知らないが、『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。(165 頁)

さらに、モネへの言及に関わって「バーナード、リーチ氏の談話」(『方寸』明 42・12)も次に引く。

『上野の展覧会ですか。今日見ました。私は日本人の洋画の展覧会を見なかつたものですから、いゝのか悪いのかちつとも見当がつきませんでした。併し先づ予想よりは善かつた方です』／『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。モネはもつとずつといふものを画いて居ますが、又其れと同時に悪いものも作つて居ます』／『え貴君はさう思はないと云ふのですか。上野の停車場のキヤラクターが出て居ない？ いやそれは彼の画一枚に被らす批評ではなく、印象派の画全体に与ふ可き評語でせう、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』（12頁）

おそらく、上の「貴君」とは聞き手を務めた石井柏亭であり、この時点で「上野の停車場のキヤラクター」の欠如を難じており、ここにすでに「生の芸術」論争の輪郭が姿をあらわしている。

以上の文展評では、絵画表現に注目して山脇信徳《停車場の朝》が特筆されていたことが確認できる。評価点はそれぞれだが、「自然を見る態度」、「音楽－感情」、「光線」などを総じてモネが想起され、特に注目を集めることになった。付言すれば、《停車場の朝》を称賛したのは、齋藤與里、高村光太郎のほか、文学者の永井荷風も含め、いずれも新帰朝者であった。

この後、坂井犀水「初日参観記〔第三回文部省美術展覧会〕」（『美術新報』明42・11）が書かれ、そこで犀水は「第十一室には山脇信徳氏の「停車場の朝」、加藤静児氏の「早春」「元学習院」、真山孝治氏の「焼け山」、「深山の夕」、中野宮三氏の「春の岬」、中村彝氏の「巖」等新進作家の傑作が多いが、是は別稿で評する」（3面）と述べていた。ここにいう別稿は無署名「有望なる新進洋画家」（同前）だと思われるが、同論では「洋画の進歩は益顯著で、年々有望なる新進作家を得るのは慶賀すべきこと」だとした上で、個別に次の論及がみられる。

◎山脇信徳君／『停車場の朝』最驚くべき深き研究と細かき注意とを以て画かれた画で、技巧に於ても、着想に於ても、観察に於ても、此程近代風なもの恐らくない。場中有数な絵だ。或る外国の美術家は此絵を評して、マネの作品と同格に見るべきものだと言つた。我々の眼から見ると絵の中程から上の部分は殆んど完全である。冬の朝の霜の置いたところへ、朝日の射す工合などが、誠によく画かれて居る。調色に於ても非常に周密な研究がしてある。努めて怠らざれば将来非凡な作家になるであらうと思はるゝ。（15面）

上の引用における「マネ」は、正しくは「モネ」だが、同論では「近代風」という観点から《停車場の朝》が「場中有数な絵」として絶賛され、光も注目された。なお、この評によって、絵画表現における近代性がモネという固有名で指示されていたことも確認できる。柏亭生記〔岩村透の談話〕「誰かの話」（『方寸』明42・12）においても、《停車場の朝》にふれ、次のようにモネ－印象派の特徴である光の描出に対する好意的な評価がみられた。

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。（10頁）

ここでは、構図は批判されたが、光にくわえてモチーフが「近代的」である点まで評価されている。他方、批判評としては、次に引く森田恒友「批評の批評」（『方寸』明42・12）がある。

余は此の画〔《停車場の朝》〕は技工に対する感情以外朝に対する憧憬の乏しい画と思て居る。強烈な明るい光に対した時、余等是一種の哀愁が胸を衝いて来る。客観的情緒を持って自然を表はした技工の作物でも、モット大自然の中にさげばしむる様にあつて欲いのである。（16頁）

ここで森田は、《停車場の朝》における「技工」に一定の評価を示しつつ、朝の光に関する「憧憬」の欠如を難じている。こうした技巧偏重への批判は、当時の印象派に対する批判の定型でもある。なお、森田は、「左憂生氏の『停車場の朝』、『寺尾博士肖像』〔黒田清輝《寺尾理学博士》〕を賛したるは氏が趣味性の新らしきを示し、嫌ひしものも氏の趣味性より推して余はうなづくものである」(15面)と、賛同はしないものの、高村光太郎の評価軸自体には理解を示している。

同紙には、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、北原白秋による「第三回文部省美術展覧会合評」(同前)も掲載され、次の論及がみられる。

僕等は今二枚の西洋臭い画の前に立つた。それは、／大野隆徳氏の『日本橋』と山脇信徳氏の『停車場の朝』とである。／『何と云ふこつた。此無意味の盛上げは……。僕はこんな醜い画面を好まぬ』／と一人が後者に対して息を巻けば。／『まあ今の時代に在つては斯う云ふ画を微笑しつつ、観てよいと思ふ』／と他の一人は調停する。／『日本橋』よりも『停車場の朝』の方がまだシゝ善いだらう。併し決して忠実な写生とは認めない。要するに「誇張」の画だ』(6面)

発言者の記載はないが、二作品とも「西洋臭い」と評され、《停車場の朝》については筆触分割の重ね塗りが「醜い画面」^{エキサヂェクション}と酷評されていることから、これらの発話者は柏亭とみられる。とはいえ、同誌は多様な意見を掲載しており、実際、次に引く織田一磨「展覧会雑感」(同前)もある。

△『瀬戸内海』〔中川八郎〕や『山かげ』〔加藤静児〕なども作者の主観が説明されて居ない。『鉄砲百合』〔黒田清輝〕は勿論、『白壁』〔正宗得三郎〕や『停車場の朝』『紀の海』〔石井柏亭〕などは明かに作者の態度が出て居る。(14頁)

上の評では、《停車場の朝》を含む四作品に「作者の態度」が見出され、それは高評価を意味した。ここで注意しておきたいのは、「生の芸術」論争の枠組みでは対置された山脇信徳《停車場の朝》と石井柏亭《紀の海》、さらには外光派の黒田清輝から新生代の正宗得三郎まで、世代や絵画表現の差異にもかかわらず、「作者の態度」という観点から等しく評価されていたことだ(つまり、「生の芸術」論争は同時代における評価軸の絶対的な対立ではなかったのだ)。ほかに、戸張孤雁が「本年の公設展覧会」(『新声』明42・12)において、「今度、自分の些と面白いと感じたものは、大きなものより、却つて小さなものに多かつた」として、「中村君の「曇れる朝」山脇君の「停車場の朝」満谷君の「伊豆の山」熊谷君の「蠟燭」などは、些とした小幅だつたが、感じは仲々能く現はれてゐた」(17頁)と、他作品と並べて《停車場の朝》の「感じ」を顕揚していた。

総じて、モネに擬せられた《停車場の朝》は、現役美術家によって問題化され、賛否双方の立場から批評された。それは逆にいえば、新聞評をはじめとした一般人ではなく、西洋美術がどのように日本(の洋画)に受容されるべきかという問題に関心をよせていた専門家層から注目された、ということである。《停車場の朝》を評価する際、モネという固有名は目立ったものの、実際は自然を見る態度、感情の描出、光線など論者ごとに異なる観点からの評価が併存していた。こと、《停車場の朝》否定派は、一様に自然の書き方——忠実な捉え方——表現がなされていない点から同作を批判していた。

なお、同作は文部省美術展覧会で褒状となった後、東京美術学校買い上げとなった。ただし、《停車場の朝》をめぐっては、作品評価に重ねて翌年にもメタ批評が展開され、論争はつづく。

Ⅲ

前年末に《停車場の朝》で注目を集めた山脇信徳は、次に引く早稲田文学記者「推讃之辞」（『早稲田文学』明 43・2）において、今後が期待される新人としてさらなる賛辞を受けていく。

絵画界に下村観山氏の色彩，中沢弘光氏の色調，菱田春草氏の描法等を言ふときは多く皆既に一風を成せる人々なり。吾人は私に『停車場の朝』『学習院』『加藤静児《元学習院》』等の新味ある画によりて、未だ家を成さざる人に成型を破るの気が発動し得べきを想ふ。此の方面に更に一群の新人の起こらんことを望むものなり。（4～5頁）

また、すでに《停車場の朝》評を公にしていた高村光太郎は、「AB HOC ET AB HAC」（『スバル』明 43・2）で同作を本格的に論評する。まず光太郎は、モネに擬せられ称賛された《停車場の朝》について、「外の画が多く絵具を塗つてあるのに、此の画が絵具を着けてある点などは、MONETの技巧を想ひ起させる処がある」ことを認めつつ、「しかし、僕は此の画を印象派風の画とは決して思つては居らぬ」という。そうではなく「此の画は日本の在来の色の観方と同じ性質の見方を以て唯光線（むしろ明暗）を表はす方法に稍 FRANCE の昔の印象派連の技巧を使つたもの」だとみる光太郎は、「此の作家の自然の色に対する感覚は、何も此の展覧会の他の作家の感覚と飛び離れて違つてゐる所は見えない」、「少しも新しい所はない」（2頁）と断じ、同作の急所を次のように語る。

僕が此の画を好いたのは、印象派だの、近代的だの、といふ考へから好いたのではないのである。僕は此の画が BULL DOG の様に、喰ひついたら離さぬ様な執拗の努力を以つて自然に獅嚙みついて、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。〔略〕兎も角も、外の画に乏しい『天の光り』を写さうとした努力が眼について、うれしくなつちまつたのである。（3頁）

「此を ^{エキサジェクション} 誇張の画と見た人の感想は、恐らく余り古典的でありはしまいか」（3頁）と、柏亭評を揶揄的に批判する光太郎は、同作の細部についても論じていく。話題となった光について光太郎は、「自然の大きくて強い光りの波を写さうとして、まだか、まだか、と思ひつつ作家も知らぬ間に ENTASSER された TON である」がゆえに「厭味が伴つて来てゐない」と評しつつ、「原始的な明暗の度がその画面を堅くしてゐる」ことは「大きな弱点」（4頁）だと指摘する。また、「此の画の TOUCHE」について光太郎は、「MONET といふよりは寧ろ PISSARO に似て居るが、其の TOUCHE の材料となつて居る色の分配は BOUDIN あたりの灰色をやり損つた様な所がある」と指摘、批判された「此の画の絵具の盛り上つて居る事」についても、「何の不愉快の感も伴つては居らぬ」、「唯、何の為に斯う盛り上げたか、といふ疑問に直ぐ答へてくれる程画のでき栄えがよくないので、一種の不安と軽いうるささを観る者が感ずる」のだと判じ、「此は盛り上げたのではなくて、盛り上つたのだと見るので、僕の HUMEUR は傷けられずに済んでゐる」、「その上、此の盛り上つた所に光線が上から当つて、此の画に幾分の ADOVANTAGE を与へてゐるのは確か」（5頁）だと評価する。さらに、《停車場の朝》の構図についても「散漫」だという批判を排す光太郎は、「気分の集中を幾分妨げられたのは、全体と部分との描写の関係の方に一層強い原因があつた」と分析し、「此の画は、全体の TON を捕捉しようとしてゐる側から、方々に散らばつてゐる DÉTAIL が気になつて、ちよいちよいと用のない筆を動かしてしまつた所がある」と指摘し、「構図そのものの散漫といふよりは、注意の散漫」だと判じる。これら

批判が集中した観点の検討－擁護から光太郎は、「僕が此の画を好いたのは画そのものの価値よりも、むしろ、その誠実の努力のあと」（6頁）だという総評を繰り返す。

これら一連の、（大半は好意的な）批評言説に包まれた山脇信徳《停車場の朝》に対して、石井柏亭は「方寸書架」（『方寸』明43・2）において、まずその言説状況自体への違和感を表明していく。

兎に角『停車場の朝』と云ふ様なつまらぬ画（予の見地よりすれば）が、これ程念入に APPRECIATE される機会を得たと云ふことは、作者山脇信徳氏の幸運と曰はなければならぬ。／LEACH 氏が賞め高村氏が賞め、早稲田あたりでも新味云々と推讃の辞中に数言を費した此画を、予は遺憾ながら何処までも下値しやうとする。

《停車場の朝》がモネに擬せられたことに関わって、柏亭が唯一筆を鈍らせているのは、「予はまだ所謂印象派の画と云ふものを幾らも見ても居ない」という点で、それゆえ柏亭は次の補足をしていく。

SISLEY 其他諸家の風景画を林〔忠正〕氏の蔵品中に観たのと、住友吉左衛門氏の須磨の邸に CLAUDE MONET の二枚の風景画（それも彼れが最上の作とは思はれぬ）を観たり、MARY CASSATT の『母子』のパステルを観た位のものである、（最後の人名を印象派中に数へることに異論があるかどうかは知らぬが）而して此甚だ貧しい原画の記憶と、複製を通じて観た諸作の感じと、四人の評論及史伝とから組立てられた予の印象派観に照らしてさへ、予は山脇氏を MONET 乃至印象派の諸先達に比するの恐ろしき不倫を思ひ、若き英国画家の言に賛同しなかつた。高村氏も此点に於ては予と同意であるらしい。

このように、自身が実見した「泰西芸術⁽¹⁷⁾」を具体的に開示した上で柏亭は、《停車場の朝》はモネに似ていない、近代的ではない、という二点において高村光太郎と「同意」していることを確認した上で、「予と高村氏との岐るゝ処」について、次の持説を述べていく。

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。〔略〕予の此頃の芸術上の主義は『光本位』と云ふことから少しく遠ざかつて居る。従つて単に『天の光り』を出さうとした努力に対しては格別の尊敬を払はない様になつて居る。其代りに予は REALISTIC STANDPOINT から、地方色を尊ぶことは他人に譲らない積である。／其地方色と云ふ側から見る時は、上野の『停車場の朝』は殆^{ゼロ}である。それは上野の台の上から瞰^{みおろ}下されたものに違ひないが、構内の諸建造物、地面の色、散在する所の人物、すべて皆現実に遠ざかつて居る。電線は重くたるみ過ぎて居る。日に面して見る時の地面殊に石炭を以て黒む停車場構内の地面はあんなに明るくはならず、もつと暗くならなければなるまい。（2頁）

こうして柏亭は、「地方色」という評価軸を明示した上で、《停車場の朝》を全面的に否定していく⁽¹⁸⁾。

この柏亭評に重ねるようにして、織田一磨も「日本の自然と光の絵画本位」（『東京朝日新聞』明43・2・23）において、印象派－モネに由来する光が描かれた「光本位」の作品を批判していく。

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、山本〔森之助〕氏の『濁らぬ水』でも、真面目に日本の自然を描いた絵とは受取れない。〔略〕日本人の感情を無視した光本位の絵には、

日本の自然を背景に持つ私の芸術観から見て賛同することが出来ないのである。

その上で織田は、「自然の色彩と非常に深い関係ある昆虫に就て見ると日本の自然が暗い灰色に富んだ色素を多く持つて居る事が早く知れる」,「仏蘭西でも亜米利加でも其国の^{ローカルカラー}地方色の或点迄は昆虫の色彩に於て知る事が出来ると思ふ」と、独自の「^{ローカルカラー}地方色」定義を示し、次のように詳説していく。

我日本は温和な気候の国で、それに島国であるから、斯の如き自然に生ずる生物の色彩が地味である事をまぬがれぬ。日本人の生活が外人の其れとくらべて情緒的で無く、常識的であるのも、自然が斯くあらしめるのではないか。仏国で起つた印象派が日本に来て発展しないのは知れて居る。今の内は只一部の人々に依て好奇心の満足のために描かれるかも知れないが、日本の自然と関係の薄い流派は遠からず自滅するだらうと信じて居る。ポツポツしたタッチで光を描くが油画の目的なら、油画と云ふものは私の人生には必要がないものだ。そして日本の国家には不必要な絵画であると思ふ。広重の画でも、長唄の三味線でも、生田流の箏曲でも、日本の自然と調和した芸術である。(3 面)

この後に高村光太郎が発表するのが、《停車場の朝》評価で対立する石井柏亭と、上記の「^{ローカルカラー}地方色」理解を示した織田評への応答として書かれた、「緑色の太陽」(『スバル』明 43・4)である。冒頭部で光太郎は「僕は芸術界の絶対の自由を求めてゐる」,「従つて、芸術家の **PERSOENLICHKEIT** に無限の^{フライハイト}権威を認めようとする」(35 頁)と宣言して後、次のように色をめぐる持論を展開していく。

僕が青いと思つてゐるものを人が赤だと見れば、その人が赤だと思ふことを基本として、その人が其を赤として如何に取扱つてゐるかを **SCHAETZEN** したいのである。〔略〕むしろ、自分と異なつた自然の観かたのあるのを **ANGENEHME UEBERFAIL** として、如何程までに其の人が自然に核心を覗ひ得たか、如何程までに其の人の **GEFUEHL** が充実してゐるか、の方を考へて見たいのである。其の上でその人の **GEMUETSSTIMMUNG** を味わいたいのである。僕の心のこの要求は、僕を駆つて、此の頃人の口に上る地方色といふものの価値を極小にしてしまつたのである。(英語にいふ **LOCAL COLOUR** は意を二三にするが、此所には普通に或る地方の自然の色彩の特色を指す事とする。)(35～36 頁)

ここで光太郎は、芸術家に映じた色を、その「**PERSOENLICHKEIT**」に即した「自然の観かた」とあわせて積極的に肯定し、それゆえ、「地方色などといふものを画家が考へ悩むのは、前に言つた高価な無役の印紙」(36 頁)だと断じていく。こうした「緑色の太陽」について、神林恒道は「この主張を貫くものは、もはや芸術における洋の東西の区別を越えたところにある普遍的な「芸術」の理念」であり、「洋風画の導入以来、絶えず繰り返されてきたこの「地方色」の問題をご破算にして、より普遍的な視点から、「芸術」とは何かを改めて考えさせようとしたのが、「緑色の太陽」が言わんとしたところだったのでないか⁽¹⁹⁾」といった理解を示しており、本稿も首肯する。

さらに高村は、次のように具体的な芸術作品の見方－評価軸を実演してみせる。

僕はいかにも日本の仏らしい藤原時代の仏像と外国趣味の許多に加はつてゐる天平時代の仏像とを比較して、「**LOCAL COLOUR**」の意味から前者を取る事は為ないのである。**DAS LEBEN** の量によつて上下したいのである。緑色の太陽を画いた作家の **PERSOENLICHKEIT** に絶対の権威を有たしめたいと考へてゐる。(39 頁)

こうして光太郎は、「LOCAL COLOUR」を排し、それに対置して「DAS LEBEN (の量)」-「作家の PERSOENLICHKEIT」といった鍵語-評価軸を提示していく。ここに至ると光太郎は、すでに《停車場の朝》評価というステージを離れ、日本洋画史に慣習から離陸した新しさの確立を志向している。ただし、それは、日本美術(洋画・彫刻)を模倣と難じられる仕方では西洋化することとは一線を画す。「AB HOC ET AB HAC」,「緑色の太陽」を含めた批評を総じて、明治末年に光太郎が重視していた「生(の芸術)」とは、①芸術家が自然に向きあう、②芸術家が自然から「生」-「感じ GEFUEHL」を掴む、③芸術家がそれを作品として表現する、④鑑賞者が作品を通じて(芸術家が自然から掴み取った)「生」-「感じ GEFUEHL」を受けとめる、といった回路を通して現象するものである。

こうした光太郎が、《停車場の朝》を契機-媒介として展開した批評言説の企図は、すでに「AB HOC ET AB HAC」(前掲)において次のように示されていた。

現代の日本人にも現代の世界の思想と情緒とが脈をうつて漲つてゐる。日本の此の自然を此の日本人の本当の頭脳で了解して、広重歌麿があゝの当時の空気を遺憾なく訳出した如く、それ以上の自然の新しい美しさを発見したい。灰色と GARANCE の日本の自然の色の中に、更に新しい諧調を見出したい。むしろ、更に新しい SENS を以つて此の自然を見得る様に生れ変りたい。MANET, MONET の出ると同時に FRANCE の自然の色は俄に変化した。世の中の人、此等の画家によつて、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。日本の自然の本当の色は、現代人の眼にはまだ本当に映じてゐないのである。(8 頁)

つまり、光太郎にとっては、旧来からの見方で「日本の自然」をみても「本当の色」は映らず、「新しい SENS」によって「生れ変」る必要がある。それゆえ光太郎は、日本で慣習化された「地方色」を排しつつ「生の芸術」という概念を必要としたのであり、明治末年の日本人洋画家が「日本の自然」をみて、描こうとした絵画表現として《停車場の朝》を評価していたのだ。

IV

本節では、高村光太郎が掲げた「生(の芸術)」に集約される諸概念⁽²⁰⁾を、詳しく検討していく。

光太郎がこの概念を全面的に展開したのは、《停車場の朝》が出品された文展の彫刻評「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」(『スバル』明 43・1)においてであった。個別の作品評に先だち光太郎は次のような自身の評価軸-芸術観を表明している。

彫刻は彫刻で可いのだ。指一本でも足一本でも沢山なのだ。生の無い『思ひ入れ』は下手な筋書きを見てゐる様な気がして、馬鹿馬鹿しくてならないものだ。芸術は文句無しに直接に感じて来なくては面白くない。彫刻なら彫刻の技巧、TOUCHE とか、^{コンストラクション}構造とか、表面の触感とか、色感覚の調和とかが直ぐに或る感じを人に与へなければならない。(22 頁)

こうして鍵語「^{ラ・ヴィ}生」-「感じ」を掲げる光太郎は、つづく作品評においてはその有無を作品評価に直結させていく。たとえば、朝倉文夫《猫》について光太郎は、次のように批評する。

やはり、猫が面白くて猫を作つたのだと思はれる。さて、一寸面白いにも拘らず、此の作に大きな価値が無いのは、深みが無いからだ。猫の後ろに動物が無いからだ、猫の背後に本当の生^{ラ・ヴィ}が無いからだ。此は、何処から来てゐる結果かと言へば、第一には作家の人格趣味が然らしめたのだと言ふ

より外に言い様が無い。其の次には技巧がまだ至らないのだ。(23 頁)

同じ評価軸から、荻原守衛《北條虎吉氏肖像》については、「初めてこの展覧会に来た時に此の肖像を見て、はじめて一箇の芸術品に接した様な感じがした」として、次のように評価していく。

僕は此の作の技巧が特別に上手だとは思つて居らぬ。技巧は^{あたりまへ}普通である。技巧の点から言へば誰でも達し得る水平に居る。併し、自然を見る眼の鋭くて深い所に他人の及ばぬ処がある。〔略〕この作には自然の^{ム、ワ、ウ、マン}MOUVEMENTがある。面が研究されて居る。線がかなり流暢に行つてゐる。揚音^{アクセント}がある。堅実性がある。深さがある。斯ういふ諸質が一团となつて、此迄の作品に見られなかつた人間の情緒を此の作に含ませた。此所が価値のある所である。此の作には人間が見えるのだ。従つて^{ラ、キ}生がはのめいてゐるのだ。(28 頁)

さらに、光太郎は同作について「作の背後に無^{ラ、キ}辺大の生が見えてゐた」(41 頁)と絶賛する。もとより、こうした鍵語－評価軸自体、光太郎が荻原守衛(碌山)から引きついだものである。ロダンの感化を受けてフランスから帰国した荻原守衛は、矢継ぎ早に芸術論を発表していった。荻原守衛君談「芸術雑談」(『教育時論』明 41・8・25)には、「彫刻絵画等によりて、風俗習慣山水人事等、凡そ何物を描写しやうとも、それが芸術品としての生命は、芸術家の人格が現はれてをるといふことにある、作者の人格は作品の上から、ドウしても隠すことは出来ぬ」(13 頁)という捉え方に即して、「作品に依つて現はされた作者の人格が、即ち其作品の美術品としての生命価値である以上、美術品の品評は、即ち作者の人格の品評である」(14 頁)といった断言が読まれる。荻原守衛氏談「迷へる青年美術家」(『新小説』明 42・6)ではセザンヌについて「深い――自然の研究、深酷なる人生観、偉大な人格等と一緒になつて、カンバスの面に動いて居る」(220 頁)と評す荻原は、日本での定着に先んじてポスト印象派の意義を語り、「ロダンと埃及彫刻」(『早稲田文学』明 41・6)で荻原は、「^{プリミチヴ}元始的なエジプト式を好むかと云ふ謂れ」について、次のように詳説してもいた。

私なぞは是非あのやり方で行きたい。思邪なき小児の心、これが私は芸術家の念としなければならぬ所だと思ひます。〔略〕アカデミツクであらうが何であらうが、まづ一切を知る必要がある。一切を知つた上で其一切を殺してかゝらねばならぬ、有智から無智へ戻つてそこに累はされざる一境が開ける。大分難かしいが其所まで行かなければだめでせう。さうして其明鏡^{ロブジェ}の心で対象を写す、対象の形ではない内部生命を写し取るのです。(56～57 頁)

ここにみられる「内部生命⁽²¹⁾」について、荻原は「ロダン先生の事を思ふにつけても実際芸術は人格なりですよ」、「無邪気に見て、人格を透して表現する、それより外にはない」(60 頁)とも述べて、あわせて「人格」という鍵概念も提示していく。「生命」も「人格」も、数年のうちに文学・美術雑誌『白樺』などを介してポスト印象派についての鍵語－評価軸として一般化していく⁽²²⁾ことを思えば、その先駆性を評価することもできる。もとより、帰国後(＝晩年)の荻原守衛評価は、光太郎に限らずきわめて高いものだった。そこには、明治末年のロダン・ブームも重なっていた⁽²³⁾が、同人「太平洋画会所観」(『美術新報』明 43・6)においては、「故荻原守衛君の遺作には、一種の気魄が充ちて居る、『デスペヤー』は深刻である、『北條虎吉像』は渾厚である」と評され、さらに「此室を過ぎる毎に追惜の感に堪へぬ」(3 面)とその早逝が惜しまれていた。また、次に引く、柳敬助[Y]・戸張孤雁・齋藤與里[S]・中村屋主人「荻原氏追憶談」(『美術新報』明 43・6)では、「生命」という鍵概念が話題にされてもいた。

(S)〔略〕漸々プリミチーフになつて、古い物を研究し始めた。ルーブルへ来てグreekの物を調らべてゐた。あゝ云ふプリミチーフな物に眞の生命があるのだと言つてゐた。／(Y) ウム、然うだ。荻原君は克くライフと云ふことを言つてたネ。實際荻原君の製作は何れを見てもプリミチーフだ。／(S) 絵は悉くアンプレッショニストだ。彫刻は皆グreekだ。(13 面)

また、「生の芸術」論争で光太郎と争った石井柏亭も、「白馬会と太平洋画界」(『早稲田文学』明43・7)において、「太平洋画会では故荻原守衛の遺作が面白い」と論及し、「人の顔でも花でも景色でも随分粗つぱいには粗つぱい」ながら「緊張があるからいゝ」(315 頁)と評価していた。やはり、『停車場の朝』に否定的だった森田恒友も「白馬会と太平洋画界」(同前)で、「余は今年の太平洋画会に於て最も気持よき一室たるものを此の故荻原守衛氏の陳列室とすることに躊躇せぬものである」(324 頁)と述べ、荻原(作品)への賛辞を惜しまない。さらに、新海竹太郎君談「文部省開設第四回美術展覧会批評 第四回美術展覧会の彫刻」(『太陽』明43・11)を参照すれば、荻原守衛の死後にもなおロダンの影響は波及していたようである。第四回文展の彫刻作品について、「〔従来と〕今一つ異つた点は図題に悲観的のものが多くこと」を指摘する新海は、「ロダンの彫刻に現はれて居る思想は、矢張り現代的とでも云ふか、沈痛、憂鬱、熱烈、煩悶など、云ふ意味を含んで居る」、「今回の彫刻に悲観的なものが多いのは、直接には其感化ではあるまいか」(95 頁)という見解を示していた。

また、「近時余が眼に触れしものに二つの心を踊らす芸術がある」という森田恒友は「二つの印象」(『方寸』明43・12)において、長塚節の小説『土』とあわせて、「故荻原守衛氏が遺作『女』」をあげ、「余は彫塑『女』に於て、此の作者が如何に自然を恐ろしくも嬉しくも見たであらうと想像して、それに向て突進せる芸術欲と勇氣とを尊崇せざるを得ない」(3 面)と、「自然」との向きあい方を絶賛していた。

荻原守衛賛の筆頭格であった光太郎は、「真生と仮生」(『文章世界』大2・8)において、「荻原守衛が死んだのは惜しいといふ事を痛感する」、「其は彼が眞の自覚に入り、眞の生活^{ラ・ヴィー}に入り、本当にぶつかつて行けた人だと思ふからだ」(37～38 頁)と言明していた。ここに、「ENTRE DEUX VINS」(『早稲田文学』明43・7)における「僕等の欲する画は眞を摸したものではない」、「美しい生命をうつしたものである」、「眼に見える所謂眞をうつした絵画は古来飽きあきするほど見せつけられてゐる」(326 頁)という光太郎の発言を重ねれば、再現的な「所謂眞」を古いものとして批判し、翻って「眞」の「生(生命・生活)」にあふれた芸術家－作品こそを目指すというのが光太郎言説の志向性である。

こうした明治末年の言説について、光太郎は戦後に次のように振り返っている。

丁度その頃に前後して、齋藤與里治、有島壬生馬、南薫造などといふ青年画家が帰朝して、フランス印象派以後の新風を画界に移入した。〔略〕山脇信徳が文展に「停車場」の印象派風の油絵を出したのも其頃で、これはリーチも私もさかんに推奨したものである。白馬会や太平洋画会の旧風に拮抗する新機運を促進したかつたからである⁽²⁴⁾。

ここに、帰国後の光太郎が眼前の作品や美術界の現状について、鍵語を整理し得ないままに、しかし積極的に批評を展開していた動機も自ずから明らかとなる。荻原守衛やロダンも含めた新しい西洋美術の新思潮への共鳴を、「生」という鍵語を軸に言語化－概念化しながら、同時代の絵画・彫刻作品に対する批評言説を通じて「新機運」を「促進」することこそが光太郎にとっての至上命題だったのだ。しかも、その批評言説は自身の芸術観に根拠づけられた明確な評価軸をもち、「地方色^{ローカルカラー}」を含めた土着的な日本の慣習を排し、「生(の芸術)」、「人格」、「眞」などの鍵語を掲げ、ポスト印象派が体現しつつあった新思潮を積極的に志向していた。それゆえ、光太郎にとって《停車場の朝》は、その絵画表現にく

わえ同作を取り巻く同時代の批評言説からしても、格好の論及対象だったのだ。

V

一方、石井柏亭が掲げた「地方色」とは、当時どのような概念として流通していたのだろうか。

「生の芸術」論争を論じる村田裕和は、前後する時期の柏亭の言説から、「柏亭にとって、ローカル・カラーとは、物質の〈色〉であり、それらを素材として生活する人間たちの営みに反映された〈色〉であり、そうした人間と自然の全体によって構成される地方の〈色〉であった⁽²⁵⁾」と指摘している。

当の柏亭は、「一方寸言」(『方寸』明41・11)において「現今我同胞画く処の洋風画を通して流る、優柔の気、甘味、厭味、仮面、虚飾、泰西画風の模倣、余は悉く之等のものを厭ふ、而して絶対に之等のものを排斥する」と言明したように、当時の「洋風画」を視野に入れて「地方色」を考えていた。

これを展覧会に見るも、日本の自然は常に甚しく蔑視されて居るのみならず、絵画成立の動機に於て感興の起因に於て出立点に於て既に誤れるもの一会場の大半を占むるに及んでは実に慨嘆の至である。如何に幼稚なりとは云へ画を描くと云ふ以上は最初何等かの感興があるのでなければならぬ。西洋画の複製から^{マツ}ピントを得る位は容赦する、それが^{マツ}ピントたるに止らずして構図其他の原本となるに至つては愚と云ふ可しである。(2頁)

つまり柏亭は、動機なき「西洋画」追隨の風潮を批判して、その根拠として、次のように自ら重視する「日本の自然」への注目を促していた。

余は日本の自然を尊重する。併しながら泰西の文物を輸入したる日本には赤煉瓦もあり電柱もある、又工場の煙突もある。余は決して之等のものを画にすることを厭ふのではない。苟も美と感じた時は赤煉瓦も電柱も敢て画くことを辞さぬであらう。たゞ之等のものを材としてみだりに泰西の作物に擬するを笑ふのみである。〔略〕少くとも余が見る日本の自然は月並派の代表者等の画く如き淡い和かいものではない。而かもまた好奇者流の筆にする様な怪訝なものでもない。特別の現象に於ける外は明晰にして刻画に、又其色清透にして黒味を含む、大体の性質は温雅である。之れを大にしては余は日本の地方色を尊ぶ。小にしては一国一村の地方色を重んずる。尚之れを小にしては一物一個の特性を究めんとする。(3頁)

ここで柏亭は、モチーフが西洋-近代から「輸入」したものだとしても、それが日本にある以上はいたずらに「西洋画」を模倣することなく、それ自体-「自然」として「尊重」することで、その「特性」を描くべきだと主張しており、そこに「日本-一国一村」の「地方色」があらわれるはずだという。

こうした評価軸は、石井柏亭「第二回公設美術展覧会(上)西洋画」(『読売新聞』明41・11・1)で実践的に展開されていく。同展について「西洋の画めかしたものの、多い事も我々の面白からぬ一条」だと断じる柏亭は、「勿論西洋の画の感化は自ら受けるので防ぎ様がないし、又防ぐ必要もない」としつつも、「併し西洋の画から思ひ付き西洋の画に似せられたもの、少くないのは遺憾である」と総評した上で、作品評に及ぶ。黒田清輝《春の名残》について柏亭は、「微細の生物に対する氏が親密なる観察の態度と単朴なる用筆とは後進の模範に値するが、其日本の色らしからざる藍勝ちのエメロードの草色のいつ迄も附纏へることは、我々をして此画に対する同情の幾分を減ぜしめる」と難じる一方、岡田三郎助《萩》については、「青い衣服と赤の帯と烈しい原色の反襯に対して、此暗い背景が果して幸福であるかどうかは疑問であるが、全体に於て日本の自然の色彩に忠実なる点を悦ぶ」と評価する。つま

り、作品内の諸要素について検討しつつも、柏亭は日本らしさ（の有無）を最重要視していくのだ。「和田〔三造〕川端〔昇太郎〕宮崎〔興平〕の三氏品は違へど其作は皆非日本的である」,[「寺澤孝太郎《帰り道》について」日本の自然の臭ひが少い]と批判を重ねる柏亭は、さらに次のようにつづける。

田邊至氏の『放牛』なども日本で画かれた画とは思へない。大概あんな風な樹木の配置と牛の群とは日本にも観られ得るだらう。併し地方色が明かに出てさへ居れば此様に西洋臭くなるものではなからう。／倉田白羊氏の『牡牛』は田邊氏の色調の温かいに反して恐しく寒い。稲塚と云ひ階子と云ひ柵と云ひ悉く日本のものではない。／中川八郎氏的水彩画『夕立雲』にも霞ヶ浦沿岸の風色は殆ど窺はれない。／日本の風景を画いて其特色が出て居ないのは甚だ面白からぬことである。地方色の現はれた画が何故此様に少いのであらうか。(1面)

こうして柏亭は、「日本の風景」を描いた作品の「西洋臭」を排し、「地方色」の欠如を批判する。ならば、柏亭の実作／評価はどのようなものだったのかといえ、次に引く日暮里人「第七回太平洋画会展覧会（承前）」(『美術新報』明42・7・20)が参考になる。

▲石井柏亭 『柿若葉』『奈良の町』『仁和寺』『晩春』『道頓堀』『野崎道』等／情趣を帯びた着筆と、親切な自然の観察法とは、この画人の長所である。多く自然の外貌に執着しないで、たゞ自然の一部の現はれを捉へて、こゝに其の内容の真趣を味はんとする態度が好い。『柿若葉』は最も趣致ある写生だが、少々弱い。日当り好き奈良の町の一隅を写した『奈良の町』は、巧にその郷土的特色が捕へ得られた。(4面)

上の評価とあわせて次に引く同人「太平洋画会所観」（前掲）を参照すれば、翌年にも、柏亭作品が「ローカル・カラー地方色」という観点からきわめて高く評価されていたことは明らかである。

石井柏亭氏の出品には、氏独特の筆致と構図とに面白味がある、『房州布良』が最も骨折つてある、和らかな色調、岩や草の描写も巧みである。『三本木』には京都の特徴が出て居る、氏は奈良京都あたりの建物の特徴を描くに巧みだ、余は常に氏の奈良の街の画を見る毎に、彼の古き寂しき市を思ひ浮ぶのである。氏は恐らく最も多く奈良の街を好む人ではないかと想像して居る、『雨やみ』なども画としては兎も角、一見奈良を思はしめる。(3面)

こうしてみると、「日本の風景」-「自然」の特徴を描く柏亭が、自ら重んじる「ローカルカラー地方色」をよく描き得る画家として評価されていたことは確認できたが、石井柏亭氏談「スケッチンググラウンド 土地のキヤラクタアを重んずる」(『美術新報』明43・8)では、その急所が次のように説明されてもいた。

この辺の海岸〔房州〕には土地の人がモク（多分藻屑の転化だらう）を呼んでゐるカジメの一種が打上げられる。これから沃土が取れるので、海岸にはモクを焼く烟が立つてゐる。それが却て風情に富んでゐる。私が今年の太平洋画会へ出品した水彩画中の「藻屑」と題する図は、このモク拾ひを写したのだ。ロオカル・カラアを発揮するなぞといふのはもう時代後れだといふ人もあるけれど、私はさうは思はない。日本では未ださう云つた方面に本当に力を尽した人は誰もゐないのだから、我々がそれを試みるのは決して徒勞ではあるまい。(7面)

つまり、柏亭が考える「ロオカル・カラア」とは、ただ慣習的に「日本の風景」をモチーフとした絵

画を描くということではなく、土地に根づいた生活それ自体-「自然」を写しとろうとする試みなのだ。したがって、後に柏亭が編集に関わった『美術辞典』において「ローカル・カラー」は「或る物体特有の色⁽²⁶⁾」と説明されているが、ここでいう「特有」には上述の含みがあるとみるべきなのだ。こうした柏亭評価は、坂井犀水「現今の大家〔九〕石井柏亭氏」(『美術新報』明43・9)によく集約されている。「柏亭氏は芸術家としての天稟を有して居る」と断じる犀水は、次のようにつづける。

吾人は氏の画を通観して、其自然に対する真摯なる態度を視る、所謂添削を施さずして、自然の一部を仕切つて、其構図の中に収める、然るに其構図はいつも気の利いたものである。〔略〕特に氏は土地のキャラクターを重んずると云ひ、又たローカル^{ママ}カラーを発揮することを主張する画家である。(2~3面)

ここではまず、この時期の西洋美術に対する賛否の態度を超えて重視される「自然に対する真摯なる態度」が指摘されている点に注目したい。また、「地方色」は次のように補足される。

氏は流石にローカル^{ママ}カラーの発揮を主張するだけあつて、常に能く各地方の特徴を捉へて之を表現することは、吾人の屢嘆賞するところである。今年の太平洋画会の出品に於ても吾人は多く之を認めたのであつた。『三本木』『道頓堀』其他房州の諸作等皆な各地方の特徴を捉へて能く之を表現して居た。特に吾人は昨年太平洋画会に出た『奈良の街』『柿若葉』『仁和寺』等に於て著しき地方の特趣の表現を見ると共に此等古都の風色に対する深き愛著心を刺戟せられ、端なく会遊の記憶を喚び起されたことは、今も尚ほ忘れ難きところである。

ここでは「自然に対する真摯なる態度」と「地方色」とが重ねられて評価され、「日本の風景」をモチーフとした絵画から犀水は「地方の特趣」を感じ、「深き愛著心」を刺激されている。ただし、犀水は「吾人は固よりローカル^{ママ}カラーを以て、絵画の最も主要なる要素とは信じない」と、「それ〔ローカル・カラー〕は能く画かれたる画には、多くの場合に於て自ら現はれ来るべきもの」で、「それが亦一種の興味を惹くべきもの」(3面)であるという「ローカル^{ママ}カラー」評価も示していた。

柏亭作品にみられる「地方色」については、小杉未醒も「方寸言 名所図会的」(『方寸』明43・12)で論及している。「名所図会的に石井君が地方色を出さうとして居るやうな事を云ふが、名所図会には地方色は出て居らぬ、何の名所図会でも彼等は同じ慣用手段で描いて居る」と柏亭への揶揄的な評価を批判する未醒は、「石井君の筆だつて日本中何処へ行つても其の地方色が出るとは云へぬ」ことを認めつつ、「絶対に主観を除くわけには行かぬから従つて適不適の場所もあらう」、「地方に出れば其の地方の特殊が先づ目に入る質の人もあらう、其の質の人には地方色がよく出た画がかけらう」(2頁)と述べており、示唆に富む。「生の芸術」論争を構成する言説においては、「生(の芸術)」と「地方色」の二項対立がことさら強調されていたが、「地方色」においても「主観」は必須とされていたのだ⁽²⁷⁾。

ここで「生の芸術」論争の枠組みを描いて、柏亭及び柏亭を評価する同時代言説から「地方色」を捉えようとすれば、村田裕和による次の概括が妥当である。

柏亭が地方色／固有色と呼んだものは、描く対象と主体の感情の「一致」を再現するための色彩であり、双方の「生命」を媒介するコミュニケーション装置であった。芸術に「生」があるということは、ローカル・カラーの媒介によって対象の「生命」が定着されていることであり、同時に画家の側の「生命」もそこに定着されていることなのである⁽²⁸⁾。

ただし、西洋美術の新潮流を積極的にとりいれていた正宗得三郎⁽²⁹⁾は、「四月の画会と感想」(『早稲田文学』明 44・5)で、「柏亭氏が、義務的に、スケッチを引き延ばして、何等の地方色も出してない事は誰れが見てもよく分る」と全面的に否定していた。正宗の指摘が重要なのは、「柏亭氏の地方色の意味も解る」と述べた上で、「氏の地方色は、在来の日本美術史の有する色、線、姿、その趣味を以て自然にかぶせた柏亭趣味」だと批判し、柏亭のいう「地方色」が「自然」を描きだすものではなく、「在来の日本美術史」の延長線上に「柏亭趣味」を加味したものだと捉えているからである。この「主観」ならぬ「柏亭趣味」によれば、「南洋の風光も、我々が見る、東京市外の感じと変わらない」ということになり、したがって正宗は「柏亭氏の且つて謂てゐた地方色の無意義を思つた」(61頁)のだ。少なくとも、「生の芸術」論争の渦中においては鍵語の領有(権)を争う言説闘争が展開されていたとみるべきで、その意味で、同論争は絵画表現のみでなく、美術家の立場をめぐる争闘でもあったのだ。

「欧洲近代美術の新潮は明治の終り頃からそろそろ日本へ侵入して来た⁽³⁰⁾」ことにふれて当時を振り返る柏亭は、「方寸」の同人は洋風の盲目的讃美者に加はず、日本の伝統と自然とに立脚することに於て或る一致点を見出した、「さうして其の頃の洋風盲従^{むか}に対つて多少の苦言を呈しもした」と回想している。こと、論敵・高村光太郎については、「彼は頻りに「生の芸術」を主張し、また「緑色の太陽」なる一文に於て芸術の表現の自由を説いては、一面私などの特色のやうに見られて居た地方色の軽視を述べた」と述べ、さらに山脇信徳《停車場の朝》については「高村は山脇のあの画が執拗に自然に取つて光を出さうとしたことに同感したらしいが、私は其の西洋めかした描写と、美しくない盛上げとを賛成しなかつた⁽³¹⁾」と振り返っている。

総じて、西洋美術の新思潮が「日本へ侵入」してきたと捉えている柏亭は、この時期、「生の芸術」については概念を拡張した上で一定の評価を示しつつも、「洋風盲従」とそれに伴う「地方色」など日本的慣習が不当に軽視されていく言説動向に対して、実作／言説によって抵抗していたのだ。

VI

ここまでの議論から、「生の芸術」論争が荻原守衛、齋藤與里、高村光太郎といった新帰朝者たちの発言／実作を契機として西洋美術の新潮流が日本に流入したことによる言説上における衝突－葛藤の軌跡であることは間違いない。こうした整理を同時代に示したのは、次に引く「白馬会と太平洋画界」(『早稲田文学』明 43・7)の正宗得三郎である。

コラン。ロオランを唱へた時代は過ぎ去つた。新らしき芸術を要求してゐる今日ではてんでに、自分の空想と研究を唱へてゐる。／従て、西洋趣味と、東洋趣味が生れて来るのであらう。この間に、高村光太郎君の『緑色の太陽』が発表されて、方寸に石井柏亭君のロオカルカラーが唱へてゐる。画界は多少の動揺を覚えてゐる。セザンヌ ルノア、ベナル。モ子一の声を聞きだした。／願はくばサロンと白馬会、太平洋画会と、脈搏が打つて、動き出す迄には時日を要する事であるが、我々は其処迄進みたい。この動揺の確かなるを望むのである。(316頁、下線原文)

現況を過渡期と捉えた正宗は、「新らしき芸術」を求める芸術家であり、前後する時期に琅玕洞で個展を催してもいた。同展については、石井柏亭「四人」(『方寸』明 43・8)に次の批評がある。

正宗君の『落椿』の如きは正直の所題名なくば、習慣から辛うじて察するより外、椿なることの表現は固より、樹たり花たり葉たることの説明も不充分である。是れ僕が正宗君の画に不満足な所以である。僕は正宗君が今少し自然物の Character を表はし得る時が来れば、却つて君の主張する色

の音楽もなほ充分に観者に伝へ得られるだらうと思ふ。

こうして、持論である「地方色」（「自然物の Character」）の重要性を説く柏亭は、「大自然の面白味は単に色の音楽に止まらないで、形の配合や Character にも在るのだから、其何れを主とし何れを客とするは随意だが、みだりに他を斥けることを慎まねばならぬ」（6 頁）と、「自然」を最上位に置いた上で、その「形の配合や Character」への注意を促し、「色の音楽」を偏重する姿勢を批判している。

一方の高村光太郎は、「美術展覧会見物に就ての注意」（『文章世界』明 43・10）で、絵画鑑賞の急所を次のような提示していた。

一体、作品の鑑賞の興味、といつて悪ければ愉快さは、作品そのものを通して作者と膝を割つて話の出来る処にあるのである。作者の見た自然の核心なり人事の情調なりの一寸二寸と解つて来る行程が堪らなく愉快なのである。どうしても作品の背後に作家の顔を見る所まで行かなければ、真の懐しみ、真の親しみは出て来ないのである。（32 頁）

ここで「作家の顔」とは、作品に体现された「人格」とも換言できる。柏亭も光太郎も、「自然」を尊重しようとする姿勢は同じだが、その捉え方が異なる。柏亭がその「地方色－固有色」へと興味を進めるのに対し、光太郎は、「自然」を捉えて描く画家の『『感覚』』を重んじる。ここに両者の対立点は明らかで、これもまた「生の芸術」論争の争点（分岐点）であった。

ここまで、山脇信徳《停車場の朝》評価に端を発する「生の芸術」論争を、それを取りまく同時代言説とあわせて検討してきたが、それは以下の五層の議論が重層化されて構成されたものだといえる。

第一に、「生の芸術」論争の契機となった、山脇信徳《停車場の朝》をどのような評価軸から、いかに評価するかが、西洋美術の新思潮に関心をもつ層の専門的な議論として展開された。第二に、そうした専門家たちが示した賛否について、その前提となる評価軸までがメタ批評として問題化されていた。したがってそれらは、作品評であると同時に、評者自身の評価軸－芸術観－立場の言明ともなった。第三として、そうした評価軸－芸術観－立場はこの時期、西洋美術の新思潮に対する反応として示され、（仮にそれが普遍的な価値を装っていようと）美術の近代化－西洋化への態度表明を迫るものともなった。そのことと連動して第四として、論争に関わる言表－立場の差異からは、海外留学体験の有無が浮き彫りにされた（もとより、新帰朝者たちは西洋美術の新潮流を肯定－促進する立場から発言した）。以上を総じて第五として、一連の鍵概念とあわせて、歩み始めたばかりの近代日本洋画史の方向性が、明治末年におけるポスト印象派の影響以後において、きわめて具体的なかたちで議論される直接の契機となった。これらを総じて、印象派が流行の兆しをみせつつあった明治末年における「生の芸術」論争の同時代的意義である。

以上の考察からすれば、「生の芸術」論争の係争的な論点はその第一ラウンドに尽きており、それゆえ本稿の課題も論じ終えたことになる。ただし、大正に入ってから、「生の芸術」を鍵語として「第二ラウンド」が展開されたので、最後にそのゆくえを素描しておく。

発端は、第七回文部省美術展覧会についての展覧会評、高村光太郎「文展の彫刻（一）」（『時事新報』大 2・10・24）である。同文で「私の言ふことはすべて私の独断である」、「私は其の独断を自分で喜び、独断であればこそ言ふ価値があると思つて居る」と宣言する光太郎は、ここに至ってその内実まで定まった鍵概念「^{ラ井イ}生」を多用しながら、次のように自らの評価軸を示していた。

^{ラ井イ}私は生を欲する。^{ラ井イ}ただ生を欲する。〔略〕此の会場の彫刻は、例外なしに皆遊戯である。〔略〕^{ラ井イ}生を有する人間は一挙手一投足も皆真である。力である。誠である。此を有せない人間はすべて^で木偶に

等しい。〔略〕私は作品の生命の有無を見て直に其の作家の^{ラキイ}生の有無を見る事が出来る。又作家の^{ラキイ}生の有無を見て直に其の作品の価値の有無を想像する事が出来る。(5面)

この評価軸に即して、次々と出品作品を批判していく光太郎は、「文展の彫刻(五)」(『時事新報』大2・10・28)において「私が一番不満に思つて居るのは。各作家の^{ママ}生の欠乏である」,「各作家の真の自覚の不足である」(5面)と総括する(こうした自身の評価軸を金科玉条として、作品群を批判していくスタイルは、石井柏亭「第二回公設美術展覧会(上)西洋画」を容易に想起させる)。

これに対して、石井柏亭は「生の芸術の主張に対する反感」(『太陽』大3・1)を書き、「生の芸術、生に基礎を置いた芸術と云ふことが、文学美術の両面に於て近来頗る主張され力説されて居る」ことに論及し、「たゞ実際の問題に移つて果して如何なるものを生に基礎に置いた芸術となし、如何なるものを生に關係のない芸術となすか――一つの疑問とならざるを得ない」と疑義を呈す。また、柏亭は「生の芸術」の対象範囲を拡張するように、次のように固有名を並べていく。

最もよい作品と言ふ標準は個人に従つて多少の変動を免れまい。けれども私は今極めて常識的に、例へば^{かの}デオットゴツツオリ、ボチチエルリ、ミケランジェエロ、ホルバイン、デューラー、ヴェラスケス、レンブラント、降つてはゴヤ、ミレ、マネ、ウイツスラー、等の定評ある諸大家の芸術が皆生に根ざしたものであること、なほ今日評判の中心たるゼザンヌ、ゴーガン、ファン、ゴーホの場合と均しいものであることを認めるのである。

その上で柏亭は、「今日或人々によつて主張され力説される処にはさう云ふ公平なる態度は見えずして、単に或一種の生の芸術偏重が見えること往々で」、「生の芸術の主張者によつて最も多く引合に出されるのは^{かの}彼ファン、ゴーホである」といった現状を確認し、「狂死した彼の生は狂熱的の寧ろ異常な生であつて、普通人のみだりに範とす可き生ではない」(40頁)と、「生の芸術」論者と正反対の評価を示す。さらに、「ウイツスラーが芸術の爲めの芸術は私の見地からすれば取りも直さず可なり熱烈なる生の爲めの芸術である」(41頁)と、その概念(の内実)を読み替えもする。

ここに、本間久雄が「柏亭氏の所論に」(『読売新聞』大3・1・25)で介入する。柏亭「生の芸術の主張に対する反感」を「今の文壇に取つて最も適切な批評」だと評した上で、光太郎「文展の彫刻」に対しては「一切を「生」に帰着させて視ることは、単にメタフィジカルな思索上の一個の満足としては別に咎むべきことではないが、具体的な個々の作品に対する批評の態度としては、単に一個の單純なるモニステックな見解に墜する以外殆ど無意義なる徒勞」(7面)とその不毛性を指摘していた。

これらに対して光太郎は、持説を反復して彼我の差異を明瞭化していく。「言ひたい事を言ふ(柏亭久雄両氏の所論に関して)」(『読売新聞』大3・2・22)で光太郎は、「私は哲学者でもなく、心理学者でもなく、又美術批評家でもないから、他人の爲めに解る様に論理を組み合わせる説明する煩瑣には堪へない」、「すべて自分の独断を述べて行く」、「そして此独断がやがて私の生命を成す」と、^{乱暴}に映じる自身の展覧会評を、自己の主張-実践と改めて結びつけ、意味づけていく。その上で、「自然に深く根ざし、自己の内に此の人類の絶えない泉の意味を明らかに強く感得した芸術家の芸術だからこそよい」と言明する光太郎は、次のホイッスラー評価へと及ぶ。

彼〔ホイッスラー〕は生長のない人間であつた。唯変形ばかりしてゐた人間であつた。唯表面の事態に興奮して動き廻り、真の苦みも喜びも淋しみも味はずに、真の人類の行く道に何の關係もなく、近世絵画發達の真の道程に何の寄与する所もなく、そして程のいい、「好きな」絵画を画いて一生を終つてしまつた。(6面)

つづく「言ひたい事を云ふ（承前／完）（柏亭、久雄両氏の所論に関して）」（『読売新聞』大3・3・1）においても光太郎は、「作家が人間及び自然の真実に喰ひ入つてゆく力、やつぱり作家の生が一番さきに私には突き当つて来る」^{レエエル}、「其が実体につき入り、自然としつかり一緒になり、此の人類の道程に何等かの意味を有する以上は、尊敬出来るものである」（6面）と自説を曲げずに、反復していく。

再度反論を書いた柏亭は「再び「生の芸術」に就て」（『読売新聞』大3・3・8）において、「ウィッスラーに関する高村君の評価の私と懸隔れて居ることは、私と君との性格の相違で止むを得ぬものであらう」と彼我の溝を認めつつ、「生の芸術」概念の範疇について次のように述べる。

一体私は生の芸術、生に根ざした芸術と云ふことを今少し広い意味のものにしたいのであるが、高村君あたりの曰れる処を総合して考へるとそれは割合に狭いものを指して居るやうに見える。人間の作出する芸術品の優れたもの、うちの只一種のやうに見える。

その上で、「私は苟も個性のある作家が相当な技術上の修練を積んだ上に、自然と密接な関係を保つて、甚だ古めいた言葉だが、物心融合の域に達した時、生きた画は出来るものと信じて居る」（6面）という信仰告白を繰り返す柏亭だが、ゴッホ、ホイッスラー評価の懸隔からしても、この溝は単なる「生の芸術」範疇の広狭の問題にはとどまらない。本間久雄は「自己補足としての文芸批評（高村光太郎氏へ）」（『読売新聞』大3・3・29）で再び柏亭擁護の論陣を張るが、論争は平行線のまま終わった。

こうした「生の芸術」論争の帰結もまた、ポスト印象派を軸に位置づけることができる。「後期印象派の位置（上）」（『読売新聞』大3・3・10）で、後期印象派を紹介・概説する木村莊八は、つづく「後期印象派の位置（下）」（『読売新聞』大3・3・11）において、次のように論じていた。

若し後期印象派と云ふ名称を二十世紀当初の芸術現象に冠する呼称として史上に残すのならば、此流派は今までの一切の流派に見る欠陥を一掃し去つた流派である。〔略〕此の流派の画家は描く事が病であつた。彼等は描かなければ生きられない人々であつた。そして各人が各個の個性につれて行く可き道を行き進んだ。此の流派に依つて芸術は一層ライフに喰ひ入り、人類の意志を明かにした。多くの流派は外面で握手して内面でまち／＼になつてゐるが、此の流派の芸術家に見る外面は異色を帯び、内面に深く個性の握手を交はしてゐる。（5面）

してみれば、明治末年から大正にかけての洋画史上の過渡期において、西洋美術の新思潮－ポスト印象派がもたらした衝突－葛藤に対して、それをどのように受けとめて評価し、いかに言説／実作に結びつけていくかが性急に問われ、美術家たちはそれぞれの仕方に応答していった——その言説としての軌跡（の一つ）が「生の芸術」論争だったのであり、そこには日本近代の難問が凝縮されてもいた。

注

- (1) 富永惣一「日本における洋画の受入れ方」（『思想』昭30・3）、55頁。
- (2) 拙論「明治末年における西洋美術受容・再考——言説上の印象派・後期印象派」（『大衆文化』令3・9）ほか参照。
- (3) 森口多里「新絵画運動の勃興」（『明治大正の洋画』東京堂、昭16）、96頁。
- (4) 注（3）に同じ、109～110頁。
- (5) 芥川喜好「消えたすい星“日本のモネ” 山脇信徳「雨の夕」」（『読売新聞』昭59・6・17）、25面。なお、宮崎克己は『西洋絵画の到来 日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』（日本経済新聞出版社、平19）において、「モネに特徴のないいくつかのモチーフや造形表現が、一九〇〇年頃から第一次世界大戦が始まる一九一四年頃まで、日本の洋画に繰り返し現れた」（176頁）にふれ、「山脇信徳《停車場の朝》（図102）

- のような朝霧の中の鉄道の駅などはいずれも、起源をたどるとモネに行き着きそうである」(177頁)と指摘している。
- (6) 酒井哲朗「『芸術と人生』——1910年代の日本美術をめぐる——」(『ひる・ういんど』平8・3), 2頁。
- (7) 濱崎礼二「『白樺』派の画家たち——「自己の為の芸術」とその「道程」——」(『白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社, 平21), 155頁。
- (8) 中村義一「『白樺』近代主義の争点——「絵画の約束」論争」(『続日本近代美術論争史』求龍堂, 昭57) ほか参照。
- (9) 中村義一「日本のモダニズムの誕生——「生の芸術」論争」(『日本近代美術論争史』求龍堂, 昭56), 169頁。
- (10) 注(9)に同じ, 157~158頁。
- (11) 注(9)に同じ, 164頁, 168~169頁。
- (12) 村田裕和「ローカル・カラー, 生命, 公衆——「生の芸術」論争と石井柏亭——」(『論究日本文学』平22・12), 64頁。
- (13) 森仁史「『美術』制度の拡張と表現主義の台頭——一九〇〇年代~一〇年代」(北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』東京美術, 平26), 211頁。
- (14) 今橋映子は「『美術新報』改革とその戦略(一九〇九-一九一三)」(『近代日本の美術思想(上)美術批評家・岩村透とその時代』(白水社, 令3)で, 「明治大正期の日本において, 美術批評の第一の〈場〉はどこであったかと問えば, それは新聞・雑誌をにおいて他にない」(436頁)と指摘している。
- (15) 志賀直哉は「山脇信徳遺作展」推薦」(『志賀直哉全集 第八巻』岩波書店, 昭49)において, 「私は山脇信徳の名を「停車場の朝」といふ絵で初めて知った」として, 「フランスの印象派の実物が未だ日本では見られぬ時に単なる模倣でなしに上野停車場の朝景色を公園側の高台から見下ろして描いたもので, その印象的な見かたは非常に新鮮な感じを与へた」(272頁)と振り返っている。また, 稲垣達郎「山脇信徳」(『早稲田文学』昭17・11), 山本駿次朗「停車場の朝 天才画家山脇信徳の生涯」(三樹書房, 昭56), 鍵岡正謹「山脇信徳 日本のモネと呼ばれた男」(高知新聞社, 平14)も参照。
- (16) 新聞評としては, 「美術展覧会を観る」(『読売新聞』明42・10・15), 一記者「美術展覧会を観る」(『毎日電報』明42・10・15)「公設展覧会概観」(『東京日日新聞』明42・10・16), 山帰来「第三回公設美術展覧会二部評(一)・(二)」(『国民新聞』明42・10・16, 17), 東台逸人「文部省展覧会西洋が見立評」(『国民新聞』明42・10・24), 「文部省美術展覧会評(七)」(『東京朝日新聞』明42・10・26), 中村不折「展覧会所感」(『国民新聞』明42・10・26)が確認できた。また, 雑誌評としては, S生・M生・I生「公設展覧会瞥見記」(『新声』明42・11), 無署名「公設美術展覧会洋画評」(『無名通信』明42・11), 山本森之助・中澤弘光「公設展覧会画評(洋画)」(『新潮』明42・11), 吉田博「公設展覧会所感」(『新声』明42・12)が確認できた。いずれも, 山脇信徳《停車場の朝》への具体的な論及はみられない。
- (17) この時期に日本に入ってきた洋画に関して, 宮崎克己『西洋絵画の到来』(前掲)ほか参照。
- (18) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」(『高知県立美術館研究紀要』平12・3)によれば, 山脇は日記「〔明治43年〕五月四日」に, 「ローカル・カラーなんて実につまらん。〔略〕光と色とを感じる時, 時も処もない。時もなければ, 線もない。物質もない。唯だ色と光が震い動くのだ。詩だ, 音楽だ, 氣息だ。こう思ってさえもう筆を持った手が震える。呼吸が迫る〔略〕俺の画を見て西洋臭いとかローカルカラーが出て居ないなんて云う奴は, よくよくの解らず屋だ。」(38頁)と記していた。
- (19) 神林恒道「『緑色の太陽』から——日本美術の近代に関わる言説として——」(『美学事始』勁草書房, 平14), 125頁, 130頁。
- (20) 明治43年~大正3年にかけて高村光太郎が用いた「〔生〕あるいはそれに関わる語(「生命」等)」(2頁)を検討した六人部昭典「高村光太郎の言説における「生」」(『大手前大学人文科学部論集』平16・3)には, 「作品評価の核として「生」^{ラギイ}の語を使い始め, その意味の重心が作家自身の人生や生活に移行し, さらに「生」^{いのち}という語に至る歩みだった」(12頁)という考察がある。
- (21) 高橋幸次は「ロダンの言説輸入と高村光太郎「道」について」(小田原のどか編『彫刻 SCULPTURE1——空白の時代, 戦時の彫刻／この国の彫刻のはじまりへ』トポフィル, 平30)において, 「一般に, 日本のロダニズム(ロダン主義)において, 荻原守衛(一八七九(明治一二)~一九一〇(明治四三)年)は実作で, 高村光太郎は『ロダンの言葉』の編訳と評論・エッセイの「言葉」で, 最初のそして以降の大きな影響を与えた

- とされる」と概説し、「守衛はキーワードとして抽出しやすい「内的生命」, 光太郎については「結局は「生命」と「要約」(334~335 頁)できると論じている。
- (22) 有田和臣「小林秀雄と生命主義美術批評——「人格」主義から「肉体」の思想まで——」(『京都語文』平 19・11) には、「明治四十年代から大正期にかけて、いわゆる教養派や哲学者の文章に「芸術」(美術)と結びつけられた「人格」の用例が拡散していくが、それらの多くが生命主義的な文脈においての「生命」の語とともに用いている」(192 頁)といった指摘がある。
- (23) 中村傳三郎「明治末期におけるロダン」(『明治の彫塑「像ヲ作ル術」以後』文彩社, 平 3) ほか参照。なお、『白樺』の「ロダン号」(明 43・11)を参照すると、武者小路実篤「ロダンと人生」には「一言で云へば自分がロダンを崇拜するのは自我を最もよく生かしたい為である」, 「ロダン程自己の自我をよく生かした、又生かしつゝある人は他にない」(73 頁), 柳宗悦「宗教家としてのロダン」には「一切の偉大なる芸術は人生を離れて存在しない, ロダンの作品は自分には徹頭徹尾人生と連絡がある如く思はれる, 彼は単なる技巧家ではない, 彼が作品は常に深遠なる人生の要求に接触して居る」(106 頁)といった発言がみられる。
- (24) 高村光太郎「父との関係(下)——アトリエにて・4——」(『新潮』昭 29・5), 53 頁。
- (25) 注(12)に同じ, 68 頁。
- (26) 「ローカル・カラー」(石井柏亭・黒田鵬心・結城素明編『美術辞典』日本美術院, 大 3), 32 頁。
- (27) 河野桐谷が「絵画の主観的要素」(『読売新聞』明 42・7・4)で、「自然人生の深い意味は屢々の形として色として現はるゝもので夫を捉へて世に示すのが画家の主観の働き」(7 面)だと主張したことに対し、柏亭は「資格なき美術評家 河野桐谷に与ふ」(『読売新聞』明 42・7・11)で反論した。柏亭は、「『絵画の主観的要素』の重なる種本はグリーンシルズの『景色画と近世荷蘭画家』の一節だらう」と暴露した上で不賛成の立場を示し、「君は奈良をどの位知つて居るか知らないが、平常自然を画的に眺めて居ないで、ボンヤリ観て居る低級の素人には、到底ローカルカラーが出て居るの居ないと云ふ判断をする資格はない」(6 面)と断じた。これに対して河野桐谷も「逆上せる画家(謹で柏亭大人に告す)」(『読売新聞』明 42・7・18)で応じ、「君の書いた一文は一向要領を得て居ない」と批判した上で、「君も僕の絵画に画家の主観が這入り個性が現はれると云ふ議論には賛成だ」という共通点を「一個の福音」と位置づけつつ、「自分の絵にも個性は出て整然と出て居る積だと柏亭君は云はれるが僕には倒さになつても夫が見えぬのが残念」(7 面)だと改めて批判した。
- (28) 注(12)に同じ, 69 頁。
- (29) 山本鼎は「展覧会寸感」(『方寸』明 43・7)で、「正宗君の音楽的の感じといふ事は視覚に快い節奏を感じしむるためには眼に視たエフェクトに従はぬ事の多いデコラツールの行き法でなく、眼に視たエフェクトの音楽的なものを直写するといふ行き法で一種のアンプレツシヨニズムであるが君の画はまだ濃淡の比較や、面の見方や、線の按配等に就て甚だ粗漏であるから、単に企図を窺はすむるに止まり音楽的の自然を伝ふるには猶ほ数層の努力を積まねばなるまい」(2 頁)と評した。また、「正宗得三郎氏はクロードモ子の三色版を模した様な画をかく人」だと紹介される愚石「太平洋画会(下)」(『東京朝日新聞』明治 44・5・22)では、「色を強烈に出す所には賛成しても可いが、其強烈な色があまり近代的の氣持を与へないのは困る」, 「いつそモ子一を脱出して、日本の景色の強い感じのする所を捕へて、物にしたら何んなものだらう」(3 面)と評された。いずれも否定評ながら、正宗が印象派—モネを補助線として鑑賞され、その修正に際して「地方色」が示唆されていた。
- (30) 石井柏亭「二科会と海外の新潮」(『日本絵画三代志』ペリかん社, 昭 58), 165 頁。
- (31) 注(30)に同じ, 168~169 頁。

※本稿は、調布市武者小路実篤記念館・日本近代文学講座「絵画の約束」論争を読み解く(令 2・3, 動画配信)の一部をベースとしています。このテーマに取り組む契機を頂いた武者小路実篤記念館の皆様には、御礼申し上げます。また、山脇信徳《停車場の朝》については、東京藝術大学に画像(ガラス乾板紙焼き写真資料)をご提供頂きました。ご高配に感謝申し上げます。

Reconsidering the ‘Art of Life’ Debate

—Discourse on Shintoku Yamawaki’s “Railway Station in the Morning”

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In the end of the Meiji era, Western arts began to have a major influence on Western-style painting circles in Japan. In the midst of the trend, the third Art Exhibition was held by the Department of Education in 1909. At the exhibition, Shintoku Yamawaki displayed “Railway Station in the Morning”.

In the beginning, the oil painting did not receive much attention of the exhibition reviewers. However, the situation drastically changed when several art experts praised “Railway Station in the Morning” in art magazines. Artists with different values critiqued the work, which caused controversy.

In this paper, I deal with the controversy called the “Art Brut” debates and try to reconsider it. Praisers of “Railway Station in the Morning” includes Bernard Howell Leach, Kafu Nagai, and Kotaro Takamura, who became a main debater in the controversy. Another reason why the work attracted so much attention was that several experts praised it comparing Yamawaki to Claude Monet. On the contrary, Hakutei Ishii, Tsunetomo Morita and others lowly evaluated the work as well as its high reputation. Especially, Hakutei Ishii criticized “Railway Station in the Morning,” using the concept of “local colors” as the evaluation axis.

In this paper, I examine the historical significance of the controversy by investigating and analyzing not only the statements by major artists but also the discourses surrounding them at the time.